

Narracje o Zagładzie

Numer 2

Topika Zagłady

„Mnie zawsze fascynowały wszelkie powtarzalności”.
Rozmowa z Profesor Janiną Abramowską o topice Zagłady

Sławomir Buryła: POCIĄGI ŚMIERCI – kilka uwag
o konstrukcji hasła słownikowego

Bracha L. Ettinger: Transkryptum: tropienie śladów
pamięci z/w/z myślą o Innym

Agnieszka Kłós: Śmierć i rola trupów
w „martwych przestrzeniach”

Justyna Kowalska-Leder: Cyrkulacja śladów Zagłady
w polskim imaginariu – między stadionem a galerią sztuki

Katarzyna Kuczyńska-Koschany: (Nie)topika Zagłady
w NN *Opowieściach zasłyszanych*

Arkadiusz Morawiec: Coś z niczego? *Profesor Spanner*
(raz jeszcze)



Narracje o Zagładzie

Numer 2

Rada Naukowa

Przewodniczący: Marian Kisiel (Uniwersytet Śląski)

Członkowie: Ewa Domańska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza), Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski), Michał Głowiński (IBL PAN), Ewa Graczyk (Uniwersytet Gdański), Krzysztof Kłosiński (Uniwersytet Śląski), Katarzyna Kuczyńska-Koschany (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza), Jacek Leociak (IBL PAN), Fabio Levi (Università degli Studi di Torino; Centro Internazionale di Studi Primo Levi), Jerzy Madejski (Uniwersytet Szczeciński), Piotr Mitzner (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego), Arkadiusz Morawiec (Uniwersytet Łódzki), Leonard Neuger (Uniwersytet Sztokholmski), Eugenia Prokop-Janiec (Uniwersytet Jagielloński), Paweł Rodak (Uniwersytet Warszawski), Dawn M. Skorczewski (Brandeis University)

Recenzenci w roku 2015

prof. dr hab. Sławomir Buryła (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski), dr hab. Agata Zawiszewska (Uniwersytet Szczeciński)

Redakcja

Marta Tomczok (redaktor naczelna), Ewa Bartos (sekretarz redakcji)

Członkowie redakcji: Bartosz Dąbrowski (Uniwersytet Gdański), Piotr Krupiński (Uniwersytet Szczeciński), Maciej Tramer (Uniwersytet Śląski), Piotr Weiser (Uniwersytet Jagielloński), Paweł Wolski (Uniwersytet Szczeciński)

Redaktor numeru: Paweł Wolski (Uniwersytet Szczeciński)

Adres Redakcji

pl. Sejmu Śląskiego 1
40-032 Katowice (pokój 421)
e-mail: martacuber@interia.pl

Publikacja jest dostępna w wersji internetowej:
Baza Czasopism Humanistycznych i Społecznych
www.bazhum.pl
Central and Eastern European Online Library
www.ceeol.com

Spis treści

Myśli różne o ogrodach (koncentracyjnych) (*Paweł Wolski*) / 7

Topika Zagłady

„Mnie zawsze fascynowały wszelkie powtarzalności”. O topice Zagłady z Janiną Abramowską rozmawia Paweł Wolski / 15

JUSTYNA KOWALSKA-LEDER

Cyrkulacja śladów Zagłady w polskim imaginariu – między stadionem a galerią sztuki / 25

PAWEŁ WOLSKI

Ślady miejsc wspólnych. O zaletach pojęcia toposu dla badań nad Zagładą / 36

KATARZYNA KUCZYŃSKA-KOSCHANY

(Nie)topika Zagłady w NN *Opowieściach zasłyszanych* / 50

SŁAWOMIR BURYŁA

POCIĄGI ŚMIERCI – kilka uwag o konstrukcji hasła słownikowego / 63

MARTA TOMCZOK

Co stoi za stodołą? Przemiany toposu pojedwabieńskiego a topika Zagłady / 72

JAGODA BUDZIK

Topos Polski jako żydowskiego cmentarza w hebrajskiej literaturze trzeciego pokolenia / 88

Przekłady

BRACHA L. ETTINGER

Transkryptum: tropienie śladów pamięci z/w/z myślą o Innym (tłumaczenie: *Anna Chromik, Anna Kisiel*) / 103

Artykuły i rozprawy

ANNA KISIEL

Uraz – bliskość – nie-pamięć. Psychoanalityczny dyskurs traumy od Freuda do Ettinger / 115

ARKADIUSZ MORAWIEC

Coś z niczego? *Profesor Spanner* (raz jeszcze) / 133

AGNIESZKA GAJEWSKA

Przeżyć w epoce „chaotycznej” i w czasach „Wielkiego Rozpadu” w *Pamiętniku znalezionym w wannie* Stanisława Lema / 150

AGNIESZKA KŁOS

Śmierć i rola trupów w „martwych przestrzeniach” / 163

MAGDALENA SZCZYPIORSKA-MUTOR

„Gdyby to był tylko głos nieba i chmur”. O (nie)banalności tła. Z fotograficznego albumu Karla Höckera / 202

BARTOSZ DĄBROWSKI

Kategoria groteski w opisach muzyki z obozów koncentracyjnych. *Gry oświęcimskie* Szymona Laksa / 224

ANITA JARZYNA

Szlemiele. Zwierzęta wobec Zagłady w literaturze dla dzieci / 235

DARIA NOWICKA

„Mruży oczy noc ormiańska” – wokół metafory ikonicznego losu w poezji Jerzego Ficowskiego / 257

MAGDALENA REWERENDA

Wytwarzanie archiwum. *§1000* Anny Baumgart / 271

JOANNA NAZIMEK

Auschwitz jest metaforą wszystkiego. Przypadek *Oświęcimków* Wojciecha Albińskiego / 283

Recenzje i omówienia

MARTA TOMCZOK

Medaliony przeciw milczeniu. Michał Głowiński: *Carska filizanka. Szesnaście opowieści*. Warszawa, Wielka Litera, 2016, ss. 238 / 297

ALEKSANDRA GRZEMSKA

Jak wyjaśnić dziecku, czym było Auschwitz? Annette Wiewiorcka: *Czym było Auschwitz? Rozmowy z moją córką*. Przeł. Paulina Tarasewicz. Gdańsk, Wydawnictwo w Podwórkcu, 2015, ss. 92 / 303

ANDRZEJ JUCHNIEWICZ

„Bunt się uczuła”. Katarzyna Kuczyńska-Koschany: „Все поэты жиуды”. *Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013, ss. 360 / 307

GAWEŁ JANIK

Ciało obce, obcość ciała. Jan Borowicz: *Nagość i mundur. Ciało w filmie Trzeciej Rzeszy*. Warszawa, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2015, ss. 161 / 317

MATEUSZ PUSTUŁA

Polskojęzyczny romans polityczny z izraelską historią w tle. Elżbieta Kossewska: *Ona jeszcze mówi po polsku, ale śmieje się po hebrajsku. Partyjna prasa polskojęzyczna i integracja kulturowa polskich Żydów w Izraelu (1948–1970)*. Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2015, ss. 507 + 8 s. wkł. zdj. / 321

DARIA NOWICKA

Miejsca pamięci. O poznańskiej synagodze przy Wronieckiej. Joanna Roszak: *Słyszysz? Synagoga. Wychodząc spod poznańskiej synagogi przy Wronieckiej*. Lublin–Warszawa, Instytut Sławiastyki PAN – Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, 2015, ss. 140 / 330

Varia

KINGA PIOTROWIAK-JUNKIERT

Medalion (poświęcone Imre Kertészowi) / 337

ALEKSANDRA GRZEMSKA

O kulturze i profanacjach podczas piątych szczecińskich Dni Kultury Żydowskiej „Adlojada” / 341

Noty o Autorach / 345

Myśli różne o ogrodach (koncentracyjnych)

„Wszystko się układa / w jeden wyraźny, doskonały kształt: / ogród koncentracyjny”¹ – pisał (i śpiewał) Marcin Świetlicki. Jest to trafna (choć nie w tym pewnie celu stworzona) poetycka wizja pozagładowego języka: rzeczywiście obrazy Holokaustu stały się dziś niebezpiecznie doskonałymi środkami do opisu codzienności. Ich groźna doskonałość polega na tym, że są prawie niezauważalne: wyrażenia takie jak: „praca czyni wolnym”, „selekcja”, „gaz”, „dobry/zły wygląd”, mają niby jasną dla (niemal) wszystkich konotację holokautową, której referencja jest jednak w jakiś przedziwny sposób niedookreślona. Wiadomo bowiem, że odnoszą się do Holokaustu, ale co tak naprawdę znaczą?

Wynika to właśnie z pozornej jednoznaczności, „wyraźnego, doskonałego kształtu” współczesnego języka po Zagładzie. Ta wyrazistość jest pusta (jak sakralnie pusty jest przywoływany w tym samym wierszu symbol krzyża złożonego z zakupowych porów²) w sensie wyrazistości emocji (tu: poczucia osaczenia), która nie konotuje niczego ponad samą emocję (ponieważ, jak pamiętamy, w utworze stanowiącym załączek piosenki to wcale nie wychodząca z podziemia idea, ale „Forma ocalała”³). Pory jak krzyż, pory jak kwiaty, polityczne oraz ideologiczne – tytułowe – wybory, i wreszcie słynny już „ogród koncentracyjny”⁴ stanowią obrazy tak samo „doskonale” półgotowe, jednoznacznie (nie)zrozu-

¹ M. ŚWIETLICKI: *Przed wyborami. (Dla Marcina Sendeckiego)*. W: TENŻE: *Schizma*. Poznań 1994, s. 23.

² Tamże.

³ Tamże.

⁴ Pisał o nim – zresztą w kontekście tu omawianym – Arkadiusz MORAWIEC (w klasycznym już artykule *Lagerland, czyli o rzeczywistości w topos przemienionej*, którego najnowsze wydanie znaleźć można w jego książce: *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*. Łódź 2011; odnośny fragment znajduje się na s. 300). Fragment piosenki posłużył też za motto artykułu Katarzyny BOJARSKIEJ *Historia Zagłady i literatura (nie)piękna: „Tworki” Marka Bieńczyka w kontekście kultury posttraumatycznej*. „Pamiętnik Literacki” 2008, R. 99, z. 2, s. 89.

miały jak bezmyślnie powtarzany w różnych konfiguracjach slogan: „Żydzi do gazu”.

Holokaustowe imaginarium współczesnej kultury działa na zasadzie takiej właśnie półgotowej pustki. Wysyłając – werbalnie (?) – kibiców przeciwnej drużyny do gazu albo porównując w myślach szczelnie zamknięty i przepełniony potrzebującymi wody ciałami wagon metra do zaplombowanego wagonu bydłowego⁵, przywołujemy obrazy jakoby niewymagające dopowiedzeń, sygnalizujące nienazwane, ale bardzo wyraźne zdarzenia i emocje. Co przy wszystkich zalecanych ekonomii obrazu (dwuznacznych w przypadku pseudokibicowskich zaśpiewek) sprawia też, że rdzeń transformatywnego zdarzenia Zagłady poddaje się procesowi powszednienia, takiemu jak wyrażenie „judzić” albo ludowe obrazki „złotodajnego Żyda”⁶.

Z takiej niebezpiecznie „doskonałej” przyległości do codziennego języka imaginarium to na szczęście wciąż jeszcze odkleja się za pomocą tekstów kultury, zarówno rozumianej tradycyjnie (np. poezji), jak i tej, która gubi podział na twórczość tradycyjną i nietradycyjną (albo niską i wysoką), jak np. komiks czy muzyka rockowa. *Wdychać głęboko* Irit Amiel, *Oświęcimki* Wojciecha Albińskiego, *Paris London Dachau* Agnieszki Drotkiewicz, *Zombie Holocaust* Marino Girolamiego (*toutes proportions gardées*) i wreszcie wspomniany *Ogród koncentracyjny* to tytuły, które, odsyłając do wydarzenia Zagłady, stawiają jednocześnie – z różnym, rzecz jasna, powodzeniem – fundamentalne pytania o jego rolę w dzisiejszym pojmowaniu świata. Przywoływanie Holokaustu w kontekście kapitalistycznej konsumpcji (*Oświęcimki*, *Noc żywych Żydów* Igora Ostachowicza), miłosnych cierpień (*Paris London Dachau*⁷) czy rodzinnych traum (*Absolutna amnezja* Izabeli Filipiak, *Utwór o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Keff) świadczy o tym, że kultura pilnie odrabia tę lekcję, że angażuje pozagładową codzienność do mówienia o tym, co nawet jeśli wydaje nam się z Zagładą niezwiązane, w istocie nieuchronnie do niej sięga. Jak jednak odrobić ma ją dyskurs akademicki, dyskurs negocjujący przecież ramy rozumienia tych kulturowych narracji?

Otóż jesteśmy zdania, że jedną z możliwości stojących przed środowiskami badawczymi jest odwołanie się do kategorii, która, pojęta w sposób niefundamentalistyczny, z jednej strony ułatwia rozumiejące, „miękkie” wejście

⁵ Taki obraz stał się podstawą jednej z dwu emitowanych m.in. w MTV reklam społecznych „Holocaust happened to people like us”. Patrz opis tego i innych internetowych toposów Zagłady w: P. WOLSKI: *Holocaust online czyli internetowa topizacja Zagłady*. „Warmińsko-Mazurski Kwartalnik Naukowy” 2012, nr 3, s. 151–162.

⁶ Przegląd tych figuralizacji znaleźć można w: E. LEHRER: *Na szczęście to Żyd. Polskie figurki Żydów / Lucky Jews. Poland's Jewish Figurines*. Przeł. J. WARCHOŁ. Kraków 2014.

⁷ To akurat przykład może nie skandaliczny, ale z pewnością dyskusyjny; nie można mu jednak odmówić trafnego punktowania zdarzającej się nierzadko popkulturowej banalizacji Holokaustu.

w dyskurs z owymi narracjami, z drugiej zaś oferuje narzędzie przywołujące powab wiedzy jako działania praktycznego: topos. Topos (czy raczej: topika), pomiędzy niezliczonymi przypisywanymi mu znaczeniami⁸, konotuje zjawisko dynamiki i kumulatywnego rozwoju w czasie. Stanowi przy tym narzędzie, które zarówno posiada zaletę ugruntowania we współczesnej teorii badań nad narracjami, jak i daje możliwość bezkonfliktowego godzenia rozmaitych typów narracji (językowego, wizualnego, muzycznego itd.), a wreszcie oferuje ogłęd zjawisk narracyjnych w ciągu całego ich trwania przy możliwie najmniejszym zagrożeniu anachronizacją. I, w końcu, jest użytecznym i precyzyjnie sprofilowanym aparatem badań narracji holokaustowych, nieobciążonym nad miarę aksjomatycznymi pojęciami z zakresu etyki, psychologii traumy itp. Być może właśnie dlatego coraz częściej topika pojawia się w repertuarze tych badaczy Zagłady, których cechuje niewątpliwa wrażliwość na dynamiczne funkcjonowanie pamięci Holocaustu w kulturze współczesnej⁹.

W niniejszym numerze pisma podejmujemy starania tych właśnie badaczy (niektórzy z nich są zresztą jego współautorami), aby skupić się na niezwykle cennej cesze toposu, pomagającej zrozumieć funkcjonowanie Zagłady we współczesnej codzienności (kulturowej, naukowej, stadionowej). Jest nią jego bytowanie pomiędzy stabilizującym i uwyrażniającym (emocjonalnie) odniesieniem do Holocaustu a absolutną, destabilizującą kontyngencją znaczeń, jakie pod tę emocję można postawić. Robimy to przy tym siłami autorów, którzy nierzadko dowodzą spokrewnienia toposu i topiki z motywem (Sławomir Buryła), śladem (Justyna Kowalska-Leder) czy obrazem (Marta Tomczok). To pozornie nazbyt szerokie pokrewieństwo pozwala tym i innym komentatorom odnosić się – na wspólnej płaszczyźnie! – do tekstów o tak odmiennej naturze, jak dokumenty osobiste ocalałych czy współczesna popkultura. Dowodzą oni tym samym, że topos z formuły poszukiwawczej, służącej wynajdywaniu argumentów (Heinrich Lausberg)¹⁰, stał się ramą współczesnej pamięci o Zagładzie, by nie rzec – ramą pamiętania w ogóle. Czyni to z tego tradycyjnego pojęcia jedną z ważniejszych jednostek dzisiejszego słownika humanistyki (którego projekt – pod postacią

⁸ Współ z rozprawami Janiny Abramowskiej, Michała Głowińskiego, Jarosława Marka Rymkiewicza, Jerzego Ziomka i, oczywiście, Ernsta Roberta Curtiusa, Northropa Frye'a, Paula de Mana, Josepha Campbella oraz wielu innych (wymieniamy jedynie najwyrazistsze współczesne głosy w tym temacie, które odsyłają do dawniejszych autorów i tekstów; cała historia retoryki i topiki od Arystotelesa po dziś nie zmieściłaby się nie tylko w słowie wstępnym, ale i w całym prezentowanym tu tomie).

⁹ W. PANAS: *Topika judajska w literaturze polskiej XX wieku*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. BRODZKA. Wrocław 1992; A. MORAWIEC: *Lagerland, czyli o rzeczywistości w topos przemienionej*. W: *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*. Red. A. GŁÓWCZEWSKI, M. WRÓBLEWSKI. Toruń 2007; S. BURYŁA: *Topika Holocaustu. Wstępne rozpoznania*. „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2012, nr 10.

¹⁰ Pisze o tym Katarzyna Kuczyńska-Koschany w artykule *(Nie)topika Zagłady w NN „Opowieściach zasłyszanych”*, zamieszczonym w dalszej części czasopisma.

internetowego teaurusu topiki Holokaustu – zaczął zresztą wyrażać się właśnie w toku prac nad niniejszym numerem „Narracji o Zagładzie”).

W obliczu tak rozumianej topiki Holokaustu skontaminowanie w tytule płyty Świetlików toposu ogrodu – jednego z najtrwalszych toposów zachodniej cywilizacji – z obozem koncentracyjnym, który, jak chcemy dowodzić, zyskuje współcześnie status topiczny, jest konceptem sygnalizującym więcej niż tylko jednostkowy gest poetycko-popkulturowej aktualizacji pamięci Zagłady¹¹. Sepiowa, „przedwojenna” fotografia erotyczna nagiej kobiety zdobiąca okładkę płyty przywodzi przecież nieuchronnie na myśl kobiecy, także sepiowy *quasi*-akt zamieszczony na jednej z tytułowych kart Różewiczowskiego *nożyka profesora*. Jest to, jak wiadomo, zmanipulowana fotografia zmarłej więźniarki Auschwitz, a raczej kadr z filmu dokumentalnego z roku 1945¹². Oba obrazy przywołują jeszcze głębsze pokłady kulturowej pamięci: rozmyte kontury postaci, spokój na jej twarzy i otaczający ją puch (w rzeczywistości śnieg) zdają się bowiem odwoływać do bardzo określonej wersji ogrodu jako miejsca wspólnego – ogrodu rajskiego. Nic dziwnego, ponieważ, jak podkreślał Władysław Panas, topika Zagłady to „temat mający od samego początku dużą tendencję do konwencjonalizacji, do wyrażania się za pomocą tradycyjnych klisz, stereotypów, topiki dobrze osadzonej w europejskiej kulturze. Jest to rzadki przypadek, gdy możemy obserwować topikę *in statu nascendi*”¹³. Jednym z przedstawicieli ogrodowej „topiki dobrze osadzonej w europejskiej kulturze” jest *Et in Arcadia ego* Nicolasa Poussina, obraz, który sprowokował Erwina Panofskiego¹⁴ do zadania im (obrazowi i toposowi) dramatycznego pytania: kto jest owym „ja”/„ego” – zmarły czy

¹¹ Warto zauważyć, że nie jest to jedyne zastosowanie tej formuły. Dwa lata po wydaniu płyty Artur ŻMIJEWSKI zatytułował swój artykuł o powinnościach sztuki (opublikowany w: „Kresy. Kwartalnik literacki” 1997, nr 1 (29)) *Sztuka – „ogród koncentracyjny”?*, nieco później zaś i, by tak rzec, stawiając akcent tego toposu-metafory na drugim jego członie, Izabela Magdalena SACHA opublikowała tekst *Ogród koncentracyjny. O historii ogrodu zoologicznego w obozie koncentracyjnym Buchenwald* (w: *Bestie, żywy inwentarz i bracia mniejsi. Motywy zwierzęce w mitologiach, sztuce i życiu codziennym*. Red. P. KOWALSKI, K. ŁEŃSKA-BAK, M. SZTANDARA. Opole 2007). Co ciekawe, jest to zestawienie transcendujące granice językowe (co dla toposu naturalne) i chyba w jakimś sensie także kulturowe (co prawdopodobnie zbliżałoby go jednak raczej do archetypu); Leonard COHEN podobnego obrazu użył w tomie wierszy *Flowers for Hitler* (Toronto 1964).

¹² „Oryginał [...] nie jest fotografią sensu stricto, lecz kadrem z filmu Henryka Makarewicza, żołnierza armii Berlinga, któremu powierzono zadanie dokumentacji opuszczonego po ewakuacji obozu w Auschwitz w połowie stycznia 1945 roku. To jeden z 32 kadrów filmu nakręconego w formacie 24 x 35 mm i wywołanego pod koniec stycznia 1946. Był to jeden z kilku podobnego rodzaju materiałów zarejestrowanych w obozie zagłady Auschwitz-Birkenau po jego wyzwoleniu” (H. MARCINIAK: *Obraz fotograficzny – między archiwum a pozorem. Fotografie w „nożyku profesora” Tadeusza Różewicza. „Przestrzenie Teorii”* 2014, nr 21, s. 205).

¹³ W. PANAS: *Topika judajska w literaturze polskiej XX wieku...*, s. 1103.

¹⁴ E. PANOFSKY: *Et in Arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen*. In: TENŻE: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln 1975, s. 351–377 (wywód Panofskiego w tej sprawie sięga jeszcze lat 30. XX w.).

śmierć? W prezentowanym Państwu numerze pisma my to pytanie zadajemy narracjom o Zagładzie: *et in Arcadia – et in Auschwitz – ego?*; a zatem: czy to ja, czytelnik Różewicza, Drotkiewicz, Ostachowicza, Albińskiego itd., widz filmu Wandy Jakubowskiej, uczestnik kultury „Nazisploitation”¹⁵ czy wreszcie po prostu użytkownik języka przesiąkniętego Zagładą, mocą toposu przenoszę się do obozu i jakoś go doświadczam lub przynajmniej odtwarzam jego pamięć? Czy też topos ten mówi mi, że w ogrodzie/obozie to śmierć wypowiada słowa: „*ego (etiam) sum*” – „pamiętaj, że to ja jestem panią w ogrodzie koncentracyjnym”, i dlatego bycia tutaj doświadczyć nie zdołasz, ponieważ by tego doświadczyć, musisz umrzeć, a więc położyć kres wszelkiemu doświadczeniu?

¹⁵ Patrz np. *Nazisploitation!: The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture*. Eds. D.H. MAGILOW, E. BRIDGES, K.T. VANDER LUGT. New York 2012.

Paweł Wolski

Topika Zagłady

„Mnie zawsze fascynowały wszelkie powtarzalności” O topice Zagłady z Janiną Abramowską rozmawia Paweł Wolski

Janina Abramowska: Muszę Pana zmartwić, bo wydaje mi się, że kategoria toposu przylega do tematu Zagłady tylko jednym bokiem...

Paweł Wolski: A którym?

J.A.: No, może właściwie dwoma: po pierwsze, tym, że jest to coś, co się w kulturze powtarza, tzn., że to jest zasób wspólny literatury światowej, po drugie, dlatego, że wokół Zagłady jako serii faktów historycznych wytworzyło się coś mitopodobnego. Tyle że mit nie oznacza tu nieprawdy, żebyśmy się zrozumieli. Przeciwnie, to jest tylko inna prawda. Chrześcijaństwo dla mnie to też są mity religijne. Sama nie jestem wierząca, ale to nie znaczy, że nie szanuję religii. Z Zagładą jest podobnie: te duże religie niewątpliwie poza spełnianiem pewnych potrzeb indywidualnych pełnią przede wszystkim bardzo ważne funkcje zbiorowe, tzn. integrują społeczności – skądinąd dzieląc. W ten sposób identyfikacja, poczucie tożsamości są związane z pamięcią Zagłady, w tym pamięcią drugiego, trzeciego pokolenia. Sama literatura bezpośredniego świadectwa dosyć szybko się chyba wyczerpała i potem jest w polskiej literaturze dziura w tym temacie. Z kolei Amerykanie zaczynają produkować swoje teksty na ten temat, a nawet Niemcy... U nas to się trochę rusza w roku 1956. Po 1956 następuje niestety druga fala eksodusu. No a potem rok 1968 i te sławne pociągi z Dworca Gdańskiego. Bardzo wielu wybitnych polskich Żydów wtedy wyjechało. Natomiast w literaturze w dalszym ciągu nic się wtedy nie działo. Ale dorastało młodsze pokolenie. I te dzieci często w latach 70. albo nawet 80. dowiadywały się dopiero o swoim pochodzeniu i wtedy się opowiadały za żydowskością, często zresztą taką połowiczną: uważali się za Żydów-Polaków, Polaków-Żydów, Polaków

żydowskiego pochodzenia. Ta podwójność jest zresztą stopniowalna z obu stron. Te dzieci musiały się najpierw pogodzić z korzeniami, z historią rodziny. Niektóre zostały pisarzami. Z wybitniejszych autorów do dziś czynnych mogę wymienić Magdalенę Tulli, która dokumentowała w osobistej, psychologicznej warstwie – to są przecież autobiograficzne teksty – właśnie to dziedzictwo czy tę historię, kiedy mama-ocalona nic na ten temat nie mówiła ani ona nie miała o tym pojęcia przez ileś lat, tylko cierpiała z powodu jej chłodu, braku serdeczności; mama nie potrafiła tej serdeczności w sobie wzbudzić, coś jej za sprawą doświadczeń wojennych odcięto w duszy.

P.W.: Skąd te dzieci brały język do opowiadania o doświadczeniu Zagłady?

J.A.: Nie no, potem się dowiadywały...

P.W.: Tak, ale skąd brały sposoby opisu Zagłady, skąd brały narracyjne wzorce? Większość z nich, jak Tulli, jak Bożena Umińska-Keff, opisywała nie tylko własne doświadczenie dziedziczenia Zagłady, ale i poniekąd samą, niedoświadczoną bezpośrednio Zagładę. No więc skąd oni mają język literacki do opisu tego, o czym piszą?

J.A.: Przede wszystkim wymuszają opowieści na swoich rodzicach i dziadkach. Bo jest jeszcze coś takiego – obok twórczości dzieci i wnuków – jak literatura tworzona przez starców, którzy milczeli przez całe życie, a przed śmiercią na ten temat piszą. Taki rodzaj żydowskiego coming outu. Kierują się potrzebą upamiętnienia własnego życia: to, co zamykali przed innymi, a nawet trochę przed sobą w poprzednich latach, teraz otwierają. I jest sporo bardzo wybitnych starczych świadectw. One się pojawiają w Izraelu, o ile mi wiadomo, trochę w Ameryce – mam na myśli pisarzy tworzących po polsku – no i w Polsce. I te świadectwa są z pierwszej ręki, ale to już jest inne, starsze pokolenie.

P.W.: No dobrze, ci autorzy mają język z wnętrza doświadczenia, swój własny, ten, który wytwarzał się, gdy ukrywali się po „aryjskiej stronie”, albo którym posługiwali się w obozie. Natomiast dzieci, wnuczeta – one nie brały przecież tego języka od rodziców, ich język jest inny. Więcej nawet, niektóre z nich mówią tak: mama nic mi nie przekazała, ja sama musiałam tworzyć swój język do opisu...

J.A.: Nie, nie, zupełnie nie. To jest język uniwersalny raczej albo który się wytwarza na potrzeby tego tematu, ale wytwarza się teraz. To język, który nie był udziałem ani doświadczeniem tych, którzy naprawdę przeżyli...

P.W.: Powiedziała Pani Profesor wcześniej: „słynne pociągi z Dworca Gdańskiego”, te, którymi odjeżdżali wyganiani z Polski Żydzi po roku 1968. One

rzeczywiście są słynne i to z wielu powodów: dlatego, że wyjeżdżali nimi polscy Żydzi, po raz kolejny wyrzucani z kraju, ale też dlatego, że POCIĄG ustabilizował się w kulturze jako, po pierwsze, symbol takiego postępu, który może zniszczyć („trauma kolejowa” to przecież pojęcie, które w jakimś stopniu przyczyniło się do utworzenia dzisiejszego rozumienia kategorii traumy), i, po drugie, symbol zniszczenia bardzo określonego: transport do obozu. Nie jestem pewien, czy te różne rozumienia nie nałożyły się na to, że POCIĄGI z Dworca Gdańskiego są właśnie aż tak „słynne”. Czy nie sądzi Pani Profesor, że to wszystko skumulowało się w... topos?

J.A.: Tak, POCIĄG wiozący Żydów byłby najbliższy temu, co ja nazywam toposem.

P.W.: A dlaczego nie inne zjawiska, dlaczego nie, na przykład...

J.A.: Bo to jest pewien obraz powtarzalny, ale nie zawsze w tej samej funkcji. I nie zawsze to jest ten sam pociąg, tzn. to może być pociąg z 1968 roku, ale może być z 1941 czy 1942. Pamięta Pan taki przepiękny wiersz Szymborskiej *Jeszcze*¹ [czyta wiersz z tomiku wyciągniętego z półki]:

W zaplombowanych wagonach
jadą krajem imiona,
a dokąd tak jechać będą,
a czy kiedy wysiedą,
nie pytajcie, nie powiem, nie wiem.

Imię Natan bije pięścią o ścianę,
imię Izaak śpiewa obłąkane,
imię Sara wody woła dla imienia
Aaron, które umiera z pragnienia.

Nie skacz w biegu, imię Dawida.
Tyś jest imię skazujące na klęskę,
nie dawane nikomu, bez domu,
do noszenia w tym kraju zbyt ciężkie.

Syn niech imię słowiańskie ma,
bo tu liczą włosy na głowie,
bo tu dzielą dobro od zła
wedle imion i kroju powiek.

Nie skacz w biegu. Syn będzie Lech.
Nie skacz w biegu. Jeszcze nie pora.

¹ W. SZYMBORSKA: *Poezje*. Przedmowa J. KWIATKOWSKI. Warszawa 1977, s. 42–43.

Nie skacz. Noc się rozlega jak śmiech
i przedrzeźnia kół stukanie na torach.

Chmura z ludzi nad krajem szła,
z dużej chmury mały deszcz, jedna łza,
mały deszcz, jedna łza, suchy czas.
Tory wiodą w czarny las.

Tak to, tak, stuka koło. Las bez polan.
Tak to, tak. Lasem jedzie transport wołań.
Tak to, tak. Obudzona w nocy słyszę
tak to, tak, łomotanie ciszy w ciszę.

To jest właśnie ten POCIĄG. We wczesnych wierszach są bardzo wyraźne nawiązania do Holocaustu. Szymborska pisze ten utwór zaraz po wojnie. A potem ma takie same motywy, ale uniwersalne: o torturach, o ludziach ginących w wojnie. Ma sporo takich wierszy, ale już nie wprost nawiązujących do Żydów.

P.W.: Bratobójcza walka i inne wątki, powiedzmy, archetypalne to jednak zjawiska mniej czy bardziej abstrakcyjne. Tzn. za bratobójczą walkę można podstawić Kaina i Abła, Romulusa i Remusa, wreszcie polskich i żydowskich sąsiadów, ale POCIĄG jest obrazem autonomizującym się: to musi być ten POCIĄG, to nie może być abstrakcyjny symbol technicznego postępu, lokomotywy dziejów, a w każdym razie nie tylko i nie przede wszystkim. Może właśnie dlatego w POCIĄGU Szymborskiej jadą imiona: jednocześnie odsyłające ogólnie do pewnej kultury czy etni², ale też ukonkretniające: nie ludzie, ale określone imiona. Czy to nie jest specyfika toposów-symboli holokaustowych: usamodzielanie się, wyrwanie z kulturowego ciągu i, jednocześnie, konkretyzacja obrazów?

J.A.: Myślę, że często punktem wyjścia do ukształtowania się takiego toposu jest jakieś zdarzenie albo zjawisko realne. Ten POCIĄG też, mimo że tych POCIĄGÓW przejeżdżało przez Polskę wiele. Skądinąd w literaturze taki motyw pojawia się w prozie – jest takie opowiadanie Zofii Nałkowskiej *Przy torach*.

P.W.: No tak, ale nie jesteśmy w stanie wskazać pierwszej podróży, która stała się na przykład wzorcem tułaczki Odysa, nie jesteśmy w stanie nazwać wewnątrzplemiennych konfliktów, z których zrodziły się modele bratobójstwa, natomiast

² W rozumieniu Anthony'ego D. Smitha etnia jest fazą przejściową między grupą etniczną i narodem; od tej pierwszej różni się większą konsolidacją na poziomie kulturowym, od drugiego tym, że mimo wspólnoty tradycji, mitologii jest wciąż silnie zakorzeniona we wspólnocie rodowej, terytorialnej (patrz A.D. SMITH: *Etniczne źródła narodów*. Przeł. M. GŁOWACKA-GRAJPER. Kraków 2009).

w przypadku Zagłady historia tak przyspieszyła, że te narracyjne wzorce tworzą się niemal na naszych oczach, w czasie kilku zaledwie dekad...

J.A.: To się dzieje w przestrzeni pamięci. Nie przestrzeni bezpośrednio doświadczanej, bo wtedy ludzie sobie opowiadali o tych POCIĄGACH, jedni wiedzieli, drudzy nie. A dopiero w jakimś momencie utrwaliło się to w zbiorowej pamięci, w literaturze.

P.W.: A dlaczego w badaniach literackich to raczej archetyp – właśnie pod postacią badań nad pamięcią – niż retoryczne struktury, i to mimo całego dziedzictwa strukturalizmu, wiedzie dziś prym?

J.A.: Uważałam się w swoim czasie może nie za wyznawczynię, ale przynajmniej użytkowniczkę języka strukturalistycznego (choć wychowałam się jeszcze na marksizmie, ale tak mnie nieskutecznie tym truli, że nic mi z niego nie zostało). Strukturalizm wszedł zaraz po marksizmie, czyli po 1956 roku. Była cała warszawska szkoła strukturalna, tzn. Aleksandra Okopień-Sławińska i Janusz Sławiński, Michał Głowiński – to była szkoła IBL-owska właściwie. No i wszystkie przynależności rozsiane po Polsce – u nas głównie Edward Balcerzan. Trochę chodziłam bokami, bo interesowały mnie zawsze powtarzalności: genologia, tematologia, i to, co daje się określić na tle tych powtarzalnych zjawisk jako rozwiązania autorskie. Strukturalizm jest dziś chyba niezbywalny, dlatego że myśmy się nauczyli poetyki strukturalistycznie i to jest pewien język opisu.

P.W.: To rzeczywiście system, który w ten sposób ciągle sam się reprodukuje...

J.A.: Był taki czas, że strukturalizm stanowił teorię przez wielkie „T”, tzn. teorię jedyną, teorię wszystkiego. Biografizm był w pogardzie, nie mówię już nawet o genetyzmie...

P.W.: No i stał się jakąś formą ucieczki od marksizmu.

J.A.: Tak, natomiast gdy ta teoria przez wielkie „T” „zdechła”, zrobił się post-strukturalizm, w którym ja już mam orientację bardzo słabą. Wiem jednak na pewno, że strukturalizm przestał być teorią wielką, jedyną i skończoną. Przede wszystkim literaturoznawstwo się rozproszyło, a właściwie wtopiło w rozmaite nurty: w kulturę, w historię, w świadomość taką czy inną, no i właśnie w pamięć. To są kategorie już nie literaturoznawcze, tylko jakby trochę pożyczane z innych dziedzin. Ale to chyba nic złego, bo literatura w ogóle siedzi przecież trochę w historii, filozofii itp., a także w tych nowszych pomysłach o samoświadomości i samoidentyfikacji. I dlatego pamięć jest teraz kategorią najbardziej płodną. W strukturalizmie pamięci nie było. Strukturalizm, może nie aż tak

jak formalizm, mimo wszystko sprowadzał wszystko do pytania: „jak to jest zrobione?”. Mnie to nigdy zbyt nie bawiło. Balcerzana bawiło.

P.W.: Retoryka jest też sztuką pamięci...

J.A.: No tak, więc retoryka weszła bokiem. Ale inaczej ją rozumiał na przykład Marek Skwara, a jeszcze inaczej Jerzy Ziomek. Ten ostatni próbował powiązać to ze współczesnymi poglądami na literaturę.

P.W.: Tak, powoływał się przecież między innymi na Umberta Eco, na Northropa Frye³.

J.A.: Marek Skwara z kolei dyskutował z moją wizją toposu, ale nie zwrócił uwagi, że mój tekst³ jest o topice w literaturze, a nie o klasycznych teoriach Kwintyliana i innych. O co innego mi w tym przecież chodziło. Z drugiej strony jest ta książka Michała Rusinka⁴, która mi się całkiem nie podoba. Tak jak Skwara absolutyzuje historię retoryki, tak Rusinek ją ignoruje...

P.W.: No, powiedzmy: używa jej do swoich celów, do mówienia o Mauritisie C. Escherze, ale wydaje mi się, że twórczo.

J.A.: Ale pojęciem retoryki operuje w przybliżonym zakresie współczesnym. Niezależnie od tego wszystkiego retoryka jest przede wszystkim nauką o języku, o sposobie wyrażania, tyle że skojarzoną z określoną szkołą myślenia, z logiką, którą wtedy się nazywało dialektyką. I w tym sensie jest nie do zlekceważenia. No i mówienie o retoryce współcześnie to jednak zawsze jakieś przybliżenie.

P.W.: Nie da się jednak sprowadzić jej do lingwistyki, bo dialektyczny wymiar toposu...

J.A.: Otóż tu się przyplątuje jeszcze jedna rzecz: wartościowanie. Jak wiadomo, retoryka w jednym ze swoich działów jest poświęcona pochwalom albo naganom. I bardzo często topiczne zjawiska, już nawet poza literaturą, są nacechowane dodatnio albo ujemnie. Są często związane z czymś historycznym, o ograniczonym zasięgu – bo ten POCIĄG jest niewątpliwie żydowski, nie ma innych takich pociągów – ale mają w sobie jednak coś powtarzalnego. Ja kiedyś miałam ochotę się zająć Samsonem u Kazimierza Brandysa⁵. SAMSON też jest topiczny, tylko jeszcze z dawniejszej kultury, z innej narracji przeniesiony na sytuację dwudzie-

³ J. ABRAMOWSKA: *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*. „Pamiętnik Literacki” 1982, nr 1/2 (73), s. 3–23.

⁴ M. RUSINEK: *Retoryka obrazu: przyczynek do percepcyjnej teorii figur*. Gdańsk 2012.

⁵ Chodzi o bohatera powieści *Samson* Kazimierza Brandysa, wydanej w 1948 r.

stowieczną, holokaustową. Mnie zawsze fascynowały wszelkie powtarzalności. Gatunkowe, ale także tematyczne. Topos ma różne rozmiary. Może być sprowadzony do niesamodzielnej cząsteczki, która wchodzi w jakąś większą strukturę. Ale może być też samodzielny i sprowadzać się do tego, co nazwałam tematem imiennym. I Orfeusz to jest temat imienny.

P.W.: Topos SAMSONA odradza się w całej grupie narracji holokaustowych o bokserach. W każdym razie taka topika, o jakiej teraz rozmawiamy, charakteryzuje się jeszcze jedną cechą wspólną: nie ma toposów neutralnych emocjonalnie.

J.A.: Emocjonalnie i aksjologicznie.

P.W.: Dziś jednak, gdy mówi się „topos”, odbierane jest to jako coś na kształt greckich rzeźb – marmurowych, wybielonych, harmonijnych... martwych. A greckie rzeźby, jak wiemy, były żywe, kolorowe...

J.A.: No tak, zazwyczaj przy tej okazji myśli się o mitologii. Nie przez przypadek przypominałam Orfeusza. Mity i toposy odnoszą się do uniwersalnych doświadczeń, takich jak: miłość, śmierć czy walka bratobójcza. Przypuszczam, że wiele z nich można by znaleźć w literaturze amerykańskiej po wojnie secesyjnej. To wzorzec narracyjny, który przybiera konkretną formę historyczną za sprawą konkretnych faktów.

P.W.: Jacek Leociak w książce o doświadczeniach granicznych zamieszcza zdjęcie wychudzonego, nagiego człowieka, właściwie kościotrupa obleczonego skórą⁶. Ta fotografia służy mu do dyskusji nad estetyzacją i medykalizacją przedstawień tego typu doświadczeń, których niejako modelem jest oczywiście Zagłada. Ale ten konkretny obraz prezentuje jankeskiego jeńca z konfederackiego obozu. Studenci, którym to zdjęcie pokazuję, nawet ci, którzy nie wiedzą, czym zawodowo zajmuje się autor tej książki, ten obraz niezmiennie odsyłają do późniejszego o niemal cały wiek niemieckiego obozu koncentracyjnego.

J.A.: Wciąż nie uważam, że Zagłada jest jedynym tego rodzaju wydarzeniem, nawet w historii XX wieku, ale spośród wszystkich innych wydaje się wydarzeniem najbardziej wyrazistym. I ten więzień też się kojarzy z obozem koncentracyjnym czy zagłady, a dopiero potem jenieckim, bo to Holokaust zawładnął wyobraźnią.

P.W.: I w związku z tym nie tylko ma własne toposy, ale też własne toposy wytwarza. Weźmy KARUZELĘ na placu Krasińskich; to przecież bardzo frapująca

⁶ J. LEOCIAK: *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*. Warszawa 2009, s. 202.

kontaminacja topiczna, połączenie *locus amoenus* z *locus horridus*. Obraz sielankowy owiany dymem. Literatura, film czy kultura Zagłady wytwarzają własne toposy, które są właściwe tylko jej.

J.A.: Tak, ale to na poziomie obrazów literackich. Topos ma jeszcze przecież strukturę obrazową w dużej mierze.

P.W.: Ale obrazu już zinterpretowanego.

J.A.: POCIĄG ŚMIERCI świetnie się w to wpisuje.

P.W.: A KARUZELA?

J.A.: No, KARUZELA jest jednorazowa. Ale ona też ma bardzo wyraziste konotacje, niestety bardzo nieprzyjemne dla Polaków. Widziałam tę karuzelę.

P.W.: I ona się kręciła?

J.A.: Tak, kręciła się, wstrętne dziwki warszawskie chichotały i się doskonale bawiły. Muzyka grała. To naprawdę było coś okropnego. Mieszkałam wtedy z rodzicami w bardzo bliskim sąsiedztwie getta. Na ulicy, która była przedzielona murem. Z jednej strony chodziło się po chodniku i tam były domy zamieszkałe przez nie-Żydów, a po drugiej było getto. Te granice się wciąż przesunęły, ale to wszystko było cały czas w pobliżu mojego domu i szkoły. W śródmieściu mieszkała rodzina mojej matki: wujek, ciocia. I myśmy tamtędy chodzili. Krochmalna, Chłodna, Żelazna, Grzybowska. Ja na Grzybowskiej chodziłam do szkoły, a na Krochmalnej, potem na Chłodnej mieszkałam. Nawiasem mówiąc – w pożydowskim domu. Z naszego mieszkania wyrzucili nas, a tam, gdzie na poprzednim terenie getta mieszkanie nie zostało spalone, można było zamieszkać. To było czymś usprawiedliwionym, ale gdy myślę o tym, to także czymś przykrym. W 1944 ta chałupa się spaliła w powstaniu. Z mojej najbliższej rodziny nikt nie zginął, ojciec był w powstaniu, ale ocalał. No i potem w 1945 roku przenieśliśmy się na zachód, do Dębna Lubuskiego. A tam znowu weszliśmy w bety niemieckie. Więc jak nie po Żydach, to po Niemcach. Miałam wtedy 11–12 lat i byłam przekonana, że my mamy do tego prawo, zwłaszcza że Niemcy zniszczyli wszystko, co było nasze, a gdzieś trzeba było mieszkać. My się przenieśliśmy dość późno i już tam Niemców nie było. Ale były te domy, nawet jakieś meble, graty, bambetle, w które myśmy weszli z poczuciem sprawiedliwości, bo przecież to Niemcy. Myślę o tym teraz z przykrością.

No więc wracając do KARUZELI: ona była realna, ja ją widziałam. Ale moi rodzice nigdy by na nią nie wsiedli ani mnie na nią nie wsadzili. To była Wielkanoc, getto już się zapalało, karuzela się kręciła, a ja z rodzicami wyszłam na

spacer w stronę ogrodu Saskiego. Koniec Elektoralnej – to gdzieś tam było. Moi rodzice byli bardzo oburzeni. A co do pytania: przykład karuzeli jest skrajny, podobnie jak przypadek Jedwabnego, bo przecież nie wszyscy Polacy zabijali Żydów.

P.W.: Aha, w tym sensie skrajna. Bo potem przecież się jednak okazuje, że takich Jedwabnych było sporo.

J.A.: Odeszliśmy od toposu, a tu chodzi o dobre i złe sumienie. Przede wszystkim o złe. I jest coś takiego jak poczucie winy z tego powodu, że się należało do pewnej społeczności... To dotyczy przede wszystkim Niemców, ale też Polaków. Wie Pan, kiedyś starałam się na własny użytek zdefiniować sobie coś, co nazywa się patriotyzmem. Teraz już nie byłoby to odkrywczce. Ale wtedy mawiałam, że dumy narodowej nie czuję, bo niby z czego. Nawet Maria Curie-Skłodowska czy Fryderyk Chopin, pomijając nawet ich niepewną przynależność narodową, czy sportowcy... Ja się cieszę, że wygrywają – ale żeby miałam z tego powodu być dumna? Oni mają być dumni, to są indywidualne zwycięstwa i sukcesy. Prawdę mówiąc, nie znajduję w historii Polski szczególnych powodów do dumy. Coś by się tam znalazło, ale więcej mam powodów do wstydu. Wstyd też jest rodzajem identyfikacji. Jestem w tym sensie patriotką, że ja się za Polskę, za Polaków, za naród wstydzę z wielu powodów. I ten wstyd wynika na przykład z poczucia winy za Jedwabne.

P.W.: We wspomnianym już artykule napisała Pani Profesor, że topos znajduje się gdzieś między tekstem a rzeczywistością. Coś takiego mówiła też Pani przed chwilą o naszej KARUZELI – że ważne w tej dyskusji jest to, że ona naprawdę istniała. To nie jest tylko obraz czy pejzaż potiomkinowski bądź angielski ogród, który ma coś udawać, to brutalna rzeczywistość, która dopiero zamienia się w obraz. KARUZELA wzięła się z bezpośrednio obserwowanej sytuacji i bardzo szybko – nie po wiekach – zaczęła funkcjonować u Czesława Miłosza, u Jana Błońskiego, u Jarosława Iwaszkiewicza w *Dzienniku*...

J.A.: Jej obrazy są rozproszone, ale karuzela była jedna.

P.W.: Podobno dwie.

J.A.: Dwie?!

P.W.: Tomasz Szarota pisał, że być może były dwie⁷.

⁷ W artykule *Czy śmiały się tłumy wesole?*, opublikowanym w „Rzeczypospolitej” z 28 lutego 2004 r.

J.A.: A gdzie ta druga?

P.W.: Na początku obie stały obok siebie, potem jedna została przeniesiona gdzieś w okolice Bonifraterskiej i wróciła na plac Krasińskich... Ale to wszystko nie jest pewne.

J.A.: To jest wszystko ta sama dzielnica. Mnie wystarczyła ta jedna karuzela. Jako symbol zupełnie starczy jedna.

P.W.: Mówię o tym dlatego, że to niby mało ważne, czy obie się kręciły, czy jedna się kręciła, a druga nie (długo kłócili się na ten temat publicyści i historycy), bo ważniejsze jest to, że my tak bardzo pragniemy tej niekręcącej się KARUZELI, że jesteśmy w stanie ożywiać i uśmiercać ten wiecznie odradzający się topos, na zmianę zatrzymywać KARUZELĘ i nią kręcić. Rok temu w Rzymie na Campo de' Fiori odsłonięto tablicę z wierszem Miłosza. Ten wiersz w przemowach burmistrzini miasta i przedstawicieli środowisk żydowskich funkcjonował jako ostateczne zamknięcie dyskusji: KARUZELA się kręciła, stały tłumy wesołe i to jest obraz, który wyjaśnia wszystkie komplikacje drugowojenne. U nas czasem jeszcze ktoś zakręci tą KARUZELĄ, ktoś ją zatrzyma...

J.A.: Ale ona się kręciła! I leciały na nią skrawki spopielonego papieru.

P.W.: No więc właśnie pytam o to, jak funkcjonuje taki obraz-topos Zagłady, KARUZELA, POCIĄG: czy jak w Rzymie, gdzie KARUZELA zamyka dyskusje i jest tylko pomnikiem, czy raczej jak u nas, gdzie (z różnych wprawdzie powodów, bo przecież ważny jest i fakt, że to nas bezpośrednio dotyczy) jeszcze może wywoływać żywe debaty?

J.A.: Myślę, że topos nie musi unieruchamiać dyskusji. KARUZELA to topos nieuniwersalny. Tak jak POCIĄGI to nie pociągi w ogóle, one mogą mieć najrozmaitsze konotacje, w polskiej i zagranicznej literaturze... *Moskwa-Pietuszki* Wieniedikta Jerofiejewa na przykład. Obraz nie musi być topiczny, może być przecież jednorazowy. Charakterystyczna dla toposu jest powtarzalność.

JUSTYNA KOWALSKA-LEDER

Institut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski

Cyrkulacja śladów Zagłady w polskim imaginariu – między stadionem a galerią sztuki

Znaki odsyłające do Zagłady pojawiają się w kulturze polskiej w różnych mediach, kontekstach i obiegach. Niektóre z nich wyłoniły się jeszcze podczas drugiej wojny światowej i nadal w sposób jednoznaczny wskazują na Szoa, jak na przykład „szmalcownik”. Zakres znaczeniowy innych jest od lat negocjowany, jak choćby w przypadku WAGONU¹ lub TRANSPORTU, w których krzyżują się dwa obszary znaczeń konotujących wywózki zarówno zmierzające w stronę obozów zagłady, jak i podążające na Wschód. Można wskazać również takie ślady Holokaustu, które skryzalizowały się stosunkowo niedawno, wiele lat po zakończeniu drugiej wojny światowej. Tu dobrym przykładem jest STODOŁA². Po dyskusji wokół *Sąsiedów* Jana Tomasza Grossa, po zainspirowanych tą książką wypowiedziach artystycznych, naukowych i publicystycznych, STODOŁA zaczęła konotować problem współudziału Polaków w Zagładzie. Nie sposób dziś bez skojarzeń z mordem w Jedwabnem wysłuchać piosenki Czesława Niemena z 1967 roku:

Mówią: płonie stodoła, płonie aż strach.
Trzeszczy wszystko dokoła, ściany i dach, gorąco, że hej,
Pobiegij tam ze mną, szkoda czasu, bo
stodoła płonie a w niej ludzie jacyś są,
Sołtys chyba już zwołał prawie pół wsi, pomagaj i ty.
Płonie stodoła, alarm trwa, jesteście na dnie.
Dlaczego właśnie ja miałbym brać w dudy miech?³

¹ Zob. I. KURZ: *Wagon*. W: *Ślady Holokaustu w imaginariu kultury polskiej*. Red. P. DOBROSIELSKI, J. KOWALSKA-LEDER, I. KURZ, M. SZPAKOWSKA (w druku). Publikacja przygotowywana przez Zespół Badań Pamięci o Zagładzie w IKP UW, finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2012–2016.

² Zob. P. DOBROSIELSKI: *Stodoła*. W: *Ślady Holokaustu...*

³ C. NIEMEN: *Płonąca stodoła*. Muz. TENŻE. Śł. M. BELLAN. W: C. NIEMEN: *Sukces*. Płyta. Polskie Nagrania „Muza”, 1968.

Nadawana w radio i telewizji, a ze względu na transową melodię chętnie słuchana również na prywatkach i dyskotekach przez trzydzieści lat z okładem piosenka Niemena wywołuje dziś makabryczne skojarzenia. Wiadomo, kto płonie w stodole i w jakim celu sołtys przywołuje okolicznych mieszkańców. Jasne jest, w czym mają pomóc i co to znaczy, że „alarm trwa, jesteśmy na dnie”. Słowo „stodoła”, raz głęboko zanurzone w zagładowym kontekście, traci pierwotną neutralność. Wpisuje się tym samym do katalogu śladów Holokaustu rozproszonych w imaginarium kultury polskiej. Już w 1947 roku Nachman Blumental opracował obszerny słownik rejestrujący słowa, które narodziły się w odpowiedzi na rzeczywistość wojenną albo zmieniły pod jej wpływem swoje pierwotne konotacje. Przy czym warto podkreślić, że nie widział konieczności rozróżnienia słów wskazujących na doświadczenia Żydów i tych, które odsyłały do okupacyjnego losu nie-Żydów. Dla Blumentala istotne było zwrócenie uwagi na nieodwracalne skażenie kultury polskiej, na której odcisnęła się okupacyjna, obozowa i zagładowa pieczęć:

Niewinne słowa stały się wyrazami zbrodni! Któż nie zna obecnie – na terenach, gdzie przekłety okupant niemiecki stanął swoją stopą – słowa „akcja” w jego potwornym niemiecko-hitlerowskim znaczeniu? A jak niewinnie brzmią słowa „wysiedlenie”, „akcja czystkowa” [...], „obóz zdrowotny” i tysiące innych!⁴

W słowniku Blumentala jednak najwięcej miejsca zajmują słowa niemieckie, na przykład: »Erholungsblock«, »Badeanstalt«, »Himmelfahrt«, »Hasenjagd« i wiele, wiele podobnych, które w hitlerowskiej praktyce otrzymały niesamowite znaczenie!⁵ Wraz z rosnącym dystansem czasowym, jaki dzieli nas od wojny, coraz więcej wyrazów z indeksu Blumentala staje się niezrozumiałych. Można jednak wskazać takie, również spoza przywołanego tu słownika, które w sposób oczywisty dla użytkowników języka odwołują się do drugiej wojny światowej czy Zagłady.

W artykule *Topika Holokaustu. Wstępne rozpoznanie*⁶ Sławomir Buryła sformułował postulat podjęcia szeroko zakrojonych badań nad obecnością w literaturze polskiej *loci communes* Zagłady. Szkieletując projekt słownika topiki holokaustowej, zaproponował wstępną, roboczą wersję jego indeksu. Znalazły się w nim między innymi takie hasła, jak: STARY DOKTOR, KARUZELA, CISZA, BONA, MUR, PIEKŁO, KAT, ANIOŁ ŚMIERCI, SZMALCOWNIK, DZIECKO-SZMALCOWNIK, DOROSŁE DZIECKO, DZIECKO ŻYDOWSKIE, SZAFKA, ANIELEWICZ, RUMKOWSKI, KŁÓTNIA Z BOGIEM, MYDŁO,

⁴ N. BLUMENTAL: *Słowa niewinne*. Kraków–Łódź–Warszawa 1947, s. 10.

⁵ Tamże.

⁶ S. BURYŁA: *Topika Holokaustu. Wstępne rozpoznanie*. „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2012, nr 10.

WARIAT, WIELKA AKCJA, ŻYD-TCHÓRZ, AUSCHWITZ, MUZUŁMAN, POPIÓŁ, RAMPA, NIOBE, CHRYSZTUS WSPÓLCIERPIĄCY, WYCIECZKA DO MUZEUM. Przywołane przykłady z indeksu zawierającego kilkadziesiąt haseł uświadamiają, że przynależą one do różnych kręgów znaczeniowych: topiki judajskiej, chrześcijańskiej, niektóre mają charakter topiki personalnej – związane są z konkretnymi postaciami historycznymi, których postawa podczas Zagłady przybrała kształt symboliczny. Są również takie, które nie nawiązują ani do sfery *sacrum*, ani do poszczególnych „aktorów teatru Zagłady”, lecz dotyczą życia codziennego – fenomenów, które zaistniały podczas wojny (na przykład SZMALCOWNIK czy BONA), lub takich, które ją poprzedzały (jak choćby POPIÓŁ czy MYDŁO), a po Zagładzie utraciły pierwotną niewinność, o której pisał Blumental. Heterogeniczność znaków odsyłających do Zagłady uświadamia potrzebę uporządkowania materiału. Może ono przybrać kształt typologii, na przykład rozważanego przez Sławomira Buryłę podziału na trzy zespoły tworzące rozległe kręgi tematyczne: lagier, getto oraz życie po „aryjskiej stronie”. Takie rozwiązanie rodzi jednak problem z klasyfikacją niektórych haseł, na przykład: DZIECKO ŻYDOWSKIE, KŁÓTNIA Z BOGIEM czy CHRYSZTUS WSPÓLCIERPIĄCY.

Wymienione w indeksie hasła wymagają analizy w porządku historycznym, przede wszystkim zmuszają do odpowiedzi na niełatwe, a zarazem kluczowe pytanie o to, kiedy i w jaki sposób w kulturze polskiej wyłonił się ich związek z Szoa. Jako przykład posłużyć może choćby AUSCHWITZ, przez lata postrzegane jako miejsce polskiej martyrologii oraz symbol „męczeństwa wielu narodów”. Współcześnie – po sporach o klasztor sióstr karmelitanek i krzyże na żwirowisku – doszło do „podziału prawa własności” do dawnego KL Auschwitz-Birkenau. Auschwitz I stało się miejscem pamięci głównie o polskich więźniach, natomiast Auschwitz II, czyli Birkenau – przede wszystkim o Zagładzie Żydów⁷. Jeśli więc rozważać miejsce toposu AUSCHWITZ w proponowanej przez Buryłę topice Zagłady, warto wziąć pod uwagę zastąpienie go BIRKENAU.

Pytanie o porządek historyczny, w jakim różne znaki zaczęły w świadomości społecznej konotować Zagładę, należy postawić w odniesieniu do każdego z nich z osobna. Dziś, wydawałoby się, wyrazisty związek z Szoa mają na przykład WŁOSY⁸, na stronie internetowej Muzeum Auschwitz-Birkenau opisane następująco: „[...] włosy obcięte ludziom zamordowanym w komorach gazowych”⁹. Jako jeden z najbardziej wyrazistych eksponatów galerii „Dowody zbrodni” w muzeum w Oświęcimiu podlegały one wcześniej w takim samym stopniu

⁷ Zob. P. FORECKI: *Symboliczne znaczenia Auschwitz-Birkenau*. W: TENŻE: *Od „Shoah” do „Strachu”. Spory o polsko-żydowską przeszłość i pamięć w debatach publicznych*. Poznań 2010, s. 167–183.

⁸ K. SULEJ: *Włosy*. W: *Ślady Holokaustu...*

⁹ Zob. <http://www.auschwitz.org/galeria/wystawy/dowody-zbrodni,3.html> [data dostępu: 07.05.2016].

polonizacji i uniwersalizacji, jak cała przestrzeń dawnego obozu¹⁰. Dotyczyło to również wiersza Tadeusza Różewicza *Warkoczyk*, należącego do programu nauczania w szkole podstawowej w latach 1972–1991, mimo że w tym przecież niewielkim utworze aż dwukrotnie jest mowa właśnie o „uduszonych w komorach gazowych”¹¹. To kontekst decydował i nadal przesądza o znaczeniach nadawanych śladom przeszłości.

Współcześnie daje się zaobserwować zjawisko przeciwne – łatwość dostrzegania oczywistego związku z Zagładą znaków, które równie dobrze mogłyby zostać uznane za odniesienia do doświadczenia wojennego czy innego rodzaju traumy. To uwrażliwienie na holokaustowe skojarzenia, które ma swoją genezę w latach 80. i 90. XX wieku, coraz wyraźniej manifestuje się od początku kolejnego stulecia¹². *Lego. Obóz koncentracyjny* Zbigniewa Libera (1996) odczytany został przede wszystkim jako praca o Zagładzie, choć jeśli przyrzeć się jej uważnie i zwrócić uwagę na tytuł, widać, że odsyła do fenomenu obozu koncentracyjnego, który nie wyczerpuje się w doświadczeniu Żydów¹³. „Sama praca mówi nie tylko o edukacyjnej naturze zabawek, ale też o sposobie, w jaki wydarzenie historyczne – Holocaust – funkcjonuje w kulturze masowej. [...] Dyskurs o Holokauście uległ trywializacji. Libera, doprowadzając go *ad absurdum*, ujawnia także ten proces”¹⁴ – czytamy przykładowo w portalu Culture.pl. Takie uwrażliwienie sztuki współczesnej na tematykę Zagłady skomentował w 2009 roku Oskar Dawicki, pisząc ołówkiem na kartce papieru: „Nigdy nie zrobiłem pracy o Holokauście”. Autobiograficzną książkę Anny Janko *Mała zagłada*¹⁵ również można odczytać jako rodzaj sprzeciwu wobec „nadwidoczności” Holocaustu, a jednocześnie jako próbę nadania jego rangi takim wydarzeniom, jak rzeź mieszkańców wsi Sochy na Zamojszczyźnie w 1943 roku. Przykładem przepływu śladów Zagłady do nowego kontekstu może być też wystawa fotografii „Holocaust na twoim talerzu”, zorganizowana przez obrońców praw zwierząt, pokazywana przed dziesięcioma laty w wielu polskich miastach. Tu również wizualne znaki Zagłady osadzone zostały w zupełnie nowym kontekście, jak na przykład sarta ciał więźniów obozu zestawiona ze stosem martwych świń z przemysłowej hodowli. Cyrkulacja w zbiorowym imaginarium znaków Zagłady manifestuje się współcześnie także za sprawą „problemu uchodźców” z Afryki i Bliskiego Wschodu. Trzeba znać określony kod symboliczny, aby zrozumieć rysunek Marka Raczkowskiego opublikowany w „Gazecie Wyborczej” jesienią

¹⁰ M. KUCIA: *Auschwitz jako fakt społeczny*. Kraków 2005, s. 189.

¹¹ S. KAROLAK: *Doświadczenie Zagłady w literaturze polskiej 1947–1991. Kanon, który nie powstał*. Poznań 2014, s. 269–273.

¹² Zob. J. KRAKOWSKA: *Obóz*. W: *Ślady Holocaustu...*

¹³ Zob. E. JEDLIŃSKA: *Sztuka po Holokauście*. Łódź 2001.

¹⁴ K. SIENKIEWICZ: *Zbigniew Libera. Lego. Obóz koncentracyjny*. Dostępne w Internecie: <http://culture.pl/pl/dzielo/zbigniew-libera-lego-oboz-koncentracyjny> [data dostępu: 07.05.2016].

¹⁵ A. JANKO: *Mała zagłada*. Kraków 2015.

2015 roku. Widać na nim małego ciemnoskórego chłopca, który ze złożonymi do modlitwy dłońmi klęczy przed białym mężczyzną. Pod spodem widnieje podpis: „Ten mały uchodźca zgubił swoje świadectwo chrztu. Urzędnik sprawdza więc jego znajomość pacierza”¹⁶.

Odnosząc się do inspirującego artykułu Sławomira Buryły, trzeba zauważyć, że próba analizy wyłącznie literackich toposów Zagłady, bez uwzględnienia innych mediów, domaga się uzasadnienia. Odniesienia do Holocaustu pojawiają się w rozmaitych kontekstach literackich, filmowych, teatralnych, w publicystyce, we wpisach internetowych i w ulicznych graffiti. Przyświecają im różne intencje, ich forma zdradza zróżnicowane kompetencje kulturowe, co nie zmienia faktu, że przynależą one do jednego kodu komunikacyjnego, zrozumiałego – choć zapewne w różnym stopniu – dla kolejnych pokoleń Polaków. Z tego kodu korzystają na przykład kibice Legii, gdy na stadionie przy ulicy Łazienkowskiej żegnają opuszczającą murawę drużynę Widzewa Łódź: „Eins, zwei, drei... sssssssssssssss” – z trybun legionistów dobiega głośnie syczenie. Skojarzenie z komorą gazową i Zagładą jest oczywiste, a mimo to prokurator pozostaje bezradny, choć przecież udało się wcześniej doprowadzić do skazania fanów Legii za antysemitki przyśpiewki adresowane w stronę Widzewa (między innymi „Żydzi do gazu”). Na tym samym skojarzeniu bazuje praca wideo Mirosława Bałki *BlueGasEyes* z 2004 roku, przedstawiająca kręgi utworzone przez ogień palący się na dwóch palnikach kuchenki gazowej. Widok z jednej strony hipnotyzuje odbiorcę, z drugiej zaś – za sprawą dźwięku syczącego gazu – odsłania makabrę, która kryje się pod podszewką prozaicznej sfery codzienności. Autor *BlueGasEyes*, zaproszony w 2007 roku do udziału w wystawie „Beyond” w krakowskim Bunkrze Sztuki, skomentował ją w następujący sposób:

Prace na tej wystawie są tak różne, jak różne są ludzkie doświadczenia na temat holokaustu. Cytując mojego ulubionego pisarza Mirona Białoszewskiego, starałem się pokazać szumy, zlepy i ciągi. Stąd właśnie litera B, muchy, palnik gazowy kuchenki, świecznik, sól, kolorowe trójkąty naszywane na ubrania więźniów obozów koncentracyjnych, słupek z ogrodzenia getta w Otwocku...¹⁷.

Przyśpiewkę kibiców Legii i pracę wideo Mirosława Bałki różni niemal wszystko: użyte medium, intencja, funkcja i adresat przekazu. Łączy natomiast odniesienie do Zagłady za pomocą znaku, jakim jest „gaz”. Przynależy on do zbiorowego imaginarium, zawierającego znaki komunikatywne niezależnie od różnic klasowych, geograficznych czy pokoleniowych, nawet jeśli nie zawsze są one w pełni czytelne¹⁸. Nie istnieje taki kod kulturowy, za pomocą którego

¹⁶ Zob. J. BOROWICZ, A. PAJĄCZKOWSKA: *Papiery*. W: *Ślady Holocaustu...*

¹⁷ Cyt. za: E. GORZĄDEK: *Mirosław Bałka*. Dostępne w Internecie: <http://culture.pl/pl/tworca/miroslaw-balka> [data dostępu: 07.05.2016].

¹⁸ K. SOBZAK: *Gaz*. W: *Ślady Holocaustu...*

wszyscy użytkownicy w każdym kontekście osiągaliby pełne porozumienie. Wystarczy, jeśli umożliwi społeczną negocjację znaczeń, a w przypadku wypowiedzi artystycznych czy naukowych – krytyczny namysł nad samym kodem i sposobami jego użytkowania.

Rozgrywająca się na ziemiach polskich Zagłada odcisnęła nieusuwalny ślad na pamięci i wyobraźni kolejnych pokoleń „świadków” (używam cudzysłowu, biorąc pod uwagę złożoność tej kategorii). Jedną z najważniejszych prac poświęconych temu zagadnieniu jest opublikowana nie tak dawno książka *Polski teatr Zagłady* Grzegorza Niziołka¹⁹. Punktem wyjścia przeprowadzonych przez niego analiz spektakli teatralnych jest zasadnicza konstatacja mówiąca o widzialności różnych przejawów Holokaustu, a w związku z tym o powszechnym społecznym doświadczeniu bycia świadkiem cierpienia Żydów i równie powszechnym wyparciu tego doświadczenia. Problem widzialności Zagłady i – dodałabym – bliskości, w jakiej rozgrywała się ona względem Polaków, po raz pierwszy postawił Jan Tomasz Gross w 1986 roku w artykule *Ten jest z ojczyzny mojej... ale go nie lubię*²⁰, który został później włączony do tomu *Upiorna dekada...*²¹. Wychodząc od analizy dziennika Zygmunta Klukowskiego²², Gross zwrócił uwagę na to, że część etapów Zagłady rozgrywała się na ulicach polskich miast i miasteczek, a więc na oczach Polaków i często przy ich współudziale. Można powiedzieć, że autor ten próbował zburzyć wyobrażenie muru okalającego getto, gdzie poza zasięgiem wzroku polskiej części społeczeństwa Niemcy dokonywali bestialskich czynów przed wywiezieniem Żydów w szczelnie zamkniętych wagonach będących do dobrze zamaskowanych komór gazowych w obozach zagłady. Takie wyobrażenie ustabilizowało się za sprawą fenomenu getta warszawskiego, które zajęło centralne miejsce w polskim imaginariu zagładowym²³. Tymczasem większość gett na okupowanych terenach Polski – w przeciwieństwie do warszawskiego – nie została w żaden sposób odseparowana od swojego sąsiedztwa lub też narzędzia izolacji były transparentne (druły, nieszczelne płoty, metalowe siatki). Poza tym część mieszkańców gett wcale nie trafiła do komór gazowych, lecz została zamordowana na terenie dzielnic żydowskich lub poza nimi, często na miejscowych kirkutach, w drodze do transportu albo podczas poszukiwania ratunku po „aryjskiej stronie”.

Autor *Polskiego teatru Zagłady* traktuje jako niepodważalny fakt istnienie

społecznej pamięci o konkretnych zdarzeniach (eksterminacji społeczności żydowskich miast i miasteczek, powstawaniu i likwidacji gett, ukrywaniu i wy-

¹⁹ G. NIZIOŁEK: *Polski teatr Zagłady*. Warszawa 2013.

²⁰ J.T. GROSS: *Ten jest z ojczyzny mojej... ale go nie lubię*. „Aneks” 1986, nr 41–42, s. 13–35.

²¹ J.T. GROSS: *Upiorna dekada. Trzy eseje o stereotypach na temat Żydów, Polaków, Niemców i komunistów: 1939–1948*. Kraków 1999.

²² Z. KLUKOWSKI: *Zamojszczyzna 1918–1943*. Warszawa 2008.

²³ J. KOWALSKA-LEDER: *Mur. W: Ślady Holokaustu...*

dawaniu znajomych i obcych ludzi, scenach publicznego poniżenia i śmierci). Należy także uznać za pewnik ich dostateczną, a nieraz pełną widzialność, a w konsekwencji bardzo silne i reaktywne uwrażliwienie na wszelkie próby odwołania się do tej pamięci, co zwłaszcza w warunkach rozgrywającego się tu i teraz spektaklu teatralnego zawsze miało doniosłe znaczenie emocjonalne, kształtujące odbiór przedstawienia, ale też ustanawiające bariery w jego recepcji²⁴.

W wywodzie autora teatralna dystrybucja ról (reżyser, aktor, widz) jest wielokrotnie nakładana na Hilbergowski podział na sprawców, ofiary i świadków²⁵. Wstęp do *Polskiego teatru Zagłady* może sugerować, że ta triada nie zostanie w książce podważona, a rolę Polaków sprowadzi się do pozycji widzów, biernych „świadków cudzego cierpienia”. Jednak dalsze rozważania autora prowadzą do wniosku, że pozycja świadka oznacza w istocie różne formy aktywnego i biernego uwikłania w Zagładę. „Odnajdywane w analizowanych spektaklach różnorodne formy powtórzenia wciąż tego samego doświadczenia (wyparcia faktu bycia świadkiem cudzego cierpienia) z trudem poddają się definicji i kategoryzacji”²⁶ – zauważa Niziołek, podkreślając, że w tym doświadczeniu trauma *bystanders* miesza się z resentymentem, głupotą, brakiem wyobraźni, szyderstwem, agresją, ze współczuciem, z lękiem, a także ze splotem innych emocji i uczuć.

Wspominam tak obszernie o książce Niziołka, ponieważ odsłania ona fundamentalne dla badań topiki Holokaustu zagadnienie specyfiki komunikacji w społeczeństwie złożonym z kolejnych pokoleń świadków Szoa. Wykryształizowane w zbiorowym imaginariu znaki odsyłające do Zagłady obrazują w istocie mapę napięć społecznych, sygnalizują zasadnicze problemy polskiej narracji tożsamościowej, na przykład: stosunek do tzw. mienia pożydowskiego, martyrologiczną rywalizację z ofiarami Zagłady, różne formy uwikłania Polaków w Holokaust, wrogość w stosunku do Żydów przed wojną, w jej trakcie oraz w okresie powojennym. Społeczne funkcjonowanie tych znaków jest inne niż typowych toposów, które wpisują się w zbiorową narrację tożsamościową i stanowią trwałe elementy dziedzictwa kulturowego, co tak mocno podkreślał Ernst Robert Curtius²⁷. Topika oznacza istnienie wspólnego kodu i społecznych praktyk posługiwania się nim, przez co zaświadcza o ciągłości tradycji. Znaki kulturowe odsyłające do Zagłady, o których do tej pory była mowa, spełniają ten warunek, ale jednocześnie nie wpisują się w zbiorową narrację tożsamościową, przeciwnie – rozrywają ją, odsłaniają jej słabe punkty, rodzą napięcia. Z tego powodu w odniesieniu do nich kategorią bardziej trafną od „toposu” wydaje się

²⁴ G. NIZIOŁEK: *Polski teatr Zagłady...*, s. 58.

²⁵ R. HILBERG: *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*. Przeł. J. GIEBUŁTOWSKI. Warszawa 2007.

²⁶ G. NIZIOŁEK: *Polski teatr Zagłady...*, s. 35.

²⁷ E.R. CURTIUS: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł. A. BOROWSKI. Kraków 1997.

„ślad” w rozumieniu zaproponowanym przez Barbarę Skargę, a zainspirowanym myślą Martina Heideggera i rozważaniami Emmanuela Lévinasa²⁸. Autorka *Śladu i obecności*, choć unika w swoich filozoficznych rozważaniach odniesień do historii, w przypadku dwóch wyróżnionych przez siebie śladów: „piętna” i „blizny”, wskazuje na ich związek z indywidualnymi i zbiorowymi doświadczeniami świadków oraz ofiar Zagłady.

„Piętno” jest trwałe, bolesne, wciąż przypomina o czymś wstydliwym, a nawet haniebnym. U jego źródeł tkwi bowiem niegodny czyn, grzech czy zbrodnia, rodzące wyrzuty sumienia i wstyd. Formą „piętna” jest „zmaza”, o której Skarga pisze następująco:

Pojawia się [...] na skutek jakiegoś wydarzenia lub okoliczności, najczęściej niezależnych od nas i niekoniecznie wciągających nas w swój krąg, ale jakoś dotykających, wywierających wpływ. Niekiedy bezwolnie w nich uczestniczymy, zwłaszcza wówczas, gdy zakres tych wydarzeń jest szeroki. Bywa, że się w nie świadomie angażujemy, lub przeciwnie, trzymamy się z dala, nie chcąc mieć z nimi nic wspólnego. Czy się im poddajemy, czy staramy się zamknąć we własnym świecie, w momencie gdy zaczynają się zazębiać z tym, co nam bliskie, nie możemy przejść wobec nich obojętnie. Ich oddziaływanie kładzie cień na naszym życiu²⁹.

Jak podkreśla autorka, takie doświadczenie rodzi poczucie splamienia, skalania nieczystością, czego konsekwencją jest chęć ucieczki, szczerne zamknięcia się w granicach własnego świata. Nieuchronnie wiąże się z tym problem odpowiedzialności świadka:

Nie mogę [...] odrzucić pytania, w jakim stopniu jestem wolny i niezależny od innych, w jakim zaś moje społeczne istnienie może mi nakazać, bym się angażował, nawet wbrew woli i racjonalnym argumentom, bym zajął jakieś stanowisko, nie milczał, działał, choć zdaję sobie sprawę z mej bezradności. I pytam dalej, czy określiłem słusznie granice tej bezradności [...] ³⁰.

Rozważania Skargi mogłyby, obok słynnego eseju Jana Błońskiego, stanowić komentarz do wiersza Czesława Miłosza *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*³¹. Przypomnijmy, że w 1987 roku Błoński odczytał go jako wypowiedź o dwóch rodzajach lęku. Pierwszy to lęk chrześcijanina przed losem, jaki spotkał Żydów,

²⁸ B. SKARGA: *Ślad i obecność*. Warszawa 2002. Por. A. ZAWADZKI: *Obraz i ślad*. Kraków 2014. Praca Zawadzkiego w syntetyczny sposób zestawia różne sposoby rozumienia kategorii śladu, poczynawszy od Martina Heideggera, przez Zygmunta Freuda, Jacques'a Lacana, Jacques'a Derride, do Emmanuela Lévinasa.

²⁹ B. SKARGA: *Ślad...*, s. 83.

³⁰ Tamże, s. 85.

³¹ C. MIŁOSZ: *Ocalenie*. Warszawa 1945.

drugi, dla wyrażenia którego poeta używa symbolu strażnika-kreta, to utrzymywany poniżej progu świadomości strach przed potępieniem, przed tym, że „nieobrzezany”, patrzący na płonące getto, zostanie zaliczony do „pomocników śmierci”. W obu przypadkach przyczyna lęku jest taka sama: oto świadek panicznie boi się zmiany swojego statusu i włączenia do którejś z pozostałych grup: ofiar (lęk egzystencjalny) lub katów (strach przed moralnym potępieniem). W sam fakt bycia świadkiem Zagłady wpisane jest poczucie winy, zmały, splamienia. W splocie tych emocji Błoński widział główną przyczynę napięcia, jakie wywołuje w Polakach temat polsko-żydowskiej przeszłości: „Chcemy znaleźć się absolutnie poza oskarżeniem, chcemy być zupełnie czysti”³². Sam Miłosz ocenił swój inny słynny wiersz, *Campo di Fiori*, jako „bardzo niemoralny” właśnie z tego powodu, że był „pisany o umieraniu z pozycji obserwatora”³³.

Drugi wymieniony przez Barbarę Skargę rodzaj śladu to „blizna” – znak zranienia, który nieustannie przypomina o doświadczonym niegdyś bólu. „Ten ból jest nadal obecny, on trwa, znosi bieg czasu. Przenosi w przeszłość, do wydarzenia, które kiedyś było, czasem niezmiernie już odległego, takiego jednak, które żyje w naszej pamięci, jakby zdarzało się dziś”³⁴. Powszechnie źródła zranień to: „utrata” (ogromna pustka, która rozbija wszelkie rytmy czasowe i układy przestrzenne), „wygnanie” (pogwałcenie prawa do wyboru własnego miejsca w świecie) i „prześladowanie” (tropienie kogoś, by go osiągnąć, poniżyć, upokorzyć lub zabić). Radykalne zło realizuje się właśnie w „prześladowaniu”, któremu zresztą zwykle towarzyszy „wygnanie” i „utrata”, nierzadko w postaci śmierci bliskich. Skarga podkreśla, że po takim doświadczeniu niezmiernie trudno człowiekowi odbudować własną egzystencję. „Ma on bowiem pełną świadomość zła, do którego zdolni są ludzie, ma świadomość ich podłości i obojętności. Wie, że zbrodnie nie mają granic. Utracił już wszelką naiwność, a więc i wszelką ufność”³⁵.

Ślady Holokaustu w imaginariu kultury polskiej układają się w warstwy. Pierwsze z nich odcisnięte zostały przez świadków i ofiary, następne przyrastają w kolejnych pokoleniach. Transponują one w rzeczywistość powojenną różne aspekty Zagłady, przez co rzeczywistość ta staje się „po-zagładowa” nie tylko w ujęciu chronologicznym. Trudno powiedzieć, jakie kryterium pozwoliłoby rozstrzygnąć, czy na przykład „mur”, „pierzyna” lub „wagon” (jako znaczące jakiegoś aspektu Zagłady) są toposami, motywami, metonimiami, powidokami czy też kliszami Holokaustu. Można natomiast potraktować je jako przejawy śladowej obecności tego wydarzenia we współczesnej kulturze, prześledzić ich historyczne przemiany, a przede wszystkim potraktować jako tropy prowa-

³² Cyt. według wydania: J. BŁOŃSKI: *Biedni Polacy patrzą na getto*. Kraków 2008, s. 25.

³³ R. GORCZYŃSKA: *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*. Kraków 2002, s. 63–64.

³⁴ B. SKARGA: *Ślad...*, s. 87.

³⁵ Tamże, s. 98.

dzące do węzłowych problemów polskiej narracji tożsamościowej oraz pamięci zbiorowej³⁶.

Bibliografia

- BLUMENTAL N.: *Słowa niewinne*. Kraków–Łódź–Warszawa 1947.
- BŁOŃSKI J.: *Biedni Polacy patrzą na getto*. Kraków 2008.
- BURYŁA S.: *Topika Holokaustu. Wstępne rozpoznanie*. „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2012, nr 10, s. 131–151.
- CURTIVS E.R.: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł. A. BOROWSKI. Kraków 1997.
- FORECKI P.: *Od „Shoah” do „Strachu”. Spory o polsko-żydowską przeszłość i pamięć w debatach publicznych*. Poznań 2010.
- GORCZYŃSKA R.: *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*. Kraków 2002.
- GORZĄDEK E.: *Mirosław Bałka*. Dostępne w Internecie: <http://culture.pl/pl/tworca/miroslaw-balka> [data dostępu: 07.05.2016].
- GROSS J.T.: *Ten jest z ojczyzny mojej... ale go nie lubię*. „Aneks” 1986, nr 41–42, s. 13–35.
- GROSS J.T.: *Upiorna dekada. Trzy eseje o stereotypach na temat Żydów, Polaków, Niemców i komunistów: 1939–1948*. Kraków 1999.
- HILBERG R.: *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*. Przeł. J. GIEBUŁTOWSKI. Warszawa 2007.
- JANKO A.: *Mała zagłada*. Kraków 2015.
- JEDLIŃSKA E.: *Sztuka po Holokauście*. Łódź 2001.
- KAROLAK S.: *Doświadczenie Zagłady w literaturze polskiej 1947–1991. Kanon, który nie powstał*. Poznań 2014.
- KLUKOWSKI Z.: *Zamojszczyzna 1918–1943*. Warszawa 2008.
- KUCIA M.: *Auschwitz jako fakt społeczny*. Kraków 2005.
- MIŁOŚZ C.: *Ocalenie*. Warszawa 1945.
- NIZIOŁEK G.: *Polski teatr Zagłady*. Warszawa 2013.
- SIENKIEWICZ K.: *Zbigniew Libera. Lego. Obóz koncentracyjny*. Dostępne w Internecie: <http://culture.pl/pl/dzielo/zbigniew-libera-lego-oboz-koncentracyjny> [data dostępu: 07.05.2016].
- SKARGA B.: *Ślad i obecność*. Warszawa 2002.
- Ślady Holokaustu w imaginariu kultury polskiej*. Red. P. DOBROSIELSKI, J. KOWALSKA-LEDER, I. KURZ, M. SZPAKOWSKA (w druku).
- ZAWADZKI A.: *Obraz i ślad*. Kraków 2014.

³⁶ Zob. *Ślady Holokaustu...*

Justyna Kowalska-Leder

Circulation of Tropes of the Shoah in Polish Imagery Between a Stadium and an Art Gallery

Summary

The starting point of this text, devoted to the circulation of tropes of the Shoah in Polish imagery, is Sławomir Buryła's article, *Topika Holokaustu. Wstępne rozpoznanie* (2012). Instead of the research on the presence of *loci communes* of the Shoah in Polish literature, the author proposes the analysis of manifestations of traces of the Holocaust in contemporary Polish culture. The inspiration for such an approach is Barbara Skarga's conception put forward in *Ślad i obecność* (2002). References to the Holocaust appear in various literary, cinematic and theatrical contexts, but also in journalism, Internet entries, street art and graffiti, and even chants sung in the stadium. They are driven by different intentions, their form reveals diverse cultural competencies, and yet they belong to one communication code. Therefore, an attempt at an analysis of tropes of the Holocaust in contemporary imagery, in which communicative signs circulate despite class, regional or generational differences, seems to be legitimate, even if these tropes are not equally legible in all the situations and for all the people. Such an analytical work would include tracing their historical changes, but first of all it would make it possible to treat traces of the Holocaust as the tropes leading to the main problems of Polish identity narration and collective memory.

Key words: trace, imagery, topos, Holocaust, narrative

PAWEŁ WOLSKI

Institut Polonistyki i Kulturoznawstwa, Uniwersytet Szczeciński

Ślady miejsc wspólnych O zaletach pojęcia toposu dla badań nad Zagładą

Będę się starał dowieść, że zastosowanie pojęcia „topos” w odniesieniu do badań nad doświadczeniem Zagłady nie jest anachronizmem, ale przeciwnie – gestem umożliwiającym trwałe ich związanie ze współczesnymi nurtami humanistycznymi. Spośród rozmaitych, czasem przeciwnaczących, a czasem ząbębiających się pojęć (motyw, topos, temat, ślad, imaginarium itp.) wybieram to akurat narzędzie (a raczej pewien sposób konceptualizacji badań nad tym, jak Zagłada określa ramy pojmwowania kultury, której istotną, definiującą ją niejako częścią stał się Holokaust) z trzech powodów. Po pierwsze, ze względu na coraz częściej wyrażane przez humanistykę pragnienie konkretyzacji własnej badawczej tożsamości, trudnej do uchwycenia w obliczu załamania wewnętrznych międzydyscyplinarnych granic¹ (topos mimo definicyjnej wielowymiarowości należy do sfery o ustalonej, choć spornej terminologii, posiadającej przy tym niekłamany powab tradycyjnej filologii); po drugie, z uwagi na pojemność tego pojęcia, które daje możliwość nie tylko objęcia dwóch pozornie sprzecznych żywiołów władających wszelkimi formami reprezentacji doświadczenia, jakimi są jednostkowość i powszechność, ale także uwzględnienia konkretnego, emocjonalnego, poznawczego itp. użycia go (szczegóły wyjaśniam w toku rozważań); oraz, po trzecie, ponieważ łączy wszystkie te okoliczności przy uwzględnieniu jednego z zasadniczych wyznaczników badań nad Zagładą, mianowicie etycznej odpowiedzialności wobec Drugiego (w tym wypadku: tych, których dotyczy kulturowa figura wyrażania, tj. ofiar Zagłady).

¹ Zob. np. A. ŻYCHLIŃSKI: *Laboratorium antropofkcyj: dociekania filologiczne*. Warszawa 2014. Tej sytuacji humanistyki nie należy oceniać źle; moje propozycje nie mają na celu proponowania programu poprawy tego stanu rzeczy (to zadanie niemożliwe i niepożądane) ani tym bardziej ubolewania nad nim, a jedynie stwierdzenie go i ułatwienie określenia operatywnego punktu obserwacji.

Rozpocznię od powołania się na rozprawę *Novantiqua...* autorstwa Paola Valesia². Książka ta ukazała się w latach 80., a więc w czasie postępującej dyskursywizacji kategorii doświadczenia, tj. traktowania go albo jako część gramatyczną struktury języka, albo jako doraźnie tworzoną jakość pragmatyczną, albo wreszcie coś, co podlega takiej samej dekonstrukcji, jak każda inna tkanka znaków – czyli, najogólniej rzecz ujmując, w okresie skupienia humanistyki na tym, co jakoby miało być właśnie domeną retoryki: na oddalającym ją od rzeczywistości języku. Niektóre z tych nurtów (w rażąco niesprawiedliwym uproszczeniu ujmuję je tu jako jedność) pozornie oferowały opowieści o życiu twardą, choć znakową strukturę, w rzeczywistości jednak roztopiały tę opowieść (i życie samo) w strukturze znaków – takiej, w której ostatecznie same znaki stają się swoimi referentami³. Valesio, w obliczu tak (jego zdaniem niesłusznie) postrzeganego miejsca retoryki w historii ludzkiej myśli, dokonuje trudnej wolty, mającej na celu jej rehabilitację i dowodzącej jej niehermetyczności wobec *bios*. Początkowo co prawda na pozór powtarza tezy o niedostępności doświadczenia poza strukturą języka stojącego na drodze ku jego poznaniu:

Retoryka zmusza nas, byśmy zrozumieli, że cokolwiek kiedykolwiek powiedziano i tak zostało już kiedyś wcześniej powiedziane. Nigdy się, rzecz jasna, nie dowiemy, kiedy powiedziano coś po raz pierwszy [...], ale [...] możemy być pewni jednego: w sensie aktu komunikacji nawet ta hipotetyczna pierwsza w świecie wypowiedź niczego nowego nie wyraziła. To znaczy: jej istotę jako wypowiedzi można pojąć jedynie w sensie *koinoi topoi* czy też *loci communes*. Te *topoi*, by tak rzec, same postarały się już o to, żeby wypowiedź nie zbliżyła się do rzeczywistości [...] w sposób bezpośredni, by do niej docierała wyłącznie za ich pośrednictwem; w ten sposób zdyskredytowały jakąkolwiek ideę referencji rozumianej jako treść wypowiedzi i myśli⁴.

Ostatecznie dąży jednak do ukazania, że takie przeświadczenie wynika nie z natury języka czy też pozornie skupionej na nim retoryki, ale raczej ze stosunku badań humanistycznych do retoryki⁵:

² P. VALESIO: *Novantiqua: Rhetorics As a Contemporary Theory*. Bloomington 1980. Autor jest znany polskojęzycznemu czytelnikowi z niewielu prac (np. TENŻE: *Zarys studium personifikacji*. Przeł. K. FALICKA. „Pamiętnik Literacki” 1986, R. 77, z. 4).

³ Ten proces świetnie ukazuje rozwinięcie Peirce’owskiej triady w projekcie mgławicy znaków Wojciecha KALAGI (*Mgławice dyskursu: podmiot, tekst, interpretacja*. Kraków 2001).

⁴ P. VALESIO: *Novantiqua...*, s. 32–33 (wszystkie cytaty w moim tłumaczeniu).

⁵ Tak ujmuje to zjawisko w teorii Valesia (i własnej) Hayden White: „Deretoryzacja myślenia historycznego była próbą podjętą w celu odróżnienia historii od fikcji, szczególnie od prozy, reprezentowanej przez romans i powieść. Staranie to stanowiło, rzecz jasna, samo z siebie posunięcie retoryczne, w rodzaju tych nazywanych przez Paolo Valesio »retoryką antyretoryki«” (H. WHITE: *Polityka interpretacji historycznej. Dyscyplina przeciwko wzniosłości*. Przeł. E. KLEZIK. „Porównania” 2010, nr 7, s. 17).

Retoryka bywała (i wciąż jest) postrzegana jako nagrobek [doświadczenia – P.W.] tylko dlatego, że ukazuje w jasnym świetle fakt, iż jednostkowość w języku funkcjonuje jedynie na zasadzie superstruktury⁶.

Przyjęcie tego stanu rzeczy, powiada Valesio, budzi bunt: nadpisywanie życia nad językiem, czyli czynienie aktu jednostkowego suplementem dla kulturowego aktu zbiorowego, nie godzi się z zachodnią kulturą indywidualizmu. W akcie oporu humanistyka przenosi więc retorykę na poziom ponadjednostkowy. Innymi słowy: superstruktura jako domniemany naddatek wobec tego, co w języku fundamentalne (czyli wobec jednostkowego życia), jest przenoszona w sfery pozajęzykowe lub podjęzykowe. Nie jest jasne, czy Valesio ma tu na myśli na przykład psychoanalizę czy marksizm (na któreś z nich mogłoby wskazywać stosowane przezeń pojęcie superstruktury). Niezależnie jednak od nazywania konkretnych adresów najistotniejsze jest to, że zdaniem Valesia ruch antyretoryczny polega nie na niechęci do tego, jakie efekty poznania oferuje (czy też raczej: jak je uniemożliwia), ale na systemie wartości, jakie w przekonaniu jej przeciwników reprezentuje: sugestii, że ludzkie doświadczenie nadpisuje się nad językiem.

Novantiqua... powstawała więc w czasach, gdy nurt antyteoretyczny, wyrażający się w postulatach erotycznego obcowania z tekstem, za Oceanem wciąż był jeszcze silny. W Polsce dominował wówczas jeszcze nurt strukturalistyczny i dlatego powołuję się właśnie na tę rozprawę, nie zaś na rozważania na przykład Janiny Abramowskiej czy Michała Głowińskiego (których teksty są tu oczywistym punktem odniesienia). Jest to bowiem taki głos w debacie nad rolą toposu i innych kategorii retorycznych, który pokazuje, że zdarzająca się niechęć do nich wyrasta raczej z aksjologicznego bagażu, który ze sobą niosą, niż z epistemologicznego horyzontu, jaki zakreślają. Paradoksalnie zatem brak akceptacji retoryki, postrzeganej jako superstruktura jakoby anulująca jednostkowość doświadczenia, rozpluwającą się w językowej wspólnotce, wytworzył – zdaniem Valesia – ruch w stronę superstruktur o wiele bardziej hermetycznych i o wiele skuteczniej uniemożliwiających wyodrębnienie jednostkowości: w stronę klasy, Dziejów, kulturowego kodowania płciowości itd.

* * *

Sposób wytwarzania się takiej superstruktury chciałbym pokazać, przyglądając się Taylorowskiej koncepcji społecznego imaginarium. Badacz tak oto wyłuszcza problem funkcjonowania jednostkowej świadomości w ramach społecznych i historycznych makrostruktur:

⁶ P. VALESIO: *Novantiqua...*, s. 32.

Aby zrozumieć, co to oznacza [to – czyli niemożność pojęcia własnego historyczno-socjologicznego pojmowania, a zatem właśnie gubienie się w jakiejś makrostrukturze – P.W.], możemy się zastanowić nad kontekstami, które nawet i nam mogą się wydać trudne do wyobrażenia. Pytanie: jaki bym był, gdybym miał innych rodziców?, można rozważać jako ćwiczenie abstrakcyjne [...]. Kiedy jednak spróbuję naprawdę się z tym zmierzyć, dociekając sensu mojej tożsamości, przez analogię do pytań: jaki bym był, gdybym nie przyjął tej posady? nie ożenił się z tą kobietą?, i tym podobnych, wówczas zaczyna mi się kręcić w głowie. Sięgam tu już zbyt głęboko, do kwestii formujących sam horyzont mojej tożsamości, by móc nadać temu pytaniu sens⁷.

Komunitaryzm Charlesa Taylora uznaje więc właściwie samą możliwość takiego pytania – możliwość dostępną, ku jego ubolewaniu, człowiekowi współczesnemu, „mającemu do dyspozycji więcej niż jeden język” – za dobitny dowód na jego, człowieka, wykorzenienie⁸. Nie jest to teza odległa od koncepcji Erica Hobsbawma (odnoszącego się, oczywiście, do nieco innego wcielenia owej makro- czy superstruktury), który ukazywał, jak tradycje, gdy zaczynamy je objaśniać pragmatycznie, genetycznie itd. (na przykład kaszrut wyjaśniany potrzebą zachowania higieny w gorącym klimacie albo odróżniania się od innych kultur), przestają być tradycjami, a w każdym razie tradycjami działającymi, czyli fundującymi i utrzymującymi społeczność⁹. Powołuję się na ten z pozoru nieco odległy przykład, ponieważ ułatwia on ukazanie pewnego często pomijanego aspektu Taylorowskiej koncepcji imaginarium. Otóż na samym początku cytowanej książki autor zastrzega, że „nie jest ono [imaginarium – P.W.] zestawem idei; jest raczej tym, co umożliwia praktyki społeczne, nadając im sens”¹⁰. Jest więc, jak tradycja, niewątpliwym tłem, fundamentem wspólnot, ale gdy podlega stematyzowaniu i upragmatycznieniu – tj. gdy zaczynamy tę niewątpliwość nazywać i objaśniać – wówczas wytrąca ze wspólnotowego porządku i pozbawia go sensu, tzn. pozwala wprawdzie kulturze spojrzeć na siebie samą z zewnątrz, ale pod wpływem tego spojrzenia miast dać rozumienie całości, powoduje „zawrót głowy”. Co prawda Ryszard Kasperowicz chciał odnaleźć w wywodzie Taylora taką jednostkowość, która uwzględniając społeczne makrostruktury, będzie rozumieć samą siebie, dowodząc, że

⁷ C. TAYLOR: *Nowoczesne imaginaria społeczne*. Przeł. A. PUCHEJDA, K. SZYMANIAK. Kraków 2010, s. 79–80. Wyrażenie „nawet i nam” odwołuje się do wcześniejszych przykładów z socjologii względnie homogenicznych grup społecznych, odmiennych od dzisiejszych, w których „każda jednostka ma do dyspozycji więcej niż jeden słownik” (tamże, s. 77).

⁸ Tamże, s. 80.

⁹ E. HOBBSAWM: *Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji*. W: *Tradycja wynaleziona*. Red. E. HOBBSAWM, T. RANGER. Przeł. M. GODYŃ, F. GODYŃ. Kraków 2008, s. 12.

¹⁰ C. TAYLOR: *Nowoczesne...*, s. 9–10.

Taylor wiąże nadzieję nie z epigonami, ale najlepszymi uczniami modernizmu – Eliotem, Celanem czy Herbertem. Tymi poetami zatem, którzy w swojej twórczości zapisywali indywidualne doświadczenie historyczne, a zarazem byli głęboko przeświadczeni, że poezja winna odzwierciedlać ontologiczny i moralny fundament świata¹¹.

Niezależnie jednak od zasług tych i innych wielkich w omawianej sprawie „indywidualne doświadczenie historyczne”, które, po pierwsze, rzeczywiście najbardziej interesuje współczesną humanistykę, po drugie, dla retoryki chciał ocalić Valesio, i którego, po trzecie (i na użytek moich rozważań najważniejsze), uporczywie szukamy w literaturze Zagłady, nie należy do porządku doświadczeń wielkich. Innymi słowy: Eliot, Celan i Herbert są w takim wyliczeniu raczej wyrazicielami Dziejów jako superstruktury niż jednostek mniejszych, takich jak na przykład pamięć. Moim zdaniem gest Taylora jest więc całkiem innej natury, niż zdaje się sugerować Kasperowicz (a przy tym jest to gest ze wszech miar uczciwy): Taylor nie udaje, że jest w stanie spojrzeć na życie spoza języka, który ci wielcy mu dali, w związku z czym o życiu – czyli w przypadku tu akurat komentowanej książki (*Nowoczesne imaginaria...*): o formowaniu się nowoczesności – opowiada językiem, który jest wspólny dla tej nowoczesności uczestników. Szuka wielkich miejsc wspólnych tego czasu (czegoś na kształt „Sattelzeiten” Reinharta Kosellecka¹²), potrafiących wyznaczyć płaszczyznę porozumienia między nim i jego słuchaczami. Mimo że sama próba rzeczywistego zespolenia się z rzeczywistością Drugiego przyprawia o „zawrót głowy”, z powodu, dajmy na to, konieczności uwzględnienia wielości światów mojego rozmówcy („co by było, gdybym miał inną pracę” itp.), to samo zarysowanie jej konturów wprowadza jakąś płaszczyznę porozumienia. Zyskujemy w ten sposób pewność, że mówimy o tym samym kontekście kulturowym – na przykład o funkcjonowaniu Zagłady w warunkach kultury późnego kapitalizmu. Ale jednocześnie „zawrót głowy”, o który przyprawia nas próba objęcia umysłem tak szerokiego kulturowego kontekstu, dokonywana przecież z wewnątrz tego właśnie kulturowego kontekstu, wynika stąd, że staramy się tę wielką strukturę, wbrew oczywistym epistemologicznym ograniczeniom, immanentyzować.

Immanentyzacja zachowująca nietykalność transcendencji – czyli, w kontekście studiów Taylora nad nowoczesnością, ujęcie Dziejów i w tym siebie ujmującego Dzieje oraz innych, którzy w ujmowaniu tym współuczestniczą – jest zaś gestem

¹¹ Z komentarza przytoczonego pod artykułem A. BIELIK-ROBSON: *Charles Taylor – filozof wspólnoty*. „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 21. Dostępne w Internecie: <http://www.tygodnik.com.pl/dni%20tischner/bielik.html> [data dostępu: 10.03.2016].

¹² Pojęcie to odnosi się w wywodzie współtwórcy *Geschichtliche Grundbegriffe* do zestawu zasadniczych pojęć-toposów historycznych, do momentów „zasadniczej przemiany znaczeniowej klasycznych toposów” (R. KOSELLECK: *Podstawowe pojęcia historii. Wprowadzenie*. W: TENŻE: *Semantyka historyczna*. Przeł. H. ORŁOWSKI, W. KUNICKI. Poznań 2001). Na *Geschichtliche Grundbegriffe* powołują się szerzej w dalszej części tekstu.

niemożliwym. Albo bowiem jednostkowość w konfrontacji z transcendencją musi się w niej roztopić, albo transcendencja musi się w brutalnym, agnostycznym geście immanentyzacji zdesakralizować – czyli przestać być transcendencją. Jedynym wyjściem zdaje się zatem odrzucenie jakichkolwiek gestów fundamentalnych i przyjęcie kategorii miękkich, niezrównujących i nieutożsamiających z transcendencją, ale postulujących zbliżenie się do niej. Adam Lipszyc szukał takiej możliwości w teozofiach kilku ważnych dla tej dyskusji filozofów: Paula de Mana, Waltera Benjamina, Emmanuela Lévinasa, ich poglądy obrazując za pomocą ruchu między symbolem i alegorią¹³. Z jego przeglądu wynikałoby, że immanencja nieroztapiająca się w transcendencji jest możliwa na przykład na gruncie filozofii Lévinasa, którego teoria śladu plasuje się właśnie gdzieś między dwoma od wieków przywoływanymi w filozofii tropami. Lévinasowski ślad, w zaproponowanej przez Lipszyca dychotomii, ma bowiem tę wartość, że nie jest ani totalizującym symbolem, który domaga się absolutnego utożsamienia, ani też alegorią, której zasada opiera się na dramatycznym rozziwieniu między znaczącym i znaczonym.

Zdawałoby się więc, że wielka, totalizująca koncepcja imaginarium Taylora daje możliwość dostrzeżenia tego, co w literaturze Zagłady fundamentalne, ale tylko wówczas, jeśli dopełnić ją (czy może raczej uszczuplić jej totalizujący gest) immanentyzującą perspektywą Lévinasa, czyli jeśli założyć, że szukamy nietotalizujących śladów w superstrukturze imaginarium, czyniąc właśnie je – ślady – superstrukturalną dominantą. Ale i w tej, rzeczywiście wysoce operatywnej synergii dostrzec można pewien zgrzyt, podobny do tego, na jaki (nie powołując się na tych akurat badaczy) wskazywał patronujący moim rozważaniom Valesio. Otóż w takim Taylorowsko-Lévinasowskim układzie superstruktura jednostkowości ostatecznie chyba jednak rozplywa się w Wieczności, choćby dlatego, że etyka Lévinasa domaga się jednostkowości bardzo szczególnej, bo niepartykularyzującej, a tym samym niehegemonizującej. Moja relacja z Innym, powiada filozof, dąży do otwarcia się na absolut przeczący Husserlowskiej intencjonalności, która zagarnia przedmiot swojego poznania. Ślad, który Inny zostawia w przeszłości, to zatem ślad wieczności: „Jest to przeszłość niepamiętana, a może też wieczność, której sens nie jest obcy temu, co przeszłe”¹⁴. Lévinas, owszem, ułatwia więc utrzymanie bodaj najistotniejszego etycznego postulatu badań nad Zagładą: świadomości, że choć identyfikacja z doświadczeniem Holokaustu stanowi istotny element poetyki tej szczególnej literatury literaturoznawczej (ale też historioznawczej itd.), to zawsze jest to jednak identyfikacja „słaba” (słowami Lipszyca: poruszająca się między symbolem i alegorią). Ale gubi przecież tym samym kontekstową jednostkowość prymarną wobec jej wtórnej, wspólnotowej

¹³ A. LIPSZYC: *Symbol, ślad i alegoria (Benjamin i inni)*. „Teksty Drugie” 2004, nr 1–2, s. 219–236.

¹⁴ E. LÉVINAS: *Ślad innego*. Przeł. B. BARAN. W: *Rozum i słowo. Eseje dialogiczne*. Red. B. BARAN. Kraków 1988, s. 111.

emanacji. Innymi słowy: jestem w stanie za pomocą koncepcji Lévinasa objaśnić na przykład, jak ślad drugowojennego DOBREGO WYGLĄDU definiuje i ośmiesza polsko-żydowskie kompleksy w *Światopoglądzie* Kornela Filipowicza (antybohater Omulski mówi tam: „[...] wszyscy ludzie, którzy podobni są do Żydów, choć nimi nie są, w istocie nimi są”¹⁵), jak koduje się w sformułowaniu „Dwoje Dobrych Uszu” w *Utworze o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Keff albo jak wpływa na dzisiejsze postrzeganie imigrantów, nawarstwiając się w rasistowskich fantazmatach z czasów drugiej wojny światowej i, *per extensum*, wszystkich poprzednich¹⁶. A zatem jestem w ten sposób w stanie objaśnić dzisiejsze imaginarium ogólnie zakreślające granice, w których porusza się jednostkowa wyobraźnia. Ale gubię same jednostkowe interpretacje, w tym wszystkie poprzednie konteksty tych interpretacji i realizacji („śladów”), ponieważ perspektywa Lévinasa, rozplywając się w transcendencji, neguje podmiotowość – nie tylko moją, ale, jak pokazywał Derrida, także świadomość drugiego¹⁷. Ślad DOBREGO WYGLĄDU poddaje się, mówiąc jeszcze inaczej, mojej interpretacji, naznaczonej etycznym namysłem wobec Drugiego¹⁸, ale jako badacz potrzebuję go także, a może i przede wszystkim, w postaci przez drugiego – nie przeze mnie – zinterpretowanej, pokazującej, na przykład, jego antysemickie pragnienia. Podobny problem świetnie ujął Klaus Theweleit, badając zjawisko jakoś z tu proponowanym związane – fundowania nazistowskiego imaginarium na topice męskości (na „męskich fantazjach”, jak definiuje to w bliższym psychoanalizie języku). Otóż autor, w początkowo być może nieco zaskakującym kontekście pracy z chorymi dziećmi („Stan niektórych z owych dzieci miał, jak się okaże, bardzo wiele wspólnego ze stanem dorosłych faszystów” – dodaje bez ironii w przypisie), tak zwierza się z trudności rozumiejącego badania genezy świadomości faszystowskiej:

¹⁵ K. FILIPOWICZ: *Światopogląd*. W: TENŻE: *Cienie*. Wybór W. SZYMBORSKA. Il. M. JAREMA. Kraków 2007, s. 143.

¹⁶ Szczegółową analizę podstawowych antropologiczno-historycznych motywów tego rodzaju (oczywiście w odwróconej wersji „złego wyglądu”, kodowanego w elementach takich jak: „haczykowaty nos”, „parchy”, „szpotawość” itp.) znaleźć można w fundamentalnej rozprawie Sandera GILMANA *The Jew's Body* (New York 2009).

¹⁷ Po krytyce ze strony Derridy Lévinas modyfikuje wprawdzie swoją koncepcję śladu, ale znów egologicznie sprowadza ją do wewnętrznego niepokoju, który odczuwam na dźwięk głosu innego – mojego niepokoju.

¹⁸ Wielokrotnie starałem się dowodzić, że w istocie także i ta okoliczność – identyfikacja badacza Zagłady z badanym przedmiotem – jest niezwykle ważnym dyscyplinarnym wyznacznikiem *Holocaust studies* (np. w: *Zagadywanie katastrofy. O literaturoznawstwie Holocaustu*. „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 25). Zaproponowałem też – wysoce prowizoryczną – hipotezę dotyczącą genezy takiego stanu rzeczy (*Making of Primo Levi: Holocaust Studies as a Discursive Force of History*. „Storia della Storiografia / Histoire de l'Historiographie / History of Historiography / Geschichte der Geschichtsschreibung” 2013, nr 1).

Kiedy słucham, jak można nawiązać z nimi kontakt [...], jak dzięki wycuciu i badaniu dystansu pojawia się bliskość nieprowadząca do wchłonięcia, dystans niebędący oddaleniem, jak uwaga staje się pięknym słowem i łączy się z rozważaniem, z wycuciem rzeczywistości cierpienia, myślę o zatroskanej, gorączkowej niefrasobliwości, z jaką tak wielu (w tym także ja) chce walczyć z faszyzmem, samemu nie dysponując wrażliwością na doświadczenie tego co nie-faszystowskie¹⁹.

* * *

Wespół z imaginariem pojęcie śladu, tak sprawnie zarysowując tło tego, o czym tu mowa, pozostawia więc mimo wszystko wymienione przed chwilą drobne kłopoty aksjologiczne (ponieważ etyka poznania bez wątpienia należy w obrębie tej szczególnej dziedziny do tego właśnie obszaru). Można je jednak łatwo zminimalizować, sięgając po retorykę jako obszar stabilizujący, mimo swej wielowątkowości, ukazane wcześniej rozchwianie. Retoryka bowiem nie jest wcale zjawiskiem fundującym swoje racje na języku i tym bardziej w języku się wyczerpującym. Paul de Man dowodził, że dla retoryki ostatecznie mniej ważne są „narzędzia językowe”, ponieważ jest to przecież taki obszar działania, który „w sposób radykalny zawiesza logikę i otwiera zawrotne możliwości aberracji referencjalnej”²⁰. Podobnie Terry Eagleton bronił jej politycznych inklinacji, twierdząc, że przecież ważne jest w niej to, co, a nie jak robi (proponowany przez niego przykład to hasło: „czarne jest piękne” – zdanie absolutnie nieweryfikowalne, którego istota zasada się nie na logice równoważności, ale w tej równoważności ustanawianiu²¹). W zbliżonym duchu (choć nieco bardziej namiętnym ironią) utrzymana jest dygresja Bertholda Emricha o Arystotelesie, który wśród retorycznych metod argumentacji wymieniał tortury²², a te, niezależnie od koncepcji prawdy, dowodu, sprawiedliwości czy języka właściwych imaginariem jego czasów, zdecydowanie nie były narzędziem zamykającym się w działalności językowej. Zresztą już i sam fakt, że dla Arystotelesa retoryka jest przede wszystkim sposobem logicznego pojmowania raczej niż przekonywania, wystarczyłby za dowód na jej performatywność.

Emrich dodaje do tej obserwacji jeszcze i to, że, po pierwsze, w *Topikach*, tekście najczęściej służącym rekonstruowaniu Arystoteleskiej retoryki, można znaleźć „jedyną autentyczną wypowiedź Arystotelesa o toposie: jest on elementem entymematu”²³, a, po drugie, z tej jedynej autentycznej wy-

¹⁹ K. THEWELEIT: *Męskie fantazje*. Przeł. M. FALKOWSKI, M. HERER. Przekład przejrzał A. ŻYCHLIŃSKI. Warszawa 2015, s. 13.

²⁰ P. DE MAN: *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*. Przeł. A. PRZYBYŚLAWSKI. Kraków 2004, s. 22.

²¹ T. EAGLETON: *Ideology: An Introduction*. London 1991, s. 28.

²² B. EMRICH: *Topika i topoi*. Przeł. J. KOZBIAŁ. „Pamiętnik Literacki” 1977, R. 68, z. 1, s. 241.

²³ Tamże, s. 243.

powiedzi dzięki (a może raczej z winy) pracy Curtiusa zostało nam jeszcze mniej:

Powtarzające się formalne i treściowe konstanty, które Curtius dostrzegł w literaturze średniowiecza, były tak różnorodnej natury, że wyraźnie wahał się w wyborze nazwy dla nich. Przyjmując termin *topos*, opowiedział się tym samym za pojęciem topiki mającej być systematycznym podsumowaniem obserwacji jednostkowych, nie za jakąś określoną definicją starożytną, a tym mniej – gotowym modelem²⁴.

Emrich sugeruje chyba w ten sposób, że po Curtiusie *topos*, już u źródeł tak niepewnie definiowany, teraz zyskuje jeszcze inną postać. To pojęcie zostało rzeczywiście stworzone niemal od nowa jako wyraz dążeń do ustabilizowania chaosu – wojennego i powojennego w przypadku chcącego uspójnić kulturę europejską Curtiusa albo dyskursywnego w przypadku Paola Valesia, który, jak wspominałem, dążył właśnie za pomocą samej retoryki do odzyskania jakoby zagubionej w retoryce rzeczywistości. Obaj – z całą w każdym razie pewnością drugi z nich – zachowali w tym topiczną kontekstowość, tj. zmienność znaczeń *toposu* pomimo wspólnego pola odniesień.

Topos, mimo kontekstowej zmienności, jest więc rzeczywiście czymś względnie stałym (pomijam u Curtiusa niejasną, a u Northropa Frye'a²⁵ zawiłą relację między zmiennym *toposem* i niezmiennym archetypem) i dlatego *toposów*, jak pisał Jerzy Ziomek, się nie wynajduje, ale się je odnajduje²⁶. Dodajmy: odnajduje w „zespole praktyk społecznych nadających rzeczywistości sens”²⁷ – czyli w *imaginarium*. To oznacza, że jego stałość jest kontekstowa, tj. stanowi doraźnie uniwersalną – a nie absolutnie powszechną – płaszczyznę porozumienia. A zatem aby odnaleźć jakiś tego *imaginarium* element, muszę zacząć od śladu, czyli od mojej praktyki społecznej łączącej mnie z drugim, ale jeśli chcę do tego spróbować wyjść poza ten komunikacyjny, dialogiczny układ, potrzebuję na przykład *toposu*, który tym różni się na przykład od motywu, tematu itd., że jest formułą już gotową, zinterpretowaną i jako taki może stać się użytecznym punktem odniesienia w *imaginaryjnym* chaosie śladów. *Topos*, dzięki wpisaniu weń relatywizmowi aksjologicznemu, tj. istnieniu w różnych, czasem diametralnie różnych, już zinterpretowanych formach, umożliwia użycie go jako cytatu z kultury, a nie z kulturą tą dialog (a zatem czynność zawłaszczająca we wspomnianym wcześniej Derridiańskim sensie). Ta obiegowa skamielina to bowiem taka skamielina, którą wykopawszy (tak odpowiada na

²⁴ Tamże, s. 235.

²⁵ N. FRYE: *Archetypy literatury*. Przeł. A. BEJSKA. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Red. H. MARKIEWICZ. T. 2. Kraków 1976, s. 304–321.

²⁶ J. ZIOMEK: *Retoryka opisowa*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, s. 293.

²⁷ C. TAYLOR: *Nowoczesne...*, s. 9–10.

argument o skamielinie Jarosław Marek Rymkiewicz²⁸), można umieścić w wielu różniących się kontekstami geologicznych gablotach: *PUER SENEX* może być zarówno dostojnym młodzieńcem, mądrym niczym starzec, jak i śmiesznym, zdzieciniałym staruchem. *GAZ* zaś może być elementem topiki pojawiającej się lub sugerowanej zarówno w tytułach takich jak *Wdychać głęboko*²⁹ albo *Więcej gazu, Kameraden*³⁰, jak i w haśle: „Żydzi do gazu”.

* * *

Na koniec powołałam się na dłuższy fragment z eseju „*Porządek i chaos*”. *Retoryka patrzenia* Michała Rusinka o Escherze:

Dispositio jest nadrzędną figurą porządku. Natomiast enumeratio byłaby figurą chaosu. Enumeracja to inaczej wyliczenie; ciąg dowolnie wybranych przedmiotów, rodzaj jukstapozycji. [...] wyliczenie ma wprowadzić niepokój, ten sam, który opisuje Foucault, cytując chyba najbardziej dziwną enumerację literacką Borgesa: klasyfikację zwierząt z (fikcyjnej) chińskiej encyklopedii *Niebiański bazar łaskawych wiadomości*. Zwierzęta dzielić się mogą na: „a) należące do Cesarza, b) zabalsamowane, c) tresowane, d) prosięta, e) syreny [...] h) włączone do niniejszej klasyfikacji [...] l) et cetera, m) które właśnie rozbiły wazon, n) które z daleka podobne są do much”. [...] Istota enumeracji pozostaje [...] ta sama: nie rości sobie ona praw do ogarnięcia wszystkiego, a nawet gdyby jej się to udało, nie uporządkuje tego w żaden z góry określony sposób. [...] Wśród elementów enumeracji nie panuje żaden porządek naturalny ani logiczny; jedną z wersji tej figury będzie słownik (najlepiej internetowy, otwarty) jako zbiór haseł uporządkowanych według maksymalnie arbitralnej zasady alfabetycznej – w przeciwieństwie do dawnych, „dyspozycyjnych” encyklopedii, które uporządkowane były tematycznie i miały ambicje holistyczne. [...] Relacja między distributio a enumeratio przypomina relację między dwoma typami dyskursu: filozoficznym i retorycznym³¹.

Jeśli domeną retoryki jest *enumeratio*³², a jej wynikającą z tego faktu cnotą to, że trzeźwy porządek wyliczenia łączy się w niej z otchłanią potencjalnej nieskończoności wyliczeniowego ciągu, to być może i toposowi, czyli proponowanemu tu narzędziu badania tego, jak współczesna kultura przyswoiła sobie – lub jak odrzuca – świadomość Zagłady, można przypisać tak rozumianą enumeracyjną

²⁸ J.M. RYMKIEWICZ: *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*. Warszawa 1968, s. 10.

²⁹ I. AMIEL: *Wdychać głęboko*. Izabelin 2002; R. KOZIELEWSKI: *Trzeba głęboko oddychać*. „Twórczość” 1961, T. 7.

³⁰ K. PIWOWARSKI: *Więcej gazu, Kameraden!* Warszawa 2012.

³¹ M. RUSINEK: *Retoryka obrazu*. Gdańsk 2012, s. 24.

³² Nie należy się chyba przejmować zbyt twórczą kontaminacją poziomów retorycznych dokonaną przez Rusinka: *dispositio* to raczej etap formowania argumentu, *enumeratio* jest jedną z technik argumentacyjnych.

wartość retoryki. Jeśli zresztą spojrzeć na dotychczas powstałe wzorce, trudno oprzeć się wrażeniu, że odwołują się do takiego właśnie modelu. Zarazem *Słowa niewinne* Natana Blumentala³³, wydana niedawno *Encyklopedia getta. Niedokończony projekt archiwistów z getta łódzkiego*³⁴, a nawet prowadzony na łamach „Przeglądu Lekarskiego” *Słownik oświęcimski* Zenona Jagody, Stanisława Kłodzińskiego, Jana Masłowskiego i Danuty Wesołowskiej – mimo wysuwającej się na pierwszy plan modalności autobiograficznej³⁵ organizuje je przecież zestaw alfabetycznie uporządkowanych haseł: wyliczenie. Komentatorka jednego z wymienionych przykładów sugeruje wprawdzie, że ta słownikowo-encyklopedyczna formuła wynika z niemieckiej tradycji encyklopedycznej, coraz szerzej dostępnej oświeconemu mieszczaństwu dziewiętnastowiecznemu, potem zaś i miejskiej biedocie („[wielkie encyklopedie niemieckie – P.W.] były związane z nazwiskami Arnolda Brokhausa oraz Josepha Meyera, na którego *Konversation* [sic! – P.W.] *-Lexikon* powołuje się Rosenfeld [jeden z redaktorów *Encyklopedii...* – P.W.] w hasle »Klepsydra«³⁶). To niewątpliwie jest prawda, tym bardziej że wzrost liczby encyklopedii w ostatnich wiekach w ogóle można łączyć z faktem formowania się jednostkowej świadomości, zmuszonej tym samym do coraz wyraźniejszej konfrontacji z otchłanią chaosu, na który wystawiał ją nowoczesny indywidualizm (świetnym przykładem przechodzenia od modelu „dyspozycyjnego” do „enumeracyjnego” – a przy tym w wersji toposowej! – jest *Mnemosyne Aby’ego Warburga*³⁷, starającego się na przykład ogarnąć własnym, autorskim gestem klasyfikacyjnym oscylacje między wiedzą magiczną i „gazetowo-encyklopedyczną”³⁸). Prawdą jest jednak chyba i to, że ci, którzy pragnęli zmierzyć się z ową otchłanią jako badacze Zagłady, sięgali po *enumeratio* z tego przede wszystkim powodu, że było to narzędzie najlepiej nadające się do ogarnięcia chaosu w stanie najwyższej intensyfikacji (stąd, co rzadkie w literaturze

³³ N. BLUMENTAL: *Słowa niewinne*. Kraków–Łódź–Warszawa 1947.

³⁴ *Encyklopedia getta. Niedokończony projekt archiwistów z getta łódzkiego*. Wyd. K. RADZISZEWSKA, E. WIATR, A. SITAREK, J. WALICKI, M. POLIT, przy współpr. P. ZAWILSKIEGO. Łódź 2014.

³⁵ Nie chodzi tylko o to, że autorzy byli więźniami obozów lub getta, ale o nieczęsto spotykany w tego typu opracowaniach, jak słowniki i encyklopedie, sposób, w jaki doświadczenie przenikało do opisów haseł. Np. w *Encyklopedii getta...*: „Mimo zapewnień Rosenfelda zawartych we wstępie, iż »redakcja encyklopedii starała się sprawiedliwie ocenić materiał bez żadnego uprzedzenia«, autorzy wielokrotnie formułowali swe sądy i krytycznie oceniali osoby i zjawiska patologiczne w getcie” (K. RADZISZEWSKA: *Przyczynek do historii kultury getta. O Encyklopedii getta*. W: *Encyklopedia getta...*, s. XVIII).

³⁶ Tamże, s. XV. Warto jednak dopowiedzieć, że ta encyklopedia (mająca jednak tytuł *Konversations-Lexikon*) została poszerzona o indeks tematyczny (tzn. wskazywała hasła, które odnoszą się do dziedzin takich jak: historia, kultura itp.), a zatem zachowała w jakiejś formie filozoficzny wymiar *dispositio*.

³⁷ A. WARBURG: *Atlas obrazów Mnemosyne*. Red. M. WARNKE. Red. nauk. i przeł. P. BROŻYŃSKI, M. JĘDRZEJCZYK. Konsultacja translatorska T. ZATORSKI. Warszawa 2015.

³⁸ Np.: *Tablica C. (Rozwój przedstawień Marsa. Odchodzenie od antropomorficznego ujęcia obraz – system harmonikalny – znak)*. W: A. WARBURG: *Atlas...*, s. 16.

współczesnej, zjawiska takie jak słowniki dołączane na przykład do *Byliśmy w Oświęcimiu* czy *Uniwersytetu zbirów*, które można czytać jako coś więcej niż tylko objaśnienia elementów obcej czytelnikowi *Lagerszprachy*³⁹). Przywołani przeze mnie autorzy mierzyli się z nią przy tym w szczególnej sytuacji badaczy, których to badanie bezpośrednio dotyka. I dlatego wyliczenie łączy się w tych przedsięwzięciach z toposem pojmowanym tak, jak proponuję rozumieć go w niniejszym tekście: jako cytat z rzeczywistości, sygnalizujący emocje i doświadczenia właściwe czasowi, z którego ten cytat pochodzi, i osobie, do której należy. To zjawisko bodaj najlepiej obrazuje najczęściej wymieniany przykład podobnych rozpraw – intelektualny pamiętnik *Lingua Tertii Imperii* Victora Klemperera⁴⁰. Nie wymieniłem go wcześniej z kilku powodów. Pierwszym jest to, że stanowi jednak zapis faszyzacji języka niemieckiego, nie zaś tego, jakie figury wyobraźni generuje wytwór niemieckiego faszyzmu – Holokaust. Drugim i trzecim – że jest to pamiętnik, a nie encyklopedia lub słownik. A jednak *enumeratio* i tu jest wyraźne, co oczywiste w „zapiskach filologa”, który choć komponował je we właściwy zapiskom doraźny sposób, to jednak kompozycję tę układał z elementów podlegających logice wyliczenia, tj. klasyfikowanych hasłowo (te hasła nie zawsze pojawiają się w tytułach rozdziałów, ale kolejne zapiski koncentrują się wokół jakiegoś nazistowskiego toposu i – co ciekawe – często wynikają jeden z drugiego, na przykład „wiarą [w Hitlera – P.W.]” prowadzi do „[niemieckiej – P.W.] duszy” i „krwi”, potem „wieczności”⁴¹ itd.). Co jednak jeszcze ważniejsze, te hasła-toposy oprócz enumeracyjności mają u Klemperera wyraźny wymiar cytatów z rzeczywistości rozumianej jako emocjonalne doświadczenie (na przykład: „[...] gdyby nie owo skojarzenie z osobistym przeżyciem, nazistowski [czy faszystowski – P.W.] termin »ekspedycja karna« ulotniłby się z mojej pamięci, jak się ulotnił z pamięci milionów innych ludzi”⁴²). Topos, mówiąc inaczej, jest w tej czy innej – często nienazwanej – formie obecny w najwcześniejszych próbach klasyfikacji figur mowy i wyobraźni, które do dziś określają ramy naszego pojmowania Zagłady.

Bibliografia

AMIEL I.: *Wdychać głęboko*. Izabelin 2002.

BIELIK-ROBSON A.: *Charles Taylor – filozof wspólnoty*. „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 21. Dostępne w Internecie: <http://www.tygodnik.com.pl/dni%20tischner/bielik.html> [data dostępu: 10.03.2016].

³⁹ Omawiałem to zagadnienie w zbliżony do tu proponowanego sposób (choć nie formułując jeszcze tezy o topicznym wymiarze oświęcimskich słowników) w rozdziale *Określenia oświęcimskie – opowiadanie behawiorystyczne* zamieszczonym w: P. WOLSKI: *Tadeusz Borowski – Primo Levi. Prze-pisywanie literatury Holocaustu*. Warszawa 2013.

⁴⁰ V. KLEMPERER: *LTI. Notatnik filologa*. Przeł. J. ZYCHOWICZ. Wrocław 1983.

⁴¹ Tamże, s. 118 i nn.

⁴² Tamże, s. 54.

- BLUMENTAL N.: *Słowa niewinne*. Kraków–Łódź–Warszawa 1947.
- EAGLETON T.: *Ideology: An Introduction*. London 1991.
- EMRICH B.: *Topika i topoi*. Przeł. J. KOŻBIAŁ. „Pamiętnik Literacki” 1977, R. 68, z. 1, s. 235–263.
- Encyklopedia getta. Niedokończony projekt archiwistów z getta łódzkiego*. Wyd. K. RADZISZEWSKA, E. WIATR, A. SITAREK, J. WALICKI, M. POLIT, przy współpr. P. ZAWILSKIEGO. Łódź 2014.
- FILIPOWICZ K.: *Światopogląd*. W: K. FILIPOWICZ: *Cienie*. Wybór W. SZYMBORSKA. Il. M. JAREMA. Kraków 2007, s. 102–116.
- FRYE N.: *Archetypy literatury*. Przeł. A. BEJSKA. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Red. H. MARKIEWICZ. T. 2. Kraków 1976, s. 303–321.
- GILMAN S.: *The Jew's Body*. New York 2009.
- HOBBSBAWM E.: *Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji*. W: *Tradycja wynaleziona*. Red. E. HOBBSBAWM, T. RANGER. Przeł. M. GODYŃ, F. GODYŃ. Kraków 2008, s. 9–23.
- KALAGA W.: *Mgławice dyskursu: podmiot, tekst, interpretacja*. Kraków 2001.
- KLEMPERER V.: *LTI. Notatnik filologa*. Przeł. J. ZYCHOWICZ. Wrocław 1983.
- KOSELLECK R.: *Podstawowe pojęcia historii. Wprowadzenie*. W: R. KOSELLECK: *Semantyka historyczna*. Przeł. H. ORŁOWSKI, W. KUNICKI. Poznań 2001, s. 27–50.
- KOZIELEWSKI R.: *Trzeba głęboko oddychać. „Twórczość”* 1961, T. 7, s. 10–48.
- LÉVINAS E.: *Ślad innego*. Przeł. B. BARAN. W: *Rozum i słowo. Eseje dialogiczne*. Red. B. BARAN. Kraków 1988, s. 213–229.
- LIPSZYC A.: *Symbol, ślad i alegoria (Benjamin i inni)*. „Teksty Drugie” 2004, nr 1–2, s. 219–236.
- MAN P. DE: *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*. Przeł. A. PRZYBYSŁAWSKI. Kraków 2004.
- PIWOWARSKI K.: *Więcej gazu, Kameraden!* Warszawa 2012.
- RADZISZEWSKA K.: *Przyczynek do historii kultury getta. O Encyklopedii getta*. W: *Encyklopedia getta: niedokończony projekt archiwistów z getta łódzkiego*. Wyd. K. RADZISZEWSKA, E. WIATR, A. SITAREK, J. WALICKI, M. POLIT, przy współpr. P. ZAWILSKIEGO. Łódź 2014, s. XIII–XIX.
- RUSINEK M.: *Retoryka obrazu*. Gdańsk 2012.
- RYMKIEWICZ J.M.: *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*. Warszawa 1968.
- TAYLOR C.: *Nowoczesne imaginaria społeczne*. Przeł. A. PUCHEJDA, K. SZYMANIAK. Kraków 2010.
- THEWELEIT K.: *Męskie fantazje*. Przeł. M. FALKOWSKI, M. HERER. Przekład przejrzał A. ŻYCHLIŃSKI. Warszawa 2015.
- VALESIO P.: *Novantiqua: Rhetorics As a Contemporary Theory*. Bloomington 1980.
- VALESIO P.: *Zarys studium personifikacji*. Przeł. K. FALICKA. „Pamiętnik Literacki” 1986, R. 77, z. 4, s. 277–294.
- WARBURG A.: *Atlas obrazów Mnemosyne*. Red. M. WARNKE. Red. nauk. i przeł. P. BROŻYŃSKI, M. JĘDRZEJCZYK. Konsultacja translatorska T. ZATORSKI. Warszawa 2015.
- WHITE H.: *Polityka interpretacji historycznej. Dyscyplina przeciwko wzniosłości*. Przeł. E. KLELDZIK. „Porównania” 2010, nr 7, s. 7–32.
- WOLSKI P.: *Making of Primo Levi: Holocaust Studies as a Discursive Force of History*. „Storia della Storiografia / Histoire de l'Historiographie / History of Historiography / Geschichte der Geschichtsschreibung” 2013, Vol. 1, s. 91–105.
- WOLSKI P.: *Tadeusz Borowski – Primo Levi. Prze-pisywanie literatury Holocaustu*. Warszawa 2013.

- WOLSKI P.: *Zagadywanie katastrofy. O literaturoznawstwie Holocaustu*. „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 25, s. 21–36.
- ZIOMEK J.: *Retoryka opisowa*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1990.
- ŻYCHLIŃSKI A.: *Laboratorium antropofikcji: dociekania filologiczne*. Warszawa 2014.

Paweł Wolski

Traces of the Common Places On the Advantages of the Notion of a Topos for the Holocaust Studies

Summary

The author proves the relevance of the notion of a topos for the studies on the narratives of the Shoah, emphasising its unique status of the phenomenon which on the one hand is a ready-made interpretation of a given situation/event/image, and on the other shows the contextual oscillations of their meanings, actualised in a specific use. Having noted the most interesting contemporary ways of using topoi in the humanities (Reinhardt Koselleck, et al., *Geschichtliche Grundbegriffe*, Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities* etc.) and their less known exegeses in literary theory (e.g. Paolo Valesio, *Novantiqua*), then having referred to the proto-classification of the common places in the Holocaust discourse (*Słowa niewinne*, *LTI*, *Encyklopedia getta* etc.), and finally having commented upon the contemporarily used tools of the related studies (imagery, trace etc.), the author outlines the project of the dictionary of the topoi of the Shoah in Polish literature, film, journalism and other narrative forms.

Key words: theory, topos, structure, imagery, trace

KATARZYNA KUCZYŃSKA-KOSCHANY

Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

(Nie)topika Zagłady w NN *Opowieściach zasłyszanych*

Topos, topika i historia mówiona

Brak hasła „topika Zagłady” czy „*topoi* Zagłady” w *Polskim słowniku judaistycznym* pod redakcją Zofii Borzymińskiej i Rafała Żebrowskiego; nie ma go też w – skądinąd bardzo dobrym i wypełniającym istotną lukę kompendialną w polskiej refleksji humanistycznej – leksykonie kultury pamięci (zbiorowej) *Modi memorandi*. Istnieje natomiast okazałe hasło „topika judajska” w *Słowniku literatury polskiej XX wieku*, opracowane przez Władysława Panasa. Hasło liczy 10 stron formatu B5, a jego siódmy punkt (mniej niż strona) zawiera odniesienia do „zespołu motywów związanego z tematem zagłady Żydów i sytuacją »po Oświęcimiu«”¹. Autor *Pisma i rany* zauważył istotną kwestię: „Jest to rzadki przypadek, gdy możemy obserwować topikę in statu nascendi. Realne zdarzenia, fakty, losy indywidualne i zbiorowe, niepowtarzalne, chociaż masowe [podkreśl. – K.K.K.], natychmiast nabierają znaczenia uniwersalnego, stają się symbolem i figurą, włączają się w świat archetypów”².

Do repertuarowości występowania i archetypiczności materii, cechujących wszelką topikę (co dostrzegli już i Ernst Robert Curtius³, i Janina Abramowska⁴),

¹ W. PANAS: *Topika judajska*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. BRODZKA i in. Wrocław 1992, s. 1095–1104.

² Tamże, s. 1103.

³ Zob. E.R. CURTIUS: *Topika*. W: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przel. i oprac. A. BOROWSKI. Kraków 1997, s. 86–114.

⁴ Zob. J. ABRAMOWSKA: *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*. W: *Taż: Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*. Poznań 1995, s. 5–

Panas dodaje *differentiam specificam* topiki zagładowej: to, że można było obserwować jej wariantywną inkarnację niejako *in statu nascendi*, oraz to, że niepowtarzalność nie wyklucza masowości (w pewnym sensie dzięki temu zostaje właśnie przekroczona owa wariantywność).

W Lublinie, dzięki rozmowie Władysława Panasa z Tomaszem Pietrasiewiczem, powstał w 1990 roku Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”⁵, dziś wymieniany pośród najważniejszych miejsc, gdzie bada się *oral history* i prowadzi najlepiej pojętą działalność edukacyjną na podstawie archiwów historii mówionej⁶. Właśnie Brama Grodzka wydała w roku 2013 druk NN *Opowieści zasłyszane*⁷. Publikacja do ogólnych ustaleń teoretyków toposu i topiki oraz do uwag charakteryzujących specyfikę topiki zagładowej, jakie zawdzięczamy lubelskiemu uczonemu, dokłada właściwości cechujące historię mówioną.

Te ogólne ustalenia teoretyczne warto jednak przypomnieć, by nie każdy motyw czy temat utożsamiać z toposem, ponieważ wtedy kategoria ta staje się „workiem” na wszystkie skojarzenia i przestaje dystynktywnie znaczyć. Pisał o tym bardzo przekonująco Jerzy Ziomek we wstępnych słowach rozdziału *Topika z Retoryki opisowej*:

Koncepcja toposu, rodem z antycznej retoryki, zaczęła w II połowie wieku XX robić karierę w historii i teorii literatury, zapewne zasłużoną po dziesięcioleciach romantycznego lekceważenia, ale jednocześnie przesadną jako moda i niebezpieczną aneksją wielu tradycyjnych problemów poetyki. Krótko mówiąc termin „topos” wbrew swemu pierwotnemu znaczeniu zaczął funkcjonować wymiennie, a nawet zastępczo w znaczeniu „motyw”, zwłaszcza w sytuacjach i zwrotach obejmujących zbiór czy wiązkę motywów i reguły ich funkcjonowania, gdzie bardziej eleganckie wydawało się (i wydaje) rozprawianie o „topice”, zamiast o tematyce, wątku czy motywach wędrownych.

Pojęcie toposu jest użyteczne w badaniach literackich bez zbytecznego rozszerzania jego zakresu [podkreśl. – K.K.K.]. Co więcej – może się okazać bardziej stosowne wówczas, gdy będzie przyswajane w zgodzie z pierwotnym znaczeniem terminu i przeznaczeniem pojęcia⁸.

33. Dalsze przytoczenia z tego artykułu oznaczam skrótem TNMW wraz z numerem strony.

⁵ Zob. M. STASIŃSKI: *Bramkarz z Lublina*. „Gazeta Wyborcza” z 10–11 sierpnia 2013 r., s. 20–21 [dodatek: „Magazyn”].

⁶ *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Red. M. SARYUSZ-WOLSKA, R. TRABA, przy współpr. J. KALICKIEJ. Warszawa 2014, s. 161–163, s.v. „historia mówiona” (oprac. D. KAŁWA).

⁷ NN: *Opowieści zasłyszane*. Lublin 2013; kolejne cytaty z tej pozycji przywołuję jako NN_OZ wraz z numerem strony.

⁸ J. ZIOMEK: *Retoryka opisowa*. Wrocław 1990, s. 289.

Jakie jest zatem pierwotne znaczenie toposu? Odwołuję się do najwybitniejszego bodaj współczesnego znawcy zagadnienia – Heinricha Lausberga, i jego monumentalnego *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft* (cytuje zakresy znaczeniowe według indeksu greckiego): „I) formuła poszukiwawcza (locus) służąca wynajdywaniu argumentów [...]; II) formuła poszukiwawcza służąca realizacji *virtutes elocutionis* [...]; III) nieskończona *amplificatio certae rei* (dająca się odnieść do jakiegokolwiek odpowiedniej sprawy skończonej) [...]; IV) część mowy, dla której należy wynaleźć argumenty (idee)”⁹.

Retoryczne zakotwiczenie toposu nie pozostawia żadnych wątpliwości (od Arystotelesa¹⁰ począwszy i wcześniej¹¹), nawet gdy jego *koiné* inteligentnie przystosowywać do współczesnej nauki o literaturze, jak to uczyniła Janina Abramowska. Przytoczę dłuższy wywód autorki *Polskiej bajki ezopowej*:

Myliliby się ten, kto by sądził, że na gruncie retoryki topos posiadał status terminu-nazwy o zakresie niespornym i precyzyjnie określonym. Również i tam znaczenia zmieniały się, w ścisłym związku z ewolucją całej wymowy. Nieraz nawet u tego samego autora występowało kilka trudnych do pogodzenia koncepcji. I tak Arystoteles wprowadził rozróżnienie między topiką dialektyczną a retoryczną, nawiązując do dwu funkcji toposu: jako środka rozmowania i jako środka przekonywania. W praktyce obie te funkcje nie dały się dokładnie rozdzielić, retoryka zawsze żywiła się dialektyką i wyzyskiwała ją do swoich celów, wchłonęła więc również *topoi* dialektyczne. Ale i późniejsze koncepcje zachowały odziedziczoną po autorze *Topik* niejasność co do stopnia złożoności zjawiska. Podczas gdy w *Topikach* topos zbliża się do kategorii, bywa nim na przykład cel, przyczyna, gatunek, rodzaj, określenie ilościowe, jakościowe, w *Retoryce* rozumiany jest jako schemat argumentacyjny, a ściślej – rodzaj entymematu. Tu też zostaje wprowadzony drugi, również przez łacińskich teoretyków utrzymany podział: na *topoi* ogólne, czyli nadające się do wszystkich rodzajów mów, i szczegółowe – tylko do niektórych. Jedno jest tu istotne. Topos w teorii Arystotelesa to zawsze rodzaj „pustej syntagmy”, nie miejsce wypełnione, lecz – wymagające wypełnienia [podkreśl. – K.K.K.].

TNMW, 8–9

⁹ H. LAUSBERG: *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. Przeł., oprac. i wstępem poprzedził A. GORZKOWSKI. Bydgoszcz 2002, s. 914.

¹⁰ Por. ARYSTOTELES: *Topiki*. W: *Dzieła wszystkie*. T. 1. Przekłady, wstępy i komentarze K. LEŚNIAK. Warszawa 1990, s. 329–473. We wstępie tłumacza czytamy: „Trudno zrozumieć, dla czego Arystoteles nie podał w *Topikach* żadnej definicji tego tak ważnego w owym czasie pojęcia, od którego pochodzi tytuł dzieła. Ta powściągliwość może być wytłumaczona tylko tak, że wyraz *τόπος* był w tym znaczeniu powszechnie znany [podkreśl. – K.K.K.] i używany przed Arystotelesem” (tamże, s. 330).

¹¹ Tamże, s. 330. Gdy określano owe miejsca („*τόποι*”) „jako reguły czy recepty na sprawną argumentację”, „odgrywającego rolę skutecznego instrumentu w dyskusjach dialektycznych”, jako „metodę pewną, niezależną od inspiracji czy rutyny”.

U teoretyków rzymskich (referuję za Abramowską), Cyncerona i Kwintyliana, pojawiają się dwie koncepcje: z jednej strony „repertuar miejsc wspólnych”, z drugiej – określenie „statusu toposu w tekście jako autonomicznej »mowy w mowie« [podkreśl. – K.K.K.]” (TNMW, 9). Miał to być argument nie tyle – pisze Abramowska – „odkrywczy, co niepodważalny, niesprzeczny z sądem powszechnym” (TNMW, 11).

Przypomnę tutaj też autorską definicję toposu, zaproponowaną przez poznańską uczoną, według mnie operacyjnie doskonałą¹², zarówno w ujęciu negatywnym (czym topos nie jest), jak i w pozytywnym (czym jest):

Zanim spróbuję zdefiniować topos w języku poetyki, muszę raz jeszcze powiedzieć wyraźnie, czym topos dla mnie nie jest. A więc, po pierwsze, nie jest żadnym z wielkich, choćby pradawnych tematów całościowych powtarzających się w tak lub inaczej wyodrębnionej serii tekstów – nie chciałabym zatem mówić o „toposie młodości” ani o „toposie rewolucji”. Po drugie, nie jest tożsamy z żadnym przedmiotem, obrazem ani mitem – nie ma więc toposu ogrodu, toposu krwi, toposu Dionizosa ani Narcyza. Zjawisko, którym się tu zajmujemy, stanowi zawsze jednostkę znaczeniową o mniejszej pojemności.

TNMW, 13

[Topos – K.K.K.] Jest rezultatem petryfikacji tradycyjnego motywu, który zostaje trwale powiązany z pewnym znaczeniem, zastosowaniem oraz rozpoznawalną, „półgotową” formą językową. [...] Topos stanowi [...] zarówno składnik tekstu, jak jednostkę repertuaru, a jego badanie wymaga stałego przenoszenia uwagi z płaszczyzny repertuaru na płaszczyznę tekstu i odwrotnie.

TNMW, 14

To, co w topice zagładowej zdumiewa: najpierw nowa materia (dlatego że Zagłada Żydów europejskich jest zjawiskiem bez precedensu), owo Panasowe topiczne *in statu nascendi*; dalej – nowe ujęcie toposu już istniejącego (nowa wariantywność, często diagnozująca świat na opak – ponieważ Szoa jest także jednym z licznych ludobójstw); wreszcie nicowanie pradawnych *topoi* – ich *in statu moriendi*, gdyż oba wymienione wcześniej sposoby rozumienia/nierozumienia Zagłady naruszają tradycyjną śródziemnomorską logikę z jej zasadą niesprzeczności.

¹² Próbowałam wykorzystać ją twórczo w innym miejscu, por. K. KUCZYŃSKA-KOSCHANY: *Lew Szestow, Tadeusz Zieliński: dwie inkarnacje toposu Aten i Jerozolimy*. W: *Fenomen ducha Europy*. Red. D. JEWDOKIMOW, M. JĘDRASZEWSKI, M. LOBA. Poznań 2010, s. 255–268.

Opowieści zasłyszane a (nie)topika Zagłady

Zarówno topika, jak i historia mówiona są związane z pracą pamięci – tej odtwórczej, gdy mowa o retoryce (mającej przecież swoje *topoi* eksordialne i finalne), i tej korygującej nieustannie dyskurs historii zdarzeniowej, historii wielkich liczb i nazwisk – przez pojedynczą opowieść o losie.

Opowieści zasłyszane, których jest łącznie czternaście, czyli „bezmiar”, jakby to ujął Jorge Luis Borges, autor *Domu Asteriona* z tomu *Alef*, dzielą się na trzy zasadnicze części: *Wstęp*, dziewięć historii zasłyszanych i wyodrębnione cztery pod wspólnym tytułem *Opowieści z Majdanka*. To bardzo ciekawa kompozycja, gdzie opowieści lagrowe (obozowe) niejako emancypują się z Zagłady (rejestrują tu tendencję odwrotną do opisanej w książce Arkadiusza Morawca¹³ oraz w tomie zbiorowym *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*¹⁴). Opowiadania objęte tytułem *Opowieści z Majdanka* oddają sprawiedliwość miejscu wspólnemu (gr. *topos koinos*; łac. *locus communis*), jakim był najpierw Majdan Tatarski w Lublinie, a potem utworzonemu tam – w tym samym miejscu decyzją nazistowskich Niemiec – Majdankowi, obozowi koncentracyjnemu i obozowi zagłady. Majdanek jako miejsce wspólne jest jednocześnie miejscem osobnym i nie-miejscem (przypomina to sam *topos* i jego wariantywność, opisane sugestywnie przez Abramowską).

Ważne jest też nieujawnianie (czy nie-pierwszorządność) autora *Opowieści zasłyszanych*. Zarówno topika, jak i pamięć preferują doświadczenia zbiorowości, co nie umniejsza – oczywiście – wagi indywidualnych opowieści i dokonań. Także tego, kto postanowił ukryć się pod inicjałami NN, gdyż ukrywa się, oddając głos pamięci wielu bezimiennych i nazwie miejsca wspólnego¹⁵ (Brama Grodzka/Żydowska – Teatr NN). Zasłyszaność to jeden z kryptonimów historii mówionej, czyli to, co Janina Abramowska nazywa – w odniesieniu do *toposu* jako narzędzia argumentacji i jednostki kulturowego repertuaru – nie tyle „odkrywczym, co niepodważalnym, niesprzecznym z sądem powszechnym” (TNMW, 11).

Oddanie głosu pamięci bezimiennych dokonuje się już w drugiej z czternastu opowieści, której bohaterka (*To ja jestem NN*), przychodząc do Bramy Grodzkiej,

¹³ A. MORAWIEC: *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*. Łódź 2009.

¹⁴ *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*. Red. S. BURYŁA, D. KRAWCZYŃSKA, J. LEOCIAK. Warszawa 2012.

¹⁵ We *Wstępie* czytamy: „Opowiem Wam o wyjątkowym miejscu. Jest to jedna z najstarszych bram w Lublinie – Brama Grodzka, zwana też Żydowska. Po jednej jej stronie znajduje się wielka pusta przestrzeń, która ukrywa Pamięć po istniejącym tu kiedyś mieście żydowskim. Tu, gdzie przez lata były domy, synagogi i ulice, zbudowano wielki parking, nowe drogi i posiano trawniki. Dużą część tego terenu pokryto betonową nawierzchnią. Razem z fundamentami dawnych żydowskich budynków zakryto pamięć o tych, którzy tu mieszkali” (NN_OZ, 3).

przedstawia się jako NN, a jej historia dodaje do kulturowej i topicznej historii Żyda Wiecznego Tułacza ogrom dziecięcego nieszczęścia:

W czasie okupacji mieszkała w jednym z pomieszczeń Bramy, w którym teraz znajduje się fragment wystawy poświęconej pamięci mieszkańców lubelskiego miasta żydowskiego.

Swoją opowieść rozpoczęła od wyznania, że tak naprawdę nie wie, kim jest, bo nie zna swoich rodziców. Od wielu lat ma sen, który przenosi ją do najwcześniejszych lat życia. Kiedy wydaje się jej, że za chwilę zobaczy twarze matki i ojca, zawsze pojawia się przed nią czarna kotara.

Do Lublina, do mieszkania w Bramie, trafiła najprawdopodobniej w roku 1942. Miała wtedy 3–4 lata. Z wcześniejszego okresu pamięta jedynie to, że z grupą dzieci chodziła po ulicach i śmietnikach jakiegoś miasta. Spały razem na dworcu kolejowym lub w piwnicach. Jeden z chłopców z grupy był jej bratem. Na dworcu zobaczyła ją kobieta, która postanowiła się nią zaopiekować. Odjeżdżając do Lublina, dziewczynka z okna wagonu po raz ostatni widziała stojącego na peronie brata.

Po tym, jak zamieszkała z przybraną mamą, przydarzyła się jej historia wskazująca na to, że może być dzieckiem żydowskim. Ktoś doniósł Niemcom, iż w mieszkaniu w Bramie jest ukrywana mała Żydówka. Kiedy niemieccy żołnierze po nią przyszli, schowała się w przygotowanej wcześniej kryjówce. To nie było jedyne takie zdarzenie, ale dzięki przybranej mamie ocalała. Żyje, nie wiedząc, kim jest i kim byli jej rodzice.

NN_OZ, 4

W trzeciej z *Opowieści zasłyszanych*, zatytułowanej *Chłopczyk z Kamionki*, historia małego żydowskiego chłopczyka bez imienia i nazwiska (NN), opowiedziana przez starszą nauczycielkę uczniom, osnuta jest wokół wędrownego motywu przeżycia tak granicznego, że gwałtownie przyspiesza czas starzenia:

Którego dnia razem z innymi jego mieszkańcami [nauczycielka – K.K.K.] była świadkiem tego, jak niemiecki żołnierz prowadził tego chłopca na egzekucję. Na ich oczach dziecko osiwało.

NN_OZ, 5

Do topiki ściśle zagładowej należy obraz występujący wariantywnie w wielu opowieściach o przechowywaniu albo zawłaszczaniu/rabunku mienia (po)żydowskiego. To opowieść czwarta, pt. *Poduszka*. Tytułową rzecz pozostawił polskiej rodzinie na przechowanie żydowski sąsiad, Szwarz, noszący zawsze „długą czarną kapotę” (NN_OZ, 6). Wraz z innymi Żydami Szwarz szedł „na wyznaczone przez Niemców miejsce zbiórki”¹⁶ i „to wtedy mężczyzna przyniósł

¹⁶ „Wyznaczone [...] miejsce zbiórki” to klasyczny czarny eufemizm. Pisałam o tym w książce „Все поэты жида”. *Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych*. Poznań 2013 (tu zwłaszcza rozdział: *Wymazywa-*

tę poduszkę z prośbą o przechowanie jej aż do chwili, kiedy powrócą” (NN_OZ, 6). Tu w opowieści następują dwa najbardziej dramatyczne zdania (pierwsze jest takie dzięki utrzymaniu czasu teraźniejszego, drugie mówi o empatii tych, którzy godzili się przedłużać życie ludzkie o nadzieję powrotu do rzeczy najbliższych, prywatnych, intymnych):

Poduszka jest wielka i niebieska. Nikt nawet nie próbował na niej spać.

NN_OZ, 6

Wizje podobnie topiczne, tzn. komplementarne i przeciwstawne jednocześnie (TNMW, 18), odnaleźć można w tekstach Zuzanny Ginczanki i Jerzego Ficowskiego. Autorka tomu *O centaurach* pisała:

Non omnis moriar – moje dumne włości,
 Łąki moich obrusów, twierdze szaf niezłomnych,
 Prześcieradła rozległe, drogocenna pościel
 I suknie, jasne suknie pozostaną po mnie.
 Nie zostawiłam tutaj żadnego dziedzica,
 Niech więc rzeczy żydowskie twoja dłoń wyszpera,
 Chominowo, lwowianko, dzielna żono szpicla,
 Donosicielko chyża, matko folksdojczera.
 Tobie, twoim niech służą, bo po cóż by obcym.
 [...]¹⁷

W utworze Ginczanki są jeszcze „rzeczy żydowskie”, wiersz Ficowskiego z tomu *Odczytanie popiołów* (1979) nosi już tytuł *Pożydowskie*. Poeta posługuje się (bez)prawnym neologizmem zawłaszczenia, dezawuuując go:

ona ma szafę z której suknie
 zdążyły jeszcze wyjść
 ale i tak by wyszły z mody

fotel z którego wstał ktoś kiedyś
 tylko na chwilkę
 a wystarczyła mu na resztę życia

półmiski garnki pełne głodu
 ale przydadzą się
 do syta

nie. Eufemizm wobec Zagłady (preliminaria) oraz Jedwabne i eufemizmy, Miłosz czytany po Jedwabnem).

¹⁷ Z. GINCZANKA: *** [inc. „Non omnis moriar”]. W: TAŻ: *Wiersze zebrane*. Oprac. I. KIEC. Warszawa–Sejny 2014, s. 392.

portret zabitej dziewczynki
w żywych kolorach

mogła mieć jeszcze taki czarny stół
w dobrym stanie
ale się nie spodobał

smutny jakiś¹⁸

Podobnym łaodem, typu *discordia concors*, cechuje się opowieść kolejna, odwracająca topiczny obraz Żyda-jako-bogobójcy, zatytułowana *Ewangelia*:

Ta historia wydarzyła się zimą 1941 roku w kamienicy przy ulicy Złotej, na lubelskim Starym Mieście. Wszyscy jej żydowscy mieszkańcy otrzymali od Niemców nakaz opuszczenia mieszkań. Mieli się zgłosić z całymi rodzinami w wyznaczonym miejscu. Jeden z nich, wychodząc z mieszkania, zawołał znajdującego się w pobliżu kilkunastoletniego polskiego chłopca. Dał mu małą książeczkę *Cztery ewangelie*, mówiąc smutno, że to właśnie wyznawcy Chrystusa wkrótce zabiją go wraz z całą rodziną. Historię tę opowiedział, przekazując książeczkę, starszy pan, który był tym małym chłopcem.

Opowieść ta ma swój ciąg dalszy. Podczas przeglądania książeczki wypadł z niej święty obrazek. Upamiętniał on pierwszą mszę świętą odprawioną w roku 1936 przez księdza, którego nazwisko było zapisane na obrazku. Udało ustalić się jego los – zginął w czasie wojny za ukrywanie Żydów.

NN_OZ, 7

Blizniaczo i znów komplementarnie odpowiada jej opowiadanie pt. *Urato-
wanie Tory*:

Historia ta wydarzyła się w Biłgoraju. Do swojego rodzinnego miasta przyjechał z Izraela starszy pan. Na imię miał Szmuel. Opowiadał o czasach, kiedy był małym chłopcem. Nadszedł wrzesień 1939 roku. Niemieckie bomby spadały na domy w Biłgoraju. Ludzie uciekali w popłochu. Rodzina Szmulika, jak wiele innych, postanowiła ukryć się nad rzeką. Gdy już prawie tam dotarli, ojciec przypomniał sobie, że przecież w domu, na stole, została Tora. Wrócił po nią. Chłopczyk pobiegł za nim. Ich dom już płonął. Mężczyzna, nie zważając na ogień, wbiegł do środka i wyniósł Torę.

Jak wielką wiarę musiał mieć mój ojciec, aby skoczyć w ogień, by ocalić księgę – powiedział starszy pan, stojąc na pustym placu w Biłgoraju, gdzie stał jego dom.

NN_OZ, 9

Pomiędzy tymi opowieściami o sednie Biblii hebrajskiej i sednie Biblii chrześcijańskiej pojawia się tekst pt. *Nienapisane opowiadanie*, który można czytać

¹⁸ J. FICOWSKI: *Lewe strony widoków*. Wybrał i oprac. P. SOMMER. Poznań 2014, s. 149.

jako niespełniony transfer narracji od religii (opowieść starego rabina z Polski, mieszkającego w Nowym Jorku) do literatury (planowane opowiadanie noblisty Isaaka Bashevisa Singera). Treść tej historii odnosi się do pozagładowego toposu zawiedzionego miłości Żydów do Polaków/Polski: żydowska dziewczyna ginie na Majdanku; „W dziewczynie zakochany był Polak. Nie mogąc się pogodzić z jej śmiercią, przed samym sobą udawał, że ona wciąż żyje, a on ją ukrywa. W piwnicy swojego domu wykopał nawet dla niej kryjówkę” (NN_OZ, 8).

Inaczej klasyczna opowieść zasłyszana, historia ukrywającego się Żyda o imieniu Biedny Świat (jak z Kantora), przegląda się w emblematycznych dziejach Bramy Grodzkiej, opowieści biograficznej o Heniu Żytomirskim (1932–1942), chłopcu, któremu rodzice co roku robili zdjęcie urodzinowe, chłopcu zamordowanym w komorze gazowej na Majdanku.

Topiczna ciemność pozagładowa, wyrażana w wielu narracjach oraz losach ocalałych (samobójstwa ocalałych, ciemność wnętrza komory gazowej, ciemność wnętrza bydłowego wagonu) i w samej kondycji świata po Zagładzie (*Długi cień Zagłady* Feliksa Tycha, zmieniająca się idea Boga i religii po Auschwitz), pojawia się też w opowieści zamykającej pierwszą część omawianej książeczki, noszącej tytuł *Pan Noc*:

Pan Noc, odkąd go znam, zawsze chodzi ubrany na czarno. Ma pogodną twarz i błękitne mądre oczy. Pan Noc jest Żydem, który przeżył Zagładę. Był wtedy małym dzieckiem. Przez dwa lata razem z rodzicami i bratem ukrywał się w specjalnie wykopanej piwnicy. W tym czasie tylko raz wyszedł z ukrycia. Była noc i świecił księżyc. Pomyślał, że na świecie dnia już nie ma i pozostała tylko noc.

NN_OZ, 12

Można by ten fragment czytać jako topos *PUER SENEX*, wielokrotnie powracający w opisie kondycji ocalałych z Zagłady dzieci, przedwcześnie mądrych, a jednocześnie zachowujących dziecięcość oglądu świata (jak tytułowy Weiser Dawidek – chłopiec-mędrzec-cudotwórca-król żydowski – z debiutanckiej powieści Pawła Huellego¹⁹). Pan Noc stał się tą doświadczoną ciemnością świata, ona jest jego imieniem i kondycją ludzką.

Opowieści zasłyszane – do tego miejsca – nicują topikę, nie porzucając jej całkowicie, są w poetyce bliższe historii mówionej niż repertuarowi argumentacyjnemu sprawnego mówcy (tak można by badać – i to skądinąd bardzo ciekawe zadanie – repertuar retoryczny sprawców, na przykład Josepha Goebbelsa i jego aparatu propagandowego, czy retorykę ofiar/świadków, świadomych użycia

¹⁹ Pisałam na ten temat szczegółowo w innym miejscu, zob. K. KUCZYŃSKA-KOSCHANY: *Weiser Dawidek jako nomen proprium i zagubiony Lessingowski trop kulturowy (glosa do czytania powieści Pawła Huellego)*. W: *Funkcje nazw własnych w kulturze i komunikacji*. Red. nauk. I. SARNOWSKA-GIEFING, M. BALOWSKI, M. GRAF. Poznań 2015, s. 299–305.

języka eksterminacyjnego, na przykład Victora Klemperera jako twórcy dzienników, „tropiącego” formuły topiczne eksordialne i finalne w mowach przywódców Trzeciej Rzeszy).

Stąd moja propozycja, by mówić o (nie)topice – analogicznie do kategorii nie-miejsc Marka Augé²⁰. O topice, która nie rozpoznaje samej siebie, swojej funkcji, którą z ledwością rozpoznają czytelnicy/słuchacze, przywykli do innych użyć. Wymykanie się wariantywności, topiczność nicowana i kontaminowana to także cechy specyficzne topiki zagładowej w różnych odsłonach historii mówionej, a nie tylko określony dominujący repertuar tematyczny.

Opowieści z Majdanka – topos/miejsce wspólne

Wyodrębnienie w *Opowieściach zasłyszanych Opowieści z Majdanka* daje do myślenia. Ma znaczenie symboliczne i rzeczywiste. Majdanek (Majdan Tatarski, kiedyś przedmieście) jest integralną częścią Lublina, tak jak jest nią Brama Grodzka – Teatr NN, a jednocześnie jest osobnym zjawiskiem w tym mieście, niejako eksterytorialnym (to także upodabnia go do lubelskiego ośrodka).

Odrębność Majdanka była jednak – począwszy od jego utworzenia jesienią roku 1941, na rozkaz Heinricha Himmlera, aż do wyzwolenia 24 lipca 1944 roku – śmiertcionośna, odrębność Bramy Grodzkiej zaś jest od 1990 roku, od rozmowy Tomasza Pietrasiewicza z Władysławem Panasem – życiodajna²¹. Krócej: eksterminacja przeciw iluminacji (tak to brzmi w relacji Tomasza Pietrasiewicza: „Stałem raz na murze pod Bramą Grodzką z prof. Władysławem Panasem. A on mówi: »Zobacz, Tomek. Tu z jednej strony było miasto żydowskie. Nic z niego nie zostało. Stoimy w bramie, która oddziela miasto chrześcijańskie od żydowskiego«. No to mnie olśniło. Czego ja szukam? Przecież to tu”²²).

To dla mnie uderzające, że cztery opowieści z Majdanka, wyodrębnione spośród innych historii zasłyszanych, są właśnie życiodajne dla czytających. Inaczej się je czyta. Dotyczą one rzeczywistego miejsca (choć – jak każdy lager – nie-miejsca) i poszczególnych mniejszych miejsc w jego obrębie, możliwych do wskazania na mapie czy też do bezpośredniego

²⁰ Por. M. AUGÉ: *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*. Przeł. R. CHYMKOWSKI. Warszawa 2010.

²¹ W tym sensie, w jakim o piosence pisała Joanna MALESZYŃSKA (*O pocieszeniu, jakie daje piosenka*. Poznań 2014) i ja sama w interpretacji cyklu Juliana Kornhausera *Żydowska piosenka* (w zbiorze: *Było nie minęło*. Red. A. GLEŃ. Opole 2011). Piosenka i to, co zasłyszane, zbliżają się do siebie.

²² M. STASIŃSKI: *Bramkarz z Lublina...*, s. 20.

przestrzennego doświadczenia, wizualnego, namacalnego podczas spaceru po Majdanku²³.

Pierwsza opowieść przedstawia plac selekcyjny, nazywany Rosengarten (Ogród Róż):

Opowiadano, że ta romantyczna nazwa jest związana z pewnym zdarzeniem. Na placu zgromadzono młode Żydówki – kazano im się rozebrać do naga. Jeden z Niemców, widząc, jak czerwienią się ze wstydu, powiedział: „Rumienia się jak róże, jesteście w ogrodzie róż”. Tak też zaczęto nazywać plac.

NN_OZ, 14

Można tę szczególną etymologię przeczytać przez europejską topikę ogrodu i topikę różaną, tyle że na wspak. Młode Żydówki, w większości przeznaczone na śmierć, piękne i czerwieniejące jak róże, ich zabójcy-ogrodnicy pielęgnowający przyrost śmierci... To ogród zamknięty nie topicznie, lecz dosłownie.

Kolejna historia dotyczy znów konkretnego miejsca: baraku na Majdanku, „gdzie – jak mówiono – żydowskie dzieci spędzały ostatnią noc w swoim życiu” (NN_OZ, 15), i jest zatytułowana *Motyle* (przyniosła ją „młoda dziewczyna”, a jej wspomnienie ma cechy opowieści wędrowniej):

Na jego ścianach zobaczyła rysowane paznokciami albo kawałeczkami kredy motyle. Nie potrafiła zrozumieć, dlaczego skazane na śmierć dzieci, pozbawione wszystkiego – rodziców, bezpieczeństwa, domu, szkoły – rysowały właśnie to.

Barak, w którym być może znajdowały się te rysunki, już nie istnieje.

NN_OZ, 15

Trzecia opowieść z Majdanka, zatytułowana *Elżunia*, dotyczy rzeczy pochodzącej z tego obozu, a „rymuje się” z wcześniej wspomnianą niebieską poduszką, na której nikt nawet nie próbował spać. Ta rzecz to mała kartka papieru znaleziona podczas sortowania obozowego obuwia, ukryta w dziecięcym buciku:

Można było na niej przeczytać krótki wierszyk i kilka słów o jego autorce:

Była sobie raz Elżunia
Umierała sama
Bo jej tatuś na Majdanku
W Oświęcimiu mama

²³ Taki spacer zdarzył się członkiniom i członkom Koła Naukowego Miłośników Kultury i Literatury Żydowskiej „Dabru emet” z Poznania w połowie stycznia 2016 r., w mroźny dzień, tuż po warsztatach, które Koło organizowało na zaproszenie Bramy Grodzkiej – Teatru NN w Lublinie. Moja własna refleksja nad *Opowieściami zasłyszczanymi* bardzo wiele zawdzięcza tym warsztatom, temu pobytowi w Lublinie (12–14 stycznia 2016 r.) i dyskusjom wówczas prowadzonym.

Nazywam się Elżunia, mam 9 lat i śpiewam tę piosenkę na melodię „Z popielnika na Wojtusia iskiereczka mruga”.

NN_OZ, 16

Kartka Elżuni realizuje – w sposób tak szczególny – topos *NON OMNIS MORIAR* i powtarza w takt znanej wszystkim melodii kołysanki (tutaj nuconej samej sobie przedśmiertnie), że „pieśń ujdzie cało”. Trudno – aż – uwierzyć w ten wariant. Wydaje się niestosowny i niemożliwy. Szczególnie, że „Karteczka zagięła i zachował się tylko jej opis. O Elżuni nic więcej nie wiemy” (NN_OZ, 16).

Ostatnia historia z Majdanka – zarazem zamykająca cały tom *Opowieści zasłyszanych* – nosi tytuł *Dziennik szkolny*. To wariant topicznej opowieści o tym, że człowiek i jego sprawy są bożym igrzyskiem – także podczas Zagłady, także w obozie, także potem, kiedy pojawia się czas pamięci i odpominania (termin Huberta Orłowskiego²⁴). Odczytanie listy, o co upomniała się w odniesieniu do bojowników warszawskiego getta Anka Grupińska²⁵, spotyka się tu z próbą, którą Jerzy Ficowski nazwał „odczytaniem popiołów”²⁶. Przytaczam ten tekst o „umarłej klasie” i o tym, że każda zabita osoba ma imię, w całości:

Zdarzyło się to w czasie przygotowywania przez Teatr NN wystawy „Elementarz”, poświęconej dzieciom, które trafiły do obozu na Majdanku – polskich, białoruskich, żydowskich. Tych ostatnich nie rejestrowano – od samego początku były skazane na śmierć.

Na dwa tygodnie przed jej otwarciem ktoś z nas przypadkowo znalazł w antykwariacie dziennik szkolny drugiej klasy ze Szkoły Podstawowej w Parczewie z roku szkolnego 1938/1939 – ostatniego przed wybuchem wojny.

W 45-osobowej klasie było trzydzieścioro dzieci żydowskich. Jej uczniowie nie spotkali się już nigdy. Najprawdopodobniej większość żydowskich dzieci z tej klasy została zamordowana. Możliwe, że część z nich zginęła w komorze gazowej na Majdanku. Miały na zawsze pozostać anonimowe. Wiele lat później dzięki odnalezionemu dziennikowi tych trzydzieści nazwisk wróciło do nas. Dokładnie wtedy, gdy powstała wystawa „Elementarz”.

NN_OZ, 17

I może, zamiast zdania ostatniego, podsumowującego – zupełnie nie wiem, jak miałoby ono brzmieć i jaką perswadować niepodważalność (być może *topoi* europejskiego repertuaru mają po Zagładzie już na zawsze status „pustych syntagm”) – dopowiem, że *Opowieści zasłyszane* zostały wydane na pakowym papierze. Chropowatym jak kora²⁷. Spiętym spinaczami niby druk ulotny.

²⁴ Zob. H. ORŁOWSKI: *Warmia z oddali. Odpominania*. Borussia–Olsztyn 2000.

²⁵ Por. A. GRUPIŃSKA: *Odczytanie listy. Opowieści o powstańcach żydowskich*. Kraków 2003.

²⁶ Nawiązuję tu do tytułu tomu Jerzego Ficowskiego, wydanego w 1979 r.

²⁷ G. DIDI-HUBERMAN: *Kora*. Przeł. T. SWOBODA. Gdańsk 2013. Didi-Huberman nie pisał o *Opowieściach zasłyszanych*, ale pisanie na korze i na papierze pakowym jest analogiczne. Poświadcza sytuację braku wolności albo inną sytuację graniczną.

Bibliografia

- ABRAMOWSKA J.: *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*. W: J. ABRAMOWSKA: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematologii i poetyki historycznej*. Poznań 1995, s. 5–33.
- ARYSTOTELES: *Topiki*. W: *Dzieła wszystkie*. T. 1. Przekłady, wstępy i komentarze K. LEŚNIAK. Warszawa 1990, s. 329–473.
- AUGÉ M.: *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*. Przeł. R. CHYMKOWSKI. Warszawa 2010.
- CURTIUS E.R.: *Topika*. W: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł. i oprac. A. BOROWSKI. Kraków 1997, s. 86–114.
- DIDI-HUBERMAN G.: *Kora*. Przeł. T. SWOBODA. Gdańsk 2013.
- FICOWSKI J.: *Lewe strony widoków*. Wybrał i oprac. P. SOMMER. Poznań 2014.
- GINCZANKA Z.: *Wiersze zebrane*. Oprac. I. KIEC. Warszawa–Sejny 2014.
- GRUPIŃSKA A.: *Odczytanie listy. Opowieści o powstańcach żydowskich*. Kraków 2003.
- KUCZYŃSKA-KOSCHANY K.: *Lew Szestow, Tadeusz Zieliński: dwie inkarnacje toposu Aten i Jerozolimy*. W: *Fenomen ducha Europy*. Red. D. JEWDOKIMOW, M. JĘDRASZEWSKI, M. LOBA. Poznań 2010, s. 255–268.
- LAUSBERG H.: *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. Przeł., oprac. i wstępem poprzedził A. GORZKOWSKI. Bydgoszcz 2002.
- Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*. Red. S. BURYŁA, D. KRAWCZYŃSKA, J. LEOCIAK. Warszawa 2012.
- Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Red. M. SARYUSZ-WOLSKA, R. TRABA, przy współpr. J. KALICKIEJ. Warszawa 2014.
- MORAWIEC A.: *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*. Łódź 2009.
- NN: *Opowieści zasłyszane*. Lublin 2013.
- ORŁOWSKI H.: *Warmia z oddali. Odpominania*. Borussia–Olsztyn 2000.
- PANAS W.: *Topika judajska*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. BRODZKA i in. Wrocław 1992, s. 1095–1104.
- ZIOMEK J.: *Retoryka opisowa*. Wrocław 1990.

Katarzyna Kuczyńska-Koschany

The (Non-)topos of the Holocaust in *Opowieści zasłyszane*

Summary

The article is a twofold attempt: at re-reading the category of a topos after the Shoah and at interpreting the particular record of the oral history in the context of the liminal metamorphoses the notion of the topos – crucial in European culture and literature – has undergone. In the first part of the text, the author recapitulates the studies on the aforementioned category – from Aristoteles to the twentieth century scholars (Curtius, Lausberg, Ziomek, Abramowska, Panas); in the second part, she tries to apply it in interpretative practice.

Key words: topos, oral history, rhetoric, Majdanek, gulag, non-place

SŁAWOMIR BURYŁA

Instytut Polonistyki i Logopedii, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

POCIĄGI ŚMIERCI – kilka uwag o konstrukcji hasła słownikowego

Motyw POCIĄGÓW ŚMIERCI z różnych względów zajmuje pozycję wyjątkową w topice Zagłady. Po pierwsze, mieści się wśród tych *loci communes*, które mają wysoką frekwencję – pojawiają się bardzo często u autorów dzieł literackich i naukowych traktujących o Zagładzie. Po drugie, należy do grona najstarszych i najwcześniej zanotowanych w literaturze Holokaustu, ale i do tych najtrwalszych. Prekursorskie realizacje poetyckie POCIĄGU ŚMIERCI przynoszą: *Lokomotywa* i *Żona* – dwa liryki Stanisława Wygodzkiego z tomu *Pamiętnik miłości* – oraz *Jeszcze Wisławy Szymborskiej* (ze zbioru *Wołanie do Yeti*). Najnowsza – czasowo nam najbliższa – egzemplifikacja to *Lokomotywa* (z tomu *W słońcu listopada*) Anny Frajlich. Polsko-izraelska pisarka umieszcza w *Pożegnaniu mojej martwej klasy* zdanie, które – jak u Wygodzkiego – zrównuje dwa konteksty historyczne i kulturowe: „Uczyli się na pamięć i deklamowali sobie nawzajem *Piotra Płaksina* i *Lokomotywę* Tuwima, a potem ta lokomotywa zabrała ich bezpowrotnie”¹. Wojciech Tomasiak natomiast dokonał ciekawej analizy znanego utworu Tuwima przez pryzmat doświadczenia Zagłady².

W prozie bodaj pierwszą złowrogą wizję POCIĄGÓW ŚMIERCI znajdziemy w powstałej w 1942 roku powieści *Daleka Północ* Alfreda Rogalskiego. Oto jeden z obrazów: „Wojny ostatnich dziesiątek lat zrodziły nie podróże a – transporty. Ludzie stawali się towarem, gorzej: balastem. [...] Transport mięsa ludzkiego

¹ I. AMIEL: *Pożegnanie mojej martwej klasy*. W: TAŻ: *Osmaleni*. Izabelin 1999, s. 82.

² Zob. analizę tego wiersza w książce Wojciecha TOMASIKA (*Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*. Wrocław 2007, s. 227–235). Znakomitej interpretacji – niezwykle bogatej w konteksty literackie – *Lokomotywy* Tuwima dokonał Arkadiusz MORAWIEC. Zob. TENŻE: *Lokomotywa (do Bełżca) Janki Hescheles*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” (w druku).

płynął nie tylko ku frontom...³. I drugi fragment: „Pociąg widziany od dołu, gdy pędzi po moście, odsłania nagi brzuch potwora wysmarowanego smolą. Mury stykają się bezpośrednio z niebem, ostrymi zębami ukazują dalekie perspektywy krajów bezgranicznych – wieczności⁴. Wizja pociągów przecinających przestrzeń powraca u Rogalskiego z regularnością budzącą grozę. Niepokojąco brzmi fraza: „Transport mięsa ludzkiego płynął nie tylko ku frontom...”. TRANSPORT stanowi bowiem modyfikację POCIĄGU ŚMIERCI. To POCIĄG ŚMIERCI oglądany z perspektywy oprawców, ale i więźniów obozów. Dla lagrowców oznacza on dostawę waluty i kosztowności, za które obóz będzie mógł żyć przez najbliższych kilka tygodni. Wzorcowe przedstawienie tego motywu znajdziemy u Tadeusza Borowskiego (*Proszę państwa do gazu*)⁵.

Czy Rogalski mógł być Żydów uczynić pasażerami POCIĄGÓW ŚMIERCI? Swój utwór musiał ukończyć w roku 1942 lub 1943. Teoretycznie mogły więc do niego docierać informacje o ludności żydowskiej wypełniającej wagony pędzące do ośrodków zagłady. A może ten labilny status wagonów (wypełnionych Żydami? Polakami? Ludźmi?) stanowił świadomy wybór autorski? Jakkolwiek było, należy pamiętać, że – przy całej różnicy skali – POCIĄGI ŚMIERCI przewoziły na miejsce kaźni również nie-Żydów. To trzeci powód szczególnego wymiaru tego toposu. Tak jak kilka innych (na przykład KREMATORIUM) mieści on w sobie cierpienie także pozostałych ofiar nazizmu (na przykład rosyjskich żołnierzy zagazowanych na terenie Auschwitz, prawdę o losie Romów). Po czwarte, POCIĄGI ŚMIERCI są jednym z ikonicznych przedstawień Zagłady. Za sprawą choćby prac Raula Hilberga, Zygmunta Baumana czy Enzo Traverso kolej stała się synekdochą „ciemnej strony” nowoczesności⁶. Tym jej komponentem, który najlepiej zdaje się oddawać istotę tego, co nazywamy Holocaustem.

Przywołane nazwiska wybitnych badaczy Szoa odsłaniają wewnętrzną dynamikę POCIĄGÓW ŚMIERCI. Tak jak w przypadku wielu innych toposów literatury Holocaustu stanowią one wypadkową między innymi zainteresowania świata akademickiego. Koncepcje naukowe eksponują określone koncepty myślowe. Tym samym wydobywają na światło dzienne pewne obrazy, sytuują je na kluczowym miejscu w myśleniu o sztuce Zagłady.

Trzeba pamiętać, że artystyczne realizacje danego toposu nie są równoważne wobec siebie. Istnieją jednak przedstawienia emblematyczne. Dla POCIĄGU ŚMIERCI takim jest wspomniane już opowiadanie *Proszę państwa do gazu* oraz *Ludzie, którzy szli* Borowskiego. Przywołajmy ważny sąd: „Jeśli pomnikiem XIX

³ Cytuję za wydaniem: A. ROGALSKI: *Daleka Północ*. Warszawa 1972, s. 18.

⁴ Tamże, s. 31.

⁵ TRANSPORT obecny jest w przeważającej części tekstów wspomnieniowych z kręgu literatury lagrowej.

⁶ Zob. R. HILBERG: *Zagłada Żydów europejskich*. Przeł. J. GIEBUŁTOWSKI. Warszawa 2014; Z. BAUMAN: *Nowoczesność i Zagłada*. Przeł. T. KUNZ. Kraków 2009; E. TRAVERSO: *Europejskie korzenie przemocy nazistowskiej*. Przeł. A. CZARNACKA. Warszawa 2001.

stulecia, epoki pary i elektryczności, pozostanie parowóz, to stulecie następne, jakie przeszło do historii pod nazwą wieku totalitaryzmów, może być wyobrażone [...] w formie towarowego wagonu, którego stacją przeznaczenia był nazistowski obóz śmierci⁷. Wojciech Tomasik – niestrudzony tropiciel obrazów kolejnictwa w polskiej prozie i poezji – w *Ikonie nowoczesności...* poświęca około trzydziestu stron na omówienie kilku literackich świadectw symptomatycznych dla związku kolei, procesów modernizacji i zbrodni. Tematyka ta jest jednak nazbyt skromnie reprezentowana w monografii bydgoskiego badacza. W swojej najnowszej publikacji *Szalony bieg. Kolej i ciemna nowoczesność* Tomasik zaś w ogóle jej nie podejmuje, a przecież – gdyby trzymać się tej metafory – to właśnie wydarzenia z połowy XX stulecia najlepiej przekonują o „ciemnej nowoczesności”⁸.

Zatrważającej koincydencji masowego mordu i jednego z pomników cywilizacyjnego przyśpieszenia (*nomen omen*) nie da się sprowadzić jedynie do dziejów nazizmu. Wszak niewyobrażalne w swej skali deportacje ludności Europy Wschodniej były dziełem sowieckiej inżynierii społecznej. „Natychniastowość” śmierci w nazistowskich lagrach nie może nam przesłaniać zwykle rozłożonej w czasie eksterminacji całych narodów i klas społecznych. POCIĄGI ŚMIERCI służyły do przemieszczania olbrzymich mas ludzkich. Timothy Snyder relacjonuje:

Pewnego lutowego wieczora 1940 roku, gdy słupek rtęci spadł do prawie czterdziestu stopni poniżej zera, NKWD zebrało 139 794 ludzi wyprowadzonych po zmierzchu z domów pod lufami karabinów i załadowało ich do pozbawionych jakichkolwiek udogodnień pociągów towarowych, które podążyły do osad specjalnych w odległym Kazachstanie lub na Syberii. [...] Już po drodze umrzeć miało około pięciu tysięcy ludzi; następnego lata nie dożyło kolejnych jedenaście tysięcy⁹.

POCIĄGI ŚMIERCI zwolennikom tezy o podobieństwie między stalinowskim komunizmem i hitlerowskim faszyzmem dostarczają jednego istotnego argumentu: oba zbrodnicze systemy wykorzystywały zdobycze nowoczesnej techniki do realizacji swych ludobójczych praktyk.

Tu jednak powstaje pytanie, które muszą rozważyć autorzy przyszłego syntetycznego opracowania o topice Zagłady: czy POCIĄGI ŚMIERCI sunące przez bezkresne przestrzenie Związku Radzieckiego winny się znaleźć w hasle słownikowym? A jeśli tak, to na jakich zasadach? Ten problem kieruje naszą uwagę w stronę fundamentalnej wątpliwości. Jeżeli pamiętać choćby o tym, jak

⁷ W. TOMASIK: *Maszyna na wystawie. Szlakiem Tuwimowskiej „Lokomotywy”*. W: TENŻE: *Ikona nowoczesności...*, s. 235.

⁸ W. TOMASIK: *Szalony bieg. Kolej i ciemna nowoczesność*. Warszawa 2015.

⁹ T. SNYDER: *Skrwawione ziemie. Europa między Hitlerem a Stalinem*. Przeł. B. PIETRZYK. Warszawa 2015, s. 151.

zakres pojęcia Holokaustu wyznaczają badacze z Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie, to ludobójstwo dokonane w latach 1939–1945 na Wschodzie może być rozpatrywane przynajmniej jako jeden z kontekstów historycznych (kulturowych) dla Szoa. Wychodząc poza obraz POCIĄGÓW ŚMIERCI, wypadałoby analogicznie zapytać: czy termin „Holokaust” może objąć eksterminację Romów, los homoseksualistów, ludzi psychicznie chorych (Akcja T4)? Tym samym, czy będziemy sięgać po artystyczne artykulacje ich losu i wprowadzać zrodzone na tym gruncie tematy oraz motywy do przyszłego słownika topiki Szoa?

Wyznamy jeszcze dwa inne „punkty graniczne”. Na pierwszy wskazuje literatura lagrowa. Transport do obozu koncentracyjnego stanowi znaczący komponent wszelkich relacji o aresztowaniu i drodze do lagru (analizują go bliżej między innymi Bartłomiej Krupa oraz Arkadiusz Morawiec w swoich publikacjach¹⁰). Autorzy przyszłego opracowania słownikowego o topice Zagłady będą zmuszeni poruszać się po terenie, po którym przechodzą płaszczyzny literatury Holokaustu i literatury obozowej. Nie da się bowiem – jak próbowałem już to wykazać – oddzielić tych dwóch porządków¹¹. Byłby to akt sztuczny i zafałszowujący rzeczywistość historyczną, ale też nie liczący się z prawami pamięci społecznej.

Los ocalałych po wojnie każe odnotować kolejny punkt graniczny. Ponownie dotykamy fundamentalnej kwestii: pytania o granice chronologiczne zjawiska, które nazywamy Szoa. POCIĄGI ŚMIERCI – na płaszczyźnie symbolicznej, ale i poprzez sąsiedztwo w czasie – spotykają się bowiem z tzw. akcjami pociągowymi. Czy akcje pociągowe były częścią tego, co nazywamy Holokaustem, czy jego pokłosiem? A może trzeba je sytuować poza obrębem Szoa (ku czemu skłania się większość badaczy)? Odpowiedź pozytywna lub negatywna na tak sformułowane pytanie nie musi wszakże rzutować na to, czy uwzględnimy ciąg świadectw autobiograficznych i tekstów literackich związanych z powojennymi przypadkami wyrzucania Żydów z pociągów, czy nie. Wydaje się bowiem, że można uchylić takie pytanie, a stojące za nim obrazy włączać do hasła słownikowego jako pomniejszy, ale ważny kontekst poznawczy. Nawet jeśli nie były to POCIĄGI ŚMIERCI pojmowane dosłownie, to śmierć czała się w nich na Żydów jako zagrożenie, wywoływała lęk i zdawała się przedłużać w nieskończoność atmosferę „czasów pogardy”. Przywołane akcje pociągowe odsyłają do zbrodni dokonywanych na Żydach w latach 1945–1947. Przez wielu świadków były – w perspektywie psychologicznej – traktowane jako kontynuacja *Endlösung*.

POCIĄGI ŚMIERCI należą do tej grupy toposów Zagłady, która ma swoje „przedłużenie” przedmiotowe. Fragment wagonu umieszczony w Muzeum Yad Vashem, a przede wszystkim wagon „otwierający” ekspozycję w Muzeum

¹⁰ B. KRUPA: *Wspomnienia obozowe jako specyficzna odmiana pisarstwa historycznego*. Kraków 2006; A. MORAWIEC: *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*. Łódź 2009.

¹¹ Zob. S. BURYŁA: *Literatura lagrowa i literatura Holokaustu*. W: *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*. Red. S. BURYŁA, D. KRAWCZYŃSKA, J. LEOCIAK. Warszawa 2012, s. 459–464.

Holokaustu w Waszyngtonie to tyleż namacalne dowody zbrodni (i dowody w sprawie, w akcie oskarżenia), ile materialne znaki z przeszłości, pozwalające nam wejść w rolę ofiary. Tomasiak słusznie przypomina wątpliwości, jakie rodzi wykorzystanie POCIĄGU ŚMIERCI w Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie:

Droga do sal ekspozycyjnych rozpoczyna się przejściem przez wagon towarowy, taki sam, jakim do obozów śmierci transportowane były ofiary. Przez parę chwil zwiedzający odgrywają role ofiar, w Muzeum zainscenizowana zostaje „zabawa w Holocaust”. Dla wielu osób ten sposób przypomnienia o ludobójstwie oznacza przekroczenie granicy przyzwoitości, dla innych jeszcze jest przejawem wynaturzeń współczesnego konsumpcjonizmu, szukającego dla ludzkiego cierpienia jak najatrakcyjniejszych form sprzedaży¹².

Zasygnalizowane przez Tomasiaka zagadnienie dowodzi, że POCIĄGI ŚMIERCI łączą również dwa porządki: sztuki i przeszłości. Ta ostatnia za ich sprawą odzyskuje swoją materialność, o którą dopomina się Ewa Domańska w swoich publikacjach¹³.

Każdy topos ma określone pole semantyczne. W jego bliższym i dalszym sąsiedztwie znajdują się motywy pokrewne, dopełniające go logicznie i myślowo. W kontekście POCIĄGÓW ŚMIERCI wypada przywołać co najmniej trzy takie obrazy: RAMPĄ, LAGER, KREMATORIUM. Na antypodach topiki POCIĄGÓW ŚMIERCI z jednej strony znajduje się UMSCHLAGPLATZ, jako obraz inicjalny, z drugiej – RAMPĄ, LAGER, KREMATORIUM, jako obrazy „zamykające”. „Pośrodku” spotkamy inne. Do najbardziej wyrazistych należy topos ŻYDOWSKIEGO ZŁOTA. W przypadku POCIĄGÓW ŚMIERCI jego znakiem (a może samodzielnym toposem?) staje się szklanka wody ofiarowana uwięzionym w wagonach za pierścionek (biżuterię). Pomiędzy UMSCHLAGPLATZEM a RAMPĄ, LAGEREM a KREMATORIUM jest też co najmniej jeszcze jedno ważne miejsce wspólne literatury o Zagładzie: wyobrażenie ucieczki z pociągu śmierci. Wielokrotnie czytamy o niej w tekstach beletrystycznych i wspomnieniowych (na przykład Stanisława Wygodzkiego). Arcydziełem jest tu nowela *Przy torze kolejowym* Zofii Nałkowskiej. Wybitna pisarka (między innymi z Tadeuszem Borowskim, Jerzym Pytlakowskim, Janem Józefem Szczepańskim) wprowadza temat polskiej winy, rozmycia granic między katem a ofiarą. Wielkość *Przy torze kolejowym* polega wszakże na tym, że jest to dzieło niepoddające się prostej i jednoznacznej interpretacji. Niezależnie od tego, jak spojrzymy na arcydzieło Nałkowskiej¹⁴, powstaje wątpliwość, czy ucieczki z pociągów śmierci traktować

¹² W. TOMASIAK: *Stacja końcowa: Auschwitz. O pociągach i śmierci przemysłowej*. W: TENŻE: *Ikona nowoczesności...*, s. 238–239.

¹³ Zob. E. DOMAŃSKA: *Historia o przeszłości w nowej humanistyce*. Poznań 2006.

¹⁴ Zob. tom *Zagłada w „Medalionach” Zofii Nałkowskiej. Tekst i konteksty*. Red. T. ŻUKOWSKI. Warszawa 2016.

jako samodzielne *loci communes*, czy raczej jako część składową zajmującego nas toposu.

Hasło słownikowe powinno dać odpowiedź na pytanie o przekaz, jaki ze sobą niesie dany topos. Co zatem skrywają POCIĄGI ŚMIERCI? Wyjdźmy od najprostszej, i może nawet banalnej, odpowiedzi: bezmiar ludzkiego cierpienia. Jednak ta trywialna konstatacja odsyła od razu do fundamentalnego wyznacznika doświadczenia Zagłady – cierpienie ofiary jest nie-ludzkie i samotne. Wprawdzie każde cierpienie jest w swym podstawowym wymiarze indywidualne, jednostkowe i niekomunikowalne, ale żydowskie było wyalienowane, wyjątkowe – nie tylko przez skalę, ale przez to, jak wiele uczyniono, by je wyizolować spośród innych, by je stygmatyzować. To między innymi WAGON, KOMORA GAZOWA i KREMATORIUM znaczą ślady owej wyjątkowości. Choć wiemy, iż w TRANSPORTACH do obozów przewożono nie tylko Żydów, podobnie jak i to, że jedne z pierwszych ofiar komór gazowych to rosyjscy jeńcy, to nikt nie może zaprzeczyć, iż narodem, dla którego zbudowano potężną maszynę zagłady, byli Żydzi.

Analizowany topos odsyła do jeszcze innego wymiaru żydowskiej śmierci. Była już o nim mowa: masowa eksterminacja przywodząca na myśl nowoczesne zakłady przemysłowe – dopracowana i zsynchronizowana na każdym etapie, w imię surowych praw ekonomii doprowadzona do perfekcji, idealna w zamyśle i wykonaniu. Zauważmy, że POCIĄGI ŚMIERCI konotują topos HITLEROWSKIEGO KATA. Wszak nie da się go pominąć w tym kontekście. Oczywiście, POCIĄGI ŚMIERCI aktywują tylko jeden z aspektów fenomenu nazistowskiego oprawcy. Ten, który ukazała swego czasu Hannah Arendt. O nim mówią najczęściej, choć w ostatnich latach koncepcja „banalnego zła” jest poddawana krytyce z różnych stron (głównie przez historyków, psychologów i socjologów)¹⁵. Przywoływany już Tomasiak stwierdza: „Segmentacja procesu uśmiercania i udział w tym procesie nowoczesnych technologii komplikują klasyczne pytanie o odpowiedzialność za zło. [...] To rozproszenie sprawstwa [...] przekładane bywa na obrazy poruszających się pociągów z niewidoczną obsługą”¹⁶. Czy skądś już nie znamy tego obrazu? Identyczny pojawia się w powieści Rogalskiego. Ma on tylko bardziej oniryczną aurę. W prozie Holocaustu dominuje jednak ujęcie realistyczne POCIĄGÓW ŚMIERCI. Przywołajmy jedynie *Dokąd oczy poniosą*

¹⁵ Polemizował z nią ostatnio David Cesarani. Autor najlepszej obecnie biografii Eichmanna pisał, że szefa „departamentu żydowskiego” „ukazywano jako symbol tego, jak działający w strukturach biurokratycznych człowiek dysponujący nowoczesną technologią – nawet w systemach demokratycznych – przebywając w bezpiecznej odległości od swych ofiar, może doprowadzić do niewyobrażalnej katastrofy ludzkości. Wyobrażenie to zniszczyli historycy podkreślający fizyczny, krwawy i brutalny charakter prześladowań i masowych mordów dokonywanych w czasie II wojny światowej” (D. CESARANI: *Eichmann – jego życie i zbrodnie*. Przeł. J. LANG. Zakrzewo 2008, s. 471). Więcej na ten temat zob. S. BURYŁA: *Tematy (nie)opisane*. Kraków 2013, s. 393–405.

¹⁶ W. TOMASIAK: *Stacja końcowa: Auschwitz...*, s. 261.

(z tomu *Człowiek z wózkiem*) Wygodzkiego, *Oblężenie Hippony* (ze zbioru *Sezon w pełni*) Władysława Terleckiego, *Tango* (z książki *Wszystko zasypie śnieg*) Mieczysławy Buczkówny. Konwencja metaforyczna jest rzadziej obecna, czego przykładem są *El Pelele* (z tomu *Szpica*) Zygmunta Haupta czy *Pociągi* (ze zbioru *Czasy małego szczęścia*) Anny Kamińskiej. Bywa jednak, że metafora wdziera się w narrację dokumentalną (jak w *Pustej wodzie* Krystyny Żywulskiej)¹⁷.

Pośród innych powodów, dla których POCIĄGI ŚMIERCI zajmują miejsce szczególne w topice Holocaustu, trzeba wymienić i ten, który każe przemyśleć jej związki nie tylko z systemem GULag, ale i z innym doświadczeniem, historycznie późniejszym. Chodzi o analogie do Marca '68. DWORZEC GDAŃSKI i odchodzące z niego pociągi z przymusowymi emigrantami z Polski to jedno z najważniejszych, a może najważniejsze miejsce wspólne sztuki oraz pamięci zbiorowej o tamtych czasach. Marzec '68 konotował niekiedy skojarzenia z Szoa, a ich najbardziej widowym znakiem był obraz pociągów odjeżdżających z DWORCA GDAŃSKIEGO¹⁸. Powraca on zarówno w tekstach wspomnieniowych, jak i w literaturze artystycznej. W tych pierwszych stanowi punkt kulminacyjny, moment przełomowy w narracji o prześladowaniach, w poprzedzających dylematach, rozstaniach, procesie spieniężenia posiadanego majątku. POCIĄGI ŚMIERCI stały się znakiem rozpoznawczym Szoa, na tyle wyrazistym i mocno zakotwiczonym w świadomości powszechnej – wcześniej uformowanej za sprawą przedstawień literackich i filmowych – że wszelkie (nawet pośrednie) aluzje drugowojenne do kolei wywołują skojarzenia z Zagładą (tak jak w *Dworcu w Monachium* Stanisława Dygata¹⁹).

Jak zdecydowaną większość innych toposów Zagłady POCIĄGI ŚMIERCI konstytuują głównie obrazy zaczerpnięte z literatury. To na jej kartach powstały najważniejsze „miejsca wspólne” holokaustowego imaginarium. Jednak niemal równocześnie – choć nie tak frontalnie – topika zagładowa pojawia się w sztukach wizualnych. Mam tu na myśli fotografię, film, malarstwo, rzeźbę i rysunek. POCIĄGI ŚMIERCI stanowią o tyle wdzięczne egzemplum, że z racji silnego zakotwiczenia w zmyśle wzroku niemal natychmiast odsyłają w warstwie wizualnej do filmu i fotografii. WAGON, LOKOMOTYWA znajdują się już w najwcześniejszych dokumentalnych oraz fabularnych świadectwach filmowych i fotograficznych. Nie ma potrzeby przywoływać ich tu literalnie. Sięgnijmy tylko po jeden obraz – wyrazisty i znany. To zdjęcie Henryka Gawkowskiego z okładki polskiego wydania *Shoah* Claude'a Lanzmanna²⁰. Nie zamierzam teraz analizować owej fotografii. Idzie mi o odnotowanie sprawy fundamentalnej. Hasło słownikowe (a zwłaszcza takie jak POCIĄGI ŚMIERCI) nie może powstać bez zrekonstruowania kontekstu, jaki uruchamiają inne – poza literaturą – dziedziny

¹⁷ K. ŻYWULSKA: *Pusta woda*. Warszawa 1963, s. 97.

¹⁸ S. BURYŁA: *Proza epoki Marca i wokół Marca '68*. „Ruch Literacki” 2013, z. 2, s. 219–237.

¹⁹ Zob. S. DYGAT: *Dworzec w Monachium*. Warszawa 1973, s. 69.

²⁰ C. LANZMANN: *Shoah*. Przeł. M. BIEŃCZYK. Koszalin 1993.

sztuki i teksty kultury. Jak wyważyć proporcje między nimi? Czy literatura – na co wskazywałaby często jej prymarna rola – winna być ośrodkiem centralnym refleksji i tym, wokół którego krążą pozostałe teksty kultury? Odpowiedź na te pytania nie jest tylko „sprawą techniczną” – pozornie drugorzędną. Rzutuje bowiem na charakter przyszłego zespołu naukowego. Znaczniejsza rola egzemplifikacji z obszaru historii sztuki zakłada większy udział w przyszłym projekcie badawczym przedstawicieli innych dyscyplin badawczych niż jedynie literaturoznawstwo. Pośród najbardziej oczywistych trzeba wymienić: filmoznawców i kulturoznawców, medioznawców, historyków sztuki, teatrologów.

Kolejna kwestia: jeśli słownik topiki Holokaustu miałyby – a tak rozumiem jego ideę – wychodzić poza grupę twórców polskich, to na jakich prawach (i w jakich proporcjach) miałyby się w nim znaleźć dzieła zagranicznych artystów? Być może należałoby tę wątpliwość rozstrzygać indywidualnie w związku z każdym z haseł i przyjmując jakąś ogólną zasadę porządkującą. Mamy jednak pewność, że w konstruowaniu hasła słownikowego konieczne jest odniesienie do dzieł autorów europejskich i światowych.

Wreszcie sprawa ostatnia, którą jedynie odnotowuję w tym miejscu. Zagadnienie to muszą rozważyć wszyscy przygotowujący podobne kompendium: objętość i stylistyka haseł. Wydaje się, że optymalnym rozwiązaniem byłby miniszkie, minieseje, a nie typowa, „sucha” adnotacja encyklopedyczna. Poetyka leksykonu raczej nie służy takim przedsięwzięciom, jak słownik topiki holokautowej. Problem języka otwiera zresztą kolejny krąg tematów do rozważań.

Nie jest to z pewnością pełny rejestr wątpliwości, przed jakimi staną przyszli autorzy haseł. Jednakże – niezależnie od możliwych trudności metodologicznych czy choćby tych związanych z dotarciem do źródeł – powstanie słownika topiki Holokaustu należy dziś do bardziej palących zadań w badaniach nad sztuką i literaturą Zagłady.

Bibliografia

- AMIEL I.: *Osmaleni*. Izabelin 1999.
- BAUMAN Z.: *Nowoczesność i Zagłada*. Przeł. T. KUNZ. Kraków 2009.
- BURYŁA S.: *Proza epoki Marca i wokół Marca '68*. „Ruch Literacki” 2013, z. 2, s. 219–237.
- BURYŁA S.: *Tematy (nie)opisane*. Kraków 2013.
- CESARANI D.: *Eichmann – jego życie i zbrodnie*. Przeł. J. LANG. Zakrzewo 2008.
- DOMAŃSKA E.: *Historia o przeszłości w nowej humanistyce*. Poznań 2006.
- DYGAT S.: *Dworzec w Monachium*. Warszawa 1973.
- HILBERG R.: *Zagłada Żydów europejskich*. Przeł. J. GIEBUŁTOWSKI. Warszawa 2014.
- KRUPA B.: *Wspomnienia obozowe jako specyficzna odmiana pisarstwa historycznego*. Kraków 2006.
- LANZMANN C.: *Shoah*. Przeł. M. BIEŃCZYK. Koszalin 1993.
- Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*. Red. S. BURYŁA, D. KRAWCZYŃSKA, J. LEOCIĄK. Warszawa 2012.

- MORAWIEC A.: *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*. Łódź 2009.
- MORAWIEC A.: *Lokomotywa (do Bełżca) Janki Heschel*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” (w druku).
- ROGAŁSKI A.: *Daleka Północ*. Warszawa 1972.
- SNYDER T.: *Skrwawione ziemie. Europa między Hitlerem a Stalinem*. Przeł. B. PIETRZYK. Warszawa 2015.
- TOMASIK W.: *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*. Wrocław 2007.
- TOMASIK W.: *Szalony bieg. Kolej i ciemna nowoczesność*. Warszawa 2015.
- TRAVERSO E.: *Europejskie korzenie przemocy nazistowskiej*. Przeł. A. CZARNACKA. Warszawa 2001.
- Zagląda w „Medalionach” Zofii Nałkowskiej. *Tekst i konteksty*. Red. T. ŻUKOWSKI. Warszawa 2016.
- ŻYWULSKA K.: *Pusta woda*. Warszawa 1963.

Sławomir Buryła

DEATH TRAINS – Some Notes on the Construction of the Dictionary Entry

Summary

The article discusses the topos of the death train in Polish literature and collective imagination. In the first part, the author presents the genesis of the topos and reconstructs its meanings. In the second part, he focuses on the specific problems related to including the entry in the future dictionary of the topos of the Holocaust. The topos of the death train is one of the oldest ones in the collection of the Holocaust-related themes. It is often perceived as a synonym to the Shoah. The author of the article enumerates and briefly interprets the most significant literary and cultural examples of the death trains.

Key words: Literary topos, Holocaust, Holocaust literature

MARTA TOMCZOK

Instytut Nauk o Literaturze Polskiej, Uniwersytet Śląski

Co stoi za stodołą? Przemiany toposu pojedwabieńskiego a topika Zagłady

W reportażu Hanny Krall *Zdążyć przed Panem Bogiem* znalazł się obraz wyszydzanego przez Niemców Żyda wepchniętego na beczkę. Jest to motyw dobrze znany z innych materiałów historycznych, chociaż dzisiaj kojarzy się go przede wszystkim z książką autobiograficzno-dokumentarną z 1977 roku. Jedna z teatralnych adaptacji *Zdążyć przed Panem Bogiem* została nawet zatytułowana *Żyd na beczce*¹. Przypomnijmy oryginał. Marek Edelman był świadkiem sceny, jaka rozegrała się w Warszawie na ulicy Żelaznej przed zamknięciem getta. Dwu Niemców kazało wejść na drewnianą beczkę starszemu Żydowi i obcięło mu brodę w obecności tłumu, robiąc z bezsilnego człowieka pośmiewisko. Edelman zapamiętał tę scenę i po latach powiązał jej wymowę z ideą powstania w getcie: „Wtedy zrozumiałem, że najważniejsze ze wszystkiego jest nie dać się wepchnąć na beczkę. Nigdy, przenigdy”².

Ten popularny, szczególnie wśród maturzystów, obraz jest także przykładem toposu Zagłady, który nazwać by można ŻYDEM NA BECZCE. Sięgam akurat po ten przykład, choć mogłabym przypomnieć wiele innych toposów, także ze *Zdążyć przed Panem Bogiem*, ponieważ historia z beczką cechuje się niezwykle czytelnym (a raczej: widocznym) potencjałem obrazowym opisanej sytuacji, podkreślonym przez Krall za pomocą słów: „widziałem kiedyś”³ i „jak gag filmowy”⁴. Jeśli chce się zrozumieć różnicę między topiką Zagłady a tradycyjną topiką kul-

¹ Por. http://www.wici.info/Kalendarz,zyd_na_beczce_spektakl,3429.html [data dostępu: 05.03.2016].

² H. KRALL: *Zdążyć przed Panem Bogiem*. Kraków 2005, s. 38.

³ Tamże.

⁴ Tamże.

tury europejskiej, wspomniany przykład może okazać się bardzo pomocny. Nie tylko dlatego, że niektórzy z nas pamiętają go ze szkoły. Ale przede wszystkim dlatego, że sytuacja, jakiej świadkiem stał się Marek Edelman, okazała się dla niego niemal dosłownie obrazem. I to nie obrazem *sensu stricto*, ale obrazem jako ideą (obrazem w znaczeniu wizualnego efektu zapisu słownego). Oczywiście, toposy Zagłady, nawet sam ŻYD NA BECZCE, mogą mieć charakter obrazów dosłownych, jeśli tylko należą do narracji filmowej lub jakiegokolwiek innej narracji wizualnej. W mojej koncepcji toposu chodzi jednak nie o dosłowność, lecz o podstawę myślową czy raczej wyobrażeniową motywu słownego, dzięki której staje się on dla odbiorcy przede wszystkim wizualnością czy wręcz wspomnianym „gagiem filmowym” (choć słowo „gag” ze względu na historyczną specyfikę topiki Zagłady nie zawsze będzie w tego typu rozważaniach odpowiednie).

Przez termin „topos” proponuję rozumieć powracający w różnych narracjach obraz będący pamięciowym portretem rzeczywistości, stworzonym przez świadka Zagłady, bądź kopią/wersją (a czasem nawet kopią kopii) takiego portretu, sporządzoną przez osobę podobną do świadka (lub przedstawicieli młodszych pokoleń, sięgających przy odtwarzaniu przeszłości do pokładów postpamięci, złożonej z portretów pamięciowych pierwszego pokolenia). Nie zaś – jak proponowała Janina Abramowska – konstrukt myślowy z naddatkiem w postaci obrazu⁵. Zarówno obraz zapamiętany, jak i jego kulturowe przetworzenie, występujące w narracjach współczesnych, mogą się bowiem różnić co do wymowy i to tak dalece, że trudno byłoby w tej definicji toposu przystać na inne znaczenie, zaproponowane przez Abramowską poniekąd w odpowiedzi na określenie Michała Głowińskiego dotyczące „skamielin myślowych”⁶. Topika Zagłady, którą – w odróżnieniu od dość jednoznacznej propozycji Abramowskiej – będę nazywać toposferą, opiera się na pięciu założeniach, odróżniających ją od topik tradycyjnych. Należą do nich: obrazowość, realizm, afektywność, oddziaływanie emocjonalne i podatność na zmiany znaczenia. Nie należą: retoryczność, argumentacyjny charakter toposu i poetyckość, podniesione przez Abramowską do rangi cech dystynktywnych topiki. Trzymam się ustaleń badaczki, ponieważ wynika z nich kilka istotnych szczegółów. Pierwszy dotyczy wariantowości topiki i jej granic, poza którymi istnieją różne typy stylizacji, a nie modyfikacje toposu; drugi wiąże się ze wspomnianą toposferą, którą Abramowska za Ernestem Robertem Curtiusem nazywa podsystemem *Garten der literarischen Formen*, wyjaśniając, że tak ważne w przypadku topiki badania komparatystyczne trzeba prowadzić na ściśle określonym materiale, będącym częścią wspólnoty kulturowej, istniejącej zawsze w określonych granicach czasoprzestrzeni⁷. Dzieje

⁵ J. ABRAMOWSKA: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*. Poznań 1995, s. 13.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 26.

się tak za sprawą konserwacji, a w pewnych sytuacjach nawet stereotypizacji, jakiej podlega historia Zagłady. Znamy ją z tylu różnych materiałów źródłowych i wtórnych, że pewne składowe wspomnianej historii możemy przedstawiać za pomocą obrazów, rezygnując z tekstu pisanego. W reportażu Krall funkcję tego typu toposów pełnią między innymi: ŻYDZI JAK BARANY PROWADZONE NA RZEŻ, KARUZELA NA PLACU KRASIŃSKICH, PIĘKNA ŚMIERĆ. Ich obrazowość nie wynika z gatunku narracji (jest nią dzieło literackie, a nie filmowe), lecz z zakonserwowania wiedzy o Holokauście, o którym trzydzieści lat po wojnie rozmawiają bohater wydarzeń i autorka ich opisu. Oczywiście, czynnik czasowy nie jest tu żadnym wyznacznikiem procesu konserwacji, a tym bardziej jego produktu, zdarza się natomiast, że odgrywa on istotną rolę w wytwarzaniu toposów, z których korzysta dzisiaj przede wszystkim kultura popularna. Oparte na wizualizacji historii toposy są także dużym ułatwieniem w podlegającym licznym ograniczeniom mówieniu o Zagładzie⁸. Stanowią, by tak rzec, efekt wiedzy gromadzonej i weryfikowanej przez lata, tworząc skrót, który zwalnia odbiorcę, przynajmniej częściowo, z rozumienia, ale nie przeżywania tekstu. Topika Zagłady istnieje na podobnych zasadach do tych, które odtwarza w odniesieniu do *Arbeitsjournal* Bertolda Brechta Georges Didi-Huberman:

Brecht spontanicznie zastosował Wittgensteinowską receptę, zgodnie z którą to, czego nie da się wyrazić czy udowodnić, należy pokazać. W ten sposób rezygnował z dyskursywnych czy demonstracyjnych walorów przedstawiania – skoro przedstawić oznacza tłumaczyć, wyjaśniać, opowiadać we właściwym porządku – ażeby swobodniej wydobyć z niego walor ikony, obrazu, pokazu⁹.

Drugim ze źródeł topiki Zagłady, oprócz konserwacji wiedzy, byłaby tej wiedzy nieprzedstawialność. Skuteczną pomocą w przewyżczeniu nieprzedstawialności okazuje się w wielu sytuacjach właśnie obraz. Ten sam, który stanowi podstawę istnienia kultury popularnej. Wynikające z przypomnianych przez Annę Ziębińską-Witek za Des Presem obwarowań dotyczących przekładu wiedzy o Holokauście na sztukę komplikacje, takie jak konieczna całościowość przedstawienia, jego ścisłość i dokładność oraz uroczystość¹⁰, stanowią paradoksalne podłoże topiki Zagłady. Berthold Emrich, autor *Topiki i topoi*, pisał, że: „W szczególności każda sytuacja patetyczna wymaga *locus communis*. Podnieść przy pomocy pochwały jakąś rzecz i znów ją strącić przez naganę to — jak dostrzegł już Gorgiasz — pierwsze zadanie mówcy, pobudzać namiętności słucha-

⁸ Por. T. DES PRES: *Writing into the World*. New York 1991.

⁹ G. DIDI-HUBERMAN: *Strategie obrazów. Oko historii 1*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Kraków 2011, s. 24.

¹⁰ A. ZIĘBIŃSKA-WITEK: *Wizualizacje Holokaustu jako nowe wyzwanie dla współczesnej historiografii*. W: *Pamięć narodowa a pisanie historii w Polsce i we Francji*. Red. B. ENGELKING, J. LEOCIAK, D. LIBIONKA, A. ZIĘBIŃSKA-WITEK. Lublin 2006, s. 127.

czy to jego właściwy cel¹¹. W przeciwieństwie do Arystotelesa, według którego topika miała realizować doraźne i przede wszystkim terażniejsze cele dialektyki, Emrich wyznaczył jej zadanie opisu przeszłości, odwołując się do sofistycznej tradycji nauki o pamięci. W pismach Cycerona i Kwintyliana topos stał się jednostką sformalizowaną, niekiedy nawet gotową do rozwinięcia obrazowej historii.

Nauka o pamięci nie miałaby [...] dla mówcy wartości, gdyby musiał sobie dopiero z trudem przypominać. Potrzebna mu jest poręczna technika, którą może doskonalić przez ćwiczenie, aż *loci* będą mu przychodzić na myśl bez zastanowienia, jak litery przy pisaniu wyrazu. Podobnie rozporządza obrazami, przy których pomocy „pisze na *loci*” jak przy pomocy liter na wosku¹².

Będąca częścią mnemotechniki topika jest więc alfabetem, po który sięga się bez zastanowienia, aby zapisać wyrazy, a z wyrazów stworzyć historie. Jak sugeruje Emrich, ważną rolę w tym procesie odgrywają obrazy i nie jest to tylko rola metaforyczna. *Loci* przypominają litery, a pisanie za ich pomocą – pisanie rylcem na tabliczce pokrytej woskiem. U podstaw topiki, przynajmniej w tym ujęciu, leży zatem myślenie za pomocą obrazów. Słowo „obraz” stosuję tu w bardzo ogólnym znaczeniu. Może być on ideą myślenia o historii, ale może być też podstawą do wyobrażania jej sobie. Podobnie jak w tekstach Petera Burke’a, który przyjmuje, że odnoszące się do przeszłości obrazy mogą występować w charakterze „dopuszczalnego materiału dowodowego”¹³.

W odróżnieniu od pozostałych ujęć topiki, szczególnie topiki Arystotelesowskiej¹⁴, podporządkowanej dialektyce, czy opracowania Heinricha Lausberga, zawierającego głównie uwagi na temat argumentów o charakterze myślowym, zaczerpnięte z topiki rzymskiej¹⁵, topika Zagłady, wyłoniona przede wszystkim z narracji literackich¹⁶, a w dalszej kolejności z filmu, muzyki, opery, ze sztuk

¹¹ B. EMRICH: *Topika i topoi*. Przeł. J. KOZBIAŁ. „Pamiętnik Literacki” 1977, R. 68, z. 1, s. 259.

¹² Tamże, s. 254.

¹³ P. BURKE: *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*. Przeł. J. HUNIA. Kraków 2012, s. 32.

¹⁴ Por. ARYSTOTELES: *Topiki*. W: TENŻE: *Dzieła wszystkie*. T. 1. Przeł. K. LEŚNIAK. Warszawa 1990, s. 343–473.

¹⁵ H. LAUSBERG: *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. Przeł. A. GORZKOWSKI. Bydgoszcz 2002, s. 219–223. Zob. także: KWINTYLIAN: *Kształcenie mówcy. Księgi I, II, X*. Przeł. M. BROŻEK. Wrocław 2005.

¹⁶ Tak podaje w szkicu *Topika Holocaustu. Wstępne rozpoznanie* Sławomir Buryła, powołując się na literaturę polską jako „najbogatszy objętościowo kompleks tekstów o Shoah, przewyższający zarówno zbiór anglojęzyczny, jak i ten utrwalony w jidysz oraz hebrajskim” (S. BURYŁA: *Topika Holocaustu. Wstępne rozpoznanie*. „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2012, nr 10, s. 131). Warto w tym miejscu przypomnieć uwagi Jarosława Marka Rymkiewicza z *Myśli różnych o ogrodach* na temat topiki, w których raz po raz powraca słowo „obraz”, przede wszystkim w związku

wizualnych, z teatru, a także z portali internetowych, nawiązuje do topiki poetyckiej. Jest to wynik przekształceń, którym podlegała topika na przełomie XVII i XVIII wieku, aby w czasach romantyzmu posługiwać się przede wszystkim metaforą. I chociaż nie był to przełom odcinający retorykę od poezji, dokonała się wówczas zmiana istotna z punktu widzenia roli, jaką odgrywa w toposie obraz¹⁷.

Wśród badaczy omawianego zjawiska nie ma zgody co do miejsca, jakie zajmuje w topice Zagłady pojęcie obrazu. Uwagi na temat obrazowego oddziaływania toposu w szkicach Władysława Panasa, Sławomira Buryły, Arkadiusza Morawca czy Pawła Wolskiego pozostają na marginesie rozważań. Panas w ogóle nie wspomina o obrazie, chociaż z jego omówienia wynika, że przynajmniej niektóre z toposów (jak KARUZELA czy postać STAREGO DOKTORA) badacz kojarzył z wizualnością¹⁸. W opracowaniach Buryły i Morawca przeważają określenia „motyw” i „hasło” (na przykład „motyw lagru” czy „motyw Auschwitz”¹⁹), które wprawdzie dobrze oddają specyfikę badań prowadzonych na podstawie materiału literackiego, ale nie nadają się (lub nadają się w bardzo ograniczonym zakresie) do analizy narracji wizualnych. Szerzej topos rozumie Wolski, który przyglądając się obrazowi Holokaustu w Internecie, dochodzi do wniosku, że:

[...] nie tylko sam Holocaust stał się opisywanym w ten sposób toposem, ale wytworzył osobny gatunek [...], w którym pojęcia takie jak „Kanada”, „transport” zyskują autonomiczne znaczenie, odsyłające do konkretnych obrazów [podkreśl. – M.T.], ale jednocześnie przekształcają się w zależności od kontekstu, służąc jako zespół wzorców opisu doświadczeń niekoniecznie związanych z Zagładą. A tak właśnie działa topos w rozumieniu Rymkiewicza i innych badaczy²⁰.

Wolski przyjmuje, że topos Zagłady to jednocześnie obraz i wzorzec opisu różnych doświadczeń, z których część może wcale nie być powiązana z historią „ostatecznego rozwiązania”. Zrywa w ten sposób z ograniczeniami wcześniej-

z opracowaniami Jana Białostockiego, Ernsta Roberta Curtiusa i Erwina Panofskiego. Tyle że są to zwykle uwagi na temat, nieakceptowanego przez Rymkiewicza, archetypowego podłoża obrazu. Por. J.M. RYMKIEWICZ: *Mysli różne o ogrodach*. Warszawa 2010, s. 9–28.

¹⁷ Janina Abramowska jest przeciwna oddzieleniu retorycznej tradycji topiki od jej wariantu poetyckiego. Uważa wręcz, że „topika [...] pojawiła się w poezji właśnie jako rezultat jej zretoryzowania” (J. ABRAMOWSKA: *Powtórzenia i wybory...*, s. 13).

¹⁸ W. PANAS: *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*. Lublin 1996, s. 139.

¹⁹ A. MORAWIEC: *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*. Łódź 2009, s. 298–299.

²⁰ P. WOLSKI: *Holocaust online czyli internetowa topizacja Zagłady*. „Warmińsko-Mazurski Kwartalnik Naukowy” 2012, nr 3, s. 152.

szych ustaleń, w myśl których topika Zagłady, podobnie jak topika judajska, znajduje się z dala od topiki uniwersalnej, tworząc osobny i wydzielony z reszty za pomocą historii krąg motywów²¹. Wróćmy na chwilę do przytoczonego przez Edelmana obrazu Żyda wepchniętego na beczkę. Przypomniałam go przede wszystkim dlatego, że wspomnienie Edelmana istnieje w mojej pamięci jako obraz bez adresu. Wprawdzie wiem, że pochodzi z konkretnego tekstu, ale wydaje mi się, że czytałam o nim gdzieś jeszcze, a sam motyw beczki kojarzy mi się z postacią Diogenesa i prozą Wacława Berenta *Diogenes w kontuszu*. Podobnie myślę o sześcioletnim bohaterze *Śladów* Ludwika Heringa, porównywanym do „młodziutkiego faraona”²² z „wtajemniczonym wyrazem dojrzałego cierpienia”²³, pięcioletnim mędrca z *Sarniego braciszka* Leo Lipskiego czy zaprzyjaźnionym z Izabelą Gelbard-Stachowicz (pseud. Czajka) Julku Sande-rze, żyjącym jak dorosły, a wyglądającym niczym dziecko²⁴. Są to realizacje dwu zbliżonych do siebie toposów: ŻYDOWSKIEGO DZIECKA i DZIECKA DOROSŁEGO²⁵. Ale przecież ich opis nie wziął się tylko z rzeczywistości. Jego powtarzalność w tekstach, które powstały w zbliżonym czasie, dowodzi, że autorzy, aby opisać dzieci, które kiedyś żyły i cierpiały, użyli jakiegoś wspólnego wzorca, pochodzącego najpewniej sprzed Zagłady i syntezującego ich doświadczenia za pomocą bliżej nieokreślonego estetycznego związku. Jedno z poważniejszych uzasadnień tych analogii sięga do estetyki romantyzmu i toposu dziecka romantycznego, które w literaturze polskiej kojarzone jest przede wszystkim z czarnookim bohaterem *Godziny myśli* Juliusza Słowackiego²⁶, a dalej z Pacholęciem z *Marii* Antoniego Malczewskiego i Orciem z *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego²⁷. Wszystko to oznacza, że w przeciwieństwie do topiki judajskiej topika Zagłady ma bardzo szeroki zasięg, zamarkowany nie tylko drugim z biegunów, który wskazuje na jej oddziaływanie współczesne (na przykład w serii *X-Men* czy polskiej internetowej antychodźczej mowie nienawiści). Biegun pierwszy stanowią często doświadczenia dużo dawniejsze niż Zagłada, co widać chociażby w poezji wspomnianej Czajki, na którą składają się oprócz obrazów z getta warszawskiego także mitologizacje przeplatane biblizmami²⁸.

²¹ Por. S. BURYŁA: *Topika Holocaustu...*, s. 133.

²² L. HERING: *Ślady*. Warszawa 2011, s. 22.

²³ Tamże, s. 23.

²⁴ Tę postać Czajka przypominała najpierw w *Pieśniach żałobnych getta*, a później w powieści autobiograficznej *Ocalił mnie kowal*.

²⁵ Por. S. BURYŁA: *Topika Holocaustu...*, s. 133. Treść wspólną obu tych toposów wyrazić można za pomocą trzeciego toposu, nieodnotowanego przez Buryłę: ŻYDOWSKIEGO DZIECKA W GETCIE.

²⁶ A. WITKOWSKA, R. PRZYBYLSKI: *Romantyzm*. Warszawa 1999, s. 329.

²⁷ Por. także: A. KUBALE: *Dziecko*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. BACHÓRZ, A. KOWALCZYKOWA. Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. 198–202.

²⁸ Por. I. GELBARD (por. CZAJKA): *Pieśni żałobne getta*. Katowice 1946.

„Topika zazwyczaj oznacza istnienie wspólnej skarbonicy obrazów, wspólnego kodu kulturowego i posługiwania się tym kodem, świadczy o »byciu w obiegu«, »długim trwaniu«, używaniu i nadużywaniu poszczególnych elementów tego kodu”²⁹. Słowa Panasa, postawione bez związku z topiką Zagłady, stanowią – po niekąd wbrew intencjom badacza – idealną jej eksplikację, opartą na przeświadczeniu o wspólnocie obrazów. Zawierają również sugestię, że może być to także wspólnota rozumiana dosłownie jako „wypożyczalnia scenariuszy” pozbawionych określonego autorstwa, ale opartych na podobnym, by nie rzec: uniwersalnym, doświadczeniu. Topika judajska oprócz ograniczonego zasięgu i niewielkiego oddziaływania legitymizowała żydowską diasporę głównie w nawiązaniu do jej doświadczeń religijnych. Stając się doświadczeniem niezależnym od religii, Zagłada wytworzyła katalog obrazów o szerokim znaczeniu i występowaniu³⁰, w skład którego, jak pokazałam wcześniej, mogą wejść estetyki od zwyczajów określonej grupy etnicznej niezależne, a przede wszystkim dekonstruujące pojęcie samej grupy. Toposfera Zagłady pozostaje nieograniczona, pozostawiając w odbiorcy wrażenie *déjà lu*, przeczytanego wcześniej, nie wiadomo gdzie i u kogo. Według Rolanda Barthes’a idea „już-przeczytanego” nakazuje odejść od zwyczaju wskazywania w tekście źródła inspiracji i narzucania im (zarówno czytaniu, jak i źródłu) porządku. Wystarczy unaocznic w tekście sekwencje (tutaj: topos), „a mnogi sens ich gęsto splecionej tekstury ujawni się sam”³¹. Barthes rozumie przez to nieusuwalną obecność różnego typu kodów, które są „fragmentami tego, co zawsze było już przeczytane, zobaczone, zrobione, przeżyte”³². Topos Zagłady, przypominający częściowo Barthes’owski kod, nie daje się zatem przedstawić w postaci żadnej gramatyki, sprawiając dziś, po kilkudziesięciu latach nawarstwiania się i powtarzania obrazów, jedynie wrażenie (nie tylko w sensie wizualnym) zawsze już zobaczonego i przeżytego. W rzeczywistości sięganie do źródeł tych wyobrażeń, jak wynika z rozważań na temat toposu dziecka, zmusza nas do wykraczania poza nie, ku następnym obrazom i następnym. Możliwości, jakie dają badania narracji o Zagładzie w kontekście intertekstualności, są z całą pewnością dużo szersze od badań jej topiki, ale też skierowane w nieodpowiednią stronę, dość szybko bowiem mogą zakwestionować podstawy katalogowania toposów, które z powodów czysto technicznych trzeba rozpocząć w jakimś punkcie zero, opierając się pokusie *déjà lu*. Potwierdza tę intuicję Julia Kristeva, dla której pojęciem operacyjnym, takim jak dla mnie topos, jest znak jako ideologiem myśli i wypowiedzi powieściowej: „Nie odnosi się [on – M.T.] do jednej jedynej i specjalnej rzeczywistości, lecz ewokuje zbiór obrazów i skojarzonych

²⁹ W. PANAS: *Pismo i rana...*, s. 119.

³⁰ Jednak nie szerszym niż znaczenie i dystrybucja topiki judajskiej oraz jej zasobów biblijnych bądź apokryficznych (jak topos ŻYDA WIECZNEGO TUŁACZA), pozbawionych znaczenia religijnego.

³¹ R. BARTHES: *S/Z*. Przeł. M.P. MARKOWSKI, M. GOŁĘBIEWSKA. Warszawa 1999, s. 54.

³² Tamże, s. 55.

z nim idei. Dąży do oderwania się od transcendentalnego podłoża, na którym się opiera (można powiedzieć, że jest »arbitralny«), lecz mimo to pozostaje ekspresywny³³.

Definicja Kristevej pozwala na zatrzymanie toposu w obrębie katalogu, w którym staje się on opowieścią z początkiem, rozwinięciem i zakończeniem, a jednocześnie na wyrwanie go stamtąd oraz przeniesienie w obszar niejasnych skojarzeń, gdzie obraz ŻYDA NA BECZCE będzie budził niepokój bez konieczności łączenia go z konkretnym źródłem. Na takie możliwości wykorzystania topiki Zagłady naprowadzają zresztą niektóre współczesne teksty, które jak *Demon* w reżyserii Marcina Wrony odsyłają do obrazów Zagłady opalizujących wieloma innymi znaczeniami. Jeden z nich przejął topos-klucz STODOŁY W JEDWAB-NEM. Przenoszony do rozmaitych tekstów kultury funkcjonuje – jak zobaczymy – na prawach motywu przewodniego, syntezującego historię całego pogromu dość mimowiednie. Jak zauważa Paweł Wolski:

Topos ten jest tak silnie zakorzeniony w polskiej kulturze, że nawet pojawiający się w izolacji od innych okoliczności wskazujących na jedwabieński pogrom, a wręcz nawet wówczas, gdy występuje pod zgoła inną postacią, ale w zbliżonym choćby kontekście, jest i tak nieomylnie i powszechnie rozpoznawany³⁴.

Kulturowa siła toposu STODOŁY nie wynika z miejsca, jakie przeznaczył jej w relacji z pogromu Szmul Wasersztajn, lecz z naddatku znaczeniowego, jaki ów topos otrzymał na drodze przekształceń, stając się najbardziej rozpoznawalnym obrazem wszystkich narracji pojedwabińskich. Ponieważ po raz kolejny sięgam po słowo „obraz”, wiążąc z nim referencjalność, rozpoznawalność i siłę oddziaływania toposu, chciałabym uzupełnić swoje uwagi o komentarz Alvina H. Rosenfelda:

Prawdziwość nie zależy jednak w ostateczności od wierności faktom, lecz od tego, czy pisarz będzie w stanie nadać historii kształt form mitycznych. Przyglądając się powieści o Holocaustie można zauważyć, że największe wrażenie na czytelniku robi ona właśnie wtedy, gdy odchodząc od tradycyjnych standardów powieściopisarstwa zaczyna zbliżać się do poezji. Po lekturze pozostaje w nas często nie rozwój akcji czy opisy postaci, ale sceny, w których wyrażony zostaje pewien nastrój za pomocą kilku wspaniałych obrazów, wyrazistych jak fotografie [...]³⁵.

³³ J. KRISTEVA: *Problemy strukturywania tekstu*. Przeł. W. KRZEMIEŃ. „Pamiętnik Literacki” 1972, R. 63, z. 4, s. 250.

³⁴ P. WOLSKI: *Jedwabne: miejsce (prawie) wspólne. Topika pojedwabińska w polskiej literaturze współczesnej* (w druku).

³⁵ A.H. ROSENFELD: *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*. Przeł. B. KRAWCOWICZ. Warszawa 2003, s. 123.

Ze słów Rosenfelda wynika kolejne i bodaj najważniejsze ujęcie toposu Zagłady: jest on – bądź często bywa – obrazem zapadającym w pamięć i robiącym na odbiorcy wrażenie. Jak POCIĄGI ŚMIERCI z *Listy Schindlera* polewane wodą przez głównego bohatera filmu czy KARUZELA z *Campo di Fiori* Czesława Miłosza. Wprawdzie są to konkretne realizacje toposów, które same w sobie są bardzo ogólne, ale to właśnie poprzez ich realizacje pamiętamy o obrazach, a razem z nimi o narracjach, a czasem także i o Zagładzie.

O obrazowej sile toposu Zagłady może świadczyć również fragment powieści Włodzimierza Erlich *Wizja lokalna* z 2014 roku:

W zagrodzie żółtowłosej staruszki jej syn, stojąc w rozkroku na przyczepie traktora, upychał widłami siano w stodole. Gdy granatowa toyota camry powolotku przedelfilowała obok jego przyczepy, widły zatrzymały się w powietrzu, jakby syn prezentował broń³⁶.

Jeśli weźmie się pod uwagę, że pasażerem toyoty jest stary Żyd, przyjeżdżający do wsi pod Bochnią, aby zobaczyć swój przedwojenny majątek i miejsce, w którym z rąk Polaków podczas wojny zginęła jego matka, widmo pojedwabińskich, straszliwych wideł okaże się nieledwie toposem. Toposem, który, podobnie jak w *Pokłosiu* w reżyserii Władysława Pasikowskiego, oznaczać będzie ostrzeżenie przed powtórny pogromem, jaki widły w rękach współczesnych Polaków symbolizują aż nazbyt widocznie.

Obrazową wykładnię toposu chciałabym pokazać w odniesieniu do narracji pojedwabińskich, czyli liczącego już dwadzieścia kilka opowieści zespołu tekstów literackich, filmowych, graficznych, teatralnych i muzycznych. Ich matrycę stanowi relacja Szmula Wasersztajna z zespołu 301, przypomniana przez Jana Tomasza Grossa w *Sąsiadach*. Czytając ją w kontekście przedstawionych rozważań, należy mieć na uwadze wspomniany już odpowiedni poziom ogólności toposu. O kontrowersjach wynikających z owej ogólności traktuje artykuł Abramowskiej, zwolenniczki ujęć szczegółowych, czyli „jednostek znaczeniowych o mniejszej pojemności”³⁷. Z kolei autorzy narracji pojedwabińskich, a szczególnie ci wszyscy, którzy w rozmowach, debatach publicznych bądź w jakikolwiek inny, sformalizowany czy prywatny sposób odnoszą się do mordu w Jedwabnem, zdają się stać po stronie ujęć ogólnych, takich, jakie proponował w książce *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu* Jarosław Marek Rymkiewicz. Przeciętnemu uczestnikowi kultury polskiej stodoła kojarzy się dziś z masakrą z 1941 roku i oznacza jej synekdochę. Zupełnie inaczej sytuacja przedstawia się w relacji Wasersztajna, złożonej z kilkunastu obrazów rozciągniętych w czasie. Motyw stodoły przecina ją tylko dwukrotnie. Raz wtedy, gdy mowa o jej właścicielu, Śleszyńskim, drugi raz wówczas, gdy autor wspomina oblanie stodoły benzyną i podpalenie. Znacznie

³⁶ W. ERLICH: *Wizja lokalna*. Warszawa 2014, s. 203.

³⁷ J. ABRAMOWSKA: *Powtórzenia i wybory...*, s. 13.

więcej miejsca, bo cały akapit, poświęca Wasersztajn topieniu dwu żydowskich matek i ich niemowląt³⁸. Z relacji wysnuć można przynajmniej osiem obrazów, powtarzających się w narracjach pojedwabińskich. Należą do nich: DOBRA POLKA, POLSCY BANDYCI, TOPIENIE MATEK I NIEMOWLĄT, POLSKI KSIĄDZ, UDZIAŁ W POGROMIE NIEMCÓW, NIESIENIE PRZEZ ŻYDÓW STATUI LENINA, ORKIESTRA CHŁOPIEWSKA, WRZUCANIE DO PŁONĄCEJ STODOŁY NABITYCH NA WIDŁY DZIECI I CHORYCH. Uwagi o stodołę nie tylko nie przeważają nad pozostałymi wspomnieniami Wasersztajna, ale wydają się w porównaniu z resztą krótkie i znikome. W przypadku toposu-klucza STODOŁY zdaje się działać zasada silnie oddziałującego na wyobraźnię obrazu o charakterze metonimicznym. Płonąca stodoła, poniekąd tak jak komora gazowa, zastępuje odbiorcy widok rzezi, jednocześnie prowokując wyobraźnię do rozmaitych wizualizacji. Mówi o nich bohater *Nafty* Marka Ławrynowicza: „Ja się nieraz budzę i go słyszę. I widzę tę stodołę, jak się pali, i ich wszystkich... dokładnie widzę, chociaż ja przecież tego nie widziałem... tylko dym”³⁹.

9 września 1939 roku we wsi Mszadla pod Skierniewicami Niemcy zamordowali ponad 100 polskich chłopów i spalili ich w stodołę⁴⁰. Jednak nie ta, ale o dwa lata późniejsza masakra rozpałała dyskusje współczesnych Polaków, instalując w nich wspomniany już topos. Aby zrozumieć ten fenomen, raz jeszcze na pomoc przywołam Abramowską, której termin „*topoi*” „kojarzy się z czymś tajemniczym i fascynującym, z jakąś nie do końca określoną zbiorową rzeczywistością psychiczną czy strukturą wyobraźni, wobec której pełni [topos – M.T.] jakoby funkcje eksploracyjne”⁴¹.

Skoro więc trudno na drodze analizy materiału źródłowego przewidzieć, jak powstaje wydestylowany z niego topos, spróbujmy odpowiedzieć na to pytanie, analizując trzy konkretne narracje pojedwabińskie z obrazem stodoły. Proponuję teksty, w których występują jego zmienne: *Łąkę umarłych* Marcina Pilisa, *Blisko Jedenew* Kevina Vennemanna i *Demona* w reżyserii Marcina Wrony. Zamiast dosłownej stodoły znajdziemy w nich metafory. Analizując je, łatwiej zrozumieć granice wariantowości toposu, dosyć istotne w przypadku zespołu tekstów pojedwabińskich. Najbardziej wdzięcznym aspektem do przebadania wydaje się ideologia, na którą zwraca uwagę również Kristeva, wiążąc z pojęciem ideologemu społeczne i historyczne współrzędne tekstu⁴². Z metaforami stodoły

³⁸ Por. Nr 6. 1945 kwiecień 5, Białystok – Relacja Szmula Wasersztajna o pogromie Żydów w Jedwabnem 10 lipca 1941 r. W: *Wokół Jedwabnego*. Red. P. MACHCEWICZ, K. PERSAK. T. 2: *Dokumenty*. Warszawa 2002, s. 223–225.

³⁹ M. ŁAWRYNOWICZ: *Korytarz*. Warszawa 2006, s. 170.

⁴⁰ S. DATNER: *Zbrodnie Wehrmachtu w Polsce w czasie kampanii wrześniowej (1. IX. 1939–25. X. 1939)*. W: *Eksterminacja ludności w Polsce w czasie okupacji niemieckiej 1939–1945*. Poznań–Warszawa 1962, s. 31.

⁴¹ J. ABRAMOWSKA: *Powtórzenia i wybory...*, s. 6.

⁴² J. KRISTEVA: *Problemy struktury tekstu...*, s. 247.

związane są bowiem modyfikacje wymowy świadectwa Wasersztajna, oddające charakter dyskusji toczących się w Polsce wokół książki Grossa.

I tak oto w *Blisko Jedenew* zamiast stodoły mamy dom Wasznara, Mariana i Antoniny, a chłopci jedenewscy palą nie Żydów, a meble i rzeczy sąsiadów. W niedopowiedzianej narracji Vennemanna nie wiadomo, jaką rolę odgrywają żołnierze przyglądający się pożarowi. Zrozumiałe są jednak przyczyny pożogi: Wasznar i Marian są wykształconymi weterynarzami, dokonującymi przeglądu trzody chlewnej chłopów. Chcąc pozbyć się ich władzy, mieszkańcy Jedenew postanawiają zamordować weterynarzy i ich rodziny. Masakra ma więc charakter ekonomiczny, a jej symbolem jest obraz płonących rzeczy:

To nic, że dwóch żołnierzy na naszych oczach wszystko to, co posiadamy, zależnie od przydatności, wyrzuca lub wynosi przez okna naszego domu do ogrodu, stoły, krzesła, dwa zlewy, dwie miednice, jedną balię, bielizniarkę i spizarkę, sprzęty kuchenne, półki na dokumenty, półki na książki, książki, sekretarzyk ojca [...] ⁴³.

W sumie ta gigantyczna enumeracja składa się z ponad czterdziestu elementów i kończy stwierdzeniem obserwujących zniszczenie dziewczynek: „[...] Polewają stos po lewej stronie benzyną i podpalają, stoją długo jeden obok drugiego wokół ognia [...] i z uroczystym wyrazem twarzy, i z zainteresowaniem przyglądają się tym, którzy wynoszą [...]”⁴⁴. W obrazie spalonego mienia należy widzieć nawiązanie do fragmentu relacji Wasersztajna, z którego wyłania się ekonomiczna wykładnia masakry. Z narady przedstawicieli miasteczka z gestapowcami, zgodnie twierdzącymi, że należy przy życiu zostawić „rodziny z każdego fachu”⁴⁵, wynika, że Polacy woleli swoich rzemieślników. Przypomina się teza Andrzeja Ledera z *Prześlionej rewolucji...*: „[...] w całej centralnej i wschodniej Polsce wymordowanie mieszczaństwa żydowskiego otworzyło drogę dla formowania się nowej klasy średniej, polskiej w sensie etnicznym”⁴⁶.

W powieści Vennemanna te różnice są wyraźnie zaznaczone. Chłopi pożyczają od rodziny Wasznara pieniądze, piją, są często zadłużeni. Wasznar i jego bliscy reprezentują z kolei mieszczański styl życia – mają w domu fortepian, dużo książek, posiadają samochody. Obraz palących się rzeczy to także symbol zniszczenia ich świata wraz z różnicami klasowymi, po których powinien zostać co najwyżej popiół.

W *Łące umarłych* Marcina Pilisa zamiast stodoły płonie synagoga wypełniona Żydami. Ta znacząca różnica między literacką wersją relacji a oryginałem wynika zapewne z dwu czynników: Pilis próbuje oczyścić z win wobec Żydów

⁴³ K. VENNEMANN: *Blisko Jedenew*. Przeł. W. ZAHACZEWSKI. Czarne 2007, s. 65.

⁴⁴ Tamże, s. 66.

⁴⁵ Nr 6. 1945 kwiecień 5, *Białystok – Relacja Szmula Wasersztajna...*, s. 224.

⁴⁶ A. LEDER: *Prześliona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*. Warszawa 2014, s. 88.

Kościół katolicki i jednocześnie przetrzuca je na Niemców. Dlatego akcja jego powieści rozgrywa się przede wszystkim na linii kościół – bożnica. A chłopci, winni śmierci sąsiadów, ponoszą karę izolacji od reszty świata, zamknięci w swojej wsi na podobieństwo Żydów wrzuconych kiedyś do synagogi. Nadto co miesiąc w podziemiach pobliskiego klasztoru na oczach zgromadzonych mieszkańców Niskich Łąk i zakonników zadają sobie cierpienie, poddając się dobrowolnie torturom. Położenie nacisku na treści religijne nie tylko stanowi strukturalną zmianę w treściach toposu, ale przede wszystkim modyfikuje jego ideologiczną wymowę. Bohaterowie trzeciego planu – jak o nich pisał Andrzej Żbikowski⁴⁷ – czyli Niemcy, stają się w powieści Pilisa pomysłodawcami zbrodni, natomiast Kościół, odgrywający dotąd rolę czarnego konia na tej skomplikowanej szachownicy, najpierw tworzy opozycję, a później kuratelę nad tymi, którzy stali się narzędziem Szatana, czyli chłopami.

Wykładnia ideologiczna zaproponowana przez Pilisa tak dalece odbiega od relacji Wasersztajna, a jednocześnie jest wobec niej tak bardzo inwazyjna, że *Łąkę umarłych* nazwać można syntezą prawniczych dyskusji na temat *Sąsiadów*. Dyskusji, z których zniknęła polska wina, a zamiast niej pojawiła się opiekuńcza rola Kościoła.

W filmie *Demon*, opartym na dramacie *Przyłgnięcie* Piotra Rowickiego, topos stodoły ma przede wszystkim charakter kulturowy. Stodoła to tutaj miejsce zabawy weselnej, pobrzmiwającej echem największych polskich wesel w filmie, piosence i literaturze: od Stanisława Wyspiańskiego po Wojciecha Smarzowskiego. To, że dyskretnie i powoli, niemal niezauważalnie przeistacza się ono w stodołę z Jedwabnego, posiada szerszy wymiar niż interpretacja pojedynczego toposu. Marcin Wrona pokazuje w skrócie drogę, jaką przeszedł ten obraz od tekstów dziewiętnastowiecznych, w których stodoła była okazją do krytyki społecznej, dokonywanej na podstawie przeglądu stanów, po wizualizacje współczesne, oparte na skojarzeniach stodoły z utworem Grossa. Ta ostatnia asocjacja oznacza wręcz zmianę paradygmatu kulturowego, polegającą na wyparciu modelu Wyspiańskiego przez krytykę spod znaku autora *Sąsiadów*. Bohaterowie *Wesela*, jak Żyd Singer, dostają nowe role, zgodne z narracją pojedwabińską, wypowiadają więc kwestie dotyczące pamięci i wspólnoty, przypominają lata współżycia polsko-żydowskiego. Niestety, stodoła pozostaje miejscem zbiorowej kaźni. Teraz jednak jest to już kaźń memorialna, o której mało kto chce pamiętać.

Ponieważ topos stodoły ma w filmie Wrony wyjątkowo zagęszczony charakter, warto zobaczyć go w szczegółowych ujęciach. O pierwszym z nich, weselnym, była już mowa. Drugie można nazwać teatrem przyłgnięcia. Oto Pan

⁴⁷ A. ŻBIKOWSKI: *Pogromy i mordy ludności żydowskiej w Łomżyńskim i na Białostocczyźnie latem 1941 roku w świetle relacji ocalałych Żydów i dokumentów sądowych*. W: *Wokół Jedwabnego*. Red. P. MACHCEWICZ, K. PERSAK. T. 1: *Studia*. Warszawa 2002, s. 162–163.

Młody, odkrywszy zakopane przed laty za stodołą szczątki kilkunastoletniej Żydówki, ulega przekonaniu, że został opętany przez jej ducha. Pod wpływem tego wydarzenia widzi na weselu ducha Hany i zaczyna obcować z nim jak z żywymi. Stodoła staje się miejscem szczególnej wspólnoty tych dwu światów, ponieważ nikt poza mężczyzną trupa nie widzi. Obcowanie ze zmarłymi symbolizuje – jak go nazywa Ojciec Panny Młodej – taniec świętego Wita, długi i teatralny, który obserwują przerażeni goście weselni. Widzimy wreszcie stodołę jako miejsce zbiorowej halucynacji, w którym doszło do reminiscencji zbrodni w tak bardzo symbolicznej formie i przy towarzyszeniu nieznanym dziś w Polsce języków (jak jidysz, używany przez Pana Młodego), że poza nielicznymi (Księdzem, Żanetą i Żydem z wesela) nikt ich nie rozpoznał. Wielu widzów po obejrzeniu seansu nie miało pojęcia, że widziało wariację na temat Jedwabnego. Z toposem stodoły wiąże się zatem nie tylko zjawisko pamięci, ale i zapomnienia. Mówi o tym znakomity w swej roli Andrzej Grabowski: „Musimy zapomnieć o tym, co myśmy tu właściwie nie widzieli. Byliśmy świadkami zbiorowej halucynacji i nam się wydaje, że myśmy uczestniczyli, ale wydaje się nam. Ja was śnię. Wy śnicie mnie. Taki zbiorowy sen. Wesela nie było. Was nie było. Mnie nie było. Pana Młodego nie ma i nie było. Adin, dwa, tri, cietyrie, piat’, szst’, sjem’, wosjem’, diewiat’ [...]”⁴⁸. Rola Ojca Panny Młodej, zamożnego kapitalisty i właściciela miejscowych kamieniołomów, ogranicza się do lekceważenia zagrożeń niesionych przez odsłanianie przeszłości i wspomnianie. Grabowski gra syna człowieka, który przyczynił się do zakopania żywcem Żydówki i przejęcia majątku jej krewnych. Woli o tym jednak nie pamiętać i przekazać problem dzieciom. To one podejmują się rozkopania grobu za stodołą. Pojawia się zatem kolejne i coraz bardziej aktualne jej znaczenie jako miejsca pamięci. *Demon* łączy w sobie legendy o dybuku ze wspomnieniem zbrodni w Jedwabnem. Stodoła staje się miejscem spotkania tych dwu historii, podczas którego dochodzi do wielkiej eksplozji i jej równie spektakularnego zapomnienia.

Trzy aspekty toposu stodoły: ekonomiczny, religijny i kulturowy, pokazują nadzwyczajną rozciągłość tego obrazu, rzadką w pozostałych toposach Zagłady. Zasada się ona na wąłym pierwowzorze, a mocy nabiera na drodze politycznych przemian, skutkujących czymś, co moglibyśmy nazwać zmianą paradygmatu w obrębie naszej kultury, do czasów Wyspiańskiego zorientowanej na krytykę romantycznej wspólnoty, po Grossie natomiast zainteresowanej głównie stłumieniem tego, co ją rozprasza, czyli obcego żywiołu. Żywiołu, który spalić można w stodole, będącej przecież miejscem zbyt niepoważnym, prowizorycznym i nietrwałym, aby uczynić z niego wielkie polskie cmentarzysko mitów. Film *Wrony*, będący reminiscencją polskich wesel zorganizowanych w cieniu narodowej katastrofy i antyżydowskich pogromów z rzezią w Jedwabnem na

⁴⁸ *Demon*. Reż. M. WRONA. Scen. M. WRONA, P. MAŚLONA. Polska–Izrael 2015, 1:20:45–1:22:42.

czelę, jest przede wszystkim opowieścią o zbiorowym zapomnieniu katastrof i pogromów. Jego społeczno-historyczne współrzędne mogą zostać odczytane i nieodczytane jednocześnie, a ideologem zapisany jako topos Jedwabnego⁴⁹ działa tak niepostrzeżenie, jakby w ogóle nie działał. Nie jest to wada narracji Wrony. Przeciwnie, wraz z czarem zapomnienia, jaki rzuca na polsko-żydowską historię Grabowski, ulegamy, przypominającej narkozę, magii kina⁵⁰. Wydaje się, że tylko ono potrafi wykorzystać topos Jedwabnego tak, aby nim widza jednocześnie przejąć i otumanić, rozbudzić w nim niepokój i jednocześnie uspić wszelkie podejrzenia. To podprogowe działanie ideologemów w topice Zagłady należy przede wszystkim do kompetencji kultury popularnej. Przypomina również o emocjonalnych aspektach topiki Zagłady, opartych na mimowolnym i asocjacyjnym działaniu przejętych z historii lub doświadczenia obrazów. Skłania także do objaśniania trudnej do uchwycenia siły, z jaką oddziałują one na odbiorcę. Warta osobnego omówienia jest zatem afektywna strona topiki Zagłady, a wraz z nią sposoby, na jakie uobecnia się we wspomnianych *loci comunnes* ideologia. Jak starałam się pokazać, narracje pojedwabińskie stanowią idealne pole do obserwacji tego typu toposów. Szczególnie że same narracje mają charakter polityczny. Część z nich, jak film Wrony czy dramat *Nasza klasa* Tadeusza Słobodzianka, umacnia bowiem badania i intuicje Grossa. Pozostałe, jak wskazana powieść Pilisa, interpretują je w duchu konsolacyjno-prawicowym, co wiąże się z modyfikacją ideologicznej „zawartości” samego toposu.

Bibliografia

- ABRAMOWSKA J.: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematologii i poetyki historycznej*. Poznań 1995.
- ARYSTOTELES: *Topiki*. W: ARYSTOTELES: *Dzieła wszystkie*. T. 1. Przeł. K. LEŚNIAK. Warszawa 1990, s. 343–473.
- BARTHES R.: *S/Z*. Przeł. M.P. MARKOWSKI, M. GOŁĘBIEWSKA. Warszawa 1999.
- BURKE P.: *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*. Przeł. J. HUNIA. Kraków 2012.
- BURYŁA S.: *Topika Holocaustu. Wstępne rozpoznanie*. „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2012, nr 10, s. 131–151.
- CZAJKA STACHOWICZ I.: *Ocalił mnie kowal*. Warszawa 2013.

⁴⁹ Por. P. WOLSKI: *Jedwabne: miejsce (prawie) wspólne...*

⁵⁰ O narkotycznej władzy kina nad widzem, pogłębiojonej ciemnością sali kinowej, pisał przekonująco Siegfried Kracauer: „To dlatego – od lat dwudziestych do dnia dzisiejszego – entuzjaści i przeciwnicy filmu zawsze porównywali kino do narkotyku i wskazywali na jego działanie oszłamiające; [...] [widzowie – M.T.] pragną tylko uwolnić się, choć na chwilę, spod władzy świadomości, zagubić się w ciemnościach Sali i chłonąć wszystkimi zmysłami obrazy, by się w nich pograżać w miarę, jak ukazują się na ekranie” (S. KRACAUER: *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*. Przeł. W. WERTENSTEIN. Gdańsk 2008, s. 194).

- DATNER S.: *Zbrodnie Wehrmachtu w Polsce w czasie kampanii wrześniowej (1. IX. 1939–25. X. 1939)*. W: *Eksterminacja ludności w Polsce w czasie okupacji niemieckiej 1939–1945*. Poznań–Warszawa 1962, s. 16–49.
- DES PRES T.: *Writing into the World*. New York 1991.
- DIDI-HUBERMAN G.: *Strategie obrazów. Oko historii I*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Kraków 2011.
- EMRICH B.: *Topika i topoi*. Przeł. J. KOŻBIAŁ. „Pamiętnik Literacki” 1977, R. 68, z. 1, s. 235–263.
- ERLICH W.: *Wizja lokalna*. Warszawa 2014.
- GELBARD (por. CZAJKA) I.: *Pieśni żałobne getta*. Katowice 1946.
- HERING L.: *Ślady*. Warszawa 2011.
- KRACAUER S.: *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*. Przeł. W. WERTENSTEIN. Gdańsk 2008.
- KRALL H.: *Zdążyć przed Panem Bogiem*. Kraków 2005.
- KRISTEVA J.: *Problemy strukturyzowania tekstu*. Przeł. W. KRZEMIEN. „Pamiętnik Literacki” 1972, R. 63, z. 4, s. 233–250.
- KUBALE A.: *Dziecko*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. BACHÓRZ, A. KOWALCZYKOWA. Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 198–202.
- KWINTYLIAN: *Kształcenie mówcy. Księgi I, II, X*. Przeł. M. BROŻEK. Wrocław 2005.
- LAUSBERG H.: *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. Przeł. A. GORZKOWSKI. Bydgoszcz 2002.
- LEDER A.: *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*. Warszawa 2014.
- ŁAWRYNOWICZ M.: *Korytarz*. Warszawa 2006.
- MORAWIEC A.: *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*. Łódź 2009.
- Nr 6. 1945 kwiecień 5, Białystok – *Relacja Szmula Wasersztajna o pogromie Żydów w Jedwabnem 10 lipca 1941 r.* W: *Wokół Jedwabnego*. Red. P. MACHCEWICZ, K. PERSAK. T. 2: *Dokumenty*. Warszawa 2002, s. 223–225.
- Pamięć narodowa a pisanie historii w Polsce i we Francji*. Red. B. ENGELKING, J. LEOCIAK, D. LIBIONKA, A. ZIĘBIŃSKA-WITEK. Lublin 2006.
- PANAS W.: *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*. Lublin 1996.
- ROSENFELD A.H.: *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*. Przeł. B. KRAWCOWICZ. Warszawa 2003.
- RYMKIEWICZ J.M.: *Mysli różne o ogrodach*. Warszawa 2010.
- VENNEMANN K.: *Blisko Jedenew*. Przeł. W. ZAHACZEWSKI. Czarne 2007.
- WITKOWSKA A., PRZYBYLSKI R.: *Romantyzm*. Warszawa 1999.
- WOLSKI P.: *Holocaust online czyli internetowa topizacja Zagłady*. „Warmińsko-Mazurski Kwartalnik Naukowy” 2012, nr 3, s. 151–162.
- WOLSKI P.: *Jedwabne: miejsce (prawie) wspólne. Topika pojedwabieńska w polskiej literaturze współczesnej (w druku)*.
- ŻBIKOWSKI A.: *Pogromy i mordy ludności żydowskiej w Łomżyńskim i na Białostocczyźnie latem 1941 roku w świetle relacji ocalałych Żydów i dokumentów sądowych*. W: *Wokół Jedwabnego*. Red. P. MACHCEWICZ, K. PERSAK. T. 1: *Studia*. Warszawa 2002, s. 159–272.

Marta Tomczok

What Hides behind the Barn?
Metamorphoses of the Post-Jedwabne Topos
in the Context of the Topoi of the Holocaust

Summary

The author endeavours to develop and discuss the concept of a topos which would respond to the needs of the future dictionary of the topoi of the Holocaust. She starts with the summary of the historical understanding of the notion in Aristoteles, Cicero and Quintilian; then, she takes a closer look at the twentieth century conceptualisations, among others in Janina Abramowska and Berthold Emrich. Finally, the author discusses the descriptions of the topoi of the Holocaust in Sławomir Buryła, Władysław Panas and Paweł Wolski, examining how the category of the image and imagery functions in their works. The author assumes that imagery, realism, affectivity, emotional impact and being prone to changes in meaning are the distinctive features of the topoi belonging to the thematic area of the Shoah. In the second part of the article, the author analyses Szmul Wasersztejn's account of the Jedwabne massacre, firstly extracting all the possible topoi from it, and then describing in detail the topos of the barn. In the final part of the article, the author proposes the analysis of three different examples of its use: in Michał Piliś's *Łąka umarłych*, Kevin Vennemann's *Blisko Jedenew* and Marcin Wrona's film, *Demon*.

Key words: topos, image, pop culture, film, novel, intertextuality

JAGODA BUDZIK

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Topos Polski jako żydowskiego cmentarza w hebrajskiej literaturze trzeciego pokolenia*

We wstępie do książki *Holokaust. Auto (tanato) grafie* Aleksandra Ubertowska zwraca uwagę na istotną konsekwencję trwającego przez kolejne powojenne dekady dynamicznego rozwoju studiów nad Zagładą: teoretyczny namysł nad Szoa, ale też nad jej obecnością w literaturze, zarówno wojennej, jak i powojennej, ze względu na coraz silniejsze wewnętrzne uporządkowanie urósł do rangi odrębnego dyskursu. Wśród licznych wewnętrznych podziałów, przebiegających w ramach tak postrzeganej refleksji nad Zagładą oraz odwołującą się do jej doświadczenia literaturą, badaczka wskazuje na przynależną zagładowemu dyskursowi terminologię, wykrystalizowanie się kanonu oraz opozycji rozpinającej się na linii głównego nurtu refleksji i jej marginesów¹. Projekt całościowego opisanie topiki Zagłady wydaje się jednym z logicznych następstw tej sytuacji. O ile jednak literatura polska – będąca dotąd niemal wyłącznym obszarem refleksji badaczy, którzy podjęli się zainicjowania tej rekonstrukcyjnej pracy² – w istocie należy do najbogatszych źródeł topiki obecnej w literaturze zagładowej, o tyle nie jest z pewnością jedynym jej źródłem i nie oferuje dostępu do wszystkich przyjmowanych przez twórców zagładowej literatury perspektyw.

* Praca naukowa finansowana ze środków budżetowych na naukę w latach 2014–2018 jako projekt badawczy „*Erecszam – kraj tam. Strategie konstruowania obrazu Polski w literackich i pozaliterackich tekstach kultury o Zagładzie izraelskich autorów trzeciego pokolenia*” w ramach programu pod nazwą „Diamentowy Grant”.

¹ A. UBERTOWSKA: *Holokaust. Auto (tanato) grafie*. Warszawa 2014, s. 7–8.

² Do najważniejszych takich prób z pewnością można zaliczyć teksty Władysława PANASA (*Topika judajska*. W: TENŻE: *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*. Lublin 1996, s. 117–142), Arkadiusza MORAWCA (*Lagerland, czyli o rzeczywistości w topos przemienionej*. W: TENŻE: *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*. Łódź 2009, s. 293–312) i Sławomira BURYŁY (*Topika Holocaustu. Wstępne rozpoznanie*. „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2012, nr 10, s. 131–151).

Sygnalizując konieczność opisanego zagładowej topiki i wyznaczając literaturę polską na obszar tych badań, Sławomir Buryła pisze:

Rodzima poezja i proza stanowią naturalny i najlepszy kontekst dla stworzenia matrycy *loci communes* Holocaustu. [...] Po pierwsze, literatura polska zawiera najbogatszy objętościowo kompleks tekstów o Shoah, przewyższając pod tym względem zarówno zbiór anglojęzyczny, jak i ten utrwalony w jidysz oraz w hebrajskim. Zagłada znalazła w polskiej prozie (ale też poezji, w mniejszym stopniu w dramacie) najliczniejszą reprezentację spośród wszystkich literatur światowych [...], jako że Holocaust dokonał się na obszarze oraz w realiach społecznych, kulturowych i politycznych ziem, które wchodziły w skład II Rzeczypospolitej, rodzimi twórcy znaleźli się w uprzywilejowanej sytuacji: byli bezpośrednimi lub pośrednimi świadkami tego, co się działo. Dlatego to literatura polska stanowi residuum topiki Shoah³.

Nie sposób nie zgodzić się z autorem co do tego, że polskie literackie reprezentacje Szoa, mogąc skupiać rozmaite perspektywy i rodzaje tego doświadczenia, prowadzą w ten sposób do możliwie pełnego ujęcia tematu. Znacznie mniej jednoznaczna zdaje się natomiast odpowiedź na pytanie o to, czy w istocie polska literatura w największym stopniu przechowuje w sobie pamięć Zagłady. Jak się wydaje, refleksja nad zasadami i natężeniem obecności Holocaustu w literaturze hebrajskiej może wskazać nie tylko inną literacką płaszczyznę, znacząco ukształtowaną przez doświadczenie Zagłady, lecz także charakterystyczny dla tej literatury zespół toposów.

Zwracając uwagę na warunki, w jakich hebrajska literatura kształtowała swoją wersję narracji o Holokauście, warto wyróżnić kilka kluczowych dla tego procesu okoliczności. Choć ocalali przybyli najpierw do Erec Israel, a później do Państwa Izrael, krótko po jego powstaniu stanowili połowę mieszkańców, a mimo to przez pierwsze powojenne dekady nie stwarzano im warunków do opowiedzenia o doświadczeniu Szoa⁴. Zagłada była jednakże obecna, zarówno w hebrajskiej literaturze⁵, jak i w izraelskiej narracji tożsamościowej, choć oddalona od osobistych wspomnień i wszystkiego, co mogło budzić skojarzenia z odrzucaną przez syjonizm tożsamością diaspory, przyjęła ideologicznie użyteczną formę heroicznej opowieści o powstaniach i innych przejawach zbrojnego oporu wobec oprawcy. Fakt ten, bezpośrednio wiążący się z charakterystyczną dla pierwszych dekad istnienia państwa tendencją tzw. odrzucania diaspory⁶,

³ S. BURYŁA: *Topika Holocaustu...*, s. 131.

⁴ Por. T. SEGEV: *Siódmy milion. Izrael – piętno Zagłady*. Przeł. B. GADOMSKA. Warszawa 2012, s. 109–176.

⁵ Wątek obecności Zagłady w hebrajskiej literaturze od momentu pierwszych doniesień o Szoa przez pierwsze lata po zakończeniu wojny szczegółowo opisała Nurit GOVRIN – zob. TAŻ: *Kri'at ha-dorot. Sifrut iwrit be-magalejha*. T. 1. Gwanim 2002.

⁶ Por. A. RAZ-KRAKOTZKIN: *Galut be-toch ribbonut. Le-bikoret „szelilat ha-galut” be-tarbut ha-israelit. Chelek szeni. „Tarbut u-wikoret”*, Staw 1994, 5, s. 113–132.

zapoczątkował (czy też: uwypuklił) istotną właściwość zagładowej literatury hebrajskiej, niezależną od istotnych zmian i wewnętrznych przesunięć, zachodzących na różnych etapach jej rozwoju. W ten sposób uchwyciła ją Yael Feldman:

Oczywiście wszystko to było na wskroś hebrajskie. W tej historii każdy mówi po hebrajsku: matka śpiewająca w getcie kołysankę, przywódcy żydowskiego ruchu oporu, nawet polskie podziemie. Trudno mi oddzielić emocjonalny wymiar tych wczesnych reprezentacji od dźwięczności hebrajskiego, która im towarzyszyła. To już była Nasza historia – kolejna droga hebrajsko-izraelskiej autoreprezentacji, którą wpleciono w tę zwięzłą narrację⁷.

Feldman zwraca uwagę na niejednoznaczny status literatury powstającej w kraju, do którego po wojnie przybyło najwięcej ocalałych; kraju, który zarazem (ze względu na odległość geograficzną, kulturową i ideologiczną) nieuchronnie sytuował opowiadających niejako na zewnątrz krajobrazu Holokaustu, dokonując tego również za pośrednictwem języka hebrajskiego, który nie należał do dominujących w samej rzeczywistości Zagłady, choć po wojnie stał się jednym z głównych języków opowiadania o niej. Silne, szczególnie w ostatnich dekadach, wpisanie pamięci o Szoa w kolektywną tożsamość izraelską, połączone z tamtejszą specyfiką doświadczania zagładowej traumy przez ocalałych i kolejne pokolenia, przyczyniło się natomiast do powstania zespołu toposów, które w sposób szczególnie determinują kształt powstających w Izraelu literackich opowieści o Holokauście. Wśród nich wymienić można chociażby: milczące rodziny, mało liczebne rodziny, Dzień Pamięci Zagłady i Bohaterstwa, syrenę rozbrzmiewającą w tym dniu.

Odmienność, a zarazem dopełniający topiczny rezerwuar potencjał punktów widzenia właściwych literaturze hebrajskiej bodaj najsilniej uzewnętrznia się jednak za pośrednictwem funkcjonującego w niej zbioru toposów opisujących Polskę: kraj, w którym społeczność żydowska żyła i rozwijała się przez niemal tysiąc lat, ale też kraj, który stał się centralną przestrzenią zbrodni Szoa. Wątki te są, rzecz jasna, silnie obecne również w literaturze polskiej, jednak niemożliwa do przeoczenia jest różnica perspektywy, która decyduje o ostatecznym rozkładzie akcentów i konsekwencjach zawarcia w tekście konkretnych toposów. Wśród nich przywołać można: Polskę jako kraj diaspory, sztetl, polskiego chłopca, powojenną pustkę po zamordowanych Żydach, Polskę jako „kraj tam”, przybyłych z „kraju tam” (odnoszące się do ocalałych) czy żydowską własność.

Motywy te zostały częściowo omówione przez Shoshanę Ronen w książce *Polin. A Land of Forests and Rivers. Images of Poland and Poles in Contemporary Hebrew Literature in Israel* („Polska. Kraj lasów i rzek. Obrazy Polski we współ-

⁷ Y. FELDMAN: *Whose Story Is It, Anyway?* In: *Probing The Limits of Representation: Nazism and the „Final Solution”*. Ed. S. FRIENDLÄNDER. Cambridge, Mass. 1992, s. 224. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia fragmentów tekstów obcojęzycznych są mojego autorstwa.

czesnej literaturze hebrajskiej w Izraelu”)⁸. Choć analizując tytułowe obrazy Polski w literaturze hebrajskiej, autorka nie posługuje się kategorią toposu, prezentuje spektrum sposobów konstruowania narracji o Polsce jako miejscu Zagłady, utrwalonych w tekstach literackich. Wywód badaczki koncentruje się jednak na literaturze drugiego pokolenia, prowadzone tu rozważania skupiają się natomiast wokół etapu późniejszego i literatury autorów należących do trzeciego pokolenia po Szoa. Ich twórczość przypada na okres, w którym izraelskie wyobrażenie o Polsce znacznie silniej ukonstytuowało się w pozycji fantazmatu, a odległość geograficzna i narastający dystans czasowy dodatkowo akcentują zewnętrzny punkt widzenia autorów⁹.

Szczegółowej analizie zostanie tu poddany topos Polski jako żydowskiego cmentarza, zrodzony w znacznej mierze z przełomu, który za sprawą Zagłady dokonał się na polu kulturowego postrzegania przestrzeni cmentarnych. Na skutek dehumanizacji ofiar Szoa, ale też z uwagi na plan ukrycia śladów zbrodni, milionom pomordowanych, pozbawianym kolejno przynależności do wspólnoty, prawa do podmiotowości, a następnie ciała, odmówiono na koniec również grobu. Żałoba po nich nie ma zatem swojego jasnego, przestrzennego punktu odniesienia, a granice tych odebranych cmentarzy wyznaczane są symbolicznie¹⁰. Literatura hebrajska stanowić może w tej perspektywie dowód tego, że zwiększenie geograficznego dystansu prowadzi do rozszerzenia tego symbolicznego obszaru, ale też pozwala dostrzec jego faktyczną rozległość.

Niniejszy tekst nie pretenduje jednakże do rangi całościowego omówienia zjawiska, stanowić ma raczej przegląd najsilniej – jak się zdaje – obecnych w hebrajskich literackich utworach o Szoa sposobów realizacji toposu Polski jako żydowskiego cmentarza. Przywołane przykłady wykażą, jak mocno ów topos zakorzeniony jest we wspomnianej grupie tekstów, a także uwypuklą zasady, na których funkcjonuje w zmienionych względem poprzednich generacji realiach pamięci zbiorowej. Choć każdy z analizowanych przypadków stanowi efekt tej samej zasadniczej decyzji twórczej, przejawiającej się w konstruowaniu obrazu Polski przez pryzmat jej tożsamości jako żydowskiego cmentarza, zestawienie ich ze sobą pomoże wskazać możliwe, wiążące się z tą decyzją konsekwencje. O takiej wielości potencjalnych zastosowań jednego toposu pisała Janina Abramowska, ilustrując ją następującym przykładem:

Wyobraźmy sobie, że pewien młodzieniec popełnił przestępstwo. W sądzie występują dwaj mówcy: oskarżyciel i obrońca w jego sprawie. Pierwszy do-

⁸ S. RONEN: *Polin. A Land of Forests and Rivers. Images of Poland and Poles in Contemporary Hebrew Literature in Israel*. Warszawa 2007.

⁹ E. JILOVSKY: *Remembering the Holocaust. Generations, Witnessing and Place*. New York 2015, s. 94.

¹⁰ Por. P. CZAPLIŃSKI, M. QUINKENSTEIN, R. TRABA: *Cmentarz*. W: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Red. M. SARYUSZ-WOLSKA, R. TRABA. Warszawa 2014, s. 83.

wodzi: młodzi kierują się namiętnością, nie słuchając rozumu ani rozumnych rad starszych. [...] Drugi przekonuje sędziów o słuszności łagodnego wyroku, wskazując, że nierozumny młodzieniec jest po prostu taki jak wszyscy w jego wieku [...]. Łatwo zauważyć, że obaj mówcy posłużyli się tym samym argumentem, jakim jest topos nierozumnej młodości¹¹.

Choć w wywodzie badaczki przykład ten odnosi się do definicji toposu jako figury retorycznej, uważam za zasadne przywołać go w omawianym kontekście. Stała obecność toposu Polski jako żydowskiego cmentarza w hebrajskich tekstach, a zarazem zmienność kontekstów, w których się on pojawia, stanowi bowiem jeden z głównych wątków prowadzonych tu rozważań.

W swojej analizie odwołam się do tekstów o różnej proveniencji gatunkowej, sytuujących się w odmiennych literackich rejestrach. Zabieg ten, świadczący o głębokim zakorzenieniu omawianego toposu w izraelskiej literaturze, a szerzej: również kulturze, pozwoli zwrócić uwagę na dwie szczególnie silne właściwości hebrajskich tekstów poruszających temat Zagłady i pamięci o niej. Pierwsza z nich wiąże się z przesunięciem, jakie zaszło między pokoleniami w ramach hebrajskich literackich reprezentacji Szoa. Pisarze drugiego pokolenia – wśród nich Dawid Grosman, Nawa Semel czy Savyon Liebrecht – dokonali przełomu w hebrajskiej narracji o Zagładzie i w decydującym stopniu przyczynili się do uformowania kanonu literatury zagładowej w Izraelu oraz ustalenia zestawu charakterystycznych dla niej kategorii¹². W trzecim pokoleniu temat Zagłady¹³ rozprzestrzenił się z literatury tzw. głównego nurtu również na marginesy literackiego (i kulturowego) dyskursu, obejmując niełączone z nim dotąd gatunki, między innymi, w coraz szerszym stopniu, literaturę i kulturę popularną¹⁴.

Druga właściwość, charakteryzująca omawianą tu zagładową twórczość izraelskich autorów trzeciego pokolenia, bezpośrednio związana z poprzednią, to nieustający – i silniejszy niż w poprzednich generacjach – wpływ Zagłady na izraelską codzienność i życie publiczne, którego niewątpliwym świadectwem jest jakby mimowolna obecność wiążących się z Szoa wątków w licznych utworach

¹¹ J. ABRAMOWSKA: *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*. „Pamiętnik Literacki” 1982, R. 73, z. 1–2, s. 9–10.

¹² O tym, jak liczna i znacząca dla hebrajskiej literatury zagładowej jest reprezentacja autorów drugiego pokolenia, szeroko pisały m.in. Iris MILNER (*Kir’ej awar: biografia, zehut we-zikaron be-siporet ha-dor ha-szeni*. Tel Awiw 2003) oraz, w interesującym nas kontekście obrazów Polski, Shoshana RONEN (*Polin...*, s. 237–288).

¹³ Wśród coraz liczniejszych, powstających w ostatnich dekadach opracowań zagadnienia trzeciego pokolenia po Zagładzie warto wspomnieć o szczególnie ważnych pracach Dana BAR-ON (*Fear and Hope: Three Generations of the Holocaust*. Cambridge 1995) czy Evy FOGELMAN (*Psychological Dynamics in the Lives of Third-Generation Holocaust Survivors*. “Hidden Child” 2008, no 16, s. 10–12).

¹⁴ Por. L. STEIR-LIVNY: *Har ha-zikaron jizkor bi-mkomi. Ha-zikaron ha-chadasz szel ha-Szo’a be-tarbut ha-popularit be-Israel*. Tel Awiw 2014.

o zgoła odmiennej tematyce. O ile bowiem dla autorów drugiego pokolenia Zagłada stanowiła centralny wątek twórczości, często powstającej równoległe z procesem odkrywania nieznanych dotąd zagładowych historii rodzinnych lub na skutek ciągłego życia w ich cieniu, o tyle w trzecim pokoleniu pamięć o Szoa jest już niezbywalnym elementem tożsamości, a w pewnym sensie wyznacza również rytm codziennego życia.

Szczególnie istotnym z punktu widzenia prowadzonych rozważań aspektem tego zjawiska jest upowszechnienie się organizowanych lub wspieranych przez państwo podróży do Polski, przyjmujących rolę zbiorowych rytuałów pamięci o Szoa, ale też konsekwentnie łączonych z zadaniem kształtowania w nowym pokoleniu Izraelczyków narodowej świadomości i poczucia odpowiedzialności za kraj. Na tym tle wyjątkowo silnie zdaje się wybrzmiewać sens budowanej w konfrontacji z polskimi przestrzeniami naznaczonymi opozycji między krajem śmierci (Polską) a krajem odrodzenia i nowego, żydowskiego życia (Izraelem). Dychotomia ta wyznacza porządek wielu tekstów oddających doświadczenie wizyt izraelskiej młodzieży w Polsce, w oczywisty sposób najsilniejszą reprezentację znajduje jednak w częstokroć przyjmujących formę wierszy relacjach samych uczestników i uczestniczek. To właśnie te praktyki stanowią jeden z najczęstszych kontekstów występowania omawianego przeze mnie toposu¹⁵.

Lea Tokajer, która w latach 90. wzięła udział w pielgrzymce do Polski, wśród swoich zapisków z tamtego okresu pozostawiła kilka wierszy stanowiących poetycki zapis jej doświadczenia i odtwarzających wskazaną opozycję pomiędzy obszarami życia i śmierci. W tekście *Lihijot be-Polin* („Być w Polsce”) autorka opisuje, jak postpamięciowo odtwarzany lęk towarzyszący jej konfrontacji z historią Zagłady i miejscem, w którym się dokonywała, przewyciężony zostaje poczuciem siły wynikającym z narodowej przynależności: „A ja kroczę po zbrukanej polskiej ziemi / idę wśród chwały i dumnie / Myśląc o cudownym narodzie, do którego należę / i o Państwie”¹⁶. Opozycja ta zostaje rozwinięta w wierszu *Boker riszon be-Israel le-achar ha-mas’a le-Polin* („Pierwszy poranek w Izraelu po podróży do Polski”), którego sam tytuł już sugeruje dystans. Autorka pisze: „Tam, w zimnej Polsce, nie widziałam motyli / Ostatni motyl Polskę opuścił”¹⁷, a następnie przeciwstawia ten obraz wizji bezpiecznego i szczęśliwego Państwa Izrael, które w przeciwieństwie do Polski, lokującej się w obszarze

¹⁵ Zjawisko to, najlepiej znane pod postacią zorganizowanych wycieczek odbywanych przez młodzież licealną i wojsko, szczegółowej analizie poddał Jackie FELDMAN w książce *Above the Death Pits, Beneath the Flag. Youth Voyages to Poland and the Performance of Israeli National Identity*. New York 2008.

¹⁶ L. TOKAJER: *Lihijot be-Polin*. W: *Dor le-dor jawi’a omer lizkor we-lo lizkoach*. Orech E. HARTMAN. Aszkelon 2005, s. 390.

¹⁷ L. TOKAJER: *Boker riszon be-Israel le-achar ha-mas’a le-Polin*. W: *Dor le-dor...*, s. 395–396.

przeszłości, należy już do porządku przyszłości¹⁸. Umieszczony z kolei pod utworem *La'azow et Polin* („Opuścić Polskę”) dopisek „Napisała Lea Tokajer, gdy opuszczali Birkenau, 10 października 1993”¹⁹, stwarzający wrażenie osobliwej parafrazy tytułu wiersza, odsyła w stronę kolejnego kontekstu osadzania toposu Polski jako żydowskiego cmentarza.

Inna droga realizacji omawianego toposu wyrasta z synonimicznego traktowania nazw „Polska” i „Auschwitz”, które służyć mają określaniu tego samego pola semantycznego, obejmującego wszystko, co konstytuuje obszar naznaczony piętnem Szoa. Z tej perspektywy granice Polski wyznaczane są przez miejsca pamięci Zagłady – wszystko, co znajduje się poza lub pomiędzy nimi, przyjmuje formę nieostrą, wymyka się narzędziom opisu podróży do Polski. Pisząc o szkolnej pielgrzymce do byłych obozów zagłady i innych miejsc pamięci, między którymi grupa nieustannie się przemieszcza, w wierszu *Sogrim Kajic* („Kończąc lato”) Dana Szuchmacher zaznacza: „Nie znajduję siebie pomiędzy, i upadam między siedzeniami. [...] Pomędzy byłam pijana”²⁰.

Na mechanizmie wymiennego stosowania obydwu toponimów opiera się również wizja Polski zawarta w tomie *Czips we-keczop be-Zakopane* („Frytki z keczupem w Zakopanem”) Dany Szuchmacher, stanowiącym zapis dwóch doświadczeń: uczestnictwa w szkolnej pielgrzymce do Polski oraz konfrontacji z nadchodzącą śmiercią ukochanej, ocalałej z Zagłady babki. W tytułowym utworze poetka włącza przestrzeń z pozoru neutralną w ramy przestrzeni naznaczonego żydowską śmiercią cmentarza:

W hotelu w Zakopanem zatapiam widelec w ociekających tłuszczem frytkach. Frytki zanurzam w keczupie, a potem w stojącym obok pieprzu. Frytki toną w keczupie i skrapiają widelec centkami krwi. Ona kurczowo trzyma mikrofon. Zachęca, żebyśmy dołączyli do jej wyjątkowego spektaklu. Błaga²¹.

Choć pozornie przestrzeń Zakopanego sytuuje się poza krajobrazem Zagłady²², także ona zostaje włączona w obręb cmentarza, który odwiedza poetka. Bezpośrednim powodem tego rozszerzenia są okoliczności, w jakich zachodzi opisywana sytuacja. Choć bowiem wycieczka opuściła już miejsca pamięci i byłe obozy, to przecież rytuał pamięci jest nadrzędnym celem podróży, a towarzy-

¹⁸ Tamże, s. 396.

¹⁹ L. TOKAJER: *La'azow et Polin*. W: *Dor le-dor...*, s. 389.

²⁰ D. SZUCHMACHER: *Sogrim Kajic*. W: TAŻ: *Czips we-keczop be-Zakopane*. Jeruzalajim 2012, s. 43.

²¹ D. SZUCHMACHER: *Czips we-keczop be-Zakopane*. W: TAŻ: *Czips we-keczop...*, s. 8.

²² Wizyta w Zakopanem często przyjmuje rolę elementu wieńczącego pielgrzymki izraelskiej młodzieży do Polski, będąc zarazem jedyną obecną w programie podróży przestrzenią niezwiązaną z Zagładą bezpośrednio.

sząca grupie ocalała²³ nie zakończyła swojej opowieści. Za sprawą tak skonstruowanej trasy pielgrzymki Polska jako żydowski cmentarz wyznacza zatem jedyne dostępne poetce i jej towarzyszom granice kraju.

Tendencja ta uwidacznia się równoległe z inną, po raz kolejny podkreślając wpisane w hebrajską topikę Zagłady zawieszenie między tym, co znajome, i tym, co obce, zewnętrzne i wewnętrzne, fantazmatyczne i realne. Adi Wolfson, autor tomu poetyckiego *Ani szlisci* („Jestem trzeci”), pisze w wierszu *Li-krat ha-mas'a* („Przed podróżą”), odwołującym się do podróży do Polski, w którą wyrusza: „Wyjeżdżam daleko / znaleźć to, co blisko / dotknąć punktu zero i wrócić / na stały tor”²⁴. Opozycja między dalekim i bliskim zostaje czasowo zniesiona, a przynajmniej traci swój przestrzenny wymiar. Polska – jako żydowski cmentarz – przestaje w tym kontekście być geograficzną lokalizacją, staje się nie-miejscem przechowującym fragment trzecipokoleniowej tożsamości poety.

Sama kategoria trzeciego pokolenia po Szoa odsyła do Zagłady jako węzłowego punktu biografii, szczególnie również dlatego, że umiejscowionego długo przed narodzinami jednostki, a przenoszonego za sprawą mechanizmów postpamięciowych, jak mieliśmy okazję się przekonać, aktywnych zarówno w kolektywnym doświadczeniu kulturowym, jak i osobistym przeżyciu, niezrządkiem wiążącym się z rodzinną biografią. W tym kontekście Polska – żydowski cmentarz staje się miejscem, z którego wyrasta tożsamość jednostki i jej pokoleniowa świadomość, co wyraźnie uwidacznia się w tekstach Adiego Wolfsona.

Pojawiająca się już w tytule jego tomu autodeklaracja ulega w kolejnych utworach stopniowemu rozszerzeniu i uszczegółowieniu. W wierszu *Be-chazara le-Auschwitz* („Z powrotem w Auschwitz”) poeta nie pozostawia złudzeń – jego symboliczne narodziny nastąpiły na cmentarzysku Auschwitz, a pierwsze kroki stawiał, wędrując do Birkenau („W Auschwitz urodziłaś mnie na nowo / [...] W drodze do Birkenau, stawiając pierwsze kroki / kiedy twoja ręka chwyta moją [...]”²⁵). To właśnie ta konfrontacja z miejscem śmierci ogromnej części rodziny autora-bohatera jest decydująca dla jego doświadczenia Polski. Polska mówiącego: „jestem trzeci” zamyka się w postpamięciowym doświadczeniu Auschwitz. W utworze *Nas'ati* („Pojechałem”) czytamy: „Wróciłem / I mówiliśmy o pogodzie o krajobrazie / spokojnym i o / Auschwitz / I przemilczeliśmy całą resztę”²⁶. W rzeczywistości nadającej Auschwitz status przestrzeni, poza którą rozciąga się już wyłącznie milczenie, czy wręcz przestrzeni, której granice stanowią jednocześnie granice widzenia poety, również krajobrazy są spokojne

²³ Każdej izraelskiej grupie udającej się na pielgrzymkę do miejsc pamięci Zagłady towarzyszy tzw. *isz edut* (‘świadek’) – ocalała lub ocalały, którzy w przedstawianą uczestnikom historię Holokaustu wplatają opowieść o własnych losach.

²⁴ A. WOLFSON: *Li-krat ha-mas'a*. W: TENŻE: *Ani szlisci*. Ra'anana 2013, s. 22.

²⁵ A. WOLFSON: *Be-chazara le-Auschwitz*. W: TENŻE: *Ani...*, s. 24.

²⁶ A. WOLFSON: *Nas'ati*. W: TENŻE: *Ani...*, s. 25.

jedynie pozornie, w istocie obdarzone są niedostrzegalną na pierwszy rzut oka tożsamością krajobrazów skażonych.

Tego rodzaju skażeniu polskiej ziemi, w tekstach Wolfsona przyjmującej jednakże charakter symboliczny, hebrajska literatura nadała formę dalece bardziej dosłowną, można powiedzieć – organiczną. W tej perspektywie skażona jest nie tylko aura miejsca, ale też skrywająca prochy gleba, a co za tym idzie, także rosnące w niej rośliny czy drzewa. Wątek żydowskich prochów obecnych w Polsce w każdej sferze ekosystemu pojawia się w *Szirat ha-chata'im* („Pieśń grzechów”) Yosiego Avni-Levy'ego. Jeden z bohaterów powieści, student starający się o stypendium naukowe w Polsce, tak opisuje badane przez siebie zagadnienie:

Z każdego ciała zostaje między dwoma i pół a trzema kilo popiołu. Zgadza się? W Auschwitz spłonęło przynajmniej milion sto tysięcy ludzi, co daje około trzech tysięcy ton ludzkich prochów [...] W pozostałych obozach w Polsce powstało dodatkowe dziesięć tysięcy ton ludzkiego popiołu. [...] Nawet po sześćdziesięciu czy siedemdziesięciu latach Polska jest skażona żydowskim prochem. Nie tylko Polska [...] wszystko, co rośnie w Europie w ogóle, a szczególnie w Polsce, skrywa w sobie jakąś część sześciu moich ciotek. O tym jest moja praca²⁷.

Obraz Polski wyłaniający się z wypowiedzi Hofmana to obraz ziemi na zawsze noszącej w sobie żydowskie szczątki; wcześniej bohater stwierdza: „Kości sześciu lub siedmiu moich ciotek są tam rozrzucone. To, co zostało z mojej babci, służy teraz do uprawy kapusty albo rzepy”²⁸. Śladów podobnego, organicznego definiowania przestrzeni cmentarza doszukiwać się można też w wierszu Jorama Nisinowicza *Awiv* („Wiosna”). Utwór rozpoczyna się następującym opisem: „Piękne oświęcimskie pola zielenieją, ptaki stoją na liniach / wysokiego napięcia, pola wypełnia żywy nawóz, kostna mąka”²⁹.

Takie ujęcie z jednej strony podtrzymuje podstawowe myślenie o Polsce jako o cmentarzu, z drugiej zaś rozszerza jego przestrzenne granice: skażeniu – już nie symbolicznemu, ale najzupełniej fizycznemu – uległy nie tylko bezpośrednie scenerie Szoa. W konsekwencji przedostania się szczątków do biologicznego obiegu ogarnięta jest nim cała Polska, cała ona zatem staje się cmentarzem. Istoty tego zjawiska przynajmniej po części dotknął Martin Pollack w eseju *Skażone krajobrazy*:

[Sprawcy – J.B.] Chcą, by doły i pogrzebane w nich ciała zniknęły. Na zawsze. Często wymaga to iście ogrodniczej wiedzy. Które drzewa i krzewy najlepiej

²⁷ Y. AVNI-LEVY: *Szirat ha-chata'im*. Tel Awiw 2010, s. 28.

²⁸ Tamże, s. 27.

²⁹ J. NISINOWICZ: *Awiv*. W: TENŻE: *Ha-szulchan ha-namuch szel Jeszu'a: szirim*. Ra'anana 2008, s. 53.

nadają się do zasadzenia na zasypianych rowach wypełnionych zwłokami i które na tyle szybko rosną, żeby zatrzeć przypadkowe ślady? [...] W niemieckich obozach zagłady we wschodniej Polsce, Treblince i Bełżcu, w miejscach, gdzie pogrzebano szczątki ofiar, najpierw zaorano ziemię, jak to robi chłop, gdy szykuje ją pod zasiewy, a potem wysiano na niej łubin [...] oraz zasadzono młody las³⁰.

Paradoksalnie, na co zwracają uwagę przywołani autorzy, ów plan pozornego usunięcia szczątków z krajobrazu, zalesianie skrywających je obszarów, ale też wysypywanie prochów do rzek, w istocie skutkuje ich wszechobecnością, a także – co wydobywają wskazane teksty – rozszerzaniem się granic cmentarza. Cmentarza, który, niezależnie od tego, jak go definiujemy, funkcjonując w formie omawianego tu toposu, posiada jeszcze jedną istotną właściwość, uchwyconą przez twórców jednego z izraelskich spektakli teatralnych.

Akcję dramatu *Third Generation* („Trzecie pokolenie”)³¹ izraelska dramatżka i reżyserka Jael Ronen umieszcza podczas warsztatów skupionych wokół tematu wspólnej pamięci, których uczestnikami są młodzi Izraelczycy, Palestyńczycy i Niemcy. Nastolatki rozmawiają, kłócą się i dyskutują o przeszłości trzech narodów, w której kluczowymi momentami są Zagłada i powstanie Państwa Izrael, przez Palestyńczyków określane jako *Nakba* (arab. ‘katastrofa’)³². Sytuacja ta – dzięki zastosowaniu konwencji satyry – pozwala wydobyć absurd zawarty w obowiązujących praktykach podtrzymywania kolektywnej pamięci, szczególnie tych funkcjonujących na gruncie izraelskim³³. Jednocześnie uwydatnia cechę przynależną zarówno subwersywnie krytykowanym w dramacie modelom kolektywnego pamiętania, jak i omawianemu w niniejszym tekście toposowi: uczestnicy izraelsko-palestyńsko-niemieckich warsztatów rozmawiają ze sobą, jednak Polska, do której się udają, jest tylko niemą przestrzenią cmentarza, mocno już zużytym symbolem, z którym żaden z bohaterów nie czuje potrzeby wchodzić w autentyczny dialog.

Ten fakt zwraca uwagę na inną, niezmienną właściwość analizowanego toposu: przestrzeń Polski jako żydowskiego cmentarza pozostaje martwa i niema³⁴ lub raczej przemawia wyłącznie głosami tych, którzy zostali w niej

³⁰ M. POLLACK: *Skażone krajobrazy*. Przeł. K. NIEDENTHAL. Wołowiec 2014, s. 21.

³¹ J. RONEN: *Third Generation* (2009) [maszynopis niepublikowany, udostępniony dzięki uprzejmości archiwum Teatru Narodowego Habima w Tel Awiwie].

³² W odniesieniu do wiążącego się z proklamowaniem Izraela wypędzenia Palestyńczyków z części terytoriów mających wejść w skład państwa.

³³ Znaczenie dramatu w kontekście mechanizmów kolektywnej pamięci omawia Diana I. POPESCU: *Performance, Memory and Identity: The Israeli Third Generation in Yael Ronen’s “Third Generation” Play (2009)*. In: *In the Shadows of Memory. The Holocaust and the Third Generation*. Eds. E. JILOVSKY, J. SILVERSTEIN, D. SŁUCKI. Portland 2016, s. 209–226.

³⁴ Wyjątek stanowi tu cytowany utwór Jorama Nisinowicza, w którym pojawia się postać polskiego chłopca.

zamordowani, nie zaś tych, których przybywający zastają na miejscu. Dopiero próba odwrócenia czy przełamania toposu³⁵ czyni głosy żywych słyszalnymi. Tego rodzaju przejście, odrzucenie omawianego toposu stwarza jednak inne zagrożenie, a z punktu widzenia hebrajskiej literatury wydaje się wręcz niemożliwe. O Polsce bowiem nie można prawdziwie opowiadać w oderwaniu od jej tożsamości skażonego Zagładą krajobrazu. Hebrajska literatura o Szoa stanowi obszar, na którym ze względu na jego oczywiste i nierozzerwalne – tym bardziej że podlegające międzypokoleniowej transmisji – związki z perspektywą ofiary tożsamość ta wydobywana jest szczególnie silnie. Nadanie jej formy toposu – formy, co akcentuje Janina Abramowska, „półgotowej”³⁶ – ukazuje zaś wielość kontekstów, w których umieszczają twórcy tę właściwość polskich przestrzeni. W ten sposób topos Polski jako żydowskiego cmentarza służyć może zarówno jako antynomia przestrzeni nowego, żydowskiego życia – Państwa Izrael – wprzęgnięta wówczas w dyskurs ideologiczny, jak i przestrzeń indywidualnego przeżywania odziedziczonej po poprzednich generacjach tożsamości. Może wyznaczać szlak izraelskiej podróży po Polsce, ale też odnosić się do organicznych właściwości terenów skrywających – w sposób dosłowny – historię Szoa. W perspektywie postulowanego, pełnego opisu zagładowej topiki pozwala na istotne poszerzenie pola obserwacji.

Bibliografia

- ABRAMOWSKA J.: *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*. „Pamiętnik Literacki” 1982, R. 73, z. 1–2, s. 3–23.
- AVNI-LEVY Y.: *Szirat ha-chata'im*. Tel Awiw 2010.
- BAR-ON D.: *Fear and Hope: Three Generations of the Holocaust*. Cambridge 1995.
- BURYŁA S.: *Topika Holocaustu. Wstępne rozpoznanie*. „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2012, nr 10, s. 131–151.
- CZAPLIŃSKI P., QUINKENSTEIN M., TRABA R.: *Cmentarz*. W: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Red. M. SARYUSZ-WOLSKA, R. TRABA. Warszawa 2014, s. 79–84.
- FELDMAN J.: *Above the Death Pits, Beneath the Flag. Youth Voyages to Poland and the Performance of Israeli National Identity*. New York 2008.
- FELDMAN Y.: *Whose Story Is It, Anyway?* In: *Probing The Limits of Representation: Nazism and the „Final Solution”*. Ed. S. FRIENDLÄNDER. Cambridge, Mass. 1992, s. 223–239.
- FOGELMAN E.: *Psychological Dynamics in the Lives of Third-Generation Holocaust Survivors*. „Hidden Child” 2008, no 16, s. 10–12.
- GOVRIN N.: *Kri'at ha-dorot. Sifrut iwrit be-magalejha*. T. 1. Gwanim 2002.

³⁵ Przykładem takiego symbolicznego wyjścia poza obszar omawianego tu toposu niech będzie powieść graficzna Rutu MODAN *Ha-neches* („Własność”, po polsku wydana pod tytułem *Zaduszki*. Przeł. Z. SOLAKIEWICZ. Kraków 2013), w której autorka z jednej strony otwarcie krytykuje formułę wycieczek izraelskiej młodzieży, z drugiej – finałową scenę, gdzie krzyżują się głosy polskie i żydowskie, umiejscawia na cmentarzu katolickim.

³⁶ J. ABRAMOWSKA: *Topos i niektóre miejsca...*, s. 12.

- JILOVSKY E.: *Remembering the Holocaust. Generations, Witnessing and Place*. New York 2015.
- MILNER I.: *Kir'ej awar: biografia, zehut we-zikaron be-siporet ha-dor ha-szeni*. Tel Awiw 2003.
- MODAN R.: *Ha-neches*. Tel Awiw 2013.
- MODAN R.: *Zaduszki*. Przeł. Z. SOLAKIEWICZ. Kraków 2013.
- MORAWIEC A.: *Lagerland, czyli o rzeczywistości w topos przemienionej*. W: A. MORAWIEC: *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*. Łódź 2009, s. 293–312.
- NISINOWICZ J.: *Awiw*. W: J. NISINOWICZ: *Ha-szulchan ha-namuch szel Jeszu'a: szirim*. Ra'anana 2008, s. 53.
- PANAS W.: *Topika judajska*. W: W. PANAS: *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*. Lublin 1996, s. 117–142.
- POLLACK M.: *Skażone krajobrazy*. Przeł. K. NIEDENTHAL. Wołowiec 2014.
- POPESCU D.I.: *Performance, Memory and Identity: The Israeli Third Generation in Yael Ronen's "Third Generation" Play (2009)*. In: *In the Shadows of Memory. The Holocaust and the Third Generation*. Eds. E. JILOVSKY, J. SILVERSTEIN, D. ŚLUCKI. Portland 2016, s. 209–226.
- RAZ-KRAKOTZKIN A.: *Galut be-toch ribbonut. Le-bikoret „szelilat ha-galut” be-tarbut ha-israelit. Chelek szeni. „Tarbut u-wikoret”*, Staw 1994, 5, s. 113–132.
- RONEN J.: *Third Generation (2009)* [maszynopis niepublikowany, udostępniony dzięki uprzejmości archiwum Teatru Narodowego Habima w Tel Awiwie].
- RONEN S.: *Polin. A Land of Forests and Rivers. Images of Poland and Poles in Contemporary Hebrew Literature in Israel*. Warszawa 2007.
- SEGEV T.: *Siódmy milion. Izrael – piętno Zagłady*. Przeł. B. GADOMSKA. Warszawa 2012.
- STEIR-LIVNY L.: *Har ha-zikaron jizkor bi-mkomi. Ha-zikaron ha-chadasz szel ha-Szo'a be-tarbut ha-popularit be-Israel*. Tel Awiw 2014.
- SZUCHMACHER D.: *Czips we-keczop be-Zakopane*. W: D. SZUCHMACHER: *Czips we-keczop be-Zakopane*. Jeruzalajim 2012, s. 8.
- SZUCHMACHER D.: *Sogrim Kajic*. W: D. SZUCHMACHER: *Czips we-keczop be-Zakopane*. Jeruzalajim 2012, s. 43.
- TOKAJER L.: *Boker riszon be-Israel le-achar ha-mas'a le-Polin*. W: *Dor le-dor jawi'a omer lizkor we-lo lizkoach*. Orech E. HARTMAN. Aszkelon 2005, s. 395–396.
- TOKAJER L.: *La'azow et Polin*. W: *Dor le-dor jawi'a omer lizkor we-lo lizkoach*. Orech E. HARTMAN. Aszkelon 2005, s. 389.
- TOKAJER L.: *Lihijot be-Polin*. W: *Dor le-dor jawi'a omer lizkor we-lo lizkoach*. Orech E. HARTMAN. Aszkelon 2005, s. 390.
- UBERTOWSKA A.: *Holokaust. Auto (tanato) grafie*. Warszawa 2014.
- WOLFSON A.: *Be-chazara le-Auschwitz*. W: A. WOLFSON: *Ani szlizi*. Ra'anana 2013, s. 24.
- WOLFSON A.: *Li-krat ha-mas'a*. W: A. WOLFSON: *Ani szlizi*. Ra'anana 2013, s. 22.
- WOLFSON A.: *Nas'ati*. W: A. WOLFSON: *Ani szlizi*. Ra'anana 2013, s. 25.

Jagoda Budzik

The Topos of Poland as the Jewish Cemetery in Hebrew Literature of the Third Generation

Summary

The aim of this paper is to enumerate and describe possible strategies of realising the topos of Poland as the Jewish cemetery, present and significant in Hebrew literature and other Israeli texts of culture. Hebrew literature – along with Polish literature – is the main and natural reservoir of the Holocaust-related topos. Simultaneously, it presents a perspective distinct from the one visible in Polish literature and contains motifs absent in Polish authors' works. Chosen examples point to the constant presence of the vision of Poland as a Jewish cemetery in the texts referring to the experience of the Shoah and the memory of it, while showing the multitude of applications of this motif. Popularity of the usage of the mentioned topos is emphasised by the demonstration of its presence within texts of a different generic origin – from poetry, through graphic novel and drama, to literary attempts of the participants of school pilgrimages to the memory places in Poland.

Key words: Poland as a Jewish necropolis, Hebrew literature, Holocaust in Israeli discourse, postmemory

Przekłady

Artykuły i rozprawy

ANNA KISIEL

Wydział Filologiczny, Uniwersytet Śląski

Uraz – bliskość – nie-pamięć Psychoanalityczny dyskurs traumy od Freuda do Ettinger

W post-, trans-traumatycznej erze psychiczny (nie faktyczny) uraz nie jest już wyłącznie osobisty i może się zbliżnić tylko częściowo.

B.L. Ettinger: *Transkryptum...*¹

Między traumami

W dyskursie psychoanalitycznym rozumienie traumy podlega dynamicznym zmianom – począwszy od aktu przeniesienia tego terminu na grunt psychiczny, poprzez konceptualizację niemożliwości jej przekazania, a skończywszy na interwencji Brachy L. Ettinger. Psychoanalityczna teoria macierzy, proponowana przez Ettinger i wciąż nierozpoznana na polskim gruncie naukowym, pozwala nam spojrzeć na traumę nie jak na wydarzenie odosobnione – od dotkniętego nią podmiotu – ale współdzielone i nie-pojedyncze, wychodzące poza granice *Ja* oraz zakorzenienie w (binarnym) języku. *Transkryptum...*, którego tłumaczenie ukazuje się w niniejszym numerze „Narracji o Zagładzie”, to kanoniczny tekst Ettinger, będący jednak jedynie ułamkiem misternego systemu, który wymaga przybliżenia i umieszczenia w szerszym kontekście. Celem tego artykułu jest prześledzenie zmian oraz z(re)definiowanie potencjału dyskursu – a raczej dyskursów – traumy. Choć studia nad traumą wykraczają daleko poza obszar

¹ B.L. ETTINGER: *Transkryptum: tropienie śladów pamięci z/w/z myślą o Innym*. Przeł. A. CHROMIK, A. KISIEL. [Tłumaczenie tego tekstu zamieszczono w niniejszym numerze „Narracji o Zagładzie” (zob. s. 110)].

psychoanalizy, wyselekcjonowane elementy stanowią najważniejszy kontekst dla teorii Ettinger. Po analizie głównych założeń związanych z urazem psychicznym w myśli Zygmunta Freuda, Jacques'a Lacana i Jeana Laplanche'a zaprezentuję ujęcia Dominicka LaCapry, Marianne Hirsch, Shoshany Felman i Dorigo Lauba, badaczy będących pod silnym wpływem dyskursu psychoanalitycznego, a zarazem odnoszących się w swych tekstach do Holocaustu i jego konsekwencji. W kolejnej części wprowadzę teorię macierzy proponowaną przez Ettinger – psychoanalityczkę kliniczną, teoretyczkę, artystkę, feministkę i potomkinię ocalałych z Zagłady – aby postarać się dowieść, że myśl ta dostarcza nam narzędzi do przededefiniowania kształtu i możliwości dyskursu traumy.

Początki psychoanalitycznego dyskursu traumy

Choć tezy Zygmunta Freuda często uznawane są za kontrowersyjne, zarówno jego zwolennicy, jak i ci, którzy dystansują się od nauczania austriackiego psychoanalityka, muszą się zgodzić co do jego wpływu na obecny kształt dyskursu traumy. Nie tylko wykazuje on wiarygodność treści nieświadomych, ale również dostarcza nam kilku istotnych pojęć pozwalających na ich odczytanie². W *Poza zasadą przyjemności* Freud definiuje traumatyczne doświadczenia jako nagły czynnik zewnętrzny, który narusza integralność podmiotu i tym samym „wywoła na pewno potężne zakłócenie w zasobie energetycznym organizmu i uruchomi wszelkie mechanizmy obronne”³. Jednakże, jak twierdzi badacz, właśnie w tej chwili zasada przyjemności zostaje zawieszona i – w konsekwencji – podmiot nie może opanować powstałego napięcia⁴. We wcześniejszej części jego wywodów strach i zaskoczenie (w kontraście z obawą czy lękiem) oraz brak urazu fizycznego są identyfikowane jako źródła nerwicy pourazowej⁵. Ze względu na to pojęcie oryginalnie przypisane do rany cielesnej zyskuje wymiar psychiczny, niemający bezpośredniego połączenia z ciałem. Powinniśmy jednak zaznaczyć, że użycie przez Freuda terminu „trauma” nie jest ograniczone do wydarzeń faktycznych, ale łączy się również z doświadczeniami wczesnego dzieciństwa oraz tzw. sceną pierwotną – pierwszym seksualnym spotkaniem, które nie może być w pełni pojęte przez dziecko i pojawi się ponownie w formie traumatyzującego wspomnienia⁶.

² Bardziej szczegółowe wyjaśnienie znaczenia teorii Freuda w dyskursie traumy można znaleźć w: R. LEYS: *Freud i trauma*. Przeł. A. REJNIAK-MAJEWSKA. W: *Antologia studiów nad traumą*. Red. T. ŁYSAK. Kraków 2015, s. 109–111.

³ S. FREUD: *Poza zasadą przyjemności*. Przeł. J. PROKOPIUK. Warszawa 2005, s. 31.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże, s. 17.

⁶ S. HOMER: *Jacques Lacan*. London 2005, s. 83.

W kontekście środków reprezentacji traumy Eric L. Santner rozróżnia dwa modele zachowania: narracyjny fetyszyzm (*narrative fetishism*) i opłakiwanie (*work of mourning*), z których drugi oparty jest na Freudowskim *Trauerarbeit* – pojęciu wprowadzonym w *Żalobie i melancholii*⁷. Santner charakteryzuje narracyjny fetyszyzm jako reakcję na stratę: „[...] jest on strategią zarzucania (w fantazji) potrzeby opłakiwania poprzez stymulowanie stanu nienaruszenia, zazwyczaj przez sytuowanie miejsca i źródła utraty gdzie indziej”⁸. Podmiot nie tylko odrzuca żalobę, ale równocześnie stwierdza, że nie ma do niej podstaw. *Trauerarbeit* natomiast jest procesem odpowiedzialnym za radzenie sobie z traumatycznym bodźcem poprzez jego symboliczne powtarzanie w formie znosnej dla podmiotu⁹. Stąd choć narracyjny fetyszyzm i opłakiwanie są strategiami opanowania traumatycznego zdarzenia lub straty, ich realizacje wyraźnie się różnią¹⁰.

Zabawa *fort-da* (powtarzalny gest odtwarzania traumatycznego znikania matki), zaobserwowana przez Zygmunta Freuda, jest – zdaniem Santnera – dobrym zobrazowaniem *Trauerarbeit*. Freud zauważa powracającą grę swojego wnuka, polegającą na rzucaniu, a następnie przyciąganiu za pomocą sznurka drewnianej szpulki, co jest interpretowane jako swoiste „odgrywanie” odejścia i powrotu matki¹¹. Co więcej, psychoanalityk twierdzi, że ta zabawa jest „wielkim kulturowym osiągnięciem dziecka: z dokonaną przez nie rezygnacją z popędu (rezygnacją z zaspokojenia popędu), zezwoleniem bez oporu na odejście matki”¹². Santner idzie o krok dalej, sądząc, że *fort-da* to rytuał pozwalający dziecku „zarządzać w kontrolowanych dawkach nieobecnością, którą opłakuje”;

⁷ Zob. S. FREUD: *Żaloba i melancholia*. W: TENŻE: *Psychologia nieświadomości*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 2007, s. 147–159. W tekście tym Freud stwierdza, że opłakiwanie jest niepatologicznym stanem wynikającym z utraty, który może być pokonany przez pacjenta.

⁸ E.L. SANTNER: *History Beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma*. In: *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*. Ed. S. FRIEDLÄNDER. Cambridge 1992, s. 144. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady cytatów z tekstów obcojęzycznych są mojego autorstwa.

⁹ Tamże.

¹⁰ Analizując radzenie sobie z traumą i utratą, nie sposób nie wspomnieć o nacisku Freuda na akt *przepracowania* w praktyce terapeutycznej. Jak stwierdza, „Trzeba dać choremu czas na zagłębienie się w nieznanym mu oporze, przepracowanie go, pokonanie go, postępując mu na przekór w pracy zgodnej z podstawową regułą analityczną” (S. FREUD: *Przypominanie, powtarzanie i przepracowanie*. Przeł. A. CZOWNICKA. W: K. POSPISZYŁ: *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 272).

¹¹ Kwestię gry odejścia i powrotu podejmuje Cathy Caruth w artykule *Doświadczenie niczyje...*, w którym analizuje ona tekst Freuda *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna* w kontekście tych dwóch pojęć oraz osobistych doświadczeń Freuda; co więcej, autorka rozpoznaje traumę wyjścia/odejścia w jego pracy. Zob. C. CARUTH: *Doświadczenie niczyje: trauma i możliwość historii*. (Freud, Mojżesz i monoteizm). Przeł. K. BOJARSKA. „Teksty Drugie” 2010, nr 6, s. 111–123.

¹² S. FREUD: *Poza zasadą przyjemności...*, s. 19.

nazywa to „procedurą homeopatyczną”, która „działa jak trucizna, która leczy [podkreśl. – A.K.]”¹³. Tym samym, zdaniem autora, to działanie może być zidentyfikowane jako *Trauerarbeit*. Należy zwrócić uwagę, że Zygmunta Freud diagnozuje w tym leczniczym geście również tendencję masochistyczną, dochodząc do wniosku, że zasada przyjemności nie może być jedyną siłą obecną w ludzkiej *psyche*. Łączy on kompulsywne powtarzanie z „popęd[em] powrotu do materii nieożywionej”¹⁴, kwestionującym dominację zasady przyjemności – z popędem śmierci.

Analizując podejście Freuda do urazu psychicznego, należy pamiętać o nacisku, jaki kładzie on na destruktywny bodziec zewnętrzny, prowokujący wewnętrzne cierpienie. Ponadto skutkiem tego traumatycznego spotkania jest swoiste zawieszenie symbolizacji – człowiek zostaje uwięziony w zatrważającym zdarzeniu i powtarza je kompulsywnie. Podsumowując, można stwierdzić, że wkład Freuda w teorię traumy to przede wszystkim rozpoznanie popędu śmierci jako podstawy ludzkiego działania, opisanie rytuału powtarzania traumatyzacji oraz zawieszenia zasady przyjemności ze względu na czynnik strachu¹⁵. Wszystkie wspomniane elementy prowadzą w stronę teorii Jacques’a Lacana i jego wpływowych pojęć inspirowanych myślą austriackiego psychoanalityka. Podniesiona przez Lacana propozycja powrotu do koncepcji Freuda oraz Realne będą przedmiotem dalszej części artykułu.

Nowe odczytanie aparatu teoretycznego Freuda przez Lacana jest realizowane na kilku poziomach. Wskazuje on na niewydeptane ścieżki w naukach psychoanalityka oraz możliwość nowych interpretacji czy otwarcia się na inne obszary nauki, mogące wzbogacić Freudowską myśl¹⁶. Lacan nie tylko proponuje powrót do znaczenia popędu śmierci i głosi słynną tezę, że nieświadomość ma cechy podobne do języka¹⁷, ale również opracowuje podział na trzy porządki – Realne, Wyobrażeniowe i Symboliczne – uzupełniające i wyjaśniające założenia ojca psychoanalizy.

W tekstach Lacana podejmujących tematykę urazu psychicznego występują dwa pojęcia, których nie wolno pominąć – pierwszy ze wspomnianych już porządków oraz *jouissance*. Realne, związane z Freudowską rzeczywistością

¹³ E.L. SANTNER: *History Beyond the Pleasure Principle...*, s. 146.

¹⁴ S. FREUD: *Poza zasadą przyjemności...*, s. 38.

¹⁵ Jean Laplanche i Jean-Bertrand Pontalis opisują rozwój konceptualizacji traumy w myśli Freuda. Zob. J. LAPLANCHE, J.-B. PONTALIS: *Słownik psychoanalizy*. Przeł. E. MODZELEWSKA, E. WOJCIECHOWSKA. Warszawa 1996, s. 340–344. Trauma jest tutaj tłumaczona jako uraz psychiczny.

¹⁶ Zob. J. LACAN: *The Freudian Thing, or the Meaning of the Return to Freud in Psychoanalysis*. In: TENŻE: *Écrits*. Transl. by B. FINK in collaboration with H. FINK, R. GRIGG. New York–London 2006, s. 362.

¹⁷ Zob. J. LACAN: *The Freudian Unconscious and Ours*. In: TENŻE: *The Seminar of Jacques Lacan. Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Ed. J.-A. MILLER. Transl. by A. SHERIDAN. New York–London 1981, s. 20.

psychiczną¹⁸, to możliwe do uchwycenia w traumie „spotkani[e] jako c[os], czego może braknąć, które z istoty jest spotkaniem brakującym”¹⁹. Co więcej, jak twierdzi Lacan, w gruncie rzeczy jest to spotkanie pierwsze, wychodzące „poza *automaton*”²⁰. To, innymi słowy, „niepodzielna pierwotna [*brute*] materialność poprzedzająca symbolizację”²¹ i umykająca pozostałym dwóm porządkom: Wyobrażeniowemu i Symbolicznemu. Kolejny znaczący termin, związany zarówno z Realnym, jak i z popędem śmierci, to *jouissance* – złożone pojęcie, w którym zawiera się przyjemność i ból: „[...] nieprzewidywalne doświadczenie poza zasadą przyjemności, inne od jakiegokolwiek (mitycznego) spotkania”²². Lacan rozróżnia dwa warianty tego zjawiska: falliczną i Inną, kobiecą *jouissance*; podczas gdy pierwsza struktura odznacza się „(nie)usatysfakcjonowaniem”²³, porażką i niewystarczalnością, druga to nienazywalne ekstatyczne doznanie, wychodzące poza porządek Symboliczny i tym samym przekraczające Fallusa²⁴.

Realne i *jouissance* stanowią ważny wkład we Freudowską teorię traumy: oba zjawiska zakłócają funkcjonowanie podmiotu, przez co okazują się niezbędnymi elementami dyskusji na temat traumy z psychoanalitycznego punktu widzenia. W świetle poprzednich uwag staje się oczywiste, że trauma w systemie Lacana nie musi mieć źródła w rzeczywistości jako takiej. Ponadto, jak francuski psychoanalityk stwierdza w *Tuché i automaton*, Realne jest traumą samą w sobie²⁵. Ten dotkliwy uraz, „zdefiniowany przez swój opór [...] wobec reprezentacji, w tym poznania”²⁶, jest mimo to w stanie powrócić w późniejszym okresie w formie powtórzenia. Równocześnie spotkanie z Realnym zawsze jest porażką: ponieważ nie podlega ono symbolizacji, okazuje się niemożliwe do przekazania. Trauma staje się w pełni wewnętrznym zdarzeniem, ujawniającym się przez akt powtórzenia, lecz mimo to niedostępnym dla innych oraz, paradoksalnie, dla samego podmiotu nią dotkniętego. Tym samym ta wewnętrzna blizna nie może w żaden sposób być opanowana, zrozumiana czy doświadczona w swej postaci.

¹⁸ S. WEBER: *Return to Freud: Jacques Lacan's Dislocation of Psychoanalysis*. Transl. by M. LEVINE. Cambridge 1991, s. 106.

¹⁹ J. LACAN: *Tuché i automaton*. Przeł. K. KŁOSIŃSKI. W: *Teorie literatury XX wieku*. Red. A. BURZYŃSKA, M.P. MARKOWSKI. Kraków 2006, s. 32.

²⁰ Tamże, s. 31. *Automaton* w terminologii Lacana jest „nawracaniem, [...] powrotem, [...] ową presją znaków, poprzez którą widzimy się ovladnięci za sprawą zasady przyjemności” (tamże). Co więcej, jak podkreśla, Realne jest przedmiotem badań i zainteresowania Freuda.

²¹ S. HOMER: *Jacques Lacan...*, s. 82.

²² N. BRAUNSTEIN: *Desire and Jouissance in the Teachings of Lacan*. In: *The Cambridge Companion to Lacan*. Ed. J.-M. RABATÉ. New York 2003, s. 106–107.

²³ Termin użyty za: S. HOMER: *Jacques Lacan...*, s. 82.

²⁴ Powinniśmy pamiętać, że męski typ *jouissance* nie sprowadza się do mężczyzn, tak jak kobiecy – jedynie do kobiet. Typ doświadczanego *jouissance* nie jest więc wyznaczony przez płęć podmiotu.

²⁵ Zob. J. LACAN: *Tuché i automaton...*, s. 30–41.

²⁶ S. WEBER: *Return to Freud...*, s. 106.

Jean Laplanche, również odnoszący się do spuścizny Freuda, dogłębnie analizuje elementy teorii uwiedzenia, niejako porzuconej przez samego Freuda na rzecz teorii seksualności dziecięcej. Po pierwsze, Laplanche redefiniuje pojęcie pierwotnego uwiedzenia, uznając, że jest to uniwersalna, zwyczajna i niekrzywdząca sytuacja w związku dziecka i osoby dorosłej, „w której osoba dorosła przekazuje dziecku werbalne, niewerbalne i nawet behawioralne elementy znaczące, obciążone nieświadomymi seksualnymi znaczeniami”²⁷. Dodatkowo, teoretyk objaśnia swoje ujęcie Freudowskiego *Nachträglichkeit*, związanego z traumatycznym czy seksualnym wymiarem wypartego wspomnienia, nabytym po zdarzeniu²⁸. Uściślając, cytuje on związaną z tym pojęciem anegdotę Freuda, poświęconą mężczyźnie, który zauważa seksualny wymiar karmienia piersią, odnosząc się do karmiącej go w dzieciństwie mamki²⁹. Laplanche utrzymuje, że austriacki psychoanalityk ignoruje przyjemność kobiety i jej „wiadomość do niemowlęcia”³⁰, uprzedmiotawiając w ten sposób pierś i lekceważąc jej potencjał jako sfery erogennej wspomnianej kobiety. Wkładem Laplanche’a w pojęcie *Nachträglichkeit* jest więc wprowadzenie, między innymi, traumatycznej bliskości i – co ważniejsze – pewnego porządku komunikacji pomiędzy podmiotem a innym: „implantacji sekretnej wiadomości”³¹, mającej być następnie ponownie przetłumaczoną lub wypartą, jeśli przekład zawiedzie.

Przepracowanie Holokaustu

Kwestie bolesnych wspomnień i ich przekazywania zyskują szczególne znaczenie w odniesieniu do Szoa; psychoanaliza staje się wówczas jedną z dróg swoistego przepracowania. Dominick LaCapra odwołuje się do niej w swojej rewizji historii i jej konsekwencji. Celem stosowania pojęć wypracowanych przez psychoanalizę w badaniach nad urazem psychicznym jest, jak pisze w przed-

²⁷ J. LAPLANCHE: *New Foundations for Psychoanalysis*. Transl. by D. MACEY. Oxford 1989, s. 126. Cytowane w: J. LAPLANCHE: *Essays on Otherness*. Ed. J. FLETCHER. London–New York 1999, s. 11.

²⁸ Zob. S. FREUD: *Project for a Scientific Psychology*. In: TENŻE: *The Origins of Psycho-analysis. Letters to Wilhelm Fliess, Drafts and Notes: 1887–1902*. Eds. M. BONAPARTE, A. FREUD, E. KRIS. Transl. by E. MOSBACHER, J. STRACHEY. London 1954, s. 413.

²⁹ „Anegdota podaje, że pewien młody człowiek, wielki wielbiciel kobiecych wdzięków, gdy raz mowa zeszła na piękną mamkę, która karmiła go, gdy był niemowlęciem, miał się wyrazić, iż przykro mu, że nie udało mu się wtedy lepiej wykorzystać sposobności” (S. FREUD: *Objaśnianie marzeń sennych*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 1996, s. 186).

³⁰ J. LAPLANCHE: *Notes on Afterwardsness*. In: TENŻE: *Essays on Otherness...*, s. 269.

³¹ Tamże.

mowie do książki *Writing History, Writing Trauma*, „odnowienie problemu relacji między teorią a praktyką poprzez podkreślenie wagi łączenia procesów przepracowania z ponownym sformułowaniem społeczno-kulturowych kwestii i społeczno-politycznego działania”³². Głównymi punktami odniesienia LaCapry stają się więc teoria, pisanie i świadectwo po drugiej wojnie światowej i Holokaucie.

W swojej refleksji LaCapra identyfikuje pewne fundamentalne dychotomie w debatach nad traumą i pamięcią. Rozróżnia utratę (*loss*) i nieobecność (*absence*), utrzymując, że choć nie tworzą one klasycznej binarnej opozycji i zachodzi między nimi ciąg nieustających interakcji, nie powinny być używane zamiennie, gdyż „Raj nieobecny to nie to samo, co raj utracony”³³. Utrata wiąże się ze zdarzeniem historycznym i uwydatnia podział na przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, nawet jeśli pamięć o nim powraca i ulega przekształceniu³⁴. Drugie z pojęć natomiast jest definiowane jako nie tyle zdarzenie, ile raczej stan odznaczający się niejasnym związkiem z czasowością; łączy się z „impasem nieskończonej melancholii, niemożliwej żałoby i nierozwiązywalnej aporii, w której wszelki proces przepracowania przeszłości i jej historycznych strat okazuje się niemożliwy czy przedwcześnie przerwany”³⁵. Te dwa terminy są następnie analizowane w kontekście kolejnego dualizmu – podziału na historyczną i strukturalną traumę. Strukturalna trauma jest zdefiniowana jako stan powiązany z trans-historyczną nieobecnością, generujący poczucie lęku³⁶; jest to uniwersalna cecha ludzka, której każdy doświadcza³⁷. Trauma historyczna jest bardziej sprecyzowana i indywidualna: bolesne doświadczenie nie jest dostępne każdemu podmiotowi³⁸. Omawiana dychotomia prowadzi nas do kwestii empatii w krytyce LaCapry.

Dominick LaCapra podkreśla wartość empatycznego niepokoju jako reakcji osób, które nie doświadczyły urazu psychicznego bezpośrednio, ale równocześnie rozpoznaje potencjalną groźbę takiej odpowiedzi³⁹. Utrzymuje, że

³² D. LACAPRA: *Preface*. In: TENŻE: *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore–London 2001, s. x. Tytułowy artykuł tej książki, *Pisanie historii, pisanie traumy*, jest przełożony na język polski w: TENŻE: *Pisanie historii, pisanie traumy*. Przeł. A. REJNIAK-MAJEWSKA. W: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*. Red. T. MAJEWSKI, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Łódź 2009, s. 499–528.

³³ D. LACAPRA: *Trauma, nieobecność, utrata*. Przeł. K. BOJARSKA. W: *Antologia studiów nad traumą...*, s. 75. Precyzując, LaCapra stwierdza, że nieobecność i utrata oferują różne możliwości radzenia sobie z traumą ze względu na ich różniące się relacje z przeszłością.

³⁴ Tamże, s. 65–66.

³⁵ Tamże, s. 62.

³⁶ Tamże, s. 104.

³⁷ Tamże, s. 101.

³⁸ Tamże, s. 99.

³⁹ Pojęcie empatycznego niepokoju pojawia się w książce LaCapry wielokrotnie; w polskim tłumaczeniu zob. tamże, s. 100.

ów niepokój jest niezbędny ze względu na otwartość i próbę zrozumienia ofiar traumy. Czytamy, że empatia to „rodzaj wirtualnego doświadczenia, poprzez które ‘ja’ stawia się w sytuacji innego, rozumiejąc i uznając różnicę jego sytuacji, a przez to nie zajmując jego miejsca”⁴⁰. LaCapra uwydatnia w ten sposób dystans dzielący dwa podmioty, twierdząc, że musi on być utrzymywany mimo kuszącej możliwości identyfikowania się z ofiarą, które prowadziłyby do fałszywego zawłaszczania bólu innego. Według niego, mówienie o możliwości odczuwania traumy przez kogoś, kto nie doświadczył powodującego ją zdarzenia, lecz jedynie pośrednio go doznał, powinno być uznawane za przesadę⁴¹. Tym samym afirmuje on otwartość i wrażliwość na cierpienie innych, ale sprzeciwia się ich nadmiarowi, którego skutkiem może być rozmycie granic między ofiarami a (pośrednimi) świadkami.

Pojęcie postpamięci wprowadzone przez Marianne Hirsch ujawnia nowy potencjał dyskursu traumy po Szoa. W swoich tekstach badaczka kładzie nacisk na to, jak bliskie drugiemu pokoleniu po Holokauście są ból i trauma zdarzeń historycznych, które nie zostały przez nie doświadczone bezpośrednio. Hirsch proponuje złożone pojęcie postpamięci, która nie może być jednak utożsamiana z pamięcią, gdyż jest raczej strukturą relacji i transmisji. Czytamy:

Postpamięć to relacja łącząca pokolenie biorące udział w doświadczeniu kulturowej lub kolektywnej traumy z kolejnym, które „pamięta” je wyłącznie dzięki opowieściom, obrazom i zachowaniom, wśród których dorastali. To doświadczenie zostało im przekazane w tak emocjonalny sposób, że wydaje się fundamentem ich własnej pamięci⁴².

Ponadto Hirsch stwierdza, że ludzie żyjący pod nieustającym wpływem takich traumatycznych zdarzeń wydają się nie tylko dziedziczyć, ale również tworzyć własne, pośredniczone wspomnienia, oparte na „inwestycji wyobrażeń, różnego rodzaju projekcji czy twórczości artystycznej”⁴³, w odróżnieniu od faktycznej zdolności pamiętania przeszłości dla nich niedostępnej. Teoretyczka utrzymuje, że wśród strategii przepracowania bolesnych doświadczeń, podejmowanych przez owych niebezpośrednich świadków, są między innymi: kompulsywne powtarzanie, przemieszczenie i rekontekstualizacja⁴⁴, mogące znaleźć ujście na przykład w działalności artystycznej i literackiej. W tym ujęciu postpamięć –

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ D. LACAPRA: *Holocaust Testimonies: Attending to the Victim's Voice*. In: TENŻE: *Writing History, Writing Trauma...*, s. 102.

⁴² M. HIRSCH: *Pokolenie postpamięci*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. „Didaskalia. Gazeta teatralna” 2011, nr 105, s. 29.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ M. HIRSCH: *Surviving Images*. In: TAŻ: *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York 2012, s. 120.

konsekwencja bliskości cierpienia innych – staje się afektywną linią komunikacji i mediacji.

Warto zauważyć, że podejście Hirsch zasadniczo różni się od wcześniej przedstawionego ujęcia, szczególnie pod kątem takich kwestii, jak tożsamość i identyfikacja. Zgodnie z postulatami Hirsch postpamięć nie równa się utożsamianiu z ofiarami – zagrożeniu rozpoznanemu przez LaCaprę. Hirsch porównuje swój termin do proponowanej przez Kaję Silverman identyfikacji-na-dystans, która ma „nie zawłaszczać ani internalizować innego w sobie, ale która wychodzi poza granice siebie samego i swoich własnych norm kulturowych”⁴⁵, idąc tym samym w stronę intymności, współczucia i swoistej równości z innym. Co więcej, jak czytamy dalej w artykule, nie da się przekroczyć dystansu między dwoma pokoleniami i czasowościami⁴⁶. Marianne Hirsch afirmuje postpamięć, uznając ją za formę identyfikacji, ale rozumie tę procedurę w sposób odległy od ujęcia LaCapry, podkreślającego niebezpieczeństwo zawłaszczania cudzego cierpienia.

Shoshana Felman i Dori Laub to kolejni przedstawiciele dyskursu traumy po Zagładzie, skupiający się na świadectwie (jako formie przekazu) i kondycji świadka. W artykule zatytułowanym *Nauczanie i kryzys albo meandry edukacji* Felman zauważa, że świadectwo – tryb transmisji obejmujący druzgocące, niepełne wspomnienia, będący w ciągłym procesie produkcji i przetwarzania języka, którego używa – nie może być traktowane jako „wyczerpujące, zamknięte zeznanie, całościowe ujęcie zdarzeń”, ale jako praktyka i „performatywny akt mowy”⁴⁷. Co więcej, Felman obserwuje, że świadectwo jest dominującą narracją powojennych czasów, czego przyczynę upatruje w kryzysie prawdy⁴⁸. Mimo to, odnosząc się do edukacji, podkreśla:

Nauczanie poprzez świadectwo [...] wskazuje, jak pełnić rolę świadka czegoś szokującego lub niepojętego. Niespodzianka zakłada kryzys. Świadectwo nie może być autentyczne bez takiego kryzysu, którego zadaniem jest zniszczyć i przewartościować wcześniejsze pojęcia i istniejące punkty oparcia⁴⁹.

W ujęciu Felman nauczanie – i edukacja w ogóle – powinno przekraczać granice i dążyć do performatywności, zbliżając się w swoich założeniach do psychoanalizy.

Bycie świadkiem w post-traumatycznych czasach to główny przedmiot badań Dorigo Lauba w *Testimony...*, książce napisanej wspólnie z Shoshaną

⁴⁵ M. HIRSCH: *Marked by Memory*. In: TAŻ: *The Generation of Postmemory...*, s. 85–86.

⁴⁶ Tamże, s. 86.

⁴⁷ S. FELMAN: *Nauczanie i kryzys albo meandry edukacji*. Przeł. M. LACHMAN. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2 (390–391), s. 348–349.

⁴⁸ Tamże, s. 349.

⁴⁹ Tamże, s. 397.

Felman. Po pierwsze, omawia on szczegółowo znaczenie słuchacza, który ma doświadczać traumatycznych wydarzeń, przysłuchując się historii ofiary⁵⁰; innymi słowy, słuchacz ma „czuć zwycięstwa, klęski i cisze ofiary, znać je od wewnątrz”⁵¹. Jednakże, jak dowodzi Laub, nie jest to równoznaczne z utożsamianiem się z ocalonym i uzurpowaniem jego cierpienia, ponieważ bez wątplenia są oni oddzielnymi podmiotami o wyraźnie odmiennych punktach widzenia i historiach⁵². Po drugie, badacz wprowadza pojęcie wydarzenia bez świadka: stanu, którego powodem jest eksterminacja, ale również „wewnętrznie niezrozumiała i zwodnicza struktura psychologiczna wydarzenia”⁵³, eliminująca możliwość zapewnienia bezstronnej narracji zarówno z zewnątrz, jak i z wewnątrz wypadku⁵⁴. Niemniej jednak – jak pisze – w dzisiejszych czasach świadectwo pozostaje kwestią kluczową, ponieważ ma potencjał stania się zdarzeniem samym w sobie, którego można być świadkiem oraz którego skutkiem może być ponowne pojawienie się prawdy⁵⁵. Należy tu zauważyć, że świadectwo nie powinno być sprowadzone jedynie do działalności literackiej – sztuka także może być traktowana jako tryb transmisji traumatycznej wiadomości.

Trauma w teorii macierzy

Teoria macierzy, proponowana przez Brachę L. Ettinger, to system, który rzuca wyzwanie klasycznemu rozumieniu psychoanalizy, trzymającemu się fallicznych paradygmatów, oraz dyskursowi traumy, jednocześnie ich nie kwestionując. Ettinger opiera swój aparat teoretyczny na pojęciu Macierzy –

⁵⁰ D. LAUB: *Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening*. In: S. FELMAN, D. LAUB: *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York–London 1992, s. 57.

⁵¹ Tamże, s. 58. Ponadto, Laub podkreśla, że jest to korzystne dla obu uczestników spotkania. Ofiara potrzebuje empatycznego i zaangażowanego słuchacza, który – ze swojej strony – może częściowo doświadczyć traumy innego. Laub pisze: „Świadectwa to nie monologi; nie mogą odbywać się w samotności. Świadcówkowie mówią *do kogoś*: do kogoś, na kogo długo czekali” (tamże, s. 71).

⁵² Tamże, s. 58.

⁵³ D. LAUB: *Zdarzenie bez świadka: prawda, świadectwo oraz ocalenie*. Przeł. T. ŁYSAK. „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 122.

⁵⁴ Laub pisze: „[...] również same okoliczności przebywania wewnątrz wydarzenia czyniły nie do pomyślenia pojęcie istnienia świadka, to znaczy kogoś, kto mógłby wykroczyć poza przymusową, totalitarną i dehumanizującą ramę odniesienia, w której zachodziło wydarzenie oraz dostarczyć niezależnej ramy, poprzez którą dałoby [się – A.K.] je obserwować” (tamże, s. 123).

⁵⁵ Zob. tamże, s. 126.

prenatalnym elemencie znaczącym pierwotnej niefallicznej kobiecej różnicy⁵⁶ – które przenosi nacisk z separacji i utraty na pragnienie spotkania, współczucie i gościnność. Kwestię traumy tłumaczy Griselda Pollock:

Ettinger, artystka pracująca na historycznej i osobistej traumie, poszerza zakres założycielskich traum podmiotowości rozpoznanych w psychoanalizie [...] poprzez zidentyfikowanie w ludzkiej podmiotowości pierwotnego poczucia stawania się uczłowieczonym [*humanized*] bytem, który od najwcześniejszych odczuć i doznań (estetycznych) jest współ-powstawaniem ze współ-innym w długotrwałej i – co istotne – późnej przedporodowej-przedmacierzyńskiej łączności⁵⁷.

Ettinger dostarcza nam nowej interpretacji traumy, związanej z kruchością i kilkorością⁵⁸, pojęciami inspirowanymi przez sferę wewnątrzmaciczną. Co więcej, twierdzi ona, że działalność artystyczna posiada performatywny potencjał uzewnętrzniania i przepracowania traumy, zyskującej w tej myśli nowy status – możliwego do współdzielenia i dogłębnie poruszającego śladu (czy też śladów), który należy rozpatrywać raczej w kategoriach spotkania niż zdarzenia⁵⁹.

Jednym z fundamentalnych dla przemyślenia dyskursu traumy pojęć, które wprowadza Ettinger, jest transkryptum, powiązane z kryptą, konceptualizowaną przez Márię Török i Nicolasa Abrahama. Krypta jest uznana za rezultat „traumatycznej utraty bez pamięci”⁶⁰, tj. oddzielenia od matki, które dziecko samo narzuciło sobie podczas procesu stawania się podmiotem⁶¹. Jednak podczas tego procesu ślady traumy innego zostają przekazane, by następnie ulec wyparciu. W ten sposób kryptę zaczyna zamieszkiwać zjawia – bolesne

⁵⁶ Należy podkreślić, że opisywana różnica jest równocześnie nie-edypalna i wychodzi poza podziały genderowe; w konsekwencji, nie jest ona dostępna jedynie dla kobiet. Z macierzowego punktu widzenia różnica nie równa się opozycji – nie musi być oparta na binarnych opozycjach i paradygmacie kastracji, ale, zamiast tego, na proto-etycznym potencjale mającym swe źródło w prenatalnej psychicznej sferze spotkania między podmiotami częściowymi. Proponowana przez Ettinger różnica nie jest tym samym anty-edypalna, a raczej przed-/poza-edypalna.

⁵⁷ G. POLLOCK: *Preface*. In: *TAŻ: After-affects / After-images. Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*. Manchester–New York 2013, s. xxiv.

⁵⁸ Z jęz. ang.: *severality*. W ujęciu Ettingeriańskim w sferze macierzy spotykają się zawsze co najmniej dwa stające się podmioty; nie jest to jednak połączenie przypadkowe czy między wieloma niezwiązanymi w żaden sposób podmiotami, stąd wyrażenia takie jak mnogość czy kłęczce nie oddają sensu owego pojęcia.

⁵⁹ Zob. G. POLLOCK: *Introduction: Trauma and Artworking*. In: *TAŻ: After-affects...*, s. 4. Przydatne jest w tym miejscu pojęcie spotkania-zdarzenia (*encounter-event*), które wywdatnia kruchość granic między tymi dwoma terminami i ich współzależność w teorii macierzy.

⁶⁰ B.L. ETTINGER: *Transkryptum...*, s. 104.

⁶¹ Ta propozycja kształtowania podmiotowości jest odrzuceniem pojęcia kompleksu Edypa, ale nie uwalnia się od jego logiki – separacja pozostaje głównym elementem upodmiotawiającym.

doświadczenie nienależące do podmiotu. Ettinger modyfikuje ten termin w odniesieniu do drugiego pokolenia po Holokauście, pozostającego pod wpływem cierpienia swoich bliskich, proponując pojęcie transkryptum. Definiuje je jako „sztukobiekt czy sztukowydarzenie, sztukodziałanie czy sztukometod[ę], ucieleśniające transkrypcję traury i wzajemne-inskrypcje jej śladów”⁶², które umożliwia transmisję raniącego wspomnienia, wiedzy czy doświadczenia między nieznanymi się wzajemnie Ja i nie-Ja. Transkryptum jest zatem silnie powiązaną ze sztuką strukturą pamięci czy działaniem przedkładającym szansę wymiany i wzajemności nad zdystansowanie i oddzielenie, uznane przez Török i Abrahama za część procesu upodmiotawiania⁶³.

Mówiąc o współdzieleniu traury w myśli Ettinger, nie sposób nie wspomnieć pojęcia współ-świadka (bez) wydarzenia (*a wit(h)ness with-out an event*) – modyfikacji wcześniej wspomnianej diagnozy Lauba. Sztuka w Ettingeriańskim ujęciu ma przekazywać ślady zdarzeń tym, którzy ich nie doświadczyli, i jednocześnie pobudzać współ-świadczanie – nagłe poczucie niekontrolowanej bliskości nie-swoich wspomnień, często bolesnych i niewypowiadalnych⁶⁴. Proces ten przyczynia się do stworzenia intymnej przestrzeni spotkania w macierzy, w której – jeśli posłużymy się przykładem dzieła sztuki – pragnienia i traury artysty i widza zostają ujawnione oraz podlegają wzajemnej transformacji. Jednak, aby móc wstąpić do tej sfery, podmiot musi „porzucić chęć obrony, rozpaść się i stać się kruchym, otworzyć się na dzielenie, pochłanianie i dalsze redystrybuowanie fragmentów traury – a to wszystko pod warunkiem wplatania w dzieło sztuki [*artwork*] swoich własnych wątków i pozwalania dziełu na zgłębianie swojej własnej przestrzeni kilkorości”⁶⁵. Zaangażowanie, uczestnictwo i wrażliwość są zatem konieczne, żeby mogli pojawić się współ-świadkowie (bez) wydarzeń, jako że brak tych cech uniemożliwia zmianę.

W myśli Ettinger sztuka dostarcza podmiotowi przestrzeni komunikacji z nieznanym nie-Ja, ale ten postulat jest realizowany w sposób inny niż we wcześniej analizowanych teoriach. Badaczka proponuje interpretację sztuki jako stacji transportowej traury, podkreślając, że oznacza to nie tyle każdorazowe spełnienie obietnicy spotkania, ile jego możliwość. Czytamy, że „bardziej niż miejsce jest to przestrzeń zezwalająca na pewne okazje do zdarzeń

⁶² B.L. ETTINGER: *Transkryptum...*, s. 107.

⁶³ W celu bardziej szczegółowej analizy podobieństw i różnic między teorią Ettinger a myślą Török i Abrahama zob. G. POLLOCK: *Introduction...*, s. 20–26.

⁶⁴ B.L. ETTINGER: *Wit(h)nessing Trauma and the Matrixial Gaze*. In: TAŻ: *The Matrixial Borderspace*. Ed. B. MASSUMI. Minneapolis–London 2006, s. 150.

⁶⁵ Tamże, s. 152. Polskie wyrażenie „dzieło sztuki” nie oddaje znaczenia Ettingeriańskiego neologizmu „*artwork*”, który poprzez grę ze słowem „praca” (*work*) odsyła nas do klasycznych psychoanalitycznych terminów, takich jak: przepracowanie (*working-through*), praca marzenia sennego (*dream work*) czy opłakiwanie (*work of mourning*). Zob. G. POLLOCK: *Aesthetic Wit(h)nessing in the Era of Trauma*. „EurAmerica” 2010, Vol. 40, no 4, s. 865.

i spotkań⁶⁶. Ze względu na to sztuka staje się w jakimś sensie odpowiedzialna za (o)tworzenie takiej sfery, co nie równa się jednak wstąpieniu do niej, ponieważ spotkanie zależy również od otwartości podmiotu⁶⁷. Pollock zauważa, że sztuka kryje w sobie potencjał nie tylko konfrontowania i przetwarzania traumatycznych zdarzeń, ale i sięgania poza nie, szczególnie w kontekście XX wieku; w logice macierzy sztuka ujawnia swój etyczny wymiar i ucłowieczający potencjał⁶⁸. Można więc zaobserwować, że Ettingeriańskie rozumienie połączenia i bliskości wykracza poza samo bycie świadkiem cudzego bólu.

Kwestia pamięci to kolejny unikalny element Ettingeriańskiej psychoanalizy – napotyka tu pojęcie macierzowej pamięci wydarzenia, które nie jest ani pamiętane, ani zapomniane. W ujęciu Ettinger sztuka może być tworzona w reakcji na traumę Świata, której współ-świadczy artysta⁶⁹. Dzieło sztuki zawiera w sobie specyficzny rodzaj pamięci, która jest „zarówno niezapominalna, jak i z/wewnątrz niepamięci(ą)”⁷⁰. Ta pozornie sprzeczna struktura jest w rzeczy samej nieliniarna, ale posiada potencjał uczestnictwa w macierzowej, dogłębnie traumatyzującej i wydelikacującej⁷¹ sferze kilkorości. Czytamy:

Grawerunki dotkniętych zdarzeń, innych i świata są bez mojej wiedzy wpisane we mnie, tak jak moje są wpisane w innych, poznanych lub anonimowych, w asymetrycznej wymianie, która tworzy i przekształca transpodmiotowy macierzowy sojusz⁷².

Nawet jeśli takie wspomnienie nie jest łatwo dostępne i nie należy do określonego podmiotu, jest ono przekazywane i przetwarzane pod warunkiem podjęcia decyzji o staniu się częścią przymierza⁷³. Tak skonstruowane pojęcie

⁶⁶ B.L. ETTINGER: *Art as the Transport-station of Trauma*. In: *Bracha Lichtenberg Ettinger: Artworking 1985–1999*. Ghent–Amsterdam 2000, s. 91.

⁶⁷ „Przejęcie jest oczekiwane, ale niepewne, transport nie przydarza się w każdym spotkaniu i każdemu wpatrującemu się podmiotowi, słuchającemu podmiotowi, dotykającemu czy ruszającym się podmiotowi. Możemy patrzeć i obserwować, ale potrzeba prze-trwania [*en-duration*] w za-stanowieniu [*con-templation*], by zobaczyć” (B.L. ETTINGER: *Fragilization and Resistance*. “Studies in the Maternal” 2009, Vol. 1, no 2, s. 9).

⁶⁸ G. POLLOCK: *Introduction...*, s. 9.

⁶⁹ B.L. ETTINGER: *Transkryptum...*

⁷⁰ Tamże, s. 109.

⁷¹ Pojęcie wydelikacenia będzie podjęte w dalszej części artykułu.

⁷² B.L. ETTINGER: *Wit(h)nessing Trauma...*, s. 145.

⁷³ Jednocześnie, jak podkreśla Ettinger, wybór nie jest tu kwestią prostą. Czytamy, że „w traumie i fantazji innego można czasem zarejestrować swoje własne zaangażowanie. Wtedy – oraz od tego momentu – nie da się wybrać, kiedy zakończyć przymierze, jak czy do jakiego stopnia tego dokonać, jeśli w ogóle. Ponieważ fallus nie może panować nad Macierzą” (B.L. ETTINGER: *The With-In-Visible Screen*. In: *TAŻ: The Matrixial Borderspace...*, s. 188). W związku z tym, choć wejście do tej sfery wymaga pewnych cech (w tym zaangażowania czy kruchości), zakończenie spotkania jest poza kontrolą podmiotu.

pamięci ukrytych śladów traumy – pamięci współ-powstającej, współdzielonej, lecz nieznannej – uwydatnia kolejne różnice między systemem Ettinger a innymi teoriami i krytykami zakorzenionymi w psychoanalizie.

W świetle tych uwag staje się jasne, że kruchość jest jednym z najbardziej fundamentalnych założeń teorii macierzy. Ettinger opracowuje pojęcie samo-wydelikacenia (*self-fragilisation*), które ma prowadzić podmiot do niemalże nieograniczonej bliskości, ale może być również postrzegane jako groźne. Mianowicie: „Samo-wydelikacenie jest ryzykowne, ale i bolesne, ponieważ dociera się do współczucia-pozza-empatią oraz współ-czucia/pasji [podkreśl. – A.K.], często trudnej do zniesienia na poziomie jednostki szukającej mentalnego poczucia bezpieczeństwa i potrzebującej wycofania w swoje nawyki”⁷⁴. Ta procedura wymaga więc wrażliwości przekraczającej ograniczenia i zaburzającej poczucie bezpieczeństwa oraz bliskości przypominającej fuzję bądź symbiozę. Jednak, co Ettinger zaznacza, jeśli potrafimy stać się krusi i wrażliwi, transmisja śladów traumy okazuje się uczłowieczająca, a nie przytłaczająca czy niepojęta; staje się etycznym procesem „ranienia podczas leczenia”⁷⁵, którego rezultatem jest powstanie podmiotowości-jako-spotkania⁷⁶.

Można zaobserwować, że w tzw. przestrzeni granicznej macierzy (*matrixial borderspace*) kruchość, otwartość i zaangażowanie mają dogłębnie traumatyczne cechy, co jest kwestią wartą dalszych przemyśleń. Ettinger postuluje, że zarówno w dyskursie psychoanalitycznym, jak i w sztuce możemy być świadkami zmiany nacisku z fantazji na traumę⁷⁷. Jednakże, jak starałam się dowieść, Ettingeriańskie ujęcie psychicznego urazu różni się od jego klasycznej ramy, ponieważ trauma w teorii macierzy opiera się na wrażliwości, która nie może być mylona z oddzieleniem czy utratą. W celu dopełnienia tego obrazu można przytoczyć inny Ettingeriański neologizm: komuniko-dbanie (*communi-caring*), łączący w sobie komunikację, współdzielenie i opiekuńczość – atrybuty teorii macierzy. To, co jest przekazywane w owej komunikacji, niejednokrotnie wydaje się bolesne. Nie tylko traumatyczne wydarzenie czy wspomnienie nienależące do nas samych, ale i sama transmisja są ryzykowne, ponieważ zaburzają granice pojedynczej podmiotowości i odznaczają się ekstremalną bliskością między Ja i nie-Ja. Jednocześnie to właśnie te cechy świadczą o potencjale teorii Ettinger, umożliwiającym przemyślenie dyskursu traumy i poszerzenie jego horyzontu.

W końcu integralnym elementem twórczości Ettinger jest jej styl pisania. Ettingeriańskie prze-pisanie kobiecości w teorii odbywa się również na pozio-

⁷⁴ B.L. ETTINGER: *Fragilization and Resistance...*, s. 9.

⁷⁵ B.L. ETTINGER: *Trans-Subjective Transferential Borderspace*. In: *A Shock To Thought: Expression After Deleuze and Guattari*. Ed. B. MASSUMI. London–New York 2002, s. 236.

⁷⁶ Z jęz. ang.: *subjectivity-as-encounter*. Jest to propozycja podmiotowości wysunięta przez Ettinger, nieodrzucająca podmiotowości będącej skutkiem cięcia/kastracji/oddzielenia, ale będąca swoistym suplementem do myśli Freudowsko-Lacanowskiej.

⁷⁷ Zob. B.L. ETTINGER: *Wit(h)nessing Trauma...*, s. 147.

mie języka, co jest swoistą odpowiedzią na postulaty Hélène Cixous, wysunięte w *Śmiechu Meduzy*⁷⁸. Pollock opisuje styl Ettinger następująco: „Składa się ze zmian, przesunięć, powtórzeń, zapętleń i poetyzacji stworzonych terminów”⁷⁹. Te cechy, podobnie jak nagromadzenie gier słownych oraz neologizmów, prowadzą do precyzji, unikalności i wyczerpującej język opisowości tekstów badaczki: tekst zdaje się dążyć do afektywności i performatywności, choć równocześnie owo uwikłanie stanowi wyzwanie dla czytelnika.

Współ-świadczanie zmiany

„Ponieważ w drugiej połowie XX wieku i na początku XXI świat dźwiga ogromny ciężar traumatyczny, nieświadomie sami na sobie doświadczamy potężnych przechodnich efektów owego ciężaru”⁸⁰. Bracha L. Ettinger rzadko odnosi się do Szoa bezpośrednio, ale wpływ tego wydarzenia, doświadczeń jej rodziców i jej własnych – jako reprezentantki drugiego pokolenia – jest widoczny w jej myśli, teoretyzującej przekazywalność traumy i implikacje takiej możliwości. Równocześnie w swoich rozważaniach wychodzi ona poza historyczny uraz, odnosząc się także do traumy stawania się podmiotem w sferze macierzy. W artykule starałam się zestawić wybrane elementy różnych ujęć traumy (psychoanalitycznych lub opartych na psychoanalizie), by następnie przemyśleć potencjał tego obszaru wiedzy. Zagłębienie się w klasyczne teorie Freuda, Lacana czy Laplanche’a zapewnia nam fundamenty dyskursu traumy: podstawową nomenklaturę i punkty odniesienia. Tym, co te podejścia często zaniedbują (szczególnie w przypadku Freuda i Lacana), jest możliwość współdzielenia raniących doświadczeń, która to kwestia pojawia się w badaniach nad Zagładą, poruszających problematykę empatii, bycia świadkiem oraz transmisji. Ettinger robi kolejny krok: jej aparat teoretyczny skupia się na związku między sztuką a spotkaniem z ukrytymi traumami i pragnieniami innych. Starałam się wykazać, że jej nacisk na intymność, kruchość i rozmyte granice między podmiotami może skutkować nie tylko przemyśleniem, ale i odkryciem na nowo dyskursu traumy, jego potencjału i zasięgu. Bliskość traumy oraz trauma bliskości widoczne w myśli Ettinger są trudne do przecenienia również z etycznego punktu widzenia: z tej perspektywy podmiot

⁷⁸ Zob. H. CIXOUS: *Śmiech Meduzy*. Przeł. A. NASIŁOWSKA, konsultacja M. BIEŃCZYK. „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 147–166.

⁷⁹ G. POLLOCK: *Mother Trouble: The Maternal-Feminine in Phallic and Feminist Theory in Relation to Bracha Ettinger’s Elaboration of Matrixial Ethics/Aesthetics*. “Studies in the Maternal” 2009, Vol. 1, no 1, s. 13. Dostępne w Internecie: http://www.mamsie.bbk.ac.uk/back_issues/issue_one/GriseldaPollock.pdf [data dostępu: 29.11.2013].

⁸⁰ B.L. ETTINGER: *Transkryptum...*, s. 110.

może pamiętać i przepracować nie-swoją traumę, z którą inny nie jest w stanie sobie poradzić, puszczając ją w nie-pamięć. Docieramy tym samym do miejsca, w którym empatia jest niewystarczająca: do wspomnianej wcześniej przestrzeni macierzy, w której współ-czucie/pasja i trans-formująca komunikacja wiążą się z ryzykiem, ale i szansą – szansą człowieczeństwa.

Bibliografia

- BRAUNSTEIN N.: *Desire and Jouissance in the Teachings of Lacan*. In: *The Cambridge Companion to Lacan*. Ed. J.-M. RABATÉ. New York 2003, s. 102–115.
- CARUTH C.: *Doświadczenie niczyje: trauma i możliwość historii. (Freud, Mojżesz i monoteizm)*. Przeł. K. BOJARSKA. „Teksty Drugie” 2010, nr 6, s. 111–123.
- CIXOUS H.: *Śmiech Meduzy*. Przeł. A. NASIŁOWSKA, konsultacja M. BIEŃCZYK. „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 147–166.
- ETTINGER B.L.: *Art as the Transport-station of Trauma*. In: *Bracha Lichtenberg Ettinger: Artworking 1985–1999*. Ghent–Amsterdam 2000, s. 91–115.
- ETTINGER B.L.: *Fragilization and Resistance*. „Studies in the Maternal” 2009, Vol. 1, no 2, s. 1–31.
- ETTINGER B.L.: *The Matrixial Borderspace*. Ed. B. MASSUMI. Minneapolis–London 2006.
- ETTINGER B.L.: *Transkryptum: tropienie śladów pamięci z/w/z myślą o Innym*. Przeł. A. CHROMIK, A. KISIEL. [Tłumaczenie tego tekstu zamieszczono w niniejszym numerze „Narracji o Zagładzie”].
- ETTINGER B.L.: *Trans-Subjective Transferential Borderspace*. In: *A Shock To Thought: Expression After Deleuze and Guattari*. Ed. B. MASSUMI. London–New York 2002, s. 215–239.
- FELMAN S.: *Nauczanie i kryzys albo meandry edukacji*. Przeł. M. LACHMAN. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2 (390–391), s. 343–399.
- FREUD S.: *Objaśnianie marzeń sennych*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 1996.
- FREUD S.: *Poza zasadą przyjemności*. Przeł. J. PROKOPIUK. Warszawa 2005.
- FREUD S.: *Project for a Scientific Psychology*. In: S. FREUD: *The Origins of Psycho-analysis. Letters to Wilhelm Fliess, Drafts and Notes: 1887–1902*. Eds. M. BONAPARTE, A. FREUD, E. KRIS. Transl. by E. MOSBACHER, J. STRACHEY. London 1954, s. 347–445.
- FREUD S.: *Przypominanie, powtarzanie i przepracowanie*. Przeł. A. CZOWNICKA. W: K. POSPISZYL: *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 266–272.
- FREUD S.: *Żaloba i melancholia*. W: S. FREUD: *Psychologia nieświadomości*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 2007, s. 147–159.
- HIRSCH M.: *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York 2012.
- HIRSCH M.: *Pokolenie postpamięci*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. „Didaskalia. Gazeta teatralna” 2011, nr 105, s. 28–36.
- HOMER S.: *Jacques Lacan*. London 2005.
- LACAN J.: *The Freudian Thing, or the Meaning of the Return to Freud in Psychoanalysis*. In: J. LACAN: *Écrits*. Transl. by B. FINK in collaboration with H. FINK, R. GRIGG. New York–London 2006, s. 334–363.
- LACAN J.: *The Freudian Unconscious and Ours*. In: J. LACAN: *The Seminar of Jacques Lacan. Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Ed. J.-A. MILLER. Transl. by A. SHERIDAN. New York–London 1981, s. 17–28.

- LACAN J.: *Tuché i automaton*. Przeł. K. KŁOSIŃSKI. W: *Teorie literatury XX wieku*. Red. A. BURZYŃSKA, M.P. MARKOWSKI. Kraków 2006, s. 30–41.
- LACAPRA D.: *Pisanie historii, pisanie traumy*. Przeł. A. REJNIAK-MAJEWSKA. W: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*. Red. T. MAJEWSKI, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Łódź 2009, s. 499–528.
- LACAPRA D.: *Trauma, nieobecność, utrata*. Przeł. K. BOJARSKA. W: *Antologia studiów nad traumą*. Red. T. ŁYSAK. Kraków 2015, s. 59–107.
- LACAPRA D.: *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore–London 2001.
- LAPLANCHE J.: *Essays on Otherness*. Ed. J. FLETCHER. London–New York 1999.
- LAPLANCHE J.: *New Foundations for Psychoanalysis*. Transl. by D. MACEY. Oxford 1989.
- LAPLANCHE J., PONTALIS J.-B.: *Słownik psychoanalizy*. Przeł. E. MODZELEWSKA, E. WOJCIECHOWSKA. Warszawa 1996.
- LAUB D.: *Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening*. In: S. FELMAN, D. LAUB: *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York–London 1992, s. 57–74.
- LAUB D.: *Zdarzenie bez świadka: prawda, świadectwo oraz ocalenie*. Przeł. T. ŁYSAK. „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 118–130.
- LEYS R.: *Freud i trauma*. Przeł. A. REJNIAK-MAJEWSKA. W: *Antologia studiów nad traumą*. Red. T. ŁYSAK. Kraków 2015, s. 109–137.
- POLLOCK G.: *Aesthetic Wit(h)nessing in the Era of Trauma*. „EurAmerica” 2010, Vol. 40, no 4, s. 829–886.
- POLLOCK G.: *After-affects / After-images. Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*. Manchester–New York 2013.
- POLLOCK G.: *Mother Trouble: The Maternal-Feminine in Phallic and Feminist Theory in Relation to Bracha Ettinger’s Elaboration of Matrixial Ethics/Aesthetics*. “Studies in the Maternal” 2009, Vol. 1, no 1. Dostępne w Internecie: http://www.mamsie.bbkc.ac.uk/back_issues/issue_one/GriseldaPollock.pdf [data dostępu: 29.11.2013].
- SANTNER E.L.: *History Beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma*. In: *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*. Ed. S. FRIEDLÄNDER. Cambridge 1992, s. 143–154.
- WEBER S.: *Return to Freud: Jacques Lacan’s Dislocation of Psychoanalysis*. Transl. by M. LEVINE. Cambridge 1991.

Anna Kisiel

Wound – Proximity – Non-memory Psychoanalytically Grounded Trauma Discourse from Freud to Ettinger

Summary

Trauma is a notion whose perception in the psychoanalytic discourse has undergone dynamic changes, starting from the transfer of this concept to the psychic ground, through the conceptualisation of its impossibility of being shared, ending with Bracha L. Ettinger’s interven-

tion. The aim of this paper is twofold: to track these changes and to (re)define the potential of the trauma discourse(s). After the analysis of main assumptions concerning the psychic wound in the thought of the fathers of psychoanalysis, the author proceeds to the branch of trauma studies influenced by the Holocaust, so as to finally introduce Bracha L. Ettinger – a clinical psychoanalyst, theoretician, artist, feminist and member of the Second Generation after the Holocaust – and her matrixial theory. As the author endeavours to demonstrate, this thought provides us with the tools to rethink the shape and possibilities of the trauma discourse.

Key words: trauma, Bracha L. Ettinger, memory, psychoanalysis, matrixial theory, transcrp-tum

ARKADIUSZ MORAWIEC

Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet Łódzki

Coś z niczego? *Profesor Spanner* (raz jeszcze)

[...] szczytowe niemieckie bestialstwo, nie mające sobie nic równego z tym, co ludzkość kiedykolwiek słyszała czy widziała.

S. Strąbski: *Fabryka mydła z tłuszczu ludzkiego*¹

Wydaje się, że zbędny byłby jakikolwiek komentarz do tej sprawy.

T. Cyprian, J. Sawicki: *Nie oszczędzać Polski!*²

Z tych rozważań nie wynika żadna pewność.

Z. Nałkowska: *Profesor Spanner*³

Uwagi na temat otwierającego *Medaliony* Zofii Nałkowskiej opowiadania *Profesor Spanner* wypada rozpocząć od przypomnienia jego genezy, ujmowanej w opracowaniach, podobnie jak geneza całego tomu, na ogół w sposób nazbyt zdawkowy⁴.

10 maja 1945 roku Nałkowska jako członkini delegacji Głównej Komisji Badania Zbrodni Niemieckich, w której składzie znaleźli się między innymi

¹ S. STRĄBSKI: *Fabryka mydła z tłuszczu ludzkiego*. Archiwum Zofii Nałkowskiej w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie (dalej: AZN), sygn. 1828, k. 3.

² T. CYPRIAN, J. SAWICKI: *Nie oszczędzać Polski!* Warszawa 1960, s. 333.

³ Z. NAŁKOWSKA: *Profesor Spanner*. W: TAŻ: *Medaliony*. Warszawa 1946, s. 18.

⁴ Uwaga ta nie dotyczy cennej w tej mierze, choć niewyczerpującej zagadnienia i wymagającej drobnych korekt, monografii Hanny KIRCHNER *Nałkowska albo życie pisane* (Warszawa 2011, s. 569–596, rozdz. *Ludzie ludziom*). Badaczka wykorzystuje w niej m.in. bardzo istotne (niepublikowane) zapisy współtwórców Głównej Komisji Badania Zbrodni Niemieckich w Polsce: wspomnienie Heleny Boguszewskiej *Rozmowy krakowskie* oraz dziennik Jerzego Kornackiego *Kamieniołomy*.

literaci Jerzy Kornacki i Helena Boguszewska, udała się do Gdańska⁵, gdzie – jak czytamy w jej diariuszu – „odkryto domeczek z fabrykacją mydła z tłuszczu ludzkiego”⁶. Na miejscu pisarka dwukrotnie, 11 i 12 maja, uczestniczyła w oględzinach laboratorium Instytutu Anatomicznego Akademii Medycznej w Gdańsku (Medizinische Akademie in Danzig) oraz w przesłuchaniach osób zeznających w sprawie „mydlanego procederu” profesora Rudolfa Spannera⁷. Zeznania złożyli wówczas laboranci Zygmunt Mazur i Aleksy Opiński oraz profesorowie Akademii Franz Kaufmann i Otto Nast. 13 maja Nałkowska powróciła do Warszawy⁸. Tego samego dnia sporządziła w swoim dzienniku zapis; stanowi on załączek utworu *Profesor Spanner*⁹.

Tworząc w kolejnych miesiącach to opowiadanie, autorka wykorzystała własne notatki, spisane podczas wizji lokalnej w Instytucie Anatomicznym, oraz protokoły Komisji¹⁰. Niewykluczone, że spożytkowała jeszcze jedno źródło. Następujący fragment jej opowiadania: „Dwie kadzie zawierały same głowy bezwłose, odcięte od tamtych ciał. Leżały jedne na drugich – twarze człowiecze, niby zesypane do dołu ziemniaki” (s. 10)¹¹, przypomina mianowicie, ze względu na użyte w nim znamienne porównanie (ściślej: *comparans*), ustęp z broszury dziennikarza Stanisława Strąbskiego zatytułowanej *Mydło z ludzkiego tłuszczu. Alfa i omega niemieckich zbrodni w Polsce*: „Oprócz tego dwie duże cementowe, niepokryte wanny były do brzegów wypełnione odciętymi głowami ludzkimi. Ot, jakby kto postawił dwie kobiałki z monstrialnie wielkimi ziemniakami”¹².

⁵ Zob. Z. NAŁKOWSKA: *Dzienniki*. Oprac., wstęp i komentarz H. KIRCHNER. T. 6, cz. 1. Warszawa 2000, s. 61, zapis z 10 V 1945. W dalszej części artykułu skracam adres *Dzienników*: po literach *Dz* podaję numer tomu i części, numery stron i ewentualnie (gdy nie odnotowałem tego w tekście głównym) datę sporządzenia zapisu.

⁶ Tamże, s. 53, 9 V 1945.

⁷ H. KIRCHNER wspomina o przesłuchiowaniu „wykonawców i uczonego inicjatora owego mydlanego procederu, profesora Spannera” (*Nałkowska albo życie pisane...*, s. 562). Jest to nieścisłe: Spanner ani wówczas, ani nigdy później nie był w Polsce przesłuchiwany – zob. M. TOMKIEWICZ, P. SEMKÓW: *Profesor Rudolf Spanner 1895–1960. Naukowiec w III Rzeszy*. Gdynia 2010.

⁸ Zob. *Dz* 6/1, s. 63, komentarz Kirchner.

⁹ Tamże, s. 62–63.

¹⁰ Zob. AZN, sygn. 1828, k. 7v–14 (notatki Nałkowskiej, zeznania Franza Kaufmanna i Otto na Nasta, oświadczenie Komisji i protokół oględzin Instytutu).

¹¹ Jeśli nie zaznaczam inaczej, w artykule odsyłam do pierwszej edycji *Medalionów*: Warszawa 1946. Lokalizację stron podaję w nawiasach bezpośrednio po cytatach.

¹² S. STRĄBSKI: *Mydło z ludzkiego tłuszczu. Alfa i omega niemieckich zbrodni w Polsce*. Poznań 1946, s. 13. Zestawmy jeszcze dwa inne fragmenty obu tekstów: „W końcu autor niniejszego [opracowania – A.M.] zapytał się, czy kto ze studentów lub asystentów nie nazwał robienia mydła z ludzkiego tłuszczu zbrodnią? Mazur zrobił arcyzdziwioną minę i odpowiedział, że nikt...” (tamże, s. 23); „I ktoś zapytał wreszcie: – Czy nikt wam nie powiedział, że robienie mydła z tłuszczu ludzkiego jest przestępstwem? Odparł z zupełną szczerością: – Tego mi nikt nie powiedział” (s. 17). Oczywiście zbieżność ta może wynikać stąd, że Nałkowska i Strąbski (oboje uczestniczący w przesłuchaniu Mazura) słyszeli to samo. Znamienne jest jednak, że w protokole przesłuchania Mazura widnieje pytanie Strąbskiego: „Nikt nie powiedział, że jest zbrodnią robić mydło z ciała

Wprawdzie pierwodruk *Profesora Spannera* ukazał się 2 grudnia 1945 roku¹³, na broszurze zaś widnieje data 1946, jednak Strąbski przygotował ją znacznie wcześniej. Już 7 sierpnia 1945 roku wystosował pismo do Głównej Komisji, w którym informował: „Opracowałem broszurę na temat fabryki mydła. Ukaże się ona niedługo nakładem tutejszego Urzędu Propagandy i Informacji”¹⁴. Zapewne Nałkowska jako członek Komisji z racji wykonywanych obowiązków zapoznała się z treścią broszury jeszcze przed jej opublikowaniem. Warto dodać, że w archiwum pisarki znajduje się, opatrzony datą 8 maja 1945 roku, maszynopis artykułu Strąbskiego *Fabryka mydła z tłuszczu ludzkiego*¹⁵; kilkanaście dni później ukazał się on drukiem pod (zmienionym) tytułem: *Mydło z tłuszczu ludzkiego*, w „Dzienniku Bałtyckim”¹⁶.

Traktując o genezie *Medalionów*, akcentowano zaangażowanie moralne Nałkowskiej. Czyniono tak nie bez racji. Odnosząc się do jej wyjazdów z Komisją do Oświęcimia i Gdańska, Jerzy Zawieyski stwierdza: „Wracała z tych wypraw prawdziwie zdruzgotana moralnie. Nie była to już ta Nałkowska z banalnych opinii, które ją krzywdząco kreowały na pustą, wyrafinowaną damę i snobkę. Byłem świadkiem jej powrotów, jej milczenia, jej zgrozy”¹⁷. Wacław Barcikowski we wspomnieniu poświęconym pisarce nadmienia, że podczas posiedzeń Komisji opowiadała ona o przeżyciach ludzi na Pawiaku, dzieliła się swoimi wrażeniami z wizji lokalnej w „słynnej fabryce” profesora Spannera i że zanim napisała o tym w *Medalionach*, „wygłaszała odczyty i sprawozdania z notatek jako przewodnicząca [łódzkiego oddziału – A.M.] Komisji”¹⁸. Wręczając Barcikowskiemu wydane właśnie *Medaliony*, Nałkowska miała powiedzieć: „Nic nie wymyśliłam”¹⁹, kilka lat później zaś zapewniała czytelników: „Pracując zaraz po wojnie w Komisji Badania Zbrodni robiłam to nie dlatego, by znaleźć materiał do nowej książki”²⁰.

Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że działalność Nałkowskiej w Komisji była podyktowana także, i to w istotnej mierze, przez potrzeby pisarskie²¹. Zna-

ludzkiego[?]”, natomiast nie ma w nim odpowiedzi – zob. Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej w Warszawie, sygn. GK 166/1109, k. 90.

¹³ Z. NAŁKOWSKA: *Profesor Spanner*. „Kućnica” 1945, nr 14, s. 1–2. Zacytowany fragment (z wersji książkowej) ma tutaj nieco inną postać: „Dwie kadzie zawierały same głowy, odcięte od tamtych ciał. Leżały jedne na drugich niby zesypane do dołu ziemniaki” (s. 1).

¹⁴ Cyt. za: M. TOMKIEWICZ, P. SEMKÓW: *Profesor Rudolf Spanner...*, s. 87.

¹⁵ S. STRĄBSKI: *Fabryka mydła z tłuszczu ludzkiego...*, k. 2–7.

¹⁶ S. STRĄBSKI: *Mydło z tłuszczu ludzkiego*. „Dziennik Bałtycki” z 19 maja 1945 r., s. 1.

¹⁷ J. ZAWIEYSKI: *O Zofii Nałkowskiej*. W: *Wspomnienia o Zofii Nałkowskiej*. Warszawa 1965, s. 320–321.

¹⁸ W. BARCIKOWSKI: *Fragmenty wspomnień o Zofii Nałkowskiej*. W: *Wspomnienia o Zofii Nałkowskiej...*, s. 31.

¹⁹ Tamże, s. 32.

²⁰ Z. NAŁKOWSKA: *Pisarze wobec dziesięciolecia*. „Nowa Kultura” 1954, nr 2, s. 3.

²¹ Niebłahą rolę odegrały też względy materialne. Por.: „[Jerzy – A.M.] Borejsza występował jako opiekun i wybawca ludzi kultury, których chciał zjednać dla przewrotu ustrojowego w równej mierze, jak uratować narodowy potencjał twórczy. Zaoferował pisarce perspektywę egzysten-

mienna jest jej obawa – jak się okazało, bezzasadna – że *Medaliony*, oczekujące zbyt długo na druk, zdezaktualizują się: „Przeraża mię – notuje Nałkowska w dzienniku – że są spóźnione, że są przebrzmiałe, wszyscy mają dość rzeczy o zbrodni, że są złe, że są głupie. Robiąc tę korektę, trafiałam na rzeczy już roztrzęsione przez prasę, wiadome wszystkim”²². Znamienne jest również to, że szybko się ze wspomnianej działalności wycofała: jeszcze w 1945 roku na stanowisku przewodniczącego łódzkiego oddziału Komisji zastąpił ją Barcikowski. Można sądzić, że nęciły ją funkcje bardziej „światowe”: z posłowania do Krajowej Rady Narodowej bowiem nie zrezygnowała, wkrótce zaś, pod koniec 1945 roku, została przewodniczącą Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Francuskiej. Przebywając w pierwszej połowie 1946 roku w Paryżu, dając świadectwo raczej bycia pisarką niż badaczką zbrodni, zapisała w diariuszu: „[...] rozmowa z conciergem, który był w więzieniach i obozach niemieckich, a nawet francuskich. Typ nadający się jeszcze do jednego [składnia oryginalna – A.M.] *Medalionu*”²³.

Stwierdzenie pisarki, że „nic nie wymyśliła”, należy zapewne rozumieć jako deklarację wierności faktom, a więc w znaczeniu: niczego nie zmyśliłam. Pewne rzeczy są bowiem w *Medalionach* – w tym przejawia się ich literackość – wymyślone lub, subtelniej rzecz ujmując, skonstruowane.

Wkrótce po ukazaniu się tego tomu Nałkowska poddała krytyce „technikę ściśle realistyczną” jako nieodpowiadającą narastaniu naszej wiedzy o świecie, w istocie będącą kreacją. Miała na myśli wersję realizmu ukształtowaną przed stu laty i przez specyficzne dla owego czasu determinanty, którą współczesna krytyka marksistowska, promowana na łamach „Kuźnicy”, oceniła jako wzorzec warty kontynuowania. Nałkowska uznała go za nieprzydatny. Argumentowała następująco:

Poznajemy rzeczywistość tylko w zasięgu biograficznym – dość ograniczonym. Dopełnia jej opowiadanie innych – a także gazeta, książka, nauka, ogłoszenia, ustawy, propaganda. To wszystko składa się na świat taki, jaki jest – świat w połowie pisany i mówiony, świat w znacznej części doznany po-przez innych. [...]

Technika ściśle realistyczna – [...] [u]kazując czytelnikowi świat od zewnątrz – stanowi deformację procesu autentycznego, jest wynikiem nie obserwacji, tylko „wyobraźni twórczej”, jest – bardziej od innych rodzajów prozy – stylizacją. Przedstawia świat nieprawdziwy i nieprawdopodobny, wnętrza lub akcje równoległe, w których autor nie mógł być jednocześnie, sceny między dwiema osobami, gdzie nie ma miejsca na obecność osoby

cji: miała przewodniczyć komisji do zbadania zbrodni w Oświęcimiu. Cel doniosły i szlachetny” (H. KIRCHNER: *Nałkowska albo życie pisane...*, s. 552).

²² Dz 6/1, s. 288, 20 IX 1946. Pisarka złożyła *Medaliony* w wydawnictwie Czytelnik w styczniu 1946 r.; ukazały się one dopiero w grudniu – zob. H. KIRCHNER: *Nałkowska albo życie pisane...*, s. 574.

²³ Dz 6/1, s. 214, Paryż, 2 IV 1946.

trzeciej[podkreśl. – A.M.]. Świat, którego autor nie mógł doznać jako rzeczywistości żytej²⁴.

Proponowana przez pisarkę wersja realizmu, aktualna, „najbliższa rzeczywistości”, której realizację – dopowiedzmy – stanowią *Medaliony*, zbliżona do reportażu, faktomontażu (opartego na selekcji i kompozycji materiału poddanego obróbce stylistycznej), jest jednak również stylizacją. Autorka zresztą doskonale zdaje sobie z tego sprawę, skoro odnosząc się w dzienniku do krytycznych uwag Stanisława Dzikowskiego, dotyczących rzekomych „błędów językowych” zawartych w opowiadaniu *Profesor Spanner*, notuje, że „popętnia [je – A.M.] bohater jako Polak zmieniony i tymi błędami scharakteryzowany[podkreśl. – A.M.]”²⁵.

Płaszczyna stylistyczna służy Nałkowskiej jednak nie tylko do wystylizowania *Medalionów* na świadectwo, co przed laty przekonująco wykazał Maciej Podgórski²⁶: do charakteryzowania bohaterów, uwiarygodniania ich kreacji, wzmocnienia sugestii autentyzmu czy siły wyrazu, innymi słowy – do stworzenia iluzji referencjalnej²⁷, lecz bywa także formą autorskiego komentarza. W *Profesorze Spannerze* jeden z dwóch przesłuchiwanym uczonym (ich pierwowzorami są wspomniani już profesorowie Kaufmann i Nast), mianowicie „ten tłusty [...] i dobroduszny”, wspomina, że Spanner byłby zdolny do wyrabiania mydła z ludzkich zwłok z tego powodu, że „Niemcy przeżywały wówczas wielki brak tłuszczów. Więc względ na stan ekonomiczny kraju, na dobro państwa mógł go do tego skłonić” (s. 20)²⁸. Znamienne, że uczony ten we wcześniejszym

²⁴ Z. NAŁKOWSKA: *Zwierzzenia*. „Nowiny Literackie” 1947, nr 1, s. 1.

²⁵ *Dz* 6/1, s. 487, 24 IX 1947. We wspomnianym opowiadaniu ów zmieniony Polak z Gdańska, laborant, używa słowa „recept” (z niem. *das Rezept*), tymczasem w opublikowanych fragmentach protokołu zeznania Zygmunta Mazura, będącego pierwowzorem bohatera, jest „recepta” (cyt. za: T. CYPRIAN, J. SAWICKI: *Nie oszczędzać Polski!...*, s. 330). „Recepta” widnieje także w protokołach przesłuchania Mazura z 12 maja 1945 r., w którym uczestniczyła Nałkowska (Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej w Warszawie, GK 166/1109, k. 69–71, 85–91). Postać „recept” znajdujemy natomiast w protokole przesłuchania Mazura z 10 maja (tamże, k. 95). Oczywiście zarówno poprawna, jak i niepoprawna forma może być dziełem protokolanta (dokument z 10 maja zawiera liczne błędy językowe, również w zapisie zadawanych oskarżonemu pytań), przywołajmy więc inny przykład. W prasowym pierwodruku opowiadania laborant mówi: „Profesor Spanner był cywilem [...]” („Kuźnica” 1945, nr 14, s. 1); w późniejszej wersji książkowej jest już „charakterystycznie”: „Profesor Spanner był cywil [...]” (s. 11).

²⁶ M. PODGÓRSKI: *Główne problemy analizy „Medalionów” Zofii Nałkowskiej*. „Roczniki Humanistyczne” 1965, z. 1, s. 151–180. Podgórski przeprowadził precyzyjną analizę zabiegów stylistycznych autorki, mających na celu stworzenie sugestii, że wydarzenia, o których opowiadają bohaterowie *Medalionów*, stanowią „surową” i autentyczną rzeczywistość świata obiektywnego.

²⁷ Na temat iluzji referencjalnej zob. R. BARTHES: *Dyskurs historii*. Przeł. A. RYSIEWICZ, Z. KŁOCH. „Pamiętnik Literacki” 1984, R. 75, z. 3, s. 229.

²⁸ Przywołane słowa oparte są na zeznaniu Kaufmanna, w którym czytamy: „Ich glaube dass er in der Partei war. [...] Ich halte es für möglich, dass Dr Spanner auf höhere Weisung verord-

fragmencie określony jest nie jako „tłusty”, lecz jako „tęgi” (s. 9). Tak więc tłusty i dobroduszny profesor mówi o niedoborze tłuszczu i dobru państwa! Bodajże najsłynniejszy cytat z tego opowiadania, wypowiedziane przez „młodego człowieka” (laboranta) słowa: „W Niemczech, można powiedzieć, ludzie umieją coś zrobić – z niczego...” (s. 18), są nie tylko, jak ujmuje to Helena Zaworska, wyrazem skali wartości narzuconej mu przez faszyzm („mydło jest czymś, ciało ludzkie – jest niczym”)²⁹, lecz również sarkazmu autorki, wzmocnionego przez aluzję do biblijnego opisu Stworzenia (*creatio ex nihilo*). Nieco wcześniej młody człowiek stwierdza: „Ja się przyzwyczaiłem, bo było dobre...” (s. 18), co przywodzi na myśl wielokrotnie przywoływaną w *Księdze Rodzaju* formułę: „I widział Bóg że było dobre”³⁰. W opisie świata postawionego na głowie nie dziwią (dziwi zaś przeoczenie ich przez krytyków) zabiegi pisarki wywołujące efekt groteski. Przywołajmy słowa laboranta, dotyczące pozyskiwania przez Spannera zwłok: „Jeden na przykład niemiecki wojskowy przyszedł skazany na śmierć. Ten miał nogę złamaną i przestrzeloną [podkreśl. – A.M.]. A był też i bez głowy. Wszystko naraz. Z zakładu wariackiego to były zawsze trupy z głowami” (s. 16). Wariaci z głową (na karku)! I jeszcze jeden zabieg. Trzecie zdanie opowiadania: „Wiatr od morza szedł rześki, coś sprzed lat przypominał” (s. 9), można odczytywać jako reminiscencję niegdysiejszych przeżyć autorki, jednak w porządku literackim (zasadniczym) stanowi ono aluzję do utworu *Wiatr od morza* Stefana Żeromskiego, na którego stronicach, jak pamiętamy, snuje się widmo Smętka, uosabiającego niemiecką pychę i okrucieństwo, podlegającego najeźdźców przeciwko osiadłej na tej ziemi od wieków ludności słowiańskiej.

Opowiadanie *Profesor Spanner*, łączące w sobie aspekty literacki i dokumentarny³¹, posiada szczególnie status, wciąż niedostrzegany przez literaturoznawców. Mianowicie (a podobnie ma się rzecz z pozostałymi „medalionami”), bardzo szybko³² zyskało ono status niepodważalnego świadectwa, potwierdzającego

net hat bei dem bestehenden großen Fettmangel die ihm zur Verfügung stehenden Leichen zu wirtschaftlichen Zwecken zu verwenden” (AZN, sygn. 1828, k. 9; „Przypuszczam, że był w partii. [...] Sądzę, że jest możliwe, iż dr Spanner, stosując się do poleceń przełożonych, wykorzystał, ze względu na istniejący wtedy wielki brak tłuszczów, dostępne mu zwłoki do celów ekonomicznych”). Drugi z uczonych stwierdza w opowiadaniu, że Spanner „był karnym członkiem Partii” (s. 20). Owszem, Spanner był członkiem NSDAP, jednak zeznania Kaufmanna i Nasta na ten temat milczą (a więc i na temat „karności” uczonego). Za odcyfrowanie trudno czytelnych (odręcznych) protokołów dziękuję dr Elisie-Marii Hiemer.

²⁹ H. ZAWORSKA: „Medaliony” Zofii Nałkowskiej. Wyd. III zm. Warszawa 1969, s. 49.

³⁰ Zob. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu podług tekstu łacińskiego Wulgaty*. Przeł. J. WUJEK. T. 1. Warszawa 1873, s. 1–3.

³¹ Por. np., wydobywające oba te aspekty, szkice Ryszarda MATUSZEWSKIEGO (*Zagadnienia literackie*. „Wiedza i Życie” 1947, nr 5, s. 474) i Andrzeja Z. MAKOWIECKIEGO (*Arcydzieło pisarskiej powściągliwości*. „Literatura” 1972, nr 37, s. 4).

³² Warto nadmienić, że już w 1950 r. *Medaliony* włączono do kanonu lektur szkolnych – zob. S. KAROLAK: *Doświadczenie Zagłady w literaturze polskiej 1947–1991. Kanon, który nie powstał*. Poznań 2014, s. 359.

fabrykowanie przez niemieckiego uczonego mydła z ludzkiego tłuszczu; tymczasem w świetle najnowszych ustaleń historyków okazuje się, że oparte jest ono na świadectwach wątpliwych lub co najmniej dyskusyjnych³³. W książce Moniki Tomkiewicz i Piotra Semkowa *Profesor Rudolf Spanner 1895–1960. Naukowiec w III Rzeszy* czytamy:

Zmydlone tłuszcze ludzkie nie były [...] produktem finalnym – mydłem użytkowym, a jedynie produktem ubocznym maceracji. W całym procesie konserwacji zwłok oraz wykonywania preparatów w gdańskim Instytucie Anatomicznym, według wskazówek Spannera, ciała ludzkie poddawano obróbce chemiczno-termicznej, wykorzystując je ostatecznie do celów badawczych. [...] Jeśli natomiast ktoś inny [niż Spanner – A.M.] wpadł na pomysł, by użyć zgromadzonego, zmydlonego tłuszczu ludzkiego w celach użytkowych, na przykład do czyszczenia urządzeń w Instytucie, lub wprowadzić do obiegu handlowego na czarnym rynku w chwili, gdy Rzesza przeżywała potężny kryzys zaopatrzeniowy, to Spannerowi jako dyrektorowi Instytutu można wówczas postawić zarzut niedostatecznego zabezpieczenia preparatów, czyli niedopełnienia obowiązków³⁴.

³³ Zob. M. SCHULZ: *Działalność prof. Rudolfa Marii Spannera w świetle wyników śledztwa Oddziałowej Komisji Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu w Gdańsku*. [Dokument opatrzony datą 29 IV 2004]. Dostępne w Internecie: <http://www.ipn.gov.pl/portal/pl/2/731/> [data dostępu: 20.09.2015]; J. NEANDER: *The Danzig Soap Case: Facts and Legends around "Professor Spanner" and the Danzig Anatomic Institute 1944–1945*. "German Studies Review" 2006, Vol. 29, no 1, s. 63–86; M. TOMKIEWICZ, P. SEMKÓW: *Profesor Rudolf Spanner...*; M. TOMKIEWICZ: *Profesor Rudolf Maria Spanner – naukowiec czy eksperymentator? W: Medycyna na usługach systemu eksterminacji ludności w Trzeciej Rzeszy i na terenach okupowanej Polski*. Red. G. ŁUKOMSKI, G. KUCHARSKI. Poznań–Gniezno 2011, s. 151–171. Sławomir BURYŁA w studium *Portret oprawcy ogranicza się jedynie do wzmianki, że książka Tomkiewicz i Semkowa „jest dobrym uzupełnieniem portretu sporządzonego przez Nałkowską, a zarazem polemiczną głosz do zadomowionego w świadomości społecznej obrazu oprawcy ze Stutthofu”* (w: TENŻE: *Tematy (nie)opisane*. Kraków 2013, s. 244, przyp. 11). Sprostujmy – Spanner nie był oprawcą ze Stutthofu; działał w Gdańsku.

³⁴ M. TOMKIEWICZ, P. SEMKÓW: *Profesor Rudolf Spanner...*, s. 131. Należy odnotować, że prowadzone w latach 2002–2006 przez Oddziałową Komisję Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu w Gdańsku śledztwo potwierdziło, że w Instytucie Anatomicznym produkowano w czasie wojny mydło z tłuszczu ludzkiego, wprowadzając je na skalę przemysłową, jednak do celów użytkowych: „Ekspertyza próbki mydła [które było jednym z dowodów rzeczowych podczas procesów norymberskich – A.M.] z archiwum Międzynarodowego Trybunału Sprawiedliwości w Hadze wykazała [...], że dodano do niego kaolin. Ten środek ścierny sprawia, że mydło może być stosowane do celów użytkowych. [...] Pobrane z Hagi próbki mydła Spannera badało też laboratorium FBI. Amerykanie nie doszukali się jednak w nich żadnego kodu DNA, ani włosów ludzkich” (*Mydło z tłuszczu ludzkiego to prawda historyczna*. [Notatka prasowa opatrzona datą 9 XI 2006]. Dostępne w Internecie: <http://naukawpolsce.pap.pl/aktualnosci/news,25511,mydlo-z-tluszczu-ludzkiego-to-prawda-historyczna.html> [data dostępu: 16.02.2016]). Na temat wcale nieoczywistych ustaleń śledztwa IPN – m.in. wciąż brak pewności, kto i kiedy użył tłuszczu ludzkiego i do jakiego celu – zob. rozdział *Nierozstrzygnięte wątpliwości* w książce TOMKIEWICZ i SEMKOWA (*Profesor Rudolf Spanner...*, s. 128–133).

Jest zaledwie prawdopodobne – w tej mierze brakuje bowiem przekonujących dowodów – że poszukując intensywnie „materiału badawczego”, Spanner mógł mieć wpływ na wyższą śmiertelność pacjentów szpitala psychiatrycznego w Kocborowie (niem. Conradstein)³⁵. Z pewnością natomiast jego działalność w gdańskim Instytucie Anatomicznym naruszała normy etyczne (zapewne nie tylko formułowane przez kodeks lekarski), czego przejawem jest brak szacunku dla ludzkich zwłok. Tylko tyle czy aż tyle?

Zanim zgłosili swoje wątpliwości historycy, dziennikarz Tadeusz Skutnik w serii artykułów opublikowanych w 2000 roku w „Dzienniku Bałtyckim”³⁶ zasugerował, że będący pierwowzorem człowieka opowiadającego w utworze Nałkowskiej o „robieniu mdła” Zygmunt Mazur, który w czasie wojny podpisał volkslistę, w związku z czym po wyparciu z Gdańska wojsk niemieckich mógł spodziewać się represji, ze śmiercią włącznie, został odpowiednio „przygotowany” przez NKWD i Urząd Bezpieczeństwa Publicznego do złożenia zeznań obciążających Spannera i, szerzej, hitlerowców. Zeznania i materiały mające służyć jako dowód w sprawie „produkcji mydła” i garbowania ludzkiej skóry Sowietci wykorzystali podczas rozprawy przed Międzynarodowym Trybunałem Wojskowym w Norymberdze 19 lutego 1946 roku³⁷.

Jerzy Kornacki w swoim dzienniku pod datą 12 maja 1945 roku, a więc tuż po przesłuchaniu Mazura, zapisał:

Po obiedzie w Bezpieczeństwie sporządzam z prokuratorem [Adolfem – A.M.] Dąbem protokół zeznań i biorę podpisy obu zatrzymanych [tj. Aleksego Opińskiego i Zygmunta Mazura – A.M.]. Martwią się, że Mazurowi grozi śmierć – okoliczność obciążająca, że był członkiem Partii [NSDAP – A.M.] i miał podłą opinię, poza tym ukrywał się u Niemców, gdzie został wreszcie schwytany³⁸.

Mazur kilka tygodni po złożeniu zeznań zmarł w więzieniu. Oficjalnie – na tyfus. Utrata tej rangi świadka jest niefrasobliwością i daje do myślenia. Jeszcze bardziej wymowne jest to, że władze polskie nigdy nie podjęły starań, aby Span-

³⁵ Zob. T. NASIEROWSKI: *Zagłada osób z zaburzeniami psychicznymi w okupowanej Polsce. Początek ludobójstwa*. Warszawa 2008, s. 14; M. TOMKIEWICZ, P. SEMKÓW: *Profesor Rudolf Spanner...*, s. 68–69.

³⁶ T. SKUTNIK: *Oskarżenie profesora Spannera (1)*. „Dziennik Bałtycki” z 12 maja 2000 r. (dodatek: „Rejsy”, s. 6–7); TENŻE: *Obrona profesora Spannera (2)*. „Dziennik Bałtycki” z 19 maja 2000 r. (dodatek: „Rejsy”, s. 6–7); TENŻE: *Obrona profesora Spannera (3)*. „Dziennik Bałtycki” z 26 maja 2000 r. (dodatek: „Rejsy”, s. 6–7).

³⁷ Fragmenty protokołu procesu norymberskiego, dotyczące „fabrykowania mydła z ludzkiego tłuszczu”, zostały przedrukowane w książce T. CYPRIANA i J. SAWICKIEGO *Nie oszczędzać Polski!*... (s. 329–333).

³⁸ Dz 6/1, s. 65, cytowane w komentarzu Kirchner. Sprostujmy, że Mazur nie był członkiem NSDAP, należał natomiast do działającej pod nadzorem tej partii organizacji korporacyjnej *Deutsche Arbeitsfront* – zob. M. TOMKIEWICZ, P. SEMKÓW: *Profesor Rudolf Spanner...*, s. 59.

nera (który, co ważne, nigdy się nie ukrywał i nie zmienił nazwiska) postawić w stan oskarżenia, ani nie wniosły o jego ekstradycję³⁹.

Zygmunt Mazur w broszurze Strąbskiego jawi się jako figura arcynieprzyjemna, cynik:

Trzeba było widzieć minę Mazura, jak opowiadał dziennikarzom angielskim i amerykańskim, w jaki to sposób namawiał własną matkę do prania bielizny tym mydłem. Śmiał się sam, jak z najlepszego dowcipu, gdy jej mówił, że mydło jest tylko mydłem i, że jeżeli pan profesor może go używać i cała Akademia, może to samo robić i ona⁴⁰.

Właściwie Strąbski kreśli tutaj portret nie tyle cynika, ile – czyniąc to mimowolnie – szaleńca albo człowieka, który za wszelką cenę pragnie ocalić swoje życie, odgrywając sceny mogące przekonać wyłącznie tych, którzy chcą w nie uwierzyć (w świetle protokołów przesłuchań Mazur z pewnością nie jawi się jako cynik!). W opowiadaniu Nałkowskiej znajdujemy natomiast portret człowieka naiwnego, na swój sposób nieszczęśliwego; podobnie jest w dzienniku pisarki: „[...] młody, chudy, delikatny, błękitnooki, nie mający pojęcia, czego od niego chcemy”⁴¹. Tadeusz Skutnik tymczasem stwierdza: „To nie był głupi chłopak! To nie był prymityw, jakiego zeń robi prokurator [sic!] Nałkowska [...]. Grał o życie umiejętnie. Przegrał, niestety”⁴².

Opowiadanie *Profesor Spanner*, gdyby rozpatrywać je według kryteriów autorskiego zaangażowania i krytycyzmu, umieściłbym między oskarżycielskimi, jawnie zideologizowanymi, propagandowymi tekstami Strąbskiego a zaskakująco trzeźwymi (zwłaszcza gdy patrzeć na nie z perspektywy „legandy Spannera”), pełnymi wątpliwości diariuszowymi zapisami Kornackiego. W narracji Strąbskiego, o czym warto jeszcze wspomnieć, znajduję, widoczne szczególnie dobrze w artykule *Fabryka mydła z tłuszczu ludzkiego*, zamiłowanie do sensacji i stanowczy w tym brak umiaru. Oto wymowny fragment:

W czasie tamtej wojny w Berlinie udowodniono szajce zbrodniczej, że mordowała młode dziewczęta i chłopców, aby ich ciała przerabiać na tak ulubione przez Niemców parówki. [...]

[...] Koronny świadek polski twierdzi, że nic nie zakopywano na terenie Zakładu. A więc? Łańcuch logicznych przesłanek prowadzi nas nieubłaganie do stwierdzenia, że w gdańskiej fabryce mydła z tłuszczu ludzkiego nie tylko tłuszcz używano do celów technicznych. Nie tylko! Zastany corpus delicti mówi wielkim głosem, że zbydłęceni zbrodniarze w profesorskich togach nie cofnęli się przed kanibalizmem. Nie darmo w wannie zawierającej trupy kobie-

³⁹ Zob. J. NEANDER: *The Danzig Soap Case...*, s. 80.

⁴⁰ S. STRĄBSKI: *Mydło z ludzkiego tłuszczu...*, s. 26.

⁴¹ *Dz* 6/1, s. 62, 13 V 1945.

⁴² T. SKUTNIK: *Obrona profesora Spannera* (3)..., s. 6.

ce, na jej wieku rozdzielano potrawy, przynoszone z kuchni i obdzielano nimi chorych i rannych, leżących w ostatnich miesiącach walki na górnych piętrach najszlachetniejszej chyba w niedalekiej przyszłości fabryki⁴³.

Dla kontrastu zaprezentujemy sceptyczne uwagi Kornackiego z jego niewydanego dziennika – szkoda, że przeoczanego przez historyków, ale także niedocenionego przez monografistkę Nałkowskiej i edytorkę jej dzienników Hannę Kirchner:

11 maja. [...] W jakiejś pace leżą zwinięte ludzkie skóry, niektórzy twierdzą, że już wygotowane, ale nie wydaje mi się... [...]. 12 maja. [...] zarówno Bezpieczeństwo, jak i dziennikarz Strąbski, który całą tę sprawę odkrył i rozdmuchał, chcą teraz dowieść przed komisją [istnienia – A.M.] całej fabryki mydła z tłuszczu ludzkiego. Śledztwo wykazuje na szczęście, że dr Spanner jak najbardziej prywatnie, to znaczy dla potrzeb anatomicznych zarządził fabrykację – żeby mieć do szorowania stołów, podłóg itp. [...] z tłuszczu zwłok preparowanych przez studentów. [...] 13 maja. [...] zaczynają się przykrości z Sowietami, którzy z generałem Mikulskim [komendantem miasta Gdańska i Okręgu Gdańskiego – A.M.] na czele żądają napisania w dwóch językach komunikatu o fabryce mydła. Opieram się temu ponad dwie godziny, wzbudzając w oficerach „uczujność”. Dlaczego właściwie tak bronię zbrodniarzy niemieckich z profesorem Spannerem na czele. Jednak dalej się opieram – zostaję w końcu przegłosowany przez wszystkich, prócz Heli mojej [tj. Heleny Boguszeńskiej – A.M.]. [...] Nałkowska i Rzymowski winszują mi w końcu, czyli że zdołałem ich przekonać, że cała afera była w dużej mierze dziennikarską kaczką Strąbskiego z Polpressu – niestety Bogu ducha winien Mazur przypłaci to najprawdopodobniej życiem⁴⁴.

Wśród „przegłosowujących” Kornackiego była więc Nałkowska, która, wbrew temu, co się Kornackiemu wydaje, wcale nie dała się przekonać, że „cała afera” była dziennikarską kaczką. Zapewne ani w toku przesłuchań, ani podczas oględzin Instytutu Anatomicznego nie nasunęły się jej żadne istotne wątpliwości. W każdym razie „komunikat” podpisała. W dokumencie tym członkowie Głównej Komisji oraz przedstawiciele Armii Czerwonej, Wojewódzkiego Urzędu Bezpieczeństwa Publicznego i Zarządu Miejskiego w Gdańsku „jednomyslnie stwierdzają, że w Gdańsku uczeni niemieccy popełnili zbrodnię wyrobu mydła z tłuszczu trupów, [...] a także zbrodnię przygotowywania skóry ludzkiej [...] dla celów użytkowych”⁴⁵. Kilka godzin później, bez najmniejszej dozy scepty-

⁴³ S. STRĄBSKI: *Fabryka mydła z tłuszczu ludzkiego...*, k. 5.

⁴⁴ *Dz* 6/1, s. 64–65, cytowane w komentarzu Kirchner.

⁴⁵ Zob. *Oświadczenie* [„na podstawie oględzin Instytutu Anatomii” oraz „zeznań dwóch (!) zatrzymanych świadków fabrykacji mydła z tłuszczu ludzkiego”, z datą 13 V 1945], AZN, sygn. 1828, k. 10.

cyzmu, Nałkowska notuje w dzienniku: „Niezmiernie wymyślny eksperyment wyrobu mydła z ludzkiego tłuszczu i garbarskiej obróbki ludzkiej skóry”⁴⁶. Przeprowadzone wczesną jesienią 1945 roku ekspertyzy wykazały tymczasem, że znaleziona w laboratorium ludzka skóra nie była poddana procesowi garbowania⁴⁷. O wątpliwościach związanych z mydłem już wspominałem.

Należy tutaj zaznaczyć, że Spanner, składając w 1947 roku zeznania przed Prokuraturą przy Sądzie Krajowym w Hamburgu, wskazał inny niż Kornacki cel „fabrykacji”. Wyjaśnił, że substancja uzyskiwana w wyniku maceracji zwłok ludzkich, pod względem budowy chemicznej będąca mydłem, potrzebna mu była do impregnacji ruchomych preparatów stawowych, natomiast ze skóry sporządzano preparaty niezbędne do kształcenia studentów. W 1948 roku postępowanie karne wobec Spannera, w związku z brakiem dowodów winy, umorzono⁴⁸.

Niewątpliwie autorytet Nałkowskiej jako pisarki, jej „właściwe” poglądy polityczne oraz fakt, że uczestniczyła jako zastępca przewodniczącego Głównej Komisji w dochodzeniu dotyczącym gdańskiego Instytutu Anatomicznego, sprawiły, że *Profesor Spanner* zyskał w powszechnym odbiorze rangę pierwszorzędного źródła historycznego⁴⁹. W 2000 roku wspomniany już Tadeusz Skutnik w przeoczonym lub zlekceważonym przez literaturoznawców artykule publicystycznym pod tytułem *Obrona profesora Spannera* oskarżył Zofię Nałkowską o to, że „pochopnie, bez najmniejszych wątpliwości, które już wtedy się rodziły, dała wiarę przedstawianym jej »dowodom« winy prof. Spannera”, oraz domagał się wprowadzenia do wszystkich następnych wydań *Medalionów* przypisu „objaśniającego prawdziwą rzeczywistość opowiadania *Profesor Spanner*”⁵⁰. Podobnego przypisu, dodajmy, wymagałby utwór zamykający *Medaliony*, tj. *Dorośli i dzieci w Oświęcimiu*, w którym czytamy: „Wystarczył mały czerwony budyniec z cegły obok Instytutu Anatomicznego pod Gdańskiem, by z ludzi zamordowanych wytapiać tłuszcz na mydło, a skórę ich garbować na pergamin” (s. 82). Pod tekstem tego opowiadania widnieje dopisek: „Wiosna-lato 1945 r.”. Skoro już jesienią tego roku wiadomo było, że znalezione płyty ludzkiej skóry nie nosiły śladów garbowania ani przygotowania do tego procesu, autorka – zarazem pisarka i członek komisji śledczej – mogła lub powinna była w przypadku edycji

⁴⁶ Dz 6/1, s. 62, 13 V 1945.

⁴⁷ Zob. M. TOMKIEWICZ, P. SEMKÓW: *Profesor Rudolf Spanner...*, s. 92–93.

⁴⁸ Zob. M. SCHULZ: *Działalność prof. Rudolfa Marii Spannera...*

⁴⁹ Zob. J. NEANDER: *The Danzig Soap Case...*, s. 68. Hanna Kirchner określa *Profesora Spannera* jako opowiadanie dokumentarne (Dz 6/1, s. 57, komentarz).

⁵⁰ T. SKUTNIK: *Obrona profesora Spannera* (3)..., s. 7. H. KIRCHNER w monografii Nałkowskiej zbywa artykuły Skutnika jednym zdaniem, nie podając ani ich autora, ani ich dokładnego adresu: „Artykuły w »Dzienniku Bałtyckim« głosiły, że fabrykacji mydła nie było, a relacja Nałkowskiej w *Medalionach* była wynikiem komunistycznej gry propagandowej” (Taż: *Nałkowska albo życie pisane...*, s. 572).

książkowej wątpliwy fragment usunąć lub go zmodyfikować. Przypomnijmy: korektę *Medalionów* wykonywała dopiero we wrześniu 1946 roku.

Z prawdą (z faktami) jednak nie tylko ona miała kłopot. W recenzji cenzorskiej z 19 września 1951 roku⁵¹, dotyczącej wznowienia *Medalionów*, znajdujemy zastrzeżenia dotyczące eksponowania w nich polskiego antysemityzmu oraz Żydów jako ofiar wojny. Niewskazana była także – można się domyślać, że w związku z powstaniem Niemieckiej Republiki Demokratycznej – problematyka opowiadania *Profesor Spanner*:

Autorka opisuje badanie pracownika instytutu anatomicznego zeznającego jak uczeni niemieccy fabrykowali mydło z tłuszczu zamordowanych ludzi. Nowela naturalistyczna, problematyka wydaje się obecnie niewskazana, co innego w roku 45, 6, a nawet jeszcze w 1947⁵².

W podsumowaniu recenzji czytamy, że „wszystkie nowele są zupełnie wyzute z politycznych treści [i – A.M.] niejednokrotnie zawierają akcenty szkodliwe”⁵³. Recenzent wnioskował o nieudzielenie zgody na druk. Ostatecznie jednak jego zwierzchnik zgodę wydał, bez zastrzeżeń⁵⁴.

Nie znaczy to wcale, że Nałkowska przestała borykać się z takimi lub innymi „korektorami”. W dzienniku pod datą 26 listopada 1952 roku zapisała: „Kończę korektę *Medalionów* do [IV – A.M.] wydania, wypisuję polemiczne argumenty przeciw głupim poprawkom”⁵⁵. To zrozumiałe, że pisarka broni swojego tekstu. Warto jednak wspomnieć, że sama, gdy uznała to za stosowne, nie stroniła od poprawiania „medalionów”, przy czym wprowadzała nie tylko korekty stylistyczne. Na przykład prasowy pierwodruk opowiadania *Dorośli i dzieci w Oświęcimiu*, zatytułowany *Ludzie w Oświęcimiu*, nie zawiera słynnej sceny ukazującej dzieci bawiące się w Birkenau w palenie Żydów. Zawarty jest tu natomiast, nieobecny w wersji książkowej, fragment *stricte* publicystyczny, dotyczący faszyzmu jako skompromitowanej ideologii, opartej na przekonaniu, że „podświadomość jest lepszą od rozumu władzą poznania świata, a intuicja źródłem najwyższych nakazów moralnych”, oraz wyrażający pewność autorki, że „czas nowy” urzeczywistni zwycięstwo „nauki i rozumu nad bezmyślnością i zbrodnią”⁵⁶. Autorka ostatecznie z tego „zaangażowanego” fragmentu zrezygnowała. Do *Profesora Spannera* poprawek jednak – dotyczących chociażby

⁵¹ Archiwum Akt Nowych, GUKPPiW, 375,teczka 31/29, k. 359. Za udostępnienie kopii tego dokumentu dziękuję prof. Marzenie Woźniak-Łabieniec.

⁵² Tamże.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Tamże. Zob. też: K. BUDROWSKA: *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL 1948–1958*. Białyostok 2009, s. 43–45.

⁵⁵ *Dz* 6/2, s. 671. W książkowej edycji dziennika widnieje cyfra IX; zapewne jednak pisarka miała na myśli IV edycję *Medalionów* z 1953 r. (wyd. IX ukazało się w 1965 r.).

⁵⁶ Z. NAŁKOWSKA: *Ludzie w Oświęcimiu*. „Głos Ludu” 1945, nr 157, s. 5.

garbowania ludzkiej skóry – nie wprowadziła! Sztuka, a może także idea (jeśli nie ideologia), wzięła tu górę nad prawdą oraz (jeśli słowa: „Nic nie wymyśliłam” uznamy za deklarację pisarki) nad etyką. Należy mieć na uwadze to, że *Medaliony* funkcjonowały i wciąż funkcjonują w odbiorze jako zarazem literatura i świadectwo!

Jeden z recenzentów tej książki, Eustachy Czekalski, skonstatował: „Wszystkie przecież te opowiadania to jak gdyby materiał z teki kryminalnej, sądowej”⁵⁷. Otóż to: *Medaliony* są wierne faktom jak gdyby. Z tej drobnej różnicy, z „jak gdyby”, bierze się zarówno ich niezaprzeczalny walor jako literatury, jak i, o czym świadczy *Profesor Spanner*, wątpliwość co do literatury w roli świadectwa.

W związku ze sprawą produkcji mydła z ludzkiego tłuszczu Hanna Kirchner wspomina o historii, która dzięki świadectwu Nałkowskiej „nie utonęła w archiwach, weszła jako symbol do świadomości narodowej”⁵⁸. Niewątpliwie, Rudolf Spanner, w 1939 roku kandydat do Nagrody Nobla, a w latach wojny dyrektor Instytutu Anatomicznego w Gdańsku, stał się słynny także (i głównie) dzięki *Medalionom*⁵⁹. Zapewne nie na taką sławę liczył. Jak zauważa badaczka historii:

Ten wybitny niemiecki anatom o międzynarodowej renomie to [...] przykład często złożonego i niejednoznacznego stosunku ludzi nauki do zbrodniczego totalitarnego systemu. Z pewnością nie można go jednak postrzegać wyłącznie przez pryzmat sugestywnego obrazu stworzonego w noweli Zofii Nałkowskiej⁶⁰.

Spanner, obok zwłaszcza komendanta Auschwitz Rudolfa Hössa i lekarza z tego obozu Josefa Mengelego, stał się w Polsce uosobieniem niemieckiego oprawcy. Podkreślę to: w Polsce. Nie sposób bowiem znaleźć pośród licznych zagranicznych opracowań dotyczących popełnionych przez Niemców w czasie drugiej wojny światowej zbrodni takiego, które nie wspominałoby o Hössie i Mengelem, tymczasem trudno w nich natknąć się na nazwisko Spannera⁶¹! Czy mogłyby one przeoczyć kogoś, kto produkował z ludzi mydło? W polskich bibliotekach (i księżnicach całego świata) można natomiast znaleźć niezwykle cenną dla adeptów medycyny pozycję, jaką jest *Handatlas der Anatomie des Menschen*

⁵⁷ E. CZEKALSKI: *Proza Zofii Nałkowskiej*. „Książka i Kultura” 1947, nr 3, s. 9.

⁵⁸ H. KIRCHNER: *Nałkowska albo życie pisane...*, s. 570.

⁵⁹ Por. T. NASIEROWSKI: *Zagłada osób z zaburzeniami psychicznymi...*, s. 14.

⁶⁰ S. GROCHOWINA: [rec.] M. Tomkiewicz, P. Semków: *Profesor Rudolf Spanner 1895–1960. Naukowiec w III Rzeszy*. Gdynia 2010. „Zapiski Historyczne” 2012, z. 1, s. 178.

⁶¹ Zob. np. P.J. WEINDLING: *Nazi Medicine and the Nuremberg Trials. From Medical War Crimes to Informed Consent*. New York 2004; W.U. ECKART: *Medizin in der NS-Diktatur. Ideologie, Praxis, Folgen*. Wien 2012; E. KLEE: *Auschwitz. Medycyna III Rzeszy i jej ofiary*. Przeł. E. KALINOWSKA-STYCZEŃ. Kraków 2005 (wbrew jej tytułowi książka ta traktuje o zbrodniach popełnianych w wielu miejscach, nie tylko w Auschwitz).

Spaltenholza–Spannera (jest to udoskonalona wersja atlasu Spaltenholza), oraz inne ważne publikacje Spannera z zakresu anatomii.

Legenda profesora Spannera na trwałe zrosła się z wcześniejszą legendą, w której narodzinach istotny udział miała brytyjska propaganda. Mianowicie, w czasie pierwszej wojny światowej oskarżała ona Niemców między innymi o pozyskiwanie z ludzkiego tłuszczu gliceryny, niezbędnej do produkcji pociągów oraz smarów do wozów bojowych⁶². Píše w swojej broszurze Strąbski:

Pogłoska o tym, że Niemcy robią mydło z ludzkiego tłuszczu nie jest nowa. Obiegała ona już szeroko po krajach okupowanych podczas pierwszej wojny światowej. Głoszono tę pogłoskę z przekonaniem, lecz nikt nie umiał nie tylko dostarczyć dowodów, ale nawet ich cienia. [...] uczciwie trzeba przyznać z oczywistego braku dowodu, że fabrykacja mydła z ludzkich ciał była podczas pierwszej wojny światowej raczej celnie wymierzoną plotką. Plotki te zmarły od razu po wybuchu drugiej wojny światowej. [...] Na fabrykację mydła nie natrafiono nigdzie, ani w obozach koncentracyjnych, na terenie Polski, ani w Niemczech. [...] Dopiero Gdańsk dostarczył dowodu i to dowodu całkowitego, tak rzeczowego, jak wynikającego z zeznań świadków koronnych⁶³.

O dowodach – kwestionowanych – już wspominałem. Natomiast z pewnością to legenda „podyktowała” Tadeuszowi Borowskiemu ostatnie zdanie opowiadania *Pożegnanie z Marią*: „Jak się później dowiedziałem, Marię, jako aryjsko-semickiego Mischlinga, wywieziono wraz z transportem żydowskim do osławionego obozu nad morzem, zagazowano w komorze krematoryjnej, a ciało jej zapewne przerobiono na mydło”⁶⁴. Legenda ta, zapewne wzmocniona lekturą *Profesora Spannera*, miała udział w powstaniu wierszy: Urszuli Koziół *Stopniowanie drzewa*, Ryszarda Krynickiego *Więc to jest jeszcze możliwe* oraz

⁶² Zob. J. NEANDER: *The Danzig Soap Case...*, s. 70.

⁶³ S. STRĄBSKI: *Mydło z ludzkiego tłuszczu...*, s. 15.

⁶⁴ T. BOROWSKI: *Pożegnanie z Marią*. W: TENŻE: *Pożegnanie z Marią. Opowiadania*. Warszawa 1948, s. 43. We wcześniejszym utworze tego pisarza, *U nas, w Auschwitzu...*, znajdujemy sarkastyczną uwagę: „Ciało wykorzystali jak się da [...]. Jak umrzesz – wyrwą ci złote zęby, już poprzednio zapisane w księgi obozu. Spalą, popiołem wysypią pola albo osuszą stawy. Co prawda marnotrawią przy spalaniu tyle tłuszczu, tyle kości, tyle mięsa, tyle ciepła! Ale gdzie indziej robią z ludzi mydło, ze skóry ludzkiej abażury, z kości ozdoby” (J. NEL-SIEDLECKI, K. OLSZEWSKI, T. BOROWSKI: *Byliśmy w Oświęcimiu*. [Monachium 1946], s. 155). Na marginesie, w kontekście rozważań na temat Spannera, warto zacytować uwagę dotyczącą słynnej oprawczyni z KL Buchenwald Ilse Koch: „Nazywana »Ilse-Abażur«, kazała sporządzać dla siebie abażury ze skóry więźniów ozdobionej tatuażami. Wprawdzie nie udało się odnaleźć żadnego z nich, jednak opowieść o upodobaniach Koch znacząco przyczyniła się do utrwalenia mitu perwersyjnej sadystki i morderczyni. [...] W przypadku Ilse Koch fakty i mity nierozzerwalnie spletają się ze sobą” (K. KOMPISCH: *Sprawczynie*. Przeł. S. KUPISZ, N. BADIYAN-SIEKIERZYCKA. Warszawa 2012, s. 310–311).

Juliana Kornhausera *Żydowska piosenka*. W pierwszym z nich pojawia się fraza: „[...] okrągłe Mydełko z piegowatej Ryfki”⁶⁵, w drugim mowa jest o sprzedawcach naszywek „P” i gwiazd Dawida „prosto z Oświęcimia i łódzkiego getta”⁶⁶ oraz kostek szarego mydła z Mauthausen, w trzecim zaś znajdujemy dystych: „[...] w mydle czujesz małego Aronka / włosy Ruth w sienniku pachną jak łąka”⁶⁷. We wszystkich przywołanych tu utworach⁶⁸, z wyjątkiem *Profesora Spannera*, sprzęgnięte są ze sobą motywy mydła i eksterminacji Żydów. Legenda o pozyskiwaniu z ludzi tłuszczu zyskała w czasie drugiej wojny światowej kształt, by tak rzec, bardziej wyspecjalizowany: traktowała o przerabianiu na mydło Żydów. O skuteczności oddziaływania tego wariantu świadczy rozpatrywanie opowiadania Nałkowskiej przez Bożenę Shallcross w kontekście „ekonomii Holocaustu”⁶⁹, pomimo że o Żydach ono nie wspomina. Wspomina natomiast, w słowach zeznającego laboranta, o zagładzie osób psychicznie chorych: „Trupy przywozili naprzód z domu wariackiego, ale później nie starczyło tych trupów” (s. 14), „Z zakładu wariackiego to były zawsze trupy z głowami” (s. 16). Zaledwie dwa zdania, tymczasem jednym z głównych dostawców zwłok do gdańskiego Instytutu Anatomicznego nie był, jak zwykle się sądzić, Konzentrationslager Stutthof, lecz szpital psychiatryczny w Kocborowie oraz więzienia w Gdańsku, Królewcu, Elblągu i Poznaniu. W większości do Instytutu trafiały zatem zwłoki Niemców i Polaków⁷⁰.

Jak widać, wypadałoby dodać więcej, niż proponuje to Skutnik, przypisów objaśniających „prawdziwą rzeczywistość opowiadania *Profesor Spanner*”⁷¹.

⁶⁵ U. KOZIOŁ: *Stopniowanie drzewa*. W: TAŻ: *W rytmie korzeni*. Wrocław 1963, s. 10.

⁶⁶ R. KRYNICKI: *Więc to jest jeszcze możliwe*. W: TENŻE: *Nasze życie rośnie*. Wiersze. Kraków 1981, s. 35. W przypisie do tego wiersza (na s. 100) czytamy: „Trzeba tu dodać, że te nowiutkie »P«, gwiazdy Dawida i mydło widziałem (jak i inni) na własne oczy”.

⁶⁷ J. KORNHAUSER: *Żydowska piosenka*. W: TENŻE: *Wiersze z lat osiemdziesiątych*. Przedmowa T. KOMENDANT. Kraków 1991, s. 150.

⁶⁸ Można dodać do nich wiele innych dzieł, nie tylko z obszaru literatury – np. instalację *Mydlany korytarz* Mirosława Bałki, zaprezentowaną w 1995 r. w Zachęcie na wystawie „Gdzie jest brat Twój, Abel?”.

⁶⁹ Por. B. SHALLCROSS: *Rzeczy i Zagłada*. Kraków 2010, s. 77–96.

⁷⁰ Zob. J. NEANDER: *The Danzig Soap Case...*, s. 78. Tymczasem w *Oświadczeniu z 13 V 1945 r.* mowa jest o trupach „więźniów i jeńców pochodzenia przeważnie polskiego i radzieckiego” (AZN, sygn. 1828, k. 10), co sugeruje, że radzieckich było mniej więcej tyle, ile polskich. Spanner jednak prawdopodobnie trupów jeńców radzieckich nie przyjmował lub przyjmował ich niewiele z uwagi na nadmierne wychudzenie ciał i zagrożenie epidemiologiczne – zob. M. TOMKIEWICZ, P. SEMKÓW: *Profesor Rudolf Spanner...*, s. 63–72 (rozdz. *Poszukiwanie materiału badawczego*).

⁷¹ T. SKUTNIK: *Obrona profesora Spannera* (3)..., s. 7.

Bibliografia

- BARCIKOWSKI W.: *Fragmety wspomnień o Zofii Nałkowskiej*. W: *Wspomnienia o Zofii Nałkowskiej*. Warszawa 1965, s. 5–38.
- BARTHES R.: *Dyskurs historii*. Przeł. A. RYSIEWICZ, Z. KLOCH. „Pamiętnik Literacki” 1984, R. 75, z. 3, s. 225–236.
- BOROWSKI T.: *Pożegnanie z Marią*. W: T. BOROWSKI: *Pożegnanie z Marią. Opowiadania*. Warszawa 1948, s. 5–43.
- BOROWSKI T.: *U nas, w Auschwitzu...* W: J. NEL-SIEDLECKI, K. OLSZEWSKI, T. BOROWSKI: *Byliśmy w Oświęcimiu*. [Monachium 1946], s. 130–164.
- BUDROWSKA K.: *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL 1948–1958*. Białystok 2009.
- BURYŁA S.: *Portret oprawcy*. W: S. BURYŁA: *Tematy (nie)opisane*. Kraków 2013, s. 241–423.
- CYPRIAN T., SAWICKI J.: *Nie oszczędzać Polski!* Warszawa 1960.
- CZEKAŁSKI E.: *Proza Zofii Nałkowskiej*. „Książka i Kultura” 1947, nr 3, s. 9–10.
- ECKART W.U.: *Medizin in der NS-Diktatur. Ideologie, Praxis, Folgen*. Wien 2012.
- GROCHOWINA S.: [rec.] *M. Tomkiewicz, P. Semków: Profesor Rudolf Spanner 1895–1960. Naukowiec w III Rzeszy*. Gdynia 2010. „Zapiski Historyczne” 2012, z. 1, s. 170–178.
- KAROLAK S.: *Doświadczenie Zagłady w literaturze polskiej 1947–1991. Kanon, który nie powstał*. Poznań 2014.
- KIRCHNER H.: *Nałkowska albo życie pisane*. Warszawa 2011.
- KLEE E.: *Auschwitz. Medycyna III Rzeszy i jej ofiary*. Przeł. E. KALINOWSKA-STYCZEŃ. Kraków 2005.
- KOMPISCH K.: *Sprawczynie*. Przeł. S. KUPISZ, N. BADIYAN-SIEKIERZYCKA. Warszawa 2012.
- KORNHAUSER J.: *Żydowska piosenka*. W: J. KORNHAUSER: *Wiersze z lat osiemdziesiątych*. Przedmowa T. KOMENDANT. Kraków 1991, s. 150–151.
- KOZIOŁ U.: *Stopniowanie drzewa*. W: U. KOZIOŁ: *W rytmie korzeni*. Wrocław 1963, s. 10.
- KRYNICKI R.: *Więc to jest jeszcze możliwe*. W: R. KRYNICKI: *Nasze życie roślinie*. Wiersze. Kraków 1981, s. 35.
- MAKOWIECKI A.Z.: *Arcydzieło pisarskiej powściągliwości*. „Literatura” 1972, nr 37, s. 4.
- MATUSZEWSKI R.: *Zagadnienia literackie*. „Wiedza i Życie” 1947, nr 5, s. 467–476.
- Mydło z tłuszczu ludzkiego to prawda historyczna*. [Notatka prasowa opatrzona datą 9 XI 2006]. Dostępne w Internecie: <http://naukawpolsce.pap.pl/aktualnosci/news,25511,mydlo-z-tluszczu-ludzkiego-to-prawda-historyczna.html> [data dostępu: 16.02.2016].
- NAŁKOWSKA Z.: *Dzienniki*. Oprac., wstęp i komentarz H. KIRCHNER. T. 6, cz. 1–2. Warszawa 2000.
- NAŁKOWSKA Z.: *Ludzie w Oświęcimiu*. „Głos Ludu” 1945, nr 157, s. 5.
- NAŁKOWSKA Z.: *Medaliony*. Warszawa 1946.
- NAŁKOWSKA Z.: *Pisarze wobec dziesięciolecia*. „Nowa Kultura” 1954, nr 2, s. 3.
- NAŁKOWSKA Z.: *Profesor Spanner*. „Kuźnica” 1945, nr 14, s. 1–2.
- NAŁKOWSKA Z.: *Zwierzenia*. „Nowiny Literackie” 1947, nr 1, s. 1.
- NASIEROWSKI T.: *Zagłada osób z zaburzeniami psychicznymi w okupowanej Polsce. Początek ludobójstwa*. Warszawa 2008.
- NEANDER J.: *The Danzig Soap Case: Facts and Legends around “Professor Spanner” and the Danzig Anatomic Institute 1944–1945*. “German Studies Review” 2006, Vol. 29, no 1, s. 63–86.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu podług tekstu łacińskiego Wulgaty*. Przeł. J. WUJEK. T. 1. Warszawa 1873.

- PODGÓRSKI M.: *Główne problemy analizy „Medalionów” Zofii Nałkowskiej*. „Roczniki Humanistyczne” 1965, z. 1, s. 151–180.
- SCHULZ M.: *Działalność prof. Rudolfa Marii Spannera w świetle wyników śledztwa Oddziałowej Komisji Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu w Gdańsku*. [Dokument opatrzony datą 29 IV 2004]. Dostępne w Internecie: <http://www.ipn.gov.pl/portal/pl/2/731/> [data dostępu: 20.09.2015].
- SHALLCROSS B.: *Rzeczy i Zagłada*. Kraków 2010.
- SKUTNIK T.: *Obrona profesora Spannera* (2). „Dziennik Bałtycki” z 19 maja 2000 r. (dodatek: „Rejsy”, s. 6–7).
- SKUTNIK T.: *Obrona profesora Spannera* (3). „Dziennik Bałtycki” z 26 maja 2000 r. (dodatek: „Rejsy”, s. 6–7).
- SKUTNIK T.: *Oskarżenie profesora Spannera* (1). „Dziennik Bałtycki” z 12 maja 2000 r. (dodatek: „Rejsy”, s. 6–7).
- STRĄBSKI S.: *Fabryka mydła z tłuszczu ludzkiego*. Archiwum Zofii Nałkowskiej w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, sygn. 1828, k. 2–7.
- STRĄBSKI S.: *Mydło z ludzkiego tłuszczu. Alfa i omega niemieckich zbrodni w Polsce*. Poznań 1946.
- STRĄBSKI S.: *Mydło z tłuszczu ludzkiego*. „Dziennik Bałtycki” z 19 maja 1945 r., s. 1.
- TOMKIEWICZ M.: *Profesor Rudolf Maria Spanner – naukowiec czy eksperymentator? W: Medycyna na usługach systemu eksterminacji ludności w Trzeciej Rzeszy i na terenach okupowanej Polski*. Red. G. ŁUKOMSKI, G. KUCHARSKI. Poznań–Gniezno 2011, s. 151–171.
- TOMKIEWICZ M., SEMKÓW P.: *Profesor Rudolf Spanner 1895–1960. Naukowiec w III Rzeszy*. Gdynia 2010.
- WEINDLING P.J.: *Nazi Medicine and the Nuremberg Trials. From Medical War Crimes to Informed Consent*. New York 2004.
- ZAWIEYSKI J.: *O Zofii Nałkowskiej*. W: *Wspomnienia o Zofii Nałkowskiej*. Warszawa 1965, s. 307–338.
- ZAWORSKA H.: *„Medaliony” Zofii Nałkowskiej*. Wyd. III zm. Warszawa 1969.

Arkadiusz Morawiec

Something out of Nothing? *Professor Spanner* (Once Again)

Summary

The article discusses the genesis and reception of Zofia Nałkowska's short story *Professor Spanner*, the “black legend” of professor Rudolf Spanner and the motif (topos) of the Nazi criminal.

Key words: *Medallions*, soap, fat, document, realism, invention

AGNIESZKA GAJEWSKA

Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Przeżyć w epoce „chaotyckiej” i w czasach „Wielkiego Rozpadu” w *Pamiętniku znalezionym w wannie* Stanisława Lema*

Korespondencja Lema z Michaeliem Kandlem to wyjątkowy dokument osobisty pisarza, świadczący o dużym zaufaniu, jakim autor *Głosu Pana* obdarzył amerykańskiego tłumacza. Między udzielaniem wskazówek na temat zasad budowania neologizmów oraz wyjaśnianiem zawartych w utworach aluzji literackich Lem dzielił się w listach informacjami o genezie niektórych swoich tekstów i relacjonował wrażenia z lektury współczesnych amerykańskich powieści, zwracając przy tym uwagę na nieuchwytnie, indywidualne, fascynujące związki czytających z książkami, porównując je do afektu miłośno-erotycznego¹. W tej pełnej życzliwości korespondencji odrębne miejsce zajmuje list z 3 września 1974 roku, w którym Lem z pasją rozprawia się z przedstawioną w otrzymanym od Kandla liście interpretacją *Pamiętnika znalezionego w wannie*.

W liście z 26 sierpnia 1974 roku tłumacz aluzyjnie nawiązywał bowiem do politycznych ograniczeń związanych z życiem za żelazną kurtyną. W korespon-

* Artykuł powstał w ramach projektu sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki, przyznanych na podstawie decyzji nr DEC-2011/03/B/HS2/03481. Esej stanowi fragment autorskiej monografii *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema* wydanej przez Wydawnictwo Naukowe UAM (Poznań 2016).

¹ „Ja sobie myślę powolutku, że szczególniejsza atrakcja, preferencja wynika z rezonansu w duszy czytelnika z tekstem, rezonansu, w którym istotną rolę odgrywają jakieś elementy (»struktury«) nieświadome, nieświadomione, akurat tego samego typu (ale nie tego samego pochodzenia!), które sprawiają, że się konkretnemu mężczyźnie podoba na ogół pewien konkretny typ kobiety i on tego nie umie uzasadnić (uzasadnienia są zawsze wtórną racjonalizacją pierwotnego pociągu)” (S. LEM: *List z 15 czerwca 1975*. W: TENŻE: *Sława i fortuna. Listy do Michaela Kandla 1972–1987*. Kraków 2013, s. 383).

dencji prowadzonej dwa lata wcześniej Lem sam podkreślał, że pisząc *Pamiętnik...*, odnosił się do okresu stalinowskiego². Już w korespondencji z roku 1972 Kandel wskazywał na pesymizm i brak nadziei widoczne w powieści, widział w Gmachu alegorię kosmosu, dostrzegał w książce wpływ Kafki i zwracał uwagę na zarysowany tam determinizm wszechświata. Napisał też, że nie przepada za tą powieścią właśnie ze względu na ścisłą zależność opisanych w niej zdarzeń od określonych warunków, a protagonista wydaje mu się „nie w pełni człowiekiem”³ (*less than human*): jest stereotypowy, banalny i przypomina marionetkę, dlatego trudno śledzić jego przygody i utożsamiać się z nim⁴. Kandel informował przy tym, że pisarzowi udało się w *Pamiętniku...* zachować równowagę między tragedią cierpiącego człowieka a komicznym absurdem, będącym udziałem kukielkowej postaci, natomiast jemu jako tłumaczowi niezwykle trudno było balansować na krawędzi tych dwóch ujęć, dlatego angielska wersja protagonisty przechyła się w stronę kreacji podobnej do Tichego⁵. W roku 1974 obaj twórcy mieli świadomość, że ich korespondencja jest cenzurowana przez bezpiekę, stąd list Kandla z 26 sierpnia 1974 roku o *Pamiętniku...* można przeczytać jako próbę dodania otuchy temu, który czuje się uwięziony w swoim kraju. Tłumacz pisał, że nadzieja jest potrzebna do życia, a jej brak może uniemożliwić wiarę w znaczenie wysiłku twórczego. Podkreślał, że najważniejsza jest wolność umysłu, związana z nią praca intelektualna, możliwość medytacji i wewnętrznego rozwoju, a także więzi przyjacielskie ze współwięźniami. Uważał, że postać z *Pamiętnika...* jest uwięziona przez własną osobowość, a nie przez Gmach, który w jego odczuciu jest niezwykle słaby⁶.

Lem odniósł wszystkie te uwagi Kandla nie do współczesności, ale do *Pamiętnika znalezionego w wannie*, jednak osadził tę powieść w odmiennym kontekście historycznym oraz we własnym doświadczeniu. W odpowiedzi zauważył, że jego pisarstwo nie jest wyłącznie „czystym tekstem”, nieodnoszącym się do rzeczywistości. Zwracał przy tym uwagę, że:

Nieszczęście pisarza jak ja w tym, że albo mówi do tych, co i tak z grubsza wiedzą, co właściwie mówi, albo do tych, którzy nie rozumieją go zupełnie – pierwsi dzielą z pisarzem tym wspólne doświadczenia, a drudzy nie – i to wszystko. Sytuacja opisana w *Pamiętniku* nie jest żadną fikcją, konfabulacją,

² Michael Kandel przejrzał swoją korespondencję i udostępnił mi wszystkie pisane przez siebie listy, które dotyczyły *Pamiętnika znalezionego w wannie*. Cytowany list został napisany 25 maja 1972 r. List w języku angielskim, udostępniony dzięki uprzejmości Autora.

³ Tamże.

⁴ Tamże.

⁵ Michael Kandel, list w języku angielskim z 19 września 1972 r. Udostępniony dzięki uprzejmości Autora.

⁶ Michael Kandel, list w języku angielskim z 26 sierpnia 1974 r. Udostępniony dzięki uprzejmości Autora.

zmyśleniem bez rzeczowego pokrycia i nie odwołuje się do żadnego Kafki, lecz wcześniej i najpierw do mego osobistego doświadczenia⁷.

Autor *Głosu Pana* wskazywał tym samym na dwa obiegi recepcji swoich utworów – pierwszy krąg tworzyło grono osób o podobnych doświadczeniach życiowych, rozumiejące jego aluzje do przeszłości i współczesności mimo sztafażu *science fiction*, drugi stanowili czytelnicy niedostrzegający kontekstu historycznego, zafascynowani fantastyczno-naukową konwencją, skupieni na intertekstualnych i gatunkowych grach.

W liście do tłumacza Lem odnosił losy protagonisty *Pamiętnika...* do sytuacji okupacyjnych i wyjaśniał, że jego bohater nie szukał pomocy i wsparcia u innych osób, ponieważ każdy przyjaciel mógł się w tych warunkach okazać zdrajcą i denuncjatorem.

Człowieczeństwo – podkreślał pisarz – nie tylko sięga na skali powyżej animalności, ale też sięga w odwrotnym kierunku, niżej niż stan zwierzęcy – i to jest właśnie prawda, której pomijanie miałbym za zdradę literatury, utożsamiając ją ze zwyczajnym oszustwem już nie tylko literackim⁸.

Zacieranie w literaturze śladów po pęknięciu spowodowanym przez Zagładę równałoby się sprzeniewierzeniu wyzwaniu, jakim jest dawanie świadectwa o tym, do czego zdolni są ludzie. Pisarz odrzucił interpretację tłumacza w całości i odniósł powieściowy świat bezpośrednio do okupacji niemieckiej. Jego protagonista, tak jak i ofiary nazistowskiej polityki, został pozbawiony możliwości podejmowania decyzji, nawet jeśli miałyby się ona ograniczyć wyłącznie do wyboru, w jaki sposób chce umrzeć. Jako przykład historyczny sytuacji obrazujący przyczynę bezradności bohatera *Pamiętnika...* posłużył pisarzowi los ojca Maksymiliana Kolbe. Lem uważał, że Kolbe mógł oddać życie za innego więźnia wyłącznie dlatego, że Niemiec nadzorujący obóz wyraził na to zgodę – równie dobrze w obozowych realiach mogli zginąć obaj, a pamięć o nich zapewne nie przetrwałaby długo. Pisarz podkreślał:

⁷ S. LEM: *List z 3 września 1974*. W: TENŻE: *Sława i fortuna...*, s. 261–262. W 1972 r. Lem przedstawił tłumaczowi odmienną interpretację *Pamiętnika znalezionej w wannie*, wskazując, że jest to powieść o stalinizmie (list ten wykorzystał w swoich analizach Jerzy Jarzębski). Rozbieżność tę można według mnie wyjaśnić na dwa sposoby: po pierwsze, *Pamiętnik...* wyróżnia duży potencjał metaforyczny i umożliwia osadzanie jego realiów w każdym ustroju, który występuje przeciwko swoim obywatelom. Po drugie, z każdym kolejnym rokiem korespondencji Lem darzył coraz większym zaufaniem Kandla i sukcesywnie pytany przez niego o biograficzne szczegóły coraz częściej wyjaśniał mu swoje losy przedwojenne i okupacyjne. Por. TENŻE: *List z 9 czerwca 1972 roku*. W: TENŻE: *Sława i fortuna...*, s. 53–57. Por. J. JARZĘBSKI: *Lektura świata. Stanisław Lem jako czytelnik*. W: TENŻE: *Wszechświat Lema*. Kraków 2003, s. 269–270.

⁸ S. LEM: *List z 3 września 1974...*, s. 262.

Lecz gdyby z góry obaj byli tak skazani, jak Żydzi u progu komory gazowej tego właśnie obozu, to żaden z nich już nie miałby niczego do oddania za drugiego, bo jego życie już nie mogło stać się ofiarą do złożenia. Jeśli to nie jest oczywiste, to nic nie jest oczywiste. Pamięć ludzka ucieka od takich reminiscencji, a kultura obraca się plecami od takiej literatury, która im zbyt namolnie powtarza „mane tekel”⁹.

Pisarz wyjaśniał Kandlowi, że protagonista *Pamiętnika* nie był słaby duchowo, a raczej w obliczu maszyny Gmachu został pozbawiony jakiegokolwiek możliwości działania. Lem zgadzał się przy tym z tłumaczem, że jedynym pocieszeniem jest to, że Gmach w końcu będzie się musiał rozpaść i że żadna władza monolityczna nie jest w stanie przetrwać wiecznie. Pisarz nie ignorował tego pocieszenia, choć podkreślał, że „kruszeje [on – A.G.] wolniej od ludzkiego ciała, jeśli wiadomo, że nie przeżyjemy go, lecz on nas przeżyje, aby kiedyś wreszcie upaść, to jest jako pociecha jednak na jedyne nam dane życie – niedostateczne”¹⁰.

Lem zauważał, że literatura nie może nieustannie powtarzać „mane tekel”, stanowić wyłącznie zapowiedzi upadku i śmierci. Stąd konieczność groteskowego dystansu: „Im straszniejsza treść, tym ucieszniej podana, przyprawiona humorystycznym sosikiem, co ma mieć charakter kontrapunktu – aby można było znieść to, czego nie można właśnie znieść”¹¹. Chaya Ostrower w artykule *Humor as a Defense Mechanism during the Holocaust* poddała analizie relacje ocalałych, którzy w czasie okupacji niemieckiej mieli po kilkanaście lat. Z jej ustaleń wynika, że wisielczy humor okazał się jednym ze skuteczniejszych narzędzi redukcji lęku, jaki towarzyszył świadomości śmierci, był też skutecznym mechanizmem samoobrony i emocjonalną ucieczką przed brutalną rzeczywistością¹². Czarny humor odzwierciedla nie tylko tragikomiczny los ciała narażonego na nieustanne niebezpieczeństwa, ale jest także jedną z możliwości opowiedzenia o stanie granicznym, którego horror powoduje w czytających reakcję obronną i całkowite odrzucenie. Śmiech i uciecha mają natomiast w sobie moc potrzebną do zrozumienia – poprzez oddalenie – rozmiaru katastrofy.

Ścieżka interpretacyjna *Pamiętnika znalezionej w wannie* została więc przez Lema wyznaczona, a próba odczytania tej – jak określił ją Jerzy Jarzębski – najbardziej zagadkowej, filozoficznej i niepokojącej powieści¹³, uwzględniająca wskazówki pisarza, wymaga zwrócenia większej uwagi na elementy narracyjne dotychczas rozważane w kontekście krytyki systemów totalitarnych. Jeśli potraktować labirynty Gmachu jako przestrzeń okupacyjnego Lwowa, w którym

⁹ Tamże, s. 263.

¹⁰ Tamże, s. 265.

¹¹ Tamże.

¹² Ch. OSTROWER: *Humor as a Defense Mechanism during the Holocaust*. “Interpretation: A Journal of Bible and Theology” 2015, Vol. 69 (2), s. 191.

¹³ J. JARZĘBSKI: *Podróż do kresu znaczenia*. W: S. LEM: *Pamiętnik znaleziony w wannie*. Kraków 2000, s. 226.

bezradnie porusza się pod fałszywą tożsamością protagonistą, przemieszczając się między piwnicami i strycharzami czy kryjąc w łazience, powieść ta zaczyna być mniej tajemnicza niż wtedy, gdy uznamy, że jest ona parabolą. Nie zmienia to jej wymiaru emocjonalnego, nadal pozostaje ona bowiem przenikliwym studium lęku i desperacji. W fikcyjnym wstępie do *Pamiętnika...*¹⁴, wyjaśniającym najbardziej prawdopodobne przyczyny klęski społeczności neogenu, związane z lawinowym rozpadem papieru, anonimowy narrator zauważa: „Na miejscu bezcennych złożów społecznej pamięci pozostawały stopy szarego, lekkiego jak popiół pyłu”¹⁵. Pył, popiół, części ludzkich szkieletów i wyjątkowe świadectwo tamtego okresu, czyli właśnie „pamiętnik”, to elementy pozostałe po epoce „chaotyckiej” i czasach „Wielkiego Rozpadu”. Jeden z fikcyjnych uczonych cytowanych we wprowadzeniu stawia hipotezę, że w okresie poprzedzającym neogen w „Ammer-Ku” panowały wierzenia „o różnego rodzaju Niebezpieczeństwach, jak Czarne, Czerwone, Żółte – są to prawdopodobnie zaklęcia ówczesnej kabalistyki związane z zagadkowym bóstwem Ras-Sa, któremu składano rzekomo ofiary z ludzi”¹⁶. Kpina dotyczy tu zarówno aluzji do apartheidu w Ameryce, jak i skojarzenia nazistowskich poglądów z kabalistycznymi wierzeniami, pojawiającymi się u uczonych wyciągających wnioski na podstawie odkryć archeologicznych oraz po rozpadzie słownika ery chaotyckiej. Dodatkowo poglądy dotyczące składania bóstwom Ras-Sy ofiar z ludzi były przedmiotem sporu między szkołami historycznymi i pozostają jedynie jedną z wielu hipotez. Ameryka, a dokładniej Pentagon i Waszyngton jako miejsca akcji skutecznie odwracają uwagę od kontekstu biograficznego autora oraz uspokajają cenzurę, a jednocześnie aluzja ta (mająca u swojego podłoża zimnowojenną topografię) stała się kolejnym niezamierzonym proroctwem Lema, ponieważ w tym mieście w roku 1993 powstało United States Holocaust Memorial Museum, gdzie między innymi przechowywane są świadectwa ocalałych.

W samym pamiętniku plan Gmachu znajduje się wewnątrz Góry Świętego Juana. Jeśli przyjmiemy, że w Gmachu nie ma informacji, która nie byłaby zaszifrowana, i powiążemy to z sytuacją biograficzną wskazaną w korespondencji Lema, to możemy założyć, że miejsce to odnosi się do Wzgórza Świętego Jura we Lwowie, na którym wznosi się grekokatolicka archikatedra. To istotne, ponieważ jedna z pierwszych scen powieści dzieje się w świątyni przy egzekwiach. Uro-

¹⁴ W liście do tłumacza na język rosyjski Konstantina Duszenki Lem przyznawał, że na napisanie wstępu do *Pamiętnika...* na początku lat 60. naciskało wydawnictwo. Bez osadzenia akcji na terenie Ameryki powieść ta nie mogłaby się ukazać ze względu na cenzurę. Jednak autor nie zdecydował się na pominięcie wstępu w przekładzie na język rosyjski w latach 90. Podkreślał, że jest to dokument epoki. W rezultacie w rosyjskim wydaniu wstęp został przeniesiony do aneksu. Por. M. KRAJEWSKA: „Cieplica to wystygła zimnica”. *Wizerunek tłumacza na tle korespondencji z pisarzem*. W: *Lem i tłumacze*. Red. E. SKIBIŃSKA, J. RZESZOTNIK. Kraków 2010, s. 127–128.

¹⁵ S. LEM: *Pamiętnik znaleziony w wannie...*, s. 6.

¹⁶ Tamże, s. 10.

czystości pogrzebowe odbywają się blisko pustelni, miejsca za drzwiami ołtarza, gdzie – według słów zakonnika – znajduje się cela mnicha. Protagonista nie zwraca uwagi na zakaz wstępu do pustelni, otwiera drzwi i trafia do przedsionka zastawionego rupieciami, zasłanego łupinami cebul oraz miałem węglowym. Tam znajduje kolejne drzwi i decyduje się wejść:

Usłyszałem pospieszne szuranie, gwałtowne szepty, i oczom moim w mroku, rozwidnionym płonąca nisko, jakby na podłodze, świecą, ukazała się chaotyczna ucieczka postaci pchających się do kątów, na czworakach wślazających pod krzywy stół, pod pryczę – jeden z przebiegających zdmuchnął świecę i zapadła atramentowa ciemność, pełna swarliwych szepków i posapywań. W powietrzu, które wciągnąłem do płuc, stał zaduch nie mytego ludzkiego mrowia. Cofnąłem się pospiesznie¹⁷.

Bezimienny bohater początkowo nie wraca już do tej sceny, nie rozmyśla o tym, kim były postaci chowające się przed nim, choć zdaje sobie sprawę, że w Gmachu mogą przebywać wyłącznie agenci i wojskowi, w mundurach albo w cywilu. Pustelnia jako azyl zostaje w powieści przywołana po raz kolejny, gdy wyczerpany, umęczony i obolały bohater próbuje znaleźć bezpieczne wyjście z sytuacji: „Bołały mnie wszystkie kości. Postanowiłem, któryś już raz z rzędu, że teraz naprawdę sobie pójdę, choćby do anachorety; odstraszała mnie jedynie myśl o natłoku panującym w pustelni”¹⁸. Jeśli umieścić tę scenę w kontekście historycznym, czyli odnieść ją do okupacji we Lwowie, to można założyć, że jest to aluzja do ukrywania Żydów przez metropolitę Andrzeja Szeptyckiego, między innymi w budynkach przylegających do grekokatolickiej archikatedry, ale i do związków duchownego z UPA i nazistami¹⁹ – wszak księży w powieści noszą sutanny, by skryć pod nimi mundury. I choć – jak podkreślał Dawid Kahane – wielu Żydów szukało schronienia u wysokich rangą dostojników kościelnych, to opis starca pilnującego wejścia do pustelni skrywającej uciekinierów przywodzi skojarzenie z kondycją fizyczną arcybiskupa: „Starzec – relacjonuje Kahane – liczący 86 lat, z długą białą brodą, od ponad 10 lat na wpół sparaliżowany i przywiązany do fotela, z którego bez cudzej pomocy nie może się poruszać”²⁰. Udanie się do anachorety może też po prostu oznaczać decyzję o pustelniczej egzystencji, która – co oczywiście w tym kontekście ma ironiczną wymowę – wiąże

¹⁷ Tamże, s. 55.

¹⁸ Tamże, s. 141.

¹⁹ Informacje na temat zasad działania siatki pomocy Żydom zorganizowanej przez metropolitę, a także o najważniejszych problemach związanych z oceną jego postępowania podczas niemieckiej okupacji zob. S. REDLICH: *Moralność i rzeczywistość: metropolita Andriej Szeptycki i Żydzi w czasach Holocaustu i II wojny światowej*. „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2008, nr 4, s. 241–259.

²⁰ D. KAHANE: *Lwów*. [AŽIH, sygn. akt 302/44]. Przeł. A. BIELECKI. W: *Życie i zagłada Żydów polskich 1939–1945. Relacje świadków*. Wybór i oprac. M. GRYNBERG, M. KOTOWSKA. Warszawa 2003, s. 267.

się z życiem ascetycznym, umartwieniami oraz rozmyślaniami w zatłoczonej, pozbawionej świeżego powietrza przestrzeni. Również w relacji Dawida Kahane odnaleźć można to porównanie, gdy wyjaśniał, że jeśli Żydzi ukrywający się po tzw. aryjskiej stronie nie wyjeżdżali z miasta, z którego pochodzili, i ukrywali się u znajomych, zdecydowali się tym samym na „zamurowanie żywcem” w schowkach i schronach, nie mogąc ich opuścić aż do końca okupacji²¹.

W interpretacji *Pamiętnika...* warto zadawać pytania historyczne, odnoszące się do codzienności osób żyjących na tzw. aryjskich papierach w czasie okupacji. Protagonista powieści ma do wyboru trzy drogi: włóczyć się korytarzami, udając, że jest jednym z pracowników Gmachu, schować się w kryjówce na tyłach kaplicy lub wyjść z Gmachu, co oznacza pewną śmierć. Te trzy możliwości obrazują ścieżki, jakimi poruszają się osoby ukrywające się. Przemieszczanie się wśród tych, z których każdy mógł okazać się donosicielem, zmuszało do stałej czujności, konieczności pozorowania pracy i udziału w okupacyjnym życiu²². Siedzenie w ukryciu wydawało się bezpieczniejsze, wiązało się jednak z życiem w ciemnościach i z klaustrofobicznym lękiem, pozbawiało ruchu i możliwości jakiegokolwiek (nawet iluzorycznego) wpływania na swój los. Jedynym pewnym wyjściem z tego męczącego stanu mogła wydawać się natychmiastowa śmierć, tak łatwo dostępna na każdym kroku. Badając literaturę dokumentu osobistego okresu Zagłady, Jacek Leociak przywołuje określenia Emanuela Ringelbluma, który pisząc o Żydach próbujących przeżyć poza gettem, wprowadzał podział na tych „widzialnych” i tych „niewidzialnych”. Badacz wykorzystuje przy tym porównania, jakie odnajdziemy w szpiegowskiej fabule Lema, czyli konieczność stosowania kamuflażu i mimikry oraz nieustannego odgrywania nie swojej tożsamości. Leociak ciekawie przedstawia też świadectwa dotyczące lektury prasy godzinowej, polegającej na rozszyfrowywaniu podanych informacji i próbie odróżnienia wiadomości o sytuacji na froncie od propagandy²³. Wszystkie te działania, mające gwarantować ocalenie, były wyłącznie pozbawioną heroizmu próbą utrzymania się przy życiu:

Owo „przeżyć innych” na najbardziej podstawowym poziomie może oznaczać „żyć dłużej od swoich prześladowców”, ale implikuje także przeżycie tych, którym nie udało się ocaleć. To jedna z najpospolitszych bakterii atakujących pamięć upokorzoną²⁴.

²¹ Tamże, s. 266. Por. K.I. LEWIN: *Przeżyłem. Saga Świętego Jura spisana w roku 1946 przez syna rabina Lwowa*. Warszawa 2006.

²² „Stale słyszy się o Żydach odkrytych w kryjówkach, o nowych ofiarach. Jestem głęboko przekonany, że bez pomocy miejscowej ludności Niemcy absolutnie nie byłiby w stanie wykryć tak dużo Żydów. Wielu Żydów mogłoby się uratować, gdyby nie te dodatkowe donosy polskiej i ukraińskiej ludności” (D. KAHANE: *Lwów...*, s. 267).

²³ J. LEOCIĄK: *Literatura dokumentu osobistego*. W: *Literatura polska wobec Zagłady*. Red. S. BURYŁA, D. KRAWCZYŃSKA, J. LEOCIĄK. Warszawa 2012, s. 42, 62–67.

²⁴ L.L. LANGER: *Świadectwa Zagłady w rumowisku pamięci*. Przeł. M. SZUSTER. Warszawa 2015, s. 107.

Protagonista *Pamiętnika*... to nie Robinson, lecz ofiara skazana na śmierć za życia.

Sny

Pamiętnik znaleziony w wannie ma strukturę marzenia sennego, w fabule brak związków przyczynowo-skutkowych, poszczególne wydarzenia łączy asocjacyjny charakter działań narratora, jego zagubienie w czasie i przestrzeni oraz niezrozumiały język. Z tego powodu istotne stają się detale, słowa kluczowe i elementy, wokół których krąży wyobraźnia protagonisty, otrzymującego instrukcje, czyli niezapisane białe kartki lub puste teczki. Zygmunt Freud w *Motywie wyboru szkatulek* wskazywał, że konieczność dokonania wyboru, którego konsekwencji nie można poznać, oraz ukrywanie się, niemożność odszukania kogoś to motywy powiązane ze śmiercią²⁵. W artykule *Sny jako źródło do badań nad Zagładą* Barbara Engelking przekonuje, że zapisy snów dotyczących okresu okupacji mogą stanowić cenne źródło informacji dla historyków, sny bowiem:

Ukazują nam wydarzenia historyczne poprzez emocje i przeżycia ich uczestników. [...] Zagłada jest przecież nie tylko wydarzeniem historycznym – jest doświadczeniem ludzkim, granicznym doznaniem egzystencjalnym, przejściem własnej śmierci za życia²⁶.

Dla Lawrence’a L. Langer sen jest ekspresją pamięci głębokiej, dlatego „opisywany przez nią koszmar nie jest metaforą, lecz rzeczywistością. Żadna rzecz nie występuje tu pod postacią innej rzeczy – i tu akurat nie potrzeba interpretatora, który analizowałby ukryte znaczenia”²⁷. Dominantami koszmaru sennego, jaki składa się na fabułę *Pamiętnika*..., są: lęk, rezygnacja, otępienie i nieustanne próby wydostania się poza niebezpieczną przestrzeń. Odnaleźć można w nim także autotematyczne odniesienia do snu, kiedy narrator zastanawia się, czy to, czego doświadcza, jest snem, z którego może się obudzić, czy też on sam jest wyłącznie postacią z czyjś snu, nie ma więc wpływu na jego przebieg, a jego koniec oznacza unicestwienie. Jak ujmuje to Engelking:

²⁵ S. FREUD: *Motywy wyboru szkatulek*. W: TENŻE: *Sztuki plastyczne i literatura*. Przel. R. RESZKE. Warszawa 2009, s. 158.

²⁶ B. ENGELKING: *Sny jako źródło do badań nad Zagładą*. „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2013, nr 9, s. 45.

²⁷ L.L. LANGER: *Świadectwa Zagłady*..., s. 27.

Człowiek we śnie nie jest wolny – nie ma wolnej woli, nie może robić tego, co chce. To sen narzuca mu tematy, postacie, wątki oraz sposób ich przedstawiania. [...] Sen daje wolność i jednocześnie trzyma nas w swojej mocy, zamykając wewnątrz własnej narracji²⁸.

Ten motyw „uwięzienia” we śnie ma ogromne znaczenie dla *Pamiętnika...*, odtwarzającego okupacyjne realia, zwłaszcza w warstwie emocjonalnej, odsyłając do poczucia nieustannego zagrożenia i świadomości, że życie zależy wyłącznie od zbiegów okoliczności. Protagonista pragnący odczytać swoje przeznaczenie wie, że śmierć to jedyny pewnik. Narrator krąży wokół osób, które myśląc, że zostały zdemaskowane, łykają truciznę lub strzelają sobie w głowę, a korytarzami Gmachu poruszają się szpiedzy w siwych mundurach z karabinami maszynowymi w rękę²⁹. Niezapisane dokumenty kartkowane przez protagonistę prowadzą go do myśli o podcięciu sobie żył brzytwą:

[...] widziałem coraz wyraźniej własną, kornie spoconą twarz skazanego. Oczekiwała mnie za kilkoma nie dopełnionymi jeszcze formalnościami. [...] Myśl, że ta zeszecona trwogą, błyszcząca, jakby wodą zlaną twarz zniknie, nie była przykra. Właściwie od dawna podejrzewałem, że to się tak skończy³⁰.

Fragmety dotyczące rezygnacji odtwarzają nastroje obecne w literaturze dokumentu osobistego, tam bowiem czas terażniejszy staje się czasem ostatecznym, a „Jutro ma tylko walor odroczenia egzekucji, która nie odbyła się dziś”³¹. Langer, analizując ustne świadectwa ofiar Zagłady, podkreśla, że:

[...] pamięć to nie tylko źródło wypływające ze studni przeszłości, lecz także grobowiec, którego zawartość przywiera do umysłu jak wyschnięty bluszcz.

²⁸ Tamże.

²⁹ W liście z 4 listopada 1972 r. Lem chwali przepracowaną przez Kandla wersję tłumaczenia *Pamiętnika znalezionej w wannie* i wyjaśnia, że pieśni szpiegowskie w tej powieści wzorował na *Horst-Wessel-Lied*, co szczególnie wyraźnie widać w tłumaczeniu niemieckim. Por. S. LEM: *List z 4 listopada 1972*. W: TENŻE: *Sława i fortuna...*, s. 98. Władysław Bartoszewski opowiedział także anegdotę dotyczącą hymnu *Horst-Wessel-Lied* i Stanisława Lema: „Innym razem z żoną wyjeżdżamy z Wiednia do Bawarii, taksówkarz ma nas odwieźć na dworzec. Przyjeżdża starszy wiekiem Austriak, a Staszek wychodzi przed dom w koszuli, bo to był koniec lata, nagle podnosi rękę w faszystowskim pozdrowieniu i zaczyna śpiewać fałszywym głosem hitlerowski hymn: »Die Fahne hoch! Die Reihen fest geschlossen!« (Sztandary w górę! Szeregi nasze są zwarte!). To początek *Horst-Wessel-Lied* – hymnu hitlerowskich bojówek SA! Taksówkarza zamurowało. Patrzy na Stazka, na mnie, mówi – po niemiecku – panowie, tego nie wolno śpiewać. A Staszek – po niemiecku – mówi: mnie wolno. Potem ten kierowca, kiedy w końcu wioził nas na dworzec, słowem się nie odezwał” (W. BARTOSZEWSKI: *Mój przyjaciel pesymista [Stanisław Lem]*. W: TENŻE: *Pisma wybrane 2002–2012*. Wybór, oprac. i przypisy A.K. KUNERT. T. 6. Kraków 2012, s. 364).

³⁰ S. LEM: *Pamiętnik znaleziony w wannie...*, s. 84–85.

³¹ J. LEOCIAK: *Literatura dokumentu osobistego...*, s. 33.

Dla świadków Zagłada jest wydarzeniem przeżycia, a jednocześnie wydarzeniem śmierci – paradoks polegający na przeżyciu wydarzenia śmierci jest jednym z najważniejszych (choć nienatrętnych) wątków tych świadectw³².

Fragmentów poświęconych rozważaniom protagonistów o własnej śmierci, pogodzeniu się z nią i podjęciu postanowienia, że spokojnie ją przyjmą, jest w prozie Lema dużo, stanowią one punkt kulminacyjny wielu scen. Niektórzy – jak na przykład agent z opowiadania *Plan anti-V* – popełniają samobójstwo, do czego zmierza w wielu momentach także główny bohater *Pamiętnika...*, zaciskając w dłoni brzytwę. Pozostałych śmierć omija w ostatniej chwili, zazwyczaj z niewielkim ich udziałem, jednak nie przerywa to emocjonalnego stanu odrętwienia, w który zdołali już popaść.

Protagonista *Pamiętnika...* czuje się niepewnie, ponieważ nie rozumie zasad funkcjonowania Gmachu, jego dynamiki i nie ma gdzie się schronić. Kiedy tylko otrzymuje od jednego z dowódców zapis swojej misji, okazuje się, że zostaje ona ukryta w żółtej teczce:

– Czy ten kolor coś znaczy – spytałem.

Moja naiwność rozbawiła go. Powściągnął uśmiech.

– Czy to coś znaczy? Doskonałe! Znaczy, jeszcze jak!³³

Żółty kolor, jakim naznaczono los bohatera, a także kartki żywnościowe odnoszą się bezpośrednio do codzienności okupacyjnej. Jeśli uznać narratora pamiętnika za ukrywającego się po tzw. aryjskiej stronie Żyda, znaczenia nabiorą też początkowe fragmenty i niedopowiedzenia: kiedy komendał³⁴ przyznaje mu niebezpieczną misję, podczas której najprawdopodobniej polegnie, mówi bez większego związku: „[...] trudne ciało dostałeś”³⁵, po czym następuje scena palenia oryginałów dokumentów, a w jej trakcie współpracownik dowódcy: „Zachwycał się [...] naturalnością mojej twarzy, szczególnie nosa, aż zorientowałem się, że jedno i drugie ma za przyprawione”³⁶. Protagonista musi również odpowiedzieć na pytanie o to, czy ziewa i chrapie, ponieważ jak wyjaśnia mu porucznik: „Przez chrapanie kończy się tyłu naszych ludzi...”³⁷. Aby wyjaśnić dalsze losy tych, co bezwiednie ziewali lub chrapali, adiutant zabiera go do Wydziału Zbiorów, czyli sali bez okien, gdzie zgromadzono skrzynie mię-

³² L.L. LANGER: *Świadectwa Zagłady...*, s. 81.

³³ S. LEM: *Pamiętnik znaleziony w wannie...*, s. 67.

³⁴ Komendał to zapewne zarówno komendant, jak i generał. Na podobnej zasadzie – nawiązującej do reguł tworzenia nazw niemieckich stopni wojskowych – utworzone zostały neologizmy nazywające inne zawody: Infernator Tajny czy Osteofag. Pozostałe specjalizacje są bardziej oczywiste: Demaskator I rangi, Macerator, Fekalista, Inwigilator, Cedzacz, Kremator.

³⁵ S. LEM: *Pamiętnik znaleziony w wannie...*, s. 22.

³⁶ Tamże, s. 25.

³⁷ Tamże.

dzy innymi z zębami, perłami i włosami. W tym gabinecie osobliwości wiszą też gobeliny uszyte z bród, bokobrodów i peruk: „Adiutant, nie bez pewnego ociągania, pokazał mi przystrzyżone czarne baczki, które tworzyły część delii jednego z dostojników, dając do zrozumienia, iż pochodzą ze zdemaskowanego przezeń agenta”³⁸. Cały ten magazyn rzeczy wytworzonych z ludzkich ciał to sprawa tajna, o której nie można dyskutować. Los stania się przedmiotem spotkał tych, którzy ujawnili przez sen własną tożsamość. Owa preparacja ludzkich ciał, przetwarzanie ich na przedmioty poprzedzone jest kaźnią, z czasem przybiera ono jednak coraz bardziej zmechanizowany charakter. Jak ujmuje to agent-sublokator łazienki: „Kancelaryzowali wtedy bez tej higieny, na fus brali, przycupem, wszystko spodem, szyto-kryto, do Wydziału Piwnicznego kierowali, trzask-prask, przesłuchancja, w mordas obcasem, flekowanie i cześć... A teraz to najwyżej postrzelają...”³⁹. Brutalne pobicia i tortury zastąpione zostały w Gmachu postrzałami na ulicach-korytarzach, co nie zmienia faktu, że obecność podwójnych i potrójnych donosicieli budzi lęk oraz sprawia, że ukrywający się w łazience mężczyźni, według określenia jednego z nich, zamieniają się w „figurantów”. Nie ufają zresztą także sobie nawzajem. To, że każdy może zostać donosicielem albo niechcący przyczynić się do śmierci innych osób, najbardziej przeraża protagonistę, którego paraliżuje lęk przed każdą osobą, nawet jeśli nie jest ona uzbrojona. W końcu jeden ze szpiegów udziela mu takiej rady: „Przed wszystkim trzeba siły mieć. Regularne stołowanie, bufet, biszkopty, czasem nawet kompot bywa, z renklodami”⁴⁰. Ta prosta zasada – podobnie jak stosowane przez bohatera zabiegi: golenie się, mycie oraz częste spanie w ubraniu – może realnie wpłynąć na przeżycie w tak niebezpiecznym miejscu, jakim jest Gmach.

Zakończenie

O ile konfrontowanie powieści realistycznych z kontekstem historycznym czy politycznym nie budzi zazwyczaj większych sprzeciwów wśród literaturoznawców, o tyle odniesienie tematu Zagłady do prozy *science fiction* nie jest tak oczywiste, zwłaszcza kiedy dotyczy twórczości groteskowej, ironicznej, przepełnionej grami stylizacyjnymi i intertekstualnymi. Dominick LaCapra zwraca jednak uwagę, że wielu badaczy traum historycznych w swoich pracach przywołuje najczęściej narracje konwencjonalne, poza zainteresowaniem pozostawiając

³⁸ Tamże, s. 27.

³⁹ Tamże, s. 146.

⁴⁰ Tamże, s. 150.

wybitną literaturę nowoczesną, mimo że jej nietypowość i oryginalność mogą wiele wnieść do rozważań o nieobecności i utracie⁴¹.

To dziwne – zauważa badacz – że teoretycy, którzy mają tego świadomość, mówiąc o narracji, mimo to zakładają jej najbardziej konwencjonalną formę (szczególnie dziewiętnastowieczny realizm, czytany w dość zawężony sposób). Robią tak zazwyczaj w tym celu, by krytykować jej konwencjonalizującą czy ideologiczną naturę⁴².

LaCapra podkreśla przy tym, że właśnie w tych zniekształconych narracjach odnaleźć można krytyczny stosunek do mitycznych przedstawień i do innych sposobów reprezentacji⁴³. Fantastycznonaukowy sztafaż i niejednoznaczne aluzje do wydarzeń historycznych w prozie gatunkowej Lema można odczytywać jako rezydium osobistych, pokoleniowych i rodzinnych traum, przechowywane w niezwykłych, przypominających zeskorupiałą ławę niesamowitych przestrzeniach, wyobcowane i osamotnione, ukryte na obcych planetach oraz w pomieszczeniach bez okien. Alternatywna historia, pisana obok wspólnotowych klisz i politycznych uproszczeń, umożliwia opowiedzenie wersji niepopularnych, odsłonięcie struktur lękowych oraz przełamanie melancholijno-patetycznego tonu opowieści o Zagładzie. Gorzki posmak rozważań o okrucieństwie i wojennej przemocy przełamany zostaje przez groteskowe zniekształcenia, żarty, autoironiczny dystans protagonistów oraz narratorów, a ten zdystansowany sposób prowadzenia narracji utrudnia odszyfrowanie historycznego i traumatycznego balastu. Wielopiętrową grę adresowaną do odbiorców, którzy rozumieją aluzje do wydarzeń traumatycznych, komplikują zakłócenia chronologii oraz wydarzenia usytuowane w strefach beczasowych. Odwołania do okresu okupacji sowieckiej i niemieckiej oraz topografii Lwowa w prozie *science fiction* Lema są równie częste, jak w jego prozie realistycznej (trylogii *Czas nieutracony*, autobiograficznym esej *Wysoki Zamek* czy opowiadaniach młodzieńczych). Groteska, czarny humor, marzenie senne to stale pojawiające się elementy, które wykorzystane zostają do przedstawienia przeszłości, odnosząc się do zakłócających pracę pamięci powrotów traumatycznych doświadczeń.

Bibliografia

- BARTOSZEWSKI W.: *Pisma wybrane 2002–2012*. Wybór, oprac. i przypisy A.K. KUNERT. T. 6. Kraków 2012.
- ENGLKING B.: *Sny jako źródło do badań nad Zagładą*. „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2013, nr 9, s. 19–47.

⁴¹ D. LACAPRA: *Trauma, nieobecność, utrata*. Przeł. K. BOJARSKA. W: *Antologia studiów nad traumą*. Red. T. ŁYSAK. Kraków 2015, s. 83.

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże.

- FREUD S.: *Sztuki plastyczne i literatura*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 2009.
- JARZĘBSKI J.: *Lektura świata. Stanisław Lem jako czytelnik*. W: J. JARZĘBSKI: *Wszechświat Lema*. Kraków 2003, s. 269–270.
- JARZĘBSKI J.: *Podróż do kresu znaczenia*. W: S. LEM: *Pamiętnik znaleziony w wannie*. Kraków 2000, s. 226–232.
- KAHANE D.: *Lwów*. [AŻIH, sygn. akt 302/44]. Przeł. A. BIELECKI. W: *Życie i zagłada Żydów polskich 1939–1945. Relacje świadków*. Wybór i oprac. M. GRYNBERG, M. KOTOWSKA. Warszawa 2003, s. 261–274.
- KRAJEWSKA M.: „Cieplica to wystygła zimnica”. *Wizerunek tłumacza na tle korespondencji z pisarzem*. W: *Lem i tłumacze*. Red. E. SKIBIŃSKA, J. RZESZOTNIK. Kraków 2010, s. 117–135.
- LACAPRA D.: *Trauma, nieobecność, utrata*. Przeł. K. BOJARSKA. W: *Antologia studiów nad traumą*. Red. T. ŁYSAK. Kraków 2015, s. 59–107.
- LANGER L.L.: *Świadczenia Zagłady w rumowisku pamięci*. Przeł. M. SZUSTER. Warszawa 2015.
- LEM S.: *Pamiętnik znaleziony w wannie*. Kraków 2000.
- LEM S.: *Sława i fortuna. Listy do Michaela Kandla 1972–1987*. Kraków 2013.
- LEOCIAK J.: *Literatura dokumentu osobistego*. W: *Literatura polska wobec Zagłady*. Red. S. BURYŁA, D. KRAWCZYŃSKA, J. LEOCIAK. Warszawa 2012, s. 24–81.
- LEWIN K.I.: *Przeżyłem. Saga Świętego Jura spisana w roku 1946 przez syna rabina Lwowa*. Warszawa 2006.
- OSTROWER Ch.: *Humor as a Defense Mechanism during the Holocaust*. “Interpretation: A Journal of Bible and Theology” 2015, Vol. 69 (2), s. 183–195.
- REDLICH S.: *Moralność i rzeczywistość: metropolita Andriej Szeptycki i Żydzi w czasach Holocaustu i II wojny światowej*. „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2008, nr 4, s. 241–259.

Agnieszka Gajewska

Survival in the Era of Chaos and in the Time of the Grand Collapse in Stanisław Lem’s *Memoirs Found in a Bathtub*

Summary

The paper interprets Stanisław Lem’s novel *Memoirs Found in a Bathtub* in the context of the writer’s experience of the occupation. Drawing from the information provided in the correspondence between Lem and Michael Kandel, the author points out the autobiographical allusions contained in the novel. The author also points to the references to the period during which the writer was hiding on the “Aryan side.” The author asks questions about historical topics relating to the everyday life of people living on “Aryan papers” during the occupation. Science fiction staffage and vague allusions to historical events in Lem’s prose have been read as personal, generational and family traumas.

Key words: Stanisław Lem, *Memoirs Found in a Bathtub*, Lviv, memory studies, science fiction

AGNIESZKA KŁOS

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

Śmierć i rola trupów w „martwych przestrzeniach”*

Podstawową cechą świata przedstawionego we wspomnieniach byłych więźniów jest wymieszanie ze sobą kategorii: martwe i żywe. Splątany świat wartości, o jakim opowiadają świadkowie, ilustruje zmianę w ich świadomości pokoleniowej, narodziny nowego wymiaru historii i doświadczenia egzystencjalnego, akcentując rolę traumy, jakiej ulegli. Wszystkie formy wypowiedzi, jakie analizowałam, przeczą istnieniu w kontekście literatury Zagłady czystych wyznaczników gatunków. W odniesieniu do relacji świadków strauumatyzowanych, którzy sami notowali wspomnienia, nagrywali je, redagowali, wplatali w nie inne gatunki wypowiedzi lub powierzali je zawodowym redaktorom, zmieniającym formę, by po czasie nasycić je własnoręcznie wykonanymi zdjęciami, rysunkami, zapisem snów lub filmów, można zastosować koncepcję Nowej Genologii Edwarda Balcerzana¹. Autor każe na nowo przyjrzeć się tradycyjnej typologii, oferując w zamian za nią formułę bardziej otwartą, dążącą do „ukierunkowania komunikacyjnego”. Dzięki temu przesunięciu możliwe jest spostrzeżenie nie tylko wielkiego bogactwa form, dynamiki międzyrodzajowej, ale także charakteryzujących je sprzeczności². Jak przyznaje ocalona Ruth Kluger:

* Niniejszy artykuł, tak jak tekst *Ogród życia i ogród śmierci – dwie egzystencje w obozie. Eden kontra Auschwitz*, opublikowany w numerze 1. „Narracji o Zagładzie” (2015), jest fragmentem przygotowywanej pod kierunkiem Profesor Ewy Domańskiej i Profesora Krzysztofa Ruchniewicza rozprawy doktorskiej: *Witalność „martwych przestrzeni” Auschwitz-Birkenau*.

¹ Zob. E. BALCERZAN: *W stronę genologii multimedialnej*. W: *Genologia dzisiaj*. Red. W. BOLECKI, I. OPACKI. Warszawa 2000.

² Tamże, s. 99.

Widzenie obozu, tego samego obozu, niekoniecznie jest zawsze jednakowe. Zmienia się w zależności od czasu i nawet ta sama osoba może nie zawsze być zdolna do oceny własnych wrażeń³.

Składający relacje, niejednokrotnie kilka razy w ciągu swojego życia, za każdym razem wracają do wspomnień z innego miejsca i z innej perspektywy autobiograficznej. Dlatego też kategorie tak ważne dla opisu ich świata, określane jako podstawowa para i opozycja: żywe / martwe, zostają wzmocnione lub zastąpione opozycją: bardzo żywe / bardzo martwe. Obie wartości biegunowe, definiowane na podstawie stałych cech, wyznaczających jeden kategoriyczny stan życia lub śmierci, zostają unieważnione. Podlegają próbie nadania im zmiennych wartości i przedefiniowania, opierając się na tożsamości, wiedzy i autobiograficznym doświadczeniu granicznym z Auschwitz⁴. Na zanegowanie i próbę redefinicji podstawowych kategorii egzystencjalnych dotyczących oceny rzeczywistości we wspomnieniach ocalonych zwrócił uwagę Giorgio Agamben:

[...] to, co wydarzyło się w obozie, jawi się ocalałym jako jedyna prawdziwa rzecz, i jako taka, jest całkowicie niezapominalne; z drugiej jednak strony, ta prawda jest w takim samym stopniu niewyobrażalna, to znaczy nieredukowalna do elementów rzeczywistości, które ją tworzą. Fakty tak realne, że – poprzez porównanie – nic nie jest prawdziwsze; rzeczywistość obowiązkowo przekraczająca swoje elementy faktualne – to jest właśnie aporia Auschwitz⁵.

We wspomnieniach, ponieważ świadek mówi o swoim ciele, obdarzając je wyższą świadomością i samowiedzą, konstruuje świat w momencie rekonstruowania zdarzeń – ciało więziarskie przybiera postać „ciała wspomnieniowego”. Jego cechą jest bycie w nieustannym ruchu, przechodzenie od stanu żywego do stanu „trupiego”. Kondycja zagrażająca życiu nie zawsze jest zauważana przez więźnia, ostrzeżenie o grożącym upadku stania się mużułmanem („umarłym za życia”) raczej przychodzi z zewnątrz. Przestrzeń obozu ukazana na tle ciała zostaje zatem przedstawiona jako miejsce, w którym nie występują wyraźne granice między życiem a śmiercią. Na obozy zagłady jako doświadczenie cie-

³ Cyt. za: A. REITER: *‘Ich wollte, es wäre ein Roman’*. *Ruth Kluger’s Feminist Survival Report*. “Forum for Modern Language Studies” 2002, Vol. 38, Issue 3, s. 336. Przeł. Mariusz Lubyk.

⁴ Zob. J. LEOCIĄK: *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*. Warszawa 2009; K. KAŻMIERSKA: *Biografia i pamięć. Na przykładzie pokoleniowego doświadczenia ocalałych z Zagłady*. Kraków 2008; M. OKUPNIK: *Wobec utraty. O badaniach narracji autobiograficznych*. „Pedagogika Kultury” 2009, T. 5, s. 29–41; A. GIZA-POLESZCZUK: *Życie jako opowieść: analiza materiałów autobiograficznych w perspektywie socjologii wiedzy*. Wrocław 1991; J. MATERNICKI: *Pamiętnik jako dokument*. „Przegląd Humanistyczny” 1983, nr 11/12.

⁵ G. AGAMBEN: *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*. New York 2002, s. 12, cyt. za: B. KARWOWSKA: *Ciało. Seksualność. Obozy zagłady*. Kraków 2009, s. 40.

lesne i redefiniujące postać ciała zwróciła uwagę Bożena Karwowska⁶. Dotknęła ona podstawowej kategorii postrzegania obozu jako miejsca i przestrzeni przez pryzmat ciała i uczuć, a nie intelektu uwięzionych. Ciało w tej perspektywie jest „zapisywane” na nowo i tak też prezentuje się po wyzwoleniu. Nowy język staje się podstawową kategorią doświadczenia więźniów, którzy po wyjściu z obozu nie potrafią zapomnieć tego, czego doświadczyło ciało⁷. Niemożność zrozumienia Auschwitz, a zatem i wszystkich innych obozów zagłady, ma związek z aporią wiedzy historycznej, polegającą na nieprzystawalności faktów i prawdy, weryfikacji i zrozumienia, w tym zrozumienia czyjegoś ciała. Krytyka najwyżej ceni wypowiedzi świadków, którzy mówią o swoich przeżyciach, jak również przeżyciach swojego ciała, nie odwołując się przy tym do świata moralności pozaobozowej. Jak wskazuje Karwowska, narracje o obozie, które niczego nie tłumaczą, nie wyjaśniają i nie próbują skategoryzować, najpełniej oddają prawdę o tamtym świecie. Uogólniające komentarze dotyczące doświadczenia i świadectwa nie sprawdziły się w kontekście relacji lagrowych⁸.

Lektura historii lagrowych odsłania perspektywę ciała, którego „przygody” w Auschwitz stanowią centralną oś narracyjną wypowiedzi. Ciało przybywa do obozu i rozpoczyna proces wtapiania się w krajobraz oraz otoczenie, przybierając coraz bardziej charakterystyczny dla tego miejsca wygląd: bywa brudne, chore, napuchnięte, przemoczone, zziębnięte lub spalone słońcem, przypomina materię „przeżartą” przez ziemię i powietrze obozu⁹. Przynależąc do świata martwego i żywego jednocześnie, buduje własny porządek, niezrozumiały dla nikogo spoza obozu. W jednej ze wspomnieniowych scen Krystyna Żywulska przypomina sobie widok dwóch splątanych ciał: martwego i żywego, typowych dla obozu:

Przedostałam się za plecami drepczącej torwaczy na teren rewiru. Przed barakiem 24 pełno trupów. Coś się porusza między drutami. W pierwszej chwili chciałam uciec... ciągnęło mnie jednak, żeby zobaczyć... podeszłam bliżej. Małe, trzyletnie dziecko, siedziało pod barakiem i ssało palec trupa¹⁰.

⁶ Zob. B. KARWOWSKA: *Obozy zagłady jako doświadczenie cielesne – przypadek Stanisława Grzesiuka; Redefiniowanie kategorii ciała. Doświadczenie nie / stawania się kobietą – świadectwo dojrzewania w obozie koncentracyjnym. „Przejście przez Morze Czerwone” Zofii Romanowiczowej.* W: TAŻ: *Ciało...*

⁷ W ciałach byłych więźniów została zapisana historia obozu, tam zdaniem specjalistów sytuuje się trauma. Zob. K. SZWAJCA: *Ocaleni z Holocaustu w oczach psychiatry, czyli o milczeniu i pamięci.* W: *Pamięć Shoah: kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia.* Red. nauk. T. MAJEWSKI, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Współpr. red. M. WÓJCIK. Łódź 2009.

⁸ B. KARWOWSKA: *Redefiniowanie kategorii ciała...*, s. 40.

⁹ „Klimat Zagłady” – w ten sposób określano atmosferę panującą w obozach koncentracyjnych.

¹⁰ K. ŻYWULSKA: *Przeżyłam Oświęcim.* Warszawa 2004, s. 124.

Uwięzione w obozie ciało upodabnia się z czasem do oblepiających wszystko gliny i błota. Bartłomiej Krupa widzi w walce z błotem i brudem sposób na budowanie obozowej hierarchii.

Egzystencja obozowa, zwłaszcza u dołu jej hierarchii, nieustannie zaciera granice pomiędzy życiem a śmiercią. Muzułmanie są żywymi trupami¹¹.

W wyobraźni więźniów to granica obozu wyznacza dwie perspektywy: żywą i martwą. O istnieniu dwóch światów nieprzystających do siebie, choć sąsiadujących pod jednym niebem, Krystyna Żywulska pisze:

Powietrze zupełnie inne. W obozie wiecznie zalatuje trupami i ustępem¹².

Ciała więźniów bywają także czymś pośrednim między żywym a martwym, kiedy stają się widocznymi dla innych cieniami. O cieniach snujących się po ulicach lagru opowiada obozowa piosenka zanotowana przez Żywulską: „Aż wyzwolenia nadszedł dzień, / radosny nas ogarnął szal. / Przystaniesz się już snuć jak cień / po Lagerstrasse w Birkenau”¹³. Widok ciał będących cieniami, stających się nagle ciałami martwymi, sąsiedztwo ciał rozkładających się podważa najbardziej fundamentalne podstawy egzystencji, każe obcować z tabu, wpływając na więźniów niczym narkotyczna wizja. Więźniowie określali taki stan bliskości z trupami i ludźmi umierającymi jako sen, w którym brakuje normalnego, stałego punktu odniesienia. W tym dziwnym świecie żywi się jak umarli, a umarli jak żywi¹⁴. To zawieszenie, zanegowanie podstawowych granic życia i śmierci łączy się z zatarciem granicy między czystym a brudnym. Opisuje to Krystyna Żywulska w scenie zjadania śniegu spomiędzy leżących w nim trupów. W sennym majaku spowodowanym gorączką tyfusową chore proszą koleżanki o trochę czystego śniegu, który przysypał sterty trupów leżące przed barakami.

[...] wracają wspomnienia. Jak błagałam Elżunię, żeby przyniosła do „picia” trochę śniegu spod baraku. Elżunia tłumaczyła mi wtedy, że śnieg pod barakiem jest brudny. Błagałam ją: „Znajdziesz czysty między trupami”¹⁵.

Ten brak granic i wartości z „normalnego życia” manifestuje się podczas selekcji. Więźniarki nie wiedzą jeszcze, która ze stron oznacza życie, a która

¹¹ B. KRUPA: *Wspomnienia obozowe jako specyficzna odmiana pisarstwa historycznego*. Kraków 2006, s. 136.

¹² K. ŻYWULSKA: *Przeżyłam Oświęcim...*, s. 44.

¹³ Tamże, s. 304.

¹⁴ Por. J. LEOCIAK: *Tekst wobec zagłady. O relacjach z getta warszawskiego*. Wrocław 1997, s. 231.

¹⁵ K. ŻYWULSKA: *Przeżyłam Oświęcim...*, s. 290.

śmierć. Pozornie neutralne znaki z wolności, takie jak słońce i cisza, stają się w jej momencie zapowiedzią śmierci, a niemożność ucieczki przed nimi, odroczenia wyroku, przypomina koszmarny sen. Na nowe znaczenie słońca (podczas wybierania więźniów nie zapowiada ono nowego dnia, wiosny, przebudzenia lub nadziei) wskazuje Żywulska, opisując przegład Żydówek:

W baraku zapanowała niezwykła cisza. Nikt by nie uwierzył, że jest w nim około 1.000 ludzi! Słońce oświecało miejsce selekcji. [...] Szły w słońcu na blok śmierci¹⁶.

Kobiecie ciała bywają w obozie zarówno nagie, jak i zgniłe. Oblepia je błoto i ekskrementy. Tadeusz Borowski wspomina czasy, kiedy młode kobiety leżały przed blokami i gniły z powodu chorób, brudu oraz zaniedbania:

Dziewczęta te miały za sobą parę lat obozu. Pamiętały początki FKL-u, kiedy trupy kobiet leżały pod wszystkimi blokami i gniły nie wynoszone ze szpitalnych łóżek, a kał ludzki potwornymi stosami gromadził się w blokach¹⁷.

Na niepokojący widok ciał, które składuje się w obozie niczym drzewo, układając je w szeregach, wskazuje Ella Lingens-Reiner:

Obok tego bloku składano zwłoki w szeregu, który był długi jak sam blok i mniej więcej na metr wysoki. Trupy te były obgryzane przez szczury. Zwierzęta te nadgryzały także kobiety, które były nieprzytomne. Na około 180 przyczach leżało tam od 600 do 700 chorych kobiet. Widziałam, jak nagim kandydatkom na śmierć wyrywano koce, mówiąc do nich: „Ty już go nie potrzebujesz”¹⁸.

Właściwie cała ziemia Birkenau usiana jest trupami, choć jak zapewniają więźniowie, „ziarno śmierci” kryje się także w jej wnętrzu. W środku ziemi pozostają gnijące ciała, resztki z ludzi, którzy przybyli do obozu przed nimi, potłuczone kości, prochy¹⁹.

¹⁶ Tamże, s. 55.

¹⁷ T. BOROWSKI: *Ludzie, którzy szli*. W: TENŻE: *Wspomnienia. Wiersze. Opowiadania*. Warszawa 1977, s. 133. „Zimą i latem wciąż na dworze. Wegetacja” – mówi jedna z bohaterek filmu dokumentalnego pt. *Pływając w Auschwitz* (*Swimming in Auschwitz*. Reż. J. KEAN. USA 2007). W filmie znajdziemy relacje: Evy Beckmann, Reny Drexler, Renee Firestone, Eriki Jacoby, Lili Majzner i Lindy Sherman.

¹⁸ E. LINGENS-REINER: *Szpital dla więźniów*. W: H. LANGBEIN: *Auschwitz przed sądem. Proces we Frankfurcie nad Menem 1963–1965. Dokumentacja*. Przeł. V. GROTOVICZ. Wrocław-Warszawa-Oświęcim 2011, s. 438.

¹⁹ Jak definiuje takie miejsca Martin Pollack: „Zmarli pozostaną zatem anonimowi, pozbawieni własnej twarzy i nazwiska, historii. Sterta kości, nic więcej” (M. POLLACK: *Skażone krajobrazy*. Przeł. K. NIEDENTHAL. Wołowiec 2014, s. 30).

Dziwnie jest chodzić po gładkiej, przysypanej śniegiem ziemi. Mróz szczypie, śnieg skrzypi pod nogami i nie można zapomnieć o tym, że depcze się popioły milionów spalonych. Depcze się po ślicznej włoskiej dziewczynce o twarzy Madonny, po dzieciach polskich, węgierskich, francuskich, holenderskich i cygańskich. Każdy krok po tym skrawku ziemi przywołuje fragment pochodu śmierci²⁰.

Zofia Kossak wskazuje na symbol wotywny – śmierć, który towarzyszył założeniu obozu kobiecego:

Koszty pochówku były zmniejszone, gdyż w grząskim gruncie, rozdrobnionym stopami, żywi wdeptywali zmarłych w błoto coraz głębiej i głębiej. Bagno wchłonęło ciała, wsysało je... Z owych 50 tysięcy żołnierzy sowieckich zostało przy życiu zaledwie kilkuset. Dla ocalenia życia zgodzili się pójść na służbę niemiecką i w następstwie byli wartownikami, „postami”, przy lagrze kobiecym. Oni udzielali powyższych szczegółów, a ziemia świadectwo potwierdzała. Gdziekolwiek bowiem w Birkenau zaczęto kopać – na głębokości dwóch łopat natrafiano na ciała w rozkładzie, kości i szczątki mundurów. To cmentarzysko zostało wybrane jako teren pod lagier kobiecy²¹.

Ciało obozowe przemieniające się w ciało martwe, powracające okresowo do stanu żywego, zaściela całą przestrzeń obozu, stając się w końcu jego najpojemniejszym symbolem. We wspomnieniach więźniów jest biologicznym organizmem, komórką składającą się na żywy organizm, ale również częścią krajobrazu, zarówno tego realnego – horyzont, pejzaż, jak i kulturowego, budując to miejsce (cmentarz). Bartosz Krupa mówi o jego uniwersum²². W skład tego uniwersum wchodzi przede wszystkim kości, które stanowią jedno z najważniejszych odniesień związanych z wiedzą na temat losów człowieka po śmierci. Widoczne na ziemi i śniegu, wystające spod błota i skóry człowieka lokują największe lęki, nadzieje i fantazmaty obozu. Ponieważ, jak pisze Louis-Vincent Thomas:

Kości – nie bardziej niż martwe ciało – kamienie nagrobne, różne przedmioty pogrzebowe, prócz symboli, są bez wątpienia niczym. Ale owo nic okazuje się wszystkim dla człowieka, to bowiem, co dotyczy dalszych losów trupa, nieobecności, unicestwienia, wyzwala masę fantazmatów, które naświetlają nasze lęki i nadzieje, objawiają istotę naszej natury²³.

Obecność ciała w pełnym jego spektrum: od ciała żywego do ciała martwego i dalej, poza kondycję ciała martwego, w stanie rozkładu i zachowanych

²⁰ K. ŻYWULSKA: *Przeżyłam Oświęcim...*, s. 293.

²¹ Zofia Kossak, *Naga prawda*, PMA – B, Wspomnienia, Tom 16–17, s. 28.

²² „Śmierć i trup, przez swoje wszechobecne uczestnictwo w życiu obozowym, składają się na jego uniwersum” (B. KRUPA: *Wspomnienia obozowe...*, s. 139).

²³ L.-V. THOMAS: *Trup. Od biologii do antropologii*. Przeł. K. KOCJAN. Łódź 1991, s. 100.

szczątków ludzkich lub kości, prochu, jest najbardziej charakterystyczną cechą przestrzeni obozu, wyznaczając nie tylko porządek, ale przede wszystkim chaos, który zapamiętali żołnierze wyzwalający to miejsce. Ludzkie szczątki są w tym „porządku” widoczne tak samo jak rzeczy ofiar lub materiały budowlane potrzebne do rozbudowy obozu²⁴. Jak wspominał Aleksander Woroncow:

Na terenie obozu leżały, powiedziałbym, piramidy złożone... Jedna to były zebrane ubrania, druga piramida to dziecięce nocniki, na trzeciej leżały ludzkie szczęki²⁵.

Na pustkowiu rozpościerającym się na miejscu dawnego Birkenau [...] leżą rozrzucone kości pomordowanych. Popioły ludzkie rozwiewa wiatr, miesza ze śniegiem. Obok butwieją olbrzymie stopy odzieży²⁶.

W przestrzeni obozu ciała i szczątki zbiera się, próbując je uporządkować – najczęściej wywozi się je do krematoriów lub zakopuje. W przypadku ciał ofiar zagazowanych, które stanowią dowód zbrodni, sprząta się je w bardzo szybkim tempie i usuwa w możliwie najsprytniejszy sposób. Na rysunkach wykonywanych po wojnie przez byłych więźniów stan życia w obozie (opisywany z jego środka) przedstawiono jako stan zawieszenia między życiem a śmiercią lub jako stan wiecznego konania. Bohaterowie rysunków Mariana Kołodzieja to szkielety lub trupy, które zachowują aktywność typową dla ludzi, a jednak są umarli. Ciało wyselekcjonowane na śmierć budzi w więźniach zdziwienie swoją brzydotą (wystające kości, żółta skóra, owrzodzenia), połączoną z niezwykłą w tym stanie żywotnością: ciała te nie powinny się ruszać, a co dopiero, jak opisuje w jednej ze scen Krystyna Żywulska, przyjmować z pokorą wyrok, pomagając go wykonać.

Nie mieściło się w głowie, że te potworne ciała, sterczące kości, obwisłe piersi, że te ropiejące wrzody to ludzie, którzy teraz, tu, w tej chwili, rozstają się z życiem²⁷.

Ten obozowy „porządek” składający się z ciał zdeformowanych i pożartych przez chorobę, z widocznymi oszpecceniami, przypomina średniowieczny obraz zadżumionych chorych. Jest to wielki, jednocześnie żywy i martwy twór, który i więźniom, i strażnikom przypomina pracujący pełną parą organizm, posiadający gdzieś w przestrzeni obozu organy odpowiadające budowie człowieka:

²⁴ Widać to na podstawie zdjęć z wyzwolenia obozu. Porozrzucone resztki ciał, nadpalone, nadgryzione przez szczury, stopy, których nie zdołano już spalić wraz z rzeczami ofiar, drewnem służącym do palenia w piecach. Cały ten chaos tworzył dawny porządek obozu.

²⁵ Aleksander Woroncow, wypowiedź z filmu dokumentalnego Irmgarda VON ZUR MÜHLENA *Wyzwolenie Auschwitz*. Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu, 2005, 05:12.

²⁶ (K.W.): *Oświęcim 1946*. „Dziennik Ludowy” z 30 stycznia 1946 r., s. 3.

²⁷ K. ŻYWULSKA: *Przeżyłam Oświęcim...*, s. 55.

płuca, krwiobieg, jamę gębową, odbył. Podobnie jak na wykresach i rysunkach anatomicznych organizm ten pożera energię, trawi i wydala ją, a także walczy z pasożytami²⁸. Martwe komórki (ciała) wraz z pasożytami są usuwane poza organizm na miejsce nowoczesnego gazowania i spalania. Służy temu „śmietnik” – specjalnie wydzielone miejsce. „Resztki” niszczy się w trosce o czystość i porządek. Nikogo nie dziwi obecność w tej przestrzeni i żywych, i martwych. Martwi są w niej tak samo ważni jak żywi²⁹. Jadwiga Apostoł-Staniszevska wspomina:

Umarłe były wszędzie. O każdej porze dnia i nocy. Widziało się je w błocie przed barakami, w barakach, w szczerym polu, gdzie pracowałyśmy, pod bramą czy na drutach otaczających obóz³⁰.

Pejzaż obozu rysuje się zatem we wspomnieniach jako miejsce końca świata, przestrzeń usiana trupami, ze stałą obecnością śmierci. Obraz takiej ziemi znany był już wcześniej uczestnikom bitew na otwartym polu, żołnierzom uczestniczącym w wojnie. Teren po bitwie, wyodrębniony na czas walki z przestrzeni życia cywilów, sprzątano po niej, przywracając go ponownie ludziom lub oddając przyrodzie³¹.

²⁸ Świadek Rudolf Vrba tak definiuje rampę: „[...] SS wiedziało, że tutaj znajdowało się serce Auschwitz [...]” (R. VRBA: *Ostateczne rozwiązanie*. W: H. LANGBEIN: *Auschwitz przed sądem...*, s. 58).

²⁹ Stosunek do martwego ciała zależy w tej przestrzeni od kontekstu; z jednej strony ciała martwych kolegów i koleżanek otacza się szczególną troską, z drugiej zaś uważa się je za coś nieczystego, czego należy się pozbyć. Według Mary Douglas to, co nieczyste, ma potencję, żeby stać się święte. „[...] coś jednoznacznie obrzydliwego czy zakazanego zostaje wyodrębnione i przeniesione w bardzo szczególny kontekst rytualny, który wyróżnia je wśród pozostałych doświadczeń. Kontekst gwarantuje, że kategorie umacniane przez zwykłe zasady unikania nie są w żaden sposób zagrożone. W kontekście rytualnym obrzydliwość jest wówczas traktowana jako źródło ogromnej mocy” (M. DOUGLAS: *Czystość i zmaza*. Przeł. M. BUCHOLC. Warszawa 2007, s. 195). Kontekst brudu jest szczególnie ważny w historii przemian politycznych i społecznych w Europie przed wojną, a także obozów koncentracyjnych. Brud według Douglas przechodzi przez dwa stadia: w pierwszym posiada określoną formę, tożsamość i w związku z tym zagraża porządkowi społecznemu (porządek ten naruszają ciała rozrzucone w przestrzeni obozu). W drugim stadium brud dzięki rytuałom przechodzi w stan braku tożsamości i formy, czerpie jednak moc z pierwszej fazy. Wtedy nabiera cech świętych elementów (jak zakopane w ziemi trupy lub szczątki ludzkie).

³⁰ J. APOSTOŁ-STANISZEWSKA: *Nim zbudził się dzień*. Warszawa 1979, s. 307.

³¹ Pejzaż bitewny ewoluował wraz z rozwojem cywilizacji i rodzajów broni. Największa zmiana sposobu walki dotyczyła pierwszej i drugiej wojny światowej. Przeobrażeniu uległ charakter pola bitwy w kontekście terytorium, przestrzeni, zakresu miejsca (coraz większe obszary, a także np. przestrzeń mórz, nieba, miast, które stawały się twierdzami). Por. C. VON CLAUSEWITZ: *O wojnie. Podręcznik stratega*. Przeł. A. CICHOWICZ, L. KOC. Gliwice 2013; *Wojna jako przedmiot badań historycznych*. Red. K. OLEJNIK. Toruń 2006. Warto tutaj zwrócić uwagę na charakter przestrzeni obozu Auschwitz-Birkenau po wyzwoleniu, który znamy z fotografii. Nie-

Śmierć rozumiana jako obraz końca świata jest najbardziej widoczna w KL Auschwitz-Birkenau po wyzwoleniu obozu. Zauważają ją przybysze z zewnątrz, którzy „nie przeszli przez obóz” i nie zostali „osmaleni” jego doświadczeniem³². Rejestrują w pamięci i na klatkach klisz fotograficznych pejzaż śmierci, który zostanie w nich na resztę życia. W czasie funkcjonowania Auschwitz śmierć, mimo że dotykała całej jego przestrzeni, definiowana była przez więźniów głównie na podstawie wiedzy na temat procesu gazowania; to wokół komór więźniowie wytyczyli jej symboliczną granicę. Po wyzwoleniu „martwe przestrzenie” zostają odkryte dla wszystkich, a strefa specjalna – odarta z tajemnicy zbrodni. Przybywający do lagru poznają perspektywę uwięzionych; w ich opowieściach centrum śmierci nie jest związane z pracą Sonderkommando, ale czai się na ludzi w każdym zakamarku tej przestrzeni. Byli więźniowie, którzy na miejscu zaczynają organizować muzeum, poruszają się po niej ze znanstwem, jako jej pierwsi przewodnicy. Zdaniem jednej z komentatorek, korzystali z fenomenu pamięci więźnia –

które kadry nawiązują do sposobów przedstawiania pól bitewnych i miejsc wojennych (zdjęcia z wojny krymskiej 1854–1856 Rogera Fentona, wojny secesyjnej 1861–1865 wykonane przez grupę fotografów Mathew Brady’ego). Jak wskazuje Susan Sontag, od połowy XIX w. do pierwszej wojny światowej technika uniemożliwiała fotografowanie samych walk, uwieczniano więc pejzaże po bitwie. Zdjęcia z czasów pierwszej wojny światowej przedstawiają zwłoki poległych. Za początek nowej estetyki uznaje się w literaturze przedmiotu fotografię Roberta Capy z 1936 r. pt. *Upadający żołnierz republikański*, z czasów wojny domowej w Hiszpanii. Jak głosi legenda, fotograf uchwycił moment śmierci żołnierza. Zob. S. SONTAG: *Widok cudzego cierpienia*. Przeł. S. MAGALA. Kraków 2010; S. SONTAG: *O fotografii*. Przeł. S. MAGALA. Kraków 2009; S. SONTAG: *Przeciw interpretacji i inne eseje*. Przeł. M. PASICKA, A. SKUCIŃSKA, D. ŻUKOWSKI. Kraków 2012. Fotografie z pól śmierci Birkenau, które wykonywali zarówno cywile, jak i żołnierze wyzwalający obóz, a potem członkowie komisji odwiedzających to miejsce, przedstawiają pola pełne śniegu i trupów. Fragment jednego z takich zdjęć został wykorzystany jako ilustracja do tomu Tadeusza Różewicza *nożyk profesora* z 2001 r. Hanna Marciniak zwraca uwagę na zabieg manipulacji obrazem fotograficznym (zmiana odcienia odbitki, kadrowania, nawiązanie do secesji i awangardowej fotografii aktu kobiecego – ciało jako kontynuacja krajobrazu, zatajenie referencji zdjęcia) i podkreśla związek tych zabiegów z dziełami Christiana Boltanskiego, m.in. z jego instalacją zatytułowaną *Autel de Lyceé Chases* (1986–1987). Zob. H. MARCINIAK: *Obraz fotograficzny – między archiwum a pozorem. Fotografie w „nożyku profesora” Tadeusza Różewicza*, referat wygłoszony na interdyscyplinarnej konferencji naukowej „Tadeusz Różewicz i obrazy”, zorganizowanej przez Zakład Literatury i Kultury Nowoczesnej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza oraz Komisję Filologiczną Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, która odbywała się 2–4 grudnia 2013 r. w Poznaniu. Tekst dostępny w Internecie: https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/12226/1/PT_195-208.pdf [data dostępu: 09.11.2016]. Fotografie dokumentujące moment wyzwolenia obozu uruchamiają w widzach potencjał afektywny, który w rozumieniu van Alphen jest szansą na głębsze, żywe i mniej konwencjonalne odczytywanie historii. Zob. E. VAN ALPHEN: *Afekt, trauma i rozumienie: sztuka ponad granicami wyobraźni. Ernst van Alphen w rozmowie z Romą Sendyką i Katarzyną Bojarską*. „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 209–210.

³² Określenia „osmaleni” wobec ludzi, którzy doświadczyli Zagłady, używam za Michałem GŁOWIŃSKIM. Zob. TENŻE: *Posłowie*. W: I. AMIEL: *Osmaleni*. Izabelin 1999, s. 109.

była [ona – A.K.] najczulszą błoną fotograficzną, która rejestrowała wszystko, co widział i niby archiwum przechowała do dziś³³.

W przestrzeni funkcjonującego obozu obecność trupów jest normą, do której stopniowo przywykają osadzeni. Nie sposób ich uprzętać, ponieważ codziennie ich przybywa. Liczba, ich przypadkowe rozmieszczenie, stała obecność składają się na pejzaż obozowy. Trup na horyzoncie staje się tak oczywisty jak powietrze. Nie mierzy się go ludzką miarą, ale traktuje przedmiotowo; liczba trupów wzmacnia poczucie obozowej pustki. Trup jest symbolem końca, losu, jaki spotka wszystkich więźniów. Z upływem dni widzą oni, jak trupy idealnie wpasowują się w tę przestrzeń, wypełniając wszystkie miejsca. Jeśli nie zdąży się ich uprzętać, zaczynają się rozkładać lub są obgryzane przez zwierzęta. Trupy bywają „widoczne” naprawdę dopiero wtedy, kiedy ich obecność poruszy inne zmysły niż wzrok. Viktor E. Frankl wspomina:

Pielęgniarz zbliżył się zatem do schodów i z wysiłkiem podciągnął do góry. Następnie wciągnął na schody ciało; najpierw stopy, potem tułów. Wreszcie, wydając przy tym niesamowity, grzechoczący odgłos, głowa trupa podskakując pokonała dwa kamienne stopnie³⁴.

Trup jest widoczny dzięki wcześniejszej żywotności. Krystyna Żywulska:

Długo stałam pod barakiem, a w uszach dźwięczał mi jej dawny, daleki śmiech. Śmiech dźwięczny, beztroski, śmiech, który oni zabili³⁵.

Również dzieci bardzo szybko stają się trupami w przestrzeni obozu. Najczęściej tuż po urodzeniu położne zabijają je i wyrzucają szczurom przed barak. Jak wspomina Stanisława Leszczyńska:

Do maja 1943 roku wszystkie dzieci urodzone w obozie oświęcimskim były mordowane w okrutny sposób: topiono je w beczułce. Czynności tych dokonywały Szwester Klara i Szwester Pfani. [...] Po każdym porodzie z pokoju tych kobiet dochodził do uszu położnic głośny bulgot i długo się niekiedy utrzymujący plusk wody. Wkrótce potem matka mogła ujrzeć ciało swego dziecka rzucone przed blok i szarpane przez szczury³⁶.

³³ I. WOŹNIAKOWSKA: *Tam było więcej śmierci niż chleba*. „Dziennik Polski” z 4 marca 1947 r., s. 3.

³⁴ V.E. FRANKL: *Człowiek w poszukiwaniu sensu*. Przeł. A. WOLNICKA. Warszawa 2009, s. 49.

³⁵ K. ŻYWULSKA: *Przeżyłam Oświęcim...*, s. 115.

³⁶ S. LESZCZYŃSKA: *Raport położnej z Oświęcimia*. „Przegląd Lekarski – Oświęcim” 1965, nr 1 (w dwudziestą rocznicę wyzwolenia Obozu Koncentracyjnego Oświęcim-Brzezinka), s. 105 (referat wygłoszony 2 marca 1957 r. podczas uroczystości jubileuszu pracy położnych na terenie Oddziału Zdrowia Łódź-Bałuty).

Położna z Auschwitz-Birkenau podkreśla w swoim raporcie podobieństwo dzieci do trupów. Z powodu niedożywienia dzieci rodziły się blade, z wyraźnymi żyłami, ogromną czaszką, obciążoną przeźroczystą skórą, i wielkimi oczami. Przypominały – jak w przypadku dorosłych – żywe szkielety³⁷. Obecność trupów dziecięcych i zabijanie dzieci w pobliżu dołów spalenskowych wywołuje w świadkach wstrząs. Edmund Wróblewski:

Pewnego dnia gdy popędzono nas rano do pracy byłem świadkiem palenia dzieci na stosach w lasu w rejonie dawnej miejscowości Brzezinka, niedaleko krematorium IV lub V. Dzieci zgromadzone były w miejscu odgrodzonym parkanem z żerdzi w pobliżu dołu, w którym palił się płomieniem stos ciał ludzkich. Było ich jeszcze około 30 lub więcej. Wywnioskowałem, że palenie dzieci prawdopodobnie trwało przez całą noc, gdyż SS-mani byli bardzo przemęczeni i nie ogoleni, a dzieci wyczerpane. Wiele z nich już było martwych. Obok widać było stos ubrań, obuwia, zabawki. Śwąd palących się ciał ludzkich w odległości 20–30 kroków był tak nieprzyjemny i dokuczliwy, że doprowadził nas do mdłości i torsji. Obraz ten wywarł na mnie wstrząsające wrażenie. Pierwszy raz w życiu zobaczyłem coś tak przerażającego, nie mieszczącego się wprost w ludzkiej wyobraźni³⁸.

³⁷ „Skóra ich [dzieci, które umierały śmiercią głodową – A.K.] stawała się cienka, pergaminowata, przeświecały przez nią ścięgna, naczynia krwionośne i kości” (tamże, s. 106). Kilka głosów kobiet, które pracowały jako położne: „Do dziś prześladowe mnie widok tych martwych noworodków. Nasze własne dzieci zginęły w komorach gazowych i zostały spalone w piecach Birkenau, a my zabierałyśmy życie innym, zanim ich małe płuca wydały pierwszy głos”; „Do mnie należało uratowanie życia matkom, nawet jeśli nie było innego sposobu niż przez odebranie życia ich nienarodzonym dzieciom [...]. Odbierałam dzieci ciężarnych kobiet w ósmym, siódmym, szóstym, piątym miesiącu, zawsze w pośpiechu, zawsze za pomocą pięciu palców, w ciemności, w potwornych warunkach”; „Wzięłam to małe ciepłe ciało w ręce, pocałowałam gładką twarzyczkę, pogłaskałam długie włosy – potem je udusiłam i pogrzebałam ciało pod górą zwłok czekających na kremację”; „Za każdym razem, gdy klęczałam w błocie, brudzie i ludzkich odchodach, które pokrywały podłogę baraków, by odebrać poród bez żadnych narzędzi, bez wody, bez najbardziej podstawowych wymogów higieny, modliłam się do Boga, by mi pomógł uratować matkę, albo nigdy więcej nie dotknę już ciężarnej kobiety” (*Different Voices: Women and the Holocaust*. Eds. C. RITNER, J.K. ROTH. Saint Paul, Minnesota 1991, s. 114–115; cyt. za: J. STÖCKER-SOBELMAN: *Kobiety Holocaustu. Feministyczna perspektywa w badaniach nad Shoah. Kазus KL Auschwitz-Birkenau*. Warszawa 2012, s. 94). Joanna Stöcker-Sobelman: „W bloku panowały potworne warunki, w brudzie, smrodzie, wśród robactwa, łatwo było o zakażenia, a szczury obgryzały opadłym już z sił kobietom i ich nowo narodzonym niemowlętom nosy, uszy, palce i pięty” (J. STÖCKER-SOBELMAN: *Kobiety Holocaustu...*, s. 98). Warto w tym miejscu przywołać tekst Bożeny KARWOWSKIEJ zatytułowany *Prostytucja w sytuacji granicznej*, który poza ciałem kobiecym wystawionym w obozie koncentracyjnym na sprzedaż omawia przypadki związane z doświadczeniem bycia matką i niechcianą ciążą. Zob. TAŻ: *Prostytucja w sytuacji granicznej*. W: TAŻ: *Ciało...*, s. 171–194.

³⁸ Edmund Wróblewski, PMA – B, Oświadczenia, Tom 91, s. 7.

Inny świadek, Krystyn Olszewski:

Zobaczyłem w odległości około 300 metrów gęsty dym i wydobywające się z ziemi płomienie. [...] zobaczyłem, że ciężarówka, która minęła domek i musiała się gdzieś obrócić tyłem, okazała się wywrotką i właśnie w tym momencie z podniesionego skośnie pudła zrzuciła krzyczący tłum dzieci prosto w płomienie dołu. [...] Mam głęboko utrwalony w pamięci ten przejmujący obraz zbrodni. Ilustruję go na załączonym rysunku³⁹.

Wspomnienie Władysława Sporysza:

W maju 1942 r. idąc do pracy na nocną zmianę widziałem nowoprzybyły transport dzieci. Dzieci te wożono na stosi i żywe wrzucano do ognia. Te, które wyskakiwały z dołów SS-mani rozstrzeliwali⁴⁰.

Emilia Migdał:

To najwięcej mi stoi przed oczami, umierać będę i ten widok najwięcej mi się zapamiętało, jak te samochody podjeżdżały pod te doły takie. Samochody kipowały to wszystko. Wyobraźcie sobie, jak to polali i podpalili, jaki to był krzyk! Jaki to był wrzask! To jest nieludzkie pojęcie, to trzeba przeżyć. To trzeba przeżyć. Niewinne dzieci. [...] Człowiek się zastanawia, gdzie ten Pan Bóg był. Boże, jeżeli ty byłeś lub jesteś, powinieneś takiego esesmana w słup kamienny z tym dzieckiem w rękę zmienić⁴¹.

Na tle głośniego życia obozu śmierć dzieci bywa cicha. Wanda Urbańska:

[...] mimo wysiłków wielu dobrych lekarek umierały biedactwa masowo, cicho i tak okropnie dorosłe. Nie płakały, nie krzyczały, nie grymasiły. [...] Na bloku z „luksusową” drewnianą podłogą umierały maleńkie dzieci i większe dzieci, które nie umiały się cieszyć wielką, namalowaną na ścianie sceną z bajki⁴².

Aleksandra Griszanowa:

Pamiętam bunkier (dokładnie nie znam jego nazwy), do którego zamykano dzieci za nieposłuszeństwo. Bywały wypadki, że zapominali o dzieciach i zjadały je szczury⁴³.

³⁹ „Mam nadzieję – pisze w swoim oświadczeniu autor – że będę mógł zidentyfikować miejsce gdzie stała opisana zwyżka, choć po tak długim okresie czasu okolica uległa konkretnemu [podkreśl. – A.K.] przeobrażeniu krajobrazu” (Krystyn Olszewski, PMA – B, Oświadczenia, Tom 135, s. 95–96).

⁴⁰ Władysław Sporysz, PMA – B, Oświadczenia, Tom 117, s. 75.

⁴¹ Emilia Migdał, Międzynarodowy Dom Spotkań Młodzieży, Seminarium badawcze „Kobiety w Auschwitz”, Oświęcim 3 listopada 2004 r., nagranie niepublikowane. Zachowuję oryginalny język wypowiedzi.

⁴² Wanda Urbańska, PMA – B, Wspomnienia, Tom 72, s. 24–25.

⁴³ Aleksandra Griszanowa, PMA – B, Wspomnienia, Tom 164, s. 245.

Dzieci w przestrzeni obozu zamieniały się w skamieniałych dorosłych, stając się kimś pośrodku, między dzieckiem a dorosłym czy wręcz starcem. Krystyna Żywulska:

Dzieci po straconych, stare, dojrzałe, doświadczone dzieci, stały teraz poważne, z zaciśniętymi ustami⁴⁴.

Trupy w opowieściach byłych więźniów są dowodem przeżywanej w obozie samotności. Mimo masowej liczby zwłok, pojedynczy trup stanowi w oczach więźniów symbol samotnej śmierci, dlatego wszystkie rytuały zmierzające do bycia w grupie – „żywym, ciepłym ciele”, składającym się z wielu więźniów – odgrywają tak wielką rolę. „Ciało obozowe” jest zawsze żywe, ponieważ posila się ciepłem i siłą pojedynczych ciał. Na motyw „żywego ciała” obozowego zwracają uwagę kobiety, które podkreślają we wspomnieniach jego rolę w strategii przetrwania⁴⁵. Charlotte Delbo:

Jestem otoczona przez moje towarzyszki. Zajmuję swoje miejsce raz jeszcze w tym biednym, wspólnym cieple, stworzonym przez wspólny kontakt⁴⁶.

Helena Niwińska:

Były bardzo zimne dni, szczególnie ranki, stojąc na apelu to jedna drugą starała się masować, pocierać, przytulać, żeby było ciepło⁴⁷.

Halina Birenbaum:

Po apelu, gdy tłum kobiet rozbiegł się do bloków, do Waschraumów po wodę i do ustępów, jak stado zwierząt długo trzymane w klatkach, wyciągnęłam Helę na prycze, obmyłam jej rany, zadrapania, siniaki wywarem z ziół, które dostawałyśmy do picia, otuliłam ją kocem i starałam się, jak mogłam, pocieszyć. Mówiłam, więc, że na pewno wkrótce doczekamy się wyzwolenia, bo

⁴⁴ K. ŻYWULSKA: *Przeżyłam Oświęcim...*, s. 65.

⁴⁵ Joanna Stöcker-Sobelman wymienia w książce *Kobiety Holokaustu...* podstawowe strategie przetrwania kobiet w Auschwitz-Birkenau. Są to strategie oparte na rozwiązywaniu problemu: ruch oporu, sabotaż, codzienny wysiłek w celu przetrwania, strategie oparte na myśleniu, emocjach: zawieranie przyjaźni, budowanie więzi, tworzenie grup wsparcia, surogatów rodzin, wzmacnianie wiary w możliwość przeżycia, pośredni rodzaj strategii przetrwania: oparty na emocjach, łączący się z konkretnym działaniem. Zob. J. STÖCKER-SOBELMAN: *Kobiety Holokaustu...*, s. 102–128. Także A. UBERTOWSKA: *Niewidzialne świadectwa. Perspektywa feministyczna w badaniach nad literaturą Holokaustu*. „Teksty Drugie” 2009, nr 4 (118), s. 214–226.

⁴⁶ Ch. DELBO: *Żaden z nas nie powróci*. Przeł. K. MAŁCZEWSKA-GIOVANETTI. Oświęcim 2002, s. 65.

⁴⁷ Helena Niwińska, PMA – B, Projekt Historia Mówiona, HMA – 107, data realizacji: 19.03.2007, wywiad przeprowadziła Maria Kolbert-Kolb, transkrypcja s. 4.

wszystko wskazuje na bliski koniec wojny. Moje słowa, choć bardzo dalekie od rzeczywistości, sprawiły Heli wyraźną ulgę⁴⁸.

Cecile Klein Pollack:

Tak, mogliśmy tylko to, że każdy musiał mieć kogoś, a jeśli się tej osoby nie miało, nie dało się przetrwać, jakby nie było się silnym⁴⁹.

Helena Celta:

Jeśli w ogóle przeżyłam pobyt w Birkenau, to zawdzięczam to opiece współlożanek, które się mną zajęły, a w szczególności Anny Gertner⁵⁰.

Ciało mnogie, żywy organizm złożony z wielu ciał, stanowiło czynnik maskujący w obozie. W grupie ciał pojedyncze ciało stawało się niezauważalne i nierozróżnialne, a zatem wzmacniało szanse na swoje ocalenie, unikało też razów wymierzonych byle gdzie. Pomnożone ciało żywe stanowiło przeciwwagę dla obrazu ciała martwego – muzułmanów, trupów, które określano mianem „nawozu”. W budowaniu ciał mnogich na terenie obozu Joanna Stöcker-Sobelman widzi możliwość stania się niewidzialnym.

Z jednej strony niewidzialność – przed nazistami, z drugiej zaś wzmocnienie opieki, solidarności, poczucia przynależności, moralnego, ideologicznego, praktycznego zaangażowania, wreszcie współzawodniczenia z innymi grupami⁵¹.

Jak przypomina sobie Liliana Segre:

[...] starałam się być niewidzialna. [...] Starałam się nie widzieć. Starałam się nie widzieć nagich trupów i szkieletów zwalonych na śniegu w stos w grotesko-

⁴⁸ H. BIRENBAUM: *Nadzieja umiera ostatnia. Wyprawa w przeszłość*. Oświęcim 2001, s. 127.

⁴⁹ Cecile Klein Pollack, wywiad pochodzący ze zbiorów Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie. Dostępne w Internecie: <http://www.ushmm.org/wlc/en/idcard.php?ModuleId=10006230>, <http://collections.ushmm.org/search/catalog/irn505571> [data dostępu: 05.05.2016]; cyt. za: J. STÖCKER-SOBELMAN: *Kobiety Holokaustu...*, s. 115.

⁵⁰ Helena Celta, PMA – B, Oświadczenia, Tom 98, s. 66.

⁵¹ J. STÖCKER-SOBELMAN: *Kobiety Holokaustu...*, s. 103. O swoich strategiach związanych z przetrwaniem w obozie mówią bohaterki filmu dokumentalnego pt. *Pływając w Auschwitz*: „Bliskość innych podnosiła na duchu. To był substytut rodziny”; „Przetrwałam dzięki trzem obozowym siostronom. Pielęgniarkom”; „Bez czwórki przyjaciółek nie przeżyłabym”; „Ja żyłam dla matki, a ona dla mnie”. Relacje: Evy Beckmann, Reny Drexler, Renee Firestone, Eriki Jacoby, Lili Majzner i Lindy Sherman. Zob. *Pływając w Auschwitz...*, 0:38:22, 0:38:30, 0:38:39, 0:38:50.

wych pozycjach, czekających na spalenie [...]. Staralam się nie słyszeć. [...] Byłam jak pijana, to, że chciałam żyć, było wręcz szaleństwem⁵².

We wspomnieniach Zofii Palińskiej opieka ciała mnogiego nie sprowadzała się w obozie wyłącznie do zdobywania jedzenia, ale także wsparcia moralnego i nauki szkolnej.

Muszę podkreślić iż świeżo przybyłymi do obozu więźniarkami zwłaszcza młodzietkami dziewczętami opiekowały się więźniarki starsze nie tyle wiekiem, co przede wszystkim stażem obozowym. Staraly się uodpornić nas pod względem psychicznym, podtrzymać na duchu i skłonić do zmobilizowania swych sił do walki o przeżycie obozu. [...] Dzięki naszym opiekunkom jadłyśmy nieraz dodatkowe porcje ziemniaków i piłyśmy wodę, w której się gotowały. Była ona dla nas najlepszym rosołem. Domyślałyśmy się, że pomagające nam więźniarki należą do obozowej organizacji. Miały one szereg ustalonych kontaktów, m.in. w obozowym szpitalu, wśród więźniarek lekarek i pielęgniarek. Opiekujące się nami kobiety troszczyły się również o pogłębienie naszej wiedzy zwłaszcza z zakresu literatury polskiej i historii⁵³.

Ciało mnogie przyjmuje na siebie obowiązek czuwania nad ciałem umarłym: broni trupy przed szczurami. Kobiety pełnią straż nad zwłokami swoich bliskich. Tonka Starčević:

Słyszę szmery – to szczury przyszły na żer – wybór duży, jedzą więc spokojnie. Nie przeszkadza im nawet kobieta, która szlochając, odwraca martwe ciała, szukając kogoś bliskiego, kogo za dnia nie znalazła między żywymi. Nie pytam, kogo szuka. Może matki lub siostry, może córki⁵⁴.

Antonina Piątkowska:

[...] młoda dziewczyna stoi za blokiem i odgania szczury od trupa swojej matki⁵⁵.

Ciało mnogie pomaga znieść ból, zwierzyć się sobie nawzajem. W przestrzeni obozu ból ciała jest najczęstszym stanem, jaki się czuje. Boli wszystko: nogi, ręce, a także serce. Krystyna Żywulska przypomina sobie:

⁵² L. SEGRE: *Un'infanzia perduta*. In: *Voci dalla Shoah. Testimonianze per non dimenticare*. Scandicci (Firenze) 1995, s. 22–23. Przeł. Paweł Wolski.

⁵³ Zofia Palińska, PMA – B, *Oświadczenia*, Tom 85, s. 14.

⁵⁴ T. STARČEVIĆ: *Siew popiołu*. W: *Czarne słońce. Relacje Jugosłowian z obozów i więzień fałszywostwskich*. Wybór i przeł. B. NOWAK. Warszawa 1975, s. 30.

⁵⁵ A. PIĄTKOWSKA: *Wspomnienia oświęcimskie*. Kraków 1977, s. 132.

Bolały ręce, nogi, bolały wszystkie kości i czuło się, jak serce słabnie⁵⁶.

W końcu ciało obozowe pomaga wtopić się w odgórnie narzucony rytm pracy w tym miejscu: pomnażany każdego dnia wysiłek i sprawne działanie, które porusza tym wielkim organizmem w bardzo określony sposób. Po czasie krótkiej adaptacji (bloki kwarantanny)⁵⁷ następuje przeniesienie więźniów do komand pracy, w których ciało więźnia musi nauczyć się szybkiego i sprawnego pracowania „w biegu”. Ruch więźniów jest widoczny dla wszystkich pozostałych. Jak wspomina Krystyna Żywulska:

Chodziło się tak w pole tygodniami. Wracało się w deszcz i śnieg, brnęło w błocie po kolana, słabło w słońcu. Nie było gdzie się skryć [...]. W wodzie do pasa przewracaliśmy siano, w lepkiej, mokrej glinie kopałyśmy ziemniaki, sadziłyśmy brukiew... wrywałyśmy chwasty...⁵⁸.

Ciało mnogie to także udręka bycia w grupie, nieustanne towarzystwo innych ludzi.

Ani przez chwilę nie można było być samą. Czułam, że z dnia na dzień jestem bardziej dzika, że nienawidzę ludzi, nie mogę słuchać kłótni ani śmiechu. Wzrok miałyśmy wszystkie zgaszony i uczyłyśmy się nienawidzić w milczeniu⁵⁹.

Ciało po spotkaniu z obozem zaczyna się starzeć w przyspieszonym tempie, wydając się coraz bardziej groteskowe na tle innych. Jak wspomina Imre Kertész:

Teraz ta sama skóra zwisała pomarszczona, była żółta i wyschnięta, pokryta różnymi wypryskami, brunatnymi plackami, pęknięciami, zadrapaniami, dziobami i luskami [...]. Tylko obserwowałem tę prędkość, to oszalałe tempo, w jakim dzień w dzień moje ciało nikło i marniało, roztopiała się i gdzieś przepadała z moich kości pokrywająca je tkanka i jej sprężystość. Każdego dnia zaskakiwało mnie co innego, jakaś nowa wada, nowa brzydota na tym coraz dziwniejszym, coraz bardziej obcym przedmiocie, który niegdyś był moim przyjacielem: ciałem⁶⁰.

⁵⁶ K. ŻYWULSKA: *Przeżyłam Oświęcim...*, s. 70.

⁵⁷ Zob. I. STRZELECKA: *Kwarantanna wejściowa*. W: *Auschwitz 1940–1945. Węzłowe zagadnienia z dziejów obozu*. Red. W. DŁUGOBORSKI, F. PIPER. T. 2: *Więźniowie – życie i praca*. Oświęcim 1995, s. 31–35; w jęz. niem.: *Quarantäne – die ersten Wochen im KL Auschwitz*. In: *Auschwitz 1940–1945. Studien zur Geschichte des Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz*. Bd. 2. Oświęcim 1999, s. 49–56.

⁵⁸ K. ŻYWULSKA: *Przeżyłam Oświęcim...*, s. 70.

⁵⁹ Tamże, s. 71.

⁶⁰ I. KERTÉSZ: *Los utracony*. Przeł. K. PISARSKA. Warszawa 2002, s. 168–169.

W relacjach obozowych trup i śmierć to dwa splątane i nierozłączne obrazy, które nieustannie wracają⁶¹. Trup nie zawsze jest zapowiedzią czy dowodem śmierci, często bywa po prostu fragmentem obozowego krajobrazu⁶², częścią tak przynależną do obozowego świata, że traktuje się go z obojętnością, nie zauważając nawet podczas tak podstawowych czynności, jak jedzenie, spanie, walka o chleb⁶³. Jak przyznaje Louis Posner:

W naszym baraku zmarł mały bratanek doktora Samachitisa. Zrobiliśmy z jego ciałem to, co zwykle robiono w takich sytuacjach, gdy ktoś zmarł w baraku zamiast gdzie indziej – wyrzuciliśmy je przez okno, ponieważ nie było innego sposobu (pozbycia się zwłok)⁶⁴.

Marian Kołodziej:

Pamiętam też taki przypadek, kiedy myśleliśmy, że ktoś umarł, albo rzeczywiście ktoś umarł. Ale chyba nie, bo nie pamiętam, żeby była już wtedy jakaś rejestracja zmarłych w Monopolu. To zdarzenie mogło być już wtedy, kiedy przeniesiono nas do Auschwitz i byłem już w bloku 3A, bo wtedy wzięliśmy sobie jakiegoś umarłego kolegę pod głowę, żeby było trochę luźniej między nami. Posłużył jako „poduszka”! Wydaje się to teraz makabryczne, ale robiło się wtedy jakby luźniej, tak bardzo dokuczala ciasnota podczas snu. I tu należy powiedzieć i nie mieć obaw, bo po prostu spaliśmy niemal nago i jak w chlewie⁶⁵.

⁶¹ Jak pisze Bartłomiej Krupa: „Śmierć i trup to wielki temat wspomnień obozowych. Śmierć i trup są w lagrze nieustannie obecne” (B. KRUPA: *Wszelobecne współuczestnictwo*. W: TENŻE: *Wspomnienia obozowe...*, s. 129).

⁶² Ciało staje się częścią krajobrazu w fotografii secesyjnej i awangardowej, którą znali zarówno osadzeni, jak i wyzwoliciele obozu. Zdjęcia dokumentujące wyzolenie możemy czytać przez pryzmat tamtych estetyk. Widać na nich ludzkie ciała porzucone w śniegu, nadpalone, zdekompletowane, a także ułożone w stosy. W sposobach ich ujęcia widać ślad kompozycji Jana Sunderlanda, autora niezwykle popularnej *Estetyki fotografii krajobrazu*, w której zebrał on swoje najważniejsze doświadczenia fotograficzne. Śmiałe kadrowanie, zainteresowanie szczegółem, wydobywanie brzydoty i makabry ciał – te wszystkie elementy odnoszą się do warsztatu mistrza, który zachęcał swoich czytelników słowami: nie jesteś zobowiązany wykorzystać całej powierzchni negatywu. Ilekroć wycinek wyda ci się bardziej ekspresyjny lub piękniejszy, możesz poświęcić uwagę tylko temu fragmentowi. Nie wahaj się ograniczyć obrazu do wycinka. Zob. J. SUNDERLAND: *Estetyka fotografii krajobrazu*. Warszawa 1963.

⁶³ Pokazuje to Janina Tollik, która pierwsze sceny z życia obozu zaczęła szkicować w Birkenau. Znaczna część jej twórczości dotyka tematyki bezpośredniego sąsiedztwa życia i śmierci, żywych i umarłych, których światy przenikają się w pracy i przy codziennej krzątaniu. Bohaterki jej prac wykorzystują obecność trupów w czasie jedzenia i odpoczynku jako stoły, siedziska. Cała jej twórczość związana z tematyką obozu wykorzystuje „trupi kolor”. Tym samym ciała żywe niewiele różnią się kolorem od ciał zmarłych. Zob. J. KUPIEC: *U kresu sił... Obrazy byłej więźniarki KL Auschwitz-Birkenau Janiny Tollik ze zbiorów Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu*. Oświęcim 2008.

⁶⁴ Louis Posner, PMA – B, Oświadczenia, Tom 135, s. 207.

⁶⁵ Marian Kołodziej, PMA – B, Oświadczenia, Tom 160, s. 18.

Trup w obozowej rzeczywistości pełni funkcję witającego przybywających. Irena Suplewska zapamiętała:

Przyjazd do obozu był bardzo wyczerpujący; w zatłoczonych i zamkniętych wagonach bydłych nikt nie mógł usiąść. Gdy dojechalśmy do miejsca przeznaczenia, kiedy zobaczyłam SS-manów ze szpicrutami i wilczurami, a obok więźniów w pasiakach, to zdawało mi się, że wszystko we mnie zamiera. Na rozkaz ruszyliśmy naprzód, w kierunku widocznego ognia. Przeraziłam się bardzo, bo więźniowie w pasiakach powiedzieli nam, że to jest ogień do masowego niszczenia Żydów⁶⁶.

Zdzisław Kubik:

Kiedy pociąg wjechał na rampę Birkenau z wagonów wynoszono trupy zaduszonych. Pamiętam, że tych trupów było 17 lub 18. Jeden z wyrzuconych – jako zmarły – przyszedł do siebie. Dostał jednak pomieszania zmysłów. Zastrzelono go⁶⁷.

Trup jest widoczny od pierwszych chwil – podczas pracy (wynieść trupa, odtransportować go do trupiarni)⁶⁸, jedzenia (porcja po trupie, jedzenie trupa), fizycznej miłości (trupiarnia była popularnym „domem schadzek”)⁶⁹, rozkładu, gnicia, palenia (trup śmierdzi) i pod względem liczby (trupsy przeszkadzają w poruszaniu się po obozie) lub nietypowości (zamarznięte, nadjedzone, okaleczone, na przykład z obciętymi głowami), bywa bohaterem obozowych dowcipów. Jak wspomina Maria Oyrzyńska, w obozie Ślisz:

Trupy poniewierały się wszędzie, były jedynie wielką przeszkodą, utrudniały nam i tak ciężkie życie w lagrze. [...] Trupy były odrażające, brudne, cuchnące, owrzodzone, z wyrazem wielkiej grozy zastygłej w rysach, ze szklisty-

⁶⁶ Irena Suplewska, PMA – B, Oświadczenia, Tom 99, s. 143.

⁶⁷ Zdzisław Kubik, PMA – B, Oświadczenia, Tom 72, s. 227.

⁶⁸ „Ładunek rósł. [...] Trzymane za ręce i nogi, dobrze rozhuśtany trup wylatywał w górę, gdzie łapał go Gienek i tonąc szeroko rozstawionymi nogami w płataninie tułowiów, rąk, nóg i głów, pieczołowicie układał trupy warstwami, by jak najwięcej zmieścić ich na wozie” (W. KIELAR: *Anus mundi*. Kraków 1972, s. 110). „Wezwali pielęgniarki z baraku pomocy. Dwie dziewczyny z Leichenkommando w rękawiczkach wzięły z dwóch stron trupa i starały się go rozhuścić. Rozhuśtanego trupa wrzucano wprawnym ruchem na wóz” (K. ŻYWULSKA: *Przeżyłam Oświęcim...*, s. 124).

⁶⁹ „Przeważnie działo się to w miejscu, którego by się najmniej spodziewał każdy esesman. Na bloku 30., w tak zwanym *Rentgenraum*, gdzie dr Mengele i Schumann prześwietlali rentgenem kobiety i mężczyzn wybranych uprzednio do eksperymentów. Do tego służył stół. Służył on do zabijania, do sterylizowania więźniów, a służył też i jako łożo miłości tych dwojga” (Wiesław Kielar o relacji Mali Zimetbaum i Edka Galińskiego w: *An Auschwitz Love Story*. Reż. J. BŁAWUT, M. ŻARNECKI. Polska 1989).

mi, szeroko rozwartymi oczami. Wzbudzały w nas obrzydzenie. Było ich za dużo [...]”⁷⁰.

Janina Ginter-Strąk:

Powietrze tak było przesiąknięte zapachem palonych włosów, kości, ciał, że aż nas mdliło⁷¹.

W aktach sprawy karnej byłego komendanta obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau Rudolfa Hössa czytamy:

Groby te przetrzymały wprawdzie zimę 1941/42, jednak z nastaniem roztopów wiosennych zaczęły się z nich z powodu rozkładu gnilnego wydzielac odór w takim stopniu, że musiano doły rozgrzebać i przystąpić do spalania gnijących zwłok. Według zeznań świadka Kuli zwłoki tworzyły już tylko masę gnilną, w skutek [!] czego musiano tę masę przepalać w dołach acetylenowymi miotaczami ognia⁷².

Helena Giełzak przypomina sobie:

Praca poza lagrem na Aussen komando o tyle była lepsza, że widziało się tam zieleń, ptaki, no i powietrze było mniej cuchnące, jak na lagrze [...]”⁷³.

O pracy w uprzywilejowanym Aussenkommando, składającym się z 300 kobiet, pisze także Krystyna Żywulska. Poza Budami znajdowało się kilka komand zajmujących się rolnictwem, których nazwy pochodziły od nazw przedwojennych wsi: Rajsko, Babice, Harmężę⁷⁴.

⁷⁰ Maria Oyrzyńska, w obozie Ślisz, PMA – B, Oświadczenia, Tom 117, s. 113.

⁷¹ Janina Ginter-Strąk, PMA – B, Oświadczenia, Tom 72, s. 247. Bohaterki filmu dokumentalnego *Pływając w Auschwitz*, Eva Beckmann, Rena Drexler, Renee Firestone, Erika Jacoby, Lili Majzner i Linda Sherman, wspominają: „Noc spędziłyśmy na dworze. Nagle któraś krzyknęła: patrzcie, kominy, ogień i dym. To piekarnia!”, „Co tak śmierdzi? Spytałam. Komora gazowa – odparła. A co to takiego?”, „Kapo powiedziała: nie widziałyście dymu i ognia? Tam poszli wasi rodzice. Gdy wylecisz przez komin, dołączysz do nich”, „Gdy ktoś znika, to właśnie tam” (*Pływając w Auschwitz...*, 0:26:00, 0:26:28, 0:26:54, 0:26:58).

⁷² PMA – B, Tom 11, Okręgowa Komisja Badania Zbrodni Niemieckich w Krakowie nr Dz. 54/47, Akta w sprawie karnej b. Komendanta obozu koncentracyjnego Oświęcim – Brzezinka Rudolfa Hoessa, s. 30.

⁷³ Helena Giełzak, PMA – B, Oświadczenia, Tom 72, s. 255.

⁷⁴ Zgodnie z zarządzeniami Heinricha Himmlera w latach 1941–1944 na terenach przyobozowych założono kilka filii obozu, w których hodowano zwierzęta i drób oraz uprawiano rolę. Ogrodnictwem zajmowano się w Rajsku, ferma drobiu i hodowla ryb znajdowały się w Harmężach, wielkie gospodarstwa rolniczo-hodowlane w Babicach, Budach, Pławach i Brzezince. Początkowo na czele tych komand stał Otto Moll, późniejszy szef krematoriów. Zob. P. SETKIEWICZ: *Podobóz Bobrek*. „Zeszyty Oświęcimskie” 2002, nr 23, s. 29–50; TENŻE: *Aussenkommando*

Najlepszą opinię, jeśli chodzi o warunki, miało Rajsko. Uprawiało się tam warzywa i kwiaty. Dostać się do tego komanda było szczytem marzeń w obozie. Równie idealnym miejscem do przetrwania była Harmęża-ferma, gdzie mieściła się sztuczna wylęgarnia kur. [...] We wszystkich tych komandach pracował nieliczny odsetek szczęśliwych⁷⁵.

Mieszkańców obozu z czasem trup zaczyna śmieszyć. Tadeusz Jędrzyk:

Pamiętam w drugiej połowie, pod koniec listopada, pracowaliśmy na Brzezince poza obozem, przy kopaniu grobu dla jeńców radzieckich. Był to duży dół. Zwożono na „rollwagach”, znoszono na drzwiach, na deskach zwłoki jeńców radzieckich, a myśmy wrzucali je do grobu. Postawiono nagie zwłoki bardzo wysokiego jeńca (około dwu metrów), dano mu kij do ręki. Pilnujący ssmani śmiali się, że to nasz kapo, że nas pilnuje. Ponieważ był mróz zwłoki były zamarznęte i trzymały się stojąc, będąc oparte o drzewo⁷⁶.

Trup przypomina więźniom o ich fizyczności, zagrożeniu życia, zwraca im uwagę na walkę o przetrwanie za wszelką cenę, odnosi do sytuacji, w jakiej się znalazł, przywołuje lęk i wyzwala próbę podjęcia mentalnej ucieczki poza druty. Uciec od widoku trupa za wszelką cenę – to częsta aktywność więźniarska, którą realizują za pomocą miłości, przyjaźni, muzykowania, opowiadania sobie dowcipów, obserwowania przyrody, wyjścia do pracy poza obóz. Dla niektórych więźniów „ucieczka” z obozu oznacza nieustanną koncentrację na myślach i wewnętrznym świecie, duchowości, religii, dlatego widok ciała umarłego wywołuje w nich wstrząs, prowokuje do udawanej obojętności, gry, ale i wzmocnienia się za wszelką cenę⁷⁷. Anna Spitzer z domu Szilas zdradza:

SS-Sola Hütte. „Zeszyty Oświęcimskie” 2009, nr 25, s. 183–192; TENŻE: *Podobóz Kobiór (Aussenkommando Kobier) i pszczyńskie komanda leśne (Forstkommando Pless)*. „Zeszyty Oświęcimskie” 2010, nr 26, s. 139–155; I. STRZELECKA: *Podobozy KL Auschwitz związane z rolnictwem i hodowlą*. „Pro Memoria” 1999, nr 11, s. 21–25; A. CYRA: *Podobóz KL Auschwitz Harmęża*. Oświęcim 2007.

⁷⁵ K. ŻYWULSKA: *Przeżyłam Oświęcim...*, s. 62.

⁷⁶ Tadeusz Jędrzyk, PMA – B, Oświadczenia, Tom 4, s. 410.

⁷⁷ Na kategorię trupa, ciała, mięsa jako krąg pierwotnego doświadczenia wspólnoty i życia zwraca uwagę Jolanta Brach-Czaina: „Trzeba dotknąć surowego mięsa. [...] I trzeba dotknąć zmarłego człowieka” (J. BRACH-CZAINA: *Metafizyka mięsa*. W: TAŻ: *Szczeliny istnienia*. Kraków 1999, s. 112). W obozie trup wywoływał obrzydzenie, dlatego wyzwalał aktywność i pracę. Trupy, ale i mużułmanie, na równi z gnijącymi ciałami, wywoływały obrzydzenie zarówno w sprawcach, jak i ofiarach. Jak pisze Georges Bataille, „Obrzydzenie jest przyczyną walki o autonomię człowieka, który pragnie wyzwolić się od zwierzęcości”. Wszystkie więc wydzieliny, zwłoki i zgnilizna przypominały o zepsuciu mięsnej materii świata. „Nie ma – twierdzi Bataille – większej odrazy niż obrzydzenie na widok ruchomych, cuchnących i ciepłych substancji, w których wstrętnie fermentuje życie” (G. BATAILLE: *Historia erotyzmu*. Przeł. I. KANIA. Kraków 1992, s. 49, 68). „Kremacja – jak czytamy u Thomasa – rozwiązuje opozycję zepsute – trwale na rzecz tego drugiego. Jawi się więc przede wszystkim jako zabieg zapobiegający gniciu” (L.-V. THOMAS: *Trup...*, s. 180). W tym kontekście palenie ciał można rozumieć jako czynność podyktowaną pragnieniem za-

Młode kobiety, choć chore, reagowały zupełnie inaczej. Podszczypywano sobie nawzajem policzki, by nabierały krwisto-czerwonego koloru. Uśmiechano się do Mengelego by wywołać wrażenie zdrowego. Gorzej było z opuchniętymi nogami, które zdradzały stan zdrowia⁷⁸.

Trupy gnily i wydziały smród, o którym opowiadają świadkowie, podkreślając przy tym, że śmierdzieli także wszyscy wokół, ponieważ nie było warunków, żeby się umyć. To śmierdzące, brudne ciało nadaje przybywającym do obozu status więźniów. Przypieczętowuje ono los, życie pośrednie między człowiekiem, muzułmanem a nawozem⁷⁹. Również w języku i gwarze obozowej pojawiają się przekleństwa związane z ekskrementami. Wspomina Zofia Kossak:

Słownictwo, plugawa gwara złożona ze zniekształconej niemczyzny, języków polskiego i słowackiego, pełna niechlujnych wyrażen i obelżywych epitetów. [...] Niemieckie *scheisse* w polskim dosłownym tłumaczeniu, odmieniane na wszystkie sposoby, stanowiło nieodłączny dodatek do każdego słowa⁸⁰.

Ewa Plechta:

Kto zajmował się rejestrowaniem? Zajmowały się tym więźniarki, prostytutki niemieckie, mówiące takim językiem, że jednego normalnego słowa w nim nie było⁸¹.

Wacław Długoborski wskazuje na związek między wulgaryzmami a poczuciem zagrożenia życia:

Z kontaktów z doktorem Fiderkiewiczem, przypominam sobie, że będąc już lekarzem w bloku 17 przychodził na pogawędki do bloku 16 i starał się prze-

chowania czystości i higienicznej śmierci. Ciała ofiar miały zasilać energią przestrzeń, uprawy, przyczyniając się do wzrostu, witalności, odrodzenia sił. Taki wymiar czystej śmierci, śmierci „bez kropli krwi”, śmierci – jak czytamy we wspomnieniach Hössa – „humanitarnej” i „litościwej”, odwołuje do idei szklanego człowieka, anatomicznej figury, na podstawie której uczono się przed wojną prawideł życia, natury, biologii i czystości rasy. Zob. *Wspomnienia Rudolfa Hoessa, komendanta obozu oświęcimskiego*. Przeł. J. SEHN, E. KOCWA. Warszawa 1956.

⁷⁸ Anna Spitzer z domu Szilas, PMA – B, Oświadczenia, Tom 66, s. 41. „Musiałyśmy wyglądać zdrowo. Szpital równał się krematorium”; „Trzeba było ukłuć się w palec i krwią natrzeć policzki, żeby były zaróżowione” – mówią bohaterki filmu dokumentalnego *Pływając w Auschwitz: Eva Beckmann, Rena Drexler, Renee Firestone, Erika Jacoby, Lili Majzner i Lindy Sherman (Pływając w Auschwitz...)*, 0:31:13, 0:31:21).

⁷⁹ Trup w niektórych kulturach bywa utożsamiany z ekskrementami. Zob. L.-V. THOMAS: *Trup...*, s. 101. Również w języku i gwarze obozowej przeważały przekleństwa związane z ekskrementami.

⁸⁰ Zofia Kossak, *Naga prawda*, PMA – B, Wspomnienia, Tom 16–17, s. 84.

⁸¹ Ewa Plechta, PMA – B, Oświadczenia, Tom 148, s. 175.

konywać nas, żeby nie posługiwać się brzydkimi wyrazami, żeby nie zaśmiecać języka. Należy podkreślić, że język obozowy był bardzo zwulgaryzowany. Oczywiście więźniowie pochodzenia inteligenckiego mówili w obozie tak jak przedtem, ale dużo było więźniów pochodzenia rzemieślniczego czy nawet z pewnego marginesu społecznego, którzy posługiwali się ordynarnymi, wulgarnymi wyrazami. Inna sprawa, że używanie tych wyrazów rozprzestrzeniło się na ogół więźniów. Co łączyło się z nerwową atmosferą. Trudnymi warunkami życia i przekleństwo stawało się ulgą czy rozładowaniem jakiegoś napięcia⁸².

Na trudy związane z brakiem wody i utrzymaniem higieny zwracają uwagę przede wszystkim kobiety. Alzbeta Hellerova:

Nie miałyśmy w ogóle wody do mycia się. Gdy maszerowałyśmy ssmani na nasz widok mówili: Bestien, się [!] Stinkt⁸³.

Zofia Łyś, w obozie Bondyra:

A kto się wówczas mył? Nie było po prostu takiej możliwości. Było za mało wody. Zresztą z tego powodu cały obóz śmierdział⁸⁴.

W końcu smród ludzkiego ciała mieszał się i ginął pod ciężarem „obozowego powietrza” cuchnącego palonymi włókami. Charlotte Delbo wspomina:

Komin dymi. Chmury zwisają nisko. Dym ciągnie się po obozie i ciąży ku nam, obleka nas i to jest odór palonego ciała⁸⁵.

Przestrzeń staje się jedną wielką „martwą przestrzenią”, wypełnianą coraz to nową porcją duszącego odoru. Na obraz rozkładających się przestrzeni, których unikają także ptaki i zwierzęta, zwraca uwagę Ewa Plechta, w obozie Dworakowska:

Kiedy wchodziło się na obóz, to wrażenie było okropne. Nie tylko na początku, ale przez cały czas. Gdzie spojrzeć wszędzie cuchnące błoto, trupy. Nigdzie żdźbła trawy, żadnego ptaka. Nawet wrony czuły się bezpieczniej z dala od obozu⁸⁶.

⁸² Wacław Długoborski, PMA – B, Oświadczenia, Tom 72, s. 38.

⁸³ Alzbeta Hellerova, PMA – B, Wspomnienia, Tom 89 b, s. 129.

⁸⁴ Zofia Łyś, w obozie Bondyra, PMA – B, Oświadczenia, Tom 148, s. 25–26.

⁸⁵ Ch. DELBO: *Żaden z nas nie powróci...*, s. 29.

⁸⁶ Ewa Plechta, w obozie Dworakowska, PMA – B, Oświadczenia, Tom 148, s. 177.

Charlotte Delbo przypomina sobie: smród

Był tak gęsty i duszący, że miało się wrażenie, nie oddycha się powietrzem, ale jakimś gęstym i lepkiem gazem, który otaczał i izolował od atmosfery tę część ziemi, gdzie tylko istoty przystosowane mogły się poruszać. My⁸⁷.

Również w obozie macierzystym można było poczuć odór śmierci. Adam Kopyciński przywołuje w swoim wspomnieniu kontrast między smrodem palonych ciał a niemiecką kulturą:

Makabrycznym przeżyciem był dla nas koncert pod willą Hoessa, gdy w odległości około 100 metrów od nas komin krematoryjny wyrzucał z siebie słodka-wy swąd palonych zwłok⁸⁸.

Alfred Wetzler przypomina reakcję sprawców na obozowy smród:

To nie były właściwie selekcje. Wywożono cały blok, pozostawało tylko niewielu. [...] Z reguły wszyscy więźniowie musieli wyjść z bloku, gdyż esesmani niechętnie wchodzili do środka. Jeżeli wchodzili do baraku, to zakrywali usta chusteczką, taki smród był w środku. Nikt nie chciał tam wchodzić⁸⁹.

Przestrzeń obozu wypełniają nie tylko gnijące ciała i ciała niemyte, ale kałuże wydzielin i ludzkie ekskrementy. Na skażoną wodę, która służy także do prania bielizny, zwraca uwagę Alina Dąbrowska:

Najgorsze były okropne, gliniaste kałuże przed blokami, wielkie jak stawy. Niektóre słabsze więźniarki załatwiały się tam w nocy, a potem w tej kałuży prały swoje rzeczy⁹⁰.

Charlotte Delbo:

Zbliżał się chyba zmierzch. Być może wszystko nam się mieszało przed oczami, druty wyraźne niedawno, błyszczący śnieg, teraz znaczone śladami biegunki, brudnymi kałużami. Koniec dnia. Trupy leżały w śniegu, w kałużach⁹¹.

⁸⁷ Ch. DELBO: *Żaden z nas nie powróci...*, s. 179.

⁸⁸ Adam Kopyciński, PMA – B, *Oświadczenia*, Tom 65, s. 46.

⁸⁹ A. WETZLER: *Szpital dla więźniów*. W: H. LANGBEIN: *Auschwitz przed sądem...*, s. 439.

⁹⁰ Alina Dąbrowska, PMA – B, *Oświadczenia*, Tom 149, s. 16.

⁹¹ Ch. DELBO: *Żaden z nas nie powróci...*, s. 61.

Franciszka Wiśniewska z domu Twardowska przypomina sobie:

W drodze do pracy ludzie załatwiali się do bielizny. Kał walał się po nogach, piętach i spływał do butów. Kał mój zanieczyszczony był krwią⁹².

Anna Ćmiel z domu Kochowa, *primo voto* Gałuszka:

Było to w listopadzie 1943 roku. Chciałam sobie wyprać na „wizie” bieliznę. Były tam kałuże, bowiem poprzedniego dnia padał deszcz⁹³.

Śmierć w obozie jest odbierana przez więźniów jako zjawisko powszechne, nieuniknione i wszechmocne, zagraża ona każdemu człowiekowi, wystawiając go na potężną próbę egzystencjalną. Świadkowie wspominają toczące się nieustannie zapasy ze śmiercią, próby zagarnięcia witalności oraz siły przez choroby i lęki. Największy strach budzi śmierć bez świadków, bezpotomne zniknięcie w pejzażu obozu. We wspomnieniach śmierć definiowana jest jako nicość, największe zagrożenie dla człowieka, siła pierwotna, przed którą czuje się respekt niczym przed siłami natury⁹⁴. Śmierć jest zatem: wszechobecna jak powietrze, pewna jak życie dotychczas, typowa jak więziński scenariusz przyjęcia do obozu. Dla niektórych jest także swoistą terapią. Hartuje ducha. Wspomina Jerzy Adam Brandhuber:

W obozie istniało zupełnie inne życie, życie dnia mijającego. Powtarzam jeszcze raz, że pogląd na śmierć miał zupełnie inny wymiar w obozie, gdzie była ona zjawiskiem zupełnie normalnym. Stało się np. koło bloku 28 i gdy wzrok padał na prawą stronę przy bocznym wyjściu z tegoż bloku, widoczny był duży stos trupów. Trupy, które nie mieściły się w kostnicy, więc wyrzucano je na zewnątrz. Naturalnie śmierć nie była częstym tematem rozmów kolegów. Jest charakterystycznym, że nie spotykałem się z przypadkami obłąkania i uważam, że właśnie te nienormalne sytuacje obozowe potęgowały odporność psy-

⁹² Franciszka Wiśniewska z domu Twardowska, PMA – B, Oświadczenia, Tom 87, s. 6.

⁹³ Anna Ćmiel z domu Kochowa, *primo voto* Gałuszka, PMA – B, Oświadczenia, Tom 146, s. 89.

⁹⁴ Śmierć wywoływała lęk we wszystkich więźniach bez różnicy, a jednak szczególny paraliż dotykał wyznawców judaizmu. Ich cierpienie potęgował brak możliwości łagodzenia trwogi. Żydzi wierzyli, że po odejściu ze świata, zgodnie z obowiązującym rytuałem religijnym i politycznym, będą żyć dalej w swojej bezcielesnej postaci (Ketuwot 103a; Berachot 18b). Mieli zaufanie do Boga, ponieważ nic na wolności nie osłabiało ich wiary. Ten stan był niemożliwy do utrzymania w „martwych przestrzeniach” obozu. W jego warunkach trzymanie się żywego Boga („Ja zabijam i Ja sam ożywiam”, Pwt 32,39), przewyciężenie fatalizmu śmierci w przeświadczeniu, że życiowa łączność z Bogiem nie zostanie przerwana nawet przez śmierć (Ps 49,16; 63,4; 73,23 n.), ponieważ i tak nastąpi Jego panowanie, było wykluczone. Wszystkie etapy od momentu uwięzienia oddalały od wiary i zaufania do świata (Boga). Składały się na dodatkowy bagaż duchowego cierpienia w obozie. Zob. hasło: *Śmierć*. W: *Leksykon podstawowych pojęć religijnych. Judaizm, chrześcijaństwo, islam*. Red. A.T. KHOURY. Przeł. J. MARZĘCKI. Warszawa 1998, s. 1016–1019.

chiczną więźniów. Tak nawiasem mówiąc, to częściej spotykałem się z przypadkiem obłąkania podczas pierwszej wojny światowej⁹⁵.

Mimo że trup wskazuje na realność śmierci, więźniowie odzęgnują się od jego widoku, żartują, kpią z niego, traktując jako dowód przegranej na wojnie. Zostać trupem to dać się złapać sprawcom, poddać się bez walki, stąd surowa pośród więźniów postawa wobec muzułmanów. Muzułmanin jest zapowiedzią przegranej, przeistoczenia się w prawdziwą ofiarę, w nawóz dla Trzeciej Rzeszy. Monika Dombke z domu Zatzka opisuje swój stan:

W czasie choroby zostałam podczas jednej z selekcji wysortowana do spalenia w krematorium jako całkowity „muzułman”, chociaż żywy jeszcze. Resztkami sił, woli i świadomości zsunęłam się do rowu, przeczołgałam dalej, skąd z pomocą koleżanek wy dostałam się i ukryłam w innym bloku. Wycieńczona z głodu podczas choroby, jadłam wszystko, co wpadło mi w ręce. Skutkiem tego zachorowałam na biegunkę obozową, tzw. dur chwał. Wszy, których wówczas w obozie było mnóstwo, zaroily się w mych ranach nazywanych „krecami”. Mimo to żyłam nadal. Ropna, cuchnąca wydzielina z dróg rodnych była udręką. Menstruacja nie powróciła⁹⁶.

W tej przestrzeni żywi stanowią z martwymi jeden współdziałający organizm. Charlotte Delbo:

Żyjące musiały ciągnąć zmarłe w nocy na dziedziniec, bo martwe trzeba było też policzyć. [...] Na ciężarówce żywe zmieszane są z martwymi. Martwe są nagie, ułożone w stos. Żyjące starają się unikać z nimi kontaktu, łapią się za ramię lub zesztyniają nogę, wystającą na zewnątrz. Żyjące są sparaliżowane strachem i obrzydzeniem⁹⁷.

Marian Kołodziej opowiada o bliskości życia i śmierci:

Staliśmy na baczność na tych znieawidzonych apelach godzinami. W spiekocie, w ulewnym deszczu, w błocie, śniegu, na mrozie, w zamieci śnieżnej. Wszyscy – jeszcze zdrowi, już chorzy, i umarli⁹⁸.

Perla Owicz:

Ona została z Mengele, aby rozebrać bloki i zaprowadzić chorych na auta – jednych na drugich, chorych na martwych⁹⁹.

⁹⁵ Jerzy Adam Brandhuber, PMA – B, Wspomnienia, Tom 76, s. 141.

⁹⁶ Monika Dombke z domu Zatzka, PMA – B, Oświadczenia, Tom 54, s. 152.

⁹⁷ Ch. DELBO: *Żaden z nas nie powróci...*, s. 34, 58.

⁹⁸ Marian Kołodziej, PMA – B, Oświadczenia, Tom 160, s. 27.

⁹⁹ Perla Owicz, PMA – B, Oświadczenia, Tom 129, s. 150.

Stan kryzysu, jaki przechodzi się w obozie, składa się we wspomnieniach na obraz życia na granicy bycia martwym i żywym.

Wspomina Emilia Migdał:

W jedne święta to myśmy mieli takie przeżycie. Mieliśmy taką panią, tak jak „mamę” na bloku i ona nam przypomniła, że są święta Bożego Narodzenia, bo Niemcy obchodzili święta. Mieliśmy apel i gdzieś te wspomnienia na dom się przeniosły. Trzy nas, takie młode, w moim wieku: już dość tego życia. Bo tak: całe lato jedliśmy lebiodę i pokrzywy, w zimie te buraki, co się krowom daje. Jak się dostał burak – to burak, jak woda – to woda. Ani nie dało się żyć, ani umrzeć. I we trzy: koniec – a tam druty wszystkie pod wysokim napięciem – skończyć z sobą. Dzień Wigilii. Pamiętam tą noc. Lagier oświetlony. Księżyc świecił. Śnieg padał. A my idziemy. Już wyszliśmy z tego bloku, przeżegnały się, no już koniec: pójdziemy na te druty. Już niedaleko tych drutów byliśmy, a ten „kogutka” krzyczy już na nas (to wszystko pijane): żeby podejść bliżej. [...] Ale nas koleżanka jakaś tam uprzedziła. Jak te druty były, to jeszcze tak z półtora metra było tak ładnie ugrabione, ale przy tym był głęboki rów. To na-przód trzeba było do tego rowu wejść, a dopiero na te druty. I jakaś koleżanka nas uprzedziła i w tym rowie siedziała. I ten na „kogutku” woła, żebyśmy jej powiedzieli, żeby wyszła, ale on już gdzieś zadzwonił. [...] Nie pozwolił nam odejść, tylko jak przyszedł ten, co obchód robił, kazał się jej podnieść – ona wstała i ją zastrzelił. Więc my nawróciliśmy się, bo my wszystko to widziały. To było w dzień Wigilii¹⁰⁰.

Kryzys związany z życiem w warunkach Auschwitz miał także swe odbicie w dowcipach. Pejzaż śmierci, który uznawano w końcu za zjawisko naturalne dla obozu, doczekał się piosenek i zabawnych powiedzonek. Refren jednej z popularniejszych piosenek brzmiał:

Leją kawę, leją zupę
Jeszcze częściej leją w dupę
Komin na widoku mamy
Lecz my komin wykiwamy.¹⁰¹

Inna piosenka, śpiewana w rytmie tanga, została skomponowana i wykonana przez więźniów podczas rewiowego występu noworocznego na przełomie 1943 i 1944 roku w Waschraumie na odcinku szpitalnym. Za zgodą esesmanów niezbyt chorzy więźniowie mogli pójść obejrzeć to widowisko.

¹⁰⁰ Emilia Migdał, Międzynarodowy Dom Spotkań Młodzieży, Seminarium badawcze „Kobiety w Auschwitz”...

¹⁰¹ Wacław Długoborski, PMA – B, Oświadczenia, Tom 72, s. 38–39.

Birkenau, przekłete Birkenau
Oblane krwią i łzami
Przez Boga zapomniane
Piekło dna
Birkenau, cierniowa droga
Tysięcy grób
Birkenau, królestwo zła
Gdzie nie ma Boga
Płomieniem rzygają kominy krematoriów
Odorem ciał spalonych cuchnie w krąg
Tu grobu nie znajdziesz przyjacielu
Popiołu garść rozwieje polny wiatr.¹⁰²

W obozowej piosence rzeczywistość to zapomniana przez Boga ziemia, obłana krwią, łzami i potem więźniarskim. Birkenau nazwane jest miejscem przeklętym, cierniową drogą, którą wydeptują tysiące stóp. Obóz porównano do dna piekieł i tysiący grobów, których tak naprawdę nie ma: zastępują je rozsiewane przez wiatr prochy. Ten apokaliptyczny obraz zostaje osłabiony w humorystycznej twórczości dwóch autorek, które zdobyły w obozie olbrzymią popularność. *Wiązanka z Effektenkammer*, autorstwa Krystyny Żywulskiej (teksty) i Zofii Bratro (ilustracje), opowiada o miejscu śmierci w lekki, dowcipny sposób, nie unikając przy tym opisów scen obyczajowych, miłosnych i erotycznych. Obóz w tekstach Żywulskiej mimo wszystko jest miejscem życia. Popularność piosenek opierała się nie tylko na humorze i kpinie z okupanta, ale przede wszystkim na znanych powszechnie przedwojennych szlagierach i melodiach ludowych. Humor obozowy pojawia się we wspomnieniach dotyczących momentu przekroczenia progu sauny, kiedy więźniowie podlegają pierwszemu rytuałowi przemiany: goli się im włosy, przydziela niepasującą odzież. Po przebraniu w strój więźniarski przestają się rozpoznawać. Więźniarki znajdują się w szczególnej sytuacji, kiedy otrzymują suknie balowe, stroje wieczorowe, wytworkną, niepasującą do miejsca garderobę. Bohaterki filmu dokumentalnego wspominają:

Nie poznawałyśmy siebie nawzajem. Ogolone głowy, przedziwne stroje. Wybuchłam śmiechem, za co mnie pobito.
Spojrzałam na siebie i zaśmiałam się. To był jeden raz, kiedy się tam śmiałam.
Śmiech był zaraźliwy. Po prostu wszystkie zaczęłyśmy się śmiać¹⁰³.

¹⁰² Mieczysław Jamka, PMA – B, Oświadczenia, Tom 72, s. 84–85.

¹⁰³ *Pływając w Auschwitz...*, 0:24:54, 0:25:08, 0:25:24.

Ruth Bondy wspomina:

Mężczyźni w kapeluszach z odciętymi rondami, w spodniach i płaszczach rzuconych im „jak leci” – za długie, za krótkie, za szerokie, za małe – wyglądali, jak smutne czarne bociany. Kobiety miały również na sobie odzież rzuconą im losowo, ale zdołały w te dwadzieścia cztery godziny dopasować ją jakoś do swoich ciał, zaszyć dziury używając igieł zrobionych z drewna i nici wysuniętych z koców. Niektóre kobiety nauczyły się prasować koszule cegłami nagrzanymi w piecu¹⁰⁴.

Krystyna Żywulska mówi nie tylko o procesie powszechnego upodabniania się do siebie, ale także utraty urody:

Wszystkie byłyśmy do siebie podobne. Nigdy nie sądziłam, że włosy nadają tyle indywidualności. Z trudem poznawałam znajome twarze, gdy weszłam na salę, przywitał mnie śmiech. Poczulałam się urażona. – Czemu się śmiejecie, myślicie, że jesteście ładniejsze? Gdyby Gretę Garbo tak urządzić, też straciłaby trochę wdzięku¹⁰⁵.

Frania Lewkowicz z domu Dembowicz, *primo voto* Torończyk:

To były tragikomiczne sceny, kiedy kobiety wychodziły z łaźni (w Oświęcimiu) z ogolonymi głowami a mężczyźni nie poznawali swoich żon. Jedna, która była moją przyjaciółką, stała koło mnie, mówiła do mnie po imieniu, a ja pytałam jej: kim ty jesteś? Mnie zostawili włosy. Dlaczego nie wiem. Kto miał długie, piękne włosy, temu je ścinano. Ja miałam bardzo krótko ścięte włosy. Pamiętam, że jeden mąż mówił do swojej ogolonej żony: niech mi pani zawoła moją żonę, ja panią proszę. Gotthelf się nazywał. To były tragikomiczne historie. A jak ubrani byliśmy. Oni to specjalnie robili. Wysokiemu dali krótki żakiet, niskiemu długi¹⁰⁶.

Anna Pawełczyńska opowiada o wybuchu wesołości:

Pożegnanie wolnościowych nawyków i drobiazgów. Wchodzimy w nową rzeczywistość: w drewniaki, w pasiaki. W życie istot bez imienia. Długie, brudne suknie więzienne pętają się do kostek. Cuchnie wstrętne, poplamiona bielizna. Nie wiadomo, kto w niej umierał. Niedoprane ślady kału i krwi. Drewniaki stukają i ranią obolałe nogi. Nie poznajemy się wzajemnie. Mała Dzidzia za-

¹⁰⁴ R. BONDY: *Women in Theresienstadt and Birkenau*. In: *Woman in the Holocaust*. Eds. L. WEITZMAN, D. OFER. New Haven–London 1998, s. 323, cyt. za: J. STÖCKER-SOBELMAN: *Kobiety Holokaustu...*, s. 47.

¹⁰⁵ K. ŻYWULSKA: *Przeżyłam Oświęcim...*, s. 21.

¹⁰⁶ Frania Lewkowicz z domu Dembowicz, *primo voto* Torończyk, PMA – B, Oświadczenia, Tom 118, s. 58.

plątała się w sukni skrojonej na wielkiego człowieka. Pani Czuruk bez skutku szuka córki Krystyny w gromadzie ogolonych na łyso głów. I nagle robi się nam wesoło. My z celi 22 trzymamy się razem. Trzeba podtrzymać tradycję. Ratujmy się. Śmiejemy się. Wanda Brühl zaczyna tańczyć czeczkę przy akompaniamencie szczękających z zimna zębów. Próbuje jej towarzyszyć, ale gubię ogromne drewniaki. Zaczynamy śpiewać:

Hej ho, hej ha

Wesoła cela ta...

Niemieckie funkcyjne są zdumione. Patrzą na nas jak na wariatki z innego świata. Jedna roześmiała się nawet zadowolona z nieoczekiwanej rozrywki, z radości klapnęła mnie mocno w tyłek. Ale druga zadbała o niemiecki porządek, wyrzaskując po kolei: Du blinde Kuh! Du lustige Mistbiene! Du alte Zitrone! Kopnęła tańczącą Wandę, a Zosię trzepnęła kijem po plecach¹⁰⁷.

O śmierci układano w obozie wiersze. Wygłoszenie niektórych z nich kończyło się karą chłosty. Zofia Domasik wspomina:

Z pobytu na bloku 11 utkwił mi w pamięci dzień Wigilii Bożego Narodzenia. Na korytarzu stała choinka i wieczorem śpiewaliśmy kolędy. Jeden z więźniów wygłosił wiersz o treści patriotycznej: „Idę do roboty podziemnej w teczce niosę śmierć, a za mną gestapowiec, chudy cienki jak żerdź, skręcam w ulice [!] Hanki, a śmierć stoi za mną.” Blockführer bloku 11 esesman Klein Bauer nie znał języka polskiego i nie zrozumiał tekstu. Więzień Ukrainiec pełniący funkcję lekarza w bloku przetłumaczył mu wiersz. Za to ten więzień otrzymał karę chłosty – 50 bykowców¹⁰⁸.

Na połączenie słów i przemocy w pejzażu śmierci wskazuje w swoich wspomnieniach Marian Kołodziej:

W surrealistycznym miejscu śmierci chłostano nas [...] i maltretowano na co dzień również słowem. Odrażającym, plugawym, okrutnym. Ordynarne przekleństwa, to „krematoryjne esperanto”, poniżające do bólu, było jak różga, bat, jak drąg, było narzędziem cierpienia i poniżenia. Maltretowane fizycznie i psychicznie ofiary musiały na dodatek milczeć – władzę miały bestie. Dlatego te dwie niedzielne, popołudniowe godziny cudu (koncertu), tuż po przedpołudniowej, udręczającej pracy, po ohydzie „lojzeapelu”, były ożywczą kąpielą, oczyszczającą nas z brudu obozowego żargonu¹⁰⁹.

¹⁰⁷ A. PAWEŁCZYŃSKA: *Lager – walka o życie i o własne człowieczeństwo...* „Pro Memoria” czerwiec 2002–styczeń 2003, nr 17–18, s. 5–6. „Gdy traciło się nadzieję i poczucie humoru, traciło się rozum” – jedna z bohaterek filmu dokumentalnego *Pływając w Auschwitz...*, 0:0:40.

¹⁰⁸ Zofia Domasik, PMA – B, Oświadczenia, Tom 118, s. 10.

¹⁰⁹ Marian Kołodziej, PMA – B, Oświadczenia, Tom 160, s. 34.

Śmierć była nie tylko siłą odczuwaną przez wszystkich, ale także ciekawym dla sprawców tematem filmów dokumentalnych, które realizowano w obozie. Wilhelm Brasse wspomina:

Pamiętam, że fragment jednego z filmów, przez siebie nakręconego, pokazywał więźniom Erkennungsdienst nasz szef Walter. Pomimo tego, że od tego wydarzenia upłynęło już kilkadziesiąt lat, nigdy nie zapomniałem i prawdopodobnie nie zapomnę scen widocznych na tym filmie. Walter sfilmował sceny likwidowania radzieckich jeńców wojennych. Widać było na nich np. zabijanie jeńców siekierami. Sceny te były tak okropne, że zaszokowały nawet mnie, häftlinga KL Auschwitz, który przecież już niejedną okrutną scenę widział i przeżył w obozie¹¹⁰.

Na obraz śmierci i tortur zwielokrotnionych w więźniarskich ciałach zwraca uwagę Henryk Murdza:

Ze swojego stanowiska widziałem wiele idących pół żywych karawan. Szli po bici, pokrwawieni, zabłoceni, brudni¹¹¹.

Śmierć w obozie jest obecna również tam, gdzie zwykle walczy się o życie: w szpitalach, ambulatoriach, aptekach. Ignacy Golik:

Apteka SS w Auschwitz była najdziwniejszą apteką na świecie. Nie trzymano w niej bowiem głównie lekarstw. Rzeczy, jakie tam magazynowano, służyły zażyłdnie¹¹².

Otto Wolken:

To, co było możliwe jednego dnia, drugiego stawało się już niemożliwe. Chorzy byli leczeni, otrzymywali specjalną dietę, a potem szli do gazu. Jeden z więźniów został ciężko pobity przez lekarza SS, ponieważ jako pielęgniarz niechlujnie prowadził historię choroby innego więźnia; później ten chory wysłany został do gazu¹¹³.

Za najgorszy wymiar kary uważali więźniowie śmierć anonimową; nikt nie zobaczy, nie usłyszysz, wszyscy zapomną. „Numer umiera” – mówiło się. Wspomnienie Anny Szyller-Palarczyk:

¹¹⁰ Wilhelm Brasse, PMA – B, Oświadczenia, Tom 114, s. 224.

¹¹¹ Henryk Murdza, PMA – B, Oświadczenia, Tom 91, s. 89.

¹¹² I. GOLIK: *Szpital dla więźniów*. W: H. LANGBEIN: *Auschwitz przed sądem...*, s. 436. Ignacy Golik pracował w SS-Revier.

¹¹³ O. WOLKEN: *Szpital dla więźniów*. W: H. LANGBEIN: *Auschwitz przed sądem...*, s. 437. Otto Wolken był lekarzem ambulatorium w KL Auschwitz II-Birkenau.

Wszędzie znowu taki ponury moment pamiętam w błocie leżąca kobieta umierająca, ja nie wiem czy to była Polka czy Żydówka, leżała w błocie i miała oderwany numer – myśmy miały przy naszych ubraniach, tu miałyśmy przyszyty numer, ... no i ta umierająca w błocie dziewczyna miała oderwany numer, czyli nie było wiadomo, kto ona jest. I nad nią stała auzejerka biła ją i kopała, i wrzeszczała daj numer, daj numer... bo chodziło o to, żeby zapisać, który numer umarł, prawda który numer umiera. I to było takie straszne, ona umiera, tamta nie pozwoliła jej leżeć, bo nie wiedziała jakiego numeru...¹¹⁴.

Charlotte Delbo:

Martwych i martwe wyróżnia się po tatuażu¹¹⁵.

Osobne miejsce dla umierających lub skazanych na śmierć numerów to „poczekalnia do gazu”. O nadrzędnej regule rządzącej śmiercią opowiada Anna Szyller-Palarczyk:

[...] chciałam jeszcze tylko powiedzieć, że w tym wszystkim, zasada była taka w naszym obozie: były Żydówki, były Polki, co do Żydówek było wiadomo, że one nie mają prawa wyjść żywe z obozu. Myśmy teoretycznie miały szanse, że wyjdziemy z obozu żywe...¹¹⁶.

Centrum śmierci we wspomnieniach świadków sytuuje się w miejscu pracy członków Sonderkommanda, stamtąd rozchodzi się ona we wszystkich kierunkach i dociera w końcu do każdego miejsca w obozie. O pejzażu śmierci, który nosi cechy biologicznego życia, pisze Załmen Gradowski:

Głęboka cisza wróciła z powrotem na boży świat, jakby śmierć z tego głębokiego piekła rozlała się cichym źródłem po świecie i ukołysała, uśpiła cały świat w wiecznym śnie śmierci¹¹⁷.

Śmierć obecna w obozie na każdym kroku składa się przede wszystkim na obraz „grobu Żydów”. Elizabet Moszkowicz z domu Owicz:

Widzieliśmy duży ogień i że rzucają – rzucają tam dzieci. Kiedy zapytaliśmy go, co tam jest, odpowiedział: to jest grób dla Żydów i wy też przyjechaliście na grób Żydów¹¹⁸.

¹¹⁴ Anna Szyller-Palarczyk, PMA – B, Wspomnienia, Tom 141, s. 43.

¹¹⁵ Ch. DELBO: *Żaden z nas nie powróci...*, s. 26.

¹¹⁶ Anna Szyller-Palarczyk, PMA – B, Wspomnienia, Tom 141, s. 49.

¹¹⁷ Załmen Gradowski, PMA – B, Wspomnienia, Tom 174–175, s. 88.

¹¹⁸ Elizabet Moszkowicz z domu Owicz, PMA – B, Oświadczenia, Tom 129, s. 135.

Także inne przestrzenie obozu naznaczone są obecnością śmierci i jej śladów – trupów. Są to przestrzenie dziedzińca szpitala obozowego i specjalnie do tego przeznaczone miejsca na placu apelowym, gdzie trupy rzuca się jak kłody. W ułożeniu trupów więźniowie doszukują się symboli i wróżb: trupy jak drewno, trupy jak kamienie, trupy jak resztki ze skóry i z kości, trupy jak śmieci¹¹⁹. Wspomina Emilia Migdał:

Te dwa bloki [szpitala – A.K.] musiały być stale naładowane więźniami. I nie dostali ani wody, bo wody na obozie nie było. Na każdym obozie była taka trzymetrowa rurka i taki wodotrysk był. Taka jakby manna, ale tam nie wolno było podejść, bo tam stał esesman czy lagerkapo i tam zabijali. Jak deszcz leciał, to jak manna z nieba. Dzisiaj dzieciom się tłumaczy: nie pij wody z rzeki, bo umrzesz. My spod trupów wypijali, którzy leżeli po trzy miesiące. Nie było transportów. Ludzi tych, co umierali, nie było jak wywozić. [...] Tych trupów nie było kiedy wywozić. Czasami, jak jakiś samochód dostali, to nas brali i my musieliśmy ładować. No to ja złapałam za dwie nogi, koleżanka za dwie ręce, chcieliśmy trupami rzucić na samą górę i zostały nam dwie nogi, dwie ręce – w ręce, bo trup się rozleciał. A jakby tam woda pod nimi była, to by my wy-li-za-li! A dzisiaj się mówi dzieciakom: nie pij wody ze strumyka, bo umrzesz. Ja żyję. [...] Dwa baraki i naciśli, ile więźniów się dało. Nie dali ani wody, ani jeść, ani pić przez trzy dni. Później przywozili beczkę zupy. Te bloki połączone są murami [...], podwórko jest wybetonowane i taki rowek przez środek był zrobiony, co ta ludzka krew spływała. Wynosili, więźniowie wygłodzeni rzucali się na tą beczkę i tam najwięcej ludzi zabijali. Bo chodziło o to, że transporty przychodziły, a nie było gdzie nacisnąć. [...] Różne taktyki stosowali, aby jak najwięcej tych więźniów ubywało, bo transporty przychodziły¹²⁰.

Halina Birenbaum:

Na placu rewirowym [...] wznosiły się pomiędzy blokami wysokie sterty trupów; przypominały sągi wyschłych, zmarzniętych kłód drzewa. Trupy nagie i sztywne. Wygolone głowy odrzucone do tyłu, cieniutkie piszczele kończyn. Co parę dni nadjeżdżały ciężarówki i więźniowie z Sonderkommando wrzucali trupy na platformy jak kamienie, a potem wysypywali jak śmieci do pieców krematoryjnych. Nigdy dotąd nie widziałam tylu trupów naraz¹²¹.

Śmierć, a właściwie liczba trupów niesionych po pracy do obozu, stała się miarą wydajności komand. Henryk Murdza:

¹¹⁹ Zob. B. KRUPA: *Wspomnienia obozowe...*, s. 133.

¹²⁰ Emilia Migdał, Międzynarodowy Dom Spotkań Młodzieży, Seminarium badawcze „Kobiety w Auschwitz”...

¹²¹ H. BIRENBAUM: *Nadzieja umiera ostatnia...*, s. 128.

Ilością niesionych trupów przez komanda, SS-mani z komendą obozu oceniali wartość i przydatność kapów w danej grupie pracy, która w założeniach hitlerowców powinna być jednocześnie i mordownią¹²².

Na pejzaż „martwych przestrzeni” w obozie nie składają się wyłącznie trupy, ale także prochy, które regularnie rozrzuca się w obozie i jego okolicach. Kobiety i mężczyźni pracujący na „polach śmierci” „sieją” śmierć, pozbywając się dowodów zbrodni. Z daleka przypominają rolników, którzy sieją pod przyszłe plony. Jak pisze Charlotte Delbo, wiatr białiał pracującym w ten sposób twarze.

A wiosną mężczyźni i kobiety rozrzucają popioły na wysuszonych błotach, pierwszy raz zaoranych i nawożą ziemię ludzkim fosforanem. Z torbami na brzuchu, zagłębiają rękę w prochu z kości ludzkich i rzucają przed siebie, z trudnością trafiają w skibę, bo wiatr rzuca im prochem w twarz i wieczorem są cali biali, a pot, który spłynął po prochu, wyrzeźbił im zmarszczki¹²³.

Trupy rozrzucone jak rzeczy na nikim nie robią wrażenia. Jedynie ludzie spoza obozu potrafią dostrzec w ich obecności coś niepokojącego. Jak wspomina Marian Szlachcic:

Innego dnia wracałem rowerem z pracy do domu. Było około godziny 15-tej. Byłem akurat na prostym odcinku drogi, znajdującej się przy dworcu kolejowym w Oświęcimiu, trzeba zaznaczyć, że w tym czasie była to droga tzw. „kocimi łbami”, w każdym razie bardzo zniszczona, nierówna, na drodze tej spotkałem kolumnę wracających z pracy więźniarek, maszerowały z Broszkowic. Kolumnie towarzyszył konny wóz, lecz to co zwisało od spodu, był to trup kobiety – więźniarki. Niesamowite wrażenie robiła podskakująca po kocich głowach czaszka, z której sączyła się krew. Na bruku pozostawały krwawe ślady, ciągnące się za wozem. Kolumna znalazła się prawie w rejonie dworca, gdy z pociągu, który akurat nadjechał, zaczęli wychodzić podróżni. Podróżni również spostrzegli wóz i to, co wystawało spod niego. Dopiero wówczas zareagowała eskorta SS. SS-mani rozpędzili stojących i przyglądających się temu „pochodowi” ludzi. Zatrzymano wóz i zwłoki wrzucono na furę¹²⁴.

Trupy widoczne w każdym miejscu obozu przyczyniają się do złamania wszystkich granic. Marian Kołodziej:

Zaprzyjaźniłem się potem z Wiesiem Kielarem. On był wtedy Leichenträgerem. Wynoszono codziennie z Sali po kilka zwłok. [...] Pamiętam w pewnym momencie taki głośny stukot obok mnie. Wtedy właśnie Wiesio ściągał za

¹²² Henryk Murdza, PMA – B, Oświadczenia, Tom 91, s. 89.

¹²³ Ch. DELBO: *Żaden z nas nie powróci...*, s. 20–21.

¹²⁴ Marian Szlachcic, PMA – B, Oświadczenia, Tom 97, s. 129.

rękę mojego towarzysza na podłogę. Okazało się, że on zmarł w nocy, a ja tego w ogóle nie zauważyłem. Ściągane zwłoki bezwładnie upadły z tym stukotem, Wiesiu napluł na ich klatkę piersiową, aby kopianym ołówkiem napisać numer zmarłego. Przeżyłem to strasznie. To było takie drugie moje wstrząsające przeżycie po tym, jak straciło się włosy, nazwisko, stało się już tylko numerem. W Polsce istniał i istnieje zawsze ten szacunek dla zmarłych. Jeśli ktoś umarł, podchodziło się do tego z wielkim szacunkiem, z wielkim hołdem. A tam w obozie bezwładnie zrzucano się zwłoki z pryczy i spluwało się na zmarłego, bo trzeba było wypisać jego obozowy numer ewidencyjny, identyfikacyjny. [...] W obozie w końcu oswajano się z codzienną śmiercią. Opowiadano mi potem, że nawet spożywano posiłki siedząc na zwłokach kolegów. Tak już oswajano się ze śmiercią. [...] biorąc zwłoki widziało się właśnie te sterzące zęby w rozwartych ustach i martwy wzrok. Normalnie zmarłemu zamyka się oczy i usta, a w obozie te usta i oczy przerażająco były zawsze otwarte¹²⁵.

Równie często trupy towarzyszą nie tylko śmierci, ale i chwilom radosnym w obozie. Jak wspomina Ewa Plechta, w obozie Dworakowska:

W 1942. Nie zapomnę tego. Zrobili nam wtedy apel wieczorem, stała ta oświetlona choinka, a pod nią zrobiono gwiazdę z trupów żydowskich¹²⁶.

Karol Świętorzecki:

Równie mocno utkwiła mi w pamięci wigilia 1940 spędzona w KL Auschwitz. W blokach zezwolono na ustawienie choinek, jedną ogromną choinkę ustawiono przed placem apelowym, obok obozowej kuchni. [...] W pierwszy dzień świąt więźniowie z karnej kompanii ustawili się jak zwykle tuż obok kuchni obozowej, lecz frontem do pozostałych więźniów... Na lewym skrzydle ułożono ciała zmarłych, które znalazły się akurat w pobliżu oświetlonej choinki. Następnie na podaną komendę wszyscy więźniowie musieli śpiewać kolędę *Stille Nacht*...¹²⁷.

Marian Kołodziej:

Znamienna była też pierwsza Wigilia w obozie, w 1940 roku. Krótszy dzień pracy, krótszy też apel. Wysoka choinka pośrodku obozu. Na niej dziesięciu powieszonych, pod nią kilkunastu martwych, ułożonych na ziemi. Lagrowe władze śpiewały „*Stille Nacht, heilige Nacht*”¹²⁸.

We wspomnieniach członków Sonderkommanda trup istnieje tylko przez chwilę i jest w tym krótkim czasie symbolem świata. Nie zdąży się opatrzyć ani

¹²⁵ Marian Kołodziej, PMA – B, Oświadczenia, Tom 160, s. 40–42.

¹²⁶ Ewa Plechta, w obozie Dworakowska, PMA – B, Oświadczenia, Tom 148, s. 190.

¹²⁷ Karol Świętorzecki, PMA – B, Wspomnienia, Tom 76, s. 101.

¹²⁸ Marian Kołodziej, PMA – B, Oświadczenia, Tom 160, s. 19.

zepsuć; jeszcze ciepły ma w sobie życie, które zostaje w tym miejscu spalone. Załmen Gradowski:

Wkłada się je po dwa do każdego paleniska pieca. Małe dzieci leżą z boku zsypane na duży stos – dorzuca się je do dwóch dorosłych. Kładzie się je na żelaznej „czystej desce” i wsuwa się do pieca. Piekielny ogień wysuwa swoje języki jak rozwarte ramiona i zaraz wciąga ciało jak skarb. Najpierw zapalają się włosy. Na skórze tworzą się pęcherze i pękają w ciągu sekund. Ręce i nogi zaczynają się poruszać, to żyły się rozciągają i poruszają członki. Całe ciało już mocno płonie, skóra pęka, ścieka tłuszcz i słyszysz syk płonącego ognia. Nie widzisz już ciała, lecz słup piekielnego ognia, który zawiera coś w sobie. Wkrótce pęka brzuch. Kiszki i wnętrzności prędko z niego wypływają i po kilku minutach nie ma już po nich śladu. Najdłużej pali się głowa. Z oczu świecą niebieskie płomyki – to wypalają się oczy z głębokim jądrem, a w ustach język jeszcze się pali. Cała procedura trwa 20 minut – i ciało – świat zmieniło się w popiół¹²⁹.

Trupy znaczą swoją obecnością Marsz Śmierci, informując więźniów, kto szedł przed nimi. Eulalia Kurdej z domu Grzywna wspomina:

Droga, którą maszerowaliśmy była bardzo oblodzona bo przed nami przeszły inne kolumny. Na poboczach drogi leżały trupy więźniów w pasiakach. To był znak, że idą przed nami męczycyżni¹³⁰.

Martwi stanowią balast, który wyrzuca się na postojach pociągu.

Ścisk w wagonie nie trwał długo, bo już na najbliższych stacjach (i dalszych), kiedy tylko pociąg zatrzymał się na postoju, wyrzucano z wagonów ciała zamrzniętych lub zmarłych. Robiło się coraz luźniej, pod koniec mogliśmy nawet leżeć na podłodze wagonu¹³¹.

Również w obozie oczekiwanie na wyzwolenie nie jest wolne od widoku trupów. Przeciwnie, chorzy i słabi leżą pośród nich. Janina Kalińska:

Wyzwolenie zastało mnie w izbie chorych. Któregoś dnia zwlokłam się z pryczy i zdobyłam na odwagę wyjść przed barak aby ściągnąć coś do okrycia ze zwłok, które leżały w pobliżu baraku¹³².

¹²⁹ Załmen Gradowski, PMA – B, Wspomnienia, Tom 174–175, s. 123.

¹³⁰ Eulalia Kurdej z domu Grzywna, PMA – B, Oświadczenia, Tom 66, s. 142.

¹³¹ Tamże, s. 143.

¹³² Janina Kalińska, PMA – B, Oświadczenia, Tom 89 b, s. 109.

Louis Posner:

Kiedy (Rosjanie) obaczyli wszystkich zmarłych leżących w śniegu, który pozwoli zaczynał topnieć, nie wiedzieli całkiem co robić; zdecydowali się wreszcie użyć ługu, który wszystko pali. Rozpoczęli także dezynfekowanie pomieszczeń przy użyciu chlorku wapnia, ponieważ lepiły się one od brudu i były pełne wszy i insektów oraz zarazków tyfusu i dyzenterii. Smród był przerażający¹³³.

Po wyzwoleniu trupy wciąż są obecne, byłym więźniom wydaje się, że nic się nie zmieniło w przestrzeni byłego obozu. Bronisława Kubica z domu Podbiał:

Byłam w Brzezince także po wyzwoleniu obozu. Ile tam było trupów! Te pierwsze baraki pełne były trupów. Były poukładane jak drewno, jedno na drugim¹³⁴.

Śmierć i trupy zabiera się stamtąd w pamięci. Henryk Król:

Z obozu wyniosłem trwałą skazę – jestem nieczuły na śmierć, na widok zmarłych. [...] Potrafię wzruszyć się dobrym filmem, ale nie śmiercią drugiego człowieka¹³⁵.

Bibliografia

- AGAMBEN G.: *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*. New York 2002.
- ALPHEN E. VAN: *Afekt, trauma i rozumienie: sztuka ponad granicami wyobraźni. Ernst van Alphen w rozmowie z Romą Sendyką i Katarzyną Bojarską*. „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 207–219.
- AMIEL I.: *Osmaleni*. Izabelin 1999.
- APOSTOŁ-STANISZEWSKA J.: *Nim zbudził się dzień*. Warszawa 1979.
- BALCERZAN E.: *W stronę genologii multimedialnej*. W: *Genologia dzisiaj*. Red. W. BOLECKI, I. OPAKCI. Warszawa 2000, s. 86–101.
- BATAILLE G.: *Historia erotyzmu*. Przeł. I. KANIA. Kraków 1992.
- BIRENBAUM H.: *Nadzieja umiera ostatnia. Wyprawa w przeszłość*. Oświęcim 2001.
- BOROWSKI T.: *Wspomnienia. Wiersze. Opowiadania*. Warszawa 1977.
- BRACH-CZAJNA J.: *Szczeliny istnienia*. Kraków 1999.
- CLAUSEWITZ C. VON: *O wojnie. Podręcznik stratega*. Przeł. A. CICHOWICZ, I. KOC. Gliwice 2013.
- CYRA A.: *Podobóz KL Auschwitz Harmęże*. Oświęcim 2007.
- DELBO Ch.: *Żaden z nas nie powróci*. Przeł. K. MALCZEWSKA-GIOVANETTI. Oświęcim 2002.
- Different Voices: Women and the Holocaust*. Eds. C. RITTNER, J.K. ROTH. Saint Paul, Minnesota 1991.

¹³³ Louis Posner, PMA – B, Oświadczenia, Tom 135, s. 207.

¹³⁴ Bronisława Kubica z domu Podbiał, PMA – B, Oświadczenia, Tom 146, s. 202.

¹³⁵ Henryk Król, PMA – B, Wspomnienia, Tom 76, s. 210.

- DOUGLAS M.: *Czystość i zmasa*. Przeł. M. BUCHOLC. Warszawa 2007.
- FRANKL V.E.: *Człowiek w poszukiwaniu sensu*. Przeł. A. WOLNICKA. Warszawa 2009.
- GIZA-POLESZCZUK A.: *Życie jako opowieść: analiza materiałów autobiograficznych w perspektywie socjologii wiedzy*. Wrocław 1991.
- KARWOWSKA B.: *Ciało. Seksualność. Obozy zagłady*. Kraków 2009.
- KAŹMIERSKA K.: *Biografia i pamięć. Na przykładzie pokoleniowego doświadczenia ocalałych z Zagłady*. Kraków 2008.
- KERTÉSZ I.: *Los utracony*. Przeł. K. PISARSKA. Warszawa 2002.
- KIELAR W.: *Anus mundi*. Kraków 1972.
- KRUPA B.: *Wspomnienia obozowe jako specyficzna odmiana pisarstwa historycznego*. Kraków 2006.
- KUPIEC J.: *U kresu sił... Obrazy byłej więźniarki KL Auschwitz-Birkenau Janiny Tollik ze zbiorów Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu*. Oświęcim 2008.
- (K.W.): *Oświęcim 1946*. „Dziennik Ludowy” z 30 stycznia 1946 r., s. 3.
- LANGBEIN H.: *Auschwitz przed sądem. Proces we Frankfurcie nad Menem 1963–1965. Dokumentacja*. Przeł. V. GROTEWICZ. Wrocław–Warszawa–Oświęcim 2011.
- Leksykon podstawowych pojęć religijnych. Judaizm, chrześcijaństwo, islam*. Red. A.T. KHOURY. Przeł. J. MARZĘCKI. Warszawa 1998.
- LEOCIĄK J.: *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*. Warszawa 2009.
- LEOCIĄK J.: *Tekst wobec zagłady. O relacjach z getta warszawskiego*. Wrocław 1997.
- LESZCZYŃSKA S.: *Raport położonej z Oświęcimia*. „Przegląd Lekarski – Oświęcim” 1965, nr 1 (w dwudziestą rocznicę wyzwolenia Obozu Koncentracyjnego Oświęcim-Brzezinka), s. 104–106.
- MATERNICKI J.: *Pamiętnik jako dokument*. „Przegląd Humanistyczny” 1983, nr 11/12, s. 231–262.
- OKUPNIK M.: *Wobec utraty. O badaniach narracji autobiograficznych*. „Pedagogika Kultury” 2009, T. 5, s. 29–41.
- PAWEŁCZYŃSKA A.: *Lager – walka o życie i o własne człowieczeństwo...* „Pro Memoria” czerwiec 2002–styczeń 2003, nr 17–18, s. 5–15.
- PIĄTKOWSKA A.: *Wspomnienia oświęcimskie*. Kraków 1977.
- POLLACK M.: *Skażone krajobrazy*. Przeł. K. NIEDENTHAL. Wołowiec 2014.
- REITER A.: *‘Ich wollte, es wäre ein Roman’*. Ruth Kluger’s *Feminist Survival Report*. “Forum for Modern Language Studies” 2002, Vol. 38, Issue 3, s. 326–340.
- SEGRE L.: *Un’infanzia perduta*. In: *Voci dalla Shoah. Testimonianze per non dimenticare*. Scandicci (Firenze) 1995, s. 20–25.
- SETKIEWICZ P.: *Aussenkommando SS-Sola Hütte*. „Zeszyty Oświęcimskie” 2009, nr 25, s. 183–192.
- SETKIEWICZ P.: *Podobóz Bobrek*. „Zeszyty Oświęcimskie” 2002, nr 23, s. 29–50.
- SETKIEWICZ P.: *Podobóz Kobiór (Aussenkommando Kobier) i pszczyńskie komanda leśne (Forstkommando Pless)*. „Zeszyty Oświęcimskie” 2010, nr 26, s. 139–155.
- SONTAG S.: *O fotografii*. Przeł. S. MAGALA. Kraków 2009.
- SONTAG S.: *Przećiw interpretacji i inne eseje*. Przeł. M. PASICKA, A. SKUCIŃSKA, D. ŻUKOWSKI. Kraków 2012.
- SONTAG S.: *Widok cudzego cierpienia*. Przeł. S. MAGALA. Kraków 2010.

- STARČEVIĆ T.: *Siew popiołu*. W: *Czarne słońce. Relacje Jugosłowian z obozów i więzień faszystowskich*. Wybór i przeł. B. NOWAK. Warszawa 1975, s. 30–33.
- STÖCKER-SOBELMAN J.: *Kobiety Holocaustu. Feministyczna perspektywa w badaniach nad Shoah. Kазus KL Auschwitz-Birkenau*. Warszawa 2012.
- STRZELECKA I.: *Kwarantanna wejściowa*. W: *Auschwitz 1940–1945. Węzłowe zagadnienia z dziejów obozu*. Red. W. DŁUGOBORSKI, F. PIPER. T. 2: *Więźniowie – życie i praca*. Oświęcim 1995, s. 31–35.
- STRZELECKA I.: *Podobozy KL Auschwitz związane z rolnictwem i hodowlą*. „Pro Memoria” 1999, nr 11, s. 21–25.
- SUNDERLAND J.: *Estetyka fotografii krajobrazu*. Warszawa 1963.
- SZWAJCA K.: *Ocaleni z Holocaustu w oczach psychiatry, czyli o milczeniu i pamięci*. W: *Pamięć Shoah: kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*. Red. nauk. T. MAJEWSKI, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Współpr. red. M. WÓJCIK. Łódź 2009, s. 579–585.
- THOMAS L.-V.: *Trup. Od biologii do antropologii*. Przeł. K. KOCJAN. Łódź 1991.
- UBERTOWSKA A.: *Niewidzialne świadectwa. Perspektywa feministyczna w badaniach nad literaturą Holocaustu*. „Teksty Drugie” 2009, nr 4 (118), s. 214–226.
- Wojna jako przedmiot badań historycznych*. Red. K. OLEJNIK. Toruń 2006.
- Woman in the Holocaust*. Eds. L. WEITZMAN, D. OFER. New Haven–London 1998.
- WOŹNIAKOWSKA I.: *Tam było więcej śmierci niż chleba*. „Dziennik Polski” z 4 marca 1947 r., s. 3.
- Wspomnienia Rudolfa Hoessa, komendanta obozu oświęcimskiego*. Przeł. J. SEHN, E. KOCWA. Warszawa 1956.
- ŻYWULSKA K.: *Przeżyłam Oświęcim*. Warszawa 2004.

Agnieszka Kłós

Death and the Role of Corpses in “Dead Spaces”

Summary

The article focuses on the presentation of basic features of the camp world in the memoirs of former prisoners as a space of tangled categories defined as dead and alive. The world of values described by the witnesses illustrates a significant change in the generational awareness: the birth of a new dimension of the narrative. The text stresses the role, meaning and change in distinctive features of the genres related to memoir literature. The traditional typology, based on the universal rules of distinguishing the genres from one another, gives way to a more open formula, striving for “communicational orientating.” In the article, the “consciousness” of the prisoner’s body and its basic strategies are presented. The author provides an overview of gulag stories, revealing the perspective of the body, whose “adventures” in Auschwitz form the central narrative axis of these statements. The camp body transforming into the dead body, returning intermittently to the order of the living, overlays the whole camp space, to finally become its most capacious symbol. In the prisoners’ memoirs, it is a biological organism, a cell within a living organism, and a part of the scenery, both the real one – the horizon, the landscape – and the cultural one, as it builds this place (cemetery). A special role in these narrations is assigned to

the corpses, which are proofs of the experienced loneliness, fragments of the camp landscape, reminders of the physical fragility, subjects of jokes, vaudevilles and songs, but also documentaries filmed during the functioning of Auschwitz concentration camp.

Key words: memoirs, genre, testimony, corporeality, bones, ashes, trauma, landscape, humour

MAGDALENA SZCZYPIORSKA-MUTOR

Institut Literatury Polskiej, Uniwersytet Warszawski

„Gdyby to był tylko głos nieba i chmur”¹
O (nie)banalności tła
Z fotograficznego albumu Karla Höckera*

To ja byłem kompasem na tym morzu:
Byłem świtem, przez który kroczyłem. A co widziałem,
słyszałem lub czułem, pochodziło tylko ode mnie,
I odnalazłem tam siebie prawdziwszego, bardziej obcego.
W. Stevens: Podwieczorek w pałacu Huna

Deszcz²

Tu się żyje jak w malignie. Czuć tu malignę
W. Stevens: Z banalnej podróży

* Artykuł powstał w ramach grantu „Wiek teorii. Sto lat polskiej myśli teoretyczno-literackiej”, NCN 2014/13/B/HS2/00310.

¹ W. STEVENS: *Idea porządku w Key West*. W: TENŻE: *Żółte popołudnie*. Przeł. J. GUTOROW. Wrocław 2008, s. 30–32. Wszystkie wykorzystane w tekście fragmenty wierszy Stevensa pochodzą z tego tomu.

² Dziękuję Profesorowi Wincentemu Grajewskiemu, którego cenne uwagi na temat albumu Höckera i jego szerokich kontekstów (zwłaszcza filmu *Syn Szawła* oraz rzeźb Franka Stelli) były dla mnie pomocą i inspiracją przy pisaniu tego tekstu.



Album Karla Höckera, zdjęcie nr 34585A³.

* * *

W Solahütte⁴ lunął deszcz. To deszcz nagły, niespodziewany – jak zapisał na odwrocie zdjęcia Karl Höcker: „Regen aus heiteren Himmel”⁵. Ulewy w Solahütte nie widać na zdjęciu dość wyraźnie – aparat niezbyt dobrze radził sobie ze strugami deszczu. Trzeba zatem wierzyć Höckerowi na słowo: że lunął deszcz, że nagle, że z pogodnego nieba. Że to, co tak bawi, cieszy, ekscytuje grupę ludzi na moście – to deszcz. Że jego krople, krople lipcowego deszczu z 1944 roku, podskakują i tańczą na włosach, policzkach, ramionach, dłoniach, na wesołych, roześmianych twarzach kobiet i mężczyzn, na trawie, na drzewach, na drewnianym moście w Solahütte.

W Solahütte lunął deszcz. Ach, jak zabawnie, jak wesoło – w ciepłym, nagłym deszczu na drewnianym moście w Solahütte.

³ Na stronie internetowej USHMM podpis pod zdjęciem: Nazi officers and female auxiliaries (Helferinnen) pose on a wooden bridge in Solahuette. The man on the right carries an accordion. (The original caption: *Regen aus heiteren Himmel* [Suddenly, it started to rain]). Zdjęcia pochodzą ze zbiorów United States Holocaust Memorial Museum. Redakcja dziękuje Muzeum za zgodę na przedruk obu fotografii.

⁴ Solahütte (Aussenkommando SS-Sola Hütte) – kompleks wypoczynkowy w Międzybrodziu Bialskim, zbudowany dla esesmanów z Auschwitz, którzy spędzali tam kilkudniowe urlopy i krótkie wakacje. Zdjęcia z albumu Karla Höckera to pierwsza upubliczniona dokumentacja tego miejsca, jego charakteru, pejzażu i sposobów spędzania wolnego czasu przez wypoczywających tam esesmanów.

⁵ Zob. fotografie z albumu Karla Höckera: <http://www.ushmm.org/search/results?q=Karl+H%C3%B6cker> [data dostępu: 29.02.2016].

Jest sobota, 1 lipca 1944 roku. W Solahütte lunął deszcz. Bezpiecznie zatrzymany w granicach kadru bębni w żerdzie drewnianego mostu. Spłukuje letni kurz – drobinki tłustego pyłu, zawieszony w lipcowym powietrzu, wsiąkają w ziemię razem z deszczem. Deszcz zmywa zapachy, zmywa dźwięki, zmywa obrazy, których nie pomieści kadr zdjęcia, kadr wyobraźni. Czyste powietrze w Solahütte pachnie deszczem – nie dymem.

Ludzie na moście to czysta radość. Twarz przy twarzy, uśmiech przy uśmiechu, w eleganckiej portretowej kompozycji: w centrum Karl Höcker, po bokach dwaj mężczyźni, między nimi roześmiane kobiety.

Zdjęcie zrobione zostało z odległości doskonale uśrednionej, takiej, która stwarza niepokojący i intrygujący dystans: postaci na zdjęciu są na tyle daleko, że wydają się nieuchwytnie, wymykają się wzrokowi, pokazują tylko tyle, ile chcą ujawnić. Jednocześnie są na tyle blisko, by detale kadru chwyciły spojrzenie widza w pułapkę fotograficznej ciekawości, wciągały w głąb obrazu, na most, na deszcz, w zasięg wzroku i głosu pozujących ludzi.

Chciałoby się przyjrzeć im z bliska – tym kobietom i mężczyznom, roześmianym, rozbawionym – zajrzeć w ich twarze, w ich oczy, patrzące na widza, ale bezpiecznie oddalone w fotograficznym dystansie.

Można powiększyć zdjęcie⁶ do granicy czytelności pikselowych twarzy: ktoś tu się wygłupia, ktoś robi śmieszne miny, ktoś cieszy się po prostu. Można przekroczyć granicę czytelności, a wtedy – powiększani, przybliżani jeszcze i jeszcze – ludzie na moście tracą swoją tożsamość, tracą swoje ludzkie cechy: przechodzą w inny rodzaj bytu – graficzny, płaski, pikselowy. Graficzne kwadraciki rozmywają obraz, zacierają kontury, rozpuszczają kształty. Rozpływają się ciała, mundury, buty, pasy i guziki, dłonie tracą sprawczą moc, bezsilne w swojej pikselowej półprzezroczystości, niegroźne. W prześwitach szarości, w jej różnych odcieniach chowają się rozmyte twarze, włosy, zęby, zegarki, pierścionki,

⁶ Zob. R. BARTHES: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. TRZNADEL. Warszawa 1996, s. 168–169: „Mam chęć powiększyć tę twarz, żeby lepiej ją widzieć, lepiej zrozumieć, poznać jej prawdę (czasem, jakże naiwnie, powierzam to zadanie fotografowi). Wierzę, że coraz bardziej powiększając szczegóły (każda powiększona odbitka wyłania szczegóły drobniejsze od poprzednich, mniejsze), dotrę w końcu do istoty mojej matki. To, co Marey i Muybridge zrobili jako *operators*, chcę zrobić sam jako *spectator*: zmieniam kadr, powiększam, w jakimś sensie posuwam się *wolniej*, żeby mieć czas i wreszcie się *dowiedzieć*. Fotografia uzasadnia to pragnienie, jeśli nawet go nie spełnia. Mogę mieć szaloną nadzieję odkrycia prawdy, tylko dlatego, że noemat Zdjęcia to właśnie »to-co-było«. I żyję złudzeniem, że wystarczy oczyścić powierzchnię obrazu, żeby móc dotrzeć do tego, co *jest poza nim*. [...] Niestety, mogę sobie tak badać – nie odkrywam nic. Jeśli wykonuję powiększenie, osiągam tylko powiększenie ziarna: naruszam obraz, wydobywając jego tworzywo. Jeśli zaś nie powiększam, jeśli zadowalam się oglądaniem, osiągam tylko tę jedyną wiedzę, posiadaną przecież od zawsze, od pierwszego spojrzenia: że to rzeczywiście istniało”.

obraczki. Kadr rośnie, puchnie i rozpada się – nie widać nic. Szary deszcz, szary most, szary dym.

Wesoła kompania esesmanów na moście w Solahütte kruszy się i rozsypuje na fotograficzne drobinki.

Czy da się widzieć więcej? Czy da się więcej wiedzieć?

* * *

W Solahütte lunął deszcz. Jest sobota, 1 lipca 1944 roku. Na przywróconym właściwemu wymiarowi zdjęciu pozuje grupa ludzi. Kim są? Kto ich fotografuje? Co widać w tle? Czego w tle nie widać? Co jest tłem? Drzewa, trawa, fragment wzgórza? A dalej? Za lasem, za wzgórzem? Czy tam, w niewidocznym tle, też lunął deszcz, „aus heiteren Himmel”? Gdzie jest „tam”? Co „tam” jest, jeśli „jest”? A może to oni, panowie i panie na moście w Solahütte, ich uśmiechy, ich beztroška, żarty, ich radość w letnim deszczu – może to jest tło, tło dla „tam”?

* * *

Zdjęcie z nagłym letnim deszczem w Solahütte – deszczem, którego wprawdzie nie widać, ale wierzymy w podpis na rewersie, wierzymy w „Regen aus heiteren Himmel” – ma numer 34585A⁷.

Tymczasem deszcz w Solahütte pada i pada – ileż można stać na moście, w pachnącym deszczem kadrze, w rześkiej letniej ulewie, jak pod prysznicami w łaźni. Wprawdzie na zdjęciu wody nie ma, nie widać jej, prysznic z nieba nie został fotograficznie dowiedziony, ale słowo niemieckiego oficera coś znaczy: „Regen aus heiteren Himmel” to „Regen aus heiteren Himmel”. Prysznic to prysznic. Deszcz to deszcz.

Więc jest jeszcze zdjęcie, które ma numer 34586 – dwie kobiety wyrrywają się z fotograficznego znieruchomienia kadru numer 34585A i biegną w stronę fotografa, uciekają przed deszczem. Roześmiane, lekkie, biegną po śliskich, ledwo okorowanych żerdziach mostu. To nadal zabawa, piski, pozy, wygłupy. W niejednoznacznej chronologii zdarzeń bierze także udział trzecie zdjęcie – ma numer 34587, ale wydaje się pokazywać ten fragment świata, ten moment w kontredansie gestów, min i pów, który błysnął i przemknął między kadrem numer 34585A a tym z numerem 34586. Czy rzeczywiście tak było? Czy kolejność nadawanych numerów odpowiada kolejności zdarzeń, zawieszonych w czasie jak drobinki dymu w powietrzu, czy może bliższa jest logice archiwum, a zdjęć wcale nie trzeba układać w historii? Ich treść, ich obraz, ich wewnętrzne fotograficzne życie nie miałyby wtedy większego znaczenia – liczyłyby się porządek, pozycja w spisie, numer.

⁷ Numeracja zdjęć: United States Holocaust Memorial Museum.

Bo co na przykład zrobić ze zdjęciami, na których Karl Höcker zapala świece na choinkę? Trzy zdjęcia z podpisem: „Julfeier 1944” mają numery: 34597, 34598 i 34599. Höcker, maszerując z kadru w kadr, metodycznie obchodzi choinkę wokół i przenosi ogień ze świeczki na świeczkę. Ogień, podobnie jak woda, też nie ma szczęścia do fotografii: płomyki na choince łatwo pomylić z jasnymi ozdobami, są prawie tak niepewne jak krople deszczu na moście w Solahütte. Kolejność zdarzeń w choinkowym tryptyku również budzi wątpliwości: które świece Höcker zapalał wcześniej, które później? Czy numery zdjęć pokrywają się z chronologią zdarzeń? Czy choinkowy tryptyk ma jeszcze własną duszę, własną opowieść, czy tylko numery w spisie innych numerów?

Wiadomo jedno, choć ani zdjęcie, ani podpis, ani Karl Höcker, starannie rozświetlający choinkę ogniem w grudniu 1944 roku, ani deszcz w Solahütte, ani panie i panowie na moście jeszcze o tym nie wiedzą na pewno – to ostatnie wakacje w Auschwitz, to ostatnie święta.

Głosy

Dzisiaj powietrze jest idealnie puste.
 Nie ma w nim żadnej wiedzy poza pustką.
 Płynie ponad nami pozbawione znaczeń,
 Jakby nikogo z nas nigdy tu nie było
 I nie ma: w tym marnym spektaklu,
 W tej niewidzialnej aktywności, w tej formie.
 W. Stevens: *Ladny dzień, żadnych wspomnień*

* * *

Zdjęcia deszczu na moście w Solahütte i zdjęcia płomyków na choince to kadry z kolekcji 116 fotografii, to okruchy świata z *Albumu Karla Höckera*. Album, wraz ze swoim fotograficznym światem, który zaczął się w czerwcu, a skończył w grudniu 1944 roku, wynurzył się z niebytu w styczniu roku 2007, kiedy trafił do amerykańskiego Muzeum Holokaustu⁸.

⁸ Por.: *Auschwitz through the Lens of the SS: Photos of Nazi Leadership at the Camp*. Dostępne w Internecie: <http://www.ushmm.org/information/exhibitions/online-features/collections-highlights/auschwitz-ssalbum> [data dostępu: 29.02.2016]; *The Album*. Dostępne w Internecie: <http://www.ushmm.org/information/exhibitions/online-features/collections-highlights/auschwitz-ssalbum/album> [data dostępu: 29.02.2016]; N.A. LEWIS: *In the Shadow of Horror. Auschwitz SS Guardian Frolic*. Dostępne w Internecie: http://isurvived.org/InTheNews/Auschwitz-SSguards_floric.html [data dostępu: 29.02.2016]; *Laughing at Auschwitz – SS Auxiliaries Poses*

Mówi Rebecca Erbelding (United States Holocaust Memorial Museum): „Człowiek, który wysłał album i chciał pozostać anonimowy, był po wojnie oficerem amerykańskiego kontrwywiadu. Otrzymał [...] zadanie sprawdzenia obozów jenieckich i zbadania, kto był przestępcą, a kto nie. Pojechał do Frankfurtu, gdzie znalazł się w zbombardowanym budynku. Tam odkrył porzucone mieszkanie, a w szafie – ten album”⁹.

Mówi Anne Marigza (United States Holocaust Memorial Museum): „Album był w szesnastu kawałkach. Kolejność zdjęć nie była przypadkowa. Na każdej stronie był tytuł oraz ręcznie robione podpisy”¹⁰.

Kolekcję zdjęć nazwano *Albumem Karla Höckera*, ponieważ Höcker, SS-Obersturmführer, od maja 1944 roku adiutant komendanta KL Auschwitz Richarda Baera, częściej niż inni pojawia się na zdjęciach i jako jedyny jest bohaterem indywidualnych, portretowych ujęć. Na fakt, że właścicielem albumu był Höcker, wskazuje także podpis, ten z pierwszej strony: „Z komendantem SS Stubaf. Baerem, Auschwitz, 21.6.44”¹¹.

Höcker na zdjęciach pojawia się częściej niż inni – a kim są „inni”? Kim są ci roześmiani, rozśpiewani, zrelaksowani mężczyźni?

Jakie podpisy mogłyby znaleźć się w albumie Höckera zamiast tych, które drobnym, niepewnym pismem informują nas, że w Solahütte lunął deszcz „aus heiteren Himmel”, zamiast enigmatycznego „Sommer 1944”, „Besichtigung” czy „Auf dem Schiessstand”?

* * *

Z albumu Karla Höckera – podpisy, których nie ma.

Rudolf Höss, SS-Obersturmbannführer, pierwszy komendant Auschwitz-Birkenau; w maju 1944 roku nadzorował akcję eksterminacji Żydów węgierskich; zbrodniarz wojenny, skazany na karę śmierci, powieszony na terenie obozu 16 kwietnia 1947 roku.

Josef Mengele – „Anioł Śmierci”, SS-Hauptsturmführer, lekarz SS w Auschwitz-Birkenau, prowadził pseudomedyczne eksperymenty na ludziach, kierował selekcjami; zbrodniarz wojenny, nie został osądzony, zmarł w 1979 roku.

at a Resort for Auschwitz Personnel, 1942. Dostępne w Internecie: <http://rarehistoricalphotos.com/laughing-auschwitz-ss-auxiliaries-poses-resort-auschwitz-personnel-1942/> [data dostępu: 29.02.2016].

⁹ Wypowiedzi Rebekki Erbelding, Anne Marigzy, Michaela Berenbauma, Lilly Jacob, Sary J. Bloomfield oraz fragment oświadczenia Karla Höckera, złożonego w procesie z 1965 r., pochodzą z filmu: *Scrapbook From Hell: The Auschwitz Albums*. Reż. E. NELSON. Prod. Creative Differences Productions Inc. for National Geographic Channel, 2008. Tekst, tłum. i oprac. M. FIJAŁKOWSKA.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Por. A. WILKINSON: *Picturing Auschwitz*. „The New Yorker”, 17.03.2007. Dostępne w Internecie: <http://www.newyorker.com/magazine/2008/03/17/picturing-auschwitz> [data dostępu: 29.02.2016].

Josef Kramer, „bestia z Bergen-Belsen”, SS-Hauptsturmführer, komendant obozów Natzweiler-Struthof, Auschwitz-Birkenau i Bergen-Belsen; w okresie, z którego pochodzą zdjęcia w albumie Höckera, Kramer kierował w Auschwitz akcją mordowania węgierskich Żydów; zbrodniarz wojenny, skazany na karę śmierci, powieszony 13 grudnia 1945 roku w Hameln.

Fritz Klein, lekarz SS w Auschwitz-Birkenau, Neuengamme i Bergen-Belsen, brał udział w selekcjach; zbrodniarz wojenny, skazany na karę śmierci, powieszony 13 grudnia 1945 roku w Hameln.

Horst Schumann¹², Oberstleutnant Luftwaffe, SS-Sturmbannführer, lekarz SS, w Auschwitz-Birkenau i w Ravensbrück prowadził pseudomedyczne eksperymenty na więźniach, stosując naświetlania promieniami Roentgena w celu sterylizacji i kastracji; zbrodniarz wojenny, nieosądzony (proces nie został zakończony), zmarł w 1983 roku.

Eduard Wirths¹³, SS-Sturmbannführer, lekarz SS w Dachau, Neuengamme, Auschwitz-Birkenau, Mittelbau-Dora i Bergen-Belsen, kierował selekcjami, wybierał więźniów do eksperymentów pseudomedycznych, prowadził badania nad rakiem szyjki macicy przy użyciu płynu Lugola i kwasu octowego; zbrodniarz wojenny, we wrześniu 1945 roku, w więzieniu, popełnił samobójstwo.

Enno Lolling, SS-Standartenführer, kierownik Urzędu D-III (Sprawy Sanitarne i Obozowa Higiena), naczelny lekarz w Sachsenhausen, naczelny lekarz obozów koncentracyjnych, prowadził pseudomedyczne eksperymenty na ludziach; zbrodniarz wojenny, zmarł w maju 1945 roku w szpitalu we Flensburgu.

¹² „W baraku nr 30 w obozie kobiecym (odcinek BIa) w Birkenau oddano do jego dyspozycji przygotowaną wcześniej stację ‘rentgenowskiej sterylizacji’ wyposażoną w dwa aparaty rentgenowskie firmy Siemens, połączone kablami z kabiną sterowniczą izolowaną blachami z ołowiu, z której Schumann uruchamiał aparaty. Co pewien czas doprowadzano tam kilkudziesięciosobowe grupy więźniów i więźniarek żydowskich w celu naświetlania u mężczyzn jąder, a u kobiet jajników promieniami Roentgena. W następstwie naświetlań występowały na ich ciele ciężkie rany oparzeniowe, a na skórze popromienne zapalenia oraz trudno gojące się zmiany ropne. W przypadku powikłań dochodziło do licznych ofiar śmiertelnych. W wyniku przeprowadzanych w obozie selekcji część spośród nich trafiła do komór gazowych. Po upływie kilku tygodni część więźniów i więźniarek poddanych eksperymentom sterylizacyjnym metodą Schumanna kastrowano operacyjnie (jedno- lub dwustronnie), celem laboratoryjnego zbadania naświetlonych narządów rozrodczych i uzyskania porównawczego materiału histologicznego” (<http://www.auschwitz.org/historia/eksperymenty/horst-schumann> [data dostępu: 29.02.2016]).

¹³ „Dr Eduard Wirths, niezależnie od eksperymentów farmakologicznych, od wiosny 1943 r. wspólnie ze swym bratem lekarzem, ginekologiem z Hamburga, w celu umożliwienia mu kariery naukowej, podjął badania nad rakiem szyjki macicy. Więźniarki, które miały być obiektem eksperymentów, wybierano spośród Żydówek przebywających w bloku 10 w obozie macierzystym” (<http://www.auschwitz.org/historia/eksperymenty/eduard-wirths> [data dostępu: 29.02.2016]).

Carl Clauberg¹⁴, SS-Brigadeführer, prowadził brutalne eksperymenty sterylizacyjne w Ravensbrück i w Auschwitz; zbrodniarz wojenny, skazany w Moskwie na 25 lat, zwolniony na mocy amnestii po 10, zmarł w sierpniu 1957 roku, przed rozpoczęciem drugiego procesu.

Karl Bischoff, SS-Sturmbannführer, w Auschwitz kierował Centralnym Biurem Konstrukcyjnym Waffen SS; nie został osądzony, zmarł w 1950 roku.

Heinz Baumkoetter, SS-Hauptsturmführer, lekarz SS w Mauthausen, Natzweiler-Struthof i Sachsenhausen, prowadził eksperymenty pseudomedyczne na ludziach, brał udział w selekcjach i egzekucjach; zbrodniarz wojenny, skazany na dożywocie, zwolniony w ZSRR na mocy amnestii, powtórnie skazany na 8 lat, zwolniony z odbywania kary, zmarł w 2001 roku.

Karl Möckel, SS-Obersturmbannführer, kierownik administracji w Auschwitz-Birkenau; zbrodniarz wojenny, skazany na karę śmierci, powieszony 24 stycznia 1948 roku w Krakowie.

Anton Thumann, SS-Obersturmführer, Schutzhaftlagerführer w Gross-Rosen, Majdanku i Neuengamme, sadystyczny oprawca, osobiście katujący więźniów; zbrodniarz wojenny, po wojnie skazany na śmierć, powieszony w październiku 1946 roku w Hameln.

Franz Hössler, SS-Hauptsturmführer, Schutzhaftlagerführer w Auschwitz-Birkenau, Mittelbau-Dora i Bergen-Belsen, wykazywał się szczególnym okrucieństwem wobec więźniów; zbrodniarz wojenny, po wojnie skazany na karę śmierci, powieszony w grudniu 1945 roku w Hameln.

Richard Baer, SS-Sturmbannführer, komendant w Auschwitz-Birkenau i Mittelbau-Dora, ostatni komendant Auschwitz; zbrodniarz wojenny, odpowiedzialny za masowe mordy, nadzorował Marsz Śmierci; po wojnie ukrywał się, aresztowany w 1960 roku, zmarł w areszcie 17 czerwca 1963 roku.

¹⁴ „Clauberg rozpoczął realizację zadania pod koniec 1942 r. w baraku nr 30 na terenie szpitala w obozie kobiecym (BIa) w Birkenau. W kwietniu 1943 r. Rudolf Höss oddał do dyspozycji Clauberga blok nr 10 w obozie macierzystym Auschwitz. W znajdujących się na piętrze tego bloku dwóch salach, przebywało stale od około 150 do około 400 Żydówek z różnych państw. Opracowana przez Clauberga metoda bezoperacyjnej masowej sterylizacji przebiegającej pod pozorem badania ginekologicznego polegała na wprowadzaniu do kobiecych narządów rodnych (po uprzednim stwierdzeniu drożności jajowodów), specjalnie w tym celu spreparowanego drażniącego środka chemicznego. Wywoływał on ostry stan zapalny, po upływie którego po kilku tygodniach następowało zarośnięcie jajowodów, a tym samym ich niedrożność. Efekt eksperymentów sprawdzany był każdorazowo metodą rentgenowską. Opisane zabiegi przeprowadzane były w sposób brutalny i często wywoływały komplikacje w postaci zapalenia otrzewnej i krwotoków z dróg rodnych, przebiegających z wysoką gorączką i ogólną posocznicą. W licznych przypadkach były one przyczyną zapaści powodującej zgon. Część Żydówek na skutek eksperymentów Clauberga zmarła, część uśmiercono celem przeprowadzenia sekcji zwłok” (<http://www.auschwitz.org/historia/eksperymenty/carl-clauberg> [data dostępu: 29.02.2016]).



Album Karla Höckera, zdjęcie nr 34739¹⁵.

* * *

Drewniany most w Solahütte, ten ze zdjęcia z niewidzialnym deszczem, znaleźć można na innych jeszcze fotografiach: w kadrze numer 24739A na moście gra akordeonista – gra dla gromady esesmanów, upozowanych przed nim, odpoczywających po pracy. A pracy wiosną i latem 1944 roku było wiele: w Auschwitz pełną parą pracowały krematoria, trwała eksterminacja Żydów węgierskich.

Mówi Michael Berenbaum, dyrektor Ziering Holocaust Institute: „Między 15 maja a 8 lipca wywieziono 437 402 Żydów. Większość z nich pojechała do Auschwitz. Użyto do tego 447 pociągów, w ciągu 54 dni. Codziennie do Auschwitz przyjeżdżało średnio 8 tysięcy ludzi. 80% zabijano zaraz po przybyciu”¹⁶.

* * *

Na grupowym zdjęciu z akordeonistą w pierwszym rzędzie rozbawionych, rozśpiewanych mężczyzn stoją: Rudolf Höss, Josef Kramer, Franz Hössler, Josef Mengele, Otto Moll. Jest i Karl Höcker. Każdy z nich jest przedmiotem zeznań, świadectw i wspomnień, których ciężar trudno ująć w słowa, ogarnąć wyob-

¹⁵ Na stronie internetowej USHMM podpis pod zdjęciem: An accordionist leads a sing-along for SS officers at their retreat at Solahuette outside Auschwitz.

¹⁶ *Scrapbook From Hell: The Auschwitz Albums...*

rażnią. Gdyby punktowy reflektor skierować na moment na postać stojącą na zdjęciu obok Höckera, wydobyłby twarz Ottona Molla – SS-Hauptscharführera, szefa krematoriów w Auschwitz-Birkenau, dowódcy Sonderkommanda.

Okruch, odłamek wiedzy-nie-wiedzy, z którą nie wiadomo, co zrobić, okruch letnich dni 1944 roku, wydobyty zostaje z niebytu przez fragment wspomnień byłego więźnia.

Mówi Henryk Tauber, polski Żyd z Chrzanowa, członek Sonderkommanda (zeznanie z 24 maja 1945 roku):

Największym zwyrodnialcem wśród nich był Hauptscharführer Otto Moll. [...] Szefostwo wszystkich krematoriów powierzono mu w związku z przygotowaniem na przyjęcie masowych transportów węgierskich w roku 1944. Całą akcją masowego niszczenia ludzi przybyłych tymi transportami on przygotował. Jeszcze przed przybyciem transportów węgierskich zarządził wykopanie dołów obok krematorium V-go, oraz uruchomił ponownie, nieczynny do tego czasu, bunkier nr 2 i jego doły.

Na podwórzu krematorium porozwieszał na słupach tablice z napisami, według treści których ludzie przybyli transportami mają przejść do obozu, gdzie czeka ich praca, że jednak muszą przedtem wykąpać się i zostać poddani dezynfekcji. W tym celu muszą się rozebrać, a wszystkie rzeczy wartościowe złożyć w koszach specjalnie w tym celu na podwórzu rozstawionych.

Treść tę powtarzał również osobiście w przemówieniach, z którymi zwracał się do ludzi przybyłych transportami. Transporty te były bardzo liczne i zdarzało się, że komory krematorium V nie mogły pomieścić wszystkich przybyłych transportem. Tę resztę, nie mieszczącą się w komorach gazowych, rozstrzeliwał najczęściej osobiście. W wielu wypadkach wrzucał ludzi żywcem do płonących dołów. Ćwiczył się w strzelaniu na odległość do ludzi. Więźniów z Sonderkommanda maltretował i bił i traktował jak zwierzęta [...]¹⁷.

* * *

Każde słowo Taubera, każdy obraz, który wynurza się – powoli lub natychmiast – z budowanych przez niego zdań, to możliwy-niemożliwy podpis pod zdjęciem, podpis, który wydobywa, przybliżając szczegóły, zdolność Molla do czynów niewyobrażalnie potwornych. Każdego (lub prawie każdego) ze stojących na moście w Solahütte, każdego ze śpiewających wesoło razem z akordeonistą lub tylko relaksujących się przyjemnie po ciężkiej pracy – spowija czerń takich słów, takich obrazów. Rozrastające się, pączkujące słowa, połamane, składane z rozsypanych fragmentów obrazu – można nimi zapisać całą powierzchnię zdjęcia, powierzchnię wszystkich zdjęć, można zaczerpnąć pismem całą kompanię

¹⁷ Protokół zeznania członka Sonderkommando w Birkenau Henryka Taubera. Dostępne w Internecie: <http://web.archive.org/web/20130103102136/http://rodman.most.org.pl/Archiwum/IIWS/8.htm> [data dostępu: 29.02.2016].

esesmanów, akordeonistę, twarze Karla Höckera, Ottona Molla, Rudolfa Hössa, Josefa Kramera, Franza Hösslera, Josefa Mengelego, ich imiona, nazwiska, cały las i most w Solahütte.

Każde słowo Taubera, każdy obraz mnożą wyobrażenia o tym, co działo się 30 km od Solahütte. Rozrastają się w czerń, która – podobnie jak powtarzająca się przy nazwiskach esesmanów formuła „zbrodniarz wojenny” – zaciera, zasłania, paradoksalnie zaciemnia cierpienie ofiar, zamieniając je w gradację niemożliwości, niewyobrażalności.

Fotografia źle znosi czerń i biel, w ich nazbyt czytelnej jednorodności trudno wyodrębnić kształty świata, ich sens i wieloznaczność. Czytelność czarno-białej fotografii opiera się raczej na walorowych przejściach szarości, na tym, co pomiędzy czernią a bielą.

Szarość jest jednak nie tylko przestrzenią rozciągającą się między dwoma biegunami. W innym sensie jest także brakiem koloru, brakiem intensywności świata, nie-życiem, ale i nie-śmiercią.

Te dwa sposoby widzenia szarości spotykają się w kilku zdaniach wypowiedzianych przez Lilly Jacob, węgierską Żydówkę, która jako osiemnastoletnia dziewczyna trafiła do Auschwitz, w tym czasie, gdy Karl Höcker, Otto Moll, Rudolf Höss, Josef Kramer, Franz Hössler i Josef Mengele wysyłali do gazu Żydów z całej Europy, a potem odpoczywali w Solahütte.

Mówi Lilly Jacob: „Zabrano nam wszystko: zdjęcia rodzinne, ubrania, biżuterię, okulary. Jeśli nie potrafiłaś szybko zdjąć kolczyków, odcinano je. Później wyprowadzono nas na zewnątrz. Patrzyliśmy na siebie i nie mogliśmy się rozpoznać. Nawet siostry się nie rozpoznawały. Wszyscy byli w szarych ubraniach”¹⁸.

W wypowiedzi Lilly Jacob nie ma gęstej czerni, czarnej materii utkanej z enumeracyjnych wyliczeń zła, które nie ma nazwy, miary, granic. Lilly Jacob nie patrzy z ukosa, okiem świadka – Lilly patrzy ze środka Zagłady, z szarego środka piekła, okiem osoby, która jeszcze pamięta świat na zewnątrz Auschwitz, która jeszcze potrafi uchwycić kontekst świata zewnętrznego, muśnięcie pozaobozowej rzeczywistości – już znajdując się w piekle.

* * *

Szarość, rozmyta szarość jest – w innym sensie – znakiem świata Solahütte. Nic dramatycznego, nic ekscytującego – ot, zwykłe, banalne wakacje. I w tym przypadku ta banalność, ta szarość, zwyczajność i codzienność urlopowanych esesmanów poraża inaczej, być może mocniej niż czerń win i zła.

Banalność tła otaczającego piekło Auschwitz, rozmyta szarość zwykłego życia esesmanów, zwykłych rozrywek, szarego deszczu, który pada na ich szare

¹⁸ *Scrapbook From Hell: The Auschwitz Albums...*

włosy, szare mundury, szare twarze – zdumiewa, obezwładnia i nieco zmienia optykę.

Szary woal pozwala zobaczyć więcej niż jednoznaczna gęsta czerń, pozwala zobaczyć inaczej.

Mówi Sara J. Bloomfield, dyrektor United States Holocaust Memorial Museum: „Teraz musimy spojrzeć na zabójców w sposób, w jaki nie chcemy tego robić”¹⁹.

Mówi Michael Berenbaum: „Widzimy twarze zabójców starających się zrelaksować. Jakby odpoczywali po ciężkim dniu w biurze. Ci ludzie zabijali z premedytacją i byli dumni ze swojej pracy”²⁰.

* * *

Na innych zdjęciach z albumu Karla Höckera: pies Höckera („Mein Schäferhund, Favorit” – piękny owczarek podaje łapę, pozuje z eleganckim psim wdziękiem), odpoczynek na tarasie (Höcker, kobiety z SS Helferinnen, jasnowłose dziecko, wygodne leżaki, pledy, leśna cisza i cisza wewnętrzna, błogi spokój na twarzach odpoczywających), Höcker na wycieczce do kopalni (podpis: „Als Bergmann”), zestaw zdjęć z jagodowego podwieczorku („Hier gibt es Blaubeeren”: kobiety z miseczkami jagód – jagody zjedzone – ach, puste miseczki, co za rozpacz – aktorskie grymasy rozczarowania), Höcker na moście z kobietami z SS Helferinnen („Mit den SS Maiden auf der Solahütte 22.7.44”), rozrywki i relaks, nieoficjalne spotkania i oficjalne wizyty.

Mówi Michael Berenbaum: „Można się domyślać, że ci mężczyźni po tym, jak przez cały dzień zabijali ludzi, spędzali noc z kobietą. W ciągu dnia mordowali dzieci, a po powrocie do domu wychowywali własne. Znamy to tylko z teorii, ale sam widok facetów, którzy przez cały dzień robili coś tak strasznego, a później flirtowali, śmiali się, chodzili po lesie i żartowali, sprawia, że czujesz narastającą wściekłość”²¹.

* * *

Mówi Karl Höcker (końcowe oświadczenie w procesie z 1965 roku): „Dowiedziałem się o tym, co działo się w obozie, gdy tam przebywałem. Nie miałem z tym nic wspólnego. Nie miałem żadnego wpływu na te wydarzenia. Nie chciałem ich i nie brałem w nich udziału. Nikogo nie skrzywdziłem i z mojego powodu nikt w Auschwitz nie zginął”²².

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże.

²² Tamże.

* * *

Jest sobota, 1 lipca 1944 roku. W Solahütte lunął deszcz. Czy padał także 30 km dalej? Czy nagły, letni deszcz, „Regen aus heiteren Himmel”, miałby jakiegokolwiek znaczenie – tam? Czy ten sam letni deszcz może padać w dwu tak różnych światach? Czy ci sami ludzie mogą pomieścić w sobie dwa światy, niewyobrażalne zło i czystą radość z letniego deszczu, codzienność zadawanej śmierci i banalną codzienność urlopowych rozrywek?

Jak to możliwe?

Czy na te absurdalne pytania jest jakaś odpowiedź? I kto miałby jej udzielić?

Cisze

Jakiej sylaby szukasz,
Vocalissimie,
W przestrzeniach snu?
Wymów ją.

W. Stevens: *Do wyjącego wiatru*

* * *

Co mówi album Höckera?

Niewiele? Nic? Wszystko?

O czym mówi? O kim? Komu? I na jaki temat?

Wydaje się, że sam album jest dość małomówny. W wymiarze najbardziej podstawowym – w wymiarze kartonu, tektury, zdjęć i banalnych podpisów – właściwie milczy.

Ta cisza albumu Höckera, cisza, w której słychać śmiech, w której czasem szemrze deszcz, szczerka pies, gra akordeonista, jest – w świecie zdjęć – ciszą bez-troskich letnich wakacji, odpoczynku po pracy. Dla widza, po chwili potrzebnej na złożenie obrazu w (nie)możliwą całość – jest ciszą spojrzenia, które mierzy się z zaskoczeniem i dezorientacją: jak to? W wersji rozwiniętej, kiedy udaje się do dwu słów dokleić trzecie, pytanie-nie-pytanie brzmiałoby: jak to możliwe? Wydaje się, że te trzy słowa to i tak dużo, może nawet zbyt wiele. Że nie należy zmuszać opornych słów, by łączyły się ze sobą, by przyłączały się do łańcucha pytań-nie-pytań.

Nie tylko słowa składają się opornie, obracane po wielokroć, przykładane do siebie, do zdjęć, do mostu w Solahütte, do deszczu, do twarzy, do uśmiechów – nie pasują, kruszą się, nie chcą stać koło innych słów, nie chcą trzymać się blisko fotografii, nie chcą znaczyć.

Także elementy obrazu trudno utrzymać w ryzach – topornie wpasowane w ramy kadru, upchnięte ściśle w czarno-białych plamach i rytmach rozsadzają zdjęcie, w spojrzeniu, któremu trudno scalić mundur esesmana i wakacje, mundur esesmana i radość z deszczu, mundur esesmana i błogi relaks na tarasie, na leżaku, pod ciepłym pledem.

Nie tylko słowa składają się opornie, nie tylko fragmenty obrazów odpychają się od siebie – także cisza, chmura ciszy nad mostem w Solahütte, gęsta smuga ciszy wiążąca umykające spojrzenie z płaszczyzną zdjęcia, także ona nie jest jednolita. Ma różne faktury, różny ciężar. Płyne z kadru w kadr, wraz z wędrówką spojrzenia, tężeje w zimną szarość – ale to dopiero początek.

Bo kiedy między spojrzeniem a zdjęciem na mgnienie zatli się to, co poza kadrem, to, co 30 km dalej – wtedy cisza albumu Höckera staje się ciszą jeszcze inną: ciszą-nic, ciszą próżni, ciszą, z której wyszano słowa, obrazy, cały świat.

* * *

Album Höckera milczy, jest wyspą ciszy, ścianą ciszy, do której nie przylegają próby głosu, próby owinięcia zdjęć w słowa, przyszpilenia obrazów w ich „to-co-było”. Jest ścianą ciszy pozbawioną szczelin, w które można by wsunąć pytanie, prośbę, modlitwę, błaganie, komentarz – i cierpliwie czekać na odpowiedź. Nie ma na co czekać. Nie ma odpowiedzi.

Próby włączenia albumu Höckera w jakąś szerszą fotograficzną strukturę, próby dopowiedzenia kontekstu, komentarza, wysiłki wypełnienia ciszy szepczeniem, głosem, porządkiem tego, co znane, próby nadania sensu, opowiedzenia historii, której nie ma w albumie – usiłują zaprzeczyć milczeniu, zaprzeczyć ciszy.

Tak właśnie – jako poruszające próby przekładu ciszy na głos, na znajomy język – widzieć można wysiłek dopasowania albumu Höckera do innej historii, do innego albumu: do albumu Lilly Jacob (*Auschwitz Album*)²³. Tak również widzieć można grę z wyłuskaną z tła postacią Höckera i próby nadania mu właściwej miary, próby wytropienia i doświetlenia jego śladów, jego win.

Więc można tak: zestawić album Höckera z albumem znalezionym przez Lilly Jacob, młodą węgierską Żydówkę, przywiezioną do Auschwitz wraz z rodziną wtedy, gdy Höcker już tam był. Po selekcji na rampie (czy to któryś z esesmanów znanych z albumu Höckera podejmował 26 maja decyzje o śmierci matki, ojca i braci Lilly? Mengele? Moll? Höss?) cała rodzina Lilly zginęła. W znalezionym później w opuszczonym baraku albumie fotograficznym, na jednym ze zdjęć z rampy, Lilly rozpoznała swoich młodszych braci, jedenastoletniego Izraela

²³ Por. *A Tale of Two Albums*. Dostępne w Internecie: <http://www.ushmm.org/information/exhibitions/online-features/collections-highlights/auschwitz-ssalbum/a-tale-of-two-albums> [data dostępu: 29.02.2016]; por. *Scrapbook From Hell: The Auschwitz Albums...*

i dziewięcioletniego Zeliga, sfotografowanych w ostatnich godzinach, w ostatnich minutach życia – tuż przed śmiercią w komorze gazowej.

Pokusa zestawiania tych dwu albumów – Karla Höckera i Lilly Jacob – wydaje się nie do odparcia: album Lilly Jacob zawiera kadry z innego świata, z drugiego świata tych, którzy w albumie Karla Höckera uczestniczą w nieustającym pikniku. Te dwa równoległe światy, istnienie tej czasowej równoległości miałyby wpasować album Höckera w jakąś uchwytą konstrukcję, w strukturę analogii, którą uda się opowiedzieć słowami.

Można jeszcze inaczej (i to jest drugi sposób na wmontowanie albumu Höckera w siatkę bezpiecznego konkrety): skoro Höcker przyjechał do Auschwitz 25 maja 1944 roku²⁴, a Lilly 26 maja – to czy spotkali się na rampie? Szersza perspektywa tego pytania jest taka: czy Höcker – wbrew temu, co mówił – kiedykolwiek był na rampie, brał udział w selekcjach, skazywał ludzi na śmierć? Po postawieniu tego pytania można zająć myśl tropieniem Höckera, metafotograficznym śledztwem, szczegółowymi pomiarami, które mają odpowiedzieć na pytanie, czy mężczyzna ze zdjęcia w albumie Karla Höckera i mężczyzna ze zdjęcia w albumie Lilly Jacob, esesman stojący na rampie tyłem do fotografa, to ten sam człowiek – Karl Höcker. Potwierdzić lub zaprzeczyć mają szczegółowe pomiary: pomiar wzrostu (175 cm), szerokości ramion (38 cm), długości karabinu (110 cm), odległości od łokcia do dłoni (29 cm), wysokości buta od obcasa do cholewy (42 cm), oraz porównanie poziomów talii, kolan, głowy i linii miednicy. Pamiętać należy, że mowa nie o porównywaniu ludzi, tylko sfotografowanych postaci, fragmentów zdjęć – tu badanie wydaje się o wiele bardziej skomplikowane, a jednocześnie ma swój wymiar symboliczny, symboliczny ciężar. Prześwietlony w specjalistycznych badaniach przez analityków Jamesa Hoerricksa i Douglasa Martina²⁵ Höcker poddał się połączonym siłom geometrii i Photoshopa, i już, już miał potwierdzić swoją obecność na rampie (zgadzały się wszystkie wymiary – od stóp do głów), tyle że dystynkcje na mundurach wskazywały na różne rangi: Höcker był porucznikiem, mężczyzna na rampie był w mundurze sierżanta. Nie przekreśla to dotychczasowych efektów eksperymentu – narrator w filmie relacjonującym fotograficzne śledztwo zadaje kolejne pytania: „Czy Höcker specjalnie założył inny mundur? Czy zrobił to ze względu na wykonywane tego dnia fotografie? Czy może to rzeczywiście ktoś inny?”²⁶.

W tych poruszających wysiłkach, które zmierzać mają do ujęcia bezgłosu albumu, bezgłosu świata Solahütte w interpretacyjną siatkę, do odkrycia, wytropienia, udowodnienia, a więc dopowiedzenia czegoś ważnego do albumu, który po prostu (aż) jest, odnaleźć można nie tylko pragnienie przekładu niepokojącej ciszy albumu na opowieść, ale także różne warianty działania symbolicznego.

²⁴ *Scrapbook From Hell: The Auschwitz Albums...*

²⁵ Zob. analizy Jamesa Hoerricksa i Douglasa Martina w: tamże.

²⁶ Tamże.

Wycięty ze zdjęcia Höcker, zamieniony w ludzki kontur, poddany pomiarom, które zamieniają go w kombinację odcinków o różnej długości, bezwolnie poddającą się fotomanipulacjom – staje się przedmiotem, z którym można zrobić wszystko.

* * *

Fotografia ujawniła Höckera i jego album, wypchnęła ich z ikonograficznego niebytu na świat, 63 lata po tym, kiedy obiektyw aparatu skierowany został na deszcz w Solahütte, na most, na psa Favorita, na taras, leżaki, pledy i miseczki z jagodami – i cóż zrobić dzisiaj z tym kłopotliwym fotograficznym bytem, z tymi obrazami, które uparcie milczą? Niech fotografia, użyta dość przewrotnie, pomoże album unieszkodliwić, sprowadzić do roli fotograficznego przedmiotu, rzeczy, obiektu pomiarów i eksperymentów. Niech fotograficzna przemoc czy raczej fotograficzna moc zamiany fragmentów straszego świata w światy papierowe, nieruchome, słabe, podatne na demontaż i montaż od nowa – niech ta fotograficzna (prze)moc poradzi sobie z Höckerem i jego albumem.

Więc fotografia próbuje: zadaje pytania o „prawdę” i „nieprawdę” papierowego Höckera, o fotograficzne analogie ze światów ofiar i katów.

Co jednak stanie się, kiedy Höcker – wycięty, przekładany ze zdjęcia z Solahütte w zdjęcie z Auschwitz, z łąki na rampę, wymierzony, wypreparowany, porównany i zbadany – okaże się podobny/niepodobny, inny/taki sam, w mundurze porucznika/sierżanta?

Nic. Nic, co naruszyłyby ciszę zdjęć Höckera, nic, co uczyniłoby tę ciszę mniej niepokojącą, co pozwoliłoby ciszę jakoś oswoić, jakoś pojąć.

* * *

Zestawienie albumu Höckera z albumem Lilly Jacob jest zabiegiem nieco innego rodzaju: równoległość światów, między którymi płynnie poruszali się sfotografowani esesmani, osadza album Höckera w konkretnym kontekście. Odnosi jego treść do treści innego albumu z tego samego czasu: można tu szukać zbieżności datowania, analogii, postaci znanych z jednego albumu na zdjęciach z drugiego. Ten zabieg, nakreślenie analogii między albumem Höckera a albumem Lilly Jacob, związanie ich w dziwaczną, ale mniej groźną konstrukcję, wydaje się również wyrazem pragnienia, by poradzić sobie jakoś z milczeniem zdjęć Höckera, z ich absurdalną nieprzystawalnością do niczego, z ich ciszą-nic. Z pytaniem: jak to? Z pytaniem: jak to możliwe? Album Höckera zestawiony z albumem Jacob łatwiej pojąć, a przynajmniej łatwiej znaleźć słowa na opisanie nie-pojmowalności.

Tyle że album Höckera zestawiony z albumem Jakob, a więc włączony w przestrzeń krzyczących oskarżeń, rozpaczy, bólu, cierpienia, wściekłości, ma

– dziwnie, paradoksalnie – mniejszą siłę rażenia, słabszy głos niż jego własna straszna cisza.

Łatwo zapomnieć, że album Höckera jest czymś innym i czymś więcej niż materiałem śledczym, mającym udowodnić winę, jest czymś innym i czymś więcej niż elementem albumowego dyptyku, zbudowanego na narzucającej się zasadzie „tam” – „tu”.

* * *

Próby łączenia albumu Höckera z innymi fotograficznymi narracjami (jak w przypadku albumu Lilly Jacob) oraz wysiłki ustalenia roli i winy Höckera na podstawie porównawczej analizy jego zdjęć mają niezaprzeczną wartość w wymiarze historycznym i faktograficznym, a taki jest przede wszystkim cel zestawień, analiz i reinterpretacji, którym poddawane są fotografie, traktowane jako dokumenty, świadectwa, archiwalia.

Jednak z innego punktu widzenia można interpretować te próby jako wyraz pragnienia, by zdjęcia Höckera oswoić, unieszkodliwić, stępić ich milczącą grozę – przez ograniczenie do relacji z innymi fotografiami (jak z albumem Jacob) lub przez metafotograficzne eksperymenty i manipulacje (jak z postacią Höckera, przymierzaną do postaci z rampy).

Jeśli bowiem próbować czytać album Höckera – a na początek przynajmniej zbliżyć się do niego choć trochę, w jego ciszy, a nie w poszukiwaniu głosów, którymi wreszcie mógłby przemówić – to raczej nie przez wynajdywanie dla albumu pożytecznych zastosowań lub kontekstów, w które da się zdjęcia Höckera wmontować na dłużej. Ponieważ one, odkrywając wiele cennych informacji na poziomie faktów lub domniemań faktów, w zasadniczy czy może uniwersalny sposób istnienia albumu wnoszą niewiele albo nie wnoszą nic.

* * *

Jak istnieje album Höckera?

Jest – oczywiście – dokumentem, świadectwem, częścią archiwum. Jest fotograficznym materiałem, ujawniającym miejsca, pejzaże, twarze, pokazującym sposoby spędzania wolnego czasu i – pośrednio – odsłaniającym drugie życie, czy życie po prostu, esesmanów, na co dzień zajmujących się mordowaniem ludzi, a po pracy relaksujących się na świeżym powietrzu, w miłym towarzystwie.

Jego istnienie ma konkretne walory historyczno-dokumentalne – oto po raz pierwszy oglądać można doktora Mengele w tyłu wariantach (nikt nie robił mu zdjęć na terenie obozu), oto nieoczekiwana koincydencja czasowa i przestrzenna z *Auschwitz Album* Lilly Jacob pozwala na montaż paralelnych narracji, wstrząsających zestawień; oto wreszcie zmultiplikowanych sylwetek Höckera użyć

można do poszukiwania „prawdy” o adiutancie Sturmbannführera Baera, do poszukiwania „prawdy” o miesiącach, dniach i godzinach 1944 roku.

Tylko – jaka miałyby to być prawda? Jaką „prawdę” ma do pokazania album Höckera? I co ta fotograficzna „prawda” miałyby do powiedzenia?

Może – że w Solahütte lunął deszcz, że „aus heiteren Himmel” i że działo się to w sobotę, 1 lipca 1944 roku. Ale nawet w tej kwestii fotografia nie jest pewna – deszczu nie widać na zdjęciu.

* * *

Wydaje się, że najgłębszym sposobem istnienia albumu Karla Höckera, jego esencją, jego czarnym światłem jest cisza, milczenie, brak głosu.

Album Höckera nie ma do objawienia żadnej prawdy, którą ująć można w słowa i umocować w doświadczeniu, w znanym, w zrozumiałym. Jego prawdą jest jego cisza, cisza-nic. Jego prawdą jest nie-wiedza.

* * *

Mówi Michael Berenbaum: „Nigdy nie dowiemy się, jakie to uczucie, trafić do komory gazowej”²⁷.

Tłó

Kto będzie pamiętał o nas
w czasach, które przyjdą?
Niech ktoś powie przynajmniej,
że czarne gałęzie
wybuchły zapachem

W. Stevens: *Pieśń miłosna*

* * *

W jaki sposób album Höckera, kolekcja pieczołowicie zakomponowanych, wklejonych i podpisanych zdjęć, odnosi się do Zagłady? W jaki sposób migawki ze świata Solahütte – oddalonego 30 km od miejsca, w którym Otto Moll wrzucał żywych ludzi do dołów z ogniem, a Josef Mengele gestem dłoni w białej rękawiczce rozdawał na rampie śmierć lub jeszcze-nie-śmierć – należą do obrazu Zagłady?

²⁷ Tamże.

Na tych zdjęciach Otto Moll dobrze się bawi, a Mengele śmieje się do obiektywu. Ktoś gra na akordeonie, ktoś inny śpiewa, komuś deszcz pada na głowę i jest to po prostu szalenie zabawne.

Album Höckera, w odłamkach obrazów, w okruchach zebranych z tego niepojętego świata wycieczek, pikników i spokojnych drzemek na leżakach, jest tłem dla piekła, które dzieje się, trwa i krzyczy 30 km dalej. Cisza albumu Höckera, cisza tła, otacza Auschwitz mglistym, zatartym konturem. To tło surowe, niedokładnie dopasowane, rozmyte.

To tło przerażające, bo przerażająca jest myśl, że niemożliwe jest możliwe, że nie istnieją granice.

* * *

Tło jako najważniejsza figura określająca miejsce albumu Höckera w obrazie Zagłady nie jest kategorią jednorazowego użytku: dobrze ujmuje także pewne wymiary wewnętrznego świata zdjęć Höckera.

Świat albumu Karla Höckera jest bowiem tłem również w innym sensie: jak tło w dziewiętnastowiecznym atelier fotograficznym. Takie tło, namalowane, sztucznie stworzone, wyposażone w rekwizyty, pozwalało modelom zaprezentować się w interesującym otoczeniu, które można było wybrać według własnych upodobań (front dworku, palmy, brzozowy las, sceny rodzajowe z polowań). Niezależnie od tego, czy fotografowani wybierali scenerię swojską, czy egzotyczną, pozostawało (wpisane w konwencję) wrażenie pewnej sztuczności, niespójności, niedopasowania. Umundurowani esesmani na swoich krótkich wakacjach przypominają postaci wycięte z innego świata i wklejone w tło – pasują do tego tła i nie pasują jednocześnie.

Na niektórych zdjęciach absurd scenicznych gestów modeli i ich tandetny rys (przypadek kobiety, która udaje rozpacz, bo wszystkie jagody zostały zjedzone i miseczka jest pusta) podsuwają myśl o innym jeszcze rodzaju tła – jak z jarmarcznej fotografii. To pomalowana dykta z otworami na głowy, które – w obiektywie aparatu – stają się głowami pilotów, żeglarzy, myśliwych, siłaczy, akrobatów, żołnierzy. Tak widziany świat Solahütte wyglądałby jak gigantyczna plansza tła, przesłaniająca świat schowany za nią, dobrze ukryty. Na planszy są lasy, łąki, wzgórza, polne drogi, taras willi i leżaki, jest i drewniany most, i pies, i deszcz. I twarze – jakże inne, wesołe, przyjazne, niemal poczciwe – w prześwitach z tamtego świata, w prześwitach z piekła. Do takich zdjęć, do głów wsuniętych w otwory spreparowanego tła, do banału i tandety tej operacji doskonale pasują, banalne w swojej konwencjonalnej miałkości, podpisy pod fotografiami.

* * *

Tło w znaczeniu już nie czysto obrazowym, tło w znaczeniu metaforycznym, kontekstowym ma w przypadku albumu Karla Höckera szczególny wymiar.

Świat Solahütte, jako tło dla piekła Auschwitz, poraża swoją podwójną optyką, dialektycznym horrorem.

To straszne, niepojęte, niemożliwe, że ci, którzy metodycznie mordowali ludzi, w przerwach od zabijania potrafili cieszyć się letnim deszczem, śmiać się i bawić.

To straszne, niepojęte, niemożliwe, że ci, którzy cieszyli się letnim deszczem, śmiali się i bawili, w przerwach od wypoczynku potrafili metodycznie mordować ludzi.

Te symetryczne formuły, opisujące to samo na dwa sposoby, mają nieco inne konsekwencje. W pierwszej chowa się myśl: „to przerażające, że oni byli tacy nieludzcy, byli potworami”. W drugiej: „to przerażające, że oni byli tacy ludzcy, że byli ludźmi”.

„Ludzkie” i „nieludzkie” jest tu oczywiście tym samym, ale o ile ta pierwsza konstatacja oskarża „ich”, to w tle tej drugiej pobrzmiwa niewyrażone, niepokojące pytanie o „nas”.

* * *

Mówi Michael Berenbaum: „W tym albumie najbardziej uderza fakt, że pokazuje on, iż naziści byli zwykłymi ludźmi. Zwykłymi ludźmi, którzy robili koszmarnie rzeczy. Ludźmi, takimi jak ty i ja”²⁸.

* * *

Karl Höcker, do którego należał album ze zdjęciami z Solahütte, od 1933 roku był członkiem SS, od 1937 roku należał do NSDAP. Kiedy przebywał w Auschwitz jako adiutant komendanta Baera, miał już za sobą 4 lata służby w obozach Neuengamme, Arbeitsdorf i na Majdanku. Kiedy kompletował swój album w Auschwitz, kiedy bywał w Solahütte, kiedy dwaj młodszy bracia Lilly Jacob ginęli w komorze gazowej wraz z tysiącami innych chłopców, dziewczynek, kobiet i mężczyzn, Karl Höcker był już ojcem dwojga kilkuletnich dzieci.

Po wojnie zwolniony, wrócił do pracy w banku. W drugim procesie oświęcimskim, w 1965 roku, został skazany na 7 lat więzienia, wyszedł na wolność po 5. 19 lat później został skazany powtórnie, na 4 lata. Zbrodniarz wojenny. Zmarł w roku 2000, w wieku 89 lat.

* * *

W kadrze z 1 lipca 1944 roku roześmiana, rozbawiona grupa kobiet i mężczyzn pozowała do zdjęcia na drewnianym moście. Padał deszcz – letni, ciepły. Spłukiwał pył z dachów, z drzew, z liści. W tym samym czasie w Auschwitz,

²⁸ Tamże.

30 km dalej, w komorach gazowych umierali ludzie, których po śmierci palono w krematoryjnych piecach.

Ilu ludzi wchodziło właśnie do komory gazowej, kiedy fotograf wciskał migawkę na moście w Solahütte? Ilu – kiedy w miseczkach pań z SS Helferinnen zabrakło jagód? Ilu – kiedy Karl Höcker drzemał na tarasie, bawił się z psem? Ilu – kiedy pieczołowicie komponował strony swojego albumu, starannie wklejał zdjęcia, cyzelował podpisy? Ilu – kiedy pisał: „Regen aus heiteren Himmel”?

* * *

W Solahütte padał deszcz.
W Solahütte płakał deszcz.

* * *

Przejdźcie przez drzwi i przez ściany,
Niosące balsam, jego polny zapach,
Zarysy sosen: spuszcza ją sen na sen²⁹

Bibliografia

- AGAMBEN G.: *Dzień sądu*. W: G. AGAMBEN: *Profanacje*. Przeł. M. KWATERKO. Warszawa 2006, s. 35–40.
- The Album*. Dostępne w Internecie: <http://www.ushmm.org/information/exhibitions/online-features/collections-highlights/auschwitz-ssalbum/album> [data dostępu: 29.02.2016].
- Auschwitz through the Lens of the SS: Photos of Nazi Leadership at the Camp*. Dostępne w Internecie: <http://www.ushmm.org/information/exhibitions/online-features/collections-highlights/auschwitz-ssalbum> [data dostępu: 29.02.2016].
- BARTHES R.: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. TRZNADEL. Warszawa 1996.
- BELTING H.: *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Przeł. M. BRYL. Kraków 2007.
- DIDI-HUBERMAN G.: *Kora*. Przeł. T. SWOBODA. Gdańsk 2013.
- DIDI-HUBERMAN G.: *Obrazy mimo wszystko*. Przeł. M. KUBIAK HO-CHI. Kraków 2008.
- ELIACH Y.: *Chasydzkie opowieści z czasów Holokaustu*. Przeł. M. WÓJCIK. Kraków 2014.
- Laughing at Auschwitz – SS Auxiliaries Poses at a Resort for Auschwitz Personnel, 1942*. Dostępne w Internecie: <http://rarehistoricalphotos.com/laughing-auschwitz-ss-auxiliaries-poses-resort-auschwitz-personnel-1942/> [data dostępu: 29.02.2016].
- LEWIS N.A.: *In the Shadow of Horror. Auschwitz SS Guardian Frolic*. Dostępne w Internecie: http://isurvived.org/InTheNews/Auschwitz-SSguards_floric.html [data dostępu: 29.02.2016].
- PONTREMOLI E.: *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*. Przeł. M.L. KALINOWSKI. Gdańsk 2006.
- POTOCKA M.A.: *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*. Warszawa 2010.

²⁹ W. STEVENS: *Wariacje letniego dnia*. W: TENŻE: *Żółte popołudnie...*, s. 46–50.

- ROUILLÉ A.: *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Przeł. O. HEDEMANN. Kraków 2007.
- ROUSSEAU F.: *Żydowskie dziecko z Warszawy. Historia pewnej fotografii*. Przeł. T. SWOBODA. Gdańsk 2009.
- SONTAG S.: *Widok cudzego cierpienia*. Przeł. S. MAGALA. Kraków 2010.
- SOULAGES F.: *Estetyka fotografii. Strata i zysk*. Przeł. B. MYTYCH-FORAJTER, W. FORAJTER. Kraków 2007.
- STEVENS W.: *Żółte popołudnie*. Przeł. J. GUTOROW. Wrocław 2008.
- STIEGLER B.: *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*. Przeł. J. CZUDEK. Kraków 2009.
- A Tale of Two Albums*. Dostępne w Internecie: <http://www.ushmm.org/information/exhibitions/online-features/collections-highlights/auschwitz-ssalbum/a-tale-of-two-albums> [data dostępu: 29.02.2016].
- WIEVIORKA A.: *Czym było Auschwitz? Rozmowy z moją córką*. Przeł. P. TARASEWICZ. Gdańsk 2015.
- WILKINSON A.: *Picturing Auschwitz*. “The New Yorker”, 17.03.2007. Dostępne w Internecie: <http://www.newyorker.com/magazine/2008/03/17/picturing-auschwitz> [data dostępu: 29.02.2016].

Magdalena Szczypiorska-Mutor

„If It Was only the Outer Voice of Sky and Cloud”
On the (Non-)banality of the Background
From the Photo Album of Karl Höcker

Summary

This text is an attempt at interpreting the photographs depicting SS officers captured in the moments of holiday relax. After fulfilling their everyday duties in Auschwitz, the SS men – in Höcker’s pictures from his album – rest, walk, joke, sing, feast and flirt with women; they are cheerful, smiling and carefree. The study of the album – revealed only in 2007, consisting of 116 pictures taken between June and December 1944 – is an impossible study, a study of silence, of commenting voices, a study spread between black and white, photography and the world, words and aphonia, hell and its background. It is the account of helplessness – of the gaze, language and understanding.

Key words: photography, memory, image, album, Holocaust, Auschwitz

BARTOSZ DĄBROWSKI

Institut Filologii Polskiej, Uniwersytet Gdański

Kategoria groteski w opisach muzyki z obozów koncentracyjnych *Gry oświęcimskie* Szymona Laksa

Literackie obrazy muzykowania w obozach zagłady należą do najbardziej zróżnicowanych całości tematycznych zawartych w świadectwach Holokaustu oraz w prozatorskich utworach powstałych po wojnie. Shirli Gilbert w monografii *Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps* stwierdza, że opisy muzykowania obecne w licznych wspomnieniach, dokumentach i literackich przedstawieniach z trudem dają się scalić w jednolitą topikalną formę i nie posiadają stabilnego znaczenia, a raczej rozpadają się na szereg zróżnicowanych znaczeniowo sekwencji i obrazów¹.

Niedająca się łatwo połączyć mnogość literackich opisów wykonywania muzyki w obozowej przestrzeni bierze się – jak można się domyślać – z wielu różnorodnych przyczyn, wśród których jedną z najważniejszych jest poświadczona przez ocalałych i historyków różnorodność form, w jakich aktywność muzyczna przejawiała się wśród samych więźniów: począwszy od działalności powoływanych przez władze obozowych orkiestr, a skończywszy na rozmaitych formach samodzielnego muzykowania i śpiewu. Za każdym razem zmianie ulegało nie tylko znaczenie danej czynności związanej z uprawianiem muzyki, ale także stylistyczna modalność poszczególnych elementów opisu. Najczęściej poświadczony i bodaj najbardziej emblematyczny obraz muzyki wykonywanej przez obozową kapelę, która grała podczas przekraczania przez więźniów obozowej bramy, zmieniał się w zależności od perspektywy opisującego – inaczej widziany oczami członka orkiestry, sprawcy lub pospolitego häfflinga².

¹ S. GILBERT: *Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*. Oxford–New York 2005.

² G. FÄCKLER: *Muzyka w obozach koncentracyjnych 1933–1945*. „Muzykalia” 2008, VI, Judaica 1.

Niemalą rolę w obecnej w wielu wspomnieniach i świadectwach skłonności do pomniejszania roli muzyki lub nawet jej całkowitego pomijania odgrywał również rodzaj wykonywanego w obozie repertuaru³. Jak podkreślał Szymon Laks, dyrygent męskiej kapeli w Birkenau, utwory wykonywane przez orkiestrę i przez więźniów nie miały wiele wspólnego z muzyką z klasycznego repertuaru, będąc raczej na co dzień formą „muzyczki” – niemieckich marszów wojskowych, banalnych szlagierów, sentymentalnych lub rubasznych piosenek albo „wiązanek” popularnych fragmentów muzycznych⁴. Na deprymujący charakter po wielokroć powtarzanych melodii i piosenek zwracało uwagę po wojnie wielu ocalałych – podkreślając, jak między innymi Primo Levi⁵, że przez lata stanowiły one formę najbardziej bezpośrednio „wygrawerowanej” w ich pamięci obozowej traumy⁶.

Równie decydującą rolę w postrzeganiu muzykowania odgrywał podkreślany przez Guida Fäcklera czynnik wykonawczego sprawstwa. W przypadku wykonywania muzyki przez więźniów liczył się przede wszystkim towarzyszący temu kontekst. Najbardziej bodaj istotna dla formy odpowiednich fragmentów była kwestia określenia, czy muzykowanie miało charakter spontaniczny, czy też było wynikiem woli narzuconej przez sprawców – a co za tym idzie, stwierdzenie, czy służyło ono upokorzeniu osadzonych. W przypadku tych ostatnich

³ W większości wspomnień i świadectw muzyka pojawia jako element marginalny, będący ważną częścią obozowego systemu, ale w mniejszym stopniu – życia samych więźniów. Wyjątek w tym przypadku stanowią wspomnienia muzyków lub więźniów, którzy w obozach zajmowali się wykonywaniem muzyki. Typowe pod tym względem mogą być świadectwa z obozu zagłady w Treblince. Muzyka odgrywa istotną rolę przede wszystkim w relacji Jerzego Rajgrodzkiego, członka trzyosobowego składu muzycznego w Lagrze II – tj. części obozu odpowiedzialnej za eksterminację ofiar i eliminację ciał (zob. J. RAJGRODZKI: *Jedenaście miesięcy w obozie zagłady w Treblince*. „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1958, nr 25). W pozostałych świadectwach – np. Jechiela Rajchmana, Samuela Willenberga, Jankiela Wiernika i Richarda Glazara – odnotowane zostało istnienie obozowych kapel i sporadyczne formy podejmowania aktywności muzycznej przez więźniów. Więźniowie przywoływali także fakt urządzania przez sprawców koncertów, przedstawień i zabaw tanecznych. Większą rolę w tych relacjach zdają się jednak odgrywać inne elementy audiosfery – świergoty ptaków, wycie syreny i charakterystyczny dla Treblinki odgłos koparki, który stanowił stałe tło obozu. Na karnawałowy i złowrogi charakter muzyki jako bezpośredniej formy przemocy, służącej upokorzeniu więźniów, zwracała także uwagę w swoim reportażu Rachel Auerbach. Zob. m.in. S. WILLENBERG: *Bunt w Treblince*. Kraków 2004; R. GLAZAR: *Stacja Treblinka*. Przeł. E. CZERWIAKOWSKA. Warszawa 2011; J. WIERNIK: *Rok w Treblince*. Warszawa 2013; J. RAJCHMAN: *Ocalałem z Treblinka*. Przeł. B. SZWARCMAN-CZARNOTA. Warszawa 2011; R. AUERBACH: *Reportaż z Treblinka*. Warszawa 1946.

⁴ S. LAKS: *Gry oświęcimskie*. Oświęcim 1998, s. 46.

⁵ Zob. P. LEVI: *Czy to jest człowiek*. Przeł. H. WIŚNIEWSKA. Kraków 1978, s. 48.

⁶ W takiej formie – powrotu obozowych wspomnień pod wpływem przywołanej nagłej melodii – występuje w wielu świadectwach i literackich opisach. Zob. m.in. rolę popularnej piosenki *Ich brauche keinen Millionen in Pasażerze* Zofii Posmysz (Kraków 1981, s. 21).

działań Fäckler wspominał o deprymującym doświadczeniu ofiar zmuszonych do śpiewania na rozkaz lub o licznych relacjach więźniów przysłuchujących się orkiestrze w czasie wymierzania kar, podczas wykonywania egzekucji czy w trakcie procesu masowej eksterminacji⁷.

W przeciwieństwie do muzyki narzuconej przez sprawców opisy więźniów samodzielnie podejmujących śpiew nabierały z reguły znaczenia heroicznego – zwłaszcza wtedy, gdy intonowano pieśni religijne lub patriotyczne. Najważniejsze w literackich przedstawieniach obozowego muzykowania było to, czy służyło ono ofiarom, czy też raczej pomagało sprawcom w procesie eksterminacji⁸. Zdaniem Pascala Quignarda obozowa muzyka mogła pomagać ofiarom tylko sporadycznie i w pewnych określonych przypadkach, z założenia bowiem miała wzmocnić posłuszeństwo więźniów i dostarczać przyjemności (także sadystycznej) sprawcom. Według autora *Nienawiści do muzyki* miała ona charakter zarówno rytualny, jako element demonstrowania obozowej władzy w najbardziej namacalnej i wszechobecnej postaci, jak i pragmatyczny, gdyż pozwalała w odpowiednio szybkim tempie wyprowadzić komanda do pracy poza obozem⁹.

Wspomniany problem dwuznacznej pozycji samej muzyki w świecie drutów i kominów był niejednokrotnie podejmowany przez świadków i komentatorów¹⁰. Spory co do charakteru doświadczeń związanych z wykonywaniem muzyki w obozach pojawiły się tuż po ich wyzwoleniu, przybierając początkowo postać pytania o znaczenie muzyki dla podtrzymania woli życia i oporu wśród więźniów. Pośród wielu debat najbardziej typowy przebieg miała odbyta tuż po zakończeniu wojny polemika pomiędzy Adamem Kopycińskim oraz Jerzym Górnikiem¹¹. O ile Kopyciński jako były kapelmistrz orkiestry w Auschwitz I wskazywał na ważną rolę muzyki w kształtowaniu postawy sprzeciwu wśród osadzonych, o tyle Górniak podkreślał moralną dwuznaczność bycia muzykiem w obozie, gdyż funkcja ta wiązała się z zajęciem ważnej pozycji wśród więźniów uprzywilejowanych. Górniak akcentował również znikomą rolę muzyki w walce o przetrwanie przeciętnego więźnia, który – jego zdaniem – stykał się z nią krótko i nie był w stanie jej w pełni przeżywać z powodu wyczerpania i głodu¹². Prawdopodobnie dlatego w wielu relacjach i świadectwach wątek muzykowania pojawiał się stosunkowo rzadko, a obraz obozowej orkiestry przywoływano

⁷ Zob. G. FÄCKLER: *Muzyka w obozach koncentracyjnych...*, s. 12.

⁸ Zob. też na ten temat: K. BILICA: *Muzyka w obozie według Szymona Laksa i innych.* „Muzykalia” 2011, XI, Judaica 3.

⁹ Zob. na ten temat: A. KŁOS: *Damy z orkiestry w Birkenau.* „Gazeta Wyborcza” z 17.01.2015 r. [dodatek: „Wysokie Obcasy”].

¹⁰ Zob. m.in. P. QUIGNARD: *Nienawiść do muzyki.* Przeł. E. WIELEŻYŃSKA. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2.

¹¹ Zob. A. KOPYCIŃSKI: *Ruch muzyczny za drutami Oświęcimia.* „Ruch Muzyczny” 1945, nr 5, s. 8–11; J. GÓRNIAK: *Jeszcze o muzyce w Oświęcimiu.* „Ruch Muzyczny” 1946, nr 2, s. 9–12.

¹² J. GÓRNIAK: *Jeszcze o muzyce w Oświęcimiu...*, s. 10.

w nich jako jeden z kolejnych dowodów karnawałowego i złowrogiego imitowania normalności w warunkach obozowego horroru¹³.

Podobne charakter i przebieg miała polemika pomiędzy Aleksandrem Kulisiewiczem i Szymonem Laksem¹⁴. Kulisiewicz, więzień Sachsenhausen, należał do najwnikliwszych badaczy obozowej twórczości wokalne więźniów obozów koncentracyjnych i pozostawił po sobie zbiór blisko czterystu lagrowych pieśni oraz utworów wokalnych. Jego zdaniem muzyka odgrywała istotną rolę w maszynie obozowej opresji i eksterminacji, służąc między innymi usprawnieniu dyscypliny marszowej komand udających się do pracy – pogłębiała tym samym poczucie grozy, bezsilności i deprivacji jako „akustyczna forma” obozowego przymusu. W ten sam sposób pełniła funkcję symbolu demonstratywnej przemocy w trakcie wymierzania kar i w czasie dokonywania egzekucji. Jej „prominencki” i „luksusowy” charakter najpełniej wyrażał się także w sytuacjach, w których służyła rozrywce oprawców i wysoko postawionych więźniów funkcyjnych (na przykład blokowych i kapo).

Zdaniem Kulisiewicza muzyka jako inicjatywa osadzonych odgrywała rolę lekarstwa na chorą psychikę więźnia i miała niemały udział w budowaniu ich poczucia wartości oraz niezależności od realiów obozowego świata¹⁵. Na wielu podobnych stwierdzeniach Kulisiewicza – zwłaszcza odnoszących się do politycznego i martyrologicznego wymiaru pieśni układanych głównie przez polskich więźniów (co koniecznie należy podkreślić w kontekście wielojęzycznego charakteru obozów) – odcisnęła swe piętno romantyczna proveniencja polskiego dziewiętnastowiecznego patriotyzmu, typowa dla szkolnej edukacji dwudziestolecia międzywojennego. Z tego powodu w jego komentarzach do zebranego materiału zdaje się dominować „narracja heroiczna”, skupiona na podkreślaniu różnorodnych form sprzeciwu i akcentowaniu tych świadectw, które zawierają tak czy inaczej wyartykułowaną postawę protestu¹⁶.

Kolekcyjerska postawa Kulisiewicza, preferującego „heroiczne” źródła, ma jednak również podłoże znacznie głębsze i wiąże się, zdaniem Shirli Gilbert, z obecną w wielu wspomnieniach skłonnością do przedstawiania „ocalającego” i konsolacyjnego charakteru obozowych doświadczeń w wielu literackich opi-

¹³ Zob. np. spostrzeżenia Victora Frankla: „Muzyka, tudzież na ogół wszystkie poczynania artystyczne w obozie były zbyt groteskowe; sprawiały wrażenie sztuki tylko przez upiorny kontrast z tłem, które stanowiła rozpaczliwa egzystencja” (V. FRANKL: *Człowiek w poszukiwaniu sensu*. Przeł. A. WOLNICKA. Warszawa 2009, s. 121).

¹⁴ A. KULISIEWICZ: *Muzyka i pieśń jako współczynnik samoobrony psychicznej więźniów w obozach hitlerowskich*. „Przegląd Lekarski” 1977, nr 1, s. 66–77; TENŻE: *Orkiestry w obozach koncentracyjnych*. „Życie Muzyczne” 1977, nr 4, s. 3–8; S. LAKS: *Gry oświęcimskie...*

¹⁵ A. KULISIEWICZ: *Orkiestry...*, s. 6–7.

¹⁶ Z tego powodu w zbiorze Kulisiewicza mniejszą rolę zdają się odgrywać pieśniarskie teksty, które miały charakter literackiej i muzycznej obsceny. Zob. S. GILBERT: *Confronting Life...*, s. 126.

sach i zachowanych świadectwach¹⁷. Według Gilbert muzyce – będącej równie często częścią zwodniczego świata obozów, jak i przejawem okazywanego mu oporu – przypisuje się w ten sposób na powrót odkupicielską rolę działania estetycznego artefaktu i dzieła sztuki zdolnego nadać ocalający sens obozowemu doświadczeniu. Taka retoryka „duchowego oporu” zastosowana wobec muzyki pozwala choćby częściowo „odgrodzić się” od traumatycznego świata obozowych okrucieństw i uniknąć poczucia głębokiej deprivacji, wynikającego z absurdalności opisywanych wypadków¹⁸.

W tej perspektywie spostrzeżenia Szymona Laksa, znanego kompozytora i przedwojennego członka Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu, studiującego pod okiem Nadii Boulanger (a także – co ważne – zasymilowanego polskiego Żyda), zdają się wyrażać stanowisko diametralnie odmienne. Laks, autor opublikowanego w 1948 roku (wspólnie z René Coudy’em) zbioru *Musiques d’un autre monde* („Melodie z innego świata”) i wydanego własnym nakładem po wielu latach (w 1979 roku) polskiego tłumaczenia tej książki – *Gry oświęcimskie* to mocno przeredagowana wersja francuskiego pierwodruku – przyjmuje w swoich wspomnieniach rolę kategorię demaskatora i nosiciela „pamięci nieheroicznej” (termin Lawrence’a L. Langer’a)¹⁹. *Gry oświęcimskie* to z jednej strony świadectwo obozowych warunków, w których funkcjonowała lagrowa kapela w Birkenau, ale także – z drugiej – dowód utraty wiary w możliwość „konsolacyjnego” opowiedzenia o doświadczeniu obozu.

Muzykowanie w obozowym „świecie bez muzyki” stanowi w omawianej książce tylko pewną odmianę przetrwania, będącą raczej formą „życia z muzyki” lub „przeżycia dzięki muzyce” niż sposobem jej artystycznego uprawiania. Zdaniem Laksa muzykowanie podtrzymywało na duchu (a raczej „przy życiu”) jedynie muzyków, zapewniając im dopływ dodatkowych kalorii, i było zajęciem w całości należącym do obozowych realiów – luksusową sztuką, za którą hojnie płacili obozowi prominenci i której deprymująco doświadczali obozowi „nędzarze”, gdyż wśród przeciętnych häftlingów pogłębiała ona stan fizycznej i psychicznej prostracji²⁰. Wykonywanie muzyki było częścią absurdalnych obozowych rytuałów władzy. Dlatego według autora *Gier oświęcimskich* trudno nadać mu jakiegokolwiek inne znaczenie poza tym, jakie nadawali mu sprawcy i uprzywilejowani.

¹⁷ Tamże, s. 24.

¹⁸ Zob. też na ten temat: L.L. LANGER: *Pamięć nieheroiczna*. W: TENŻE: *Świadectwa Zagłady w rumowisku pamięci*. Przeł. M. SZUSTER. Warszawa 2015.

¹⁹ Charakter wspomnień Laksa stanął na przeszkodzie wydaniu książki w czasach PRL-u. W orzeczeniu Ministerstwa Kultury i Sztuki odrzucenie *Gier...* uzasadniano „sielankowym” charakterem książki oraz faktem, że – jak wspominał autor – „Niemcy przedstawieni są w świetle przesadnie pochlebnym, więźniowie zaś jako kreatury wyzute z wszelkiego poczucia moralności i godności ludzkiej” (S. LAKS: *Gry oświęcimskie...*, s. 7).

²⁰ Tamże, s. 122.

W zapiskach Laksa odnoszących się do czasu spędzonego w obozie nie znajdziemy ani jednego fragmentu, w którym pojawiłaby się wiara w humanistyczną moc sztuki w ogóle i muzyki w szczególności. Nie ma w nich żadnego zachwyty nad wykonaniem klasycznego arcydzieła w baraku muzyków lub nad solowym popisem wykonawcy²¹ – epizody krótkotrwałego natchnionego muzykowania zostają z reguły raptownie przerwane lub zestawione z „niskimi” realiami obozowego życia na zasadzie groteskowego kontrastu; brak tu także obrazów potajemnego porozumienia muzyków i ich słuchaczy w trakcie niedzielnych koncertów, w czasie wymarszu komand czy podczas innych epizodów, w których kluczową rolę zdaje się odgrywać lagrowa orkiestra. Ironia Laksa kwestionuje w takich sytuacjach odkupicielską moc muzyki – często zwracając się przeciwko jej wcześniejszym zdobyczom. Do rangi symbolu urasta w jego relacji chwila, gdy bydlęcy wagon wiozący go do Auschwitz zatrzymuje się na dworcu w Eisenach, miejscu narodzin Bacha, przewrotnie spełniając jego wcześniejsze marzenia o odwiedzeniu lipskiego domu, w którym wielki kompozytor zmarł²². Według Lawrence’a L. Langer podobną obecną w wielu świadectwach niechęć do „pięknych deklaracji” zinterpretować można jako formę sprzeciwu wobec ducha pocieszycielskiego pojednania z absurdalnym charakterem obozowego doświadczenia i zawartym w nim *implicite* przeświadczeniem o niewinności ofiar²³. Dlatego między innymi – odwrotnie niż Kulisiewicz – autor *Gier oświęcimskich* stale koncentruje się na obozowych bliskich relacjach władzy i muzyki. Wspomnienia Laksa, świadome uwikłania działalności kapeli w obozową „szarą strefę” przymuszonego współdziałania ofiar i sprawców – podobnie jak w przypadku przywoływanej wcześniej kategorii Langer „pamięci nieheroicznej” – trawi z tego powodu szczególne poczucie utraconej niewinności oraz groteskowej niewspółmierności uprawiania sztuki w obozie zagłady.

Laks zdaje sobie sprawę – co wielokrotnie podkreśla – z wynikającego z własnych uzdolnień muzycznych „prominenckiego” statusu swojej pozycji w Birkenau, który pozwolił mu przeżyć za cenę obcowania z największymi zbrodniarzami obozu – komendantem obozu SS-Obersturmführerem Johannem Schwarzhuberem, szefem oddziału politycznego Birkenau SS-Rottenführerem Perym Broadem czy jednym z największych postrachów Birkenau – blokowym Albertem Hämmerlem²⁴. W każdym z tych przypadków umiejętność spełnienia specyficznych muzycznych oczekiwań protektorów (i wygrania „gry” prowadzonej z oprawcą) umożliwiało przedłużenie życia o kolejny dzień. Laksowi dana była również dzięki temu możliwość obcowania z inną, bardziej „ludzką” stroną obozowych katów i obserwowania ich w sytuacjach innych niż obciążone obrazami przemocy i zabijania. Spostrzeżenia narratora – nadal usytuowanego

²¹ Zob. tamże, s. 171.

²² Tamże, s. 24.

²³ Zob. tamże, s. 171.

²⁴ Tamże, s. 68–69.

w skrajnie asymetrycznej pozycji wobec esesmanów – koncentrują się jednak w *Grach...* nie tyle na odnotowywaniu psychologicznych obserwacji, ile raczej na stałym podkreślaniu własnego poznawczego rozdźwięku i poczucia emocjonalnej dysocjacji²⁵. Portrety sprawców naznaczone są z tego powodu wyraźnymi rysami komicznymi. Troska komendanta Schwarzhubera o obozową orkiestrę, wynikająca ze względów prestiżowych i mająca źródło w rywalizacji „jego” Birkenau ze „Stammlagrem” Auschwitz I, przybiera karykaturalną formę w obliczu rychłego końca obozu i kulminuje w chwili, gdy w trakcie ewakuacji lagru komendant żegna muzyków bezradnym okrzykiem: „Meine schöne Kapelle”²⁶. Pery Broad to wirtuoz gry na akordeonie i zarazem obozowy „intelektualista”-krótkowidz, odpowiedzialny między innymi za likwidację obozu cygańskiego i bestialskie traktowanie więźniarek. W przypadku spotkania z Hämmerlem narrator odgrywa rolę *postillon d’amour* w homoseksualnym romansie blokowego z polskim więźniem Bolkiem²⁷.

Komediowe elementy tych relacji doskonale mieszczą się w poetyce powieści pikarejskiej, której fabularna oś zasadza się na pojedynku słabego bohatera ze światem pełnym niechętniej mu władzy. Na podobnych prawach funkcjonują w opowieści Laksa rozliczne plebejskie „przygody ciała” oraz „sowizdrzalskie” fragmenty ośmieszające oprawców – w większości przypadków wynikające z niezamierzonego zbiegu okoliczności, jak na przykład wykonanie przez orkiestrę pieśni *Berliner Luft* w momencie przejścia przez obozową bramę cuchnących trupami więźniów Sonderkommando²⁸. Pikarejska ironia nie omija także opisów publicznego wykonywania muzyki – orkiestra w nich często niemiłosiernie fałszuje, a kapelmistrz Kopke rzadko zachowuje poczucie rytmu. Obozowe *qui pro quo* stanowi zresztą stałą cechę obozowej komunikacji pomiędzy więźniami i sprawcami. Esesmani na przykład nierzadko błędnie przypisują muzykom intencję ośmieszenia nazistowskiej władzy podczas wykonywania kompozycji zupełnie neutralnych z perspektywy więźniów – za co tych ostatnich spotyka niezasłużona i całkowicie niezrozumiała kara²⁹. W podobny sposób autor opisuje swoje wejście w skład obozowej orkiestry, gdy przez przypadek przyznaje się przed blokowym do posiadania dwóch umiejętności – grania w brydża i gry na instrumentach:

– Dlaczegoś mi wcześniej o tym nie powiedział? Jutro zostaniesz na bloku, zaprowadzę cię do kapeli.

²⁵ Ceną za pobyt Laksa w obozie Birkenau było wiele lat artystycznego milczenia, depresji i duchowej prostracji.

²⁶ S. LAKS: *Gry oświęcimskie...*, s. 128.

²⁷ Tamże, s. 69.

²⁸ W początkowym okresie istnienia obozu Birkenau więźniowie Sonderkommando zamieszkiwali wraz z innymi osadzonymi na terenie lagru.

²⁹ S. LAKS: *Gry oświęcimskie...*, s. 53.

Drugi kompan dorzucił, zanosząc się od śmiechu:

– A jeżeli zostaniesz przyjęty, może pożyjesz trochę dłużej, cha! cha! cha!
Cała trójka również wybuchła śmiechem. Mało brakowało, aby i mnie udzieliła się ich wesołość...³⁰

Salwa śmiechu towarzysząca deklaracji, że jest muzykiem, odgrywa w jego późniejszych wspomnieniach rolę prześladowczego refrenu³¹. Sardoniczny „chichot”, będący tłem dla większości epizodów i wydarzeń, nieustannie ociera się jednak o grozę i niewypowiedzianą pracę traumy. Laks wielokrotnie zawiesza głos lub oznajmia, że pomija pewne wydarzenia – także z własnej obozowej biografii. Jego relacja zdaje się świadomie pozbawiona bezpośrednich opisów cierpienia, przemocy i zabijania. W co najmniej kilku fragmentach wspomnień śmierć metonimicznie przywołują odziedziczone po zmarłych przedmioty – z reguły są to instrumenty lub pulpity innych muzyków. Podobnie śmierć współwięźniów z kapeli zostaje opisana przez przypomnienie specjalnego sposobu instrumentowania utworów – tzw. systemu „odeon”, który pozwala wykonać kompozycję nawet podczas nieobecności kilku wykonawców z zespołu.

Laks zaprzecza świadectwom, wedle których orkiestra w Birkenau towarzyszyła egzekucjom lub akompaniowała zabijaniu w komorach gazowych. W co najmniej dwóch przypadkach do takiej sytuacji doszło zdaniem pisarza przez zwykły zbieg okoliczności – raz, gdy transport z deportowanymi przybył przedwcześnie, w trakcie obozowej uroczystości na cześć komendanta Schwarzhubera; innym razem, gdy w październiku 1944 roku orkiestra została nakłoniona do urządzenia koncertu dla członków Sonderkommanda przy komorach gazowych i dołach spaleniskowych w zamkniętej części obozu (w tzw. Totenlagerze). Na czas koncertu komando zaprzestało jednak pracy. Pomimo tego, że kilka dni później wybuchł bunt pracujących tam więźniów, autor – jakby wierny deherozującej regule burleski – zwięźle podkreśla jedynie znaczenie jego całkowitego niepowodzenia.

Podobny dystans do heroicznej narracji wielokrotnie podkreślony zostaje przez stwierdzenie Laksy o całkowitym uwewnętrznieniu przez więźniów obozowych hierarchii, a nawet elementów nazistowskiego rasizmu. Ten ostatni wielokrotnie przywoływany jest w opisie relacji muzyka z osadzonymi w obozie Polakami, dla których autor to przede wszystkim Żyd i obiekt kpin czy mniej lub bardziej zamierzonych szykan. Nawet jednak i takie sytuacje zostają często przywołane w formie obozowych anegdot i językowych nieporozumień. Laks jako inteligent często nie jest w stanie zrozumieć „kercelakowej” gwary niektórych polskich towarzyszy i niekiedy nawet stara się poprawiać ich językowe błędy (z nader kiepskim dla siebie skutkiem). Na tym tle pozytywnie wyróżniają się jednak niektórzy polscy więźniowie, którzy *de facto* uratowali mu życie.

³⁰ Tamże, s. 33.

³¹ Tamże, s. 42.

Uwewnętrzniona perspektywa obozowego świata świadomie eksponowana jest natomiast w wielu innych fragmentach – na przykład wtedy, gdy autor z rozmysłem przytacza podzielane przez siebie i pełne pogardy zdanie na temat kobiecej orkiestry z Birkenau. Albo gdy z przewrotną satysfakcją opisuje reguły obozowego „organizowania” żywności i świadczenia wzajemnych przysług. W takich sytuacjach łotrzykowska ironia stanowi element obronnej strategii, prowadzonej w wyjątkowo ekstremalnym środowisku i zdaje się mieć znaczenie terapeutyczne.

Narrator zapisków Laksy wydaje się pozornie pozbawiony psychologicznej skłonności do poszukiwania sensu i logiki w opisywanych przez siebie wydarzeniach. Fakt zajmowania się „sztuką” w Birkenau pogłębia jednak w nim dotkliwie poczucie absurdalności obozowego świata i każe mu postrzegać własne perypetie w perspektywie ciągu nielogicznych przypadków oraz zrzędzeń losu, składających się na serie trafów i zwykłych „głupstw”, które unieść może tylko szmoncesowy humor i żart³².

Stąd naczelną zasadą kompozycyjną i stylistyczną narracji w *Grach...* zdaje się kategoria wszechobecnej groteski, która obejmuje wszystkie elementy świata przedstawionego i przyjmuje gatunkowo niejednorodną oraz heterogeniczną formę wspomnień w postaci muzycznej „wiązanki”, tj. operetkowego *potpourri*³³. Charakterystyczny dla tego gatunku układ kompozycyjny, oparty na sekwencji zestawionych ze sobą kontrastowych przeskoków tematycznych, luźno powiązanych (lub niepowiązanych ze sobą) „muzycznych obrazków rodzajowych”, banalnych i komicznych epizodów, wydaje się stanowić o konstrukcyjnej regule całej opowieści oraz o nadrzędnej zasadzie organizującej obozowe doświadczenie narratora.

Z tego między innymi powodu we francuskim wydaniu z 1948 roku fragmenty wspomnień Laksy były opatrzone specjalnymi „uwagami wykonawczymi”. W *Musiques d'un autre monde* każdy z dwudziestu dwóch rozdziałów następujących po *Uwerturze* nosił tytuł zapożyczony ze słownictwa muzycznego, na przykład: *Alla tedesca*, *Invitation à la Muse*, *Premiers sons*, *Consonanse fragiles*, *Decrescendo*³⁴. Muzyczna „rama” kompozycyjna przypadkowo zestawionych ze sobą fragmentów muzycznych odpowiadała charakterowi kompozycji zazwyczaj grywanych w Birkenau, utworów z reguły banalnych, pozbawionych znaczenia i głębszego duchowego sensu³⁵. We wspomnieniach Laksy takie formalne powtó-

³² Seria takich żartów, obejmujących fakt własnego przeżycia, pojawia się w *Uwerturze* – gorzkim i ironicznym wstępie autora do *Gier...* Zob. tamże, s. 15.

³³ W ten sposób – jako „wiązankę wspomnień” – Laks określa *Gry oświęcimskie* w swojej dedykacji złożonej dla trzech muzyków i towarzyszy niedoli z Auschwitz (Tadeusza Jawora, Jana Stojakowskiego i Ludwika Żuk-Skarszewskiego).

³⁴ Zwraca na to uwagę syn kompozytora André LAKS. Zob. TENŻE: *O moim ojcu Szymonie Laksie i jego książce „Gry oświęcimskie”*. „Muzykalia” 2008, VI, Judaica 1.

³⁵ Reguła kompozycyjna zdaje się w tym miejscu przypominać zabieg bliski *Il sistema periodico* Primo Leviego albo nierzadką dla wielu form powieściowych francuskiej literatury Zagłady figurę *suity* (od *Suity francuskiej* Irène Némirovsky po *Łaskawe* Jonathana Littella).

rzenie elementów muzycznej humoreski w warstwie tekstu odgrywa rolę wielopoziomowej metafory, opisującej reguły egzystencji ocalonego w kategoriach heterogeniczności, niewspółmierności, fragmentaryczności i ironii³⁶. Sąsiaduje ono w porządku kompozycyjnym z typowymi ramami obozowych świadectw, w których uprzywilejowana rola przypada momentowi przybycia do obozu i dniowi jego wyzwolenia³⁷. Narrator *Gier oświęcimskich* znajduje jednak formę dla tego, co mieści się pomiędzy tymi epizodami – topikalny układ zdarzeń zostaje tu podporządkowany ironicznej formule groteski, która nadaje pikareskie znaczenie niepowiązanym wypadkom, traumatycznym flesztom i zbiegom okoliczności. W taki sam sposób ukształtowana zostaje jaźń narratora, który naznaczony doświadczeniami deprivacji i traumy opowiada równocześnie dwie historie – niezrozumiałą historię własnego irracjonalnego przeżycia i niedającą się przedstawić historię stale zagrażającej mu śmierci. Muzykowanie zdaje się pośredniczyć pomiędzy tymi dwoma niemożliwymi biegunami.

Bibliografia

- AUERBACH R.: *Reportaż z Treblinki*. Warszawa 1946.
- BILICA K.: *Muzyka w obozie według Szymona Laksa i innych*. „Muzykalia” 2011, XI, Judaica 3.
- FÄCKLER G.: *Muzyka w obozach koncentracyjnych 1933–1945*. „Muzykalia” 2008, VI, Judaica 1.
- FRANKL V.: *Człowiek w poszukiwaniu sensu*. Przeł. A. WOLNICKA. Warszawa 2009.
- GILBERT S.: *Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*. Oxford–New York 2005.
- GLAZAR R.: *Stacja Treblinka*. Przeł. E. CZERWIAKOWSKA. Warszawa 2011.
- GÓRNIAK J.: *Jeszcze o muzyce w Oświęcimiu*. „Ruch Muzyczny” 1946, nr 2, s. 9–12.
- KŁOS A.: *Damy z orkiestry w Birkenau*. „Gazeta Wyborcza” z 17.01.2015 r. [dodatek: „Wysokie Obcasy”], s. 10–12.
- KOPYCIŃSKI A.: *Ruch muzyczny za drutami Oświęcimia*. „Ruch Muzyczny” 1945, nr 5, s. 8–11.
- KRUPA B.: *Wspomnienia obozowe jako specyficzna odmiana pisarstwa historycznego*. Kraków 2006.
- KULISIEWICZ A.: *Muzyka i pieśń jako współczynnik samoobrony psychicznej więźniów w obozach hitlerowskich*. „Przegląd Lekarski” 1977, nr 1, s. 66–77.
- KULISIEWICZ A.: *Orkiestry w obozach koncentracyjnych*. „Życie Muzyczne” 1977, nr 4, s. 3–8.
- LAKS A.: *O moim ojcu Szymonie Laksie i jego książce „Gry oświęcimskie”*. „Muzykalia” 2008, VI, Judaica 1.
- LAKS S.: *Gry oświęcimskie*. Oświęcim 1998.
- LANGER L.L.: *Świadectwa Zagłady w rumowisku pamięci*. Przeł. M. SZUSTER. Warszawa 2015.
- LEVI P.: *Czy to jest człowiek*. Przeł. H. WIŚNIEWSKA. Kraków 1978.
- POSMYSZ Z.: *Pasażerka*. Kraków 1981.
- QUIGNARD P.: *Nienawiść do muzyki*. Przeł. E. WIELEŻYŃSKA. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 178–192.

³⁶ Zob. L.L. LANGER: *Pamięć nieheroiczna...*, s. 170–172.

³⁷ Zob. B. KRUPA: *Wspomnienia obozowe jako specyficzna odmiana pisarstwa historycznego*. Kraków 2006.

RAJCHMAN J.: *Ocalałem z Treblinki*. Przeł. B. SZWARCMAN-CZARNOTA. Warszawa 2011.

RAJGRODZKI J.: *Jedenaście miesięcy w obozie zagłady w Treblince*. „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1958, nr 25, s. 75–92.

WIERNIK J.: *Rok w Treblince*. Warszawa 2013.

WILLENBERG S.: *Bunt w Treblince*. Kraków 2004.

Bartosz Dąbrowski

Category of the Grotesque
in Descriptions of the Music from Concentration Camps
Gry oświęcimskie by Szymon Laks

Summary

The article presents the grotesque as an autobiographical strategy of talking about the experience of concentration camps. In his autobiographical testimony, Szymon Laks describes the music in Birkenau as the part of the Nazi system of exploitation of prisoners. In his memories, music in the concentration camp is deprived of humanistic values, and becomes a symbol of the violence, hierarchy and absurdity of the camp life. For Laks, the grotesque and self-parody become the only means of speaking about the experience of the concentration camp. Laks chooses the literary tactics of inhuman accustoming, similar to the works of such writers as Tadeusz Borowski and Piotr Rawicz.

Key words: Szymon Laks, music in concentration camps, Holocaust, trauma, grotesque, parody

ANITA JARZYNA

Katedra Literatury i Tradycji Romantyzmu, Uniwersytet Łódzki

Szlemiele Zwierzęta wobec Zagłady w literaturze dla dzieci*

1

Zacznę od nakreślenia korzyści, jakie lektura książek dla dzieci dotyczących okupacji niemieckiej, a szczególnie losu Żydów, wnosi do studiów nad Zagładą i studiów nad zwierzętami¹. Literatura dla najmłodszych i nieco starszych odbiorców, literatura, której coraz częściej bliska jest jednak idea wieloadresowości², nie tylko przetwarza *ad usum delphini* historię drugiej wojny światowej, ale wprowadza do opowieści o niej przeżycia (i podmioty) do tej pory niezauważane, marginalizowane, staje się więc nową soczewką, wskazuje niejako, na co należałoby zwrócić uwagę w świadectwach, co mogło zostać przeoczone. I tak, nie szukając długo, sięgam po jedno z nich – jedno ze wspomnień z czasów okupacji, jakie Joanna Olczak-Ronikier przywołuje w biografii Janusza Korczaka. To okoliczności ostatniego spotkania jej rodziny z autorem *Króla Maciusia Pierwszego*, pisarka miała wtedy sześć lat: „Bawiłam się z psem, którego zostawili u nas przyjaciele przenoszący się do getta. Wiedziałam, że wyjeżdżamy z Warszawy. Co będzie z psem? To było wtedy moje największe zmartwienie [podkreśl. – A.J.]”³.

* Artykuł powstał w ramach projektu „Post-koiné. Zwierzęta i poeci (studia wybranych przykładów w literaturze polskiej)”, sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki, przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2014/12/S/HS2/00182.

¹ O narzucającym się splocie tych dwóch perspektyw badawczych por. A. UBERTOWSKA: *Natura u kresu (ekocyd). Podmiotowość po katastrofie*. „Teksty Drugie” 2013, nr 1/2, s. 36.

² K. ZABAWA: *Rozpoczęta opowieść. Polska literatura dziecięca po 1989 roku wobec kultury współczesnej*. Kraków 2013, s. 92–107.

³ J. OLCZAK-RONIKIER: *Korczak. Próba biografii*. Warszawa 2011, s. 347.

Był październik 1940 roku, matka i babka autorki postanowiły wyjechać do Podkowy Leśnej, by uniknąć przymusowego przesiedlenia do getta. Sam Korczak miał wówczas marzyć (czy raczej: roić), by przeprowadzka Domu Sierot do dzielnicy „stała się demonstracją niezgody i drwiny z nakazów – groteskowym, karnawałowym pochodem, w którym dzieci manifestacyjnie niosłyby swoje ulubione sprzęty i zabawki, lampy, doniczki z kwiatami, klatki z ptaszkami [podkreśl. – A.J.], miski, kubeczki i nocniki⁴. Wyróżniam w tym wyliczeniu klatki z ptaszkami ze względu na ów splot życia dzieci i zwierząt, ale także dlatego, że swoisty rewers tego wyobrażenia znajduję w jednej z interesujących mnie książek (o czym nieco później).

Co ciekawe, potwierdzenie intuicji o znaczeniu dziecięcych świadectw dla wiedzy o losie zwierząt w czasie okupacji hitlerowskiej przynosi najbardziej znane (co, rzecz jasna, nie znaczy, że najbardziej reprezentatywne⁵) z nich – dziennik Anne Frank, ponieważ niemal od pierwszych stron zwierzęta zajmują w nim ważne miejsce. W dniu przeprowadzki do oficyny, w której ukrywała się wraz z rodziną, początkująca diarystka pisze:

O wpół do ósmej i my zamknęliśmy za sobą drzwi; jedyną istotą, z którą musiałam się pożegnać, był Moortje, mój mały kotek, który miał znaleźć dobrą opiekę u naszych sąsiadów, jak zostało zaznaczone w liście do pana Goldschmidta⁶.

Parę dni później notuje:

Tęsknię do Moortje w każdej chwili dnia i nikt nie wie, ile o niej myślę; zawsze gdy o niej myślę, pojawiają mi się z tego powodu łzy w oczach. Moortje jest taka milutka i tak bardzo ją kocham, planuję już sobie w marzeniach, że ona powróci⁷.

Anne jeszcze kilkakrotnie będzie wspominała porzuconą kotkę. Z czasem zaprzyjaźni się z kotami mieszkającymi w oficynie: „Im dłużej, tym miłsza i bardziej kochana staje się dla mnie kotka Mouschi, ale ja się jej wciąż jeszcze trochę boję⁸”. W zapiskach dziennikowych pojawiają się relacje o niej i drugiej kotce Moffi, a później również o przygarniętej nowej Moortje. Wreszcie pewnego dnia Anne notuje, zdając jednocześnie sprawę z losu bezdomnych zwierząt w warunkach wojennych:

⁴ Tamże, s. 350.

⁵ J. KOWALSKA-LEDER: *Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*. Wrocław 2009, s. 193.

⁶ A. FRANK: *Dziennik (oficyna). 12 czerwca 1942–1 sierpnia 1944*. Red. O.H. FRANK, M. PRESSLER. Przeł. A. OCZKO. Wyd. II. Kraków 2015, s. 32.

⁷ Tamże, s. 38.

⁸ Tamże, s. 49.

W zeszłym tygodniu w czwartek [Moffi – A.J.] zniknęła bez śladu. Pewnie już od dawna jest w kocim niebie, podczas gdy jakiś przyjaciel zwierząt robi sobie z niej smaczny kąsek. Może jakaś dziewczyna, która ma pieniądze, dostanie czapkę z jej futerka⁹.

Te przykłady można mnożyć, dopisując choćby podobny epizod z dzieciństwa Claude'a Lanzmanna¹⁰. Ale nie w tym rzecz, by je instrumentalizować, by za ich sprawą wzmocnić groźbę dziecięcych przeżyć, chodziłoby o to, by dostrzec deiktyczny charakter owych strzępków, zauważyć w nich komunikat: był taki kot, był taki pies, prawdopodobnie dzieci w Korczakowskim sierocińcu opiekowały się ptakami – były takie ptaki (spróbujmy więc dowiedzieć się czegoś o nich, sprawdźmy w archiwach). Dysponujemy już syntetycznym opisem warunków życia zwierząt w Trzeciej Rzeczy i na terenach przez to państwo okupowanych, analizami ich uwikłania w dyskurs antysemicki¹¹, brakuje natomiast pojedynczych, podmiotowych biografii, o jakie dopomina się Éric Baratay¹². Zdaje się, że obecnie systematyczne studia nad losem zwierząt podczas Zagłady potrzebują właśnie ponownej lektury świadectw pisanych przez dzieci czy wczesne nastolatki¹³. Do sformułowania takich przypuszczeń skłania polska monografistka problemu dziecięcego doświadczenia Zagłady Justyna Kowalska-Leder, gdy stwierdza: „Dzieci zestawiają ze sobą na jednej płaszczyźnie zjawiska nieprzystające z dorosłej perspektywy. To właśnie decyduje o sile i »naturalności« ich wypowiedzi”¹⁴. Chodzi o przeżycia na tyle szczególne, że nie zawsze dają się one przełożyć na dorosły język, często nawet na dorosły język kogoś, kto próbuje opowiedzieć o sobie. Znamienne, że Kowalska-Leder stwierdza, iż pod wieloma względami ważna dwutomowa publikacja z przełomu wieków pt. *Dzieci Holocaustu mówią...* niewiele wnosi do antropologicznej analizy oma-

⁹ Tamże, s. 262.

¹⁰ C. LANZMANN: *Zając z Patagonii*. Przeł. M. OCHAB. Wołowiec 2010, s. 60–61.

¹¹ B. SAX: *Animals in the Third Reich. Pets, Scapegoats, and the Holocaust*. New York 2000; L. FERRY: *Nowy ład ekologiczny: drzewo, zwierzę i człowiek*. Przeł. H. i A. MIŚ. Warszawa 1995, s. 92–105.

¹² É. BARATAY: *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*. Przeł. P. TARASEWICZ. Gdańsk 2014.

¹³ Polemizowałabym więc z Piotrem Krupińskim, twierdzącym, że zwierzęta nie mieszczą się w dokumentarnej rekonstrukcji doświadczenia przesiedlonych do getta Żydów. Powiedziałabym raczej, że musimy na nowo nauczyć się czytać relacje, a także – jak radzi Éric Baratay – źródła, których do tej pory nie braliśmy pod uwagę. Potwierdzenie tej intuicji przynosi obroniona na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Warszawskiego praca magisterska Karoliny WRÓBEL *Zwierzęta w getcie warszawskim. Inna wersja historii* (Warszawa 2015, praca magisterska). Por. P. KRUPIŃSKI: *Pies patrzy na getto. Zwierzę jako podmiot narracji postholokaustowych*. W: *Ślady II wojny światowej i Zagłady w najnowszej literaturze polskiej*. Red. B. SIENKIEWICZ, S. KAROLAK. Poznań 2016, s. 75. Jednocześnie chciałam zaznaczyć, że temu artykułowi mój szkic bardzo wiele zawdzięcza.

¹⁴ J. KOWALSKA-LEDER: *Doświadczenie Zagłady...*, s. 326–327.

wianego przez nią problemu¹⁵. Ta diagnoza sprawdza się również w związku z zajmującymi mnie kwestiami, w istocie tylko w jednej relacji znalazłam wzmiankę o „ukochanej suczce rasy szpic o imieniu Lalka”¹⁶. Dorośli, piszący retrospektywnie o swoim dzieciństwie w czasie Zagłady, krytycznie selekcionują wspomnienia, koncentrują się bardziej na zdarzeniach, na odtworzeniu ich przebiegu niż na własnych przeżyciach, często zresztą nie potrafią do nich dotrzeć.

Rzecz jasna, należy też odróżnić dziecięce świadectwa od zapisków prowadzonych na bieżąco przez dorosłych. Wystarczy wymienić choćby Victora Klemperera, który notował, jak w obliczu zakazu posiadania zwierząt przez Żydów wraz z żoną zmuszony był uspić ukochaną kotkę, by uniknąć konieczności oddania jej Niemcom; filolog nie miał złudzeń, że zostałaaby ona (jako „żydowski kot”) zabita, tyle że w bardziej okrutny sposób¹⁷. Podobnie, choć z innych powodów, postąpiła Irena Krzywicka – na samym początku wojny, kiedy musiała uciekać przed gestapo, zdecydowała się uśmiercić swoją suczkę Finę. Jednak szczególnie przejmujące są losy kotki pisarki, Wobicy: autorka *Mieszanego towarzystwa...* porzuciła ją, gdy po wybuchu powstania warszawskiego przenosiła się z drewnianego domku do murowanej piwnicy przyjaciół, właścicieli psa. Liczyła, że kotce lepiej będzie w dotychczasowym miejscu zamieszkania. We wspomnieniowym opowiadaniu opisała, jak raz przekradła się do niej z odrobiną mleka, wówczas Wobica zignorowała przysmak, dopraszała się natomiast o pieśczoły i uwagę dawnej opiekunki, jakby – tak interpretowała to zachowanie Krzywicka – próbowała przekazać jej cały swój dramat. To krótkie spotkanie było ostatnim, nigdy później już się nie zobaczyły¹⁸. Czym zatem dorośli opiekunowie zwierząt różnią się od dzieci? Na pewno tym, że częściej kalkulują, racjonalizują, hierarchizują, nie starają się za wszelką cenę ocalić psa czy kota. A przede wszystkim w mniejszym stopniu zależą od innych, zazwyczaj decydują o losie dzieci i ich zwierząt.

Kowalska-Leder dochodzi do wniosku, że właściwa dziecięcej kondycji bezradność najlepiej oddaje bezradność wszystkich ofiar wobec Zagłady¹⁹. Gdyby stopniować to odczucie, nie hierarchizując, zwierzęta byłyby pod wieloma względami jeszcze bardziej bezwolne, zagubione, niesamodzielne, a równocześnie nierzadko zdane na siebie. Badaczka podkreśla: „W świadectwach dzieciństwa Holocaustu cała groza tego doświadczenia nie jest możliwa do

¹⁵ Tamże, s. 201.

¹⁶ J. SOBOLEWSKA-PYZ: *W poszukiwaniu śladów*. W: *Dzieci Holocaustu mówią...* Vol. 2. Druk przygotowali J. GUTENBAUM i A. LATAŁA. Warszawa 2001, s. 164.

¹⁷ V. KLEMPERER: *Dziennik 1933–1945. Wybór dla młodych czytelników*. Przeł. A. i A. KLUBOWIE. Kraków 1999, s. 163.

¹⁸ I. KRZYWICKA: *Mieszane towarzystwo. Opowiadania dla dorosłych o zwierzętach*. Warszawa 1997, s. 56.

¹⁹ J. KOWALSKA-LEDER: *Doświadczenie Zagłady...*, s. 329.

wyrażenia, tak samo jak w innych dokumentach osobistych. Paradoksalnie jednak to właśnie głos dziecka jest w stanie najbardziej przybliżyć nas do niewyraźnego²⁰.

Wobec tego interesujące mnie książki dla najmłodszych można potraktować jako szczególne prolegomena do relektury różnego rodzaju świadectw. Ich autorzy bowiem, chcąc jak najpełniej oddać dziecięce doświadczenie, włączają w jego obręb także różnorodne relacje bohaterów ze zwierzętami.

2

Literaturą dla dzieci warto jednakże zająć się nie tylko w tym kontekście. Przede wszystkim sposób przedstawiania w niej zwierząt to osobny problem, którego książki dotyczące Zagłady są wycinkiem, bardzo jednak szczególnym. Zarazem z perspektywy nieantropocentrycznej mogą one budzić pewne wątpliwości: czy zwierzęta nie pojawiają się w nich tylko po to, by ułatwić odbiorcy identyfikację z bohaterami (wprowadzić współczesne dziecko w zupełnie obcy mu świat poprzez opisanie znanej mu skądinąd relacji ze zwierzęciem), czy z kolei nie są zwierzęta w tego rodzaju książkach figurami alegorycznymi bądź nie wprowadzają konwencji baśniowej, bajkowej²¹, wreszcie: czy kontekst literatury dla dzieci nie infantylizuje ich losu. Warto w związku z tymi obawami przypomnieć brytyjską powieść z lat 50. (w Polsce po raz pierwszy wydaną w 2014 roku) – *Srebrny miecz* Iana Serrailliera, opowiadającą o mającej miejsce pod koniec wojny wędrownie polskiego rodzeństwa przez Europę w poszukiwaniu zaginionych rodziców. Dzieciom towarzyszy, najprawdopodobniej osierocony, chłopiec – Janek, dotychczas mieszkający w warszawskich ruinach nieufny odludek, zmuszony oszukiwać i kraść, by przeżyć; posiada on niezwykle dar zaprzyjaźniania się ze zwierzętami (kolejno: z kotem, kogutem, szympansem i wreszcie psem). W jednej z kluczowych scen bohater staje przed wyborem: albo wraz z pozostałymi dziećmi spróbuje uratować życie jednemu z rodzeństwa, Edkowi, albo z podobnego zagrożenia ocali towarzyszącego mu psa. Kiedy po wahaniu decyduje się jednak pomóc chłopcu, narrator jednoznacznie ocenia jego postawę jako właściwą. Oto Janek zrozumiał wreszcie, co (i kto) naprawdę się liczy. Tymczasem czytelnik, który zżył się ze zwierzęcymi postaciami w tej powieści, traktował je jak równoprawnych bohaterów, może poczuć się rozczarowany, wręcz oszukany, że jednego z protagonistów dyskryminuje się i skazuje na śmierć.

²⁰ Tamże, s. 322–323.

²¹ P. KRUPIŃSKI: *Pies patrzy na getto...*, s. 62–69.

Tego rodzaju uproszczeń, instrumentalnych zabiegów i podejrzanego dydaktyzmu unikają raczej autorzy najnowszej poświęconej Zagładzie prozy dla dzieci i młodzieży – jej korpus jest już całkiem pokaźny i wciąż przyrasta. Paweł Jasnowski w jednym z niewielu artykułów poświęconych temu problemowi²², wciąż niedostatecznie opisanemu, wskazuje na przełomowy charakter wydawanych w ostatnich latach książek opowiadających o wojnie najmłodszym odbiorcom. Co ciekawe, właśnie ze względu na zwierzęta bywają one omawiane poza kontekstem literatury dla dzieci²³. Wśród najlepszych realizacji tematu wspomniany badacz wymienia między innymi opublikowanego w 2010 roku *Szlemieła* Ryszarda Marka Grońskiego – minipowieść czy dłuższe opowiadanie o losie warszawskich Żydów, w którym narracja prowadzona jest z perspektywy psa, buldoga angielskiego. Ze względu na przyjęcie niezwykłego, „zwierzęcego punktu widzenia” trudno tę prozę uznać za reprezentatywną, jednocześnie wymaga ona tyleż osobnego namysłu, ile konfrontacji ze spokrewnionymi z nią książkami.

Warto zaznaczyć, że niektóre z nich oparte są na autentycznych zdarzeniach, co jest zresztą dość charakterystyczne dla nowej literatury dla dzieci²⁴, szczególnie narracja autobiograficzna znosi rozmaite wątpliwości związane z uruchamianiem perspektywy dziecięcej w tym kontekście²⁵. Tak jest już w przypadku wcześniejszych, obcojęzycznych powieści: *Srebrnego miecza* i *Wyspy na ulicy Ptasiej* Uriego Orleva, które można uznać za – w mniejszym lub większym stopniu – prekursorskie wobec interesujących mnie książek. Wśród nich natomiast zaplecze dokumentarne mają: *Wszystkie moje mamy* Renaty Piątkowskiej, *Szczury i wilki* Grzegorza Gorata, *Ostatnie piętro* Ireny Landau, *Arka czasu* Marcina Szczygielskiego oraz Joanny Rudniańskiej *XY* i *Kotka Brygidy*²⁶. Ostatnia z wymienionych wywołuje spore wątpliwości związane z naturą tytułowej kotki, w zasadzie bezimiennej, postaci poniekąd fantastycznej, nadświadomej, o czym najbardziej świadczą rozmowy, jakie prowadzi ona z główną bohaterką, Heleną, rozmowy, co do których nie ma jednak pewności, czy nie są one wytworem wyobraźni dziewczynki, bardzo samotnej wśród dorosłych zaabsorbowanych wojną. Wszelako tego rodzaju zabieg może zubożnąć na los kotki, która

²² P. JASNOWSKI: *Zagłada Żydów w najnowszej literaturze dla dzieci*. „Ryms” 2013, nr 19, s. 6–7. Por. również: M. SKOWERA: *Polacy i Żydzi, dzieci i dorośli. Kto jest kim w „Kotce Brygidy” Joanny Rudniańskiej i „Bezsenności Jutki” Doroty Combrzyńskiej-Nogali*. „Konteksty Kultury” 2014, T. II, nr 1, s. 57–72; K. ZABAWA: *Historia we współczesnej literaturze dla dzieci*. W: *Pamięć – kultura – edukacja*. Red. nauk. A.P. BIEŚ SJ, M. CHROST, B. TOPIJ-STEMPIŃSKA. Kraków 2011, s. 325–326.

²³ P. KRUPIŃSKI: *Pies patrzy na getto...*, s. 57–85.

²⁴ K. ZABAWA: *Rozpoczęta opowieść...*, s. 214–215.

²⁵ Tamże, s. 254–255.

²⁶ Informację, że *Kotka Brygidy* oparta jest na wspomnieniach Ireny Moryson, której rodzina pomagała Żydom w czasie Zagłady, podaje za Łukaszem JARONIEM (*Mamo, poczytaj mi o Holokauście*. Dostępne w Internecie: <http://kulturaonline.pl/mamo,poczytaj,mi,o,holokaucie,titul,artykul,15107.html> [data dostępu: 28.02.2016]).

w dodatku najprawdopodobniej posiada zdolność wielokrotnego odradzania się. W zakończeniu książki ona (lub jej kolejne wcielenie) wyprowadza starą już Helenę poza krąg ludzkich spraw. Ale niewykluczone, że warto właśnie zawiesić zasadę prawdopodobieństwa, by odkryć suwerenność tej bohaterki, w żaden sposób niepodporządkowującej się ludziom, z którymi aktualnie mieszka, czy są to Polacy, czy Żydzi, posiadającej, zdaje się, zupełnie od nich niezależne bogate życie wewnętrzne.

Inna rzecz, że w notach czy posłowiach, zaświadczających o autentyczności przedstawionych zdarzeń, autorzy raczej nie zdradzają, czy postacie zwierząt też są prawdziwe; wyjątkiem są dwie pozycje: *Czika, piesek w getcie* Batszewy Dagan i *Wojna na Pięknym Brzegu* Andrzeja Marka Grabowskiego. W pierwszej z nich na czwartej stronie okładki pojawia się informacja, że historia opisana w książce zdarzyła się naprawdę. W tym krótkim opowiadaniu, skierowanym do najmłodszych dzieci, w centrum doświadczenia i traumy głównego ludzkiego bohatera – pięcioletniego Michasia, znajduje się wprowadzony przez Niemców zakaz posiadania psów, który uzasadniony jest bardzo nieporadnie (i co gorsza – nie w sposób wskazujący na celowe naśladowanie mowy zależnej kilkuletniego bohatera), jako działanie mające pozbawić żydowskie domy strzegących je zwierząt. Trzeba zaznaczyć, że książeczka wydana przed kilkoma laty przez Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau znacznie odstaje poziomem przekazu (także w warstwie ilustracyjnej trącej myszką) od pozostałych spokrewnionych z nią publikacji. Opowiadanie Dagan jako jedyne w pełni potwierdza nasuwające się obawy związane z podejmowaniem omawianego tu tematu w literaturze dla dzieci. *Czika, piesek w getcie* przypomina tendencyjną czytanekę, przeżycia bohaterów są w niej zdecydowanie zanadto uproszczone, raczej nie przekonają współczesnego odbiorcy. Z kolei *Wojnę na Pięknym Brzegu* zamyka rozdział zatytułowany *Co było potem*, poświęcony dalszym losom bohaterów powieści. Jej narratorka – Krysia, mająca w 1939 roku 10 lat, córka polskiego majora, to późniejsza mama autora. Wśród owych bohaterów wymieniona jest ukochana suczka rodziny, Muszka, która zaginęła podczas ewakuacji Warszawy po powstaniu warszawskim i nigdy już nie została odnaleziona.

W większości zajmujących mnie książek zwierzęta są postaciami drugoplanowymi, właśnie jak Muszka, która jest cały czas obecna w życiu członków rodziny, ale nie absorbuje ich uwagi, raczej przy nich czuwa, reaguje na to, co im się przytrafia. Krysia zresztą, zwłaszcza na początku powieści, chętnie to zauważa, na przykład, że wojna zaczęła się dla niej od szczeknięcia zaniepokojonej Muszki; nieco później opowiada, że w schronie suczka dodawała jej otuchy („Całe szczęście, że miałam Muszkę. Mogłam ją głaskać i przytulać”²⁷), czy o tym, jak gwałtownie zareagowała na defiladę niemieckich żołnierzy po kapitulacji Warszawy („wskoczyła na parapet, [...] wyszczerzyła kły i zaczęła

²⁷ A.M. GRABOWSKI: *Wojna na Pięknym Brzegu*. Il. J. RUSINEK. Łódź 2014, s. 35.

szczekać, jakby widziała dzikie zwierzęta²⁸). W kolejnych latach wojny Muszka się starzeje, a główna bohaterka staje się coraz bardziej samodzielna, angażuje się w konspirację. Jednocześnie suczka nierzadko rozsądza swym psim zachowaniem – szczekaniem czy popiskiwaniami – powagę sytuacji, doniosłych wydarzeń, jak pierwsze spotkanie Krysi z łączniczką AK. To może drobne i w pierwszej lekturze trudno zauważalne, swoiste sygnatury niepodporządkowanego ludzkim sprawom życia, odrębnej podmiotowości. Symptomatyczne dla relacji człowiek – zwierzę wydaje się, że Muszka była jedyną nieodłączną towarzyszką zabaw ukrywającego się w domu Krysi żydowskiego chłopca – Janka, tak naprawdę tylko dla niej jego tożsamość nie miała znaczenia.

3

Można by zapytać, czy w przypadku losu zwierząt ma sens wprowadzanie rozróżnienia na ich uwikłanie w doświadczenie żydowskie i nieżydowskie. Ta kwestia zdaje się oczywista, gdy dochodzi do rozstania z ukochanym zwierzęciem w związku z przesiedleniem do getta, rozstania, które w książkach dla najmłodszych uzasadnia się raczej problemami lokalowymi, nie zaś antysemitkami zakazami (zresztą akurat tych dotyczących zwierząt prawdopodobnie nie wprowadzano na całym okupowanym terenie)²⁹. To często jedna z pierwszych dziecięcych strat. Tak kotka Brygidy trafia do sześciolatniej Heleny, Szlemiel czy Czika zostają rozdzieleni ze swymi opiekunami. Co ciekawe, ta ostatnia nie godzi się na rozstanie, wraca do swych opiekunów, którzy zmuszeni są po raz drugi wyprowadzić ją z getta. Szczególny aspekt tego powszechnego w czasie Zagłady zwierzęcego doświadczenia porusza Joanna Rudniańska w *XY* – książce mającej znamiona baśni dla raczej młodszych dzieci. Jedna z dwóch bohaterek, bliźniaczek rozdzielonych tuż po urodzeniu kilka lat przed wojną, Hania X, która trafiła do żydowskiej rodziny, w chwili przesiedlenia do getta obawia się, że sąsiedzi, mający zaopiekować się jej ukochanym psem, będą chcieli go skrzywdzić:

[...] najbardziej żał jej było psa Cygana, czarnego, puchatego szczeniaka o grubych łapach, który musiał zostać u sąsiadów. W dodatku, zanim wyprowadziła się [...], dzieci z podwórka powiedziały jej, że sąsiedzi na pewno wyrzucą Cygana na ulicę albo go zabiją, bo nikt nie będzie się zajmował żydowskim psem [podkreśl. – A.J.]³⁰.

²⁸ Tamże, s. 40–41.

²⁹ P. KRUPIŃSKI: *Pies patrzy na getto...*, s. 65.

³⁰ J. RUDNIAŃSKA: *XY*. Il. J. AMBROŹEWSKI. Warszawa 2012, s. 22.

To szczególny sygnał, że ofiarą antysemityzmu (zarówno nazistowskiego, jak i polskiego) może stać się również zwierzę. (Tu zresztą rysuje się osobny problem-pytanie: kiedy zwierzęta traktowano podobnie jak tzw. rzeczy pożytkowe, chętnie przywłaszczane, a kiedy spotykał je odmienny los, porzucano je lub zabijano.) Historia Cygana, raczej na prawach wyjątku, kończy się poniekąd szczęśliwie – poniekąd, ponieważ i jemu autorka-narratorka przyznaje prawo do traumatycznych doświadczeń oraz wspomnień, próbuje je wyrazić na poziomie dziecięcego przeżywania świata:

Ocalał tylko pies Cygan. Hania X spotkała go pod zburzoną kamienicą na ulicy Pięknej, tam gdzie mieszkała przed wojną ze swoimi rodzicami. Siedział wśród ruin i czekał na nią, olbrzymi, wychudzony, czarny pies z futrem jak niedźwiedź. Mało przypominał tamtego puchatego szczeniaka, którego Hania zostawiła u sąsiadów. To Cygan poznał Hanię, skakał na nią, piszczał i skomlał, opowiadał jej w swoim psim języku, co się z nim działo przez te lata.

[...]

Ale czasami Hania X tak okropnie tęskniła za swoją mamą i za swoim tatą! Wtulała się wtedy w swojego psa Cygana i płakała, a on wiedział, dlaczego jego pani płacze, bo przecież wszystko pamiętał: rodziców Hani X, mieszkanie na Pięknej, park Ujazdowski, dokąd chodzili na spacer, a nawet koszyk, w którym sypiał, biały okrągły koszyk wysłany niebieskim futerkiem³¹.

W książce Rudniańskiej pojawiają się jeszcze inne zwierzęta: to pies, który jako jedyny potrafi rozróżnić siostry, gdy te wreszcie się spotykają, oraz klacz, żyjąca we dworze, w którym podczas wojny mieszkała najpierw Hania Y, a później również ukrywa się Hania X. Dziewczynki razem jeżdżą konno, zwierzę wyprowadza je z dala od ludzi, w miejsca, gdzie okupacyjne podziały zdają się nie obowiązywać. Jednocześnie klacz, jakby rozumiejąc wojenną rzeczywistość, może też zgodnie z konwencją baśni, ratuje siostry przed leśniczym, który chce donieść policji o ukrywającej się Żydówce.

Inny wymiar owej różnicy losu przedstawia *Bezsenność Jutki* Doroty Combrzyńskiej-Nogali. Tytułowa siedmioletnia bohaterka książki mieszka wraz z dziadkiem i ciotką w łódzkim getcie. Pewnego dnia poznaje swoją rówieśniczkę – Polkę Basię, w zasadzie sąsiadkę, tyle że z za drugiej strony muru. Dziewczynki, zaprzyjaźniając się, rozmawiają o swoich zwierzętach:

– Mam kotka – powiedziała Basia, unosząc wysoko w dłoniach małego, burego kociaka tak, żeby Jutka go zobaczyła.

– A ja mam gawrona, ale gdzieś poleciał³².

³¹ Tamże, s. 56–57.

³² D. COMBRZYŃSKA-NOGALA: *Bezsenność Jutki*. Il. J. RUSINEK. Łódź 2012, s. 55.

Nieco później Basia próbuje opisać Jutce, jaki kot jest w dotyku. Aż wreszcie pewnego dnia udaje im się spotkać w tajemnicy przed dorosłymi: Basia przekrada się za mur getta, by koleżanka mogła poznać jej kotka:

[...] podała jej Mruczka i dziewczynka delikatnie go objęła. Zastygła pod wpływem jego ciepła i dotyku miękkiego futerka. Nigdy w życiu czegoś takiego nie doświadczyła. Wielka radość wypełniła ją od stóp aż po sam czubek głowy³³.

Znajomość z Basią skłania Jutkę do refleksji, o której wspomina w rozmowie z dziadkiem i swoim przyjacielem Dawidem:

- Dziadku, ja nigdy nie widziałam psa, tylko na obrazku w książce – poskarżyła się Jutka dziadkowi.
- Widziałas, jasne, że widziałas, tylko nie pamiętasz – powiedziała.
- Ja kiedyś widziałem psa. Dawno temu, jeszcze zanim nas tu zamknęli. Nawet kotów jest mało. Dużo jedzą, ale czasem w sklepach je trzymają, żeby myszy żarły³⁴.

Podobne przemyślenia ma tuż po wydostaniu się z getta dziewięcioletni Rafał, główny bohater *Arki czasu...* Marcina Szczygielskiego:

Nie widziałem ich [zwierząt – A.J.] zbyt wielu. Widziałem pieska pani Beli Gelbart³⁵, która mieszkała przy Siennej. Codziennie wychodziła z nim na spacer, zawsze była bardzo elegancka. Widziałem kilka kotów – zwyczajnych, burch, które mieszkały w piwnicach, ale też jednego rasowego. Był biały, gruby, leniwy i miał niebieskie oczy. Przyniosła go siostra pana Boca – tego, który mieszkał w pokoju w naszym mieszkaniu przy Siennej. Ta siostra nie mówiła po polsku, ale pokazała mi w korytarzu kota i pozwoliła go pogłaskać. Był miękki i mruczał. Widziałem też gołębie, wrony, gawrony i sroki. I wróble! No i oczywiście szczury i myszy. I konie!³⁶

Bezsenność Jutki kończy się ucieczką głównej bohaterki i jej ciotki z getta. Dziewczynka od razu dostrzega różnicę między dwiema częściami miasta: „Chodnikiem biegł czarny pies i merdał ogonem. Jutka wiedziała, że to coś znaczy, ale nie wiedziała, czy to dobrze, czy źle”³⁷. Oto więc okazuje się, że

³³ Tamże, s. 63–64.

³⁴ Tamże, s. 60.

³⁵ Najprawdopodobniej chodzi o Belę Gelbard (czyli Izabelę Czajkę Stachowicz). Niewykluczone, że autor celowo szyfruje jej nazwisko, zmieniając jedną literę. W ten sposób nawiązywałby porozumienie ze starszym, dorosłym czytelnikiem.

³⁶ M. SZCZYGIELSKI: *Arka czasu czyli Wielka ucieczka Rafała od kiedyś przez wtedy do teraz i wstecz*. Il. D. DE LATOUR. Warszawa 2013, s. 116–117.

³⁷ D. COMBRZYŃSKA-NOGAŁA: *Bezsenność Jutki...*, s. 80.

relacje międzygatunkowe są w jakimś sensie konstytutywne dla sposobu postrzegania rzeczywistości, zarówno przez ludzi, jak i zwierzęta. W większości interesujących mnie książek dochodzi do podobnych odkryć: „Nikt tutaj nie żyje. Nawet psy i koty”³⁸ – opisuje getto we wstępie do *Wyspy na ulicy Ptasiej* autor, będący pierwowzorem bohatera; również Cesia z *Ostatniego piętra* Ireny Landau przypomina sobie: „W getcie właściwie nie było psów”³⁹. Dziewczynka początkowo dziwi się, gdy po tzw. stronie aryjskiej widzi psy wyprowadzane na spacer. Ale tu też na targu można usłyszeć: „[...] trzeba mieć źle w głowie, żeby w takie czasy trzymać jeszcze bydło [psa – A.J.] w domu”⁴⁰. Problem kosztów utrzymania zwierząt w czasie wojny dotyczy także Cziki i Muszki z *Wojny na Pięknym Brzegu*, tyle że w tych opowieściach jest przedmiotem prawdziwej troski bohaterów.

Wszelako w zajmujących mnie książkach wybrzmiewa też inna, równie kontrowersyjna w literaturze dla dzieci kwestia nieostrych granic między zwierzęciem domowym a hodowlanym. W *Ostatnim piętrze* pojawia się epizod z żółwiami, przeznaczonymi na konserwy dla niemieckiego wojska, uwolnionymi przez partyzantów z transportu i przygarnianymi chętnie przez warszawiaków. Jednocześnie ukrywająca Cesię pani Teresa nie zdradza domownikom, obawiając się ich sprzeciwu, że podaje im na obiad końskie mięso. Bohaterowie *Bezsenności Jutki* zaś z apetytem zjadają indyki, które przedostały się przez ogrodzenie getta i zabląkały się w pobliżu ich ogródka. Dzieci radośnie reagują na wiadomość, że niewidziane przez nie nigdy wcześniej zwierzęta nadają się do jedzenia⁴¹.

Zarazem właśnie w getcie najmłodszy bohaterowie odkrywają podmiotowość zwierząt niewchodzących zazwyczaj w relacje z ludźmi⁴². Stąd zainteresowanie Jutki ptakami. Dziewczynka relacjonuje swemu przyjacielowi Joskowi rozmowę dziadka z ciotką:

³⁸ U. ORLEV: *Wyspa na ulicy Ptasiej*. Przeł. L.J. KERN. Il. O.E. TCHERNOV. Poznań 2011, s. 8.

³⁹ I. LANDAU: *Ostatnie piętro*. Il. J. RUSINEK. Łódź 2015, s. 17.

⁴⁰ Tamże, s. 56.

⁴¹ Wątek ten wprost pojawia się w *Asiuni* Joanny Papuzińskiej, autobiograficznej opowieści o wojennym dzieciństwie autorki: „Któregoś dnia w przepuście pod torami kolejowymi chłopcy złapali zająca. Bardzo mi przykro, że muszę to napisać, ale zajączek został zjedzony. Bo była wojna i nie mieliśmy co jeść” (J. PAPUZIŃSKA: *Asiunia*. Il. M. SZYMANOWICZ. Warszawa–Łódź 2011, s. 33). Dodam na marginesie, że zupełnie inną postawę prezentuje Janek, fikcyjny bohater *Srebrnego miecza*. Chłopiec gwałtownie protestuje, gdy napotkane dzieci chcą zjeść zaprzyjaźnionego z nim koguta („To mój przyjaciel [...] Jak można zjeść przyjaciela” (I. SERRAILLIER: *Srebrny miecz*. Przeł. J. ŁOZIŃSKI. Il. na podstawie rysunków C.W. HODGESA. Poznań 2014, s. 69)).

⁴² Skrajnym przykładem będzie w tym kontekście wspomnienie Szewacha Weissa: „Pierwsze zabawki, które pamiętam, to w piwnicy. Z moim kuzynem robiliśmy z błota czołgi, żołnierzy, armatki i bawiliśmy się w wojnę. A naszymi żołnierzami były wszy, takie tłuste, myśmy byli chudzi, a te wszy były tłuste – nie wiem dlaczego” (cyt. za: J. KOWALSKA-LEDER: *Doświadczenie Zagłady...*, s. 239).

Powiedział Esterce, że zimą trzeba dokarmiać ptaki, a Estera powiedziała, że nie w wojnę, a dziadek powiedział, że właśnie w wojnę, a wtedy ona powiedziała, że nie będziemy marnować na ptaki jedzenia. [...] W ogóle dziadek powiedział jeszcze, że wiesz ten chleb dla mnie. [...] Żeby wiedziała, że zimą się karmi ptaszki⁴³.

Mimo protestów ciotki, niechcącej przyjmować pod swój dach nowego domownika darmozjada, Jutka zaprzyjaźnia się z gawronem, najprawdopodobniej wcześniej oswojonym, zagubionym w Łodzi. Dziewczynka nadaje mu imię – Wawelski. Przewycięża także chęć zamknięcia go w klatce i odkrywa niezwykłą inteligencję ptaka, który, aby zdobyć pożywienie, potrafi zrobić proste narzędzia lub rzuca orzechy pod koła samochodów, czekając, aż te rozgniotą skorupki. Swoją drogą, zastanawiająca jest ta zależność, że w getcie przedstawionym w tekstach literackich zwierzęta są raczej wolne, na swój sposób niepodległe, to one decydują o zażyłości w relacjach z ludźmi.

Obecność ptaków – jedynych istot mogących opuszczać dzielnicę – ma szczególne znaczenie zarówno w tej książce, jak i w *Wyspie na ulicy Ptasiej*, której akcja toczy się w warszawskim getcie. Ukrywający się samotnie w ruinach jednej z kamienic Alek dokarmia, a z czasem oswaja, wróble. Chłopiec ma też hodowlaną białą myszkę Śnieżkę, o którą troszczy się w sposób niezwykły (i niezrozumiały, a wręcz śmieszny dla innych bohaterów), ryzykuje życie, by przenieść ją do swojej nowej kryjówki. Odpowiedzialność za nią daje mu poniekąd poczucie sprawstwa, przez blisko pół roku jest ona jedyną towarzyszką jego rozmów i powierniczką („Większość czasu spędzałem [...] ze Śnieżką. Leżałem na brzuchu albo plecach i czytałem”⁴⁴). Alek zdaje sobie sprawę z tego, że jego przyjaźń z myszką nie jest typowa, twierdzi jednak, że ich relacja może być tak samo bliska jak z kotem czy psem. Równocześnie chłopiec, podobnie jak Jutka swojego gawrona, raczej umiarkowanie antropomorfizuje zwierzątko, ma świadomość jego odrębności („Czasami byłem zadowolony, że Śnieżka jest tylko myszką. Dzięki temu mogłem jej mówić wszystko, na co miałem ochotę”⁴⁵). W pewnym momencie Alek wyobraża sobie, że gdyby był bohaterem baśni, zwierzęta, na przykład ptaki, mogłyby mu – zgodnie z prawem tego gatunku literackiego – pomóc, odwdziżyć się za opiekę. Można tę jego fantazję potraktować jako swoisty sygnał dla czytelnika, że zwierzęcy bohaterowie nie tylko nie są przebrani, umowni, ale też nie są instrumentalizowani. Również Cesia z *Ostatniego piętra* zaprzyjaźnia się z myszką, nadaje jej imię Pliszka. Zauważa ją w swojej kryjówce w warszawskim mieszkaniu przyjaciół rodziców, którzy zapewniają dziewczynce schronienie po ucieczce z getta („Kiedy tylko Cesia się tu schowa, myszka przyjdzie i będzie razem z nią. Oczywiście wołałaby psa albo

⁴³ D. COMBRZYŃSKA-NOGAŁA: *Bezszenność Jutki...*, s. 26–27.

⁴⁴ U. ORLEV: *Wyspa na ulicy Ptasiej...*, s. 130.

⁴⁵ Tamże, s. 196.

kota, ale lepsza mysz niż nic⁴⁶; „Cesia była pewna, że myszka słyszy jej myśli⁴⁷”. Dziewczynka może w większym stopniu projektuje na zwierzęta swoje emocje niż dostrzega ich odrębność, ale w obu opowieściach myszy wkraczają do świata dzieci jako podmioty spoza narzuconego im porządku, niezależne (Pliszka na przykład wraca do swojej norki, kiedy chce, bez względu na dziewczynkę).

Osobne miejsce wśród tych narracji zajmuje *Arka czasu...* Szczygielskiego, której znaczna część akcji toczy się w warszawskim ogrodzie zoologicznym, zaadaptowanym w czasie wojny między innymi na ogródki działkowe i fermę lisów. Tu po wydostaniu się z getta trafia główny bohater, Rafał. Tym samym w powieści pojawiają się refleksy historii małżeństwa Żabińskich i wywiezionych do Rzeszy zwierzęcych rezydentów zoo. A także epizod z polowaniami, jakie na tym terenie Niemcy urządzali na gawrony i innych dawnych, zabłąkanych mieszkańców. Chory Rafał zostaje zresztą odnaleziony i tym samym uratowany przez oswojonego szopa pracza Miksia, który sprowadza do niego dwoje innych ukrywających się dzieci – Lidkę i Emka. Właśnie za sprawą zwierząt w tej powieści przestrzeń zoo staje się poniekąd eksterytorialna. Trójka dzieci trafia też na ślad szakala⁴⁸, którego dokarmiają, później udaje im się go przekonać, by wraz z nimi i Miksiem opuścił zoo na tratwie zbudowanej przez Edka, wychowanego we flisackiej rodzinie. To jedna z piękniejszych scen w powieści, gdy Rafał z szacunkiem, łagodnie zaprasza na pokład dzikie zwierzę, nie ograniczając jego prawa do wolności. Za chwilę odpływają całą piątką, trochę jak załoga „przejęzyczonej” arki Noego.

Przypomnę, że wszystkie te zwierzęta otrzymują imiona – psy: Czika i Cygan, gawron Wawelski, myszki: Śnieżka i Pliszka, szop Miksio, szakal Bursztyn – ten gest nazywania służy nie tylko upodmiotowieniu i udomowieniu ich przez dzieci, ale także (może: przede wszystkim) służy samym dzieciom, które tym sposobem mogą oddziaływać choćby na jakiś wycinek rzeczywistości. Wszak to one pozostają wciąż w centrum narracji. Więż ze zwierzętami ma w większości wspomnianych fabuł jednak znamiona więzi zastępczej, kompensującej, ograniczonej czasowo do okresu wojny. Tak jest na pewno w przypadku obu myszek i poniekąd również Wawelskiego, który z powodu przestrzelonego skrzydła zostaje pod opieką dziadka w getcie, gdy Jutka je opuszcza.

Ale nie można wykluczyć sytuacji, w której lektura odbiorcy prymarnego, lektura dziecięca będzie lekturą „stowarzyszoną”, „stowarzyszoną” ze zwierzęcymi bohaterami i z badaczami studiów nad zwierzętami. Nie tylko nie można

⁴⁶ I. LANDAU: *Ostatnie piętro...*, s. 43.

⁴⁷ Tamże, s. 52.

⁴⁸ Co ciekawe, ceniony etolog Konrad Lorenz, zdradzający jednocześnie sympatie nazistowskie, „twierdził, że rasy podobne aryjskiej, takie jak owczarek niemiecki, pochodzą od wilka, podczas gdy rasy podobne semickiej pochodzą od mezopotamskiego szakala” (cyt. za: D. LACAPRA: *Powrót do pytania o to, co ludzkie i zwierzęce*. Przeł. K. BOJARSKA. W: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*. Antologia. Red. E. DOMAŃSKA. Poznań 2010, s. 470).

wykluczyć takiej sytuacji, wręcz dobrze jest ją sobie wyobrazić. Zwierzęta nie żyją doświadczeniem wojny, inaczej przeżywają otaczającą je rzeczywistość i tym samym wymykają się instrumentalizacji, posiadają osobne życie wewnętrzne. Choć paradoksalnie tłem dla ich losów jest wojna, ponieważ później już się o nich nie mówi, tracimy je z oczu. Mimo że część z nich podlega dyskursowi władzy, to jednocześnie zwierzęta znajdują się poza tym, co Aleksandra Ubertowska nazywa władzą dyskursu⁴⁹, i właśnie dlatego, że nie są w centrum narracji, mają zdolność rozsadzania jej, kierowania, niekiedy jedynie przez krótką chwilę, wyobraźni czytelników w inne strony.

4

Szlemiel Ryszarda Marka Grońskiego zdaje się swego rodzaju rewersem książek, które interesowały mnie do tej pory – o ile w nich zwierzęta były bohaterami drugoplanowymi, o tyle teraz na drugim planie sytuują się sprawy ludzkie.

Jednym z pierwszych symptomów zbliżającej się wojny jest zatem dla Szlemiela spotkanie z psem sekretarza niemieckiej ambasady Donnerwetterem (jego imię oznacza burzę z piorunami, ale też funkcjonuje w Niemczech jako przekleństwo, zdaje się zwiastunem nadchodzącej wojny), który zwraca się do Grypsa, mieszańca, zaprzyjaźnionego z buldogiem: „Ty jesteś osobnikiem niższej rasy [...] Ty jesteś kundlowatą mieszaniną wielu niższych ras. Z takimi jak ty zrobimy porządek”⁵⁰. Gryps tak to komentuje: „Obawiam się, że nic dobrego nie wyniknie z podobnej tresury ludzi i psów” (s. 12). Nieco później, już w czasie okupacji, towarzystwo i nastroje podczas spacerów Szlemiela zmieniają się jeszcze bardziej:

Środkiem alei kroczył Niemiec. Przed nim biegł czarny jak jego mundur wilczur ze zjeżoną sierścią, każdej chwili gotowy do ataku. Czekał tylko na rozkaz. Dużo takich wilczurów zjawiało się w Warszawie. Kiedy szczekały, podskakując i obnażając zęby – lepiej było zejść im z drogi.

s. 23

Choć jednym z przyjaciół Szlemiela, epizodyczną postacią, jest owczarek Rex, oburzony wykorzystywaniem swych kuzynów przez Niemców, zasadniczo w powieści mamy do czynienia ze swoistym uproszczeniem, a może wręcz autorskim uroszczeniem, kiedy narrację prowadzi buldog angielski, tak jednoznacznie, a zarazem asymetrycznie przeciwstawiony owczarkowi niemieckiemu, włączanemu w ten sposób w krąg ikon nazizmu, zinstrumentalizowanemu,

⁴⁹ Por. A. UBERTOWSKA: *Natura u kresu...*, s. 39.

⁵⁰ R.M. GROŃSKI: *Szlemiel*. Il. K. FIGIELSKI. Warszawa 2010, s. 12. Dalsze cytaty oznaczam numerem strony.

zawłaszczonemu przez ludzkie imaginarium, stającemu się więc raczej figurą niż podmiotem⁵¹. Tymczasem los zwierząt wykorzystywanych przez oprawców, by zabijały, zasługiwałyby na osobną uwagę⁵². Ten wątek, zasygnalizowany w *Szlemielu* czy w *Kotce Brygidy*, jest jednym z centralnych w kierowanej raczej do młodzieży książce Grzegorza Gorata pt. *Szczury i wilki*⁵³, o której napiszę jedynie kilka słów: tu również narracja została częściowo poprowadzona z perspektywy psa, o znaczącym imieniu Mensch⁵⁴, należącego do jednego z oficerów służących w obozie Auschwitz-Birkenau. Co ciekawe, Mensch w pewnym momencie „sprzeniewierza się” tresurze i w obronie Żydówki rzuca się na atakującego ją wilczura⁵⁵. Okazuje się humanitarny, jakby znaczące imię, nadane mu przez bezwzględniego antysemitę, zdeterminowało jego postępowanie. Zostaje za to brutalnie pobity, a życie ratują mu więźniowie, on zaś szczególnie przywiązuje się do jednego z nich – lekarki, Żydówki niemieckiego pochodzenia. Paradoksalnie więc Mensch może w sposób najbardziej wyraźny znosić rasowe opozycje, które narzuciła wojna. Te kwestie wiążą się, rzecz jasna, z szerszym problemem stosunku Niemców do zwierząt. W *Kotce Brygidy* powodem konsternacji głównej bohaterki, Heleny, jest troska, jaką niemieccy żołnierze okazują bocianowi zaplątanemu w metalowe pręty (dziewczynka zastanawiała się potem: „Uwolnili bociana [...] Czy oni są dobrzy, czy źli”⁵⁶). Szlemiel natomiast w jednym z charakterystycznych dla tej książki dowcipnych fragmentów kpi, że niemieccy oficerowie nawet na koty wołali „Halt”. „Nie widziałem kota reagującego na to wezwanie” (s. 26).

Szlemiel, choć podobnie jak córka opiekującej się nim rodziny, sześciolatek Joasia, nie musi nosić opaski z gwiazdą Dawida, zostaje naznaczony w chwili, gdy do jego domu przychodzi niemiecki oficer z nakazem opuszczenia mieszkania i zobaczywszy buldoga, reaguje: „Żydowski pies – warknął (ludzie też

⁵¹ Na inne konsekwencje analogii między rasizmem w odniesieniu do ludzi i rasizmem w stosunku do zwierząt zwraca uwagę – opierając się na ustaleniach Borii Saxa – Piotr KRUPIŃSKI (*Pies patrzy na getto...*, s. 81).

⁵² Por. R. TINDOL: *The Best Friends of the Murderers: Guard Dogs and the Nazi Holocaust*. In: *Animals and War. Studies of Europe and North America*. Ed. R. HEDIGER. Boston 2012.

⁵³ Zob. G. GORAT: *Szczury i wilki*. Warszawa 2009.

⁵⁴ Natknęłam się na informację, że Kurt Franz, ostatni komendant Treblinki, uczył swojego psa Barry’ego atakowania więźniów na komendę: „Człowieku, bierz tego psa”, w której, rzecz jasna, rzeczownik „człowiek” wskazywał na psa, a „pies” na więźnia. Por. Ch. PATTERSON: *Wieczna Treblinka*. Przeł. R. RUPOWSKI. Opole 2003, s. 147. W swojej powieści Gorat nawiązuje jeszcze do losów ukochanego psa jednej z esesmanek z Auschwitz-Birkenau, Drechselerki. Ta postać rzeczywiście pojawia się w *Szczurach i wilkach*. Kobieta po tym, jak straciła owego psa, postanawia zaopiekować się uratowanym przez więźniów, wciąż potrzebującym pomocy lekarskiej Menschem. Por. W. KIELAR: *Anus mundi*. Wrocław 2004, s. 284.

⁵⁵ Tym samym Mensch przypomina poniekąd psa z *Ambulansu* Janusza Morgensterna, na którą to filmową etiudę zwróciła uwagę w kontekście studiów nad zwierzętami A. UBERTOWSKA: *Natura u kresu...*, s. 37.

⁵⁶ J. RUDNIAŃSKA: *Kotka Brygidy*. Lasek 2007, s. 99.

warczą)” (s. 19). Tym samym Szlemiel zmienia rasę, nie ma już znaczenia, że jest buldogiem angielskim, ważne stało się jego powinowactwo z żydowską rodziną⁵⁷. Koncentrując się, co naturalne, bardziej na doświadczeniach własnych niż swoich właścicieli, Szlemiel opowiada, jak wojna wpłynęła na jego codzienność⁵⁸: mówi o przeżyciach związanych z przebywaniem w schronie, o nowych rytuałach spacerowych („Na wieczorny spacer wychodziłem wcześniej niż przed pojawieniem się Niemców i ich wilczurów: obowiązywała godzina policyjna” (s. 25)), a przede wszystkim o wymuszonych zmianach w diecie, nie tylko własnej:

Bieda ma swój zapach, atakujący nos. Pierwsze wiedziały o tym coraz chudsze bezdomne psy i wciskające się do piwnicznych okienek głodne koty: śmietniki nie zaspokajały już ich potrzeb, kto by wyrzucał resztki, kiedy te resztki dojadło się następnego dnia.

s. 33

Jednak prawdziwą cezurą w życiu psa staje się dopiero przesiedlenie jego opiekunów do getta. „Wszystko odbywało się właściwie poza mną” (s. 35) – mówi. Rodzina pozostawia go Polce, dotychczasowej pomocy domowej, pani Stasi, mieszkającej na Pradze. Groński ukazuje ten wątek nie wyłącznie jako nieszczęście pojedynczej rodziny, lecz wspólne doświadczenie wielu przesiedlanych Żydów. Najważniejsze jednak, że próbuje oddać nie tyle tragedię ludzi przywiązanych do swego psa, ile przede wszystkim rozpacz zwierząt, którym rozpadał się cały świat, traciły domy i poczucie bezpieczeństwa:

Szurgot kroków, nawoływania, przekleństwa, bieganina, rozpryskujące się kałuże błota, nagła panika – żandarmi obserwujący ten marsz zdejmowali z ramię karabiny i tłukli kolbami przechodzących. Szukałem wzrokiem psów. Tylko staruszka w chustce z frędzelkami przyciskała do piersi ratlerka. Z klatki ktoś wypuścił kanarka. Żółta kulka z czarnym łebkiem pofrunęła na najbliższy balkon. Słyszałem jak bije serce przerażonego ptaka.

s. 39

Trzeba przy tym zauważyć, obnażając pewną lukę w narracji Grońskiego, że przeżycia nadświadomego psa są w istocie mniej dramatyczne, jeśli porównać je z tym, co rzeczywiście musiały czuć zwierzęta, nierozumiejące przecież, dlaczego nagle się je opuszcza. Równocześnie Szlemiel w innych miejscach swojego monologu wewnętrznego daje wyobrażenie o tym, jakie mogły być skutki wrzucenia ich w tę sytuację:

⁵⁷ Swoiste dopowiedzenie, jakie mogą być konsekwencje posiadania psa przez żydowskich opiekunów, przynosi opowiadanie Idy FINK pt. *Pies* (w: TAŻ: *Odplywający ogród. Opowiadania zebrane*. Warszawa 2002, s. 98–104), w którym to esesmani, nie mogąc odnaleźć Żydów – uciekierów z getta, zamiast nich zabijają ich psa.

⁵⁸ Por. P. KRUPIŃSKI: *Pies patrzy na getto...*, s. 81–83.

Nie wiem jak tęsknią inni. Pies potrafi czekać na swojego pana miesiącami tam, gdzie widział go po raz ostatni – przed bramą, na przystanku tramwajowym, na skraju lasu (zgubił się lub został porzucony), na dworcowym peronie, na placyku czy skwerze.

s. 42

„Szlem to wojenna sierota” (s. 46) – powie o nim pani Stasia profesorowi Wilamowskiemu, któremu prowadziła dom i który zgodził się przygarnąć psa. W istocie, „sierota” to dobre określenie w tym kontekście; odważny zabieg Grońskiego, by poprowadzić narrację z perspektywy psa, pokazuje, w jak wielu aspektach podobne może okazać się postrzeganie własnej kondycji przez zwierzęta i dzieci. Justyna Kowalska-Leder w swojej książce zwraca uwagę na często niezamierzone w czasie Zagłady uprzedmiotawianie dzieci przez dorosłych, skoncentrowanych, co zrozumiałe, przede wszystkim na przetrwaniu, zapewnieniu im bezpieczeństwa, więc niekoniecznie zastanawiających się nad ich emocjami, samopoczuciem. Bezradność najmłodszych, wedle badaczki, przejawia się również w sposobie, w jaki opowiadają o swoich doświadczeniach, wydarzeniach, w których uczestniczą, ich punkt widzenia to punkt widzenia z boku, z dołu, spod stołu⁵⁹, nieledwie psi. I rzeczywiście, pytania zadawane przez Szlemiela równie dobrze mogłoby postawić kilkuletnie dziecko. Nie rozumie on słów: „Żydzi”, „getto”, „szmalcownik”, niektóre z nich wyjaśnia mu psi przyjaciel, *nomen omen*, Gryps. Sam Szlemiel zaś dostrzega, czego może od razu nie słyszymy, mechanizm rządzący także okupacyjnym słownikiem, a polegający na określaniu negatywnych zjawisk animalnymi neologizmami bądź neosemantyzmami:

Na rogach ulic i placach okupanci zainstalowali głośniki. Z głośników rozlegały się ryki i wrzaski – nadawano komunikaty z frontów i zarządzenia władz. Moi państwo mówili o tych głośnikach „szczekaczki”. A to przecież krzywdzące dla psów. Nasze szczekanie i poszczekiwanie (należy to rozróżnić) wyraża różne stany – zdumienie, chęć zaprzyjaźnienia się, irytację przechodzącą w napad złości, radość z powrotu domowników, bądź spotkania kolegów, zaniepokojenie hałasem na schodach czy kłótnią u sąsiadów. Tymczasem szczekaczka była jak najdalsza od wyrażania uczuć i nawiązania znajomości. Jej głos miał zagłuszać pamięć o dotychczasowym życiu – blasku świąteł, melodiach tang, granych przez orkiestry w restauracjach i kawiarniach otwartych długo w noc, wesołych nawoływaniach wracających do domów widzów przedstawień teatralnych i filmowych seansów, pocałunkach, jakie wymieniali zakochani przed bramami domów i na ławkach w parku.

s. 32–33

⁵⁹ J. KOWALSKA-LEDER: *Doświadczenie Zagłady...*, s. 227, 299.

Podobnego rodzaju korekta pojawia się w *Bezsenności Jutki*, gdy dziewczynka, jak to było wówczas w zwyczaju, nazywa Niemców „świniami”, na co dziadek upomina ją: „Nie wolno tak mówić! [...] Świnia to mądre i przydatne zwierzę”⁶⁰.

Szlemiel jeszcze w jednej z podziemnych gazetek rozprowadzanych przez profesora zauważa karykaturę Hitlera podpisaną „Hycler”:

To się zgadza: hycel łapie psy, zagania je do budy na kółkach, bywa, że wrzuca do worka, który zapełnia się psim nieszczęściem. Hycler poluje na ludzi, wsadza ich do getta tak jak moich bliskich, wywozi w nieznanym kierunku, urządza łapanki – widziałem jak na Francuskiej nagle podjechały ciężarówki, wyskoczyli z nich żandarmi i zaganiali przechodniów najpierw pod ściany kamienic, a potem do ciężarówek.

s. 50

To fragment dla wtajemniczonych. Groński zdaje się nawiązywać do rozwieszanych w czasie okupacji w miejscach publicznych tabliczek o treści: „Psom i Żydom wstęp wzbroniony”⁶¹. Ta analogia – co opisano już po wielokroć – przejawiała się wówczas na rozmaite sposoby: do niektórych parków wchodzić mogły psy, lecz nie Żydzi, dla Żydów wyznaczono osobny tramwaj, psom zaś pozwalano jeździć tylko na platformie, czego zresztą doświadczył Szlemiel w jednej z ostatnich scen powieści. O tym, jak głęboko uwewnętrzniło się to z założenia uwłaczające skojarzenie, może świadczyć notatka Reni Knoll, nastoletniej diarystki z krakowskiego getta: „Jaka to będzie rozkosz wyjść po wojnie bez opaski, poczuć się znowu człowiekiem, a nie bezdomnym szcztym psem”⁶².

Warto zauważyć, że antropomorfizacji Szlemiela towarzyszy podkreślanie jego psich zachowań. Oba te zabiegi są tu ze sobą sprzężone, ich celem zdaje się ukazanie złożoności zwierzęcego podmiotu. Przecież w istocie jego perspektywa sytuuje się w jakimś miejscu nieokreślonym w pełni, które charakteryzować możemy tylko w przybliżeniu, właśnie poprzez tego rodzaju aproksymacyjne działania, rozbijające spójne konstrukcje postaci. Można przypuszczać, że literatura dla dzieci pozostawia większą swobodę dla takich (zakładam, iż celowych) operacji. Ponadto nadświadomość bohatera, która sprawia, że miejscami jego głos może wydać się nieprzekonujący, a postać niebezpiecznie osuwać się w alegorię, owa nadświadomość również służy zwierzęcej sprawie, czy to na

⁶⁰ D. COMBRZYŃSKA-NOGAŁA: *Bezsenność Jutki...*, s. 38.

⁶¹ W dzienniku Reni Knoll znajduje zapis dowodzący, że niekiedy ten zakaz dotyczył tylko Żydów. Dziewczynka notuje, jak uratowała pieska przed wpadnięciem pod tramwaj. Nie mogła go jednak złapać i odprowadzić do opiekuna-Niemca, któremu się wyrwał, gdyż zwierzę uciekło na Planty, gdzie Żydom zabroniono wchodzić. Podają za: J. KOWALSKA-LEDER: *Doświadczenie Zagłady...*, s. 103.

⁶² Cyt. za: tamże, s. 120.

poziomie zabiegów deleksykalizacyjnych, czy to poprzez umieszczenie narratora w sytuacjach, w jakich o zwierzętach do tej pory nie wspomniano, co nie znaczy, że nie były ich udziałem.

Wszak Groński (i nie tylko on) uprzytomnia, że zwierzęta mogły doskonale wspierać rozmaite działania konspiracyjne. Szlemiel na swój sposób uczestniczył w podziemnych akcjach, spacer z nim ułatwiał, przykładowo, rozwieszanie ulotek *Polski Walczącej*. Przede wszystkim pies pomógł wyprowadzić z getta Joasię. Później zaś cały czas towarzyszył jej, jako pierwszy zauważył obserwującego dziewczynkę szmalcownika, a udaremniwszy jego zamiary, komentował: „Co za ludzie – żaden porządny pies tak by się nie zachował” (s. 77). To znowu wątek powracający w interesujących mnie książkach: w opowieści o Irenie Sendlerowej w wywiezieniu głównego bohatera z getta pomagała suczka Szepsi, którą wtajemniczony kierowca brał do samochodu zawsze, gdy przewoził dzieci. Suczka nauczona była szczekać, kiedy pojazd mijał strzeżoną bramę – w ten sposób zagłuszała płacz dziecka⁶³. Kotka Brygidy zaś, zmyliwszy psa gestapowców, uratowała ukrywanego przez rodziców Heleny Żyda, pana Kamila, a potem pomogła wydostać się z getta jego siostrze Brygidzie. Także zaprzyjaźniony z Jutką gawron Wawelski uczestniczył w zorganizowaniu ucieczki dziewczynki, przekazując korespondencję między jej dziadkiem a pomagającymi mu Polakami.

Niewątpliwie opis psich zwyczajów wprowadza dysonans w narracji o Zagładzie, do jakiej przywykliśmy. Gdyby ludzie byli głównymi bohaterami powieści, można by mówić po prostu o retardacyjnym charakterze zwierzęcego wątku w przebiegu akcji, tymczasem perspektywa przyjęta w książce Grońskiego sugeruje znacznie poważniejsze przesunięcie, chyba nie w pełni jednak wyzyskane. Nie będzie bowiem bezzasadne przypuszczenie, iż właśnie dlatego, że udziela się Szlemielowi głosu, jest on uwięziony w klatce ludzkich rozróżnień, podziałów, perspektyw; można mieć wątpliwości, czy z natury antroponormatywny język zostaje w tej powieści dostatecznie naruszony, wszak zasadniczo pies relacjonuje losy swoich kolejnych opiekunów, to ich sprawy, doświadczenie wojny w całości determinują jego opowieść. Paradoksalnie, inaczej niż w przypadku pozostałych zwierząt, które mnie zajmowały, Szlemiel nie odrywa naszej uwagi od wojennej rzeczywistości.

Kwestia prawdopodobieństwa w przypadku utworów poświęconych Zagładzie jest, jak zauważyła kiedyś Ida Fink, skomplikowana. Pisarka przyznała wręcz, że ze swych opowiadań usuwała niekiedy wydarzenia, które rzeczywiście

⁶³ R. PIĄTKOWSKA: *Wszystkie moje mamy*. Il. M. SZYMANOWICZ. Łódź 2013, s. 27–30. Z jednego ze świadectw wynika, że suczka o takim imieniu rzeczywiście istniała i poniekąd pomogła Irenie Sendlerowej w wywiezieniu dziecka z getta. Por. J. MAYER: *Życie w słoiku. Ocalenie Ireny Sendler. Jak nastolatki z Kansas odkryły i uratowały od zapomnienia polską bohaterkę Holokautu*. Przeł. R. STILLER. Warszawa 2013, s. 177–179. Por. K. WRÓBEL: *Zwierzęta w getcie warszawskim...*, s. 62–65.

miały miejsce, by historię uczynić bardziej wiarygodną⁶⁴. Nie nadużywając porównania, chciałabym jedynie zasugerować adekwatność tej myśli w interesującym mnie kontekście. Inna rzecz, że spostrzeżenie pisarki można by także w szerszej perspektywie odnieść do sposobu, w jaki (re)konstruujemy wszelkie zwierzęce punkty widzenia, ich wewnętrzne światy. Byłabym też skłonna twierdzić, że mimo koniecznych uproszczeń literatura dla dzieci w kształcie i poziomie, jaki dziś wypracowuje, okazuje się wyjątkowo dobrym medium dla opowieści o losach zwierząt podczas okupacji hitlerowskiej. Zdają się te książki, o których próbowałam opowiedzieć, pełnić funkcję propedeutyczną dla możliwości naszej wyobraźni.

5

Wracając jeszcze do powieści Grońskiego – po tym, jak dotychczasowi opiekunowie Joasi i Szlemiela: profesor i pani Stasia, zostają aresztowani przez gestapo za działalność konspiracyjną, dziewczynka decyduje się na powrót do getta. Książka kończy się w chwili, gdy ona i jej pies giną, zastrzeleni przy bramie dzielnicy. Szlemiel wcześniej kilkakrotnie drwił ze swego imienia, oznaczającego pechowca, jako zupełnie nietrafionego. Prawdopodobnie otrzymał je dla żartu ze względu na swą „niebanalną urodę” (s. 81). Z czasem zdaje się ono imieniem odczyniającym zły los, później okazuje się, że raczej odraczającym.

Ale można też uznać jego znaczenie za rzecz drugorzędą, unikając w ten sposób rozstrzygania, kto miał pecha, a kto szczęście, czy zwierzę uśmiercone wraz z wybuchem wojny przez przewidujących opiekunów, czy oddane sąsiadom, zbłąkane, odnalezione bądź nie. Wreszcie Szlemiel – imię pospolite (*appellativum*), które stało się imieniem własnym (*nomen proprium*), można potraktować jak potencjalny eponim, imię tych wszystkich zwierząt, o których wiemy, że musiały być. I nie wiemy nic więcej.

Nadto to imię własne, które mogłoby stać się zarazem imieniem wspólnym, pozwala wyjść poza Hilbergowską triadę, uniknąć nazywania zwierząt ofiarami, stowarzyszenia ich z katami czy ze świadkami. W jakimś sensie wszystkie one sytuowały się poza tymi podziałami, nawet jeśli dopiero interpretacja musiała je najpierw z nich oswobodzić⁶⁵.

⁶⁴ Podaję za: K. KUCZYŃSKA-KOSCHANY: „Все поэты жида”. *Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych*. Poznań 2013, s. 49.

⁶⁵ Por. A. UBERTOWSKA: *Natura u kresu...*, s. 37.

Bibliografia

- BARATAY É.: *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*. Przeł. P. TARASEWICZ. Gdańsk 2014.
- COMBRZYŃSKA-NOGALA D.: *Bezszenność Jutki*. Il. J. RUSINEK. Łódź 2012.
- DAGAN B.: *Czika, piesek w getcie*. Przeł. S. RACZYŃSKA. Oświęcim 2012.
- Dzieci Holocaustu mówią...* Vol. 2. Dodruk przygotowali J. GUTENBAUM i A. LATAŁA. Warszawa 2001.
- FERRY L.: *Nowy ład ekologiczny: drzewo, zwierzę i człowiek*. Przeł. H. i A. Miś. Warszawa 1995.
- FINK I.: *Pies*. W: I. FINK: *Odplywający ogród. Opowiadania zebrane*. Warszawa 2002, s. 98–104.
- FRANK A.: *Dziennik (oficyna). 12 czerwca 1942–1 sierpnia 1944*. Red. O.H. FRANK, M. PRESSLER. Przeł. A. OCZKO. Wyd. II. Kraków 2015.
- GORAT G.: *Szczury i wilki*. Warszawa 2009.
- GRABOWSKI A.M.: *Wojna na Pięknym Brzegu*. Il. J. RUSINEK. Łódź 2014.
- GRÓŃSKI R.M.: *Szlemiel*. Il. K. FIGIELSKI. Warszawa 2010.
- JAROŃ Ł.: *Mamo, poczytaj mi o Holokauście*. Dostępne w Internecie: http://kulturaonline.pl/mamo_poczytaj_mi_o_holokauscie_tytul_artykul_15107.html [data dostępu: 28.02.2016].
- JASNOWSKI P.: *Zagłada Żydów w najnowszej literaturze dla dzieci*. „Ryms” 2013, nr 19, s. 6–7.
- KIELAR W.: *Anus mundi*. Wrocław 2004.
- KLEMPERER V.: *Dziennik 1933–1945. Wybór dla młodych czytelników*. Przeł. A. i A. KLUBOWIE. Kraków 1999.
- KOWALSKA-LEDER J.: *Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*. Wrocław 2009.
- KRUPIŃSKI P.: *Pies patrzy na getto. Zwierzę jako podmiot narracji postholokaustowych*. W: *Ślady II wojny światowej i Zagłady w najnowszej literaturze polskiej*. Red. B. SIENKIEWICZ, S. KAROLAK. Poznań 2016, s. 57–85.
- KRZYWICKA I.: *Mieszane towarzystwo. Opowiadania dla dorosłych o zwierzętach*. Warszawa 1997.
- KUCZYŃSKA-KOSCHANY K.: „Все поэты жидаы”. *Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych*. Poznań 2013.
- LACAPRA D.: *Powrót do pytania o to, co ludzkie i zwierzęce*. Przeł. K. BOJARSKA. W: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*. Red. E. DOMAŃSKA. Poznań 2010, s. 417–475.
- LANDAU I.: *Ostatnie piętro*. Il. J. RUSINEK. Łódź 2015.
- LANZMANN C.: *Zajęc z Patagonii*. Przeł. M. OCHAB. Wołowiec 2010.
- MAYER J.: *Życie w słoiku. Ocalenie Ireny Sendler. Jak nastolatki z Kansas odkryły i uratowały od zapomnienia polską bohaterkę Holocaustu*. Przeł. R. STILLER. Warszawa 2013.
- OLCZAK-RONIKIER J.: *Korczak. Próba biografii*. Warszawa 2011.
- ORLEV U.: *Wyspa na ulicy Ptasiej*. Przeł. L.J. KERN. Il. O.E. TCHERNOV. Poznań 2011.
- PAPUZIŃSKA J.: *Asiunia*. Il. M. SZYMANOWICZ. Warszawa–Łódź 2011.
- PATTERSON Ch.: *Wieczna Treblinka*. Przeł. R. RUPOWSKI. Opole 2003.
- PIĄTKOWSKA R.: *Wszystkie moje mamy*. Il. M. SZYMANOWICZ. Łódź 2013.
- RUDNIAŃSKA J.: *Kotka Brygidy*. Lasek 2007.
- RUDNIAŃSKA J.: *XY*. Il. J. AMBROŹEWSKI. Warszawa 2012.
- SAX B.: *Animals in the Third Reich. Pets, Scapegoats, and the Holocaust*. New York 2000.
- SERRAILLIER I.: *Srebrny miecz*. Przeł. J. ŁOZIŃSKI. Il. na podstawie rysunków C.W. HODGESA. Poznań 2014.

- SKOWERA M.: *Polacy i Żydzi, dzieci i dorośli. Kto jest kim w „Kotce Brygidy” Joanny Rudniańskiej i „Bezsenności Jutki” Doroty Combrzyńskiej-Nogali*. „Konteksty Kultury” 2014, T. 11, nr 1, s. 57–72.
- SZCZYGIELSKI M.: *Arka czasu czyli Wielka ucieczka Rafała od kiedyś przez wtedy do teraz i wstecz*. Il. D. DE LATOUR. Warszawa 2013.
- TINDOL R.: *The Best Friends of the Murderers: Guard Dogs and the Nazi Holocaust*. In: *Animals and War. Studies of Europe and North America*. Ed. R. HEDIGER. Boston 2012, s. 105–123.
- UBERTOWSKA A.: *Natura u kresu (ekocyd). Podmiotowość po katastrofie*. „Teksty Drugie” 2013, nr 1/2, s. 33–45.
- WRÓBEL K.: *Zwierzęta w getcie warszawskim. Inna wersja historii*. Warszawa 2015 (praca magisterska).
- ZABAWA K.: *Historia we współczesnej literaturze dla dzieci*. W: *Pamięć – kultura – edukacja*. Red. nauk. A.P. BIEŚ SJ, M. CHROST, B. TOPIJ-STEMPIŃSKA. Kraków 2011, s. 309–329.
- ZABAWA K.: *Rozpoczęta opowieść. Polska literatura dziecięca po 1989 roku wobec kultury współczesnej*. Kraków 2013.

Anita Jarzyna

Schlemiels Animals and the Shoah in Children’s Literature

Summary

The author of the article is interested in R.M. Groński’s book, entitled *Szlemiel*, whose narrator and protagonist is an English bulldog, living with a Jewish intellectual family in pre-war and war Warsaw. Other pieces mentioned in the text – providing a context for this short story, in which the animal motif is dominant – are among others *Bezsenność Jutki* by D. Combrzyńska-Nogala, *XY* by J. Rudniańska, *Wojna na Pięknym Brzegu* by A.M. Grabowski and *Arka czasu...* by M. Szczygielski. Firstly, it is shown how narratives aimed at children regain the issue of the fate and experiences of the companion species during World War II, with a special emphasis put on the Shoah: the issue underestimated in both so-called literary texts for adults, and historical works. After all, Jews in certain regions of the Third Reich were not allowed to keep animals at home; many of them were hidden and then abandoned out of necessity when their owners were moved to ghettos. Sensitivity and imagination of a child turns out to be a medium that is in particular proximity to emotions and experiences of animals, while their perspective makes it easier for the youngest readers – target audience of the analysed novels – to confront the memory of the Shoah. The important context, somewhat legitimising the narratives the author examines, is the presence of these threads in literature of personal document (for instance in V. Klemperer’s diaries) and memoir prose (for instance in I. Krzywicka’s *Mieszane towarzystwo...*), which so far has often been overlooked. The methodological basis of the interpretation is É. Baratay’s *Point de vue animal. Une autre version de l’histoire*, recently published in Polish (*Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*). By formulating a thesis that literature for children on the subject of the Holocaust somewhat asserts the animals’ fate, the author on the one hand thinks about the restrictions and simplifications these narratives presuppose, and on the other asks whether the inclusion of non-human subjects breaks the schemes this literature has created.

Key words: children’s literature, Holocaust, animal studies

DARIA NOWICKA

Wydział Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

„Mruży oczy noc ormiańska” – wokół metafory ikonicznego losu w poezji Jerzego Ficowskiego

Jerzy Ficowski, poeta pamięci polsko-żydowskiej, jest znany w historii literatury, jak również na jej kulturowych obrzeżach, głównie jako autor książek prozatorskich, takich jak: *Demony cudzego strachu. Wspominki cygańskie*, *Cyganie na polskich drogach* czy *Czekanie na sen psa*¹. W literaturze polskiej zapisał się też jako twórca utworów dziecięcych, zarówno bajek, jak i opowieści, spośród których warto przywołać między innymi: *Gałązkę z Drzewa Słońca: baśnie cygańskie*, a także *Śnieżne rymy białej zimy*, których wydanie zostało wznowione po śmierci autora². Ficowski został zapamiętany głównie jako cyganolog, badacz i znawca twórczości Brunona Schulza, jak również literatury pogranicza, w tym jako autor przekładów poezji romskiej, żydowskiej czy rosyjskich wierszy Bolesława Leśmiana, które znalazły się w wyborze *Mistrz Manole i inne przekłady*³.

Jednak poezja Jerzego Ficowskiego, zwłaszcza ta, w której autor zapisywał pamięć o Żydach oraz osobiste doświadczenia Zagłady i jej historyczne trwanie, przez wiele lat pozostawała na literackim pograniczu. Tak stało się też z niedocenieniem motywów ormiańskich obecnych w liryce Ficowskiego, zwłaszcza z zapomnianą pamięcią o ludobójstwie.

To właśnie w poezji tego autora najpełniej uwidacznia się różnorodność porządków: począwszy od tematycznego, w którym historia staje się tematem

¹ Por. J. FICOWSKI: *Demony cudzego strachu. Wspominki cygańskie*. Warszawa 1986; TENŻE: *Cyganie na polskich drogach*. Kraków 1986; TENŻE: *Czekanie na sen psa*. Kraków 1970.

² Por. J. FICOWSKI: *Gałązka z Drzewa Słońca*. Sejny 1999; TENŻE: *Śnieżne rymy białej zimy*. Wrocław 2014.

³ Por. J. FICOWSKI: *Mistrz Manole i inne przekłady*. Wybór i red. J. EKIER, P. SOMMER. Sejny 2004.

wierszy, przez topiczny, gdzie Ficowski nawiązuje do miejsc pamięci, a także antropologiczny, przedstawiający doświadczenie pożydowskie. Ostatnim z porządków jest zaś kontekst kulturowy, w którym obecne są wątki ludowe. To właśnie te konteksty bywają pomocne w czytaniu *Tryptyku bizantyjskiego* Jerzego Ficowskiego, który znajduje się w centrum interpretacji niniejszego szkicu. Ważnymi kategoriami w jego interpretacji stają się wskazywana już wcześniej pamięć oraz kategoria horyzontów: historii, doświadczenia i przestrzeni.

Wątki ormiańskie obecne w twórczości Jerzego Ficowskiego, które jeszcze uszczegółowię, wpisują się w poezję wolną i jednocześnie estetycznie zaangażowaną. To w niej autor przedstawia szczególnie rodzaj pamięci: traumatycznej, osobowej i pokoleniowej. Na jej tle porusza aktualne problemy polsko-żydowskiej tożsamości, próbuje określić granicę samej poezji (jej cel i zadania twórcy), która jest dla niego nowym doświadczeniem, ale też możliwością empatycznego czuwania przy wydarzeniach objętych nakazem ciszy: *Zagładzie* i *Aghet* – ludobójstwie Ormian⁴.

Widoczne jest to szczególnie w *Odczytaniu popiołów*, tomie wydanym w 1979 roku, w którym uobecnia się postać poety-świadka. Istotne jest utrwalenie historycznej prawdy, ale też osobowych i intymnych doświadczeń. Jak wspomina Katarzyna Kuczyńska-Koschany, Ficowski poprzez swoje utwory „dopisuje słowa do ciszy. W wierszu otwierającym tom *Odczytanie popiołów* obecny jest ton ekspiacyjny”⁵:

nie zdołałem ocalić
ani jednego życia

nie umiałem zatrzymać
ani jednej kuli

więc krążę po cmentarzach
których nie ma
szukam słów
biegnę

na pomoc nie wołaną
na spóźniony ratunek

chcę zdążyć
choćby poniewczasie⁶

⁴ Por. P. CZWORDON: *Empatia i obserwacja. O poezji Jerzego Ficowskiego*. Poznań 2008.

⁵ K. KUCZYŃSKA-KOSCHANY: „Все поэты жи́ды”. *Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych*. Poznań 2013, s. 255–256.

⁶ J. FICOWSKI: *Odczytanie popiołów*. London 1979, s. 5.

Ten rodzaj poetyckiej ciszy, której Ficowski doświadcza w okresie powojennym, nazywając go w wierszach czasem poszukiwania tożsamości, także tej poetyckiej, uwidacznia problem (od)czytania i zapisania Zagłady. Autor pojmuje go jednak szerzej, nie ogranicza się tylko do opisania pamięci o Żydach, ale wiąże wiersz z pytaniem o *Aghet*, o jego miejsce w dyskursach powojennych.

Osobność ikony: przez chiasm bizantyjski

Jednym z utworów bezpośrednio poruszających problematykę ormiańską jest wskazywany wcześniej *Tryptyk bizantyjski*, składający się z trzech części: *I. Litania z Peczerskiej Ławry*, *II. Bylina z Włodzimierzowego Wzgórza* oraz *III. Ikona*. W niniejszym szkicu skupiam się na interpretacji jego trzeciej części, w której Ficowski wykorzystuje motyw obrazu do przedstawienia historii i pamięci ormiańskiej. O uważności obserwacji w twórczości Jerzego Ficowskiego pisała między innymi Paulina Czwordon-Lis w monografii *Empatia i obserwacja. O poezji Jerzego Ficowskiego*, w której wskazywała na doświadczenie sensualności i oniryczności w utworach autora. *Ikona* jako wschodni wiersz jest zarazem przypomnieniem tragicznej historii zapomnianego narodu, ale też wołaniem o obecność i słyszalność:

III. Ikona

Mruży oczy noc ormiańska,
ale już lilija wschodzi,
już dzień biały, lilia mleczna
smagłą piersią wykarmiona
do białości. Już południe.

Złoto po Maryi chodzi,
do stóp spada złoty orzech.
To już wieczór. Zmierzch, zamierzchłość.
Dłoń u dłoni, aby skoczyć
w modrą wodę wniebowstąpień.

Ale głodna lilia płacze,
ale więzi złote pnącze.
Noc ormiańska oczy mruży.
Milknie lilia trupioblada.
Już noc⁷.

⁷ J. FICOWSKI: *Tryptyk bizantyjski. III. Ikona*. W: TENŻE: *Lewe strony widoków*. Poznań 2014, s. 70–72. Podkreśl. – D.N.

W kontekście przywołanego wiersza warto przypomnieć, że badacze poezji Jerzego Ficowskiego, analizując jego liryczną twórczość, starali się umieszczać dotychczas swoje interpretacje w podobnych i stałych kategoriach tematycznych: począwszy od poetyckiego lingwizmu, przez zapożyczoną metamorficzność (w przywoływanym przez Ficowskiego dziele Bolesława Leśmiana, Brunona Schulza, Włodzimierza Majakowskiego), aż po peryferyjność żydowską⁸. To przywołanie interpretacji, pozostających wciąż niezmierną pomocą zarówno w pierwszym, jak i kolejnym czytaniu Ficowskiego, wymaga jednak pewnego zatrzymania i dopełnienia, a mianowicie wskazania na szczególny przypadek pojedynczego wiersza – czyli trzeciej części *Tryptyku bizantyjskiego – Ikony*, pisanej jako dyskretna metafora losu ormiańskiego. W interpretacjach liryków Ficowskiego istotna jest językowa empatia.

Tak zwane wiersze wschodnie i południowe⁹, jak *I. Litania z Peczerskiej Ławy*, *II. Bylina z Włodzimierzowego Wzgórza* oraz wiersz tytułowy, które Ficowski umieszcza w znaczącym tomie *Amulety i definicje*, mogą zostać pierwotnie przypisane do wschodniej tradycji ikonicznej z uwagi na obecną w nich „wizyjność, będącą tylko [podkreśl. – D.N.] aluzją do elementów rzeczywistości”¹⁰. Istotny jednak jest już sam tytuł utworu, poprzez który Ficowski nawiązuje do greckiej etymologii słowa, gdzie od samego początku „ikona” jest związana z przedstawieniem sakralnym. W tym geście językowego przypomnienia zauważalny jest rodzaj wyłączności i osobności przedstawienia:

słowo ‘ikona’ [gr. εἰκών, εἰκόν] – pochodzi od greckiego rzeczownika *eikon*, oznaczającego obraz. W najszerszym znaczeniu terminem „ikona” można określić każdy obraz wykonany dowolną techniką, jednak w historii sztuki ikona jest wizerunkiem sakralnym, związanym z tradycją chrześcijańskiego Wschodu, wykonanym najczęściej na desce techniką enkaustyczną lub temperową, według określonego wzorca¹¹.

Ten sakralny (para-sakralny) gest łączy się w tekście Ficowskiego z symboliką nocy i obecnością karmiącej matki: „lilia mleczna / smagłą piersią wykarmiona / do białości”. Dopowiedzieć należałoby jeszcze: symbolu-każdej-matki, poeta nie przywołuje bowiem bezpośrednio postaci Maryi, ale poprzez gest zapamiętanego religijnego obrazu tworzy przełamane przedstawienie. Ten poetycki zwrot pozostaje kluczowy w historycznym przepisaniu pamięci. Autor podkreśla to wielokrotnie w języku poetyckim, a także w samym symbolu pisma, powtarzając przeciwstawiające i oddzielające słowo „ale”. Ten zwrot odbywa się na poziomie

⁸ Por. *Wcielenia Jerzego Ficowskiego*. Red. P. SOMMER. Sejny 2010.

⁹ Określenie moje – D.N.

¹⁰ Por. B. OSTROMĘCKI: *Amulety i definicje*. W: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego...*, s. 35–37.

¹¹ M. JANOCHA: *Ikony w Polsce. Od średniowiecza do współczesności*. Warszawa 2008, s. 7–44, 84–140.

tematu, języka i przestrzeni, w której wiersz jest czytany (zwrot odbiorczy). U Ficowskiego istotne zdają się nieustannie dwa czasy: pierwszy z nich dotyczy pisania ikony (tworzenie), drugi jest kojarzony z pisaniem o ikonie (re/interpretacja).

Robin Cormack w *Malowaniu duszy. Ikonach, maskach pośmiertnych i całunach*¹² zauważa, że pisanie o ikonach umieszcza interpretatora w niewłaściwym miejscu i czasie, jak również, że poszukiwanie tematu ikony rozpoczyna się „nie stąd”. Ten beczczas i bezprzezeń ikony uwidacznia się w wierszu dzięki użyciu potrójnego „ale” (1, 2a, 2b). Zostało ono („ale”) przez poetę zapisane w pobliżu ormiańskiego chiazmu jako narastającego niepokoju:

Mruży oczy noc ormiańska,
 1 ale już lilija wschodzi,

[.....]

2a Ale głodna lilia płacze,
 2b ale więzi złote pnącze.
 Noc ormiańska oczy mruży

Istotne jest to, że w poezji Ficowskiego czytanie na głos łączy się także z lekturą w kontekście graficznego układu tekstu. W tej podwójnej lekturze poeta pokazuje bowiem złowieszcze „rozmieszczanie wersów na krzyż”, które zostaje spotęgowane w strofie ostatniej, gdzie płkanie (ale już nie rzeczownikowy „płacz”) „głodnej lilii” zostało zapowiedziane na wertykalnej linii „zmięzchu” i „zamierzchłości”, płacz staje się powtarzającą się czynnością, trwa nieustannie. W środkowej strofie następuje istotne przekształcenie charakteru słowa „ale”: ze spójnika, oznaczającego wyłącznie przeciwieństwo (1), zmienia się w partykułę wzmacniającą, opartą na ośmiosylabowym powtórzeniu przez dopełnienie (2a, 2b): „Ale głodna lilia płacze / ale więzi złote pnącze”. Ficowski poprzez gest słownego przekształcenia wskazuje, jak bardzo język może stać się empatyczny.

To współodczuwanie widać również w pamięci ciała (znaczonych przyległością dłoni), które poddane jest tragedii oczekiwania i powtarzalności złowrogiej nocy. Ficowski ten stan emocjonalnego napięcia podkreśla przez odwołanie do symbolicznego koloru śmierci: „Milknie lilia trupioblada / Już noc”. Jego kulminacja przypada w drugiej strofie, w „spojrzeniach pokątnych”, kiedy jedno oko widzi na powierzchni (od-do): „złoto po Maryi chodzi, / do stóp spada złoty orzech”, drugie zaś przy wpółzamkniętej (tj. ruchomej) powiece przechowuje

¹² R. CORMACK: *Malowanie duszy. Ikony, maski pośmiertne i całuny*. Przeł. K. KWAŚNIEWICZ. Kraków 1999.

obraz pękniętej już podmiotowości obserwatora ikony: „dłoń u dłoni, aby skoczyć / w modrą wodę wniebowstąpien”. W tym właśnie momencie następuje długo oczekiwane „przełamanie ikony” przez Ficowskiego, który jako poeta podobrazia¹³ zdrapuje naddane jej warstwy zachodnie, odkrywając historyczną białość młodoturecką („lilia [...] więzi złote pnącze”) i chorowitą ciemność ormiańską („Noc ormiańska oczy mruży”).

W tych kontekstach warto jeszcze wspomnieć, że barwa trupio blada, niebieska stała się kolorem czasu Zagłady w historii sztuki. Najpełniej przedstawił to Andrzej Wróblewski, autor cyklu *Rozstrzelań*, który w swoich obrazach, jak *Rozstrzelanie poznańskie*, *Rozstrzelanie z chłopczykiem* czy *Rozstrzelanie z gestapowcem*, pokazywał, że niebieski i szaroniebieski to barwy, które się powtarzają, przełamuje je kolejne, naznaczone śmiercią, ciało.

Powracając do *Ikony* Jerzego Ficowskiego, należy zauważyć, że autor, podobnie jak Jerzy Nowosielski, wyłącza ikonę ze znaczenia sakralnego¹⁴. Traktuje ją jako „obraz mimo wszystko”: obraz-śląd i obraz-zniknięcie¹⁵, i w ten sposób wskazuje na ten sam anonimowy język świecki i religijny, którym zapisano ormiańskie wizerunki:

Pomiędzy jednymi i drugimi jest pewna wewnętrzna jedność. Jedność formy malarskiej, która przenika z obrazów ikonowych, obrazów ze sfery *sacrum*, w malarstwo tak zwane świeckie, a więc malarstwo ze sfery *profanum*. Sądzę, że w tej chwili nie można inaczej uprawiać malarstwa sakralnego, chyba że się je traktuje niepoważnie. To znaczy, postawa malarza, uprawiającego prawdziwą sztukę dla siebie i malującego obrazy sakralne niejako na marginesie swoich właściwych zainteresowań twórczych, nie jest dla mnie do przyjęcia. Po prostu nie malowałbym wtedy ikon¹⁶.

Z uwagi na pojawienie się chiazmu *ikona* w utworze Ficowskiego staje się pseudonimem tragicznego losu ormiańskiego, który poeta szyfruje w niemym słowie: „odwrotne”, nieco później dodając jeszcze „lewą osobność” (myślenie przez leksem: „odwrotnie”¹⁷). To, co autor określa wyrazem „odwrotne”, to sama relacja między językiem/świadectwem ormiańskim, poezją i tym, co ikoniczne.

¹³ Por. J. FICOWSKI: *Amulety i definicje*. W: TENŻE: *Lewe strony widoków...*, s. 75–76.

¹⁴ Mówiąc o wyswobodzeniu ikony z jej pierwotnego znaczenia sakralnego, nie mam na myśli całkowitej negacji duchowej, ale wskazuję tu na pogłębianie pojęcia ikony jako formy zapisu poetyckiego w celu uzyskania nowej treści - ikony jako rodzaju literackiego.

¹⁵ G. DIDI-HUBERMAN: *Obraz mimo wszystko*. Przeł. M. KUBIAK HO-CHI. Kraków 2008, s. 260.

¹⁶ Z. PODGÓRZEC: *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*. Warszawa 1985, s. 185.

¹⁷ Czytanie (tj. pisanie) *Ikony* jako pseudonimu tragicznego losu ormiańskiego wywołuje w poecie postawę słownego wyczulenia: *odwrotne* jest tym, co trwa przy chiasmie ormiańskim, zaś wyznawanie *odwrotnie* to pierwszy gest Ficowskiego w kierunku rozpoznania wielowiekowej osobności ormiańskiej.

Stanu „odwrotnego” nie osiąga się bowiem w ciągu narracji (poprzez ekspresyjne chodzenie „po nocy”), nim zostaje się naznaczonym, od pierwszej przeczuwanej czerni: „lilia trupioblada / Już noc || Mruży oczy noc ormiańska”.

Tytułowe pseudonimowanie losu ormiańskiego, określanego przez śmierć-białą, śmierć-modrą, zdaje się wywoływane przez chrześcijańskie pierwszeństwo Ormian, które Ficowski kontekstualnie obok Ryszarda Kapuścińskiego nazywa powtórzeniem losu:

Ormianie mają inną niż my miarę czasu. Swoją pierwszy rozbiór przeżyli 2500 lat temu. Ich Odrodzenie przypada na IV wiek naszej ery. Chrześcijaństwo przyjęli siedem wieków wcześniej niż my. Dziesięć wieków przed nami zaczęli pisać we własnym języku. Ale Armenia dzieliła typowy dla tego obszaru świata dramat starożytnego Egiptu, Sumerów i Bizancjum – jego istotą był brak ciągłości historycznej, to nagle pojawienie się pustych rozdziałów w podręczniku dziejów własnego państwa¹⁸.

Z tego też wynika mrużenie oczu, traktowane jako zachodni objaw choroby, ale także formuła czytania wiersza, tj. dzianie się na oczach świata, które Ficowski łączy z jawnym kwitnieniem („lilia wschodzi”) i porastaniem („lilia więzi”) portretu-formy przez lilię, gdzie „ikona z ciała ludzkiego wypracowała tylko schemat twarzy i rąk”¹⁹ – dopowie Jerzy Nowosielski. Przypadek lilii przy chiazmowym zwrocie niepokoi też swoją genotypią (pochodzeniem roślin) – prawdopodobnie Ficowski-entomolog ma tu na myśli *Lilium martagon* (lilia złotogłów), lilię wschodniopolską, występującą na zrębach, w miejscach rzadkich i przeważnie niedostępnych. W tej metaforyce pogłos zamkniętej trupio bladej lilii staje się tym bardziej dramatyczny, że jest przez Ficowskiego kontynuowany w kolejnych nieormiańskich wierszach osobnych, na przykład w *Zarębach Kościelnych*, gdzie ostatni wers *Ikony*: „Już noc” stapia się z wersem: „I stała się ciemność”. Poeta, nie rezygnując z intymności obcowania z *ikoną*, przenosi swoje pograniczne doświadczenie na formułę treści, czyniąc z ikony zapis ascetyczny i antyprzepychowy. W tym kontekście pojawia się jednak problem nadpisu ikony, czyli próby umiejscowienia jej przed/przy/obok/za ludobójstwem Ormian.

Ikona przeciw epitomie ormiańskiej

Pierwszą kwestią, jaka nasuwa się w trakcie czytania *Tryptyku bizantyjskiego*, a następnie już samej *Ikony*, jest wątpliwość: czy utwór ten jest wierszem ormiań-

¹⁸ R. KAPUŚCIŃSKI: *Armenia*. W: TENŻE: *Imperium*. Warszawa 1993, s. 52.

¹⁹ Z. PODGÓRZEC: *Wokół ikony...*, s. 184.

skim. Prawo do zaprzeczenia może powodować poważne zakłócenia w odbiorze zachodnim i może wynikać z czytania treści „wokół ramy ikony” (jako wiersz tłumaczony). Tymczasem pierwsza próba zdefiniowania „wiersza ormiańskiego” jako utworu stroficzego i interlinearnego²⁰ powinna doprowadzić do znaczącego przesunięcia między znakami (symbolami jako formami kultu). W tekście Ficowskiego bowiem to, co ormiańskie, pojawia się wielokrotnie jako „złamane milczenie istniejące przy”. Taki właśnie charakter mają historyczne zapożyczenia ormiańskie, o których autor wspominał w *Cyganach polskich* (1953). Zwracając uwagę na tożsamość ludów przechodnich, pisał wtedy:

[...] wspólnym dla prawie wszystkich Cyganów europejskich początkiem drogi z Indii do Europy był szlak wiodący przez Persję, Armenię i Grecję, wszystkie bowiem dialekty cygańskie zawierają zapożyczenia perskie, ormiańskie i greckie. Te ostatnie są szczególnie obfite, co świadczyłoby o długotrwałym pobycie Cyganów w tym kraju. Tak językoznawstwo w swych owocnych dociekaniaх zastąpiło milczącą historię²¹.

Ikona to przede wszystkim wiersz kontekstualny, to w nim natura zwiastuje zagładę, czas teraźniejszy łączy się ze stanem przeszłym, podkreślając ciągłość kulturowych nawarstwień. Wiersz, który może stanowić przykład poezji przenośnej, zgodnej z magicznym ruchem *Amuletów...*, i niejednoznacznej, zmieniającej się definicji ludobójstwa. Jednak przede wszystkim – w kulturowych kontekstach – staje się on ujawnieniem zbiorowym, o czym wspominali między innymi Grzegorz Kucharczyk w *Pierwszym Holocaulście XX wieku*²², a także Yves Ternon w IV rozdziale *Ormian. Historii zapomnianego ludobójstwa*, zwracając uwagę na „stworzonych z podobieństwa”:

Do XIX wieku Ormianie byli prawie nieznani w świecie, zwłaszcza jako naród. Uważano ich za wspólnotę podobną do żydowskiej [podkreśl. – D.N.], składającą się wyłącznie z rozproszonych tu i ówdzie kupców, zajętych jedynie pomnażaniem swych dóbr. Naród wygnańców i tułaczy bez ojczyzny i własnej przystani²³.

Tymczasem w poezji Jerzego Ficowskiego ikona, za pomocą której dokonuje się historyczny zwrot, pojawia się w trzech słownych i semantycznych frazach: „już południe” (faza przy zabijaniu), „nocą ormiańską” (faza po zabijaniu), „z mrużeniem oka” (faza w czasie okaleczenia). *Ikona* jest więc wierszem zdol-

²⁰ Por. *interlinearny*, łac. między wierszami pisany, *interlinja*, łc. druk. metalowa przedziałka służąca do rozsadzania wierszy, przedział między wierszami, *interliniować* zaś – wstawiać interlinie między wiersze; por. M. ARCT: *Ilustrowany słownik języka polskiego*. Warszawa 1929.

²¹ Por. J. FICOWSKI: *Cyganie na polskich drogach...*, s. 8.

²² Por. G. KUCHARCZYK: *Pierwszy Holocaust XX wieku*. Warszawa 2004.

²³ Y. TERNON: *Ormianie. Historia zapomnianego ludobójstwa*. Przeł. W. BRZOZOWSKI. Kraków 2005, s. 218.

nym do łączenia z pośrednią i imienną narracją ormiańską, jaka została zapisana również w prozatorskich wspomnieniach, by przypomnieć fragment *Imperium* Ryszarda Kapuścińskiego:

Wanik Santrian prowadzi mnie po różnych zaułkach Erewanu, bo o to go właśnie proszę: żebyśmy zeszli z utartego szlaku. Tak trafiamy na podwórko Benika Petrusjana. Podwórko zamknięte z czterech stron murami kamienic, jest miejscem stałej wystawy prac Berenika [...] jest rzeźbiarzem. [...] mieszka w swojej pracowni, której drzwi wychodzą na to właśnie podwórko-wystawę. W tej pracowni wiszą wspaniałe ormiańskie krzyże kamienne, tzw. haczkary, które Ormianie rzeźbili dawniej na skałach. [...] były one symbolem ormiańskiej egzystencji lub znakiem granicznym. Można je znaleźć w miejscach najbardziej niedostępnych²⁴.

Ficowski, podobnie jak Kapuściński, choć dokonuje się to na różnych płaszczynach literackich, traktuje *Ikonę* jako niemożliwy skrót losu ormiańskiego i głosem odnalezioną, dopisując do wyobrażeń hagiograficznych i eleusowych głosy pataraków:

W 1915 roku zaczęła się w Turcji rzeź Ormian. Do czasów Hitlera była to największa rzeź w dziejach świata, zginęło w niej półtora miliona Ormian. Żołnierze tureccy wciągnęli Komitasa na skałę, z której mieli go strącić²⁵.

Patrzenie na chiazmy ormiańskie przez rzeczywistość oniryczną wywołuje w podmiocie lirycznym wewnętrzny ból fizyczny po *Aghet* – to nawroty nocy i koliste znaki wodne. Ten powrót powtarza się w twórczości poety nieustannie. Traumatyczne doznanie pustki opisuje on w utworze *Puste miejsca po*:

2. Noc jest pustym miejscem po dniu. Dwuwymiarowa jest ciemność. Dopiero dalekie poszczekiwanie psów z okolicznych wsi odbudowuje przestrzeń. I znów rozlegają się zagubione odległości. Gdybyś ruszył przed siebie na ośle, działałbyś tyleż, co trwając nieporuszony. I tak ciemność miniesz dopiero o świcie. Ale psy – znaki czuwających wiorst – upewniają, że nie wszystko jeszcze stracone.

3. Puste miejsca po kimś nigdy nie bywają puste. Rozrastają się we wszystkich kierunkach, nie wystarcza im obszar wyznaczony dla żywych. Ten, którego już nie ma, nie mieści się w ciasnym kręgu ogarniającym go za życia. [...] Kiedy milknie żywa pamięć, która jest tworzywem tych, co odeszli, ostatnia ich siedziba bywa zaorywana pod [...] nowe cmentarze²⁶.

²⁴ R. KAPUŚCIŃSKI: *Armenia...*, s. 48–49.

²⁵ Tamże, s. 50–51.

²⁶ J. FICOWSKI: *Puste miejsca po*. W: TENŻE: *Lewe strony widoków...*, s. 53.

Wiersz *Ikona* sytuuje się na styku ważnych miejsc poetyki Jerzego Ficowskiego: oniryzmu, istnienia po Zagładzie, doświadczenia osobności. Pamięć ormiańska dała o sobie znać w przededniu, kiedy rzeczy ostateczne dopiero stają się dostępne od strony ikonicznej. *Ikona* przełamuje zachowanie tej ciszy kontemplacyjnej, w której to „ostatni gasi światło”.

Ikona bizantyjska Jerzego Ficowskiego wpisuje się w problematykę ormiańskiej nieoczywistości w polu literackim. Począwszy od niejednoznacznych lingwistycznych początków słowa „rzeż” („rzeźbić”, „rzeźba”, „rzeźnia”, „rzeźnik”), przez słabo dyskutowany problem pamięci i wykluczenia Ormian w dyskursie literackim, aż po ich (nie)obecność w teatrze, by przywołać tu istotny spektakl *Armine, Sister* (Teatr ZAR z Wrocławia). Jeszcze innym problemem pozostaje próba umieszczenia historii ormiańskiej na granicy reprezentacji lub jej braku, myśląc o tzw. cytacie ormiańskim czy filmowych reminiscencjach. To przestrzenie, które wciąż potrzebują interpretacyjnego głosu i odczytania. Jednak poezja, jak pokazuje Ficowski, ma stać się śladem „autentycznego dramatu”, odnalezioną interwencją, która dotyka i przywołuje czułe miejsca historii, wewnętrznej tożsamości.

Wiersz Jerzego Ficowskiego sąsiaduje więc na tym poziomie: przywoływania, poszukiwania właściwej narracji, pokazywania interpretacyjnej przepaści, także z twórczością Franza Werfla czy Elif Şafak, którzy odsłaniają tragiczne „my-umarli”. Jednak w zrównaniu poetyckim *Ikona* sytuuje się blisko utworu Zbigniewa Herberta *Babcia*, w którym czytamy:

moja przenaświętsza babcia
w długiej obcisłej sukni
zapinanej
na niezliczoną ilość
guzików
jak orchidea
jak archipeląg
jak gwiazdozbiór
siedzę na jej kolanach
a ona mi opowiada
wszechświat
od piątku
do niedzieli

zasłuchany
wiem wszystko
– co od niej
nie zdradza mi tylko swego pochodzenia
babcia Maria z Bałabanów
Maria Doświadczona

nic nie mówi
o masakrze
Armenii
masakrze Turków

chce mi zaoszczędzić
kilku lat złudzenia

wie że doczekam
i sam poznam
bez słów zaklęć i płaczu
szorstką
powierzchnię
i dno
słowa²⁷

Głosy Zbigniewa Herberta to wersy zapowiadające konieczność powrotu do historii rodzinnej i społecznej. W nich wyraźnie można posłyszeć Ficowskiego formułę rozpoznawania „poniewczasie”. Istnieją bowiem języki i doświadczenia, obrazy podwójne i wpisana w nie metafora ludzkiego losu. W tym poetyckim języku trwają utracone ormiańskie obecności, które nieustannie wracają w zapisie.

Wiersze Ficowskiego przepelnione są koniecznością przebywania z *rzeczami obcymi*, Innym, którego ktoś odrzucił. To także poezja oksymoroniczna: jednocześnie momentalna, chwilowa, jak w tomiku *Zawczas z poniewczasem*, ale też niekończąca się opowieść, która żyje w powtarzaniu wielu słów żydowskich i kilku ormiańskich. Równocześnie to liryka, która zawsze wraca, jako nowy impuls, jak w utworze *Pierwieści*:

Biecie

izba niepamięci naszej
pełna jest
przedmiotów
i jeszcze do niej
w podczas
dochodzą pierwieści
czułki snu ich doznają
w dzień wiedzą je pszczoły
muzyka im się modli
siano się rozlega

²⁷ Z. HERBERT: *Babcia*. „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 12, s. 9.

One idą z głęboka
z zadali
z podedna
i są tak podczerwone
że krew ich nie zazna

i tylko czasem słowo
gdy żywcem pojmane
intonuje ciszę²⁸

Ten przytoczony wiersz pokazuje, że Ficowski odróżnia głósy – jego jest cichość poetycka, milczenie zaś przychodzi z zewnątrz, ze społeczeństwa. Ta topika głósu nieustannie powraca w ikonie bizantyńskiej, sygnalizowanej już w pogłosach *Pustych miejsc po*.

Przywołane liryki ukazują, że twórczość Jerzego Ficowskiego jest osobna, neologiczna, o czym wspominają Piotr Sommer, Jerzy Kandziora czy Paulina Czwordon-Lis²⁹. Pamięć żydowska i pamięć (a często i niepamięć) ormiańska są sobie bliskie. Jednak bliskie w utworach Ficowskiego nie znaczy jednakowe czy podobne, każda z nich ma swoją przestrzeń i czas w wierszu. Nade wszystko zaś każda z nich spełnia się osobno. *Ikona* to oksymoroniczne istnienie w czasie ormiańskim.

Bibliografia

- ARCT M.: *Ilustrowany słownik języka polskiego*. Warszawa 1929.
- CORMACK R.: *Malowanie duszy. Ikony, maski pośmiertne i całuny*. Przeł. K. KWAŚNIEWICZ. Kraków 1999.
- CZWORDON P.: *Empatia i obserwacja. O poezji Jerzego Ficowskiego*. Poznań 2008.
- DIDI-HUBERMAN G.: *Obraz mimo wszystko*. Przeł. M. KUBIAK HO-CHI. Kraków 2008.
- FICOWSKI J.: *Amulety i definicje*. Warszawa 1960.
- FICOWSKI J.: *Cyganie na polskich drogach*. Kraków 1986.
- FICOWSKI J.: *Cyganie polscy. Szkice historyczno-obyczajowe*. Warszawa 1953.
- FICOWSKI J.: *Czekanie na sen psa*. Warszawa 2014 (pierwodruk: Kraków 1970).
- FICOWSKI J.: *Demony cudzego strachu. Wspominki cygańskie*. Warszawa 1986.
- FICOWSKI J.: *Gałązka z Drzewa Słońca*. Sejny 1999 (pierwodruk: Warszawa 1961).
- FICOWSKI J.: *Lewe strony widoków*. Poznań 2014.
- FICOWSKI J.: *Mistrz Manole i inne przekłady*. Wybór i red. J. EKIER, P. SOMMER. Sejny 2004.
- FICOWSKI J.: *Mistrz Manole. Rumuńska poezja ludowa*. Wybór i wstęp D. CZARA-STEC. Warszawa 1962.
- FICOWSKI J.: *Moje strony świata*. Warszawa 1957.

²⁸ J. FICOWSKI: *Pierwieści*. W: TENŻE: *Lewe strony widoków...*, s. 207.

²⁹ Por. Jerzy Ficowski. *Bibliografia za lata 1947–2009*. Oprac. J. KANDZIORA. Sejny 2010; P. CZWORDON: *Empatia i obserwacja...*; *Wcielenia Jerzego Ficowskiego...*

- FICOWSKI J.: *Odczytanie popiołów*. Sejny 2003 (pierwodruk: London 1979).
- FICOWSKI J.: *Okolice sklepów cynamonowych. Szkice, przyczynki, impresje*. Kraków–Wrocław 1986.
- FICOWSKI J.: *Ołowiani żołnierze*. Warszawa–Kraków 1948.
- FICOWSKI J.: *Pamięci Witolda Wojtkiewicza*. Anin 1989.
- FICOWSKI J.: *Pantareja*. Kraków 2006.
- FICOWSKI J.: *Pismo obrazkowe*. Warszawa 1962.
- FICOWSKI J.: *Po polsku*. Warszawa 1955.
- FICOWSKI J.: *Poezje wybrane*. Wybór J. FICOWSKI. Warszawa 1982.
- FICOWSKI J.: *Ptak poza ptakiem*. Warszawa 1968.
- FICOWSKI J.: *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*. Kraków 1967.
- FICOWSKI J.: *Rodzynki z migdałami. Antologia poezji ludowej Żydów polskich*. Wrocław 1988 (pierwodruk: Wrocław 1964).
- FICOWSKI J.: *Śmierć jednorożca*. Warszawa 1981.
- FICOWSKI J.: *Śnieżne rymy białej zimy*. Wrocław 2014 (pierwodruk: Warszawa 1969).
- FICOWSKI J.: *Tęcza na niedzielę*. Warszawa 1971.
- FICOWSKI J.: *W sierocińcu świata. Rzecz o Witoldzie Wojtkiewiczu*. Warszawa 1993.
- FICOWSKI J.: *Wiersze niektóre*. Warszawa 1970.
- FICOWSKI J.: *Wiersze Papuszy*. Wrocław 1956.
- FICOWSKI J.: *Wiersze wybrane*. Kraków 1956.
- FICOWSKI J.: *Wszystko to czego nie wiem*. Wybór i posłowie P. SOMMER. Sejny 1999.
- FICOWSKI J.: *Zawczas z poniewczasem*. Kraków 2004.
- HEIDEGGER M.: *Hölderlin i istota poezji*. W: M. HEIDEGGER: *Objaśnienia do poezji Hölderlina*. Przeł. S. LISIECKA. Warszawa 2004, s. 43.
- HERBERT Z.: *Babcia*. „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 12, s. 9.
- JANOCHA M.: *Ikony w Polsce. Od średniowiecza do współczesności*. Warszawa 2008.
- Jerzy Ficowski. *Bibliografia za lata 1947–2009*. Oprac. J. KANDZIORA. Sejny 2010.
- KAPUŚCIŃSKI R.: *Armenia*. W: R. KAPUŚCIŃSKI: *Imperium*. Warszawa 1993, s. 48–57.
- KUCHARCZYK G.: *Pierwszy Holocaust XX wieku*. Warszawa 2004.
- KUCZYŃSKA-KOSCHANY K.: „Все поэмы жиды”. *Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych*. Poznań 2013.
- OSTROMĘCKI B.: *Amulety i definicje*. W: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego*. Red. P. SOMMER. Sejny 2010, s. 35–37.
- PODGÓRZEC Z.: *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*. Warszawa 1985.
- TERNON Y.: *Ormianie. Historia zapomnianego ludobójstwa*. Przeł. W. BRZOZOWSKI. Kraków 2005.
- TUROWSKI A.: *Nokturny Władysława Strzemińskiego*. W: *Władysław Strzemiński. Czytelność obrazów*. Red. P. POLIT, J. SUCHAN. Łódź 2012, s. 98–109.
- Wcielenia Jerzego Ficowskiego*. Red. P. SOMMER. Sejny 2010.

Daria Nowicka

“Armenian Night Squints its Eyes”
Around the Metaphor of the Iconic Fate in Jerzy Ficowski’s Poetry

Summary

In his work, Jerzy Ficowski – the author of *Odczytanie popiołów*, *Ptak poza ptakiem*, *Demony cudzego strachu* and *Czekanie na sen psa* – concentrates on the borderland in its broad spectrum. *Tryptyk bizantyjski* – the subject of this study – is a piece in which the author emphasises the need for memory and emphatic writing, which is especially visible in its third part, devoted to Armenian memory. Being a reminder of the tragic history of the forgotten nation, the poem is simultaneously a cry for literary presence and audibility. This cultural, historical and literary borderland, significant in Ficowski’s poetry, appears also in the gesture of rewriting an icon and in the creation of oxymoronic poetry.

Key words: Jerzy Ficowski, post-war poetry, Armenians, memory, memory studies, trauma, postmemory, icon

MAGDALENA REWERENDA

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wytwarzanie archiwum §1000 Anny Baumgart

Artystyczny potencjał dokumentu czy raczej: wewnętrzny imperatyw, który kazał artystom bliżej przyjrzeć się zarówno dokumentom, jak i archiwizującym instytucjom, najpierw objawił się w sztukach wizualnych. Gest sięgania do archiwum, jego eksploatacji, ale też kontestacji, stawał się w drugiej połowie XX wieku tak popularny, że tendencję tę Jacques Derrida nazwał „archiwalną gorączką”¹, a niemal dekadę później Hal Foster pisał o „impulsie” powołującym do życia „sztukę archiwalną”, opartą na znalezionym obiekcie oraz czyniącą widzialnymi konstrukcję i fikcyjność dokumentu². Punktem zapalnym dla takich działań były doświadczenia drugiej wojny światowej, Zagłady, a także propaganda dwudziestowiecznych totalitaryzmów, jednak artyści (od Andy’ego Warhola, gromadzącego systematycznie archiwum swojego życia i twórczości, aż do The Atlas Group i ich projektów wyrosłych ze skrupulatnego researchu czy wreszcie zbieracza Christiana Boltanskiego, budującego monumentalne, wielotworzywowe konstrukcje) eksploatowali dokumenty na wielu poziomach, wykraczających daleko poza namysł nad traumatyczną historią najnowszą. Uriel Orlow definiuje trzy tendencje dające się zaobserwować w „sztuce archiwalnej” i dzieli artystów zainteresowanych archiwami na: „konstruktorów”, których prace przyjmują postać archiwów (*archive makers*), wykorzystujących istniejące archiwa *archive users* oraz realizujących projekty poszerzające krytyczny namysł nad instytucją archiwum *archive thinkers*³.

Gest przechwycenia przez teatr tendencji powstałych w „archiwalnych” sztukach wizualnych wydaje się najbardziej naturalną kolejną rzeczą. Jak pisała

¹ J. DERRIDA, E. PRENOWITZ: *Archive Fever. A Freudian Impression*. „Diacritics” 1995, Vol. 25, no 2, s. 9–63.

² H. FOSTER: *An Archival Impulse*. In: *Archive*. Ed. Ch. MEREWETHER. Cambridge, MA 2006.

³ U. ORLOW: *Latent Archives, Roving Lens*. In: *Memory*. Ed. I. FARR. Cambridge, MA 2012.

Katarzyna Szalewska, narracja historiozoficzna archiwum powstaje przez selekcję i sposób katalogowania⁴. Konstruowanie archiwum jest aktem performatywnym i teatr stopniowo zaczął świadomie korzystać z mechanizmów rządzących takim działaniem. Dowartościowane zostały narracyjne luki, budujące, jak można by powtórzyć za Carlem Ginzburgiem⁵, historie „poszlakowe” i zaszczepiające także w polskim „teatrze pamięci” nowy paradygmat. Liczba mnoga tych „historii” jest tu nieprzypadkowa: zwątpienie w wiarygodność instytucji zarządzających pamięcią, przeszłością i archiwami spowodowało ogólną niezgodę na jakąkolwiek wersję oficjalną historii. Ten krytyczny nurt (sięgający już choćby Franka Ankersmita, a ostatnio kontynuowany przez Raphaela Samuela w książce *Theatres of Memory...*) odbiera historykom monopol na tworzenie historii, a tym samym uprzywilejowuje narracje prywatne i formułuje „wiedzę nieoficjalne”⁶. Konsekwencją owej niezgody jest rewizja kulturowej pamięci: częściej pokazuje się „szwy” jej konstruowania i tworzy się propozycje pamięci alternatywnych, a dzięki obnażaniu uwikłania w „wielką narrację” formułowane są te „małe”. Historia staje się tu zatem, jak chce Samuel⁷, organiczną formą wiedzy: zmienną, złożoną nie tylko z rzeczywistego doświadczenia, ale też pamięci, mitów, fantazji i marzeń. Badanie materiału z archiwum przestaje być jej fetyszem.

Zamienia się ono za to w impuls dla działalności artystycznej, w tym także teatralnej, bliskiej przedsięwzięciom, jakich podejmowali się omawiani przez Orłowa *archive users* i *archive thinkers*. Jednak w ciągu ostatnich kilkunastu lat obserwujemy wyraźną zmianę w strategiach „wystawiania” historii. Choć działania artystów z obu omawianych przez mnie grup dekonstruują zawartość archiwów, do których sięgają, to daje się zauważyć przejście od spektakli inscenizujących znaleziony materiał (nawet jeśli niekompletny czy mało wiarygodny) do inscenizowania wyobrażeń na temat tego materiału. Konsekwentna twórczość Anny Baumgart, oparta na archiwalnych dokumentach oraz skoncentrowana na reinterpretacji historii, demaskacji procesów jej produkcji i konsekwencji społecznych wynikających z wytwarzania schematów myślowych, czyni z niej swoistą *archive thinker*, artystkę-badaczkę, uprawiającą wieloletni *performance as research*: głęboko osadzony w teoretycznych kontekstach i będący namysłem nad kategorią archiwum⁸. Zamiast bezkrytycznego „wystawiania historii” bardziej

⁴ K. SZALEWSKA: *Archiwum i przemijanie*. „Decasia” Michaela Gordona i Billa Morrisona. „Kultura Współczesna” 2011, nr 4, s. 153.

⁵ Zob. C. GINZBURG: *Tropy: korzenie paradygmatu poszlakowego*. Przeł. T. SIEROTOWICZ. „Zagadnienia Filozoficzne w Nauce” 2006, T. 39.

⁶ R. SAMUEL: *Theatres of Memory. Past and Present in Contemporary Culture*. London–New York 2012, s. ix.

⁷ Tamże, s. xxiii.

⁸ Oprócz tworzenia sztuki Anna BAUMGART pracuje naukowo; obroniła w lutym 2014 r. doktorat na temat swojej sztuki archiwalnej zatytułowany *Historia – obszary reinterpretacji \$1000*. Wszystkie cytaty z wypowiedzi artystki – jeśli nie zostało zaznaczone inaczej – pochodzą z opublikowanego przez Akademię Sztuk Pięknych w Gdańsku streszczenia rozprawy doktorskiej *Hi-*

inspirujące są dla niej „[...] praktyki artystyczne czy artystyczno-kuratorskie, które sięgają po historyczne motywy i konteksty po to, by taki »podmiotowy monolit« rozbijać; niepokoić pytaniami o zapomniane treści, uruchamiać wyparte emocje, »produkować nową wiedzę«. Baumgart odfetyszyzowuje archiwalny materiał, jak również gra ze swoją pozycją badacza-współkonstruktora archiwum i z własnymi wyobrażeniami nakładanymi na historię.

§1000⁹ to czarno-biały film, imitujący autentyczną rejestrację amatorskiego przedstawienia wyreżyserowanego przez Agatę Baumgart: prowokacyjnie niestosownego zarówno w formie, jak i w treści, zarazem infantylnego i sformalizowanego za sprawą nieprzystawalności tematu do tonu jego przekazu, przemycającego jakby podświadomie kwestię rozliczania oprawców czy motyw pejsatych Żydów mieszkających w piecu. Sfingowana rejestracja legitymizowana jest przez trzyczęściowy zmanipulowany materiał dokumentalny *Polskiej Kroniki Filmowej*: dokument o aresztowaniu polskich bimbrowników, materiał o wyborach prezydenckich w Polsce w roku 1947 i zwycięstwie Bolesława Bieruta oraz krótki reportaż o Norwegii – „kraju pięknej i dzikiej natury”, którą okiełznał człowiek, by w końcu naziści dokonali w nim zbrodni wojennych, powtarzanych następnie na scenie więziennego teatru. W projekcie §1000 zderzone zostają dwie formuły: teatru i filmu dokumentalnego. Pierwszy igrza ze swoją iluzorycznością, jednocześnie ją eksploatując i podważając; drugi – korzystając z zasad nim rządzących – przewrotnie obnaża własne słabości i domniemaną wiarygodność.

Impulsem do realizacji filmowo-teatralnego projektu były archiwalne czarno-białe zdjęcia i fragmenty tekstu znalezione przez Annę Baumgart podczas Falstad Kunst 2010: cyklicznego wydarzenia w Norweskim Centrum Pamięci i Praw Człowieka w Falstad, które zaprasza artystów mających w swoich pracach nawiązywać do obozowej historii miejsca. Fotografie dokumentowały amatorskie przedstawienie z 1947 roku (z premierą w Nowy Rok), zrealizowane oraz odegrane w więzieniu w Falstad (obecnie Norweskie Muzeum Historyczne, budynek, który w czasie okupacji pełnił funkcję obozu dla jeńców wojennych i więźniów politycznych) przez osadzonych tam norweskich zbrodniarzy nazistowskich, członków Nasjonal Samling, i składające się z luźno powiązanych ze sobą komediowych skeczy. Ze szczątkowych dokumentów dotyczących spektaklu dowiadujemy się bardzo niewiele: że więzienna sztuka była „noworoczną rewią”, zatytułowaną §1000 i nawiązującą do paragrafu Norweskiej Konstytucji, odnoszącego się do wolności wypowiedzi. Według Ingeborg Hjorth, kuratorki

storia. Obszary re-interpretacji. Opis pracy doktorskiej (dostępne w Internecie: [http://www.asp.gda.pl/upload/private/praca%20doktorska\(1\).pdf](http://www.asp.gda.pl/upload/private/praca%20doktorska(1).pdf) [data dostępu: 31.08.2015]). Do innych projektów artystycznych opartych na faktograficznym materiale archiwalnym należą choćby: *Bombowniczy* (2004), *Świeże wiśnie* (2010) czy *Zdobywcy słońca* (2012).

⁹ Projekt prezentowany był 16 marca 2015 r. w Instytucie Teatralnym w ramach cyklu *Rozmowy niekontrolowane*, odsłona *Historia jako fantom* z udziałem Anny Baumgart, Weroniki Szczawińskiej i Iwony Kurz.

The Falstad Centre, tytuł rewii miał być krytyką powojennych procesów i ich konsekwencji dla oskarżonych¹⁰. Zaproszony na jeden z pokazów norweski minister sprawiedliwości nie zaaprobował przedstawienia i domagał się jego usunięcia z więziennego repertuaru z powodu zawartych w nim nazistowskich treści, ośmieszających w jego mniemaniu norweskie władze i powojenną politykę rozliczeniową. Największy sprzeciw urzędnika budził skecz dziewiąty, *Is og silke* (*Lód i jedwab*), nawiązujący do społecznego rozdarcia między przebaczeniem (symbolizowanym przez „jedwab”) nazistowskim oprawcom a ich rozliczeniem („lód”). Naczelnik więzienia w Falstad, pan Bugge, nie zgodził się na ocenianie spektaklu, a następnie przechował jego dokumentację (która ocalała tylko, jak wiemy dzięki researchowi Anny Baumgart, wskutek ukrycia jej w szufladzie biurka, czyli prywatnym archiwum dyrektora).

Baumgart wzięła na warsztat zaledwie przebłyski pamięci. Na podstawie kilku znalezionych fotografii podjęła, wraz z dwoma dramaturgami (Janem Burzyńskim i Janem Czaplińskim) oraz grupą aktorów (Anną Gorajską, Dobromirem Dymeckim, Krzysztofem Ogłozą, Michałem Podsiadłą i Wiktorem Rusinem), próbę przewrotnej rekonstrukcji amatorskiego spektaklu, a dokładnie skeczu *Is og silke*. Film Baumgart „rejestruje” również scenę, w której cenzor (Rusin) zabrania aktorom pokazywania ich sztuki, a także rozmowę bohaterów z upersonifikowaną wolnością słowa (Podsiadło), zachęcającą do nieskrępowanego korzystania z jej błogosławieństw. Cały piętnastominutowy sfilmowany spektakl składa się z sześciu krótkich scenek: otwierającej solowej etiudy Piekarza (Ogłozą), rozmowy Piekarza z Żydem (Gorajska), pararewiowego muzycznego numeru Żyda o potrzebie rozliczenia, sceny z Rycerzem (Dymecki), epizodu z Wolnością Słowa i zamykającego mocną puentą finału z Inspektorem.

Naiwna forma amatorskiego teatryku jest świadomą strategią sztuki krytycznej i umożliwia przemycenie kwestii znaczenia medium, pozwala grać napięciem związanym z nieprzystawalnością słowa do obrazu. Pozornie niewinne przedstawienie powołuje do życia inne – niechciane, wyparte – obrazy, które stają się kluczem do namysłu nad przyczynami funkcjonowania w obiegu jednych dokumentów i zanikania innych, ambiwalencji samego dokumentu i naszego opowiedzenia się wobec niego (oscylacji między zaufaniem a odrzuceniem) oraz nad potrzebą historii, która będzie opowiadała coś konkretnego, linearnego i dającego poczucie pewności, a nie podważającej to, na czym fundujemy swoją tożsamość. To bowiem, co stanowi oś fabularną filmu Baumgart, jest przecież zaledwie jednym, wyrwanym z kontekstu epizodem więziennego spektaklu, a i on sam – złożony ze swoistych „numerów” – wymyka się logice przyczynowo-skutkowej i zaledwie przepuszcza do ucha widza słowa kluczowe ewokujące określone wyobrażenia: PIEC, CYKLON B, CHLEB.

¹⁰ Komentarze Hjorth zostały udostępnione Annie Baumgart i dołączone przez artystkę do opisu jej rozprawy doktorskiej.

Zarejestrowana przez Annę Baumgart „rekonstrukcja” spektaklu w reżyserii Agaty Baumgart przywołuje konwencję teatru amatorskiego z nie tylko przysłowiową „scenografią z tektury”. Zgodnie ze szczątkową dokumentacją fotograficzną przedstawienia w więzieniu w Falstad z 1947 roku przestrzeń sceniczną zamyka prościutki prospekt prezentujący umowne wnętrze piekarni: certyfikaty, schematyczne rysunki pieczywa i przede wszystkim uproszczony szkic białego pieca z wysokim kominem oraz czarną jamą u wlotu. W podobnie dotkliwy w swej prostocie sposób zostały pomyślane kostiumy trójki bohaterów: dwóch ubranych na białą mężczyzn, Piekarza w fartuchu przypominającym zarówno strój piekarski, jak i podejrzany lekarski kitel oraz Rycerza. Atrybutem pierwszego z nich jest pękaty, pełny brzuch, a drugiego – miecz i czapka-hełm o nieznanym rodowodzie; towarzyszy im postać Żyda w za dużym, przybrudzonym czarnym płaszczu i meloniku z doczepionymi pejsami.

Piekarz jest zadowolonym z siebie błaznem, który mówi, że „win już dziś nie szuka, bo win szukać dziś nie sztuka; [...] dziś chcą rżnięć, żarcia, picia; piec rozgrzany i spokojny, nie ma w moim świecie wojny”¹¹. Nie widzi potrzeby rozliczania z wojny, ponieważ w piecach nie dostrzega Żydów, lecz chleby, pączki i torty. Niemniej schematycznie potraktowany został Żyd: trochę upiorny, trochę pocieszny w swej zaciętrzewionej żądzy zemsty. Rycerz opychający się chlebem nie przybywa z odsieczą, ale uprawia tresurę, z jednej strony wykrzykując komendy: „Bacność! Hände hoch!”, a z drugiej przyznając nazistowski rodowód fabryk śmierci i biopolityki, ale obarczając winą za cyklon B i Holokaust samych Żydów. Choć, podobnie jak inne postaci, także Rycerz wydaje się nieco karykaturalny, to jako jedyny odznacza się charyzmą.

Czarno-biała kolorystyka na pierwszy rzut oka wynika ze stylizacji na stary film, ale prędko przekonujemy się, że już w warstwie wizualnej prowadzona jest gra z wmontowywanymi na stałe w kulturowej skojarzeniowości schematami: groteskowe obrazy złaknionych chleba Żydów, wychodzących, jak upiory, z pieca, by krwawo rozliczyć swoich oprawców, stopniowo odsłaniają nawiązania do rozpowszechnionych, stereotypowych wyobrażeń o „aryjskiej” czystej bieli i „żydowskim” brudzie. Ciągła oscylacja między widocznym i niewidocznym oraz ostentacyjnie gruba kreska przedstawionego obrazu tworzą jedynie pozór czarno-białego schematu. W istocie stabilność tych figur zostaje zachwiana, podział na złych i dobrych, katów i ofiary staje się niejednoznaczny, a wszelkie kategoryzacje zostają przerzucone na widzów i ich historyczne, również podświadome wyobrażenia. Sama artystka mówi, że pragnie „odwoływać się do wiedzy i wrażliwości, ale także do nieświadomości widza” oraz „sprowokować pytania i sytuacje, kiedy to widz sam »wytworzy wiedzę«”.

Podobne zabiegi wykorzystane zostały w wypowiedzianym przez postaci tekście. Kwestie są rwane, poszczególne sceny i dialogi sprawiają wrażenie

¹¹ Cytat pochodzi z kwestii wypowiedzianych przez postać w czasie przedstawienia.

wyciągniętych z kontekstu, tak jak znalezione przez Baumgart fotografie dokumentujące spektakl z Falstad. Zdania są artykułowane niewyraźnie i częściej wykrzykiwane niż wypowiedziane. Partie tekstu konstruowane są w ciągu powtórzeniowe pozornie nieznaczących słów i komend, a intonacja nierzadko nie przystaje do komunikowanych znaczeń. W tym ogólnym oszołomieniu i chaosie niby mimochodem przemycane są stwierdzenia takie jak: „w piecu ludzie, torty, chleby”, „będą demokratyczne kary śmierci”¹², a zakrzykiwane radośnie i z uśmiechem na ustach: „Szoa!”, brzmi jak serdeczne i nieco infantylne pozdrowienie: „Pa!”. Słowo „Szoa” może się tu pojawić tylko w takiej zdekontekstualizowanej formie i może być wypowiedziane z bezpieczną bezrefleksyjnością. Wyrazowi „Holokaust”, wspomnianemu we właściwym kontekście, towarzyszy już nerwowy śmiech, a on sam zostaje sprowadzony do wstydliwego i niezdarnie zaszyfrowanego skrótu „Holo”.

Dyskusja na temat rozliczania zbrodniarzy nazistowskich i kwestia tego, komu na nim zależy, a komu nie, przypominają dziecięcą zabawę w wojnę. Co więcej, wszystko to w spektaklu, który w scenariuszu z roku 1947 gatunkowo zaklasyfikowano jako „rewia”. Właśnie taka pozornie niewinna, zabawowa konwencja i naiwna forma sprawiają, że dodatkowo uteatralizowane medium teatru samo w sobie zaczyna nabierać znaczenia. Niestosowność, złamanie niepisanego zagładowego *decorum* czy wręcz obsceniczność w sensie „niepożądanego wlamywania się w obszar widzialności”¹³ odsłaniają jeden z najważniejszych tematów projektu *§1000*. Dramaturgia rozgrywana jest tutaj na sprzecznościach czy nieprzystawalnościach nie tylko między słowem a obrazem (stepujący radośnie Żyd, śpiewający o tym, że naziści zagłodziли jego matkę), ale także między słowem a tym, w jaki sposób jest ono wypowiedziane. Uwidacznia się tym samym przezroczystość języka: to, że traumy zagładowe mogą być doskonale niedoślyszane, choć wypowiedziane wprost – wyparte jak „niedowiedziane” obrazy w teatralnym „archiwum brakujących obrazów”¹⁴ opisywanym przez Grzegorza Niziołka.

Artystka zdaje się przyjmować świadomą strategię dramaturgiczną, nawiązującą również do zupełnie innego doświadczenia kolektywnej (nie)pamięci. Refleksję nad nią wywołuje tajemnicza historia dokumentacji spektaklu z lat 40. Dlaczego jest szczątkowa? Dlaczego w ogóle przetrwała? Czy została ukryta przez dyrektora więzienia, by zatrzeć ślady po działaniach propagujących politykę nazistów, czy wręcz przeciwnie – chciał on ocalić jakąkolwiek pamiątkę po przedstawieniu? Czy zacieranie śladów bądź próba ich zachowania było świadomym wyrazem dążenia do zapominania lub pamiętania, czy raczej pozarozumowym odruchem związanym z traumą lub resentymentem? Choć wszystkie

¹² Por. przyp. 10.

¹³ G. NIZIOŁEK: *Polski teatr Zagłady*. Warszawa 2013, s. 95.

¹⁴ Tamże, s. 433.

te pytania ani nie padają w spektaklu wprost, ani nie są wyraźnie sugerowane, to ich postawienie wymusza historia dokumentów, którą Baumgart zamieszcza w otwierającej sekwencji filmu. Okoliczności niemal przypadkowego natrafienia na materiały stają się kluczem do odczytania skeczów w świetle archiwalnych manipulacji na pamięci. Mateusz Borowski dobitnie podkreślił niedawno polityczność i strategiczność pozornie automatycznego procesu wypierania z pamięci: „[...] zapominanie to wcale nie jest naturalna siła entropii wspomnień. To raczej zestaw klarownie zdefiniowanych procedur selekcji i eliminacji danych, nad którymi kontrolę mogą sprawować tak indywidualni użytkownicy, jak i zbiorowości, instytucje i organizacje rządowe”¹⁵. Archiwum instytucjonalizuje zarówno proces pamiętania, jak i usuwania ze zbiorowej świadomości. Baumgart stawia pytania o mechanizmy „instytucji zarządzających zakresami widzialności i aktywności”¹⁶, a sama przechwytyje strategie manipulacji tym, co ma być zobaczone. W spreparowanym przez artystkę teatrze „zniknięcie staje się widzialną materialnością”¹⁷.

Forma filmu pozwala na to, co niemożliwe byłoby w teatrze: montaż i kadrowanie czynią widocznym dokładnie to, co zostało utrwalone na fotografii. Wzrok widza nie błądzi po całej teatralnej przestrzeni, ale jest przycięty. Taka reżyseria spojrzenia zwraca uwagę na to, co znalazło się poza kadrem: zarówno w sensie dosłownym, jak i metaforycznym – wybór, siłą rzeczy niepełny i świadomie „przycięty”, materiału archiwalnego konstruującego pełnię wyobrażenia. Konsekwentnie eksploatowany przez Baumgart gatunek *mockumentary*, zde-rzający w filmie dokument z fikcją, pozwala problematyzować konstruowanie rzeczywistości historycznej. Jednocześnie widz przez cały czas ma w pamięci dokumentalny prolog zafalszowanej, choć przekonującej *Polskiej Kroniki Filmowej*, która uwiarygadnia fakt sfilmowania noworocznej rewii przez polską ekipę. Automatyczne zaufanie do czarno-białego materiału, opatrzonego dodatkowo określeniami takimi jak „dokument” czy „rekonstrukcja” – choć nieustannie przełamywane choćby absurdalnymi dialogami – budzi sama forma filmu: wytwarzającego, za sprawą sugestywnych obrazów, archiwum wiedzy nawet na podstawie produkcji fabularnych.

Podczas rozmowy towarzyszącej prezentacji projektu Anny Baumgart Weronika Szczawińska zauważyła, że słowem bardziej adekwatnym niż „rekonstrukcja” wydaje się „fantom” lub „upiór”: jesteśmy bowiem uczeni zaufania do dokumentów, podczas gdy w rzeczywistości nieuniknionym procesem w przypadku obcowania z nimi jest wmontowywanie własnych treści pomiędzy „wtedy” a „teraz”, w wyniku czego „fakt” tylko „udaje” obiektywizm i wcale nie tworzy

¹⁵ M. BOROWSKI: *Strategie zapominania. Pamięć i kultura cyfrowa*. Kraków 2015, s. 15–16.

¹⁶ Tamże, s. 113.

¹⁷ R. SCHNEIDER: *Performance Remains*. In: *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Eds. A. JONES, A. HEATHFIELD. Bristol 2012, s. 146. Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty z tekstów obcojęzycznych są w moim tłumaczeniu – M.R.

spójnego obrazu przeszłości. Historia przywołana w filmie Baumgart wydarzyła się naprawdę, ale – w związku z niedostateczną obecnością w archiwum – pozostaje poza zasięgiem. Niemniej spreparowanie wiarygodnego dokumentu okazuje się proste: mózg nauczony ufności do świadectw poddaje się iluzji. Nieustanne przypominanie widowni o niekompletności archiwalnej dokumentacji każe snuć refleksję nad tym, ile mówi nam dziś materiał, którego nie ma. Jak pisze Iwona Kurz, Anna Baumgart potrzebuje fikcji do potwierdzenia rzeczywistości¹⁸. Ta zaś wdzierza się na scenę nie tylko dzięki autentycznym wydarzeniom, które stały się punktem wyjścia projektu, ale także przez aktualność tematu, wskazanego już w tytule, zarówno rewii z lat 40., jak i filmu Baumgart: paragraf norweskiej konstytucji traktuje bowiem o wolności słowa. „Wymazywanie” dokumentu spektaklu, który uprzednio miał zostać wycofany, zyskuje zatem nowy, bardzo aktualny wymiar i ponawia dyskusję na temat tego, co wolno artyście i kto w obliczu cenzury staje się ofiarą faszystowskiego uciszenia sztuki produkującej niewygodne dokumenty historyczne.

Gest wykonywany w imię „bezpieczeństwa publicznego” nie wydaje się już historyczny. Ingerencja w teatralny repertuar, argumentowana przez Inspektora troską o „prawo do fizycznej i psychicznej autonomii każdego widza”¹⁹ (bo przecież „nikt nie może mieć złych snów z powodu czyjegoś prawa do swobody wypowiedzi”²⁰), a także wygłaszane przez niego tyrady obnażające względność wolności artystycznej (która może być prawicowa, lewicowa, tragiczna, komiczna i jaka tylko chce, pod warunkiem że nie nadweręży zanedo swobody wypowiedzi, ponieważ ta „jest delikatna, ma prawo do tego, by jej zbyt mocno nie dotykać”²¹) pobrzmiwają tonem bardzo aktualnym i przywołują nie obrazy z norweskiego więzienia z lat 40., ale raczej widma nowych reżimów teraźniejszości: rok 2013 w Starym Teatrze w Krakowie, gdzie naciski środowiska konserwatywnego doprowadziły do odwołania premiery *Nie-Boskiej komedii. Szczątków* w reżyserii Olivera Frljicia, lub Malta Festival Poznań 2014 i oprotestowany pokaz *Golgoty Picnic* Rodriga Garcii. Choć Baumgart otwarcie mówi o zaskakująco aktualnej wymowie cenzorskiego gestu z Falstad²², to nie buduje skojarzeń na podstawie uproszczonych analogii. Przez kontakt z fikcjonalizowanym dokumentem historycznym, który w sposób naturalny zdaje się komentować rzeczywistość współczesną, Baumgart dokonuje reinterpretacji teraźniejszości, tworząc jednocześnie suplement do archiwum norweskiego spektaklu z roku 1947. Poszerzając jego prawie nieistniejącą historię, pokazuje performatywną skuteczność archiwalnego materiału. Kreatywne użycie szczątków, nie tylko pojedynczego dokumentu, ale

¹⁸ I. KURZ: *Dokument jako fantom. Historia w twórczości Anny Baumgart*. Dostępne w Internecie: <http://www.obieg.pl/teksty/34215> [data dostępu: 29.04.2015].

¹⁹ Por. przyp. 10.

²⁰ Por. przyp. 10.

²¹ Por. przyp. 10.

²² Przywoływana już rozmowa po projekcji w Instytucie Teatralnym.

pamięci kulturowej w ogóle, pozwala jej udowodnić nośność i aktualność problemów, które spektakl ewokował (niezagojone powojenne rany, resentymenty i uprzedzenia, brak rozliczenia problematycznej historii, ale również cenzura i, co za tym idzie, kwestia panowania w i nad archiwum) i nadal ewokuje. Rekontekstualizacja dokonana przez Baumgart, a także przesunięcie znaczeniowego wektora „naprzód” sprawiają, że, jak pisze Louise Wolthers, „Fotografie, zwykle używane jako dokumenty historyczne lub ślady przeszłości, zostają zamienione w omeny, przepowiednie dotyczące przyszłości”²³.

Subwersywna archiwalna działalność Anny Baumgart ilustruje przejście od dokumentu do archiwum, które w ewolucji namysłu nad dokumentacją teatralną zauważa Heike Roms: przeniesienie uwagi ze sposobu dokumentacji spektaklu na to, jak i w jakim stopniu sam spektakl jest dokumentacją określonego zdarzenia historycznego²⁴. Przypadek §1000 jest kilkustopniowy. Po pierwsze, za sprawą zachowanych dokumentów prezentuje możliwe drogi reinterpretacji artystycznego przetworzenia powojennych traum i politycznej sytuacji z lat 40. Mimo szczątkowej wiedzy, jakiej dostarczają nam archiwalne materiały, widzimy próby wypowiedzi więźniów i okoliczności ich uciszania, problem cenzury i presję poprawności politycznej. Po drugie, sama fingowana rekonstrukcja jest dokumentacją współczesnego odczytania teatralnego wydarzenia sprzed lat, w którym odbijają się zarówno konkretne niedawne epizody, jak i aktualne schematy myślenia. Film Baumgart staje się tym samym symptomem określonych zjawisk, modeli interpretacyjnych i historycznych fantazji. Przejmuje funkcję „archeologicznego performatywu”, gdy w starciu z obiektem archiwalnym nie pyta: „co to jest?”, tylko „co to robi?”, „jak to działa?”, „jak zmienia rzeczywistość?”. Sama artystka zdaje się uprawiać „archeologię interpretacyjną”²⁵: skupiając się na znaczeniu luk, problematyzując nieustanny proces wytwarzania sensu, odrzucając wszelką pewność i jednoznaczność, kładąc nacisk na polifonię historycznych wykładni. W efekcie, interpretacji podlega nie tylko zawartość archeologicznego materiału, ale i interpretacja jako taka oraz analiza obszarów obcowania z archiwum.

Odniesienia do archiwum także funkcjonują na kilku poziomach, które szczegółowo omawia sama artystka, wskazując trzy etapy w pracy nad filmem: po pierwsze, archiwalną kwerendę w Falstad, po drugie, zetknięcie z prywatnym archiwum pana Bugge, naczelnika więzienia, i po trzecie, metapoziom nawiązania, czyli rekonstrukcję i formę filmu udającego wiarygodny dokument historyczny. Stematyzowanie archiwum kompromituje je jako szczelną oazę i zmienia w pojęcie obdarzone performatywnym potencjałem, gdzie kwestie

²³ L. WOLTERS: *Escaping the Fortress of Memory: Archive Patology in Lindsay Seers's Art*. In: *Performing Archives/Archives of Performance*. Eds. G. BORGGREEN, R. GADE. Copenhagen 2013, s. 442.

²⁴ H. ROMS: *Eventful Evidence. Historicizing Performance Art*. „Maska” 2008, Issue 117–118, Autumn, s. 69–77.

²⁵ M. PEARSON, M. SHANKS: *Theatre/Archeology*. London–New York 2001.

wyobraźni, projekcji i interpretacji stają się kluczowym budulcem w procesie konstruowania narracji historycznej. Opowieść z pustego archiwum snuta jest na kanwie zabawy fantasmagoriami, a tym samym przypomina, że „performans nie daje nam dostępu i wglądu – jak chciał Turner – w inną kulturę, ale mówi wiele o pragnieniu tego dostępu i odbija polityczność naszych interpretacji”²⁶.

Narracja wyprowadzona ze szczątkowego materiału, uniemożliwiającego rzetelną rekonstrukcję przeszłości, ale zdolnego poruszyć kwestie ważne dla terażniejszości czy przyszłości, wydaje się zbliżać Baumgart do myślenia o archiwum, jakie proponuje Paul Clarke: rozumianego jako plastyczny byt zyskujący prawomocność przede wszystkim w kontekście tego, co ma dopiero nadejść, a nie zamkniętej i niedostępnej historii. To właśnie tak skierowany wektor może aktywizować performatywny charakter tej instytucji. Clarke nie ma złudzeń odnośnie do możliwości rekonstruowania przeszłości, ale wierzy w drugie życie, które sztuka „archiwalna” może jej dać: „Nie potrzebujemy historii, która ocala w jakimkolwiek sensie tego słowa. Potrzebujemy historii i archiwów posiadających moc performatywną i dających się przedstawić na scenie”²⁷. Być może w takiej – i tylko takiej – formie archiwum, zwłaszcza archiwum teatru, ma rację bytu. Podobnie zresztą interpretuje twórczość Baumgart Iwona Kurz:

Artystkę interesuje relacja między dokumentem a wydarzeniem, odniesiona do ich znaczenia we współczesności. Dla odsłonięcia tego znaczenia konieczne jest odtworzenie wydarzenia z przeszłości, a raczej jego wytworzenie, kiedy zajmuje się ona wydarzeniami zanikającymi lub takimi, które się w ogóle nie zdarzyły, oraz ich zanikającą lub nieistniejącą dokumentacją²⁸.

Projekty artystyczne takie jak film Baumgart prowokują do poszerzenia definicji archiwum teatralnego i włączenia do niego tych elementów, które dotąd nie miały w nim swojego miejsca również przez problematyczność użycia samego pojęcia archiwum w kontekście ulotnej i trudnej do zarchiwizowania sztuki teatru. Nie przez przypadek mottem rozprawy doktorskiej artystki jest cytat autorstwa Waltera Benjamina o przemijalności i nieuchwytności historii: „Przeszłość można uchwycić tylko jako obraz, który w chwili swej rozpoznawalności właśnie rozbłyśka na wieczne pożegnanie” i dalej: „[...] terażniejszość może się rozpoznać w tym przebłyску przeszłości”²⁹. Spektakl udowadnia, że nawet twórcze operowanie brakiem może mieć moc reprezentacji, a także jest w stanie

²⁶ D. TAYLOR: *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham–London 2003, s. 6.

²⁷ P. CLARKE: *Performing the Archive: the Future of the Past*. [Draft on the talk by Paul Clarke for Inside Movement Knowledge ‘meeting on dance reconstruction’ 31 October 2009]. Dostępne w Internecie: insidemovementknowledge.net/wp.../03/clarke_imk_talk_31oct09.doc [data dostępu: 25.04.2015].

²⁸ I. KURZ: *Dokument jako fantom...*

²⁹ Cyt. za: A. BAUMGART: *Historia. Obszary re-interpretacji...*

aktywizować archiwum, zarówno dzięki problematyzacji przeszłych zdarzeń, jak i otwarciu ich na przyszłe działania. Przyczyniają się do tego w równym stopniu ślady materialne oraz plotki i legendy tkwiące w pamięci zarazem zbiorowej i indywidualnej, fundamentem ontologicznym teatru jest bowiem nie tyle zanikanie, ile powtórzenie – również owego znikania, które mu się przytrafia³⁰.

Skoro archiwum utraciło wiarygodność jako instytucja zdolna do przechowania historii, być może należałoby widzieć w nim miejsce, gdzie przeszłość – jak chciałaby Carolyn Steedman – „nie może zostać odzyskana, ale może być reprezentowana”³¹. Ta reprezentacja, także w znaczeniu ponownego przedstawienia, wydarza się niekiedy na gruncie teatru, gotowego zafundować archiwom „powrót do przyszłości” na mocy kreatywnej cyrkulacji. To działanie „wprzód” proponowane przez Baumgart może być jedynym źródłem „prawdy”, choć jej charakter daleki byłby od rekonstrukcyjnej rzetelności. Samo archiwum staje się jednak w takiej sytuacji przestrzenią performatywną: anektującą i wykorzystującą w równym stopniu świadectwa materialne i sprzeczne wersje jednego wydarzenia, fantazmat czy stratę i oscylującą między widzia(l)nym a wyobrażonym, ale też wytwarzającą kolejne dokumenty – pełnoprawne i wiarygodne mimo luk i nieścisłości, ponieważ odbijające charakter społecznej pamięci lub przynajmniej jej potrzebę.

Bibliografia

- ALPHEN E. VAN: *Archival Obsessions and Obsessive Archives*. In: *What Is Research in the Visual Arts? Obsession, Archive, Encounter*. Eds. M.A. HOLY, M. SMITH. New Haven–London 2008, s. 65–84.
- BAUMGART A.: *Historia. Obszary re-interpretacji. Opis pracy doktorskiej*. Dostępne w Internecie: [http://www.asp.gda.pl/upload/private/praca%20doktorska\(1\).pdf](http://www.asp.gda.pl/upload/private/praca%20doktorska(1).pdf) [data dostępu: 31.08.2015].
- BOROWSKI M.: *Strategie zapominania. Pamięć i kultura cyfrowa*. Kraków 2015.
- CLARKE P.: *Performing the Archive: the Future of the Past*. [Draft on the talk by Paul Clarke for Inside Movement Knowledge ‘meeting on dance reconstruction’ 31 October 2009]. Dostępne w Internecie: insidemovementknowledge.net/wp.../03/clarke_imk_talk_31oct09.doc [data dostępu: 25.04.2015].
- DERRIDA J., PRENOWITZ E.: *Archive Fever. A Freudian Impression*. “Diacritics” 1995, Vol. 25, no 2, s. 9–63.
- DIAMOND E.: *Performance in the Archives*. “Theatre History Studies” 2008, Vol. 28, s. 20–26.
- FOSTER H.: *An Archival Impulse*. In: *Archive*. Ed. Ch. MEREWETHER. Cambridge, MA 2006, s. 143–148.

³⁰ „Zanikanie obiektu jest fundamentalne dla teatru; poddaje próbie i powtarza zniknięcie obiektu, który pragnie być zapamiętany” (P. PHELAN: *The Ontology of Performance: Representation without Reproduction*. In: *Memory...*, s. 113).

³¹ Cyt. za: E. DIAMOND: *Performance in the Archives*. “Theatre History Studies” 2008, Vol. 28, s. 22.

- GINZBURG C.: *Tropy: korzenie paradygmatu poszłakowego*. Przeł. T. SIEROTOWICZ. „Zagadnienia Filozoficzne w Nauce” 2006, T. 39, s. 8–65.
- KURZ I.: *Dokument jako fantom. Historia w twórczości Anny Baumgart*. Dostępne w Internecie: <http://www.obieg.pl/teksty/34215> [data dostępu: 29.04.2015].
- NIZIOŁEK G.: *Polski teatr Zagłady*. Warszawa 2013.
- ORLOW U.: *Latent Archives, Roving Lens*. In: *Memory*. Ed. I. FARR. Cambridge, MA 2012, s. 204–214.
- PEARSON M., SHANKS M.: *Theatre/Archeology*. London–New York 2001.
- PHELAN P.: *The Ontology of Performance: Representation without Reproduction*. In: *Memory*. Ed. I. FARR. Cambridge, MA 2012, s. 111–113.
- ROMS H.: *Eventful Evidence. Historicizing Performance Art*. „Maska” 2008, Issue 117–118, Autumn, s. 69–77.
- SAMUEL R.: *Theatres of Memory. Past and Present in Contemporary Culture*. London–New York 2012.
- SCHNEIDER R.: *Performance Remains*. In: *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Eds. A. JONES, A. HEATHFIELD. Bristol 2012, s. 137–150.
- SZALEWSKA K.: *Archiwum i przemijanie. „Decasia” Michaela Gordona i Billa Morrisona*. „Kultura Współczesna” 2011, nr 4, s. 148–159.
- TAYLOR D.: *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham–London 2003.
- WOLTERS L.: *Escaping the Fortress of Memory: Archive Patology in Lindsay Seers’s Art*. In: *Performing Archives/Archives of Performance*. Eds. G. BORGGREEN, R. GADE. Copenhagen 2013, s. 432–444.

Magdalena Rewerenda

Creating an Archive Anna Baumgart’s *\$1000*

Summary

The article is an analysis of Anna Baumgart’s film, *\$1000*, which is a recording of the play directed by Agata Baumgart based on residual records of the prison play from 1947 prepared by Norwegian Nazis in Falstad. Baumgart’s project is discussed in the context of the newest theories related to the notion of an archive: from the classical approaches of Derrida and Foster, to the newest conceptions proposed by Rebecca Schneider, Heike Roms and Paul Clarke. The text reveals numerous levels of Baumgart’s reflections on artistic representations of history and the functioning of an archive; moreover, it is an attempt at formulating an extended definition of a theatre archive on the basis of the discussed project.

Key words: archive, memory, performance, document, performing the archive, Holocaust

JOANNA NAZIMEK

Wydział Filologiczny, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Auschwitz jest metaforą wszystkiego Przypadek *Oświęcimków* Wojciecha Albińskiego

Wspomnienia o wydarzeniach historycznych z czasem, zastępowane przez wtórne reprezentacje, zacierają się: w społecznościach, których udziałem było doświadczenie nazistowskiego ludobójstwa, świadectwa ocalonych zostają włączone do pamięci zbiorowej, a ta z kolei staje się „polem bitwy dla wyobraźni”¹. Pamięć społeczna znajduje się w stanie permanentnej przemiany, w jej obrębie przekształceniom ulegają wizje i obrazy przeszłych wydarzeń; przy czym – jak wskazuje Michał Głowiński – nie chodzi tu jedynie o aktualizowanie czy modernizowanie, bezpośrednie dostosowywanie tego, co minione, do współczesnych potrzeb, wyobrażeń i wartości, ale też o to, że samo istnienie zbiorowej pamięci zakłada wyłanianie się podlegających zmianom wizji tych wydarzeń, które choć przeminęły, nie tracą swej rzeczywistości².

Nie inaczej jest z pamięcią o Zagładzie, szczególnie gdy opowieści o niej nie ograniczają się do relacji ofiar i bezpośrednich świadków, a podejmowane są przez przedstawicieli kolejnych pokoleń i to nie tylko tych, którzy zostali obciążeni bagażem holokaustowych wspomnień za sprawą relacji rodzinnych czy środowiskowych³. Podtrzymywanie pamięci o tym kawałku historii należy już do generacji „postpamiętających” – konstruujących wizje przeszłości na podstawie dokumentów, relacji, filmów, reprezentacji literackich, czyli tego wszystkiego, co mogli zobaczyć, przeczytać, czego wysłuchać, co dotarło do nich jako zapośredniczone. Zatem postpamięć – jak określa ją Marianne Hirsch

¹ A. MORAWIEC: *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*. Łódź 2009, s. 298. Zob. też S. DEKOVEN EZRAHI: *Holokaust a zmieniające się granice sztuki*. Przeł. M. MICHAŁSKI. W: *Reprezentacje Holokaustu*. Wybór i oprac. J. JARNIEWICZ, M. SZUSTER. Kraków-Warszawa 2014, s. 256.

² M. GŁOWIŃSKI: *Wielkie zderzenie*. „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 208.

³ Tamże.

– „łączy się ze swoim przedmiotem czy źródłem nie poprzez przypominanie, lecz wkład wyobraźni i kreacji”⁴. Nie sposób pominąć też faktu, że wizerunki Zagłady w świadomości zbiorowej coraz częściej kształtowane są przez przekazy popkulturowe, instrumentalnie wykorzystujące tematykę holokaustową, a przez to banalizujące pamięć o niej⁵.

Zarówno wielość reprezentacji, jakie nazistowskie ludobójstwo zyskało w polskiej literaturze – tekstach dokumentarnych i *sensu stricto* fikcjonalnych – jak i późniejsze włączenie relacji ocalałych i świadków w obszar pamięci zbiorowej, ich zapośredniczenie w twórczości kolejnych pokoleń i przetwarzanie w tekstach kultury popularnej sprawiło, że w myśleniu o Zagładzie utrwaliły się skróty i stereotypowe modele, które z czasem traciły swoją moc oddziaływania, ulegały konwencjonalizacji. Szybko też Auschwitz, będąc konkretnym faktem, stało się skrótem rzeczywistości koncentracyjnej, symbolicznym imieniem Holokaustu, jego synekdochą⁶.

Zarysowane zagadnienia są oczywiście dużo bardziej złożone, zaprezentowane wprowadzenie wydaje się jednak wystarczające – biorąc pod uwagę ograniczenia artykułu – by rozważać problemy dotyczące obecności Auschwitz w pamięci zbiorowej współczesnych, w które wprowadza zbiór Wojciecha Albińskiego *Oświęcimki*⁷. Na książkę Albińskiego składa się trzydzieści osiem krótkich próz (wąska kolumna zbliża je nieco do poezji), pisanych prostym językiem, ale naładowanych ironią, nieraz szczególnie gorzką, pełnych absurdu, hiperbolizujących doświadczenia dnia powszedniego. Tylko o nielicznych tekstach ze zbioru można by mówić, że wprost diagnozują ponowoczesną kondycję (na przykład *Wątpliwości co do istnienia obozów koncentracyjnych, Good life*) i status Zagłady w pamięci zbiorowej (jak *Żądam zemsty, Rodzaj wyższości*). Każdy natomiast wyrasta z codzienności: pracy zawodowej, obowiązków rodzicielskich, rozrywki, odpoczynku, wspomnień z dzieciństwa, czasów szkolnych; niemal wszystkie oparte są na skojarzeniach, w których ta codzienność przywołuje na myśl obrazy wojny i Zagłady. Rzeczywistość widziana jest przez utwalone w powszechnej

⁴ M. HIRSCH: *Past Lives: Postmemories in Exile*. “Poetics Today” 1996, Vol. 17, no 4, s. 662, cyt. za: A. SZCZEPAN: *Polski dyskurs posttraumatyczny. Literatura polska ostatnich lat wobec Holokaustu i tożsamości żydowskiej*. W: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badań*. Red. R. NYCZ. Kraków 2011, s. 241. W artykule Aleksandra Szczepan omawia problematykę postpamięci w kontekście doświadczeń traumatycznych, komentując ustalenia m.in. Marianne Hirsch i Michaela Rothberga, przedmiotem analizy czyni utwory przedstawicieli drugiego i trzeciego pokolenia, np. Bożeny Keff, Ewy Kuryluk i Piotra Pazińskiego – zob. tamże, s. 239–256.

⁵ Zob. na ten temat rozważania A. ROSENFELDA: *Kres Holokaustu*. Przeł. R. CZEKAŁSKA, A. KUCZKIEWICZ-FRAŚ. Kraków 2013, szczególnie rozdz. *Kultura popularna i polityka pamięci*, s. 21–35.

⁶ A. MORAWIEC: *Literatura w lagrze...*, s. 7–8.

⁷ W. ALBIŃSKI: *Oświęcimki*. Warszawa 2014. Przy cytowaniach tytuły poszczególnych utworów i paginację podaję bezpośrednio w tekście.

świadomości holokaustowe klisze: kolejka w Ikei niczym tłum nowo przybyłych więźniów na rampie (*Ikea*), zwolnienie z pracy – selekcja (*Klita*), pomysł na założenie własnej firmy – jak plan ucieczki z obozu (*Ucieczka*), szpara między ścianami – kryjówka dla Żydów (*Schówek*), by wymienić tylko kilka najbardziej oczywistych. Echa wojny – mniej lub bardziej wyraźnie – dają słyszeć się w zwyczajnych sytuacjach: przejazdu pociągiem (*Nawet do gazu*), spaceru po Ursynowie (*Getto*), spływu kajakiem (*Iperyt*), wizyt u psychoterapeuty czy dentysty (*Tortury*). Niektóre z nich – o całkiem „niewinnej” treści – nabierają znaczenia dzięki sugestywnym tytułom, wprost odwołującym do konkretnych faktów z przeszłości. Te mniej lub bardziej odległe i zaskakujące skojarzenia demonstrują, jak bardzo obrazy-klisze wojny tkwią w świadomości, czy może nawet: podświadomości, współczesnych, w naszym słowniku, pamięci ciała. I to właśnie tymi zagadnieniami będę zajmować się w niniejszym artykule.

Jak wskazuje Arkadiusz Morawiec, dla pokoleń, które nie doświadczyły wojny, Auschwitz jest dyskursem, tekstem, wytworem narracji zdominowanych na ogół przez konwencje czy stereotypowe schematy⁸. Stąd postrzegane bywa jako model świata, staje się metaforą służącą konceptualizowaniu teraźniejszości. Przykładem realizacji tej tendencji byłaby postmodernistyczna powieść Cezarego Kędera *Antologia twórczości postnatalnej* (1996). Obóz jest tu kluczową metaforą, określającą relacje pomiędzy jednostką a społeczeństwem, staje się – jak komentuje Morawiec – „skrótowym nazwaniem opresywnego charakteru społecznego bytowania”⁹. *Oświęcimki* – odnajdując analogie między kondycją współczesnego podmiotu a rzeczywistością Auschwitz – tylko pozornie wpisują się w typ literatury realizującej tę strategię. Wyczuwalny dystans piszącego „ja” i ironiczny ładunek próz Albińskiego powstrzymuje przed łatwymi konstatacjami. Wspominam tu jednak o powieści Kędra, ponieważ ujawnia ona istotne semantyczne przesunięcia, jakie dokonały się w języku: dotychczasowe znaczenia pewnych pojęć – które stały się z czasem emblematami Zagłady – ulegają swoistemu przytłumieniu. I tak, słowo „obóz” konotuje dziś przede wszystkim „obóz koncentracyjny”¹⁰, „rampa” – tę obozową, przywołując jednocześnie na myśl obraz selekcji. Na skojarzeniach tych zasada się pierwsza całość tekstu otwierającego zbiór Albińskiego:

⁸ A. MORAWIEC: *Literatura w lagrze...*, s. 302.

⁹ Tamże. Omawiając w rozdziale *Lagerland, czyli o rzeczywistości w topos przemienionej* zagadnienia posługiwania się przez współczesnych autorów obozem jako narzędziem służącym konceptualizowaniu problematycznych aspektów rzeczywistości i jego instrumentalnego wykorzystywania, prócz powieści Kędra badacz podaje więcej literackich ilustracji tych problemów, odwołując się choćby do wierszy Marcina Świetlickiego, Darka Foksa, Marcina Cecki, feministycznej powieści Izabeli Filipiak czy popkulturowej *Paris London Dachau* Agnieszki Drotkiewicz – zob. tamże, s. 293–311.

¹⁰ Tamże, s. 303.

Rampa. Idą przez nią ludzie, ja jestem z nimi,
 [...]. Staramy
 się zachowywać jakieś odległości między sobą,
 tak żeby bliscy byli z bliskimi [...]. Tłumek
 zmierza w jednym kierunku, w tym samym
 tempie. Wszystkie twarze w jedną stronę.

Ikea, s. 7

Sugestywnie konstruowany obraz, jednoznacznie odwołujący do dokonywanej na rampie obozowej selekcji nowo przybyłych więźniów, zderzony zostaje z codzienną sytuacją – zakupów w wielkopowierzchniowym sklepie Ikea. Nie chodzi tu jednak o metaforyczne potraktowanie obozu: ewokowanie fragmentów z rzeczywistości koncentracyjnej nie służy diagnozowaniu konsumpcyjnego wymiaru współczesności, ale pokazuje, jak silnie pojęcia związane z Zagładą zakorzenione są w pamięci i współczesnym słowniku.

Dochodzi do mnie, że chociaż wcześniej byliśmy
 w Ikea [...] – w jej większej,
 kolorowej części – to teraz, idąc tak do przodu,
 do kas, przez magazyny, przypominamy trochę
 inną sytuację. Taką wcześniejszą, gdzieś
 pamiętaną, wracającą.
 [...]

I wtedy uświadamiam sobie, że (a jednak!) cały
 mój świat da się wpisać w takie skojarzenie.
 Że Oświęcim dzisiaj, co już zostało powiedziane
 tysiąc razy w uczonych książkach, jest metaforą
 wszystkiego.

Ikea, s. 9; podkreśl. – J.N.

Ta wracająca do wypowiedzającego się w tekście współczesnego podmiotu pamiętana sytuacja nie jest – co oczywiste – wspomnieniem własnych doświadczeń, ponieważ 36-letni autor z Auschwitz miał osobiście niewiele wspólnego, pamiętane są jej zapośredniczone reprezentacje, utrwalone i przechowywane w zbiorowej, wspólnej świadomości.

Ostatnie zdanie przywołanego fragmentu wskazuje na eksploatację problematyki Auschwitz („co już zostało powiedziane / tysiąc razy w uczonych książkach”), pozbawione jest jednak konkretności, treści, skoro „Oświęcim [...] jest metaforą wszystkiego”. Wydaje mi się, że stawia nas to przed zagadnieniem neutralizowania i instrumentalnego wykorzystywania Zagłady, która staje się obecnie atrakcyjnym tematem i równie atrakcyjną – jak na przykład dla Kędra – metaforą. Kreowany przez Albińskiego „Oświęcimek” byłby więc nie kolejnym

przykładem banalizowania pamięci o Holokauście i wojnie, a przeciwnie – rodzajem gry z pamięcią, szczególnie tą „źle pamiętaną”¹¹.

Otwierający zbiór tekst, tak jak całe *Oświęcimki*, przywołuje na myśl rozwiązania znane z *Pozytywów* (2002–2003) Zbigniewa Libery. Na cykl składają się aranżowane zdjęcia posiadające pierwowzory w powszechnie znanych, utrwalonych w pamięci zbiorowej za sprawą mediów masowych, ikonicznych fotografiach, dokumentujących traumatyczne wydarzenia z nieodległej historii. Jedną z najbardziej reprezentatywnych dla cyklu jest praca *Mieszkańcy* (2002). Banalna, prawie sielankowa sytuacja: grupa uśmiechniętych, ubranych w piżamy (a więc o poranku) „mieszkańców”, stojących za rozpiętymi sznurami, przy pierwszym spojrzeniu odsyła do obrazu, którego jest parafraza: słynne zdjęcie więźniów widzianych za drutami obozu koncentracyjnego. Jak wyjaśnia artysta:

Cykl „Pozytywów” jest kolejną próbą gry z traumą. Mamy zawsze do czynienia z zapamiętanymi widokami rzeczy, nie z rzeczami samymi w sobie. Chciałem użyć tego mechanizmu widzenia i pamiętania, dotknąć fenomenu powidoków pamięci. Te fotografie [Pozytywy] w istocie tak właśnie odbieramy – poprzez niewinne sceny przebijają flashbacki tych oryginalnych, okrutnych zdjęć¹².

W prozach Albińskiego obrazy podobne do tych, o których wspomina Libera, są na tyle silnie zakorzenione w pamięci, że wypowiadający się podmiot przypisuje im status niemal materialny: „Tak jak w portfelu nosi się zdjęcia ukochanych, / stare fotografie, cenne pamiętki, tak ja mam / w głowie obrazek” (*Nawet do gazu*, s. 76). Obrazkiem tym jest zapamiętana skądś fotografia przedstawiająca szczęśliwą rodzinę, a Zagłada wprowadza tu istotny kontekst: za tą wizją nasuwają się kolejne, emblematyczne dla jej reprezentowania – stopy rzeczy, rodzinnych pamiątek, pozostałe po pomordowanych w komorach gazowych.

Ujawniająca się kilkakrotnie na stronach *Oświęcimków* pewna „nadmiarowość” traumatyzujących przekazów powoduje zmęczenie i obojętność, i nie pozwala w żaden sposób przybliżyć się do zrozumienia tragedii, które wydarzyły się w ubiegłym wieku:

W domu czytam znowu o tym samym,
historie, jakich najwięcej. Próby zaradzenia
katastrofie bardzo dobrze trzymają w napięciu,
powszechność katastrof jednak nuży. Kolejna
opowieść o przetrwaniu. [...]

¹¹ Korzystam tu ze sformułowania, którym Jakub Nikodem posługuje się w krótkiej notce o książce Albińskiego zamieszczonej w portalu Culture.pl – zob. J. NIKODEM: *Wojciech Albiński, „Oświęcimki”*. Dostępne w Internecie: <http://culture.pl/pl/dzielo/wojciech-albinski-oswiecimki> [data dostępu: 27.04.2016].

¹² Cyt. za: E. GORZĄDEK: *Zbigniew Libera „Pozytywy”*. Dostępne w Internecie: <http://culture.pl/pl/dzielo/zbigniew-libera-pozytywy> [data dostępu: 05.05.2016].

No coś tam, coś tam, ogólnie
dramatyczna historia i żegnaj. Jestem znużony.

Dym z komina, s. 17

Tym bardziej nie pozwalają na to teksty kultury popularnej, będące narcjami usensowniającymi Zagładę i łagodzącymi obraz przeszłości. Warto dodać, że przekazy popkulturowe – wymagające happy endu – eksponują przede wszystkim losy tych, którzy ocaleli. Albiński, z właściwym sobie ironicznym dystansem, pisze:

Historie ocalenia to są zawsze piękne historie
i ci, którzy przeżyli, wiedzą, co jest w życiu
najważniejsze. [...]

i dalej, zwiększając natężenie ironii:

[...] Zresztą nie tylko w życiu, trzeba
dodać, również w umieraniu, bo wielu z nich
też nie przeżyło.

Rodzaj wyższości, s. 59

W jednym z utworów postawiony zostaje także problem (natury etycznej) stosowności artystycznych reakcji na wydarzenia wojny:

Jak już się wydarzy taka wojenna katastrofa,
to potem, po wszystkim, przychodzą artyści
i próbują opowiadać. [...]
i przychodzą tam, nie żeby się cieszyć
czy opłakiwać, ale żeby popatrzeć w te rany,
wetknąć w nie palce i poczuć coś samemu.

Żądam zemsty, s. 68

Kategoria stosowności jest jedną z najczęściej podnoszonych kwestii, jeśli chodzi o sposoby reprezentowania nazistowskiego ludobójstwa w sztuce już od samych początków podejmowania przez artystów tej tematyki. W miarę jak zwiększał się dystans czasowy, obszar tego, co stosowne, ulegał poszerzeniu. Ów problem szczególnej aktualności nabiera dziś, gdy pokolenie świadków odchodzi, a *modus* konstruowania pamięci o Zagładzie należy już do kolejnych pokoleń.

Punktem wspólnym próz Albińskiego jest identyfikowanie przeżyć ciała, wysiłek zapisywania doświadczeń na tym najbardziej podstawowym, somatycznym poziomie: „[...] jak układają się odległości między ciałami w idącym tłumie, że nogi i ręce – w tym jedna trzymająca papierosa – wypływają z tułowia,

a bitemu zdaje się zawsze, jakby miał naraz wiele mnożących się ze strachu przed bólem rąk¹³.

W teorii Paula Connertona ciało jest szczególnie ważnym nośnikiem pamięci, co wiąże się nie tylko z wyłożoną przez badacza w *Jak społeczeństwa pamiętają* koncepcją praktyk wcielania (ciało kształtowane przez społeczne praktyki upamiętniania staje się podstawowym „supermedium” pamięci, warunkującym posługiwanie się pozostałymi jej nośnikami, i zapośrednicza uczestnictwo w jej praktykach)¹⁴, ale też z Bergsonowskim ujęciem pamięci o charakterze nawyku. Pamięć ta „działa poprzez działanie i życie”¹⁵, nie potrzebując reprezentacji. W tekstach Albińskiego przeżycia ciała zawsze wyprzedzają refleksję, to na nich podmiot opiera pierwsze intuicje, zanim jeszcze zostaną ujęte w schematy i słowa. Jak w cytowanym już tekście otwierającym zbiór, gdzie powolne przesuwanie się w kolejce do kas przywołuje na myśl inną pamiętaną sytuację – selekcję na obozowej rampie:

[...] Ta ciągłość ruchu,
patrzę, nie mogę w to uwierzyć. To moje
mocowanie się w strukturze tego tłumku [...]
potwierdzają wrażenie. I to, że nie mam, jak oni,
wyjścia, zawracanie nie ma większego sensu,
wszystko budzi, alarmuje ciało, zaraz potem
budzi się głowa.

Ikea, s. 9; podkreśl. – J.N.

Pamięć ciała – a kolejny raz mowa tu o pamięci zbiorowej – zawiera w sobie, już na zawsze, tamte przeżycia, wspomnienia.

Ciało jest zawsze w przestrzeni. Pamiętamy dzięki miejscom: miejsce – jako jedno z mediów pamięci – pozwala z jednej strony przywoływać wspomnienia, z drugiej jest zarazem przez te wspomnienia reaktywowane¹⁶. Czytelne, ponieważ wyodrębnione z przestrzeni codzienności, miejsca pamięci stały się poniekąd znakiem współczesności. Jedyнным pojawiającym się w *Oświęcimkach* Albińskiego zinstytucjonalizowanym miejscem upamiętnienia jest muzeum

¹³ Z. KRÓL: *Między balkonem a garażem*. „Dwutygodnik” 2015, nr 146. Dostępne w Internecie: <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/5831-miedzy-balkonem-a-garazem.html> [data dostępu: 20.04.2016].

¹⁴ P. CONNERTON: *Jak społeczeństwa pamiętają*. Przeł. M. NAPIÓRKOWSKI. Wstęp M. NAPIÓRKOWSKI. Warszawa 2012, s. 14–15. Szczegółowo o koncepcji praktyk wcielania i ciele jako nośniku pamięci zob. s. 145–195.

¹⁵ B. OLSEN: *Kultura materialna po tekście: przywracanie obecności rzeczom*. Przeł. P. STACHURA. W: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*. Red. E. DOMAŃSKA. Poznań 2010, s. 584.

¹⁶ Ł. POSŁUSZNY: *Przestrzeń, miejsce i nie-miejsce wobec pamięci i nie-pamięci*. W: *Pamięć i afekty*. Red. Z. BUDREWICZ, R. SENDYKA, R. NYCZ. Warszawa 2014, s. 313.

w Sztutowie. Oglądane z perspektywy przeżyć i ruchów ciała zwiedzanie terenu byłego obozu koncentracyjnego przypomina bezcelowe spacerowanie turystów, płątanie się po plaży. Zmienia się tylko sceneria: „To popatrzymy na tablice, to przejdziemy przez / trawnik, to wejdziemy do baraków” (*Stutthof*, s. 81).

Więcej natomiast w opowiadaniach Albińskiego miejsc „widmowych” – niejako zapomnianych, a przez to opierających się odczytaniu, skazanych na grę wyobraźni¹⁷. Są to miejsca dziecięcych zabaw: stryżek wiejskiej chałupy, olszyny, brzozowe lasy. Daje się tam odczuć czyjaś nęcąca obecność, potrzebują one wypełnienia wyobraźnią, znaczeniem, potrzebują tego, kto wypełni ich „kompozycję”. Co znamienne, miejsca te mimo wszystko pozostają „pustymi kadrkami” (*Kadrowanie*, s. 22).

Przestrzeń Warszawy – naznaczona historią wojny: getta, ukrywania się po „aryjskiej stronie”, łapanek, a w końcu powstania – aktywizuje pamięć. Już samo w niej przebywanie może być doświadczeniem traumatyzującym. Konstruowana w utworze *Getto* przestrzeń Ursynowa jest zamknięta, klaustrofobiczna, osaczająca. Do zespołu narodowych traum fundujących współczesną tożsamość dodaje Albiński okres PRL, budując analogię między ciasnotą getta a peerelowskimi osiedlami o gęstej zabudowie kilkupiętrowych, wieloklatkowych bloków (ikony czasów realnego socjalizmu). Znamienne, że w tym zamykającym (trzydziestym siódmym, więc przedostatnim) tekście podmiot szuka wyjścia z traumatyzujących przestrzeni: „[...] No dobra mówię: / wy, jak chcecie, to zostańcie, ale ja jednak / spróbuję wyjść” (*Getto*, s. 87) – obecność czasownika „spróbuję” wskazuje, że „przepracowanie” tkwiących w zbiorowej podświadomości „traum” nie może być łatwe.

W rozważaniach tych nie sposób pominąć pojęcia kondycji posttraumatycznej. Przedstawienie problemu w całej złożoności wymagałoby osobnej rozprawy¹⁸, trzeba jednak zaznaczyć, że posttraumatyczne symptomy nie muszą dotyczyć tylko jednostek, których udziałem było traumatyzujące przeżycie, ale z powodu przeszłych traum cierpieć mogą także całe zbiorowości. Kondycja taka jest raczej paradygmatem określającym kształt kultury, sposób funkcjonowania społeczności¹⁹ doświadczonej dziejowym kataklizmem, trwale zapisanym we wspólnej pamięci. Rozgrywa się przy tym głównie w obrębie kultury masowej. *Oświęcimki* demaskują oblicze kondycji posttraumatycznej: w publicznej dyskusji (tak można czytać *Wątpliwości co do istnienia obozów koncentracyjnych*, mówiące o postawach wobec nagłaśnianych przez media aktualnych wydarzeń, a nabierające nowego sensu w zderzeniu z tytułem), w przekazach telewizyjnych,

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Problematykę tę omawia Anna Mach, wykorzystując dokonania z zakresu anglo-amerykańskich studiów nad traumą i polemizując z dotychczasowymi pracami przenoszącymi tę kategorię na grunt polskiego literaturoznawstwa. Zob. A. MACH: *Polska kondycja posttraumatyczna – próba diagnozy*. W: *Kultura po przejściach...*, s. 217–237.

¹⁹ Tamże, s. 218.

tekstach popkultury, tanatoturystyce – nie chodzi wszak o prawdziwe porażenie tragediami z przeszłości, wszystkie te przejawy obecności wojny w kulturze współczesnej mają raczej charakter protez pamięci, zastępujących prawdziwy namysł nad przeszłością.

Arkadiusz Morawiec, komentując *Antologię twórczości postnatalnej*, zwraca uwagę, że dla współczesnych pokoleń wojna jest tekstualnym wytworem zapośredniczonych narracji, w tym szkolnych lektur i wiedzy nabywanej w procesie kształcenia. Użycie przez Kędra obozu jako hiperboli motywowane jest właśnie przez dyskurs kulturowy, w tym edukację²⁰. Konstatacje te korespondują ze stwierdzeniami Ernsta van Alphen'a dotyczącymi rezultatów nauczania o Holokauście: wpajana wiedza nie porusza i nie prowokuje do głębszej refleksji nad przeszłością, przeciwnie – jej efektem jest przede wszystkim wzmagające się znużenie i zubożenie²¹. Potwierdzenie znajdziemy też w utworach Albińskiego (o czym mowa wcześniej). Skoro Zagłada „nie jest wyłącznie historią pamięci, która może być opanowana poprzez zapamiętywanie”²² – jak pisze van Alphen – dla jej rozumienia istotne znaczenie ma przekaz emocjonalny, transmisja afektów. Podstawą tych refleksji są dla badacza prace artystyczne należące do nurtu *toy art*, które wykorzystują konwencję gry/zabawy z jej dziecinnyimi konotacjami w obliczu przedawkowania edukacyjnych materiałów dokumentarnych reprodukujących wiedzę o Holokauście. Tym samym – oferując formę identyfikacji opartej nie na uwewnętrznieniu doświadczeń poprzez projektowanie podobieństwa, ale na postawieniu się w sytuacji innego, bez zawłaszczenia jego tożsamości, przy jednoczesnym zachowaniu dystansu²³ – prace *toy art* dają szansę na efektywne dokończenie procesu „przepracowywania” traum²⁴.

W *Oświęcimkach* można odnaleźć kilka tekstów odpowiadających w pewnym stopniu koncepcji „zabawy w Holokaust”. Przykładem byłaby wykorzystująca schemat dziecięcej gry, tu odliczanej „zawsze od końca” (s. 20), *Zabawa w chowanego*, stanowiąca próbę identyfikacji z ostatnimi przedstawicielami pokolenia pamiętającego wojnę, wyliczającego tych, którzy jej nie przetrwali, i tych, którzy ciągle odchodzą. W ten sposób postrzegać można również *Nawet do gazu*, przy czym dystans pomiędzy wypowiadającym się podmiotem a identyfikowanym innym zaznacza się tu znacznie mocniej. W oczekiwaniu na pociąg narrator

²⁰ A. MORAWIEC: *Literatura w lagrze...*, s. 302.

²¹ E. VAN ALPHEN: *Zabawa w Holokaust*. Przeł. K. BOJARSKA. W: *Reprezentacje Holokaustu...*, s. 300.

²² Tamże, s. 301.

²³ Van Alphen powołuje się tu na ustalenia Kai Silverman z jej *The Threshold of the Visible World* – tamże, s. 309. O koncepcji identyfikacji idiopatycznej i heteropatycznej Silverman zob. też K. BOJARSKA: *Wydarzenia po Wydarzeniu*. Białośzewski – Richter – Spiegelman. Warszawa 2012, s. 286.

²⁴ E. VAN ALPHEN: *Zabawa w Holokaust...*, s. 317. Autor omawia prace z nurtu *toy art* mierzące się z problematyką Zagłady, w tym m.in. *Lego. Obóz koncentracyjny* Zbigniewa Libery, *Mein Kampf* Davida Levinthala czy twórczość Christiana Boltanskiego.

projektuje w wyobraźni dalsze (holokaustowe) losy rodziny z pamiętanego obrazu – przedwojennej fotografii, rodzinnej pamiątki odebranej nowo przybyłym do obozu czy skierowanym prosto do komór gazowych. Obraz jednak gubi się, zakłócony rytmem codzienności. Nim jednak zatrze się zupełnie, podmiot mówi: „Ja bym tak chętnie z nimi razem gdzieś / poszedł. Nawet jako pies, nawet i do gazu” (*Nawet do gazu*, s. 77). Wszelkie próby identyfikacji skazane są na porażkę, a prawdziwa empatia: odczuć to, co tamci niegdyś czuli, jest – co oczywiste – poza zasięgiem możliwości doświadczenia współczesnego podmiotu i jego wyobraźni.

Empatyczny niepokój²⁵ Albińskiego każe mu stawać nie tylko obok ofiary (reprezentacje projektujące podobieństwo do ofiar niosą ze sobą niebezpieczeństwo wtórnej wiktylizacji). Przykładem mogą być tu teksty *Mam władzę* i *Do apelu!*. W pierwszym, wychodząc – jak zwykle – od zdarzeń codziennych, autor wypowiada się z perspektywy podmiotu w relacjach władzy:

[...] Gdy okazało
się, że mam władzę, zacząłem jej używać.
Bawiłem się ludźmi, manipulowałem nimi,
raczej słowami, drobiazgami, nie podałem
na przykład spadłej kartki papieru i tym zmusiłem
kogoś, żeby się przede mną uklonił. Wszystko
niby w ograniczonym zakresie, mam przecież
sumienie, ale władza była upajająca.

Mam władzę, s. 34–35

Obserwacje te są punktem wyjścia do identyfikacji – tylko pozornie możliwej – z sytuacją oświęcimskich kapo, korzystających z zajmowanej w hierarchii obozowej pozycji. Zestawione ze sobą zachowania są niewątpliwie niewspółmierne, przywołane przez mówiącego przejawy wykorzystywania posiadanej przez siebie władzy są – w porównaniu z terrorem obozu – groteskowo śmieszne.

Refleksja w *Do apelu!* streszcza się w pytaniu: „[...] jak daleko bym się posunął w sprzyjających warunkach” (s. 49). Wychodząc od tkwiącego w pamięci obrazu najdłuższego apelu w historii Auschwitz, patrząc przez tę kliszę na codzienne sytuacje irytującego przepychania się w tłumie – w tramwaju, pracowniczej stołówce, centrum handlowym – podmiot mówiący w tekście podejmuje próbę identyfikacji z oprawcą. Rzeczywistość koncentracyjna nie daje się pojąć, przywoływana sytuacja budzi złość, spotyka się ze sprzeciwem, odczuciem bezsilności: „Powinni coś zrobić, przecież jest / ich więcej [...] a nie tak / gamoniowato i ze strachem robić te swoje / uniki” (*Do apelu!*, s. 50). Ponownie

²⁵ Korzystam ze sformułowania wprowadzonego przez Dominicką LACAPRĘ: *Studia nad traumą: jej krytycy i powikłane losy*. W: TENŻE: *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Przeł. K. BOJARSKA. Kraków 2009, s. 139–184, tu s. 173–176.

Albiński zarówno w *Mam władzę*, jak i w *Do apelu!* – tym razem „stając obok”²⁶ kata – „kompromituje” próby empatycznego rozumienia wydarzeń wojny.

Jak jednak – w kontekście pamięci o Szoa – czytać *Oświęcimki*? Postrzegam zbiór Albińskiego nie tylko jako prozę ujawniającą zakorzenienie wojenno-holokaustowych klisz w słowniku, gestach, zbiorowej pamięci ciała czy krytykującą infantyilizowanie Zagłady i nadmiarowość pozornie tylko traumatyzujących przekazów. Oczywiście, teksty te mówią też wiele o egzystencji ponowoczesnego podmiotu, to jednak temat na inną analizę. Myślę, iż każdy z nich bierze się z empatycznego niepokoju, z prawdziwej potrzeby przybliżenia się do przeszłości, jej rozumienia, poszukiwania sensu, szczególnie że pamięć, w tym pamięć o Zagładzie – co zostało już powiedziane – jest w stanie permanentnej przemiany.

Co znamienne dla całego zbioru, mimo wysiłku wszelkie próby rozumienia przeszłości zasadzające się na niepozbowionej dystansu identyfikacji (a więc niezawłaszczającej doświadczenia innego), uruchomieniu wyobraźni, empatii skazane są na porażkę. Stąd każde porównanie i skojarzenie codzienności XXI wieku z powidokami wojny brzmi w utworach Albińskiego czasem jak gorzki żart, czasem jak lament – te zresztą nie dają się łatwo rozróżnić²⁷.

Bibliografia

- ALBIŃSKI W.: *Oświęcimki*. Warszawa 2014.
- ALPHEN E. VAN: *Zabawa w Holokaust*. Przeł. K. BOJARSKA. W: *Reprezentacje Holokaustu*. Wybór i oprac. J. JARNIEWICZ, M. SZUSTER. Kraków–Warszawa 2014, s. 291–317.
- BOJARSKA K.: *Wydarzenia po Wydarzeniu*. Białoszewski – Richter – Spiegelman. Warszawa 2012.
- CONNERTON P.: *Jak społeczeństwa pamiętają*. Przeł. M. NAPIÓRKOWSKI. Wstęp M. NAPIÓRKOWSKI. Warszawa 2012.
- DEKOVEN EZRAHI S.: *Holokaust a zmieniające się granice sztuki*. Przeł. M. MICHALSKI. W: *Reprezentacje Holokaustu*. Wybór i oprac. J. JARNIEWICZ, M. SZUSTER. Kraków–Warszawa 2014, s. 255–273.
- GŁOWIŃSKI M.: *Wielkie zderzenie*. „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 199–211.
- GORZĄDEK E.: *Zbigniew Libera „Pozytywy”*. Dostępne w Internecie: <http://culture.pl/pl/dzielo/zbigniew-libera-pozytywy> [data dostępu: 05.05.2016].
- KRÓL Z.: *Między balkonem a garażem*. „Dwutygodnik” 2015, nr 146. Dostępne w Internecie: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5831-miedzy-balkonem-a-garazem.html> [data dostępu: 20.04.2016].
- LACAPRA D.: *Historia w okresie przejściowym*. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna. Przeł. K. BOJARSKA. Kraków 2009.

²⁶ Zgodnie z koncepcją identyfikacji heteropatycznej (odpodobnienia) Silverman: „obok”, nie zaś „w miejscu” innego – zob. K. BOJARSKA: *Wydarzenia po Wydarzeniu...*, s. 286.

²⁷ J. NIKODEM: *Wojciech Albiński, „Oświęcimki”...*

- MACH A.: *Polska kondycja posttraumatyczna – próba diagnozy*. W: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badań*. Red. R. NYCZ. Kraków 2011, s. 217–237.
- MORAWIEC A.: *Literatura w łagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*. Łódź 2009.
- NIKODEM J.: *Wojciech Albiński, „Oświęcimki”*. Dostępne w Internecie: <http://culture.pl/pl/dzielo/wojciech-albinski-oswiecimki> [data dostępu: 27.04.2016].
- OLSEN B.: *Kultura materialna po teksie: przywracanie obecności rzeczom*. Przeł. P. STACHURA. W: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*. Red. E. DOMAŃSKA. Poznań 2010, s. 561–592.
- POŚLUSZNY Ł.: *Przestrzeń, miejsce i nie-miejsce wobec pamięci i nie-pamięci*. W: *Pamięć i afekty*. Red. Z. BUDREWICZ, R. SENDYKA, R. NYCZ. Warszawa 2014, s. 309–321.
- ROSENFELD A.: *Kres Holokaustu*. Przeł. R. CZEKAŁSKA, A. KUCZKIEWICZ-FRAŚ. Kraków 2013.
- SZCZEPAN A.: *Polski dyskurs posttraumatyczny. Literatura polska ostatnich lat wobec Holokaustu i tożsamości żydowskiej*. W: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badań*. Red. R. NYCZ. Kraków 2011, s. 239–256.

Joanna Nazimek

Auschwitz as the Metaphor for Everything Wojciech Albiński's *Oświęcimki*

Summary

The object of analysis in this article is the short prose collection entitled *Oświęcimki* (2014). Wojciech Albiński's pieces reveal how strongly war and Holocaust clichés are rooted in the dictionary, gestures and collective bodily memory of contemporary generations. These texts can be also read as the critiques of the pop-cultural infantilisation of the Shoah and the signs of tiredness due to the excess of traumatising testimonies on the events of World War II. As the author endeavours to demonstrate, Albiński's texts reveal the empathetic unease and the real needs of approaching the past, understanding it, and searching for sense in it. *Oświęcimki* are analysed in the context of the issues connected with the functioning of the Holocaust in the permanently changing collective memory.

Key words: *Oświęcimki* by Wojciech Albiński, Holocaust, Auschwitz, collective memory, post-memory, post-traumatic culture

Recenzje i omówienia

MARTA TOMCZOK

Instytut Nauk o Literaturze Polskiej, Uniwersytet Śląski

Medaliony przeciw milczeniu

Michał Głowiński: *Carska filizanka. Szesnaście opowieści*.
Warszawa, Wielka Litera, 2016, ss. 238.

Któregoś dnia w moim nastoletnim wówczas życiu pojawił się niewielki salonowy fortepian marki Kreutzbach, a wraz z nim kilkanaście przedwojennych zeszytów nutowych. Instrument należał do pradziadka, który zakupił go w 1942 roku dla swoich córek. Czy na nim grały i co grały, tego nie wiem. Szczególnie że żadna z sióstr nigdy nie odebrała wykształcenia muzycznego i nie interesowała się muzyką po wojnie. Bogaty zbiór niemieckich nut, wśród których przeważały transkrypcje fortepianowe oper Richarda Wagnera, rzadko dziś wykonywany koncert fortepianowy Carla Marii von Webera i *Album dla młodzieży* Roberta Schumanna, kupionych zapewne w komplecie z fortepianem, przetrwał wiele lat w stanie niemal idealnym. Już samo to, że na pożółkłych stronach nie było śladu ołówka, spotykanego zwykle w zeszytach używanych do nauki, mogło świadczyć o wyrażnie mieszczańskim i nieprzemyślanym zakupie mojego pradziadka. Fortepian miał być ozdobą salonu i przez długie lata doskonale pełnił tę funkcję.

Piszę o tym w związku ze zbiorem opowiadań Michała Głowińskiego *Carska filizanka. Szesnaście opowieści*. Jeden z akapitów tytułowej narracji dotyczy bowiem znalezionej na strychu domu dziadków pisarza wydawnictwa *Gesammelte Werke für Klavier vol. 2* Schumanna. Wydawnictwa, które znalazło się w ich posiadaniu z niejasnych przyczyn i prawdopodobnie nigdy nie zostało zgodnie z przeznaczeniem wykorzystane. Podobieństwo obrazów, jakie wytworzyła w mojej pamięci, zupełnie przypadkowo, lektura zbioru Głowińskiego, mieści się w dużo szerszej formule niż wspomnienie. Pisarz wprawdzie nie znajduje na nią jednego określenia, ale gotów jest docenić chwile pozbawione jasnego znaczenia lub znaczenia w ogóle. Jak w przypadku tytułowego przedmiotu, niczym niezwiązanego z szesnastoma opowiadaniem tomu. Filizanka jest w nich świa-

dectwem i śladem czasu. Jednak to, skąd się wzięła, czy była częścią serwisu, czy raczej pojedynczym przedmiotem, i do kogo należała, pozostaje niewyjaśnione. Zaniechanie objaśniania przeszłości przy jednoczesnym dowartościowaniu niewiadomej wydaje się główną myślą zbioru, którą Głowiński sprowadza do rzeczy bardzo prostej – do opisu wspomnianej filiżanki: „[...] interesuje mnie [ona – M.T.] jako ślad przeszłości, jako swego rodzaju świadectwo, a przede wszystkim – paradoksalnie – to, że w istocie nie wiadomo, o czym [...] miałyby świadczyć” (s. 67)¹. Charakter takiego „niejasnego” świadectwa zachowują wszystkie pozostałe teksty. Część z nich dotyczy Zagłady i jej następstw (*Epifania, Kaszanka i śnieg, Zabójczy chleb, Pokutnik, Carska filiżanka i inne truwaye, Rusycysta Mordechaj*), kilka opowiadań ma charakter homoerotyczny (*Helmut, Rysunek, Mariusz, Rapsodia węgierska, I ja miałem stracone noce, Bar Ganimed*), pozostałe to wspomnienia znajomych i przyjaciół (*Najstarszy, Wędrówka, Śpiewaczka Klementyna, Pani nie ma w domu*). Głowiński raz po raz zostawia w tekstach ślady własnej biografii: w *Carskiej filiżance* wspomina o dziadkach, w *Kaszance i śniegu* powraca do postaci Długiego, znanej z *Czarnych sezonów*, i ukrywania się po „aryjskiej stronie”, w *Zabójczym chlebie* przypomina prowadzony przez zakonnice zakład, w którym przebywał podczas wojny, a w *Rapsodii rumuńskiej* oddaje bohaterowi-narratorowi swoje imię. Wiele w tych, a szczególnie w następnych opowiadaniach niedopowiedzeń. Miasta nie mają nazw (jak metropolie w *Bar Ganimed* czy *Wędrówce*), choć łatwo się ich domyślić, ludzie – nazwisk i pełnych życiorysów. Teksty z najnowszego zbioru „żyją” na pograniczu rzeczywistości i fikcji, w intrygującym klinczu między wolnością słowa a obowiązkiem świadczenia o przeszłości; klinczu, o którym wspominał Głowiński w łagodniejszych słowach, pisząc w *Rozmaitościach interpretacyjnych. Trzydziestu szkicach* o prozie Ludwika Heringa. Przypomnijmy, że trzy arcydzielne krótkie formy tego pisarza nazwał wówczas autor *Czarnych sezonów* medalionami, tak tłumacząc owo zapożyczenie:

Medalionami były w istocie liczne utwory powstające w czasie okupacji i tuż po jej zakończeniu, mające w sobie coś z literackiej fikcji i coś z reportażu, coś z dokumentu wrytego w języku jak w plastycznej materii, mającego przekazywać prawdę o strasznym czasie, i coś z moralistycznej refleksji, dobitnej i zarazem oszczędnej, która może ograniczać się do jednego zdania, takiego właśnie jak słynna fraza Nałkowskiej, mówiąca o tym, że ludzie ludziom zgotowali ten los².

¹ Problematykę pamięci i zapomnienia w recenzji *Carskiej filiżanki...* podjął Jacek LEOCIAK. Por. TENŻE: *Pamięć o zapomnieniu*. Dostępne w Internecie: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/pamiec-o-zapomnieniu-33116> [data dostępu: 05.05.2016].

² M. GŁOWIŃSKI: *Rozmaitości interpretacyjne. Trzydzieści szkiców*. Warszawa 2014, s. 115–116.

Towarzyszące medalionom rozdwojenie (fikcja/reportaż, dokument/refleksja moralistyczna) odnaleźć można także w zbiorze *Carska filizanka...* Mimo że powstał on wiele lat po wojnie, jest przede wszystkim opowieścią o niej: krytycznie przejrzystą w formie i symboliczną, a nieraz po prostu zagadkową w treści. I nie zawaham się nazwać tych krótkich, niezwykle pięknych i osobiście wstrząsających narracji medalionami, stawiając je w jednym rzędzie z arcydziełami gatunku.

Określenie „medalion” wydaje mi się uzasadnione z jeszcze jednego powodu. Przeważająca część zbioru, powiedziałabym wręcz, część zasadnicza i najmocniej zapadająca w pamięć, dotyczy ludzi niegdyś bliskich bohaterowi-narratorowi. Opowiadania takie jak *Rapsodia rumuńska*, *I ja miałem stracone noce*, a nawet *Pani nie ma w domu*, są wspomnieniem osób zapamiętanych z kilku sytuacji bądź paru epizodów (nigdy nie są to opowieści o pełnych życiorysach). Ale są to „zapamiętania” szczególne, dotyczą bowiem ludzi zwykle niewartych pamiętania, jak osiedlowy pijak (*Mariusz*) czy sezonowa nauczycielka francuskiego (*Pani nie ma w domu*). Nieszczególność tych postaci, powiązana ze szczególnym miejscem, jakie na chwilę zajęły w życiu bohatera-narratora, aby później je opuścić i popaść w zapomnienie, stanowi podstawę ideową każdego z medalionów. Podstawą formalną jest zwykle informacja o śmierci wspomnianej osoby pochodząca z nekrologu – gatunku jeszcze związlejszego niż medalion i chętnie czytowanego przez bohatera *Carskiej filizanki...*, w jakiejś mierze nawet odpowiadającego inteligenckiej tradycji Warszawy, która, zdaniem autora, ulega dziś zapomnieniu: „Nastało nowe pokolenie, niekultywujące wspomnień o postaciach, które niczym specjalnym się nie zapisały. Trudno mieć o to pretensję, tak już bywa na tym naszym świecie, wspaniałym i najpiękniejszym. Zapomnienie kładzie się na nim nieustannie cieniem” (s. 96).

Głowiński pozostaje więc kronikarzem losów nieszczególnych i niespecjalnych, nieudanych i nieszczęśliwych. Część z nich tworzy najbardziej wrażliwą i przejmującą sferę zbioru – sferę homoerotyczną. Nakłada się ona na sferę Zagłady oraz jej następstw i chociaż nie jest to pierwszy taki splót w twórczości autora (przypomnijmy *Kręgi obcości*), to połączenie Holokaustu z seksualnymi mękami bohatera-narratora wydaje się w najnowszym zbiorze wyjątkowo bolesne. „Skołowacenie języka” (s. 161), przez które pisarz rozumie milczenie na temat przeżyć okupacyjnych, wiąże się w wielu opowiadaniach z paraliżującym powojenne życie bohatera strachem o zachowanie w tajemnicy miłości do mężczyzny; w *Carskiej filizance...* poznajemy jej upodlający i masochistyczny charakter, podszyty lękiem, kompleksami i niespełnieniem. „Żyłem w strachu, przerażony zarówno brakiem perspektyw, jak spodziewanymi potępieniami, ale też [...] własną grzesznością, z której nigdy się nie oczyszczę, w konsekwencji bardziej dbałem o to, by nie ujawnić swojej natury, by nie zostać zdemaskowanym, niż o zaspokojenie elementarnych potrzeb i skłonności, jakich przecież nie wybierałem, zostały mi narzucone wraz z urodzeniem” (s. 136). W *Rapsodii ru-*

muńskiej Głowiński sięga po jeszcze mocniejsze określenie miłosnych niepokojów swojego podmiotu, nazywając je beznadziejnym pętaniem się wiernego psa; z kolei w *I ja miałem stracone noce* w konsekwencji niespełnionej nocy miłosnej, spędzonej u boku przyjaciela, bohater przeżywa silny fizyczny ból „niezaspokojonego podniecenia” (s. 167), przypominający fragmenty *Dróg wolności* Jean Paula Sartre’a. Dlaczego o tym piszę w związku z powojenną formą medalionów? Z życiorysów swoich znajomych i przyjaciół wyprowadza bohater-narrator wnioski o przewrotności losu, skutek której pięknie rozpoczęte życiorysy zakończyły się tragicznie, tymczasem biografia głównego bohatera, zapowiadająca tragiczny finał, ułożyła się spokojnie i bezpiecznie. Nie jest to bynajmniej wniosek satysfakcjonujący narratora. Jeśli płynie z niego pocieszenie, to bolesne, takie, o którym chciałoby się raczej zapomnieć niż pamiętać. Przypomina ono pytanie, które w odniesieniu do poezji pewnego Ślązaka postawił niemiecki historyk i teoretyk zapomnienia, parafrazując słowa Martina Heideggera: „Ile trzeba zapomnieć, by o tym pamiętać?”³.

Carska filizanka... powstała prawie wyłącznie z milczenia. Milczy o swoich urodzinach nagle obdarowany kaszanką przez córkę gospodarzy, ukrywający się podczas okupacji żydowski chłopiec; zamknięty w zakładzie prowadzonym przez zakonnice chłopiec, świadek beznadziejnej śmierci dziecka z wytrzewionymi jelitami, również milczy; „[...] nie mówiłem, bo nie mogłem” (s. 161) – wyznaje bohater *I ja miałem stracone noce*. Starość, która w prozie Głowińskiego staje się głosem wiodącym, uwalnia mówienie, uwalnia jednak także lawinę przypadkowych i szczątkowych wspomnień, „wyskrobków pamięci” (s. 11), które tworzą materię niepełną i niepewną, a zatem zasadniczo różną od dokumentarnych opowiadań Heringa i Nałkowskiej. W swoich medalionach Głowiński odrywa się od dokumentaryzmu i nasila wspomniane już pęknięcie, które charakteryzuje gatunek. Jest to pęknięcie, z jakiego tworzą się drobne i mgliste, mimowolne wspomnienia. Jak to o siostrze Ojca, ciotce Zosi, w której mieszkaniu latem 1942 roku znalazł się bohater-narrator. Zapamiętał stamtąd przede wszystkim „spuchnięte chyba do granic możliwości, ogromne, przekrwione, jednocześnie zszarzałe” nogi męża ciotki (s. 13). Istotą utworu *Epifania* stały się jednak nie spuchnięte nogi umierającego w getcie warszawskim człowieka, ale proces przypominania sobie o nich, odmienny od procesów opisywanych w poprzednich zbiorach opowiadań przez Głowińskiego, ponieważ ustanowiony na warunkach zmieniającego się ze starości ciała.

Wcześniejsza proza Głowińskiego przypominała mi pisarstwo Georges’a Pereca, szczególnie to z lat 70., kiedy powstało *W albo wspomnienie z dzieciństwa*. Rekonstruując postaci swoich rodziców z sześciu zdjęć, Perec stwierdzał (za

³ A. LAWATY: *Zapomnienie jako zjawisko kulturowe – z punktu widzenia polityki i krytyki kultury nowoczesnej*. Przeł. J. GÓRNY. W: *Polsko-niemieckie miejsca pamięci*. T. 4: *Refleksje metodologiczne*. Red. R. TRABA, H. HENNING. Warszawa 2013, s. 134.

Maurice'em Blanchotem): „[...] to, co piszę, jest przejrzyste, blade, bez znaczenia i raz na zawsze to unicestwia”⁴. Dodając o matce i ojcu: „[...] ich wspomnienie umiera w pisaniu, a pisanie jest wspomnieniem ich śmierci i potwierdza, że ja żyję”⁵. Głowiński nie radykalizuje wspomnień. Wspominania i zapominania nie nazywa negatywnością, lecz procesem w oczywisty sposób naturalnym, podobnie jak Elena Esposito, tłumacząca, że „pamięć odpowiada raczej za utratę treści niż za ich przechowywanie, raczej za zapominanie niż pamiętanie”⁶. Głowiński pozostaje solidarny zarówno z zapominaniem, jak i wspomnianiem, a szczególnie z ugniataniem, czynnością, która na wyskrobywaną pamięć ma wpływ fundamentalny. To za jej bowiem sprawą wydobyte z milczenia historie dalej przewlekłe bołą, ale jest to ból do pewnego stopnia wyciszony, którego pisarz nie chce się pozbyć. „I się poddaję, jestem świadom, że jeślibym stawiał opór, usiłował się jej przeciwstawić, skazany byłbym na przegraną” (s. 9) – pisze o senności i zmęczeniu.

Medaliony Głowińskiego tworzą splot prawie niewidocznych napięć. Czym innym są wyskrobane z pamięci pozagładowe obrazy, co innego znaczą, podane sublimacji, modernistyczne impresje homoerotyczne, z którymi spotykają się wypowiedzi o starości, zupełnie różne – chociaż nie mniej szczerze – od szokujących niegdyś *Strasznych dni* Andrzeja Czcibora-Piotrowskiego. O co dokładnie chodzi w tym splocie i jak go rozumieć, na te pytania nie dostajemy odpowiedzi. Poza jedną, najbardziej zastanawiającą, bo i dotyczącą niewyczerpywalności źródeł oraz sposobów świadczenia o Zagładzie i osmaleniu, jakie zostawiła po sobie: „[...] w istocie nie wiadomo, o czym [...] [filiżanka – M.T.] miałyby świadczyć” (s. 67).

Marta Tomczok

Medallions against Silence

Michał Głowiński: *Carska filiżanka. Szesnaście opowieści*.
Warszawa, Wielka Litera, 2016, ss. 238.

Summary

The author of the review is interested in chosen questions appearing in the collection of sixteen stories by Michał Głowiński, entitled *Carska filiżanka*... These include: memory and oblivion, silence and speaking, fate, past, old age, and homoeroticism. While discussing the particular parts

⁴ G. PEREC: *W albo wspomnienie z dzieciństwa*. Przeł. W. BRZOZOWSKI. Kraków 2014, s. 52.

⁵ Tamże.

⁶ E. ESPOSITO: *Soziales Vergessen: Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 2005, cyt. za: A. LAWATY: *Zapomnienie jako zjawisko kulturowe...*, s. 136.

of the book, the author points to its most important and complex issue – homoeroticism. Next to the war and its traces vanishing in old memory, it seems to be the most mature and interestingly formulated subject matter of the collection. The author does not abandon the autobiographical reading of Głowiński's work, but she proposes that one can observe it through the prism of the category of the medallion, described by the writer in one of his works in literary studies. In this way, Marta Tomczok finds new realisations of the literary form known from Zofia Nałkowska's and Ludwik Hering's works, filled with a historical reality which is completely different from one of the war. The author also stresses the element linking the mentioned medallions: the crystal clear language.

ALEKSANDRA GRZEMSKA

Wydział Filologiczny, Uniwersytet Szczeciński

Jak wyjaśnić dziecku, czym było Auschwitz?

Annette Wieviorka: *Czym było Auschwitz? Rozmowy z moją córką.*

Przeł. Paulina Tarasewicz. Gdańsk, Wydawnictwo w Podwórku, 2015, ss. 92.

Kiedy próbowałam odpowiadać na pytania Mathilde, by wyjaśnić jej, czym było Auschwitz, uderzyło mnie, że nie różnią się one od pytań, które sama zadaje sobie w nieskończoność i które od ponad półwiecza powracają w rozważaniach historyków i filozofów – to właśnie na te pytania tak trudno znaleźć odpowiedzi. Zostały po prostu wyrażone dosadniej, bardziej bezpośrednio. I choć łatwo mi jako historyczce opisać Auschwitz, wyjaśnić, jak przebiegało ludobójstwo na Żydach, sedno rzeczy pozostaje dosłownie niepojęte, a zatem niewytłumaczalne [...] (s. 9).

W przedstawionym fragmencie krótkiego wprowadzenia do książki Annette Wieviorka wyjaśnia, co stanowi główną oś problemową rozmowy z jej córką – jak właściwie wytłumaczyć dziecku, a dokładniej: francuskiej nastoletniej przedstawicielce trzeciego pokolenia, czym było Auschwitz, funkcjonujące jako symbol Zagłady europejskich Żydów i określenie niewiarygodnego zła wyrządzonego człowiekowi przez człowieka. Wybitna francuska historyczka, specjalistka w badaniach dziejów Szoa i dwudziestowiecznej historii Żydów, reprezentantka drugiego pokolenia, czyli dzieci osób ocalałych z Holokaustu, musi odnaleźć się w podwójnej roli – historiografki i matki – oraz sprostać trudnemu zadaniu wyjaśnienia niewyjaśnialnego, zracjonalizowania nieracjonalnego, uporządkowania tego, co wymyka się wszelkiemu porządkowi.

Wieviorka odpowiada na konkretne, dosadne pytania córki Mathilde w sposób jak najbardziej klarowny, analityczny, charakterystyczny dla profesji historyczki (do jej najważniejszych publikacji naukowych należą: *L'Ère du témoin* („Era świadka”, 2002) oraz *1945, La découverte* („1945. Odkrycie”, 2015)). Rozmowa ta przybiera dydaktyczny ton – na wynikające z ciekawości, niezrozumie-

nia, czasem niewiedzy pytania córki matka reaguje nadzwyczajnym opanowaniem, jej wyjaśnienia czy sugestie mają wręcz encyklopedyczny charakter. Forma tej wypowiedzi może zaskakiwać ze względu na niemal zupełne wyciszenie własnej perspektywy autorki, na stłumienie emocji. Jedynie w kilku miejscach pobrzmiewa echo matczynej troski i niepewności o to, czy i jak nastolatka przyjmie silny ładunek informacji o największej dwudziestowiecznej ludzkiej tragedii: „Tłumacząc ci to jak najprościej, jak najspokojniej się da, zaczynam rozumieć, że tak naprawdę prawie nic ci nie tłumaczę. Opisuję proces techniczny. Ale jak wyjaśnić, że to jest niesłychane?” (s. 30).

Matka-historyczka próbuje zatem nakreślić kontekst społeczno-polityczny wpisany w dyskurs historyczny, który tworzy ramy reprezentacji Zagłady. Córka (oraz jej pokolenie) otrzymuje w ten sposób dostęp do jednego z wariantów opowieści o Holokauście; opowieści specyficznej, ponieważ przefiltrowanej przez „suchą” faktografię, miejscami poddaną niestety uniwersalizacji i uproszczeniom. Mathilde dorasta w domu, w którym rodzice doświadczający pośrednio historii Zagłady swoich przodków (oboje odziedziczyli imiona po bliskich zamordowanych w Auschwitz) rozmawiali i rozmawiają często, otwarcie o Holokauście, ponieważ zajmują się nim zawodowo. Dziewczynka formułuje szereg pytań pozwalających jej na stworzenie spójnej opowieści, która – co problematyczne – już u podstaw spójna być nie może. Odpowiedzi układające się w historię Annette Wieviorki o Zagładzie Żydów pełnią więc funkcję katalizującą – stają się podstawowym czynnikiem procesu kształtowania świadomości i wiedzy córki.

Dialogiczna narracja jest dokumentalną rekapitulacją przeszłych wydarzeń, to swoiste kompendium wiedzy, które zapewne dobrze sprawdzałyby się w edukacji dzieci i młodzieży. Wieviorka wyznaje: „[...] łatwo mi jako historyczce opisać Auschwitz”, ale to, że profesjonalna znajomość faktografii nie wystarcza, demaskuje córka, gdy dyscyplinuje matkę, mówiąc wprost: „Przywołujesz bez ładu i składu [...]. Wyjaśnij mi to” (s. 34). Młoda przedstawicielka trzeciego pokolenia wyłapuje te najbardziej newralgiczne miejsca opowieści matki, w których ona sama odkrywa się jako reprezentantka drugiego pokolenia, tworząca zapośredniczone, ogarnięte poczuciem utraty, pustki, niemożliwej żałoby, niepamięci świadectwo o Szoa.

Jednym z impulsów do przeprowadzenia rozmowy było zadanie stworzenia przez Mathilde na szkolne zajęcia drzewa genealogicznego własnej rodziny. Dziewczynka musiała wtedy skonfrontować się z realnymi konsekwencjami zasłyszanych wcześniej i zupełnie niewyobrażalnych historii wojennych swojej rodziny. Historia Zagłady staje się jednocześnie historią rodzinną z Zagładą w tle, co stanowi tajemnicę, którą wyjawić i wyjaśnić może tylko matka, będąca jednocześnie depozytariuszką i figurą niedostępnego poznania. W związku z tym dopiero ścieranie się syntetycznej wiedzy historycznej z rodzinną biografią, rodzinną mikrohistorią prześwitującą w sekwencjach faktów i retrospektywy

sprawia, że świadomość córki oparta na informacji zostaje poszerzona o wymiar doświadczeniowy, mający wpływ na budowanie tożsamości zarówno tej indywidualnej, jak i pokoleniowej. Nie bez znaczenia pozostaje zatem fakt, że to właśnie relacja matka – córka gwarantuje międzypokoleniowy transfer nie tyle postpamięci czy traumy, ile doświadczenia, porozumienia, zobowiązania i zaangażowania.

W jednej z ostatnich wypowiedzi Wiewiorki w spisanej rozmowie pojawia się stanowcza konstatacja: „Nie wierzę, że opowieść historyczna oparta wyłącznie na emocjach może dać trwałą efekt. Wciąż jednak wierzę w rozum, w wartość intelektu, nawet jeśli Auschwitz pozostaje w dużej mierze niewytłumaczalne” (s. 89). Interpretować to wyznanie można w różny sposób, między innymi jako głos historyczki na temat kryzysu prawdy. Jej niemal oświeceniowo brzmiący pogląd prowokuje do zastanowienia się nad relacją między wiedzą a emocjonalnością w odniesieniu do świadectw holokaustowych. W swoim stanowisku Annette Wiewiorka wydaje się podważać założenia współczesnej historiografii, według której literatura świadectwa posiada status źródła historycznego, poddanego figuratywności, wpisanego w określone ramy narracyjne (Hayden White, Berel Lang). Co prawda pojawiający się w przytoczonym cytacie przysłówek „wyłącznie” łagodzi tezę badaczki, ale zasadniczo zdaje się ona mówić, że emocjonalność bez wiedzy skutkuje manipulacją i niezrozumieniem faktów, że referencjalność jest/powinna być nadrzędna wobec relacyjności.

Ten dosyć wyrazisty punkt widzenia matki może zaskakiwać chociażby dlatego, że seria pytań i odpowiedzi – składająca się na opowieść będącą także jednym ze świadectw Szoa – wywołana została tak naprawdę emocjami związanymi z pośrednim poznaniem przez Mathilde doświadczeń holokaustowych ocalonych. Impulsem domagającym się wytłumaczenia i uzasadnienia oraz wypełnienia luk w znanej przecież wcześniej, wyniesionej z rodzinnego domu wersji narracji o Zagładzie stało się dostrzeżenie na własne oczy emblematu Zagłady – tatuażu na przedramieniu przyjaciółki rodziny Berthe.

A jednak tamtego lata [Mathilde – A.G.] przeżyła szok, zobaczywszy na lewym przedramieniu Berthe trochę wyblakły, wytatuowany niebieskim tuszem numer. Nagle wszystko to, o czym mogła usłyszeć w domu, w telewizji, w filmach czy w szkole, stało się w pewien sposób namacalne, rzeczywiste (s. 7).

Jak pokazuje przypadek córki Annette Wiewiorki, motywacje biograficzne w dużo większym stopniu niż sama chęć zdobycia wiedzy determinują potrzebę poznania przeszłości. Pytania dziecka wzbudzają w matce autorefleksję, a przekaz nie tylko tej powszechnej, ale przede wszystkim prywatnej, rodzinnej historii stoi u podstaw kształtowania się pamięci autobiograficznej ujętej w ramy autonarracji. W konsekwencji zatem *Czym było Auschwitz?...* należałoby rozpatrywać właśnie jako jeden z przykładów autobiograficznej literatury zapośred-

niczonego świadectwa. Znaczące jest również to, że tryb rozmowy, polegający na docieraniu do wydarzeń konstytuujących tożsamość i podmiotowość kobiet, oddziałuje na obie interlokutorki, a powstały w ten sposób pokoleniowy dwugłos można postrzegać jako pewnego rodzaju wspólnotowe *continuum*.

Aleksandra Grzemska

How to Explain to the Child What Auschwitz Was?

Annette Wieviorka: *Czym było Auschwitz? Rozmowy z moją córką*. Przeł. Paulina Tarasewicz. Gdańsk, Wydawnictwo w Podwórku, 2015, ss. 92.

Summary

In *Auschwitz Explained to My Daughter* – which is a conversation between Annette Wieviorka and her daughter Mathilde – a Jewish-French historian describes to a French teenager, who is also a representative of the third generation descendent, what exactly Auschwitz was and how it has affected her life and her family's lives. During this conversation Wieviorka has to face a difficult double role – of being a mother and a historian – and cope with complicated questions about the Holocaust experiences, which are in fact unspeakable, irrational, and out of any order.

ANDRZEJ JUCHNIEWICZ

Wydział Filologiczny, Uniwersytet Śląski

„Bunt się uczuła”

Katarzyna Kuczyńska-Koschany: *„Все поэты жиуды”. Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych.*

Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013, ss. 360.

Zniesienie podziału na centrum, wokół którego skupiają się badania nad Zagładą, i niezagospodarowany margines skutkuje w publikacji Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany dostrzeżeniem tego, co poboczne, dopisane i nieprawomocne, a więc poddane dyktatowi zacierania, zanikania w obliczu działań mających na celu domknięcie kanonu. Tyle że kanon poznańskiej badaczki przestaje rościć sobie prawo do totalności i skończoności. Jest to projekt otwarty i dzięki wrażliwości na zjawiska, które pojawiły się w sferze publicznej i poetyckiej stosunkowo późno (na przykład wiersz Adama Zagajewskiego *Jedwabne* został zamieszczony w tomie *Anteny* z 2005 roku), za sprawą publikacji Jana Tomasza Grossa¹, wciąż podatny na zmiany, przemodelowania i reinterpretacje. Jego zaletą jest także dostrzeżenie tych warstw znaczeń, które po upublicznieniu sprawy Jedwabnego stały się jeszcze bardziej widoczne oraz mocniej zaakcentowane w polskiej historii literatury, między innymi w tekstach Czesława Miłosza, które wcześniej, bo już w 1944 roku i latach 50., diagnozowały polską świadomość zbrodni. Komentator noblisty Jan Błoński zdawał się w 1987 roku tej świadomości pozbawiony. Pisał bowiem o Bożej Opatrzności, która obroniła Polaków przed udziałem w zbrodni ludobójstwa².

Autorka do istniejącego już kanonu, do którego przynależność gwarantowały: data powstania danego dzieła (*Campo di Fiori* Miłosza), skutkująca przybraniem sytuacyjnego, interwencyjnego charakteru (*Biedny chrześcijanin patrzy na getto* Miłosza), przełomowa poetyka (minimalistyczna dykcja

¹ J.T. GROSS: *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*. Sejny 2000.

² J. BŁOŃSKI: *Biedni Polacy patrzy na getto*. „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 2.

Tadeusza Różewicza) bądź intersubiektywny punkt widzenia uzyskiwany za pomocą empatii oraz uwrażliwienia na wszelkie przejawy dyskryminacji, zaniechania, opresji i zniewagi (poezja Zbigniewa Herberta), dopisuje dzieła rzucające nowe światło na problem społecznej (nie)pamięci i pominięcia w narracji narodowej sprawy Jedwabnego, które funkcjonuje również jako emblemat działań rabunkowych, moralnie dewiacyjnych i prawnie nierozstrzygniętych. Jest więc otwartą raną w kanonie, która przywołuje koncepcję pamięci neurotycznej Franka Ankersmita i niedokonaną, a nawet odrzuconą pracę żałoby.

Niewielu autorów stawia sobie za cel eksplorację marginesów, a zatem sięganie poza granice kanonu, dekonstruowanie go i unieważnienie. Nieliczni stawiają pytania o możliwość jego trwania w stanie niezmiennym bądź o możliwość ożywczej rewizji i transformacji w obliczu nadchodzących poetyk, pojawiających się konstelacji nowych poetów/prozaików, a także stale krzyżujących się gatunków literackich, które nie tylko destabilizują ponawiany wzór, lecz przede wszystkim powstają pod panowaniem zniszczenia, śmierci i sytuacji granicznych. W obliczu Zagłady genologia przeżywa swój renesans, co potwierdzają artykuły Katarzyny Wądolny-Tatar³ i Beaty Stefaniak-Maślanki⁴.

Takim właśnie przedsięwzięciem jest rozprawa analityczno-interpretacyjna Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany. Przekracza ona mur wzniesiony wokół holokaustowego kanonu, ale również bariery językowe, dzięki czemu czytelnik, będący pod wrażeniem sztuki interpretacyjnej autorki, poznaje dzieła, do których dostępu broni mu brak znajomości języka niemieckiego. Kuczyńska-Koschany, poruszając się w kręgu prac niemieckojęzycznych (jest autorką świetnego studium *Rycerz i Śmierć. O „Elegiach duinejskich” Rainera Marii Rilkego* (Gdańsk 2010)), sprawnie wydobywa najdrobniejsze szczegóły, które dla głównego wywodu okazują się niepoślednie i kluczowe.

Jej czuła, hermeneutyczna lektura poezji zagładowej i pozagładowej ujawnia gradacyjnie usystematyzowany, światopoglądowy i etyczny imperatyw ciszy w powojennej dykcji poetów mierzących się z Szoa. Badaczka dzieli ich wedle kryterium intensywności i frekwencji pojawiania się tematu Zagłady oraz sposobu jego opracowania. Silnie akcentowaną dykcję celanowską reprezentują: Tadeusz Różewicz, Ryszard Krynicki oraz „minimaliści”: Artur Szlosarek, Jakub Ekier, Tomasz Stawiszyński. Z kolei do poetów doświadczenia abisalnego (termin Barbary Engelking-Boni⁵) autorka zalicza: Stanisława Wygodzkiego, Jerzego Ficowskiego, Henryka Grynberga oraz Irit Amiel.

³ K. WĄDOLNY-TATAR: *Maskowanie gatunku: kołysanka w liryce współczesnej*. „Napis. Pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej” 2011, nr 17, s. 253–255.

⁴ B. STEFANIAK: *Groza wyszana z piersi – uwagi o kołysankach, potworach i traumie*. „Świat i Słowo” 2012, nr 1, s. 81–90.

⁵ B. ENGELKING: *„Czas przestał dla mnie istnieć...”. Analiza doświadczenia czasu w sytuacji ostatecznej*. Warszawa 1996, s. 240–241.

Świetnie rozwiązana koncepcyjnie, trójdzielna struktura książki obejmuje zjawiska od ogólnospołecznych, narodowych, związanych z genologią oraz ogólnopoetyckich (eufemizacja Jedwabnego, polaryzacja sfery niewyraźności przejawiająca się w twórczości Różewicza, Anny Kamińskiej, Krynickiego oraz Agnieszki Kuciak, Miłoszowa oskarżycielska dykcja, zawarta w wierszach *Campo di Fiori* i *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*, wobec zbrodni w Jedwabnem, połączona z wykładnią prawną i koegzystencją zwaśnionych stron oraz pamięci: polskiej, hołdującej chlubnej historii i padającej ofiarą spisku, oraz zranionej, „obcej”, niezabliźnionej, żydowskiej), przez struktury i opowieści rodzinne, które w obliczu dwudziestowiecznej historii podlegają traumatycznemu pęknięciu i rozdwojeniu (poezja Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego), tropy innego, w strukturze nazistowskiego społeczeństwa wyobcowanego, którego bunt (do tej kategorii przyjdzie jeszcze powrócić) w postaci zapisków dziennikowych Victora Klemperera, silnej manifestacji niezależności intelektualnej Andrzeja Bobkowskiego, Fritza Sterna i Marca Blocha oraz najdrastyczniejszego z gestów wolnościowych wydestylowanych w procesie rzetelnej analizy osobowości artysty, stale transponowanej na idiom poetycki bądź prozatorski – samobójstwa Améry’ego, okazują się trzonem postaw sprzeciwu i manifestowania woli charakteru, suwerenności aktywności pisarskiej.

Na ostatnią część składają się mikrologiczne interpretacje „gestów poetyckich” czołowych poetów XX wieku: Wisławy Szymborskiej, Zbigniewa Herberta, Mirona Białoszewskiego oraz niedoczytanego, pozostającego w cieniu wymienionych poetów, Juliana Kornhausera. Kuczyńska-Koschany, budując konstelacje intertekstualnych adresów, nie popada w „szaleństwo katalogowania”. Drobną sugestią interpretacyjną, intertekst, cytat czy reminiscencja nie zaburzają toku wywodu: otwierają za to możliwość dostrzeżenia tego, co pojawia się i zostaje niezauważone „na obrzeżach Zagłady”. Cenny odprysk znaczeń i powiązań często prowadzi w stronę ustaleń genologicznych, będących dziś na antypodach dyskursu literaturoznawczego. Szczególnie ważna okazuje się refleksja dotycząca kłopotliwego epitetu organizującego i porządkującego interpretacyjnie cząstkę omawiającą *Żydowską piosenkę* Kornhausera. Wraz z wkroczeniem w poetyckie pole oddziaływań Zagłady zmienia się funkcja gatunku, którym sygnowany jest utwór liryczny; zasada zawiedzionych oczekiwań dotyka również piosenki. Jej atrybucja w konfrontacji z Zagładą ulega transformacji: z „piosenki życiodajnej”, której fundatorami są Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora lub Jonasz Kofta, zmienia się w „piosenkę śmiercionośną”, w dodatku śmiercionośną podwójnie: umiera bowiem jej bohater – Seweryn Kahane, i społeczna pamięć o nim, a więc napędza ją brak i poczucie pustki po tych, których w sposób brutalny (pogrom kielecki, do którego doszło 4 lipca 1946 roku) wyrugowano z przestrzeni miejskiej oraz memorialnej. Mogą oni egzystować (a zatem po trosze jest ona „życiodajna”) na obrzeżach kultury dzięki cyklowi Kornhausera, a więc za sprawą poezji oprzeć się opresyjnemu działaniu zjawisk wykluczenia, antysemityzmu,

nienawiści i podżegania do zbrodni. Na podobnych zasadach organizowana jest lektura oraz recepcja kołysanek zagładowych i wojennych, które akcentują nie idylliczną przestrzeń i eskapizm, lecz wrogą oraz niebezpieczną rzeczywistość. Stają się zatem „czarnymi kołysankami” (termin Dariusza Pawelca⁶), gdyż poza odkształconą treścią wchodzą w skomplikowane powinowactwa z innymi gatunkami (tremem, elegią, planktem, testamentem, modelem poezji obywatelskiej czy nekrologiem). Przypis odwołujący się do ustaleń Pawelca i Ireneusza Opackiego⁷ okazałby się nie tyle przytłaczającym naddatkiem, ile wytrychem, otwierającym nowe możliwości interpretacyjne związane z funkcjonowaniem gatunku w horyzoncie Zagłady (problem ten pojawia się w szkicu dotyczącym erotyku *Es stand* Paula Celana).

W części ostatniej, zbudowanej niemal z liryczną precyzją, dominującą optyką pozostaje mikrologiczna lektura i bazowanie na toposach. To właśnie od toposu niewyraźności rozpoczyna się kunsztowna podróż przez wyobraźnię poetycką czołowych poetów, którzy ulegają widmu Zagłady w postaci reminiscencji „pociągu śmierci”. Oczywiście tekstem założycielskim okazuje się *Lokomotywa* Juliana Tuwima, której przekształcenia, kolażowy montaż cytatów i dekonstrukcja przez kolejnych poetów doprowadzają do ukonstytuowania i odpominania (czy to postpamięciowego, czy za sprawą bezpośredniego doświadczenia ze względu na przynależność do pokolenia świadków pierwszego stopnia) toposu POCIĄGU ŚMIERCI. Jego nośność związana jest z silną obecnością pierwowzoru w kulturze wysokiej (pierwodruk zamieszczony w „Wiadomościach Literackich” z 12 kwietnia 1936 roku). Badaczka ujawnia, że lokomotywa, będąca synekdochą transportu śmierci, funkcjonuje w trzech grupach autorów, których ukonstytuowanie ufundowane jest na pamięci pogromowej i autobiograficznej, gdzie prym wiedzie figura *anagnorismos* (Wygodzki), postpamięć (Piotr Paziński) oraz pamięć ocalonego (Jonathan Barkai). Mowa toposów jest drugą po śnie strategią uobecniania zagładowej tematyki. Konwencja oniryczna jako komponent poetyki Białoszewskiego pozwala, zdaniem badaczki, ustrzec poetę przed pokusą tabuizowania i fetyszyzowania relacji polsko-żydowskich (s. 294).

Autor *Rozkurzu* wielokrotnie powracał do tematu Zagłady oraz jej skutków w świadomości Polaków poprzez badanie jakości wspomnień i rejestr pęknięć pamięci o żydowskich mieszkańcach stolicy. Jedną z takich rys jest mikroproza *Kirkut*, w której wspomina o ruchu tranzytowym odbywającym się w granicach getta po 16 listopada 1940 roku:

⁶ D. PAWELEC: *Kołysanka*. W: TENŻE: *Od kołysanki do trenów. Z hermeneutyki form poetyckich*. Katowice 2006, s. 51.

⁷ I. OPACKI: *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*. W: TENŻE: *Odwrócona elegia: o przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*. Katowice 1999, s. 7–69.

W 1941 i 42 roku, kiedy zamknęli część Okopowej, bo getto, a można było tramwajem tranzytem, ale nie było na tramwaj, ja z Leszna, kolega z Dzikiej odwiedzaliśmy się, raz ja jego, raz on mnie, i wieczorem odprowadzaliśmy się tyłami cmentarzy: Młynarską, Ostroroga, Tatarską, Powązkowską, zawsze do połowy drogi, do piątej bramy, od Tatarskiej. Tyle było śniegu, wiatru i puchu. Wywieźli go do Oświęcimia. Zginął⁸.

Spacer po cmentarzu na ulicy Okopowej (największej żydowskiej nekropolii w stolicy, która stała się również miejscem poszukiwania zwłok Braxmeiera, czeskiego Żyda, byłego sportowca, pojawiającego się w kuchni prowadzonej przez Rachelę Auerbach) ujawnia filiacje polsko-żydowskie oraz wrażliwość Białoszewskiego na sztukę nagrobną i to, co z niej pozostało.

Najlepszym przykładem świadomości wyczulonej na oddzielenie i segregację jest *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, którego fragmenty nie pojawiają się w rozbudowanej partii zbierającej egzemplifikacje związane z Szoa. Już w czwartym akapicie Białoszewski wspomina o getcie:

Wiedzieliśmy, że hitlerowcami byli nie tylko Niemcy. Nawet widzieliśmy. W 1942 roku po likwidacji małego getta pamiętam Łotyszów. Z karabinami. Cali na czarno. Stali wzdłuż Siennej. Gęsto. Na aryjskim chodniku. I całymi dniami i nocami wypatrywali w oknach żydowskiej strony Siennej. To były resztki szyb w futrynach, zatkanie pierzynami. Trupie puchy⁹.

Widać tu wyjątkową ostrość straumatyzowanego spojrzenia, które rozpoznaje oprawców i krzywdzonych (z ulgą chciałoby się westchnąć: nie-Polaków) oraz sztuczny podział terytorium stolicy, generujący także podział i gradację cierpienia, lokując je raz po stronie aryjskiej, raz żydowskiej. Białoszewski żyje również w otoczeniu rzeczy pożydowskich: „Krzeseł, na którym Stefa siedziała, też było pożydowskie, tylko nie z tego domu, ale z kamienicy, która chyba stoi do tej pory [...] W bramie tej kamienicy licytacyjnej pożydowskiej było pełno kramu. Gratów. Rejwachu. Ludzkiego”¹⁰. Gdy do owych dwóch przykładów dodamy nieocenzurowaną wersję *Pamiętnika...*, do której dotarła Katarzyna Bojarska¹¹, oraz tę nagraną dla Polskiego Radia jako powieść w odcinkach, okaże się, iż Białoszewski przyswoił bardzo duży bagaż przeszłości żydowskiej (o czym zresztą informuje w wydzielonym epimythionie), cudzej, obcej, a jednak po części wspólnej, ponieważ rozgrywała się na jego oczach i z jego aktywnym udziałem. W rękopiśmiennej wersji utworu znajdziemy wiele traumatycznych urywków, które nie weszły do oficjalnego wydania ze względu na ostrość wy-

⁸ M. BIAŁOSZEWSKI: *Szумы, zlepy, ciągi*. Warszawa 1989, s. 20.

⁹ M. BIAŁOSZEWSKI: *Pamiętnik z powstania warszawskiego*. Warszawa 1979, s. 6.

¹⁰ Tamże, s. 16.

¹¹ K. BOJARSKA: *Wydarzenia po Wydarzeniu. Białoszewski – Richter – Spiegelman*. Warszawa 2012, s. 42–43.

głaszanych sądów o pozbawionych empatii warszawiakach: „Tam spadali ludzie. Z murów takich wielkich, ślepych z okienkami. I z tych okienek. A tu zebrała się publika – łobuzeria i bili brawo temu Niemcowi”¹². Białoszewski widzi samo epicentrum Zagłady i reakcje warszawiaków na jej przebieg; jego oko wychwytuje sytuacje, które niepokoją, drażnią i sytuują się na granicy życzliwości/niechęci ludzkiej (rewizja napotkanej rodziny żydowskiej przez wartownika na barykadzie). Przeczulenie i nadwrażliwość na te sytuacje zostały więc oddane w wierszu bez tytułu z *Namysłów i rozmysłów*. Likwidacja getta warszawskiego jest dla autora *Oho* doświadczeniem najważniejszym i to przez doświadczenie powstania warszawskiego traumatyczny potencjał zarejestrowanych obrazów, zapachów i dźwięków zostaje uaktywniony. Warto zatem oddać głos Bojarskiej, która stawia przekonującą tezę:

Powstanie warszawskie jawi się w niej [kronice – A.J.] jako wydarzenie „drugie”, które *ex post* nadaje traumatyczny wymiar doświadczeniu powstania warszawskiego 1943 roku, powstania w getcie warszawskim. Opisane przez Sigmunda Freuda zjawisko *Nachträglichkeit* (w polskiej terminologii „naznaczenie wsteczne”) pozwala skonceptualizować zaburzony model linearnej przyczynowości: powstanie warszawskie oddziałuje wstecznie na dawniejsze wydarzenia, uaktywniając je albo – jeszcze mocniej – dopiero czyniąc zeń wydarzenie traumatyczne¹³.

Tak więc w formule: „Niedobrze mieć przeszłość, nawet cudzą”¹⁴, zdeponowane zostały wszystkie naoczne sytuacje zarejestrowane przez Białoszewskiego, sam pomysł zaś okazał się próbą koegzystencji wypracowanych strategii poetyckich i sprawnej cyrkulacji doświadczenia Zagłady, bez szaleństwa identyfikacji i patologicznej substytucji na rzecz „niehiperbolizowanej empatii” (s. 298). Do długiej listy stanu badań dodałbym potwierdzającą intuicję badaczki rozprawę Bojarskiej (szczególnie rozdział *Ekskurs o snach*, w którym tropi ona powroty powstania warszawskiego w wizjach sennych), ponieważ w kilku miejscach pomysły analityczno-interpretacyjne pozostają zbieżne i komplementarne.

Ostatnim – i bodaj najwymowniejszym – przykładem okazuje się zapis snu, który na prawach metonimii zbliża się do doświadczenia ofiar:

Z półtora roku temu śni mi się jako zupełna rzeczywistość, że jesień, zimno, mokra rudoczarowa ziemia, dużo gliny, lepi się, rowy. Jakieś ciuchy, straszne. Szary dzień. Ja wychodzę chyłkiem z rowu. Widzę, że tam gdzieś angażują do robót, do kopania. Zależy mi na tym, żeby się do tych robót dostać. Omijam leżące podejrzone pałta, nie pałta, ostatnie łachy, a może to łachy z ludźmi...

¹² Tamże, s. 58.

¹³ Tamże, s. 60.

¹⁴ M. BIAŁOSZEWSKI: „moja głowa była Żydem...”. W: TENŻE: „Oho” i inne wiersze opublikowane po 1980. Warszawa 2000, s. 11.

I podchodzę chyłkiem do faceta, który angażuje, coś spisuje. Chodzi mi o to, żeby mnie nie rozpoznał, żeby się nie kapnął. Bo nim doszedłem do niego, już wiedziałem dobrze, że ja należę do tych w paltach, tych z rowu. Sam jestem taki wykopany, niedogrzebany, po prostu trup, i muszę za wszelką cenę udawać żywego, jako tako zdolnego do kopania łopatą. Nie jestem ani przestraszony, ani zrozpaczony. Pogodzony ze swoim losem¹⁵.

Mamy więc do czynienia z „wejściem w skórę” ofiar, które przeżyły egzekucję i próbują wydostać się z rowu pełnego ciał, oraz tych, którzy chcą uniknąć selekcji i zostać zaklasyfikowani jako zdolni do pracy. Ta kontaminacja i aura koszmaru sennego, określona jako „zupełna rzeczywistość”, świadczą o zaangażowaniu Białoszewskiego i ponownym przepracowaniu obrazów powstania warszawskiego (zakopywanie niemieckich żołnierzy¹⁶, stopy trupów cywilów¹⁷, pospieszne grzebanie powstańców wywiezionych do obozu w Łambinowicach¹⁸, odkrywanie zmasakrowanych ciał w kanałach¹⁹, wyrzucanie chorych „żywcem” przez okna na dziedziniec Szpitala Świętego Stanisława²⁰ oraz odnajdywanie rozczłonkowanych ciał dzieci²¹), podczas którego autor *Pamiętnika...* czuł się odcięty, niepodziwiany, analogicznie do Żydów podczas powstania w getcie²². Widok eksterminacji ludności żydowskiej w getcie wymaga przestrojenia języka zapisu tego doświadczenia w *Pamiętniku...*; Białoszewski, konfrontując się z Zagładą, która według Przemysława Czaplińskiego okazała się „katastrofą zwykłości”²³, stosuje w sposobie przedstawiania oprawców ironię:

Niemiec strzelał chyba spod Garnizonowego, przy Miodowej, z armaty, w getto, w Bonifraterską. Tam spadali ludzie. Z murów takich wielkich, ślepych, z okienkami. I z tych okienek. A on po iluś tam walnięciach zdjął hełm, bo słońce, spocił się, zmęczył – ten bohater – i ocierał się z potu²⁴.

Podkreślanie zwykłości scenerii śmierci potwierdza tezę badacza o „tożsamościowej maszynie wykluczającej”²⁵ i relegującej Żydów poza społeczność polsko-katolicką: „A potem – była słynna późna i piękna Wielkanoc 1943. Aryjczycy – tak zwani jeszcze wtedy my – po kościołach – odświętni –

¹⁵ M. BIAŁOSZEWSKI: *Szumy...*, s. 214.

¹⁶ M. BIAŁOSZEWSKI: *Pamiętnik...*, s. 12.

¹⁷ Tamże, s. 48.

¹⁸ Tamże, s. 213.

¹⁹ Tamże, s. 190.

²⁰ Tamże, s. 22.

²¹ Tamże, s. 48.

²² Tamże, s. 68.

²³ P. CZAPLIŃSKI: *Katastrofa wsteczna*. W: „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”. Nr 25 (45): *Po Zagładzie. Narracje postkatastroficzne*. Poznań 2015, s. 56.

²⁴ M. BIAŁOSZEWSKI: *Pamiętnik...*, s. 68.

²⁵ P. CZAPLIŃSKI: *Katastrofa...*, s. 55.

a tam – to piekło – to wiadome, tylko bez nadziei²⁶. W zapisie Białoszewskiego umierający Żydzi pozostają blisko, na wyciągnięcie ręki, a jednak zbyt daleko; dystans funduje bowiem osobność cierpienia doświadczanego podczas powstania warszawskiego.

Najciekawszym konceptem są spajające wszystkich wymienionych w książce autorów „antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne”, które Kuczyńska-Koschany rozumie bardzo szeroko: od etycznej i zaangażowanej postawy Miłosza, przez próby przełamania bariery eufemizmów, zniszczoną i strywalizowaną pamięć o Holokauście oraz próbę przeniesienia jej na powrót w przestrzeń *sacrum*, zapiski autobiograficzne i diariuszowe, po tytułowe gesty poetyckie – wypreparowane z bogatej twórczości głosy sprzeciwu i apelu do kruchej pamięci. Kategoria ta okaże się jedną z najważniejszych dominant tematycznych XX wieku (podobnie jak „gest pożegnania”, zaproponowany w latach 90. przez Annę Legeżyńską²⁷), która nie podlega zawężeniu, selekcji i ścisłemu kryterium przynależności ze względu na określone, normatywizowane parametry. Badaczka w centrum swojej refleksji stawia akt kreacyjny w sytuacji granicznej, która rozumiana jest szerzej niż u Karla Jaspersa. Bezpośrednim inspiratorem jest oczywiście Jacek Leociak, który stwierdza: „[...] chodzi o przełamanie stereotypowego myślenia, że makabra jest jedynie czymś strasznym i odstręczającym; że paraliżujący nas lęk przed śmiercią tylko obezwładnia; że to, co w życiu okropne i raniące, jest tylko destrukcją²⁸. Inspirujący wywód Leociaka i mistrzowskie ukazanie wpływu sytuacji granicznych na świadomość piszących w czasie Zagłady ujawniają „szczeliny śmierci” i groźę nieobecności, które nie tyle paraliżują, ile właśnie ocalają, stabilizują, pozwalają zgłębić tajemnicę ludzkiego życia, ciała i samej śmierci. Nawet tak skrajny przypadek ludobójstwa, jak bombardowanie europejskich miast, postrzega badacz jako *mysterium tremendum et fascinatum*²⁹, „świętą groźę”, gdzie prym wiedzie zmysł wzroku poddany obezwładniającej gamie barw i łun ognia. Zmienia się zatem sztafaż zbrodni, której widowiskowość i satysfakcja wzrokowa³⁰ dopełniają groźę zniszczenia. Takich świetnych (i popartych rzetelnym materiałem dowodowym) diagnoz znajdziemy więcej, są one komplementarne wobec poczynań poznańskiej badaczki, która sytuację graniczną, czyli tortury, utratę statusu obywatela III Rzeszy, deportację, pogrom, a nawet zaburzenie *decorum*, atrofię pamięci, dewaluację aksjomatów, wykorzenienie, uznaje za powód powołania gestów poetyckich i antropologicznych (sa-

²⁶ M. BIAŁOSZEWSKI: *Pamiętnik...*, s. 68.

²⁷ A. LEGEŻYŃSKA: *Gest pożegnania w liryce lat ostatnich*. W: *Z perspektywy końca wieku. Studia o literaturze i jej kontekstach*. Red. J. ABRAMOWSKA, A. BRODZKA. Poznań 1997, s. 253.

²⁸ J. LEOCIAK: *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*. Warszawa 2009, s. 5.

²⁹ Tamże, s. 163.

³⁰ Leociak dokonuje analizy doświadczenia bombardowania miasta, wydobywając z relacji świadków ambiwalencję obserwowanego widowiska. Por. tamże, s. 158–161.

mobójstwo). Ich siła i nośność semantyczna polegają na próbie przełamania bariery niepamięci, strachu przed innością oraz próbie samoidentyfikacji w obliczu selekcji i wyrugowania z niemieckiego społeczeństwa. Gesty te zostają w książce Kuczyńskiej-Koschany podzielone na dwie grupy: wewnętrzne, przedsiębrane przez uciśnionych artystów (Klemperer, Améry), i zewnętrzne, podejmowane w obliczu czegoś i dla kogoś (Szymborska, Kornhauser, Herbert, Piotr Matywiecki, Miłosz), cechujące się potężnym ładunkiem empatii. Waga aktu sprzeciwu, bez względu na jego charakter akcydentalny lub ściśle umieszczony w centrum światoodczucia Zagłady, pozostaje bezsprzeczna i bezdyskusyjnie obligatoryjna.

Badaczka, podejmując rzetelną próbę rozliczeń polsko-niemiecko-żydowskich, nie pozostaje obojętna na kategorię Innego, która obecnie przeżywa apogeum eksploracji i silnie ciąży na wszelkich projektach literaturoznawczych. Inność w jej wywodzie nie przynosi wstydu, nie hańbi i nie ogranicza, ale przeciwnie: staje się statusem pożądanym i cennym tożsamościowym doświadczeniem, dzięki któremu gest sprzeciwu jest również aktem apologii kondycji poetyckiej i żydowskiej. Te dwie modalności spajane wymkiem z wiersza Maryny Cwietajewej, umieszczonym w nagłosowej partii tytułu („Wsje poety Żydy”), ujawniają wzajemne filiacje oraz uprzywilejowaną pozycję poetów i obcych – fundatorów nowego ładu w planie poetyckiej ekwilibrystyki i intelektualnej niezależności od opresyjnych systemów totalitarnych. W kunsztownych aktach lektury i gestach poetyckich widać dążność do przyzwolenia na to, że ktoś funkcjonuje inaczej, zrywa jarzmo cięższych systemów totalitarnych oraz społecznych psychoz i amnezji (sprawa Jedwabnego i brak rozstrzygnięć w postaci nieprzekłamannej informacji na monumencie, która ukołoby ból ocalonych z pogromu) oraz że – posługując się tytułem jednego z opowiadań Zofii Nałkowskiej z *Medalionów* – „człowiek jest mocny”, tzn. bez względu na przeszkody i przeciwności partycypuje w bogatej tradycji europejskiej, na której zasadza się *modus* naszego istnienia. Wyrafinowana lektura śladów i wyrw ujawnia (udaną) próbę nawiązania kontaktu z miejscami (*locus communis*, topograficzno-urbanistycznymi oraz sensoproduktywnymi w terminologii Rolanda Barthes’a) chwilowo utraconymi (synagoga przy ulicy Wronieckiej w Poznaniu zaadaptowana na pływalnię, cmentarz żydowski, na którym wzniesiono hale Międzynarodowych Targów Poznańskich), zatartymi i wkomponowanymi w obieg kultury popularnej (neкроlog żydowski spreparowany na ścianie budynku na potrzeby realizacji filmu *Pianista* Romana Polańskiego wykorzystany w *Ramie* Matywieckiego) lub stale budzącymi *tremendum* i *delight* w terminologii Jean François Lyotarda (jak w przypadku antycypującej Zagładę *Lokomotywy* Tuwima). Kuczyńska-Koschany opowiada się za spersonalizowaną lekturą pozagładowego dziedzictwa, nie ukrywa się za naukową instancją wycofanego podmiotu, który krępuje swój emocjonalny stosunek do przedmiotu badań (widać to w autokomentarzach do wywodu o Jedwabnem); wskazuje, piętnuje i wyraża swoje przerażenie, dzięki czemu mamy pewność, że obcujemy nie tyle z rozprawą naukową o wysokich

standardach badawczych, misternie skonstruowanym i przeprowadzonym wywodem, ile przede wszystkim z esejem, na którego idiomie odbija się amplituda emocji autorki i który ze swej natury jest antytotalitarny (s. 184).

W ostatecznym rozrachunku projekt Kuczyńskiej-Koschany nie naświetla żalobnej, ciemnej tonacji gestów granicznych, „gestów sprzeciwu” zebranych w książce. Jest raczej rewersem wymienionych strategii: poszukuje ocalającej mocy słowa i zawsze opowiada się za nieobecnością podniesioną do obecności, restytuuje kategorię Innego i nadaje jej znamiona heroicznego „męstwa bycia” (według terminologii Paula Tillicha), poszukuje pocieszenia w tym, co wydawałoby się skazane na wieczne opłakiwanie i śmierć drugiego stopnia (a więc niepamięć). Jest też szansą na stworzenie kontr-kanonu, gdzie prym wiodą peryferyjne (ze względu na akcydentalność i jednostkowość w danej twórczości) odpryski Zagłady, których waga okazuje się niepoślednia, ponieważ nie wchodzą w szeroką konstelację utworów doświadczenia abisalnego. Do ich powstania skłonił poetów/prozaików impuls, gest, dla którego kontr-gestem, finalnym potwierdzeniem zerwania *désintéressement* w stosunku do stale podżeganej mowy nienawiści i niepamięci Zagłady okazał się wiersz, miniatura, wpis w dzienniku, myśl wodzona na pokuszenie nieśmiertelności (jak zapiski Klemperera) lub samobójstwo Améry’ego – najradykałniejszy, poparty wieloletnimi rozmyślaniami gest samoobrony, dający poczucie panowania nad własną śmiercią. Katarzyna Kuczyńska-Koschany udowadnia, że dziś szczególnie kanon domaga się zmian i pogłębionej refleksji historycznoliterackiej oraz że Zagłada nadal g(ł)odna jest (post)pamięci.

Andrzej Juchniewicz

“Revolt Gets Sensitised”

Katarzyna Kuczyńska-Koschany: „Все поэты жи́ды”.

Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych.

Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013, ss. 360.

Summary

This text provides an overview of questions presented in Katarzyna Kuczyńska-Koschany’s book, which are connected to the possibility of a literary conceptualization of the gesture of resistance. The reviewer notes the exceptional character of the text, whose author explores the margins of literature of the Shoah via the deconstruction of the canon. Appreciating the author’s conception, the reviewer presents three parts of her work, simultaneously accentuating the last part, comprising micrological analytical-interpretative studies; this part reveals the practical use of the eponymous category in life and works of prominent Polish poets, whose witnessing to the Shoah is based on the ethics of memory. The reviewer stresses the role of “anti-totalitarian poetic and creational gestures” discussed in Kuczyńska-Koschany’s book and points to the approach of the author, who stands for the personalized reading of the legacy of the Shoah.

GAWEŁ JANIK

Wydział Filologiczny, Uniwersytet Śląski

Ciało obce, obcość ciała

Jan Borowicz: *Nagość i mundur. Ciało w filmie Trzeciej Rzeszy*.
Warszawa, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2015, ss. 161.

Wydana w 2015 roku *Nagość i mundur. Ciało w filmie Trzeciej Rzeszy* autorstwa Jana Borowicza to publikacja doceniona jeszcze przed ukazaniem się na rynku, opierająca się bowiem na nagrodzonej 1. miejscem w VI Konkursie im. Majera Bałabana, organizowanym przez Żydowski Instytut Historyczny, pracy magisterskiej badacza pt. *Nagość i mundur. Konstrukcje cielesności w filmie propagandowym III Rzeszy*. Autor w swojej, jak się wydaje, pionierskiej pracy dokonuje krytycznej analizy kilkunastu produkcji nazistowskiego kina. Nie jest to jednak spojrzenie skupiające się na kwestiach społecznych, gospodarczych czy wreszcie na aspektach artystycznych, a nawet politycznych opisywanych filmów. Borowicz swoje rozważania koncentruje bowiem na obrazowaniu cielesności. Usiłuje znaleźć prawidła, swoiste klisze rządzące sposobami przedstawiania w ówczesnych produkcjach zarówno ciał niemieckich, jak i żydowskich. Skupiając się na kategoriach takich jak: płęć, seksualność, nagość, mundur, choroba czy brud, kreśli, choć selektywną i syntetyzującą, to jednocześnie niezwykle wnikliwą analizę propagandowych filmów Trzeciej Rzeszy.

Książka podzielona została na trzy zasadnicze części, opisujące kolejno ciało nazistowskie ukryte pod żołnierskim mundurem, ciało niemieckie zestawione z ciałem obcym, nie-niemieckim (w przeważającej mierze żydowskim, ale również komunistycznym) oraz – w rozdziale ostatnim – chore, nagie ciało żydowskie. Szczegółowe analizy poprzedza wstęp, w którym autor wskazuje na metodologiczne źródła, na których opierać będą się dalsze rozważania. Borowicz na potrzeby swojej pracy, skupiającej się na kategorii obrazu, krytycznej refleksji poddał między innymi szkice z zakresu teorii fotografii autorstwa Susan Sontag, teksty Ernsta Jüngera, Ewy Domańskiej, Haydena White’a, Ericha Auerbacha czy wreszcie stanowiące istotny punkt wyjścia myślenia autora koncepcje Gior-

gia Agambena i Michela Foucaulta, a także zawarte w książce *Męskie fantazje* propozycje metodologiczne Klausa Theweleita.

Badacz w swoich rozważaniach podkreśla paralelę pomiędzy ciałami niemieckich żołnierzy a maszynami armii Trzeciej Rzeszy, takimi jak czołgi czy samoloty. Autor zestawia to, co cielesne, biologiczne, z tym, co techniczne. Ciało staje się maszyną, konstrukcją. To, o czym w połowie lat 80. ubiegłego wieku pisała Donna Haraway – o rodzącej się niemożności rozdzielenia nie tylko tego, co ludzkie, i tego, co zwierzęce, ale również tego, co organiczne, i tego, co nieorganiczne, a dalej fizyczne i niefizyczne – Borowicz zdaje się zauważać w kinematografii Trzeciej Rzeszy. Niemieckie ciało pełni funkcję dwoistą – z jednej strony stanowi maszynę samo w sobie, z drugiej zaś staje się swoistym podzespołem, jednym z elementów składających się na wielki mechanizm, jakim jest armia. W koncepcji badacza równo maszerujące kolumny żołnierzy złożone są z ciał niejako zautomatyzowanych, podlegających ścisłemu zaprogramowaniu. Nie ma tam miejsca na jakiegokolwiek odstępstwo od ustalonej normy, a występują jedynie pełne podporządkowanie i dyscyplina niezbędne do funkcjonowania nazistowskiej maszyny, w której umundurowane żołnierskie ciała odgrywają jedynie rolę trybików. Ów mundur stanowi, w rozumieniu Borowicza, rodzaj pancerza, który nie tylko chroni, ale także pozbawia cech indywidualnych. Choć znajdujące się pod nim ciała, jak się wydaje, są uosobieniem ideału, to równocześnie pozbawione są jakiegokolwiek erotyzmu. Tym samym nazistowscy żołnierze wychodzą poza swoje ludzkie ciała, a przekraczając granice seksualności i własnej płci, stają się nadludźmi.

Rozdział II – *Niemcy i inni* – stanowi próbę nakreślenia różnic w sposobach obrazowania w filmach Trzeciej Rzeszy ciała niemieckiego i „innego”, ale też odnalezienia punktów wspólnych owej prezentacji. Borowicz dokonuje swobodnego rozbicia oglądanych ciał, ich fragmentacji, dekonstrukcji na poszczególne członki. Szczegółowo analizuje twarze, spojrzenia, ale i mimikę – wszystko to, co jego zdaniem staje się obsesją twórców nazistowskich filmów propagandowych. Owo przyglądanie się twarzom, ich portretowanie, liczne zbliżenia i długie ujęcia miały za zadanie jednoznacznie wskazać cechy charakterystyczne i wyróżniające, a raczej odróżniające społeczność żydowską od aryjskiego ideału. Twarz Żyda to zawsze twarz odpychająca, o niekontrolowanej mimice, wykrzywionym grymasie, często obrazowana przez osoby chore psychicznie, cierpiące z powodu licznych skurczów czy tików nerwowych. Borowicz wskazuje na nazistowskie zainteresowanie szczegółem, skupienie na częściach ciała, jak chociażby żydowskich nogach i stopach, które od wieków konotowały skojarzenia ze stopą diabła, ale także z płaskostopiem uniemożliwiającym Żydom pełnienie czynnej służby wojskowej, a co za tym idzie potwierdzającym w oczach nazistów ich nieprzydatność i społeczne kalectwo. W kontrze do nieporadnych, chorych stóp żydowskich propagandowe filmy Trzeciej Rzeszy z upodobaniem prezentowały maszerujące nogi, a właściwie buty niemieckich żołnierzy – ele-

ment nazistowskiego munduru, który stał się fetyszem i symbolem siły SS. Ciała nie-niemieckie, obce, czyli żydowskie, ale i komunistyczne, pełniły, zdaniem badacza, funkcję symbolu rozerotyzowania, seksualnej nadpobudliwości, braku kontroli nad żądzami – wszystkiego tego, co tak obce uwięzionemu w ramach ostrej dyscypliny ciała niemieckiego żołnierza.

Borowicz w ostatniej już części swojej pracy, o znamienym tytule *Monstrualność i makabra*, wyróżnia z całego zbioru nazistowskich filmów jeden specyficzny ich rodzaj, a mianowicie filmy medyczne, w których najwyraźniej uobecnia się obraz żydowskiego ciała. Wszystkie z analizowanych przez autora produkcji – *Dziedzicznie chorzy* (1936), *Każde życie to walka* (1937) oraz *Ofiary przeszłości* (1937) – prezentują ciała chore, nagie, nieludzko wychudzone, które straszyć mają swoim anormalnym wyglądem. Pokryci trądem Żydzi w metaforyczny sposób stają się naroślą na organizmie Trzeciej Rzeszy. Roznoszący wszy ludzie zostają z nimi utożsamieni. Nie są już tylko osobami, na których żerują insekty – w oku nazistowskiej kamery sami się nimi stają. Żydowskie ciała nie łączą się w zorganizowanych korowodach wojskowych, jak dzieje się to w przypadku Niemców, a tworzą masę najpełniej uobecniającą się w postaci stosów bezimiennych zwłok. Jak pisze Borowicz: „Ostateczną formę dla ciała żydowskiego, nierozróżnialnego od ciała insekta, wyznacza nagi trup” (s. 121).

Badacz podkreśla, że pomimo próby odnalezienia w analizowanych przez niego filmach elementów, które można byłoby uznać za przełamujące stereotyp prezentowania ciała zarówno żydowskiego, jak i niemieckiego, wszystkie obrazy precyzyjnie wpisują się w wąskie ramy narzucone przez politykę Trzeciej Rzeszy. Borowicz przywołuje jednak wyreżyserowany przez Kurta Gerrona *Teresin. Film dokumentalny o żydowskim osiedlu* – propagandową produkcję z 1944 roku, w której, jak wskazuje tytuł, Żydzi nie tłoczą się w brudnych, przepełnionych gettach, a prowadzą normalne życie w specjalnie wydzielonych osiedlach. Film ten stanowi jedyny przykład przedstawienia żydowskiego ciała w sposób właściwie nieodbiegający od prezentacji ciała niemieckiego – Żydzi bawią się, pracują, a nawet grają w piłkę nożną. Aby uzyskać taki obraz, spełniony zostać musiał jednak jeden warunek – Żydom należało odebrać ich „żydowskość”. W filmie widzimy więc ludzi pozbawionych tożsamości, anonimowych – zasymilowanych Europejczyków. Jak podkreśla bowiem badacz: „Ciało żydowskie może nie stanowić zagrożenia dla ciała niemieckiego, [...] jeżeli utraci wszystkie cechy ciała żydowskiego i stanie się nie-żydowskie. Paradoksalnie, staje się wtedy niemalże ciałem niemieckim” (s. 131).

Nagość i mundur... to publikacja badająca nie tylko związki między ciałem i obrazem – to bogate studium nazistowskiej biopolityki, której pokłosie znaleźć można również w kinematografii Trzeciej Rzeszy. Autor, czyniąc ciało centralną figurą swych rozważań, stworzył wnikliwy oraz, dzięki dokonanej syntetyzacji zagadnienia, niezwykle wymowny obraz polityki postrzegania ciała przez nazistów. Z dokonanych przez Borowicza analiz jednoznacznie wyłaniają się

źródła oraz same techniki prezentacji postaci zarówno Niemców, jak i „innego”, a w szczególności Żyda, który, jak pisze badacz, w ówczesnych filmach właściwie bez wyjątku przedstawiany był jako „hybryda człowiek-zwierzę – człowiek-w-zwierzęciu i zwierzę-w-człowieku” (s. 122).

Gaweł Janik

Foreign Body, Body's Foreignness

Jan Borowicz: *Nagość i mundur. Ciało w filmie Trzeciej Rzeszy*.
Warszawa, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2015, ss. 161.

Summary

In his review, the author discusses Jan Borowicz's monograph *Nagość i mundur. Ciało w filmie Trzeciej Rzeszy*, in which the Third Reich cinematography has been analysed in terms of the ways of depicting corporeality. The review discusses the methodology foregrounding the piece and notes the innovative character of not only the framing of the subject of study, but also numerous conclusions drawn from Borowicz's research. All the three main parts of the monograph are analysed, describing the depictions of the Nazi body, the non-German one, and the sick, monstrous and disfigured body of the Jew. The interdisciplinary character of the book is pointed at, since *Nagość i mundur...* connects the visual and film studies with the cultural, philosophical, sociological, as well as political and biopolitical perspectives.

MATEUSZ PUSTUŁA

Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

Polskojęzyczny romans polityczny z izraelską historią w tle

Elżbieta Kossewska: *Ona jeszcze mówi po polsku, ale śmieje się po hebrajsku. Partyjna prasa polskojęzyczna i integracja kulturowa polskich Żydów w Izraelu (1948–1970).*

Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2015,
ss. 507 + 8 s. wkł. zdj.

W ostatnich latach nie słabnie w Polsce zainteresowanie tematyką polsko-żydowską. W efekcie powstał na przykład leksykon *Literatura polska w Izraelu*¹ autorstwa Karoliny Famulskiej-Ciesielskiej oraz Sławomira Jacka Żurka. Nie wydano jednak żadnego monograficznego opracowania dotyczącego prasy polskojęzycznej w Erec Israel. Prawdopodobny powód takiego stanu rzeczy to ograniczona dostępność (kilka, kilkanaście numerów) lub całkowita niedostępność w polskich bibliotekach czasopism i biuletynów polskojęzycznych wydawanych w Izraelu. Dopiero publikacja książki Elżbiety Kossewskiej, o zgrabnym i wiele mówiącym tytule *Ona jeszcze mówi po polsku, ale śmieje się po hebrajsku...*², rzuca nowe światło na – w większości nieznanym polskiemu czytelnikowi – temat polskojęzycznych periodyków ukazujących się w Erec Israel. Wieloletnia analiza materiałów źródłowych, liczne kwerendy polskie i zagraniczne, przeprowadzone rozmowy z byłymi redaktorami i autorami to narzędzia rekonstrukcji minionego świata. Narzędzia – należy dodać – którymi Kossewska posługuje się niezwykle sprawnie, odkrywając przed czytelnikiem egzotyczną i barwną przestrzeń

¹ O tzw. nurcie trzecim i różnicy między literaturą emigracyjną a literaturą pisaną po polsku w Izraelu zob. R. Löw: „Kontury”. *Pismo – autorzy – tematy – recepcja*. W: *Powrześniowa emigracja niepodległościowa na mapie kultury nie tylko polskiej*. Red. V. WEJS-MILEWSKA, E. ROGALEWSKA. Białystok 2009, s. 222.

² Publikacja powstawała m.in. w ramach grantu MNiSW oraz NCN.

Izraela z lat 1948–1970, której częścią stawali się Żydzi przyjeżdżający z Polski. Miała im w tym pomóc wydawana wówczas prasa polskojęzyczna, wpływająca nie tylko na stopniowy proces hebraizacji, lecz również na kształtowanie zapartywań politycznych nowych *olim*³.

Autorka opatrzyła książkę podtytułem *Partyjna prasa polskojęzyczna i integracja kulturowa polskich Żydów w Izraelu (1948–1970)*. We wstępie podała dwa powody wprowadzenia do swoich rozważań cezury czasowej (s. 8–9). Pierwszy dotyczy natężenia ruchów migracyjnych dużych grup Żydów wyjeżdżających z Polski do Izraela w 1948 roku oraz ich powolnego wygaszania około roku 1970. Drugi natomiast pokazuje narastanie liczby wydawnictw polskojęzycznych od lat 50. XX wieku, aż do marginalizacji tego zjawiska w latach 70. Podtytuł zawiera też główną myśl autorki, która wskazuje na wyraźny „romans” izraelskich partii z polskojęzyczną prasą w czasie największych powojennych aliji. Zawężenie obserwacji do lat 1948–1970, skupienie się wyłącznie na polskojęzycznej prasie partyjnej oraz niekompletne zbiory archiwalne – jak informuje sama autorka – nie wykluczają dalszych badań (s. 11).

Książka składa się z siedmiu rozdziałów, poprzedzonych *Wstępem* oraz uzupełnionych *Słownikiem wybranych terminów*, *Wykazem skrótów*, *Bibliografią*, *Abstractem*⁴ oraz *Indeksem osobowym*. We *Wstępie* Kossewska jasno i precyzyjnie określa cel swojej pracy: „[...] charakterystyka dziennikarskich i czytelniczych środowisk polskich Żydów zorganizowanych wokół partyjnej prasy polskojęzycznej w Izraelu” (s. 8). Analiza tak dużego obszaru badawczego wymagała od autorki stworzenia jednolitego aparatu pojęciowego, szczególnie istotnego przy próbach nazywania Żydów wyjeżdżających z Polski do Izraela – jak określić nowo przybyłych? Żydzi z Polski? Polscy Żydzi? Polacy żydowskiego pochodzenia? Kossewska już na początku swojej pracy porządkuje terminologię. Wnioski, jakie formułuje, są wyważone i świadczą o głębokim przemyśleniu problematyki. Terminem „Żydzi z Polski” autorka nazywa środowiska zróżnicowane pod względem tożsamości, zwracając uwagę na miejsce pochodzenia. Określenie „Polscy Żydzi” stosuje wobec grup, „których związki z Polską były elementem konstytuującym ich tożsamość” (s. 9). Terminem „Polacy żydowskiego pochodzenia” określa emigrantów marcowych (s. 9–10). *Wstęp* służy również przybliżeniu czytelnikowi zawartości poszczególnych części książki, zapowiada wszechstronną analizę materiałów archiwalnych oraz wywiadów, zwraca uwagę na błędy innych badaczy⁵, a także stawia zarzut, że dotychczasowe prace (o charakterze przyczynkarskim) cechował „brak rozeznania socjologicznego polskojęzycznego środowiska, poznania okoliczności jego kształtowania i ewaluacji [...]”.

³ Pojęcie określające żydowskich emigrantów przybywających do Izraela.

⁴ Zachowano oryginalną pisownię.

⁵ Kossewska wykazuje np. błędy w pracy *Literatura polska w Izraelu* Karoliny Famulskiej-Ciesielskiej i Sławomira Jacka Żurka (s. 17, 203), jednocześnie rozszerzając w swojej rozprawie biogramy dziennikarzy, których w leksykonie potraktowano (często niesłusznie) epizodycznie.

Prace nie są osadzone w szerszym kontekście społeczno-politycznym” (s. 16–17). W efekcie, jak pisze Wiesław Władyka (fragment recenzji na okładce), Kossewska „napisała książkę ważną, dobrą i cenną naukowo, a przy tym interesującą nie tylko dla czytelnika w bibliotece, także dla tego siedzącego w fotelu przy kawce”.

Wedle zapowiedzi badania autorki skupiają się na analizie izraelskiej polskojęzycznej prasy lat 1948–1970. Przewodzi im teza o instrumentalnym wykorzystaniu przez partie polityczne tej prasy, przede wszystkim w izraelskim systemie adaptacji nowo przybyłych oraz przy próbach pozyskania nowego elektoratu. Takie postawienie problemu eksponuje interdyscyplinarny charakter recenzowanej książki. Z historycznoliterackiego i prasoznawczego punktu widzenia stanowi ona bowiem bogate źródło wiedzy o sytuacji politycznej, działaniach poszczególnych redakcji oraz redaktorów, nakładach i dystrybucji periodyków, publikacjach i korespondencji z czytelnikami, także o marginalizowaniu nadsyłanych do redakcji wspomnień o Szoa czy o zależności partyjnej czasopism. Natomiast próby syntetycznego odczytania kierunków przemian tożsamościowych czytelników prasy polskojęzycznej w Izraelu, analiza szybkości adaptowania w nowej, izraelskiej rzeczywistości, stopniowej rezygnacji z polskojęzycznej prasy i ulegania procesowi hebraizacji zbliżają recenzowaną pracę do badań socjologicznych.

Kossewska jest świadoma, że wciąga czytelnika w świat egzotycznego Izraela, w którym główną rolę odgrywał diasporyczny, obcojęzyczny tłum – Żydzi posługujący się językiem kraju pochodzenia lub jidysz (s. 25). Dlatego też rozważania dotyczące konkretnych tytułów prasowych zostały poprzedzone obszernym rozdziałem (*Obcojęzyczność w Izraelu*) na temat sytuacji nowo przybyłych do Erec Israel. Zagubienie, brak pracy, nieumiejętność odnalezienia się w nowej przestrzeni, bariera językowa, świadomość podwójnej tożsamości to tylko wybrane problemy *olim*. Imponuje zgromadzone w tej części książki zaplecze dokumentacyjne – korespondencje, archiwa ministerialne, archiwa poszczególnych partii, archiwa urzędu statystycznego – dzięki któremu autorka odtwarza proces powstawania obcojęzycznych gazet, które miały być odpowiedzią na potrzeby *olim* w Izraelu. Rekonstruuje w ten sposób również profil grupy czytelników, skupiając swoją uwagę głównie na nowo przybyłych z Polski. Z pomocą zgromadzonych archiwów badaczka przekonująco dowodzi, że prasa polskojęzyczna w Erec Israel była zależna od sześciu najważniejszych partii politycznych, a następnie, w kolejnym rozdziale, określa rolę periodyków, które były „narzędziem pozyskiwania nowych członków” (s. 112). Prasa zapewniała kontakt partii z *olim* oraz – co najważniejsze – pozwalała na ich dalszą indoktrynację: „[...] gazety były formą hybrydalną, wyrażającą po polsku izraelskie treści – dawały z jednej strony możliwość oddalenia nowo przybyłych od polskości, z drugiej zaś zmniejszenie dystansu dzielącego ich od społeczności żydowskiej w Izraelu” (s. 84). Oglądany z takiej perspektywy obcojęzyczny tłum nowo przy-

byłych przypomina ławicę ryb, na którą czekają rybackie sieci partii politycznych i ich prasowych organów.

We wstępnej części książki autorka nie ogranicza się wyłącznie do prasy polskojęzycznej, choć wiele miejsca poświęca na omówienie polskojęzycznego środowiska – zwłaszcza w podrozdziale *Polskość specyficzna* – skupionego wokół lokalnych kawiarni (s. 81) czy ziomkostw (s. 96–98). Szczególnie na początku lat 50. integrowały one Żydów przyjeżdżających z Polski do Izraela. Badaczka zwraca w ten sposób uwagę na to, że nowo przybyłych solidaryzował przede wszystkim język oraz doświadczenia kraju pochodzenia. Język stał się na łamach prasy partyjnej narzędziem adaptacyjnym, które początkowo miało służyć utrzymywaniu kontaktu nowo przybyłych z hebrajską częścią społeczeństwa. Prasa polskojęzyczna skupiała uwagę *olim* wokół tematów dotyczących Izraela, odrzucając zagadnienia związane z diasporą. Redakcje dążyły do całkowitej izolacji nowo przybyłych od polskiej przeszłości. Tak więc na przykład temat reminiscencji wojennych czy Szoa nie był w polskiej prasie partyjnej opisywany, chyba że dało się go wykorzystać politycznie (s. 133–134, 216–219). Podobnie krytyka państwa Izrael była w periodykach tematem tabu. Zawartością merytoryczną obcojęzycznych czasopism interesowało się nawet Ministerstwo Spraw Wewnętrznych (s. 39). Tak szerokie rozpoznania autorki zdają się również potwierdzać jej wyjściowe założenie, według którego nie można kwestii prasy polskojęzycznej w Izraelu zrozumieć bez omówienia kontekstu społeczno-politycznego. Czytelnik wyposażony w rzetelną wiedzę o sytuacji w Erec Israel w latach 1948–1970 przechodzi do zasadniczej partii tekstu, czyli omówienia konkretnych tytułów prasowych.

Rozdział drugi – *Prasa Partii Postępowej i Ogólnych Syjonistów* – prezentuje dwa tytuły prasowe: „Opinię”, wydawaną przez Partię Postępową w latach 1950–1952, oraz powstające we współpracy z Ogólnymi Syjonistami „Nowiny”, które ukazano na tle aliji gomułkowskiej. Autorka nawiązuje do archiwalnych przedwojennych wydań polskiej prasy, wskazuje przeniesienie przedwojennych koncepcji wydawniczych na grunt izraelski – czego dowodem było publikowanie „Opinii” w Erec Israel. Badaczka pokazuje, że komitety redakcyjne skupione wokół programu partii oraz partyjnych idei zapominały o tym, co najważniejsze – o codziennych doświadczeniach swoich czytelników. Docenić należy szczególnie wnikliwość, z jaką Kossewska prześledziła treści czasopism, listy do redakcji, archiwa historyczne w Izraelu. Pozwoliło to jej wysnuć wnioski, że prasa Partii Postępowej i Ogólnych Syjonistów „nie porywała czytelników do dyskusji czy polemik, nie pobudzała do zainteresowania tematem społecznym” (s. 138). W rozdziale drugim Kossewska formułuje istotne spostrzeżenie: odpowiedź na potrzeby czytelnika na łamach polskojęzycznej prasy to przemyślany program partyjny, który miał na celu pozyskanie elektoratu wśród nowo przybyłych. Każdy kolejny rozdział jej pracy prezentuje natomiast bardziej lub mniej sprawne mechanizmy zabiegania o polskojęzycznych *olim*.

W trzecim rozdziale – *Mapajowski „Kurier”* – badaczka analizuje „sprawność [partii politycznej – M.P.] Mapaj w dostosowaniu instrumentów politycznych do tożsamości, struktury zawodowej i oczekiwań każdej grupy narodowej z osobna” (s. 458). Niezwykle trafnie tłumaczy złożone zagadnienia klientelizmu i protekcjonizmu oraz wyciąga syntetyczne wnioski na temat działań partii i kondycji polskich czytelników w Izraelu w czasach aliji gomułkowskiej. Polskojęzyczni odbiorcy „w niedosycie polskiego słowa sięgali po każdy tytuł ukazujący się w języku polskim, ale izraelskie partie, zwłaszcza przed wyborami, dążyły do podziału ich na sektory, według politycznego i partyjnego klucza” (s. 197). Ponadto Kossewska z pieczołowitością przedstawia w tym rozdziale historię „Kuriera”, opierając się na imponującej infrastrukturze źródłowej. Dodatkowo szkicuje interesujący kontekst publicystyczny, omawiając kwestię polityki prasowej Izraela wobec Polski.

Rozdział czwarty („*Nowiny i Kurier*”) przynosi rozbudowany komentarz i równie bogaty materiał historycznoliteracki, a dotyczy fuzji dwóch wydawnictw partii Mapaj i Partii Postępowej oraz tytułów prasowych: „*Nowin*” i „*Kuriera*”. Na podstawie korespondencji oraz wywiadów autorka wysnuwa wnioski na temat różnic pokoleniowych pomiędzy dwiema redakcjami oraz dwóch różnych trybów redaktorskiej pracy. Z jednej strony kawiarniany – tzw. ziomkostwo (PP), z drugiej mocno administracyjny – etatyzm (Mapaj). Pomimo odmiennych poglądów redaktorów „*Nowin Kuriera*” główne zadanie periodyku wyznaczone przez partie nie uległo zmianie. Podobnie jak inne gazety obcojęzyczne w Izraelu także polskojęzyczne „*Nowiny Kurier*” stawiały sobie za cel „związanie nowych *olim* z państwem i narodem żydowskim” (s. 237). Ponadto Kossewska rzuca w tym rozdziale światło na relacje prasy polskojęzycznej w Izraelu z literaturą emigracyjną reprezentowaną przez „*Kulturę*” Jerzego Giedroycia – temat właściwie nieopracowany, na co wskazuje przytaczana przez nią skromna bibliografia. Szczególną wartość omawianego rozdziału upatruję w demontowaniu mitu „*Nowin Kuriera*”, które wśród polskich badaczy uchodzi „za pismo reprezentacyjne dla polskich Żydów w Izraelu” (s. 279). Kossewska polemizuje tym samym z badaniami Kazimierza Adamczyka⁶.

Najwięcej miejsca (blisko 100 stron tekstu) w swojej książce poświęca autorka na rozdział piąty – *Mapamowska „Od Nowa”*. Rzetelnie wykorzystuje szereg polskich, angielskich i izraelskich opracowań, przeprowadza wywiady z żyjącymi dziennikarzami, by badać życiorysy Żydów zaangażowanych w polski i międzynarodowy ruch komunistyczny oraz przybliżyć czytelnikowi problemy partii komunistycznej (Mapam) w Erec Israel, która była wydawcą „*Od Nowa*”. Kossewska systematyzuje wiedzę na temat kilku najważniejszych dziennikarzy związanych z pismem (Ignacy Iserles, Felicja Mańska, Wiktor Cygielman, Henryk Herman Weksler). Co więcej, kieruje nią świadomość, że nie pozostawili oni

⁶ Zob. s. 17, przyp. 26.

po sobie żadnych wspomnień, a ich biografie (które na potrzeby książki sama rekonstruuje) należy ocalić od zapomnienia (s. 317). W dalszych wywodach autorki widać wyraźnie, że dostrzega ona szczególną pozycję „Od Nowa” wśród czytelników. Pismo stało się, jej zdaniem, „synonimem oderwanego od partyjnych instrukcji dziennikarstwa” (s. 392). Oczywiście, periodyk ukazywał się pod auspicjami i w całkowitej zależności od lewicowego Mapam, ale redakcji udało się wygospodarować pewien margines wolności (s. 392). Fundamentalne znaczenie dla zrozumienia roli „Od Nowa” w środowisku polskojęzycznych Żydów ma lektura archiwalnych roczników gazety pod kątem opisu ówczesnego życia społecznego w Izraelu i prezentacji spolonizowanych Żydów skupionych wokół pisma, gdzie wielu z nich „nie odnajdywało się jednoznacznie w żydowskiej kulturze, narodowości i obyczajowości” (s. 374). W tej części analizy Kossewska nie rości sobie prawa do wiedzy absolutnej o świadomości narodowej i z pokorą przyznaje, że przyjęcie bądź odrzucenie wspólnoty żydowskiej wśród *olim* było uzależnione od wielu „bardzo osobistych i subiektywnych wyznaczników, m.in.: tradycji rodzinnego domu, wspomnień z dzieciństwa, czy pamięci o pomordowanych” (s. 375).

Rozdział szósty zatytułowała Kossewska „Komunistyczne kwiatki” – MAKI. Owe kwiatki to wydawnictwa izraelskiej partii komunistycznej. Badaczkę interesuje przede wszystkim czasopismo „Walka”, które cechowała polityka antymapamowska. Podejmując kwestię elektoratu Maki, udało się autorce ustalić, że powodem rozłamu w partii były kwestie etniczne. Nie rozwijam tego wątku, pozostawiając szczegóły czytelnikowi, natomiast raz jeszcze zwracam uwagę na rzetelność Kossewskiej, która nie ograniczyła się wyłącznie do analizy materiałów źródłowych, lecz starała się zrekonstruować sytuację społeczno-polityczną. Na podstawie przeprowadzonych badań wskazuje ona również, że spośród wszystkich powojennych alii „najsilniej łączyły [Żydów przybyłych z Polski do Izraela – M.P.] wydarzenia Marca '68” (s. 460).

Izraelski epilog „Po Prostu” to ostatni, najkrótszy rozdział. Autorka analizuje w nim ukazujące się w Izraelu pod patronatem Bundu pismo, które formą do złudzenia przypominało polski periodyk o tym samym tytule. Zdaniem Kossewskiej, wydano sześć numerów „Po Prostu”. Autorka powtarza tę informację kilkakrotnie (między innymi na stronach: 13, 451, 455 – dwukrotnie na jednej stronie), wprowadzając czytelnika w błąd. Łącznie ukazało się bowiem siedem numerów pisma, z czego pierwszy, z 19 listopada 1958 roku, był nienumerowany⁷. Bliższy ogląd kolejnych tytułów pozwala Kossewskiej wysnuć wniosek, że „Po Prostu” „miało znaczenie wyłącznie symboliczne” (s. 455). Ze swojej strony mogę jedynie dodać, że ostatni rozdział recenzowanej książki pod względem analizy prasoznawczej wydaje się najuboższy. Autorka bowiem powołuje się

⁷ Wszystkie archiwalne numery „Po Prostu” otrzymałem od Marii Lewińskiej podczas kwerendy w Tel Awiwie (listopad 2016 r.).

w swojej pracy jedynie na cztery numery pisma: nienumerowany z 19 listopada 1958 roku oraz 1, 2 i 5. Nie ma to jednak wpływu na całościową ocenę tej niezwykle kompetentnej rozprawy.

Opracowanie Kossewskiej oprócz naukowych walorów ma jeszcze jedną zaletę – narrację. Autorka nie nuży, nie „topi” czytelnika w morzu dat, wydarzeń, terminów, nazwisk. Odgrywa rolę przewodnika, który oprowadza czytającego po nieznanym świecie powstałego w 1948 roku Erec Israel. Kieruje się obiektywizmem badawczym, odrzuca uogólnienia, w całej jej pracy dominuje konkret, a to za sprawą mnogości przytaczanych źródeł. Badaczka nie ulega narracyjnej schematyzacji, jednocześnie zachowując spójność, tworząc zwartą i ciekawą publikację, która ma szansę znaleźć swoich odbiorców nie tylko wśród innych badaczy, ale również wśród czytelników naukowo mniej wprawionych.

Dotychczasowe źródła wiedzy o prasie polskojęzycznej w Izraelu ograniczają się do kilkunastu artykułów, szkiców oraz dwóch bibliografii prezentujących spis tytułów prasy polskojęzycznej w Erec Israel. Są to: Paula Gliksona *Preliminary Inventory of the Jewish Daily and Periodical Press Published in the Polish Language 1823–1982* oraz *Żydowskie periodyki i druki okazjonalne w języku polskim...* autorstwa Aliny Całej. Praca Gliksona została w książce Kossewskiej przytoczona trzykrotnie (s. 14, 74, 83), natomiast z rozszerzonych i bardziej aktualnych badań Całej autorka nie skorzystała, a byłyby pomocne na przykład w określeniu dokładnej daty zmiany czasopisma „Od Nowa” z tygodnika w dwutygodnik⁸ (informacja o zmianie formy wydania nie została podana). Z recenzenckiego obowiązku dodam tylko, że zdarza się autorce powtórnie objaśniać przytoczone i wytłumaczone wcześniej terminy⁹. Nie traktuję jednak tych uwag jako zarzutu wobec jej pracy. Sądzę również, że niektóre mało znane polskiemu czytelnikowi kwestie powinny zostać wyjaśnione we wcześniejszych partiach tekstu, na przykład wytłumaczenie, czym jest organizacja Haszomer Hacair, która przewija się w książce, począwszy od s. 50, natomiast zostaje szczegółowo omówiona dopiero na s. 293 (zob. przyp. 47). Przedstawione sugestie w żaden jednak sposób nie wpływają na merytorycznie wysoką jakość omawianej publikacji.

Recenzowana książka Elżbiety Kossewskiej *Ona jeszcze mówi po polsku, ale śmieje się po hebrajsku...* to interesujące studium nieprzetartego dotąd szlaku, jakim był temat partyjnej prasy polskojęzycznej w Izraelu, które daje odbiorcy sporą satysfakcję poznawczą. Autorka zastosowała w swojej pracy metodę problemowo-chronologiczną, a na szczególną uwagę zasługuje opracowana infrastruktura źródłowa – stanowi ona bowiem nieocenioną pomoc bibliograficzną dla kolejnych badaczy. Bogactwo zgromadzonych, przeanalizowanych i zinterpretowanych materiałów to jeden z zasadniczych walorów tomu. Projekt

⁸ A. CAŁA: *Żydowskie periodyki i druki okazjonalne w języku polskim. Bibliografia*. Warszawa 2005, s. 118, pozycja: 616, hasło: *Od Nowa*.

⁹ Np. ponowne objaśnianie *jerridy* w przyp. 23 na s. 287, podczas gdy termin ten był już wcześniej wyjaśniany – na s. 10, przyp. 5.

badawczy obejmował kwerendy w polskich, izraelskich, angielskich i francuskich archiwach (pełna lista kwerend – s. 470), zapisy rozmów z bohaterami prezentowanej publikacji, protokoły z posiedzeń i zebrań, archiwa partyjne, korespondencje, wywiady, teczki personalne, pamiętniki, wspomnienia. To tylko niektóre materiały źródłowe poddane wnikliwej analizie. Opublikowana przez Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego monografia może się okazać kamieniem milowym dla dalszych badań środowiska polskich Żydów w Izraelu, skupionego wokół niemalże niedostępnych w Polsce czasopism. Nie powstała dotychczas praca naukowa o polskojęzycznej partyjnej prasie w Izraelu, a dokonana przez autorkę rzetelna kwerenda ze szczegółowo opracowanym wykazem źródeł stanowić będzie literacką mapę dla wszystkich, którzy w ten rozpoznawany dopiero świat zdecydują się zagłębić. Ponadto, ukazanie przez Kossewską bogactwa polskojęzycznego czasopiśmiennictwa, interesujących życiorysów, tematów, roli prasy w adaptacji nowych *olim* – może zainicjować nowe badania dotyczące polskojęzycznych środowisk w Izraelu.

Książka Elżbiety Kossewskiej to tak naprawdę opowieść o Żydach wyjeżdżających z Polski do Izraela, którą autorka układa z porzucanych stron polskojęzycznych izraelskich gazet. To opowieść o pojedynczych ludziach z wielką historią w tle. Opowieść o polityce traktującej instrumentalnie gazety, dziennikarzy, redaktorów, z którymi wchodzi w długo- lub krótkotrwałe związki. To w końcu opowieść o umieraniu. Polskojęzyczne czasopismo w Izraelu kończy bowiem swój żywot wtedy, kiedy przestaje odgrywać swoją rolę – służyć partii w adaptacji i „przejmowaniu” nowo przybyłych. Jedynie „Nowiny-Kurier” przetrwały próbę czasu i ukazywały się aż do 2009 roku¹⁰, ale to już materiał na zupełnie inną opowieść. Sądzę, że recenzowana pozycja Elżbiety Kossewskiej zajmie należne jej miejsce wśród dokonań polskiego prasoznawstwa.

¹⁰ K. FAMULSKA-CIESIELSKA, S.J. ŻUREK: *Literatura polska w Izraelu*. Kraków–Budapeszt 2012, s. 119.

Mateusz Pustuła

Polish-language Political Romance with the History of Israel in the Background

Elżbieta Kossewska: *Ona jeszcze mówi po polsku, ale śmieje się po hebrajsku. Partyjna prasa polskojęzyczna i integracja kulturowa polskich Żydów w Izraelu (1948–1970)*. Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2015, ss. 507 + 8 s. wkł. zdj.

Summary

New research on Polish-language communities in Israel has a peculiar critical literary resonance in Poland, among others due to the complex, double, Polish-Jewish identity of the authors. Thus, the fact that Polish literary criticism does not pay much attention to Elżbieta Kossewska's book, *Ona jeszcze mówi po polsku, ale śmieje się po hebrajsku...*, is puzzling. This review points to this interesting study of the so far untackled issue of Polish-language party press in Israel, which gives the recipient considerable cognitive satisfaction. Elżbieta Kossewska's project included conducting research in several dozen libraries in Poland and abroad. The book resulting from it shows the richness of Polish-language press in the Land of Israel. The thesis of the study concerns the dependence of particular press titles on political parties. Despite its monographic character, the publication is really a story about Jewish people moving from Poland to Israel, composed from scattered pages of Polish-language Israeli newspapers. The reviewed piece should occupy an important position among the accomplishments of press studies in Poland.

DARIA NOWICKA

Wydział Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Miejsca pamięci O poznańskiej synagodze przy Wronieckiej

Joanna Roszak: *Słyszysz? Synagoga.*

Wychodząc spod poznańskiej synagogi przy Wronieckiej.

Lublin–Warszawa, Instytut Slawistyki PAN – Ośrodek „Brama Grodzka –
Teatr NN”, 2015, ss. 140.

Joanna Roszak, wielkopolska poetka, pisarka, badaczka twórczości Paula Celana, autorka kilku tomików poetyckich, wśród nich: *Wewe*, *Lele* czy *Tęgo dnia*, w swojej twórczości zajmuje się tematem spotkania, zarówno poetyckiego, jak i tego wydarzającego się w kontekście rozmowy oraz odsłaniania odbiorcy, obecnego w poezji „ty”. W wywiadzie z Agnieszką Bożejewicz autorka wspominała o znaczeniu tej obecności w procesie powstawania utworu, mówiąc:

[...] upewniłam się, że wiersz zawsze się pisze dla jednej osoby (choć później służy wielu), to zawsze jest ktoś, dla kogo wiersz i tak będzie zbyt zrozumiały i dla tego kogoś (przeciw niemu) staram się go skomplikować. [...] Wiersz zaczyna się tam, gdzie wszystko jest już niemożliwe. Albo jeszcze niemożliwe¹.

W tym przywołanym, choć nieco bardziej ukierunkowanym na odbiorcę (po)żydowskiego, kontekście przebiega również lektura ostatniego tomu rozmów Joanny Roszak, zatytułowanego: *Słyszysz? Synagoga. Wychodząc spod poznańskiej synagogi przy Wronieckiej*. Zbiega się ona ze wznowioną ostatnimi czasy (marzec–czerwiec 2016 roku) w dyskursie publicystycznym dyskusją na temat przekształcenia budynku dawnej poznańskiej synagogi w hotel. Temu procesowi użytkowego przekształcenia towarzyszą znane z doświadczenia kulturowego,

¹ *Joga wierszem*. Rozm. J. ROSZAK z A. BOŻEJEWICZ. „Stan Krytyczny” 2009, nr 1. Dostępne w Internecie: http://pisarki.wikia.com/wiki/Joanna_Roszak [data dostępu: 10.05.2016].

a opisane w literaturze gesty: wymazywania, zacierania śladów, ale też powtórzenia utraty miejsca.

Wobec tych przywołanych zjawisk książka Joanny Roszak może wydawać się gestem ochraniającym, gestem ocalenia pamięci miejsca. To praca będąca również próbą zapisu ostatnich (w niektórych przypadkach) świadectw przed- i wojennych. Istotna zdaje się już sama jej formuła. Autorka, rozmawiając z wybranymi bohaterami żydowskiego i poznańskiego czasu: Zygmuntem Baumanem, Baruchem Bergmanem, Wojciechem Wilczykiem czy Tomaszem Pietrasiewiczem, przywraca obrazy dawnego miasta.

Książka ta jest zapisem wielu biografii i języków opowieści, a także różnorodnych form doświadczenia, w których uwidacznia się kilka głównych kategorii pojmowania miejsca pamięci. Autorka zwraca uwagę, że miejsce-synagoga ujmowane jest wielopłaszczyznowo: w narracji Zygmunta Baumana pojawiają się między innymi częste odniesienia do historii: rodzinnej, szkolnej czy przyjacielskiej, w której synagoga pełniła funkcję miejsca osobnego. W rozmowie z Katarzyną Kuczyńską-Koschany mamy natomiast antropologiczne doświadczenie przestrzeni (nieskuteczna nauka pływania w dawnej synagodze), jak również poetyckie opisanie świątyni. Doświadczenie to łączy się w pewnym sensie także z projektami teatralnymi podejmowanymi przez Tomasza Pietrasiewicza w Ośrodku „Brama Grodzka – Teatr NN” w Lublinie. Tom rozmów wypełniony jest osobistymi wspomnieniami autorów, którzy nawiązują do spacerów odbywanych w okolicach poznańskiej synagogi czy mówią o przenikaniu się w domu trzech języków: hebrajskiego, niemieckiego i polskiego. Wszystkie te narracje łączy jednak wspólne wspomnienie ulicy i mieszkających przy niej ludzi.

Stąd wydaje się, że podstawowymi cechami lektury tego tomu rozmów są obserwacja i „posłyszenie” – przywołanie głosów z dawnego świata. Za ich pomocą autorka przypomina, odsłania, ale czasem też pokazuje konieczność zaprzeczenia miejskiej legendy. Ta sensoryczna uważność i postawa archiwistki zostały zasygnalizowane już na początku narracji, którą Joanna Roszak rozpoczyna od przywołania starej fotografii budynku, a nieco dalej wewnątrz książki pojawiają się szkice konstrukcji synagogi, wykonane w kolorze błękitnym. Kolorze znaczącym w obrazach żałobnych i pozagładowych (by przywołać chociażby *Rozstrzelanie poznańskie (Rozstrzelanie II)* Andrzeja Wróblewskiego), w których symbolizuje on nadchodzącą śmierć i naznaczenie nią ciała.

Hebrajskie *sziwiti* („widziałem”), które towarzyszy Roszak podczas całego, a jednocześnie zawsze fragmentarycznego, poznania miejsca, dzieli książkę na trzy części. Pierwsza z nich to głos samej autorki, dla której współczesna synagoga-pływalnia to wciąż przestrzeń sakralna i artystyczna. Joanna Roszak przywołuje w tym kontekście kilka najważniejszych projektów performatywnych i teatralnych, jakie odbyły się wewnątrz synagogi. Najbardziej intrygujące wydają się działania Janusza Marciniaka i Rafała Jakubowicza. Pierwszy z nich,

jako miejscowy aktywista, ponownie odkrył w synagodze miejsce zwane internią. Jest to przestrzeń pozbawiona wody. Przedstawił to w dwóch misteriach pamięci: *Atlantydzie* i *Alfabecie*, które wypełnił obrazem, dźwiękiem, formą gwiazdy położonej na tafli wody. Stały się one tym samym powrotem, kątem widzenia czy graniczną bliskością z tymi, którzy odeszli. Z kolei Rafał Jakubowicz swój projekt realizował z innej perspektywy: artysta znajdował się na zewnątrz świątyni, wysświetlając na jej ścianie słowo „pływalnia” w języku hebrajskim. To był moment, w którym synagoga stała się budynkiem kontrastowym, budynkiem pisma, a jednak wciąż pozostawała poza horyzontem przedstawienia, nadal w sprzeczności do reszty miasta-centrum. Mimo że została zauważona, wciąż w świadomości mieszkańców pozostawała miejscem jakby niewidocznym i niedotykalnym.

Joanna Roszak w toku kolejnych przeprowadzonych rozmów zwraca uwagę, że synagoga to miejsce, na które zamyka się oczy, bojąc się widoku „pływających po powierzchni”. Ten problem z odbiorem wyraziła również Agnieszka Kuciak w wierszu pt. *Wroniecka*, o którym wspominała Roszak we wstępie książki, przypominając te wersy wywołane z podwodnej dali: „Przez taką wodę mogą śnić się zmarli / A woda woła, żeby ich nakarmić” (s. 21–22). Nie ma więc historycznego, społecznego przypomnienia ani trwania – jest za to współczesne omijanie, miejscowe zamazywanie, indywidualne historie pokryte warstwami „bezpiecznego” dystansu, pamięć dawno powojenna, w której synagoga od zawsze jest pływalnią. A jednak autorka przeczuwa częściowo odmienne historie, które zdarzyły się w przeszłości.

W drugiej części książki, na którą składają się rozmowy z dawnymi i obecnymi mieszkańcami Poznania, Joanna Roszak pokazuje, że istniało jednak inne doświadczenie miejsca, w odwróconej perspektywie. Autorka odsłania bowiem ciemne strony życia mieszkańców żydowskich w Poznaniu, między innymi szkolne prześladowanie uczniów pochodzenia żydowskiego na Jeżycach (Z. Bauman), tragiczną śmierć rabina Sendera, który razem z żoną i rocznym synem został zamordowany (B. Bergman). W rozmowie ze Zwim Steinitzem pojawia się także historia o konieczności zmiany imienia, ukrywania się jako inna osoba. Jednak w obrazie miasta, jaki wyłania się z tych opowieści, dominuje pamięć o miejscu sentymentalnym.

W tej części książki autorka ukazuje bowiem życie w synagodze i obok niej: przeplatają się opowieści dziecięce, w których do synagogi chodziło się z ojcem albo podglądało się przygotowania starszych do nabożeństwa w świątyni. Są wśród nich też wspomnienia wyraźnie liryczne, jak rozmowa z Katarzyną Kuczyńską-Koschany, która zapoczątkowała metaforę „potknięcia się o język przekształconej synagogi” (s. 72), a także rozmowa ze Zbigniewem Pakułą z „Miasteczka Poznań”, który spaceruje z dawnymi mieszkańcami w tzw. drugiej przestrzeni, po nieturystycznych obrzeżach miasta. Jest pożydowska wrażliwość Rafała Jakubowicza, Wojciecha Wilczyka, Krystyny Piotrowskiej, którym Joanna

Roszak przywraca głos i obraz. Dźwięk pamięci, który odziedziczyli, którego się nauczyli, który zaakceptowali i przechowali na nowy, inny czas w sztuce współczesnej.

Ostatnia część książki, następująca po tekście Łukasza Baksika na temat iluminacji, to esej Joanny Tokarskiej-Bakir o przewrotnym tytule: *Tam nie było żadnej synagogi*. Zaimiek przysłowny „tam”, zaproponowany przez badaczkę, nie dotyczy jedynie Poznania. Problem znikania śladów architektonicznej pamięci, dekonstrukcji budynków granicznych, niepotrzebnych czy też mało użytecznych, jest dziś powszechny. Dotyczy to także małych obiektów lub przestrzeni, jak cmentarze żydowskie, centra kultury, puste synagogi, nieoznaczone tereny (po)żydowskie, opuszczone szkoły czy domy. Joanna Tokarska-Bakir w kontekście tych rozważań zauważa, że książka Joanny Roszak:

Gromadzi różne gatunki mowy: poetycką, filozoficzną, pokutną, cyniczną, dyplomatyczną, realistyczną. [...] dotyczy wrzodu pamięci, którym jest synagoga-pływalnia. Piszę „wrzód” zamiast „rana”, bo rana zakładałaby traumę. A tu nie ma żadnej traumy.

s. 136

Słyszysz? Synagoga... jest ruchomym obrazem literackim, historycznym, kulturowym. Joanna Roszak sygnalizuje również, że zmienia się potrzeba opisu granicznego miejsca - dopiero sytuacja nagłego tracenia wywołuje dyskusje, ujawnia chęć osobowego zaangażowania na różnych płaszczyznach. Ten problem otworzyła rozmowa z Tomaszem Pietrasiewiczem, który pokazuje, że możliwy jest czas przeobrażeń tego, co stałe w zbiorowej pamięci, że poszukiwanie tego, co indywidualne, nie budzi niepokoju, ale może przynosić uważną osobność, wyczekiwaną pojedynczość miejsca. W ten właśnie sposób odnowienie Bramy Grodzkiej w Lublinie, przywrócenie w niej pamięci żydowskiego życia, gwaru ulic, widoku podwójnego miasta, stało się powodem świadomego przywrócenia pamięci polsko-żydowskiej.

Joanna Roszak w niniejszej książce pokazuje, że także poznańska synagoga jest symbolem powtarzalnym, linią graniczną i swoistą figurą pamięci. Ponieważ świątynia ta zawsze istniała w słyszeniu, w czyjejś konkretnej opowieści i wspomnieniu. Synagoga poznańska, jej obecność, jak również nieobecność, tekstowa przynależność i próba autonomizacji, wpisuje się w problematykę architektury pamięci, którą zapoczątkował Pierre Nora, tworząc pojęcie „miejsca pamięci”. Trudność jest tym większa, że w przywołanym przypadku mamy do czynienia z procesem przekształcenia miejsca, świątyni, której utrata wiązała się z zatarciem tożsamości.

Roszak chce zachować pamięć o miejscu nienaruszonym, miejscu pozostającym w pogranicznej pamięci polsko-żydowskiej, co ujawniają jej pytania przerwane przez Zygmunta Baumana. Bo synagoga za szybko zniknęła, o czym pisał Jehuda Amichaj w wierszu wybranym przez autorkę jako motto:

Prawdziwa synagoga
to ta w której już nikt się nie modli
przetacza się po tobie śmiech
przetaczają się łzy
jest teraz pusta
żywej duszy
modłę się
[Jehuda Amichaj, przeł. A. Pokojska]

s. 9

Słyszysz? Synagoga... to książka umożliwiająca uczestniczenie w rozmowie istotnej, tej, która przychodzi już od wielu lat z innych miejsc i opowieści. Czy jednak przestrzeń tekstu-rozmów wystarczy, by pamięć przetrwała w pustej synagodze?

Daria Nowicka

Memory Places
On the Synagogue in Poznań in Wroniecka Street

Joanna Roszak: *Słyszysz? Synagoga. Wychodząc spod poznańskiej synagogi przy Wronieckiej*.
Lublin–Warszawa, Instytut Sławistyki PAN – Ośrodek „Brama Grodzka –
Teatr NN”, 2015, ss. 140.

Summary

Joanna Roszak's book, *Słyszysz? Synagoga. Wychodząc spod poznańskiej synagogi przy Wronieckiej*, is a collection of commentaries and the author's conversations with the witnesses of the bygone Jewish past, whose central place was the old synagogue in Poznań. As this review shows, the main axes of the book are memory and place, but also compassion, which are mentioned among others by Zygmunt Bauman, Baruch Bergman, Wojciech Wilczyk and Tomasz Pietrasiewicz. Through these conversations, the author points to various formulations of the memory place. She notes that the synagogue is perceived multidimensionally: firstly it is a historical site, secondly it is a space of anthropological experience, and finally it is still a place of a singular, individual sensation.

Varia

KINGA PIOTROWIAK-JUNKIERT

Institut Językoznawstwa, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Medalion (poświęcone Imre Kertészowi)

1. Wystarczy dojechać tramwajem numer 4 lub 6 do przystanku Margit híd, budai hídfő i podejść pnącą się lekko w górę ulicą w kierunku Mechwart liget. Skręcający odważnym łukiem w lewo Margit körút prowadzi rozpędzone samochody i transport publiczny w stronę placu Kálmána Szélla, a czytelnik musi skręcić w prawo, w ulicę Török. To tam, tuż obok rzadko używanych torów tramwajowych, prowadzących do właściwie nieczynnej już zajezdni, mieściło się słynne „powieściowe” mieszkanie Kertésza. Do dzisiaj wśród lokatorów widnieje jego nazwisko. Rumor arterii zagłusza kroki na chodniku, ale można zatrzymać się na kawę w pobliskiej restauracyjce. Minął cały świat, a literatura ciągle nazywa z mistrzowską precyzją to, co dobiega się do zmysłów:

[...] południowy wylot ulicy – gdzie zbiegała się jedna z głównych ulic z trzema bocznymi – zamykały się światła komunikacyjne, które zachowały się tak, jakby ta ulica rzeczywiście była boczną ulicą; to znaczy z tłumu ryczących przed nimi, dudniących, trzęsących się niecierpliwie samochodowych potworów, wśród których trafiały się auta wszelkiego kalibru, od – można by rzec – karzełków do olbrzymów (z odpowiednią do gabarytów porcją spalin i drgań silnika) [...] Oficjalnie tramwaj nie jeździł tą ulicą.

Nieoficjalnie jednak wszystkie tramwaje kursujące wzdłuż obu głównych ulic jeździły tędy, tą wciśniętą pomiędzy dwie główne arterie boczną ulicą, do zajezdni i z powrotem¹.

Kiedy okazało się, że nie możemy się spotkać, ponieważ pisarz nie przyjmuje już w domu nikogo poza najbliższymi przyjaciółmi, przychodziłam tam na kawę. Po uiszczeniu rachunku wspinałam się dalej uliczką, dochodząc do miej-

¹ I. KERTÉSZ: *Fiasko*. Przeł. E. CYGIELSKA. Warszawa 2003, s. 7–9.

sca, w którym Kertész praktykował swoje „spacery na myślenie”. Jeśli damy się prowadzić krętą linią chodnika, hałas miejski powoli gaśnie. Pojawiają się coraz cichsze uliczki, odgłosy dzieci z maleńkich parczków między kamienicami. Po niespełna kwadransie odgłosy miasta znowu tężeją, bo zbliżamy się do Mechwart liget. Fontanna i kobierce kwiatów, bardzo często rodziny oczekujące na nowożeńców opuszczających dzielnicowy urząd miasta. Po drugiej stronie błyszczące szyby kamienic przy ulicy Károlya Keletiego. To tam mieści się pod numerem 16 redakcja „Múlt és Jövő” – najważniejszego, obok „Szombat”, periodyku poświęconego w całości kulturze żydowskiej na Węgrzech.



Ulica Török

NEV	kód	NEV	kód
Bondár 1	01	Csanádi	25
Bondár 2	02	Kertész	26
Crippán	11	Jaki	31
	12	Bárdy	32
Anonim	13	Malek	33
Gabler	14	Höke	34
CK Tricolor kft	14	Peress	34
Bednár	15	Bakonyi	35
Kuraty	16	Adószerviz-93 kft	36
Serényi	17	Mandúr	36
Nagy	21	Tragon bt	37
Pejsik - Jernyel	22	Sajtos	37
Dr Medgyesi	23	Harasztli	38
Kuraty	24	Deim	39
Raly zászló	24	LOVÁCH-SOLTI	40
			24

Ulica Török

2. W 2012 roku János Can Togay i Krisztina Turna zapytali Kertésza o ulubiony wiersz, a pisarz zamyślił się chwilę, z trudem podszedł do regału z książkami, wyjął z rzędu tom, wrócił na fotel i przeczytał:

Jak kaleki księżyc dziś,
Jaka pustynna noc i ziemia,
Jak nic radości we mnie nie ma,
Jak kaleki księżyc dziś.

Każda Całość prysła już,
Każdy płomień tli się jedynie,
Każda miłość – zbite naczynie,
Każda Całość prysła już.

Lichy unosi mnie wóz,
Za nim tam jakby lament gonił,
Ni cisza to, ni łoskot dzwoni,
Lichy unosi mnie wóz².

Autorem wiersza (*Kocsi-út az ejszakában*), który podaję w przekładzie Bohdana Zadury, jest nie kto inny jak Endre Ady (1877–1919) – jeden z najwybitniejszych poetów węgierskich, mag modernizmu, praojciec węgierskiego symbolizmu.

Tom z Adym stałby na półce zbierającej wszystkie lekturowe odkrycia Kertésza obok *Obcego* Camusa, *Molloya* Becketta, *Doktora Faustusa* Manna, Bernharda, Celana. A na blacie komody stojącej pod półką: 106 sonata *Hammerklavier* Ludwiga van Beethovena w wykonaniu Polliniego, I symfonia kameralna Es-dur, II kwartet smyczkowy fis-moll Arnolda Schönberga i IX symfonia Mahlera. A nad biurkiem zdjęcie twarzy Primo Leviego.

Napisałem powieść. Tak, a o czym? Ojoj – myślę sobie – cóż, o Auschwitz. Tak? A z perspektywy ofiary czy kata? Ofiary – mówię. Przeczytasz? Nie, uruchomię zwyczajowy proces recenzyjny, ale będę się temu z uwagą przyglądał.

[...]

Potem znowu minął jakiś czas, znowu zaszedłem do redakcji i okazało się, że sprawy bardzo dobrze się mają, mam spokojnie iść do domu, wkrótce mnie zawiadomi. Po kilku tygodniach zadzwonił do mnie, że niedługo dostanę umowę. Był grudzień, pewnego dnia wracam do domu na ulicy Török, byłem na spacerze, pamiętam – wszędzie było mnóstwo śniegu, a na mnie czekał list przyczepiony do szybki w drzwiach, Wydawnictwo Literackie [...] umowa na *Los utracony*. Dzwonię do redakcji, kiedy się ukaże książka?

² E. ADY: *Jazda wozem nocą*. Przeł. B. ZADURA. W: E. ADY: *Poezje*. Kraków 1981, s. 165.

Mówi, że za dwa lata. Nie, to niemożliwe. Ależ tak, tyle trwa oczekiwanie, ale to i tak stosunkowo krótko, bo zdarza się, że trzeba czekać trzy, cztery lata³.

3. Mieszkanie, w którym pisze swoją debiutancką powieść, ma 28 m². Mieści się w nim jedynie kilka sprzętów, ślepa kuchnia z małym stolikiem, stół do pracy, kilka półek na książki. Stłoczone meble, najprostszy sweter w romby i trójkąty, kawiarka, talerzyki po poczęstunku i ułożone na skos łyżeczki. Uśmiechnięte oczy na fotografii z 1991 roku. Kertész za jedenaście lat otrzyma Nagrodę Nobla, ale jeszcze o tym nie wie. Otacza go skromny świat. Zamyka szczelnie okna, by odgrodzić się od hałasów sąsiedniej ulicy, i siada do pisania. Ale już tykają zwycięskie sekundy. Idą dobre lata.

4. Gdyby trzeba było znaleźć jeden obraz, zdanie, metaforę, która najlepiej oddaje kondycję Kertésza, byłaby nią scena z obrazu Elihu Veddera *The Dying Sea Gull (Umierająca mew)* z 1879 roku. Frunący nad truchłem swej siostry ptak przypatruje się konaniu, choć przecież widzimy wyraźnie, że sam przynależy już do obrazu, który tak bacznie ogląda. Kertész pisał z perspektywy kogoś, kto przybliżył się do nieopisywalnego doświadczenia, będąc nieusuwalnie jego częścią. Być może tylko taka sytuacja jest możliwa dla literatury. Pisanie o tym, czym się w istocie jest. A równocześnie diagnozowanie, definiowanie i poddawanie samego siebie pod nieustanną dyskusję. Ostatnie zapisy wskazywały, że pisarzowi najwygodniej myślało się o człowieku, gdy posługiwał się epizodami z życia zwierząt. Zwierzęca perspektywa, pozbawiona intelektualnej estetyzacji, wyrażająca nagą prawdę instynktu, jest, prawdopodobnie, najdosadniejsza i najczystsza.

Francuskie wydawnictwo Actes Sud wykorzystało reprodukcję płótna Veddera na okładce *Ostatniej gospody (L'Ultime Auberge)*.

5. Przez całe życie zwracał się do swojej drugiej żony Magdi per „Pani”. Uważał to za najgodniejszą formę mówienia do ukochanej kobiety. W wazonie zawsze stały bukiety kwiatów. Kwiatów od „romantyka” – jak mawiała Magdi.

6. „Nie piszę, więc mnie nie ma” („Widz”, oryg. *A néző*, 2016)⁴. Nie pisze, ale jest.

³ Fragment rozmowy z Zoltánem Hafnerem: *A folyamatos jelenlét prózája. Beszélgetés a Sorstalanságról (Hafner Zoltán)*. In: I. KERTÉSZ: *A megfogalmazás kalandja*. Budapest 2009, s. 111. Wszystkie przekłady, jeśli nie zaznaczam inaczej, są mojego autorstwa – K.P.J.

⁴ I. KERTÉSZ: *A néző. Feljegyzések 1991–2001*. Budapest 2016, s. 17.

ALEKSANDRA GRZEMSKA

Wydział Filologiczny, Uniwersytet Szczeciński

O kulturze i profanacjach podczas piątych szczecińskich Dni Kultury Żydowskiej „Adlojada”

W szczecińską, ale także ogólnopolską mapę kulturalną na stałe wpisał się już festiwal historii, tradycji i kultury żydowskiej Adlojada, podczas którego – od pięciu lat – odbywają się sesje naukowe, dyskusje panelowe, prezentacje i rozmowy, wystawy, koncerty, projekcje filmów czy wydarzenia teatralne. Choć przez ten czas formuła festiwalu ewoluowała, idea pozostała niezmienna – celem organizatorów jest bowiem stworzenie naukowej i artystycznej przestrzeni wymiany myśli o dziedzictwie Żydów. Dlatego co roku przygotowywany jest inny temat przewodni i dostosowany do niego program, w którym odbiorcy znajdują zarówno odniesienia do żydowskiej przeszłości, jak i elementy tradycji wciąż silnie obecne we współczesności. Tematy poszczególnych edycji Adlojady zasługują zatem na szczególne wyróżnienie, przede wszystkim ze względu na ich wielowymiarowość oraz wielokontekstowość: „Szczecińskie pasażerki” (2012), „Biografia i świadectwo” (2013), „Ekonomia i kultura” (2014), „Prawo i kultura” (2015), „Kultura i profanacje” (2016).

Rada programowa festiwalu, tworzona przez szczecińskich uczonych – dr. hab. prof. US Jaromira Brejdaka, dr. Dariusza Kacprzaka, dr. hab. prof. US Jerzego Madejskiego oraz dr. Beatę Małgorzatę Wolską (nad pierwszą edycją pracowała też Aleksandra Gieczys-Jurszo) – reprezentuje dwie największe i najważniejsze na Pomorzu Zachodnim instytucje nauki i kultury: Uniwersytet Szczeciński (Wydział Filologiczny i Wydział Humanistyczny) oraz Muzeum Narodowe w Szczecinie; nie można pominąć również dwóch równie ważnych współorganizatorów festiwalu: Zachodniopomorskiego Centrum Doskonalenia Nauczycieli i Secesji Café. Organizatorzy co roku dbają o jak najwyższy poziom merytoryczny przygotowanych wydarzeń, zapraszając specjalistów w dziedzinach stanowiących ideę tematyczną festiwalu: filozofii, historii literatury, historii

sztuki, a także twórców podejmujących wątki żydowskie w swojej działalności artystycznej. W tym miejscu należy podkreślić fakt, że nad aranżacją Dni Kultury Żydowskiej „Adlojada” czuwa zespół zaledwie kilku osób, w pełni zaangażowanych w realizację wszystkich pomysłów i inicjatyw, w efekcie których powstaje zupełnie niekomercyjne, interdyscyplinarne święto tradycji judaistycznej.

Tegoroczna edycja Adlojady podejmowała problematykę profanacji; podczas debat zastanawiano się nad różnymi formami i postaciami bluźnierstwa obecnymi w kulturze, analizując te zagadnienia w kontekście różnych religii i kultur w skali ogólnej oraz lokalnej. Podstawę trzech dyskusji – „Świątokradztwo, nihilizm, sekularyzacja”, „Interpretacje Holocaustu” oraz „Zapisywanie Holocaustu” – stanowiły opublikowane niedawno wydawnictwa podejmujące między innymi tematy grzechu i przestępstwa, narracji o Zagładzie, polityk pamięci, natomiast panel dyskusyjny „Nekropolie – sakralizacja/desakralizacja” dotyczył współczesnych losów miejsc religijnych (np. synagogi, cmentarzy) i obrzędowych (np. mykwa) wpisanych w historię oraz topografię miast. Podczas prezentacji monografii Piotra Weisera *Izrael Hłaski* poruszone zostały kwestie między innymi powojennych dziejów tworzenia się społeczności żydowskiej w Izraelu i reprezentacji tych procesów w utworach pisarza, podtrzymywania także współcześnie legendy autora *Pierwszego kroku w chmurach*, nawiązań do twórczości Leo Lipskiego. Natomiast rozmowa na temat monograficznego numeru kwartalnika „Więź” dotyczyła przede wszystkim sztuki polskiej, przyczyn i konsekwencji najnowszych wydarzeń politycznych, kategorii narodu w odniesieniu chociażby do wielokulturowości, wieloetniczności w Polsce przedwojennej. Na sesjach naukowych zaprezentowano autorskie ujęcia takich zagadnień, jak – w części poświęconej filozofii – sekularyzacja we współczesności, religia i idolatria, kabała, mistyka, świątokradztwo, a także – w części dotyczącej historii sztuki – tradycja religijna i akulturacja, przedstawienia religijne w kolekcjach warszawskich Żydów, bóżnice drewniane i ich nieżydowski narratorzy na przykładzie sztuki Franka Stelli.

Dopełnieniem wydarzeń naukowych były inicjatywy artystyczne, które znakomicie wpisały się w tegoroczny temat festiwalu. Stałym elementem programu każdej edycji jest koncert Chóru Okręgowej Izby Lekarskiej „Remedium” (dyrygent Ryszard Handke), który prezentuje repertuar muzyki żydowskiej. Nowością stanowił natomiast znakomicie odebrany monodram Marcina Ciężkiego zatytułowany *Kabaret po tamtej stronie*, zrealizowany na podstawie tekstów Henryka Grynberga. Na koniec trwającej cztery dni Adlojady w KinoTeatrze STiPS-u „Pod Złotym Leszczem” wyemitowane zostały dwa czeskie filmy – *Sklep przy głównej ulicy* (1965) oraz *Śmierć pięknych saren* (1986) – poruszające tematykę antysemitycznych nagonek na ludność żydowską w małych miasteczkach przed okupacją niemiecką i w jej czasie.

Nie można nie wspomnieć o jednym z najistotniejszych elementów składających się na oryginalną formułę Dni Kultury Żydowskiej „Adlojada”, a miano-

wicie publikacjach wydawanych po każdej edycji festiwalu. Do tej pory ukazały się cztery monografie (zatytułowane tak samo jak minione edycje), które są nie tylko materialnym efektem zorganizowanych w poszczególnych latach wydażeń, ale przede wszystkim stanowią ważne repozytorium wiedzy, interpretacji, opinii, zbierając autorskie teksty na dane tematy. Stanowią one znaczące pozycje naukowe o charakterze interdyscyplinarnym, które skupiają ujęcia tematów: miejskości, biografii, świadectwa, ekonomii, prawa w odniesieniu do kultury z różnych perspektyw, ze szczególnym naciskiem na dziedzictwo judaistyczne, wypełniając tym samym niszę w badaniach zogniskowanych jedynie na wybranych aspektach utraconej spuścizny żydowskiej. Trzeba także zwrócić uwagę na wyjątkową szatę graficzną wszystkich publikacji (oraz materiałów promocyjnych każdej edycji festiwalu), zaprojektowaną przez utalentowaną szczecińską graficzkę Agatę Kosmacz. Jej identyfikacja wizualna serii, odzwierciedlająca nie tylko niezwykle zmysł estetyczny, ale też doskonale dostosowanie formy do treści zawartej w poszczególnych tomach, wyróżnia się na rynku książki naukowej.

Dni Kultury Żydowskiej „Adlojada” pod hasłem „Kultura i profanacje” zwieńczyła promocja publikacji wydanej po poprzednim festiwalu, podczas której omawiano kwestie prawa, łącząc je z aspektami profanacji. Spotkanie jubileuszowe z okazji pięciolecia Adlojady pozwoliło na sformułowanie wielu wniosków podsumowujących dotychczasową działalność, ale przede wszystkim na snucie pomyslnych planów na przyszłość.

Noty o Autorach

Janina Abramowska – prof. dr hab., badaczka literatury, autorka m.in. tekstów takich jak: *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, *Odys współczesny czy Alegoria i alegoreza w dawnej kulturze literackiej*, ukazujących przydatność pojęć z zakresu poetyki antycznej w dyskusji nad literaturą współczesną. Dzieciństwo i młodość przeżyła w okupowanej Warszawie. Po wojnie związana z Uniwersytetem Poznańskim (później: Uniwersytetem im. A. Mickiewicza) oraz Instytutem Badań Literackich w Warszawie.

Jagoda Budzik – doktorantka na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Hebraistka, teatrolożka. Laureatka Diamentowego Grantu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego za projekt „Erec szam« – »kraj tam«. Strategie konstruowania obrazów Polski w literackich i pozaliterackich tekstach kultury o Zagładzie izraelskich autorów trzeciego pokolenia”. Zainteresowania naukowe: tematyka Zagłady i pamięci o niej, literatura hebrajska i kultura izraelska.

Sławomir Buryła – prof. dr hab., pracuje w Instytucie Polonistyki i Logopedii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Zajmuje się literaturą współczesną (a zwłaszcza wojny i okupacji oraz Holocaustu), edytorstwem, od pewnego czasu również kulturą popularną. Ostatnio wydał (razem z Lidią Gąsowską i Danutą Ossowską) *Mody w kulturze i literaturze popularnej II* (2016), (z Jakubem Michalczenią i Maciejem Urbanowskim) *Marek Nowakowski i inni* (2016) oraz *Wokół Zagłady* (2016). Współautor i redaktor (razem z Dorotą Krawczyńską i Jackiem Leociakiem) monografii *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)* (2016; wyd. II).

Anna Chromik – dr, pracuje jako adiunkt w Instytucie Kultur i Literatur Anglojęzycznych Uniwersytetu Śląskiego. Jej zainteresowania badawcze oscylują wokół tematyki związanej z teoriami ucieleśnionej podmiotowości i obejmują takie zagadnienia, jak: język cielesności i traumy w sztuce współczesnej, etyczny wymiar dyskursów psychoanalizy i sztuki krytycznej oraz feministyczne narracje macierzyństwa. Publikuje głównie w języku angielskim. Jest autorką monografii *Disruptive Fluidity: The Poetics of the Pop-Cogito* (2012) oraz licznych artykułów naukowych i przekładów.

Bartosz Dąbrowski – dr, adiunkt, pracownik Katedry Historii Literatury Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Autor monografii *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia* (2010). Laureat Nagrody im. Jana Józefa Lipskiego (2000), Prezesa Rady Ministrów (2006), stypendysta FNP (2006–2007). Przygotowuje do druku książkę *Postpamięć, lokalność, trauma. Narracje postmemorialne w polskiej literaturze najnowszej 1987–2014*. Wybrane publikacje związane z tematyką postmemorialną: *Przypadłość archiwum. Fikcja dokumentu w narracjach o zagładzie* (Mieczysław Abramowicz) (w: *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakry...* pod redakcją Hanny Gosk i Andrzeja Zieniewicza (2007)); *Postpamięć i trauma. Myśleć inaczej o literaturze „małych ojczyzn”* (Huelle, Chwin) (w: *Nowe dwudziestolecie 1989–2009. Nowe rozpoznania, hierarchie, perspektywy* pod redakcją Hanny Gosk (2010)); *Maria Janion – inna scena. Autobiografia, historia, dyskurs gotycki* (w: *Siła komentarza. Romantyzmy literaturoznawców* pod redakcją Jerzego Borowczyka, Piotra Śniedziewskiego i Wojciecha Hamerskiego (2011)); *Postpamięć, zależność, trauma. „Fabryka muchołapek” Andrzeja Barta i „Pensjonat” Piotra Pazińskiego* (w: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością* pod redakcją Ryszarda Nycza (2011)); *Widmo i krypta. Proza gdańska w perspektywie postpamięci* (w: *Wojna i postpamięć* pod redakcją Zbigniewa Majchrowskiego i Wojciecha Owczarskiego (2011)); *Miłosz i Swedenborg* (w: *Czesława Miłosza „Północna strona”* pod redakcją Małgorzaty Czermińskiej i Katarzyny Szalewskiej (2011)); *Mimikra, vintage, ironia i gorzkie znaczenie. Gombrowicz, Dehnel, Witkowski i postkolonialne ciągi dalsze* (w: *P(o) zaborach, p(o) wojnie, (p) o PRL. Polski dyskurs postzależnościowy dawniej i dziś* pod redakcją Hanny Gosk i Ewy Kraskowskiej (2013)).

Agnieszka Gajewska – dr, pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu, literaturoznawczyni, autorka książek *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema* (2016) oraz *Hasło: feminizm* (2008). Redaktorka naukowa antologii przekładów *Teorie wywrotowe*. Przez jedną kadencję kierowała podyplomowymi *gender studies* na UAM. Jest sekretarzem naukowym Interdyscyplinarnego Centrum Badań Płci Kulturowej i Tożsamości UAM.

Aleksandra Grzemska – doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Szczecińskiego. Filolożka, krytyczka literacka, redaktorka. Członkini Polskiego Towarzystwa Autobiograficznego, redaktorka czasopisma naukowego antropologów literatury Uniwersytetu Jagiellońskiego „Polisemia”. Autorka tekstów naukowych publikowanych w tomach zbiorowych oraz czasopismach takich jak m.in.: „Pogranicza”, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media”, „Czas Kultury”, „Nowa Dekada Krakowska”. Współorganizatorka konferencji naukowych i dyskusji krytyczno-literackich. Interesuje się zagadnieniami różnych form autobiograficznych we współczesnej literaturze polskiej.

Gawęł Janik – magistrant filologii polskiej na Uniwersytecie Śląskim. Do jego zainteresowań należą: kultura popularna, współczesne reprezentacje Zagłady oraz problematyka żydowska w literaturze polskiej. Na potrzeby swojej pracy dyplomowej bada przedwojenną twórczość Adolfa Rudnickiego. Publikował m.in. w: „Kulturze Popularnej”, „Narracjach o Zagładzie”, „FA-arcie”, „artPAPIERZE” oraz portalu *GazetaCodzienna.pl*. Uczestnik konferencji naukowych, w tym kilku o charakterze międzynarodowym. Tegoroczny stypendysta Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego.

Anita Jarzyna – dr, badaczka literatury, głównie poezji dwudziestowiecznej, interpretatorka. W obszarze jej zainteresowań znajdują się studia nad zwierzętami oraz studia nad Zagładą. Autorka książki „*Pójście za Norwidem*” (*w polskiej poezji współczesnej*) (2013), współredaktorka i redaktorka kilku numerów tematycznych czasopism („Poznańskie Studia Polonistyczne”, „Polonistyka”, „Tekstualia”) oraz tomów zbiorowych, w tym książki Tadeusza Nowaka *Spowiedź wyobraźni (szkice i rozmowy)* (2014). Publikowała m.in. w czasopismach: „Colloquia Litteraria”, „Slavia Occidentalis”, „Przestrzenie Teorii”, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, „Czas Kultury”, oraz monografiach zbiorowych. Przygotowywana do druku jest jej książka *Imaginauci. Pismo wyobraźni w poezji Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Nowaka*. Stypendystka m.in.: Funduszu im. Rodziny Kulczyków, Ministerstwa Nauki, Funduszu im. Profesora Władysława Kuraskiewicza; wyróżniona Medalem Młodej Sztuki w dziedzinie: literatura (2015). Obecnie w ramach programu FUGA, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki, na Uniwersytecie Łódzkim realizuje projekt „Post-koiné. Zwierzęta i poeci (studia wybranych przykładów w literaturze polskiej)” (DEC-2014/12/S/HS/00182).

Andrzej Juchniewicz – magistrant filologii polskiej na Uniwersytecie Śląskim. Jego zainteresowania oscylują wokół: literackich reprezentacji Zagłady, genologii literackiej oraz drugiej połowy XX wieku. Publikował w kwartalniku literackim „Opcje”.

Anna Kisiel – doktorantka literaturoznawstwa na Uniwersytecie Śląskim. W 2015 roku uzyskała tytuł magistra filologii angielskiej na podstawie pracy zatytułowanej *Tangible Trauma: Tropes of Gesture in the Context of Psychoanalytically Grounded Theories*, a w 2013 roku tytuł licencjata filologii angielskiej na podstawie pracy poświęconej intymności w fotografii Franceski Woodman. Jej zainteresowania badawcze to: psychoanaliza (w szczególności teoria macierzy), studia nad traumą, teoria fotografii oraz ciało i kobiecość w poezji i sztukach wizualnych. Obecnie pracuje nad doktoratem, którego tematem jest etyczny potencjał ciała w teorii i sztuce Brachy L. Ettinger. Współautorka przekładu tekstu Brachy L. Ettinger *Transkryptum: tropienie śladów pamięci z/w/z myślą o Innym*. Członek Centrum Gender Studies UŚ.

Agnieszka Klos – doktorantka Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy’ego Brandta Uniwersytetu Wrocławskiego; wykładowca krytyki artystycznej na Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Członkini Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki (AICA). Od 2001 roku redaktorka magazynu artystycznego „Rita Baum”. Jej praca doktorska zatytułowana *Witalność „martwych przestrzeni” Auschwitz-Birkenau* (przygotowywana pod kierunkiem prof. Ewy Domańskiej i prof. Krzysztofa Ruchniewicza) podejmuje wątki relacji człowieka z przyrodą. Autorka dwóch książek prozatorskich (*Całkowity koszt wszystkiego, Gry w Birkenau*), nominowanych do Literackiej Nagrody Europy Środkowej Angelus i Nagrody Literackiej im. Witolda Gombrowicza. Publikuje regularnie w magazynach literackich i artystycznych. Jej opowiadania zostały przetłumaczone na języki: serbski, bułgarski, niemiecki i angielski. Dwukrotna stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dziedziny: literatura i teatr.

Justyna Kowalska-Leder – dr, zajmuje się historią kultury polskiej XX wieku, a szczególnie doświadczeniem Zagłady w literaturze dokumentu osobistego. Kieruje pracami Zespołu Badań Pamięci o Zagładzie w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Współautorka książki *Obyczaje polskie. Wiek XX w krótkich hasłach* (2008), autorka pracy *Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego* (2009), która ukazała się również w wersji anglojęzycznej: *Their Childhood and the Holocaust. A Child's Perspective in Polish Documentary and Autobiographical Literature* (2015). Jest współredaktorką podręczników akademickich *Antropologia ciała* (2008) oraz *Antropologia twórczości słownej* (2012). Opracowała książkowe wydanie dziennika Reni Knoll (2012), publikowała m.in. w czasopismach „Dialog” oraz „Zagłada Żydów. Studia i Materiały”.

Katarzyna Kuczyńska-Koschany – dr hab., prof. UAM, polonistka, komparatystka, eseistka, prozaik. Zainteresowania badawcze: recepcja poezji francusko- i niemieckojęzycznej w Polsce (R.M. Rilke, J.A. Rimbaud), poezja i jej interpretacja, intersemiotyczność, kultura i Zagłada Żydów aszkenazyjskich. Autorka książek: *Rilke poetów polskich* (2004; w druku wyd. II), *Rycerz i Śmierć. O „Elegiach duinejskich” Rainera Marii Rilkego* (2010; wyd. II, e-book, 2015), *Interlinie w ciemności. Jednak interpretacja* (2012), *„Все поэты жиды”*. *Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych* (2013), tomu prozy *Zielony promień* (2006), współautorka podręcznika *Staropolskie korzenie współczesności* (2004). Członkini Rady Programowej „Miasteczka Poznań”, Rady Naukowej „Narracji o Zagładzie”, Zespołu Badań nad Literaturą Zagłady Instytutu Badań Literackich PAN, Komitetu Nauk o Literaturze PAN (kadencja 2015–2018), stowarzyszenia Otwarta Rzeczpospolita oraz Rilke-Gesellschaft. Opiekunka Koła Naukowego Miłośników Kultury i Literatury Żydowskiej „Dabru emet”, działającego na polonistyce poznańskiej od roku 2012. Obecnie kieruje Pracownią Badań nad Tradycją Europejską Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. A. Mickiewicza (kadencja 2016–2020).

Arkadiusz Morawiec – dr hab., profesor w Katedrze Literatury Polskiej XX i XXI wieku Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się pisarstwem obrazującym totalitaryzm, zapisami doświadczeń granicznych, literaturą obozową i literaturą dotyczącą ludobójstwa (w tym Zagłady Żydów), najnowszą polską poezją i prozą, aksjologią, genologią, zagadnieniami literackości i reprezentacji. Autor książek: *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Autentyzm – dyskursywność – paraboliczność* (2000), *Seweryna Szmaglewska (1916–1992). Bibliografia* (2007), *Literatura w łagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora* (2009), *Polityczne, prywatne, metafizyczne. Szkice o literaturze polskiej ostatnich dziesięcioleci* (2014), *Zofia Romanowiczowa. Pisarka nie tylko emigracyjna* (2016). Współpracuje z miesięcznikiem „Nowe Książki” i z „Kwartalnikiem Artystycznym”.

Joanna Nazimek – doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie w zakresie literaturoznawstwa; przygotowuje rozprawę doktorską na temat reprezentacji Holokaustu w najnowszej prozie polskiej.

Daria Nowicka – doktorantka w Pracowni Badań nad Tradycją Europejską na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. A. Mickiewicza, polonistka,

komparatystka, reinterpretatorka. Od kilku lat interesuje się tematem korespondencji sztuk, postpamięci oraz reprezentacjami Zagłady. Poszukuje nowych modeli opisywania i reinterpretacji poezji (J. Łobodowski, T. Różewicz, J. Ficowski), przedstawiania utworów w różnych, często dotychczas niespotykanych konfiguracjach. Autorka kilkunastu tekstów, m.in.: *Spojrzenia postpamięci – obrazy powracającego Holocaustu. Graniczna tożsamość ocalonej z Sodomy. Na przykładzie wierszy Wisławy Szymborskiej, Józefa Łobodowskiego oraz „Moim przyjaciółom Żydom” Władysława Strzemińskiego* (praca nominowana w 2013 roku do Konkursu im. Stanisława Dobrzyckiego), *Odwrócona perspektywa patrzenia – widzenie fragmentaryczne w twórczości Tadeusza Różewicza i Aliny Szapocznikow* (praca licencjacka), *Jednokładne figury Eksterminacji. „Pożydowskie” doświadczenie Zagłady: Jerzy Ficowski – Władysław Strzemiński* (praca magisterska) oraz *Błękitne, wewnętrzne (...) są w wołaniu. Im-pasywne obrazy w poezji Juliana Kornhausera. [Od Wróblewskiego: Niebo nad górami]*. Współpracuje z Kołem Naukowym Miłośników Kultury i Literatury Żydowskiej „Dabru emet”, działającym na poznańskiej polonistyce. Obecnie pod kierunkiem prof. Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany przygotowuje rozprawę doktorską.

Kinga Piotrowiak-Junkiert – dr, absolwentka filologii polskiej (2006) i filologii węgierskiej (2011) na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza oraz Międzyuczelnianych Indywidualnych Studiach Humanistycznych „Akademia Artes Liberales”. Autorka monografii *Świadomość zwrócona przeciwko sobie samej. Imre Kertész wobec Zagłady* (2014), współautorka książki *Dyskurs postkolonialny we współczesnej literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej. Polska, Ukraina, Węgry, Słowacja* (2015), tłumaczka publikacji: Imre Kertész *Ostatnia gospoda. Zapiski* (2016), Géza Röhrig *Oskubana papuga Rebege. Zmyślone opowieści chasydzkie* (2016). Zajmuje się literaturą węgierską wobec Zagłady i dyskursem postkolonialnym na Węgrzech po 1989 roku.

Mateusz Pustuła – doktorant w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Zajmuje się twórczością polskich Żydów w Izraelu, literaturą wojny i okupacji, problematyką Holocaustu oraz edytorstwem. Obecnie pracuje nad monografią almanachu „Kontury” – placówki polskiej literatury w Izraelu (1988–2006).

Magdalena Rewerenda – doktorantka w Katedrze Dramatu, Teatru i Widowisk Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu; zajmuje się teorią archiwum w sztukach performatywnych oraz teatrem i dramatem współczesnym; współpracowała z „Gazetą Wyborczą”, „Teatrem” i „Czasem Kultury”.

Magdalena Szczypiorska-Mutor – dr, literaturoznawca i historyk sztuki, adiunkt w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się poetyką i teorią tekstu literacko-fotograficznego, antropologią obrazu i pamięci, pograniczami kultur, sztuk, gatunków.

Marta Tomczok – dr hab., adiunkt w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. I. Opackiego Uniwersytetu Śląskiego. Autorka książek *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego* i *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*, redaktor naczelna

rocznika „Narracje o Zagładzie”, kierownik Centrum Studiów nad Dyskursami Zagłady przy Wydziale Filologicznym UŚ. Zajmuje się oddziaływaniem Holokaustu na kulturę najnowszą, w tym jego związkami z popkulturą. Przygotowuje książkę na temat powiązań Zagłady z postmodernizmem.

Paweł Wolski – dr, pracownik Uniwersytetu Szczecińskiego, autor rozprawy *Tadeusz Borowski – Primo Levi. Prze-pisywanie literatury Holocaustu* (2014). Zajmuje się m.in. literaturą Zagłady jako konwencją formującą się na podstawie specyficznej topiki i silnie wpływającą na powojenne dyskursy humanistyczne. Publikował w czasopismach takich jak: „Teksty Drugie”, „Przegląd Humanistyczny”, „PMLA” i innych. Współpracuje z Centro Internazionale di Studi Primo Levi w Turynie. W latach 2012–2013 Fulbright Visiting Professor na Brandeis University (USA). Jest kierownikiem Szkoły Języka i Kultury Polskiej dla Cudzoziemców US i współredaktorem czasopisma naukowego „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media”.

Redaktor: AGNIESZKA PLUTECKA

Projektant okładki: ANNA KRASNODĘBSKA-OKRĘGLICKA

Korektor: AGNIESZKA MARKOWSKA

Łamanie: MAREK ZAGNIŃSKI

Copyright © 2016 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

Publikacja na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach
4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



od 2019 roku na podstawie decyzji Kolegium Wydawniczego Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach

ISSN 2450-4424
(wersja drukowana)

ISSN 2451-2133
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Wydanie I. Nakład: 90 + 50 egz. Ark. druk. 22,0.
Ark. wyd. 25,5. Papier offset. kl. III, 90 g
Cena 30 zł (+ VAT)

Druk i oprawa:
„TOTEM.COM.PL. Sp. z o.o.”Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Włocławek

Więcej o książce



CENA 30 ZŁ | ISSN 2451-2133
(+ VAT)