

MONIKA ŻÓŁKOŚ

Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet Gdański

Gry w Holokaust

Yann Martel: *Beatrycze i Wergili*. Przeł. Andrzej Szulc.
Warszawa, Wydawnictwo Albatros A. Kuryłowicz, 2010, ss. 240.

Beatrycze i Wergili Yanna Martela jest, podobnie jak głośne *Życie Pi*, powieścią zwierzęcą. O ile jednak bestsellerowa historia chłopca uwięzionego z tygrysem na łodzi ratunkowej pokazywała frapującą nieprzenikalność zwierzęcego podmiotu, o tyle w *Beatrycze i Wergili* osioł i małpa stają się aktorami w dramacie o Holokauście, a właściwie o szukaniu języka i holokaustowej narracji. Główny bohater, Henry, to pisarz, który po odniesieniu sukcesu literackiego powieścią o zwierzętach postanawia poświęcić swoją kolejną książkę Zagładzie Żydów (w czym nietrudno rozpoznać echa biografii twórczej samego Martela). Henry pragnie wyjść poza realistyczny sposób pisania o Holokauście i stworzyć dzieło dwustronne, w którym sąsiadować będą uwalniająca wyobraźnię powieść oraz filozoficzny esej. Jednak planowane przez niego przekroczenie konwencji, oparte na napięciu między fikcjonalnym i niefikcjonalnym, zmyślnym a historycznym, spotyka się z miażdżącą krytyką wydawców, która daje początek paraliżującemu kryzysowi twórczemu. Po zderzeniu z tematem Zagłady, obwarowanym oczekiwaniami i konwencjami, zarazem stabuizowanym i po wielokroć już wypowiedzianym, bohater porzuca literaturę.

Pewnego dnia Henry otrzymuje niecodzienną przesyłkę – *Legendę o Świętym Julianie Szpitalniku* Gustava Flauberta oraz fragment sztuki teatralnej, w której *Beatrycze i Wergili* w sposób przypominający dialogi platońskie dyskutują o kształcie, konsystencji i walorach smakowych gruszki. Legenda nosi ślady cudzej lektury – podkreślone zostały wszystkie fragmenty mówiące o rzezi zwierząt, której dopuszcza się Julian, pełen pasji myśliwy, ogarnięty pragnieniem zabijania coraz większej liczby zajęcy, dzików, jeleni. Ten wątek jest w historii Flauberta zaledwie wstępem do hagiografii Szpitalnika, ale podkreślenia czynią z niekończących się łowów rdzeń opowieści, wobec której finalna pokuta

i zbawienie tracą swoje znaczenie. Czytana poprzez wątek rozkoszy zabijania zwierząt *Legenda o Świętym Julianie Szpitalniku* okazuje się podszyta fantazjami o absolutnej władzy człowieka nad światem animalnym; w snach myśliwy widzi siebie w raju jako Adama, przed którym defilują wszystkie gatunki zwierząt, a on jednym skinieniem ręki skazuje je na śmierć. Dla powieści Yanna Martela kluczowy wydaje się sposób, w jaki hagiograficzna legenda wprowadza wątek zabijania zwierząt; ludzka omnipotencja zostaje znaturalizowana, a decydowanie o losie różnych gatunków nie jest uzurpacją czy przejawem okrucieństwa, lecz przyrodnym prawem człowieka. Oczywiście, łowiecka pasja cechuje życie Juliana przed nawróceniem, jednak dla jego przemiany kluczowa jest pokuta za zabicie rodziców – zbrodnie na zwierzętach pozostają w zawieszaniu, bez zadośćuczynienia i bez ekspiacji.

Legenda o Świętym Julianie Szpitalniku to jeden z kluczy (trzeba dodać: kluczy zwierzęcych), za pomocą których Martel próbuje uwolnić w swojej powieści narrację o Holokauście. Drugi z nich stanowi taksydermia – sztuka preparowania zwierzęcych zwłok. Nadawcą przesyłki, a jednocześnie autorem pisanej przez całe życie sztuki o Beatrycze i Wergilim, okazuje się stary taksydermista, który prosi Henry'ego o pomoc w ukończeniu dzieła. Jego pracownia jest pełna okazów wypchanych zwierząt, reprezentujących rozmaite, niekiedy nawet wymarłe gatunki. Niektóre uchwycone zostały w neutralnej pozie, inne teatralnie wystylizowano, aby dać dojmujące złudzenie życia – w przyczajeniu, ataku, podczas biegu. Taksydermista, który osiągnął mistrzostwo w swojej praktyce, postrzega ją jako misję nadawania nowej formy istnienia umarłym zwierzętom: „Taksydermia nie tworzy zapotrzebowania; ona konserwuje rezultat. Gdyby nie nasze wysiłki, zwierzęta zamieszkujące równiny swojego naturalnego środowiska zniknęłyby również z równin naszej wyobraźni. [...] Pracując nad zwierzęciem, wiem, że nie mogę zrobić nic, co odmieni jego życie, które należy do przeszłości. Tym, co dokładnie robię, jest ekstrahowanie pamięci ze śmierci” (s. 115). Mimo że bohater powieści Martela odcina się od praktyk łowieckich i uważa za przyjaciela zwierząt, trudno oprzeć się wrażeniu, że w uprawianej przez niego sztuce kryje się niepokojąca dwuznaczność. W ciągu wieków zmieniały się używane przez taksydermistów środki konserwujące, techniki zdejmowania skóry, materiały wypełniające zwierzęcą formę, a także społeczny i kulturowy kontekst – niezmiennie jednak taksydermia była i pozostaje działaniem głęboko antropocentrycznym, które wyrasta z przekonania, że po śmierci zwierzę staje się czystą materią. Taksydermia oparta jest na przeświadczeniu o braku zwierzęcego samostanowienia i na przekonaniu o tym, że śmierć zamienia zwierzęce ciało w obiekt, który może być dowolnie wykorzystany. Dla powieści Martela istotna wydaje się nieusuwalna ambiwalencja tej praktyki, która z jednej strony jest sztuką wytwarzania iluzji życia, z drugiej zaś taksydermicznie spreparowany okaz pozostaje dobitnym dowodem śmierci zwierzęcia, poświadczeniem jego nieobecności.

Beatrycze i Wergili z utworu taksydermisty to nie postaci z *Boskiej komedii*, lecz osioł i wyjec, które mężczyzna spreparował i wystawił w swojej pracowni. Ich rozmowy w tej niemal pozbawionej akcji sztuce przypominają kanoniczne utwory kultury europejskiej: od dzieła Dantego, przez *Kubusia Fatalistę* Diderota, po *Czekając na Godota* Becketta. Zwierzęca alegoria pióra starego taksydermisty budzi jednak w czytelniku narastający niepokój. Zza pozornie niewinnych filozoficznych dialogów o owocach, krajobrazie i śmiechu zaczynają wyzierać zagładowe klisze. Większość obrazów ze sztuki działa na dwóch poziomach – wydają się jednocześnie niewinne i uwikłane, przypadkowe i naznaczone Holokaustem. Jak dialog o gruszkach, który równie dobrze mógłby być debatą filozofów pochylających się nad fenomenem złościstego owocu, co rozmową dwóch przymierających głodem istot, poruszających temat jedzenia tak namiętnie, jakby samo słowo miało je nasycić. Jak otaczający zwierzęta pejzaż, rozpostarta koszula w pionowe pasy, której wzór mógłby być przypadkowy i pozbawiony znaczenia, a przecież nieuchronnie wpisuje się w obozowe obrazy. I jak wymyślona przez Beatrycze i Wergilego długa lista słów oraz gestów, nazywanych przez nie przyborami do szycia Koszuli, a przez taksydermistę „sposobami mówienia o Horrorach”, na której znalazły się tak niezwiązane z sobą określenia, jak: „danie rybne”, „platforma karnawałowa”, „aukitz” (*sic!*) czy „Nowolipki 68” (w piwnicach kamienicy mieszczącej się pod tym adresem podziemna organizacja Oneg Szabat ukryła Archiwum Ringelbluma, zawierające materiały dokumentujące Zagładę Żydów w okupowanej Polsce). W miarę rozwoju sztuki obrazy Holokaustu gęstnieją, są coraz mniej widmowe i coraz bardziej natrętne: wspomnienia cierpień zadanych Beatrycze przypominają bezlitosne przesłuchanie, jakiemu poddany został Jean Améry (opisane przezeń w głośnym eseju *Tortury*), a podglądana przez zwierzęta scena zbiorowego samobójstwa kobiet z małymi dziećmi wydaje się wyjęta ze świadectwa Szmula Wasersztajna na temat pogromu w Jedwabnem. Wykorzystanie zwierzęcych bohaterów do mówienia o Holokauście może się kojarzyć z powieścią graficzną Arta Spiegelmana *Maus*, która była dla Henry’ego kapitalnym przykładem przełamania językowego *decorum* – celem, jaki sam chciał osiągnąć w swojej niedosłej książce. Jednak dla sztuki taksydermisty nie mniej znaczący jest wybór zwierząt, zwłaszcza wyjca, „najbardziej hałaśliwej formy życia na ziemi w przeliczeniu na kilogram żywej wagi” (s. 106), którego ryk jest tak przeraźliwy, że, jak pisze Henry, żadne określenie nie jest w stanie oddać jego rzeczywistego brzmienia. Co miałyby przekazać te dźwięki? Jakie doświadczenie wyrazić? Do czego potrzebne jest wycie, które przekracza granice języka?

W *Boskiej komedii* Dantego pierwszym przewodnikiem po zaświatach jest Wergili, drugim zaś Beatrycze. Ta kolejność – od piekła do nieba – niesie z sobą złagodzenie eschatologicznej tonacji, wprowadza pocieszenie i nadzieję zbawienia. Tytuł powieści Yanna Martela podpowiada odwrotny porządek. Pierwsze sceny ze sztuki taksydermisty są niewinne, niemal sielankowe, dopiero

kolejne przynoszą zapowiedź koszmaru, w który finalnie osuwa się dramat. Ostateczność i nieodwracalność makabrycznych wydarzeń przywodzi na myśl *Legendę o Świętym Julianie Szpitalniku*, w której ekspiacja zarezerwowana jest tylko dla ludzi, a może inaczej – dla uprzywilejowanej rasy? Nie doświadcza jej też stary taksydermista, którego przeszłość i rola, jaką odegrał w Holokauście, pozostają w sferze domysłów. Zarówno jego profesja, jak i głęboka samotność oraz niechęć do ludzi wydają się mieć źródła w traumatycznych zdarzeniach sprzed kilkudziesięciu lat, ale nie pozwalają go jednoznacznie osadzić w Hilbergo wskazanym trójkącie – jest ocalańcem, sprawcą czy świadkiem? A jego dogłębną znajomość taksydermii to pozostałość po praktyce wykorzystywania zwłok i medycznych eksperymentach czy może wyraz solidarności z bezbronnymi, przejaw troski o istoty pozbawione głosu oraz możliwości samostanowienia? Te obrazy i znaczenia tworzą w powieści Martela gotowe elementy, które można dowolnie tasować i łączyć, pozwalając, by wyłaniał się z nich coraz to inny wariant scenariusza, równie wiarygodny jak pozostałe. Celem tych gier jest przekroczenie zastanych sposobów mówienia o Holokauście, odrzucenie zasady stateczności, realizmu i odpowiedniości. W końcu kluczowe pytanie w sztuce taksydermisty, które pada z ust Wergilego, brzmi: „Jak będziemy mówić o tym, co się nam przytrafiło, kiedy to wszystko się skończy?” (s. 156). Odpowiedzią na ten dylemat jest finalna sekwencja szokujących zabaw nazwanych Grami dla Gustawa. Są one prowokacją rzuconą empatii i wrażliwości czytelnika; ustawiają go w pozycji ofiary Zagłady, każąc wczuć się w sytuacje, które przekraczają granice wyobraźni: „Twój dziesięcioletni syn rozmawia z tobą. Mówi, że wie, jak zdobyć trochę ziemniaków i nakarmić twoją głodującą rodzinę. Jeśli go złapią, zostanie zabity. Czy go puścisz? (Gra numer jeden)”; „Twoja córka jest na pewno martwa. Jeśli staniesz na jej głowie, znajdziesz się wyżej, gdzie powietrze jest czystsze. Czy staniesz na głowie swojej córki? (Gra numer pięć)”. Obrazy, które dotarły do nas w świadectwach Zagłady, zostają przez Gry dla Gustawa otwarte, niejako wciągają czytelnika do środka. Jednak ich rzeczywiste znaczenie nie polega na ćwiczeniu empatii, lecz na pytaniu o stosowność, o to, czy mamy prawo sobie wyobrażać, czy mamy prawo w Gry dla Gustawa zagrać. Jest to jedno z niewielu pytań, na które *Beatrycze i Wergili*, powieść odrzucająca kategorie odpowiedniości i pojęcie „właściwego” mówienia o Holokauście, odpowiada bardzo jednoznacznie.

Monika Żółkoś

The Holocaust Games

Yann Martel: *Beatrycze i Wergili*. Przeł. Andrzej Szulc.
Warszawa, Wydawnictwo Albatros A. Kuryłowicz, 2010, ss. 240.

Summary

In a review of Yann Martel's novel *Beatrice and Virgil*, the work of the Canadian writer is presented through the pursuit of a new language of speaking about the Holocaust. This is a task which Martel as well as the protagonist of his novel, Henry, the author of a work about the Holocaust of the Jews, in which he futilely attempted to go beyond the sanctioned ways of writing about the Shoah, set themselves. In *Beatrice and Virgil* a crucial feature is the interpenetration of two orders – the problem of thematising the Shoah meets an animal theme, which is represented by *Legend of St. Julian the Hospitaller*, a story about an obsessive hunter, and through the art of preparing and stuffing the bodies of dead animals and transforming them into artistic exhibits. In Martel's work, the master of taxidermy is also the author of a theatrical play about a she-ass and an ape, Beatrice and Virgil, which became the victims of events which bear a striking similarity to the various scenes of the Shoah. The basic problem in the novel is not so much a problematisation of the Holocaust but the means of "linguifying" it and the position which may be asserted by the writers who present their Shoah-related narrations.