

Narracje o Zagładzie

Numer 5

Poezja i Zagłada

„Powinności badaczek i badaczy poezji Holocaustu wiążą się z zadaniami poezji w ogóle”.

Rozmowa z Profesorem Bożeną Shallcross o poezji i Zagładzie

Jean Améry: Moje żydostwo

Agnieszka Czyżak: W „Drohobyczach” – wokół zbioru poetyckiego Serhija Żadana

Karolina Koprowska: Miejsce urodzenia po Zagładzie w poezji Rejzl Żychlińskiej – w stronę innego projektu tożsamościowego

Kinga Piotrowiak-Junkiert: Surrealna Zagłada. Wokół *Egy halott álmaiból* Stefánii Mándy. Perspektywa genderowa w węgierskiej poezji o Zagładzie

Jerzy Kamil Weintraub: Pamiętnik

Tomasz Żukowski: Zbiorowa nieświadomość. Czesław Miłosz



Narracje o Zagładzie

Numer 5

Rada Naukowa

Przewodniczący: Marian Kisiel (Uniwersytet Śląski)

Członkowie: Rachel Brenner (University of Wisconsin-Madison), Ewa Domańska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza), Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski), Dorota Głowacka (University of King's College), Michał Głowiński (IBL PAN), Ewa Graczyk (Uniwersytet Gdański), Marek Haltof (Northern Michigan University), 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), Laura Quercioli (Università degli Studi di Genova), Paweł Rodak (Uniwersytet Warszawski), Bożena Shallcross (The University of Chicago and the College), Efraim Sicher (Ben-Gurion University of the Negev), Dawn M. Skorczewski (Brandeis University), Sue Vice (The University of Sheffield)

Recenzenci w roku 2018

dr hab. Kazimierz Adamczyk (Uniwersytet Jagielloński), prof. dr hab. Monika Adamczyk-Garbowska (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej), prof. dr hab. Sławomir Buryła (Uniwersytet Warszawski), dr hab. Barbara Czarnecka (Uniwersytet w Białymstoku), dr Jakub Muchowski (Uniwersytet Jagielloński)

Redakcja

Marta Tomczok (redaktor naczelna), Anita Jarzyna (zastępczyni redaktor naczelnej), Anna Kisiel (sekretarz redakcji)

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

Redaktorzy numeru: Anita Jarzyna (Uniwersytet Łódzki), Marta Tomczok (Uniwersytet Śląski), przy współudziale Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)

Adres Redakcji

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

Spis treści

Poezja (wobec) Zagłady – ku nowym narracjom (*Anita Jarzyna*) / 7

Poezja i Zagłada

„Powinności badaczek i badaczy poezji Holokaustu wiążą się z zadaniami poezji w ogóle”.
Z Profesor Bożeną Shallcross o poezji i Zagładzie rozmawia Anita Jarzyna / 23

TOMASZ ŻUKOWSKI
Zbiorowa nieświadomość. Czesław Miłosz / 44

KAROLINA KOPROWSKA
Miejsce urodzenia po Zagładzie w poezji Rejzl Żychlińskiej – w stronę innego projektu
tożsamościowego / 66

EMILIA GAŁCZYŃSKA
Lola Szereszewska (1895–1943) – zapomniana poetka pogranicza / 85

BARTŁOMEJ KRUPA
Fiołek, stary dąb i Zagłada. Język symboliczny *Ihr Zuschauenden* Nelly Sachs / 98

KINGA PIOTROWIAK-JUNKIERT
Surrealna Zagłada. Wokół *Egy halott álmaiból* Stefánii Mándy. Perspektywa genderowa
w węgierskiej poezji o Zagładzie / 126

ANDRZEJ JUCHNIEWICZ
„Ziemia otworzy usta”. O wyobraźni forensycznej Erny Rosenstein / 149

DARIA NOWICKA
Słyszę was głosy zabitych – Andrzeja Wróblewskiego przypis do Louisa Aragona / 176

AGATA SZULC-WOŹNIAK
Wydobywając (żydowskość) Seweryna Pollaka / 199

AGATA SZULC-WOŹNIAK
„Nie chcę łaski zrozumienia”. Pamięć Bełzca w wierszach Seweryna Pollaka / 218

AGNIESZKA CZYŻAK
W „Drohobyczach” – wokół zbioru poetyckiego Serhija Żadana / 228

MARTYNA DYMON
„A może jednak wątpię w tę wojnę, tak samo jak wątpię w istnienie wielkich gadów? [...]”.
Świat (p)o wojnie w poezji Tomasza Pietrzaka / 245

Przekłady

JEAN AMÉRY
Moje żydostwo (tłumaczenie *Katarzyna Kończal*) / 263

Artykuły i rozprawy

ANTONI ZAJĄC
„Poniedziałek – Ireny”. Fantomowe Kresy Leo Lipskiego / 275

KATARZYNA SZYMAŃSKA
Przeciwko Austrii jako pocztówce. Wokół książki Moniki Muskały *Między „Placem Bohaterów” a „Rechnitz”. Austriackie rozliczenia* / 293

Dokumenty

WIKTOR KULERSKI
Pewien wieczór jesienny / 313

JERZY KAMIL WEINTRAUB
Pamiętnik (przejrzała *Miłosz Piotrowiak*, opracowała *Barbara Stępniaak*) / 318

PIOTR MATYWIECKI
Posłowie / 358

Przeglądy i omówienia

KATARZYNA KUCZYŃSKA-KOSCHANY
Odwaga, gęstość (czułość), światło. Gross *par lui-même. ...bardzo dawno temu, mniej więcej w zeszły piątek...* Jan Tomasz Gross w rozmowie z Aleksandrą Pawlicką. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B. – Grupa Wydawnicza Foksal, 2018, ss. 300 / 369

MARCIN WOŁK

Czy lubimy czytać o Szoa? Marta Tomczok: *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*. IBL PAN i UŚ, b.m.w., cop. 2017, ss. 359 / 379

GAWEŁ JANIK

Okolice Zagłady. Karolina Koprowska: *Postronni? Zagłada w relacjach chłopskich świadków*. Kraków, Universitas, 2018, ss. 216 / 390

Noty o Autorach / 405



Poezja (wobec) Zagłady – ku nowym narracjom

Wiedzą już, gdzie nas nie ma – wszędzie –
dlatego zewsząd wywołują śmiało,
wierszami nas wołają, ojczyznami,
imprezami, festiwalami.
Więc nie róbmy zawodu (sobie też) –
i bądźmy.

P. Matywiecki: *Po*¹

1

Jak dotąd w polskim literaturoznawstwie nie powstała spójna, przekrojowa synteza poezji (wobec) Zagłady. Nie oznacza to jednak, że wyrazista narracja na ten temat, w kilku dających się wyodrębnić wariantach, nie funkcjonuje od dawna w rodzimej humanistyce. Ma ta narracja w zasadzie charakter obiegowy i dlatego jest niewystarczająca – wiele spraw nie tyle fałszuje, ile symplifikuje i generalizuje. Oto pewien szczególny paradoks, który wyznacza ramy problemowe i konceptualne piątego numeru „Narracji o Zagładzie”. Dla określenia naszego punktu wyjścia istotna zdaje się jeszcze jedna prawidłowość, polegająca na badawczej praktyce swoście negatywnego wydzielenia poezji, prace mające charakter przeglądowy bądź monograficzny zdecydowanie częścię dotyczą bowiem wyłącznie prozy lub literatury dokumentu osobistego², utworom poe-

¹ P. MATYWIECKI: *Po*. W: TENŻE: *Widownia*. Kraków 2012, s. 91.

² Por. np. J. WRÓBEL: *Tematy żydowskie w prozie polskiej 1939–1987*. Kraków 1991; B. KRUPA: *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)*. Kraków 2013; A. UBERTOWSKA: *Holokaust. Auto (tanato) grafie*. Warszawa 2014; S. BURYŁA: *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holocaustu*. Kraków 2016 (a także wcześniejsze książki tego autora); A. MACH: *Świadkowie świadectw. Postpamięć zagłady w polskiej literaturze najnowszej*. Toruń 2016.

tyckim, jeśli już o nich mowa, poświęca się znacznie mniej miejsca³; podobnie te proporcje rozkładają się w tomach zbiorowych⁴. Skutkuje to oczywiście dość specyficznym sprofilowaniem obrazu polskiej literatury Holokaustu⁵, gdyż najważniejsze, najbardziej nośne ustalenia na jej temat tworzy się, pomijając poezję, i niekoniecznie chodzi o to, że uprzywilejowane są wówczas pewne kategorie interpretacyjne, a raczej o to, jak się nimi operuje, o ich wpływ na presupozycje – dobór materiału czy egzemplifikacji. Niewykluczone bowiem, że gdyby właśnie wiersze umieścić w centrum niektórych koncepcji, uległyby one interesującej

³ Por. np. A. UBERTOWSKA: *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*. Kraków 2007 (rozdz. *Tożsamość jako ślad kryptograficzny. (Holokaust w późnych poematach Tadeusza Różewicza); Negocjowanie przeszłości. (O kilku wierszach Adama Zagajewskiego); Popioły, analepsis*); K. ADAMCZYK: *Doświadczenia polsko-żydowskie w literaturze emigracyjnej (1939–1980)*. Kraków 2008 (rozdz. *Wstyd antysemity (po latach). Przypadek Jerzego Pietrkiewicza; Nieprzekładalne doświadczenia. Poeci o Zagładzie; Antynostalgia i nostalgia. Rzecz o wygnaniu*); M. CUBER: *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*. Katowice 2013 (rozdz. *Gry w Zagładę. O poezji i prozie Radosława Kobierskiego i Agnieszki Kłos*); B. PRZYMUSZAŁA: *Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci*. Poznań 2016 (rozdz. „Skaza żydowskości” – problem tożsamości etnicznej w tekstach z czasów Zagłady (z antologii Borwicza); *Negatywy. Poezja Różewicza wobec Zagłady; Wiersze Wata o Zagładzie – wizja jako rodzaj świadectwa*). Pewien wyjątek stanowią tu rekonesansowe artykuły, w których właściwie nie różnicuje się tekstów poetyckich i prozatorskich: W. PANAS: *Zagłada od Zagłady. Szoah w literaturze polskiej*. W: TENŻE: *Pismo i rana. Studia i szkice o literaturze polskiej*. Lublin 1996, s. 91–117; H. GRYNBERG: *Holocaust w literaturze polskiej*. W: TENŻE: *Prawda nieartystyczna*. Wołowiec 2002, s. 141–182. Podobną strategię przyjmuje też Karolina FAMUŁSKA-CIEŚLESKA w książce w dużej mierze poświęconej Zagładzie: *Polacy – Żydzi – Izraelczycy. Tożsamość w literaturze polskiej w Izraelu*. Toruń 2008. Z kolei Irena MACIEJEWSKA jako autorka ważnego hasła *Getta doświadczenie w literaturze polskiej* (w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. BRODZKA, M. PUCHAŁSKA, M. SEMCZUK, A. SOBOLEWSKA, E. SZARY-MATYWIECKA. Wrocław 1992, s. 331–338) wprawdzie oddzielnie omawia poezję i prozę, zaznacza jednak ich równorzędność. Por. I. MACIEJEWSKA: [Wprowadzenie]. W: *Męczeństwo i Zagłada Żydów w zapisach literatury polskiej*. Wybór, oprac. i wprowadzenie I. MACIEJEWSKA. Warszawa 1988, s. 5–33. Osobne, wręcz zbyt eksterytorialne, miejsce w tym obszarze problemowym zajmuje, w przeważającej mierze nieprzyswojona w kanonie i w powszechnej świadomości, literatura polsko-żydowska, także ta tworzona w jidysz, w badaniach nad którą nierzadko wyodrębnia się poezję i ją dowartościowuje, a dla której Zagłada jest często punktem dojścia. W tej perspektywie pilnego spełnienia domaga się postulat scalenia pól i kierunków refleksji nad literaturą Holokaustu.

⁴ Por. *Literatura polska wobec Zagłady*. Red. A. BRODZKA-WALD, J. LEOCIĄK, D. KRAWCZYŃSKA. Warszawa 2000; *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Red. M. GŁOWIŃSKI, K. CHMIELEWSKA, K. MAKARUK, A. MOLISAK, T. ŻUKOWSKI. Kraków 2005; *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*. Red. A. ZEIDLER-JANISZEWSKA, T. MAJEWSKI, M. WÓJCIK. Łódź 2009; *Ślady obecności*. Red. S. BURYŁA, A. MOLISAK. Kraków 2010; *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*. Red. P. CZAPLIŃSKI, E. DOMAŃSKA. Poznań 2009; *Ślady drugiej wojny światowej i Zagłady w najnowszej literaturze polskiej*. Red. B. SIENKIEWICZ, S. KAROLAK. Poznań 2016.

⁵ Na temat tego konstruktu por. A. UBERTOWSKA: *Świadectwo – trauma – głos...*, s. 19–23; D. KRAWCZYŃSKA: *Wstęp*. W: *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*. Red. S. BURYŁA, D. KRAWCZYŃSKA, J. LEOCIĄK. Warszawa 2013, s. 18–19.

modyfikacji. Uprawnione wydaje się więc podejrzenie, że za sprawą praktyki dominującej w literaturoznawczych studiach nad Zagładą poezja jest zwykle zawłaszczana, podporządkowywana, zamiast być włączaną do dyskursu. Tak przedstawiający się – oczywiście w pewnym uproszczeniu – stan badań bardziej skłania do stawiania problemów i pytań, kreślenia projektów oraz perspektyw niż do formułowania diagnoz czy podsumowań.

Przed wszystkim warto choćby pokrótce przyrzeć się trzem bardzo różnym książkom⁶, które – każda na swój sposób – mierzą się z wyzwaniem syntetycznego ujęcia tego zagadnienia, ponieważ pozwalają domyślić się przyczyn powstania owej luki, wskazują na trudności oraz – pośrednio – perspektywy zasługujące na podjęcie. W pierwszej kolejności przywołać trzeba – dziś już pod pewnymi względami anachroniczną – pracę Natana Grossa *Poeci i Szoa...*⁷, opublikowaną niemal trzy dekady temu, wówczas w pewnej mierze przełomową. Zresztą ta propozycja, wymagająca wprawdzie różnorodnych uzupełnień, wciąż bardzo wiele znaczy jako gest wyodrębnienia doświadczenia Zagłady w refleksji poetyckiej oraz dowartościowania twórczości autorów i autorek identyfikujących się z tożsamością żydowską, choć nie są oni jedynymi bohaterami tej książki, której kompozycję wyznacza porządek portretów – na każdy rozdział przypada jeden głos. Uprzywilejowanie perspektywy jednostkowej sprawia wszelako, że zaciera się znaczenie pewnych szerszych zjawisk, a zarazem różnice między rangą poszczególnych twórców i ich dzieł zdają się niewystarczająco zaakcentowane.

Przed podobnym problemem stanął Piotr Matywiecki jako autor poświęconej poezji części kompendium *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*⁸. Konstruując ambitną, możliwie najszerszą panoramę tekstów, zdecydował się na przyjęcie porządku tematyczno-problemowego, który to klucz dopełnił szkicami o kilkorgu wyróżnionych postaciach (wybranych może nadto arbitralnie, gdy pomyśleć o nazwiskach pominiętych). Jest to nadal bezprecedensowy i imponujący pod względem rozległości zebranego materiału przegląd twórczości poetów znanych oraz zupełnie zapomnianych. Matywiecki wyraźnie podkreśla – co szczególnie istotne w kontekście okresu, jakim się zajmuje – dokumentalny wymiar wierszy⁹, niewykluczone, że w ten sposób chce dowieść równorzędnej pozycji poezji w stosunku do innych form. Ponieważ obszerne opracowanie

⁶ W tym kontekście trzeba przynajmniej odnotować studium, które nie rozwinęło się w obszerniejszą publikację: L. NEUGER: *Żydzi w powojennej poezji polskiej*. W: TENŻE: *Pomysły do interpretacji. Studia i szkice o literaturze polskiej*. Kraków 1997.

⁷ N. GROSS: *Poeci i Szoa. Obraz Zagłady Żydów w poezji polskiej*. Sosnowiec 1993.

⁸ P. MATYWIECKI: *Poezja*. W: *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*..., s. 174–240, 301–403. Por. B. KRUPA: *Monumentalna monografia*. „Teksty Drugie” 2015, nr 4, s. 231–234; K. KUCZYŃSKA-KOSCHANY: *Polska literatura Zagłady. Odłona pierwsza: 1939–1968*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2015, nr 25, s. 351–361.

⁹ Por. podobne ujęcie R. LÖWA: *Uwagi do przyszłej historii literatury (polskiej) o Zagładzie*. W: *Literatura polska wobec Zagłady*..., s. 71–87.

obejmuje zaledwie trzydzieści lat – od początku II wojny światowej do cezury roku 1968 – tym dobitniej uświadamia ono skalę zjawiska, które przecież w następnych dekadach jeszcze się rozrastało i komplikowało. Ten projekt ze wszech miar zasługuje na uznanie i kontynuację w dwóch kolejnych tomach zapowiedzianych przez redaktorów kompendium, także dlatego, że może prowadzić do podjęcia szczegółowych studiów nad twórczością dotąd marginalizowaną. Niemniej pewien poznawczy niedosyt wzbudza swoiście podręcznikowy charakter wykładu Matywieckiego przybierającego postać komentarzy do obszernych cytatów. Takie skupienie autora na detalu sprawia, że konkluzje mogą zdawać się niedostatecznie wyraziste czy uszójnione. Niewątpliwie podejmowane kwestie wymagają pogłębienia, wypracowania bardziej zaawansowanych kategorii opisu, wywiedzionych choćby z kręgu zagadnień nowej humanistyki (o tego rodzaju potencjale świadczy na przykład cząstka pt. *Zagłada i natura*, pozbawiona jednak nieantropocentrycznego horyzontu historii środowiskowej), ale przede wszystkim na systematyczne ujęcie zasługiwałoby zjawisko w gruncie rzeczy najbardziej elementarne, wręcz immanentne, a zarazem swoiście tu pomijane, czyli wpływ Zagłady na języki poetyckie¹⁰.

W takim razie należy wreszcie wymienić opublikowaną w tym samym roku co kompendium *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)* monografię Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany „*Все поэты жи́ды*“. *Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych*¹¹. Jej książka sytuowałaby się na przeciwnym biegunie, gdyż autorka przekornie odpowiada na wyzwanie syntezy – podejmując je i zarzucając. Tylko jedno spośród studiów składających się na tę pracę ma charakter przeglądowy (*Słowa do ciszy. Poetyki Shoah w liryce polskiej. Rekonesans*¹²) – badaczka skupiła się w nim na materii językowej, na konturze wierszy, poczyniła próbę opisanie nurtów i tendencji dających się wyodrębnić w poezji o Zagładzie, która musiała poetyckość zredefiniować, niekiedy jej właściwie zaprzeczyła. Charakteryzując te radykalne przemiany, literaturoznawczyni uznaje je za konsekwencje niezgody na definitywne zamilknięcie, niemotę, twierdzi, że wiersze na swój sposób tworzą przestrzeń rezonansu, są nierzadko wyrazem obezwładniającej bezradności. Z tej perspektywy kategoria niewyraźności – uchodząca często za przebrzmiałą – okazuje

¹⁰ Bezspornie ważnym punktem odniesienia winna stać się tu praca Piotra MITZNERA: *Biedny język. Szkice o kryzysie słowa i literaturze wojennej* (Warszawa 2011), która z jednej strony dotyka szerszego zjawiska, bo literatury wojennej, z drugiej dotyczy ograniczonego wycinka czasowego, choć autor oczywiście świadom jest dalszych konsekwencji diagnozowanego problemu.

¹¹ K. KUCZYŃSKA-KOSCHANY: „*Все поэты жи́ды*“. *Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych*. Poznań 2013. Por. A. JUCHNIEWICZ: „*Bunt się uczuła*”. Katarzyna Kuczyńska-Koschany: „*Все поэты жи́ды*“. *Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013, ss. 360. „Narracje o Zagładzie” 2016, nr 2, s. 307–317.

¹² K. KUCZYŃSKA-KOSCHANY: „*Все поэты жи́ды*“..., s. 245–260.

się nadal operacyjna. W pozostałych partiach monografii Kuczyńska-Koschany nie rozwinęła jednak swych dociekań w pokrewnych kierunkach, czym dała do zrozumienia, że bardziej interesują ją innego rodzaju ujęcia (a niewykluczone też, że zdradziła, iż powątpiewa w sens budowania syntezy). Ostatecznie bowiem skoncentrowała się na szerzej pojętej żydowskości kulturowej wyrażającej się w nieledwie uniwersalnej figurze obcego oraz przyjmującej postać kategorii opisowej pozwalającej zorganizować myślenie o dość dużym wycinku poezji (i nie tylko). W rezultacie autorka wskazała na nieoczywiste oddziaływanie Zagłady pojmowanej jako „wydarzenie przekształcające”¹³. Z pewnością ta ostatnia sprawa – niebezpośrednich odniesień funkcjonujących poza płaszczyznę tematyczną – warta jest dalszego eksplorowania.

Już z tego dość skrótowego rekonesansu jasno wynika, że style pisania o poezji Zagłady, a zwłaszcza samo zagadnienie syntezy i jej (aprosymatyczne) realizacje, wymagałyby osobnego krytycznego studium¹⁴, swoiście metatematycznego, zorientowanego metodologicznie (do rozważenia pozostaje między innymi konieczność podejmowania dyskusji z Berelem Langiem i dawania odporu jego radykalnym tezom¹⁵), stawiającego pytania w zasadzie fundamentalne o tryb wywodu – raczej odtwórczy czy twórczy, propedeutyczny, powtarzający i porządkujący utrwalone rozpoznania czy osadzony w bardziej zaawansowanych studiach nad Zagładą i poezją. Następnie nasuwa się kwestia wewnętrznej periodyzacji liryki na tle prób systematyzowania przemian literatury Holokaustu¹⁶ oraz ich powiązań z cezurami politycznymi. Dalej istotne wydaje się, aby wyłaniające się różne kryteria typologiczne (tożsamościowo-chronologiczne, tematyczne, estetyczne) odpowiednio zhierarchizować, by krzyżując się ze sobą, wzajemnie się dopełniały. Od razu więc narzuca się pytanie o sposób korzystania z całego

¹³ Tamże, s. 14–15. Por. P. CZAPLIŃSKI: *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*. „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 9–22.

¹⁴ Analogicznie – sygnalizuje MATYWIECKI (*Poezja...*, s. 233–234) – na osobną uwagę zasługiwałyby antologie poezji Zagłady powstałej podczas wojny: *Pieśń ujdzie cało... Antologia wierszy o Żydach pod okupacją niemiecką*. Wstęp i oprac. M.M. BORWICZ. Warszawa–Łódź–Kraków 1947; *Izrael w poezji polskiej. Antologia*. Wybór J. WINCZAKIEWICZ. Paryż 1958; *Poezja Polski walczącej 1939–1945. Antologia*. Wybór J. SZCZAWIEJ. T. 1–2. Warszawa 1974. Co ciekawe, Matywiecki nie wymienia najwcześniejszego podziemnego zbioru *Z otchłani* (Red. J. WAJDELOTA. Warszawa 1944). Na szczególnych prawach do tego wyliczenia można by jeszcze dopisać wielojęzyczną antologię: *Słowa pośród nocy. Poetyckie dokumenty Holokaustu*. Wstęp, wybór i oprac. A. ŻÓŁKIEWSKA. Przeł. M. TUSZEWICKI, A. ŻÓŁKIEWSKA, M. KOKTYSZ. Warszawa 2012. Por. J. HENSEL: *Ofiary i świadkowie. Wiersze czasu wojny jako źródło wiedzy o Zagładzie*. W: *Literatura polska wobec Zagłady...*, s. 51–71.

¹⁵ B. LANG: *Przedstawianie zła: etyczna treść a literacka forma*. Przeł. A. ZIĘBIŃSKA-WITEK. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 15–65. Por. H. WHITE: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Przeł. E. DOMAŃSKA, M. LOBA, A. MARCINIĄK, M. WILCZYŃSKI. Red. E. DOMAŃSKA, M. WILCZYŃSKI. Kraków 2010. Zob. K. CHMIELEWSKA: *Literackość jako przeszkoda, literackość jako możliwość wypowiedzenia*. W: *Stosowność i forma...*, s. 21–33.

¹⁶ Por. M. GŁOWIŃSKI: *Wielkie zderzenie*. „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 201, 208–211.

rozległego materiału – bezkompromisowo, niemal rezygnując z selekcji (byłby to *casus* Matywieckiego), czy w siatce egzemplifikacji. W następstwie należałoby rozstrzygnąć, co z kolei wynika w związku z lekturą monografii Kuczyńskiej-Koschany, jak szeroko winno się pojmować formułę poezji (wobec) Zagłady. Ta parenteza, pozornie oczywista, wyznacza właściwie koncepcyjne spektrum rozciągające się między bezpośrednimi odniesieniami, zapisami doświadczeń, pamięci, wizji a trudną (czasami niemożliwą) do jednoznacznego uchwycenia aurą, objawiającą się niekiedy nawet nie w aluzjach, lecz wyłącznie w kondycji języka. To spektrum rozciąga się także między spontaniczną twórczością amatorów a wybitnymi dziełami autorów świadomych skali wyzwania, z jakim się mierzą.

Wprawdzie na gruncie polskim nigdy nie odbyła się dyskusja na miarę sporu Paula Celana z Theodorem W. Adornem¹⁷, sporu, w następstwie którego trwale ustaliła się poznawcza ranga poezji jako równoprawnej partnerki dociekań filozoficznych. W naszym kręgu językowym recepcja tej debaty przebiegała w innym kierunku niż w humanistyce niemieckojęzycznej i nie poskutkowała metodologicznymi przewartościowaniami. Niemniej właściwie żadnego z ważniejszych problemów poezji drugiej połowy XX wieku nie można rozważać, abstrahując od kontekstu Holokaustu – bliskiego czy dalekiego, by jako przykład wskazać choćby kwestię zaangażowania politycznego tudzież społecznego, rozumianego różnorako. Między innymi w ten sposób – poprzez odnotowywanie cezury wojny, raczej wojny niż Zagłady – manifestuje się owa anonsowana, utarta i powszechnie przyswojona narracja o poezji. Pewną komplikację wprowadza do niej oczywiście fakt, że w wyniku takich, a nie innych okoliczności historycznych przez wiele lat trwała konsekwentna polonizacja Zagłady w dyskursie publicznym i edukacji¹⁸, na czym studia nad poezją ucierpiały chyba bardziej niż studia nad prozą.

Można bez większych wątpliwości zgodzić się z sugestią Piotra Sommera, że zrąb tej narracji wyznaczają tytuły dwóch tekstów opublikowanych tuż po

¹⁷ Swoją drogą istnieje poważne ryzyko, że odwołania do znanych słów Adorna w studiach nad poezją Zagłady przybiorą siościsze rytualny charakter, niewiele właściwie wniosą do interpretacji; toteż warto wskazać na pozytywny przykład pogłębionego potraktowania prac filozofa, jakim są rozważania Aleksandry UBERTOWSKIEJ: *Świadectwo – trauma – głos...*, s. 130–137.

¹⁸ Por. D. KRAWCZYŃSKA, G. WOŁOWIEC: *Fazy i sposoby pisania o Zagładzie w literaturze polskiej*. W: *Literatura polska wobec Zagłady...*, s. 19–27; M. GŁOWIŃSKI: *Wprowadzenie*. W: *Stosowność i forma...*, s. 8–9; S. KAROLAK: *Doświadczenie Zagłady w literaturze polskiej. Kanon, który nie powstał*. Poznań 2014. Symptomatyczny dla tego problemu jest choćby tytuł pracy zbiorowej: *Literatura wobec wojny i okupacji. Studia* (Red. M. GŁOWIŃSKI, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1976), w której – co ciekawe – znajduje się artykuł Ireny MACIEJEWSKIEJ *Getto warszawskie w literaturze polskiej*. Dziś podobna praktyka zwykle bierze się z potrzeby wskazywania na zaszewienie się pewnych kwestii, por. *Świadectwa i powroty nieludzkiego czasu*. Red. J. ŚWIĘCH. Lublin 1990; J. ŚWIĘCH: *Poeci i metody. Studia i szkice*. Warszawa 2000; *Wojna. Doświadczenie i zapis: nowe źródła, problemy, metody badawcze*. Red. S. BURYLEA, P. RODAK. Kraków 2006; *Wojna i postpamięć*. Red. Z. MAJCHROWSKI, W. OWCZARSKI. Gdańsk 2011.

wojnie: tomu *Ocalenie* Czesława Miłosza oraz wiersza *Ocalony* Tadeusza Różewicza¹⁹. Swoją drogą znamienne jest, że obaj autorzy nie doświadczyli bezpośrednio Zagłady, wszelako nie chodzi tu o wnioski płynące z gruntownej lektury bezsprzecznie przełomowych tekstów. Wiele wskazywałoby na to, że same te tytuły zyskały właściwie status kategorii, która w znacznym stopniu zaważyła na kierunkach badań, ich oddziaływanie powinno więc być przyczynkiem do namysłu nad rolą krytycznoliterackich rozpoznań i hierarchii. Co istotne, mimo uznania Holokaustu za „kamień graniczny” języka poetyckiego takie sprofilowanie refleksji poskutkowało marginalizowaniem nurtów awangardowych, w tym kontekście rozumianych zbyt wąsko. To zresztą najwyraźniej pochodna interpretacji projektu modernistycznego jako jednego z filarów myślenia, które doprowadziło do Zagłady²⁰ – również tę diagnozę wypadaloby zniuansować przez wzgląd na twórczość powojennych modernistów. Wedle Sommera z kolei symptomatycznym skutkiem ciężenia przywołanych tytułów było wieloletnie pomijanie twórczości Jerzego Ficowskiego, wszak konsekwentnie pisał on, „że ważni są nieocaleni”²¹. To także bodaj jeden z najistotniejszych, jeśli nie najistotniejszy wątek poezji ocalałych (niekiedy obecny raczej w podtekście), w tym Piotra Matywieckiego, „pogrobowca getta warszawskiego”, który przez całe swe twórcze życie podejmuje te kwestie²².

Charakteryzując dominujące ujęcia, podkreślić trzeba, że poezję Zagłady rozpatruje się w zasadzie przez pryzmat problemów swoicie naddanych, podnoszonych na gruncie opracowań historycznych, filozoficznych, socjologicznych czy psychologicznych, a nie w kategoriach immanentnych dla samej materii literackiej; pole badawcze określone jest przez zestaw tematów, niekiedy toposów, siatkę metafor²³, powtarzają się pewne nazwiska i pojedyncze tytuły. Toteż można – w największym skrócie – wyróżnić kluczowe elementy tak uformowanego dyskursu. Będzie to przekonanie, że rolą poezji jest zaświadczenie o okolicznościach eksterminacji lub świadkowanie im, a z czasem stróżowanie pamięci, co jednak nie zwalnia autorów wierszy z – nierzadko akcentowanych – rozważań o sensie i konieczności tworzenia. Z tym też wiąże się odnotowywane zwykle, charakterystyczne stałe napięcie między ostentacyjną rezygnacją z literackości a wyrazistym wskazywaniem na nią²⁴. Na kanwie tego zestawu rozpoznań powstają różne warianty literaturoznawczych opowieści o stracie, żydowskim losie oraz końcu

¹⁹ P. SOMMER: *Przewroty słów, zawroty czasu. Notatki o poezji Jerzego Ficowskiego*. W: TENŻE: *Po stykach*. Gdańsk 2005, s. 30–31.

²⁰ P. CZAPLIŃSKI: *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze...*, s. 10–12.

²¹ P. SOMMER: *Przewroty słów, zawroty czasu...*, s. 31.

²² Por. P. MATYWIECKI: *Kamień graniczny*. Warszawa 1994.

²³ Zob. S. DEKOVEN EZRAHI: *The Grave in the Air: Unbound Metaphors in PostHolocaust Poetry*. In: *Probing the Limits of Representation. Nazism and the Final Solution*. Ed. S. FRIEDLANDER. Cambridge, MA 1992, s. 259–277.

²⁴ Por. T. ŻUKOWSKI: *Ballady o Szoa*. W: *Stosowność i forma...*, s. 223–245.

świata, istotne miejsce w dociekaniach zajmują historiozofia oraz eschatologia. Doszukując się przyczyn takiego ukierunkowania badań, dobrze wziąć pod uwagę intuicje Michała Głowińskiego, który pisał o swoiście paradygmatycznej kontynuacji poetyki skamandryckiej, „prostej, bezpretensjonalnej, nieunikającej przedstawiania realiów i konkretów”²⁵, a także podkreślał, iż „poezja polska nie miała swojego Paula Celana”²⁶ – autora tak wybitnego, oddanego tylko temu jednemu tematowi, autora, którego twórczość stałaby się punktem odniesienia.

Rzecz oczywiście nie w tym, by deprecjonować tego rodzaju ujęcia i wynikające z nich ustalenia jako stereotypowe, wszak wydobyć i nazwać wskazanych problemów było swego czasu zadaniem nie do pominięcia. Chodzi teraz o to, by ten tryb lektury przekroczyć, uczynić punktem odniesienia; poważnie rozważyć na płaszczyźnie studiów nad poezją Zagłady postulat oddolnego wyprowadzania teorii. Poezja właśnie jako wyjątkowo czujna obserwatorka języka – również języka pamięci – rzeczniczka autonomii i niezawisłości, wydaje się do tego zadania predestynowana²⁷. Wprawdzie i ona nie jest wolna od sentymentalizmów czy stereotypów, ale ponieważ tkanka wiersza znosi je szczególnie źle, zostają w niej te procesy odsłonięte właściwie *in statu nascendi*. Zresztą zaobserwowanie ich winno skłaniać do pogłębionych krytycznych studiów na temat takich zjawisk w literaturze Zagłady. Ponadto warto choćby zasygnalizować, że do twórczych wniosków mogłoby prowadzić skonfrontowanie rodzimych badań z zagranicznymi pracami na ten temat²⁸.

2

W artykułach opublikowanych w niniejszym numerze owa dominująca narracja o poezji i Zagładzie właściwie nie wybrzmi, choć trudno nie dopatrzeć się jej w podtekstach. Podobnie nazwiska najbardziej narzucających się autorów – poza jednym wyjątkiem – przywoływane są przede wszystkim kontekstowo. Te kwestie stały się jednak podwalinami otwierającej blok tematyczny rozmowy z Bożeną Shallcross, rozmowy, do podjęcia której skłoniła nas praktyka badawcza

²⁵ M. GŁOWIŃSKI: *Wprowadzenie...*, s. 15.

²⁶ Tamże. Pytanie o „polskiego Celana” można również rozumieć nieco bardziej dosłownie – por. J. ROSZAK: *Południk spotkania. Paul Celan w polskiej poezji powojennej*. Poznań 2009.

²⁷ Por. inspirujące studium Tomasza ŻUKOWSKIEGO (*Zagłada a język poetycki Tadeusza Różewicza*. W: *Literatura polska wobec Zagłady...*, s. 141–165), który w zajmujących go wierszach autora *nożyka profesora* dostrzega z jednej strony próby terapii mowy po Holokauście, z drugiej – zwłaszcza w utworach późniejszych – przejawy bezkompromisowej krytyki języka. Zob. też A. UBERTOWSKA: *Świadectwo – trauma – głos...*, s. 126–152.

²⁸ Przybliży je artykuł Efraïma SICHERA *A Poetics of the Holocaust?: Three Exemplary Poets*, który znajdzie się w kolejnym numerze „Narracji o Zagładzie”.

uczoney. Wszak w swojej uznanej monografii *Rzeczy i Zagłada*²⁹ autorka wybiera kanoniczne teksty poetyckie oraz prozatorskie i interpretuje je przez pryzmat pojęć wypracowanych na gruncie zwrotu przedmiotowo-materialnego. W tym duchu – opowiadając się za zachowaniem specyfiki badań literaturoznawczych, przede wszystkim za namysłem nad kondycją języka po rozpadzie kulturowych kodów, a zarazem czerpiąc z ujęć interdyscyplinarnych – odnosi się również do zajmujących nas zagadnień, wiele uwagi poświęca conceptowi syntezy poetyckiej, kreśli inspirujący i dość szczegółowy projekt takiej pracy, wyznacza kilka nieoczywistych kręgów problemowo-tematycznych, które można by eksplorować. Ponadto zwraca uwagę na konieczność zweryfikowania kanonu, poszerzenia go o utwory do tej pory konsekwentnie pomijane. Rozmowa z Shallcross przynosi też ciekawe refleksje na temat metodologii, zwłaszcza, co może zrazu zaskakiwać, potencjału hermeneutyki.

Propozycje autorów i autorek poszczególnych artykułów tego numeru tworzą narrację tyleż wielogłosową, ile chóralną, jako że wszyscy oni skłaniają się ku swoiście alternatywnym ujęciom (ich ostateczny kształt, jak niektórzy chętnie odnotowują, w pewnym sensie zawdzięczają także konsultacjom z recenzentami tego numeru – wybitnymi znawcami o międzynarodowej renomie). Oczywiście w różnych przypadkach mają one odmienny charakter, przejawiają się w czym innym. I tak, Tomasz Żukowski w związku z wierszami Miłosza *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* oraz *Campo di Fiori* wskazuje na możliwość – jeśli nie konieczność – rewizji kanonicznych interpretacji tych tekstów. Literaturoznawca wydobywa nieprzyswojone sensory obu utworów. Zakodowane w nich obrazy zbiorowych zachowań odsyłają wedle tej wykładni do prawdy o czynnym udziale Polaków w Zagładzie Żydów, „biedny chrześcijanin” okazuje się więc figurą centralną dla uniewinniającej narracji czy wręcz legendy zasłaniającej rzeczywistą sprawczość gapiów. To ujęcie wywołuje oczywiście pytania o inne, analogiczne przypadki wierszy – może mniej wybitnych – skrywających podobne nieodczytane treści związane z meandrami polskiego antysemityzmu.

Z charakteru większości artykułów zgromadzonych w niniejszym numerze wynikałoby, że najpilniejszym zadaniem rysującym się przed studiami nad poezją Holocaustu byłoby poszerzenie pola badań o nazwiska dotąd pomijane, czemu szczególnie miałyby sprzyjać nowo wypracowane kategorie (niekoniecznie *stricte* literaturoznawcze) oraz pytania wcześniej niestawiane poezji. Na twórczości autorek funkcjonujących na tzw. pograniczu polsko-żydowskim skupiają się Karolina Koprowska oraz Emilia Gałczyńska – obie ciekawie eksplorują czy wręcz przekraczają tę wyjściową formułę identyfikacyjną. Pierwszą z badaczek zajmuje dzieło Rejzl Żychlińskiej, której utwory jawią się jako paradygmatyczne dla kategorii miejsca urodzenia – formacyjnej i symbolicznej, swoiście ją konstytuują, czynią z niej zwornik powojennych tożsamościowych przewartościowań,

²⁹ B. SHALLCROSS: *Rzeczy i Zagłada*. Kraków 2011.

wydobywają jej ambiwalentny status, związany z doświadczeniem (niemożliwego) powrotu w rodzinne strony oraz uwikłaniem w pamięć Zagłady. Również Gałczyńska uruchamia namysł nad spacyjnymi uwarunkowaniami problemu wykorzenienia, aby przypomnieć autorkę zupełnie zapoznaną, Lolę Szereszewską. Kreśląc jej portret, badaczka wskazuje na zasadność rozszczelnienia konstruktury literatury polsko-żydowskiej, w centrum swych dociekań zaś umieszcza nieledwie profetyczny w kontekście Holokaustu, najpewniej wynikający z atmosfery ostatnich przedwojennych lat, wiersz *Uchodźcom*, który w opisie tytułowej kondycji okazuje się zdumiewająco uniwersalny, a wręcz aktualny. W związku z raczej eksterytorialnym miejscem tego utworu w dorobku Szereszewskiej wyłania się ważna – przy tym szersza, ponadjednostkowa – kwestia wtórnego naznaczenia całej twórczości Zagładą, objawia się ryzyko nadużycia, jakim byłoby projektujące czytanie jej przez pryzmat dalszych losów autorki, czego Gałczyńska się zresztą wystrzega, szuka innych dystynktywnych cech tej poezji, a wybrany wiersz poniekąd stwarza do niej dostęp.

Podobne, choć może nieco mniej spektakularne, odkrycie zapomnianego autora przynosi niebezzasadnie podzielone na dwa artykuły studium twórczości Seweryna Pollaka napisane przez Agatę Szulc-Woźniak. W pierwszym szkicu – osadzonym w źródłach archiwalnych – badaczka zakreśla szeroką perspektywę, przekonująco wykazując, że poezja (w recepcji krytycznoliterackiej lokowana najniżej wśród wielorakich zatrudnień wybitnego tłumacza i eseisty) była medium, w którym ujawniał on swoją żydowską tożsamość, rejestrował doświadczenia z czasów Zagłady – tak, że mają te teksty charakter nieledwie dokumentarny; i choć pisarz sam również raczej nisko oceniał artystyczne walory swoich utworów, jednocześnie uważał je za nieodzowne w swym dorobku, jakby stanowiły pewnego rodzaju wentyl prześladowanych go tematów i wspomnień. O tym, że autodiagnoza Pollaka była nadto surowa, świadczy drugi artykuł poznańskiej badaczki. To bliska konwencji *close reading* interpretacja wierszy o bliźniaczych tytułach *Bełżec* i *Z Bełżca* zestawionych z relacją Rudolfa Redera, jednego z dwóch ocalałych z obozu, a także z nieprostą historią upamiętniania tego miejsca; z tej konfrontacji wynika, że teksty Pollaka odkłamują forsowaną wówczas, gdy powstały, oficjalną narrację na temat Bełżca, wyprzedzają o wiele lat utworzenie na tym terenie muzeum. Na podobnej zasadzie Wiktor Kulerski, historyk podwarszawskiego Międzyzylesia, rozszyfrowuje okupacyjne realia zakodowane w wierszu Juliusza Krzyżewskiego *Idée fixe* – odnosi się nie tylko do szczegółów topograficznych, ale odkrywa personalia do tej pory anonimowych bohaterów utworu, który nieoczekiwanie okazuje się bezprecedensowym wspomnieniem pewnej żydowskiej rodziny. W rysującej się tu konstelacji autorów i autorek nieledwie zapomnianych mieści się również zapomniane dzieło – *Pamiętnik* (choć formalnie dziennik intymny) Jerzego Kamila Weintrauba. Właśnie na łamach „Narracji o Zagładzie” ten tekst – w opracowaniu edytorskim Barbary Sępnia i z posłowiem Piotra Matywieckiego – ukazuje się po raz pierwszy w całości

(w wydaniu z 1986 roku – ze względów cenzuralnych – opuszczono niektóre fragmenty). Mamy nadzieję, że jego publikacja stanie się impulsem do pogłębionych, analitycznych lektur, prowadzących do rozpoznania pozycji tego niezwykłego utworu, „więcej-niż-dokumentu”, w dorobku poety³⁰.

Pokrewnym, także nie dość eksplorowanym na rodzimym gruncie kierunkiem badań są próby wyjścia poza poezję polską oraz żydowską, tudzież polsko-żydowską. Niewątpliwie literatura Zagłady jako z definicji wielojęzyczna potrzebuje tego rodzaju konfrontacji, co zdaje się szczególnie istotne w przypadku twórców pierwszego pokolenia i co – punktowo – poświadczają dwa artykuły zamieszczone w niniejszym numerze. Bartłomiej Krupa pisze o wierszu *Wy, widzowie* Nelly Sachs, poetki znanej w Polsce raczej z syntetycznych omówień niż z detalicznych interpretacji jej utworów. Zresztą wybrany przez badacza tekst – osadzony w nawiedzającym wyobraźnię autorki niemieckim kodzie symbolicznym, po Zagładzie nacechowanym ambiwalentnie – kumuluje centralne dla tej twórczości sensory, okazuje się mieć swoiście metonimiczny charakter. Natomiast w drugim ze wspomnianych studiów Kinga Piotrowiak-Junkiert przedstawia nieprzekładane dotąd na język polski utwory węgierskiej pisarki Stefánii Mándy (ze względu na płeć i pochodzenie autorki nieprzyswojone w jej rodzimym kanonie), która w surrealistycznej poetyce *Egy halott álmaiból* („Ze snów umarłej”; 1947) oraz w późniejszym tekście *A szentendrei óratoriumból* („Z szentendreńskiego oratorium”) wypowiedziała swoje doświadczenia obozowe. Zamyśl obu utworów wynikał z potrzeby stworzenia własnego języka – na miarę i zarazem przeciw Auschwitz, był także przewrotną reakcją na ogólnospołeczną w ojczyźnie autorki skłonność do wypierania pamięci o wojennym uwikłaniu w Zagładę, skutkującą niechęcią do realistycznych narracji. Nie jest przy tym bez znaczenia, że zwłaszcza pierwszy tekst, oscylujący między grozą odrealnionej wizji a grozą wspomnień, dialogujący z dziełami awangardowych węgierskich artystów, czerpie – jak dowodzi badaczka – z filozofii „bycia Żydem” Béli Tábor, czyniącego z wykluczenia komponent tożsamości (ta koncepcja – nawiasem mówiąc – może wywoływać skojarzenia z esejem Jeana Améry’ego *Moje żydostwo*, którego polski przekład pióra Katarzyny Kończal publikujemy w niniejszym numerze). Tak jak w przypadku Mándy – to właśnie w dyskryminacji o podłożu genderowym oraz w wymagającej surrealistycznej estetyce można w polskiej literaturze Holocaustu upatrywać przyczyny pomijania twórczości poetyckiej Erny Rosenstein, bohaterki artykułu Andrzeja Juchniewicza. Jej wiersze oraz obrazy badacz rozpatruje w perspektywie forensycznej, co ma bezpośredni związek z prześladowającym artystkę wspomnieniem o okolicznościach zamordowania jej rodziców w czasie Zagłady, ale skutkuje także wykształceniem

³⁰ M. PIOTROWIAK: „Kto ten pejzaż zimą niewydarzoną zatrul?”. *Tropy egzystencji w liryce Jerzego Kamila Weintrauba*. Katowice 2009. Badacz odwołuje się do *Pamiętnika* zaledwie kilkakrotnie, podkreślając, że jest to źródło, któremu nie należy w pełni ufać (s. 13).

specyficznej wrażliwości i wyobraźni, wybrzmiewającym w utworach poetki postulatem troski o kruche życie wszystkich istot ludzkich i poza-ludzkich, protestem przeciw wszelkiej spotykającej je niesprawiedliwości czy krzywdzie. Mając na uwadze różne rysujące się na tym gruncie porządki reprezentacji, Juchniewicz wypracowuje spójną ramę konceptualną, ustala niesprzeczną relację między odpowiedzialnością, z jaką wiąże się akt składania świadectwa, a surre-alną poetyką. Istotne, że te rozstrzygnięcia można z powodzeniem zastosować w szerszych ujęciach twórczości problematyzującej referencjalność w kontekście Zagłady.

Podobne zależności wydobywa Daria Nowicka, pisząc o szczególnym przypadku potencjalnego oddziaływania poezji na malarstwo, a dokładniej o imagi-nacyjnym pokrewieństwie Louisa Aragona i Andrzeja Wróblewskiego. Chodzi o łączące obu artystów doświadczenie nieustannego obcowania z umarłymi, wpływające na status ich światów, choć wyrażone nie tylko w innych mediach, lecz przede wszystkim w innych estetykach. Wydaje się to znowu symptomatyczne w szerszym, sygnalizowanym tu kontekście dominacji pewnych konwencji przedstawiania, podczas gdy w okresie, o którym mowa, objawiały się różne formuły sztuki zaangażowanej, przepracowującej pamięć wojny. Cenne byłoby zastanowienie się nad ich recepcją.

Osobnym problemem-wyzwaniem, przed jakim stają współczesne studia, są wielopostaciowe odwołania do Zagłady w poezji najnowszej (punktowo wzmiankowane w artykule Martyny Dymon poświęconym jednemu tomikowi Tomasza Pietrzaka oraz w szkicu Agnieszki Czyżak o *Drohobyczu* Serhija Żadana). To odwołania niekoniecznie mieszczące się w znanych stylach bądź konwencjach, bywa że prowokacyjne, instrumentalne czy też popkulturowe, wymagające rewizji i poszerzenia interpretacyjnych skryptów.

3

Wobec genologicznego klucza przyjętego w niniejszym numerze³¹ oraz poczynionych tu wcześniej uwag warto sformułować pytanie o wyjątkowość poezji na tle szeroko rozumianej literatury bądź piśmiennictwa Zagłady, gdyż rewersem wskazanej na początku praktyki pomijania tego rodzaju twórczości w opracowaniach zdaje się wątpliwość co do zasadności wydzielania (i badania)

³¹ Zasadność kierowania się takim podstawowym podziałem w tym kontekście swoiście legitymizują redaktorzy kompendium *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*. Co ciekawe, autorka wstępu Dorota Krawczyńska specyfice poezji nie poświęca uwagi, obszernie pisze natomiast o prozie.

jej jako języka osobnego, a niekiedy wręcz uprzywilejowanego. Może to sprzyjać powstrzymywaniu impulsów krytycznych wobec poszczególnych wierszy czy autorów, wspieraniu stereotypowych realizacji, kwestie estetyczne oraz aksjologiczne stają się bowiem w tym kontekście kontrowersyjne, częstokroć podporządkowywane są racjom etycznym. W tej perspektywie zamieszczony w epigrafie utwór Piotra Matywieckiego jawi się jako diagnoza i przestroga jednocześnie – wprawdzie odnosząca się do twórczości literackiej, ale można te obserwacje rozszerzyć również na działalność naukową.

Niewątpliwie za wyjątkowym charakterem poezji przemawia fakt, że autorzy i autorki nie tylko podejmują zadanie wyrażenia doświadczeń tak ofiar, ocalałych oraz świadków, jak i kolejnych generacji, lecz ich rozpoznania często wyprzedzają o całe dziesięciolecia dyskursywne analizy. Niestety takie prekursorskie diagnozy nie zawsze zostają odpowiednio dowartościowane, wszak nierzadko spotykamy się ze zjawiskiem instrumentalizacji pionierskich utworów, przyznawania im właściwie ornamentacyjnej funkcji w szeroko rozumianych humanistycznych studiach nad Szoa³². Równocześnie przeświadczenie o eksterytorialności poezji bywa także poznawczo, interpretacyjnie ograniczające; zamiast stanowić wyznacznik jej swoistości, może stać się argumentem sprzyjającym arbitralnej redukcji przestrzeni potencjalnego oddziaływania, prowadzić do blokowania perswazyjnej mocy. Tymczasem niewykluczone, że z namysłu nad nią w szerszej perspektywie mogłyby popłynąć twórcze impulsy konceptualne. Zatem pochodną pytania o wyjątkowość poezji jest pytanie o konieczność (zasadność?) wyraźnego wyodrębnienia metodologii jej badań.

Na koniec tych wstępnych uwag można by wysnuć więc pewien ogólniejszy wniosek czy raczej hipotezę. Otóż wiele wskazywałoby na to, że stan badań nad poezją – pewne dające się zaobserwować rozproszenie, brak spójnych projektów lekturowych – jest symptomatyczny dla peryferyjnego miejsca, jakie literaturoznawstwo zajmuje dziś w studiach nad Zagładą³³, gdy coraz wyraźniej wychylając się w stronę orientacji kulturowych, poważnie ryzykuje ono utratę swoistości. Bez wątplenia oscylacja między tym, co specyficzne dla języków poetyckich,


³² To – jak sądzę, nieodosobniony – przypadek wiersza Jerzego FICOWSKIEGO pt. *Milczenie ziemi* (z tomu *Moje strony świata*. Kraków 1957), chętnie przywoływanego w pracach historyków środowiskowych (np. Mikołaja SMYKOWSKIEGO: *Eksterminacja przyrody w Lesie Rzuchowskim*. „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 73–74 czy Jacka MAŁCZYŃSKIEGO: *Krajobrazy Zagłady. Perspektywa historii środowiskowej*. Warszawa 2018, s. 187–188) jako kontekstowa wzmianka. Tymczasem to poeta wprowadza refleksję (w tym samym zbiorze znajduje się jeszcze równie ważny cykl *W imię ziemi*) dostrzeżoną na polskim gruncie po ponad półwieczu, gdy wypracowano narzędzia dyskursywne zdolne uchwycić te sensory. Por. M. KOBIELSKA: *Nastrajanie pamięci. Artykulacja doświadczenia w poezji Jerzego Ficowskiego*. Kraków 2010; M. BARON: *Grzebanie grzebania. Grabarz i archeolog w twórczości Jerzego Ficowskiego*. Katowice 2014.

³³ Co może świadczyłoby o zmianie, jaka zaszła od czasu optymistycznych diagnoz postawionych przez Przemysława CZAPLIŃSKIEGO (*Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze...*, s. 21).

a tym, co łączy je z innymi dyskursami, zdaje się konieczna dla rozwoju refleksji krytycznej, pozwala uniknąć zamknięcia we wsobnych konceptualizacjach. Niemniej warto równocześnie ponawiać pytanie o różnicę, jaką wprowadza medium poezji, cechujące się wysokim stopniem dystynktywności, często stanowiące przecież alternatywę dla narracji jako takiej, więc w przeciwieństwie do prozy czy opowieści dokumentarnych mniej podatne na ujednolicające formuły i właśnie dzięki temu umożliwiające wydobycie odrębności literaturoznawczych ujęć. Dlatego upominając się o status poezji, zabiegamy o to, by na nowo zdefiniować jej rolę w tym obszarze, wskazać na możliwość potraktowania poezji jako źródła komplementarnego wobec tradycyjnych źródeł historycznych, a nade wszystko szkoły języka (także naukowego).

Trzeba jeszcze podkreślić, że zamysł niniejszego, poświęconego poezji numeru „Narracji o Zagładzie” po części wynika z kwestii wcześniej podnoszonych na łamach naszego rocznika – odpowiedzi, jakie znalazły się w artykułach publikowanych w ubiegłych latach. Znaczy to, że kilkanaście studiów zebranych w bloku tematycznym uznajemy też za ważny bilans dotychczasowych prac, który chcielibyśmy dopełniać rozprawami ogłaszanymi w kolejnych numerach, aby, być może, w pewnym momencie wrócić do postawionych tu pytań o poezję Zagłady, weryfikując sformułowane postulaty i diagnozy bądź znajdując dla nich potwierdzenie.

Anita Jarzyna

 <http://orcid.org/0000-0001-7527-6085>

Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Uniwersytet Łódzki

Poezja i Zagłada



„Powinności badaczek i badaczy poezji Holokaustu wiążą się z zadaniami poezji w ogóle” Z Profesor Bożeną Shallcross o poezji i Zagładzie rozmawia Anita Jarzyna

Zaniepokojenie, potrzeba znalezienia słów, aby wyrazić uczucia na temat wydarzeń, które muszą być przekazane, nawet jeśli nie dadzą się zrozumieć, opór wobec postawienia kropki nad „i”, gdy chodzi o rozważanie lub osądzanie wydarzeń, które miały miejsce w czasie Szosa: tu oto znajduje się autorytet poezji o Zagładzie.

S. Gubar: *Poetry After Auschwitz: Remembering What One Never Knew*¹

Anita Jarzyna: Naszą rozmowę chciałabym zacząć od pytania o wyjątkowość poezji na tle piśmiennictwa Zagłady: czy należy ją akcentować w interpretacjach, czy raczej badać, pokazując, że liryka jest jednym z rodzajów dokumentów, jednym z języków narracji?

Bożena Shallcross: I to, i to jest ważne. Oczywiście, na najbardziej podstawowym poziomie poezja jest jednym z języków, na innym zaś przekracza tę perspektywę. To przekroczenie okazuje się widoczne na przykład u Tadeusza Borowskiego w jego profetycznych słowach: „Zostanie po nas złom żelazny i głuchy, drwiący śmiech pokoleń”². To zupełnie nieprawdopodobne, że Borowski miał taki dar przeczucia.

A.J.: Na podobnej zasadzie można by mówić o *śmierci* Józefa Czechowicza³.

B.S.: Myślę, że przede wszystkim poezja o Zagładzie odwołuje się do jednego z najstarszych obowiązków poezji – jest lamentem po zmarłych. Ten lament

¹ S. GUBAR: *Poetry After Auschwitz: Remembering What One Never Knew*. Bloomington 2003, s. 20. Tłumaczenie – Bożena Shallcross.

² T. BOROWSKI: *Pieśń*. W: TENŻE: *Poezja*. Oprac. T. DREWŃOWSKI, J. SZCZĘSNA. Kraków 2003, s. 73.

³ J. CZECHOWICZ: *śmierć*. W: TENŻE: *Wiersze i poematy*. Oprac. J.F. FERT. Lublin 2012, s. 67.

przybiera oczywiście różne formy – najbardziej czuje się go u Nelly Sachs, inaczej wygląda u Różewicza, a jeszcze inaczej na przykład u Sylvii Plath, w znanym wierszu *Daddy (Tatus⁴)*, gdzie ton konfrontacyjny i rodzaj litości nad sobą współtworzą figurę poetki jako ofiary własnego ojca-sympatyka hitlerowskich Niemiec. Dla mnie Plath jest pod tym względem przypadkiem niepokojącym. Niemniej wydaje mi się, że formułę poezji jako lamentu po zmarłych, czy – jak to wyraził Paul Celan – jako „inskrpcji nagrobnej”⁵, można by uczynić jedną z nici przewodnich w syntetyzującym myśleniu o poezji Zagłady. Poza tym trzeba pamiętać o pełnej pasji *Obronie poezji* Percy’ego Shelleya⁶, o jego przekonaniu, że poezja wzmacnia moralną wrażliwość człowieka. Trudno znaleźć lepszy pomost wiodący czytelnika do zrozumienia doświadczenia Holokaustu, do czasu radykalnego upodlenia.

A.J.: Planując numer „Narracji o Zagładzie” poświęcony poezji, często zastanawiałam się nad brakiem syntez(y) polskiej poezji o Szoa, brakiem propozycji całościowych ujęć, poza książką Natana Grossa i opracowaniem Piotra Matywieckiego⁷, obejmującym jednak tylko lata 1939–1967. Czy ten brak wydaje się Pani symptomatyczny, czy raczej problematyczny? Czy nie jest to rzecz niemożliwa do napisania w takim razie?

B.S.: To jest rzecz konieczna, ale wymagająca dystansu, między innymi dystansu czasowego, w związku z czym nie mogła zostać napisana – powiedzmy – dziesięć czy dwadzieścia lat po wojnie. Wówczas było to zupełnie niemożliwe, ile wierszy było jeszcze nienapisanych, jak zmieniły się nasze badawcze metodologie. Tego rodzaju synteza zdaje się coraz bardziej prawdopodobna, wykonalna, ponieważ mamy w tej chwili dystans krytyczny, badaczy i narzędzia, by ją napisać. Zapytałabym, czy powinna być to praca jednej osoby, czy wielu głosów, czy sama koncepcja chóru krytycznego nie stanowiłaby odpowiednika tego, czym właściwie była Zagłada. Przecież Holokaust to ta masa ludzi, którzy zginęli, nie mogąc się wypowiedzieć. Mówią za nich inni, w tym następne pokolenia. Wydaje mi się, że powinna to być co najmniej praca dwóch osób mocno zaangażowanych w poezję o Zagładzie, taki dwugłos wyszedłby lepiej.

Istotne jest to, czym Pani się zajęła, czyli perspektywa zestawienia mechanizmów Zagłady z przyzwoleniem na wykorzystywanie zwierząt na fermach

⁴ S. PLATH: *Tatus (Daddy)*. Przeł. J. ROSTWOROWSKI. W: S. PLATH: *Poezje wybrane. Selected Poems*. Przeł. J. HARTWIG, J. ROSTWOROWSKI, T. TRUSZKOWSKA. Poślowie G. BORKOWSKA. Kraków 2004, s. 65–69.

⁵ Cyt. za: J. ROSZAK: *Wiersze spod ciemnego nieba. Geopoezja Czerniowców i Sadogóry*. „Porównania” 2011, nr 8, s. 144.

⁶ P. SHELLEY: *Obrona poezji*. Przeł. J. ŚWIERZOWICZ. Nowy Targ 1939.

⁷ N. GROSS: *Poeci i Szoa. Obraz Zagłady Żydów w poezji polskiej*. Sosnowiec 1993; P. MATYWIECKI: *Poezja. W: Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*. Red. S. BURYŁA, D. KRAWCZYŃSKA, J. LEOCIAK. Warszawa 2013, s. 174–240, 301–403.

i w hodowlach przemysłowych, które są właściwie obozami koncentracyjnymi⁸. Ta intuicja od dawna funkcjonuje w dyskursie, to na przykład kwestia ironicznych porównań między losem człowieka i zwierzęcia, statusu ogrodów zoologicznych. Czym jest krzyk świni w *Konstancinie* Mirona Białoszewskiego, opisany przez Joannę Niżyńską⁹? Fakt, że w naszej kulturze przyjęło się takie, a nie inne traktowanie zwierząt, wymaga przewartościowania również na gruncie poezji zagładowej.

A.J.: Zatem pośród dyskursów porównawczych Zagłady analogię do przemocy wobec zwierząt wyróżniłaby Pani szczególnie?

B.S.: Obecnie jest to jeden z dyskursów bardziej stymulujących i zmuszających do przemyślenia paru spraw podstawowych na temat kondycji człowieka.

Wracając natomiast do owej syntezy, kolejną kwestią do podjęcia w niej, a zarazem rzeczą bardzo kłopotliwą, bardzo niezręczną, jest istnienie pewnego rodzaju poetyckiej poprawności. Zdarzało się i zdarza, że poeci piszą o Zagładzie, bo wypada, bo trzeba, bo jakże nie wspomnieć Żydów, kiedy wszyscy ich wspominają – należy dołączyć do chóru. W poezji o tamtym doświadczeniu, o doświadczeniu na taką skalę, winna obowiązywać poetycka wrażliwość będąca ze swej natury empatyczną. Inna sprawa, że czasem bardzo trudno odróżnić polityczną poprawność od empatii. Ten problem dotyczy również poetów polskich – nie ma takich przypadków wiele, ale są i stanowią newralgiczny punkt do rozważań. Zwłaszcza gdy tuż po wojnie – choć nie było jeszcze koncepcji poprawności politycznej – niektórzy twórcy uważali, że trzeba podejmować ten temat. Jest jeszcze jedna kwestia, a wiąże się ona z powojennym modernizmem (jeśli uznać, tak jak Rosjanie, literaturę socrealistyczną i sztukę tego okresu za pewien wariant modernizmu), który stawia sobie zadanie służenia społeczeństwu, ideom humanitaryzmu, prawdom historycznym. Cała poezja zaangażowana stąd wynika – służenie tym ideałom to wielka misja poezji. Dlaczego na przykład u Wisławy Szymborskiej i u Tadeusza Różewicza następuje przejście od pisania wierszy socrealistycznych do pisania utworów, które w sposób bardzo filozoficzny i głęboki też mówią o etycznym zaangażowaniu w świat i przy tym o Zagładzie? Zatem to przejście nie jest tylko i wyłącznie przejściem z partyjnej służby do wyzwolenia poezji z jej oków, gdyż to ten sam ciąg modernistycznej wiary, że poezja jest po to, by spełniać jakiś obowiązek, dlatego wprzęga się ją w ważne sprawy społeczne czy historyczne. Poeci tamtego czasu – Szymborska, Różewicz, Miłosz, Herbert – są przekonani, że choć poezja nie zbawia, to musi

⁸ Por. A. JARZYNA: *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*. Łódź 2019, s. 107–271.

⁹ J. NIŻYŃSKA: *Królestwo małoznaczącości: Miron Białoszewski a trauma, codzienność i queer*. Kraków 2018 (e-book, b.n.s.).

jednak zabierać głos i pełnić funkcję służebną. Pytanie, czy taka powinność jest w każdym przypadku możliwa.

A.J.: To, co mówi Pani o poezji zaangażowanej, jest bardzo ciekawe, ponieważ po okresie sprzeciwu wobec niej, jaki nastąpił po 1989 roku, formuła zaangażowanego uprawiania poezji wyraźnie powraca. Być może należałoby ją przemyśleć, przeszedł przez cały wiek XX, zaczynając na przykład od Brunona Jasieńskiego, przez poetyckie reakcje na wojnę, Zagładę, uwzględniając również socrealizm, oczywiście Nową Falę, a kończąc na najbardziej współczesnych realizacjach, w których odwołania do Holokaustu powracają w rozmaitych reinterpretacjach i analogiach.

B.S.: By sięgnąć po przykład z francuskiego modernizmu, ciekawe jest, że André Breton, który był zaangażowany politycznie i partyjnie, jako poeta tworzył surrealistyczne teksty, wskutek czego nastąpiło u niego rozdzielenie idiomów. Mała dygresja – cała czeska poezja, dla której jest on wzorem, na tym cierpi, jest chora na surrealizm, jest słaba przez to, że do dziś powiela poetykę surrealistyczną. Jaroslav Seifert, jedyny poeta czeski, któremu przyznano Nagrodę Nobla, tworzył poza tą poetyką.

Tak, znowu wraca potrzeba syntezy, odtworzenia pewnej nieciągłej ciągłości, czyli ujęcia jej jako otwartej i płynnej struktury oraz jako niekończącego się zadania stawianego poezji. Jeśli chodzi o syntetyczne ujęcie poezji Zagłady i o Zagładzie, przemyślenia wymagałyby pierwsze teksty, które Michał Borwicz uważa – słusznie – za pisane językiem poezji przedwojennej¹⁰. Kiedy następuje przełom? Myślę, że zaczyna się on już w czasie Holokaustu – w *Głosach biednych ludzi* Miłosza¹¹ następuje zmiana języka poetyckiego, przewyciężenie języka skamandryckiego i młodopolskiego.

Jest bardzo wiele spraw, które można by rozpatrywać jako pewne ciągi problemowe czy też tematyczne. Instrumentalizacja Zagłady w poezji, o której już wspomniałam w związku z Plath, zdaje się niezwykle ciekawym zagadnieniem. Ale to szersze zjawisko: dlaczego ktoś – w ramach happeningu – pali stodołę, dlaczego ktoś używa lego, by stworzyć narrację o prześladowcy i ofierze w Auschwitz, a dlaczego ktoś tworzy podróbkę świadectwa przeżycia, tak jak to było w wypadku *Fragments...* Binjamina Wilkomirskiego¹². Sprawa poezji jest w tym kontekście sprawą niezwykle delikatną, jest to na pewno rodzaj reakcji na słowa Theodora W. Adorna, odejście od jego ograniczającego *dictum*. Nie chciałabym jednak wracać do Adorna, gdyż to jeden z najbardziej wytartych

¹⁰ M.M. BORWICZ: ***. W: *Pieśń ujdzie cało... Antologia wierszy o Żydach pod okupacją niemiecką*. Oprac. i szkicem wstępnym poprzedził M.M. BORWICZ. Lublin 2012, s. 39.

¹¹ C. MIŁOSZ: *Głosy biednych ludzi*. W: TENŻE: *Wiersze wszystkie*. Kraków 2011, s. 206–221.

¹² B. WILKOMIRSKI: *Fragments: Memories of a Wartime Childhood*. Transl. C. BROWN JANEWAY. New York 1997.

motywów w pisaniu o Zagładzie i po analizie Michaela Rothberga na ten temat¹³ możemy sobie na jakiś czas dać z tym spokój. Pojawia się za to kilka innych problemów.

Mianowicie w momencie, gdy mówimy o (nie)dostępności Zagłady, o (nie)dostępności tamtych doświadczeń dla nas, musimy zastanowić się niezwykle poważnie nad sprawą umierania nie w sensie ogólnym, lecz nad faktem umierania w tak upodlony sposób. Zajmuje się tą kwestią Sonia Ruszkowska¹⁴ w swej ważnej książce, ale myślę, że jeszcze trzeba będzie zastanawiać się nad tym, jak język poetycki ma się uporać z mówieniem o śmierci w kloace. Czy da się o niej opowiedzieć? Co zrobić z uproszczonym realizmem widzenia takiej śmierci? Pojawia się tu niemal natychmiast przeciwieństwo (lecz nie antidotum), czyli perspektywa eschatologiczna. Dlaczego polscy poeci nie mówią o winie z tej perspektywy; o winie mówi tylko Miłosz, no i Jan Błoński, ale językiem eseistycznym¹⁵. Wina to przecież stereotypowy wręcz składnik katolickiej mentalności.

A.J.: Tu rysuje się wątek, który można by wyprowadzić również z Pani książki – nie mam na myśli tylko rozdziału o wierszach Miłosza, ale przede wszystkim wspaniałą interpretację inc. ***[*Non omnis moriar*] Zuzanny Ginczanki¹⁶. Jest to przecież utwór o rzeczach Żydówki, rzeczach żydowskich, które za chwilę staną się rzeczami „pożydowskimi”. Dalej mamy liryk Jerzego Ficowskiego zatytułowany właśnie *Pożydowskie*¹⁷. Także w ten sposób poezja próbuje zmierzyć się z polską winą.

B.S.: Owszem, a poza tym poeci mają w sobie ten wielki dar współodczuwania, wczucia, nie muszą się martwić o sprawy reprezentacji, mogą pisać o swoim lub nieswoim lamencie jako byciu z ofiarami, jako pamięci o nich.

A.J.: Czyli poezja ma wartość dokumentu Zagłady?

B.S.: W moim odczuciu tak. Tak podchodzą do niej amerykańscy historycy czytający *Campo di Fiori* Miłosza jako dokument-dowód.

¹³ M. ROTHBERG: *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis–London 2000.

¹⁴ S. RUSZKOWSKA: *Każdemu własna śmierć. O przywracaniu podmiotowości ofiarom Zagłady*. Warszawa 2014.

¹⁵ Por. T. ŻUKOWSKI: *Wielki retusz. Jak zapomnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów*. Warszawa 2018.

¹⁶ Z. GINCZANKA: ***[*Non omnis moriar*]. W: TAŻ: *Wiersze zebrane*. Oprac. I. KIEC. Sejny 2014, s. 392; B. SHALLCROSS: *Materialna litera „ż”*. W: TAŻ: *Rzeczy i Zagłada*. Kraków 2011, s. 29–51.

¹⁷ J. FICOWSKI: *Pożydowskie*. W: TENŻE: *Odczytanie popiołów. Wiersze / Aus der Asche gelesen. Gedichte*. Aus dem Polnischen übersetzt und nachgedichtet von K. WOLFF. Sejny [b.r.w.], s. 15.

Następna kwestia, którą jeszcze dodałabym do koncepcji syntetycznego ujęcia poezji zagładowej, to sprawa religijnej wyobraźni poetyckiej. To właśnie w literaturze o Zagładzie bardzo często pojawiają się spory z Bogiem, przybierają one rozmaite postaci, mają bardzo różne cele, niekoniecznie redempcyjne. Ciekawe jest to, co robi Urszula Koziół w związku z Paulem Celanem¹⁸. Jako najdalsza konsekwencja wydarzenia Zagłady jawi się wyzwanie, którym jest zjawisko rozpadu i porażenia mowy. Widzę w nim niebezpośredni skutek tego wydarzenia. Krystyna Miłobędzka¹⁹, przedstawicielka poezji lingwistycznej, nie pisze estetyzująco tak, jak pisał Julian Przyboś, ponieważ u niej ma miejsce głęboka praca poetycka, która polega na analizowaniu rozpadu języka i jednocześnie przywracaniu języka do życia – tam są obecne owe dwa ruchy. Widzę je bardzo wyraźnie w kontekście utraty znaczenia, sensu przez to, co stało się w czasie wojny i co się dalej dzieje; wszak mamy kolejne zagłady. Doświadczenie religijne jawiłoby się jako odkupienie czy ratunek, ale też wiązałoby się z przerażającym przeżyciem masowej śmierci, niekiedy wytrącającym z zakorzenienia w religii; takie doświadczenie jest niszczącym doświadczeniem numinotycznym. Przywołałabym tu przerażenie ogarniające głos poetycki w *Babim jarze* Jewgienija Jewtuszenki.

Porusza mnie reakcja poetycka Celana, który w *Psalmie*, mówiąc do Boga, mówi do Nikogo²⁰. Celan wypracował w tym niewielkim, a wielkim wierszu radykalną formę modlitwy zwróconej do Nikogo, do pustki po Zagładzie. Zatem śmierć Boga, a nie jego objawienie, staje się przeżyciem numinotycznym, skutkuje budzącą przerażenie stopniową utratą języka. Z kolei w *Fudze śmierci* straszliwość śmierci zadanej przemocą i w szyderczy takt muzyki stanowi dezindywidualizującą katastrofę biologiczną²¹.

W polskiej poezji niezwykle silny jest głos Różewicza, który pyta *unde malum* i szuka odpowiedzi w słowie poetyckim. Autor ten też opowiada o porażeniu świadomości poetyckiej zakotwiczonej w byciu ocalałą resztą, w miłośkości ocalenia. (Pamiętajmy, że przeżycie historycznej masakry wstrząsnęło jego bytem). Niesamowity jest sposób, w jaki Różewicz korzysta z malarstwa w tych kontekstach, na przykład opowiadając o rozpadzie podmiotowości u Bacona, a przecież rozpad podmiotowości i dematerializacja ciała to problem pokolenia, może kilku pokoleń ludzi porażonych Zagładą. To jest jednak sprawa ogromnie trudna.

Należy te kwestie wprowadzać do dyskursu. Powinności badaczek i badaczy poezji Holokaustu wiążą się z zadaniami poezji w ogóle. Być może Zagłada to

¹⁸ U. KOZIOŁ: inc. ***[Celanowi]. W: TAŻ: *Stany nieoczywistości*. Warszawa 1999, s. 149. Por. J. ROSZAK: *Południk spotkania. Paul Celan w polskiej poezji powojennej*. Poznań 2009.

¹⁹ K. MIŁOBĘDZKA: *Zbierane. Gubione (1960–2010)*. Wrocław 2010.

²⁰ P. CELAN: *Psalm*. W: TENŻE: *Psalm i inne wiersze*. Wybór i przeł. R. KRYNICKI. Kraków 2013, s. 173.

²¹ P. CELAN: *Fuga śmierci*. Przeł. S.J. LEC. W: TENŻE: *Psalm i inne wiersze...*, s. 37.

zasadnicze doświadczenie, przez jakie poeci XX wieku przechodzą. Potrzebujemy dalej diagnozujących opowieści na ten temat.

A.J.: Wynikałoby stąd, że Holocaust zmienił całą poezję, że cezura Zagłady jest kluczowa, więc badając polską poezję powojenną, trudno pominąć ten kontekst, choćby podskórnie obecny. Przecież u Miłobędzkiej Holocaust nie jest tematyzowany.

B.S.: Tak, to prawda, poetka wraca tam na palcach, tylną furtką jej podpoznańskiego ogrodu. To wielkie wyzwanie opisać te kwestie. Z pewnością coś jest na rzeczy, jeśli chodzi o takie dalekie oddziaływanie Zagłady, choćby był to tylko pewien osad metafizyczny jako jej najdalsza konsekwencja, nie tylko rozsypanie się formy cielesnej człowieka czy zwierzęcia, ale także rozpad świadomości czy języka poetyckiego.

A.J.: Więc promieniowania Holocaustu zarówno na całą poezję drugiej połowy XX wieku, jak i współczesną.

B.S.: Absolutnie tak. I na sztuki plastyczne. Przywołam pewną ważną książkę, właściwie syntezę amerykańskiej poezji (p) o Zagładzie, pióra profesorki Uniwersytetu Indiana Susan Gubar, słynnej feministki, współautorki głośnej pracy zatytułowanej *The Madwoman in the Attic. Woman Writer and the Nineteenth Century Imagination*²². Komentarz Gubar, jej wkład jest niezwykle istotny, jeśli chodzi o problem poezji wobec Zagłady niedoświadczony bezpośrednio. *Poetry After Auschwitz: Remembering What One Never Knew* stanowi wołanie o to, by zajmować się poezją współczesną wbrew faktowi, że tyle ją dzieli od samego jądra Zagłady, od tamtych czasów. Jak pokazuje Gubar, wiele im zawdzięczamy – tym głosom poetek i poetów ponawiającym poezję konfesyjną i elegię. Myślę, że zawartą w tej książce pracę Gubar nad Zagładą można byłoby wprowadzić na zasadzie dialogu do syntezy polskiej poezji wobec Holocaustu.

A.J.: Niewątpliwie, mimo braku syntetycznych ujęć polskiej poezji Zagłady można mówić o funkcjonowaniu pewnej dominującej, kanonicznej narracji na jej temat. Jak ocenia Pani kanon Zagłady? Czy pomija się w nim jakieś istotne nazwiska?

B.S.: W pewnym sensie kanon Zagłady funkcjonuje w mojej książce *Rzeczy i Zagłada*. Kiedy ją wydałam, sporo osób pytało mnie, dlaczego napisałam o tych najbardziej znanych tekstach. Tymczasem zależało mi, by zająć się literaturą już

²² S.M. GILBERT, S. GUBAR: *The Madwoman in the Attic. Woman Writer and the Nineteenth Century Imagination*. New Haven 1979.

przełożoną, która funkcjonuje w amerykańskim obiegu akademickim. To jest zestaw lepiej znanych tekstów. Myślę, że ten kanon inaczej się artykułuje na gruncie amerykańskim, jest to kanon transatlantycki i ja napisałam tę książkę dla amerykańskiego czytelnika, po angielsku.

A.J.: Kanon transatlantycki to Pani autorska koncepcja.

B.S.: Tak, zaproponowałam formułę kanonu transatlantyckiego²³, jest on jednak czymś, czego badacze polscy mogą nie zasymilować. Kanon, jakim operujemy w Polsce, jest kanonem większych możliwości, złożonym z większej liczby tekstów, nie jest ograniczony przez przekład i tym podobne kulturowe różnice.

A.J.: Niemniej i polski kanon poezji Zagłady wydaje się zamknięty na pewne nazwiska. W tym numerze „Narracji o Zagładzie” znajdują się artykuły poświęcone poetkom zapomnianym lub prawie zapomnianym, jak Lola Szereszewska czy Erna Rosenstein. Zwłaszcza przypadek tej ostatniej może świadczyć o dystansie wobec pewnego typu języka, na przykład surrealizmu. Wcześniej wspominała Pani też o swoistej niewydolności surrealizmu, czemu wszelako taka poezja jak Erny zdaje się przeczyć.

B.S.: Surrealizm nie wnosi już nic do czeskiego słowa poetyckiego, jest formułą wyczerpaną. Natomiast w szeroko rozumianej twórczości Rosenstein najciekawsze, moim zdaniem, są przedmioty obrośnięte patyną, posklejane farbami, pochodzące z jej pracowni, przedmioty, z których tworzyła niebywałe zestawienia. Jej czułość w stosunku do przedmiotów starych, zdezelowanych dało się zaobserwować na wystawie pt. „Organizm”, prezentowanej w 2013 roku w Poznaniu. Przedmioty należące do Rosenstein to właściwie osobne twory – „ernoidy”. Napisałam kiedyś o tym, jak Białoszewski urządzał swoje kolejne mieszkania – przestrzeń była dla niego świadomie tworzoną nieostentacyjną instalacją²⁴, odyskiwaniem biednych, kiczowatych, marginalnych rzeczy, trochę jak u Kurta Schwittersa. To niewątpliwie ten ślad, z tym że w sosie polskim. U Białoszewskiego są polskie kalessony, lustra, łemkowskie madonny i tak dalej. Rosenstein jest bliska tej praktyce, wytworzyła wręcz nową ekologię pracowni malarskiej, żadna to świątynia tworzenia, tylko cierpliwie obmyślana, przerażająca, organicznie uzupełniana instalacja przedmiotowa. Są to często rzeczy drobne, uderzające swą fakturą lub wzruszające nieporadną formą. Trzeba by o tym napisać. Czuję, że jej „hodowanie” przedmiotów wiąże się z osobistym

²³ B. SHALLCROSS: *Requiem dla kanonu? Szczególny przypadek kanonu transatlantyckiego*. Przeł. A. SKARBIŃSKA-ZIELIŃSKA. „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 278–294.

²⁴ B. SHALLCROSS: *Efekt niesprzątniętego pokoju*. W: *(Nie)przezroczyść normalności. Obrazy ładu, porządku w literaturze polskiej XIX i XX wieku*. Red. H. GOSK, B. KARWOWSKA. Warszawa 2014, s. 244–263.

przeżyciem Zagłady, oporem wyrażanym przez etyczne nieniszczenie rzeczy, z odrzuceniem ich *disposability*.

Jeśli chodzi zaś o luki w kanonie, można by wskazać na pewną jego subwersję, na szczególnie wąski typ poetyckiej twórczości wojennej, nie *stricte* zagładowej; to poezja warszawskiego ludu, miejskiego folkloru, twórczość wernakularna, jak „Teraz jest wojna, kto handluje, ten żyje”. Jej odmiana funkcjonowała też w gettach, gdzie żarty, prześmiewcze piosenki, rymowanki były pewnym sposobem odreagowywania prześladowań. Pisał o tym między innymi Michel Borwicz²⁵, a Miłosz w *Traktacie poetyckim* cytuje wierszyk, który chce uczynić nicią przewodnią w swoim tekście o trawie w Lesie Rzuchowskim: „Minie zima, przejdzie wiosna, będzie na nas trawa rosła”²⁶.

Takich tekstów wernakularnych znajdzie się trochę w zbiorach z archiwum Ringelbluma, należałoby zająć się tym problemem, ale właśnie nie oddzielając go od wernakularyzmu folkloru miejskiego, Grzesiuka i innych. Grzesiuk zresztą przeszedł przez Zagładę, jest taka jego piosenka – zupełnie nieprawdopodobna – *Piekutoszczak, Feluś i ja* z wersami: „Każdy z nas w innym końcu był świata, każdy z nas cudem żyje do dziś. / Feluś lagry niemieckie oblała, Piekutoszczak na wschód musiał iść. / No i ja na Pawiaku dwa lata, a i w lesie przynajmniej ze dwa”²⁷. Jest to napisane i zaśpiewane w sposób przejmujący, lecz nikt się tym nie zajmuje. Bożena Karwowska napisała bardzo ciekawie o *Pięciu latach kacetu*²⁸, ale przecież w piosenkach Grzesiuk ukazuje Zagładę na tym poziomie, do którego badaczki literatury raczej nie docierają. Pozostajemy wciąż zbyt elitarni. W *Ocaleniu* Miłosza pojawia się taki obraz podwarszawskich przedmieść potraktowanych z góry²⁹ (podobnie do głosów z baru u Thomasa Stearnsa Eliota w *Ziemi jałowej*³⁰). Zwykle taka twórczość uważana jest za trzeciorzędną lub, co najwyżej, za kontekst.

A.J.: Jakby prawo do wyrażania miały tylko gatunki wysokie.

B.S.: A tymczasem zajmujemy się piosenką, ale nie w związku z wojną i Zagładą.

A.J.: Zadaniem byłoby napisanie o nich nie tylko tak, by stworzyć tło dla poezji wybitnej.

B.S.: Może należałoby zweryfikować kanon?

²⁵ M. BORWICZ: *Écrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie (1939–1945)*. Préface de R. CASSIN. Paris 1973.

²⁶ C. MIŁOŚZ: *Traktat poetycki*. W: TENŻE: *Wiersze wszystkie...*, s. 425.

²⁷ Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=WuOjCWRGP4o> [data dostępu: 13.06.2019].

²⁸ B. KARWOWSKA: *Ciało, seksualność, obozy zagłady*. Kraków 2009, s. 17–39.

²⁹ C. MIŁOŚZ: *Przedmieście*. W: TENŻE: *Wiersze wszystkie...*, s. 214.

³⁰ T.S. ELIOT: *Ziemia jałowa / The Waste Land*. Przeł. i wstęp C. MIŁOŚZ. Kraków 2004.

A.J.: Sprawdzić, jak różne języki poetyckie odpowiadają na Holokaust. Jakich jeszcze ujęć poza syntezą potrzebowaliby według Pani poezja Zagłady?

B.S.: Myślę, że konieczna jest współpraca między jidyszystami a polonistami, ponieważ wciąż jeszcze niewielu jest dwujęzycznych badaczy i badaczek zajmujących się tą problematyką, jak Karolina Szymaniak czy Karolina Koprowska. Dopiero swobodnie poruszając się w literaturze tych dwóch języków, można wyczerpująco mówić o poezji Zagłady, a więc nie tylko o Władysławie Szlenglu i nie tylko o przekładanych na polski utworach Abrama Sutzvekera, ale także o poetach drugiego, trzeciego planu. Trzeba by zacząć filologicznie scalać te obszary. Filologii, dobrej starej filologii, w przeciwieństwie do teorii, jest bardzo mało w Zagładzie. Świetna za to jest archiwistyka. A właśnie filologia bezpośrednio wiąże się z impulsem archiwistycznym, to ten sam szacunek do pojedynczej „literury”.

A.J.: A jak polskie studia nad Zagładą wyglądają z perspektywy amerykańskiej? Czy widzi Pani znaczące różnice między badaniami prowadzonymi w tych dwóch kręgach językowych?

B.S.: Czasem uderza mnie brak znajomości języka i realiów wojennych wśród amerykańskich badaczy. Stykam się z tym, recenzując artykuły na temat Szosa do anglojęzycznych czasopism naukowych. Natomiast zdecydowanie nie powiedziałabym, że polscy badacze odstają poziomem od badaczy amerykańskich; polskie literaturoznawstwo jest godne podziwu, to, co robią Aleksandra Ubertowska, Tomasz Kunz, Marta Tomczok czy Tomasz Żukowski (i wielu innych, których teraz pomijam, za co przepraszam), jest świetne.

A.J.: Pewnym problemem czy też, by ująć rzecz neutralnie, zjawiskiem, którego symptomem może być właśnie brak nowych opracowań na temat poezji w kontekście Zagłady, jest wypieranie literaturoznawstwa (właśnie tego dotyczącego Holokaustu) przez studia kulturowe.

B.S.: Zdecydowanie, i dzieje się to za naszym przyzwoleniem. Należy zacząć od tego, że te wszystkie płynące z Zachodu inspiracje czasem przyjmujemy bezkrytycznie. Może najbardziej krytyczne były studia feministyczne – gdy rozwijały się w Polsce, ich przedstawicielki jasno mówiły, że nie da się prosto przenosić pewnych ujęć, koncepcji na nasz grunt. A co do poezji – w Stanach widoczne jest jednak dość zdecydowane od niej odejście (oczywiście wciąż funkcjonują środowiska bardzo jej oddane), w Polsce poezja żyje życiem o wiele mniej ukrytym.

Jeśli chodzi o heurystykę, problem polega na czymś jeszcze innym. Powołam się na taki przypadek: tak długo, jak na uniwersytecie w Chicago wykładał Adam Zagajewski, była spora grupa studentów, która chodziła na jego zajęcia. W mo-

mencie, gdy on przestał tam wyklądać poezję z Europy Środkowo-Wschodniej, zabrakło autorytetu poetyckiego podejmującego się tego zadania. Mnie z kolei ta poezja interesuje specyficznie, z punktu widzenia zwrotu przedmiotowo-materialnego. Wydaje mi się, że warto szukać inspiracji u Gubar, dla której sprawa poezji jest rzeczywiście istotna.

A.J.: Być może cenne byłoby po prostu czerpanie ze studiów kulturowych.

B.S.: Oczywiście, ale przy jednoczesnym zachowaniu specyfiki poezji.

A.J.: Właśnie to Pani zrobiła w swojej książce, wskazując na perspektywę historii rzeczy w literaturoznawczych studiach o Zagładzie. Jednocześnie wyraźnie – choć może niezupełnie wprost, raczej poprzez rozproszone w całej monografii sugestie – sygnalizuje Pani wybór hermeneutycznej interpretacji, kiedy trzeba, eksponuje Pani swoje czytelnicze „ja”, chętnie sięga po formę literaturoznawczego eseju, nieobawiającego się narracyjności, wręcz obrazowości, a przy tym do założeń teoretycznych, metodologicznych odnosi się Pani raczej oszczędnie, w lekturze można je wysłyszeć w podtekście, w Pani badawczym zapleczu. Zasadniczo skupia się Pani na pojedynczym utworze – czy to wierszu, czy opowiadaniu, umieszczając je w rozmaitych kontekstach, zgodnie z zasadą koła hermeneutycznego. Interesuje Panią rzetelne poszukiwanie znaczenia, sensu – takiego sensu, jaki jest możliwy w obliczu Zagłady. W pewnym momencie jednoznacznie stwierdza Pani, że w przypadku tych badań teorię należy wyprowadzać z Holocaustu. Pani decyzja, by sięgnąć po hermeneutykę, jest więc bardzo wyraźnym sygnałem i jednocześnie pewną propozycją tego, jak można badać poezję Zagłady.

B.S.: Całkowicie się z tym zgadzam, choć w rozmowach niektórzy znajomi poloniści zarzucali mi eklektyzm, krytykowali decyzję, by analizować teksty poetyckie, gdyż teraz rzekomo tego się nie robi. A ja uważam, że to nie jest kwestia mojego wykształcenia czy tego, że wracamy do analizy jako *close reading*.

Tym, co jest dla mnie najważniejsze w dyskursie, jest różnica między opisywaniem doświadczenia poetyckiego i prozatorskiego, istniejąca na przykład pomiędzy Tomaszem Kunzem³¹ a Sławomirem Buryłą³². Wydaje mi się również, że dyskurs o pamięci jest bardzo stymulujący i będzie jeszcze długo żywotny, choć należy on do szeregu zwrotów, które nastąpiły po strukturalizmie, po

³¹ T. KUNZ: *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*. Kraków 2005.

³² S. BURYŁA: *Prawda mitu i literatury. O pisarstwie Tadeusza Borowskiego i Leopolda Buczkowskiego*. Kraków 2003; TENŻE: *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga*. Wrocław 2006; TENŻE: *Tematy (nie)opisane*. Kraków 2013; TENŻE: *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holocaustu*. Kraków 2016; TENŻE: *Rozrachunki z wojną*. Warszawa 2017; TENŻE: *Wojna i okolice*. Warszawa 2018.

końcu wielkiej teorii. Nie wyobrażam sobie, by ten dyskurs się wyczerpał i to nie tylko dlatego, że dużo energii twórczej zostało w niego zainwestowane, za dużo pracy kuratorów i artystów pragnących mówić o własnej postpmięci o Zagładzie. Ogólnie rzecz biorąc, refleksja badawcza ciąży ku filozofii, etyce, teologii i na tym tle brakuje głosów oraz propozycji dotyczących specyfiki języka poetyckiego.

A.J.: Zdaje się, że Pani wybór hermeneutyki był wyborem poniekąd intuicyjnym. I chyba dlatego w *Rzeczach i Zagładzie* nie poświęca Pani swojej metodzie osobnego podrozdziału, wspomina Pani o niej *en passant*, Pani hermeneutyka wynika z interpretowanych utworów. Zresztą inaczej zapewne nie dałoby się nic nowego powiedzieć o tych tak dobrze znanych tekstach, nie analizując ich detalicznie i nie opowiadając o swojej lekturze.

B.S.: Tak, choć skonstruowałam w niej podstawowe modele przedstawiania rzeczy itp. W pewnym sensie to, jak czytam tekst w tamtej książce, jest bliskie sondażom, o których mówi Ryszard Nycz w swej najnowszej publikacji³³.

I, oczywiście, wyrosłam pod skrzydłami promotora mojego doktoratu Ryszarda Przybylskiego. Hermeneutyka w stosunku do Zagłady jest etycznym obowiązkiem, zaprzęciem własnej wrażliwości w sprawy uwięzione w materii języka. Dla mnie nie było innej możliwości – nie da się, nie sposób opowiadać o Zagładzie językiem strukturalizmu.

A.J.: A co jako osoba, która wprowadziła do literaturoznawczych studiów nad Zagładą problem rzeczy, myśli Pani o kolejnym zwrocie – w stronę historii środowiskowej, skupienia na podmiotach pozaludzkich?

B.S.: W pewnym sensie cała ziemia jest cmentarzem. Przecież z Gangesu szczątki ludzkie spływają do oceanu od setek lat. Różnica polega na tym, w jaki sposób człowiek zginął, czy umarł śmiercią własną, zanim zamienił się w szczątki porzerane przez ryby.

W hermeneutyce o Zagładzie rysuje się następujące spektrum – z jednej strony konieczność zajmowania się pojedynczymi, konkretnymi osobami, także anonimowymi, a z drugiej strony pojawiają się impulsy, by zajmować się właśnie tym, co rozproszone – prochami, szczątkami, resztkami, ziemią, co też ma perspektywę eschatologiczną, ale ta raczej nie jest uznawana za znaczącą i została zastąpiona przez perspektywę ekologiczną. Jeżeli jednak te badania miałyby być ograniczone wyłącznie do ekologii, to mnie raczej nie interesują, nie wyobrażam sobie pisanie o Zagładzie i jej środowisku bez perspektywy eschatologicznej. Taka ekologia powinna może uwzględniać eschatologię biblijną; wydaje mi się,

³³ R. Nycz: *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*. Warszawa 2017, s. 72.

że nie sposób mówić o Ficowskim, Różewiczu, Miłoszu właśnie bez perspektywy biblijnej, która wspiera badania ekologiczne. Szkoda, że obecne ekologiczne pojmowanie życia po życiu – *afterlife* w formie trawy, jest czysto materialne. Rozmowę – jedną z najwcześniejszych – z tą jednowymiarowością podjął Różewicz, pisząc, że „Róża to kwiat / albo imię umarłej dziewczyny”³⁴. To właśnie dialog z tymi dwoma porządkami – organicznym i podmiotowym.

A.J.: W zasadzie w swojej książce robi to Pani – wprowadzając nie wskazując wprost na wątki środowiskowe – w interpretacji wiersza Miłosza *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*³⁵, którą można by rozwinąć w kierunku koncepcji zaproponowanych przez Ewę Domańską w *Nekrosie*³⁶. To z kolei potwierdza prekursorski charakter poetyckich intuicji, podobnie dzieje się przecież w *Milczeniu ziemi* Ficowskiego³⁷, wielokrotnie wykorzystywanym przez historyków środowiskowych jako przykład narracji, w której perspektywa ludzka nie wyklucza perspektywy pozaludzkiej.

B.S.: Tak. *Odczytanie popiołów* Ficowskiego – tom-cykl, do którego *Milczenie ziemi* zostało włączone – powinien przeczytać każdy archeolog. To też jest efekt jego wzięcia się w twórczość Brunona Schulza, u którego są takie intuicje, na przykład w opowiadaniu *Sierpień*³⁸, gdzie ogród jest czymś więcej niż organiczną rzeczywistością.

A.J.: Z Pani książki, a także pojedynczych artykułów wynika, że z jednej strony lektura rękopisów, kwerendy w archiwach są dla Pani każdorazowo ważnym doświadczeniem, impulsem badawczym, a z drugiej strony często krytycznie pisze Pani o umuzealnieniu Holocaustu. Wobec tego jakiego archiwum, jakich muzeów Zagłady potrzebujemy?

B.S.: Obecnie najważniejszym doświadczeniem archiwalnym, zakładając, że archiwum to nie tylko pliki, dokumenty w teczkach czy mikrofilmy, są dla mnie wyjazdy do Chełmna nad Nerem, miejsca, w którym był pierwszy hitlerowski obóz śmierci. Tam jest taki spichlerz, gdzie przetrzymywano więźniów, których zadaniem było sortowanie rzeczy, przerabianie odzieży należącej do zagazowanych ofiar – było to komando krawieckie. Kiedy się myśli o grupie ostatnich Żydów, którzy w tym spichlerzu zginęli, zostawiając list wołający o pamięć i pomstę, kiedy się myśli o nich już pomordowanych i leżących na podłodze

³⁴ T. RÓŻEWICZ: *Róża*. W: TENŻE: *Utwory zebrane*. T. 7: *Poezja I*. Wrocław 2005, s. 7.

³⁵ B. SHALLCROSS: *Pośmiertna wina ciała*. W: TAŻ: *Rzeczy i Zagłada...*, s. 97–119.

³⁶ E. DOMAŃSKA: *Nekros*. *Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*. Warszawa 2018.

³⁷ J. FICOWSKI: *Milczenie ziemi*. W: TENŻE: *Odczytanie popiołów...*, s. 26.

³⁸ B. SCHULZ: *Sierpień*. W: TENŻE: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Oprac. J. JARZĘBSKI. Wrocław 1998, s. 3–13.

jak tobołki, jak porzucone gałgany (zachowało się takie zdjęcie), to właśnie to miejsce/muzeum/archiwum ożywa, dotyka, a właściwie wręcz poraża; swą mało opracowaną kuratorsko śladowością uruchamia afekt, nieprawdopodobną odpowiedź emocjonalną. Gdy pierwszy raz weszłam do tego spichlerza, było w nim potwornie zimno, ale chciałam doświadczyć tego zimna Kulmhofu, o czym wspominali ci, którym udało się stamtąd uciec. Nie potrafiłam sobie wyobrazić, jak w tej temperaturze więźniowie mogli trzymać w ręku nożyczki. Można powiedzieć, że taka próba „wzucia się” w przeszłość jest zawsze skazana na porażkę, ale dla mnie była ważna, ponieważ uświadomiła mi niemoc, ograniczenia mojej wrażliwości. Lekcja pokory. Tu także widać, że aby wejść w studia nad Zagładą, trzeba wyjść z wąskich, teoretycznych ujęć, trzeba znaleźć się w archiwum, w jego wnętrzu, zanim zostanie ono wypreparowane jako muzeum. Zresztą spichlerz-archiwum historii też się przemieni w muzeum pod czujnym okiem kuratorów. Oby ich decyzje były dyskretne.

A.J.: Miejsce po obozie w Chełmnie, tak jak Las Rzuchowski, w którym znajdują się groby ofiar, jest na razie miejscem wciąż nieumuzealnionym.

B.S.: Mimo że postawiono tam dość nieudaną betonową bryłę – pomnik pamięci. Reszta się nie narzuca, nie ma napisów, nie ma zbyt wielu gablotek w budynku obok. Samo Chełmno ma przedziwną, zastanawiającą aurę. To nie tylko pierwszy obóz, który został założony właściwie przez „lokalsów”. Ta wieś, wspomniana w *Bulli gnieźnieńskiej*, była terenem, gdzie działały się niesamowite rzeczy, gdzie tuż obok obozu śmierci pewna kobieta przechowywała przez całą wojnę polskiego Żyda; to jest miejsce, gdzie kierownik szkoły czy poczty pisze list zawiadamiający o tamtejszych zbrodniach (krótco po tym, jak go napisał, został zastrzelony). To pojedyncze sprawy, jakie nie rozgrywały się gdzie indziej.

W Chełmnie rysuje się oczywiście również perspektywa ekologiczna, środowiskowa, którą trzeba eksplorować i zrozumieć. Wewnątrz wspomnianego już pomnika osiedlił się, będący pod ścisłą ochroną, gatunek nietoperza – nocek duży. Remont pomnika wymaga więc jakiegoś odstępstwa od prawa zwierząt.

Las Rzuchowski to straszne miejsce; masowe groby ciągną się tam daleko, porośnięte bujną trawą. Jak wspominałam, chciałabym napisać o tamtejszej bujnej trawie, gdyż jest ona przed-językowym, naturalnym pomnikiem pamięci. Zresztą podobnie chciałabym napisać o drzewach w Babim Jarze, tak żywotnym dzięki ciałom pomordowanych tam ludzi. Płodność ziemi w tamtych miejscach – co za przypomnienie o mordach.

A.J.: Częściowo tą problematyką zajmują się tacy badacze, jak Mikołaj Smykowski³⁹. Niemniej obóz w Chełmnie nad Nerem do tej pory opisywany był przede

³⁹ M. SMYKOWSKI: *Eksterminacja przyrody w Lesie Rzuchowskim*. „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 61–85.

wszystkim przez historyków. Pani natomiast pracuje obecnie nad pionierską monografią poświęconą temu miejscu w innym ujęciu.

B.S.: Oczywiście korzystam z badań historiograficznych, wydana parę lata temu książka Patricka Montague⁴⁰ – świetnie napisana, oszczędna – jest dla mnie bardzo ważna. W swojej pracy zajmuję się głosami pierwszych świadków czy też „przeżywców”, jak mówią niektórzy.

A.J.: To neologizm autorstwa Agnieszki Daukszy⁴¹. Zwykło się mówić „ocalałych”.

B.S.: Z Chełmna uciekł i zdążył złożyć świadectwo niejaki Szlamek Bajler (właśc. Szlama Ber Winer) zwany również Jakubem Grojanowskim (jego nazwisko, to, skąd się ono wzięło, to osobny problem, co zostało już opisane). Dotarł on do maleńkiej miejscowości Grabów, która leży niedaleko Chełmna. Tam przed rabinem opowiedział o swoich przeżyciach w obozie. Potem zapisał je dla archiwum Emanuela Ringelbluma. Nie znam drugiego tak skrupulatnego świadectwa. Bardzo dokładnie, godzina po godzinie, przedstawił działanie obozu w czasie swojego pobytu, podał, ilu ludzi mogło zostać zagazowanych w każdej ciężarówce itd. Te zeznania i zeznania drugiego świadka, Mordechaja (Michała) Podchlebnika, są sednem mojej pracy.

A.J.: Podchlebnik jest, zdaje się, bardziej rozpoznawalny.

B.S.: Bo Bajler zginął w Zagładzie, uciekł do Warszawy, ale w końcu został wywieziony do Bełżca. Jego świadectwo jest niezwykle cenne dlatego, że zostało wypowiedziane po raz pierwszy kilka dni po ucieczce. Większość zeznań – jakimi dysponujemy, jakimi dysponują muzea, organizacje humanitarne – dotyczących najróżniejszych ekstremalnych wydarzeń (jak na przykład wojny w Bośni i Hercegowinie) jest zwykle przefiltrowana przez długi upływ czasu, więc pamięć może być stępiona przez przeżycia, które nastąpiły później, a tu mamy takie surowe dotknięcie Realnego. Znamienne, że początkowo nie chciano mu wierzyć – rabin nie chciał mu wierzyć, z podobną reakcją spotkała się relacja Podchlebnika. Bajler, gdy wszedł do domu rabina, określił siebie jako Żyda z zaświatów, który przyszedł ze świata umarłych. Po tym nieprawdopodobnym wołaniu trochę ochłonął, usiadł i zaczął opowiadać, co się działo w Lesie Rzuchowskim. Relacje obu świadków były ostrzeżeniem trudnym do przyjęcia i wywołały reakcję niedowierzania ze strony mieszkańców Grabowa. W tym fak-

⁴⁰ P. MONTAGUE: *Chełmno nad Nerem. Pierwszy nazistowski obóz zagłady*. Przeł. T.S. GAŁĄZKA. Wołowiec 2014 (wydanie amerykańskie – 2011).

⁴¹ A. DAUKSZA: *Klub Auschwitz i inne kluby. Rwane opowieści przeżywców*. Gdańsk 2016.

cie zawarta jest doza ironii, ponieważ ich relacje są niepodważalne. Nikt spośród najbardziej nawet skrupulatnych historyków nie może tych świadectw odrzucić, gdyż Bajler wspomina nazwisko Mordechaja (Michała) Podchlebnika, a z kolei Podchlebnik zupełnie niezależnie w swoim zeznaniu wspomina nazwisko Bajlera. W Chełmnie udało się im obu zmówić kadysz nad zamordowaną rodziną Bajlera. Modlitwa, jak i wszelka rozmowa, była oczywiście zakazana, oni mogli zginać, ale chcieli zmówić kadysz. Właściwie wciąż słabo rozumiemy te przeżycia, częściej zajmujemy się przemocowymi wywiadami Claude'a Lanzmanna.

Drugim świadectwem, które szczegółowo analizuję, jest zeznanie złożone przez Podchlebnika już po wojnie, przed sędzią Władysławem Bednarzem. Głos tego ocalałego słyhać w opowiadaniu Zofii Nałkowskiej *Człowiek jest mocny z Medalionów*. Swoją drogą ten tytuł został błędnie sformułowany, dlatego że Niemiec nie może powiedzieć, wskazując na konkretną osobę: „Człowiek jest mocny”, w tym języku gramatyka nie dopuszcza podobnych konstrukcji. Niemiec może powiedzieć tylko i wyłącznie: „Ten człowiek jest mocny”. Podchlebnik przeżył, ponieważ dostał czapkę od jakiegoś chłopca, który też pozwolił mu się ogolić, dzięki czemu nie wyglądał jak uciekinier, poza tym był silny, wysoki – to wszystko wiemy.

Wracając do koncepcji książki, będzie ona poświęcona świadectwom uciekinierów z Chełmna. W porządku chronologicznym są to zeznania Grojanowskiego, który mówi bardzo chętnie i który ostrzega, dokładnie opisuje okres dwóch tygodni, jakie przeżył w Chełmnie; potem świadectwo Podchlebnika, który także stara się opowiadać szczegółowo. Włączę również to, jak ostatecznie postępuje z Podchlebnikiem Lanzmann, który – wiemy – przemocowo potraktował swoich rozmówców, co dziś jest absolutnie nie do przyjęcia. Lanzmann zupełnie zlekceważył zasady przeprowadzania wywiadu z ludźmi, którzy wyszli z Zagłady, mimo że istniały co do tego wytyczne sformułowane przez Rachelę Auerbach⁴², rodzaj instrukcji dla rozmawiających z ocalonymi. To był krótki tekst, wyrosły z jej doświadczenia; ona sama prowadziła takie wywiady w Warszawie, Tel Awiwie i Jerozolimie, była też kimś „stamtąd” czy raczej „stąd”; ułożony przez nią zbiór przepisów kładzie duży nacisk na empatię, na to, by ocalony człowiek uzyskał spokój poprzez złożenie świadectwa. Dawanie świadectwa Auerbach rozumiała jako terapię, czego nie potrafił uruchomić Lanzmann – a może nie mógł, zważywszy na jego metodę psychoanalityczną uzasadnianą potrzebą odnowienia traumy u ocalonych. Chciałabym do Lanzmanna podejść inaczej niż Dominick LaCapra⁴³, który jako pierwszy porusza problem przemocy,

⁴² Tytuł oryginału: R. AUERBACH: *Mekorot vederakhim h.adashim ligviyat „eduyot”*. „Yediot yad vashem” 29 July 1954, 2. Por. B. COHEN: *Rachel Auerbach, Yad Vashem, and Israeli Holocaust Memory*. Dostępne w Internecie: https://www.academia.edu/2916940/Rachel_Auerbuch_Yad_Vashem_and_Israeli_Holocaust_Memory [data dostępu: 15.03.2016].

⁴³ D. LACAPRA: *Lanzmann's Shoah: "Here There Is No Why"*. „Critical Inquiry” 1997, no 23, s. 231–269. Por. D. GŁOWACKA: *Polska współ-pamięć i dylematy przekładu w wycinkach „Shoah”*

jakiej reżyser dopuścił się wobec swych świadków. Na przykład Podchlebnik mówi w jidysz, po żydowsku, po czym jest tłumaczony i wykluczany z rozmowy. Lanzmann wraz z tłumaczką mówią o nim „on”. Dziwna triangulacja. Mnie uderza fakt, że był to świadek niechętny. (Tak zresztą będzie zatytułowany mój rozdział o nim: *The Reluctant Witness*). Oto sytuacja, gdy ktoś, kto nie chce mówić, mówi wbrew sobie.

Ale od tego rodzaju wymuszenia Lanzmann przechodzi do kolejnego, pytając, jak Podchlebnik (symbolicznie, oczywiście) umarł w Chełmnie. Wdziera się więc w najbardziej bolesną intymność mężczyzny, związaną ze śmiercią jego żony i dwójki małych dzieci w obozie. Reżyser pyta: „Co wówczas w Tobie umarło?”. To pytanie jest wybitnie przemocowe i chorobliwie ciekawskie. Lanzmann nie miał prawa kierować go do Podchlebnika. Chce wydobyć te napięcia, by pokazać, że autor *Shoah* właściwie wykorzystuje swoich rozmówców, niekiedy tworzy z nich ponownie ofiary. Uderzająca jest jego reakcja na fakt, że Podchlebnik w czasie wywiadu się uśmiecha – no bo jak ktoś się może uśmiechać i mówić o tak strasznym cierpieniu. A skądinąd wiadomo, że osoby opowiadające o tragedii swych bliskich czasem się bezwiednie uśmiechają – jest to przejaw tego, co w psychologii określa się jako *coping mechanism*. Niezręczny sposób radzenia sobie, zdobywania się na jakieś rozluźnienie. To problem pewnej nieświadomości, który należy przeanalizować. Zresztą Podchlebnik nie umie odpowiedzieć na obcesowe pytanie Lanzmanna, dlaczego się śmieje; cóż bowiem znaczy jego oczywista odpowiedź, że raz się człowiek śmieje, raz płacze. Wymagania reżysera doprowadzają go, tak jak innych rozmówców – Jana Karskiego i Abrahama Bombę⁴⁴ – do łez.

A.J.: To jest oczywiście mechanizm obronny.

B.S.: Zdecydowanie, ale Lanzmann to tak ustawił, że my właściwie myślimy, że w zachowaniu Podchlebnika jest coś odpychającego, niestosownego. Tymczasem tu raczej chodzi o to, o czym mówi w *Walcu* Miłosz: „Jest taka cierpienia granica, / Za którą się uśmiech pogodny zaczyna, / I mija tak człowiek, i już zapomina, / O co miał walczyć i po co”⁴⁵. Tę właśnie granicę cierpienia przekroczył Podchlebnik, co Lanzmann wyczuł i wykorzystał w swym dokumencie, wiedząc, że tamto przeżycie Podchlebnika było dotarciem do tamtej strony.

Natomiast trzecie interesujące mnie świadectwo dotyczy człowieka, któremu zabrano głos, Szymona Srebrnika. Nie chcę wchodzić w to, czy Srebrnik mówi prawdę, czy nie, zastanawia mnie bowiem co innego. Najpierw został on zmuszony do „wypożyczenia” swego głosu, gdy jako dziecko był więziony w obozie

Claude'a Lanzmanna. W: TAŻ: *Po tamtej stronie: świadectwo, afekt, wyobraźnia*. Warszawa 2016, s. 99–124.

⁴⁴ Ocalony Abraham Bomba był członkiem Sonderkommanda w Auschwitz.

⁴⁵ C. MIŁOSZ: *Walc*. W: TENŻE: *Wiersze wszystkie...*, s. 190.

i śpiewał dla tamtejszych esesmanów przedwojenny szlagier *Mały biały domek...* Dzięki temu, że oddał swój głos Niemcom, przeżył. Niestety, Lanzmann też się nim posłużył. To wedle jego scenariusza Srebrnik znowu pływał łódką po rzece, do której wrzucano prochy ofiar, i śpiewał. Było to drugie zawłaszczenie jego głosu, nakazujące postawić pytanie, czy ten człowiek właściwie miał swój głos. Ta scena przechodzi w jeszcze trudniejszą do oswojenia, kiedy Srebrnik, chodząc po Lesie Rzuchowskim, mówi, że „tu jest tak samo jak wtedy, spokojnie”. Przecież gdyby się trochę zastanowił, to widziałby różnicę: tam w czasie wojny działy się straszne rzeczy, w jednym miejscu grzebano zagazowanych ludzi wyrzucanych z ciężarówek – jak rzeczy z worka, w innym miejscu było wielu uwięzionych płaczących i modlących się ludzi, składowano tam jakieś przedmioty, były wojna i śmierć, dokoła ruch, chaos, brud, a on sam był chłopcem. A przed kamerą mówi, jakby wbrew tym dwóm przeciwstawnym twarzom rzeczywistości, że nic się tam nie zmieniło. Wydaje mi się, że Srebrnik mówi tak jakby za Lanzmannem, który uważał, że tzw. puste miejsca po Zagładzie mają tę samą wagę i kognitywną nośność, co dokumenty. Była to podstawa jego estetyki związanej z brakiem zagładowych przedstawień śmierci przez gazowanie. Odrzucał cztery fotografie z Brzezinki, ponieważ uważał, że komora gazowa – fotografia ludzi w niej umierających, a takowej nie ma – była rdzeniem Szoa. Daleką konsekwencją takiego założenia jest wniosek, że oto w polskiej miejscowości Chełmno nic się nie zmieniło. Być może jej mieszkańcy mogliby być zdolni do ponowienia tamtych strasznych czynów?

Zatem Podchlebnik nie chce za bardzo mówić, Srebrnik jest pasywny i robi to, co mu każe Lanzmann, „wypożycza się”, by mówić i śpiewać swoim głosem, ale nie swoim. Jaki więc byłby status tych wszystkich świadectw? Podchlebnik i Bomba opowiadali w taki sposób, że właściwie tworzyli ekspresję jako dodatkowy aspekt swych relacji. Nie był to typ zeznania sądowego, lecz ekspresyjne przeżycie własnego przeżycia. Powinno ono prowadzić do poważnych przewartościowań w myśleniu o świadectwie, ponieważ zwykliśmy traktować je niczym słowa mocne i święte, doszło do ich swoistej fetysyzacji i „beatyfikacji” ocalałych. Tymczasem świadectwo nie jest żywym doświadczeniem, jest właśnie – powiedzmy – substytutem ongiś żywego doświadczenia.

A.J.: Zatem Pani książka w odróżnieniu od prac historyków będzie próbą hermeneutyki tego miejsca?

B.S.: I próbą odpowiedzi na pytanie, dlaczego świadectwo i związane z nim ocalenie niosą ze sobą pewną tajemnicę, dlaczego ludzie chcą wiedzieć, co to za tajemnica, dlaczego cierpienie bywa otoczone taką aurą tajemnicy, której nie respektują tylko nieliczni. Głębokie przeżycie Zagłady łączy się z kondycją zasadniczego oniemiaenia, z granicą obumierania; w niektórych świadectwach z Holocaustu dochodzi do przekroczenia tej granicy. W dyskursie dużo się mówi

obecnie o ocaleniu jako meta-fenomenie, gdyż człowiek, który ocalał, nie jest tożsamy ze swoim przeżyciem. Nie wiemy jednak, co kryje się za tym, że ktoś ocalał, a ktoś nie. Hermeneutyka nadziei, która zyskała pewną nośność w dyskursie o przeżyciu, jest ważna, ale czy tak naprawdę nie działał tu przypadek?

A.J.: Pisze o tym Ida Fink⁴⁶.

B.S.: Właśnie, Ida Fink jest w tym mistrzynią. Jesienią będę prowadziła seminarium o przeżyciu (*Survival*), będę między innymi mówić o Fink, ale zacznę od wiersza Szymborskiej *Wszelki wypadek*⁴⁷, by przejść do refleksji nad jednym z najważniejszych głosów w dyskursie, do Franza Rosenzweiga, który w swej głośniejszej pracy *The Star of Redemption*, powstałej w 1921 roku⁴⁸, rozważa między innymi ideę przeżycia w kontekście judaizmu. Według niego Żyd jest jakby resztą, która przeżyła, która pozostała i jest. Do tego dochodzi jeszcze kwestia przeżycia narodu żydowskiego. Niemniej jednak nie zgadzam się, że ocalenie jest żydowskie z natury. To trąci esencjalizacją.

A.J.: Jeśli dobrze rozumiem, to, co Pani Profesor zamierza zrobić, to próba ontologii świadectwa, nie tylko opisanie tych konkretnych przypadków, ale przedyskutowania samego statusu takiego zeznania. A jak to się właściwie stało, że zajęła się Pani obozem Kulmhof i dalej zajmuje się Pani relacjami ofiar, ocalałych?

B.S.: To był odwrót od świadectwa niesionego przez przedmioty Zagłady.

Pracuję też teraz nad artykułem o nekrotopografii gett warszawskiego i łódzkiego, opierając się na tekstach autobiograficznych i fotografiach. Stawiam tezę, że getta wytworzyły figurę losu, którą w obozach nazywano zmuzułmanieniem, chociaż samo określenie nie funkcjonowało w gettach, gdyż pochodziło ono ze slangu berlińskiego i zostało przeniesione przez tamtejszych kryminalistów, którzy w obozach pełnili funkcje kapo i tym podobne. Ważne jest to, że takiej warstwy „rządzącej”, jak ci niemieccy kryminaliści, nie było w gettach. „Muzułman” to oczywiście nazwa ksenofobiczna, o przestępczym rodowodzie, co ciekawe przedhitlerowska. Zależy mi na tym, by opisać fenomenologię, głównie wygląd tych ludzi, których nazywam „muzułmanami getta”, a o których mówiono w getcie, że są chorzy na „chorobę getta”, czyli na chorobę głodową. Choroba głodowa to jeden z kilku znaków wspólnych między umieraniem muzułmana i kogoś z getta. Znalazłam sporo zdjęć przedstawiających takie

⁴⁶ I. FINK: *Podróż*. Londyn 1990.

⁴⁷ W. SZYMBORSKA: *Wszelki wypadek*. W: TAŻ: *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki. Kraków 2010, s. 163.

⁴⁸ F. ROSENZWEIG: *The Star of Redemption*. Transl. W.W. HALLO. London 1971. Polskie wydanie: F. ROSENZWEIG: *Gwiazda zbawienia*. Przeł. M. PAWŁOWSKI. Kraków 1998.

postacie. Dokonuję analizy tych fotografii pokazujących umieranie – zupełnie niezauważane – dogorywające lub martwe ciała. Choć na zdjęciach są one czasem otoczone przez ludzi, to wytwarza się wokół nich krąg pustki i wyparcia. Zmierzam w ten sposób do opisu swego rodzaju przemocowej fenomenologii samotności wspomaganej przez zbiorowe wyparcie. W piśmiennictwie o fotografiach Zagłady mało się mówi o podobnym wypieraniu zbiorowym.

A.J.: Przypomina to scenę z opowiadania Nałkowskiej *Przy torze kolejowym* – „odgrodenie pierścieniem przerażenia”⁴⁹?

B.S.: Tak, pierścień przerażenia, ale też niemożności wykroczenia poza obojętność i przyzwyczajenia. Gdyby popatrzeć na getto przez pryzmat relacji spacjalnych i zastanowić się, gdzie na tym niewielkim obszarze umierali ludzie – „kadawrzy”, to ujawniłyby się takie punkty w przestrzeni publicznej, w których śmierci jest najwięcej, a najwięcej było ich na chodnikach. Tę nekrotopografię ukazują archiwalne zdjęcia.

A.J.: W kontekście tego rodzaju interpretacji fotografii, jaką Pani proponuje, nasuwa się pytanie o rolę wyobraźni w pisaniu o Zagładzie.

B.S.: To wyobraźnia wzrokowo-empatyczna. Posługuje się nią Georges Didi-Huberman w *Obrazach mimo wszystko*⁵⁰, gdy patrzy na te cztery zdjęcia z Birkenau i widzi więcej, widzi scenę, która się wydarzyła i cudem fragmentarycznie ocalała. Jakże to podważa estetykę dokumentalnego filmu Lanzmanna.

A.J.: Czy druga książka, którą Pani kończy, znana pod roboczym tytułem *Inscription and Other Matters*, wyrosła z *Rzeczy i Zagłady*?

B.S.: Trochę tak, dlatego że organizującą tę pracę koncepcję przedmiotu tekstualnego wymyśliłam na podstawie zdeponowanych w muzeum w Auschwitz walizek, ponieważ na nich znajdują się napisy. Więc będzie w tej monografii mały podrozdział o tych walizkach, ale głównie chodzi mi o inne kwestie, przede wszystkim o materialność zapisów takich jak bazgroły (*doodles*) kreślone przez poetów (na przykład Miłosza⁵¹) na brudnopisach wierszy. Ma ta książka być takim wypadem w dziedzinę nanofilologii i mikrotopii materialnej, związanej z mikrologią Aleksandra Nawareckiego⁵². Zajmuję się różnymi inskrypcjami,

⁴⁹ Z. NAŁKOWSKA: *Przy torze kolejowym*. W: TAŻ: *Medaliony*. Poznań 1990, s. 26.

⁵⁰ G. DIDI-HUBERMAN: *Obrazy mimo wszystko*. Przeł. M. KUBIAK HO-CHI. Kraków 2012.

⁵¹ Zob. B. SHALLCROSS: *Poeta i sygnatury*. „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 53–61.

⁵² A. NAWARECKI: *Mały Mickiewicz. Studia mikrologiczne*. Katowice 2005; *Miniatura i mikrologia literacka*. T. 1. Red. A. NAWARECKI. Katowice 2000; *Miniatura i mikrologia literacka*. T. 2. Red. A. NAWARECKI. Katowice 2001; *Skala mikro w badaniach literackich*. Red. A. NAWARECKI, M. BOGDANOWSKA. Katowice 2005.

także tymi z amerykańskiej codzienności, łącznie z cytatami na filiżankach, poduszkach, T-shirtach⁵³. Niektórzy uważają, że te wszystkie artefakty z cytatami z literatury świadczą o pamięci – ja twierdę, że również o zapomnieniu. Czym bowiem jest cytat bez podania nazwiska jego autora, jak nie formą zapomnienia?

A.J.: Pora, abyśmy krótko podsumowały naszą rozmowę, która stała się między innymi opowieścią o przejściu od literaturoznawczych studiów zagładowych do pracy nad dokumentami i świadectwami. Rozumiem, że nie jest to jednak ruch w jedną stronę?

B.S.: Na pewno mierzę się z tym pytaniem, na ile możemy mówić o samej poezji, i poczuciem, że powinniśmy ją dopełniać inną narracją. Oby starczyło mi czasu.

⁵³ Zob. B. SHALLCROSS: *Materialność i logosfera codzienności*. „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 334–348.



TOMASZ ŻUKOWSKI

 <http://orcid.org/0000-0002-9787-9626>

Instytut Badań Literackich PAN

Zbiorowa nieświadomość Czesław Miłosz

Wokół wierszy Czesława Miłosza dotyczących Zagłady trwają od chwili ich powstania intensywne zabiegi dyskursywne. *Campo di Fiori* oraz *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* były potrzebne i dobrze widziane jako świadectwa polskiego współczucia dla ofiar, ale jednocześnie pozostawały niewygodne. O tej dwuznaczności świadczy najdobitniej esej Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto*, w którym utwory Miłosza z jednej strony „ratują honor poezji polskiej”¹, ale z drugiej mówią o zbiorowych zachowaniach i postawach silnie wypieranych ze społecznej pamięci. Błoński kwitował ich lekturę stwierdzeniem: „Prawda pozostaje [...] i trudna do ustalenia, i trudna do przyjęcia”². Kłopot z zaakceptowaniem tego, o czym jakoby jeszcze nie wiemy, wskazuje na problem z niechcianą w istocie i usuwaną z debaty publicznej wiedzą o wojennej przemocy wobec Żydów.

Wylano morze atramentu, pisząc o karuzeli pod murami getta, która dzięki Miłoszowi stała się niepokojącym symbolem. Znalazły się świadectwa, że jej tam w ogóle nie było³, a jeżeli była, to stała nieruchomo⁴. Tomasz Szarota dowodził, że bawiących się tam ludzi należy potraktować jak „motłoch” i nie wolno na podstawie ich zachowań wnioskować o polskim społeczeństwie. „Miłosz na-

¹ J. BŁOŃSKI: *Biedni Polacy patrzą na getto*. W: TENŻE: *Biedni Polacy patrzą na getto*. Kraków 1996, s. 12.

² Tamże, s. 15.

³ Wymianę zdań na temat istnienia i działania karuzeli omawia Tomasz SZAROTA; zob. TENŻE: *Karuzela na Placu Krasińskich. Czy „śmiały się tłumy wesole”? Spór o postawę warszawiaków wobec powstania w getcie*. W: TENŻE: *Karuzela na placu Krasińskich. Studia i szkice z lat wojny i okupacji*. Warszawa 2009, s. 157–163.

⁴ Zob. R. MATUSZEWSKI: *Nieruchoma karuzela na pl. Krasińskich*. „Rzeczpospolita” z 10–11 maja 2003 r. [dodatek: „Plus Minus”], s. A10.

pisał te słowa, nie zdając sobie sprawy, że przekracza niebezpieczną granicę” – twierdził, określając *Campo di Fiori* jako „nadużycie”⁵. Nadużycie dotyczyło nieuprawnionego uogólnienia dotyczącego polskich postaw.

Na łamach „Tygodnika Powszechnego” Jan Błoński mówił o wojennych wierszach Miłosza, że skupiają się „na tym, co się pojawia w podświadomości”⁶. Sądząc po interpretacjach, zbiorowa nieświadomość krąży wokół sprawy polskiego współudziału w Zagładzie. Najbardziej niepokojące, a zarazem konsekwentnie wypierane i negowane, zdanie brzmi:

I policzy mnie między pomocników śmierci:
Nieobrzezanych.⁷

Jakie są zatem treści i mechanizmy zbiorowej nieświadomości, w którą zaglądamy dzięki tekstom Miłosza?

Koszmar w rzeczywistości, czyli kontekst

Zanim się nimi zajmiemy, musimy zapytać o kontekst powstania *Biednego chrześcijanina...* oraz *Campo di Fiori*. Podczas ich lektury nie sposób pominąć tego, co działo się wokół i co spowodowało poetycką reakcję. Dygresja historyczna jest w tym miejscu konieczna, ponieważ znaczenie wierszy Miłosza zasada się właśnie na odniesieniu do realiów Holokaustu. Trzeba o nich pamiętać, myśląc o sensie niepokojących publiczność aluzji.

Ostatnie lata przyniosły wiele prac historycznych na temat polskich zachowań wobec Żydów oraz ich wpływu na los eksterminowanych⁸. Zmienił się obraz tamtego czasu, który przez dziesięciolecia pozostawał niewypowiedzianym założeniem interpretacji utworów Miłosza. W świetle współczesnej historiografii przekonanie o polskiej obojętności wobec Zagłady okazuje się fałszywe. Dominantą wyłaniającego się ze świadectw obrazu stała się agresja w różnych formach

⁵ T. URZYKOWSKI: *Były tam tłumy wesole?* Wywiad z T. SZAROTĄ. „Gazeta Wyborcza” z 24 kwietnia 2009 r. [dodatek: „Gazeta Stołeczna”], s. 8.

⁶ *Ludzkość, która zostaje*. Rozmawiają Czesław MIŁOSZ, Jan BŁOŃSKI, Jerzy TUROWICZ i Marek EDELMAN. „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 18, s. 19.

⁷ Wszystkie fragmenty z liryków *Campo di Fiori* i *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* cytuję z wydania: C. MIŁOSZ: *Wiersze*. T. I. Kraków–Wrocław 1985, odpowiednio s. 114–116 i 133–134.

⁸ Zob. np. *Zarys krajobrazu. Wieś polska wobec zagłady Żydów 1942–1945*. Red. B. ENGELKING, J. GRABOWSKI. Wstęp K. PERSAK. Warszawa 2011; B. ENGELKING: *Jest taki piękny słoneczny dzień... Losy Żydów szukających ratunku na wsi polskiej 1942–1945*. Warszawa 2011; *Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski*. Red. B. ENGELKING, J. GRABOWSKI. Warszawa 2018.

przyczyniająca się do realizacji „ostatecznego rozwiązania”. Krzysztof Persak, przypominając wykładnię *Biednego chrześcijanina...* zaproponowaną przez Jana Błońskiego w eseju *Biedni Polacy patrzą na getto*, zaznaczał:

Błoński pisał o tym, że między Polakami a Żydami podczas wojny „nie wszystko było w porządku”. Odnosząc się do ludobójstwa, konkludował jednak z ulgą, że „nie wzięliśmy udziału w tej zbrodni”. To stwierdzenie, odzwierciedlające ówczesny stan wiedzy i świadomości historycznej, zdezaktualizowało się, gdy poznaliśmy prawdę o mordzie w Jedwabnem. [...] Z fenomenu „codziennych” zbrodni popełnianych podczas wojny przez Polaków na Żydach nadal nie zdaliśmy sobie sprawy⁹.

„Codzienne zbrodnie” odbywały się na oczach polskiej społeczności. Nie budziły przy tym szczególnego sprzeciwu (o czym za chwilę). W opisach likwidacji gett, pozostawionych zarówno przez ofiary, jak i przez Polaków, powtarzają się wyłapywanie uciekinierów przez miejscową ludność i rabunek. We wspomnieniu Zygmunta Klukowskiego wyglądało to tak:

Wciąż trwa tropienie Żydów. Obcy i żandarmi, i esesmani wyjechali wczoraj. Dzisiaj działają „nasi” żandarmi i granatowi policjanci, którym kazano zabijać na miejscu każdego złapanego Żyda. Rozkaz ten wykonują bardzo gorliwie. [...] W ciągu całego dnia wynajdowano Żydów w najrozmaitszych kryjówkach. Rozstrzeliwano ich na miejscu lub odprowadzano na kirkut i tam zabijano. [...] Mieszkania żydowskie są częściowo opieczętowane, pomimo tego rabunek idzie na całego. W ogóle ludność polska nie zachowała się poprawnie. Niektórzy brali bardzo czynny udział w tropieniu i wynajdywaniu Żydów. Wskazywali, gdzie ukryci są Żydzi, chłopcy uganiaли się nawet za małymi dziećmi żydowskimi, które policjanci zabijali na oczach wszystkich¹⁰.

A oto obraz z Trzebieszowa:

[...] w poniedziałek jakaś straż obywatelska, miejscowi chłopci wartujący w nocy przed napadami bandyckimi, dostali rozkaz wyłapania wszystkich miejscowych Żydów i odstawienia ich do Łukowa. Otoczono całą wieś i rozpoczęło się polowanie. Wywlekano Żydów, łapano ich na polach, po łąkach. Jeszcze strzały grzmia, a już nasze hieny czatują, co ukraść się da po Żydach. Jeszcze trupy Żydów nie ostygły, a już płyną podania o domy żydowskie, o sklepy, o warsztaty czy kawałek ziemi pozostałej. W dniu 5 listopada przejeżdżam przez wieś Siedliska. Wstępuję do spółdzielni. Chłopci kupują kosy. Sklepowa mówi: „przydadzą się wam na dzisiejszą obławę”. Pytam, na jaką obławę, „a na Żydów”,

⁹ K. PERSAK: *Wstęp*. W: *Zarys krajobrazu...*, s. 22–23; dalej Persak zauważa, że wiedza ta była jednak w kulturze obecna (tamże, s. 23).

¹⁰ Z. KLUKOWSKI: *Dziennik z lat okupacji Zamojszczyzny (1939–1944)*. Lublin 1958, s. 290.

zapytałem, „a ile płacą za jednego Żyda” – kłopotliwe milczenie. „Tropiciele” gromadnie ruszyli w lasy za zbiegami, licząc na obiecane przez Niemców zyski: wódkę, cukier, kartofle, naftę, ale też rzeczy osobiste pojmanyh. Do tej akcji ludzie zgłosili się sami, przez nikogo nieprzymuszani i niezastraszeni¹¹.

W większych miastach postępowanie polskiego otoczenia względem ofiar nie różniło się od tego z prowincji. Ita Diamnat, która wraz z dwójką innych Żydów uciekła z warszawskiego getta, zeznawała po wojnie, że:

[...] od przekroczenia bram „żydowskiej dzielnicy” do odjazdu pociągu z warszawskiego dworca padli ofiarą około 20 anonimowych szmalcowników: wzrostków, dorożkarza, policjanta i pracowników kolejowo-dworcowych. W konsekwencji już pierwszego dnia życia po aryjskiej stronie zostali pozbawieni niemal wszystkich pieniędzy¹².

Jan Grabowski pisał o powszechnym zjawisku szantażowania uciekinierów:

Wbrew często powtarzanym opiniom, zjawisko szmalcownictwa nie należało do zachowań marginalnych, lecz stało się źródłem zarobków dla tysięcy ludzi. Wielu warszawiaków stało się bezpośrednimi (i często biernymi) świadkami wymuszeń, a całe społeczeństwo było świadome nagonki na ukrywających się Żydów¹³.

Agresja znajdowała uzasadnienie w zakorzenionych w kulturze antysemitycznych przekonaniach. W raportach sporządzanych przez Państwo Podziemne dla rządu w Londynie zwracano uwagę na niechęć społeczeństwa do prześladowanych Żydów już na początku wojny:

„Generał Sikorski musiał coś Żydom obiecać. Niech buja zdrowo. My i tak młyna X, sklepu Y, fabryczki Z nie oddamy”. Ulica warszawska nie współczuła więźniom getta – „mur oddzielający getto przepuszczał tylko pieniądze i towary, a wiadomości o niesłychanej nędzy – nie”. Uliczni śpiewacy nucili po podwórkach: „Już nareszcie brudny Mosiek siedzi w getcie [...]. Za te piosenki zawsze sypią się datki. Słyszysz się je powszechnie na ulicach Warszawy”¹⁴.

¹¹ Świadectwo Stanisława Żemińskiego, Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego, sygn. 302/30, cyt. za: J. GRABOWSKI: *Judenjagd. Polowanie na Żydów 1942–1945. Studium dziejów pewnego powiatu*. Warszawa 2011, s. 58.

¹² Cyt. za: G. BERENDT: *Cena życia – ekonomiczne uwarunkowania egzystencji Żydów po „aryjskiej stronie”*. „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2008, nr 4, s. 137.

¹³ J. GRABOWSKI: *„Ja tego Żyda znam!”. Szantażowanie Żydów w Warszawie, 1939–1943*. Warszawa 2004, s. 8–9.

¹⁴ A. ŻBIKOWSKI: *Antysemityzm, szmalcownictwo, współpraca z Niemcami a stosunki polsko-żydowskie pod okupacją niemiecką*. W: *Polacy i Żydzi pod okupacją niemiecką 1939–1945. Studia i materiały*. Red. A. ŻBIKOWSKI. Warszawa 2006, s. 445.

Stosunek do ofiar nie uległ zmianie w czasie likwidacji gett ani po niej. Sytuacji nie zmieniło również wyzwolenie¹⁵.

Andrzej Żbikowski określił splot przekonań i działań polskiego otoczenia względem eksterminowanych Żydów mianem „kolaboracji egzystencjalnej”. Nie chodziło jedynie o to, że „czynne działanie przeciw wyjętym spod prawa Żydom było *de facto* pomocą okazywaną okupantowi”¹⁶. Gra toczyła się o coś więcej – o realizację nacjonalistycznego projektu powstałego jeszcze przed wojną:

Było także wyrazem częściowej akceptacji narzuconych przez niego [okupanta – T.Ż.] reguł gry, gestem porozumienia [z hitlerowcami – T.Ż.] [...]. Takie działanie, co wydaje się najważniejsze, było świadectwem tego, że w czasie okupacji można zrealizować pewne konkretne cele sformułowane przez ideologów antysemityzmu, choć generalnie nie akceptuje się antypolskiej polityki okupanta¹⁷.

Żbikowski widzi ciągłość między „kolaboracją egzystencjalną” w czasie wojny a morderstwami Żydów po wyzwoleniu: „Planowane od końca lat trzydziestych przez środowiska nacjonalistyczne »oczyszczenie« Polski z Żydów przez przymusową emigrację, zredefiniowane pod koniec okupacji jako projekt czystki etnicznej zostało zrealizowane niemal w pełni” – pisał w artykule *Morderstwa popełnione na Żydach w pierwszych latach po wojnie*¹⁸.

Koszmar, czyli inwazja niechcianej wiedzy

Jak wyglądają z tej perspektywy teksty Miłosza o Zagładzie i co – jak sugerował Błoński – „pojawia się w podświadomości”? Zaczniemy od wiersza *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*. Składa się on z dwóch części: pierwsza to opis niszczenia domu, druga mówi o spotkaniu narratora ze „strażnikiem-kretem”.

Aleksander Fiut tak streszcza pierwszą z nich:

Wiersz opowiada o dokonującym się procesie anihilacji świata. Uderza przy tym drobiazgowość i jakby naukowy obiektywizm opisu. [...] Innymi słowy, destrukcyjna siła przyrody objawia się w tym, co najbardziej brutalne i upokarzające – w żarłoczności pochłaniających ludzkie ciało owadów¹⁹.

¹⁵ Zob. J. TOKARSKA-BAKIR: *Pod klątwą. Społeczny portret pogromu kieleckiego*. Warszawa 2018.

¹⁶ A. ŻBIKOWSKI: *Antysemityzm, szmalcownictwo, współpraca z Niemcami...*, s. 429–430.

¹⁷ Tamże, s. 430.

¹⁸ A. ŻBIKOWSKI: *Morderstwa popełnione na Żydach w pierwszych latach po wojnie*. W: *Następstwa Zagłady Żydów. Polska 1944–2010*. Red. F. TYCH, M. ADAMCZYK-GARBOWSKA. Lublin 2011, s. 93.

¹⁹ A. FIUT: *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*. Warszawa 1993, s. 66.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że interpretator ucieka od właściwego tematu utworu. Skoro – co do tego nie ma chyba wątpliwości – Miłosz pisze o Zagładzie, destrukcyjna siła nie jest natury przyrodniczej, a anihilacja nie dotyczy świata w ogóle, ale konkretnych osób – polskich Żydów. Sprawczy są ludzie, a nie żywioły. Z tytułu wiersza i jego zakończenia można wnosić, że działania, których skutkami są zniszczenie i pożar, mają związek z „biednym chrześcijaninem”, który zostanie „policzony między pomocników śmierci”. Uogólnienia zastosowane przez Aleksandra Fiuta pozwalają odsunąć związane z tym pytania.

Obraz nie wydaje się także ani naukowy, ani obiektywizujący. Wprost przeciwnie. Sprawia raczej wrażenie snu. Owady, o których mowa, nie należą do gatunków pochłaniających ludzkie czy zwierzęce szczątki. Mateusz Jarmusz w pracy *Rozkład zwłok i sukcesja owadów (dipetra coleoptera) na powieszonych zwłokach świni domowej (sus scrofa domestica l.) w środowisku leśnym Wielkopolski* nie wspomina ani razu o mrówkach i pszczołach²⁰. Każdy, kto lubi włączyć się po polach i lasach, wie, że pszczół nie widuje się na padlinie, a mrówki jedynie na wysuszonym mięsie, i to bardzo rzadko.

Obraz owadów pochodzi więc z innego porządku niż nauka i obserwacja natury. Odnosi się raczej do lęku i poczucia obcości. Mrówki i pszczoły żyją w zorganizowanych społecznościach, a celowość i systematyczność ich działań idą w parze z przypisywaną owadom nieświadomością. Zapewne dlatego widok plastra, na którym siedzi rój pszczół, budzi tak żywe odczucia. Inne niż na przykład obraz much rzeczywiście obsiadających padlinę. Pszczoły mogą być bohaterkami horroru – słynny *Rój* Irwina Allena z 1978 roku – muchy w mniejszym stopniu i w inny sposób. Efekt obcości związany z pojawianiem się mrówek wykorzystywali surrealiści, żeby wspomnieć choćby słynną scenę z *Psa andaluzyjskiego*. „Rojenie się” tych owadów łączyło się z inwazją nieświadomego, które wywoływało niepokój, ponieważ pozostawało niezintegrowane, jednocześnie zaś działało z nieprzepartą siłą i konsekwencją, a także własną – zakrytą dla podmiotu – logiką.

²⁰ M. JARMUSZ: *Rozkład zwłok i sukcesja owadów (dipetra coleoptera) na powieszonych zwłokach świni domowej (sus scrofa domestica l.) w środowisku leśnym Wielkopolski*. Praca doktorska napisana w Zakładzie Taksonomii i Ekologii Zwierząt Instytutu Biologii Środowiska Wydziału Biologii Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu pod kierunkiem prof. dr. hab. W. Niedbały (promotor pomocniczy dr hab. D. Bjerlein). Poznań 2018. Dostępne w Internecie: <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/23592/1/Mateusz%20Jarmusz%20ROZK%C5%81AD%20ZW%C5%81OK%20I%20SUKCESJA%20OWAD%C3%93W%20%28DIPTERA%2C%20COLEOPTERA%29%20NA%20POWIESZONYCH%20ZW%C5%81OKACH%20C5%9AWINI%20DOMOWEJ%20%28SUS%20SCROFA%20~1.pdf> [data dostępu: 14.04.2019]. Można założyć, że na polach oraz w mieście mrówki i pszczoły także nie pojawiają się na padlinie. Istnieją co prawda amerykańskie pszczoły padlinożerne, ale ich sposób odżywiania się odkryto dopiero w 1982 r.; zob. D.W. ROUBIC: *Obligate Necrophagy in a Social Bee*. „Science” 1982, no 217, s. 1059–1060. Dziękuję anonimowemu/anonimowej Recenzentowi/Recenzentce pisma „Narracje o Zagładzie” za zwrócenie mi uwagi na ten fenomen.

Powtarzający się w trzech wariantach i wyodrębniony kursywą refren *Biednego chrześcijanina*:

*Pszczoły obudowują czerwoną wątrobę,
Mrówki obudowują czarną kość*

należy uznać za obraz procesu wewnętrznego. Chodzi raczej o inwazję nieświadomego, a nie tylko fizyczną anihilację. To, co dzieje się w pierwszej części wiersza, sprawia, że postać pojawiająca się w drugiej czuje się rozbita i bezbronna.

Obecność pszczół i mrówek jest wstępem do sekwencji obrazów zniszczenia. Jaki jest ich charakter? Przede wszystkim mamy do czynienia z działaniami ludzi:

Rozpoczyna się rozdzieranie, deptanie jedwabi,
Rozpoczyna się tłuczenie szkła, drzewa, miedzi, niklu, srebra, pian

Gipsowych, blach, strun, trąbek, liści, kul, kryształów –
Pyk! Fosforyczny ogień z żółtych ścian
Pochłania ludzkie i zwierzęce włosie.

[...]

Rozdzierany jest papier, kauczuk, płótno, skóra, len,
Włókna, materie, celuloza, włos, wężowa łuska, druty,
Wali się w ogniu dach, ściana i żar ogarnia fundament.
Jest już tylko piaszczysta, zdeptana, z jednym drzewem bez liści
Ziemia.

Powtórzone dwukrotnie „rozdzieranie” podobnie jak „deptanie” i „tłuczenie szkła” to czynności odległe od działań wojennych. Nie ma strzałów, wybuchów, żołnierzy, nie ma wyprowadzania ofiar ani drogi do wagonów, które znamy ze świadectw o likwidacji gett. „Rozdzieranie, deptanie jedwabi” wskazuje raczej na kogoś, kto poszukuje, penetruje przestrzeń domu i porzuca to, co uznaje za niewiele warte, lub też kogoś, kto niszczy opuszczone wnętrza. W polskiej kulturze znajdziemy wiele takich scen. Zuzanna Ginczanka jeszcze w czasie wojny, przed denuncjacją i śmiercią pisała:

Non omnis moriar – moje dumne włosci,
Łąki moich obrusów, twierdze szaf niezłomnych,
Prześcieradła rozległe, drogocenna pościel
I suknie, jasne suknie pozostaną po mnie.

[...]

Kilimy i makaty, półmiski, lichtarze –
Niechaj piją noc całą, a o świcie brzasku
Niech zaczną szukać cennych kamieni i złota
W kanapach, materacach, kołdrach i dywanach.

O, jak będzie się palić w ręku im robota,
 Kłęby włosia końskiego i morskiego siana,
 Chmury prutych poduszek i obłoki pierzyn
 Do rąk im przyłgną, w skrzydła zmieniają ręce obie;
 To krew moja pakuły z puchem zlepi świeżym
 I uskrzydłonych nagle w aniołów przemieni²¹.

Prucie ścian i rozdzieranie pierzyn stało się wypieranym toposem naszych wyobrażeń o Zagładzie i zachowaniach polskich sąsiadów²². Także listy rzeczy skradzionych, oddanych za bezcen lub stanowiących opłatę za odwleczenie donosu, a co za tym idzie – egzekucji, są powtarzającym się motywem żydowskich relacji. Pisał o nich Władysław Szlengel w wierszu *Rzeczy*²³, obsesyjnie wracał do nich Calek Perechodnik, przedstawiając wojenne losy swojej rodziny²⁴.

To, co u Ginczanki miało sprawców wskazanych z nazwiska, w wizji Miłosza przybiera postać bezosobową. „Rozdzieranie”, „deptanie” i „tłuczenie” przywołane zostają w stronie biernej. Śniący czy podróżujący do własnego wnętrza „biedny chrześcijanin” zrywa związek między sobą a zdarzeniami, choć właśnie udział w zbrodni najbardziej go niepokoi. Formy czasowników sugerują, że mamy do czynienia z czymś, co dokonuje się samo przez się, co robi grupa, być może tłum będący figurą „nie-ja”. Podmiot jest jednak przy tym obecny i ogląda wszystko z bliska.

W obrazach Miłosza zdarzenia przybierają postać zbliżeń. Zawierają szczegóły i detale, które zapadają w pamięć lub wyłoniły się z indywidualnej, a raczej zbiorowej pamięci. Ich sens nie jest jasny, pozostają niesprecyzowane i nie pozwalają się rozpoznać. Mówiący podmiot i czytelnicy odczuwają związany z nimi niepokój, ale jednocześnie będą one niedopowiedziane. Stają przed oczyma i paradoksalnie wciąż są niewidoczne, ponieważ ich związek z działaniami „biednego chrześcijanina” nie zostaje wyrażony wprost. Mają status aluzji wskazującej na coś głęboko niepokojącego, niechcianego i oddalanego. Trudno oprzeć się wrażeniu, że dewastacja domu, sama w sobie hałaśliwa, oglądana jest w odrealniającej ciszy. To cisza ze snu lub z obrazów wywołanych z pamięci, w której słyhać, jak zapala się wątył na razie płomień:

Pyk! Fosforyczny ogień z żółtych ścian
 Pochłania ludzkie i zwierzęce włosie.

²¹ Z. GINCZANKA: *Wiersze zebrane*. Oprac. I. KIEC. Sejny 2014, s. 392–393.

²² Za przykład może posłużyć zatrzymany przez cenzurę film *Długa noc* w reżyserii Janusza Nasfetera (1967). W finale po ucieczce ukrywającego się Żyda sąsiedzi szukają kosztowności w ścianach i w pierzynach.

²³ Zob. W. SZLENGEL: *Rzeczy*. W: TENŻE: *Co czytałem umarłym*. Warszawa 1979.

²⁴ Zob. C. PERECHODNIK: *Spowiedź. Dzieje rodziny żydowskiej podczas okupacji hitlerowskiej w Polsce*. Oprac., posł., przyp. D. ENGEL. Warszawa 2004.

Jeśli, pamiętając o tym kontekście, wrócić do obrazu mrówek i pszczół, na pierwszy plan wysuwa się ich zorganizowane, społeczne – chciałoby się powiedzieć – działanie. Piotr Chrzan w czołówce filmu *Klezmer*, opowiadającego historię ciężko rannego Żyda ze wschodniej Polski, a właściwie miejscowych, którzy walczą o jego ciało, żeby zarobić na dostarczeniu go Niemcom, pokazuje mrówki osaczające chrząszcza i przenoszące go do mrowiska²⁵. To symboliczna zapowiedź akcji, a jednocześnie przejryste nawiązanie do Miłosza. Okrucieństwo mrówek i miejscowej społeczności zostają ze sobą zestawione. Zbiorowy charakter działania unicestwiającego Żydów – o którym mówią zarówno świadectwa, jak i cytowany tutaj wiersz Zuzanny Ginczanki – nie przedostaje się do polskiej zbiorowej pamięci. Jest tym, o czym nie chcemy wiedzieć.

Strażnik-kret

Śnimy wydarzenia, ale bohaterami snów zawsze jesteśmy my sami. Dlatego żydowski dom należy traktować także jako pejzaż wewnętrzny. Jego pożar staje się znakiem procesu, który dokonuje się w samym podmiocie. Pod koniec pierwszej części *Biednego chrześcijanina...* Miłosz wyraźnie sięga po archetypy: „fundamenty domu” oraz krajobraz „z jednym drzewem bez liści”.

Katastrofa domu – w perspektywie wspomnienia: domu żydowskiego – okazuje się katastrofą domu symbolicznego, zamieszkiwanego przez tego, kto mówi. Inwazja symptomów wypartej pamięci niszczy symbole zdomowienia, wśród których żyje „biedny chrześcijanin”:

Wali się w ogniu dach, ściana i żar ogarnia fundament.
Jest już tylko piaszczysta, zdeptana, z jednym drzewem bez liści
Ziemia.

Pamięć traktowana jest zatem jako coś groźnego. Ważna wydaje się sama relacja między niepokojącymi i niejasnymi obrazami zniszczenia – i, jak się później okaże, współudziału w zbrodni – a wyobrażeniami o bezpiecznej i własnej przestrzeni. Bezpieczeństwo ufundowane jest na nieświadomości i wyparciu, dlatego pojawienie się wypartego niszczy poczucie bezpieczeństwa. Miłosz przywołuje znaki raj, a więc niewinności, nieświadomości (grzech polegał przecież na zerwaniu owocu z drzewa poznania dobra i zła), zdomowienia w *sacrum*, kulturze i sferze symboli. Pejzaż z jednym drzewem bez liści jest negatywem Edenu, ogrodu z drzewem życia pośrodku. Religijne – i, jak można się spo-

²⁵ *Klezmer*. Reż. i scen. P. CHRZAN. Polska 2015.

dziewać, narodowe – wyobrażenia składające się na mentalny i kulturowy dom mówiącego podmiotu walą się w gruzy.

Miłosz pozwala czytelnikom zejść jeszcze niżej. Dom, którego fundamenty ogarnął pożar, ma swoje piwnice. W onirycznych piwnicach świata „biednego chrześcijanina” leżą pokłady żydowskich zwłok. Sekwencja wyobrażeń prowadzi w głąb. Pszczoły i mrówki obudowujące ciało to preludium do wizji, które z początku wydają się tajemnicze i niejasne, jak to zwykle bywa z symptomami wypartego. W piwnicach żyje jednak to, czego nie chcemy i czego się boimy:

Powoli, drążąc tunel, posuwa się strażnik-kret
Z małą czerwoną latarką przypiętą na czole.

Znów archetypy: figura „strażnika-kreta”, górnika i kopalni. Wnętrze ziemi to sfera kontaktu z tajemnicą, tym, co niedostępne, niewidoczne z zewnątrz i co spoczywa w głębinach.

Kret jest zwierzęciem ślepy. W przypadku „strażnika-kreta” sprawa nie jest jasna. Z jednej strony „czerwona latarka” sugeruje, że obraz nie może być wyraźny. Kret posuwa się wśród pokładów ciał po omacku, dotyka ich. Z drugiej strony rozpoznaje „ludzki popiół po tęczującym oparze”, a dokładnie po „barwie tęczy”. Spotkanie „biednego chrześcijanina” i „strażnika-kreta” to spotkanie spojrzeń: „moje rozbite ciało wyda mnie jego spojrzeniu”. Musi mieć ono w sobie ładunek niesamowitości, ponieważ, jak można się spodziewać, chodzi o spojrzenie w oczy ślepeca:

Jego powieka obrzmiała jak u patriarchy,
Który siadywał dużo w blasku świec
Czytając wielką księgę gatunku.

Jeszcze jeden trop prowadzący w stronę nieświadomego, które – jak w micie o Edypie – staje się widoczne dla tych, którzy stracili wzrok cielesny. Kret wie coś, czego nie widzi wzrok świadomości.

„Strażnik-kret” jest najwyraźniej częścią wewnętrznego świata „biednego chrześcijanina”, tak jak żydowskie trupy. Można sądzić, że to właśnie zabici pozostają tajemnicą spoczywającą w głębinach. Interpretatorzy – w tym Jan Błoński – sugerowali, że mamy do czynienia z monologiem kogoś, kto zginął w getcie i niejako przypadkiem trafił do żydowskiego grobu²⁶. Wyjaśnienie takie jest mało prawdopodobne i historycznie, i w kontekście poświęconych Zagładzie

²⁶ Jan Błoński mówił, że „strażnik-kret” to „jak gdyby ktoś z zaświatów, może prorok, może żydowski prorok. I teraz on liczy, liczy, patrzy, on wszystko wie i patrzy, czy tam są tylko obrzezani, czy też i nieobrzezani. A nieobrzezani to Niemcy. Ten, który mówi, bohater wiersza, boi się strasznie, że on tam też mógłby leżeć i wtedy patriarcha uznałby go także za Niemca, za kata, za mordercę...” (*Ludzkość, która zostaje...*, s. 19).

utworów Miłosza. Segregacja była niezwykle silna i to nie tylko z powodu hitlerowskich rozporządzeń, ale także norm polskiej kultury, z czego poeta doskonale zdawał sobie sprawę i co stało się tematem jego refleksji. W świetle *Campo di Fiori* czy *Przedmieścia* oraz obecnych tam wyobrażeń bratnia polsko-żydowska mogiła wydaje się niemożliwa.

Nie ulega jednak wątpliwości, że „biedny chrześcijanin” przeżywa poważny kryzys. Andrzej Franaszek pisał: „W tym wierszu mówię »ja«, który już nie żyje, który się rozpadł, został zgruchotany”²⁷. Przekonanie, że mamy do czynienia z monologiem umarłego, zasada się przede wszystkim na tym, że spotkanie ze „strażnikiem-kretem” następuje w przestrzeni grobów. Jeżeli należą one do sfery symptomów dręczących „biednego chrześcijanina”, on sam musi pozostać żywy.

Drugi trop to fraza „moje rozbite ciało wyda mnie jego spojrzeniu” oraz wyróżnione kursywą obrazy pszczoł i mrówek. W tych ostatnich ciało pojawia się jako wypreparowane organy. Najpierw „plaster płuc” i „czerwona wątroba” stanowią pary z „czarną kością” i „białą kością”, w trzeciej odsłonie mamy „czerwony ślad” i „miejsce po moim ciele”. Zamiast trupa ze zbiorowej mogiły czy pobojowiska Miłosz daje obraz czegoś w rodzaju sekcji zwłok. Fotografie ze zniszczonej Warszawy, na których pojawiają się ciała zabitych, pokazują zgniłe, ale mimo wszystko całe postaci. Ze zgnilizny wylaniają się co najwyżej kości²⁸. Także drastyczniejsze wizerunki zabitych w okopach pierwszej wojny światowej, również tych rozerwanych przez pociski, pokazują mięso jako miazgę²⁹. Na ich tle dwa pierwsze warianty refrenu *Biednego chrześcijanina...* sprawiają wrażenie sięgania do wnętrza ciała i wydobywania na światło dzienne tego, co ukryte pod skórą. Preparowanie organów – jest w nim wręcz rodzaj skrupulatności – idzie w parze z pojawianiem się owadów, które „obudowują” narządy równoległe z wydobywaniem ich na światło dzienne. Sięganie w głąb ciała tworzy paralelę z obrazami podróży do podziemia.

Pojawiające się u Miłosza części ciała nie muszą należeć do tej samej osoby. Czarna i biała kość to przedmioty innego rodzaju niż wypreparowane płuca i wątroba. Świeże kości mają na sobie ślady krwi i mięsa, a żeby je usunąć, potrzebny jest dłuższy proces – czy to gotowanie i trawienie w laboratorium, czy też wiele tygodni naturalnego gnicia. Białe kości w naturze są zwykle starsze lub rozkład otaczających je mięśni przebiegał w innych warunkach. Wydaje się, że tak jak w przypadku pożaru domu wyobrażenie własnego ciała fantazmatycznego przeplata się z wyobrażeniami ciał żydowskich ofiar oraz przeblyskami pamięci. „Czerwony ślad” – w kontekście wiersza ślad krwi – pozostawiły raczej ofiary niż „pomocnicy śmierci”. Obudowywanie go przez pszczoły, jeśli uznamy je za

²⁷ A. FRANASZEK: *Miłosz. Biografia*. Kraków 2011, s. 355.

²⁸ Zob. fotografie warszawskich ruin autorstwa Leonarda Sempolińskiego.

²⁹ Zob. np. cykl *Wojna (Der Krieg)* Otto Dix.

inwazję symptomów powiązaną z odczuciem *Unheimliche*, stanowi dopełnienie wyobrażenia podróży do wnętrza. Podobnie jest z zamianą ciała na obudowane przez mrówki miejsce po ciele. Stwarzana przez świadomość całość – obraz siebie – ustępuje miejsca treściom, które w każdej chwili grożą jej rozpadem. Ciału jako obrazowi osoby grozi dezintegracja.

Wyrok

Tu docieramy do sedna koszmaru. Jest nim wyrok. „Strażnik-kret” nie ma wątpliwości i kategoriycznie osądza:

I policzy mnie między pomocników śmierci:
Nieobrzezanych.

To ważne: strach „biednego chrześcijanina” nie wynika z tego, że – jak pisał Jan Błoński – boi się on posądzenia, bycia „policzonym między pomocników śmierci”³⁰, ale z konfrontacji z faktem współudziału. Proces, którego jesteśmy świadkami, prowadzi do zderzenia z niechcianą i niewygodną wiedzą. Forma świadomości stawiająca opór wypieranym treściom zostaje unicestwiona, ale i rozłożona na czynniki pierwsze, z czym wiąże się inwazja wypartego. Fantazmatyczne ciało zamienia się w „rozbite ciało” oraz „miejsce po moim ciele” obudowywane przez mrówki. Zamiast koherencji mechanizmów wyparcia utwierdzających autowizerunek – zespół symptomów wskazujących na to, co wyparte.

Obrazy zadomowienia w kulturze i tożsamości wskazują, że postać „biednego chrześcijanina” jest figurą konstruowanego społecznie „ja”. Usunięte ze świadomości fakty i wspomnienia – właśnie jako wiedza pominięta – leżą w ujęciu Miłosza u podstaw społecznych wyobrażeń o nas samych i świecie. Żydowskie trupy w piwnicach polskiego domu są jak Lacanowskie Realne, a więc treść, która nie daje włączyć się w obraz rzeczywistości, a jednocześnie jej zapoznanie organizuje wyobrażenia o wspólnotcie i umożliwia ich trwanie³¹.

Sentencja wyroku wypowiedziana przez „strażnika-kreta” dotyczy zachowań zbiorowych. „Pomocnikami śmierci” są „nieobrzezani” jako grupa. Miłosz wychodzi poza problem indywidualnej odpowiedzialności, stawiając sprawę na poziomie społecznym. W *Biednym chrześcijaninie...* nie precyzuje tej kwestii, choć wiersze takie jak *Campo di Fiori* oraz *Przedmieście* dotyczą właśnie zachowań zbiorowości.

³⁰ J. BŁOŃSKI: *Biedni Polacy...*, s. 18.

³¹ Zob. S. ŻIŻEK: *Wzniosły obiekt ideologii*. Przeł. J. BATOR, P. DYBEL. Wrocław 2001, s. 89–107.

Zanim do nich przejdziemy, warto sięgnąć po opowiadanie *Wielki Tydzień* Jerzego Andrzejewskiego, pisane w czasie wojny i tuż po wyzwoleniu, a więc niemal równoległe z omawianymi utworami. Przenikliwie określa ono sens kolektywnych działań polskiego otoczenia wobec Żydów³². Dodajmy, że Miłosz w czasie okupacji często spotykał się i rozmawiał z Andrzejewskim. W *Wielkim Tygodniu* wykluczenie Żydów z polskiej społeczności tworzy mechanizmy umożliwiające nazistom eksterminację. Żydowski bohaterowie opowiadania – Irena Lilien i jej ojciec, profesor Lilien – tracą oparcie w dawnych polskich znajomych i przyjaciółach. Bez społecznego zaplecza Żydzi nie mają możliwości ukrycia się i tym samym pozostają bezbronni wobec okupantów. Andrzejewski pokazuje ten proces jako nagonkę wystawiającą zwierzynę myśliwym. Kiedy nie ma już gdzie uciekać, ofiary wtapiają się w tłum skazanych. Mechanizm działa na poziomie społecznym, co oznacza, że sprawcza staje się zarówno otwarta agresja, jak i bierność, która w tym kontekście okazuje się wroga. Stąd poczucie uczestnictwa w zbrodni u ludzi, którzy nie brali udziału w bezpośrednich napaściach na ofiary.

Punktem kulminacyjnym koszmaru jest spojrzenie, akt przywołania niechcianej wiedzy. Podmiot przeżywa go jako gwałt, coś, co przychodzi z zewnątrz:

Moje rozbite ciało wyda mnie jego spojrzeniu.

Warunkiem kontaktu jest właśnie rozbite ciało, które umożliwia spojrzeniu wnikiwemu w to, co zakryte.

Wydaje się, że działa „strażnik-kret”, który pozostaje także figurą Żyda jako wykluczonego. Wykluczenie społeczne łączy się z wypieraniem pamięci o przemoc wobec wykluczonych. Wiedza o własnych zachowaniach zostaje wyprojektowana na figurę obcego i formułowane przez niego oskarżenia. Zofia Kossak-Szczucka, która skądinąd zdawała sobie sprawę z polskiej agresji wobec ofiar Zagłady³³, pisała w 1942 roku:

Uczucia nasze względem żydów nie uległy zmianie. [...] Zdajemy sobie sprawę z tego, iż nienawidzą nas oni więcej niż Niemców i czynią nas odpowiedzial-

³² Analizuję je w rozdziale *Troska o autowizerunek. „Protest” Zofii Kossak-Szczuckiej i „Wielki Tydzień” Jerzego Andrzejewskiego*; zob. T. ŻUKOWSKI: *Wielki retusz. Jak zapomnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów*. Warszawa 2018, s. 134–154.

³³ „Natomiast paląca staje się kwestia demoralizacji i zdziczenia, jakie rzezie żydowskie wprowadzają wśród nas. Nie sami bowiem szaulisi (litewscy), volksdeutsche lub ukraińcy używani są do potwornych egzekucji. W wielu miejscowościach (Kolno, Stawiski, Jagodne, Szumów, Dęblin) w masakrze brała udział na ochotnika miejscowa ludność. Przeciw podobnej hańbie trzeba przeciwdziałać wszelkimi środkami. [...] Na razie nikt tej sprawy nie porusza a zło się szerzy jak epidemia, zbrodnia przechodzi w nałóg” (Z. KOSSAK-SZCZUCKA: *Proroctwa się wypełniają*. „Prawda” 1942, maj, s. 5, cyt. za: T. SZAROTA: *Mord w Jedwabnem. Dokumenty, publikacje i interpretacje z lat 1941–2000. Kalendarium*. W: *Wokół Jedwabnego*. T. 1: *Studia*. Red. P. MACHCIEWICZ, K. PERSAK. Warszawa 2002, s. 467).

nymi za swoje nieszczęście. [...] W upartym milczeniu międzynarodowego żydostwa, w zabiegach propagandy niemieckiej usiłującej już teraz zrzucić odium za rzeź Żydów na Litwinów i... Polaków, wyczuwamy planowanie wrogiej dla nas akcji³⁴.

„Biedny chrześcijanin” w spotkaniu ze „strażnikiem-kretem” może pozostać jeszcze we własnym przekonaniu niewinny. Przeżywać dysonans między własnymi wyobrażeniami o sobie a rzeczywistością. Miłosz pokazuje jednak pojawienie się „obcego” jako część wewnętrznego procesu samego podmiotu oraz element dręczącego go kompleksu wypierania i nawracania symptomów. „Strażnik-kret” jest koszmarem wyłaniającym się z nieświadomości „biednego chrześcijanina”.

Paradoks postaci „biednego chrześcijanina” polega na tym, że prezentuje on samego siebie jako kogoś pokrewnego wykluczonym Żydom i samemu „strażnikowi-kretowi”. Sformułowanie „Żyd Nowego Testamentu” stało się znakiem postawy otwartej na inność i przeciwstawianej nacjonalizmowi spod znaku „Polaka-katolika”. W *Biednym chrześcijaninie...* pojawia się ono w dwuwierszu:

Cóż powiem mu, ja, Żyd Nowego Testamentu,
Czekający od dwóch tysięcy lat na powrót Jezusa?

Sugestia braterstwa jest jednak nie tyle czymś, co łagodzi oskarżenie, ile elementem, który je wzmacnia. Arkadiusz Morawiec zauważa, że postać „strażnika-kreta” należy łączyć z lirykiem Władysława Szlengla *Okno na tamtą stronę*³⁵, gdzie czytamy:

A mnie w oknie stanąć nie wolno
(bardzo to słuszny przepis),
żydowskie robaki... krety...
powinni i muszą być ślepi³⁶.

Jeżeli Miłosz rzeczywiście czytał przedostające się na „aryjską stronę” wiersze Szlengla, warto zwrócić uwagę na *Dzwonki*. Utwór ten, rytmem wyraźnie nawiązujący do Mickiewiczowskich *Liliji*, mówi o zajmowaniu mieszkań po zamordowanych. Gra z pierwowzorem sugeruje winę braterskiej zdrady³⁷. Bracia, którzy

³⁴ Z. KOSSAK-SZCZUCKA: *Protest*, cyt. za: J. BŁOŃSKI: *Polak-katolik i katolik-Polak. Nakaz ewangeliczny, interes narodowy i solidarność obywatelska wobec zagłady getta warszawskiego*. W: TENŻE: *Biedni Polacy patrzą na getto...*, s. 40.

³⁵ A. MORAWIEC: *Szlengel (w Parku Krasińskich)*. W: TENŻE: *Literatura polska wobec ludobójstwa. Rekonesans*. Łódź 2018, s. 139–140.

³⁶ W. SZLENGEL: *Okno na tamtą stronę*. W: TENŻE: *Co czytałem umarłym...*, s. 59.

³⁷ Porównuję te wiersze w tekście: *Ballady o Szoa*. W: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Red. M. GŁOWIŃSKI, K. CHMIELEWSKA, K. MAKARUK, A. MOLISAK, T. ŻUKOWSKI. Kraków 2005, s. 241–243.

w *Lilijach* przybywają do domu zabitego brata, nie pytają o niego i przechodzą nad faktem jego śmierci do porządku. Liczy się jedynie scheda i wdowa, o którą walczą. Jednocześnie *Lilije* – a za nimi *Dzwonki* – przywołują problem winy przemilczanej i usuwanej z pola świadomości, winy, która w końcu przechodzi w neurozę. Wypierana pamięć okazuje się nieusuwalna, a jednocześnie nie ma miejsca na jej oczyszczające rozpoznanie i zintegrowanie. W *Lilijach* przypomnienie dawnej relacji – braterskiej i małżeńskiej – uruchamia niszczący regres do poczucia winy. W baśniowym świecie martwy mąż powraca z zaświatów w postaci apokaliptycznego widma, które porywa bohaterów do piekła i unicestwia ich. W *Dzwonkach* zjawy prześladowające polskich lokatorów okazują się bezsilne, a proces integracji wypartego zablokowany. U Miłosza jesteśmy w pół drogi. Sugestia więzi staje się częścią wyrzutu sumienia i kompleksu winy. Im bardziej „biedny chrześcijanin” widzi w sobie „Żyda Nowego Testamentu”, tym trudniejsza okazuje się konfrontacja ze „strażnikiem-kretem”.

„Biedny chrześcijanin” patrzy

Zwykle *Campo di Fiori* przeciwstawia się wierszowi *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*. Jan Błoński pisał o tym pierwszym, że jest zanadto publicystyczny i jednoznaczny, „za łatwo pozwala wyciągać wnioski”³⁸. A jednak tematem *Campo di Fiori* jest przecież właśnie patrzenie polskich chrześcijan na płonące getto.

Miłosz sięgnął po porównanie dwóch śmierci: Giordana Bruna w Rzymie i więźniów getta w Warszawie. W wywiadzie opublikowanym w „Tygodniku Powszechnym” mówił:

Ja nie wiem, skąd przyszedł ten obraz, bo to nie było filozoficzne, to nie było to, że Giordano Bruno był dla mnie bohaterem walki o wolność myśli. Pamiętałem Campo di Fiori, to miejsce, gdzie spalono Giordana Bruna i ten bezustanny ruch ludzkiej masy handlującej, bawiącej się naokoło³⁹.

Giordano Bruno spłonął z powodu wyroku Inkwizycji Rzymskiej, przez co jego śmierć ma związek z chrześcijaństwem i chrześcijanami. Także stosunek tłumy do skazańca wynikał zapewne z faktu, że ginął heretyk i odstępcą. Płomienie stosu są w chrześcijańskim wyobrażeniu antycypacją „jeziora ognia i siarki” z Apokalipsy św. Jana, do którego trafiają Bestia i Fałszywy Prorok:

³⁸ J. BŁOŃSKI: *Biedni Polacy...*, s. 12.

³⁹ *Ludzkość, która zostaje...*, s. 19.

I pochwycono Bestię,
 a z nią Fałszywego Proroka,
 co czynił wobec niej znaki,
 którymi zwiódł tych, co wzięli znamię Bestii
 i oddawali pokłon jej obrazowi.
 Oboje żywcem wrzuceni zostali do ognistego jeziora,
 gorejącego siarką.⁴⁰

Zniszczenie i kara dla tych, którzy odłączyli się od Kościoła, idą w parze z wizją Niebiańskiej Jeruzalem, gdzie znajdują zbawienie wierni. Okrutne i spektakularne zaznaczenie różnicy staje się znakiem granic wspólnoty i przez to integruje ją. „Ogniste jezioro” i śmierć wrogów należą przy tym do wizji porządku przywracanego u końca czasów przez powracającego zwycięskiego Chrystusa.

Zdaniem Joanny Tokarskiej-Bakir w polskiej kulturze ludowej Żydzi – podobnie jak heretyk – należą do antyświata: „Przednowoczesny antysemityzm, religijny, etniczny i społeczny, w narracji symbolicznej wyznaczał im prawdziwe »miejscze niebezpieczne«, które w każdej chwili mogło zniknąć z powierzchni ziemi”⁴¹. Innymi słowy

Oko przednowoczesne [...] „bez wzruszenia” przyglądać się mogło jedynie temu, jak na Żydów spada zasłużona kara [...], nie tyle ich życie, co przede wszystkim ich śmierć uznając za „część odwiecznego ładu Bożego na ziemi”⁴².

Poczucie przywracanego ładu łączyło się z nastrojem święta – tym silniejszym, im bardziej religijni byli widzowie krwawego spektaklu.

Szanse Żydów paradoksalnie zależały od religijności ludzi, którym przyszło rozpatrywać pogłoskę o przypisywanych im zbrodniach. Im ta religijność była żywsza, bardziej gorliwa, tym mniej racjonalnych argumentów docierało do rozpalonych umysłów, poddanych działaniu „totalnego wyjaśnienia”. Sędziowie nie torturowali ludzi, lecz krnąbrnego Przeciwnika, który się w nich wcielał⁴³

– pisała Tokarska-Bakir. W przywołanych przez nią dokumentach i świadectwach odnajdujemy atmosferę zanotowaną przez Miłosza w *Campo di Fiori*. Ostateczną klęskę wroga przyjmowano z zadowoleniem. Tłum śmiał się i dowcipkował:

⁴⁰ Ap 19, 20. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich. Red. nauk. A. JANKOWSKI, L. STACHOWIAK, K. ROMANIUK. Tłumaczenie ksiąg W. BOROWSKI i in. Poznań 1984.

⁴¹ J. TOKARSKA-BAKIR: *Żydzi u Kolberga*. „Res Publica Nowa” 1999, nr 7–8, s. 38.

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże.

„Ny! Jak się nasie buźnice palili, to mi tak wszyscy polecili prziglendować, co się tam bindzie dziać...” – tak jeden z gapiów wspomina pożar w synagodze na Pogórze. Widać jak na dłoni całą tę sytuację: przed płonącym budynkiem stoi gromada, która nawet nie udaje, że pomaga gasić pożar. Gromada przygląda się, „co się tam bindzie dziać”. Nagle w płomieniach zaczyna się jakiś ruch. Wypada z nich kuna z osmaloną sierścią. Tłum dowcipkuje o „żydoskim bogu”, któremu pożar napędził pietra⁴⁴.

O tym samym „wesołym gwarze” otaczającym umierającego Giordana Bruna pisał Miłosz. Egzekucja zamienia się w piknik:

Wspomniałem Campo di Fiori
W Warszawie przy karuzeli,
W pogodny wieczór wiosenny,
Przy dźwiękach skocznej muzyki.
Salwy za murem getta
Głuszyła skoczna melodia
I wlatywały pary
Wysoko w pogodne niebo.

Czasem wiatr z domów płonących
Przynosił czarne latawce,
Łapali skrawki w powietrzu
Jadący na karuzeli.
Rozwiewał suknie dziewczynom
Ten wiatr od domów płonących,
Śmiały się tłumy wesołe
W czas pięknej warszawskiej niedzieli.

Podpis „Warszawa – Wielkanoc 1943” jest w tym kontekście ważny, ponieważ w cyklu roku liturgicznego jest to właśnie moment ostatecznego zwycięstwa Chrystusa nad przeciwnikami.

Granica jako wyrok

W interpretacjach *Campo di Fiori* podkreślano, że Miłosz przedstawia sytuację oglądania Zagłady⁴⁵. Patrzący, niezależnie od swoich reakcji, pozostają bierni, a rolę morderców biorą na siebie Niemcy. Wydaje się jednak, że porównanie

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ W takim duchu utrzymana jest interpretacja Jana Błońskiego.

z Giordanem Brunem wprowadza inną problematyzację. Wyrok Inkwizycji jest jednocześnie wyrokiem rzymskiego tłumy, który przygląda się śmierci heretyka, a swoją postawą legitymizuje egzekucję. Tak jak w przywołanej przez Tokarską-Bakir relacji o pożarze synagogi w Pogórze nie ma znaczenia, jakie są przyczyny pożaru i kto go wywołał. Przyglądający się mu chrześcijanie wpisują go bowiem w kontekst sprawiedliwej kary i przywracania boskiego porządku, którego egzekwowanie biorą także na siebie. Organizują festyn wokół skazanych, a w razie potrzeby – przychodzą w sukurs katom.

Zasadniczym tematem *Campo di Fiori* jest wykluczenie Żydów dokonywane przez polskie otoczenie. „Samotność ginących” wynika z tego, że znaleźli się poza granicami wspólnoty jako przeznaczeni na śmierć.

Miłosz pisze o unicestwieniu, które dokonuje się, zanim zginą żywi jeszcze ludzie. Na temat Giordana Bruna czytamy:

I był już od nich odległy,
Jakby minęły wieki,
A oni chwilę czekali
Na jego odlot w pożarze.

Podobnie Żydzi z warszawskiego getta:

I ci ginący, samotni,
Już zapomniani od świata.

Dotykamy sprawczości, o której pisał Andrzejewski w *Wielkim Tygodniu*. Brak języka, jakim ofiary mogłyby porozumieć się z „ludzkością, która zostaje”, oznacza w gruncie rzeczy niemożność ucieczki przed Zagładą. Jesteśmy u źródła „codziennych zbrodni”, o których wspominał Krzysztof Persak. Polska wspólnota okazuje się szczelna, wskutek czego jedynym dostępnym dla wykluczonych miejscem są płomienie getta – w planie obrazów Miłosza: stos i jeziora ognia. „Rozdział światów”, który zdaniem Tokarskiej-Bakir sprawiał, że Żydzi zajmowali w kulturze „miejsce niebezpieczne”, w warunkach okupacji był równoznaczny z wyrokiem wykonywanym tym razem przez polską społeczność.

Giordano Bruno i ofiary getta spotykają się jako ci, dla których nie ma miejsca w ludzkości⁴⁶. Dla chrześcijaństwa i chrześcijan figury heretyka oraz Żyda wyznaczają granice świata i antyświata. Stąd śmiech, a także niemożność komunikacji i niezgody ograniczonej choćby do gestu współczucia:

Ja jednak wtedy myślałem
O samotności ginących.
O tym, że kiedy Giordano

⁴⁶ Zob. C. MIŁOSZ: *Elegia*. „Polityka” 1987, nr 26, s. 9.

Wstępował na rusztowanie,
 Nie znalazł w ludzkim języku
 Ani jednego wyrazu,
 Aby nim ludzkość pożegnać,
 Tę ludzkość, która zostaje.

[...]

I ci ginący, samotni,
 Już zapomniani od świata.
 Język nasz stał się im obcy
 Jak język dawnej planety.
 Aż wszystko będzie legendą
 I wtedy po wielu latach
 Na nowym Campo di Fiori
 Bunt wzniesi słowo poety.

Podważając przekonanie o różnicy między przednowoczesnym i nowoczesnym antysemityzmem oraz wskazując na eliminacyjny charakter tego pierwszego, Tokarska-Bakir pisała:

Wbrew temu, co mówił Błoński, Hertz i Bauman, największym zagrożeniem dla owego rozdziału światów było, podobnie jak dla antysemityzmu typu nowoczesnego, podejrzenie, które tak wstrząsająco wypowiedział Conrad w *Jądrze ciemności*: że oni, Żydzi, są jednak ludźmi⁴⁷.

Miłosz pokazuje, że w Warszawie w czasie Wielkanocy 1943 roku nawiązanie tego rodzaju nici porozumienia nie było możliwe.

Bożena Shallcross zauważa, że brak porozumienia między ofiarami a widzami oglądającymi ich śmierć wynikał z postawy tych ostatnich: „Miłosz mówi tu o przymuszeniu do milczenia ludzi ginących za murami getta i porównuje ich niemożność dania głosu do zakneblowania spalonego żywcem uczonego”⁴⁸. Sytuację opisaną w *Campo di Fiori* nazywa „wymuszeniem niewyraźności przez przemoc”⁴⁹.

Zdaniem Elżbiety Janickiej wykluczenie, o którym pisze Miłosz, sprawia, że w polskiej kulturze nie ma miejsca na wypowiedzenie żydowskiego doświadczenia. Obraz rzeczywistości zastępuje „legenda”, której przedmiotem pozostaje autowizerunek polskiej wspólnoty, obraz samych siebie uniemożliwiający dostrzeżenie niechcianej wiedzy:

⁴⁷ J. TOKARSKA-BAKIR: *Żydzi u Kolberga...*, s. 38.

⁴⁸ B. SHALLCROSS: *Rzeczy i Zagłada*. Kraków 2010, s. 100.

⁴⁹ Tamże.

U Miłosza [...] większość nazywana ludzkością wyklucza z ludzkości mniejszość. [...] Mord odbywa się w majestacie kultury i społeczeństwa, które równoległe z tym, że mordują, nie przewidują trybu wyrażalności dla losu i doświadczenia mordowanych. W tym sensie ginący (żywi ludzie – *sic!*) są – jak pisze Miłosz – „już zapomniani”. Ich los i doświadczenie „ludzkość” unieważnia na poziomie reprezentacji, przetwarzając w „legendę” – kojącą i bezpieczną, przeciwstawną wobec buntu i przeciwstawioną buntowi. [...] W *Campo di Fiori* chodzi zaś o bunt systemowy – przeciwko instancjom, które zabiły, a następnie wytworzyły uspokajającą dla siebie opowieść, czyli przeciwko kulturze i społeczeństwu w ich niezrewidowanym kształcie⁵⁰.

Blokada wiedzy o tym, co stało się z Żydami, jest także blokadą wiedzy o nas samych. Wracamy w ten sposób do *Biednego chrześcijanina...* i jego kłopotów z niepozwalającymi się rozpoznać, ale nieustannie powracającymi i dręczącymi obrazami współudziału.

Bibliografia

- BERENDT G.: *Cena życia – ekonomiczne uwarunkowania egzystencji Żydów po „aryjskiej stronie”*. „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2008, nr 4, s. 110–143.
- BŁOŃSKI J.: *Biedni Polacy patrzą na getto*. W: J. BŁOŃSKI: *Biedni Polacy patrzą na getto*. Kraków 1996, s. 10–23.
- BŁOŃSKI J.: *Polak-katolik i katolik-Polak. Nakaz ewangeliczny, interes narodowy i solidarność obywatelska wobec zagłady getta warszawskiego*. W: J. BŁOŃSKI: *Biedni Polacy patrzą na getto*. Kraków 1996, s. 37–53.
- Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski*. Red. B. ENGELKING, J. GRABOWSKI. Warszawa 2018.
- ENGELKING B.: *Jest taki piękny słoneczny dzień... Losy Żydów szukających ratunku na wsi polskiej 1942–1945*. Warszawa 2011.
- FIUT A.: *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*. Warszawa 1993.
- FRANASZEK A.: *Miłosz. Biografia*. Kraków 2011.
- GINCZANKA Z.: *Wiersze zebrane*. Oprac. I. KIEC. Sejny 2014.
- GRABOWSKI J.: „*Ja tego Żyda znam!*”. Szantażowanie Żydów w Warszawie, 1939–1943. Warszawa 2004.
- GRABOWSKI J.: *Judenjagd. Polowanie na Żydów 1942–1945. Studium dziejów pewnego powiatu*. Warszawa 2011.
- JANICKA E.: *Świadkowie własnej sprawy. Polska narracja dominująca wobec Zagłady w trakcie Zagłady*. „Studia Litteraria et Historica” 2018, nr 7, s. 1–82. Dostępne

⁵⁰ E. JANICKA: *Świadkowie własnej sprawy. Polska narracja dominująca wobec Zagłady w trakcie Zagłady*. „Studia Litteraria et Historica” 2018, nr 7, s. 36–37. Dostępne w Internecie: <https://ispan.waw.pl/journals/index.php/slh/article/view/slh.1478/4718> [data dostępu: 14.04.2019].

- w Internecie: <https://ispan.waw.pl/journals/index.php/slh/article/view/slh.1478/4718> [data dostępu: 14.04.2019].
- JARMUSZ M.: *Rozkład zwłok i sukcesja owadów (dipetra coleoptera) na powieszonych zwłokach świni domowej (sus scrofa domestica l.) w środowisku leśnym Wielkopolski*. Praca doktorska napisana w Zakładzie Taksonomii i Ekologii Zwierząt Instytutu Biologii Środowiska Wydziału Biologii Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu pod kierunkiem prof. dr. hab. W. Niedbały (promotor pomocniczy dr hab. D. Bjerlein). Poznań 2018. Dostępne w Internecie: <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/23592/1/Mateusz%20Jarmusz%20ROZK%C5%81AD%20ZW%C5%81OK%20I%20SUKCESJA%20OWAD%C3%93W%20%28DIPTERA%2C%20COLEOPTERA%29%20NA%20POWIESZONYCH%20ZW%C5%81OKACH%20%C5%9AWINI%20DOMOWEJ%20%28SUS%20SCROFA%20~1.pdf> [data dostępu: 14.04.2019].
- KLUKOWSKI Z.: *Dziennik z lat okupacji Zamojszczyzny (1939–1944)*. Lublin 1958.
- Ludzkość, która zostaje*. Rozmawiają Czesław MIŁOSZ, Jan BŁOŃSKI, Jerzy TUROWICZ i Marek EDELMAN. „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 18, s. 19.
- MATUSZEWSKI R.: *Nieruchoma karuzela na pl. Krasińskich*. „Rzeczpospolita” z 10–11 maja 2003 r. [dodatek: „Plus Minus”], s. A10.
- MIŁOSZ C.: *Elegia*. „Polityka” 1987, nr 26, s. 9.
- MIŁOSZ C.: *Wiersze*. T. 1. Kraków–Wrocław 1985.
- MORAWIEC A.: *Szlengel (w Parku Krasińskich)*. W: A. MORAWIEC: *Literatura polska wobec ludobójstwa. Rekonesans*. Łódź 2018, s. 123–145.
- PERECHODNIK C.: *Spowiedź. Dzieje rodziny żydowskiej podczas okupacji hitlerowskiej w Polsce*. Oprac., posł., przyp. D. ENGEL. Warszawa 2004.
- PERSAK K.: *Wstęp*. W: *Zarys krajobrazu. Wieś polska wobec zagłady Żydów 1942–1945*. Red. B. ENGELKING, J. GRABOWSKI. Wstęp K. PERSAK. Warszawa 2011, s. 7–30.
- ROUBIC D.W.: *Obligate Necrophagy in a Social Bee*. “Science” 1982, no 217, s. 1059–1060.
- SHALLCROSS B.: *Rzeczy i Zagłada*. Kraków 2010.
- SZAROTA T.: *Karuzela na Placu Krasińskich. Czy „śmiały się tłumy wesole”? Spór o postawę warszawiaków wobec powstania w getcie*. W: T. SZAROTA: *Karuzela na placu Krasińskich. Studia i szkice z lat wojny i okupacji*. Warszawa 2009, s. 149–169.
- SZAROTA T.: *Mord w Jedwabnem. Dokumenty, publikacje i interpretacje z lat 1941–2000. Kalendarium*. W: *Wokół Jedwabnego*. T. 1: *Studia*. Red. P. MACHCEWICZ, K. PERSAK. Warszawa 2002, s. 461–488.
- SZLENGEL W.: *Co czytałem umarłym*. Warszawa 1979.
- TOKARSKA-BAKIR J.: *Pod klątwą. Społeczny portret pogromu kieleckiego*. Warszawa 2018.
- TOKARSKA-BAKIR J.: *Żydzi u Kolberga*. „Res Publica Nowa” 1999, nr 7–8, s. 30–38.
- URZYKOWSKI T.: *Były tam tłumy wesole? Wywiad z T. SZAROTĄ*. „Gazeta Wyborcza” z 24 kwietnia 2009 r. [dodatek: „Gazeta Stołeczna”], s. 8.
- Zarys krajobrazu. Wieś polska wobec zagłady Żydów 1942–1945*. Red. B. ENGELKING, J. GRABOWSKI. Wstęp K. PERSAK. Warszawa 2011.
- ŽIŽEK S.: *Wzniosły obiekt ideologii*. Przeł. J. BATOR, P. DYBEL. Wrocław 2001.
- ŽBIKOWSKI A.: *Antysemityzm, szmalcownictwo, współpraca z Niemcami a stosunki polsko-żydowskie pod okupacją niemiecką*. W: *Polacy i Żydzi pod okupacją niemiecką 1939–1945. Studia i materiały*. Red. A. ŽBIKOWSKI. Warszawa 2006, s. 429–505.

- ŻBIKOWSKI A.: *Morderstwa popełnione na Żydach w pierwszych latach po wojnie*. W: *Następstwa Zagłady Żydów. Polska 1944–2010*. Red. F. TYCH, M. ADAMCZYK-GARBOWSKA. Lublin 2011, s. 71–93.
- ŻUKOWSKI T.: *Ballady o Szoa*. W: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Red. M. GŁOWIŃSKI, K. CHMIELEWSKA, K. MAKARUK, A. MOLISAK, T. ŻUKOWSKI. Kraków 2005, s. 223–243.
- ŻUKOWSKI T.: *Wielki retusz. Jak zapomnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów*. Warszawa 2018.

Tomasz Żukowski

Collective Unconscious
Czesław Miłosz

Summary

“A Poor Christian Looks at the Ghetto” and “Campo di Fiori” are the most acclaimed Polish poetic works on the Holocaust. They have been read as texts on the collective anxieties; the article assumes this interpretative position as well. It begins with a reference to the concreteness of war, that is, an attempt to understand the array of scenes and phenomena that underlie the poetic images. In fact, literary accounts and testimonies of Polish Jews suggest that the general context includes the problems of the Polish violence towards them and collective responsibility incorporated into the plan of extermination inaugurated by the Nazi Germany. In Miłosz’s poem, the unwanted awareness of cooperation and contribution to the Holocaust resurfaces as anxieties (represented by the “mole-guard”), whose invasion is followed by the collapse of the symbolic order and domesticating images. Present yet invisible to the society, the knowledge of Polish violence thus functions as the Lacanian Real. Polish perspective on the death of Jews is put forward in “Campo di Fiori.” Against the traditional readings of it as an account of “apathy,” this text juxtaposes the event of burning the heretic on stake by Christian inquisition with the gaze of a “poor Christian” focused on the burning ghetto. Both figures share the exclusion of dying people who establish the limits of Christian and Polish community; simultaneously, the dying occupy a “dangerous place,” one that is destined to be annihilated in the realm of foundational myths of identity. In the times of the Holocaust, constructing such a limit happens to be a sentence legitimising the actions undertaken by the Nazis.

Key words: Holocaust in Poland, bystanders, collective memory, unconscious, Polish war poetry



KAROLINA KOPROWSKA

 <http://orcid.org/0000-0002-7177-5554>

Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych, Uniwersytet Jagielloński

Miejsce urodzenia po Zagładzie w poezji Rejzl Żychlińskiej – w stronę innego projektu tożsamościowego*

W wywiadzie opublikowanym w piśmie „Wole Oko” Bracha L. Ettinger podkreśla:

Polska dla mojej rodziny była zawsze powiązana ze śmiercią, dramatyczną przeszłością, ale też z wodą i zielonymi polami, ich miejscem narodzin, dzieciństwem i marzeniami o przyszłości, z całym życiem przed katastrofą. [...] Nie ma dla mnie kwestii powrotu, chyba że powrotu do pewnego „ducha”. [...] Tym, co odziedziczyliśmy, niekoniecznie jest pragnienie powrotu na dawne terytorium. Od II wojny światowej znaczenia słowa „dom” i „wspólnota” przeszło w nas dużą ewolucję¹.

Z przywołanych fragmentów można wyczytać dwa główne aspekty charakteryzujące żydowskie miejsce urodzenia. W pierwszej części wypowiedzi Ettinger wskazuje na zasadniczą podwójność – a nawet kontaminacyjność – tego miejsca, naznaczonego z jednej strony doświadczeniem Zagłady oraz powojennymi przemieszczeniami determinowanymi poczuciem zagrożenia, strachu czy dojmującą pustką i utratą, a z drugiej odsyłającego do wspomnień dzieciństwa (przywoływanych często w konwencji arkadyjskiej). Druga poruszona przez filozofkę kwestia dotyczy (nie)możności powrotu do miejsca urodzenia po Zagładzie i – co za tym idzie – przewartościowania znaczeń zwyczajowo z powrotem

* Artykuł finansowany ze środków budżetowych na naukę w latach 2016–2020 jako projekt badawczy w ramach programu „Diamantowy Grant”.

¹ ...*Language, a Missing Mamalangué*. Z Brachą L. ETTINGER rozmawia Monika KĘDZIORA. „Wole Oko. Półrocznik historii sztuki” 2011, nr 1, s. 37, 48.

powiązanych. Rozpoznanie Ettinger wydają się tu kompatybilne z poetyckimi rekontekstualizacjami, jakich pod wpływem tużpowojennych powrotów dokonują żydowscy pisarze tworzący w języku jidysz². Ich utwory pokazują, że konfrontacja z trudnym dziedzictwem rodzinnych stron nieuchronnie zakłada konieczność zarówno rewizji dotychczasowego stosunku do tego miejsca, jak i ponownego postawienia pytania o własną tożsamość.

W artykule tym interesuje mnie pytanie, w jaki sposób pod wpływem doświadczenia Zagłady dokonuje się reorientacja symbolicznego i znaczeniowego umocowania żydowskiego miejsca urodzenia, a następnie konceptualizacja jego tożsamościowego potencjału. Punktem odniesienia dla tych rozważań będzie poezja Rejzl Żychlińskiej³, autorki urodzonej w 1910 roku w Gąbinie, która Zagładę przeżyła na terenie ZSRR (wraz z mężem i synem)⁴. W jej twórczości – również tej przedwojennej – istotną rolę odgrywa miejsce urodzenia, a zwłaszcza dom rodzinny. Jego centralną postacią w przedwojennych utworach jest matka, pokazana jako ostoja domowego świata, bohaterka codzienności zmagająca się z trudami samotnego życia (ojciec, który kilkakrotnie opuszczał rodzinę, wyjeżdżając do Ameryki w celach zarobkowych, zostaje w lirykach Żychlińskiej utożsamiony z odległą, obcą krainą). Pod wpływem przeprowadzki do Warszawy w 1936 roku w poezji Żychlińskiej ujawnia się problematyczność opuszczenia miejsca urodzenia oraz poczucia bycia-nie-u-siebie. W wierszu o znamienym tytule *Na obczyźnie*, datowanym na 1938 rok, poetka wyznaje: „To nie jest moje okno. / Ta odrobina śniegu nie jest moja. / W obcym domu / czuwać w obcą noc / W obcym kraju / modłę się / do obcego Boga [...] / Tylko ja milczę / Tak jak milczy / Zabłąkany list”⁵.

² Temat tużpowojennych powrotów pisarzy żydowskich do miejsc urodzenia rozwijam w tekście: „Czego jeszcze tu szukam w tym miasteczku?”. *Powrót do miejsca urodzenia w tużpowojennej literaturze jidysz*. W: *Sam początek. Lata 1944–1948 w literaturze okresu Polski Ludowej*. Red. H. GOSK, B. KARWOWSKA. Warszawa 2017, s. 263–279. Więcej o proponowanej przeze mnie kategorii miejsca urodzenia zob. *Miejsce urodzenia a projektowanie tożsamości – przymiarki*. „Teksty Drugie” 2019, nr 2, s. 337–352.

³ Tłumaczenia niektórych z przywoływanych przeze mnie utworów Żychlińskiej znajdują się w antologii Magdaleny RUTY (*Nie nad rzekami Babilonu. Antologia poezji jidysz w powojennej Polsce*. Kraków 2012) oraz w antologii w opracowaniu Karoliny SZYMANIAK, Joanny LISEK i Belli SZWARCMAN-CZARNOTY (*Moja dzika koza. Antologia poetek jidysz*. Kraków 2019), niektóre utwory natomiast nie były do tej pory przekładane na język polski. W swojej analizie opieram się na tekstach oryginalnych i podaję własne tłumaczenia dosłowne (jeśli nie zaznaczono inaczej). W szczególnych przypadkach przywołuję cytaty z tekstu jidyszowego, które podaję w wersji oryginalnej, transkrybowanej zgodnie z zasadami fonetyki języka polskiego.

⁴ Por. B. SZWARCMAN-CZARNOTA: *Rejzl z Gąbina. O poezji Rejzl Żychlińskiej*. „Etnografia Nowa. Etnografia żydowska do 1945 roku. Powrót do Gąbina” 2015–2016, nr 7–8, s. 139–146. W numerze znalazł się również wybór poezji Żychlińskiej w tłumaczeniu Szwarcmann-Czarnoty.

⁵ R. ŻYCHLIŃSKA: *Na obczyźnie*. Przeł. B. SZWARCMAN-CZARNOTA. W: B. SZWARCMAN-CZARNOTA: *Rejzl z Gąbina...*, s. 151–152.

W przedmowie do jej debiutanckiego zbioru *Lider*, opublikowanego w Warszawie w 1936 roku, Icyk Manger pisał o nowej poetce języka jidysz, że jest „więźniarką domowej idylli”⁶. Pomijając tu kwestię typowego dla ówczesnej (zwykle męskiej) recepcji tzw. jidyszowej literatury kobiecej skojarzenia z przestrzenią domową⁷, a biorąc pod uwagę fakt, że miejsce urodzenia stało się podstawą rozproszonej tożsamości Żychlińskiej i źródłem obsesyjnej melancholii, można przyznać, że rozpoznanie Mangera trafnie podsumowuje jej poezję oraz wskazuje na główny problem, któremu bliżej przyjrę się w niniejszym artykule.

Żydowskie (jidyszowe) miejsce urodzenia

Żychlińska do końca życia tworzyła w języku jidysz. Język wypowiedzi artystycznej ma tu konkretne znaczenie. David G. Roskies twierdzi, że w badaniach nad literaturą Holokaustu istotne miejsce zajmuje powojenna twórczość w jidysz, gdyż jej dominującym tematem pozostaje doświadczenie Zagłady: „[...] w jidysz istnieje nieprzerwany, nagromadzony, zróżnicowany, wewnętrznie spójny i ponadnarodowy korpus twórczości na temat Holokaustu”⁸. Ponadto poezja (czy szerzej – literatura) pisana w jidysz stanowi egzemplaryczny przykład twórczości, która mierzy się z miejscem urodzenia i jego pozagładowym brakiem. Jej wyjątkowość w odniesieniu do konceptualizacji miejsca urodzenia determinuje tworzenie w języku zgładzonego świata, co implikuje zarówno konieczność

⁶ I. MANGER: *Forwort*. W: R. ŻYCHLIŃSKA: *Lider*. Warszawa 1936, s. 7. Przed wojną Żychlińska opublikowała jeszcze jeden zbiór poezji – *Der regn zignt* (Warszawa 1939). Po wojnie zostały wydane jej kolejne tomiki: *Cu Lojtere Bregn* [„Do jasnych brzegów”]. Łódź 1948; *Szwajndike tirn* [„Milczące drzewa”]. Nowy Jork 1962; *Harbstike skwern*. *Lider* [„Jesienne skwery. Wiersze”]. Nowy Jork 1969; *Di Nowember-Zun*. *Lider un Dercejlungen* [„Listopadowe słońce. Wiersze i opowiadania”]. Paryż 1977; *Naje Lider* [„Nowe wiersze”]. Tel Awiw 1993. Najbardziej obszernie omówienia twórczości Żychlińskiej przynosi Elvira GROEZINGER w artykule *Rajzel Zychlinski's Poetical Trajectories in the Shadow of the Holocaust*. In: *Women Writers of Yiddish Literature: Critical Essays*. Ed. R. HOROWITZ. Jefferson, NC 2015, s. 270–293, oraz Karina VON TIPPELSKIRCH w monografii *„Also das Alphabet vergessen?”*. *Die jiddische Dichterin Rajzel Zychlinski*. Marburg 2000. Na temat biografii Żychlińskiej zob. B. SZWARCMAN-CZARNOTA: *Rejzl z Gąbina...*, s. 139–160, lub K. VON TIPPELSKIRCH: *Rajzel Zychlinski*. Dostępne w Internecie: <https://jwa.org/encyclopedia/article/Zychlinski-Rajzel> [data dostępu: 28.03.2019].

⁷ Recepcja (zwykle męska) twórczości Żydówek piszących w jidysz sytuowała je przeważnie w przestrzeni prywatnej, domowej, umniejszając tym samym artystyczną wartość tych dokonań. Więcej na ten temat: J. LISEK: *Kol isze – głos kobiet w poezji jidysz (od XVI w. do 1939 r.)*. Sejny 2018.

⁸ D.G. ROSKIES: *Czym jest literatura Holokaustu?* Przeł. M. ADAMCZYK-GARBOWSKA. „Literatura na Świecie” 2005, nr 9–10, s. 239.

odwołania się do własnych korzeni, jak i przeorientowanie aktu literackiej komunikacji oraz ról jego uczestników: pisarza (kwestii jego powinności), tekstu (pytania o to, co ma być przedmiotem literackiej refleksji) oraz czytelnika (straumatyzowanego doświadczeniami Zagłady). Na problem ten wskazuje w przedmowie do tużpowojennego zbioru *Cu Lojtere Bregn* („Do jasnych brzegów”)⁹ sama Żychlińska, pisząc: „Krwawy strumień obmył moją książeczkę, mojego czytelnika i mój dom wyrwany z korzeniami. Mój dom – moja pierwsza poetycka wizja – został starty, tak jak wszystkie nasze domy. Pusty, opustoszały teren” (CLB, s. 4). W obraz miejsca urodzenia po Zagładzie zostaje wpisany koniec żydowskiego świata, którego częścią są tworzący w jidysz autorzy, a wraz z nim okaleczenie języka i kultury jidysz¹⁰.

Miejsce urodzenia, rozumiane jako konstrukt opisujący momenty zetknięć literatury i geografii, jest bliskie „miejscu autobiograficznemu”, terminowi zaproponowanemu przez Małgorzatę Czermińską. Miejsce autobiograficzne określa literackie wyobrażenie miejsca, które jest konstruowane na podstawie doświadczeń biograficznych danego pisarza. Choć może odnosić się do wyobrażeń wspólnotowych, nie potrzebuje sankcji społecznej, stąd też jego indywidualny charakter. Czermińska wyróżnia miejsce urodzenia jako jedno z miejsc wspominanych, utraconych na przykład w wyniku migracji. Literackie próby opisywania tej utraty korzystają – jak sugeruje badaczka – z zapożyczonej od Adama Mickiewicza strategii przypominania dawnej idylli, mitologizacji lub stereotypizacji¹¹.

Konstruowanie miejsca urodzenia w literaturze języka jidysz ma charakter retroaktywny; punktem wyjścia dla tego procesu jest jednak nie tylko doświadczenie utraty, ale także konfrontacja wspomnienia z zastaną rzeczywistością. W przeciwieństwie do miejsc autobiograficznych koncepcja miejsca urodzenia łączy to, co indywidualne, z tym, co zbiorowe, zakłada ona zmierzenie się ze wspólnotowymi wyobrażeniami współkształtującymi „moje” miejsce urodzenia, odniesienie do sfery intersubiektywnej i do podzielanej przez mieszkańców tożsamości tego miejsca. Symboliczne opanowanie miejsca urodzenia oznacza zarówno usytuowanie go w sieci różnorodnych relacji, jak i świadomość jego wielowarstwowej postaci, w której mieści się również to, co nieświadomie oddziałuje na jego mieszkańców. Wynika z tego, że tworzenie jednostkowej tożsamości stanowi proces negocjowania autonomicznego „ja” wobec kolektywnego wyobrażenia miejsca, tożsamości zbiorowej, a także wspólnej pamięci, który

⁹ Zob. R. ŻYCHLIŃSKA: *Cu Lojtere Bregn...* (dalej: CLB).

¹⁰ Por. M. MELCHIOR: *Tożsamość żydowska bez jidysz*. W: *Jidyszland. Polskie przestrzenie*. Red. E. GELLER, M. POLIT. Warszawa 2008, s. 308–311.

¹¹ Zob. M. CZERMIŃSKA: *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*. „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 190. Por. TAŻ: *Kategoria miejsca autobiograficznego w literaturze doby migracji*. W: *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Red. H. Gosk. Kraków 2012, s. 50–51.

to proces może przyjmować różne formy, na przykład konfliktu, konfrontacji, mediacji czy akceptacji.

Tym, co wreszcie odróżnia miejsce urodzenia od propozycji Czerwińskiej, jest też inny rodzaj zależności między pisarzem a jego topograficznym usytuowaniem. Jako dane, a nie wybrane – miejsce urodzenia determinuje w pewnym stopniu usytuowanie podmiotu pod względem geograficznym, historycznym i politycznym, nadaje mu konkretny status społeczny, który z kolei warunkuje otrzymywany na początku kapitał kulturowy. W tym sensie jest ono nieuchronne, a przynajmniej trudniej uwolnić się spod jego wpływu. Miejsce autobiograficzne może być natomiast dowolnie wybraną lokalizacją, w jakiś sposób łączącą się z biografią autora. Miejsce urodzenia w utworach pisarzy jidyszowych zyskuje ponadto znaczenie dodatkowe – jest ono bowiem ściśle związane z doświadczeniem Zagłady: śmiercią najbliższych i całych społeczności oraz krajobrazem po katastrofie, gdzie niszczone i zacierane są materialne ślady obecności Żydów. Żydowskie miejsce urodzenia, do którego powracają po wojnie ocalali, zostaje więc naznaczone nieodwracalną i ostateczną pustką.

Chcę jeszcze raz przejść po tej trawie... – powrót

Żychlińska wraca do swojego rodzinnego miasteczka w 1946 roku. Jej poetycką reakcją na to, co zastała, jest utwór *Wiersze o moim domu* (opatrzonej datą: październik 1946 roku, i poświęcony zgładzonej społeczności żydowskiej Gąbina), który znalazł się w jej pierwszym powojennym tomie *Ku jasnym brzegom*, opublikowanym w 1948 roku¹². W tużpowojennej poezji jidyszowej powrót do miejsca urodzenia zakłada wysiłek roz-poznania miejsca urodzenia i zarazem bycia rozpoznany, rozumiany jako ponowne włączenie do opuszczonej wspólnoty. Roz-poznawanie okolicy odbywa się przede wszystkim poprzez wędrowkę po ziemi urodzenia mającą na celu identyfikowanie charakterystycznych elementów krajobrazowych, pełniących funkcję orientacyjną, a także odtwarzanie „przestrzeni działań”¹³ – somatyczne lub wyobrażeniowe przypomnianie sobie praktyk, czynności czy wrażeń kojarzących się z dawnym zamieszkiwaniem przez podmiot danego obszaru. O zapisie wędrowki związanej z roz-poznawaniem w *Wierszach o moim domu* świadczą nie tylko konkretne czasowniki, ale również zaimki wskazujące, takie jak: tutaj („Ich wil noch a mol **do** gejn” – Chcę

¹² Wiersz ten został również włączony do powojennego zbioru *Szwajgdike tir* pod zmienionym tytułem *Chcę jeszcze raz przejść po tej trawie*.

¹³ T. INGOLD: *Czasowość krajobrazu*. Przeł. B. FRYDRYCAK. W: *Krajobrazy. Antologia tekstów*. Red. B. FRYDRYCAK, D. ANGUTEK. Poznań 2014, s. 141.

tu jeszcze raz iść, „Wos zuch ich noch **do** in dem sztetl?” – Czego tu jeszcze szukam w tym miasteczku?) czy oto („Af **ot** dem sztikl erd / wu s'iz a mol gesztanen majn sztab” – Na tym oto kawałku ziemi, gdzie kiedyś stał mój dom, „**Ot** zenen zej, / di grine welder – Oto są, / zielone lasy)¹⁴.

Roz-poznanie miejsca urodzenia wiąże się też z podwójnym postrzeganiem krajobrazu – przywołaniem wspomnienia dawnego wyglądu tego miejsca (w tym przypadku przed katastrofą) i jednocześnie konfrontowaniem przypominanego obrazu z obecnym ukształtowaniem. Porównawcza perspektywa oznacza w przypadku poezji Żychlińskiej łączenie dwóch strategii: niesamowitości, opartej na poczuciu, że miejsce swojskie, znane i bliskie, ujawnia w momencie powrotu swoją obcość i wywołuje lęk¹⁵, oraz identyczności, a więc akcentowania niezmienności krajobrazu miejsca urodzenia (pomimo katastrofy).

W opisywanym przez Żychlińską Gąbinie nic nie wskazuje na obecność żydowskiej społeczności, a co za tym idzie – nie ma w nim również materialnych śladów istnienia najbliższych autorki i zarazem jej samej. Rodzinny dom, który stanowi centrum poetyckiej wyobraźni Żychlińskiej, przestał istnieć, na co wskazuje jego negatywny opis: „nie ma drzwi”, „nie ma okien, / a słońce / nie będzie już wędrowało od ściany do ściany / od kąta do kąta” (CLB, s. 16). W innym wierszu, *Mir lebn wajter* („Żyjemy nadal”), znajdujemy następujący fragment: „Prowadzimy nasze dzieci za rączki / mijając zniszczone domy, ruiny ścian, / mijając opustoszałe wyspy martwego dzieciństwa. / Wiatr hula tu wokół, swobodny, beztroski” (CLB, s. 20). Miejsce urodzenia naznacza więc fundamentalny brak, wszystko to, co czyniło je podstawą tożsamości nadanej przez sam akt urodzenia, dawało poczucie stabilności i oparcia, zostało zanegowane. Pustka wpisana w miejsce urodzenia oznacza zarazem brak genealogii oraz materialnego poświadczenia własnego pochodzenia.

To właśnie konfrontacja z pustką miejsca urodzenia, jaką okazuje się powrót, wywołuje poczucie nie-samowitości – splotu tego, co znajome, tutejsze oraz swojskie, i zarazem nieznane, odległe i nieprzyjazne. Opisane za pomocą tej strategii warunki powrotu nie sprzyjają odzyskaniu dawnej więzi z miejscem urodzenia – w zasadzie negują jej możliwość. Autorka, deklarując na początku omawianego utworu powtórzenie wędrowki po ziemi urodzenia, podkreśla bowiem, że „wiatr wieje jej w twarz”, a niebo jest ciemnoniebieskie, co konotuje złowrogą aurę. Identyczność krajobrazu paradoksalnie nie przynosi także pocieszenia czy szansy na ponowne oswojenie miejsca urodzenia, wręcz przeciwnie – potęguje poczucie braku i utraty. Przywołajmy dłuższy fragment *Wierszy o moim domu*:

¹⁴ Do konceptualizacji powrotu do miejsca urodzenia w poezji Żychlińskiej odwołuję się również w tekście: „Czego jeszcze tu szukam w tym miasteczku?”. *Powrót do miejsca urodzenia w tużpowejennej literaturze żydysz...*, s. 268–270.

¹⁵ Zob. S. FREUD: *Niesamowite*. W: TENŻE: *Pisma psychologiczne*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 1997, s. 239.

Lecą, lecą żółte liście,
 opowieść błądzi, krąży po drogach,
 opowieść o ludziach spędzonych na pole –
 gdy padał ulewny deszcz wiosenny.

Trzy tysiące Żydów bez wody, bez chleba,
 stało przez cztery długie doby.
 Dzieci pod gwiazdami –
 płakały jeść.

Od płaczu ich
 nie pociemniały lasy.
 Oto one, lasy zielone,
 lasy mojego domu.

Wysokie, błękitne niebo
 nie spadło z ogniem z góry...
 Na polach pasą się krowy.
 Pastuch piecze kartofle przy dymie.

CLB, s. 18

Żychlińska podkreśla, że krajobraz jest taki sam, nic się w nim nie zmieniło; życie w jej miejscu urodzenia toczy się nadal według spokojnego rytmu natury. Niemożność pogodzenia domowej okolicy sprzed katastrofy z dramatycznym doświadczeniem pustki poetka wpisuje również w formę swojego wiersza, co pokazują szczególnie dwa pierwsze wersy trzeciej strofy w przywołanym fragmencie. W oryginale brzmią one następująco: „Fun kinderiszn gewejn zajnen tunkeler / niszt geworn di welder arum”. Wprowadzona tu przerzutnia rozбивa myśl na dwa opozycyjne człony: pierwszy sugeruje, że tragedia zgładzonej społeczności, którą przywołuje dziecięcy płacz, spowodowała równie dramatyczne zmiany w krajobrazie, podczas gdy drugi przynosi negację naturalnego porządku, w którym każdy czyn powinien pociągać za sobą konkretne konsekwencje. W samej przerzutni zawiera się więc doświadczeniowe rozdarcie – w miejscu urodzenia podmiot nie może odnaleźć ukojenia dla swojego cierpienia, w osobistym cierpieniu pozostaje samotny.

Rzeczywiste i fantomowe

Ukazana przez poetkę wędrówka do miejsca urodzenia opiera się na kompulsywnych repetycjach, autorka powtarza: „chcę jeszcze raz przejść / po tej trawie / i płakać na tej ziemi”, „odmierzam jeszcze raz nieszczęście / na tym

kawałku ziemi / gdzie kiedyś stał mój dom” (CLB, s. 16), „czego jeszcze tu szukam w tym miasteczku?” (CLB, s. 18). Powtórzenie czynności i zawarty w nim rodzaj wewnętrznego przymusu, sugerowany przez zwrot „jeszcze raz”, określa przede wszystkim moment formułowania wypowiedzi poetyckiej, którym jest nie tyle sam powrót, ile (ponowne) opuszczenie miasteczka. Celem wędrówki po miejscu urodzenia jest zatem przede wszystkim pożegnanie z nim, co poetka wyraża *explicite* w ostatniej strofie:

Odchodzę od ciebie, miasteczko.
Twe drogi są takie jak dawniej.
Będziesz nadal świętować jesienie, jarmarki,
a rzeka będzie płynąć w dolinie.

CLB, s. 18

Roz-poznanie miejsca urodzenia jako identycznego i zarazem nie-samowitego ukazuje napięcie między próbą zrozumienia siebie w odniesieniu do krajobrazu miejsca urodzenia a poczuciem, że nie ma możliwości udomowienia tej przestrzeni, uczynienia jej ponownie swoją¹⁶. Poniekąd wiąże się to ze specyfiką samego wędrowania, opisywanego przez Michela de Certeau jako praktyka przestrzenna, która stanowi proces pozbawiania się miejsca i stawania nieobecnym. Intensywne wędrowanie po danym terenie sprawia, że zmienia się ono w doświadczenie braku miejsca¹⁷. W kontekście Zagłady jego determinantem okazuje się jednak trajektoria powrotu, wskazująca na ruch od życia i światła do śmierci i żałoby – w tej optyce miejsce urodzenia staje się jednocześnie miejscem śmierci¹⁸. Przejawem życia w żydowskim miejscu urodzenia jest krajobraz i zamieszkujący go obecni mieszkańcy (w *Wierszach o moim domu* pojawia się postać ospowatej Stasi, która „żyje, chodzi z żołnierzami, / pijana i jak zawsze niedomyta” – CLB, s. 18, czy też pastuch pieczący kartofle w ognisku), ukrytą w nim śmierć ujawnia dopiero przybycie podmiotu. Warto bowiem zaznaczyć, że krajobraz miejsca urodzenia zostaje przez Żychlińską (ale również przez innych autorów żydowskich) uchwycony w teraźniejszości, w chwili powrotu; przeszłość powraca do miejsca wraz z pojawieniem się ocalałego obciążonego traumą Zagłady. Miejsce urodzenia – „kawałek ziemi, na którym kiedyś stał mój dom”, jak nazywa je Żychlińska – staje się miarą cierpienia i rozpaczy przy-

¹⁶ Por. R. SENDYKA: *Miejsca, które straszą (afekty i nie-miejsca pamięci)*. „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 90.

¹⁷ Zob. M. DE CERTEAU: *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Przeł. K. THIEL-JAŃCZUK. Kraków 2008, s. 103.

¹⁸ Na marginesie warto dodać, że takie odwrócenie kierunku powrotu stanowi też główną ramę filmu *Miejsce urodzenia* Pawła Łozińskiego, w którym proces dociekania prawdy o losie rodziny Henryka Grynberga przyjmuje formę katabazy – poruszania się coraz niżej, w kierunku wertykalnym, przejścia od świata żywych do świata zmarłych, którego punktem kulminacyjnym jest zejście do wykopanego grobu ojca.

bywającego podmiotu, który okazuje się jedynym gwarantem pamięci. To jego obecność narusza spokojny i niezmienny rytm okolicy, przełamuje jej dotkliwą identyczność nierespektującą Zagłady, jaka się w niej dokonała:

Tylko wierzby przy rzece
są.
Moja łza wpada do wody
i mąci na chwilę
jej spokój.

CLB, s. 17

Podmiot inicjuje rytuał żałobny, w ramach którego przełamanie kryzysu i opanowanie afektów związanych z utratą dokonuje się „w performatywnym akcie elegijnym, w którym opłakujący skupia się na cierpieniu i wspomnianiu, tym samym odcinając się od świata zewnętrznego”¹⁹. W wierszu Żychlińskiej płacz byłby zatem reakcją na brak własnego miejsca urodzenia, ale także próbą nawiązania z nim łączności, ponownego do niego zbliżenia – jedynym kraj-obrazowym elementem, który nadal istnieje, są wszak wierzby, symbolicznie konotujące płacz. Dopełnieniem żałoby jest rozluźnienie więzi z utraconym obiektem i ostatecznie jej zerwanie. Żałobny rytuał, jaki zdaje się sugerować w *Wierszach o moim domu* Żychlińska, nie dotyczy tylko jej samej, ale ma zyskać wymiar wspólnotowy – aby można było przepracować utratę, powinna w nim uczestniczyć cała okolica miejsca urodzenia. Tymczasem – jak pokazuje autorka – zgładzenie społeczności żydowskiej i brak miejsca urodzenia (z jej perspektywy) nie są postrzegane przez obecnych (polskich) mieszkańców w takich samych kategoriach (a więc utraty czy braku). Na tej niezgodności punktów widzenia i przypisaniu miejscu urodzenia innych znaczeń zasadza się podstawowy paradoks tej kategorii w wariancie żydowskim. Utrata rodzinnego miasta i ostatecznie niemożność powrotu wynikają przede wszystkim z poczucia obcości powracającego podmiotu, wykluczenia z dawnej wspólnoty oraz samotności – nic i nikt w okolicy go nie zauważa ani już nie pamięta. W innym utworze z tomu „Do jasnych brzegów”, zatytułowanym *A szti kl erd* („Kawałek ziemi”), Żychlińska zapisuje podobnie gorzką obserwację:

Kupcie, kupcie, drodzy sąsiedzi,
kupcie ten kawałek ziemi. Tanio, pół darmo.
Zbudujecie tu sobie dom,
wykopiecie studnię
i posadzicie ogród
pod oknem.

¹⁹ K. BOJARSKA: *Żałoba*. W: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Red. M. SARYUSZ-WOLSKA, R. TRABA. Współpraca J. KALICKA. Warszawa 2014, s. 561.

Nie będą was tutaj straszyc widma.
Mama moja nie wróci z komory gazowej.
Ani jej wnuki.
I ja także już tu nie przyjdę
Ze swymi łzami.

CLB, s. 21

W ostatniej strofie *Wierszy o moim domu*, w której poetka bezpośrednio zwraca się do miasteczka, przewiduje, co nastąpi po jej odejściu: „będziesz nadal świętować jesienie, jarmarki, / a rzeka będzie płynąć w dolinie”. Kończąca utwór wizja miejsca urodzenia skierowana w przyszłość wskazuje nie tyle na zerwanie więzi podmiotu z miejscem, gdzie się urodził (ta więź w przypadku Żychlińskiej nie zostanie ostatecznie zerwana), ile na oderwanie dawnego miejsca urodzenia, przyjmującego postać wyobrażeniową i fantomową, od tego realnego i faktycznego, z którym powracający podmiot nie odnajduje już żadnego związku. Idąc dalej – załączki nowej tożsamości tworzą się już po stronie straumatyzowanego podmiotu, jego pamięci i doświadczenia, z których utkany jest fantom miejsca urodzenia. Jak pisze Katarzyna Bojarska, asymboliczne treści w fantomowej formie zostają inkorporowane do wnętrza podmiotu i złożone w tzw. psychicznej krypcie, niezintegrowanej z całością jego życia psychicznego. Obcość fantomu sprawia, że może on wyłaniać się jako widmo przeszłości nawiedzające teraźniejszość²⁰.

W *Wierszach o moim domu* – w każdej z trzech tworzących ten utwór części – rzeczywiste miejsce urodzenia jest kontrapunktowane tym fantomowym. W tym współistnieniu obu wymiarów żydowskiego miejsca urodzenia dostrzegam jego kontaminacyjny charakter, łączący sprzeczne treściowo komponenty. Opisowi zastanego, terażniejszego krajobrazu w poszczególnych częściach towarzyszą przywołane przez podmiot wspomnienie z dzieciństwa („mama – / nie wróci już do domu / zaśnieżona, / z błękitnym dzbanem mleka w dłoni / i błękitnym światłem w oczach” – CLB, s. 16), unosząca się nad okolicą „opowieść o ludziach spędzonych na pole”, która pozwala Żychlińskiej przywrócić miejscu urodzenia pamięć o zgładzonych, oraz wyobrażenie śmierci żydowskiego chłopca, której świadkinią była autorka.

Poezja Żychlińskiej sugeruje więc, że żydowskie miejsce urodzenia jest (przywołując terminologię zaproponowaną przez Marca Augé) z jednej strony formą „miejsca antropologicznego”, będącego „wyobrażeniem, częściowo zmaterializowanym, które tworzą ludzie je zamieszkujący na temat swojej relacji do terytorium, do swoich bliskich, i do innych”²¹, umożliwiającego budowanie spójnej, ciągłej i stabilnej tożsamości, a z drugiej – „nie-miejscem”, pozbawioną

²⁰ Por. tamże.

²¹ M. AUGÉ: *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*. Przeł. R. CHYMKOWSKI. Warszawa 2010, s. 37.

tożsamościowych atrybutów przestrzenią tranzytową nakierowaną na ruch i przepływ. Ten kontaminacyjny (schizofreniczny?) splot można inaczej opisać, odwołując się – za Michaliną Kmieciak – do potencjałów topicznego i atopicznego. Pierwszy przejawiają miejsca antropologiczne, które „nawet jeśli nie są przejrzyste i wymagają podjęcia pracy pamięci, zawsze zmierzają do ukonstytuowania sensu, odkrycia prawdy o własnej tożsamości”. Atopiczność miejsca natomiast kwestionuje jego formatywność, sprawia, że miejsca „wymykają się człowiekowi, nie sprzyjają stworzeniu stabilnego samookreślenia”²².

Tożsamość rozproszona

Niemożność odzyskania dawnego miejsca urodzenia podaje w wątpliwość dotychczasową tożsamość, nadaną przez akt narodzin, i wymaga ukonstytuowania jej na nowo. Projekty tożsamościowe jidyszowych pisarzy, powracających po wojnie z ZSRR, zdają się wpisywać w dialektykę końca i początku oraz eksponować zasadniczą podwójność między zmaganiem się z traumatycznym doświadczeniem Zagłady a kształtowaniem nowego porządku i świata, którego model proponował komunizm²³. Tę podwójność zaznacza w swojej przedmowie do zbioru „Do jasnych brzegów” Rejzl Żychlińska:

W niniejszym tomiku chcę przynieść nie tylko echo zagłady, wędrowania i błędzenia, ale również promień nadziei, który przyniosłam z sobą z gościnnej rosyjskiej ziemi, i który podnosi się na brzegach naszego obiecanego kraju²⁴.

Większość jidyszowych pisarzy próbuje ustalić swoją pozycję wobec zgładzonej społeczności żydowskiej – gest ten determinuje imperatyw etyczny, próba zadośćuczynienia, upamiętnienia lub przepracowania poczucia winy z powodu własnego ocalenia. Na sytuowanie siebie wobec ofiar wskazują między innymi dedykacje publikowanych tuż po wojnie tomów wierszy, poświęconych pamięci zgładzonych wspólnot (na przykład u Binema Hellera, Rejzl Żychlińskiej, Men-

²² M. KMIECIK: *Oblicza miejsca. Topiczne i atopiczne wyobrażenia przestrzeni w poezji Juliana Przybosia*. Kraków 2013, s. 17.

²³ Większość pisarzy żydowskich ocalałych na terenie ZSRR miała lewicowe poglądy, część z nich była związana z komunizmem jeszcze przed wybuchem wojny (np. Binem Heller). Żychlińska była poetką, która raczej unikała deklaracji politycznych, dlatego też wątek ten przywołuję jedynie kontekstowo. Więcej na temat związków żydowskich pisarzy z komunizmem zob. M. RUTA: *Tożsamość żydowskiego komunisty*. W: TAŻ: *Bez Żydów? Literatura jidysz w PRL o Zagładzie, Polsce i komunizmie*. Kraków–Budapeszt 2012, s. 257–324. Por. J. NALEWAJKO-KULIKOV: *Obywatel Jidyszlandu. Rzecz o żydowskich komunistach w Polsce*. Warszawa 2009.

²⁴ R. ŻYCHLIŃSKA: [Przedmowa]. W: TAŻ: *Cu Lojtere Bregn...*, s. 4.

dla Mana). Próba restytuowania dawnego świata w poezji jidyszowych autorów, wracających do swoich miejsc urodzenia, może być motywowana doświadczeniem ocalałych na Wschodzie jako „ofiar-świadków zastępczych”²⁵. Magdalena Ruta – powołując się na psychologiczne opisy syndromu PTSD – stwierdza, że jidyszowi twórcy, którzy przeżyli Zagładę na terenie ZSRR, nie tyle opisują swoje doświadczenia wojenne, ile wyobrażają sobie śmierć bliskich, próbując nadać sens temu, co spotkało zamordowanych; to los rodziny staje się konstytutywnym doświadczeniem ich tożsamości²⁶.

W ukazane przez Żychlińską doświadczenie miejsca urodzenia zostaje wpisana rozdzierająca podwójność – z jednej strony bolesna świadomość utraty, a z drugiej – afektywnie motywowana potrzeba poszukiwania łączności z tym światem, odzyskania więzi z tamtymi ludźmi. W procesie ustalania nowej tożsamości poetka opiera się na wyobrażeniu śmierci społeczności żydowskiej:

Kto mnie woła na tym polu
Kto mnie tu zna, kto zna moje imię?
Krzew płonie na polu –
Lejbuś krzyczy z płomieni.

Zdejmuję buty i podchodzę
do małego synka mojego sąsiada;
Jego rączki są już czarne,
tylko oczy są jeszcze otwarte.

CLB, s. 18

Miejsce śmierci jest restytuowane w formie sakralizowanej, staje się miejscem świętym, o czym świadczy trawestacja biblijnego motywu gorejącego krzewu. Podmiot przyjmuje natomiast rolę Mojżesza, który przed wejściem w sferę *sacrum* na górze Synaj zdejmuję buty. Żychlińska projektuje scenę przybliżenia się do Zagłady, której egzemplifikacją jest śmierć żydowskiego chłopca. Wyobrażenie to poprzedza strofa, w której autorka (zniecierpliwiona? poirytowana?) zadaje sobie pytanie: „Czego tu jeszcze szukam w tym miasteczku?”. Pojawia się ono już po rozpoznaniu pustki miejsca urodzenia oraz po przywołaniu losu miejscowej społeczności żydowskiej („opowieść błędzi, krąży po drogach, / opowieść o ludziach spędzonych na pole”). Pierwsze dwie części *Wierszy o moim domu* ukazują przestrzenny i topograficzny wymiar miejsca urodzenia, a doświadczenie Zagłady pojawia się w nich w sposób zapośredniczony (przez krajobraz i opowieść/przekazaną autorce relację); w trzeciej natomiast następuje próba zaaranżowania bezpośredniego spotkania z ofiarami. Skoro celem powrotu okazuje się opuszczenie miejsca urodzenia, to jego warunkiem byłoby pożegnanie zmarłych, dawnych mieszkańców.

²⁵ Zob. M. RUTA: *Odpowiedź na Zagładę*. W: TAŻ: *Bez Żydów?...*, s. 41.

²⁶ Por. tamże, s. 40.

Poprzez wyobrażenie cierpienia i zagłady żydowskiej wspólnoty, do której poetka należała, podejmuje ona próbę zbudowania afektywnej łączności z tymi, którzy zginęli, mając zarazem świadomość niepowodzenia tego projektu. Ukazuje to sugestywnie w wierszu *Moja siostra Chana*:

Na chłodnej chmurze,
na błękitnym okręcie
płynie moja siostra Chana.
Wołam ją całymi dniami:
– Siostró moja, poczekaj –
Ona nie odpowiada –
i odpływa daleko

CLB, s. 10

Patrzenie na traumatyczne wydarzenie, które sytuuje poetkę zarazem wewnątrz i na zewnątrz całego zajścia, akcentuje rozpaczliwą bezradność oraz świadomość nieodwracalności Zagłady. Konfrontacja ze spojrzeniem ofiary implikuje także poczucie winy i wstydu z powodu własnego ocalenia. Zdaniem Ruth Leys, „wstyd jest emocją kierowaną przez spojrzenie, logika wstydu natomiast to scena wystawienia (nawet wówczas, gdy scena jest wyłącznie wyobrażona, a obserwator nie staje się zewnętrznym widzem, ale uwewnętrznionym innym)”²⁷. Wstyd ma wymiar introspektywny i tożsamościotwórczy, łączy się bowiem z poczuciem tego, kim się jest (w przeciwieństwie do winy, związanej z działaniem lub jego brakiem)²⁸. Tożsamość, opierając się na wstydzie z powodu bycia ocalonym, wyraża się w trwaniu pomiędzy życiem a śmiercią, w łączności ze śmiercią bliskich przez samą możliwość własnej śmierci. Poetka ujawnia to tożsamościowe rozdarcie w wierszu *Moje żydowskie oczy*:

Grób musiałam wykopać
gołymi rękami sama.
Tylko głowa mi z grobu wystaje
przeklęta roślina, która nie chce umrzeć.

CLB, s. 5–6

Jill Bennett podkreśla, że spojrzenie ma charakter nie tyle dystansujący, ile doznaniowy, angażujący i aktywizujący. Zastanawiając się nad działaniem

²⁷ R. LEYS: *Wstyd współcześnie*. Przeł. A. KOWALCZE-PAWLIK, T. BILCZEWSKI. W: *Afektywne historie i polityki pamięci*. Red. E. WICHROWSKA, A. SZCZEPAN-WOJNARSKA, R. SENDYKA, R. NYCZ. Warszawa 2015, s. 354. Leys zauważa, że w teoretycznych ujęciach PTSD wstyd zajmuje dziś miejsce zarezerwowane dotychczas dla winy ocalałych. Choć w przeszłości badacze skłaniali się ku stanowisku zakładającemu, że ocalali z traumy doświadczali winy ze względu na sam fakt przetrwania lub też nie rozróżniali wstydu i winy, obecny kompromis uznaje wstyd za emocję równie istotną dla zespołu stresu pourazowego.

²⁸ Por. tamże, s. 360.

obrazów, badaczka stwierdza, że „zapośredniczony w obrazie przekaz cierpienia możliwy jest jedynie w stopniu, w jakim obrazy wykazują zdolność odniesienia się do własnej cielesnej pamięci oglądającego; dotykania odbiorcy, który nie tyle po prostu widzi zdarzenie, ile je odczuwa, wciągnięty w obraz dzięki procesowi afektywnego zarażenia”²⁹. Ukazując wyobrażone cierpienia własnej wspólnoty, Żychlińska dokonuje niejako aktu włączenia siebie w los zgładzonych. Poetka przyjmuje strategię „wczuwania się współczującej wyobraźni”³⁰ i tym samym powołuje wspólnotę afektywną, zakładającą zbliżenie współ-czujące oraz empatyczną współ-obecność. Wspólnotowe więzi spaja doświadczenie afektywne, które nie daje się wyrazić wprost, gdyż zakłada inny rodzaj poznania, opartego na odczuwaniu, somatycznym poruszeniu i intensywności; jako takie wyprzedza poznanie rozumowe.

W jaki sposób afektywne włączenie siebie we wspólnotę zmarłych determinuje tożsamość? Jaki projekt tożsamościowy może wyłonić się ze sprzężenia konkretnego miejsca urodzenia (Gąbina) z jego fantomowym wyobrażeniem? Elvira Groezinger podpowiada, że Żychlińska powołuje w swojej poezji figurę nowego „Żyda tułacza”, pozbawionego korzeni i funkcjonującego w cieniu Zagłady³¹. Tułactwo – wpisane wszak w tradycję żydowską – stawałoby się tu tożsamościową udręką; projekt tożsamości pozbawiony miejsca urodzenia (w sytuacji przemocy czy przymusowej migracji) wyznacza bowiem brak zakorzenienia, niemożność odnalezienia ponownie swojego miejsca, a także skłonność do tworzenia „retrotopii”, które Zygmunt Bauman nazywa „wizją osadzoną w utraconej/skradzionej/porzuconej, ale nieumarłej przeszłości, zamiast przywiązania do tego, co dopiero ma się narodzić, a więc do przyszłości jeszcze niezaistniałej”, przywiązaniem do „stałego gruntu, który, jak można żywić nadzieję, zagwarantuje akceptowalne minimum stabilności”³². Charakterystyczne dla żydowskiego miejsca urodzenia po Zagładzie jest bowiem uwikłanie w przeszłość poprzez poczucie bycia-nie-u-siebie i związany z nim strach przed ponowną utratą „stałego gruntu”. Lęk ten towarzyszy również poetyckim ekspresjom Żychlińskiej, na przykład w wierszu *Di erd-citernisz in jor 1989* („Trzęsienie ziemi w 1989 roku”), w którym pisze: „Ściany mojego domu trzęsą się / a ja wraz z nimi”³³.

²⁹ J. BENNETT: *Wnętrza, zewnątrz: trauma, afekt i sztuka*. Przeł. A. KOWALCZE-PAWLIK, T. BILCZEWSKI. W: *Pamięć i afekty*. Red. Z. BUDREWICZ, R. SENDYKA, R. NYCZ. Warszawa 2014, s. 165–166.

³⁰ J. HENSEL: *Ofiary i świadkowie. Wiersze czasu wojny jako źródło wiedzy o Zagładzie*. W: *Literatura polska wobec Zagłady*. Red. A. BRODZKA-WALD, D. KRAWCZYŃSKA, J. LEOCIAK. Warszawa 2000, s. 64.

³¹ Zob. E. GROEZINGER: *Rajzel Zychlinski's Poetical Trajectories...*, s. 271.

³² Z. BAUMAN: *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*. Przeł. K. LEBEK. Warszawa 2018, s. 13, 18–19.

³³ R. ŻYCHLIŃSKA: *Naje Lider...*, s. 24.

Fantomowy wymiar miejsca urodzenia wskazuje na odczuwanie bólu w miejscu po amputowanej tożsamości – tej pierwotnej, nadanej w momencie narodzin. W takiej postaci miejsce urodzenia jako „nic, które boli”, wchodzi w związek z melancholią. „[...] dotknięty melancholią nie wie, jakiej doznał straty; często potrafi ją ukonkretnić: czyjeś odejście, czyjaś śmierć, upadek ideału. Nie wie natomiast, nawet gdy zna obiekt straty, co w nim utracił i jego praca żałoby nie może się dokonać”³⁴. Jak pisał Tadeusz Sławek:

Zakorzenie to forma zrozumienia człowieka jako bytu głęboko relacyjnego, przy czym jedynie część owych relacji bywa przez nas jasno uświadamiana; zakorzenie, o ile ma spełnić swoją rolę, z konieczności wprowadza nas w ciemny świat tego, co podziemne, lecz co wcale nie jest mniej aktywne. Jesteśmy nawiedzani przez to, w czym się zakorzeniaamy, przesiąkamiy jego treściami³⁵.

„Nawiedzanie” przez miejsce urodzenia jest jedną z dominujących optyk powojennej poezji Żychlińskiej. Podejmując próbę przepisania na nowo swojego miejsca urodzenia i – co za tym idzie – stworzenia innego mitu początku, w utworze *Gebojrn hot mich der wint* („Urodził mnie wiatr”) z tomu *Szwajgndike tir* („Milczące drzwi”) buduje ona następujący obraz: „Urodził mnie wiatr, / karmiła góra, / księżyc był moją kołyską, / stare drzewa kołysały mnie do snu, / a mama była snem”³⁶. Przebłycki traumatycznych wspomnień ukazuje również strategia palimpsestowego postrzegania krajobrazu, na który nakłada się wizja zmarłych, jak w liryku *Co tam płynie na rzece Hudson*:

Co tam płynie na rzece Hudson
W czerwonej poświacie?
Kto tam krzyczy – ratuj,
Idziemy na dno –
To moi zmarli,
Spaleni,
Którzy jeszcze raz idą na dno –
W mej pamięci.³⁷

Żychlińska wszędzie czuła się samotna i obca, w Stanach Zjednoczonych często zmieniała miejsce zamieszkania. Dręczyło ją poczucie winy z powodu opuszczenia bliskich, zwłaszcza matki. Traktowała ona swoje ocalenie jako powtórzenie losu znieprawionego ojca, który przed wojną zostawił rodzinę i wyjechał do Ame-

³⁴ M. BIEŃCZYK: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 2000, s. 16.

³⁵ T. SŁAWEK: *Gdzie? Rozważania oikologiczne*. „Anthropos?” 2011, nr 16–17, s. 1. Por. *Oikologia. Nauka o domu*. Red. T. SŁAWEK, A. KUNCE, Z. KADŁUBEK. Katowice 2013.

³⁶ R. ŻYCHLIŃSKA: *Szwajgndike tirn...*, s. 53.

³⁷ R. ŻYCHLIŃSKA: *Co tam płynie na rzece Hudson*. Przeł. B. SZWARCMAN-CZARNOTA. W: *Moja dzika koza...*, s. 474.

ryki³⁸. Tożsamość po utracie więzi z miejscem urodzenia staje się „tożsamością rozproszoną”, nie można jej ponownie scalić. Poetka zmarła 13 czerwca 2001 roku, zgodnie z jej życzeniem prochy rozsypano nad morzem w dniu jej dziewięćdziesiątych pierwszych urodzin (27 czerwca). Ten symboliczny gest potwierdza, że poczucie bycia-nie-u-siebie stało się wyznacznikiem jej pozagładowej tożsamości. Miejsce, z którym związał ją akt urodzenia, stało się dla niej przeklęte – po śmierci pozostała więc z wyboru bezdomna, bez konkretnego miejsca.

Zakończenie

Poezja Rejzl Żychlińskiej pokazuje, że powrót prototypowy, który jest podejmowany z intencją pozostania w danym miejscu, nie może się w takiej postaci dokonać, staje się „powrotem niemożliwym”. Zamiast obietnicy ponownego zamieszkania i stabilności tużpowojenny powrót uświadamia utratę rodziny i wspólnoty oraz brak miejsca urodzenia. Jego wyobrażenie jako centrum ustalonych wartości, symbolu bezpieczeństwa i trwałości, umożliwiającego realizację prymarnej ludzkiej potrzeby przynależności, zostaje przez Żychlińską odrzucone. Staje się ono tym samym nie-miejscem, fantomem, który – nawiedzając teraźniejszość – wikła podmiot w przeszłość.

Powrót do żydowskiego miejsca urodzenia wiąże się z przymusem tułaczki. Bycie pozbawionym tego miejsca nie generuje jednak nomadyczności w takim znaczeniu, jakie nadała jej Rosi Braidotti³⁹. Podmiot nomadyczny buduje swoją spójność dzięki rytmicznym przemieszczeniom, pozostawaniu w ciągłym ruchu, który nie jest ograniczony przestrzennie – nie ma ani określonego z góry miejsca docelowego swojej wędrówki, ani utraconego kraju ojczystego. Nomadyczność jest stanem przyjmowanym pozytywnie i realizującym się w sytuacji swego rodzaju komfortu (psychicznego, fizycznego czy materialnego). Kategoria miejsca urodzenia ujawnia niewystarczalność tych rozpoznań do opisu przemieszczeń traumatycznych, determinowanych poczuciem zagrożenia, strachu czy doświadczeniem utraty, których efektem są tożsamości rozproszone, pozbawione przestrzennego oparcia, ale zarazem uwikłane w kontaminacyjny splot konkretnego, rzeczywistego i zarazem wyobrażeniowego miejsca urodzenia.

Żychlińska wyjechała z Polski w 1948 roku⁴⁰. W wierszu *Kawałek ziemi* autorka pisze:

³⁸ Por. E. GROEZINGER: *Rajzel Zychlinski's Poetical Trajectories...*, s. 280.

³⁹ Zob. R. BRAIDOTTI: *Poprzez nomadyzm*. Przeł. A. DERRA. „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 117–118.

⁴⁰ Na temat motywacji tużpowojennych emigracji z Polski zob. N. COHEN: *Przyczyny emigracji pisarzy żydowskich z Polski w latach 1945–1948*. W: *Nusech Pojln. Studia z dziejów kultury jidysz w powojennej Polsce*. Red. M. RUTA. Kraków–Budapeszt 2008, s. 231–246.

Kupcie, kupcie, drodzy sąsiedzi,
kupcie ten kawałek ziemi. Tanio, pół darmo.
Zbudujecie tu sobie dom,
Wykopiecie studnię,
I posadzicie kwiaty pod oknem. [...]

Zabieram stąd tylko kamień –
Stąpała po nim noga mojej mamy
W obce, bezdomne noce
Będzie mi poduszką pod głowę [...]

Miejsca, gdzie stała moja kołyska,
Nie pokażę mojemu dziecku.

CLB, s. 21

Opuszczenie miejsca urodzenia niesie za sobą obietnicę uwolnienia się od traumatycznych wspomnień, które to miejsce ewokuje; stanowi również akt symbolicznego pożegnania dawnego (przedwojennego) świata, zamknięcia pewnego etapu życia, a wyznaczenia nowego początku. Konieczność odejścia z miejsca urodzenia poetka ukazuje w dramatyczny i gorzki sposób. Jej radykalny gest wyzbycia się wszelkich praw do tego miejsca nie może jednak zapewnić całkowitego odciążenia się od balastu traumatycznej przeszłości.

Bibliografia

- AUGÉ M.: *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*. Przeł. R. CHYMKOWSKI. Warszawa 2010.
- BAUMAN Z.: *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*. Przeł. K. LEBEK. Warszawa 2018.
- BENNETT J.: *Wnętrze, zewnątrz: trauma, afekt i sztuka*. Przeł. A. KOWALCZE-PAWLIK, T. BILCZEWSKI. W: *Pamięć i afekty*. Red. Z. BUDREWICZ, R. SENDYKA, R. NYCZ. Warszawa 2014, s. 145–179.
- BIEŃCZYK M.: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 2000.
- BOJARSKA K.: *Żaloba*. W: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Red. M. SARYUSZ-WOLSKA, R. TRABA. Współpraca J. KALICKA. Warszawa 2014, s. 561–562.
- BRAIDOTTI R.: *Poprzez nomadyzm*. Przeł. A. DERRA. „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 107–127.
- CERTEAU M. DE: *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Przeł. K. THIEL-JAŃCZUK. Kraków 2008.
- COHEN N.: *Przyczyny emigracji pisarzy żydowskich z Polski w latach 1945–1948*. W: *Nusech Pojln. Studia z dziejów kultury jidysz w powojennej Polsce*. Red. M. RUTA. Kraków–Budapeszt 2008, s. 231–246.

- CZERMIŃSKA M.: *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*. „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 183–200.
- FREUD S.: *Niesamowite*. W: S. FREUD: *Pisma psychologiczne*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 1997, s. 235–262.
- GROEZINGER E.: *Rajzel Zychlinski's Poetical Trajectories in the Shadow of the Holocaust*. In: *Women Writers of Yiddish Literature: Critical Essays*. Ed. R. HOROWITZ. Jefferson, NC 2015, s. 270–293.
- HENSEL J.: *Ofiary i świadkowie. Wiersze czasu wojny jako źródło wiedzy o Zagładzie*. W: *Literatura polska wobec Zagłady*. Red. A. BRODZKA-WALD, D. KRAWCZYŃSKA, J. LEOCIĄK. Warszawa 2000, s. 51–64.
- INGOLD T.: *Czasowość krajobrazu*. Przeł. B. FRYDRYCZAK. W: *Krajobrazy. Antologia tekstów*. Red. B. FRYDRYCZAK, D. ANGUTEK. Poznań 2014, s. 141–164.
- KMIECIK M.: *Oblicza miejsca. Topiczne i atopiczne wyobrażenia przestrzeni w poezji Juliana Przybosa*. Kraków 2013.
- KOPROWSKA K.: „Czego jeszcze tu szukam w tym miasteczku?”. *Powrót do miejsca urodzenia w tużpowojennej literaturze jidysz*. W: *Sam początek. Lata 1944–1948 w literaturze okresu Polski Ludowej*. Red. H. GOSK, B. KARWOWSKA. Warszawa 2017, s. 263–279.
- KOPROWSKA K.: *Miejsce urodzenia a projektowanie tożsamości – przymiarki*. „Teksty Drugie” 2019, nr 2, s. 337–352.
- ...*Language, a Missing Mamalogue*. Z Brachą L. ETTINGER rozmawia Monika KĘDZIORA. „Wole Oko. Półrocznik historii sztuki” 2011, nr 1, s. 31–48.
- LEYS R.: *Wstyd współcześnie*. Przeł. A. KOWALCZE-PAWLIK, T. BILCZEWSKI. W: *Afektywne historie i polityki pamięci*. Red. E. WICHROWSKA, A. SZCZEPAN-WOJNARSKA, R. SENDYKA, R. NYCZ. Warszawa 2015, s. 349–401.
- LISEK J.: *Kol isze – głos kobiet w poezji jidysz (od XVI w. do 1939 r.)*. Sejny 2018.
- MANGER I.: *Forwort*. W: R. ŻYCHLIŃSKA: *Lider*. Warszawa 1936, s. 3–5.
- MELCHIOR M.: *Tożsamość żydowska bez jidysz*. W: *Jidyszland. Polskie przestrzenie*. Red. E. GELLER, M. POLIT. Warszawa 2008, s. 304–320.
- Moja dzika koza. Antologia poetek jidysz*. Wybór i oprac. K. SZYMANIAK, J. LISEK, B. SZWARCMAN-CZARNOTA. Kraków 2019.
- Nie nad rzekami Babilonu. Antologia poezji jidysz w powojennej Polsce*. Przeł., red. oraz słowo wstępne M. RUTA. Kraków 2012.
- ROSKIES D.G.: *Czym jest literatura Holocaustu?* Przeł. M. ADAMCZYK-GARBOWSKA. „Literatura na Świecie” 2005, nr 9–10, s. 225–249.
- RUTA M.: *Bez Żydów? Literatura jidysz w PRL o Zagładzie, Polsce i komunizmie*. Kraków–Budapeszt 2012.
- SENDYKA R.: *Miejsca, które straszą (afekty i nie-miejsca pamięci)*. „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 84–102.
- SŁAWEK T.: *Gdzie? Rozważania oikologiczne*. „Anthropos?” 2011, nr 16–17, s. 1–22.
- SZWARCMAN-CZARNOTA B.: *Rejzl z Gąbina. O poezji Rejzl Żychlińskiej*. „Etnografia Nowa. Etnografia żydowska do 1945 roku. Powrót do Gąbina” 2015–2016, nr 7–8, s. 139–146.
- TIPPELSKIRCH K. VON: „Also das Alphabet vergessen?“. *Die jiddische Dichterin Rajzel Zychlinski*. Marburg 2000.

TIPPELSKIRCH K. VON: *Rajzel Zychlinski*. Dostępne w Internecie: <https://jwa.org/encyclopedia/article/Zychlinski-Rajzel> [data dostępu: 28.03.2019].

ŻYCHLIŃSKA R.: *Cu Lojtere Bregn* [„Do jasnych brzegów”]. Łódź 1948.

ŻYCHLIŃSKA R.: *Lider* [„Wiersze”]. Warszawa 1936.

ŻYCHLIŃSKA R.: *Naje Lider* [„Nowe wiersze”]. Tel Awiw 1993.

ŻYCHLIŃSKA R.: *Szwajgdike tirn* [„Milczące drzwi”]. Nowy Jork 1962.

Karolina Koprowska

Birthplace after the Shoah in Rajzel Żychliński's Poetry – Towards a Different Project of Identity

Summary

This article aims at exploring how the experience of the Shoah reorients a Jewish birthplace with regard to its symbolic and signifying potential, and, thereafter, conceptualises its impact on the identity. Precisely, this text attempts to describe and define the specificity of a birthplace after the Shoah, relying on Rajzel Żychliński's poetry, still a marginal author writing in Yiddish. As it is shown, birthplaces depend on the duality which resurfaces at the precise moment of a homecoming: they are both spectral and real; this last fact is analysed in the text along with the project of dispersed identity, which the aforementioned binary inaugurates.

Key words: birthplace, identity, Yiddish, Rajzel Żychliński, Holocaust



EMILIA GAŁCZYŃSKA

<http://orcid.org/0000-0003-4324-2141>

Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Lola Szereszewska (1895–1943) – zapomniana poetka pogranicza

I prześwituje domysł, że może pogranicza wcale nie trzeba szukać daleko w czasie i przestrzeni. Pogranicze jest blisko. Niektórzy uważają, że nazbyt. Tak blisko jak drugi człowiek.

W. Panas: *Pismo i rana...*¹

Gdy wszystkie inne narody mają peryferie, gdzie stykają się z innymi narodami (a więc i innymi kulturami narodowymi), mniej więcej ściśle geograficznie ograniczone. [...] my Żydzi, rozproszeni po całym świecie, mamy tych peryferij takie mnóstwo, iż właściwie nic innego nie mamy, jak tylko same peryferie, to znaczy wszędzie żyjemy na „pograniczach”, wszędzie jesteśmy znikomą mniejszością.

W. Berkelhammer: *Problem asymilacji...*²

Bycie Żydem, to bycie różnicą.

W. Panas: *Pismo i rana...*³

Zygmunt Bauman w książce *Obcy u naszych drzwi*, wydanej w 2016 roku, przybliży czytelnikowi zagadnienia związane z wykluczeniem i wyobcowaniem. Powołując się na pojęcia i teorie z zakresu socjologii i filozofii oraz opierając się na wydarzeniach między innymi z życia politycznego, próbuje scharakteryzować figurę „innego” – „obcego”⁴ w kontekście kultury nowoczesnej: „Uchodźcy uciekają przed bestialstwem wojny i despotyzmem lub barbarzyństwem [...] od zarania

¹ W. PANAS: *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*. Lublin 1996, s. 74.

² W. BERKELHAMMER: *Problem asymilacji*. „Nowe Życie” 1924, z. 5, s. 288, cyt. za: E. PROKOP-JANIEC: *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*. Kraków 1992, s. 62.

³ W. PANAS: *Pismo i rana...*, s. 50.

⁴ Zob. też: Z. BENEDYKTOWICZ: *Portrety „obcego”. Od stereotypu do symbolu*. Kraków 2000.

nowoczesności pukali do cudzych drzwi. Z punktu widzenia tych, którzy stoją po drugiej stronie drzwi, ci przybysze byli zawsze – tak jak i teraz – obcymi”⁵.

„Obcość” uobecnia się w symbolicznym podziale na zakorzenionych w przestrzeni i tych, których chce się pozbawić do niej prawa. Już samo rozróżnienie jest aktem przemocy jednej grupy wobec drugiej oraz impulsem do stawiania barier pomiędzy poszczególnymi jednostkami. Uczony zauważa, że są to problemy uniwersalne i ponadczasowe⁶ – dodałabym, że są one także powiązane z przestrzenią. Bywa ona przez agresorów wykorzystywana przeciwko „innemu” oraz eksplorowana przeciw sobie samej.

Kategoria „obcego” pozwala lepiej przyjrzeć się problemom współczesności. Pojawia się ona w dyskursie literaturoznawczym i kulturoznawczym, ale też socjologicznym, politologicznym – szeroko rozumianych nauk humanistycznych. Stała się przedmiotem badań interdyscyplinarnych, które potrafią ukazać skomplikowane mechanizmy wykluczenia, wyobcowania, odgradzania, tworzenia się podziałów i konfliktów. Zależność między „dalekim” i „bliskim” rozgałęzia swoje znaczenie w konkretnej sytuacji. Jej twórcza analiza pozwala przyjrzeć się reprezentatywnym osobowościom i ich zachowaniom: „Kontekst bliskości-i-odpowiedzialności, w którym kształtują się i powstają prywatne wyobrażenia, otacza je grubą moralną barierą praktycznie nieprzeniknioną dla argumentów »czysto abstrakcyjnych«”⁷. Odpowiedzialność zakłada postawę świadomą i rozumienie, że utożsamienie „obcego” z konkretnym człowiekiem to jedynie tworzenie wyobrażeń o teźże jednostce.

We wspomnianej pracy Baumana⁸ daje się zauważyć związek między etyczną postawą a strachem doświadczanym w sytuacjach kryzysowych, granicznych. Wskazana korelacja jest także ciekawą soczewką, przez którą warto przyglądać się aktualnym sytuacjom polityczno-społecznym na świecie, aby dostrzec pewne schematy charakterystyczne zarówno dla przeszłości, jak i terażniejszości. Podobną refleksję dostrzegam w wierszu Loli Szereszewskiej o znaczącym tytule:

*Uchodźcom*⁹

Dom pozostaw otwarty i pole pozostaw niezżęte,
jeśli za tobą dom płonie, to dom pozostaw płomieniom,

⁵ Z. BAUMAN: *Obcy u naszych drzwi*. Przeł. W. MINCER. Warszawa 2016, s. 14.

⁶ Tamże, s. 15.

⁷ Z. BAUMAN: *Nowoczesność i Zagłada*. Przeł. T. KUNZ. Kraków 2009, s. 386.

⁸ Autor sam doświadczył wyobcowania i aktów agresji. W związku z nacjonalistycznymi zamieszkami podczas jego wykładu na Wydziale Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego nie przyjął w lipcu 2013 r. tytułu doktora *honoris causa* nadanego mu przez Dolnośląską Szkołę Wyższą we Wrocławiu. Zob. też: *Nie na miejscu. Rozmowa z Zygmuntem Baumanem*. W: J. ROSZAK: *Słyszysz? Synagoga. Wychodząc spod poznańskiej synagogi przy Wronieckiej*. Lublin–Warszawa 2015, s. 35–39.

⁹ L. SZERESZEWSKA: *Uchodźcom*. „Ilustrowany Dziennik Ludowy” z 8 kwietnia 1939 r., s. 5.

a zboże jeśli dojrzałe, sierpom się skłoni najeżdźcy.
Na próżno zbierasz oczami wszystko, coś sercem spamiętał,
groźba zawisła nad tobą czarnym pękniętym sklepieniem,
patrz: pod brzemieniem niesławy obcy padają i bliscy.

Ciężko powędruj na oślep, a łożem ci będą kamienie,
gorycz jedynym posiłkiem. Przed tobą wzgórze rumiane,
przed tobą niebo wzgardliwe i źródła blade jak mleko.
Człowiek cię z domu wypędził, dal cię przygarnie westchnieniem,
a obce rzeki i źródła oczom spłakanym nieznane
wargi ochłodzą spieczone i obolałe powieki.

To nic, że ślady nakreślasz płynną czerwienią swej rany,
to nic, że dziecko po drodze ziemi zostawisz skostniałej,
za tobą tobie podobni w obłądnie idą i bliznach.
Zewsząd wypełzli wygnańcy, krążą bez celu, bez planu.
Do ziemi zimnej i szorstkiej przywarły ciała szerniałe.
I nasłuchują, i słyszą: w sercach im płacze Ojczyzna.

Lola (Leonia) Szereszewska, z domu Rotbard, jest we współczesnej recepcji badawczej i czytelniczej – z małymi wyjątkami – nieobecna. Tymczasem w dwudziestoleciu międzywojennym, na który to okres przypada jej działalność artystyczna, była autorką rozpoznawalną. Wydała pięć tomów wierszy i prozy poetyckiej: *Kontrasty* (1917), *Trimurti. Fantazje historyczne* (1919), *Ulica* (1930), *Niedokończony dom* (1936) i *Gałęzie* (1938). Wszystkie one zostały opublikowane w liczących się wydawnictwach, między innymi w Składzie Głównym Księgarni Gebethnera i Wolffa czy w Księgarni Ferdinanda Hoesicka (gdzie ukazały się także książki Maurycego Szymła, Romana Brandstaettera, Adama Madlera). Jej teksty odnajdziemy w takich czasopismach, jak: „Okolice Poetów”, „Szpilki”, „Kamena”, „Nasza Opinia”, „Ilustrowany Dziennik Ludowy”, „Merkuriusz Polski Ordynaryjny” i „Chwila”¹⁰. Tomiki Szereszewskiej recenzowali między innymi Stanisław Czernik¹¹ („Okolice Poetów” 1937, nr 4 (25)) oraz Bolesław Dudziński¹²

¹⁰ W związku z tym warto przywołać spostrzeżenie Eugenii PROKOP-JANIEC: „Fakt, że literatura polsko-żydowska docierała do polskiego czytelnika głównie poprzez książki funkcjonujące samodzielnie, by tak rzec, na polskim rynku literackim, wyrwane w pewnym sensie z kontekstu polsko-żydowskiego literackiego obiegu, pozbawione tła polskojęzycznej kultury żydowskiej – miał decydujący wpływ na percepcję tej twórczości w kręgach polskich” (TAŻ: *Międzywojenna literatura...*, s. 98).

¹¹ Recenzja dotyczy tomu poetyckiego *Niedokończony dom*: „Bardzo jeszcze niewyraźna zaowiedź poezji. [...] Dążność do prostoty, dbałość o czystość zdania. Nie ma szarlatanerii w postaci zalewu młodopolszczyzny, a to już świadczy o smaku i krytycyzmie autorki [...]” („Okolice Poetów” 1937, nr 4 (25), s. 23 (47)).

¹² Krytyk pisał m.in.: „Pierwszy tomik liryki p. Szereszewskiej dobrze świadczy o kwalifikacjach autorki i jest bezspornie obiecującą zapowiedzią na przyszłość. Od intymnych wyznań, westchnień i wspomnień przechodzi poetka stopniowo do bardziej szerokich i ogólnych trenacyj,

(„Gazeta Robotnicza” z 14 lipca 1938 roku). Była również kandydatką do nagrody za najlepszą książkę w plebiscycie czasopisma literackiego „Skawa” w 1939 roku, a już w 1917 roku za nowelę *Amenophis IV* została wyróżniona w konkursie „Sfinksa”. W swoim pamiętniku wspominał ją Eryk Lipiński¹³.

Dzisiaj na próżno szukać informacji o Szereszewskiej w antologiach dwudziestolecia międzywojennego, słownikach, pracach dotyczących literatury XX wieku czy programach konferencji. Do wyjątków należy znany tom eseistyczny *Pismo i rana...* Władysława Panasa, który wymienia poetkę z imienia i nazwiska. Uczony podkreślał „nieobecność” w powszechnej świadomości autorów żydowskiego pochodzenia, znajdujących się często na „śmietniku” literatury i jej recepcji:

Na skraju galaktyki Gutenberga znajduje się wysypisko, na którym gromadzą się odpady cywilizacji pisma i druku [...]. Pamiętajmy jednak, że w pyłach i kurzach szpargałów ukrywa się u Schulza Księga. Tam odnalazł jej ślady. Na śmietniku jest może miejsce każdej Księgi? Z tego śmietnika słychać szept. Kto mówi z tego miejsca? Kto mówi z tego miejsca? [...] Mosze Szymel [...], Anda Eker [...], Roman Brandstaetter [...], Irma Kanfer [...], Lola Szereszewska¹⁴.

Przeglądając gazety wydane tuż po wojnie, odnalazłam nekrolog¹⁵, który jest nieocenionym źródłem biograficznym, ale też wskazuje na konieczność dalszych kwerend:

Ś. P z Rotbardów Leonia Szereszewska, Literatka, żyła lat 48
 córki Jej Ś.P. Dagmara Zofia Szereszewska, żyła lat 23
 Ś. P. Elżbieta Mirosława Szereszewska, żyła lat 21
 zginęły śmiercią tragiczną dnia 1 lutego 1943 r.
 Nabożeństwo żałobne odbędzie się w kaplicy Św. Karola Boromeusza na Powązkach dnia 6 lipca 1946 r, t. j. w sobotę o godzinie 11 m. 40. Po którym nastąpi wyprowadzenie zwłok na cmentarz miejscowy do grobu rodzinnego, o czym zawiadamia się krewnych, przyjaciół, kolegów i znajomych pograżeni w głębokim smutku:
 nieobecny MAŻ i OJCIEC. MATKA I BABCIA. BRAT I RODZINA.¹⁶

Można się z niego dowiedzieć, że poetka wraz z córkami pierwotnie była pochowana poza cmentarzem Powązkowskim, a przeniesienie zwłok nastąpiło

dając w takich np. wierszach jak »Hiszpańskie pomarańcze«, »Szkoła«, »Węgiel« żywe i poddawcze przekroje współczesności. P. Szereszewska posługuje się z upodobaniem i umiejętnością metodą poetyckiej przenośni, a niektóre z jej wierszy są w całości metaforą, rozszerzoną do ram wielostrofowych. Tę miłą i młodą lirykę cechuje świeżość odczucia, zmysłowa chłonność i wdzięk oryginalnego talentu” („Gazeta Robotnicza” z 14 lipca 1938 r., s. 5). Trzeba jednak zauważyć, że była to trzecia książka autorstwa Szereszewskiej, drugi zaś tom poezji.

¹³ E. LIPIŃSKI: *Drzewo szpilkowe*. Warszawa 1989, s. 11.

¹⁴ W. PANAS: *Pismo i rana...*, s. 59.

¹⁵ „Gazeta Ludowa” z 5 lipca 1946 r., s. 2.

¹⁶ Zapis oryginalny.

dopiero po wojnie, gdy grób wykupił w 1946 roku jej brat Henryk. Okoliczności śmierci matki i córek są nieznane. Wojnę przeżył mąż poetki, a część jego rodziny przebywa w Stanach Zjednoczonych¹⁷. Życiorys Szereszewskiej, który na razie powoli odkrywam, ukazuje los kobiety za życia wprawdzie rozpoznawanej w kręgach literackich, lecz zarazem wyobcowanej ze względu na swoje pochodzenie i zapomnianej po śmierci. Siłą przekazu cytowanego utworu *Uchodźcom*¹⁸ jest jego ponadczasowy charakter, który można odnieść zarówno do żydowskiego losu poetki, jak i do współczesnych praktyk wykluczania imigrantów, do czego jeszcze wrócę. Najpierw jednak, chcąc zawęzić i jednocześnie dookreślić znaczenie wiersza w kontekście historycznoliterackim, skupię się na jego usytuowaniu wobec literatury polsko-żydowskiej okresu międzywojennego.

Zagadnienia związane z literaturą polsko-żydowską zostały obszernie opisane między innymi w pracach Eugenii Prokop-Janiec, a także w tomach zbiorowych pod redakcją Aliny Molisak i Zuzanny Kołodziejskiej¹⁹ czy we wspomnianym eseju Panasa oraz w szkicu *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku. (Rzecz, którą nie ja powinienem napisać)* Artura Sandauera. Ciekawę wydaje się skonfrontowanie wiedzy na temat literatury polsko-żydowskiej, zestawienie „pograniczności” tej kategorii z twórczością Loli Szereszewskiej oraz sprawdzenie przydatności jej poszczególnych ujęć.

Prokop-Janiec zauważa: „Oto poruszamy się po regionach, których granic nie da się wytyczyć, stosując wyłącznie literackie, czysto artystyczne kryteria. Musimy kierować się tu też racjami, najogólniej rzecz ujmując, socjologicznymi [...]”²⁰. Założeniem badaczki jest prowadzenie intensywnych i pogłębionych badań biograficznych, które mają pomóc w znalezieniu interpretacyjnego klucza. Prokop-Janiec podkreśla zarazem, że przyjmując taką perspektywę, nieustannie napotyka się problemy w dotarciu do historycznych dokumentów ujawniających i potwierdzających wydarzenia z życia autora lub autorki. „Niekiedy nie dysponujemy wręcz żadnymi informacjami o autorach... Jedynym świadectwem pozostaje zatem twórczość. Oparcie się jednak wyłącznie na niej również nie jest całkowicie bezdyskusyjne”²¹.

Myszę, że punktem wyjścia powinno być nieszablonowe założenie scalające, aktywizujące się w poszczególnym akcie badawczym nad konkretnym utworem,

¹⁷ Informacje o rodzinie przebywającej w USA uzyskałam od Pani Anny Przybyszewskiej-Drozd z Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie.

¹⁸ Pierwodruk w „Ilustrowanym Dzienniku Ludowym” z 8 kwietnia 1939 r.

¹⁹ Mowa o takich tytułach, jak m.in.: *Literatura polsko-żydowska 1861–1918. Studia i szkice*. Red. Z. KOŁODZIEJSKA-SMAGAŁA, M. ANTOSIK-PIELA. Kraków 2018 czy *Żydowski Polak, polski Żyd. Problem tożsamości w literaturze polsko-żydowskiej*. Red. A. MOLISAK, Z. KOŁODZIEJSKA-SMAGAŁA. Warszawa 2011.

²⁰ E. PROKOP-JANIEC: *Międzywojenna literatura...*, s. 10.

²¹ Tamże, s. 11.

dziełem literackim, którego lektura nieustannie wykracza poza własne granice. Ustalenie/oszacowanie wartości artystycznej stanowi dla Prokop-Janiec kolejny etap postępowania interpretacyjnego. Polega ono na odnalezieniu w utworze tematów żydowskich. Od razu nasuwa się pytanie o elementy wiersza, które jednoznacznie nazwać można żydowskimi, mało żydowskimi lub nieżydowskimi. Kategoria literatury polsko-żydowskiej w dwudziestolecium międzywojennym obejmowała węższe znaczenie: „[...] gdzie ważne było połączenie kryterium tematyki utworu i kryterium samoidentyfikacji narodowej i kulturowej pisarza”²², oraz szersze: „[...] kiedy na plan pierwszy wybijało się biograficzne kryterium samoidentyfikacji twórcy”²³.

Sytuacja komplikuje się, jeśli czytając utwory autorki polsko-żydowskiej, korzystamy z dzisiejszej szczegółowej wiedzy historycznej i współczesnych narzędzi badawczych. Fragmentaryczność źródeł biograficznych powinna nakierowywać na wartości artystyczne, mogą one także pozwolić dostrzec wątki żydowskie. Jestem jednak przekonana, że interpretacja nie powinna nigdy być zależna od biografii. Warto przemyśleć, jak omawiana kategoria może oświetlić twórczość Szereszewskiej, powodując nie tyle podziały, ile „kwitnienia interpretacyjne”.

Zastanawiająca jest obecność wierszy poetki w zbiorze *Międzywojenna poezja polsko-żydowska. Antologia*²⁴, ponieważ w wybranych przez redagującą go Prokop-Janiec czterech tekstach zatytułowanych: *Sonet tatrzański*, *O pośpiechu*, *Jabłka*, *Oczekiwanie*, trudno doszukać się jakiegokolwiek kontekstu żydowskiego, nie zostaje wykorzystany żaden motyw, wątek, który moglibyśmy według węższego znaczenia przypisać do literatury polsko-żydowskiej. W biogramie znajdziemy zaś błędne daty narodzin i śmierci autorki. Spodziewam się, że powodem umieszczenia tekstów poetki w antologii mogła być jej literacka aktywność na łamach czasopism polsko-żydowskich²⁵. Zarazem publikowała Szereszewska w prasie konserwatywnej, nieprzychylniej żydowskim autorom. Należała do Akademickiej Korporacji Syjonistycznej „Zelotia”, w piśmie tygodniowym „Ewa”²⁶

²² Tamże, s. 21.

²³ Tamże.

²⁴ E. PROKOP-JANIEC: *Międzywojenna poezja polsko-żydowska. Antologia*. Kraków 1996, s. 450–451.

²⁵ Badaczka zaznacza: „Prasa stanowiła [...] bez wątpienia najważniejszą instytucję polsko-żydowskiej kultury i fundament polsko-żydowskiego obiegu literackiego” (E. PROKOP-JANIEC: *Międzywojenna literatura...*, s. 40) oraz „Potężny rozwój polskojęzycznej prasy żydowskiej świadczy o tym, że w okresie międzywojennym polonizacja czyniła szybkie postępy” (tamże, s. 50).

²⁶ „Jedynie pismo kobiece, jakie zdobyło ogólnopolski rozgłos i utrzymało się na rynku wydawniczym ponad pięć lat – »Ewa. Pismo tygodniowe« – stało się przedmiotem badań Ewy Plach, Katrin Steffen, Marii Antosik-Pieli i Moniki Szablowskiej-Zaremby” (M. SZABLÓWSKA-ZAREMBA: *Dziennikarki międzywojennej prasy polsko-żydowskiej (wstępne rozpoznanie)*. „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2014, z. 1–2 (20–21), s. 34). Autorka w przypisie skrupulatnie wymienia prace poświęcone tygodnikowi. Innym przydatnym artykułem jest studium

odnajduję informację, że na Balu Korporacji pełniła wraz z innymi koleżankami obowiązki gospodyni²⁷. Również na łamach tego czasopisma publikowała swoje utwory, w „Naszym Przeglądzie” zaś została odnotowana enigmatyczna informacja o „Wieczorze poezji Wizo”, w którym poza Lolą brały udział Sulamita Szapiro, L. Salomonowa, Mely Anders i Thea Wenberżanka²⁸. Działalność poetki, jako kontekst zewnątrztekstowy, także mogła być impulsem, aby umieścić jej wiersze we wspomnianej antologii. Trudno na razie, z powodu nielicznych źródeł biograficznych, odpowiedzieć, czy środowisko artystów polsko-żydowskich było jej środowiskiem, czy się z nim utożsamiała.

Przy interpretacji utworu poetki pochodzenia żydowskiego przydatny i inspirowany okazuje się referowany przez Prokop-Janiec model polisystemu kultury autorstwa Chone Shmeruka²⁹, w którym liczy się poszukiwanie przestrzeni zarówno wspólnych, jak i osobnych, nachodzących na siebie dwóch kultur. Ta „druga” nie jest przy tym rozumiana jako obca, inna i – w konsekwencji – niechciana:

Wśród nowych metodologicznie ujęć ważne miejsce przypada pracom Moshe Rosmana, który – odwołując się do antropologii interpretatywnej i jej koncepcji kultury jako systemu znaczeń – proponuje, by badać polsko-żydowskie związki kulturowe na poziomie wartości przyjmowanych przez obie społeczności³⁰.

Ujmowanie literatury polsko-żydowskiej jako obszaru ruchomego pozwala przyjrzeć się pojedynczemu tekstowi – świadectwu doświadczenia kulturowego. Obrona perspektywa nie przekreśla dążeń do kumulacji konkretnych przeżyć, ale jednocześnie przeciwdziała ryzyku „gettoizacji” autorów pochodzenia żydowskiego. Jak zauważa Paweł Pijanowski:

[...] niezbędne będzie także podkreślenie jednostkowości każdego opisywanego przypadku, co skłania do tego, by mówić o jednej z wielu (często prze-

Mariana FUKSA: *Warszawska prasa żydowska w języku polskim*. „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego” 1976, T. 15, z. 2, s. 205–237.

²⁷ Zob. też: „Ewa. Pismo tygodniowe” 1929, nr 1, s. 8.

²⁸ Zob. „Nasz Przegląd. Warszawa” 1930, nr 32, s. 8.

²⁹ Badaczka tak charakteryzuje tę perspektywę: „Od lat 80. XX wieku w pracach powstających w Izraelu, Stanach Zjednoczonych i Polsce zasadniczym narzędziem stał się już jednak model polisystemu kultury, który również dziś wydaje się wyjątkowo funkcjonalny i fortunny w ujmowaniu transformacji i przekształceń modernizacyjnych. Teoria polisystemów eksponuje bowiem zjawisko heterogeniczności kultury, śledzi rolę procesów interferencji i transferu kulturowych wzorców, a przepływy kulturowe traktuje jako kluczowy czynnik rozwoju i utrzymania vitalności zarówno kulturowych systemów, jak ich złożonych konfiguracji. Opis nowoczesnej kultury żydowskiej w Polsce jako trójjęzycznego polisystemu przedstawił w połowie lat. 80. w klasycznym już dziś studium *Hebrew – Yiddish – Polish. The Trilingual Jewish Culture* izraelski historyk Chone Shmeruk” (E. PROKOP-JANIEC: *Kulturowe i literackie kontakty polsko-żydowskie*. W: *Polacy – Żydzi. Kontakty kulturowe i literackie*. Red. E. PROKOP-JANIEC. Kraków 2014, s. 12–13).

³⁰ Tamże, s. 13.

ciwstawnych) perspektyw, postaw, strategii czy „reakcji psychicznych”. Próba wyodrębnienia jednego idiomu zasymilowanych Żydów nieuchronnie prowadziłyby do [...] „gettoizacji”, wszak, jak zauważa Artur Sandauer, „mówić o cechach żydowskich, to – już otwierać drogę do rasizmu”³¹.

Jednym z wierszy, który można odczytywać w ramach modelu polisystemu kultury, jest właśnie przytoczony utwór *Uchodźcom*. Podmiot liryczny nawołuje w nim do ucieczki, którą przedstawiono jako proces pozostawiania i żegnania własnej przeszłości oraz tożsamości. Uchodźca nie jest „obcym” i „innym”. Tę „rolę” przejmuje najeźdźca, chcący przywłaszczyć mienie, odebrać prawo do istnienia drugiej istoty. Pozbawienie kogoś fundamentalnych przymiotów życia codziennego łączy się z pozbawieniem go „znaczenia” w świecie: „Zadanie działającej jednostki polega na tym, by doprowadzić do sytuacji, w której inny straci znaczenie i stanie się nieistotny”³². Jedyną własnością uchodźcy pozostaje pamięć.

Słowem kluczem pierwszej strofy jest „dom”, który należy pozostawić oprawcy. W wierszu zbudowana została rama kompozycyjna oparta na relacji „dom” – „Ojczyzna”. Paradoksalnie, nie zawsze są to słowa synonimiczne. Właśnie ten rozdźwięk oraz proces oddalania się tego, co domowe, od tego, co związane z Ojczyzną, jest tematem utworu. Dom przestaje być Ojczyzną (co ważne, pisaną wielką literą), a Ojczyzna już nigdy nie stanie się domem. Dwa znaczenia odnajdują swoją realizację memorialną w poczuciu nieopłakanej straty.

Bohaterem wiersza nie jest żadna konkretna osoba, ale los uchodźczy reprezentujący uniwersalne doświadczenie utraty i lęku: „za tobą tobie podobni w obłędzie idą i bliźnach”. Ukazane są tu zmagania jednostki pozbawionej przestrzeni, w której spędziła najprawdopodobniej swoje dotychczasowe życie. Jest to sytuacja nagła, wiążąca się z przeżyciem traumatycznym i granicznym. Autorka nieustannie, za pomocą czasowników w trybie rozkazującym, buduje atmosferę ruchu i pośpiechu. W utworze nie ma czasu na zadumę nad tym, co zostanie utracone, ani na rozważania skoncentrowane wokół ucieczki: „Zewsząd wypełzli wygnańcy, krążą bez celu, bez planu”.

W żadnej strofie nie zostaje zachowane opisane wcześniej rozróżnienie między „obcym”/„innym” a „swoim”/„oprawcą”. Wiersz ukazuje, jak mylne jest postrzeganie świata przez pryzmat uproszczonych opozycji, które sprawiają, że dochodzi do podziałów i rozgraniczeń. Różne perspektywy pozwalają dostrzec w obcym oprawcę. Ofiarami są i jedni, i drudzy: „patrz: pod brzemieniem niesławy obcy padają i bliscy”. Bauman zaznaczał: „»Inny« jako kategoria abstrakcyjna nie ma nic wspólnego z »innym«, którego znam”³³. To, co inne

³¹ P. PIJANOWSKI: *Bezdroża asymilacji. Przełom 1914–1918 w twórczości Józefa Wittlina*. W: *Polacy – Żydzi...*, s. 212.

³² Z. BAUMAN: *Nowoczesność i Zagłada...*, s. 371.

³³ Tamże, s. 386.

i obce, funkcjonuje jedynie w niebezpiecznym imaginarium zawierającym się w procesach wykluczenia.

Przestrzeń daje nadzieję na lepszą przyszłość, jednak i ona może nie sprzyjać ucieczce: „Przed tobą wzgórza rumiane / przed tobą niebo wzgardliwe i źródła blade jak mleko”. Także i ona może być obca, ale właśnie w tym przypadku obcość pozwala na „odnalezienie się” w zastanym miejscu: „a obce rzeki i źródła oczom splakany nieznane / wargi ochłodzą spieczone i obolałe powieki”.

Pisząc o problematyce związanej z literaturą polsko-żydowską okresu międzywojennego, można analizować wiersz Loli Szereszewskiej nie tylko jako tekst artystyczny, ale i dokument świadczący o przecuciu zbliżającej się katastrofy. Polemiki i dyskusje wokół sztuki tego okresu odzwierciedlają mentalność różnych warstw społecznych, reprezentujących krzyżujące się poglądy, w tym również te antysemickie.

Żydowska społeczność w międzywojennej Polsce, licząca około trzech milionów osób, a więc jakieś 10 procent obywateli, była drugą największą społecznością Żydów na świecie w liczbach bezwzględnych i największą proporcjonalnie. Dla porównania, międzywojenne Niemcy zamieszkiwało około pół miliona Żydów, czyli mniej niż 1 procent ludności tego kraju. Społeczność polskich Żydów mówiła głównie w jidysz i nie była zasymilowana, a jednocześnie odgrywała nieproporcjonalnie dużą rolę w handlu i zawodach właściwych wyższej klasie średniej, jak finanse i medycyna³⁴.

Kontaktów żydowsko-polskich okresu międzywojnia nie można – jak wiadomo – nazwać symbiotycznymi. Do takich relacji dojść nie mogło, zważywszy na mechanizmy rządzące sytuacją wyjściową. Żydzi byli traktowani jako „obcy”, „dalecy”. Teodor Herzl podkreślał:

Jesteśmy narodem, jedynym narodem. Wszędzie próbowaliśmy uczciwie wtopić się w otaczające nas społeczeństwa, a zachować jedynie wiarę naszych ojców. Nie pozwolono nam na to. [...]. O tym, kto jest obcym, a kto obywatelem kraju, może decydować większość, gdyż jest to – jak wszystko w relacjach między narodami – kwestią siły³⁵.

Pochodzące ze znanego dzieła *Państwo żydowskie* słowa Herzla, ale i wiersz Szereszewskiej, ukazują także uniwersalny charakter doświadczenia związanego z wykluczeniem. Jeśli miałabym wybrać utwór Szereszewskiej do antologii poezji polsko-żydowskiej, byłby nim właśnie *Uchodźcom*. Los uchodźczy znajduje odnie-

³⁴ P. BRYKCYŃSKI: *Gotowi na przemoc. Mord, antysemityzm i demokracja w międzywojennej Polsce*. Przeł. M. SUTOWSKI. Warszawa 2017, s. 22.

³⁵ Cyt. za: A. ELON: *Bez wzajemności. Żydzi – Niemcy 1743–1933*. Przeł. K. BRATKOWSKA, A. GELLER. Warszawa 2012, s. 310.

sienie w historii Żydów³⁶. Ma on również charakter procesualny i nieodmknęty. Władysław Panas pisał: „Żydzi to jedno z imion Innego. Obcy, bo Inny; Inny, bo nie Ten Sam”³⁷. To, co pierwotnie było ucieczką, staje się po czasie nieustanną podróżą. Tymczasem Monika Adamczyk-Garbowska zauważa, że podróż jest jednym z „przewodnych motywów i tematów przewijających się w twórczości pisarzy żydowskich”³⁸. Autorka wymienia *Podróżę Benjamina Trzeciego (Masoes Binjomin haszliszi)* Mendela Mojcher Sforima i powieści Jakuba Głatszejna.

Analiza wiersza przynosi też cień zwątpienia: a może dziś – po Jedwabnem, w obliczu wciąż przyrastającej wiedzy o współudziale Polaków w Zagładzie – pisanie o literaturze polsko-żydowskiej, żydowsko-polskiej jest skazane na porażkę? Wydaje się, że nie, jednak należy wiedzieć, czemu w interpretacji mają służyć konkretne odniesienia zewnątrztekstowe związane między innymi z biografią pisarza. Niewątpliwie bowiem rozpoznania poczynione na gruncie badań nad literaturą polsko-żydowską międzywojnia mogą okazać się pomocne oraz inspirować dodatkowe, i jednocześnie bardzo ważne, odczytania twórczości Szereszewskiej. Trafnym podsumowaniem problemów piętujących się w związku z tym zagadnieniem wydają się spostrzeżenia Władysława Panas:

Literaturę polsko-żydowską i żydowsko-polską wyróżnia także – do pewnego stopnia – specyfika podmiotu utworu (czy też jak mówi się w polskiej terminologii teoretycznej: hipotetycznego podmiotu czynności twórczych) i świata przedstawionego (tematyka i topika przede wszystkim). Nadawca utworu (jednak nie mylić z autorem!), podmiot, czy narrator bywa w wielu utworach konkretyzowany jako Żyd, który mówi o sprawach żydowskich. Wydaje się, że kryterium osobowo-tematyczne [podkr. – E.G.] stanowi wyłączny znak tej literatury. [...] Jednakże kryterium to – jak każde zresztą kryterium tematyczne – ma wartość jedynie pomocniczą i orientacyjną³⁹.

Odpowiedzi ostatecznej na pytanie dotyczące aktualności i nośności omawianych kwestii nie znam, wierzę jednak, że literatura tworzy kulturę otwartości. Znajduje się w niej nie tylko piśmiennictwo polsko-żydowskie, ale także pogranicze tegoż. To na tych pograniczach odnajdziemy autorów, którzy funkcjonowali w obu obiegach literackich i wymykali się omawianej kategorii.

Wiersz *Uchodźcom* niejako odzwierciedla podział, jaki dokonał się w literaturze polskiej w dwudziestoleciu międzywojennym. Zarówno w świecie rzeczywistym, jak i w świecie poetyckim wykreowanym przez Szereszewską słowem kluczem jest różnica między „obcym” a „swoim”:

³⁶ Zob. też: K. KUCZYŃSKA-KOSCHANY: „Все поэты жи́ды”. *Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych*. Poznań 2013.

³⁷ W. PANAS: *Pismo i rana...*, s. 11.

³⁸ M. ADAMCZYK-GARBOWSKA: *Odcienie tożsamości. Literatura żydowska jako zjawisko wielojęzyczne*. Lublin 2004, s. 21.

³⁹ W. PANAS: *Pismo i rana...*, s. 45.

Tym, co wyróżnia zasadniczo całe żydowskie piśmiennictwo polskojęzyczne, co modeluje od wewnątrz, od samych podstaw ten dyskurs, jego stylistykę i semantykę, poetykę i etykę, tym, co jest ukryte, i tym, co jest jawne, w strukturze głębokiej i powierzchniowej, tym, co stanowi prawdę tego dyskursu – jest różnica. Różnica fundamentalna, źródłowa, archetypowa: między „swoim” i „obcym”, „takim samym” i „innym”, „tożsamym” i „nietożsamym”⁴⁰.

Przytoczony utwór należy – biorąc pod uwagę wiek poetki w chwili śmierci – do późnej, dojrzałej twórczości Szereszewskiej. Nie doczekał się on publikacji w książce. Znacząco różni się od liryków zawartych w pierwszych tomach jej prozy poetyckiej, *Ulicy* i *Niedokończonym domu*. Bliski jest zaś *Gałęziom*, gdzie autorka odnalazła swój jednostkowy głos, przedwcześnie przerwany. To niejedyny wiersz, którego nie znajdziemy w żadnym tomiku⁴¹. Pod koniec lat 30. Szereszewska drukowała w różnych czasopismach, w jej tekstach bardzo łatwo usłyszeć ton katastroficzny i spotęgowany lęk o przyszłość⁴². Tematyka żydowska, jeśli mówić o niej w odniesieniu do utworów tej autorki, uaktywnia się podskórnie w kontekście historycznoliterackim i społecznym, ale nie znosi to jej uniwersalnego wymiaru. Poetka, co ważne, jako autorka zapomniana reprezentuje twórczość „pomiędzy”, czekającą na nowe, pierwsze interpretacje. Zadaniem badacza jest uświadomienie sobie, że „między biegunem żydowskich treści i mową polską wchodzi coś trzeciego: literatura”⁴³.

Bibliografia

ADAMCZYK-GARBOWSKA M.: *Odcienie tożsamości. Literatura żydowska jako zjawisko wielojęzyczne*. Lublin 2004.

BAUMAN Z.: *Nowoczesność i Zagłada*. Przeł. T. KUNZ. Kraków 2009.

⁴⁰ Tamże, s. 48.

⁴¹ Warto odnotować, że Piotr ŚLIWIŃSKI umieścił ten wiersz w autorskiej antologii *Wolny wybór. Stulecie wierszy 1918–2018*. Poznań 2019; utwór jest także dostępny w Internecie: <https://nowe-peryferie.pl/index.php/2017/02/lola-szerszewska-poezje/> [data dostępu: 21.07.2019].

⁴² Jednym z bardziej przejmujących wierszy jest utwór *Współczesność*, którego recenzję (opatrzoną inicjałami „j.p.”) oraz przedruk odnajduję w czasopiśmie „Tydzień Literacki Polski Zbrojnej: nauka, literatura, sztuka” (1938, nr 40): „Dyktatorowie z balkonów władczo podnoszą dłonie, / rzucają słowa jak żagiew, a tłum słowami płonie. / I budzi się w tłumie świadomość ściśniętej ostro pięści, / wysportowane mkną nogi, walczą rozkazy patosem, / naładowana energia pogardą napina mięśnie / i tysiąclecia nad książką milkną w ogólnym chaosie. / Już brzęczy szkło na ulicach / pięść łamie szyby z rozmachem / cegły fruwają ze świstem, / ktoś płacze śmiesznie ze strachu / ktoś modli się po swojemu; / a nie hasłami ze stali: wytryśnie mózgiem na bruku” (s. 2). Szereszewska nie mogła wiedzieć o „nocy kryształowej”, do której doszło około miesiąc po opublikowaniu wiersza, lecz mogła ją przewidzieć (jak to poeci mają w zwyczajcu).

⁴³ W. PANAS: *Pismo i rana...*, s. 49.

- BAUMAN Z.: *Obcy u naszych drzwi*. Przeł. W. MINCER. Warszawa 2016.
- BENEDYKTOWICZ Z.: *Portrety „obcego”. Od stereotypu do symbolu*. Kraków 2000.
- BRYKCYŃSKI P.: *Gotowi na przemoc. Mord, antysemityzm i demokracja w międzywojennej Polsce*. Przeł. M. SUTOWSKI. Warszawa 2017.
- ELON A.: *Bez wzajemności. Żydzi – Niemcy 1743–1933*. Przeł. K. BRATKOWSKA, A. GELLER. Warszawa 2012.
- „Ewa. Pismo tygodniowe” 1929, nr 1.
- FUKS M.: *Warszawska prasa żydowska w języku polskim*. „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego” 1976, T. 15, z. 2, s. 205–237.
- „Gazeta Ludowa” z 5 lipca 1946 r.
- „Gazeta Robotnicza” z 14 lipca 1938 r.
- KUCZYŃSKA-KOSCHANY K.: „*Все поэты жида*”. *Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych*. Poznań 2013.
- LIPIŃSKI E.: *Drzewo szpilkowe*. Warszawa 1989.
- Literatura polsko-żydowska 1861–1918. Studia i szkice*. Red. Z. KOŁODZIEJSKA-SMAGAŁA, M. ANTOSIK-PIELA. Kraków 2018.
- „Nasz Przegląd. Warszawa” 1930, nr 32.
- „Okolice Poetów” 1937, nr 4 (25).
- PANAS W.: *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*. Lublin 1996.
- Polacy – Żydzi. Kontakty kulturowe i literackie*. Red. E. PROKOP-JANIEC. Kraków 2014.
- PROKOP-JANIEC E.: *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*. Kraków 1992.
- PROKOP-JANIEC E.: *Międzywojenna poezja polsko-żydowska. Antologia*. Kraków 1996.
- ROSZAK J.: *Słyszysz? Synagoga. Wychodząc spod poznańskiej synagogi przy Wronieckiej*. Lublin–Warszawa 2015.
- SZABŁOWSKA-ZAREMBA M.: *Dziennikarki międzywojennej prasy polsko-żydowskiej (wstępne rozpoznanie)*. „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2014, z. 1–2 (20–21), s. 34–48.
- SZERESZEWSKA L.: *Uchodźcom*. „Ilustrowany Dziennik Ludowy” z 8 kwietnia 1939 r., s. 5.
- ŚLIWIŃSKI P.: *Wolny wybór. Stulecie wierszy 1918–2018*. Poznań 2019.
- Żydowski Polak, polski Żyd. Problem tożsamości w literaturze polsko-żydowskiej*. Red. A. MOLISAK, Z. KOŁODZIEJSKA-SMAGAŁA. Warszawa 2011.

Emilia Gałczyńska

Lola Szereszewska (1895–1943) – the Forgotten Poet of the Peripheries

Summary

This article aims at reading “Uchodźcom” [“To Refugees”] in the context of Polish-Jewish literature. A forgotten poet of the interwar period in Poland, Lola (Leonia) Szereszewska (1895–1943, born Lola Rotbard) is mostly unknown to readers and academics; she was, however,

a respected author in after World War I. She published five volumes of poetry and poetic prose: *Kontrasty* [Contrasts] (1917), *Trimurti. Fantazje historyczne* [Trimurti. Historical Fancies] (1919), *Ulica* [The Street] (1930), *Niedokończony dom* [The Unfinished Home] (1936), *Gałęzie* [Branches] (1938), all in prestigious publishing houses. Reading her poems allows us to investigate the universal processes of exclusion and alienation.

Key words: Polish-Jewish literature, borderland, oblivion, poetry of 1920s and 1930s, refugees, Jewish women's literature, anti-Semitism



BARTŁOMIEJ KRUPA

 <http://orcid.org/0000-0002-9003-4225>

Instytut Badań Literackich PAN

Fiołek, stary dąb i Zagłada Język symboliczny *Ihr Zuschauenden* Nelly Sachs

Zacnę, nieco przewrotnie, od cytatu z... Adolfa Hitlera. Jeden z bon motów autora *Mein Kampf* miał brzmieć: „Sumienie to wynalazek żydowski. Jest jak obrzezanie, to okaleczanie istoty człowieka”¹. Kiedy czytamy wiersz Nelly Sachs *Ihr Zuschauenden* (*Wy, widzowie* w tłumaczeniu Ryszarda Krynickiego), nie tyle trudno oprzeć się wrażeniu, że sumienie jest żydowskim wynalazkiem, ile trudno raczej znaleźć doskonalszą mistrzynię w budzeniu go niż owa żydowska poetka żyjąca na wygnaniu w Szwecji². To, co w Führerze budziło odrazę (sumienie miało osłabiać niemieckiego ducha i tłumić dążenie do osiągnięcia przez naród panów „przestrzeni życiowej”), tu, w skromnym, ale jakże gęstym od znaczeń liryku, stało się dowodem tryumfu i ocalenia sumienia.

Interesujący mnie utwór pochodzi ze zbioru otwierającego w zasadzie twórczość Nelly Sachs – *In den Wohnungen des Todes* („W mieszkaniach śmierci”³)

¹ Słowa te miał wygłosić Hitler w jednej z prywatnych rozmów z prezydentem Senatu Wolnego Miasta Gdańska – Hermannem Rauschniem. RAUSCHNING przytacza je w swojej głośnej, choć dyskusyjnej ze względu na wartość źródłową książce *Rozmowy z Hitlerem* (Przeł. J. HENSEL, R. TURCZYN. Warszawa 1994, s. 239), zastrzegając się jednak: „[...] zanotowane wówczas zdania przytaczam poniżej, nie zawsze w dosłownym brzmieniu, wplatając okruchy innych rozmów” (tamże). Por. też ks. M. CZAJKOWSKI: *Grzech antysemityzmu*. „Więź” 1998, nr specjalny: *Pod wspólnym niebem. Tematy polsko-żydowskie*, s. 144.

² Na temat roli etyki w jej twórczości zob. np. K.M. BOWER: *Ethics and Remembrance in the Poetry of Nelly Sachs and Rose Ausländer*. Rochester 2000. „Poetką sumienia” nazwał Sachs również Stefan LICHANŃSKI w tekście o takim właśnie tytule. Por. TENŻE: *Poetka sumienia*. „Literatura na Świecie” 1976, nr 7, s. 339–343.

³ Jeśli nie zaznaczono inaczej, tytuły i cytaty obcojęzyczne podano w tłumaczeniu autora artykułu – B.K.

z 1947 roku⁴. Ten niezwykle istotny dla całej światowej poezji tom odwołuje się wprost do Zagłady. Później poetka nie będzie już tak bezpośrednio wracać do tematyki Szoa. Pierwotnie ów zbiór miał się nazywać *Dein Leib im Rauch durch die Luft* (dosł. „Twoje ciało w dymie przez powietrze”), jednak na prośbę wydawcy – Aufbau-Verlag w Berlinie Wschodnim – tytuł został zmieniony. Fraza „Twoje ciało [to] dym w powietrzu”⁵ pochodziła z pierwszego, otwierającego książkę wiersza *O die Schornsteine* („O, kominy”), który w angielskim tłumaczeniu jako *O the Chimneys* dał z kolei tytuł pierwszej anglojęzycznej edycji z 1967 roku⁶. Cały tom jest rodzajem lamentu za zmarłymi. Został dedykowany „moim zmarłym/zabitym braciom i siostram” („Meinen toten Brüdern und Schwestern”), wspomniany utwór „O, kominy” zaś nosi niezwykle wymowne motto z *Księgi Hioba* (19,26):

Und wenn diese meine Haut zerschlagen sein wird,
so werde ich ohne mein Fleisch Gott schauen.

W tłumaczeniu z języka hebrajskiego, dokonany przez Izaaka Cyłkova:

Że następnie, gdy to ciało moje roztoczone będzie,
jednak i wolen ciała ujrzę Boga!⁷

Wy, *widzowie* to dwunasty utwór w tym tomie⁸. Dysponujemy dwoma polskimi przekładami tego wiersza, autorstwa wybitnych, choć bardzo różnych

⁴ Przed wojną SACHS debiutowała tomem *Legenden und Erzählungen* („Legends i opowiadania”). Berlin 1921). Jego tematami przewodnimi były religia chrześcijańska i śmierć – symbol ofiary, a także przeżyta wcześniej miłość. *Legenden und Erzählungen* powstawały jako prywatne notatki. Poezję Sachs drukowały również w latach 30. XX wieku „Berliner Tageblatt” oraz „Der Morgen”. Dopiero jednak po wojnie jej twórczość została szerzej dostrzeżona. Podstawową, popularną pracą na temat poetki pozostaje książka Gabriele FRITSCH-VIVIÉ: *Nelly Sachs. Monographie*. 3. Aufl. Reinbek 2001. Zob. też J. KRAWIECKA: *Niezwykłe życie niemieckiej noblistki Nelly Sachs (1891–1970)*. „Historic@” 2008, nr 3, s. 30–42.

⁵ Tak frazę „Dein Leib im Rauch durch die Luft” przetłumaczył Ryszard Krynicki.

⁶ Zob. N. SACHS: *O the Chimneys. Selected Poems, Including the Verse Play*, ELI. New York 1967.

⁷ Zob. *Księga Hioba*. Przeł. I. CYŁKOW. Kraków–Budapeszt 2008, s. 85. Celowo, również na skutek sugestii Aliny Molisak, udzielonej podczas dyskusji na temat tego tekstu, powołuję się na tłumaczenie Biblii Hebrajskiej, a więc tradycji Nelly Sachs bliskiej, choć sama poetka nie znała języka hebrajskiego ani jidysz. Dla porządku dodam jeszcze, że ów fragment *Księgi Hioba* (19,26) brzmi nieco odmiennie w innych translacjach. W Biblii Tysiąclecia: „Potem to [co zostało po zgniłym ciele – B.K.] skórą zostanie odziane, i ciałem swym Boga zobaczę”; w tłumaczeniu ks. Jakuba Wujka: „i znów obleczone będę w skórę moją i w ciele moim oglądać będę Boga mego”; a np. w protestanckiej Biblii Warszawskiej: „potem, chociaż moja skóra jest tak poszarpana, uwolniony od swego ciała będę oglądał Boga”.

⁸ W przypadku niemieckiej wersji wiersza korzystam ze zbiorowego wydania utworów poetki, por. N. SACHS: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Bd. 1: *Gedichte 1940–1950*. Hrsg. M. WEICHEL. Berlin 2010.

poetów – Zbigniewa Herberta⁹ i Ryszarda Krynickiego¹⁰. Zestawiam oba tłumaczenia z oryginałem:

Oryginał niemiecki <i>Ihr Zuschauenden</i> (1947)	Tłumaczenie Zbigniewa Herberta <i>Widzowie</i> (1967)	Tłumaczenie Ryszarda Krynickiego <i>Wy, widzowie</i> (2006)
Unter deren Blicken getötet wurde. Wie man auch einen Blick im Rücken fühlt, So fühlt ihr an euerm Leibe Die Blicke der Toten.	Na waszych oczach zabijano. Tak jak się czuje spojrzenie na plecach Czujecie na waszym ciele Spojrzenie umarłych.	NA OCZACH KTÓRYCH zabijano Tak, jak się czuje czyjeś spojrzenie na plecach, Czujecie na swoim ciele Spojrzenia umarłych.
Wieviel brechende Augen werden euch ansehen Wenn ihr aus den Verstekken ein Veilchen pflückt? Wieviel flehend erhobene Hände In dem märtyrerhaft geschlungenen Gezweige Der al ten Eichen? Wieviel Erinnerung wachst im Blute Der Abendsonne?	Ileż zamierających oczu będzie na was patrzeć, Gdy wychylając się z kryjówki zrywacie fiołek? Ileż błagalnie podniesionych rąk W męczeńsko splątanych gałęziach Starego dębu? Ileż wspomnień rośnie we krwi Zachodzącego słońca?	Ile gasnących oczu spojrz na was, Kiedy będziecie zrywać fiołek z ukrycia? Ile błagalnie uniesionych rąk W męczeńsko powykręcanych konarach Starych dębów? Ile wspomnienia rośnie we krwi Zachodzącego słońca?
O die ungesungenen Wiegenlieder In der Turteltaube Nachruf – Manch einer hätte Sterne herunterholen können, Nun muss es der alte Brunnen für ihn tun!	O, nie wyśpiewane kołysanki W nocnym wołaniu turkawki – Jeszcze jeden jej głos mógłby ściągnąć gwiazdę, A teraz musi to uczynić Stara studnia.	O, niezaśpiewane kołysanki W nocnym nawoływaniu turkawki – Niejeden mógłby ściągnąć na dół gwiazdy, Teraz stara studnia musi to czynić za niego!
Ihr Zuschauenden, Die ihr keine Mörderhand erhobt,	Widzowie którzy nie podnieśliście morderczej ręki	Wy, widzowie, Którzy nie podnosiliście morderczej ręki

⁹ Zob. N. SACHS: *Widzowie*. Przeł. Z. HERBERT. „Poezja” 1967, nr 2, s. 49 (przedruk: „Zeszyty Literackie” 2001, nr 74, s. 40). Jak czytamy w „Zeszytach Literackich” (s. 39): „Za zgodą Katarzyny Herbertowej i spadkobierców przedstawiamy przekłady Zbigniewa Herberta, które nie doczekały się wydania książkowego”.

¹⁰ Zob. N. SACHS: *Wy, widzowie*. Przeł. R. KRYNICKI. W: N. SACHS: *Rozżarzone zagadki. Wiersze wybrane*. Wybór i przeł. R. KRYNICKI. Kraków 2006, s. 13.

Aber die ihr den Staub nicht von eurer Sehnsucht Schütteltet, Die ihr stehenbleibt, dort, wo er zu Licht Verwandelt wird.	Nie strząśnięcie z waszej tęsknoty Prochu, Zostaniecie tam, gdzie on przemienia się W światło.	Ale którzy nie otrząsnęliście z waszej tęsknoty Prochu, Którzy zatrzymaliście się tam, gdzie on przemienia się W światło.
--	---	---

Jak widać, podstawowe różnice w przekładach tkwią głównie w zastosowanym czasie (na przykład „Nie strząśnięcie” u Herberta i „nie otrząsnęliście” u Krynickiego lub „Gdy [...] zrywacie fiołek” u Herberta / „Kiedy będziecie zrywać fiołek” u Krynickiego) oraz liczbie („waszym ciele” u Herberta / „swoim ciele” u Krynickiego czy „starego dębu” u autora *Pana Cogito* / „starych dębów” u autora *Aktu urodzenia*). W dalszej interpretacji korzystać będę dość swobodnie z obu tłumaczeń.

Widzowie Zagłady

Gdybym miał ten wiersz krótko i dość powierzchownie streścić, to powiedziałbym, że traktuje on o obserwatorach Zagłady. Właśnie obserwatorach, widzach (*zuschauenden*), a nie na przykład świadkach¹¹. Ta różnica jest zasadnicza! Dobrze oddaje ją angielskie tłumaczenie. W tej edycji Ruth i Matthew Mead przełożyli tytuł jako *You onlookers*, a więc „Wy, spoglądający na” (*on-lookers*)¹². Podkreśla to beznamietność i ruch spojrzenia jakby od góry, spoglądania na rzecz, która jest poniżej (na przykład „na stół” czy „na krzesło”). Warto też zwrócić uwagę na formy gramatyczne. Tytuł w oryginale ma postać imiesłowu (*Ihr Zuschauenden*), którą należałoby przetłumaczyć dosłownie jako „wy spoglądający/wy przyglądający się”. W obu polskich przekładach pojawia się rzeczow-

¹¹ Niezupełnie przekonuje mnie w tym kontekście propozycja Karoliny Koprowskiej, by ową kategorię oddać terminem „postronni” „Jako tłumaczenie angielskiego terminu *bystander* i jako alternatywne określenie świadka”. Zob. K. KOPROWSKA: *Postronni? Zagłada w relacjach chłopskich świadków*. Kraków 2018, s. 8. Autorka proponuje spojrzenie na postronnych przez pryzmat – przede wszystkim – psychologii społecznej, kategorii afektu oraz Lacanowskiej teorii transpasywności – obsceniczności, tj. odczuwania rozkoszy podczas „gapienia się na cudze cierpienie” (tamże, s. 44). W niniejszym tekście przyjmuję odmienną, filologiczną perspektywę, choć niektóre konstatacje, np. wskazywanie potrzeby „dekonstruowania bierności postronnych” (tamże, s. 31) lub wyparcie tego doświadczenia i przyjęcie rozmaitych strategii (prze)milczania owego doświadczenia, są mi również bliskie.

¹² Zob. N. SACHS: *You onlookers*. Transl. R. and M. MEAD. In: N. SACHS: *O the Chimneys...*, s. 19.

nik „wizowie”, co dodatkowo sprzyja zatuszowaniu aktywnej roli tych, którzy przyglądali się – a więc wykonywali jakieś działanie, nie byli całkiem bierni.

Semantyczną różnicę pomiędzy biernymi świadkami a aktywnymi widzami doskonale odzwierciedla również trzeciorzędny, choć z pewnych względów interesujący horror *Zgromadzenie* (2002) w reżyserii Briana Gilberta. Akcja filmu rozgrywa się we współczesnej Anglii. W Glastonbury dwójka młodych ludzi, uczestników festiwalu muzycznego, odłącza się od znajomych i wpada przypadkiem do rozpadliny w ziemi. Oboje giną, a odnalezieniu ich ciał towarzyszy odkrycie pod ziemią ruin najstarszej chrześcijańskiej budowli w Wielkiej Brytanii – kościoła romańskiego z I wieku, zbudowanego przez Józefa z Arymatei, naocznego świadka ukrzyżowania. Archeolodzy natrafiają na bardzo nietypową rzeźbę przedstawiającą krzyż. Podobizna Chrystusa wisi bowiem tyłem do wiernych, a centralne miejsce zajmuje skierowana do nich frontem płaskorzeźba prezentująca ludzi przyglądających się jego śmierci. Miejscowy ksiądz, w kluczowym dla mnie fragmencie filmu, chcąc wyjaśnić temat ołtarza, przytacza zagadkowy dotąd dla naukowców fragment listu Arystobulosa, rzekomego biskupa Brytów: „Przyszli tylko po to, by zobaczyć. Ze wschodu i zachodu, z miasta i równiny. Przyszli nie z pobożności, ale z powodu żądzy”. Jak tłumaczy ksiądz, w interpretacji płaskorzeźby nie jest istotny sam Chrystus, ale wizowie: „[...] zawsze byli ludzie, którzy przychodzili tylko dla widowiska. Robili na drutach koło gilotyny podczas rewolucji francuskiej, przyglądali się wieszaniu na szubienicy w Newgate, czekali na egzekucję na krześle elektrycznym”¹³. Wkrótce okazuje się, że postaci z płaskorzeźby widziane były w ciągu ostatnich 2000 lat wszędzie tam, gdzie działo się coś złego. Teraz pojawiają się ponownie. Tym, co warto z tego podrzędnego filmu zapamiętać, jest właśnie kwestia oglądania kaźni, problem gapiów czy widzów śmierci.

Zagadnienie to ma zresztą też poważniejszą wykładnię oraz starą, antyczną proveniencję. Dostrzegał je już bowiem Platon. W jednym z fragmentów *Państwa* poznajemy opowieść, która ma stanowić ilustrację do wywodu o rozgraniczeniu intelektu, pożądania i gniewu (jako czegoś przynależnego pożądaniu lub od niego oddzielonego). W historii tej:

Leontios, syn Aglajona, szedł raz z Pireusu na górę pod zewnętrzną stroną muru północnego i zobaczył trupy leżące koło domu kata. Więc równocześnie i zobaczyć je chciał, i brzydził się, i odwracał, i tak długo walczył z sobą i zasłaniał się, aż go żądza przemogła i wytrzeszczywszy oczy przybiegł do tych trupów i powiedział: „No, macie teraz, wy moje oczy przeklęte, napaście się tym pięknym widokiem”. [...]

To opowiadanie świadczy jednak – dodałem – że gniew czasem walczy z żądzą; widać, że jedno jest czymś innym i drugie. [...] kiedy żądze kogoś gwałtem

¹³ *Zgromadzenie*. Reż. B. GILBERT. Scen. A. HOROWITZ. Wielka Brytania 2002, 0:36:08–0:37:03.

przymuszają, wbrew rozsądkowi; wtedy on się gniewa na to, co w nim samym siedzi, a gwałt mu chce zadawać, i jak by się w nim walka odbywała, jego gniew przeciw temu czemuś zwrócony sprzymierza się z intelektem¹⁴.

Z podobnym problemem mamy do czynienia w utworze Sachs. Nie wiemy jednak, czy ci, „na oczach których zabijano”, trafili jako obserwatorzy w miejsce kaźni z własnej, nieprzymuszonej woli, powodowani głównie ciekawością. Wiemy jedynie, że nie podnieśli „morderczej ręki”, ale jednocześnie nie otrząsnęli z „tęsknoty prochu”. Już na zawsze zatrzymali się „tam, gdzie on przemienia się w światło”. Uczestniczący w Zagładzie widzowie obarczeni zostają jakby zwrotnym „spojrzeniem umarłych”. W najbardziej tkliwych momentach swojego życia, kiedy będą zrywać fiołki i spacerować po lesie, ujrzą „gasnące oczy” oraz „błagalnie uniesione” ręce w „męczeńsko powykręcanych konarach”.

W niewielu miejscach Europy ów motyw spoglądania na zabijanie znajduje tak silny oddźwięk, jak w Polsce, gdzie Zagłada dokonywała się na oczach wszystkich. Niezależnie, czy mieszkali w mieście, czy (zwłaszcza!) na wsi. Każdy, kto miał sprawny zmysł powonienia i nieprzytępiony słuch, musiał słyszeć krzyki i czuć dym zamieniający ludzi w „proch”. Nawiasem mówiąc, ten sam obraz „morderczej dłoni” i dość zbliżona, poetycko-moralna dykcja (aczkolwiek zaczerpnięta, jak pamiętamy, przede wszystkim z wiersza *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* Czesława Miłosza) pojawią się później, w 1987 roku, w eseju Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto*¹⁵. Przywołuję go tutaj, ponieważ stał się jednym z ważniejszych tekstów poruszających problem polskiego „ogładania” Zagłady. Właśnie ogładania, ponieważ krytyk wskazywał na „współ-winę” (ale nie „współ-udział”!) Polaków, wzywał ich do „obowiązku zobaczenia naszej przeszłości w prawdzie”, do swoistego „moralnego przewrotu w stosunkach polsko-żydowskich”¹⁶. Na dobrą sprawę otworzył w naszym kraju debatę na temat odpowiedzialności po Holokauście¹⁷. Błoński stwierdzał w końcowym fragmencie: „Kiedy czyta się to, co o Żydach wypisywano przed wojną, kiedy się odkrywa, ile było w polskim społeczeństwie nienawiści – można się nieraz dziwić, że za słowami nie poszły czyny. Ale nie poszły (albo poszły rzadko). Bóg tę rękę zatrzymał [podkr. – B.K.]”¹⁸. Jak słusznie skomentował Piotr Forecki: „[...] negatywna odpowiedź na pytanie o współudział Polaków w Zagładzie

¹⁴ PLATON: *Państwo*. Przeł. W. WITWICKI. Ks. IV. Warszawa 1958, 439D–441B.

¹⁵ Zob. J. BŁOŃSKI: *Biedni Polacy patrzą na getto*. „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 2, s. 1, 4. Później esej został przedrukowany w książce pod tym samym tytułem (Kraków 1994; wyd. II – 2008). Zob. też M. GŁOWIŃSKI: *Esej Błońskiego po latach*. „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2006, nr 2.

¹⁶ J. BŁOŃSKI: *Biedni Polacy...*, s. 4.

¹⁷ Szerzej na temat eseju Błońskiego i okoliczności jego ukazania się piszę w książce *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holokaustu (1987–2003)*. Kraków 2013, tu rozdz. II *Lata 1987–1989 – próba syntezy*.

¹⁸ J. BŁOŃSKI: *Biedni Polacy...*, s. 4.

była dlań równie kluczowa, jak i sama zarysowana przez Błońskiego koncepcja współ-winy¹⁹. Jeszcze wyraźniej na ów problem jednoczesnego przekazywania wiedzy oraz czynienia jej niewidoczną, przełomu i natychmiastowego wyparcia wskazywał Tomasz Żukowski w szkicu *Wytwarzanie „winy obojętności” oraz kategorii „obojętnego świadka” na przykładzie artykułu Jana Błońskiego „Biedni Polacy patrzą na getto”*²⁰. W nawiązaniu do wydarzeń w Jedwabnem, Gniewczynie²¹ czy w obliczu lektury akt procesów z tzw. dekretu PKWN z dnia 31 sierpnia 1944 roku („sierpniówek”) – wykorzystanych choćby przez zespół Barbary Engelking w głośnej publikacji *Dalej jest noc...*²² – oraz na podstawie własnych badań, w czasie których miałem do czynienia nie tylko z licznymi świadectwami wydawania, lecz również mordowania Żydów przez Polaków²³, konstatacja Błońskiego nabiera gorzkiego wydźwięku i brzmi po prostu fałszywie. Często Bóg tej ręki jednak nie zatrzymywał.

Tymczasem u Sachs, tak jak u Błońskiego, znajdujemy frazę „Którzy nie podnieśliście morderczej ręki”. Jej wiersz to jednak nie tylko opis kondycji obserwatorów Zagłady, wyrzut sumienia i proste oskarżenie „podglądaczy”. Brzmi w nim także swoista nostalgia zamieniająca się w samooskarżenie. Kluczem do zrozumienia tego przedziwnego splotu wydaje się zastosowany przez poetkę język symboliczny, który nie poddaje się prostym, bezpośrednim odczytaniom. Ów język traktuję tu podobnie, jak czynił to Fromm w odniesieniu do snów, baśni i mitów. Niemiecki filozof i psycholog pisał:

Język symboliczny jest językiem, w którym wewnętrzne doświadczenia, uczucia i myśli wyrażamy tak, jak gdyby były doświadczeniami zmysłowymi, wydarzeniami z kręgu świata zewnętrznego. Jest to język, który rządzi się logiką różną od konwencjonalnej, stosowanej przez nas za dnia, logiką, w której nie czas i przestrzeń są kategoriami naczelnymi, lecz intensywność i kojarzenie²⁴.

¹⁹ P. FORECKI: *Od Shoah do strachu. Spory o polsko-żydowską przeszłość i pamięć w debatach publicznych*. Poznań 2010, s. 154.

²⁰ Zob. T. ŻUKOWSKI: *Wytwarzanie „winy obojętności” oraz kategorii „obojętnego świadka” na przykładzie artykułu Jana Błońskiego „Biedni Polacy patrzą na getto”*. „Studia Litteraria et Historica” 2013, nr 2, s. 423–451. Dostępne w Internecie: <https://ispan.waw.pl/journals/index.php/slh/article/view/slh.2013.018> [data dostępu: 20.10.2019].

²¹ Nawiązuję tutaj do wstrząsającej relacji Tadeusza MARKIELA z historycznym komentarzem Aliny SKIBIŃSKIEJ pt. „*Jakie to ma znaczenie, czy zrobili to z chciwości?*”. *Zagłada domu Trynczerów*. Warszawa 2011.

²² Zob. *Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski*. Red. B. ENGELKING, J. GRABOWSKI. T. 1–2. Warszawa 2018.

²³ Zob. np. B. KRUPA: *Powrót. Studium przypadku*. „Studia Litteraria et Historica” 2018, nr 7. Dostępne w Internecie: <https://ispan.waw.pl/journals/index.php/slh/article/view/slh.1731> [data dostępu: 20.10.2019].

²⁴ E. FROMM: *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*. Przeł. J. MARZĘCKI. Wstęp K.T. TOEPLITZ. Warszawa 1972, s. 28–29.

Co ważne, ów język ma „niejako własną gramatykę i składnię”²⁵, wymagającą raczej asocjacyjnego, mocno intuicyjnego niż dedukcyjno-logicznego podejścia. Przyjrzyjmy się zatem nieco dokładniej symbolom zawartym w *Wy, widzowie*.

Wprowadzenie do analizy. O języku Nelly Sachs

Zanim przejdę do zasadniczej części tekstu, uczynić muszę jednak jeszcze dwa zastrzeżenia. Pierwsze dotyczy kwestii odniesienia niektórych metafor do całej twórczości autorki. Pewne obrazy i wątki stale się bowiem w jej wierszach przewijają. Poezja Sachs – jak słusznie zauważa Joanna Roszak – to swoiste „recydywy melancholijnych zawodzeń. Wracają w niej jak echo fluktuacje nastrojów, profuzja czarnych myśli”²⁶. Dotyczy to również – a może zwłaszcza – metafor odnoszących się do Zagłady. Niektóre z tych emblematycznych odniesień pojawiają się też w *Widzach* – to przede wszystkim „proch”, lecz także „oko” czy „nocne nawoływanie”. Inne wskazuje Anna Zarawska:

Oprawca w utworach Nelly Sachs występuje więc pod postacią dłoni (Hände), palców (Finger) czy też zębów (Gebiss, Zähne). Spotykamy go także jako wędkarza (Angler), którego ofiarą jest ryba (Fisch) przedstawiana także jako skrzele (Kieme). Można tym sposobem wyszczególnić także inne pary: myśliwy (Jäger) i jego zwierzyna (Gejagte), prześladowca (Verfolger) i prześladowani (Verfolgte), natomiast siepacz (Häscher), kat (Henker), morderca (Mörder) czy grabieżca (Räuber) mają swoją ofiarę (Opfer). Ta ostatnia w poezji Nelly Sachs to także uciekinier (Flüchtling), dziecko (Kind), zakochani (Liebende), motyl (Schmetterling) i słowik (Nachtigall) oraz związane z nimi skrzydła (Flügel), gardło (Kehle). Z ofiarą wiążą się także pośrednio motyw dymu (Rauch), popiołu (Asche), prochu (Staub), piasku (Sand), stóp (Füße), butów (Schuhe) czy oka (Auge). Czas martyrologii i holocaustu to noc lub północ (Nacht, Mitternacht), panuje głucha cisza przerywana jedynie westchnieniem (Seufzer) lub krzykiem (Schrei)²⁷.

Innymi słowy, dokonując interpretacji, nieustannie musimy pamiętać, że niektóre metafory są nieodłączną częścią całego imaginarium poetki, co wymagałoby innego typu analizy, uwzględniającej niejako całą jej twórczość. W szkicu tym koncentruję się tylko na jednym utworze.

Drugie zastrzeżenie dotyczy swoistej umowności poszukiwania wykładni symboliki liryków poetki. Zgadzam się bowiem z Zofią Zarębianką, która analizując wiersze z tomu *Śmierć jeszcze świętuje życie*, zauważyła, że

²⁵ Tamże, s. 29.

²⁶ J. ROSZAK: *Punkty, południki – poezja Nelly Sachs*. „Topos” 2005, nr 3, s. 97.

²⁷ A. ZARAWSKA: *Wyrzucić niewyraźne. Holocaust w poezji Nelly Sachs*. „Studia Niemcoznawcze” 2007, T. 34, s. 350.

oparta na skojarzeniach, nieraz dość odległych, struktura wewnętrzna tych utworów nie da się więc otworzyć przy pomocy racjonalistycznego klucza. Bardziej te wiersze czujemy, niż jesteśmy w stanie dokładnie powiedzieć, co znaczą poszczególne sformułowania i metafory... Wszystko bowiem dzieje się w tych tekstach na poziomie głębinowym i wyraża w niespójnym i niejako nieskładnym toku najbardziej wewnętrzne i pozapojęciowe doświadczenie rany²⁸.

Zaszyfrowanie przekazu może być skutkiem czegoś, co Alvin H. Rosenfeld nazwał „poetyką ekspiracji”, a więc zapisu utraty tchu. Poezja, która do tej pory przywracała oddech dzięki inspiracji, po Zagładzie go raczej gubiła. Jak pisze Rosenfeld, Sachs odbywa drogę

w stronę ofiar, w stronę poezji, która w mimetycznych formach oddaje częśćkę nieopisywalnego horroru, jakim naznaczony był ich los. W ruchu w stronę milczenia, gdy język zarazem wyczerpuje się i odnawia, schodzą się w dziwaczny sposób siła i słabość poezji²⁹.

Być może źródłem tej tajemniczości, owej mglistości języka symbolicznego jest również judaizm, za czym optuje, powołujący się na Meira Wienera, Marek Ostrowski:

[...] badacz kultury judaistycznej – Meir Wiener, wskazuje na typową cechę tej symboliki, jaką jest jej daleki od realności i nie zakorzeniony w codziennym doświadczeniu charakter, niejako odwrócenie od świata i brak pozorny celowości. Symbole mają ponadczasowy charakter, pozbawione są cech indywidualnych. Punktem odniesienia jest wyższa rzeczywistość pozbawiona cech ludzkich, wydarzenie z kręgu działań boskich³⁰.

Splot ponadczasowości, języka niemieckiego, ikonoklazmu oraz rozszadzającej poetycką dykcję symboliki judaistycznej³¹, dzięki której do Sachs przyłgnął przydomek „poetki żydowskiego losu”³², silnie upodabnia twórczość autorki *Widzów*

²⁸ Z. ZARĘBIANKA: *Nelly Sachs: Cierpieć w czasie zabitym przez wieczność*. „Topos” 2006, nr 5, s. 134.

²⁹ A.H. ROSENFELD: *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*. Przeł. B. KRAWCOWICZ. Warszawa 2003, s. 136.

³⁰ M. OSTROWSKI: *O liryce Nelly Sachs*. „Filologia Germańska” [Piotrków Trybunalski] 2001, z. 2, s. 173.

³¹ Na ten temat zob. np. W.A. BERENDSOHN: *Nelly Sachs: Einführung in das Werk der Dichterin jüdischen Schicksals*. Darmstadt 1974; G. DISCHNER: *Die Lyrik von Nelly Sachs und ihr Bezug zur Bibel, zur Kabbala und zum Chassidismus*. „Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur“ 1969, Bd. 23: *Nelly Sachs*, s. 25–40. Sporo o mistycznej stronie jej twórczości i zanurzeniu w kabale pisze też Olof LAGERCRANTZ w książce *Versus über die Lyrik der Nelly Sachs*. Berlin 1967.

³² Zob. J. SZAFARZ: *Nelly Sachs. Poetka żydowskiego losu*. W: *Niemieckojęzyczni laureaci literackiej Nagrody Nobla*. Red. K. RUCHNIEWICZ, M. ZYBURA. Wrocław 2006, s. 159–171.

do poezji Paula Celana, z którym się zresztą przyjaźniła³³. Oboje byli często porównywani. O obojgu niemieckojęzycznych twórcach da się także powiedzieć, za Pawłem Piszczatowskim, że przebywali w „atopicznych nie-miejscach utraconej obecności znaczeń i imion w świecie po Szoa”, gdzie splata się mistyka i indywidualna pamięć o ofiarach Holokaustu³⁴. Hans Magnus Enzensberger nazwał ich ostatnimi reprezentantami „niemieckiej poezji wysokiego tonu”³⁵. Jak zauważa przywoływana już Roszak:

Jej poezja jawi się może jako mniej afatyczna i ekonomiczna, mniej zająkana, ale – podobnie jak Celanowska – rozgrzebująca bliźny słów. Biegunowo – raz gojąca, raz rozdrapująca rany, z czasem coraz mroczniejsza. Stany psychiczne autorka *Ciemnienia gwiazd* odciskała w języku – wizjonerskim i mistycznym, znoszącym różnicę między życiem i śmiercią³⁶.

Przejdźmy do baczniejszego przyjrzenia się samemu utworowi i zawartemu w nim szyfrogramowi.

Symboliczna mowa Sachs

Pierwsza strofa została już właściwie omówiona. Brzmi ona:

Unter deren Blicken getötet wurde.
Wie man auch einen Blick im Rücken fühlt,
So fühlt ihr an euerm Leibe
Die Blicke der Toten.

Opowiada ni mniej, ni więcej, tylko o fizycznym doświadczeniu powracającego „spojrzenia umarłych” wśród tych, którzy oglądali zabijanie. Wzrok zgładzonych przypomina „czyjeś spojrzenie na plecach”.

³³ Jak podaje Joanna Roszak: „Najintensywniejszy czas korespondowania autorów *Znaków na piasku* i *Piasku z urn* przypada na końcówkę lat 50. i początek 60. W 1960 dwa razy spotkali się osobiście. Od 25 do 27 maja spędzili czas w Zurychu. Poetycką relację z tej wizyty stanowi wiersz *Zurych, Zum Storchen* z Celanowskiego tomu *Róża niczyja*. Powstał on w Paryżu, cztery dni po rozmowie z Nelly Sachs, która miała miejsce 26 maja roku na werandzie hotelu Zum Storchen, usytuowanego nad brzegiem Jeziora Zuryskiego, w pobliżu romańskiej Katedry” (J. ROSZAK: *Punkty, południki...*, s. 100).

³⁴ Zob. P. PISZCZATOWSKI: *Znaczel/nie wiersza. Apofazy Paula Celana*. Warszawa 2014, cyt. za notką na okładce.

³⁵ Zob. H.M. ENZENSBERGER: *Droga Li...* Rozmawiał J.S. BURAS. „Literatura na Świecie” 1994, nr 6, s. 163.

³⁶ J. ROSZAK: *Punkty, południki...*, s. 96.

Również o ostatniej strofie była już mowa. Brzmi ona następująco:

Ihr Zuschauenden,
Die ihr keine Mörderhand erhobt,
Aber die ihr den Staub nicht von eurer Sehnsucht
Schütteltet,
Die ihr stehenbleibt, dort, wo er zu Licht
Verwandelt wird.

Jak wiemy, ponownie pojawiają się w niej ci, którzy z jednej strony nie podnieśli „morderczej ręki”, z drugiej „nie otrząsnęli” ze swojej tęsknoty prochu („Aber die ihr den Staub nicht von eurer Sehnsucht Schütteltet”). Ów proch (*Staub*), a właściwie kurz czy pył (w znaczeniu angielskiego *dust*, a nie *powder*), może nawet popiół (*der Asche*, ang. *ashes*), to – jak pisałem – znana w twórczości poetki, szczególnie w tym pierwszym tomie, metafora konotująca Zagładę i jej ofiary. Juan-Eduardo Cirlot zauważa, że proch powstaje w procesie rozpadu minerału. To znaczy wtedy, kiedy osiąga on stan maksymalnej, dostrzegalnej jeszcze destrukcji, najniższej – według ludzkiej miary – formy rzeczywistości³⁷. Dlatego proch, podobnie jak popiół (choć ten ostatni łączy się z ogniem, proch zaś z ziemią), ma sens negatywny, związany ze śmiercią. Następnym etapem, już na granicy widzialności, będzie moment, w którym proch „przemienia się w światło”, a ściślej „w światło przeistacza się”, poetka zastosowała bowiem przerzutnię (podobnie jak w poprzednim wersie, gdzie „przerzucony” został inny czasownik – strząsać). Jest to miejsce, gdzie zatrzymali się widzowie i gdzie kończy się również wiersz.

Interesujące rzeczy dzieją się w strofach drugiej i trzeciej. Pozostając przy tym niechronologicznym, podążającym za wykładnią symboliczną układzie interpretacji, przyjrzyć się najpierw strofie trzeciej:

O die ungesungenen Wiegenlieder
In der Turteltaube Nachtruf –
Manch einer hätte Sterne herunterholen können,
Nun muss es der alte Brunnen für ihn tun!

Czym są owe „niezaśpiewane kołysanki w nocnym nawoływaniu turkawki”? Noc, jak pisałem, to często czas Zagłady. Tutaj przerwana zostaje kołysanka. A właściwie nieprzerywana, są to wszakże kołysanki „niezaśpiewane” lub – jak chce Herbert – „niewyśpiewane”. Wykrzyknienie „O”, które otwiera tę strofę, sugeruje, że podmiot liryczny tęskni za nimi, chciałby, żeby noc się skończyła. Przywołanie kołysanek stanowi zatem świadectwo jego nostalgii.

³⁷ Zob. J.-E. CIRLOT: *Słownik symboli*. Przeł. I. KANIA. Kraków 2000, s. 330.

Nieco zagadkowe jest wykorzystanie metafory turkawki (*Tureltaube*). Obecność stworzeń latających w poezji Sachs wymagałaby zresztą oddzielnego omówienia. Tutaj zauważę tylko, znów za Cirlotem, że ptak ten symbolizuje wierność i czułość między ludźmi. Występuje w wielu alegoriach, ale bywa często mylony z gołębicą³⁸. Pojawia się choćby w sonecie Szekspira *Feniks i gołąb*, o którym Leslie Dunton-Downer i Alan Riding piszą, że jest jego „najbardziej zagadkowym utworem”³⁹. Choć wiersz składa się z zaledwie 67 wersów – na połę ułożonych kwartynami, na połę, w części będącej trenem, tercetami – odczytuje się go jako mroczną, hipnotyzującą wręcz łamigłówkę, której mistrzostwo polega na braku rozwiązania. Na przykład Witold Chwałewik uważa, że Szekspirowski poemat „stanowi dla krytyki nierozwikłaną zagadkę”⁴⁰. Nie ma jednak raczej wątpliwości, że głównym tematem utworu jest miłość⁴¹.

Kochali się, jedna była
Istota miłości dwojga;
Jedność żyła wśród obojga:
Ich miłość liczbę zabiła⁴².

Co ciekawe, *Feniksa i gołębia* uznano za ważny liryk dopiero w epoce modernizmu, kiedy to bogactwo języka i przejmująca melodyka zapewniły mu status arcydzieła. W angielskim oryginale mowa jest jednak nie o gołębiu (*pigeon*),

³⁸ Zob. tamże, s. 429.

³⁹ L. DUNTON-DOWNER, A. RIDING: *Szekspir*. Przeł. D. KOPER, R. MORUSIEWICZ. Warszawa 2005.

⁴⁰ W. CHWAŁEWIK: *Z literatury angielskiej. Studia i wrażenia*. Warszawa 1969. Jednocześnie badacz nie poddaje się, próbując zgłębić tajemnicę sonetu, i stawia hipotezę, że źródłem poematu jest inny utwór, autorstwa normandzkiego truvera Guillaume’a de Normandie, *Le Bestiaire divin*, datowany na ok. 1208 r. Interpretacja ta zakłada, rzecz jasna, że autor *Makbeta* doskonale znał język francuski.

⁴¹ W interpretacji Jerzego Strzetelskiego: „Ogromna miłość niezwyklej królewskiej samicy i tradycyjnie wiernego samca (!) jest platoniczna: odległość między kochankami uniemożliwiła im posiadanie potomstwa i oto teraz oba ptaki są nieżywe, a dla świata nic po nich nie pozostało. W innych wierszach o tych szlachetnych ptakach idealizm platoński występuje silniej: Feniks odrodzi się z popiołów. U Shakespeare’a wiary w odrodzenie nie ma, jest za to wiele szczerego żalu. Jak wszystkie dzieła Shakespeare’a, tak i to obrosło w najróżniejsze interpretacje. Uważane było za alegorię miłości hrabiego Essex’a i królowej Elżbiety I, Shakespeare’a i hrabiego Southampton, za alegorię stosunku artysty do swej sztuki, ciała i duszy, itd. Najprawdopodobniejsza jest pierwsza interpretacja. Zwolennicy Essex’a, do których zapewne należał i Shakespeare, chcieli przedstawić hrabiego jako śmiertelnie zakochanego w królowej, a jego błędy, wynikające z porywczej i nierozważnej natury – za postępkę niezwykłego kochanka. Niestety, w czasie kompilowania tomiku Essex został uwięziony i stracony. Stąd niekonsekwencje. Wiersz pozostaje zatem enigmatyczny, potrafi jednak przemawiać po prostu, łagodnym tonem, lecz z niezachwianą wiarą w prawdziwą miłość” (J. STRZETELSKI: *Posłowie*. W: W. SHAKESPEARE: *Wiersze i poematy*. Przeł. M. SŁOMCZYŃSKI. Kraków 1977, s. 263–264).

⁴² W. SHAKESPEARE: *Feniks i Turkawka*. W: W. SHAKESPEARE: *Wiersze i poematy...*, s. 191.

a właśnie o turkawce (*turtledove*). Tytuł *The Phoenix and Turtle*, który może być również źródłem nieporozumień⁴³, został zresztą dodany przez późniejszych wydawców⁴⁴. Dokładny polski przekład tytułu zawdzięczamy, skądinąd często nieprecyzyjnemu, Maciejowi Słomczyńskiemu, który zbyt nie cenił Szekspirowskich wierszy⁴⁵.

Wracając do *Widzów*: turkawka – symbol miłości – swoim nocnym nawoływaniem nie zmienia jednak milczenia nocy w kołysankę. Niewiele brakowało. W wersji Herberta: „jeszcze jeden jej głos mógłby ściągnąć gwiazdę” (u Krynickiego: „Niejeden mógłby ściągnąć na dół gwiazdy”). Tak się jednak nie stało, „teraz musi to uczynić stara studnia”. Tym, co pozostaje i niesie ratunek, jest więc studnia – a właściwie „stara studnia”, *der alte Brunnen* (w tym wierszu stare, *alt*, są też dęby, ale o tym za chwilę) – ściągnięta na dół gwiazdy (lub „gwiazdę”, jak chce Herbert).

Cóż za osobliwy obraz. Nienowy jednak. Studnia i gwiazda pojawiają się choćby na siedemnastym *arcanum* tarota. Widzimy na nim nagą kobietę przy studni (w innych wersjach nad sadzawką), która z jednego dzbana wylewa wodę do niej, a z drugiego na ziemię. Nad nią zaś świeci wielka gwiazda. Karta symbolizuje młodość i dorastanie, a także rozwój duchowy. W położeniu prostym oznacza ład i harmonię wewnętrzną, dorastanie w niewinności, jak również spotkanie właściwego partnera życiowego. Z kolei w położeniu odwróconym konotuje ona niepokój i nieudane życie uczuciowe. Cirlot twierdzi:

Ostateczny sens symboliczny tego obrazu zdaje się wyrażać komunikację między światami, ożywianie przez świecące ciała niebieskie płynów zawartych w zbiornikach i przekazywanie tych jakości czysto materialnym ziemi i wodzie. Dlatego Oswald Wirth stwierdza, że *arcanum* to przedstawia duszę wiążącą ducha z materią⁴⁶.

⁴³ *Turtle* po angielsku to także „żółw”, stąd często mylnie tłumaczono tytuł utworu.

⁴⁴ Jak pisze Jerzy Strzetelski, poemat „jest jednym z kilku utworów zebranych w dosyć dziwnym tomie wierszy z 1601 r. Na końcu chaotycznego poematu o Feniksie, napisanego przez trzeciorzędnego poetę Roberta Chestera, znalazło się sześć wierszy na ten sam temat, pióra Shakespeare’a, Johna Marstona, George’a Champana i Bena Johnsona – sławnych pisarzy owego czasu, oraz dwóch anonimowych poetów” (J. STRZETELSKI: *Posłowie...*, s. 263).

⁴⁵ Maciej Słomczyński był bardzo surowy wobec Szekspirowskiej poezji. Pisał: „Nie lubię po prostu tej produkcji, bo odstręcza mnie jej polerowana płynność i nieszczerłość [...] próbując obiektywizować przyznać trzeba, że obok wielu przesłicznych sonetów istnieje w owym zbiorze co najmniej kilkadziesiąt nędznych wierszyków: banalnych, nieodkrywczych, kliwowych, zaopatrzonych w konwencjonalne, ograne chwytły poetyckie, obciążonych rozgadaniem i płaską dydaktyką” (M. SŁOMCZYŃSKI: *Od tłumacza*. W: W. SHAKESPEARE: *Wiersze i poematy...*, s. 255).

⁴⁶ J.-E. CIRLOT: *Słownik symboli...*, s. 154. Nawiasem mówiąc, tytuł 17 *arcanum* (1944) nosi również powieść André Bretona, w swoim czasie uważana za bardzo radykalną. U jej genezy leżały poznanie 10 grudnia 1943 r. Élisy Claro, trzeciej żony, oraz wydarzenia wojenne (szczególnie miesiące po lądowaniu aliantów w Normandii). W 1944 r. Breton i Claro podróżowali razem przez półwysep Gaspésie na południowo-wschodnich krańcach Québecu. Pisarz uczynił z oglą-

Sama studnia, zdaniem Władysława Kopalińskiego, symbolizuje „moce twórcze, tajemnicę, pułapkę; prawdę, wyrocznię; koronę, władzę królewską; chrzest, duchy opiekuńcze, błogosławieństwo, pielgrzymkę, drabinę zbawienia, wieczność, Raj; życie, wodę żywą, napój życia i rady; duszę, człowieka, młodość, miłość, zasadę żeńską; mikrokosmos, podświadomość, oczyszczenie, odrodzenie, pragnienie, pokrzepienie, uzdrowienie, spełnienie życzeń, obfitość”⁴⁷. Jest także studnia (zwłaszcza w Biblii) miejscem spotkań – sługi Abrahama z Rebeką (Rdz 24,15–21), Jakuba z Rachelą (Rdz 29,1–12) czy Mojżesza z siedmioma córkami Jethry Raguela, kapłana midianickiego (Wj 2,15–22). Religijne, ocalające odniesienia są tu bardzo ważne. Jak podkreśla Cirlot:

W kontekście symboliki chrześcijańskiej, w grupie koncepcji zogniskowanych wokół pojęcia życia jako pielgrzymowania, studnia oznacza zbawienie. Jako źródło odświeżającej i oczyszczającej wody jest ona symbolem wzniosłych aspiracji, „srebrnego sznura” łączącego człowieka z centralnym pałacem. Stąd symboliczne odnajdywanie studni jest znakiem zapowiadającym sublimację. Demeter i inne bóstwa wyobrażono jako stojące obok studni. Symbol ten występuje nie tylko w wyższych kulturach antyku, ale również wśród ludów pierwotnych. Schneider wskazuje, że wśród ludów animistycznych ośrodkiem obrzędów leczniczych jest sadzawka lub studnia, której wodą chorzy zwilżają sobie ręce, pierś i głowę. Na brzegu leżą muszle i rosną trzciny, oznaczające wodę zbawienia. W szczególności czerpanie wody ze studni jest, podobnie jak łowienie ryb, wydobywaniem czegoś z głębi; tym, co wychodzi na powierzchnię, jest jakaś treść numinalna. Przyglądanie się wodzie w jeziorze lub studni oznacza postawę mistyczo-kontemplacyjną. Studnia jest również, już w alegoriach i emblematkach średniowiecznych, symbolem animy i atrybutem żeńskim⁴⁸.

Studnia zatem ratuje. W przypadku tego wiersza – gwiazdę/gwiazdy, a więc obraz idei boskiej, światła, wiedzy o przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, losu, doli, przeznaczenia, duszy, ożywionych duchów, nieśmiertelności, natchnienia poetyckiego⁴⁹. Warto też zauważyć, że gwiazda odgrywa niepoślednią rolę w judaizmie. Ostrowski pisze:

danej tam Percé Rock centralną metaforę dla powieści, w której przeplatały się miłość i strata, wojna i pacyfizm, feminizm i okultyzm. *Arcane 17* składa się zarówno z fragmentów prozatorskich, jak i poetyckich. Jest po części zapisem realności, po części snów. Jak mówił autor, powieść zrodziła się z „potrzeby napisania książki związanej z Gwiazdą tarota, z panią, którą kocham, jako modelem”. Breton pisze o tym w liście skierowanym 8 marca 1944 r. do Patricka Waldberga. Cyt. za: H. d'ÉTIENNE-ALAIN: *Notice*. In: A. BRETON: *Des œuvres complètes*. T. 3. Paris 1999, s. 1164.

⁴⁷ W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli*. Warszawa 2001, s. 408–409.

⁴⁸ J.-E. CIRLOT: *Słownik symboli...*, s. 389.

⁴⁹ Zob. W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli...*, s. 101.

Według nauki mistycznej siła światła gwiazd świadczy o ich współistotności z płynącą od Boga jakością. Gwiazda jest więc w kabale symbolem boskiej bliskości, przedsionkiem Boga. W pozytywnym przedstawieniu gwiazd powinno być widoczne pragnienie wzniesienia się, chęć doskonałości⁵⁰.

W innym utworze tomu *In den Wohnungen des Todes – Qual, Zeitmesser eines fremden Sterns* (Męka, czasomierz obcej gwiazdy), poprzedzonym zresztą cytatem z *Księgi Blasku* (Zohar): „Szaty poranka nie są szatami wieczoru”⁵¹, poznajemy jeszcze inne znaczenie gwiazdy, w tym przypadku „obcej”. Jej czasomierz wyznacza mękę. Gwiazdę umieści też poetka w tytule następnego zbioru, poświęconego nieżyjącemu ojcu – *Sternverdunklung* („Zaćmienie gwiazdy”) z 1947 roku⁵². Jednak wbrew opinii Ostrowskiego, że „wiersze Nelly Sachs są utworami wynikającymi bez wątplenia z poczucia egzystencjalnego zagrożenia”, zaś „obecny w nich pierwiastek mistyczny utracił swój budujący pozytywny impuls”⁵³, w *Widzach* gwiazda zostaje jednak uratowana⁵⁴. Właśnie przez „starą studnię”.

Warto także zauważyć obecność myślника przepoławiającego trzecią strofę. Akurat w przypadku *Widzów* poetka operowała tym znakiem interpunkcyjnym wyjątkowo oszczędnie – zastosowała go tylko raz. Zupełnie inaczej ma się sprawa z innymi wierszami z tego i pozostałych tomików, które pełne są przeróżnych myślników i dywizów⁵⁵. Znaki te stają się często u Sachs miejscem niedookreślenia, jako że nie ma jasnych przepisów dotyczących ich stosowania, w odróżnieniu na przykład od przecinków, co podkreślał Jürgen Stenzel⁵⁶. W twórczości Sachs szczególną funkcję pełnią myślniki na końcu utworów. Jak zauważyła Gisela

⁵⁰ M. OSTROWSKI: *O liryce Nelly Sachs...*, s. 176.

⁵¹ N. SACHS: *Męka, czasomierz obcej gwiazdy*. Przeł. R. KRYNICKI. W: N. SACHS: *Rozżarzone zagadki...*, s. 19.

⁵² Na temat motywów astralnych w twórczości poetki zob. W. GROTHE: *Astralmotive im Universum der Nelly Sachs*. „Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur“ 1969, Bd. 23: *Nelly Sachs*, s. 13–24.

⁵³ M. OSTROWSKI: *O liryce Nelly Sachs...*, s. 176 i 178.

⁵⁴ Istnieje też ironiczny rewers historii gwiazdy. „Stern” to tabloidowy tygodnik niemiecki, który ukazuje się od sierpnia 1948 r. w Hamburgu, obecnie (dane na 2014 r.) wychodzi w nakładzie ok. 750 tys. egzemplarzy. W 1983 r. wybuchła głośna afera dotycząca dziennika Adolfa Hitlera (62 tomy), którego fragmenty po raz pierwszy, w numerze z 28 kwietnia, opublikował właśnie „Stern”. Wkrótce okazało się, że dziennik Hitlera sprokurował Konrad Kujau – redaktor czasopisma, co doprowadziło do międzynarodowego skandalu oraz zwolnienia sporej części redakcji. Mimo wyraźnego kryzysu pismo istnieje do dzisiaj. Zob. F. ESSER, U. HARTUNG: *Nazis, Pollution, and no Sex. Political Scandals as a Reflection of Political Culture in Germany*. „American Behavioral Scientist” 2004, no 47 (8), s. 1040–1071.

⁵⁵ Szerzej na temat myślników w twórczości Ingeborg Bachmann, Paula Celana i właśnie Nelly Sachs pisała Ulrike VEDDER. Zob. TAŻ: „Verhoffen“: *Gedankenstriche in der Lyrik von Ingeborg Bachmann, Nelly Sachs und Paul Celan*. In: *Die Poesie der Zeichensetzung. Studien zur Stilistik Der Interpunktion*. Hrsg. A. NEBRIG, C. SPOERHASE. Berno 2012.

⁵⁶ Por. J. STENZEL: *Zeichensetzung. Stiluntersuchungen an deutscher Prosadichtung*. Göttingen 1966, s. 7–21.

Bezzel-Dischner – oddziałują one poza tekst, jakby „nie dało się dalej mówić, ponieważ »brakuje słów«, są zbyt potworne, nie-wypowiadalne”⁵⁷. Przykładem może być liryk *Koniec (Ende)* z tomu *Ucieczka i przemiana (Flucht und Verwandlung; 1959)*, który na przekór tytułowi właśnie nie ma końca, ponieważ słowo staje się ciałem przesianym „w spragniony piasek –”⁵⁸ i tutaj utwór wprowadza znak ciągłości, jednocześnie się urywając. Zapytana kiedyś o dużą liczbę myślników w swej poezji Sachs odpowiedziała z wdziękiem: „To dlatego, że nigdy nie nauczyłam się interpunkcji”⁵⁹.

Wróćmy jednak do analizy symboliki zawartej w *Widzach*. Celowo zakłóciłem nieco kolejność i zachowałem na koniec dwa symbole ze strofy drugiej, które z różnych względów wydają mi się kluczowe. Chodzi o fiołek i dąb.

Fiołek i dąb

Przypomnę, w strofie drugiej podmiot wylicza, każdorazowo z zastosowaniem anafory „Ile” (*Wieviel*), co i w jakich miejscach widzów nawiedzi:

Wieviel brechende Augen werden euch ansehen
 Wenn ihr aus den Verstecken ein Veilchen pflückt?
 Wieviel flehend erhobene Hände
 In dem märtyrerhaft geschlungenen Gezweige
 Der al ten Eichen?
 Wieviel Erinnerung wachst im Blute
 Der Abendsonne?

Gasnące oczy pojawią się podczas ukradkowego zrywania fiołków, błagalnie uniesione ręce w „powykręcanych konarach” („splątanych gałęziach” u Herberta) starych dębów, wspomnienia zaś w „krwi zachodzącego słońca”.

Skąd wzięły się te obrazy? Dlaczego widzom Zagłady poetka kazała zrywać fiołki? Kwiaty te, jak podaje Kopaliński, symbolizują „niewinność, cnotę, pokorę, skromność; prawdę, tajemnicę; stałość w uczuciach, wierność, miłość, szczęście; namiętność; szczerłość; zadumę”, lecz także „cierpienie; przemijanie, krótkotrwałość, żalobę”⁶⁰. Przede wszystkim jednak są delikatnym wyrazem miłości dziecka do matki czy narzeczonego do narzeczonej.

⁵⁷ G. BEZZEL-DISCHNER: *Poetik des modernen Gedichts. Zur Lyrik von Nelly Sachs*. Bad Homburg 1970, s. 21.

⁵⁸ N. SACHS: *Koniec*. Przeł. R. KRYNICKI. W: N. SACHS: *Rozżarzone zagadki...*, s. 99.

⁵⁹ Cyt. za: A. FIORETOS: *Flucht und Verwandlung. Nelly Sachs, Schriftstellerin*, Berlin/Stockholm. Berlin 2010, s. 279.

⁶⁰ W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli...*, s. 90. Jako symbol nietrwałości lub żaloby pojawia się fiołek przede wszystkim w utworach Szekspira („Fiołek młodocianej wiosny, wczesny, lecz wątyły,

Co ważne, fiołek jest kwiatem trwale obecnym w niemieckiej poezji. Za sprawą wiersza Goethego *Fiołek* (*Das Veilchen*) został on unieśmiertelniony jako symbol ofiary poniesionej z miłości. W balladzie Goethego znajdujemy też tak charakterystyczne dla poezji Sachs wykrzyknienie lub westchnienie „O”:

Maleńki fiołek w trawie kwitł:
Nikt go nie kochał, nie znał nikt...
A wdzięczny był to fiołek!
Pasterkę kiedyś dojrzał on,
Jak – piękna, hoża – szła przez błóń
I śpiew i śpiew
Wesoły wiodła śpiew!

– O – westchnął fiołek – gdybym tak
Był kwiatów najpiękniejszy kwiat,
Nie taki marny fiołek,
To by nie mogła obok przejść:
Zerwała – wzięłaby na pierś –
I z nią i z Nią
Choć chwilkę byłbym z Nią!

Ona już blisko... blisko tak!
Lecz, ach! – nie widząc – depcze kwiat:
Chyli się biedny fiołek...
Lecz kona, dzięki przecież śląc:
O, ginę, jednak ginę choć
Od stóp, od stóp,
Od Twoich przecie stóp!...⁶¹

Sachs, co podkreślają krytycy, niewątpliwie nawiązywała do tradycji romantyzmu⁶². Dokonując próby interpretacji jej języka symbolicznego, szukam przede wszystkim wśród tekstów, które poetka mogła znać, które ją mogły uformować. Niewątpliwie w polskim kręgu językowym, do którego autorka nie

luby, lecz nietrwała, woń, tylko kilka chwil upajająca, nic więcej”; fiołek to kwiat żalobny, nagrobny: „Spuście ją [tj. Ofelię – B.K.] do grobu, niechaj z tych pięknych, nieskalanych szczątków fiołki wykwitną!” (W. SZEKSPIR: *Hamlet*. Przeł. J. PASZKOWSKI. W: W. SZEKSPIR: *Dzieła dramatyczne*. Oprac. S. HELSZTYŃSKI, R. JABŁKOWSKA. T. 6: *Tragedie*. Warszawa 1958, s. 25–26 i 141)).

⁶¹ J.W. GOETHE: *Fiołek*. Przeł. S. ZARĘBSKI. W: J.W. GOETHE: *Wybór poezji*. Oprac. Z. CIECHANOWSKA. Wrocław 1955, s. 80–82. Wiersz przekładali także m.in.: Bruno Kiciński, Antoni Odyniec, Ludwik Jenike, Wiktor Baworowski czy Andrzej Lam. Utwór stanowił część napisanego przez poetę libretta operetki *Erwin und Elmire*. Do jego słów powstała również kompozycja Mozarta (1785). Interpretowali go też muzycznie Philipp Christoph Kayser, Johann Friedrich Reichardt i Stanisław Moniuszko.

⁶² Skądinąd wiemy także, że w młodości Sachs uczęszczała na wykłady Maxa Herrmanna – znawcy romantyzmu i twórcy teatrologii. Zob. J. SZAFARZ: *Nelly Sachs...*, s. 163.

należała, ważne miejsce zajmują w tym kontekście późnoromantyczne wiersze Gustawa Zielińskiego (1809–1881), rówieśnika Słowackiego, reprezentanta tzw. ukraińskiej szkoły poetów⁶³, utwory, w których znaleźć możemy fiołek – symbol miłości, w dodatku kwitnący „w ukryciu”. Pierwszy młodzieńczy tekst nosi wymowny tytuł *Tulipan i fiołek* (1832). Tulipan symbolizuje w nim pychę, fiołek skromność:

Pycha, próżność, balsk zwodniczy –
Tulipan, w społecznym życiu;
Fiołek, skromność, cnoty liczy –
Fiołek znajdziesz, lecz w ukryciu⁶⁴.

Drugi wiersz, dwa lata późniejszy, napisany w roku zesłania poety na Syberię, nosi tytuł *Miłość* (1834). Przytoczę go w całości:

„Czy wiesz, co to miłość?” – „Miłość, mój kochanku,
Dwóch serc harmonja, pierwszy uśmiech w życiu,
Słońce wschodzące w dni naszych poranku,
Fiołek kwitnący w ukryciu”

„O! moja luba, to nie znasz miłości;
Miłość w tem życiu, krótka złudzeń chwilka,
Jeden sen piękny na kwiatach młodości,
Bóstwo, na skrzydłach motylka”⁶⁵.

Przede wszystkim zaś warto przypomnieć *Jak...* Norwida, utwór rozpoczynający się słowami: „Jak gdy kto ciśnie w oczy człowiekowi / Garścią fiołków i nic mu nie powie...”⁶⁶, w którym również pojawiają się księżyc i ptaki (jaskółki)⁶⁷.

⁶³ Zob. „Szkola ukraińska” w romantyzmie polskim. Szkice polsko-ukraińskie. Red. M. NESTERUK, S. MAKOWSKI, U. MAKOWSKA. Warszawa 2013. Na temat Zielińskiego zob. np. *Gustaw Zieliński. Życie i dzieło*. Red. M. KRAJEWSKI. Rypin 1988 oraz A.M. STOGOWSKA: *Wpisany w epokę: Gustaw Zieliński (1809–1881)*. Płock 1996. Na marginesie warto dodać, że w romantycznych poezjach Zielińskiego również bardzo często pojawia się charakterystyczne dla Sachs wykrzyknienie „O!”, by wymienić tylko *Pożegnanie*: „O! nie raz pierwszy w moim życiu całem”, czy *Dwa sonety (na śmierć brata)*: „O! tajniki serc naszych...” (w: *Poezye Gustawa Zielińskiego. Wydanie zupełne poprzedzone życiorysem na podstawie listów poety skreślonym i oceną jego działalności przez dr. Piotra Chmielowskiego*. Toruń 1901, s. 231 i 251).

⁶⁴ G. ZIELIŃSKI: *Tulipan i fiołek*. W: *Poezye Gustawa Zielińskiego...*, s. 235–236.

⁶⁵ G. ZIELIŃSKI: *Miłość*. W: *Poezye Gustawa Zielińskiego...*, s. 262.

⁶⁶ C. NORWID: *Jak gdy kto ciśnie w oczy człowiekowi*. W: TENŻE: *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. GOMULICKI. T. 2: *Wiersze*. Cz. 2. Warszawa 1971, s. 82–83. Pierwotnie utwór wchodził zapewne w skład *Vade-mecum*, ale ostatecznie został pominięty w autografie. Na ten temat zob.: C. NORWID: *Vade-mecum*. Oprac. J. FERT. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1990, s. CXIV–CXV.

⁶⁷ Za przypomnienie tego wiersza serdecznie dziękuję dr Anicie Jarzynie.

Jeszcze trwalej niż fiołek z romantyzmem i kulturą niemiecką związany jest dąb, w którego „powykręcanych konarach” widzowie śmierci zobaczyć mają „błagalnie wyciągnięte ręce”. Dąb, nieodłącznie kojarzony z siłą i trwaniem, to symbol drzewi do nieba, świętości, wytrzymałości, długowieczności, siły fizycznej, majestatu i triumfu, lecz także grzmotu i ognia. Jak pisze przywoływany już wielokrotnie Cirlot:

W całym świecie aryjskim – od Rosji przez Germanię i Grecję aż do Skandynawii – dąb miał to samo znaczenie symboliczne i alegoryczne. Drzewo związane z kultem Jowisza, czczone przez Germanów i poświęcone Donarowi, bogu grzmotu. Odnosnie do pioruna zauważmy, że jest on poniekąd aspektem odwrotnym drzewa i jego odpowiednikiem, oba bowiem mają związek z osią świata i zjednoczeniem nieba z ziemią⁶⁸.

Na pragermańską genezę symboliki dębu wskazuje też Kopaliński:

Skandynawowie odbywali zgromadzenia wolnych mężczyzn (thing, ting) pod dębami, w których mieszkać miały dusze przodków, udzielające zebranim swego doświadczenia i dobrych rad. Było to także ulubione miejsce spotkań czarodziejów i wróżek⁶⁹.

Nic więc dziwnego, że drzewo to darzyli wyjątkową estymą nawiązujący do tej tradycji naziści⁷⁰. Jak zauważa Rosa Sala Rose w *Krytycznym słowniku mitów i symboli nazizmu*:

Już emblemat stowarzyszenia Thule przedstawiał dwie gałęzie dębu skrzyżowane nad rękojeścią miecza; także swastykę, którą trzymał w szponach nazijski orzeł, otaczał dębowy wieniec. Albert Speer stwierdza, że w okresie Trzeciej Rzeszy planowano zakładanie w miastach alei dębowych; miały się tam znajdować budowle o charakterze świeckim przeznaczone na uroczystości odprawiane dla uczczenia zwycięstw lub w hołdzie bohaterom⁷¹.

⁶⁸ J.-E. CIRLOT: *Słownik symboli...*, s. 108.

⁶⁹ W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli...*, s. 59.

⁷⁰ Jednym z najsłynniejszych niemieckich dębów był tzw. dąb Goethego, rosnący na zboczu Ettersbergu, niedaleko Weimaru. Miał ponoć pod nim siadać ojciec niemieckiego romantyzmu. W latach 30. drzewo znalazło się na terenie założonego tam obozu w Buchenwaldzie. Wieszano na nim więźniów politycznych i świadków Jehowy. Podczas nalotu alianckiego w sierpniu 1944 r. dąb spłonął, pozostał po nim jedynie pień. Szerzej o „dębie Goethego” i jego roli w relacjach więźniów pisze Magdalena SACHA. Zob. TAŻ: *Dąb Goethego czyli o ochronie pomników przyrody w III Rzeszy*. W: *Poszukiwanie sensów. Lekcja z czytania kultury*. Red. P. KOWALSKI, Z. LIBERA. Kraków 2006, s. 197–222.

⁷¹ R.S. ROSE: *Krytyczny słownik mitów i symboli nazizmu*. Przeł. Z. JAKUBOWSKA, A. RUPARZ. Warszawa 2006, s. 65.

Kulminację nazistowski kult dębu osiągnął na pamiętnych igrzyskach olimpijskich w Berlinie w 1936 roku. Wieniec z liści tego drzewa zastąpiły tradycyjne – laurowe i oliwne. Zwycięzcy olimpijczycy otrzymywali też sadzonkę dębu w doniczce ozdobionej napisem: „Rośnij na chwałę zwycięzcy i głos przyszłe czyny”⁷².

Potwierdzenie romantyczno-niemieckiej, symbolicznej proveniencji obu roślin – fiołka i dębu – znajdujemy także dość zaskakująco w niemiecko-amerykańsko-izraelskim filmie *Zmartwychwstanie Adama* (2008), w reżyserii Paula Schradera, z Jeffem Goldblumem w tytułowej roli Adama Steina. Obraz otwiera nostalgiczne zdanie bohatera, któremu towarzyszą retrospektywne, czarno-białe migawki z okresu międzywojennego: „Miałem kiedyś piękną ojczyznę. Dęby rosły tam wysoko, fiołki drżały delikatnie. Kraj ten był snem. Całował mnie po niemiecku, szeptał po niemiecku. Trudno uwierzyć jak słodko brzmiało: *Ich liebe dich* – kocham cię”⁷³.

Film Schradera jest adaptacją głośnej i bodaj najlepszej powieści z bogatej przecież twórczości Jorama Kaniuka – *Adam, syn psa* z 1969 roku⁷⁴. Książka (i film) opowiada historię mieszkańca Berlina, przed wojną klauna i właściciela cyrku, który stał się świadkiem śmierci żony i córki w obozie. Udało mu się przetrwać tylko dlatego, że jego występy przypomniał sobie komendant Klein (w filmie doskonały Willem Dafoe). Ocalał on Adama, czyniąc go swoim „zwierzakiem”, zmuszając, aby mieszkał w kojcu z jego psem Reksem i zachowywał się jak on – siadał na żądanie, błagał, aportował czy udawał nieżywego. W 1958 roku Adam przyjeżdża do Izraela w poszukiwaniu starszej córki Rut. Tam dowiaduje się, że zmarła ona w czasie porodu. Ostatecznie bohater przeżywa załamanie i trafia do fikcyjnego, finansowanego ze środków amerykańskich, położonego na pustyni Negew Instytutu Rehabilitacji i Terapii im. Seizlinga – azylu dla osób, które przeżyły Szoa. Zakład staje się w powieści swoistą synekdochą Izraela.

W problemach Adama z tożsamością – postaci fikcyjnej, w której dopatrywać się wszakże można osób realnych – dostrzec można liczne podobieństwa do

⁷² Tamże, s. 66.

⁷³ *Zmartwychwstanie Adama*. Reż. P. SCHRADER. Scen. N. STOLLMAN. Niemcy–USA–Izrael 2008, 0:00:58–0:01:22.

⁷⁴ Urodzony w Tel Awiwie Joram Kaniuk (1930–2013) – pisarz, dziennikarz, malarz. Opublikował 17 powieści, 7 tomów opowiadań, 2 kolekcje esejów, 5 książek dla dzieci i młodzieży oraz wspomnienia. Powieść, o której mowa, nosząca w hebrajskim oryginale tytuł *Adam Ben Kelew*, a więc właściwie *Człowiek, syn psa* („Adam” po hebrajsku to także rzeczownik pospolicie oznaczający po prostu „człowieka”), a w angielskim tłumaczeniu Seymoura Simckesa – *Adam Resurrected* (*Zmartwychwstanie Adama*), uważana jest za jedno z najważniejszych dzieł na temat Holokaustu. Nie była nigdy w całości tłumaczona na język polski, podobnie zresztą jak inne utwory Kaniuka. Tylko częściowo usprawiedliwia tę sytuację trudny, pełen groteski, surrealistyczny język autora *Ostatniego Żyda*. W Polsce ukazał się jedynie fragment *Adama Ben Kelewa* J. KANIUKA w tłumaczeniu Leszka KWIATKOWSKIEGO pt. *Adam, syn psa* („Literatura na Świecie” 2004, nr 11–12, s. 287–311).

perypetii Nelly Sachs, pochodzącej, tak jak bohater powieści Kaniuka, z Berlina. Kiedy Adam idzie cmentarną aleją na jerozolimski grób córki, czytamy:

Groby wynurzały się z ciemności, przebłyskując spomiędzy drzew i kamieni. Adam zastanawiał się nad poczuciem bezpieczeństwa, które go ogarnęło. Nie-wyraźne wspomnienie z obozu. Również tam, w otoczeniu czarnych baraków i koszar, czuł się w jakiś sposób bezpiecznie, ponieważ rozumiał – wiedział, gdzie się znajduje, na czym stoi. Tamte baraki wzniesli architekci, którzy razem z nim studiowali na uniwersytecie. Wywodzili się z tej samej kultury. Kultura, która stworzyła Adama Steina, stworzyła też ten obóz⁷⁵.

Z powodzeniem, na zasadzie pewnej kondensacji i przy całej świadomości ryzykowności owego zabiegu (w którym zestawiam perypetie postaci z kart powieści z realną), moglibyśmy również powiedzieć, że kultura niemiecka, która stworzyła Nelly Sachs, stworzyła też obozy.

Reasumując, poetka sięga do imaginarium kultury niemieckiej, dla niej przecież macierzystej, za którą tęskni, która kojarzy się jej z miłością, by pokazać, że po Holokauście podszyta jest ona nieuchronnie śmiercią. Odtąd w zachodzącej nad Germanią „krwi zachodzącego słońca” już zawsze rosnąć będzie wspomnienie Zagłady.

Zamiast zakończenia Kilka słów o recepcji twórczości Nelly Sachs w kręgu niemieckojęzycznym

Mamy więc w przypadku analizowanego wiersza do czynienia z paradoksalnym połączeniem tęsknoty za niemieckością – czasami dzieciństwa („kołysanki”) i przyrodą („fiołek”, „dąb”), wraz z nieodwracalną, przez tę samą niemieckość spowodowaną, stratą. Kiedy Nelly Sachs pisała ten utwór (przypomnę, pierwszy raz opublikowany w 1947 roku), przebywała na emigracji w Szwecji. Szczęśliwie, niejako w ostatniej chwili, na tydzień przed wydaniem wyroku kierującego ją do obozu koncentracyjnego, w maju 1940 roku udało jej się, dzięki pomocy Selmy Lagerlöf, polecieć tam wraz z leciwą już matką Margarete (1871–1950). Zamieszkały w Sztokholmie, a od 1952 roku poetka stała się obywatelką Szwecji⁷⁶. Niemcy, odpowiedzialne za Zagładę, były dla niej także źródłem nieustannej tęsknoty. Przywiązanie Sachs do kraju lat dziecińczych okazało się

⁷⁵ Tamże, s. 306.

⁷⁶ Na temat życia poetki zob. R. DINESEN: *Nelly Sachs. Eine Biographie*. Frankfurt 1992.

zatem swoistym syndromem – *nomen omen* – sztokholmskim. Poetka nie mogła się uwolnić od tego, co zadawało jej ból. Splot niemieckości, sumienia, nostalgii i cierpienia był nierozwiązywalny.

Kwestia skomplikowanej tożsamości Sachs okazała się szczególnie nośna dla światowej krytyki. Przykładowo, Dan Diner (niemiecki historyk) zwracał uwagę na „negatywną symbiozę” dwóch kultur – niemieckiej i żydowskiej – w twórczości poetki, tzn. taką, w której przepaść oddziela byłe ofiary od sprawców, czyniąc osiągnięcie pozycji pomiędzy nimi prawie niemożliwym⁷⁷. Z kolei Katja Garloff (uczona amerykańsko-niemiecka), która krytykuje zresztą termin „negatywna symbioza”, mający – jej zdaniem – „tendencję do zacierania różnicy między ofiarami i sprawcami oraz zaślaniający różnorakie powiązania niemiecko-żydowskich pisarzy przesiedleńców po wojnie”, pisze o jakby podwójnej diasporze poetki – tradycyjnej, żydowskiej, oraz ponemieckiej⁷⁸.

Wiemy już mniej więcej, na czym polegał i jak trudny był stosunek autorki *Widzów* do Niemiec. Na zakończenie warto zadać również pytanie – a jaki był stosunek Niemiec do Sachs? Rozważając je, zastrzec jednak muszę, że z pewnością nie będzie to odpowiedź kompletna ani wyczerpująca. Przede wszystkim dlatego, że przytoczona jedynie pobieżnie, wyliczona raczej niż omówiona. Dokładne jednak przesłedzenie recepcji niemieckojęzycznej wymagałoby odrębnego, dość obszernego szkicu. Ponadto przekraczałoby kompetencje językowe piszącego. W tym miejscu zauważę tylko, że pogłębiona analiza musiałaby uwzględniać rozmaite podziały wynikające z powojennej historii Niemiec. Przede wszystkim z pewnością istniały różnice w recepcji zachodnio- i wschodnioniemieckiej⁷⁹. Oddzielną kwestią byłoby przesłedzenie obecności poezji Sachs w dyskursie austriackim czy szwajcarskim⁸⁰. Z powodu ograniczeń objętościowych zwrócę zatem uwagę jedynie na wybrane, węzłowe moim zdaniem elementy.

Cytowana już Katja Garloff zauważyła, że

wielu autorów, którzy po 1945 roku żyli poza Niemcami, ale kontynuowali pisanie po niemiecku, doświadczyło pozytywnego odbioru w zachodnich Niemczech po 1960 roku w wyniku traumatycznego powrotu tematu ludobójstwa i masowych wysiedleń. Jest to szczególnie widoczne w odniesieniu do co najmniej trzech pisarzy, którzy zyskali dużą popularność i którym przypisano różne role: Petera Weissa, który stał się pisarzem-wizytówką wygnania dla

⁷⁷ Zob. D. DINER: *Negative Symbiose: Deutsche und Juden nach Auschwitz*. „Babylon” 1986, 1, s. 9–20.

⁷⁸ K. GARLOFF: *Words from Abroad. Trauma and Displacement in Postwar German Jewish Writers*. Detroit 2005, s. 6.

⁷⁹ Nawiasem mówiąc, tomy poetyckie *In den Wohnungen des Todes* i *Sternverdunkelung* ukały się w Berlinie Wschodnim już w 1949 r. dzięki staraniom Johanna R. Bechera. Za uwagę tę dziękuję anonimowemu/anonimowej Recenzentowi/Recenzentce tego szkicu.

⁸⁰ W dużej mierze zawdzięczam te uściślenia anonimowemu/anonimowej Recenzentowi/Recenzentce, za którego/jej uwagi jestem niezmiernie wdzięczny.

wiodącej niemieckiej grupy literackiej – Grupy 47; Nelly Sachs, która stała się symbolem pojednania między Niemcami i Żydami; Paula Celana, który zaczął być uznawany za jednego z najważniejszych poetów niemieckojęzycznych XX wieku⁸¹.

To bardzo mi bliska konstatacja. Rzeczywiście, wiele wskazuje na to, że po latach niemal całkowitej nieobecności na przełomie lat 50. i 60. Niemcy odkryli poezję autorki *Widzów* i uczynili z niej symbol żydowsko-niemieckiego pojednania po Zagładzie⁸². Związane to było z różnymi zachodzącymi wtedy wydarzeniami dyskursywnymi, które tworzyły przychylny dla jej twórczości klimat. Właśnie w tym czasie ukazywały się w Niemczech ważne teksty. Tylko w roku 1959 wydano na przykład fundamentalne dla rozliczenia z przeszłością powieści: Heinricha Bölla *Bilard o wpół do dziesiątej* (*Billiard um halb zehn*), Güntera Grassa *Blaszany bębenek* (*Die Blechtrommel*) i Uwe Johnsona *Domniemanie w sprawie Jakuba* (*Mutmaßungen über Jakob*)⁸³. Wznowiono też dziennik Anne Frank (1960)⁸⁴. Niebawem miały się odbyć głośno komentowane procesy – Adolfa Eichmanna w Jerozolimie (1961) oraz drugi proces członków załogi Auschwitz we Frankfurcie nad Menem (1963–1965). W 1963 roku ze względu na podeszły wiek ustąpił z funkcji kanclerza NRF Konrad Adenauer (1876–1967). Ten zwolennik udzielenia amnestii byłym nazistom sprawował swoją funkcję niezmiennie od 1949 roku i zdaniem wielu krytyków uniemożliwiał rozliczenie zbrodni Trzeciej Rzeszy⁸⁵.

Wszystkie te wydarzenia zbiegły się w czasie z pierwszą wizytą poetki w Niemczech w 1960 roku. Przyjechała tam po trzydziestu latach, pierwszy raz od swojej ucieczki wiosną 1940 roku. Jakże wymowne jest, że wizytę tę przypłaciła ostrym załamaniem nerwowym. Po powrocie do Szwecji została osadzona w klinice psychiatrycznej w Sztokholmie z diagnozą paranoicznej psychozy i zgodnie z ówczesnymi standardami medycznymi poddana elektrowstrząsom. Szpital opuściła dopiero po czterech miesiącach, choć leczyła się z przerwami właściwie do końca życia.

⁸¹ K. GARLOFF: *Words...*, s. 1.

⁸² Na ten temat zob. też E. BAHR: *Nelly Sachs. Autorenbücher*. München 1980, tu rozdz. I *Rezeptionsgeschichte: Statt einer Einleitung*, s. 9–28.

⁸³ Niedługo przetłumaczono je także na inne języki. W Polsce szybko, w 1961 r., nakładem wydawnictwa PAX, w tłumaczeniu Teresy Jętkiewicz, ukazał się jedynie *Bilard o wpół do dziesiątej* Heinricha Bölla, pozostałe wydano ze sporym opóźnieniem. *Blaszany bębenek* opublikowano po raz pierwszy w 1979 r. nakładem Niezależnej Oficyny Wydawniczej, dopiero w 1983 r. oficjalnie ukazał się w PIW-ie, w przekładzie Sławomira Błauta. Ostatnia z powieści – *Domniemanie w sprawie Jakuba*, urodzonego w 1934 r. w Kamieniu Pomorskim Uwe Johnsona, ukazała się w Polsce dopiero w 2008 r. (!), w tłumaczeniu Sławy Lisieckiej, nakładem wydawnictwa Czytelnik.

⁸⁴ Pierwsze niemieckie wydanie ukazało się w 1950 r. nakładem Das Tagebuch.

⁸⁵ Zob. np. N. FREI: *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*. München 2012.

W tym samym czasie twórczość Sachs osiąga w Niemczech apogeum popularności. Poetka otrzymuje kolejne nagrody – w 1961 roku od miasta Dortmund, a w 1965 roku Nagrodę Pokojową Księgarzy Niemieckich we Frankfurcie nad Menem. Zostaje też korespondencyjnym członkiem Otwartej Akademii Sztuki Miasta Hamburg oraz Bawarskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jej popularność wzmacnia otrzymana (razem ze Szmuelem Josefem Agnonem) w 1966 roku Nagroda Nobla za „wybitne utwory liryczne i dramatyczne, analizujące los narodu żydowskiego”⁸⁶. Po jakimś czasie pojawiają się jednak również głosy krytyczne, podkreślające, że autorkę honorowano głównie w ramach niemieckich wyrzutów sumienia. Była wręcz „maskotką pamięci”⁸⁷, a jej poezja zyskała status wyznacznika żałoby. Do tego stopnia, że można potraktować włączanie twórczości Sachs do niemieckiego dyskursu jako „substytut żałoby, która w innym przypadku by się w niemieckim języku nie dokonała”⁸⁸. Z czasem odbiór poezji tej autorki w Niemczech, tak mocno uwikłany w tamtejszą politykę pamięci, podążał drogą od pełnego uznania (jako głęboko poruszająca aspekty katastrofalnej przeszłości), stopniowo ku częściowemu zanegowaniu (jako nazbyt sentymentalna, manierystyczna i wyraźnie nienowoczesna próba reprezentowania nieprzedstawialnego)⁸⁹.

Dzisiaj utwory Sachs, w tym właśnie *Widzów*, czyta się głównie w niemieckich szkołach. Weszły one na stałe do niemieckiego, edukacyjnego kanonu. Sylwetkę poetki zaś honorują takie instytucje, jak Deutsche Post, wydając znaczki z jej podobizną⁹⁰, czy władze Berlina, które w 1995 roku uczyniły ją patronką ulicy w berlińskim Hellersdorfie⁹¹. Znamienne, że to, co pierwotnie miało budzić sumienia (przypomnę, „Sumienie to żydowski wynalazek”) i stanowiło świadectwo powikłanych związków Sachs z kulturą niemiecką, zostało przez tę ostatnią zawłaszczone, zagadane, sprowadzone do szkolnej interpretacji, a przez to tak mocno spetryfikowane. Język symboliczny, mglisty, otwierający się – co stara-

⁸⁶ Na stronie http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1966/sachs-speech.html [data dostępu: 24.08.2017] można się również zapoznać z wykładem noblowskim poetki.

⁸⁷ Zob. K.M. BOWER: *Claiming the Victim: Tokenism, Mourning, and the Future of German Holocaust Poetry*. In: *German Studies in the Post-Holocaust Age: The Politics of Memory, Identity, and Ethnicity*. Eds. A. DEL CARO, J. WARD. Boulder 2000, s. 136.

⁸⁸ Tamże, s. 135.

⁸⁹ Z nowszych prac na jej temat warto zwłaszcza wymienić: Christine ROSPERT: *Poetik einer Sprache der Toten. Studien zum Schreiben von Nelly Sachs*. Bielefeld 2004 oraz nowy, tematyczny numer „Text+Kritik“ poświęcony poetce (2017, Bd. 23). Redaktor nowego wydania „Text+Kritik“ Daniel PEDERSEN jest również autorem dysertacji na temat wczesnej twórczości Sachs, pt. *Die Poetik der Tränen. Nelly Sachs Frühwerk bis zu „In den Wohnungen des Todes“* (2016).

⁹⁰ W 1991 r. z okazji stulecia urodzin poetki wydano znaczek o nominale 100 fenigów, a w 2016 r. na 125. urodziny o nominale 70 centów.

⁹¹ Ulica Nelly Sachs przebiega w pobliżu parku miejskiego Regine Hildebrandt i jest równoległa do ulicy Janusza Korczaka. Większość nazw w tym obszarze została wybrana spośród nazwisk postaci, które w taki czy inny sposób ucierpiały z powodu nazistowskiego terroru.

łem się tu pokazać – na różnorakie interpretacje i asocjacje, podległ ogołoceniu. Kołysanka, dzięki której dyskurs przykrywa Zagładę, została zatem – wbrew słowom trzeciej strofy *Widzów* – wyśpiewana. Raz jeszcze trzeba więc wrócić do poezji, by ponownie poczuć niepokój.

Bibliografia

- BAHR E.: *Nelly Sachs. Autorenbücher*. München 1980.
- BERENDSOHN W.A.: *Nelly Sachs: Einführung in das Werk der Dichterin jüdischen Schicksals*. Darmstadt 1974.
- BEZZEL-DISCHNER G.: *Poetik des modernen Gedichts. Zur Lyrik von Nelly Sachs*. Bad Homburg 1970.
- BŁOŃSKI J.: *Biedni Polacy patrzą na getto*. „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 2, s. 1 i 4.
- BÖLL H.: *Bilard o wół do dziesiątej*. Przeł. T. JĘTKIEWICZ. Warszawa 1961.
- BOWER K.M.: *Claiming the Victim: Tokenism, Mourning, and the Future of German Holocaust Poetry*. In: *German Studies in the Post-Holocaust Age: The Politics of Memory, Identity, and Ethnicity*. Eds. A. DEL CARO, J. WARD. Boulder 2000, s. 131–139.
- BOWER K.M.: *Ethics and Remembrance in the Poetry of Nelly Sachs and Rose Ausländer*. Rochester 2000.
- CHWALEWIK W.: *Z literatury angielskiej. Studia i wrażenia*. Warszawa 1969.
- CIRLOT J.-E.: *Słownik symboli*. Przeł. I. KANIA. Kraków 2000.
- CZAJKOWSKI M., ks.: *Grzech antysemityzmu*. „Więź” 1998, nr specjalny: *Pod wspólnym niebem. Tematy polsko-żydowskie*, s. 138–148.
- Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski*. Red. B. ENGLKING, J. GRABOWSKI. T. 1–2. Warszawa 2018.
- DINER D.: *Negative Symbiose: Deutsche und Juden nach Auschwitz*. „Babylon” 1986, 1, s. 9–20.
- DINESEN R.: *Nelly Sachs. Eine Biographie*. Frankfurt 1992.
- DISCHNER G.: *Die Lyrik von Nelly Sachs und ihr Bezug zur Bibel, zur Kabbala und zum Chassidismus*. „Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur“ 1969, Bd. 23: *Nelly Sachs*, s. 25–40.
- DUNTON-DOWNER L., RIDING A.: *Szekspir*. Przeł. D. KOPER, R. MORUSIEWICZ. Warszawa 2005.
- ENZENSBERGER H.M.: *Droga Li...* Rozmawiał J.S. BURAS. „Literatura na Świecie” 1994, nr 6, s. 162–167.
- ESSER F., HARTUNG U.: *Nazis, Pollution, and no Sex. Political Scandals as a Reflection of Political Culture in Germany*. „American Behavioral Scientist” 2004, no 47 (8), s. 1040–1071.
- FIORETOS A.: *Flucht und Verwandlung. Nelly Sachs, Schriftstellerin, Berlin/Stockholm*. Berlin 2010.
- FORECKI P.: *Od Shoah do strachu. Spory o polsko-żydowską przeszłość i pamięć w debatach publicznych*. Poznań 2010.

- FREI N.: *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*. München 2012.
- FRITSCH-VIVIÉ G.: *Nelly Sachs. Monographie*. 3. Aufl. Reinbek 2001.
- FROMM E.: *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*. Przeł. J. MARZĘCKI. Wstęp K.T. TOEPLITZ. Warszawa 1972.
- GARLOFF K.: *Words from Abroad. Trauma and Displacement in Postwar German Jewish Writers*. Detroit 2005.
- GŁOWIŃSKI M.: *Esej Błońskiego po latach*. „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2006, nr 2, s. 12–20.
- GOETHE J.W.: *Fiołek*. Przeł. S. ZARĘBSKI. W: J.W. GOETHE: *Wybór poezji*. Oprac. Z. CIECHANOWSKA. Wrocław 1955, s. 80–82.
- GRASS G.: *Błaszany bębenek*. Przeł. S. BŁAUT. Warszawa 1983.
- GROTTE W.: *Astralmotive im Universum der Nelly Sachs*. „Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur“ 1969, Bd. 23: *Nelly Sachs*, s. 13–24.
- Gustaw Zieliński. Życie i dzieło*. Red. M. KRAJEWSKI. Rypin 1988.
- JOHNSON U.: *Domniemania w sprawie Jakuba*. Przeł. S. LISIECKA. Warszawa 2008.
- KANIUK J.: *Adam, syn psa*. Przeł. L. KWIATKOWSKI. „Literatura na Świecie” 2004, nr 11–12, s. 287–311.
- KOPALIŃSKI W.: *Słownik symboli*. Warszawa 2001.
- KOPROWSKA K.: *Postronni? Zagłada w relacjach chłopskich świadków*. Kraków 2018.
- KRAWIECKA J.: *Niezwykłe życie niemieckiej noblistki Nelly Sachs (1891–1970)*. „Historic@” 2008, nr 3, s. 30–42.
- KRUPA B.: *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holokaustu (1987–2003)*. Kraków 2013.
- KRUPA B.: *Powrót. Studium przypadku*. „Studia Litteraria et Historica” 2018, nr 7. Dostępne w Internecie: <https://ispan.waw.pl/journals/index.php/slh/article/view/slh.1731> [data dostępu: 20.10.2019].
- Księga Hioba*. Przeł. I. CYLKOW. Kraków–Budapeszt 2008.
- LAGERCRANTZ O.: *Versus über die Lyrik der Nelly Sachs*. Berlin 1967.
- LICHAŃSKI S.: *Poetka sumienia*. „Literatura na Świecie” 1976, nr 7, s. 339–343.
- MARKIEL T., SKIBIŃSKA A.: *„Jakie to ma znaczenie, czy zrobili to z chciwości?”. Zagłada domu Trynczerów*. Warszawa 2011.
- NORWID C.: *Jak gdy kto ciśnie w oczy człowiekowi*. W: C. NORWID: *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. GOMULICKI. T. 2: *Wiersze*. Cz. 2. Warszawa 1971, s. 82–83.
- NORWID C.: *Vade-mecum*. Oprac. J. FERT. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1990.
- OSTROWSKI M.: *O liryce Nelly Sachs*. „Filologia Germańska” [Piotrków Trybunalski] 2001, z. 2, s. 171–178.
- PEDERSEN D.: *Die Poetik der Tränen. Nelly Sachs Frühwerk bis zu „In den Wohnungen des Todes”*. Maszynopis. [B.m.] 2016.
- PISZCZATOWSKI P.: *Znaczył/nie wiersza. Apofazy Paula Celana*. Warszawa 2014.
- PLATON: *Państwo*. Przeł. W. WITWICKI. Warszawa 1958.
- RAUSCHNING H.: *Rozmowy z Hitlerem*. Przeł. J. HENSEL, R. TURCZYN. Warszawa 1994.
- ROSE R.S.: *Krytyczny słownik mitów i symboli nazizmu*. Przeł. Z. JAKUBOWSKA, A. RURARZ. Warszawa 2006.

- ROSENFELD A.H.: *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*. Przeł. B. KRAWCOWICZ. Warszawa 2003.
- ROSPERT Ch.: *Poetik einer Sprache der Toten. Studien zum Schreiben von Nelly Sachs*. Bielefeld 2004.
- ROSZAK J.: *Punkty, południki – poezja Nelly Sachs*. „Topos” 2005, nr 3, s. 95–105.
- SACHA M.: *Dąb Goethego czyli o ochronie pomników przyrody w III Rzeszy*. W: *Poszukiwanie sensów. Lekcja z czytania kultury*. Red. P. KOWALSKI, Z. LIBERA. Kraków 2006, s. 197–222.
- SACHS N.: *Koniec*. Przeł. R. KRYNICKI. W: N. SACHS: *Rozżarzone zagadki. Wiersze wybrane*. Wybór i przeł. R. KRYNICKI. Kraków 2006, s. 99.
- SACHS N.: *Legenden und Erzählungen* [„Legendy i opowiadania”]. Berlin 1921.
- SACHS N.: *Męka, czasomierz obcej gwiazdy*. Przeł. R. KRYNICKI. W: N. SACHS: *Rozżarzone zagadki. Wiersze wybrane*. Wybór i przeł. R. KRYNICKI. Kraków 2006, s. 19.
- SACHS N.: *O the Chimneys. Selected Poems, Including the Verse Play, ELI*. New York 1967.
- SACHS N.: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Bd. 1: *Gedichte 1940–1950*. Hrsg. M. WEICHELT. Berlin 2010.
- SACHS N.: *Widzowie*. Przeł. Z. HERBERT. „Poezja” 1967, nr 2, s. 49 (przedruk: „Zeszyty Literackie” 2001, nr 74, s. 40).
- SACHS N.: *Wy, widzowie*. Przeł. R. KRYNICKI. W: N. SACHS: *Rozżarzone zagadki. Wiersze wybrane*. Wybór i przeł. R. KRYNICKI. Kraków 2006, s. 13.
- SHAKESPEARE W.: *Feniks i Turkawka*. Przeł. M. SŁOMCZYŃSKI. W: W. SHAKESPEARE: *Wiersze i poematy*. Przeł. M. SŁOMCZYŃSKI. Kraków 1977, s. 191–195.
- SŁOMCZYŃSKI M.: *Od tłumacza*. W: W. SHAKESPEARE: *Wiersze i poematy*. Przeł. M. SŁOMCZYŃSKI. Kraków 1977, s. 255–259.
- STENZEL J.: *Zeichensetzung. Stiluntersuchungen an deutscher Prosadichtung*. Göttingen 1966.
- STOGOWSKA A.M.: *Wpisany w epokę: Gustaw Zieliński (1809–1881)*. Płock 1996.
- STRZETELSKI J.: *Posłowie*. W: W. SHAKESPEARE: *Wiersze i poematy*. Przeł. M. SŁOMCZYŃSKI. Kraków 1977, s. 261–264.
- SZAFARZ J.: *Nelly Sachs. Poetka żydowskiego losu*. W: *Niemieckojęzyczni laureaci literackiej Nagrody Nobla*. Red. K. RUCHNIEWICZ, M. ZYBURA. Wrocław 2006, s. 159–171.
- SZEKSPIR W.: *Hamlet*. Przeł. J. PASZKOWSKI. W: W. SZEKSPIR: *Dzieła dramatyczne*. Oprac. S. HELSZTYŃSKI, R. JABŁKOWSKA. T. 6: *Tragedie*. Warszawa 1958, s. 5–161.
- „Szkola ukraińska” w romantyzmie polskim. *Szkice polsko-ukraińskie*. Red. M. NESTERUK, S. MAKOWSKI, U. MAKOWSKA. Warszawa 2013.
- „Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur“ 2017, Bd. 23: *Nelly Sachs*.
- VEDDER U.: „Verhoffen“: *Gedankenstriche in der Lyrik von Ingeborg Bachmann, Nelly Sachs und Paul Celan*. In: *Die Poesie der Zeichensetzung. Studien zur Stilistik der Interpunktion*. Hrsg. A. NEBRIG, C. SPOERHASE. Berno 2012, s. 345–361.
- ZARAWSKA A.: *Wyrzucić niewyraźalne. Holocaust w poezji Nelly Sachs*. „Studia Niemcoznawcze” 2007, T. 34, s. 339–351.
- ZARĘBIANKA Z.: *Nelly Sachs: Cierpieć w czasie zabitym przez wieczność*. „Topos” 2006, nr 5, s. 131–135.
- ZIELIŃSKI G.: *Dwa sonety (na śmierć brata)*. W: *Poezye Gustawa Zielińskiego*. Wydanie zupełne poprzedzone życiorysem na podstawie listów poety skreślonym i oceną jego działalności przez dr. Piotra Chmielowskiego. Toruń 1901, s. 251.

- ZIELIŃSKI G.: *Miłość*. W: *Poezye Gustawa Zielińskiego. Wydanie zupełne poprzedzone życiorysem na podstawie listów poety skreślonym i oceną jego działalności przez dr. Piotra Chmielowskiego*. Toruń 1901, s. 262.
- ZIELIŃSKI G.: *Pożegnanie*. W: *Poezye Gustawa Zielińskiego. Wydanie zupełne poprzedzone życiorysem na podstawie listów poety skreślonym i oceną jego działalności przez dr. Piotra Chmielowskiego*. Toruń 1901, s. 231.
- ZIELIŃSKI G.: *Tulipan i fiołek*. W: *Poezye Gustawa Zielińskiego. Wydanie zupełne poprzedzone życiorysem na podstawie listów poety skreślonym i oceną jego działalności przez dr. Piotra Chmielowskiego*. Toruń 1901, s. 235–236.
- ŻUKOWSKI T.: Wytwarzanie „winy obojętności” oraz kategorii „obojętnego świadka” na przykładzie artykułu Jana Błońskiego „Biedni Polacy patrzą na getto”. „*Studia Litteraria et Historica*” 2013, nr 2. Dostępne w Internecie: <https://ispan.waw.pl/journals/index.php/slh/article/view/slh.2013.018> [data dostępu: 20.10.2019].

Bartłomiej Krupa

A Violet, an Old Oak, and the Shoah
Nelly Sachs's "Ihr Zuschauenden" and Symbolic Language

Summary

This text is devoted to Nelly Sachs's "Ihr Zuschauenden," published in a volume entitled *In den Wohnungen des Todes* (1947). Beginning with a comparative reading of English and Polish translations (including those by Zbigniew Herbert and Ryszard Krynicki), this article distances itself from the frequently used category of a witness, understood as a passive observer of the Holocaust, and proposes to focus on the complex figure of the spectator of the Shoah. Furthermore, the symbolic language (Fromm) of Sachs's poem is analysed as well, as the article describes its connections with Judaism and German culture. The figures of a turtle, a well, and – more importantly – a violet and an oak seem to allude not only to romanticism, but also to Shakespearean tropes. Significantly, an oak might also symbolise the German genesis. Such links paradoxically merge the sense of childhood nostalgia ("a lullaby") and German natural landscape ("a violet," "an oak") with irretrievable loss caused by the Shoah. The last part of the article is dedicated to the reception of Sachs's works, which, unnoticed at first, turned out to be the paragon of the Holocaust literature in the 1960, and then were appropriated and reduced to a school canon by the German culture she problematised so well in her works.

Key words: German poetry, Nelly Sachs, Holocaust, bystanders, poetic language



KINGA PIOTROWIAK-JUNKIERT

 <http://orcid.org/0000-0003-3682-4135>

Wydział Neofilologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Surrealna Zagłada Wokół *Egy halott álmaiból* Stefánii Mándy Perspektywa genderowa w węgierskiej poezji o Zagładzie

Ucukrowany margines. O nieobecnych pisarkach nad Dunajem

W 2013 roku Anna Menyhért, jedna z najważniejszych badaczek literatury kobiecej na Węgrzech, podjęła temat nieobecności pisarek w opracowaniach poświęconych naddunajskiej historii literatury. W eseju *Saját hagyomány* („Własna tradycja”) uczona wnikliwie czytała nie tylko podręczniki akademickie, ale także podręczniki szkolne, śledząc, które nazwiska kobiet znalazły się w podstawie programowej. Wnioski płynące z tych analiz wskazywały jednoznacznie, że „kobiety nie piszą”¹, że „pamiętanie o kobietach” nie jest naturalnym gestem społecznym pomagającym Węgrom budować ich własny wizerunek.

To kolektywna amnezja. Pisarki nie trafiają do kanonu. Nie budują tożsamości. Nie są czytane. Nie rozmawia się o nich. Nie uczy się o nich w szkołach. Nie dotyczy to jedynie węgierskich pisarek, bo za granicą jest podobnie. Niepamiętanie o kobietach zawłaszcza coraz większe terytorium [...]. Nawet jeśli znajdzie się miejsce, w którym można by zaprezentować kilka nazwisk zagranicznych autorów, zawsze są to mężczyźni. Nie ma kobiet. Pasternak, ale nie Cwietajewa².

¹ A. MENYHÉRT: *A női irodalmi hagyomány. Erdős Renée, Nemes Nagy Ágnes, Czóbel Minka, Kosztolányi Harmos Ilona, Lesznai Anna*. Budapest 2013, s. 15. Wszystkie przekłady, jeśli nie zaznaczono inaczej, są mojego autorstwa – K.P.J.

² Tamże, s. 14.

Uwagi Menyhért krążyły też wokół charakterystycznych cech „męskiego” i „kobiecego” pisarstwa. Przywołując pary pojęć wyliczonych po raz pierwszy przez Hélène Cixous – powagę, patriotyzm, patos, tragizm, intelektualizm i logikę jako wyznaczniki pisarstwa męskiego oraz kobiecość, lekkość, brak powagi, bujanie w obłokach, silną więź z naturą, uczucia, brak logiki oraz chaos właściwe twórczości kobiet³ – Menyhért potwierdziła również swoje obawy dotyczące braku odpowiednich narzędzi pozwalających na obiektywne badanie literatury. Takich, które programowo niwelowałyby promaskulinistyczny dobór utworów i włączałyby do panoramy artystycznej marginalizowane dotąd pisarki. Badaczka nie miała jednak wątpliwości, że w tej „tradycji zapomniania” (*felejtés hagyomány*) kanon literacki, który winien być „wyznacznikiem i wzorcem” (Mihály Szegedy-Maszák)⁴, odmawiał piszącym kobietom prawa do pełnego udziału w tworzeniu historii literatury i budowaniu obrazu rzeczywistości widzianej poprzez jej pryzmat. Proces ten wzmacniają społeczne przekonania o niższości gatunków preferowanych przez autorki, są to bowiem „tzw. kobiece gatunki – dziennik, memuar, życiorys, listy, emocjonalne wiersze, ucukrowane historie, które z definicji się marginalizuje”⁵ – konstatowała Menyhért.

Problem ten staje się niezwykle istotny, gdy mamy do czynienia z literaturą pisaną pod wpływem doświadczeń granicznych, gdy tekst (ten deprecjonowany dziennik, wspomnienie, list, rozmowa *etc.*) staje się jedynym dokumentem o rzeczywistości, na przykład unikatowym świadectwem czasów wojny. Wówczas podział literatury według kategorii płci, skutkujący wykluczeniem piszących kobiet z debaty, znacząco deformuje obraz świata, który, opowiadany przez mężczyzn, układa się w narracje o czynach heroicznym i bohaterskich, co oznacza pomijanie problemów codziennych i trudu przeżycia. W 2006 roku Swietłana Aleksijewicz pisała:

Było już wiele wojen – małe i duże, znane i nieznanne. A jeszcze więcej o nich napisano. Tyle, że... Pisali mężczyźni i o mężczyznach – to było od razu jasne. Wszystko, co wiemy o wojnie, powiedział nam „męski głos”. Wszyscy tkwimy w niewoli „męskich” wyobrażeń i „męskich” doznań wojennych. „Męskich” słów. Kobiety milczą [...]. Kiedy mówią kobiety, nie ma albo prawie nie ma tego, o czym zwykle czytamy i słuchamy: jak jedni ludzie po bohatersku zabijali innych i zwyciężali [...]. Kobiety opowiadają inaczej i o czym innym. „Kobieca” wojna ma swoje własne barwy [...]. Ich wojna pozostała nieznaną⁶.

³ Zob. H. CIXOUS: *Śmiech meduzy*. Przeł. A. NASIŁOWSKA. „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 147–166.

⁴ Zob. M. SZEGEDY-MASZÁK: *A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban*. In: TENŽE: „Minta a szényegen”: *a műértelmezés esélyei*. Budapest 1995, s. 76–89.

⁵ A. MENYHÉRT: *A női irodalmi hagyomány...*, s. 20–21.

⁶ S. ALEKSJEWICZ: *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*. Przeł. J. CZECH. Wołowiec 2010, s. 9–10.

Kiedy jednak przyjrzymy się pozycji kobiet w tekstach przedstawiających ich doświadczenia, zauważymy jeden z głównych problemów literackich reprezentacji wojny i Zagłady: albo wybieramy uwspólniony głos (bez uwzględniania płci narratora), który stawia sobie za cel opisanie żydowskiego losu, albo rozdzielamy zapisy na męskie i kobiece, co niesie z sobą określone konsekwencje.

Z jednej strony – piszą redaktorki tomu *Women and the Holocaust...* – w badaniach nad Holokaustem płęć męska i żeńska traktowane są jako jeden, wspólny żydowski podmiot [*Jewish subject*], który jest ofiarą, członkiem ruchu oporu i tym, kto przeżył ten sam nieludzki reżim. Z drugiej strony zaś badania naukowe skupiają się na matczynej i seksualnej cielesności żydowskich kobiet, podkreślają kobiecą inność, uwidaczniającą się w typowo kobiecych doświadczeniach, takich jak: przemoc seksualna, ciąża, menstruacja, prostytutka itd.⁷

Jak widać, strategie literaturoznawcze, których celem jest rozróżnianie doświadczeń obu płci – najczęściej w scenach dotyczących cielesności (ciąża, poród) – mogą, paradoksalnie, wspomagać wtórne uschematyzowanie. Relacje związane z granicznym doznawaniem kobiecości siłą rzeczy dominują nad pogłębionymi filozoficznie refleksjami o istocie istnienia, których brak zawsze był punktowany przez historyków literatury jako wystarczający powód wyłączenia pisarstwa kobiecego z kanonu.

W literaturze węgierskiej, podobnie jak w narodowych literaturach innych krajów środkowoeuropejskich, doświadczenie wojenne opisywane przez kobiety pochodzenia żydowskiego jest obciążone dodatkowym wykluczeniem. Po pierwsze, w kanonie literatury wojennej i obozowej (choć w literaturoznawstwie węgierskim nie wyszczególnia się gatunku „literatura obozowa”) teksty prezentujące kobiecą perspektywę należą do wyjątków. Mogłabym tutaj wskazać jedynie: prawie nieznaną obozową powieść Teréz Rudnóy *Szabaduló asszonyok. A szabadság első 24 órája* (1947)⁸, *Hajtúkanyar* (1974) Márii Ember oraz dziennik *Budapesti napló. 1944. november–1945. január* (1983) Borbáli Szabó. Dopiero na początku XXI wieku ukazały się dwa tomy antologii krótkich tekstów dotyczących codzienności żydowskich dziewczynek i kobiet (*Sós kávé* w 2007 roku i *Lányok, anyák* w 2013 roku), hybrydyczny poemat *Egy halott álmaiból* (z 1945 roku, opublikowany w 2000 roku) Stefánii Mándy, *Anima Rerum. A dolgok lelke* (2005) Évy Fahidi, *Köszönet az életre* (2008) Judith Magyar Isaacson, *Bűnbakok* (2010) Aranki Siegal, *Ketten* (2010) Ágnes Barth, dzienniki:

⁷ A. PETŐ, L. HECHT, K. KRASUSKA: *Introduction*. In: *Women and the Holocaust: New Perspectives and Challenges*. Eds. A. PETŐ, L. HECHT, K. KRASUSKA. Warszawa 2015, s. 14.

⁸ Pisałam o losach tej autorki i jej powieści w szkicu: K. PIOTROWIAK-JUNKIERT: *Eksperyment socjograficzny w narracji kobiecej o Zagładzie: Teréz Rudnóy „Szabaduló asszonyok”*. *A szabadság első 24 órája*. In: *A hungarológia ma: nyelvészet, kultúra és oktatás – Hungarologia dzisiaj: językoznawstwo, kultura i dydaktyka*. Szerk. I. KOUTNY, K. PIOTROWIAK-JUNKIERT, P. KORNA-TOWSKI, SZ. NÉMETH. Poznań 2017, s. 281–288.

Éva lányom (2011) Ágnes Zsolt i *Kismama sárga csillaggal* (2015) Anny Dévényi Sándorné oraz tomik wierszy *Szabadulók. 1944–1945* (2018) Magdy Soós. Do wyliczonych tytułów można dodać także pojedyncze utwory Zsuzsy Béney, Magdy Székely i Ágnes Gergely.

Po drugie, temat żydowski jest jednym z najbardziej przemilczanych tematów literatury węgierskiej po 1945 roku i sytuacji tej nie zmieniła nawet przemiana ustrojowa w 1989 roku⁹. Literackie relacje o wydarzeniach wojny były marginalizowane nie tylko ze względu na płeć, ale także z uwagi na temat. W miniaturze autobiograficznej *Konwergencja* Nicole Katz pisała: „Bycie kobietą i Żydówką to dwie różne sprawy [...]. Jedno oznacza ciężar, drugie jest przekleństwem [...]”¹⁰. Ta podwójność wykluczenia w istotny sposób wpłynęła na świadomość czytelniczą na Węgrzech, ponieważ brakowało narzędzi interpretacyjnych. Teksty prezentujące żydowską perspektywę feministyczną krążyły samotnie po orbitach męskich narracji, wymykając się im tematycznie i nierzadko formalnie, by w końcu z powodu braku recepcji znaleźć się na obrzeżach kanonu i popaść w niebyt, jako narracje źle obecnego tematu. „Przez lata nikt nie był ciekawy osobistych doświadczeń kobiet – bo ich głos zagłuszył chór męskich narracji. My, czytelniczki, długo wierzyłyśmy, że po Primo Levim, Jeanie Amérym i Imrem Kertészie nie zostało już nic do powiedzenia” – pisała w przedmowie do drugiego tomu „Niewypowiedzianych historii kobiet” Katalin Pécsi¹¹.

Wydaje się zrozumiałe, że w sytuacji, kiedy tekstów reprezentujących kobiece doświadczenie wojny drukowano bardzo mało, automatycznie zmieniała się świadomość artystyczna – autorki powracające¹² do wojennych wspomnień inaczej rozplanowywały akcenty, starając się maksymalnie wykorzystać i tak już ograniczoną obecność kobiecego pisarstwa w tym nurcie literatury. Teksty literackie musiały odpowiednio „autentyzować” (określenie Irene Kacandes)¹³

⁹ Jednym z najbardziej zaskakujących dowodów potwierdzających tę sytuację jest popularność grupy *Holokausz és a családom* (Holokaust i moja rodzina) założonej z inicjatywy Mátyása Eörsiego na początku 2014 r. na Facebooku. Grupa stała się pierwszym forum węgierskich Żydów, miejscem, gdzie w niedługim czasie pojawiły się tysiące osobistych relacji, wydanych później w okazałym, prawie pięćsetstronicowym tomie: *A Holokausz és a családom*. Szerk. K. FÉNYES, M. SZALAY. Budapest 2015.

¹⁰ N. KATZ: *Konwergencja*. In: *Sós kávé. Női elmesélhetetlen történetek I*. Szerk. K. PÉCSI. Budapest 2007, s. 145.

¹¹ K. PÉCSI: *Hallgatások és elhallgatások útvesztőjében. A szerkesztő előszava*. In: *Lányok és anyák. Elmesélten női történetek II*. Szerk. K. PÉCSI. Budapest 2013, s. 7.

¹² Dotyczy to wyłącznie tekstów pisanych z czasowego dystansu. Pisarki tworzące równoległe z wydarzeniami nie budowały tak rozmyślnej strategii, nie miały jeszcze wiedzy o tym, jak będzie wyglądała panorama tekstów poświęconych wojnie.

¹³ Irene Kacandes posłużyła się określeniem „autentyzowania/uwiarygadniania” (*authenticating*) w kontekście narracji dzieci ocalałych, które potwierdzały swoją „prawdomówność” i poznawały przemilczaną historię rodziny dzięki licznym paratekstom: mapom, rycinom, zdjęciom, słowniczkom pojęć. Por. I. KACANDES: “When Facts are Scarce”. *Authenticating Strategies in Writing by Children of Survivors*. In: *After Testimony. The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrati-*

zarysowane tło historyczne i społeczne (o których przecież się nie mówiło), a ambicjonalne podejście do pisania sprawiało, że powstałe utwory cechowały często bardzo interesujące rozwiązania formalne.

Mimo tak szeroko zakrojonych wysiłków artystycznych węgierskich pisarek czytanie ich dzieł niezmiennie wiąże się z przymusem sztukowania domniemanego dyskursu, który nigdy nie miał szansy na kompletność i stale wymaga rekonstruowania świadomości oraz tożsamości autorek na podstawie rozproszonych fragmentów literackich. W niniejszym szkicu przyjrzy się jednemu z oryginalniejszych tekstów kobiecych poświęconych Zagładzie – *Egy halott álmaiból* („Ze snów umarłej”, 1947, druk w 2000 roku) Stefánii Mándy.

Ku wyobraźni surrealnej

Łatwo jest przeoczyć to króciutkie, poświęcone pobytowi w obozie dzieło, pisarka – jako pedagogożka, historyczka sztuki i psycholożka – zajmowała się bowiem w swoich książkach przede wszystkim analizą dorobku wielkich artystów węgierskich (jest autorką dwóch legendarnych monografii poświęconych Lajosowi Vajdzie), a po usunięciu ze Związku Pisarzy Węgierskich zarabiała, tłumacząc i pisząc wiersze dla dzieci. Po wojnie opublikowała tylko trzy¹⁴ tomy liryków adresowanych do dorosłych. Pierwszy, *A kés, a kéz, a hal* (wydany w Paryżu), w 1970 roku, a kolejne – *Az ellopott történelem* i *Scintilla* – już po upadku komunizmu, w 1992 i 1999 roku¹⁵. Warto zaznaczyć, że drugi zbiór był rozszerzoną wersją pierwszego, więc dorobek poetyckiej Mándy zmieściłby się bez trudu w jednej, o nieprzesadnej objętości książce.

O Zagładzie napisała niewiele, zaledwie kilka stron prozy poetyckiej *Egy halott álmaiból* („Ze snów umarłej”). Rozproszone odwołania do świata obozów pojawiały się jednak w wielu wierszach, ponieważ „niedające się złagodzić i wygasić wspomnienie” uczyniła „tonem podstawowym [alaptónus] swojej liryki” – jak pisał w szkicu „A csonka csönd szólni marasztal”. Mándy Stefánia pályaképe Attila Juhász. Badacz zwrócił uwagę na powracający w utworach imperatyw pracy nad pamięcią za pomocą ciągle nowych narzędzi językowych i formalnych:

ve for the Future. Eds. J. LOTHE, S.R. SULEIMAN, J. PHELAN. Ohio 2012, s. 162–197. W przypadku kobiecych narracji na Węgrzech „uwierzytelnianie” miało służyć dowiedzeniu wysokiej wartości zapisów, które uzupełniają znany z męskich narracji świat wojenny, czym pisarki argumentowały także zasadność swoich motywacji artystycznych.

¹⁴ Przed wojną MÁNDY wydała tom *A lélek lép, ebben suhán* (Budapest 1941).

¹⁵ S. MÁNDY: *A kés, a kéz, a hal*. Párizs 1970; TAŻ: *Az ellopott történelem. Versek 1944–1992*. Budapest 1992; TAŻ: *Scintilla (versek)*. Budapest 1999.

Prezentacji pojedynczego losu i poszukiwaniu drogi często towarzyszyły formy pierwszej osoby liczby mnogiej. Zastosowanie tej formy wynikało ze wspólnotowej świadomości, więzi z ucierpiałymi w obozie, z ofiarami, czyli z diasporą ocalonych, ale w istocie było narzędziem globalnej uniwersalizacji. Jednym z najważniejszych przejawów siły kształtującej podmiot jest pamięć. Chociaż wspomnienia są przytłaczające [...], emocje i myśli z nich zrodzone są dla poetki jednym z najważniejszych składników inicjujących *ars poetica*, a niekiedy nawet samodzielną substancją poetycką¹⁶.

Zdaniem Juhásza, Mándy wykonuje w swojej pamięci kilka czynności stających się metaforami relacji pomiędzy „ja” a tożsamością ufundowaną na konkretnych przeżyciach: autorka tnie, rzeźbi, ryje, żłobi, struga i pograża się we wspomnieniach. Bycie ofiarą oznacza, że rozważanie sensu śmierci traktować trzeba jako problem podstawowy, nieunikniony. W tekstach poetki, jak przekonuje badacz, proces wspominania odbywał się dzięki wprowadzeniu dwóch równoległych porządków. Pierwszym była gęsta sieć metafor/symboli (chmura, niebo, ptak, kość, rana, droga, wieża, baranek), drugim – koncept stworzenia własnego języka pisania o Auschwitz, polegający na wyliczeniach oksymoronów (na przykład „jeges láng” – ‘mroźny płomień’)¹⁷.

O ile wyobraźnia poetycka Mándy sięgała do osiągnięć innych pisarzy (Paul Celan, Milán Füst, János Pilinszky, Sándor Weöres), o tyle w materii słownej i inwencji genologicznej przetarła nowe, detabuizujące szlaki. Największym osiągnięciem prozy poetyckiej autorki był tekst „Ze snów umarłej”, dzięki któremu zmienił się horyzont literackiej reprezentacji obozów. W 1945 roku poetka stworzyła utwór zupełnie zaskakujący – nie wybrała charakterystycznych dla pierwszej fazy pisarstwa o obozach (jak przekonywała Judit Tydor-Baumel) autentyczności i obiektywizmu¹⁸, ale surrealistyczną wizję o bardzo bogatej warstwie symbolicznej, gdzie konsekwentnie wyłożyła teorię „prymatu słowa”, wokół której orbitowały także inne jej teksty.

Nie wiemy wiele o pobycie Mándy w obozach. Wiosną 1944 roku została przydzielona do pracy w fabryce cegieł w Budakalász, skąd deportowano ją do Auschwitz, a później do obozów pracy w Liebau (Lubawka pod Jelenią Górą) i w Laske, gdzie pracowała w fabryce broni. W 1995 roku wspominała:

Po powrocie do kraju, w maju [1945 roku – K.P.J.], spędziłam kilka dni w Balatonboglár, gdzie spisałam swoją traumę czasu wojny. Tekst noszący tytuł *Egy halott álmai* („Sny umarłej”) miał się ukazać w wydawnictwie Anonymus.

¹⁶ A. JUHÁSZ: „A csonka csönd szőlni marasztal”. *Mándy Stéfánia pályaképe*. „Műhely” 2001, nr 6, s. 33.

¹⁷ Tamże, s. 35.

¹⁸ Zob. J. TYDOR-BAUMEL: *Gender and Family Studies of the Holocaust: the Development of a Historical Discipline*. In: *Life, Death, Sacrifice. Woman and Family in the Holocaust*. Ed. E. HERZOG. Jerusalem–New York 2008, s. 21–36.

Kiedy jednak trafił do drukarni, wydawnictwo ogłosiło upadłość. Temat, jak wiemy, na wiele lat stał się tabu. Od tego czasu rękopis nie ujrzał światła dziennego¹⁹.

Z bardzo lakonicznych wspomnień trudno wywnioskować, czy powstaniu tekstu towarzyszyła szczególna aura intelektualna, czy Mándy czytała równolegle konkretne książki, które mogły zainspirować ją do stworzenia tak wymagającego artystycznie utworu. Sama wielokrotnie pisała, że jedną z kluczowych dla jej tożsamości lektur był artykuł *Szakzsidóság vagy zsidó világnézet* Béli Tábor (1907–1992), filozofa i teoretyka „kwestii żydowskiej”, opublikowany w 1943 roku na łamach pisma „Ararát”. Pisarka poznała rozprawę jeszcze przed deportacją. „Tekst ten o czymś we mnie przesądził”²⁰ – pisała w 1995 roku. Po powrocie do Budapesztu Mándy odszukała autora artykułu, który wrócił z wojny 22 czerwca 1945 roku. Wcześniej przebył pieszo 1200 kilometrów w zakolu Donu, był więźniem trzech obozów koncentracyjnych, a w stolicy Węgier pojawił się wraz z grupą osieroconych dzieci z Terezina, gdzie kierował Kinderheimem. Pierwsze spotkanie Mándy i Tábor odbyło się w sierpniu (przypadek sprawił, że oboje mieszkali w jednym budynku), we wrześniu 1945 roku byli już małżeństwem.

Ich najważniejsze prace dotyczące kondycji żydowskiej (*A zsidóság útja*, 1939) i doświadczenia Auschwitz („Ze snów umarłej”, 1945) powstały, zanim się poznali, a Mándy nie potwierdziła nigdy, że czytała książkę męża przed napisaniem „Ze snów umarłej”, więc w analizie utworu pisarki będę odnosiła się tylko do filozofii „bycia Żydem” Tábor przedstawionej w tekście opublikowanym w „Ararát”. Koncept równoległej lektury pozwala dostrzec wstrząsający ideowo hiatus między zapleczem teoretycznym, z którym identyfikowała się Mándy (wyeksponowanym w artykule *Szakzsidóság avagy zsidó világnézet* („Zawód-Żyd albo żydowski światopogląd”)), a doświadczeniem „żydostwa” (*zsidóság*)²¹ autorki przepracowywanym w jej utworach.

W 1943 roku Tábor postawił pytanie o zasadność traktowania Żydów węgierskich jako osobnej wspólnoty, czyli grupy społecznej, która kieruje się konkretnym zapleczem „treściowym”. Użył słowa „tartalom” – pytał o ideową „zawartość”. Według węgierskiego filozofa bycie Żydem można było wówczas sprowadzić do udzielenia odpowiedzi twierdzących na kilkanaście pytań, które z czasem stały się modelem definiującym kondycję Żydów na Węgrzech w przededniu wojny. Przytoczę główne zagadnienia tworzące ten model tożsamościowy.

¹⁹ S. MÁNDY: *Mozaikrészecek egy Egészhez. Tábor Béláról*. „Szombat” 1995, nr 7. Dostępne w Internecie: <https://www.szombat.org/archivum/mozaikreszecek-egy-egeszhez> [data dostępu: 20.02.2019].

²⁰ Tamże.

²¹ Węgierski rzeczownik *zsidóság* („żydostwo”) nie jest waloryzowany negatywnie. Oznacza wszystko, co wiąże się z religią, obyczajami, uwikłaniem społecznym czy praktykami artystycznymi Żydów; najczęściej używany jest do określenia wspólnoty Żydów danego obszaru, miasta.

Żydzi to ci – twierdził Tábor – którzy są Żydami z bezczynności, [...] którzy żyją ze swojego żydostwa, [...] którzy za nie obrywają, którzy są Żydami w imię solidarności, odwagi, [...] imperatywu moralnego [...].

Żydzi to ci, dla których żydostwo jest wyznaniem, ale nie wiarą, którzy widzą w byciu Żydem pewną formację [...], traktują swoje żydostwo jako narodowość, ale nie odczuwają względem tego pojęcia żadnych uczuć, tym bardziej miłości [...], dla których „żydostwo” jest oderwane od jakiegokolwiek konkretnego, jest zawieszonym w malignie pustym słowem, ale mimo to uwielbiają tę malignę. Ale, kim są ci, dla których bycie Żydem to pożywka, osobista sprawa, wiara i światopogląd? Kto jest tym, który jest Żydem, bo czuje, że pragnie też żydostwa, będąc wolnym, z przekonania?²²

Przywołane tezy miały bezpośredni związek z sytuacją społeczną węgierskich Żydów, z antysemickimi komentarzami towarzyszącymi działalności artystycznej większości twórców. Tábor pisał głównie po to, by uświadomić swoim rodakom, na czym polega esencja jego pochodzenia, z czego wynika obecność Żydów nad Dunajem, a wreszcie, by metodycznie wytrącić z rąk węgierskich narodowych socjalistów wszystkie hasła polityki nienawiści rasowej (tak powstała jego legendarna książka *A zsidóság két útja*)²³.

Mándy poznała ten tekst krótko przed deportacją, można więc przypuszczać, że w zasadniczej mierze ukształtował on jej pogląd na własną przynależność etniczną i tożsamość, co może oznaczać, że w swoim literackim eksperymencie poświęconym doświadczeniu Auschwitz odnosiła się, chcąc nie chcąc, do modelu Táбора, ale już przez pryzmat własnych przeżyć, które najkrócej można by scharakteryzować parafrazą słów filozofa: „Żydem jest ten, kogo skazuje się na śmierć i społeczne wykluczenie”.

Stałe odnoszenie własnej twórczości i tożsamości artystycznej do dorobku intelektualnego męża potwierdza również fakt, że opublikowane w 2000 roku na łamach „Múlt és Jövő” „Ze snów umarłej” poprzedził fragment tekstu Táбора, brzmiący następująco:

Czym jest przeszłość, którą przeżyliśmy
i z którą musimy się zmierzyć? Minęła jak wszystko, zapuszcza korzenie
w rozgałęziającej się i złudnej głębi, ale nie wszystko minęło.
Istnieje bowiem słowo łączące w okrutną całość, rozsadzając
bezmiar przeszłości i głębię rojące sobie, że jest centrum, tym słowem jest:
Auschwitz. Czy używamy go jako symbolu, by
zobrazować wszystkie straszne poglądy,

²² B. TÁBOR: *Szakzsidóság vagy zsidó világnézet*. „Ararát” 1943. Dostępne w Internecie: <http://lajoszszabo.com/SZEL/szakzsidóság.pdf> [data dostępu: 08.04.2019].

²³ Co prawda, we wstępie do książki Tábor twierdził, że pisze ją „węgierski Żyd dla żydostwa i o żydostwie”, ale była przecież szeroko czytana i odwoływano się do niej we wszystkich tekstach poświęconych mniejszościom wyznaniowym i obyczajowym na Węgrzech. Zob. B. TÁBOR: *A zsidóság két útja*. Budapest 1939, s. 5.

które w nieodległej przeszłości doprowadziły do kosmicznego pęknięcia? Byłby to grzech przeciw świętości konkretnemu: profanacja historii. Auschwitz jest najważniejszym wydarzeniem – znacznie ważniejszym niż bycie jądrem wszystkich wydarzeń – bo samo stało się symbolem. I dlatego nie ma pilniejszego zadania niż rozpoznanie jego wagi: mierzenie Auschwitz dostarcza symboli wybrzmiewających pod jego nazwą. Tak długo pustosz, jak długo nie udzieli się im głosu.²⁴

Motto utworu jednoznacznie wskazuje na dwa główne cele pisarki. Pierwszym jest wytwarzanie języka polegające na nazywaniu pojęć i doświadczeń, które oswaja się poprzez ich opisywanie. Drugi cel to mierzenie się z przeszłością podlegającą sprzecznym procesom – mijania i bycia nieustającą terażniejszością. Mándy wybiera estetykę onirycznej wizji, a nawet matrioszkowej struktury. Kolejne obrazy obozu ukryte są w coraz głębszych pokładach senniejszej wędrowki narratorki, o czym świadczą choćby podtytuły „Ze snów umarłej”: „Rzeczywistość”, „Sen” i „Co śniłam we śnie”. W dodatku, rozdziały są poprzedzone i zwieńczone fragmentami poetyckimi, które bezpośrednio osadzają czytelnika w precyzyjnie zaprojektowanej tekstowej rzeczywistości i pozwalają mu z niej wyjść.

Wyspa, Nietoperz, ciało

Pierwszy obraz poetycki rozpoczyna się słowami: „Widziałam ogród na żywym cmentarzu, na którym śniły posągi...”²⁵. Późniejsze zdania stopniują nastrój grozy, w przestrzeni pojawiają się „rosnące szubienice” („halfa nőnek”), „olbrzymie fioletowe orły” („nagy, lila sasok”) i „szybujące koty” („macskák nagy szárnyal”), a człowiek przedstawiany jest jako ten, którego modlitwa „nie sięga już nieba”, ponieważ jego zawrodożenie zamarza „w jeziorach lodowca” („jeggé fagynak [...] s gleccserré nőnek”)²⁶. Zaburzona rzeczywistość „niemego wycia”, złowieszczych szeptów, oklasków współbrzmiających z szumem wiatru wiejącego nad „błotami cuchnącymi śmiercią”, ma dowodzić istnienia świata, w którym nie panują żadne z dotąd znanych praw (ani moralne, ani fizyczne). Liryczne „ja” z inicjującego utworu fragmentu poetyckiego zadaje wreszcie filozoficzne pytanie: „Czy ten ogród zniknie, kiedy skończy się sen?”²⁷.

²⁴ S. MÁNDY: *Egy halott álmaiból*. „Múlt és Jövő” 2000, nr 3–4, s. 253.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże.

W kolejnej części pisarka nieoczekiwanie zmienia strategię, opuszcza na chwilę surreálną przestrzeń senną i krótko przybliża okoliczności powstania wizji, która, jak twierdzi, przyśniła się jej w marcu 1944 roku (czyli w miesiącu zajęcia kraju przez Trzecią Rzeszę i przystąpienia Węgier do wojny). Mándy podsumowuje rozdział „Rzeczywistość” słowami:

Tamtej nocy moje dzieciństwo przesypało mi się przez palce jak mąka z pękniętego worka. Obudziłam się obłana potem, gardło ścisnęło mi ogromny strach przed śmiercią. Włączyłam lampę. Była trzecia nad ranem. Bosa, trzęsąc się z przerażenia, chwyciłam za pióro i spisałam starannie caluteńki sen. Kilka dni później wszystkich nas, małych i dorosłych, wierzących i neofitów [...] skazano na śmierć, staliśmy się ofiarami²⁸.

Późniejsze partie tekstu (rozdział „Sen”) powracają do nierealnej rzeczywistości, która budowana jest na podstawie pozornie realnych scenerii i zachowań, przełamanych jednak nieoczekiwanymi symbolami i surreálnymi rozwiązaniami. Wizje Mándy łączy prawdopodobieństwem, by nieoczekiwanie wtrącić czytelnika w niepokój obrazu. Narratorka wspomina na przykład chwilę, kiedy, zmęczona wojną, „żegnała się z tym, czym była i kim mogła się stać”²⁹, i nagle jej wzrok przykuła postać pół mężczyzny, pół baranka; dręczył go oficer, trzymał kopytną istotę pod wodą, a w ostatniej chwili uniósł narzędzie tortur i ocalił ofiarę. Scena kończy się strzałem wojskowego w kierunku krzyczącej narratorki, która – w kolejnej partii tekstu – zdaje relację z bycia zastrzeloną („przeszła przeze mnie wyczekiwana, gorąca kula”)³⁰.

Sekwencje pojawiające się tuż po strzale, kiedy narratorka unosi się w powietrze i szybuje nad ziemią, zaczynają się układać w ciąg znaczących obrazów, nawiązujących do obozowej rzeczywistości: pojawiają się „ogromne tłumy ludzi na drodze”, „cuchną bagna”; liryczne „ja” stwierdza wreszcie: „jestem w piekle”³¹, na co napotkany człowiek (o nieokreślonej płci) wykrzywia twarz w grymasie, pytając: „Z czego się cieszysz? [...] Ja nie żyję, ty nie żyjesz. Nie ma zmartwychwstania. To stacja końcowa [...]”, a kobieta spotkana na „cmentarzu żywych” nosi na plecach „międzynarodowy symbol życia i śmierci – czerwony krzyż” i uspokaja narratorkę, gdy ta próbuje wezwać lekarza: „Tutaj nie potrzeba lekarza [...]. Głodzimy chorych, aż umrą [...]. Nie ratujemy przed tym, co nieuchronne”³².

Kolejne sceny ukazują coraz większe napięcie i grozę, postaci zaludniające wizje podróżują w trumnach na kółkach, lamentują, błagają o wodę, która wcieka do środka skrzyń przez wąskie szczeliny. W końcu rozlega się krzyk: „Gaz!”. Narratorka wyznaje:

²⁸ Tamże, s. 254.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże, s. 255.

³² Tamże.

Sparaliżowana czekałam na to, co się wydarzy. Niby byłam martwa, ale śmierć mnie przerażała. Długo nic się nie działo. Potem szczęknęły zawiasy, podniesiono wieko naszej trumny. I to, co zobaczyłam, ścisnęło mi serce. Po prawej i lewej stronie peronu ciągnęły się w nieskończoność druty kolczaste. [...] Na całym terenie czuć było jakiś straszny, duszący odór. Pojęłam. Trafiliśmy do samego centrum cmentarza żywych³³.

W wizji zapada już mrok rozświetlany jedynie potężnymi płomieniami jaśniejącymi wokół stosu, pochód przybyszów ciągnie w stronę ognia. Pojawiają się odczucia cielesne – koryfejka po piekle wyznaje, że cierpi niewygodę, ponieważ ludzie stoją stłoczeni w wąskiej piwnicy, cierpną jej ręce i nogi, odczuwa silny ból – ktoś ogryza jej ucho. Więźniowie duszą się z braku powietrza, drapią paznokciami gołe ściany pomieszczenia, „stłoczeni”, „miażdżeni”, „sprasowywani”, „pędzeni”, „ugniatani”³⁴. W końcu, przed wyjściem na zewnątrz, polewa się ich wrzątkiem, zrywa włosy. Wszyscy są już łysi i nadzy, z otwartymi przez gorącą wodę, palącymi ranami.

Wszystkie te sceny to surrealne metafory obozowego losu, obrazujące podróż („trumna na kółkach”), błaganie o wodę, rampę, kolejkę do selekcji, łaźnię, golenie włosów, pędzenie nago, zagazowywanie. Sam obóz skrywa się pod nazwą Wyspa (*Sziget*), jest przestrzenią odseparowaną, otoczoną zasiekami.

Żyłam w świecie, w którym zniknęło to, co było do powiedzenia w poprzednim życiu, słowa się zużyły, zniekształcił się ich sens, „ja” też wypadło ze swoich ram, ludzi nie dzieliła już żadna granica³⁵.

W końcowych partiach wizji, kiedy Mándy opisuje język komunikacji bohaterów, pojawia się sygnalizowany wcześniej problem „prymatu słowa”. Początkowo dźwięki wydawane przez istoty zamieszkujące Wyspę są niezrozumiałe, mieszczą się raczej w rejestrze zwierzęco-ludzkich odgłosów, ich głosy okazują się bowiem „ochryple” (*rekedt*), przeważnie „piszczał”/„jąkają się” (*makog*), a dopiero z czasem któryś z dźwięków przypomina „ludzkie słowo”³⁶. Narratorka relacjonuje proces przyswajania tych głosów i przemiany świadomościowej, która po kilku dniach skutkuje całkowitą „niepamięcią o tym, kim się było” przed trafieniem na Wyspę.

Zmienia się także odczuwanie ciała, ponieważ na Wyspie wszyscy funkcjonują w stłoczeniu, przebywają w ciemnej piwnicy³⁷, nie ma świeżego powietrza,

³³ Tamże, s. 256.

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże, s. 257.

³⁷ Mándy nie precyzuje, z jaką przestrzenią mamy tutaj do czynienia, czy Wyspa to umowna nazwa piwnicy. Przed dotarciem na Wyspę i na samej Wyspie „istoty” przebywają w piwnicy, która jest otoczona drutem kolczastym.

stale się duszą, jest ich tyłu, że nie mogą nawet swobodnie unieść rąk. Ciasnota wymusza wypracowanie rytuału, przyjęcie „wspólnego oddychania” (*lélegzetvétel*) i „wspólnego rytmu istnienia” (*életrítmus*). Tłum więźniów ma jeden puls ciała, żyje „jak mechanizm” (*gépezett*), staje się żywą, oczekującą śmierci retortą. To zespolenie, splecenie niekiedy przemienia się w obłądny taniec (*vitustánc*), twarze wykrzywia wtedy przerażający grymas, a nieprzewidywalna choreografia rozpaczy staje się przyczyną śmierci tych, którzy nie umknęli przed rozpędzonym w tańcu tłumem.

W wizji pojawiają się też obrazy związane z materią: błotny deszcz i żółta ciecz w wiadrze. Mieszkańcy Wyspy wychodzą na zewnątrz i widzą niekończące się ogrodzenie, niezamieszkałą połąć, do której napływają nowi przybysze. Nieoczekiwanie okazuje się, że w tej przestrzeni można odnaleźć uskrzydłone ryby pływające w żłobach, nieznośną ciszę nocy przeszywa świst skrzydeł potężnego Nietoperza, w cuchnącym pyłe gdzieniegdzie rośnie pokrzywa, a do uszu więźniów dochodzi ćwierkanie wróbla.

Można odnieść wrażenie, że Mándy postanawia niepostrzeżenie przybliżyć swoją abstrakcyjną wizję do realnych wspomnień. Zmienia się opis zachowań mieszkańców i okazuje się, że nie są już bezpłciowymi istotami, ponieważ pojawia się wśród nich doświadczona pielęgniarka i trzyletni chłopiec, który częstuje się czekoladą, a później zostaje pchnięty w kierunku „mechanicznego potwora” (metafora krematorium). Narratorka jest świadkiem publicznej egzekucji jednego z więźniów. Mówi o tym: „Tego zdarzenia też nie pojmuję: pierwszy raz widziałam umieranie zmarłego”³⁸. Gdy na Wyspę trafiają przybysze i każe się im kilka dni czekać w upale, śniące „ja” potajemnie nosi im zaczerpniętą z basenu wodę. Cowieczorne apele wieńczone odliczaniem więźniów stają się prywatnym metrum upływającego czasu, narratorka mówi o latach spędzonych w tej przestrzeni, potrafi krytycznie ocenić własną sytuację, ponieważ dostrzega „zwierzęcość zachowań”, „bycie zniewolonym”³⁹. W końcu Mándy przemycza do tekstu filozoficzny wywód o radzeniu sobie w obozie:

[...] trzeba było czekać. Czekać, aż nadejdzie wieczór, aż nadejdzie świt, doczekać wiosny, już sama nie wiem czego jeszcze, może zmartwychwstania. Przestaliśmy tak w miejscu kilka tygodni, miesięcy. Sądziliśmy, że odpadną nam członki, że pęknie nam kręgosłup, za dnia myśleliśmy, że już mamy dość, a nocą, że zamarzniemy, a kiedy deszcz zmoczył nas do suchej nitki, czuliśmy, że nasze skarłate ciała rozpadną się w gnijącej wodzie. Staliśmy lub klęczeli miesiącami i nie widzieliśmy śladu naszej męki, wiedzieliśmy jedynie, że nie ma ucieczki⁴⁰.

³⁸ S. MÁNDY: *Egy halott álmaiból...*, s. 259.

³⁹ Tamże, s. 260.

⁴⁰ Tamże.

Narratorka uzupełnia swoją relację, pisząc o samobójcach, którzy szukali drogi wyjścia, tuląc się do drutów podłączonych do wysokiego napięcia, o ciężarnej kobiecie, która, chcąc uprzedzić gest Nietoperza, sama odebrała sobie życie („płynęła w powietrzu”)⁴¹.

W ostatnich akapitach prozy poetyckiej Mándy w symboliczny sposób „opuszcza” wizję. Pisze: „[...] moje słowa już nie mogły nadążyć za piętrzącymi się, poplątanymi wspomnieniami”⁴². Pisarka stwierdza, że formułowanie słów zrodziło się z potrzeby „odcięcia się od samotności”, odczuwanej w nieprzebranym tłumie skazańców, z którymi łączyła ją przymusowa więź. Największym marzeniem było „zrzucenie z siebie [...] przytłaczającego ciężaru, marzyła o przedostaniu się na drugi brzeg, by chociaż przez jeden dzień, przez godzinę znów być człowiekiem, który ma osobne istnienie, własny umysł, własną wolę. Tym byłaby wolność”⁴³. W finałnych zdaniach końcowego fragmentu pojawia się wymowna metafora doświadczenia obozu: nagle, bez najmniejszego ostrzegawczego odgłosu uderza w ziemię, tuż obok leżącej kobiety, „potężny, płonący meteor”. Kawałek skały wbija się w podłoże, rozrywa glebę, pustoszy miejsce wokół, ale „nie zabija jej potężna masa humusu, nie dusi się trującymi gazami, nie pali jej lawa wydobywająca się z wnętrza planety”⁴⁴. Ten wstrząs przenosi narratorkę przed dom rodzinny, który rozbrzmiewa odgłosami kroków zmarłego ojca. Kobieta już wie, że jej słowa mają moc wyważania i rozbijania (*feltörő*) istniejącego porządku.

Do swojej nowatorskiej wizji Mándy dopisała w 1994 roku *Posłowie*, dobudowując do wcześniejszego fragmentu znaczeniową klamrę. Był to krótki komentarz dotyczący poetyki snu i symetryczny względem początku tekstu fragment poetycki:

Budząc się [z naszego snu – K.P.J.], dostrzegliśmy w naszych oczach to okropieństwo, tę niemożliwą do wyobrażenia sobie rzeczywistość, od której wielu z nas nie zdołało uciec. Chmury dymu nie skamieniają, by stać się wspomnieniem. Z Auschwitz można zmartwychpowstać jedynie w języku. Cud dokonać się może jedynie w sile nazywania⁴⁵.

Holenderskie drewniaki
 stukam rytm w los ślepy
 niczym kamienie me ręce
 drewniaki dwa
 ruszam boso
 w stronę śmierci wielkiej
 A potem przewrót na drążku

⁴¹ Tamże.

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże, s. 261.

⁴⁵ Tamże.

w prawo w stronę lepszą
przede mną jeszcze niebo
opuszczona ziemia pode mną
mój lęk na łące w kolorze
zielonego morza maskę na nim ktoś wyrysował
faluje ma pieśń ach brzmi jak katarynki dźwięk
to pożegnanie wieczne
każdego piątku
i w sobotę każdą
me kamienne stopy
na tve przyjdzie do tańca się stawią
czasu tej gimnastycznej męki minie już połowa
potop znów zmyje wszystko
po nim wszystko ożyje od nowa⁴⁶

Referowane sceny, metaforyczne przestrzenie i zdarzenia z prozy Mándy układają się w jedną z najoryginalniejszych kreacji artystycznych poświęconych Zagładzie w literaturze węgierskiej. Pisarka, jak zapowiadało motto Tábora, nieustannie „mierzy Auschwitz”, posługując się jednostkami wyobraźni i moralności, które – ponieważ są zachwiane, wypaczone, zburzone, nieodwracalnie naruszone – pomieścić może w podobny sposób zniekształcona przestrzeń, w tym przypadku surrealna wizja.

Zdaniem Anny Marcziszovszky, tekst węgierskiej autorki stale „odnosi się do skojarzeń biblijnych [...], a przez to zyskuje uniwersalne znaczenie”⁴⁷, ponieważ punkt wyjścia stanowi krąg apokaliptycznych obrazów. Na przykład figura Nietoperza jest domyślnie interpretowana jako wcielenie Zła, a zachowania ludzi traktuje się jako projekcję przefiltrowanej przez sztukę pamięci: Wyspa jest obozem, Cudowny lekarz to doktor Mengele, trumna na kółkach i spragnieni wody to podróżujący do obozu ludzie *etc.*

Kluczowe wydaje się jednak połączenie „Ze snów umarłej” z późniejszymi tomami poetyckimi, które László Vöröss odczytywał jako „jeden wielki monolog liryczny”⁴⁸. Taki koncept lekturowy, dodatkowo wsparty brakiem datowania utworów, pozwalałby łączyć powtarzające się idee, obrazy doświadczenia żydowskiego, metafory trudnej obecności na łonie węgierskiego społeczeństwa w spójny, choć polifoniczny głos pamięci. Lektura holistyczna pozwalałaby także dostrzec ewolucję pojedynczych myśli, które dopiero w rozproszonych tekstach o Zagładzie,

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ A. MARCZISOVSKY: „Az út többé fem fogy el”. *Mándy Stefánia Auschwitz-prózája*. In: *Zsidó identitáképek a huszadik századi magyar irodalomban*. Szerk. G. SCHEIN, T. SZÜCS. Budapest 2013, s. 200.

⁴⁸ L. VÖRÖSS: „mert minden óra végső óra”. *Mándy Stefánia válogatott és új versei, költői életműve*. „Új Forrás” 2005, nr 5. Dostępne w Internecie: <http://epa.oszk.hu/00000/00016/00055/000515.htm> [data dostępu: 15.04.2019].

a mam tu na myśli przede wszystkim wiersze *Soá*, *Szentendrei oratoriumból*, *Sztéle*, *Agnus Dei* oraz cykl utworów poświęconych Milenie Jesenskiej (*K. Prágából Bécsbe*, *Milena leveiből I*, *Milena leveleiből II*), doczekały się ukonkretnienia, chociażby geograficznego, pojęciowego. Można powiedzieć, że Mándy potraktowała swój pierwszy tekst o obozach jako eksperyment formalny, ponieważ opisała pobyt w Auschwitz, wykorzystując środki surrealistycznego zaburzenia czasowo-przestrzennego, swoją znakomitą wiedzę o poezji i malarstwie awangardowym, opierając się głównie na osiągnięciach wyobraźniowych Lajosa Kassáka, Endre Bálinta, Ferencza Martyna, Lili Ország, Júlii Vajdy, a przede wszystkim na pracach Lajosa Vajdy. Wymienieni twórcy konsekwentnie przełamywali *decorum* artystyczne, pokazując Zagładę językiem nieoczekiwanych symboli. Najstojniejsze grafiki Endre Bálinta (na przykład *Holocaust*, 1977; *Menóra és motívumok*, 1977), szkice tuszem Ferencza Martyna (*A fasizmus szörnyetegei*, 1944) czy cykle prac Lili Ország (na przykład *Kihalt város. Rekviem*, 1963) kontynuowały linię płócien i szkiców zainicjowanych przez Imrego Ámosa, artystę pochodzenia żydowskiego, zamordowanego podczas robót przymusowych w obozie niemieckim w Ohrdrufie latem 1944 roku. Ámos jako pierwszy rysował grafiki obrazujące tożsamość, w stylu Chagalla na wzór kubistycznego splątania konturów i faktur, przeplatając symbole żydowskie symbolami apokaliptycznymi. Idea ta stała się bliska węgierskim artystom plastycznym, którzy po wojnie zmagali się z podobnym problemem, co pisarze. Wybór surrealistycznej estetyki pozwalał im mówić o doświadczeniu wymykającym się tradycyjnej reprezentacji, które musi być przemycane do sztuki, zakamuflowane pod konkretnymi i czytelnymi dla wytrawnego oka metaforami.

W kontekście zróżnicowanej sztuki grafików i malarzy twórczość Mándy określić by można jako literackie wcielenie koncepcji obecnej wśród węgierskich plastyków. Poetka postanowiła opowiedzieć o doświadczeniu tak, jak je przeżywała, czyli na granicy rozpoznawalności i wyobraźni. Do tego sposobu odczuwania losu dostosowała język, który próbował naśladować wybraną estetykę – opowiadała o Auschwitz oksymoronami, bawiła się przestrzenią, zmieniała tempo narracji w zupełnie nieprzewidywalnym rytmie, oszukiwała wzrok i słuch, rozciągała ramy naturalizmu, aż otrzymywała niewyjaśnialne zniekształcenie. Niektórzy artyści węgierscy – György Román czy Imre Ámos – poszukiwali podobnych rozwiązań w swoich dziełach, prezentując doświadczenia lagru, getta i prac przymusowych w estetyce surrealistycznej. Rezygnacja z naturalizmu nie oznaczała jednak odejścia od głównego imperatywu twórców, czyli dawania świadectwa. János Kőbányai w szkicu *A holokauszt művészete* („Sztuka Holokaustu”)⁴⁹ podkreślał znaczenie warstwy poznawczej płócien zastępujących dokumenty historyczne. W obliczu braku omówień i przemilczania żydowskiego doświadczenia twórczość plastyczna pełniła funkcję informacyjną. Cykle tematycznych grafik poświęconych gettu (na przykład *Gettó-rajzai* („Rysunki z getta”)

⁴⁹ J. KŐBÁNYAI: *A holokauszt művészete*. „Múlt és Jövő” 2004, nr 1–2, s. 81–84.

Ilki Gedő) czy pobyтови w obozie (*Judaika 1944* Pétera Áldora) funkcjonowały jako fantomy pamięci, będąc jednocześnie formą terapii poprzez sztukę. Twórcy preferujący surrealne wizje, w odróżnieniu od surowych, czarno-białych rycin naturalistów, prezentowali odczucia poprzez eksperymenty kompozycyjne i kolorystyczne, łącząc misję informowania z bogatym zapleczem symbolicznym. To, co dla artystów węgierskich było jedną z popularnych praktyk, w literaturze, poza przykładem Mandy, nie znalazło kontynuatorów. Eksperymenty formalne i wyobraźniowe uchodziły za zjawisko rzadkie i niepopularne, traktowane jako złamanie *decorum*.

W refleksji nad sztuką wobec Zagłady, podobnie jak w literaturoznawstwie zajmującym się czasami wojny, pojawia się postulat uważnego interpretowania narzędzi artystycznych, co w przypadku robót plastycznych rzeczywiście miało wpływ na ostateczny kształt twórczości. Podczas robót przymusowych, w obozach koncentracyjnych czy w gettach artyści „mieli do dyspozycji prymitywne narzędzia”⁵⁰, o czym najdobitniej świadczą prace Imrego Ámosa czy Endre Bálinta. Można jednak zauważyć, że wyraźny zwrot ku ascetycznemu symbolizmowi pojawił się dopiero w latach 70. wśród przedstawicieli drugiego pokolenia. Badacz sztuki Dániel Véri twierdzi, że „do stworzenia dzieł symbolicznych, pozwalających na odseparowanie się od pojedynczych wydarzeń [...] potrzeba dłuższego czasu”⁵¹, ale pojawili się przecież artyści, którzy umieli „zintensyfikować” doznanie czasu i tworzyć takie prace równoległe z wydarzeniami. Jednym z ważnych pojęć, które pozwalają zrozumieć ideę poszukiwania artystycznego (pisarskiego i plastycznego) języka, jest „narracja antyfaszystowska”⁵².

Véri, autor tego terminu, definiując go, podkreśla znaczenie perspektywy ofiar, związków sztuki z Zagładą, ale zatrzymuje się głównie na performatywnym znaczeniu wystaw, które – o czym pisałam wcześniej – stawały się częścią „zastępczej narracji” o przemilczanej wojnie i żydowskim doświadczeniu. Wydaje się jednak, że można by rozszerzyć interpretację pojęcia „narracji antyfaszystowskiej”. Jeśli uwzględnimy narzędzia artystyczne, zwłaszcza te artefakty, które dowodziły wyjątkowej erudycji świadków-autorów, a także służyły manifestowaniu wyższości ich intelektu i postawy humanistycznej nad polityką narodowego socjalizmu, dostrzeżemy wyraźną i konsekwentną misję tej sztuki. Powstawała ona wbrew ideologii przemocy, mimo zagrożenia, do ostatnich minut życia (*casus* Miklósa Radnótiego), a przez to uparcie dowodziła przynależności do odległego, ale – jak chciano wierzyć – wciąż aktualnego świata wartości, w którym człowiek jest niezmiennie miarą wszechrzeczy.

⁵⁰ D. VÉRI: *A holokauszt és a zsidó identitás szimbolikus ábrázolásai (1939–1960)*. Bálint Endre, Martyn Ferenc, Major János és Maurer Dóra grafikái. In: *Szigorúan ellenőrzött grafika 1945–1961 között*. Szerk. G. PATAKI. Miskolc 2018, s. 40–41.

⁵¹ Tamże, s. 42.

⁵² Tamże.

Sztuka i literatura dawały wyraz temu przekonaniu w różny sposób. Wykwit popisów intelektualnych mających potwierdzać przekonanie o krótkotrwałej przewadze polityki nazistowskiej (na przykład obecnych w wysmakowanych heksametrach Radnótiego pisanych podczas robót przymusowych) szedł w parze z narastającym imperatywem dekonstruowania dawnego języka estetyk, które legły niegdyś u podstaw tradycji europejskiej. Przejawem takich przemian artystycznych było zerwanie z tradycją tonalną w muzyce.

Partytura dekonstrukcji *A szentendrei óratoriumból* („Z szentendreńskiego oratorium”)

W jednym z tekstów Mándy, *A szentendrei óratoriumból* („Z szentendreńskiego oratorium”) z 1959 roku, widać ślady wszystkich opisanych wcześniej zjawisk. Na pierwszym miejscu autorka stawia bowiem wizje surrealistyczne, które przypominają opisy monumentalnych, apokaliptycznych obrazów; tworzy je za pomocą narzędzi językowych uwypuklających rozpad dotychczasowego świata (tutaj głównie oksymorony i nieoczekiwane kolokacje), a na dodatek wybiera dla swojego tekstu formę muzyczną, która wymusza budowanie konkretnych ram kompozycyjnych i formalnych. W utworze Mándy konsekwentnie demontuje misterną konstrukcję fenomenu oratorium, tworzy bowiem tekst przeczący definicji gatunku. Nie mamy tu już do czynienia z „wielką formą wokalnoinstrumentalną”, ale z czteroczęściową próbą oddania głosu grupom „śpiewaków” (partie chóru, recytatywy i arie). Partie narracyjne zostały przeniesione do recytatywów, tekst nie ma tła muzycznego, a nawet można by powiedzieć, że mimo rozpisania na części teoretycznie dedykowane występom wokalnemu okazuje się przeciwności, wykonuje się go czy – ściślej mówiąc – „odmawia za auschwitz⁵³ w 1959 roku”⁵⁴. Główną ideą wpisaną w ten utwór jest wykonanie performatywnego rytuału, który – mimo że mamy do czynienia z oratorium – nie odwołuje się do tematyki religijnej, chociaż można założyć, że dwudziestowieczne oratoria znały już świecką problematykę, więc nie był to warunek konieczny kształtujący format tematu.

Mándy, jak można sądzić, celowo powróciła do kwestii obozowych, by zamaniestować prywatną ewolucję sposobu myślenia o wojennym doświadczeniu. W „Z szentendreńskiego oratorium” narratorami są więźniowie, dawni mieszkańcy obozu, którzy przymierzają matryce kulturowe do tego, co zapamiętali

⁵³ Pisarka celowo pisze nazwę małą literą. Por. S. MÁNDY: *A szentendrei oratóriumból* (*auschwitzért mondott anno 1959*). In: TAŽ: *A kés, a kéz, a hal...*, s. 30–37.

⁵⁴ Tamże, s. 30.

z Auschwitz. Seria zderzeń obrazów biblijnych i fraz religijnych z wizjami, które kreślą przed czytelnikiem, składa się w opowieść wypowiedzaną niepełnymi, zawieszonymi lub przerywanymi zdaniami. Brakuje odpowiednich słów, więc wieloosobowa grupa (choć liczba uczestników oratorium nie jest określona) tworzy własny język, posługujący się przeważnie metaforami, ponieważ obrazy językowe opierają się na nietradycyjnych połączeniach wyrazów.

Najpierw Mandy definiuje dystans czasowy oddzielający partie recytatywu i arii od doświadczenia: „w miejscu nogi dawno wyblakł ból”, a odbiorcy mają skupić uwagę na „ślepej pieśni” prezentowanej pod „kulą słońca w kolorze żelaza”⁵⁵. Pierwsze zdania służą więc ukonkretnieniu wizji świata, który kojarzy się wyłącznie z przestrzenią wojenną. Ten punkt widzenia zostaje przeniesiony nawet na obiekty astralne – słońce przypomina wystrzelony z broni palnej pocisk, a zdanie wypowiedzane w pierwszej arii głosi, że „nie ma już pustki”. Wszystko, co dotyczy człowieka, porównywane jest do zniekształconych, klaustrofobicznych i wrogich przestrzeni oraz przedmiotów („zamknięte drzwi piwnicy”, „wahadło połyka nasze wykrzywione [...] odbicia”). Towarzyszami niedoli są tygrysy i leopardy, które – podobnie jak praludzie – wykonują dwie czynności: „płaczą i śmieją się”⁵⁶. W tle mija czas odmierzany według żydowskiego kalendarza:

Chór

nیشان ijar siwan tamuz
dni nasze poszły na zmarnowanie
ciała wystarczy i duszy
śpiewaj teraz dawidzie dawidzie⁵⁷

Kolejne strofy intensyfikują wymowę metafor. Recytatywy i arie przywołują „piramidy czaszek”, „bijące blaskiem ostrosłupy kości”, nad którymi góruje „blaszana podobizna Jezusa”, „metalowa maska”, „pordzewiałe arkusze papieru”⁵⁸. Do tych wizji powraca się, by rozpamiętywać przeszłość na scenie w kolorze krwi, co zmusza do przypomnienia sobie, że „jesteśmy ludźmi”. Nagromadzenie ułamków doznań, wyrażanych często neologizmami, które trudno odszyfrować, finalizuje konstatacja: „dawid dawid nie śpiewa”⁵⁹.

Wyraźne odwołania do tradycji judeochrześcijańskiej (Jezus, Dawid) domykają etap definiowania pozycji narratorów oratorium: wypowiedają się świadkowie, uczestnicy, którzy, odnosząc własne doświadczenia do religijnych korzeni Europy, odnotowują milczenie i pustkę wokół nich. Poczucie osamotnienia

⁵⁵ Tamże, s. 30.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Tamże, s. 31.

⁵⁹ Tamże.

i zagubienia w zaburzonym świecie („zmarło światło, ale żyje ogień”, „niebo jest ciemne”⁶⁰) prowadzi do kolejnych wizji. Głowy świadków kołyszają się między chmurami, a wokół nich łopocze „nagość ubrana w płaszcz w kolorze indygo”⁶¹. W miejscu, gdzie nie docierają ziemskie głosy, pojawiają się osobiste głosy, które autorka znowu zderza z biblijnymi obrazami.

aria
 ijar nisan adar siwan
 spłonęły nasze rozłożyste lata
 noc i dzień giną po sobie trawiąc się
 bezświątecznie

recytatyw
 nie mieliśmy imion
 i dawno już zapomnieliśmy
 rysunki naszych rąk
 nasze ziemskie drogi

chór

(męski)
 woda zmieniona w krew

(żeński)
 aby wszy plaga owadów

(męski)
 pomór bydła wrzody grad
 (żeński)
 kościociemność nadgryziona przez szarańczę

(chór mieszany)
 wszyscy jesteście
 pierworodni⁶²

Po przywołaniu dziesięciu plag egipskich narratorzy arii przenoszą się znowu do „nieoznaczonego grobu”, do „piasku słów”. W oczach zmarłych odbija się „płonąca rana niekończących się pochodów”. Idący w Marszu Śmierci „nie mają ani imienia, ani twarzy”⁶³, ponieważ niczego już nie ma, nawet śmierci. Mimo wyraźnych odniesień obozowych pojawia się coraz więcej uwag dotyczących współczesności:

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ Tamże.

⁶² Tamże, s. 32.

⁶³ Tamże, s. 33.

recytatyw

lata minęły i tysiąclecia
milczały ziemie i ściany
milczały drzewa i odnogi rzek
spalone sarny wyschnięte morza [...] ⁶⁴

Część trzecia oratorium tworzy nowe metafory istnienia byłych więźniów: „dręczącą polifonię”, „głód tworzenia”, bowiem o „pragnieniu mówi każda nasza pieśń”⁶⁵. Można to kluczowe pojęcie interpretować na kilka sposobów. Poza oczywistym, bo wpisującym się w konwencję wcześniejszych religijnych przywołań, metafizycznym pragnieniem wyraźnie nawiązuje ono także do gestu artystycznego. Słysząc tu bowiem echo słów legendarnego wiersza Jánoša Pilinszkyego „Francuski więzień” (1946–1958)⁶⁶, w którym poeta, wspominając scenę kradzieży jedzenia w obozie, snuł filozoficzną refleksję o wiecznym głodzie egzystencjalnym:

„Jestem głodny”. – I nagle mnie dopada
jemu nie znany, nieśmiertelny głód,
którego ziemską nie złagodzi strawa,
uciekłeś przed nim już, nędzarzu mój.
Dziś żyjesz mną! Zachłanność twoja rośnie
i szczerzę sam, nim ją zaspokoje!
Ten, który zwykł obywać się czymkolwiek,
już dłoń wyciąga po serce moje⁶⁷.

Głosy chóru w oratorium Mándy życzą sobie, „żeby [pragnienie] zostało z nimi na zawsze”⁶⁸, ponieważ opowiadając o wojnie, mogą mówić o sobie. Potrzebę tę uzasadnia powtarzający się motyw bycia przemilczanym, zmarginalizowanym. W arii narratorzy głoszą: „płaczą po nas ptaki i ryby”⁶⁹. Można zadać więc pytanie: co to pragnienie mówi o zakwestionowanej instancji metafizycznej, o Bogu? W finalnych partiach chóru z części czwartej czytamy: „boże zawołaj dawida”, a dalej: „kiedy już nas nie będzie, nikt już ciebie nie wspomni”⁷⁰. Oratorium zamyka mantryczna, trzy razy powtórzona fraza „gospodi pomiluj”⁷¹.

⁶⁴ Tamże, s. 34.

⁶⁵ Tamże, s. 35.

⁶⁶ J. PILINSZKY: *Harmadnapon. Versek*. Budapest 1959.

⁶⁷ Brzmienie ostatniej strofy wiersza podają za: J. PILINSZKY: *Apokryf*. Wybrał, przeł. oraz wstępem opatrzył J. SNOPEK. Sejny 1999, s. 48.

⁶⁸ S. MÁNDY: *A szentendrei oratóriumból...*, s. 36.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Tamże, s. 37.

Wyraźnie widać tutaj kolejną próbę definiowania ram świata przedstawionego, a zwłaszcza jego luk, zniekształceń aksjologicznych czy kulturowych. W rzeczywistości tekstu projektowanego przez Mándy głosy z recytatywów, chóru i arii przebywają w świecie bezludnym, postapokaliptycznym, są prawdopodobnie ostatnimi ludźmi na ziemi. Zdradzają także wyjątkową umiejętność dostrzegania i analizowania rzeczywistości za pomocą samodzielnie wypracowanych narzędzi. Są nimi: gry językowe, świadomość historyczno-społeczna, żonglowanie matrycami kulturowymi, sprawne włączanie symboli i mikrocytatów. W przypadku oratorium, podobnie jak w „Ze snów umarłej”, możliwych jest kilka równorzędnych, równoprawnych lektur. Jednym z najciekawszych tropów byłby żywioł poetycki wyrażany w niezwyklej plastyczności genologicznej tekstu, ponieważ poszczególne części obu utworów reprezentują różne gatunki literackie.

Pisarka celowo wybrała estetykę surreálną, jej głównym celem była bowiem konfrontacja sztuki ze społeczeństwem odrzucającym tradycyjne formy narracji wojennych, unikającym debaty na temat własnego udziału w wojnie. W obliczu nieprzezwyciężalnego milczenia Mándy zdecydowała się na awangardową wyobraźnię, sekretny zapis obrazów zbyt wstrząsających, by rejestrować je bez narzędzi literackich. Takie pisanie było formą ratowania samej siebie, osłaniania się przed wiedzą, która niszczyła, ale przede wszystkim czytelnym znakiem literackiego kunsztu.

Bibliografia

- A Holokauszt és a családom*. Szerk. K. FÉNYES, M. SZALAY. Budapest 2015.
- ALEKSIJEWICZ S.: *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*. Przeł. J. CZECH. Wołowiec 2010.
- CIXOUS H.: *Śmiech meduzy*. Przeł. A. NASIŁOWSKA. „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 147–166.
- JUHÁSZ A.: „A csonka csönd szólni marasztal”. *Mándy Stéfánia pályaképe*. „Műhely” 2001, nr 6, s. 32–38.
- KACANDES I.: “When Facts are Scarce”. *Authenticating Strategies in Writing by Children of Survivors*. In: *After Testimony. The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*. Eds. J. LOTHE, S.R. SULEIMAN, J. PHELAN. Ohio 2012, s. 162–197.
- KATZ N.: *Konvergencia*. In: *Sós kávé. Női elmesélhetetlen történetek I*. Szerk. K. PÉCSI. Budapest 2007, s. 145–148.
- KÖBÁNYAI J.: *A holokauszt művészete*. „Múlt és Jövő” 2004, nr 1–2, s. 81–84.
- KÖBÁNYAI J.: *A magyar-zsidó irodalom története. Kivirágzás és kiszantás*. Budapest 2012.
- MÁNDY S.: *A kéz, a kéz, a hal*. Párizs 1970.
- MÁNDY S.: *A lélek lép, libben suhán*. Budapest 1941.
- MÁNDY S.: *Az ellopott történelem. Versek 1944–1992*. Budapest 1992.
- MÁNDY S.: *Egy halott álmaiból*. „Múlt és Jövő” 2000, nr 3–4, s. 253–261.

- MÁNDY S.: *Mozaikrészecskék egy Egészhez. Tábor Béláról*. „Szombat” 1995, nr 7. Dostępne w Internecie: <https://www.szombat.org/archivum/mozaikrészecskék-egy-egészhez> [data dostępu: 20.02.2019].
- MÁNDY S.: *Scintilla (versek)*. Budapest 1999.
- MARCZISOVSZKY A.: „Az út többé fem fogy el”. *Mándy Stefánia Auschwitz-prózája*. In: *Zsidó identitáképek a huszadik századi magyar irodalomban*. Szerk. G. SCHEIN, T. SZŰCS. Budapest 2013, s. 191–206.
- MENYHÉRT A.: *A női irodalmi hagyomány. Erdős Renée, Nemes Nagy Ágnes, Czóbel Minka, Kosztolányi Harmos Ilona, Lesznai Anna*. Budapest 2013.
- PÉCSI K.: *Hallgatások és elhallgatások útvesztőjében. A szerkesztő előszava*. In: *Lányok és anyák. Elmeséletlen női történetek II*. Szerk. K. PÉCSI. Budapest 2013, s. 7–10.
- PETŐ A., HECHT L., KRASUSKA K.: *Introduction*. In: *Women and the Holocaust: New Perspectives and Challenges*. Eds. A. PETŐ, L. HECHT, K. KRASUSKA. Warszawa 2015, s. 9–24.
- PILINSZKY J.: *Apokryf*. Wybrał, przeł. oraz wstępem opatrzył J. SNOPEK. Sejny 1999.
- PILINSZKY J.: *Harmadnapon. Versek*. Budapest 1959.
- PIOTROWIAK-JUNKIERT K.: *Eksperyment socjograficzny w narracji kobiecej o Zagładzie: Teréz Rudnóy „Szabaduló asszonyok”. A szabadság első 24 órája*. In: *A hungarológia ma: nyelvészet, kultúra és oktatás – Hungarologia dzisiaj: językoznavstwo, kultura i dydaktyka*. Szerk. I. KOUTNY, K. PIOTROWIAK-JUNKIERT, P. KORNATOWSKI, SZ. NÉMETH. Poznań 2017, s. 281–288.
- SZEGEDY-MASZÁK M.: *A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban*. In: M. SZEGEDY-MASZÁK: „Minta a szönyegen”: a műértelmezés esélyei. Budapest 1995, s. 76–89.
- TÁBOR B.: *A zsidóság két útja*. Budapest 1939.
- TÁBOR B.: *Szakzsidóság vagy zsidó világnézet*. „Ararát” 1943. Dostępne w Internecie: <http://lajosszabo.com/SZEL/szakzsidóság.pdf> [data dostępu: 08.04.2019].
- TYDOR-BAUMEL J.: *Gender and Family Studies of the Holocaust: the Development of a Historical Discipline*. In: *Life, Death, Sacrifice. Woman and Family in the Holocaust*. Ed. E. HERZOG. Jerusalem–New York 2008, s. 21–36.
- VÉRI D.: *A holokaoszt és a zsidó identitás szimbolikus ábrázolásai (1939–1960). Bálint Endre, Martyn Ferenc, Major János és Maurer Dóra grafikái*. In: *Szigorúan ellenőrzött grafika 1945–1961 között*. Szerk. G. PATAKI. Miskolc 2018, s. 40–69.
- VÖRÖSS L.: „mert minden óra végső óra”. *Mándy Stefánia válogatott és új versei, költői életműve*. „Új Forrás” 2005, nr 5. Dostępne w Internecie: <http://epa.oszk.hu/00000/00016/00055/000515.htm> [data dostępu: 15.04.2019].

Kinga Piotrowiak-Junkiert

The Surreal Shoah
On Stefánia Mándy's "Egy halott álmaiból"
("From the Dreams of the Dead Woman")
Gender Studies and the Hungarian Poetry on the Holocaust

Summary

This article is devoted to Stefánia Mándy's "Egy halott álmaiból" ("From the Dreams of the Dead Woman"), a text that has met little attention so far. Facing the experience of the Shoah, the Hungarian author presents a poem that consists of both poetic and narrative fragments. In search of a language capable of telling or describing her own experiences adequately, Mándy decides to apply surrealism to her memories of a camp, contributing to the unique work that departs from the literary decorum.

Key words: women's literature, Hungarian poetry, Stefánia Mándy, surrealism, Holocaust



ANDRZEJ JUCHNIEWICZ

<http://orcid.org/0000-0001-7037-9907>

Instytut Literaturoznawstwa, Uniwersytet Śląski

„Ziemia otworzy usta”¹ O wyobraźni forensycznej Erny Rosenstein

Droga, na której nikogo.
Ślad wymiatają obłoki.
Werbel poległym biją kroki.
Olbrzymieją sekundy.
Jutro zanieistniałe.
Wszystkie słowa są białe,
a każde znaczy wszystko.
E. Rosenstein: *Kierunek* (C, s. 40)

Forensyczna sprawiedliwość

W poezji Erny Rosenstein, żydowskiej artystki, wieloletniej członkini Grupy Krakowskiej, której rodzice zostali zamordowani przez szantażystę po ucieczce z getta lwowskiego 28 lipca 1942 roku², można wyszczególnić dwa rodzaje obrazowania. Pierwszy koncentruje się wokół stanów komplementarnych wobec izolacji, ukrycia – są to: zamknięcie (*Narasta*, WS, s. 70), odosobnienie (*Komora*,

¹ E. ROSENSTEIN: *Dokąd*. W: TAŻ: *Czas*. Warszawa 1986, s. 30. Dalej stosuję skrót C i numer strony. Pozostałe tomy oznaczam kolejno skrótami: Ś (*Ślad*. Warszawa 1972), SGM (*Spoza granic mowy*. Warszawa 1976), WS (*Wszystkie ścieżki (wiersze wybrane)*. Kraków 1979), TA (*Trochę z archiwum*. Legionowo 1993).

² Artystka opowiedziała o swoich okupacyjnych doświadczeniach Łukaszowi Guzkowi i Zenonie Macużance w dwóch wywiadach. Zob. *Erna Rosenstein*. Red. i układ graf. J. CHROBAK. Kraków 1992, s. 3–37, 44–63.

WS, s. 74), zniszczenie (*Tak jestem*, WS, s. 76), w końcu zniknięcie (*Zniknięcie*, WS, s. 11), jak w wierszu *Ogromne*:

Noc.
 Lodowata pustka, w której bije serce.
 Pokoje, korytarze, po których przechodzą lata.
 Gwar słów osypuje się po talerzach.
 Popielne kobierce.
 Po całym domu księżyc dzwoni.
 Może to halniak?
 Usta zamknięte na morderstwo.
 Noc monumentalna
 milczy o pomoc.

C, s. 5

W utworze tym niepokój wywołuje antynomiczne zestawienie słów kono-
 tujących bezpieczeństwo (dom, pokój) i zagrożenie (pustka, korytarze), które
 wzmagają efekt klaustrofobii i zamurowania. Rosenstein podważa sens wyjawie-
 nia źródła traumy („usta zamknięte na morderstwo”) ze względu na nieobecność
 domowników mogących jej wysłuchać (świadczy o tym fraza zwracająca uwagę
 na materialność gwaru słów „osypującego się” po talerzach). Świat po Zagładzie
 wyludnił się (warto zapamiętać tę konstatację, ponieważ w latach 90. poetka
 całkowicie zrezygnuje z ludzkich podmiotów i skieruje uwagę ku nie-ludzkim
 aktantom), a fakt dokonania morderstwa został przemilczany; nie można go
 przekazać w satysfakcjonującej formie tym, którzy mogliby stać się depozytariu-
 szami prawdy o ocaleniu.

W poezji Rosenstein dochodzi do rozmontowania dychotomicznego uję-
 cia roli świadka *superstes/testis* zaproponowanego przez Giorgia Agambena.
 Pierwsza kategoria zarezerwowana jest w pismach włoskiego filozofa dla tych,
 którzy coś przetrwali i mogą dać temu świadectwo, druga zaś dotyczy osób wy-
 stępujących w charakterze osoby trzeciej w postępowaniu sądowym³. *Superstes*
 składa relację o wydarzeniu granicznym, a *testis* – świadek sądowy – w sposób
 chłodny i zdystansowany opowiada o zaobserwowanych wydarzeniach, ważąc
 słowa, dbając o dyscyplinowanie autorskiego „ja”. Rosenstein, akcentując własną
 niemotę („Nie umiem otworzyć ust. / Mówią moje ramiona” – C, s. 13), składa
 fragmentaryczne świadectwo, które wiąże się z prywatną biografią, jednak
 w perspektywie globalnej stanowi *exemplum* losów zbiegów z gett Europy
 Wschodniej. Obrazy zamknięcia, odosobnienia, pustki wiążą się z przeżyciem
 intymnej katastrofy, która legła u podstaw jej światopoglądu oraz nazaczyła
 twórczość niezabliźnioną raną. Jednak na przeciwnym biegunie pojawia się

³ Por. G. AGAMBEN: *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek*. Przeł. S. KRÓLAK. Warsza-
 wa 2008, s. 15.

pragnienie wypowiedzenia (bez konieczności zdawania szczegółowego raportu), którego hiperboliczny obraz zawiera wiersz *Samotna*⁴:

Tak strasznie samotna,
że jest jak gdyby jej język wyrwali
i tym wyrwanym językiem
mówi teraz do nikogo.

WS, s. 28

Dojmujące poczucie samotności, na które zwrócił uwagę Paweł Dybel, pisząc o natrętnie powracającym motywie zamkniętego domu⁵, rozciąga się także na niematerialną sferę życia (bezdomność jest tu kondycją psychiczną): „Życie bowiem – tak naprawdę – nie dało żadnego punktu zaczepienia, miejsca, w którym można by się zadomowić i z nim utożsamić”⁶.

Obrazy drugiego rodzaju natomiast, w przeciwieństwie do poprzedniego, który konsekwentnie prezentował wyobraźnię wsobną, eksplodują, przekraczają granice, podkreślają metamorfozy, jak w *Cmentarzu*:

Jak okrągłeje ta ziemia.
Jak obrasta sutkami.
Ile kul wyrzuciła na wierzch.
Z samej głębi wynosi
i jeszcze...

Tyle piersi wyrzuca...
Tyle w nich serc uderza...
Tak niemo...

Dudnią pod spodem całe góry ciszy.
Ziemia się w ziemi rozszerza.
Szpary mnożą się w szpary.
Cięż osypuje się sobą.
[...]

SGM, s. 41

Nietrudno wskazać malarskie inspiracje Rosenstein. Pierwszy wiersz niewątpliwie wiele zawdzięcza *Eine Kleine Nachtmusik* (1946) Dorothei Tanning, drugi natomiast ilustruje przeszczepienie malarskiego języka René Magritte’a, który

⁴ Sugestywny opis stanu po Zagładzie zawiera wiersz *Podróż*: „A ja tu właśnie mijam. / Rozdzieram obrazy. Idę przez nie i zlepiam. / Przeszłość mruga do mnie oczyma jak matka. / Nieodwołalna mijaniem. / Miganiem mijania. // Przechodzę obok siebie. / Obok swego życia. / Niema. / I zupełnie sama / do ostatka” (C, s. 28–29).

⁵ Wersją zaanektowaną przez surrealistów, przeszczepioną z romantyzmu, jest zamek, którego prototyp stworzył Horace Walpole w *Zamczysku w Otranto*. Zob. M. BARANOWSKA: *Surrealna wyobraźnia i poezja*. Warszawa 1984, s. 64 i nast.

⁶ P. DYBEL: *Pęknięty czas*. „Twórczość” 1980, nr 6, s. 123.

charakteryzuje „efekt wyobcowania (franc. *dépaysement*) przedmiotów z właściwego im kontekstu, co powoduje pozbawienie ich przypisywanego im znaczenia i nadaje im nowy, zazwyczaj zagadkowy sens”⁷. Obraz ziemi obrastającej sutkami i wyrzuconymi na wierzch pulsującymi sercami można skonfrontować z *Groźną pogodą* (1928), *Dolą człowieczą* (1934), *Filozofią w buduarze* (1947) lub *Zamkiem w Pirenejach* (1959) Magritte’a.

Wszystkie one opierają się na zestawieniu realistycznej sceny z detalem, który wzbudza niepokój⁸. Stanowią także rodzaj komentarza w sprawach różnej rangi: albo dotyczących przeznaczenia sztuki (odwieczne pytanie: powielać czy kreować?), albo relacji miłosnej opartej na męskim szowinizmie i wzrokocentryzmie. Przeznaczeniem niektórych z nich jest – jak podkreśla Krystyna Janicka – ewokować tajemnicę i wzbudzać w oglądającym dreszcz grozy lub zachwyty, co znamionuje akt artystycznej percepcji sztuki surrealistycznej⁹.

Zestawienie tych dwóch wierszy, poza uświadomieniem stopnia powiązań między światopoglądem surrealistów¹⁰ a Rosenstein, świadczy o silnie oddziałującej wyobraźni forensycznej. Jej wyznacznikami są nie tylko mizeralizm (*Ptak*, C, s. 68), pojawiające się destrukty wiążące to, co ludzkie, i to, co nie-ludzkie, w formie asamblaży, lecz również obszary chtoniczne (*Cmentarz*, WS, s. 137), zawierające tajemnicę oraz wskazujące początek i koniec ludzkiej egzystencji (*W zieleni*, C, s. 97), a także materialne ślady zmarłych, mające kluczowe znaczenie w procesie upamiętnienia nazistowskich ofiar. Wyobraźnia forensyczna jest rodzajem zobowiązania wobec zamordowanych i niegodnych żałoby, ale też żywych, mających szansę, jak pisze Roma Sendyka, zmanifestować (zgodnie ze znaczeniem słowa *forensis* – z łaciny ‘odnoszenie się do forum’) gotowość do upublicznienia sprzeciwu wobec podważania prawa ludzi i nie-ludzi do przeżycia. (Postulat ten realizują wiersze zgromadzone w dziale *Pomnik tym, którzy nie mówią* z tomu *Wszystkie ścieżki* z 1979 roku)¹¹. W tak zakrojonym

⁷ K. JANICKA: *Surrealizm*. Warszawa 1985, s. 99.

⁸ *Cmentarz* został przedrukowany w tomie wierszy zebranych, w dziale o znamionym tytule *Obecność...*, obok tekstów, które jednoznacznie wskazują, że w wyniku Zagłady odwróceniu uległa dotychczasowa waloryzacja tego, co stałe, i tego, co ulotne, stąd puenta *Nieruchomych*: „Niedomówienia wasze / cała ta błahość – granit” (WS, s. 126).

⁹ Por. K. JANICKA: *Surrealizm...*, s. 107.

¹⁰ Jakub KORNHAUSER, śledząc awangardowe inspiracje w powojennej poezji polskiej, pisał: „Surrealizmu nigdy w Polsce nie było. I to jest tym ciekawsze, że surrealizmów było doprawdy bez liku. Być może – wbrew pierwotnym intencjom swych promotorów – surrealizmy rozpięzły się w rozmaitych kierunkach, przyjmując różnorodne formy i miana, kojarząc się z napotkanymi na swej drodze twórcami, stale ewoluując i poszerzając zakres swoich zainteresowań” (TENŻE: *Awangarda. Strajki, zakłócenia, deformacje*. Kraków 2017, s. 66). Badacz za kontynuatorów poetyki surrealistycznej skłonny jest, mimo cytowanej opinii, uznać Jerzego Harasymowicza, Zbigniewa Herberta, Andrzeja Sosnowskiego i Adama Wiedemanna.

¹¹ Por. R. SENDYKA: *W imię zmarłych: humanistyka forensycznej wrażliwości i publicznej prawdomówności*. „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 89.

projekcie sztuka Rosenstein objawia możliwość ukonstytuowania nowych form międzygatunkowej kohabitacji i stawia sobie za cel czynienie życia znośniejszym oraz bezpieczniejszym dla coraz większej liczby ludzi, ponieważ „Na całej kuli ziemskiej bije ciszą w naszych żyłach / puls tej samej krwi. / Ten sam rytm co w trawie” (WS, s. 106–107).

Drugie znaczenie słowa „forensyczny” wiąże się z rozwijającym się zwrotem sądowym/sledczym, który, jak podkreśla Ewa Domańska, dowartościowuje dowody rzeczowe, mające decydujące znaczenie w momencie dyskusji na temat sprawstwa i możliwości dochodzenia prawdy na podstawie nie-ludzkich i wiarygodnych aktantów, a nawet ekofaktów¹². Forensyczność, jako praktyka związana z procedurami zapewniającymi ujawnienie prawdy i wszczęcie wieloetapowego dochodzenia w celu wykrycia mordercy, pojawia się także w poezji Rosenstein, której naczelnym tematem, powracającym w wierszach, malarstwie oraz asambłażach wykonywanych od lat 60., jest Zagłada, a dokładniej jeden epizod – wspomniane zabójstwo rodziców z rąk szantażysty w lesie nieopodal Małkini. Poetka zdołała ocaleć, jednak w jej kolejnych tomach oraz sztuce pojawiają się elementy składające się na nekroperformans, wiążące to, co materialne, cielesne, oraz praktyki archiwalne¹³ (między innymi gromadzenie i zabezpieczanie).

W kolejnych tomach Rosenstein coraz wyraźniej można dostrzec wpływ praktyk śledczych na wyobraźnię artystki, która anektując forensyczny słownik (śląd, morderstwo, krajobraz cynegetyczny, narzędzie zbrodni), upomina się o zmarłych oraz dopuszcza w obrębie narracji o Zagładzie wątki sensacyjne zgodnie z założeniem Rity Felski dotyczącym szoku jako jednego z kluczowych sposobów odbioru sztuki¹⁴. Podstawowym chwytem wywołującym go jest afekt: „[...] możemy być bardziej wstrząśnięci i wytrąceni z równowagi przez skręcające wnętrza sztuki Sarah Kane niż przez dowolną liczbę zgonów, o których przeczytaliśmy w gazecie”¹⁵. Teza o sensacyjności, którą formułuje sztuka Rosenstein, mogłaby okazać się fałszywa, gdyby nie fakt, że tropem tym podążają również Dorota Jarecka i Barbara Piwowarska – autorki monograficznego opracowania jej twórczości – przyjmując, że obraz *Ekrany*, jeden z najsłynniejszych i pierwszych portretów rodziców z odciętymi głowami (namalowany w 1951 roku), mógł być oglądany na tzw. Wystawie Dziewięciu w 1955 roku w Krakowie lub na indywidualnej wystawie artystki w Zachęcie w 1967 roku przez zabójcę¹⁶.

¹² Zob. E. DOMAŃSKA: *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*. Warszawa 2017, s. 138–139.

¹³ Zob. D. SAJEWSKA: *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*. Warszawa 2016.

¹⁴ Por. R. FELSKI: *Literatura w użyciu*. Przeł. J. BORKOWSKA, K. DEMBOWY, K. IGNACZAK i in. Poznań 2016, s. 64.

¹⁵ Tamże, s. 126.

¹⁶ Por. D. JARECKA, B. PIWOWARSKA: *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie / I Can Repeat Only Unconsciously*. Warszawa 2014, s. 118.

Sensacyjne są także portrety rodziców: *Północ (Portret matki)* i *Świt (Portret ojca)* z 1979 roku¹⁷, ponieważ artystka porzuca zasadę *decorum* na rzecz dosłowności i naturalizmu, co pozwala „śmierć rodziców wydobyć z masowego tłą, nadać jej charakter indywidualny, dopełnić rytuału, którego Zagłada oraz jej obrzeża ofiarom odmawiały”¹⁸. Podstawą reprodukowanych wizerunków zdekapitowanych rodziców były przedwojenne zdjęcia, których negatywy zdołał zakopać właściciel zakładu fotograficznego¹⁹. Proces odtwarzania twarzy rodziców wiąże się więc również ze zstąpieniem pod ziemię i z wydobyciem skarbu. Portrety oddziałują z niespotykaną mocą dzięki zachowaniu indywidualnych rysów, podkreśleniu faktu morderstwa przez każdorazowe pozbawienie rodziców głów oraz zaakcentowaniu różnych momentów ich śmierci (tę „narracyjność” wprowadzają detale: na szyi matki krew wydaje się jeszcze niezakrzepła, natomiast twarz ojca przybiera odcień trupiej niebieskości, oczy stały się już zamglone). Zabiegi te umożliwiają uaktywnienie „wyobraźni relacyjnej”, której działanie wyjaśnia Dorota Głowacka:

Ponieważ podmiotowość jest ustanawiana przez związki z innym, moja własna istota rozpada się, a moje człowieczeństwo zostaje podane w wątpliwość, gdy innego dotyka przemoc, cierpienie, upokorzenie i śmierć [...]. Wyobraźnia relacyjna, czy też „wyobraźnia-z-innymi”, poprzedza więc pojęcie wyobraźni rozumianej jako najwyższy wyraz osobistej wolności. Jest ona niezbędna, abyśmy byli w stanie uzmysłwić sobie, czym jest cierpienie drugiego człowieka, oraz przyjąć, że jego prawo do bycia wolnym od cierpienia spoczywa również na naszych barkach²⁰.

Założenia badaczki okazują się komplementarne wobec poczynąń Rosenstein, która (nawet jeśli nie widziała momentu zabójstwa) kształtuje własną, oddziałującą afektywnie na oglądającego, historię morderstwa dwojga starszych ludzi. Co ważne: w wywiadach, wspomnieniach i nagraniu dźwiękowym artystka rekonstruuje linearną narrację, która respektuje zasady klasycznej opowieści (posługując się, jak podkreśla Jarecka²¹, językiem dokumentu), natomiast poezja, malarstwo i asamblaże umożliwiają nowe, oryginalne opracowanie tematu, które angażuje czytelnika/obserwatora, opierając się na zasadach współycia i współodczuwania z córką zamordowanych. Jarecka dodaje, że na obrazach pojawia się

¹⁷ Z 1973 r. pochodzą dwa obrazy Anny i Maksymiliana Rosensteinów: *Portret I (Portret matki)* oraz *Portret II (Portret ojca)*, które oddziałują na widza z powodu duplikacji portretów i rozmieszczenia ich na całej powierzchni płótna, co daje efekt napierania, nadmiaru oraz natarczości hauntologicznej wizji zmarłych upominających się o pamięć.

¹⁸ D. JARECKA, B. PIWOWARSKA: *Erna Rosenstein...*, s. 118.

¹⁹ Por. tamże, s. 79.

²⁰ D. GŁOWACKA: *Po tamtej stronie. Świadectwo – afekt – wyobraźnia*. Warszawa 2016, s. 191–192.

²¹ Por. D. JARECKA, B. PIWOWARSKA: *Erna Rosenstein...*, s. 96.

to, co szalone, żenujące, wstydlive²² i co nie mogłoby zostać wyartykułowane w innej formie. Uprzywilejowanymi obszarami eksperymentu okazują się poezja i sztuka, które dzięki forensycznej wrażliwości Rosenstein pozwalają artystyce zająć miejsce tłumacza, twórcy prozopopei²³:

Jestem ojciec i matka.
Rozsypuję ich słowa.
Właściwie,
kiedy rozwieram wargi,
mówią oni sami.
[...]
Jaki głos moim głosem cokolwiek powtarza?

SGM, s. 5

Strategia wierności umarłym oraz akcentowania etyki i odpowiedzialności²⁴, o których pisze Domańska, bliska jest także prezentowanym tu praktykom Rosenstein. Patronką jej działań można uczynić Judith Butler. Filozofka wydobywa „na światło dzienne nie tylko skończony charakter życia”, ale i kruchość (*vulnerability*) tego istnienia, które jeszcze trwa²⁵. Dodaje, że: „Uznanie, iż kruchość jest wspólna nam wszystkim, wprowadza silne normatywne zaangażowanie na rzecz równości”²⁶. Jedną z jej form jest domaganie się – mimo codziennych raportów o ofiarach śmiertelnych, które znieczulają opinię publiczną – uznania szczególnej wartości pojedynczego ludzkiego życia (nawet gdy przynależy ono do wrogiej nacji).

Tak sprecyzowany zakres działań forensycznych można odnieść do sytuacji Żydów zamkniętych w gettach okupowanej Europy; rzadko (jeśli w ogóle) pojawia się konstatacja, że śmierć większości z nich na skutek deportacji, masakr lub pojedynczych egzekucji powinna otrzymać kwalifikację morderstwa (często ze szczególnym okrucieństwem²⁷). Z uwagi na brak możliwości podjęcia czynności mających ustalić stopień zaniedbań i ich wpływ na zgon denatów wspominający czas Zagłady ograniczają się do podania przyczyn śmierci:

²² Zob. tamże.

²³ Por. R. SENDYKA: *W imię zmarłych...*, s. 88.

²⁴ Zob. E. DOMAŃSKA: *Nekros...*, s. 147.

²⁵ J. BUTLER: *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?* Przeł. A. CZARNACKA. Warszawa 2011, s. 57.

²⁶ Tamże, s. 76.

²⁷ Jeden z drastyczniejszych przykładów podaje Marek Edelman: „Nawet posłali tam chłopca, który nie doszedł (spalili go na Milej, przez cały dzień słyhać było jego krzyk), a chwila, w której Anielewicz dostał wiadomość, to była ta jedyna chwila, gdy odzyskał nadzieję, choć przecież od razu mówili mu, że nic z tego nie może wyjść, że się tam nikt nie przedostanie” (H. KRALL: *Zdążyć przed Panem Bogiem. Hipnoza. Biała Maria*. Warszawa 2013, s. 87).

Tutaj chowano wszystkich, którzy zmarli jeszcze przed likwidacją getta – z głodu, na tyfus, z wycieńczenia na ulicy, w opuszczonych mieszkaniach. Co rano pracownicy Towarzystwa „Wieczność” wychodzili z ręcznymi wózkami, zbierali z ulic ciała i układali stosami na wózkach, jedno na drugich, następnie przecinali jezdnię na Okopowej, wyjeżdżali na cmentarz, który był po aryjskiej stronie, i szli tędy, aleją, do muru²⁸.

Marek Edelman mówi też o przypadku Seweryna Majdego, który cisnął w głowę jednego z żandarmów ciężką popielnicą²⁹, za co został rozstrzelany. Ze względu na to, że był to jedyny znany wypadek celowej samoobrony, jego personalia oraz sposób śmierci zostały utrwalone i przekazane Hannie Krall. Zasadą organizującą selekcję informacji dotyczących zgonów był więc eksces, wyłom w rutynowym poddawaniu się woli okupanta, a także przydatność w szeregach organizacji, stąd rekonstrukcja losów łączniczki ŻOB-u, która kolportowała gazetki do Piotrkowa: „Kiedyś w drodze powrotnej złapali ją Ukraińcy i chcieli zastrzelić, ale nasi ludzie zdołali wetknąć im jakieś pieniądze; Ukraińcy postawili ją nad grobem, strzelili ślepych nabojami, ona udała, że pada, a potem nadal wozila do Piotrkowa te gazetki”³⁰.

Jeśli w zapisach diarystów pojawia się wzmianka o czyjejś śmierci, to w znakomitej większości przypadków dotyczy osobistości znanych (między innymi Marysia Ajzensztadt, Roman Kramsztyk, Icchak Giterman)³¹. Odstępstwo od tej reguły stanowią zapisy Abrahama Lewina, który skrupulatnie odnotowywał szczegóły morderstw, między innymi współudział żydowskich prostytutek i suteniera, dzięki czemu „opowiedziana historia traci swą jednoznaczną wymowę, wymyka się martyrologicznemu schematowi, stając się przez to jeszcze bardziej przerażająca. Odsłania prawdę o dzielnicy zamkniętej, w inny sposób trudno dostępną czy wręcz nieosiągalną”³². Relacja Lewina przyjmuje formę zeznania, które mogłoby stanowić dowód w sprawie, gdyby takowa się odbyła. Jednak w czasie anomii próby rekonstrukcji faktów na podstawie zeznań świadków i materiału dowodowego, prowadzące do wskazania winnych oraz osądzenia ich, nie mogły się powieść:

Uśmiercanie na taką skalę było nie tylko czymś niewyobrażalnym, w co nie mogły do końca uwierzyć same ofiary. Masowa śmierć, zadawana metodycznie, na zimno, w ramach zbiurokratyzowanych procedur – wymykała się także zindywidualizowanemu opisowi. Wizerunek zbiorowego mordu jest jakby zatarły, brak w nim wyraźnego konturu, zbliżeń, charakterystycznych szczegółów.

²⁸ Tamże, s. 71.

²⁹ Zob. tamże, s. 86.

³⁰ Tamże, s. 61.

³¹ Zob. J. LEOCIĄK: *Tekst wobec Zagłady. O relacjach z getta warszawskiego*. Wrocław 1997, s. 205–212.

³² Tamże, s. 215.

Ujawnia raczej typowość niż wyjątkowość, raczej powtarzalność niż jedynokowość. Ofiary, pozbawione przez oprawców tożsamości, najczęściej pozostawały bezimienne również w relacjach świadków i ocalonych³³.

Przeczytać dzienniki i egodokumenty z gett, mając na uwadze, że każde z istnień zasługiwało na ochronę, a po wojnie nie udało się ukarać sprawców i upamiętnić wszystkich ofiar, to jeden z najważniejszych postulatów zwrotu forensycznego. Sztuka Rosenstein, akcentując konieczność domagania się sprawiedliwości forensycznej, która gwarantowałaby zbliżenie ludzi, zwierząt i roślin, upomina się także o to, co słabe i kruche. Stawiam tezę, że surrealny rodowód tej twórczości w połączeniu z doświadczeniem Zagłady spowodował wyczulenie artystki na zjawisko relegowania niektórych istnień poza wspólnotę, której członkom należy się pamięć, oraz pozwolił zrewidować pogląd na ludzką hegemonię w momencie kryzysu ekologicznego. Poezja Rosenstein, sondując problemy, których eskalację przyniosły pierwsze dekady XXI wieku, antycypuje konieczność krytyki antropocentryzmu oraz poszukiwania nowych form kohabitacji ludzi i nie-ludzi. Projekt lektury, który tu przedstawiam, wiąże się z przekonaniem o prekursorstwie tej autorki i jej intuicji w kwestii świadomości nekroekologicznej. Poezja i sztuka, w których doświadczenie Zagłady rozpisane jest na poszczególne sekwencje obrazów, nie pozostawiają wątpliwości co do skuteczności angażowania czytelnika/widza za pomocą nastrojów i afektów. Oglądając portrety rodziców poetki, czuje się złość, gniew, współczucie, w końcu, opisywany przez Felski, szok, którego podstawą jest świadomość pogwałcenia prawa i niespełnienia warunków ochrony ludzkiego życia. Natomiast czytając liryczny pamiętnik (tak można traktować kolejne, wydawane dość regularnie tomy poetyckie), ujawniający poszczególne odsłony doświadczenia samotności, opuszczenia, w końcu rozpadu (znamionującego kondycję psychiczną i fizyczną), pamiętać trzeba o wychyleniu tej poezji w stronę posthumanizmu i regule szacunku: „Kaźde miejsce na ziemi jest tak samo wąskie. / Kaźde można poszerzyć o nieistnienie” (*Międzysen*, WS, s. 36). Formuła ta, nosząc znamiona oksymoronu, najpełniej wyraża konieczność pamięci i troski o tych, którzy w danym momencie historycznym zostali pozbawieni (w wyniku niesprzyjającego układu politycznego lub partykularnych interesów) szansy upamiętnienia lub obrony.

Rosenstein kilka lat przed Jeanem-François Lyotardem określiła Zagładę jako trzęsienie ziemi³⁴ („Idę przez trzęsienie. Epicentrum we mnie” – *Bez nikogo*, WS, s. 154), co miało obrazować zarówno jej osobistą sytuację, jak i kondycję środowiska po katastrofie³⁵. Korpus praktyk, które wyszczególnione zostały w jej poezji

³³ Tamże, s. 212.

³⁴ Zob. J.-F. LYOTARD: *Poróżnienie*. Przeł. B. BANASIAK. Kraków 2010, s. 69.

³⁵ Zob. J. MAŁCZYŃSKI: *Krajobrazy Zagłady. Perspektywa historii środowiskowej*. Warszawa 2018.

(łącznie z dbaniem o dobro planety, zwierząt i najbliższych), można nazwać, za Sendyką, kuratorskimi³⁶(badaczka przeciwstawia im działania zarezerwowane dla funkcji kustosa). Ich zakres okazuje się szeroki i obejmuje interwencję, diagnostykę, prewencję i kontrolę, a także działania wychowawczo-resocjalizacyjne. Tak sprofilowane zadania tej poezji świadczą też o tym, że celem jest tu angażowanie i forsowanie nowej wizji wspólnoty.

Poezja w działaniu

Ryszard Matuszewski, podsumowując poetyckie dokonania 1972 roku na łamach „Miesięcznika Literackiego”, odnotował (obok tomów Heleny Komorowskiej i Łucji Danielewskiej) debiut Erny Rosenstein:

[...] *Ślad* Erny Rosenstein, tom wierszy pióra wybitnej malarki, jest książką znaczącą, której ukazanie się ma swoją wagę tak moralną, jak artystyczną, mimo iż trudno w tym – formalnie biorąc – debiucie widzieć zapowiedź jakiejś kontynuacji. Po prostu to świadectwo musiało być dane, ten „ślad” musiał być odcisnięty. Wiersze Erny Rosenstein, artystycznie dojrzałe, zamknięte w oszczędny kształt, którego nie wahałbym się nazwać nowoczesnym klasycezmem awangardowej proweniencji, a którego oblicze wyznaczają zarówno nazwiska Przybosa i Różewicza, jak Herberta, mówią o doświadczeniach epoki, doświadczeniach, które w każdym człowieku mojej przynajmniej generacji muszą budzić największy odzew³⁷.

Uwaga o efemeryczności poetyki okazała się nietrafiona, jednak jest cenną wskazówką do rekonstrukcji światopoglądu krytyka, który mianując ją sukcesorką męskich wzorców, nie brał pod uwagę możliwości wypracowania przez Rosenstein oryginalnego idiomu. Cenniejsze uwagi poczynił recenzujący *Wszystkie ścieżki* Paweł Dybel, pisząc o zasadzie „poetyckiej kulminacji – potęgowania określeń rzeczy do momentu niewyraźności, do osiąganego granicy, poza którą nie ma już przejścia”³⁸. Zauważył także „dynamiczne rozumienie przez poetkę jej pojęcia »nicości«, co sprawia, że nie jest ona pustym niczym, ale wyczuwa się ją podskórnie w każdym niemal wierszu, zdaniu, słowie. Jest ukrytym ośrodkiem, ku któremu dążą i skąd wywodzą się wszystkie ścieżki życia, problemem, który autorka pragnie uchwycić i wyrazić w jego przemienności”³⁹.

³⁶ Por. R. SENDYKA: *W imię zmarłych...*, s. 85.

³⁷ R. MATUSZEWSKI: *Wszyscy piszą wiersze*. „Miesięcznik Literacki” 1973, nr 12, s. 57.

³⁸ P. DYBEL: *Pęknięty czas...*, s. 122.

³⁹ Tamże.

Obaj krytycy konsekwentnie nie napisali, jakie wydarzenie wyznaczyło kluczowe dominanty tematyczne oraz bezkompromisowy sposób kolekcjonowania przez Rosensteina emocji i opracowywania ich w formie mgławicowych obrazów. Matuszewski docenił wagę moralną debiutu⁴⁰ i choć wybrał w swoim omówieniu jedne z najlepszych wierszy, zdecydował się na umieszczenie poezji Rosensteina w kontekstowej ramie w obawie przed możliwością przecenienia jej poetyckich umiejętności (wyraźnie wskazał bowiem domenę jej działań).

Wnikliwszymi komentatorkami jej dorobku okazały się Bożena Kowalska i Hanna Ptaszkowska, które (każda w swoim stylu) podkreśliły wspólne poezji i sztuce dominanty tematyczne, rozpiętość między „światłem i cieniem, pogodą i nostalgicznym smutkiem”⁴¹ oraz prywatność, doraźność i przemijający kontakt z artystą⁴². Ptaszkowska dodaje: „Na taką bezinteresowność umie zdobyć się dziecko i w tym sensie o malarstwie Erny Rosensteina możemy powiedzieć, że niesie w sobie dziecięcą, nie zafałszowaną prawdę”⁴³. Uchwycenie interferencji między malarstwem, obiektami surreálnymi a poezją jest kluczową zasadą poznania tej ostatniej, o której zdawkowo wypowiedział się Matuszewski.

Kowalska, podejmując próbę scharakteryzowania dorobku Rosensteina w kilku formułach, za jego główne atuty uznała wieloznaczną metaforykę, aluzyjność i „ekscytujące wyobraźnię niedopowiedzenia”⁴⁴. Sama artystka pojmowała poezję, podobnie jak rysunki, jako punkt odniesienia do dalszych poszukiwań formalnych zdających raport z tęsknot, obaw i lęków⁴⁵:

Ja z wnętrza wydobywałam zawsze coś, co dla mnie samej stanowi tajemnicę. Nie wiem, co za chwilę ze mnie wyjdzie. W sposób irracjonalny raczej wiedziałam, że istnieje we mnie coś, co się chce ujawnić i ja tylko mogę to zobaczyć i wyrazić. Jeśli zaś patrzę na płótno, wydaje mi się również, że to już tam istnieje, tylko muszę je ujawnić⁴⁶.

Z tej niepełnej rekonstrukcji recepcji jej sztuki wynika znacząca polaryzacja dwóch stanowisk krytycznych: pierwsze (Matuszewski) docenia nominalną,

⁴⁰ MATUSZEWSKI wśród wierszy wartych odnotowania wymienia *Protezy* i *Deklarację*, w których zaszyfrowane zostały reakcje na wydarzenia Marca '68. Zob. TENŻE: *Wszyscy piszą wiersze...*, s. 57.

⁴¹ B. KOWALSKA: *Uzupełnienia*. W: *Erna Rosenstein...*, s. 41.

⁴² H. PTASZKOWSKA: (2). W: *Erna Rosenstein...*, s. 42. Przedruk tej wypowiedzi pochodzi z 6. numeru „Poezji” z 1967 r.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ B. KOWALSKA: *Uzupełnienia...*, s. 39.

⁴⁵ Celnie wyraziła to Hanna Ptaszkowska, pisząc o spuściźnie plastycznej Rosensteina: „Mimo że osobista emocja i prywatna fantastyka staje się zobiektywizowanym faktem malarskim – obraz nie traci charakteru intymnej notatki i marginalnego śladu” (H. PTASZKOWSKA: (2)..., s. 43).

⁴⁶ *Na pewno mu nie przeszkadzałam. Rozmowa z Erną Rosensteinem. [Rozmawiał Józef Baran].* W: *Erna Rosenstein...*, s. 78–79.

a drugie (Ptaszkowska, Kowalska, Dybel) czasownikową wartość twórczości Rosenstein. Jej przypadek pokazuje, że nowatorstwa nie dyskredytują powinowactwa i nawiązania do innych artystów, ponieważ, jak pisze Kowalska w kontekście podobieństwa postawy autorki *Śladu* do poczynąń Paula Klee, „Nawet jeśli sięga artystka po to, co już w sztuce było, po rzeczy zawidziane – i tak nie są to już one, ale ich nowe kreacje, przetworzone wyobraźnią i dotknięciem jej dłoni”⁴⁷. Ważniejsze jest więc zobaczenie w niej poetki/plastyczki, której sztuka działa (i oddziałuje), niż poszukiwanie źródeł twórczości i skrupulatne wyszczególnianie artystycznych antenatów.

W twórczości Rosenstein doświadczenia Zagłady i Marca '68 pozostają w ścisłej zależności (drugie z nich spowodowało erupcję talentu literackiego⁴⁸). Można by pokusić się o stworzenie listy powracających obrazów i fraz (w tomie wybranych wierszy pod niektórymi widnieje dokładna data powstania), jednak przyniesie to niewielki pożytek dla zrozumienia fenomenu tej poezji i braku miejsca dla Rosenstein w powojennych syntezach.

Celniejsze okazuje się podjęcie, za Ritą Felski, próby scharakteryzowania „literatury w użyciu”, która, jak przekonuje badaczka, oddziałuje na czytelnika za sprawą dwóch rozbieżnych sposobów odbioru – oczarowania i szoku: „Oczarowanie, posiadając coś z instynktowności szoku, nie ma nic z jego poruszającego i konfrontacyjnego charakteru”⁴⁹. Autorka *Śladu* oczarowuje, zdaniem Kowalskiej, samą poetyką i melodyjnością⁵⁰, tworząc misterny świat odwzorowywany w dwóch różnych mediach (malarstwie i poezji). Jednak, mimo że Felski określa efekty szoku jako niepewne, chwiejne i trudne do wyskalowania, istnieje tabu, którego złamanie każdorazowo wywołuje szok:

Tak długo, jak będziemy skłonni do uników, eufemizacji i zaprzeczenia, tak długo, jak będziemy wzdragać się przed tym, co przypomina o materialności i śmiertelności naszej egzystencji jako kruchego połączenia krwi, kości i tkanek, w sztuce zawsze będzie miejsce dla szoku⁵¹.

⁴⁷ B. KOWALSKA: *Uzupełnienia...*, s. 38.

⁴⁸ Poetka w rozmowie z Józefem Baranem wyznała, że dzięki namowom męża, Artura Sandauera, oraz na skutek wydarzeń Marca '68 zdecydowała się zmienić formę artystycznej wypowiedzi, a także opublikować powstałe wtedy wiersze: „A tamto [twórczość poetycka – A.J.] było jakąś moją bardzo osobną twórczością i pewnie nigdy nie wyszłabym z tym na zewnątrz, gdyby nie sugestia Artura. Ale to było już znacznie, znacznie później. Jak się zebrało mnóstwo emocji, których nie mogłam inaczej wyrazić niż poprzez poezję. Po roku 1968, kiedy wielu przyjaciół wyjechało, kiedy poczułam się zbulwersowana wieloma sprawami – powstało dużo wierszy. Wtedy Artur namówił mnie do ich wydania w tomiku. Na pewno mu nie przeszkadzałam” (*Na pewno mu nie przeszkadzałam...*, s. 72).

⁴⁹ R. FELSKI: *Literatura w użyciu...*, s. 64.

⁵⁰ Por. B. KOWALSKA: *Uzupełnienia...*, s. 40.

⁵¹ R. FELSKI: *Literatura w użyciu...*, s. 143.

Szokujące są przede wszystkim naturalistyczne autoportrety Rosenstein, które korespondują z autocharakterystykami Leonory Carrington, informującej o braku uzębienia i odcinającej się od przypisywanej jej w młodości roli seksownej muzy⁵²:

Chybaś tu z rzeźni – ogryzek.
Chyba wiatr ci powyrywał włosy
albo mole wyżarły.
Tak biczowana zmarszczkami
jeszcze wyszłaś z lustra?

[...]
Bardziej byłabyś,
gdyby cię nie było.

SGM, s. 54

Drugi obszar, komplementarny wobec rozpadającej się powierzchowności, stanowi wnętrze ukazane jako wyludniona komora:

Zielskiem zarosły mi rygle.
Jestem w futrach najgłębszej piwnicy.
Słoiki pełne marzeń toczy robactwo.
Leżą zapasy słów, z których wyparowało życie.
Pudełka bez niczyjej kontroli.
Rdza.
Konserwy jutra
w nylonach z dziur i nicości,
w kawałkach aureoli...
Pieczęć na strup.

WS, s. 74

Ten abiektałny obraz, będący ekwiwalentem doświadczenia Zagłady, przez zestawianie zniszczonych, nieprzydatnych przedmiotów, które dawno utraciły wartość, jest wyznacznikiem zdegradowanej wyobraźni Rosenstein oraz stanowi punkt wspólny poetów wyczulonych na jakość i materialność przedmiotów, którzy stosują wyliczenie jako wyznacznik elegijności: Stanisława Grochowiaka i Mirona Białoszewskiego. Felski, polemizując z tezą o możliwości oddziaływania tekstów literackich jedynie w momencie ich pierwszego ukazania się, odrzuca ugruntowany sposób myślenia, który zakłada, że szokowanie jest synonimem nowego, i konceptualizuje ich potencjał w postaci bomb zegarowych, ładunków nafaszerowanych materiałem wybuchowym⁵³. Wiersze Rosenstein stanowią rodzaj „podróżników w czasie” (to także określenie zaproponowane przez badaczkę), którzy trafili na

⁵² Zob. A. TABORSKA: *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*. Gdańsk 2013, s. 230.

⁵³ Por. R. FELSKI: *Literatura w użyciu...*, s. 127–128.

odpowiedni moment nie tylko ze względu na komparatystyczne badania, wykazujące równoległość awangardowych poczynań artystów z za żelaznej kurtyny wobec twórców zachodnich, lecz również z uwagi na współczesne tendencje do detronizacji podmiotów na rzecz siatki nie-ludzkich aktorów.

Kluczowym, choć niewyjaśnionym przez Matuszewskiego, spostrzeżeniem jest to dotyczące wspólnej poetom wstrzeźliwości emocjonalnej oraz (co sugeruje zestawienie Rosenstein z Herbertem) szyfrowanie współczesności i kreowanie światów lirycznych w pozornym zawieszeniu temporalnym. Jeśli pokusić się o wskazanie dwóch chwytów organizujących wiersze Rosenstein (komplementarnych wobec formuł krytycznych Matuszewskiego i Dybła), byłyby to nastrój (*Stimmung*) oraz afekt (autor *Dylematów demokracji* wspomina o somatycznym odczuwaniu pozornej nicości, co koresponduje z wizualizacją afektu, którą jest nakłuwanie skóry⁵⁴ ukazane na obrazie *Uderzenia*⁵⁵ z 1968 roku).

Pamiętając jednak o wskazówce Jill Bennett, która twierdzi, że żadne dzieło, nawet to afektywnie oddziałujące na odbiorcę, nie jest nośnikiem czy śladem cudzej traumy, trzeba odrzucić teorie głoszące możliwość zapośredniczenia tego, co traumatyczne w sztuce i literaturze. Badaczka w artykule *Wnętrza, zewnątrz: trauma, afekt i sztuka* przekonuje, że „afekt nie podlega wstępnemu kodowaniu ze strony systemu przedstawieniowego pozwalającego na odczytanie obrazu »o traumie«, a następnie na doświadczenie obrazu jako traumy wtórnej (*secondary trauma*)”⁵⁶. Stawką afektywnej estetyki nie jest zmuszenie odbiorcy do identyfikacji ze strauumatyzowanym podmiotem, lecz objawienie, które pochodzi z cielesnego afektu zgodnie z zasadą, że „Prawda odsłania się ciału, nigdy zaś obserwatorowi”⁵⁷. Bennett podkreśla, że konieczne jest „widzenie z wnętrza ciała, dzięki czemu bardziej dogłębnie widzi się prawdę”⁵⁸. Akt odbioru estetycznego nie polega na aktualizowaniu mechanizmu wtórnej traumy, ale na otwarciu nowego pola wymiany i odwołaniu do bieżących wydarzeń. Dlatego w *Skale* poetka odrzuca substancjalność skały na rzecz „sieci gęstniejącej”, wiążącej krzywdy czasu Zagłady i współczesności:

Ja – jestem już nie skała – sieć gęstniejąca,
lustro dla nóg po mnie idących

⁵⁴ Jill Bennett podkreśla, że obraz przerwanej skóry pojawia się w pracach artystów zajmujących się pamięcią zmysłową. Jako przykład podaje *Parting Embrace* Dennisa Del Favera. Skłonność do takiego obrazowania wykazują często artyści, którzy przepracowują przemoc cielesną. Zob. J. BENNETT: *Wnętrza, zewnątrz: trauma, afekt i sztuka*. Przeł. A. KOWALCZE-PAWLAK, T. BILCZEWSKI. W: *Pamięć i afekty*. Red. Z. BUDREWICZ, R. SENDYKA, R. NYCZ. Warszawa 2014, s. 174.

⁵⁵ Na temat strategii afektywnych w sztuce Rosenstein zob. D. JARECKA, B. PIWOWARSKA: *Erna Rosenstein...*, s. 219–236.

⁵⁶ J. BENNETT: *Wnętrza, zewnątrz...*, s. 164.

⁵⁷ Tamże, s. 170.

⁵⁸ Tamże.

ciągle i ciągle...
 Ciskajcie wasze noże!
 Otwieram przestrzeń
 na wielką bezbolesność,
 na – WSZYSTKOŚĆ –
 – minus.

Ś, s. 8

W działaniach artystycznych Rosenstein dochodzi do sprzężenia tego, co ludzkie, i tego, co nie-ludzkie, na dwóch polach: w asambrażach i poezji manifestującej uznanie dla wszystkiego, co kruche i słabe (porzuconych przedmiotów i zwierząt), na długo przed nazwaniem Zagłady punktem krytycznym, na skutek którego konieczne stało się wyszczególnienie nowych obszarów katastrof (między innymi ekocydu, terracydu i planetocydu). Redukcja roli ludzkich aktorów postępuje w tej poezji stopniowo, lecz konsekwentnie. Zarzewiem wiary w nowy ład jest przeświadczenie o emancypacyjnym potencjale przedmiotów zdolnych zaburzyć dotychczasowe *status quo*, jak również wyrazić niewyraźne (strategia ta okaże się kluczowa w procesie dowartościowywania artefaktów po Zagładzie⁵⁹ i materialności jako sposobu przepracowywania traumy⁶⁰), co wskazuje na surrealistyczny rodowód praktyk Rosenstein:

Zainteresowanie surrealistów rzeczami wzięło się z przekonania, że nadrzeczywistość tkwi w rzeczywistości. Surrealistyczne przedmioty były owej innej rzeczywistości zwiastunami. Stanowiły dowód na moc wyobraźni, wyraz ciekawości nieograniczoną ilością rozwiązań możliwych. Wyzwalały rzeczy z pęt narzuconej im użytkowości. Wywoływały w widzu niepokój⁶¹.

To pokrewieństwo nie jest przypadkowe; poetka w 1938 roku zwiedziła Międzynarodową Wystawę Surrealizmu w Galerie Beaux-Arts w Paryżu⁶², a jej reminiscencje, objawiające się w dalszych etapach twórczości, zbadała skrupulatnie Dorota Jarecka, wśród inspiracji wymieniając między innymi *Téléphone-homard* Salvadora Dalego (jego odpowiednikiem był niepokojący telefon-destrukt) i *Śniadanie w futrze* Méret Oppenheim (wariant biżuteryjny – bransoletka z futrem powstała jako przedmiot do kolekcji domu mody Elsy Schiaparelli – mógł być powodem zainteresowania Rosenstein sztuką recyklingową i podjęcia wyzwania stworzenia biżuterii wykonanej własnoręcznie z odpadów).

⁵⁹ Zob. B. SHALLCROSS: *Rzeczy i Zagłada*. Kraków 2010, s. 19–25.

⁶⁰ Zob. P. MOŹDŻYŃSKI: *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*. Warszawa 2011, s. 97–105.

⁶¹ A. TABORSKA: *Spiskowcy wyobraźni...*, s. 179.

⁶² Zob. D. JARECKA, B. PIWOWARSKA: *Erna Rosenstein...*, s. 16. Fakt ten wspomina również Urszula USAKOWSKA-WOLFF – przyjaciółka artystki. Zob. TAŻ: *Odbicia na płótnie, niecichnące słowa*. „Midrasz” 2014, nr 1, s. 29.

Surrealizm jako ruch emancypujący wyobraźnię wymagał zrewolucjonizowania spojrzenia na to, co pozornie znane, w celu odkrycia nadrzeczywistości. Poezja wykorzystująca konwencje surrealistyczne może, jak przekonuje z powodzeniem artystka, zbliżyć się do doświadczenia Zagłady. Ta odpowiedniość wynika przede wszystkim z odwrócenia dotychczasowych wektorów nawiązań i inspiracji. René Passeron twierdzi, że XX wiek przyniósł obrazy, których groza unieważnia dotychczasowe wyobrażenia makabry prekursorów surrealizmu⁶³, stąd puenta *Po wszystkim*:

Otulę się w cień,
 okryję ciepłą powieką,
 zamieszkać w przydrożnej chwili...
 Tam na byle jakim kalendarzu
 ukrzyżowano nawet motyla,
 aby zapomnienia swego strzegł
 i nawet posłoneczną plamę,
 która odtąd się cofa...
 [...]
 Oto latarnia spala samotność na światło,
 wbita w ziemię,
 twarda i pozytywna jak grób...

Teraz już, choćby pękła sama północ i wylała noc
 i choćby krzyk bardziej jeszcze od niej nocny...
 Znam to...

Widziałam taką jawę, że im zrówna...
 [...]

Ś, s. 41

Mimo że zamykająca wiersz deklaracja wyłamuje się z porządku surreального obrazowania, zaburzając efekt poetyckiej kulminacji (o którym wspominał Dybel), przypieczętowanie surrealityzmu tego, co nie mogłoby konkurować z wytworami wyobraźni Hansa Memlinga, Hieronima Boscha, Francisca Goi lub Gustava Klimta.

Ratunkiem jest tylko poezja

Berel Lang, zastrzegając, że „dla określonej tematyki literackiej dyskurs figuratywny może być niewłaściwym, a faktycznie zupełnie nieodpowied-

⁶³ Zob. R. PASSERON: *Encyklopedia surrealizmu*. Przeł. K. JANICKA. Warszawa 1993, s. 25.

nim medium⁶⁴, konsekwentnie odmawia poezji wartości epistemologicznej i zastrzega, że jest ona nieodpowiednią formą do narratywizacji doświadczenia Zagłady. Podstawą jego podziału na wartościowe pisarstwo historyczne/dokumentalne i figuratywne/fikcyjne jest wiara w „moralne korelaty» – czyli punkty, w których przecinają się wartości moralne i literackie, kiedy moralny charakter tematu literackiego narzuca ograniczenia na formalne cechy tekstu. Na tej podstawie można wyciągnąć wniosek, że fundamentalna różnica pomiędzy pisarstwem historycznym a literaturą piękną tkwi w cechach moralnych⁶⁵. Literackość jest według badacza niestosowna ze względu na odwołanie czytelnika od konkretów (dla Langa pierwszorzędne znaczenie mają fakty, liczby i daty) oraz akcentowanie estetyzacji. Postuluje on także konieczność istnienia miejsc niedookreślenia, co wiąże się z nakazem utrzymania zasady „zakazu reprezentacji”:

Ekstremalny charakter nazistowskiego ludobójstwa jest oczywisty, nie wymaga dodatkowych wyjaśnień. Można by było przedstawić je za pomocą zwykłych poetyckich lub prozatorskich środków, które – gdyby działały we właściwy sobie sposób – „symbolizowałyby” ludobójstwo, przedstawiałyby cechy, dzięki którym czytelnik mógłby je sobie pełniej wyobrazić lub uświadomić. Jednak w najlepszym wypadku pisarz rozwodziłby się tu nad rzeczą samą przez się oczywistą: jakie zabiegi literackie mogą pełniej „uświadomić” fakty przynależące do tego wydarzenia? W najgorszym to, co napisał, nie dorównywałoby nawet intensywności owych faktów. A zatem piszmy, zakładając pewne wydarzenia, traktujmy jak rzecz oczywistą ich istnienie i ekstremalny charakter – nawet jeżeli oznacza to, że czytelnik sam będzie musiał uzupełnić historyczne szczegóły i wyobrazić sobie reakcje, których sam tekst nie dostarcza⁶⁶.

W rozważaniach Langa można jednak dostrzec dwie niekonsekwencje. Pierwsza dotyczy zakazu ujawniania tego, co powinno zostać utajone, który zostaje przez badacza uchylony w momencie konfrontacji kłamstwa jako szczególnej figury retorycznej z możliwościami języka figuratywnego, ponieważ „celem języka figuratywnego, a być może i wszystkich języków, było odkrywanie i podkreślanie, a nie likwidowanie, pomniejszanie czy niszczenie⁶⁷. Druga natomiast dotyczy deprecjonowanych zasad dyskursu figuratywnego polegających na personalizowaniu wydarzeń bezosobowych i zbiorowych oraz dehistoryzowaniu i generalizowaniu wydarzeń określonych i przypadkowych⁶⁸.

⁶⁴ B. LANG: *Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea*. Przeł. A. ZIĘBIŃSKA-WITEK. Lublin 2006, s. 160.

⁶⁵ Tamże, s. 136.

⁶⁶ Tamże, s. 119.

⁶⁷ Tamże, s. 116.

⁶⁸ Lang pisze: „Poprzez uznanie możliwości alternatywnych, figuratywnych perspektyw, pisarz podkreśla proces reprezentacji i swoją osobę jako elementy reprezentacji – co jest dalszą redukcją tego, co dla tematu, jakim jest nazistowskie ludobójstwo, pozostaje sprawą podstawową;

Zasada ta w przywoływanej przez Langa poezji Paula Celana manifestuje się przez wierność jednostkowej biografii. Badacz zastrzega wręcz, że konieczność poznania biografii poety „jest niezbędna dla doświadczenia siły tkwiącej w poematach”⁶⁹.

W tak zarysowanym projekcie wierności faktom i dowartościowaniu „kroniki zdarzeń”⁷⁰, której ustalenie pozostaje, według autora *Nazistowskiego ludobójstwa*, jednym z najważniejszych zadań całego pisarstwa o Szoa, nie ma miejsca na to, co w poezji o Zagładzie najważniejsze: obrazy afektywnie poruszające czytelnika⁷¹ oraz całą sferę emocji ocalałych, które poezja transmituje. Lang, podejrzliwy wobec sztuki słowa jako fałszującego doświadczenie, uznaje jednak prymat Celana wśród innych podejmujących temat Holokaustu. Niekonsekwencja wynikająca z dodatkiego wartościowania dyskursu figuratywnego (przy jednoczesnej świadomości jego pułapek i mielizn) ma swoje źródło w afektach, których badacz nie może zredukować, choć asekuje się dodaniem do opinii przysłówka „prawdopodobnie”. By utrzymać w mocy forsowaną tezę o niespełnianiu przez poezję zadań pisarstwa historycznego, Lang dodaje (usprawiedliwiając), że odwołania do prawdziwych imion (Małgorzaty i Sulamity) w *Fudze śmierci* można traktować jako walor referencji⁷².

Trafniejsze rozpoznania względem poezji tego autora proponuje Hans Ulrich Gumbrecht, który próbując odpowiedzieć na pytanie: „Jak mamy rozumieć świat poetycki Celana oraz intensywność jego obrazowania?”, stwierdza:

Liczne zachodzące na siebie elementy tego świata nie tworzą spójnej całości ani niczego w rodzaju „systemu”. Zamiast tego, gdy czytamy wczesne teksty poety, czujemy się tak, jakbyśmy znajdowali się w jakimś polu siłowym. Z jednej strony, obecność centralnego motywu naczynia obiecuje bezpieczeństwo – pełnię

poza tym »perspektywa« indywidualna jest w najlepszym wypadku niestosowna. Wydaje się, że znaczenie pewnych tematów może być zbyt szerokie lub głębokie, aby pozostawiać je indywidualnemu punktowi widzenia, zbyt ekstremalne i zbyt istotne, aby można było utrzymać koncepcję istnienia wielu możliwości. Pod takim naciskiem założenie o iluminacji zwykle przyznawane aktowi pisania (jakiegokolwiek pisania) zaczyna tracić swoją siłę” (tamże, s. 155–156).

⁶⁹ Tamże, s. 150.

⁷⁰ Tamże, s. 97.

⁷¹ Alvin H. Rosenfeld, broniąc swobody twórczej, która wykracza poza nakaz wierności faktom, pisze: „Przyglądając się powieści o Holokauście 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, które tak poruszyły Carla Leviego” (A.H. ROSENFELD: *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*. Przeł. B. KRAWCOWICZ. Warszawa 2003, s. 123). Badacz wymienia przede wszystkim pola ludzkich głów z *Krwi nieba* Piotra Rawicza, martwe dzieci wynoszone z wagonów „jak kurczaki” z opowiadania *Proszę państwa do gazu* Tadeusza Borowskiego i rzeź motyli z *Ostatniego sprawiedliwego* André Schwarz-Barta.

⁷² B. LANG: *Nazistowskie ludobójstwo...*, s. 150.

maturalnego życia, którego ludzka egzystencja może się trzymać, w czasie gdy niekontrolowane siły i ruchy nieustannie zagrażają jej wykojeniem⁷³.

Uczucie bycia w polu siłowym, a także odnotowana ambiwalencja w stosunku do obrazów są bardziej pożądanym efektem niż próba potraktowania wiersza jako źródła wiedzy historycznej (co ważne, nawet Lang ulega iluzji braku konwencji w pisarstwie Borowskiego, dowartościowując jego „koncepcję zobiektywizowanych [...] szczegółów”⁷⁴, co oczywiście w świetle nowych odczytań okazuje się błędnym rozpoznaniem) oraz śledzenia odprysków przeszłości w postaci dat i imion, ponieważ dotyczą nastrojów, jakie wywołuje w czytelniku poezja o Zagładzie.

Gumbrecht, proponując nowy sposób opisu tekstów literackich, wyróżnia ich pojedyncze składniki (między innymi słowo, ton, rytm), które przykuwają uwagę i wpływają na sposób recepcji poszczególnych utworów. Oddziałujące na czytelnika nastroje pozwalają na szczególnie intensywne i intymne przeżywanie odmienności (*Alterität*)⁷⁵. Uwaga ta jest ważna, ponieważ to właśnie piętnowane przez Langa bliskość i jednostkowość doświadczenia, które transmituje wiersz, stają się gwarantem uobecnienia minionej rzeczywistości i dzięki temu doznania wrażenia bezpośredniości⁷⁶. Badacz podkreśla, że jego metoda nie może zostać skodyfikowana, ponieważ warunkiem sukcesywnie przeprowadzonego czytania nastrojów jest nie tylko przesłanie większej liczby tekstów w celu odtworzenia nastrojów historycznych sytuacji, lecz również bycie „osobiście dotkniętym od środka”⁷⁷, afektywnie poruszonym:

„Czytanie nastrojów” to odkrywanie nastrojów w tekstach i innych artefaktach, afektywne i także fizyczne wchodzenie z nimi w bliski kontakt i wskazywanie na nie. Zrekonstruowanie historycznej genezy czy struktur przedstawiania wprawdzie też oczywiście nie zaszkodzi – ale tego rodzaju analizy pozostają drugorzędne. Chcemy przede wszystkim wskazywać na nastroje, odsłaniać potencjał nastrojów, wspierać, na ile się da, ich uzmysłowienie⁷⁸.

Rosenstein, omijając pułapki, jakimi dla świadczącego o morderstwie są fakty⁷⁹, które, o czym wspominała Felski, lokują jednostkowe zdarzenie w sze-

⁷³ H.U. GUMBRECHT: *Po roku 1945. Latencja jako źródło współczesności*. Przeł. A. PASZKOWSKA. Wstęp A. KRZEMIŃSKI. Warszawa 2015, s. 164–165.

⁷⁴ B. LANG: *Nazistowskie ludobójstwo...*, s. 147.

⁷⁵ Por. H.U. GUMBRECHT: *Czytanie nastrojów. Jak można pomyśleć dziś rzeczywistość literatury*. Przeł. A. ŻYCHLIŃSKI. W: *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*. Red. A. LEGEŻYŃSKA, R. NYCZ. Warszawa 2012, s. 164.

⁷⁶ Por. tamże, s. 165.

⁷⁷ Tamże, s. 171.

⁷⁸ Tamże, s. 169–170.

⁷⁹ Rosenstein w rozmowie z Macużanką szczegółowo rekonstruuje zabójstwo rodziców: „Mężczyzna wymachiwał rękoma i nożem. Krzyczał, że jest wyprowadzony z »nerw«. Zachowy-

regu podobnych, nieistotnych, bo powtarzalnych wydarzeń, intensyfikuje wrażenie bycia poruszoną, stosując skalę mikro oraz traktując krajobraz jako zaszyfrowaną wiadomość. Deskrypcja materialnych śladów łączy się w poezji autorki *Śladu* z praktykami odczytywania przyrody, która traci niewinność, ponieważ była niemym świadkiem zbrodni, a ruch materii, zachodzący w ramie, jaką jest krajobraz⁸⁰, pozwala na ukazanie tropów zamordowanych oraz stanowi zarzewie wiary w zespolenie tego, co ludzkie, i tego, co nie-ludzkie:

Tędy biegli umierający,
 sięjąc po drodze krew.
 Każda rozdarta chwila walczyła o wieczność.
 Zostali w liściach.
 W niewyraźności.
 W migocie drzew.
 Ich kroki powtarza trawa.

C, s. 85

Nie ulega wątpliwości, że strategia, którą wybrała Rosenstein, okazuje się skuteczniejsza niż próba dochowania wierności faktom. Ufając w ich moc, wiążącą ludzi na powrót we wspólnotę, poetka utraciłaby możliwość szokowania czytelnika (na wielu poziomach) i wywoływania afektywnej reakcji współbycia z krzywdzonymi, ponieważ to właśnie impuls ciała stanowi punkt zapalny wszelkich praktyk przeciwdziałania przemocy i groźbie śmierci. Nieprzypadkowo w wywiadzie z Józefem Baranem mówiła: „Musi się być podszytym emocją, jeżeli w ogóle się dochodzi do twórczości”⁸¹. Podstawą nowych, postulowanych w jej poezji relacji ze zwierzętami i z roślinami są poczucie równości (stąd krytyka antropocentryzmu) oraz konieczność uchronienia środowiska przed degradacją, dlatego wyznanie poczynione w rozmowie z Łukaszem Guzkiem: „Nie można zamknąć się w sobie, nie można iść tylko w głąb siebie”⁸², traktować można jako jej artystyczny manifest. Przemianę sposobu postrzegania elementów nie-ludzkich i ich roli w poezji

wał się jak furiat. Wołał, że kobieta nachalnie domagała się obiecanego noclegu. Nasze zaufanie do niego upadło, ale co mieliśmy robić. Udawaliśmy, że wierzymy. Prosił, aby się uspokoił. Byliśmy jeszcze bardziej zdani na jego łaskę w kompletnych ciemnościach i na odludziu. Domagał się teraz, abym poszła z nim szybciej do przodu. Odnajdziemy wtedy lokum i wrócimy po rodziców. Miał w ręku duży, ostry nóż [podkr. – A.J.]. Krzyczał i groził. Matka po cichutku szepnęła do mnie: »Patrz, odciął mi palec«, ale ja tego nie zobaczyłam w ciemnościach. Pamiętam to jednak przez całe życie. Ojciec ukląkł przed nim. Prosił, aby nic mi złego nie zrobił i opiekował się mną. To był ostatni moment mojego kontaktu z rodzicami, jaki zapamiętałam” (*To we mnie trwa... (rozmowa z Zenoną Macużanką)*. W: *Erna Rosenstein...*, s. 52).

⁸⁰ Zob. R. SENDYKA: *Śledztwo i łowy. Nie-miejsca pamięci i krajobraz cynegetyczny*. W: *Poetyki ekocydu. Historia, natura, konflikt*. Red. A. UBERTOWSKA, D. KORCZYŃSKA-PARTYKA, E. KULIŚ. Warszawa 2019, s. 88.

⁸¹ *Na pewno mu nie przeszkadzałam...*, s. 70.

⁸² *Rozmowa Łukasza Guzka z Erną Rosenstein*. W: *Erna Rosenstein...*, s. 34.

Rosenstein uchwycić można, zestawiając (co czyni również sama autorka w tomie wierszy wybranych) utwory o identycznych tytułach: *Kamień*. W pierwszym (z 1967 roku) kamień jest balastem, czymś, co przypomina o podrzędności i nierówności szans, stanowi także wyzwanie ze względu na konieczność samoidentyfikacji i ukonstytuowania własnej podmiotowości po katastrofie, w drugim (z 1974 roku) natomiast kamień po prostu jest, objawia się materialnie, perceptualnie i przeciwstawiony zostaje ludzkiej skończoności („Mięso to tampon pyłu” – WS, s. 153):

[...]
 W samej niesłyszalnej jego głębi
 uderza serce ciszy.
 Liczy.
 Mam oczy białe.
 Mam pamięć do tyłu.
 Kolor mój gołębi.
 Jestem niewidzialny z nawyku.

Zauważ mnie.

WS, s. 153

W jednym z wywiadów Robert Smithson, najbardziej znany przedstawiciel sztuki ziemi, określił się mianem entropologa⁸³ – badacza entropii, śladów zanikania, rozpadu form, entropia bowiem, jak twierdził kodyfikator land artu, jest procesem, który daje najlepszy wgląd w sprawy ostateczne – śmierć i czas⁸⁴. *Spiralna grobla* – jego najbardziej znana rzeźba – skazana na nieuniknioną zagładę i podległa naturalnym procesom, najpełniej objawia to, co przeraża człowieka, ponieważ lokuje się poza skalą jego percepcji i podkreśla prymat zjawisk spoza „systemów zamkniętych”, a więc: utleniania, uwadniania, zwęglania, rozpuszczania, które sztuka modernistyczna odrzucała. Późna poezja Rosenstein sytuuje się w pobliżu działań przedstawicieli sztuki ziemi nie tylko ze względu na wpisana w nią nietrwałość, lecz także śledzenie form zanikania ludzkiego podmiotu.

Rekonstruowana tu wyobraźnia forensyczna, mająca kluczowe znaczenie dla uchwycenia światopoglądu poetki, stanowi rękojmię w walce z procesem zapomniania o „ludziach rzeźnych”, utraconych bezpowrotnie na skutek Zagłady (*Targ*, WS, s. 118), jak również zwierząt towarzyszących (kotów i psów)⁸⁵.

⁸³ Zob. G. DZIAMSKI: *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*. Poznań 1995, s. 141.

⁸⁴ Por. tamże, s. 138.

⁸⁵ Przywiązanie Rosenstein do zwierząt ujawniło się także w anegdocie o Jonaszu Sternie, który, biorąc udział w jednym ze splywów, miał zapytać Stanisława Wiśniewskiego, czy Fredzio – kot pozostawiony pod opieką znajomych – tęskni za artystą. Komentująca tę anegdotę Anna MARKOWSKA puentowała: „Rosenstein miała bowiem pewność, że z takich właśnie drobiazgów można zbudować portret człowieka i portret artysty” (TAŻ: *Język Neuera. O twórczości Jonasza Sterna*. Cieszyn 1998, s. 104).

Świadomość nekroekologiczna najpełniej objawia się w *Przykazaniu*, wierszu z debiutanckiego *Śladu*. To w nim praktyki charakterystyczne dla funkcji kustosza⁸⁶ „uwikłanego w maleńkie ojczyzny” („jutro układają w słojach na półeczce, / w teczkach rozmowy i wzory” – *Przykazanie*, Ś, s. 22) przeciwstawione są działaniom globalnym. Redukowanie ich do lokalnie zorientowanych zajęć w skali mikro („wrosłeś teraz nogami w punkt jeden” – *Przykazanie*, Ś, s. 22) uniemożliwia zniesienie mocnego podziału i jednoznacznych kategoryzacji opierających się na opozycji żywe/martwe w odniesieniu do ciała pozbawionego czynności życiowych oraz dostrzeżenie potencjału nekrolatrii⁸⁷:

Twoja ziemia jest z tobą
nie większa od stopy,
[...]
Jeśli ją nawet zgubisz,
pójdzie za tobą jak pies...
Zmartwychpowstaje z każdego cmentarza.

Większa od niezobaczenia...

Jest.

Ś, s. 22–23

Wyobraźnia forensyczna stanowi formę ratunku przed zawłaszczającymi działaniami człowieka i wpisuje go w porządek kosmiczny, cykl, który nie uznaje wyjątków i wszystko zrównuje. Rosenstein, nadając przedmiotom i destruktom szczególne znaczenie, obdarzając je sprawstwem, a nawet wierząc w ich utajone życie, zbliża się do rozwijającego się w latach 90. nurtu estetyki relacyjnej, która, jak twierdzi Nicolas Bourriard, kładzie nacisk na działanie i uwalnianie sztuki z instytucjonalnych ram (muzeum, wystawy, określony protokół zachowań wobec dzieła), stąd hasło „Sztuka jest stanem spotkania”⁸⁸. Przedstawiciele tego nurtu (między innymi Gabriel Orozco, Jens Haaning), działając w przestrzeni publicznej, powodują za pomocą codziennych gestów zawiązanie relacji z momentalnymi obserwatorami.

W późnej poezji Rosenstein autonomizacja przedmiotów wynika z wiedzy o ludzkiej skłonności do destrukcji (genocyd i ekocyd), jednak brak ludzkich aktantów nie zwalnia ich z narzuconych im obowiązków. Mimo że koncert ze *Śpiewu pojemników* pozbawiony jest widowni, jej obecność staje się konieczna do zrozumienia nekrotycznej transformacji:

⁸⁶ Por. R. SENDYKA: *W imię zmarłych...*, s. 85.

⁸⁷ Zob. E. DOMAŃSKA: *Nekros...*, s. 292–296.

⁸⁸ N. BOURRIARD: *Estetyka relacyjna*. Przeł. Ł. BIAŁKOWSKI. Kraków 2012, s. 46.

Ciężar... Ciężar... Ciężar...
Mówi milczenie rdzy.
Flaki dnia wczorajszego
spadają coraz niżej.

Kapie.
Nie ma dna.
Biją dni bez domu.
Trwa.

Pieśnią robaków
śpiewa nikomu...

...rdza.

TA, s. 23

Milczenie rdzy jest znaczące, porozumiewawcze, dlatego w *Prawie bez słów* inkorporowane matki mają nas przekonać, „że osobność to złudzenie. / Jesteśmy wszyscy jedno” (TA, s. 38). Proces przemian i bio-degradacji, jaki pojawia się w późnej poezji Rosenstein, nie jest czymś wyjątkowym; to prawo życia, które niespiesznie osuwa się w śmierć, zniszczenie. Według poetki nie można go lekceważyć, usuwać z pola widzenia, ponieważ zawsze konieczne jest scedowanie obowiązków na kuratora, który nie tylko doprowadzi śledztwo do końca, lecz również zinventaryzuje resztki i sporządzi listy proskrypcyjne, obejmujące imiona zmarłych i przedmioty będące przez jakiś czas ich towarzyszami. W obliczu Zagłady i innych katastrof strategia ta wydaje się najbardziej rozsądna. Dla Rosenstein to właśnie wiersz pełni taką funkcję, stąd zawołanie z utworu *Idzie*: „Wstańcie rośliny, zwierzęta, ludzie. / Idzie wiersz. / Większy od słów” (TA, s. 40). To aż nadto, by uznać, że poezja faktycznie stanowi ratunek i pieczętuje ludzko-nieludzkie sojusze.

Bibliografia

- AGAMBEN G.: *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2008.
- BARANOWSKA M.: *Surrealna wyobraźnia i poezja*. Warszawa 1984.
- BENNETT J.: *Wnętrza, zewnątrz: trauma, afekt i sztuka*. Przeł. A. KOWALCZE-PAWLIK, T. BILCZEWSKI. W: *Pamięć i afekty*. Red. Z. BUDREWICZ, R. SENDYKA, R. NYCZ. Warszawa 2014, s. 145–179.
- BOURRIAUD N.: *Estetyka relacyjna*. Przeł. Ł. BIAŁKOWSKI. Kraków 2012.
- BUTLER J.: *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?* Przeł. A. CZARNACKA. Warszawa 2011.
- DOMAŃSKA E.: *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*. Warszawa 2017.

- DYBEL P.: *Pęknięty czas*. „Twórczość” 1980, nr 6, s. 122–123.
- DZIAMSKI G.: *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*. Poznań 1995.
- Erna Rosenstein*. Red. i układ graf. J. CHROBAK. Kraków 1992.
- FELSKI R.: *Literatura w użyciu*. Przeł. J. BORKOWSKA, K. DEMBOWY, K. IGNACZAK i in. Poznań 2016.
- GŁOWACKA D.: *Po tamtej stronie. Świadczenie – afekt – wyobrażenia*. Warszawa 2016.
- GUMBRECHT H.U.: *Czytanie nastrojów. Jak można pomyśleć dziś rzeczywistość literatury*. Przeł. A. ŻYCHLIŃSKI. W: *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*. Red. A. LEGEŻYŃSKA, R. NYCZ. Warszawa 2012, s. 151–171.
- GUMBRECHT H.U.: *Po roku 1945. Latencja jako źródło współczesności*. Przeł. A. PASZKOWSKA. Wstęp A. KRZEMIŃSKI. Warszawa 2015.
- JANICKA K.: *Surrealizm*. Warszawa 1985.
- JARECKA D., PIWOWARSKA B.: *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie / I Can Repeat Only Unconsciously*. Warszawa 2014.
- KORNHAUSER J.: *Awangarda. Strajki, zakłócenia, deformacje*. Kraków 2017.
- KRAL H.: *Zdążyć przed Panem Bogiem. Hipnoza. Biała Maria*. Warszawa 2013.
- LANG B.: *Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea*. Przeł. A. ZIĘBIŃSKA-WITEK. Lublin 2006.
- LEOIAK J.: *Tekst wobec Zagłady. O relacjach z getta warszawskiego*. Wrocław 1997.
- LYOTARD J.-F.: *Poróżnienie*. Przeł. B. BANASIAK. Kraków 2010.
- MAŁCZYŃSKI J.: *Krajobrazy Zagłady. Perspektywa historii środowiskowej*. Warszawa 2018.
- MARKOWSKA A.: *Język Neuera. O twórczości Jonasza Sterna*. Cieszyn 1998.
- MATUSZEWSKI R.: *Wszyscy piszą wiersze*. „Miesięcznik Literacki” 1973, nr 12, s. 44–57.
- MOŹDŻYŃSKI P.: *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*. Warszawa 2011.
- PASSERON P.: *Encyklopedia surrealizmu*. Przeł. K. JANICKA. Warszawa 1993.
- ROSENFELD A.H.: *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*. Przeł. B. KRAWCOWICZ. Warszawa 2003.
- ROSENSTEIN E.: *Czas*. Warszawa 1986.
- ROSENSTEIN E.: *Spoza granic mowy*. Warszawa 1976.
- ROSENSTEIN E.: *Ślad*. Warszawa 1972.
- ROSENSTEIN E.: *Trochę z archiwum*. Legionowo 1993.
- ROSENSTEIN E.: *Wszystkie ścieżki (wiersze wybrane)*. Kraków 1979.
- SAJEWSKA D.: *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*. Warszawa 2016.
- SENDYKA R.: *Śledztwo i łowy. Nie-miejsca pamięci i krajobraz cynegetyczny*. W: *Poetyki ekocydu. Historia, natura, konflikt*. Red. A. UBERTOWSKA, D. KORCZYŃSKA-PARTYKA, E. KULIŚ. Warszawa 2019, s. 87–110.
- SENDYKA R.: *W imię zmarłych: humanistyka forensycznej wrażliwości i publicznej prawdomówności*. „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 81–90.
- SHALLCROSS B.: *Rzeczy i Zagłada*. Kraków 2010.
- TABORSKA A.: *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*. Gdańsk 2013.
- USAKOWSKA-WOLFF U.: *Odbicia na płótnie, niecichnące słowa*. „Midrasz” 2014, nr 1, s. 28–31.



Erna Rosenstein, *Północ (Portret matki autorki)*, 1979 rok, technika mieszana, płótno, wys. 66 cm, szer. 51 cm, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK II-b-3344.
Fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie



Erna Rosenstein, *Świt (Portret ojca autorki)*, 1979 rok, olej, płótno, wys. 65,5 cm, szer. 51 cm, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK II-b-3345.

Fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie

Andrzej Juchniewicz

“The Earth will open its mouth”
On Erna Rosenstein’s Forensic Imagination

Summary

Investigating Erna Rosenstein’s poems containing partial accounts of her parents’ murder after their escape from the Lviv ghetto, this article proposes a reading founded on two categories – forensics and shock – and therefore departs from the principles put forward by historical narratives (including the meticulous reconstruction of facts and pedantic devotedness to their organisation typical of this genre, constructing such a story whose integrity would satisfy the reader whereas moral framework would set formal limits). Forensics – a strategy that emphasises the role of material traces – is related to the clarity of a process and the rise of a community. Intuitively, Rosenstein applies a quasi-crime story narrative to her poetry, which allows it to cross the distance usually separating the victims of the Shoah from a reader belonging to an entirely different reality. The presence of a mystery makes it possible for the murdered to become close to us once again thanks to the medium of a wounded body. Shock, in turn, is a category inherent in any attempt of reaching the unthinkable (that is, the events that have not been lived through or experienced directly). Moreover, it employs affective stimulation which engages a reader in an ethical way. This article consists of three parts, whose division reflects the necessities of scrutinising Rosenstein’s relation to surrealism, exploring her strategy of influencing a reader by means of affect and mood, and probing her status of a precursor, visible in the autonomy granted to the nonhuman actants or her strives for domesticating entropy.

Key words: Holocaust, Erna Rosenstein, forensic turn, affect, murder



DARIA NOWICKA

 <http://orcid.org/0000-0002-6315-7588>

Institut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Słyszę was głosy zabitych – Andrzeja Wróblewskiego przypis do Louisa Aragona

Aleksander Wojciechowski w niewielkim pod względem formatu i objętości tomie Małej Encyklopedii Sztuki z przedrukowanymi pracami Andrzeja Wróblewskiego, wybitnego polskiego malarza lat 40. i 50. XX wieku, zauważał, że potencjał jego dzieł wyrażał się przede wszystkim w sposobie ukazywania wewnętrznej prawdy:

W przypadku Andrzeja Wróblewskiego trudno mówić o twórczości, w której zdecydowanie przeważałby czynnik emocjonalny czy intelektualny. Obrazy jego przepojone były po trosze i jednym, i drugim. Ale przede wszystkim były aktem wewnętrznej potrzeby powiedzenia o swojej prawdzie. Szukał jej wszędzie. W życiu jednostki i w życiu zbiorowości. Badając znaczenie obserwowanego zjawiska potrafił wdrzeć się do jego wnętrza. Notował napięcie emocji. Przeprowadzał sekcję na istotach żywych. [...] Był w tym zapamiętały, dociekliwy, demaskatorski. Należał przecież do pokolenia wyzwalającego się z trudem z koszmaru wojny, podejmującego w nowej rzeczywistości trudną dyskusję na temat podstawowych problemów moralnych i społecznych naszego czasu¹.

W przytoczonym fragmencie autor umieszcza sztukę Wróblewskiego w kontekście kilku problemów badawczych: rzetelność a naśladowanie rzeczywistości, biologizm, trauma powojenna, a także nowy język artystyczny. Dość intrygującą uwagą pozostaje określenie malowania jako przeprowadzania sekcji na żywych

¹ *Andrzej Wróblewski*. Oprac. A. WOJCIECHOWSKI. Warszawa 1979, [b.n.s.]. Mała Encyklopedia Sztuki, 55.

organizmach. Poprzez tę medykalizującą metaforę Wojciechowski chce jednak oddać istotę twórczości artysty, której on sam upatrywał w „ogłądaniu życia”². Z tą artystyczną obserwacją wiązał się jeszcze jeden aspekt poruszany przez badacza, a mianowicie antyestetyzm w obrazach Wróblewskiego, bezpośrednio łączący się ze zmieniającym się wyglądem ciała po śmierci, ciała obumierającego, lecz również ciała kalekiego, zranionego. Wróblewski w historii polskiego malarstwa, a także literatury (zwłaszcza poezji), zapisał się przede wszystkim jako autor cyklu *Rozstrzelań*, ukazującego pokawałkowane ciała ofiar oraz ludzi tuż przed egzekucją. Sposób ustawienia pod ścianą postaci-widm interpretowano jako przekroczenie przez malarza konwencji przedstawieniowej zainaugurowanej i stosowanej przez Francisca Goyę, Édouarda Maneta i Pabla Picassa³. O ile w przypadku pierwowzorów istotne było namalowanie wszystkich uczestników sceny: ofiar, sprawców, domyślnych obserwatorów, o tyle u Wróblewskiego nastąpiło zatarcie tych granic. Warto przywołać tu zwłaszcza jeden obraz artysty – *Rozstrzelany (Rozstrzelanie z gestapowcem)*, na którym widoczna jest postać ustawiona do widza plecami.

Aleksander Wojciechowski stawia ostrożną hipotezę o nieświadomym nawiązaniu malarza do prac wspomnianych europejskich twórców⁴. Tymczasem Wróblewski wielokrotnie w swoich tekstach zapisywał, jak szczególnie znaczenie miały dla niego dzieła Picassa, a zwłaszcza obecna w nich zmienność osobowości artysty. Ten emocjonalizm odległej sztuki zdawał się istotny dla młodego malarza:

Czyż Picasso, Leger, Klee, Chagall, Braque – to wszystko jest sztuka „nie ludzka”? Przecież ci malarze koncentrują całą psychikę w wyczulonym spojrzeniu, rozbudowują do maksimum życie uczuciowe, własną wolą i wysiłkiem stają się najczulszymi odbiorcami wahań, załamania i nadziei dnia dzisiejszego, obejmują sobą całą historię i wyznaczają przyszłe studia...⁵.

To fragment tekstu napisanego przez Wróblewskiego – studenta historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego i studenta Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie – młodego, świadomego już, teoretyka i praktyka malarstwa, który odważnie stawia tezę o roli wyobraźni w pracach przywołanych twórców. Staje się ona medium uczuciowego, emocjonalnego postrzegania życia jako artefaktu. Wydaje się, że Wróblewski nie tylko docenia ówczesną sztukę, ale też wybiera

² Tamże.

³ Por. F. Goya *Rozstrzelanie powstańców madryckich* (1814); E. Manet *Rozstrzelanie cesarza Maksymiliana* (1867); P. Picasso *Masakra na Korei* (1951).

⁴ „Wróblewski – chyba nieświadomie – nawiązał do doświadczeń Maneta i Picassa, lecz poszedł nieco dalej, rezygnując całkowicie ze stosowanego powszechnie w tej problematyce schematu: więźniowie i ich dręczyciele” (*Andrzej Wróblewski...*).

⁵ A. WRÓBLEWSKI: *Jak odczuć ludzkość sztuki abstrakcyjnej*. W: *Andrzej Wróblewski nieznanym*. Red. J. MICHAŁSKI. Kraków 1993, s. 129. Por. A. WRÓBLEWSKI: *(luźna kartka)*. W: *Andrzej Wróblewski nieznanym...*, s. 102.

ją jako tę, do której może nawiązywać⁶. Mówiąc więc o pracach samego artysty, trzeba wspomnieć o wizjach kosmogonicznych, mitycznych⁷ czy zwierzęcych⁸. W nich bowiem najpełniej realizowała się formuła sztuki poetycko-uczuciowej, wyobraźnia malarza. W późniejszym okresie swej twórczości Wróblewski będzie mierzył się jednak z o wiele trudniejszą jej formą, próbując oddać cierpienie człowieka okaleczonego w czasie wojny.

Niniejszy artykuł jest właśnie poświęcony imaginacjom wojennym Andrzeja Wróblewskiego, malarza między innymi takich obrazów, jak: *Szofer*, *Kolejka trwa*, *Czaszka zielona*, *Ukrzesłowiona* czy też cyklu *Rozstrzelań*, oraz wyobraźni Louisa Aragona, autora między innymi poematu zatytułowanego *Noc sierpniowa*.

W pierwszej części artykułu sygnalizuję znaczenie przeżycia wojennego związanego ze śmiercią ojca artysty. Mogło mieć ono istotny wpływ na kształt sztuki Andrzeja Wróblewskiego oraz na jego późniejsze decyzje życiowe czy estetyczne. W następnych częściach analizuję list malarza do Andrzeja Wajdy, w którym odwołuje się on do poematu Louisa Aragona *Noc sierpniowa*, projektując w jego kontekście wystawę wieloplastyczną. Ta krótka wzmianka o francuskim poecie inspiruje i prowokuje, by przyjrzeć się punktom wspólnym myśli obu autorów, zastanowić się zarówno nad realizacją tematu (obrazu) wojny, badaniami nad pamięcią, językiem, jak i różnicami w obydwu przekazach artystycznych.

Poprzez doświadczenie wojenne

W opracowanej przez Martę Tarabulę kronice wydarzeń z życia Wróblewskiego w latach 1927–1945 odnaleźć można zapis z 1941 roku:

Po wybuchu wojny [Andrzej Wróblewski – D.N.] kontynuuje naukę na tajnych kompletach. W roku 1941 w czasie rewizji wojsk sowieckich w mieszkaniu Wróblewskich umiera na skutek apopleksji, na oczach syna, ojciec Andrzeja⁹.

⁶ Por. zapiski Wróblewskiego o naśladownictwie z 1955 r. Artysta stawia w nich wyraźną granicę między naśladowaniem a nawiązywaniem do czegoś. O naśladownictwie zdaniem malarza należy wypowiadać się bardzo ostrożnie z uwagi na wpisane w nie sprzeczności, a także jego nadużywanie, podczas gdy nawiązywanie zdaje się słowem mniej eksploatowanym, przezornym. Por. A. WRÓBLEWSKI: *O naśladownictwie (1955)*. W: *Andrzej Wróblewski nieznany...*, s. 171–173.

⁷ Por. D. NOWICKA: *Artysta i mit. Wokół „Treści uczuciowej rewolucji” Andrzeja Wróblewskiego. „Porównania. Czasopismo poświęcone zagadnieniom komparatystyki literackiej oraz studiom interdyscyplinarnym”* 2018, T. 23, nr 2, s. 259–278.

⁸ Por. D. NOWICKA: *Zasypia ryba. Autobiograficzne i zwierzęce niepokojenia w malarstwie Andrzeja Wróblewskiego. „Narracje o Zagładzie”* 2017, nr 3, s. 217–232.

⁹ *Andrzej Wróblewski nieznany...*, s. 262. Szczególną uwagę należy zwrócić na postaci żołnierzy namalowanych przez artystę na obrazie *Rewizja – Aresztowanie*. Różnice w ich przedsta-

Ten opis rodzinnej tragedii, jakiej doznał Wróblewski, niewiele mówi o przeżyciach nastolatka. W innych przekazach czy interpretacjach te informacje o śmierci ojca powtarzają się niemal dosłownie. Zwraca się w nich przede wszystkim uwagę na postać dorastającego chłopca. W cieniu tych rozważań pozostaje cierpienie żony Bronisława, Krystyny Wróblewskiej, czy starszego brata artysty, Jerzego. Być może dzieje się tak dlatego, że to wydarzenie przywoływano wyłącznie w związku z interpretacją twórczości malarza. Niewiele też wiadomo o procesie przetwarzania tego doświadczenia¹⁰. Czy dla Wróblewskiego była to trauma dzieciństwa, czy wiązał tę sytuację z zewnętrznymi przeżyciami wojennymi, a jeśli tak, to czy sztuka stała się dla niego przestrzenią terapii, miejscem ujścia dla tłumionych uczuć¹¹?

Odpowiedzi na przedstawione pytania – abstrahując od kontekstu psychoanalitycznego – należałoby jednak szukać w dwóch przestrzeniach: w obrazach Wróblewskiego, w których malarz odwoływał się do tematyki wojennej bezpośrednio lub pośrednio (między innymi w cyklu *Rozstrzelań*, *Obrazie na temat okropności wojennych* czy *Rewizji – Aresztowaniu*), a także analizując konteksty artystyczne i poetyckie, których ślady można odnaleźć w notatkach czy w zachowanej korespondencji autora. Jednocześnie sprawdzając estetyczne pokrewieństwa wyobraźni między Wróblewskim a innymi twórcami. W artykule interesować mnie będzie zwłaszcza drugie ujęcie, za sprawą którego ujawnia się Wróblewski jako czytelnik Louisa Aragona.

Nowatorską interpretację tzw. obrazów wojennych Wróblewskiego zaproponowała Dorota Jarecka w artykule *Wewnętrzne organy kontroli*, gdzie sceptycznie odniosła się do praktyki oceniania twórczości artysty z perspektywy wojny. Autorka nie tyle odrzuca w szkicu kontekst wojenny, pokazuje raczej alternatywę dla współczesnych badań nad tym zagadnieniem:

Nie neguję możliwej interpretacji całej twórczości poprzez doświadczenia wojenne Wróblewskiego, a więc doświadczenie chłopca, który był świadkiem śmierci ojca w czasie niemieckiej rewizji, a w latach 1941–1943 świadkiem zagłady żydowskiej ludności Wilna. A jednak chciałabym zapytać o aktualność jego obrazów. Myślę, że twórczość Wróblewskiego powinna wyjść z cienia jednego dominującego doświadczenia. Można przecież argumentować, że nawet

wieniu dotyczą ubioru, mundurów, fizjonomii. W wielu przekazach o tym wileńskim zdarzeniu pojawiały się sprzeczne informacje o aresztowaniu ojca Wróblewskiego przez wojska sowieckie lub przez wojska niemieckie. Konieczna więc jest interpretacja wspomnianego obrazu z uwzględnieniem tych dwóch przekazów oraz ich wpływu na semantykę całego przedstawienia.

¹⁰ Więcej o relacji sztuki i biografii Wróblewskiego piszę w tekście: D. NOWICKA: *Art-biografie Andrzeja Wróblewskiego*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” (w druku).

¹¹ Szerzej problem związków między sztuką Wróblewskiego a traumą wojenną przedstawiam w referacie „Rewizja/e. Andrzeja Wróblewskiego rozpamiętywanie przeszłości”, wygłoszonym podczas ogólnopolskiej konferencji naukowej „Przeszłość (nie)miniona: trauma – przemoc – tożsamość” (7 maja 2019 r. w Katowicach). Obecnie tekst przygotowujemy do druku.

Rozstrzelania więcej mówią o aktualności roku 1949, kiedy to zostały namalowane, niż o „wojnie”. Malowane w pierwszej połowie roku, powstały przecież nie w obliczu wojny i Zagłady, ale w obliczu postępującej stalinizacji kraju. Rozumieć je można także jako reakcję na moment przejścia władzy, zwalanie jednych pomników i stawianie nowych¹².

W recepcji sztuki artyści rysują się więc dwie koncepcje interpretacyjne: Wróblewskiego jako malarza wojny, który swoimi obrazami manifestuje i zaznacza swój związek z przeszłością (obraz – historia), oraz Wróblewskiego odrzucającego wizję wojny na rzecz tworzenia własnej wersji realizmu socjalistycznego (obraz – aktualizacja). Być może jednak należałoby spojrzeć na przedstawione koncepcje raczej jako na komplementarne, a nie wykluczające się wzajemnie, choćby z uwagi na fakt, że koniec wojny był raczej procesem niż jednorazowym aktem¹³. Wobec tych dwóch trybów lektury interesująco przedstawia się relacja między Wróblewskim a Aragonem.

Aragon – rzetelny poeta świata?

W kulturze europejskiej Aragon rozpoznawany był początkowo przede wszystkim jako autor powieści surrealistycznych. W literaturze polskiej zapisał się głównie jako autor *Wieśniaka paryskiego* (1926; wyd. pol. 1971), *Dzwonów Bazylei* (1934; wyd. pol. 1947), *Pięknych dzielnic* (1936; wyd. pol. 1950) czy *Pasażerów z dylżansu* (1942; wyd. pol. 1960), przełożonych przez grono znakomitych tłumaczy, między innymi: Krystynę Dolatowską, Artura Międzyrzeckiego, Wacława Rogowicza czy Irenę Wachlowską.

Adam Ważyk, charakteryzując w *Antologii współczesnej poezji francuskiej* sylwetkę autora *Nocy sierpniowej*, zwracał szczególną uwagę na tradycję ówczesnej literatury francuskiej, a także na związek Aragona z twórczością Apollinaire’a:

Aragon rozpoczął działalność literacką jako entuzjasta Apollinaire’a i jeden z pierwszych surrealistów w poezji i prozie. W jego krótkich utworach dramatycznych z tego okresu można odnaleźć motywy niemieckiego romantyzmu i właściwe im rozwichrzenie kompozycji. Przystępując do ruchu komunistycznego, Aragon wyrzekł się orientacji surrealistycznej. [...] W latach wojny i okupacji hitlerowskiej łączył w swojej liryce motywy narodowe i miłosne. Ze względu na warunki okupacyjne często uciekał się w tych utworach do alego-

¹² D. JARECKA: *Wewnętrzne organy kontroli*. W: *Ciała zdruzgotane, ciała odporne. Afektywne lektury XX wieku*. Red. A. LIPSZYC, M. ZALESKI. Warszawa 2015, s. 129.

¹³ Por. M. ZAREMBA: *Wielka trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*. Kraków 2012.

ryj [sic!]. Aragon nigdy nie był poetą cienkiej materii, zawsze dobitnie wyrażał swoje motywy uczuciowe. Dzięki lirykom wojennym uchodzi obecnie za jedyne go poetę współczesnego, który znalazł się w szerokim nurcie Ronsarda i Victora Hugo. Forma zewnętrzna wierszy Aragona jest rozmaita; uprawiając nadal nieregularny i biały wiersz, równocześnie wraca do tradycyjnych form ballady francuskiej, romancy, do strof spleatanych wielokrotnymi rymami. Korzysta przy tym z doświadczeń Apollinaire'a i swoich, wzmagając wewnętrzną dynamikę regularnego wiersza. Używa nieraz bogatej ornamentyki rymów fonetycznych, składanych, lub męsko-żeńskich, w myśl własnych koncepcji rytmotwórstwa¹⁴.

Ważyk w tym krótkim szkicu tworzy listę głównych spraw okołopoetyckich, które miały bezpośrednie przełożenie na formę i charakter utworów lirycznych francuskiego autora. Dominującym tematem tej twórczości, co można wyczytać z przytoczonego fragmentu, pozostaje wojna, której doświadczenie Aragon próbuje przełożyć na język alegoryczny. Alegoria to środek poetycki szczególnie uprzywilejowany przez tego artystę¹⁵. Znaczące jest również nawiązywanie poety do romantyzmu niemieckiego, którego polskie przejawy będą widoczne także w sztuce Wróblewskiego.

Aragona nazwano jednym z rzetelnych poetów świata¹⁶. Rzetelnym, a więc „wypełniającym należycie swoje obowiązki, prawdziwym, autentycznym”, jak objaśnia ten leksem *Mały słownik języka polskiego*¹⁷. Znaczenie tego przymiotnika warto rozszerzyć jeszcze o inne konteksty literackie, na przykład o twórczość Brunona Schulza, gdzie powtarzają się sformułowania „rzetelny czas” czy „rzetelna rzeczywistość” – które z jednej strony pozostają idiomatyczne i charakterystyczne dla języka autora *Sklepów cynamonowych*, z drugiej jednak owa rzetelność podkreślana przez pisarza nie wiąże się bezpośrednio z tym, co realne czy realistyczne. Pozostawia osobną przestrzeń dla tego, co podlega wyobraźni i jej rozmaitym formom.

Gdy przedstawia się więc Wróblewskiego jako artystę prawdomównego – jak nazwie go później Jan Michalski, krytyk sztuki – interesującym problemem badawczym staje się określenie relacji między tym, co w jego sztuce mimetyczne, a tym, co wyłącznie wyobraźniowe. Jakimi narzędziami posługuje się artysta,

¹⁴ *Antologia współczesnej poezji francuskiej*. Oprac. A. WAŻYK. Warszawa 1947, s. 230.

¹⁵ Por. *Alegoria*. Red. J. ABRAMOWSKA. Gdańsk 2003; M. GŁOWIŃSKI: *Ciemne alegorie Norwida*. „Pamiętnik Literacki” 1984, R. 75, z. 3, s. 103–114.

¹⁶ Por. N. ИКМЕТ: *O Majakowskim*. W: *Majakowski*. Warszawa 1978. Tekst dostępny na stronie internetowej: http://www.eteatr.pl/pl/programy/2016_01/70089 [data dostępu: 07.04.2019]. W scenariuszu pt. „MAJAKOWSKI” wykorzystano przekłady: Leopolda Lewina, Seweryna Pollaka, Artura Sandauera, Anatola Sterna, Witolda Wandurskiego, Adama Ważyka i Wiktora Woroszyńskiego.

¹⁷ Hasło *rzetelny* w: *Mały słownik języka polskiego*. Red. S. SKORUPKA, H. AUDERSKA, Z. ŁEMPICKA. Warszawa 1969, s. 729.

aby oddać prawdę? Czy pewnym antidotum na problemy referencji miałyby się okazać twórczość surrealistyczna proponowana przez Aragona, czy jednak balansowanie między abstrakcją a realizmem jak u Wróblewskiego?

Być może właśnie poetycka rzetelność Aragona najwyraźniej przejawiała się w odwadze głoszonych przez niego poglądów, uprawianiu twórczości interwencyjnej, wypracowywaniu własnego idiomu. Prawdopodobnie właśnie te cechy charakterystyczne dla jego działalności społecznej i literackiej stawały się istotne dla Andrzeja Wróblewskiego, kiedy proponował jako motto wystawy wielopłastycznej fragment poematu Aragona *Noc sierpniowa*. Lektura tego utworu, który chciałabym omówić dalej i który będzie stanowił interpretacyjną oś mojego artykułu, pozwoli w pewnym stopniu dostrzec miejsca wspólne, podobieństwa imaginacji wojennych obu artystów.

Twórczość Aragona nie jest jednorodna, to raczej polifonia: autor to przede wszystkim obserwator świata paryskich ulic, swoisty spacerowicz przemierzający się między Sainte-Marthe a Villeneuve, poeta ogrodów uwielbiający bzy i róże. To także poeta miejsc mrocznych, ciemnych, poranionych, zamieszkałych przez ludzi okaleczonych cieleśnie, psychicznie, bywalec miejsc widmowych. Ta sfera przestrzennych oddziaływań przekładała się na formę jego tekstów – stosowanie przez niego rozbudowanych metafor, innym razem nadawanie utworowi charakteru eseistycznego, stylizowanie go na język ulicy, co próbował przekazać w swych tłumaczeniach wierszy Jerzy Lisowski:

Bukiety pierwszych dni flandryjskich bzów dorodnych
Śmierć rozwoziła róż na twarzach słodkich cieni
I wy odwrotu kwiaty pąki róż łagodnych
Jak pożar oddalony róż Andegawenii¹⁸.

Przeszedłem tam i z powrotem Europę
I taszczyłem w moich kuferkach
Parę książek okrytych płomieniem
Zdobytych na Quai de Jemmapes
Jak to głosił napis na okładkach¹⁹

Pod koniec lat 20. XX wieku Aragon pozostawał twórcą surrealistycznym, upatrującym w tym ruchu możliwości kształtowania bliskiej mu poezji francuskiej. Zmianę przyniosły lata 30. XX wieku, kiedy to zmodyfikował charakter i formę swojej twórczości. Od tego momentu stał się pisarzem głoszącym idee postępu²⁰.

¹⁸ L. ARAGON: *Bzy i róże*. W: *Antologia poezji francuskiej. Anthologie de la poésie française. T. 4: Od Rimbauda do naszych dni*. Wybór J. LISOWSKI. Warszawa 2006, s. 519.

¹⁹ L. ARAGON: *O stary kontynencie (fragment)*. W: *Antologia poezji francuskiej...*, s. 523, 525.

²⁰ E. OPAŁKA, K. ZYCHOWICZ: *Czerwona materia. Nadia Léger*. Łódź 2018, s. 5. Dostępne w Internecie: <https://msl.org.pl/wydarzeniams/wystawy-archiwalne/czerwona-materia-nadia-le>

Działalność Aragona miała być reakcją na przemiany dokonujące się w tamtejszym społeczeństwie, ale też była formą określenia własnej, kontrowersyjnej tożsamości, ustalenia na nowo swojej roli jako poety.

Aragona, poza wyborem Ważyka, polskiemu czytelnikowi przybliżyła *Antologia poezji francuskiej...*, a dokładniej jej czwarty tom pod redakcją Jerzego Lisowskiego – wybitnego tłumacza poezji francuskiej, w tym również wierszy Aragona właśnie. W zbiorze znalazły się materiały gromadzone przez krytyka przez wiele lat działalności. W krótkiej notatce wskazywał Lisowski, jak przeobrażał się przez lata jego odbiór twórczości wybranych poetów francuskich, także Aragona:

Jak się zmieniła moja percepcja tego tomu dziś, po dwudziestu latach od pierwszego szkicu.

Wielkie bloki pozostają niezmienione – Rimbaud, Apollinaire. [...] Pozycję swoją utrzymują wciąż Ponge, Supervielle, Michaux; słabnie mi Jouve, Audiberti, Aragon²¹.

Enigmatyczna pozostaje fraza tłumacza o „słabnięciu mu Aragona”. Dziś już trudno rozstrzygnąć, czy Lisowski zaznaczał w ten sposób kwestię wyczerpania się ówczesnej literatury francuskiej, czy może miał na myśli dezaktualizację problemów pokolenia Aragona, czy była to wyłącznie sprawa jego indywidualnej wrażliwości lekturowej?

Mówiąc o przemianach, nie tylko tych recepcyjnych, trzeba też wspomnieć o wewnętrznym przeobrażeniu, jakie dokonało się w twórczości Aragona. Od lat 30. autor starał się realizować ideę sztuki zaangażowanej – działając początkowo na rzecz mieszczan, a potem ruchu robotniczego. Taka koncepcja czynnego artysty pozostawała również bliska Wróblewskiemu jako twórcy redefiniującemu pojęcie socjalizmu. Malarzowi nie zależało bowiem na bezpośrednim wprowadzaniu polityki do sztuki. Realizm był dla niego pewną formą tożsamości, w której próbował wyrazić swoje poszukiwania, odkrywanie i nieustanne dekonstruowanie własnej osobowości po zakończeniu wojny.

Wojciech Szymański w artykule *Kwadratowe koło: Andrzej Wróblewski i nowoczesny realizm socjalistyczny*, zamieszczonym w zbiorze *Socrealizmy i modernizacje*, zwrócił uwagę, za Hanną Gosk, na jeszcze jeden aspekt tego pojęcia u Wróblewskiego. Badaczka zauważała, że po wojnie „realizm musiał

ger,2576.html [data dostępu: 07.04.2019]: „W 1937 roku we Francji doszło do sporu o realizm, zainicjowanego przez dawnego surrealistę Louisa Aragona. Francuski powieściopisarz i poeta występował przeciwko tezie, jakoby realizmu socjalistycznego i jego radzieckiej teorii nie dało się zaszcześcić na gruncie francuskim. Chciał korzystać z recepty Stalina i Andrieja Żdanowa, według których sztuka powinna być socjalistyczna w treści i narodowa w formie. Dowodził też, że realizm jest częścią francuskiej tradycji”.

²¹ *Antologia poezji francuskiej...*, s. 5.

być rozumiany jako forma terapii [...]”²². Tak pojmowany realizm zmusza do zastanowienia się nad kategorią powtórzenia, rewizji w twórczości Wróblewskiego, dostrzeżenia, że powiązanie jego sztuki z rzeczywistością socjalistyczną być może było formą przepracowywania problemów psychicznych, do czego jednak należałoby odnieść się w osobnym szkicu, przy użyciu innych narzędzi interpretacyjnych.

Wobec zaprezentowanych rozważań, a także związków Wróblewskiego z polityką, warto przywołać kontekstowo Światowy Kongres Intelektualistów w Obronie Pokoju, który odbył się w 1948 roku we Wrocławiu. Wzięli w nim udział przedstawiciele czterdziestu sześciu państw, w tym Polski (między innymi: Xawery Dunikowski, Eugeniusz Eibisch, Leon Kruczkowski, Zofia Nałkowska, Jan Parandowski, Antoni Słonimski, Julian Tuwim, Jerzy Zawieyski). Obecny był również Pablo Picasso, który stał się w Polsce swoistą figurą pamięci o tym zjeździe. Główną ideą spotkania miało być zainicjowanie w gronie przedstawicieli różnych dziedzin i profesji krytyki formującego się po zakończeniu drugiej wojny światowej podziału na dwa bloki polityczne. W rzeczywistości jednak cel zjazdu był propagandowy – nowym władzom Polski zależało na przedstawieniu krajów bloku wschodniego jako propagatorów pokoju. W „Dzienniku Polskim” z 25 sierpnia 1948 roku zamieszczono kilka sylwetek uczestników wspomnianego wrocławskiego kongresu, o Aragonie pisano zaś następująco:

[...] rzuca się w wir pracy społecznej – jest kolejno redaktorem dzienników „Commune”, „Humanite” i „Ce Soir”. Pisze powieść *Dzwony Bazylei* oraz *Piękne Dzielnice*, za które otrzymuje w r. 1930 nagrodę literacką Renaudot. Powstały w tym czasie tom poezji *Hurra Ural* jest entuzjastyczną oceną przemysłowych osiągnięć Związku Radzieckiego. W czasie okupacji hitlerowskiej bierze czynny udział w Ruchu Oporu, nie zaprzestając działalności literackiej²³.

W 1950 roku ukazała się natomiast publikacja *Pisarze w walce o pokój*, gdzie przedrukowano tekst Aragona zatytułowany *Kongres w Bazylei*. Autor pisał w nim tak:

Wojna... wojna się gotuje. Jest u progu. „Wzywam żywych, opłakuję umarłych i druzgocę pioruny!”
Niestety, daremne zaklinanie. Pioruny nie będą zdruzgotane. Żywi... Lecz któż może się jeszcze stroić w tę cudną nazwę w takiej godzinie? Gdy wszystko jest takie niepewne i gdy jak drobnostkę z żywego fabrykują ci umarłego²⁴.

²² H. Gosk: *W kręgu „Kuźnicy”. Dyskusje krytycznoliterackie lat 1945–1948*. Warszawa 1985, s. 168, cyt. za: W. SZYMAŃSKI: *Kwadratowe koło: Andrzej Wróblewski i nowoczesny realizm socjalistyczny*. W: *Socrealizm i modernizacje*. Red. A. SUMOROK, T. ZAŁUSKI. Łódź 2017, s. 276.

²³ „Dziennik Polski” z 25 sierpnia 1948 r., s. 1.

²⁴ *Pisarze w walce o pokój. Antologia*. Oprac. Dział Literatury Polskiej. Warszawa 1950, s. 19.

Z przytoczonych fragmentów, pochodzących z różnych źródeł literackich i publicystycznych, wyłania się spójny wizerunek poety upatrującego w sztuce narzędzia służącego walce nie tylko politycznej, ale przede wszystkim walce o pokój. Wyraża to również Aragon w swoich utworach, które warto przeczytać jako możliwe transakcentacje wojenne.

Słyszę was głosy zabitych...

Uobecnienie Aragona w sztuce Wróblewskiego nie dokonało się w sposób bezpośredni. Było raczej gestem pogranicznym, półprywatnym. W liście do Andrzeja Wajdy, w którym autor *Rozstrzelań* kreślił plan zorganizowania wystawy wieloplastycznej, ideę powstania nowej grupy artystycznej, wskazał na motto z wiersza Louisa Aragona: „Słyszę was głosy zabitych”, mające patronować koncepcji całego projektu:

Andrzeju Mój!

Otóż wymyśliłem rzeczy, które są dość ryzykowne ale rokują wspaniałe możliwości:

1. Ustalić termin wystawy WIELOPLASTYCZNEJ.

Termin na wskroś oryginalny, zawiera w sobie zarówno plastykę jak i wielość rzeczywistości.

Może być doskonale eksponowany za granicą:

niem.: Die vieleplastische Ausstellung

franc.: Exposition beaucoup – plastique

włoski: Esposizione dalle multi plastici

czeski: ?

rosyjski: Wystawka raznogo stroja

[...].

2. Pierwsza z wielu wystaw ma za motto wiersz Aragona „Słyszę was głosy zabitych” i ukazuje odpowiedzialność jaką ponosimy wobec tych wszystkich, którzy zginęli lub skapcianieli w imię socjalizmu. [...]

Załączam Ci odpis poematu. W związku z nim wystawa wygląda jasno, 1-a sala: nasi umarli, umęczeni bohaterowie; c.d. sal: ci sami ludzie jako świadkowie różnych kartek z encyklopedii naszego życia. Finał (finale transcendentale): znowu ci sami jako ludzie z bajki. Oczywiście postaci niehistoryczne, raczej autobiograficzne.

Wszystko to zresztą projekt niezobowiązujący.

W ogóle nie przejmujemy się, bo świat i tak jest obrzydliwy – Andrzej²⁵

²⁵ Cyt. za: A. BORUCKI: *Własna wojna Andrzeja Wróblewskiego 1927–1957*. „Akcent” 1987, nr 1, s. 142–143.

Pod przytoczonym fragmentem Andrzej Borucki zapisał jeszcze, że w dołączonym do listu poemacie, fragmencie *Nocy sierpniowej* w tłumaczeniu Mieczysława Jastruna, Wróblewski podkreślił trzy ostatnie wersy.

Wiersz Aragona w przekładzie na język polski został opublikowany między innymi 16 października 1949 roku w „Panoramie. Dodatku niedzielnym do Dziennika Łódzkiego”; obok umieszczono krótki życiorys artysty, koncentrując się w nim na fakcie odebrania Aragonowi praw obywatelskich. Ten sam utwór francuskiego poety przedrukowano również w przywoływanej antologii tekstów i przemówień publicystycznych *Pisarze w walce o pokój*. Przypuszcza się zaś, że list Wróblewskiego do Wajdy powstał pod koniec sierpnia lub na początku września 1955 roku. W całości liryk Aragona brzmi następująco:

Słyszę was głosy zabitych. Przychodźcie
 W godzinie w której licytują zemstę.
 Przychodźcie dopominać się o swój dług Trwożcie się, że zapomnę
 O waszym prawie do ziarna dojrzewającego do sierpnia pełnego chwały
 Trwożcie się że zapomnę o moi przyjaciele o cenie zapłaconej
 I o glebie zroszonej waszą krwią ofiarną
 I o odmowie która użyźniała tę ziemię zamętu
 O zwątpieniu omdlałym u waszych nóg o ciężarze waszego żelaza na
 niewiarygodnych bruzdach
 O waszych ustach ze słońca na milczeniu nakazanym
 O przerwie strachu w krokach waszych słów
 Waszych ostatnich wyrazów ozdobionych powagą śmierci
 Boicie się że zapomnę doszczętnie o tym co mnie wiąże
 Z wami o tym co mnie wiąże z waszą przelaną krwią
 Boicie się szczęścia tych którzy przeżyją i ich głupoty
 Nieba złagodniałego bez przyczyny nad nieuprzątniętym domem
 I ludu zadowolonego z nowych posągów
 Gdyby i wasze posągi na próżno zastąpiły fałszywych bogów
 Słyszę was głosy zabitych

Wy w których wierzyłem
 Nie zapomniałem o tobie zginaczu żelaza
 Który umiałeś jednym słowem narzucić posłuch całej ulicy
 Ani tym bardziej o tobie zniesławiony który niosłeś przez życie
 Swe czyste oczy oczy zwrotniczego w chwili zbliżania się pociągu
 Ani o tobie rudowłosej filozofie
 Ani o tobie posiwiałeś przedwcześnie dlatego że pogardzałeś odpoczynkiem
 Ani nie zapomniałem o tym który śpiewał jak łabędź
 I był podobny do księcia ulepionego z gliny Fenicji

Po dziś dzień od wieków starożytnych nie rozwiązano tajemnic jego finezji
 Czy potrafię kiedyś umrzeć tak jak wy lecz to wszystko

Ma sens tylko dla was i dla mnie towarzysze mojej wojny dla mnie polegli
w drodze²⁶

Okoliczności powołania się Wróblewskiego na wiersz Aragona pozwalają spojrzeć na gest artysty w ujęciu szerszym, nie dotyczącym tylko jego malarstwa. Z listu autora *Nieba nad górami* do Wajdy wynika bowiem, że poeta patronuje wyłącznie jednemu wątkowi – kwestii artystycznych odniesień do problemu odpowiedzialności świadków wojny. Wróblewski nie tyle więc ma tu na myśli zespolenie z własną twórczością, ile chodzi mu o szersze, kuratorskie spojrzenie na sztukę.

Już na początku lektury warto zwrócić uwagę na sam tytuł poematu – *Noc sierpniowa*. Przywodzi on na myśl zwłaszcza noc św. Bartłomieja i związane z nią cierpienie, jakie stało się doświadczeniem francuskich ewangelików. Być może jednak Aragon traktuje tamte zdarzenia jako emblemat wszechobecnej wojny, wojny, która nie może zakończyć się w jego pamięci. Stąd właśnie nieustająca noc sierpniowa – metafora uaktualniająca obawy przed powrotem zła. Poezja staje się zaś przestrzenią historycznych powtórzeń. Nie bez znaczenia jest tu również metafora nocy, uruchamiająca w podmiocie lirycznym doświadczenia graniczne. To w nocy słyszy głosy umarłych, nawiedzają go cienie tych, którzy odeszli, prowadzi z nimi wyimaginowaną rozmowę, zaprzecza zapomnieniu.

Wiersz Aragona to relacja świadka śmierci, zaświatów. Ową kondycję postaci można rozumieć tu dosłownie, w podmiocie doszukiwać się tego, kto patrzy, tego, kto zapamiętuje. Świadkiem może być też całe społeczeństwo, które stara się ochronić zmarłych przed całkowitym zapomnieniem²⁷. Osią utworu pozostaje fraza: „Słyszę was głosy zabitych”, która występuje w wierszu dwa razy: na początku, alarmująco, kiedy poeta deklaruje swoją permanentną obecność, zapewnia o postawie wiernego słuchacza. Kolejny raz fraza powraca pod koniec drugiej strofy, jako ogniwo przerzutni łączącej dwie części: jedną, opowiadającą o tym, co może zostać zapomniane, i drugą, będącą zapewnieniem o pamięci o konkretnych osobach – zginaczu żelaza, zwrotniczym, filozofie.

Taka personalizacja pamięci domaga się dziś przeczytania wierszy Aragona w kontekście studiów nad pamięcią, zwłaszcza zaś relacji między pamięcią kulturową i literaturą, a dalej też sztukami wizualnymi. Potraktowanie tej poezji jako nośnika pamięci, zgodnie z ujęciem Aleidy Assmann, wyróżniającej rolę metafory w procesie memorialnym, pozwala na rozpatrywanie twórczości poety w dwóch kontekstach: kolektywnym i silnie zindywidualizowanym²⁸. Badaczka w swoich pracach zastanawiała się również nad etyką pamięci i zapomnienia:

²⁶ L. ARAGON: *Słyszę was głosy zabitych*. Przeł. M. JASTRUN. W: *Pisarze w walce o pokój...*, s. 181–182.

²⁷ Na temat kondycji świadka por. monograficzny numer „Tekstów Drugich” 2018, nr 3: *Ustanawianie świadka*.

²⁸ Por. A. ASSMANN: *Między historią a pamięcią*. *Antologia*. Red. nauk., posłowie M. SARYUSZ-WOLSKA. Warszawa 2013.

Przeszłości nie da się więc traktować wyłącznie jak „martwego ciężaru”, lecz trzeba uwzględnić pamięć, która stanowi ciężar zmarłych i wyrządzonych im krzywd. Stawiają oni wymagania wobec teraźniejszości. Arendt i Jaspers odnoszą się do etycznego wymiaru pamięci, który jest historycznym *novum* we współczesnej kulturze pamięci. Wymaga od nas opłakiwania i wspomniania nie tylko własnych ofiar i zmarłych, ale też wyrządzonych przez siebie krzywd po stronie „innych”, które stają się częścią naszej pamięci narodowej²⁹.

Utwór Aragona dotyka problemu zbiorowej tożsamości. Podmiot liryczny swoimi wątpliwościami zdaje się odzwierciedlać społeczne dylematy dotyczące zmarłych: czy i jak o nich pamiętać. Poeta daje temu wyraz nie tylko w sposobie mówienia o zabitych, ale również poprzez konstrukcję tekstu niemal w całości zbudowanego na kontrastach: strachu i bohaterstwie, amnezji i pamięci, obojętności i trosce, śmierci i życiu. Osoba mówiąca w wierszu dokonuje nieustannej aktualizacji, łącząc domenę przeszłości, biografie poległych i zabitych ze współczesnością, w czym spełnia się postulat Assmann o jednoczeniu pamięci.

W kontekście rozważań badaczki interesującą kwestią wydaje się także przejmowanie pamięci zmarłych. Jan Michalski w monografii Wróblewskiego pt. *Chłopiec na żółtym tle. Teksty o Andrzeju Wróblewskim*, w rozdziale zatytułowanym *Przewoźnik dusz*, odwoływał się do korespondencji Wróblewskiego i Wajdy na temat Aragona, zauważając problem transpozycji pamięci. Ze względu na istotę rozważań przytoczę dość obszerne fragmenty – najpierw ze wspomnienia Wajdy, a następnie z komentarza Michalskiego:

Wróblewski, w moim przekonaniu, zrealizował się całkowicie tylko w kilkunastu płótnach namalowanych w latach 1948–1949. [...] To są według mnie obrazy, które musiał wykonać i po których odczuwał głęboką, nieustającą frustrację [...]. Przed laty, byłem w Brazylii świadkiem macumbry, szczególnego nabożeństwa, podczas którego żywi, żegnając swych zmarłych, spełniają ich życzenia zza grobu, pomagając im w ten sposób opuścić ten świat. Taką właśnie funkcję wzięł na siebie nasz Artysta, malując swoje obrazy ręką umarłych, którzy domagali się tej posługi, właśnie od niego, żywego. Kiedy Wróblewski spełnił ten obowiązek, próbował nadal być malarzem, a nawet artystą. Tworzył rzeczy ciekawe, oryginalne, czasem piękne, ale jego misja jako medium wy-czerpała się i prawdziwy powód tworzenia ustał³⁰.

²⁹ A. ASSMANN: *Wprowadzenie: o krytyce, popularności i adekwatności terminu „pamięć”*. Przeł. A. TEPEREK. W: A. ASSMANN: *Między historią a pamięcią...*, s. 13.

³⁰ Cyt. za: J. MICHALSKI: *Chłopiec na żółtym tle. Teksty o Andrzeju Wróblewskim*. Kraków 2009, s. 126–127.

I komentarz Jana Michalskiego:

Spśród licznych oficjalnych wspomnień Wajdy o Andrzeju Wróblewskim ten fragment budzi żywe zdumienie. Jak to? Czytamy jeszcze raz nie wierząc oczom: *prawdziwy powód tworzenia ustał...* [...]

Miał żeby Wróblewski li tylko usługiwać zmarłym, „spełniając ich życzenia z za grobu”. [...]

Trzeba przyznać, że sam Wróblewski dawał podstawy do takich stwierdzeń. Przedstawiał siebie jako trupa, rozmyślał o śmierci i zapisywał swoje czarne myśli, poza tym był skryty i prawdomówny. [...] Stosunek do poległych za sprawę często towarzyszył jego refleksjom o doczesnej wspólnocie, jak tego dowodzi pomysł *wieloplastyczny* i patetyczny cytat z wiersza Aragona „czy potrafię kiedyś umrzeć tak jak wy”, który w 1956 roku podkreślił w liście do Wajdy. Przy odrobinie wyobraźni można opisać Wróblewskiego za pomocą romantycznej figury literackiej *umarłego za życia*. Jest całkiem prawdopodobne, że sam artysta widział siebie czasem w takiej roli, zwłaszcza że pochodził z Wilna, uczył się na tajnych kompletach i przeżył to, co przeżył³¹.

Zdaje się, że Wajda i Michalski pozostają zdystansowani wobec wyboru Aragona, jakiego dokonał Wróblewski. Z ich relacji wynika, że artysta był kimś więcej niż tylko świadkiem. Był jednym z tych, których malował – już umarłym. I to różniłoby go od francuskiego poety. Michalski dużą wagę przykładą do prawdomówności Wróblewskiego, która nie wykluczała stosowania przez niego wizualnych metafor. Na tym tle warto by się zastanowić, w jakim sensie należy odczytywać prace Wróblewskiego upamiętniające pojedyncze osoby – matkę, dziecko, kierowcę autobusu, pracownika fizycznego, starą Żydówkę. Czy są one wyłącznie portretami, poprzez które artysta budował opowieść o społeczeństwie zmagającym się z powojennym życiem i jego trudami, czy może są to raczej metafory samotności, zagubienia, pustki tożsamości? Zabiegi Wróblewskiego związane z upamiętnieniem okazują się zatem analogiczne do tych u Aragona, by przypomnieć czuwanie przy zmarłych, próby ich upamiętnienia czy detaliczne wizualizacje cierpienia.

Ciekawie na tym tle rysuje się też pytanie Magdaleny Ziółkowskiej, które postawiła w tytule swojego najnowszego eseju: „Dlaczego jedynymi pomnikami, jakie stawia Wróblewski ludziom, są nagrobki?”, wskazując tym samym na jeszcze jedną formę obcowania malarza ze światem zmarłych:

„Okropności wojny budzące przerażenie” nie zniknęły raz na zawsze ani też na chwilę. „seria z automatu / kaszle przeklina / kogo rozstrzeliwuje / ludzi czy pamięć o nich / kogo unicestwia / inspektora czy zmiętą bluzę / padają na ziemię / ręce i nogi / wysypuje się z kieszeni / obskurne zdziwienie / zdziwienie śmiercią i farbą” – pisał Julian Kornhauser w wierszu *Syn i zabita matka*. Tytu-

³¹ Tamże, s. 127–128.

łową pracę połączono z jej *pendant* – płótnem *Matka z zabitym dzieckiem* (oba z 1949 roku) – które jako skrzydła dla sceny w centralnej kwaterze – *Rozstrzelania z chłopczykiem*, (*Rozstrzelanie V*) – złożyły się na przejmujący tryptyk o byciu w świecie żywych i umarłych lub umarłych za życia³².

W liście do żony z 1953 roku artysta zapisał zaś słynne zdanie: „śmierć noszę stale ze sobą”³³. W tej tożsamościowej formule pobrzmiewa nie tylko echo poezji Aragona, nieustannie obcującego z umarłymi, ale też i innych doświadczonych przez los poetów polskich – Tadeusza Różewicza, Tadeusza Borowskiego, Jerzego Ficowskiego, próbujących oddać głos zabitym³⁴.

Twórczość obu autorów, Wróblewskiego i Aragona, zasadniczo osobna, rozpatrywana w kontekście studiów nad pamięcią³⁵ zdaje się funkcjonować w podobnych, imaginacyjnych przestrzeniach wojennych. Pamięć w obydwu realizacjach – wierszu i obrazie – z jednej strony pozostaje anonimowa, wskazuje na bezimienny los, z drugiej jednak strony pojawiające się w liryku poety epitety, u Wróblewskiego zaś rekwizyty charakterystyczne dla danej postaci, prowadzą do ukonkretnionej wizji wojennego świata. Aragon pisał o pamięci będącej „jak rój któregoś lotu ujął”³⁶.

Poetyka wojenna francuskiego twórcy pozostaje więc przede wszystkim dramatycznie przepełniona traumą i doświadczeniem granicznym. Siłą jego wierszy są przejmujące frazy, które autor konstruuje, tworząc w pewnym stopniu nowy język, niejako postsurrealistyczny. Wiele miejsca w swoich utworach poświęca śmierci: „Ani rozmaryn ani goździk / Zapachu łez nie przechowały”³⁷, „Ból co

³² M. ZIÓŁKOWSKA: „Dlaczego jedynymi pomnikami, jakie stawia Wróblewski ludziom, są nagrobki?”. Dostępne w Internecie: <http://muzea.malopolska.pl/czy-wiesz-ze/-/a/10191/%E2%80%9Edlaczego-jedynymi-pomnikami-jakie-stawia-wroblewski-ludziom-sa-nagrobki-%E2%80%9D> [data dostępu: 31.03.2019].

³³ Cyt. za: B. DIMITRIJEVIĆ: *Folklor, nowoczesność i śmierć. Wizyta Wróblewskiego w Jugosławii*. W: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*. Red. M. ZIÓŁKOWSKA, W. GRZYBAŁA. Warszawa 2014, s. 512–513.

³⁴ Na poetyckie archiwum Wróblewskiego zwracałam uwagę w referacie „Oko i litera pamięci. Modi memorandi w archiwum Andrzeja Wróblewskiego”, wygłoszonym na konferencji „Doświadczenie archiwum: pismo, ciało, pamięć” (Katowice, 6–8 grudnia 2017 r.).

³⁵ Por. relacje między pamięcią historyczną, indywidualną i kolektywną: A. ASSMANN: *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*. Przeł. P. PRZYBYŁA. W: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Red. M. SARYUSZ-WOLSKA. Kraków 2009; J. LE GOFF: *Historia i pamięć*. Przeł. A. GRONOWSKA, J. STRYJCZYK. Warszawa 2007; K. POMIAN: *Historia. Nauka wobec pamięci*. Lublin 2006; B. SZACKA: *Czas przeszły – mit – pamięć*. Warszawa 2006; M. HALBWACHS: *Spoleczne ramy pamięci*. Przeł. M. KRÓL. Warszawa 2008; P. RICOEUR: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Kraków 2006.

³⁶ L. ARAGON: *Lekarz z Villeneuve*. Przeł. A. WAŻYK. W: *Antologia współczesnej poezji francuskiej...*, s. 205.

³⁷ L. ARAGON: *Zone Libre*. Przeł. A. WAŻYK. W: *Antologia współczesnej poezji francuskiej...*, s. 203.

trwa bez wspomniania”³⁸, „krzyczy zbrodnia”³⁹. Ma ona tu różne oblicza: jest prywatna, jak z *Trenu na śmierć Pani Vittorii Colony Markizy Pescary*: „Jak mi słodko spać głazów martwych snem na wieki”, „Dotknąłem twojej zimnej ręki i boleję”⁴⁰; jest też śmierć mitologiczna w wierszu *Przystań*, gdzie podmiot liryczny powraca do Perseusza i Andromedy, która „zmarła jak to zwykła ona / Śniąc o Paryżu w włosach złocistych nad czołem”⁴¹; pojawia się również spokojne oczekiwanie na śmierć w *Balladzie o tym co śpiewał na miejscu kaźni*: „Do celi po niego przyszli / Po niemiecku przez tłumacza / Pytają czy się rozmyślił / On spokojnie na nich patrzył”⁴².

Poetyka cierpienia uprawiana przez Aragona szczególnie intensywnie łączy się z tzw. wierszami miłosnymi pisanymi dla Elzy, gdzie daje się zauważyć, choć może w małym stopniu, charakterystyczną dla tej poezji oksymoroniczną wyobraźnię – twórcy, który cierpienie (także fizyczne) łączy z miłością, śmierć powszechną, zbiorową ukazuje osobno, pojedynczo, a wspomnienie zestawia z teraźniejszością.

Współistnienie czasów: przeszłości, teraźniejszości, przyszłości, było też szczególnie charakterystyczne dla twórczości Andrzeja Wróblewskiego, nieustannie deklarującego konieczność aktualizacji obrazu. W pracach odnoszących się do wojny – *Matka z zabitym dzieckiem*, *Dziecko z zabłądaną matką* i jeszcze wielu innych – artysta łączył kilka wymiarów czasu: czas historyczny, czas matki, czas dziecka, czas ofiar, umieszczając je na osi trzech czasów⁴³. W tym wyrażały się przede wszystkim chęć zmiany i rozszerzenie kategorii realizmu, o której w 1949 roku Wróblewski pisał:

Sztuka staje się jednym z faktów dokonanych nowej kultury [...]. Nie studiuujemy dziś człowieka, aby go namalować w geście wyrażającym ten nastrój, o który nam chodzi. Wyrażamy ten nastrój wprost; wyrażamy go wszystkimi dostępnymi środkami plastycznymi. [...] Ktoś się teraz zapyta, gdzie tu jest w ogóle realizm, który, jak wiadomo, polega na odtwarzaniu rzeczywistości w jakiś sposób. Otóż ten związek odtwarzania istnieje w opisanym realizmie bezpośrednim w sposób następujący: artysta wyraża swoją epokę przez to, że

³⁸ Tamże.

³⁹ L. ARAGON: *Sztuka poetycka*. Przeł. S. POLLAK. W: *Antologia współczesnej poezji francuskiej...*, s. 204.

⁴⁰ L. ARAGON: *Tren na śmierć Pani Vittorii Colony Markizy Pescary*. Przeł. M. JASTRUN. W: *Antologia współczesnej poezji francuskiej...*, s. 207.

⁴¹ L. ARAGON: *Przystań*. Przeł. M. JASTRUN. W: *Antologia współczesnej poezji francuskiej...*, s. 208.

⁴² L. ARAGON: *Ballada o tym co śpiewał na miejscu kaźni*. Przeł. A. WAŻYK. W: *Antologia współczesnej poezji francuskiej...*, s. 210.

⁴³ Por. D. NOWICKA: „Błękitne, wewnętrzne [...] są w wołaniu”. *Im-pasywne obrazy w poezji Juliana Kornhausera*. [Od Wróblewskiego: *Niebo nad górami*]. W: *Rzeczy do nazwania. Wokół Kornhausera*. Red. A. GLEŃ, J. KORNHAUSER. Poznań 2016, s. 470–482.

w niej żyje. Jego ewolucja wewnętrzna jest ściśle uwarunkowana życiem społeczeństwa, do którego należy⁴⁴.

W swojej wypowiedzi malarz zwraca uwagę, że arcydzielnosc obrazu (a w pewnym stopniu też i całej sztuki) rozumie przede wszystkim jako empatyczną komunikację z odbiorcą, wynikającą ze stopnia wniknięcia twórcy w społeczeństwo. Prawdziwe przedstawienie powstaje z wielogłosów, nie tylko artystycznych zapatrzeń czy fotograficznych korespondencji. Istotna jest wielość perspektyw, dostrzegana również w sposobie konstruowania tekstu czy obrazu.

Aragon w swojej twórczości pozostaje niezwykle detalistą i formalnym minimalistą, pisarzem idei, Wróblewski zaś formą, stylem malarskim zaznacza pewną niezależność i osobność tematu wobec obowiązujących wówczas idei. Tak dzieje się na przykład w cyklach dotyczących wojny, w których obrazy zostały namalowane w stałej, rozpoznawalnej konwencji przedstawieniowej – ofiary, kata, świadka.

Marek Sobczyk, analizując cykl *Rozstrzelań*, zwracał uwagę na obecność ofiary, oprawcy i narratora, redefiniując jednak, wielokrotnie już zresztą krytykowaną, triadę Hilbergowską. Biorąc pod uwagę przeżycie graniczne, jakiego doświadczył Wróblewski, widząc śmierć swojego ojca i uczestnicząc w niej, badacz wskazuje na dwa ważne tropy do odczytania *Rozstrzelań*: „intuicję dotyczącą istnienia narratora” oraz „intuicję wysuszenia źródła pewnej możliwości związanej z głodem i zaspokojeniem”⁴⁵. Sobczyk w swoich analizach skupia się między innymi na obrazie *Rozstrzelanie z chłopczykiem*⁴⁶. Pierwszy z owych tropów odnosi się do tytułowej postaci jako jednego z wcieleń dominującej i podlegającej na płótnach transformacji osoby – bezbronnego chłopca, młodzieńca, mężczyzny w marynarce. Według badacza właśnie w nim Wróblewski lokuje narratora swojej opowieści. To jednak typ narracji pośredniej, w pełni opartej na wizualnej metaforze – chłopiec może jedynie świadkować historii w milczeniu. Sobczyk stwierdza:

Narrator będzie tym, który połączy konwencję z artystą poprzez związki: formy wewnętrznej – intencji, duchowości, imion i nazw własnych z formą zewnętrzną – zmysłową, związaną z powierzchnią, z tym, co widać. [...] Narrator byłby tym, który nie będąc ofiarą jest wprowadzany w „zagadnienia rozstrzelania”⁴⁷.

⁴⁴ A. WRÓBLEWSKI: *Sztuka nowoczesna (luźne kartki, 1949)*, cyt. za: *Andrzej Wróblewski nieznanym...*, s. 151–152.

⁴⁵ Por. M. SOB CZYK: *Andrzej Wróblewski. [Ofiara, oprawca, narrator]*. Dostępne w Internecie: https://artmuseum.pl/public/upload/files/sobczyk_o_wroblewskim.pdf. [data dostępu: 23.05.2019].

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Tamże.

Druga z intuicji badacza – o głodzie estetycznym – dotyczy już bezpośrednio postaci samego Wróblewskiego i jego skłonności do powtórzeń w obrazach. Cykliczność jego prac pokazuje, że wybór jednego tematu wynikał z uznania sztuki za przestrzeń działań psychologicznych⁴⁸. W tych gestach wyrażał artysta konieczność nieustannego trwania przy zmarłych.

Wyobraźnia

Wciąż jednak niepokoi pytanie: co sprawiło, że Wróblewski zainteresował się twórczością Aragona? Trudno znaleźć jedną, pewną odpowiedź na to pytanie z uwagi na dość ograniczone wyjaśnienia samego malarza w liście do Wajdy. Reżyser wspominał kwestię listu Wróblewskiego następująco:

Przeczytam list Andrzeja Wróblewskiego do mnie. Z tego listu aż bije, że trzeba było mieć bardzo wiele wisielczego humoru, żeby żyć w sytuacji artysty odrąconego, który ma poczucie, że mógłby odegrać fantastyczną rolę, że ma coś do powiedzenia, może bardziej niż inni, ale nikt go nie chce, wszyscy się od niego odwracają, bo brzydko maluje. Jestem natomiast głęboko przekonany, że gdyby Andrzej Wróblewski pokazał w tamtym czasie wystawę swoich *Rozstrzelań* z '46 i '47 roku w Wenecji na biennale, to stałby się twórcą nowej figuracji. Zauważmy, że po wojnie, dopiero wiele lat później, francuscy malarze zaczęli próbować namalować człowieka. On to zrobił znacznie wcześniej, z całą konsekwencją, w sposób porażający. Krótko mówiąc, są powody, dla których on, niezależnie od tego, jak dalece był wspaniałym malarzem, musiał też mieć wisielczy humor, żeby tak trudne i niezasłużone sytuacje przeżyć⁴⁹.

Po tym fragmencie przywołany zostaje cytowany już list. Chwilę później Wajda dodaje:

Tak brzmi list, w którym Wróblewski zawiadamia mnie, że świat jest obrzydliwy. Sam maluje dalej. Jest artystą, ma tylko jedną drogę wytyczoną przed sobą. Dalej nie ma nic. Za nim jest to, co było: wojna. I realizacja w krótkim okresie olbrzymiego zadania, jakiego się podjął.

Myślę, że niechęć krakowskiego towarzystwa do Wróblewskiego jest wywołana tym, że... Było takie powiedzenie w czasach mojej młodości: ktoś kogoś stawia

⁴⁸ Kwestia psychoanalitycznej interpretacji twórczości Wróblewskiego zasługuje na rozważenie w osobnym szkicu. Tu jedynie sygnalizuję konieczność podjęcia tego problemu.

⁴⁹ Por. A. WAJDA: *O Andrzeju Wróblewskim*. Oprac. B. TORUŃCZYK. Dostępne w Internecie: <http://www.zeszytyliterackie.pl/andrzej-wajda-o-andrzeju-wroblewskim/> [data dostępu: 16.06.2019].

do pionu. Otóż malarstwo Andrzeja Wróblewskiego stawiało do pionu malarzy. Jeżeli przyszością sztuki jest postimpresjonizm, czyli malarstwo piękna o bardzo wyszukanych kolorach, to w takim razie jak maluje Wróblewski?! Maluje wprost przeciwnie. Brzydko maluje. Więc on zadał wszystkim pytanie: jeżeli ja mogę malować w ten sposób, to jak wy widzicie siebie? Oni pozostali przy swoim, ale w związku z tym nie mogli mieć do niego innego stosunku niż negatywny, ponieważ musieli coraz bardziej utwierdzać się w swoim przekonaniu. A Andrzej tak jak wybrał na początku, tak przez cały czas motywem, który go gnał do malowania, do tworzenia, był głos umarłych, którzy, jak już powiedziałem, żyją wśród nas. To nie są tylko *Rozstrzelania*. Są też obrazy, gdzie żywi są namalowani razem z martwymi obok siebie. Matka straciła dziecko, ale ona żyje. Żona straciła męża, ale ona żyje. A on jakby wrócił do niej. Stoi obok niej, ale już nie w tym życiu, tylko już po tym życiu. I myślę, że to jest jedno z najbardziej oryginalnych i nieznanymi, niepowtarzalnymi spojrzeń na tamten czas⁵⁰.

Komentarz Andrzeja Wajdy, a zwłaszcza fragmenty o wisielczym humorze zmuszają do zastanowienia się nad tym, jakie intencje kierowały Wróblewskim przy projektowaniu wystawy wieloplastycznej. W opinii reżysera koncepcja sztuki artysty wydawała się dość trudna w odbiorze – przede wszystkim autora czekało zderzenie ze światem tradycyjnie pojmowanego malarstwa, a jego realizacje własnej, odrębnej wizji artystycznej niekoniecznie były akceptowane przez ówczesne grono krytyków i malarzy. Z wypowiedzi Wajdy daje się wyczytać podziw dla Wróblewskiego jako malarza mającego odwagę walczyć o swoją twórczą niezależność, nawet jeśli miałyby to zakończyć się wyłącznie na samej próbie, podjęciu wyzwania.

Autor *Likwidacji getta* Aragona czyta, inspiruje się jego poezją, włącza jego twórczą wyobraźnię w doświadczenie swojego pokolenia, a jednocześnie do końca pozostaje malarzem osobnym. Ten epizod z twórczością Aragona zapisany w liście do Wajdy zmusza do myślenia o wspólnej aurze dostrzeganej w dziełach obu artystów, odrzuconych przez własne środowiska, autorów tworzących nowy język sztuki po wojnie, autorów specyficznych koncepcji pamięci.

Katarzyna Kuczyńska-Koschany w eseju zatytułowanym *Imaginacja, Marsylia*, w którym badała zarówno twórcze paralele, jak i niezgodności między Arturem Rimbaudem a Josephem Conradem, wprowadziła fenomenalną formułę „mijanie się imaginacyjne”⁵¹. Myślę, że w przypadku Aragona i Wróblewskiego można by doszukiwać się podobnej relacji – na płaszczyźnie artystycznej imaginacji powojennej.

Jak wynika z listu, Wróblewski zdaje się sięgać po dobrze znany fragment poezji wojennej Aragona. Zwracając na niego uwagę Wajdy, malarz raczej nie

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ K. KUCZYŃSKA-KOSCHANY: *Imaginacja, Marsylia*. W: TAŻ: *Nikt nie widzi dobrze. Eseje*. Kraków 2018, s. 224.

oczekuje poparcia ze strony pozostałych członków grupy artystycznej, ale przyjmuje rolę przewodnika pośredniczącego między literaturą a sztuką współczesną.

Wiersz Aragona jest utworem synestezyjnym, opartym na hiperbolizowanym dźwięku, co wyraża się w powtarzaniu frazy „słyszę was”. W pierwszej strofie czuwanie przy tych, którzy umarli, zostaje połączone z nadejściem zabitych. Czas wojny jakby wciąż się odnawiał, podmiot liryczny nieustannie zmaga się z powrotem ofiar – nie ustają ich głosy, dopominanie się o zadośćuczynienie ran i krzywd, błaganie o pamięć. Jednocześnie to wiersz-monolog, przepełniony milczeniem umarłych, z którymi podmiot liryczny wyłącznie imagинуje rozmowę. Kondycja świadka skazuje na życie na pograniczu: jawy i snu, prawdy i fałszu, widzenia i urojenia, rzeczywistości i wyobraźni. Istotne okazuje się zakończenie utworu, w którym podmiot liryczny zastanawia się, jak bardzo możliwe jest współodczuwanie śmierci⁵².

W cyklach wojennych Wróblewskiego silnie widoczne jest to imaginacyjne spojrzenie na doświadczenie śmierci innych. Artysta ukazuje ją z wielu perspektyw: ofiary, innej ofiary, narratora. Świadek w większości jego dzieł pozostaje domyślny, perspektywa otwartego obrazu sprawia zaś, że staje się nim każdy, w tym także przypadkowy odbiorca⁵³.

Aragon zdawał się poetą kończącej się wojny, mimo częstego stosowania czasu teraźniejszego pozostawał jednak przede wszystkim komentatorem, dystansującym się od zdarzeń, podczas gdy Wróblewski wciąż był przeniknięty wojną. Warto tu wspomnieć wielokrotnie przywoływany w innych opracowaniach twórczości malarza⁵⁴ urwany zapis, jaki artysta pozostawił na jednym ze szkicowników: „Grozi wciąż woj”, czytany jako „Grozi wciąż wojna”⁵⁵.

Dla obydwu autorów ważna była też tradycja wyobraźni ukształtowanej przez mit⁵⁶ – odwołania do mitycznych śmierci, Perseusza, Andromedy, Eurydyki i Orfeusza. W nich poszukiwali językowych i wizualnych środków, by wyrazić ogrom cierpienia oraz niepojętości zdarzeń. Drugim wspólnym tematem pozostawała rewolucja – jako postawa niezgody na powojenne milczenie, wreszcie jako artystyczna demonstracja przejawiająca się w ich wczesnych pracach i działalności publicystycznej.

⁵² Por. *Porzucić etyczną arogancję. Ku reinterpretacji podstawowych pojęć humanistyki w świetle wydarzenia Szoa*. Red. B. POLAK, T. POLAK. Poznań 2011.

⁵³ W tym miejscu jedynie sygnalizuję wątek Hilbergowski, który wymagałby szerszego opisanie. Warto by się zastanowić m.in., jak twórczość Andrzeja Wróblewskiego ma się do współczesnych, krytycznych redefinicji figury świadka – zwłaszcza w kontekście badań Tomasza Żukowskiego podejmującego temat postawy świadków Zagłady, odnosząc się także do lektury *Długiego cienia Zagłady...* Feliksa Tycha. Por. T. ŻUKOWSKI: *Świadkowie Zagłady*. „Teksty Drukie” 2001, nr 5, s. 139–145.

⁵⁴ Por. *Unikanie stanów pośrednich...*

⁵⁵ Por. *Andrzej Wróblewski nieznanym...*, s. 89.

⁵⁶ Por. D. NOWICKA: *Artysta i mit...*, s. 259–278.

Wspomniane na początku przez Adama Ważyka uwielbienie Aragona dla romantyzmu niemieckiego i związana z nim silna alegoryzacja utworów były również bliskie twórcy *Nieba nad górami*. Mam tu na myśli zwłaszcza realizację cyklu *Rozstrzelań* i szkiców do niego, a także *Obraz na temat okropności wojennych (Ryby bez głów)*, szkice nalotów bombowych – w których uwidaczniał się deformacyjny, wyjątkowy idiom tego malarstwa.

Bez wątpienia dzieła Wróblewskiego i Aragona, niezależnie od tego, w jakim stopniu pozostają tematycznie, problemowo, estetycznie spokrewnione, wynikały z przeświadczenia artystów o obowiązku wobec umarłych. Należy je czytać nie tylko jako inicjacyjny gest autorów w stronę zmarłych, ale też jako reakcję na ich przyjsie. Zwracając uwagę przede wszystkim na wieloznaczności zaznaczone przez obu twórców.

Niniejszy szkic o „imaginacyjnym mijaniu się” Aragona i Wróblewskiego pozwala zastanowić się nad tym, które czynniki mogły wpłynąć na zainteresowanie się autora *Nieba nad górami* twórczością Aragona. Czy nastąpiło tu naturalne dla tego malarza zespolenie sztuki z poezją? Jak bardzo istotna była dla Wróblewskiego literatura francuska? Mnogość pytań uzmysławia przede wszystkim skalę problemu, staje się też przyczynkiem do zastanowienia się, dlaczego tak niewiele miejsca w polskim literaturoznawstwie, historii sztuki, badaniach komparatystycznych poświęcono właśnie tej kwestii – poetyckim pograniczom twórczości Andrzeja Wróblewskiego.

Bibliografia

- Alegoria*. Red. J. ABRAMOWSKA. Gdańsk 2003.
- Andrzej Wróblewski. Oprac. A. WOJCIECHOWSKI. Warszawa 1979. Mała Encyklopedia Sztuki, 55.
- Andrzej Wróblewski *nieznany*. Red. J. MICHAŁSKI. Kraków 1993.
- Andrzej Wróblewski. *Recto / Verso*. Eds. E. DE CHASSEY, M. DZIEWAŃSKA. Warsaw 2015.
- Antologia poezji francuskiej. Anthologie de la poésie française*. T. 4: *Od Rimbauda do naszych dni*. Wybór J. LISOWSKI. Warszawa 2006.
- Antologia współczesnej poezji francuskiej*. Oprac. A. WAŻYK. Warszawa 1947.
- ASSMANN A.: *Między historią a pamięcią. Antologia*. Red. nauk., posłowie M. SARYUSZ-WOLSKA. Warszawa 2013.
- BORUCKI A.: *Własna wojna Andrzeja Wróblewskiego 1927–1957*. „Akcent” 1987, nr 1, s. 142–143.
- DIMITRIJEVIĆ B.: *Folklor, nowoczesność i śmierć. Wizyta Wróblewskiego w Jugosławii*. W: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*. Red. M. ZIÓŁKOWSKA, W. GRZYBAŁA. Warszawa 2014, s. 482–525.
- „Dziennik Polski” z 25 sierpnia 1948 r.

- GŁOWIŃSKI M.: *Ciemne alegorie Norwida*. „Pamiętnik Literacki” 1984, R. 75, z. 3, s. 103–114.
- GOSK H.: *W kręgu „Kuznicy”*. *Dyskusje krytycznoliterackie lat 1945–1948*. Warszawa 1985.
- HALBWACHS M.: *Spoleczne ramy pamięci*. Przeł. M. KRÓL. Warszawa 2008.
- HIKMET N.: *O Majakowskim*. W: *Majakowski*. Warszawa 1978, [b.n.s.].
- JARECKA D.: *Wewnętrzne organy kontroli*. W: *Ciała zdruzgotane, ciała odporne. Afektywne lektury XX wieku*. Red. A. LIPSZYC, M. ZALESKI. Warszawa 2015, s. 128–147.
- KUCZYŃSKA-KOSCHANY K.: *Imaginacja, Marsylia*. W: K. KUCZYŃSKA-KOSCHANY: *Nikt nie widzi dobrze. Eseje*. Kraków 2018, s. 223–240.
- LE GOFF J.: *Historia i pamięć*. Przeł. A. GRONOWSKA, J. STRYJCZYK. Warszawa 2007.
- Majakowski*. Warszawa 1978.
- Mały słownik języka polskiego*. Red. S. SKORUPKA, H. AUDERSKA, Z. ŁEMPICKA. Warszawa 1969.
- MICHAŁSKI J.: *Chłopiec na żółtym tle. Teksty o Andrzeju Wróblewskim*. Kraków 2009.
- MIĘDZYRZECKI A.: *Rimbaud, Apollinaire i inni*. Warszawa 1988.
- NOWICKA D.: *Art-biografie Andrzeja Wróblewskiego*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” (w druku).
- NOWICKA D.: *Artysta i mit. Wokół „Treści uczuciowej rewolucji” Andrzeja Wróblewskiego*. „Porównania. Czasopismo poświęcone zagadnieniom komparatystyki literackiej oraz studiom interdyscyplinarnym” 2018, T. 23, nr 2, s. 259–278.
- NOWICKA D.: „*Błękitne, wewnętrzne [...] są w wołaniu*”. *Im-pasywne obrazy w poezji Juliana Kornhausera*. [Od Wróblewskiego: *Niebo nad górami*]. W: *Rzeczy do nazwania. Wokół Kornhausera*. Red. A. GLEŃ, J. KORNHAUSER. Poznań 2016, s. 470–482.
- NOWICKA D.: *Zasypia ryba. Autobiograficzne i zwierzęce niepokojenia w malarstwie Andrzeja Wróblewskiego*. „Narracje o Zagładzie” 2017, nr 3, s. 217–232.
- OPAŁKA E., ZYCHOWICZ K.: *Czerwona materia. Nadia Léger*. Łódź 2018, s. 5. Dostępne w Internecie: <https://msl.org.pl/wydarzeniams/wystawy-archiwalne/czerwona-materia-nadia-leger,2576.html> [data dostępu: 07.04.2019].
- Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Red. M. SARYUSZ-WOLSKA. Kraków 2009.
- Pisarze w walce o pokój. Antologia*. Oprac. Dział Literatury Polskiej. Warszawa 1950.
- POMIAN K.: *Historia. Nauka wobec pamięci*. Lublin 2006.
- Porzucić etyczną arogancję. Ku reinterpretacji podstawowych pojęć humanistyki w świetle wydarzenia Szoa*. Red. B. POLAK, T. POLAK. Poznań 2011.
- RICOEUR P.: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Kraków 2006.
- SOBCZYK M.: *Andrzej Wróblewski. [Ofiara, oprawca, narrator]*. Dostępne w Internecie: https://artmuseum.pl/public/upload/files/sobczyk_o_wroblewskim.pdf [data dostępu: 23.05.2019].
- SZACKA B.: *Czas przeszły – mit – pamięć*. Warszawa 2006.
- SZYMAŃSKI W.: *Kwadratowe koło: Andrzej Wróblewski i nowoczesny realizm socjalistyczny*. W: *Socrealizmy i modernizacje*. Red. A. SUMOROK, T. ZAŁUSKI. Łódź 2017, s. 269–290.
- Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*. Red. M. ZIÓŁKOWSKA, W. GRZYBAŁA. Warszawa 2014.

- WAJDA A.: *O Andrzeju Wróblewskim*. Oprac. B. TORUŃCZYK. Dostępne w Internecie: <http://www.zeszytyliterackie.pl/andrzej-wajda-o-andrzeju-wroblewskim/> [data dostępu: 16.06.2019].
- WRÓBLEWSKI A.: *Dyskusja na temat wystawy „Młodzież w walce o pokój”*. „Echo Tygodnia” 1951, nr 3, s. 5.
- WRÓBLEWSKI A.: *Krakowscy plastycy w drodze realizmu [wystawa]*. „Życie Literackie” 1951, nr 6, s. 11–12.
- WRÓBLEWSKI A.: *Marc Chagall*. „Głos Plastyków” 1948, R. 9, s. 100–101.
- WRÓBLEWSKI A.: *Sztuka prymitywna*. „Przegląd Artystyczny” 1948, nr 8–9, s. 8.
- WRÓBLEWSKI A.: *Wystawa pierwszomajowa*. „Życie Literackie” 1951, nr 8, s. 12 (w ramach serii: Krakowski Przegląd Plastyczny).
- ZAREMBA M.: *Wielka trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*. Kraków 2012.
- ZIÓŁKOWSKA M.: *„Dlaczego jedynymi pomnikami, jakie stawia Wróblewski ludziom, są nagrobki?”*. Dostępne w Internecie: <http://muzea.malopolska.pl/czy-wiesz-ze/-/a/10191/%E2%80%9Edlaczego-jedynymi-pomnikami-jakie-stawia-wroblewski-ludziom-sa-nagrobki-%E2%80%9D> [data dostępu: 31.03.2019].
- ŻUKOWSKI T.: *Świadkowie Zagłady*. „Teksty Drugie” 2001, nr 5, s. 139–145.

Daria Nowicka

“I hear you, voices of the killed”:
Andrzej Wróblewski’s Reference to Louis Aragon

Summary

For Wróblewski, Aragon – whose famous cry “I hear you, voices of the killed” is derived from the poem entitled “Autumn Night” – has become a figure of comparable imagination. This article juxtaposes Andrzej Wróblewski’s art with the work of Louis Aragon, a French poet and novelist, making it possible to recognise their shared poetics of war. In fact, both of them perceived language as a device shaping social imagery, searched for new forms of artistic expression, used metaphors and allegories extensively, and fought for a new and peaceful dimension of art.

Key words: Andrzej Wróblewski, Louis Aragon, Polish poetry, French poetry, memory, art, figuration



AGATA SZULC-WOŹNIAK

<http://orcid.org/0000-0003-4473-7840>

Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wydobywając (żydowskość) Seweryna Pollaka

„[...] jeszcze noszę tamtą ciemność”
Tożsamość

We wrześniowym wydaniu „Więzi” z 1991 roku opublikowano trzy wiersze Seweryna Pollaka. Choć powstały one w latach 50., brzmią jak *summa* jego niezwykle pracowitego i owocnego życia. Pośmiertny kontekst wyboru liryków nadaje refleksjom odcień ostateczności – jakby właśnie te myśli stanowiły kulminacyjny punkt twórczości, rejestrowały moment, w którym ślady niepokoju, poszukiwań stawały się niedoskonałą, ale już niezmienną, konkluzją. Ostatni z zamieszczonych utworów, niedatowany, zwraca uwagę w wyjątkowy sposób:

Szlam

Przyszedłem z kraju mrozu i płomienia,
miałem zgrabiałe ręce,
głowę ścisnęła mi obręcz ognista.
Ojciec mój stał za ciemną chmurą,
która raz po raz falą przybijała do mnie,
ojcowie moi matki moje, bracia i siostry
stali za ciemną chmurą, co jak przypyływ morza
biła we mnie z uporem.

To nie muszle zostały na brzegu – szklane oczy,
to nie fala płakała – płakali umarli,
to nie wiatr we mnie uderzał – mój własny lęk.
Byłem brzegiem i falą i muszlą szumiącą,
byłem chmurą i lądem.

Stałem na brzegu, z którego spłynęły wody,
razem z innymi szlam odrzucałem, muł odrzucałem,
przeorywaliśmy ziemię, aby siać w nią gwiazdy.
Czy kiełkowały gwiazdy i wschodziły,
czy każda była niby kielek blasku?
Wschodziły umarłe oczy, rosły z mułu umarłe oczy,
a ja za nie wszystkie patrzeć musiałem
na suche słońce – suchym spojrzeniem¹.

Na tle poezji Pollaka przytoczony wiersz wyróżnia coś głęboko osobistego. Nie chodzi nawet o bezpośredniość wyznania – utwory autora *Godziny życia* krytycy zgodnie nazywają prywatnymi, wspomnieniowymi², a nawet przywołującymi na myśl „spowiedź samemu sobie”³. Tym razem jednak refleksja wydaje się bardziej ogólna, bardziej gruntowna – czyli sięgająca gruntu: tożsamości.

Rozpoczynająca liryk identyfikacja ze stojącymi za ciemną chmurą uruchamia lęk, który wrasta w świadomość przynależności. Niepokój nie odchodzi – jest powracającą falą, niecichnącym, wciąż uderzającym wiatrem. Bycie sobą to tragiczne uwięzienie w grozie. Lęk jest wzmagany przez poczucie osobności. Historia się nie spełniła, ofiara się nie dokonała. Ocalony pozostał sam wobec potęgi żywiołów i bezmiaru śmierci. Ta właśnie samotność jest źródłem wstydu – wstydu ocalonego, który w imieniu umarłych i zamiast nich musi mieć odwagę, by patrzeć „na suche słońce – suchym spojrzeniem”. Szklane, umarłe oczy, oczy wschodzące, rosnące z mułu, są jak obsesje surrealistów, André Bretona i Victora Braunera – dla samotnego na brzegu morza stają się koszmarem przeczącym prawom życia.

Wizja Pollaka nawiązuje do biblijnego, pierwotnie czystego obrazu – oto morze rozstępujące się przed Izraelitami uciekającymi z Egiptu. Potęga Jahwe, prowadzącego swój lud z ziemi niewoli, umożliwia tryumfalne przejście między ścianami żywiołu. U Pollaka jednak spłynięcie wód odsłania tylko szlam, muł oraz rozkład. Przypomina o dołach, które kopali skazani, o brudnej śmierci. O odrazie.

Szlam to niejedyny wiersz, w którym poeta mówi o swoim pochodzeniu – i niejedyny, gdzie cień Zagłady niesie myśl o osobności, przywołuje lęk i wstręt.

Wieczny Tułacz

Sogdiana, gdzie się kiedyś urodziłem
jako baktryjski Żyd, który pogardzał

¹ S. POLLAK: *Szlam*. „Więź” 1991, nr 9, s. 134. Wiersz został zamieszczony również w pośmiertnym wyborze *Próba oddalenia* (Wstęp J. HARTWIG. Warszawa 2008) i oznaczony jako jeden z liryków ze zbioru *Wiersze wybrane i przekłady z 1954 r.* W przywołanym tomie utworu jednak nie odnalazłam.

² Zob. M. PIECHAL: *Notatnik poetycki Seweryna Pollaka*. „Nowa Kultura” 1960, nr 48, s. 8.

³ NoT: *Poezja przyciszzonego smutku*. „Życie Literackie” 1960, nr 41, s. 10.

wszystkimi dookoła, ale który sam był
 przez tamtych wszystkich równie pogardzany,
 bo inny był. Bo brzydził się dotknięcia
 nieczystych. Ja dziś jeszcze myję ręce
 zbyt często – to mi pewno pozostało
 z owych lat. Jak ja kiedyś się brzydziłem!
 Oni śmierdzieli mi trupem, którego
 ptaki dziobami rwą, kruki i sępy,
 zezwłokiem mi śmierdzieli, co na wietrze
 zbutwiało do szczętu mięs. Brzydzę się dzisiaj
 poręczy tramwajowych i słuchawek
 w publicznych telefonach, co do ust
 do uszu moich głos cudzy donoszą,
 a same są bezgłośnie i tak cudze,
 że muszę je rękawem z martwych otrzeć,
 zanim usłyszę żywy głos.

Sogdiana.

Zatarta w wiekach, ale nie w pamięci
 moich molekuł. Ja, wtedy tak obcy,
 nie mogłem czuć się czysty – wśród tych ciemnych,
 co świętym ogniem chcieli się oczyścić.
 Ja dzisiaj jeszcze noszę tamtą ciemność
 ogromnej śmierci sprzed tysięcy lat,
 do dziś nie oczyszczony⁴.

Utożsamienie Pollaka jest ponadhistoryczne i ponadterytorialne. Kto urodził się Żydem, rodzi się nim wszędzie i przez wieki – „w pamięci molekuł” pozostaje to, co zaciera upływ czasu, co porządkują słowa. W utworze pamięć Zagłady jest nie tylko hiperbolizowana, ale i pseudonimowana. Miejsce i historyczny moment, do których odwołuje się poeta, to kraina leżąca na terenach dzisiejszego Uzbekistanu i Tadżykistanu oraz sto dwadzieścia lat funkcjonowania wielokulturowego królestwa greko-baktryjskiego (250–130 rok p.n.e.)⁵.

Tytułowa wieczność tułaczki jest powtarzalnością losów, powtarzalnością osobności. Tym, co ją umożliwia, jej ahistoryczne, alogiczne trwanie, wydaje się mechanizm obrzydzenia. Bo przecież „to nie brak czystości czy zdrowia sprawia, że coś się staje wstrętne; wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsc, zasad”⁶. Obrzydzenie oddziela swoich od obcych. Pozwala na identyfikację. Analizując teksty Louis-Ferdinanda Céline’a

⁴ S. POLLAK: *Wieczny Tułacz*. W: TENŻE: *Lęk przestrzeni*. Kraków 1981, s. 10.

⁵ Moment wydania *Lęku przestrzeni*, z którego pochodzi *Wieczny Tułacz*, jest bliski wykopaliskom w Ajchanom, jednym z głównych ośrodków państwa greko-baktryjskiego. Miasto odkryto przypadkiem, w 1961 r. Wkrótce rozpoczęte wykopaliska zostały przerwane w 1979 r. w związku z radziecką interwencją w Afganistanie.

⁶ J. KRISTEVA: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. FALSKI. Kraków 2007, s. 168.

i rekonstruując ukryte w nich źródła odrazy warunkującej antysemityzm, Julia Kristeva pisze:

Żyd upewnia się o tym, że *jest*, że jest *wszystkim* i *wszędzie* – totalizując świat w jedną nieprzerwaną całość [...]. Skryty i posiadający klucz tajemnicy [...] sprawuje nieuchwytną władzę. Jego wszechobecność nie ogranicza się do przestrzeni, jest nie tylko na naszych ziemiach, ale także w naszej skórze, tak bliski, niemalże ten sam, ten, którego się nie odróżnia, który jest *zawrotem tożsamości*⁷.

Obawa przed połączeniem, utożsamieniem pobrzmiewa w wielu hasłach wyrażających niechęć do Żydów, w tym w niechlubnym, powracającym w Polsce postulacie „odzydzenia” struktur państwowych. W *Wiecznym Tułacz* odczucie odrazy towarzyszy jednak przede wszystkim tytułowej postaci. Jednostka zostaje odrzucona i jest pogardzana „przez wszystkich”. Adresaci wstrętu, choćby dojmującego, nienawistnego, są z kolei uprzywilejowani. Odrzę kieruje się przeciw ich statusowi, przeciw ich „swojości” i własnej „obcości”. Jest bronią niezdolną do obrony. W obrzydzeniu Tułacza tkwi jednak coś jeszcze – autor odwraca spodziewany kierunek wstrętu, co pozwala na demaskację i dekonstrukcję antysemityzmu. Ujawniona, zaakcentowana, a nawet przerysowana odraza („Oni śmierzili mi trupem [...] zezwłokiem mi śmierzili”) staje się wyrazem bezradności wobec krzywdy wykluczenia.

Znaczący jest tu wstręt do słuchawek publicznych telefonów, noszących ślady obcego dotyku i czyichś słów. Być może w tej niechęci została zaszyfrowana okupacyjna trauma Pollaka, zmuszonego do ukrywania się, żyjącego w strachu przed zadenuncjowaniem. Wskazywałyby na to anonimowe, „martwe głosy” ścierane ze słuchawki i słowo, które nie jest niewinne, nawet gdy takim się wydaje – „donoszą”, podkreślone w wygłosie jednego z wersów.

Obrzydzenie *Wiecznego Tułacza* to nie tylko obawa przed utratą siebie. To odpowiedź na ranę historii.

* * *

Rodzaj oddzielności i obcości – wybranej? a może narzuconej? – znajduje wyraz w recepcji twórczości Pollaka. Jego liryka była oceniana różnie. Zarzucano jej brak oryginalności, niemożność wyjścia poza obowiązującą konwencję⁸, bojaźliwość w obrazowaniu⁹. Ceniono w niej natomiast poetycką ścisłość, uczciwość (umiejętność nazwania „nieskłamanej codzienności i nieskłamanego patosu”¹⁰), konsekwentne, z biegiem czasu coraz bardziej zaskakujące, anachro-

⁷ Tamże.

⁸ M. CHRZANOWSKI: *Wybór wierszy Seweryna Pollaka*. „Nowe Książki” 1976, nr 4, s. 236.

⁹ NoT: *Poezja...*, s. 10.

¹⁰ J. KWIATKOWSKI: „*Wiersze wybrane*” – Pollaka. „*Życie Literackie*” 1955, nr 24, s. 10.

niczne wybory artystyczne (trwanie przy regularnych rymach, preferowanie czterowersowej strofy, troskę o rytmiczną harmonię). Michał Głowiński pisze o *Okach sieci* – tomie, który krytyka przyjęła najcieplej:

Pollak jakby prowokuje czytelnika, przyzwyczajonego już do rewolucji formalnej, spowodowanej przez awangardę, stosowaniem chwytów już w poezji dzisiejszej prawie się nie pojawiających [...]. Ta przyrodzona tradycyjność struktury językowej przylega w pełni do refleksyjności omawianych tu wierszy – trudno sobie wręcz wyobrazić, żeby refleksyjność, tak jak pojmuje ją Pollak, dała się ująć środkami poetyki Przybosa, Bieńkowskiego czy Białoszewskiego¹¹.

Sam Pollak miał do swojej poezji stosunek ambiwalentny. W liście do przyszłej żony Wandy Grodzieńskiej przyznaje w odpowiedzi na jej przytyk: „Masz rację – z tęsknoty można zostać grafomanem. Tobie to nie grozi, bo ty masz talent – ale ja wierszy nie powinienem pisać”¹². Jest w tym wyznaniu coś więcej niż komplement wyrażony kosztem oceny własnej twórczości. Ponad dwadzieścia lat później zwierza się żonie:

Wiesz najlepiej, że ja czuję się jedynie wtedy dobrze, gdy grafomanię swoje wierszyki. Wiesz – takie o życiu, o naturze, o radości istnienia i zgodzie na śmierć, ale późną, bardzo późną, taką trochę teoretyczną¹³.

O tym, czym dla Pollaka jest tworzenie poezji, na przekór niektórym recenzjom (cudzym i własnym), najlepiej świadczy może wspomnienie Andrzeja Brauna:

Kiedy rozmawiałem z nim ostatni raz, po czterdziestu kilku latach naszej przyjaźni, pytając zdawkowo, jak się czuje, powiedział ze swym zażenowanym i łagodnym uśmiechem: „Wiesz, czuję się dobrze, tylko nie mogę już pisać wierszy”. Zrozumiałem, co to dla niego znaczy¹⁴.

Pollak traktuje twórczość poetycką jednocześnie osobiście i bezkompromisowo. Jest wierny swoim wyborom. Krytykom odpisuje:

Raz pewien krytyk-kameleon
mówił, że cudzym blaskiem świecę.

¹¹ M. GŁOWIŃSKI: *Poezja refleksyjna*. „Twórczość” 1960, nr 12, s. 121.

¹² List Seweryna Pollaka do Wandy Grodzieńskiej, 22 II 1930. Korespondencja małżeństwa Wandy z Grodzieńskich i Seweryna Pollaków. T. 1. Magazyn Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie, rkps akc. 15210.

¹³ List Seweryna Pollaka do Wandy Grodzieńskiej, 20 VIII 1954. Korespondencja małżeństwa Wandy z Grodzieńskich i Seweryna Pollaków. T. 2. Magazyn Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie, rkps akc. 15210.

¹⁴ A. BRAUN: *Seweryn Pollak (tekst wygłoszony na pogrzebie Seweryna Pollaka 31 grudnia 1987 r. w Warszawie)*. „Więź” 1988, nr 5, s. 95.

Zgoda, gdy za wieszczami lecę,
 Spoglądam na dół, patrzę – gdzie on?
 A tamten siedząc nad bajorkiem,
 Słabym wachluje się jęczorkiem,
 Dwunasta skóra mu linieje
 Żółkiewszczy się, putramencieje –
 Kameleonik, kamerdynio,
 Co w sprytnym nosku dłubie palcem.
 I cóż? Ja ptakiem, on... padalcem¹⁵.

W humorystycznej replice (niepobawionej jednak śmiałości, biorąc pod uwagę kontekst towarzysko-polityczny¹⁶), co może zaskakujące, trudno doszukać się polemiki z uwagą krytyka (autor recenzji, skrywający się pod pseudonimem „Ironiczny”, zarzucał Pollakowi, że „tom jego świeci odbitym księżycowym blaskiem”¹⁷). Poeta doskonale zdaje sobie sprawę z niedostatków warsztatu. W swoją twórczość wątpi chyba bardziej, niż powinien. Trudno jednak o docenienie własnych lirycznych prób, jeśli poezję postrzega się tak, jak w wierszu Pollaka *Ze Szczipaczowa*:

Ja wierzę w wiersze te jedynie,
 Bez których ludzie żyć nie mogą¹⁸.

„Nie wiem, czy istnieje poeta, na którym by w sposób tak oczywisty i niezaprzeczalny zemściła się niewiara we własne siły, we własną wizję” – pisze Jerzy Kwiatkowski¹⁹ w recenzji *Wierszy wybranych*. Znakomitym kontekstem tej uwagi wydaje się, powtarzana w wielu wypowiedziach Pollaka, myśl o pracy translatorskiej, która „zżera” twórczość własną²⁰. A może jeszcze lepszym – przypisywane mu powiedzenie: „Żyd wieczny tłumacz”.

Swoją poezję Pollak traktował inaczej niż tę, którą przekładał i promował²¹. Wyznaczył dla siebie skromniejszą rolę – towarzyszenie temu, co wyznacza

¹⁵ S. POLLAK: *Odpowiedź pewnemu krytykowi*. „Nowa Kultura” 1953, nr 4, s. 8.

¹⁶ W momencie powstania wiersza Jerzy Putrament pracował jako sekretarz generalny w Zarządzie Głównym Związku Literatów Polskich. Drugiego z adresatów złośliwości, Stefana Żółkiewskiego, Pollak znał już z czasów studenckich. W latach 1945–1948 współpracowali przy „Kuźnicy” – Żółkiewski był redaktorem naczelnym pisma, Pollak – członkiem zespołu redakcyjnego.

¹⁷ Cyt. za: *Recenzja warszawska na cenzurowanym*. „Nowa Kultura” 1953, nr 4, s. 8.

¹⁸ Za: W. SADKOWSKI: *Poezja słów ważkich*. „Życie Literackie” 1953, nr 2, s. 4.

¹⁹ J. KWIATKOWSKI: „*Wiersze wybrane*”..., s. 10.

²⁰ Z. DMITROCA: *O Sewerynie Pollaku i jego kręgu*. „Kresy” 2008, nr 1–2, s. 183.

²¹ Pollak był znawcą literatury rosyjskiej i wybitnym tłumaczem, który przybliżył polskim czytelnikom twórczość m.in.: Borysa Pasternaka, Anny Achmatowej, Aleksandra Błoka, Mariny Cwitajewej, Michała Lermontowa czy Aleksandra Puszkina. Odkrył również wielki talent Iosifa Brodskiego, na długo zanim poeta zyskał międzynarodową sławę.

główny nurt. Pisał osobno, na przekór, czasem niezręcznie, staroświecko – ale też w zgodzie z własnym przekonaniem. Pollak potrafił zdecydować o własnej marginalności. Milczenie okazało się dla niego znacznie trudniejsze.

„[...] jestem z Twojej spalonej rodziny” Żydowscy adresaci

Seweryn Pollak urodził się w 1906 roku w Warszawie²². Był synem Marii z Sobolów i Grzegorza Pollaka. O ile kilku informacji o matce poety dostarcza jego korespondencja z Wandą Grodzieńską, o tyle losy ojca ustalić znacznie trudniej. O Grzegorzu Pollaku wiadomo niewiele ponad to, że był znanym w dwudziestoleciu międzywojennym artystą malarzem. Przy ulicy Leszno 8 prowadził atelier portretów, ale najchętniej malował kwiaty. Do dziś na internetowych aukcjach można kupić jego martwe natury, utrzymane w ciepłych barwach, rozjaśnione słońcem. Zginął śmiercią samobójczą we Lwowie wiosną 1943 roku (dzień i miesiąc śmierci pozostają nieustalone), a jego grób na warszawskich Powązkach jest mogiłą symboliczną²³. Z krótkiego wspomnienia Pollaka o ojcu, odnotowanego w jednym z wywiadów, wynika, że autor *Wyprawy za trzy morza* zawdzięczał mu wybór życiowej – a może i poetyckiej – drogi.

Język rosyjski poznałem w domu. Mój ojciec, który był malarzem – *nota bene* uczniem Repina – kształcił się w Rosji i miał od młodych lat kult dla literatury, dla poezji rosyjskiej. Co prawda myślał, że będę się raczej zajmował prozą – namawiał mnie, abym pisał – oczywiście po polsku – krótkie opowiadania, takie w stylu Czechowa, ale nic z tego nie wyszło²⁴.

Znacznie więcej o ojcu Pollak mówi w poezji. Z 1954 roku pochodzi cykl wierszy stanowiących świadectwo wnikliwego, empatycznego wczytania się w jego losy. O utworach tych Julia Hartwig pisze:

Niełatwe to było zadanie ukazać poprzez wiersz życie człowieka równie bliskiego, któremu dane było przeżyć dramat podwójny: nieznanego miejsca

²² Informację o tym, że Seweryn Pollak urodził się pod koniec 1906 r., ale jego narodziny wpisano do ksiąg już w 1907 r., podaje Adam POMORSKI. Zob. TENŻE: *O Sewerynie Pollaku (1906–1988) w dziesiątą rocznicę śmierci*. „Zeszyty Literackie” 1998, z. 62, s. 143.

²³ *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*. T. 7. Red. U. MAKOWSKA. Warszawa 2003, s. 371.

²⁴ S. POLLAK: *Tłumaczenie – to sprawa wyboru*. Rozmawiała A. SOBECKA. „Nadodrzie” 1975, nr 22, s. 4.

na świecie – którym stała się Polska po wygnaniu z Rosji – i dramat niespełnionych pragnień artysty-malarza, marzącego o wielkiej sztuce, żywiącego cześć dla Cezanne'a i tęskniącego za swobodą francuskiej cyganerii, z którą nigdy się nie zetknął.

Nostalgia, poczucie pustki i towarzyszącej ojcu poety obcości znalazły pełen czułości i zrozumienia wyraz w tym wierszu napisanym przez syna. Nie po raz pierwszy przekonąć się tu możemy, jak nasycenie utworu poetyckiego uczuciem przybliży odbiór i zacieśni więź między poetą i czytelnikiem²⁵.

Z opinią Hartwig, zauważającej związek osobistego tonu wierszy z żywym kontaktem poety z odbiorcą, współbrzmia opinie krytyków. Utwory z cyklu o ojcu należą do najbardziej docenianych w twórczości Pollaka²⁶. Jego głos wydaje się w nich wyraźny, jakby mówił z bliska.

Odwety

[...]

Tak, to na pewno tutaj – w bezimiennym grobie
nie zamknąłeś pamięci, ja wziąłem te schedy.
Smutne dziedzictwo – pamięć straconego życia.
Pamiętasz? Chciałeś ukraść powietrzu kolory,
przeniknąć jego głębię, rozedrzeć ugory
powietrznej bryły, aby ją stopić w błękanie.

[...]

Jakież ty byłeś młody, gdy jasne kasztany
lepkim pąkiem świeciły wieczorami w górze,
jak pilnie przyglądałeś się architekturze
tego nowego miasta – tutaj zakochany.
W pamięci miałeś jeszcze dalekie przestrzenie
pól naddnieprzańskich, wody sine i szerokie,
a gdy zamknąłeś oczy, to przed twoim wzrokiem
i blaskiem wody krata stawała – więzienie.
O, oni byli mądrzy, długo nie trzymali,
nie na wschód lecz na zachód pozwolili jechać,
do zapomnianej ziemi [...]²⁷.

W przytoczonym fragmencie poeta odnosi się między innymi do wydarzeń z około 1913 roku, kiedy Grzegorza Pollaka wygnano z Rosji. Zdaniem Wiktora Dłuskiego sprawa związana była z procesem Menachema Bejlisa, Żyda fałszywie oskarżonego o rytualny mord. Mężczyzna został uniewinniony – spędził jednak dwa lata w więzieniu i stał się ofiarą antysemitkiej nagonki. Pollak jako korespondent polskiej prasy podczas procesu sądowego publicznie opowiedział

²⁵ Zob. J. HARTWIG: *Poezja Seweryna Pollaka*. W: S. POLLAK: *Próba oddalenia...*, s. 8.

²⁶ Zob. NoT: *Poezja...*, s. 10.

²⁷ S. POLLAK: *Odwety*. W: TENŻE: *Oka sieci*. Warszawa 1960, s. 7–8.

się po jego stronie. Spór między dwiema frakcjami – wspierającą Bejlisa i atakującą go – przybrał takie rozmiary, że artysta, jako przedstawiciel grupy mającej mniejsze wpływy, został wydalony z kraju (a może, czego nie wyklucza Dłuski, uciekł, obawiając się o swoje życie)²⁸.

To, co w wierszach o ojcu wydaje się szczególne, to próba – zaskakująco skrupulatnego jak na poezję – odnotowania wydarzeń i doświadczeń, uporządkowania ich w takim sensie, w jakim zadanie to podejmuje życiorys. Cykl Pollaka można by więc nazwać poetycką biografią. Jest ona nieco chropowata i traci niekiedy liryzm. Dzieje się tak tam, gdzie wymóg ścisłości i prawdziwości ogranicza swobodę obrazowania. Te jednak fragmenty wiersza są interesujące najbardziej – wskazują bowiem, że wierność faktom, biograficzna dyscyplina są przez poetę traktowane priorytetowo. Wrażenie autentyczności, szczerości za cenę estetyczności sprzyja więzi między poetą i czytelnikiem. Niezręcznościami, zaburzeniami rytmu Pollak prowokuje lekturę empatyczną.

Trudna biografia ojca oznacza konieczność zmierzenia się z wymagającą schedą. Dla poety to nie tylko „pamięć straconego życia”, niezrealizowane plany, ambicje i marzenia. Pollak-syn przyjmuje też odziedziczone po ojcu wykluczenie. Pełne czułości zrozumienie, z którym podejmuje ten temat, zdradza podobieństwa doświadczeń:

[...]

Ty wszędzie będziesz obcy, biedny cudzoziemcze,
i zewsząd zalewany drobnymi sprawami potokiem,
i do końca tę szarość będziesz miał przed okiem,
której nie przedrą ni błyskawice, ni tęcze²⁹.

[...]

Faktograficzna ścisłość *Wierszy o ojcu* w pewnym momencie zostaje zawieszona. Tam, gdzie autor życiorysu pisałby o kresie życia, Pollak nieoczekiwanie zmienia strategię. Rezygnuje z dosłowności. Szuka metafor, obrazów zastępczych.

[...]

Bieleje w parku trawa pierwszym szronem ścięta,
nad stawem jakaś ciemna majaczy się postać:
– Nie mogę tam pojechać, nie mogę tu zostać... –
Zostałeś.

Nikt nie wiedział – i nikt nie pamięta³⁰.

²⁸ W. Dłuski (tłumacz z języków rosyjskiego i francuskiego, laureat Nagrody Literackiej GDYNIA, zięć Seweryna Pollaka) w prywatnej rozmowie (20 lutego 2019 r.). Serdecznie dziękuję Panu Wiktorowi za niezawodną pomoc.

²⁹ S. POLLAK: *Odwety...*, s. 9.

³⁰ Tamże.

Poeta pozwala czytelnikowi jedynie na domysły. Ze śmiercią ojca próbuje się zmierzyć w jeszcze jednym utworze:

Na śnieżne zimy, na obłoki,
na nagłą radość, na marzenia
rzuciłeś klątwę zapomnienia,
słyszając najeźdźców ciężkie kroki.

Wierzyłeś tylko w twarde słowa
przekleństwa, w gniewne złorzeczenia,
które nad wrogiem jak grobowa
płyta zatrzasną głąb milczenia.

Tyś się zarzekał nawet wspomnień
i trując się w swej bezradności,
czekałeś. Wiatr odwiewał płomień
zbyt szybko, by rozpocząć pościg.

Na próżno. Byłeś jak latarnia
oślepla w nocy zaciemnienia,
gdy światło w jedno miejsce zgarnia,
skrzytnie skrywając blask promienia.

Oto świadectwo ostateczne,
prawdziwe aż do krwi stężenia.
Ono za tobą pójdzie wiecznie
jak echo niedopowiedzenia³¹.

„Echo niedopowiedzenia” wydaje się formułą najlepiej podsumowującą zarówno tragiczne losy Grzegorza Pollaka, jak i kierunek zaprezentowanego we fragmentach poetyckiego biogramu – śmiałego w rozpoznaniach, ale niezdolnego unieść ciężaru wspomnień. Warto dodać, że Seweryn Pollak przywołuje ojca również w innych wierszach: w *Cieniach*, gdy kreśli obraz dzieciństwa („Pamiętam: nie lubiłem czyścić ojcu palety”)³², i we *Wrastaniu w kamień* („Już teraz trudno mi pomyśleć [...], że mój ojciec zabraniał mi kiedyś palić papierosy”)³³. Co ciekawe, o matce w poezji milczy – choć przecież żywą troskę o nią rejestruje korespondencja poety z żoną.

* * *

Zanim odniosę się do kolejnych utworów Seweryna Pollaka przywołujących wątek jego pochodzenia, wrócę do ustaleń biograficznych.

³¹ S. POLLAK: *** *Na śnieżne zimy, na obłoki*. W: TENŻE: *Oka sieci...*, s. 17.

³² S. POLLAK: *Cienie*. W: TENŻE: *Przenikanie*. Warszawa 1965, s. 10.

³³ S. POLLAK: *Wrastanie w kamień*. W: TENŻE: *Przenikanie...*, s. 53.

W latach 1927–1934 Pollak i Grodzieńska studiowali filologię polską na Uniwersytecie Warszawskim³⁴. Bliższą znajomość zawarli prawdopodobnie w 1929 roku, podczas pobytu w Milanówku. Z listów, które pisali w tym okresie, wynika, że niemal natychmiast zdecydowali się pobrać, choć plany ślubne utrzymywali w tajemnicy, przynajmniej przed znajomymi, jeszcze zimą 1930 roku³⁵. Zdaniem Dłuskiego nieujawnianie informacji o uroczystości wiązało się prawdopodobnie z sytuacją materialną narzeczonych i brakiem możliwości zorganizowania wesela.

Ślub odbył się 2 sierpnia 1930 roku w kościele ewangelicko-augsburskim przy placu Małachowskiego. Wyznania protestanckiego byli Grodzieńscy – matka Wandy, Róża, której panieńskie nazwisko brzmiało Teszner, pochodziła z żydowskiej rodziny. Konwersja na protestantyzm okazała się dla niej łatwiejsza niż na katolicyzm. Wanda Grodzieńska pozostała przy swoim wyznaniu również po wojnie – została pochowana na cmentarzu ewangelicko-augsburskim przy ulicy Młynarskiej w Warszawie.

Grodzieńska i Pollak należeli do Koła Polonistów Słuchaczy Uniwersytetu Warszawskiego, środowiska wyjątkowo prężnego naukowo – i wyjątkowo twórczego. Kazimierz Budzyk, jego członek, wspomina po latach: „W czasach kiedy żaden z wybitnych profesorów polonistyki nie potrafił stworzyć własnej szkoły badawczej, my tworzyliśmy ją bez profesora”³⁶. W innym tekście dodaje:

Były to czasy niezapomniane, okres zakładający podwaliny dla nowatorstwa we wszystkich niemal specjalizacjach polonistycznych. Dziś to już prawie nie do wiary: organizacja studencka, pozbawiona środków finansowych i zwalczana przez niektórych przedstawicieli profesury uniwersyteckiej, stworzyła i zaczęła realizować perspektywiczny plan badań naukowych, prowadzonych w oparciu o najnowsze zdobycze nauki europejskiej³⁷.

³⁴ We wcześniejszej edukacji przyszłego poety uwagę zwracają częste zmiany szkół: naukę rozpoczął jako dwunastolatek w Gimnazjum im. T. Rejtana. Placówka ta, mieszcząca się w centrum miasta, była wówczas jedyną w Warszawie z tak szeroką ofertą języków klasycznych (greka i łacina). Rok później Pollak trafił do Gimnazjum im. J. Lelewela (uczył się tam w latach 1920–1925). Maturę natomiast zdał w Gimnazjum Władysława IV – położonym na Pradze, w zastanawiająco niekorzystnej odległości od najbardziej prawdopodobnego miejsca zamieszkania. Czy częste zmiany szkół miały związek z nasilającymi się w Warszawie nastrojami antysemitycznymi? A może z trudną sytuacją materialną Pollaków? Rozważania na ten temat, wobec braku źródeł, pozostają wyłącznie hipotezami. Wątek szkolnych przenosin pojawia się jednak w biografiiach wielu Żydów uczących się w przedwojennej Polsce. Na temat edukacji poety zob. [E. GŁĘBICKA:] *Pollak Seweryn*. W: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny*. Oprac. zespół pod red. J. CZACHOWSKIEJ i A. SZAŁAGAN. T. 6: *N–P*. Warszawa 1996, s. 434.

³⁵ Zob. Korespondencja małżeństwa Wandy z Grodzieńskich i Seweryna Pollaków. T. 1...

³⁶ K. BUDZYK: *Stefania Knispel-Wróblowa (22 XI 1911–2 II 1963): wspomnienie*. „Pamiętnik Literacki” 1963, R. 54, z. 3, s. 255. Wróblowej, która pełniła funkcję sekretarki w Kole i przez jego członków była wspominana jako wyjątkowo życzliwa i rzetelna osoba, wiersz poświęcił również Pollak. Zob. S. POLLAK: *Dickens*. W: TENŻE: *Godzina życia*. Łódź 1946, s. 38.

³⁷ K. BUDZYK: *O Franciszku Siedleckim wspomnienie*. „Pamiętnik Literacki” 1946, R. 36, z. 3–4, s. 376.

Zainicjowany przez młodych polonistów ruch był w dużej mierze kontestatorski i kierował się przeciw pozytywistycznym metodom badawczym, wciąż jeszcze żywym na Uniwersytecie (przeciw wpływowi biografistyki, psychologizmu). Równocześnie oswajał najnowsze osiągnięcia z zakresu metodologii badań literackich – szczególnie rosyjskiego formalizmu i czeskiego strukturalizmu³⁸. Koło dzieliło się na kilka sekcji: teorii literatury i metodologii badań literackich, której kierownictwo objął Stefan Żółkiewski, teatrologii pod kierunkiem Józefa Kuroczyckiego, socjologii literatury, prowadzona przez Dawida Hopensztanda, i krytyki literackiej, założona przez Ludwika Frydego³⁹. O funkcjonowaniu tych działów Ryszard Matuszewski pisze:

W Kole Polonistów rej wodzili młodzi ludzie o dużych ambicjach intelektualnych i naukowych. Kilku z nich, studentów z niewiele starszych od nas roczników, prowadziło zajęcia ze skupionymi wokół siebie grupkami młodszych kolegów, sugerując im lekturę naukowych książek, często spoza zakresu tych, które polecali im ówcześni wykładowcy na warszawskiej polonistyce⁴⁰.

Bardzo ważną postacią w środowisku był Franciszek Siedlecki, bliski przyjaciel Pollaka:

On był duszą całej grupy, on pierwszy uzyskał nieprzeciętne osiągnięcia pozytywne w dziedzinie, którą reprezentował i przez to był wzorem nam wszystkim, którzyśmy przecie wyrastali dopiero z atmosfery seminarium, on nadawał ton każdemu wystąpieniu na zewnątrz, on wreszcie organizował i prowadził naszą studencką jeszcze na początku akcję wydawniczą⁴¹.

Siedlecki zasłynął między innymi jako wynalazca terminu „literaturoznawstwo”⁴². Mając dwadzieścia osiem lat, opublikował w „Wiadomościach Literackich” jeden z pierwszych w Polsce tekstów omawiających prace Romana Jakobsona i Praskiego Koła Lingwistycznego⁴³. Badaczowi, który zmarł w czasie wojny, Pollak poświęcił poruszający wiersz *List do przyjaciela*⁴⁴.

Poszukując bliższych informacji o funkcjonowaniu Koła Polonistów, Danuta Ulicka zauważa źródłowe niedostatki:

³⁸ P. GIEROWSKI: *Struktury historii. O czeskim projekcie dziejów literatury na tle recepcji praskiego strukturalizmu w Polsce*. Kraków 2013, s. 80–81.

³⁹ K. BUDZYK: *O Franciszku Siedleckim...*, s. 377.

⁴⁰ R. MATUSZEWSKI: *Chmury na pogodnym niebie*. Warszawa 1998, s. 29.

⁴¹ K. BUDZYK: *O Franciszku Siedleckim...*, s. 376.

⁴² D. ULICKA: *Tradycje nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*. „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 210.

⁴³ P. GIEROWSKI: *Struktury historii...*, s. 79.

⁴⁴ Zob. S. POLLAK: *List do przyjaciela*. W: TENŻE: *Godzina życia...*, s. 31–37.

Wiedzy twardej, ścisłej i niepodważalnej niewiele o Koło zostało. Jako instytucja nieformalna nie prowadziło ono „ksiąg wieczystych”, a dokumenty, jakie być może powstawały, prawdopodobnie zaginęły w wojennej i powojennej zawierusze. Informacje, które przetrwały, to przede wszystkim wspomnienia bezpośrednich uczestników zaangażowanych⁴⁵.

Ulicka nie ma jednak racji, gdy w dalszej części tekstu twierdzi, że Koło było organizacją nieoficjalną, która nie wręczała legitymacji⁴⁶. Z dokumentów, jakie zachowały się w archiwum Grodzieńskiej, wynika, że Koło miało statut i zarząd, a także własne zbiory biblioteczne⁴⁷. W teczce poetki znajdują się też dwie legitymacje członkowskie ze stemplami z logo instytucji oraz podpisami prezesa i sekretarza (lata 1931 i 1932). Wydaje się, że dokumenty Grodzieńskiej pozwalają rozwiązać jeszcze jedną wątpliwość badaczy zajmujących się środowiskiem warszawskich polonistów – dotyczącą patrona Koła. Na zaświadczeniu o organizacji trzymiesięcznych kursów bibliotekarskich, wydanym poetce w 1929 roku, zachowała się nazwa: Koło Polonistów im. St. Żeromskiego.

Organizacja powszechnie uważana była za najbardziej lewicowe koło naukowe w stolicy⁴⁸. Wielu jej członków żywiło sympatie komunistyczne, a polityczne nadzieje kierowało ku ZSRR. Grodzieńska i Pollak również byli zorientowani lewicowo. W życiorysie z 1948 roku poetka pisze:

W czasach uniwersyteckich, jakkolwiek nie byłam czynnym członkiem KPP, starałam się w miarę możliwości pomagać członkom partii, ukrywając w swoim domu towarzyszy partyjnych zagrożonych więzieniem i przechowując prasę propagandową⁴⁹.

Autor *Wypraw za trzy morza* jeszcze w czasie nauki w gimnazjum, w 1924 roku, wstąpił do Związku Polskiej Młodzieży Socjalistycznej. Podczas studiów należał do Organizacji Młodzieży Socjalistycznej, a później do OMS „Życie” i do Międzynarodowej Organizacji Pomocy Rewolucjonistom⁵⁰. O jego przekonaniach politycznych Braun mówi:

Seweryn Pollak był od wczesnych lat człowiekiem o lewicowych poglądach i miłośnikiem wielkiej literatury sąsiedniego, rosyjskiego narodu. Nie było w tym nic koniunkturalnego. I w złych, i w sprzyjających czasach pozostawał swym autentycznym skłonnościami wierny.

⁴⁵ D. ULICKA: *Tradycje...*, s. 206.

⁴⁶ Tamże, s. 214.

⁴⁷ Zob. Dokumenty osobiste i rodzinne Wandy Grodzieńskiej: legitymacje, świadectwa, pisma urzędowe. Magazyn Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie, rkps akc. 15207.

⁴⁸ Zob. R. MATUSZEWSKI: *Chmury...*, s. 29.

⁴⁹ Dokumenty osobiste i rodzinne Wandy Grodzieńskiej...

⁵⁰ [E. GŁĘBICKA:] *Pollak Seweryn...*, s. 434.

Jeśli mówię o lewicowości, nie mam na myśli dyspozycyjności partyjnej czy proreżimowego służalstwa. Myślę o moralnej bliskości idei⁵¹.

Podobnie brzmi opinia Matuszewskiego, który poznał Pollaka w połowie lat 30.:

[...] młodzieńczy radykalizm Seweryna zapamiętałem [...] jako dość spokojny, daleki od fanatyzmu i miarkowany gustami literackimi, bo właśnie literatura była jego miłością pierwszą, a nie polityka, wobec której czuł zobowiązania natury przede wszystkim społeczno-moralnej⁵².

Narzeczeni czuli się silnie związani ze środowiskiem uniwersyteckim. Kiedy w lutym 1930 roku Pollak przebywał w Kliczewie pod Kuczborkiem, gdzie jako nauczyciel zatrudniony przez państwa Podczaskich (w listach nazywa ich „Dziedzicami”) zbierał środki na spłatę długów, narzeczona niemal codziennie przekazywała mu nowinki z życia uniwersyteckiego, szczególnie skrupulatnie informując o tym, co działo się w Kole. W bogatej korespondencji przyszłych małżonków zachowała się nawet sporządzona przez Grodzieńską nieformalna relacja z zebrania zarządu.

Teraz jest gwałtowna dyskusja na temat usunięcia słów: „narodowości polskiej” ze statutu. Meisner się rzuca okropnie [...]. Świetnie przemówił Kwiatkowski, kończąc humorystycznie: „wolę z żydami pracę naukową, niż narodowe majówki”⁵³.

Organizacja, do której należeli Pollakowie, była jednym z nielicznych kół naukowych w stolicy, które w poczet swoich członków przyjmowało również Żydów⁵⁴. Nastroje dominujące w połowie lat 30. na Uniwersytecie Matuszewski nazywa faszystowskimi i antysemitycznymi. Podkreśla popularność kręgów ONR-owskich i nacjonalistycznych⁵⁵. Koło Polonistów było więc dla studentów żydowskiego pochodzenia środowiskiem w szczególnie atrakcyjnym: żywym i otwartym (nie tylko) intelektualnie, odpowiadającym na potrzeby przynależności i identyfikacji. Niewątpliwie miało duży wpływ na kształtowanie się przekonań i naukowych zainteresowań Pollaka. Zakreśliło także krąg jego najbliższych przyjaciół – późniejszych adresatów wierszy i literackich współpracowników.

⁵¹ A. BRAUN: *Seweryn Pollak...*, s. 95.

⁵² R. MATUSZEWSKI: *Pożegnanie Seweryna Pollaka*. „*Twórczość*” 1988, nr 4, s. 135.

⁵³ List Wandy Grodzieńskiej do Seweryna Pollaka, 20 II 1930. Korespondencja małżeństwa Wandy z Grodzieńskich i Seweryna Pollaków. T. 1...

⁵⁴ Zob. *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego 1915–1945*. Red. P.M. MAJEWSKI. Warszawa 2016, s. 228–229.

⁵⁵ E. SKRZYNECKA: *Granice pamięci. Rzecz o Sewerynie Pollaku*. Cz. 1. Audycja radiowa z udziałem zaproszonych gości z 28 maja 1989 r. Warszawa, Polskie Radio Program 2.

Po studiach Pollak publikował między innymi w „Szpilkach” i w „Czarno na białym”. Od 1929 roku pracował jako sekretarz i bibliotekarz Stefana Napierkiego (Marka Eigera), a od 1934 roku jako sekretarz redakcji wydawanego przez niego „Ateneum”. Rozstali się z powodu różnic politycznych. Tłem konfliktu było zaangażowanie Pollaka w tworzenie lewicowego „Dziennika Popularnego”, w którym sprawował funkcję redaktora odpowiedzialnego i jednego z kierowników literackich. Czasopismo powstawało *de facto* pod patronatem KPP. W związku z likwidacją gazety w 1937 roku autora *Przenikania* aresztowano i aż do wybuchu wojny pozostawał pod nadzorem policji⁵⁶.

W czasie okupacji Pollakowie musieli ukrywać się przed Niemcami⁵⁷. Według Dłuskiego częste w tym okresie przeprowadzki rodziny wynikały ze składanych na poetę donosów. Matuszewski zwraca również uwagę na „semicki wygląd” Grodzieńskiej, wskazując, że właśnie dla niej pobyt w Warszawie stanowił największe zagrożenie⁵⁸. Nie wszystkim bliskim poetki udało się umknąć Zagładzie. W odpowiedzi na pytanie z ankiety personalnej z 1952 roku Grodzieńska pisze: „Matka zamordowana przez hitlerowców z powodu dyskryminacji rasowych”⁵⁹. To właśnie jej, Róży Grodzieńskiej, w 1943 roku Pollak zadedykował wiersz, który dokumentuje powstanie w warszawskim getcie:

Pióropusze

Pamięci R. G.

W dzień białodrzew pióropusz puszysty rozkłada,
Chmurą nasion obłoki nad sobą obsiewa –
Dymna smuga w ulicy unosi się błada,
Młodą zieleń płonącą rozwiewa.

Nocą świec pióropusze zakwitają z dala
I spadają na miasto w reflektorów błyskach –
Różowo się puszysta korona rozpala,
Bomb wstrzymując wstrząśnienia jak miękka kołyska.

Podpalona dzielnica dymi od tygodni,
Czarna chmura nad miastem jak zbrodnia się wznosi,
Białodrzew puchy liści co noc macza w zbrodni
I co dzień zbrodnię gasi w przedporannej rosie.

⁵⁶ Zob. [E. GŁĘBICKA:] *Pollak Seweryn...*, s. 434.

⁵⁷ Zapytany o pracę społeczną, konspiracyjną i wojskową podczas okupacji Pollak wymienia: współpracę z BIP AK, z „Przełomem” pod red. W. Bienkowskiego i S. Żółkiewskiego, a w czasie powstania – z „Robotnikiem Mokotowskim”. W ostatnim z tytułów Pollak opublikował pod pseudonimem Andrzej Polski znany wiersz *Mokotów*. Zob. S. POLLAK: Odpowiedzi na kwestionariusz biograficzny do niewydanego dzieła „Ludzie Polski Odrodzonej”. Magazyn Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie, rkps akc. 14705.

⁵⁸ E. SKRZYNECKA: *Granice pamięci...*

⁵⁹ Dokumenty osobiste i rodzinne Wandy Grodzieńskiej...

Nieczuły świt majowy wschodzi mgłą zieloną
 I oddycha ostatnim umarłych westchnieniem,
 Gdy słoneczny pióropusz, barwą zemsty płonąć,
 Wieńczy czoła morderców śmiertelnym promieniem⁶⁰.

W listach wymienianych między Pollakiem a Grodzieńską wojna wydaje się czasem osobnym i oddzielnym, na zawsze zamkniętym. Można odnieść wrażenie, że lata milczenia były spowodowane dziwną pauzą historii, po której życie można podjąć od momentu, kiedy nastąpiła przerwa. We wzmiankowanym biogramie Grodzieńska pisze: „Od r. 1939 pięć lat wojennych uważam za wykreślone z życia”⁶¹. Dłuski wspomina, że także w prywatnych rozmowach Pollakowie nie wracali nigdy do okupacji.

Inaczej jednak jest w poezji. Liryka Pollaka zachowuje obrazy wojennych zniszczeń, pamięć o ofiarach i nieukaranej zbrodni. Wśród literackich świadectw powstania z 1943 roku *Pióropusze* są relacją wyjątkową. Nie korzystają z paraboli, nie szukają historycznych analogii. Tekst Pollaka ma walor wojennego reportażu. Zbrodnię dokumentuje na miejscu, „na żywo”. Ukazana tu zostaje perspektywa mieszkańca tzw. aryjskiej części Warszawy – spostrzeżone i utrwalone jest jedynie to, co widać w górze: unosząca się smuga, „czarna chmura”. W *Pióropuszech* przerażenie wywołuje obraz, tylko obraz – zanim jeszcze zyska pełne znaczenie. O losie ofiar nikt nie zdążył przecież opowiedzieć, a najstraszliwsza prawda pozostaje domysłem. Pollak notuje więc: czern dymu, biały puch kwitnącej topoli – gwałt na wiośnie, walkę życia ze śmiercią⁶².

Szczegółów dotyczących losów Grodzieńskiej Pollakowie nigdy nie poznali. Wiadomo, że podczas wojny żyła w ukryciu. Dłuski przypuszcza, że została wydana Niemcom i zginęła w getcie.

Wiele utworów Pollaka przywołujących temat Zagłady ma adresatów (albo zawiera dedykacje). Poezja autora *Ok sieci* wydaje się przestrzenią rozmowy z tymi, których nie ma, i z tymi, którzy ocaleli – ale na zawsze już skazani są na obcość. Temat wykluczającego działania traumy Pollak podejmuje w wierszu *Do milczącej*, dedykowanym Marii Szczepańskiej⁶³:

⁶⁰ S. POLLAK: *Pióropusze*. W: TENŻE: *Godzina życia...*, s. 10.

⁶¹ Dokumenty osobiste i rodzinne Wandy Grodzieńskiej...

⁶² Unoszący się nad płonąłym gettem czarny „śnieg” – zmieszane z dymem pierze i puch owocujących topoli – to obraz, który pojawia się w wielu poetyckich dokumentach tego okresu. Najśłynniejsze są chyba „czarne latawce” w *Campo di Fiori* Czesława Miłosza. O „Chmurach rozprutych poduszek i obłokach pierzyn”, lepiących się do rąk wraz z krwią, pisze też Zuzanna Ginczanka w inc. ****Non omnis moriar*. Zob. K. KUCZYŃSKA-KOSCHANY: *(Nie)topika Zagłady w NN „Opowieściach zasłyszanych”*. „Narracje o Zagładzie” 2016, nr 2, s. 56.

⁶³ Adresatka wiersza to chyba Maria Bielicka-Szczepańska (1909–1989), aktorka i śpiewaczka, była więźniarka obozów na Majdanku i w Auschwitzu.

[...]

A ty w ciemności zamykałaś oczy
i widziałaś
siostrę, co jak białodrzew na wiosnę
dymem nasion uniosła się w powietrze przez komin kre-
matorium,

i brata, który dostał kulę w tył głowy,
i ojca, co złąkł się niemieckiej śmierci i rozpruł sobie
brzuch,

i teściową widziałaś, która zginęła bez wieści.

– Nie myśl o nich – mówili –

to cienie przeszłości,
smutnej przeszłości,
która się już nie powtórzy.

[...] ⁶⁴

W utworze pojawia się, znany z *Pióropuszy*, obraz kwitnącego białodrzewu. Wizja topoli stała się dla Pollaka rodzajem natręctwa, powracającym skojarzeniem „płonącej dzielnicy” – jakby obserwacja likwidacji getta spowodowała uraz wyobraźni polegający na trwałym związaniu się dwóch obrazów. Poeta mówi za milczącą, która, zamykając oczy, widzi wciąż te same przerażające sceny. Rozumie ją, ponieważ sam nie potrafi się od nich uwolnić. Wie, że „cienie przeszłości” nie odchodzą, a przeszłość uparcie się powtarza. Konsekwentne adresowanie wojennych wierszy do tych, którzy dzielą z Pollakiem traumę Zagłady, wydaje się więc nie tylko wyrazem empatii, ale też jej poszukiwaniem – próbą odnalezienia społecznego kontekstu, w jakim alienujące doświadczenia nie będą wykluczały, a zbudują porozumienie.

W poezji Pollak mówi to, co pomija w prozie. Twórczość liryczna stanowi rodzaj „bocznej odnogi” pracowitego życia tłumacza – to jego „drugie życie” literackie, w którym ujawnia się to, co wyparte, a co konieczne do wypowiedzenia. Chyba dlatego własna poezja, choćby „zżerana” przez tę tłumaczoną, mniej ceniona, niepoddająca się modom, była dla Pollaka tak ważna. Istotne w niej miejsce zajmują wiersze zwracające ku Zagładzie, aktualizujące poczucie zagrożenia i obcości. Właśnie tam, w utworach rozdrapujących rany pamięci, dyktowanych przez lęk, rozpoznanie siebie jest przenikliwe i śmiałe, a poetyckie „ja” – najwyraźniejsze.

Lądowanie w maju

Ja, który stałem pod ścianą godzin
(pomnóż pięć lat, trzy miesiące i ileś tam dni

⁶⁴ S. POLLAK: *Do milczącej (Marii Szczepańskiej)*. W: TENŻE: *Oka sieci...*, s. 18–19.

przez dni, godziny i skurcze lęku),
 ja, który nie strzelałem,
 ja, do którego strzelano,
 chodzę jak obłok i jestem tylko obłokiem
 przesytytym wibrującym propellerem.
 [...] ⁶⁵

Bibliografia

- BRAUN A.: *Seweryn Pollak (tekst wygłoszony na pogrzebie Seweryna Pollaka 31 grudnia 1987 r. w Warszawie)*. „Więź” 1988, nr 5, s. 95.
- DMITROCA Z.: *O Sewerynie Pollaku i jego kręgu*. „Kresy” 2008, nr 1–2, s. 182–186.
- Dokumenty osobiste i rodzinne Wandy Grodzieńskiej: legitymacje, świadectwa, pisma urzędowe. Magazyn Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie, rkps akc. 15207.
- Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego 1915–1945*. Red. P.M. MAJEWSKI. Warszawa 2016.
- ENGELKING L.: *Seweryn Pollak 1907–1987*. „Literatura na Świecie” 1988, nr 3, s. 356–359.
- [GŁĘBICKA E.]: *Pollak Seweryn*. W: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*. Oprac. zespół pod red. J. CZACHOWSKIEJ i A. SZALAĞAN. T. 6: N–P. Warszawa 1996, s. 434–440.
- GŁOWIŃSKI M.: *Poezja refleksyjna*. „Twórczość” 1960, nr 12, s. 120–125.
- HARTWIG J.: *Poezja Seweryna Pollaka*. W: S. POLLAK: *Próba oddalenia*. Wstęp J. HARTWIG. Warszawa 2008, s. 5–15.
- KARCZEWSKA W.: *Listy do Seweryna*. Zebrał, wprowadzeniem i komentarzami opatrzył K. SAMSEL. Szczecin 2002.
- Korespondencja małżeństwa Wandy z Grodzieńskich i Seweryna Pollaków. T. 1. Magazyn Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie, rkps akc. 15210.
- Korespondencja małżeństwa Wandy z Grodzieńskich i Seweryna Pollaków. T. 2. Magazyn Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie, rkps akc. 15210.
- KUCZYŃSKA-KOSCHANY K.: *(Nie)topika Zagłady w NN „Opowieściach zasłyszanych”*. „Narracje o Zagładzie” 2016, nr 2, s. 50–62.
- KWIATKOWSKI J.: „Wiersze wybrane” – *Pollaka*. „Życie Literackie” 1955, nr 24, s. 10.
- MATUSZEWSKI R.: *Chmury na pogodnym niebie*. Warszawa 1998.
- MATUSZEWSKI R.: *Pożegnanie Seweryna Pollaka*. „Twórczość” 1988, nr 4, s. 135–138.
- NoT: *Poezja przyciszzonego smutku*. „Życie Literackie” 1960, nr 41, s. 10.
- POLLAK S.: *Bezsensowność. Wiersze dawne i nowe*. Kraków 1975.
- POLLAK S.: *Godzina życia*. Łódź 1946.
- POLLAK S.: *Lęk przestrzeni*. Kraków 1981.
- POLLAK S.: *Odpowiedzi na kwestionariusz biograficzny do niewydanego dzieła „Ludzie Polski Odrodzonej”*. Magazyn Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie, rkps akc. 14705.

⁶⁵ S. POLLAK: *Lądowanie w maju*. W: TENŻE: *Przenikanie...*, s. 35.

POLLAK S.: *Oka sieci*. Warszawa 1960.

POLLAK S.: *Pocisk i słowo*. Warszawa 1952.

POLLAK S.: *Próba oddalenia*. Wstęp J. HARTWIG. Warszawa 2008.

POLLAK S.: *Przenikanie*. Warszawa 1965.

POLLAK S.: *Wiersze wybrane i przekłady*. Warszawa 1954.

SKRZYNECKA E.: *Granice pamięci. Rzecz o Sewerynie Pollaku*. Cz. 1. Audycja radiowa z udziałem zaproszonych gości z 28 maja 1989 r. Warszawa, Polskie Radio Program 2.

Agata Szulc-Woźniak

Recalling (the Jewishness of) Seweryn Pollak

Summary

This article focuses on Seweryn Pollak's poetry, despite him being known first and foremost as an essayist and translator. Although meeting mixed and negative reviews (including his own), Pollak's poetry is not only a space where personal and fascinating accounts, memories, conversations with the loved ones, and farewells collide, but also the precise genre which the author chooses to talk of his Jewish ancestry, which is left unmentioned in his narrative works, including those addressed to his family and friends. Among Pollak's poems, there are texts devoted to the Shoah that actualise the sense of danger and alienation; these painful recollections, although dictated by fear, happen to be the poems where self-reflection becomes sharp and thorough, while the poetic persona – predominant.

Searching for an insightful perspective on Pollak and his work, this article turns to his captivating handwritten texts with a special emphasis put on the collections of letters exchanged between him and his wife, Wanda Grodzieńska.

Key words: Seweryn Pollak, Grzegorz Pollak, Wanda Grodzieńska, poetry, Jewish identity, The Warsaw Ghetto Uprising, Circle of Polish Philology Students of the University of Warsaw



AGATA SZULC-WOŹNIAK

 <http://orcid.org/0000-0003-4473-7840>

Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

„Nie chcę łaski zrozumienia” Pamięć Bełżca w wierszach Seweryna Pollaka

Wśród wojennych wierszy Seweryna Pollaka szczególnie cenne są te, które przywołują zapomniane ofiary niemieckich zbrodni. Poeta dwukrotnie przypomina miejsce kaźni długo pozostające na marginesie badań nad Zagładą – Bełżec. W funkcjonującym tam przez dziesięć miesięcy, od marca do grudnia 1942 roku, obozie śmierci zginęło około 500 tysięcy osób – przede wszystkim Żydów z Polski, ale również z Niemiec, Czech, ze Słowacji, z Austrii¹. Na stronie internetowej bełżeckiego muzeum czytamy:

Pierwszy transport do obozu zagłady w Bełżcu przybył 17 marca 1942 r. Ta data to także początek „Aktion Reinhardt”, operacji mającej na celu deportację, zagładę i grabież mienia Żydów z Generalnego Gubernatorstwa. Obóz w Bełżcu powstał jako pierwszy spośród trzech tego typu ośrodków. To m.in. tutaj naziści testowali różne metody masowego zabijania, zastosowane później w Treblince i Sobiborze².

W obozie zagłady w Bełżcu po raz pierwszy wybudowano i wykorzystano stacjonarne komory gazowe. Do zabijania używano najpierw sprężonego w cylindrach dwutlenku węgla, później spalin pochodzących z silnika sowieckiego czołgu³. Zdaniem Roberta Kuwałka Bełżec był prawdopodobnie „»dzikim«

¹ Zob. R. KUWAŁEK: *Obóz zagłady w Bełżcu*. Lublin 2005, s. 54. Przywołując tę publikację w dalszej części tekstu, posługuję się skrótem RK i podaję numer strony.

² *Historia obozu*. Dostępne w Internecie: http://www.belzec.eu/pl/history/historia_obozu/2 [data dostępu: 16.04.2019].

³ E. KOPER: *Obóz zagłady w Bełżcu*. Dostępne w Internecie: <https://sztetl.org.pl/pl/miejscowosci/b/752-belzec/116-miejscamartyrologii/44392-oboz-zaglady-w-belzcu> [data dostępu: 16.04.2019].

ośrodkiem tzw. eutanazji” jeszcze przed wzmiankowanym marcowym transportem Żydów z Lublina i ze Lwowa. Zanim uruchomiono stacjonarne komory gazowe, do masowych zabójstw wykorzystywano komorę mobilną – skonstruowaną z przerobionego samochodu pocztowego. Uśmiercono w niej niepełnosprawnych z okolicznych miejscowości i polskich więźniów politycznych (RK, s. 31).

Mechanizm zagłady w bełżeckim obozie opracował jego pierwszy komendant Christian Wirth. Kolejne etapy zbrodni realizowano za każdym razem podobnie. Transporty z żydowskimi ofiarami z różnych miast zatrzymywały się najpierw na stacji we wsi Bełżec, gdzie były dzielone i wtaczane na teren obozu (RK, s. 31–33). Jeden z maszynistów, który wprowadzał wagony na bocznice, zeznał:

W ciągu 3 do 5 minut 20 wagonów było całkowicie wyładowane z ludzi i bagażu. Widziałem, że oprócz ludzi żywych, wyciągano trupów. Ludziom tym kazano złożyć bagaż na jednej stronie i rozebrać się do naga. [...] w ogonku szli do baraku, znajdującego się obok bocznic kolejowej, skąd ich pchano do komory gazowej.

RK, s. 33

Specjalnie oddelegowany do tego zadania esesman wyjaśniał więźniom, że przybyli do obozu w celu dezynfekcji, po której zostaną skierowani do pracy. Ofiary miały pozostać nieświadome swojego losu. Aby uspić ich czujność, maskowano ślady zbrodni. Z rampy nie było widać masowych mogił ani komór gazowych. Napisy na ścianach baraków (po polsku, niemiecku i w jidysz) informowały, że pieniądze i przedmioty wartościowe należy oddać tylko do depozytu – i pobrać numererek, który umożliwi ich odzyskanie. Nad transportami czuwali przede wszystkim więźniowie żydowscy z tzw. Banhofskommanda – to oni pomagali ofiarom wysiadać z pociągów, a później rozbierać się przed wejściem do komór gazowych (RK, s. 31–34, 41).

Najpierw ginęli mężczyźni. Kobietom przed śmiercią obcinano włosy. Małe dzieci, osoby niesamodzielne i starców zabijano w tzw. Lazarecie – strzałem z pistoletu. W komorach gazowych – początkowo drewnianych, później murowanych – jednorazowo ginęło od około 500 do nawet 4 tysięcy osób⁴. Wszystko odbywało się w ogromnym pośpiechu. Od momentu przybycia transportów do złożenia ciał w grobach mijało około 2–3 godzin (RK, s. 35).

Pod koniec 1942 roku Niemcy rozpoczęli zacieranie śladów ludobójstwa. Zbiorowe mogiły były opróżniane przez żydowskich więźniów. Z szyn i podkładów kolejowych wybudowano ruszt, na którym palono zwłoki. Kości kruszono (RK, s. 49). Machina zagłady, już wkrótce zawrotnie rozpędzona w Auschwitz-Birkenau, właśnie w Bełżcu stawała się coraz skuteczniejsza.

⁴ J. CHMIELEWSKI: *Obóz zagłady w Bełżcu*. Dostępne w Internecie: <http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/oboz-zagłady-w-belzcu/> [data dostępu: 24.07.2019].

W polskiej literaturze istnieje tradycja utworów dokumentujących zwiedzenie byłych obozów śmierci, by wspomnieć tylko *Oświęcim – Wycieczkę* Andrzeja Bursy, *Muzeum w Oświęcimiu* Leszka Aleksandra Moczulskiego czy *Jaskółki Oświęcimia* Adama Zagajewskiego⁵. Arkadiusz Morawiec, przywołując te i inne tytuły, zauważa: „Inspirująca siła owych fatalnych miejsc, wzmocniona przez utworzenie w nich muzeów, wznoszenie pomników, szerzej, przez uczynienie ich miejscami pamięci, okazała się [...] ogromna”⁶.

Można powiedzieć, że wiersze Pollaka o Bełżcu wpisują się we wspomniany nurt – z ważnym jednak zastrzeżeniem. Autorzy wymienieni przez Morawca tematyzują organizację upamiętnienia Zagłady, podejmując kwestię niewspółmierności sposobu przedstawienia do prawdziwych wydarzeń, zasadniczej nieprzekładalności tragicznych doświadczeń na język symbolu. „Dokumenty zaciemnią tych, którzy tu byli”⁷ – pisze Moczulski. Liryki Pollaka nie odnajdują podobnego, utrwalającego historię punktu odniesienia. W momencie ich powstania Bełżec jest wciąż miejscem niemal nieznanym, upamiętnionym tylko prowizorycznie.

Wcześniejszy z utworów Pollaka (*Bełżec*) powstał w 1973 roku, kolejny, nie-datowany (*Z Bełżca*), pochodzi z wydanego w 1981 roku tomu *Lęk przestrzeni*. Muzeum i Miejsce Pamięci w Bełżcu zostało natomiast założone dopiero w roku 2004 jako oddział Państwowego Muzeum na Majdanku w Lublinie. Wcześniejsza, powojenna historia tego miejsca, trzeciego pod względem liczby zabitych obozu śmierci (po Auschwitz-Birkenau i Treblince), to dzieje milczenia i zapomnienia⁸.

Powodem tej sytuacji [pisze Robert Kuwałek – A.S.W.] był nie tylko fakt, że w okresie głębokiego stalinizmu w Polsce, kiedy kreowano wizję internacjonalizmu z jednej strony, a z drugiej strony podkreślano kwestię martyrologii narodu polskiego, trudno było udowodnić, że Bełżec był częścią zbiorowej pamięci narodowej dla Polaków, skoro prawie wszystkie ofiary tego obozu były Żydami. Jeszcze jednym problemem był fakt, że w przeciwieństwie do Sobiboru i Treblinki trudno było znaleźć ocalałych z obozu zagłady w Bełżcu. Krewni ofiar, jeżeli przeżyli okres wojny, rozproszyli się po całym świecie. W zasadzie nie było komu upomnieć się o najskromniejszą tablicę pamiątkową.

RK, s. 63

Po wojnie na terenie byłego obozu często dochodziło do kradzieży i aktów profanacji. Świadczą o tym zeznania Mieczysława Niedużaka:

⁵ A. MORAWIEC: *Tadeusza Różewicza wycieczka do muzeum (i biblioteki)*. „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 2, s. 17.

⁶ Tamże.

⁷ L. MOCZULSKI: *Muzeum w Oświęcimiu*. W: TENŻE: *Oddech*. Kraków 1979, s. 31.

⁸ Zob. RK, tekst na IV stronie okładki.

Po zlikwidowaniu obozu ludność okoliczna poczęła przekopywać teren obozu w poszukiwaniu złota i kosztowności porzuconych przez żydów. Wtedy wykopano pojedyncze trupy, a czasami zbiorowe groby po kilkanaście osób. Trupy były w całkowitym rozkładzie. Ludzie szukali w szczękach złotych zębów. Tym się tłumaczy, że teren obozu jest mocno rozkopany i zaśmiecony różnymi odpadkami wykopanymi z ziemi. Obecnie widzi się na powierzchni ziemi liczne kości ludzkie i popiół ze spalonych zwłok, a nadto trafiają się włosy kobiece i peruki. Z byłego ustępu wydobywali ludzie zwłoki zmarłych dzieci. Z tego miejsca ludzie wydobyli bardzo dużo kosztowności. Milicja miejscowa po ucieczce Niemców z Bełżca starała się przeszkodzić rozkopywaniu terenu obozu, lecz trudno temu zaradzić, gdyż jak popędzi się jedną partię ludzi, to zaraz zjawi się druga⁹.

Przypadki rozkopywania obozu zdarzały się jeszcze w 1957 roku. Dopiero w latach 60. teren częściowo ogrodzono. Wtedy też w miejscu rampy wybudowano leśniczówkę. W 1963 roku został odsłonięty pierwszy pomnik ku czci ofiar. Znajdowały się na nim słowa: „Pamięci ofiar terroru hitlerowskiego pomordowanych w latach 1941–1943”. Pomnik miał kształt sześcianu – w jego wnętrzu umieszczono ludzkie szczątki i odnalezione na terenie obozu przedmioty. Przed kryptą postawiona została przedstawiająca więźniów rzeźba autorstwa Stanisława Strzyżyńskiego i Jarosława Olejnickiego. Miejsca, gdzie palono zwłoki ofiar, oznaczono betonowymi słupami, a groby – urnami (RK, s. 45)¹⁰. Te pierwsze i dość nieudolne próby przypomnienia zbrodni popełnionej w Bełżcu były aż do połowy lat 90. jedynymi podjętymi¹¹.

O dłuższym zapomnieniu obozu zadecydowała antysemicka nagonka zorganizowana przez komunistyczne władze w 1968 roku (RK, s. 65). Zmowa milczenia na temat tragicznych wydarzeń trwała w Polsce do początku lat 80. Oba wiersze Pollaka pochodzą więc z okresu, który dla powojennej historii tego miejsca jest szczególnie hańbiący. Co ciekawe, ten sam czas to dla poety moment ważnych rozliczeń z władzą – bunt przeciw kłamstwom propagandy. W 1966 roku, w geście solidarności z usuniętym z partii Leszkiem Kołakowskim, Pollak wystąpił z PZPR. Zdecydowanie zareagował również na wypadki marcowe.

Ustawiczne rwanie ciągłości tradycji, zadeptywanie śladów cudzej pracy, wykreślanie nazwisk – budziły jego sprzeciw. Mało kto dzisiaj pamięta, że inicjatywa zwołania zebrania ZLP w sprawie zakazu wystawiania *Dziadów* Mi-

⁹ Akta śledztwa w sprawie zbrodni popełnionych w obozie zagłady w Bełżcu, 1945–1949, Zeznanie Mieczysława Niedużaka. W: *Obóz zagłady w Bełżcu w relacjach ocalałych i zeznaniach polskich świadków*. Red. D. LIBIONKA. Lublin 2013, s. 185.

¹⁰ Por. H. TABORSKA: *Art in Places of Death: Polish Signs of Memory in the Nazi Death Camps*. „Kultura Współczesna” 2003, nr 4, s. 50–51.

¹¹ W 1995 r. polski rząd i Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie podpisały umowę w sprawie organizacji nowej formy upamiętnienia. Dopiero wtedy na terenie byłego obozu odbyły się prace archeologiczne, które ujawniły skalę eksterminacji. Zob. *Historia obozu...*

ckiewiczza, 1968, wyszła od Arnolda Śluckiego, Jerzego Ficowskiego i właśnie Seweryna Pollaka. A kiedy w drugiej połowie lat siedemdziesiątych grupie najwybitniejszych polskich poetów zakazano udziału w festiwalu Warszawska Jesień Poezji, Klub Poetów ZLP próbował interwencji u prezesa oddziału warszawskiego ZLP, Lesława M. Bartelskiego. Prezes Klubu, Jerzy Zagórski, publicznie wówczas wyznał, że jego „sumieniem” był w tej sprawie Pollak¹².

W styczniu 1976 roku poeta podpisał Memoriał 101, list protestacyjny do Komisji Nadzwyczajnej Sejmu PRL przeciwko zmianom w Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Wydaje się, że wiersze o Bełżcu to kolejne, podobne do przywołanych, etyczne gesty upomnienia się o prawdę. Interwencja wyrażona zostaje językiem poezji – wyrasta jednak z tej samej potrzeby zdemaskowania fałszu.

* * *

Ta rampa,
gdzie się kończą ślepo szyny,
zamyka oczy.
Za nią czas –
chrzęszczące w żwirze resztki kości,
trwalsze o całe nieistnienie.
W nicość rozdarły się oddechy i krzyki,
zblękitniał dym –
nad polem wyżwirowanym,
nad fałszywymi stosami z betonu
i nad pękniętym głazem wyliczenia.

Na siedmiokrotną odległość krzyku
wokół świętego obrazu
wslawionego licznymi cudami
jaśniejają srebrne i złote ręce i nogi,
srebrne i złote serca uchronionej miłości.

Żwir jest czysty.

Zza rampy,
spoza ciemnego nieuchronienia,
Matko Boża – Ziemio,
przenieś nad nami niereczywistość
oddechów tamtych –
i chrzest milczenia¹³.

¹² A. POMORSKI: *O Sewerynie Pollaku (1906–1988) w dziesiątą rocznicę śmierci*. „Zeszyty Literackie” 1998, z. 62, s. 143.

¹³ S. POLLAK: *Bełżec*. W: TENŻE: *Próba oddalenia*. Wstęp J. HARTWIG. Warszawa 2008, s. 169.

Skrupulatność i dokładność Pollaka, zaznaczające się nie tylko w pracy translatorskiej¹⁴, ale także w poezji, więc również w przytoczonym utworze, pozwalają przypuszczać, że autor odwiedził były obóz śmierci. Przywołane przez niego elementy topografii tego miejsca – „pęknięty gład wyliczenia”, „fałszywe stopy z betonu”, są zgodne z obrazem Bełżca w latach 70. „Fałsz” może odnosić się do napisu na pomniku – informacji pomijającej fakt, że eksterminacja w obozie śmierci dotyczyła ludności żydowskiej.

Wiersz *Bełżec* w tomie *Bezsenność* sąsiaduje z utworem *Cmentarzyk żydowski w Zwierzyńcu*, pochodzącym z tego samego roku. Miejscowości, o których mowa w lirykach, są od siebie oddalone o około 50 kilometrów. Wydaje się, że Pollak odwiedził je w podobnym czasie. W połowie drogi między Bełżcem a Zwierzyńcem znajduje się natomiast inne miejsce zasugerowane w wierszu, położone od obozu śmierci „na siedmiokrotną odległość krzyku” – to sanktuarium Nawiedzenia NMP w Krasnobrodzie, dziś główne sanktuarium diecezji zamojsko-lubaczowskiej. Słynie ono z cudownego obrazu przedstawiającego Matkę Boską z rozpuszczonymi włosami i rękami złożonymi na piersi, adorningą narodzone Dziecię. Jezus wyciąga prawą rękę w geście błogosławieństwa. Złożone przed obrazem wotywnie dary – „srebrne i złote serca uchronionej miłości” – przypominają Pollakowi miłość „nieuchronioną”. Kontekst wiersza odsyła do historii najmłodszych dzieci mordowanych w Bełżcu – wyrywanych matkom, kładzionych przy krawędzi zbiorowej mogiły, „Lazaretu”, i zabijanych strzałem w tył głowy¹⁵.

Poszukując źródeł, w których poeta mógł odnaleźć informacje o bełżeckim obozie śmierci, warto przywołać książkę *Bełżec*, wydaną w 1946 roku. Zawiera ona wstrząsające zeznania Rudolfa Redera, jednej z zaledwie pięciu osób, które zdołały wydostać się z obozu zagłady (i jednej z dwóch, które przeżyły wojnę)¹⁶. Od sierpnia do listopada 1942 roku, jako więzień z obsługi obozu, usuwał on zwłoki z komór gazowych i grzebał je w zbiorowych mogiłach. Jego relacja stanowi „jedyny unikalny przekaz pochodzący bezpośrednio od członka ob-

¹⁴ Seweryn Pollak lepiej niż jako poeta znany jest przecież jako tłumacz – autor (i współautor) trzech obszernych antologii rosyjskiej liryki. Swoje przekłady nazywał „przybliżeniami”, pamiętając, że o niezwykłości oryginału stanowi specyfika jego języka. Wyczułony na kulturowe odmienności przestrzegwał przed uproszczeniami: „Ustawicznie natykamy się w naszej pracy na niedobory i na nadwyżki znaczeniowe słów i wyrażeń. I dlatego złudzeniem jest, że uda się nam przełożyć znak na znak, odtworzyć znaki i pojęcia nazbyt lokalnie uwarunkowane” (S. POLLAK: *Tekst autora a tekst tłumacza*. „Twórczość” 1979, nr 4, s. 97–98). Zapamiętano jego szczególnie stosunek do poetów, których twórczość tłumaczył. Adam Pomorski wspomina: „Dla niego pisarze nie byli ludźmi z papieru. Zdawać by się mogło, że Pollak mógł prowadzić z twórcami oryginału głębokie rozmowy” (E. SKRZYNECKA: *Granice pamięci. Rzecz o Sewerynie Pollaku*. Cz. 1. Audycja radiowa z udziałem zaproszonych gości z 28 maja 1989 r. Warszawa, Polskie Radio Program 2).

¹⁵ J. CHMIELEWSKI: *Obóz zagłady w Bełżcu...*

¹⁶ F. PIPER: *Wstęp*. W: R. REDER: *Bełżec*. Kraków 1999, s. 9–10.

sługi więziarskiej ośrodka zagłady w Bełżcu¹⁷. Pięciotysięczny nakład książki wyczerpał się zaledwie dziewięć miesięcy od jej publikacji¹⁸. Być może jednak Pollak, bibliofil, właściciel wielu rzadkich i cennych woluminów, wspomnienia byłego więźnia poznał. We wzmiankowanym już artykule Morawiec odnajduje dokładne cytaty z zeznań Redera w kilku utworach Różewicza (między innymi w wierszach *Warkoczyk* i *Rzeź chłopców*)¹⁹. W lirykach Pollaka o tak oczywistych śladach lektury nie może być mowy. A jednak poeta – świadomie? nieświadomie? – odwołuje się do przywołanych w *Bełżcu* wątków. Reder wspomina:

[...] mielono kości i wiatr rozdmuchiwał pył po polach i lasach. Maszynę do mielenia kości ludzkich montował więzień obozu Janowskiego Spilke, którego w tym celu sprowadzono do Bełżca. Opowiadał mi on, że zastał tam już tylko stopy kości, wszystkie zabudowania znikły²⁰.

Obraz wysuszonych, zbeszczeszczonych ludzkich szczątków, wszechobecnych, zmieszanych ze żwirem, obecny w przywołanym już wierszu Pollaka, powraca w utworze *Z Bełżca*. Ważne, że w obu lirykach okazuje się, że odwiedzający nie może ominąć kości ofiar. Poruszając się po terenie byłego obozu (a więc próbując ocalić pamięć o zbrodni), dokonuje kolejnych aktów profanacji.

Sucha kość chrzęści pod stopą
przypadkiem potracona –
jeśliś Ty mnie aż tutaj dopadł,
bądźże błogosławiony.
Z dna poniżenia, z głębin
skruszony wołam –
jesteśmy z Twojej wielkiej rodziny,
jestem z Twej spalonej rodziny,
a to jest kość z mego czoła.
Nie chcę łaski zrozumienia,
zapomnienia nie żądam,
lecz własnego mojego cienia
niechaj już nie oglądam.
Niech mnie pamięć do głębi zetrze,
jedno mi zostawiając:
to wesołe dzisiaj powietrze,
to różowe powietrze,
w którym tamte ognie buchają²¹.

¹⁷ Tamże, s. 11.

¹⁸ R. KUWAŁEK: *Relacje i zeznania Rudolfa Redera. W: Obóz zagłady w Bełżcu w relacjach ocalonych i zeznaniach polskich świadków...*, s. 13.

¹⁹ A. MORAWIEC: *Tadeusza Różewicza wycieczka...*, s. 21–22.

²⁰ R. REDER: *Bełżec...*, s. 68.

²¹ S. POLLAK: *Z Bełżca. W: TENŻE: Próba oddalenia...*, s. 178.

Wspomnienie wspólnoty doświadczeń nie tworzy intymnej atmosfery zrozumienia. Poczucie przynależności do rodziny cierpiącego Chrystusa (i wstyd ocalonego) to balast, z którego oswobodzić może tylko wyparcie się siebie. Poetyckie *De profundis clamavi* nie jest pokorne, a skrucha, z jaką podmiot woła „z głębi poniżenia”, przywodzi na myśl raczej ton wyrzutu. Bóg Pollaka to Bóg „dopadający”, narzucający się – niezdolny jednak, by dźwignąć człowieka z głębin bólu, niezdolny zaradzić cierpieniu, które wpisane jest w losy „wielkiej spalonej rodziny”.

Podwójność refleksji o Bełzcu jest zastanawiająca i wyjątkowa w twórczości Pollaka, zwłaszcza w kontekście utworów „z podróży” – notowanych niekiedy sprawozdawczo, jakby w obawie przed zapomnieniem nazw i wydarzeń. Leszek Szaruga, komentując pośmiertny zbiór poezji Pollaka *Próba oddalenia*, łączy ze sobą dwa przytoczone wiersze²²:

To ważne: apokalipsa jest codziennością. Albo mocniej: codzienność jest apokaliptyczna [...]. Życie naznaczone jest „nierealnością bytowania” jak w Bełzcu, gdzie czas ucieleśnia się w „chrześzczące w żwirze resztki kości [...]”, w innym wierszu zaś przestrzeń wypełnia: „to wesołe dzisiaj powietrze, to różowe powietrze, w którym tamte ognie buchają”. Wolne wersy historii tworzą tu poezję świadectwa, nieprzezwyciężalnego dramatu pamięci²³.

Bliskość utworów jest czytelna. Pojawiają się w nich podobne wątki, takie jak oskarżenia *sacrum* czy refleksja o czasie obracającym w „nieistnienie” „oddechy i krzyki” i „tamte ognie”. W bliźniaczych wierszach znaleźć można również zbliżone obrazy-dźwięki – chrzęst suchych, spalonych kości. Oba liryki, wobec nieadekwatności przeszłości i terażniejszości, akcentują rolę wyobraźni. Właśnie ona, najbardziej odporna na działanie czasu, umożliwia empatię i jest zdolna „rozdrapać rany” pamięci.

Być może wiersz *Z Bełzca*, późniejszy, bez daty, wyraża przekonanie o niewystarczalności pierwszych spostrzeżeń? Może cofnięcie to można rozpatrywać jako autopoprawkę – stanowiącą okazję do bardziej wyrazistego, dobitnego ujęcia myśli? Na większy namysł mogłaby wskazywać regularna kompozycja utworu *Z Bełzca*, charakterystyczna dla starannie konstruowanych liryków Pollaka.

Wydaje się, że *Bełzec* to utwór rozpoznawczy, dokumentujący pierwsze szokujące wrażenia. To wiersz-interwencja, wiersz-niezgoda, pisany z „tu i teraz”. W kolejnym liryku dokonuje się już przesunięcie akcentu – obserwacja zostaje wpisana w szerszy filozoficzny i kulturowy kontekst. Spójnik „z” jest wymownym sygnałem przekierowania. Ujawnia, że dramat historii ma konsekwencje. We wcześniejszym utworze nadawca jest zwiedzającym – w drugim staje się uczest-

²² Charakterystyczne jest i to, że wiersze o Bełzcu w ogóle „wyławia” z całej poetyckiej spuścizny Pollaka.

²³ L. SZARUGA: *Świat poetycki (XL)*. „Zeszyty Literackie” 2008, nr 3, s. 183.

nikiem („jestem z Twojej spalonej rodziny”). Obserwacja przechodzi więc w identyfikację. *Z Bełżca* to przecież (również) wiersz o tożsamości. Wyraźniejszy staje się tu bunt przeciw absurdowi zła i okrucieństwa: „Nie chcę łaski zrozumienia”.

* * *

Pollak jako pisarz czynnie zaangażowany w ówczesne życie literackie reaguje na nadużycia władzy. Jako tłumacz sprzeciwia się niewystarczającej wnikliwości, „ślizganiu się” po powierzchni tekstów. Od siebie i swoich uczniów wymaga uważnego wysłuchania skargi wyrażonej innym językiem. Szuka bliskości nie tylko z przekładanym utworem, ale też z człowiekiem. Jego dwa niezwykle wiersze o zbrodni w Bełżcu wskazują, że także w poezji staje się obrońcą dziejów pomijanych, przypominanych pobieżnie lub fałszywie – rzecznikiem tych, o których zapomina historia.

Bibliografia

- CHMIELEWSKI J.: *Obóz zagłady w Bełżcu*. Dostępne w Internecie: <http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/oboz-zaglady-w-belzcu/> [data dostępu: 24.07.2019].
- CYKIERT A.: *Milczenie Bełżca*. „Więź” 2001, nr 4, s. 59–62.
- DMITROCA Z.: *O Sewerynie Pollaku i jego kręgu*. „Kresy” 2008, nr 1–2, s. 182–186.
- [GŁĘBICKA E.]: *Pollak Seweryn*. W: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny*. Oprac. zespół pod red. J. CZACHOWSKIEJ i A. SZALAGAN. T. 6: N–P. Warszawa 1996, s. 434–440.
- Historia obozu*. Dostępne w Internecie: http://www.belzec.eu/pl/history/historia_obozu/2 [data dostępu: 16.04.2019].
- KOPER E.: *Obóz zagłady w Bełżcu*. Dostępne w Internecie: <https://sztetl.org.pl/pl/miejscowosci/b/752-belzec/116-miejsca-martyrologii/44392-oboz-zaglady-w-belzcu> [data dostępu: 16.04.2019].
- KUWAŁEK R.: *Obóz zagłady w Bełżcu*. Lublin 2005.
- MOCZULSKI L.: *Oddech*. Kraków 1979.
- MORAWIEC A.: *Tadeusza Różewicza wycieczka do muzeum (i biblioteki)*. „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 2, s. 15–36.
- Obóz zagłady w Bełżcu w relacjach ocalonych i zeznaniach polskich świadków*. Red. D. LIBIONKA. Lublin 2013.
- POLLAK S.: *Próba oddalenia*. Wstęp J. HARTWIG. Warszawa 2008.
- POMORSKI A.: *O Sewerynie Pollaku (1906–1988) w dziesiątą rocznicę śmierci*. „Zeszyty Literackie” 1998, z. 62, s. 140–148.
- REDER R.: *Bełżec*. Kraków 1999.
- SKRZYNECKA E.: *Granice pamięci. Rzecz o Sewerynie Pollaku*. Cz. 1. Audycja radiowa z udziałem zaproszonych gości z 28 maja 1989 r. Warszawa, Polskie Radio Program 2.
- SZARUGA L.: *Świat poetycki (XL)*. „Zeszyty Literackie” 2008, nr 3, s. 182–183.

Agata Szulc-Woźniak

“I do not want your mercy of understanding”
Remembering Bełżec in Seweryn Pollak’s Poetry

Summary

This article is devoted to two poems by Seweryn Pollak that focus on the extermination camp in Bełżec. When Pollak finished working on the aforementioned texts (in the 1970s), this place was still unknown, commemorated in a fragmentary and misleading way (precisely, the memorial did not mention the Jewish people were exterminated in Bełżec). Interventionist, Pollak’s works call for truth, and by that they formally resemble his firm stands against violence and lies (including the year 1968, when the state power was abused). Pollak’s poems follow his views and the ethos of a translator. Being one himself, the poet patiently listens to the reproaches in other languages.

Although deceptively similar, “Bełżec” and “Z Bełżca” [“From Bełżec”] are poems that differ in a very peculiar way. The perspective of a visitor focusing on the topography of a place is replaced with that of a participant who suffers along with the victims. It is by all means a curious case; Pollak – a Jewish poet who survived the Holocaust – decides to take the responsibility for commemorating “the great family that was burned.”

Key words: Seweryn Pollak, Rudolf Reder, Belzec/Bełżec, extermination camp, Holocaust, poetry



AGNIESZKA CZYŻAK

 <http://orcid.org/0000-0001-8918-5264>

Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

W „Drohobyczach” – wokół zbioru poetyckiego Serhija Żadana

Dlaczego w XXI wieku ukraiński poeta, urodzony w roku 1974 na dalekim wschodzie kraju, zatytułował swój zbiór wierszy z lat 2014–2016 *Drohobycz...?* Odpowiedź nie jest oczywista, ponieważ nie jest nią sam biograficzny fakt pierwszego spotkania z miejscem, do którego doszło właśnie w 2014 roku, czy kolejne – już regularne – w nim odwiedziny. Nie jest nią także (oczywi-
sta, zdawałoby się) interakcja artysty z miastem-symbolem, miastem-mitem, która „powinna” zyskać swój tekstowy kształt. Wiele wyjaśnia wprowadzenie, zatytułowane *Drohobycz i okolice*, będące zarówno fragmentem niejako autonomicznym, jak i ściśle splecionym z zawartością zbioru autokomentarzem. Serhij Żadan określił w tym wstępnym prozatorskim eseju pierwszą przyczynę swojej fascynacji:

Drohobycz to miasto, które było miastem, kiedy miast prawie nie było. Ma ono miejską zabudowę. Czyli chaotyczną i nieuporządkowaną. Czyli najwygodniejszą dla mieszkańców. Czyli taką, która pozwala zabłądzić między dwoma ulicami i trzema kościołami. Bo jeśli w mieście nie można zabłądzić – no to w ogóle nie jest to miasto¹.

¹ S. ŻADAN: *Drohobycz. Księga wierszy wybranych (2014–2016)*. Przeł. J. PODSIADŁO. Warszawa 2018, s. 8–9. Dalsze cytaty podaję według tego wydania i opatruję skrótem D oraz numerem strony.

Drohobycz różni się od miast wschodniej Ukrainy² i już pierwsza wizyta odsłoniła pisarzowi jego odmienność³. Nie bez znaczenia był też moment historyczny spotkania: czas kolejnej politycznej zawieruchy niszczącej spokój i nadzieje na przyszłość mieszkańców kraju⁴, sprawiającej jednocześnie, że coraz wyraźniejsze stawały się cienie przeszłości.

Drohobycz okazał się miastem wypełnionym przez wszechobecne zjawy, albowiem – jak wyjaśnił Żadan – na „miejsca zbrodni” ciągną nie tylko zbrodniarze, ale i ofiary. Nadto miejsca takie mają również szczególną moc przyciągania żyjących, a to ze względu na swój niezwykły status ontologiczny: „Jakoś łamie się tam struktura przestrzeni, i struktura czasu tak samo, i możesz tam zastygnać, czując, jak historia podąża dalej, obchodząc cię, omijając, nieświadoma twojej obecności” (D, 9). Wizyta w takim miejscu uświadomić może dogłębnie i znikomość ludzkiego losu, i kruchość egzystencji.

1

W powszechnym wyobrażeniu Drohobycz jest nade wszystko miastem Brunona Schulza⁵ – to jego stała „obecność” wyznacza ścieżki poznawania/czytania miejsca. Pierwsze zdania tomu brzmią: „Cień Schulza przemknął zaraz, jak tylko zapadł zmrok. Letnie noce nie skąpią cieni, więc nic dziwnego, że pojawił się wśród nich i cień Schulza”, a pierwszy akapit kończy konstatacja: „W Drohobyczu wszyscy mieliśmy jednego i tego samego znajomego. Nazywał się Schulz. Spróbuj go sobie przypomnieć. Albo wyobrazić” (D, 7). Cytaty z dzieł autora *Sklepów cynamonowych* służą za szczególny przewodnik po mieście, także tym współczesnym, a pamięć o życiu i śmierci pisarza przesłania historię cywilizacyjnego rozwoju Drohobycza.

Inny twórca ukraiński, Jurij Andruchowycz, w swoim *Leksykonie miast intymnych...*, w rozdziale *Drohobycz 2007*, na początku tekstu odtwarza w zarysie

² Żadan przekonuje, że mieszkańcy wschodniej Ukrainy inaczej postrzegają „miejskość”: „[...] dla nas miasto to kupa wypaczonego przez ludzki geniusz żelazobetonu, miasto zaczyna się dla nas tam, gdzie w procesie produkcji niszczy się zdrowie od stu tysięcy ludzi wzwyż, wszystko inne to nie jest tak naprawdę miasto, tylko wieś [...] A co to takiego typ miejski? Infrastruktura i branża niewyszukanych rozrywek” (D, 8).

³ Żadan przyjechał do Drohobycza na zaproszenie organizatorów V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w czerwcu 2014 r.

⁴ Paweł Próchniak przypomina w nocy końcowej: „To właśnie te zimne, deszczowe dni pierwszego pobytu – w kilka miesięcy po rosyjskiej aneksji Krymu i niedługo po dramatycznych wydarzeniach w wielu miastach Ukrainy – pojawiają się w eseju *Drohobycz i okolice*” (D, 104).

⁵ Zob. J. JARZĘBSKI: *Miasto Schulza*. W: TENŻE: *Prowincja Centrum. Przypisy do Schulza*. Kraków 2005.

dzieje okolicy. Dostrzega inne „cienie” i przekonuje, że „zbliżanie się do Drohobycza wywołuje zjawy jego naftowego rozkwitu”⁶. Ale i on ostatecznie pisze o Schulzu oraz jego skomplikowanych, nieoczywistych relacjach z rodzinnym miastem i przypomina moment śmierci:

Nikt inny nie umierał z tak wyrazistą dokładnością topograficzną, z tak przenikliwym efektem obecności w swoim mieście i miejscu. Nikt inny nie leżał, już będąc trupem, w samym jego centrum, na rogu ulic Mickiewicza i Czackiego, przez kilka dni i nocy, póki jego niewielkiego i ptasiego, zeszywniałego na listopadowym chłodzie ciała nie ciśnięto do wspólnego żydowskiego dołu, na samo dno innego, podziemnego Drohobycza⁷.

Podziemne miasto pełne jest bezimiennych grobów, przestrzeń chtoniczną zasiedliły zjawy i upiory przeszłości – stamtąd wychodzą na świat i przypominają o swym istnieniu.

Poznawanie Drohobycza dokonuje się dziś z reguły przez filtr nałożony przez Schulza i to zarówno przez jego teksty, jak i tragicznie zakończoną biografię. Wcześniej miasto określano jako „zagłębienie soli lub ropy naftowej”, „miasto cebularzy”, „wylęgarnię biedoty”⁸, a w okresie międzywojennym bywało nieraz areną konfliktów klasowych, religijnych i etnicznych. Później jednak stało się widowym znakiem Zagłady, a zatem zyskało podwójny status ontologiczny: istniejącego w pamięci kulturowej powidoku sprzed katastrofy oraz współczesnych urbanistycznych pozostałości po mieście (zespolenia namacalnych fragmentów zabudowy, rozmaitych resztek, śladów, jak i pustki po tych, którzy odeszli). Miejsca, gdzie w przeszłości rozgrywały się ważne zdarzenia, z reguły trwają, choć w odmienionym przez destrukcyjne siły Historii kształcie. Z powierzchni ziemi znika ich pierwotna postać, choć trwa pamięć o utraconej substancji. W szczególnie sposób problem ten łączy się z miejscami związanymi z Zagładą, w których pamięć poddawana jest ciśnieniu najrozmaitszych, nieraz wykluczających się i zwalczających dyskursów.

Niewyraźalne w swej istocie dzieje Holokaustu rozgrywały się w przestrzeni, w której dawne miejsca kaźni teraz zmieniły swój charakter. Pusta łąka, las, wchłaniane przez naturę pozostałości budynków lub – odwrotnie – powstająca na gruzach dawnego świata nowa zabudowa miejska (gdy przestrzeń została przejęta przez nowych właścicieli) to przekształcenia wspomagające zacieranie pamięci o tragedii i jej niepojętym wymiarze. Prowadzić mogą nawet do

⁶ J. ANDRUCHOWYCZ: *Drohobycz 2007*. W: TENŻE: *Leksykon miast intymnych. Swobodny podręcznik do geo-poetyki i kosmopolityki*. Przeł. K. KOTYŃSKA. Wołowiec 2014, s. 94.

⁷ Tamże, s. 96.

⁸ A. CEMBIK: *Drohobycz, Drohobycz*. W: *Polskie czytanie Wschodu. Kultura – autobiografia – edukacja*. Red. M. KWIATKOWSKA-RATAJCZAK, B. PRZYMUSZAŁA. Poznań 2018, s. 87. Cembik przywołuje m.in. krytyczną wizję miasta w relacji z podróży po Polsce Aleksandra Döblina z 1924 r. (tamże, s. 69–70).

obrazoburczego, a zarazem konstruującego podwaliny publicznej niepamięci twierdzenia, że Wydarzenie „nie miało miejsca”, czego skutkiem staje się swoiste delegalizowanie i usuwanie z oficjalnych dyskursów całych (bolesnych, niewygodnych, „niestosownych”) obszarów pamięci o przeszłości⁹. Powojenne zmiany granic ułatwiały wymazywanie śladów rzeczywistości startej z powierzchni ziemi.

Zacieranie, przekształcanie pamięci było również zadaniem literatury. Andrzej Chciuk, polski emigrant z antypodów, w prozie wspomnieniowej zatytułowanej *Atlantyda...* z 1969 roku wykreował nostalgiczną wizję „Wielkiego Księstwa Bałaku”, przestrzeni swej szczęśliwej młodości. Pisarz tworzył iluzję bezpośredniości przedstawianych obrazów – spisywanych, by ukazały się oczom czytelnika „tak, jak spływają z pióra”. Narrator przekonywał bowiem, że „nie ma tu innej kompozycji niż miłość i rozrzewnienie, niż prawda wspomnienia, jakie boli i cieszy zarazem i rządzi się swymi prawami pamięci, wszystko upiększającej nieco, ale i wszystko rozumiejącej coraz lepiej”¹⁰. Arkadiusz Bałajewski wyjaśniał istotę tego twórczego procesu:

Swoisty paradoks relacji Chciuka z jego miejscem intymnym polega na tym, że Drohobycz mógł stać się „okolicą” po latach, po głęboko przeżytym doświadczeniu utraty. Pod australijskim skwarnym niebem odżywa galicyjskie miasteczko i zostaje ono nasycone znaczeniami, które przecież w codziennym życiu młodego człowieka nie odznaczały się aż taką barwą, klimatem, intensywnością przeżycia¹¹.

Zamieszczony w *Atlantydzie...* oraz *Ziemi księżycowej* (1972) zestaw wspomnień, marzeń oraz kompensacyjnych wizji przekształcił się w spójny „drohobycki arras”, tkany na potrzeby podobnych do autora rozbitków, polskich wygnańców.

Inny zamysł przyświecał Henrykowi Grynbergowi, który pod koniec lat 90. XX wieku wydał zbiór opowiadań-relacji świadków *Drohobycz, Drohobycz*. Najistotniejszym celem tomu stała się rekonstrukcja skali zniszczeń, jakie dokonały się na wschodnich terenach Polski, scalenie obrazów Zagłady, która pochłonęła żydowskich mieszkańców miasta – spisanie dziejów ostatecznej katastrofy przeżywanego przez wielu, zanim jeszcze nadeszła. Narrator tytułowego opowiadania przekonywał: „Ja czułem niebezpieczeństwo od dawna. Zwłaszcza gdy zaczęli przyjeżdżać uciekinierzy”¹². Niepokojące historie uchodźców były dla niego znakiem zbliżającej się tragedii: „Ja słuchałem i ja wierzyłem, i opowiadałem w domu, a tam, on wariat, mówili. A ja się bałem, ja wiedziałem”¹³.

⁹ Zob. A. KRYNICKA: *Heterotopia Drohobycz*. Dostępne w Internecie: <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article418> [data dostępu: 02.04.2016].

¹⁰ A. CHCIUK: *Atlantyda. Opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku*. Warszawa 1989, s. 19.

¹¹ A. BAŁAJEWSKI: *Andrzej Chciuk – pisarz (z) Drohobycza*. „Ruch Literacki” 2014, z. 1, s. 89.

¹² H. GRYNBERG: *Drohobycz, Drohobycz*. Warszawa 1997, s. 20.

¹³ Tamże, s. 21.

Opisy miasta przekształciły się w opowieść o losach mieszkańców, z których większość nie dożyła końca wojny. Tym, którzy przetrwali, na wiele lat odmówiono prawa głosu. Narrator stwierdził z gorzkim sarkazmem:

Chciuk mieszkał po wojnie w Australii i publikował niewinne nostalgiczne wspomnienia z Drohobycza. A żydowscy rozbitkowie kupowali to jak ryby na szabas. I ze wzruszeniem gościli go w Izraelu. Uch, Żydzi to taki głupi naród!¹⁴

Historie z utraconej drohobyckiej okolicy, a raczej ich tekstowy kształt, stawały się tym samym przedmiotem nierozwiązywalnego sporu o autentyzm świadectwa. Na marginesie dodać można, że zarówno w *Atlantydzie*... Chciuka, jak i w opowieści narratora Grynberga Schulz pozostaje nauczycielem, osobą zapamiętaną przez młodych ludzi przez pryzmat codziennych szkolnych spotkań¹⁵ oraz późniejszych okupacyjnych doświadczeń. Odheroizowana na wiele sposobów postać „belfra” jest jednocześnie postacią, której nie można zapomnieć, nieusuwalnym składnikiem wspomnień o mieście.

Życiorys Schulza kondensuje w sobie losy mieszkańców miasta, ich czas miniony, a jednak stale obecny. Zarówno poprzez jego dzieło, jak i pozostałości dawnej substancji miasta (rozpoznawane jako zarazem „realne” i „tekstowe”) przeszłość jawi się jako heterogeniczny zestaw „śladów” i „odcisków” pamięci. Maria Delaperrière tak definiowała najistotniejsze różnice pomiędzy nimi:

[...] ślad jest pojęciem metafizycznym, zaświadcza o symbolicznym trwaniu, jest abstrakcyjną reprezentacją tego, co nieobecne, natomiast odcisk jest znakiem konkretnym, metonimicznym, szczególnie materialnym. Symbolika śladu uruchamia wyobraźnię i tym samym uobecnia przeszłość, podczas gdy odcisk jest konkretem, szczególnie, który ujawnia przepaść między przeszłością i teraźniejszością, i tym samym jest definitywnym zaprzeczeniem ciągłości czasowej¹⁶.

W Drohobyczu egzystencja Schulza traktowana jako tekst kultury oraz nierozłączna z nim spuścizna artystyczna pozostają zarówno „śladem”, jak i „odciskiem” owej heterogenicznej przeszłości. Niezwykła siła literatury (śladu minionego) uruchamia wyobraźnię, uobecnia utracone miasto, natomiast wspólnotowa wiedza o przyczynach i okolicznościach śmierci staje się odciskiem,

¹⁴ Tamże, s. 60. Grynberg oskarżył Chciuka o czynny antysemityzm – ważniejszy jednak wydaje się fakt, że owo oskarżenie było dla Grynberga równoznaczne z nieodwołalną odmową prawa do pisania (czegokolwiek) o Drohobyczu dla każdego twórcy pomijającego niewygodne aspekty przeszłości.

¹⁵ Zob. W. BUDZYŃSKI: *Uczniowie Schulza*. Warszawa 2011.

¹⁶ M. DELAPERRIÈRE: *Miejsca pamięci czy pamięć miejsc? Kilka refleksji na temat uobecniania przeszłości w literaturze współczesnej*. W: *Kulturowa historia literatury*. Red. A. ŁEBKOWSKA, W. BOLECKI. Warszawa 2015, s. 168.

swoiście „namacalnym” konkretem odsłaniającym przepaść między minionym a obecnym.

W zbiorze poetyckim Żadana ukazywane, lecz odrealnione na najrozmaitsze sposoby miejsca, w dodatku zaludnione istotami o niepewnym statusie ontycznym (podobnie jak „wzorcowy” dla nich Drohobycz i jego cienie), nie są tłem czy scenerią zdarzeń – stają się wyrazistym znakiem (re)konstruowanej przez podmiot tożsamości. Usuwana ze zbiorowej świadomości bolesna przeszłość wraca w odmienionej postaci, by umożliwić mówienie o terażniejszości. Przemysław Czapliński w artykule *Żle przemieszani* tak dookreślał ów proces: „Szukanie pozostałości dawnych habitusów w tożsamości nowej – to właśnie zadanie z zakresu historiografii znikania. Kiedy posuwamy się w głąb znikania, uprawnione staje się pytanie, jak istnieje to, co znika. Odpowiedź brzmi: nie w pełni¹⁷. Jednak rekonstruowanie owej niepełnej, widmowej obecności minionego w istotny sposób kształtuje pojmowanie dzisiejszego świata.

Postacie z przeszłości istnieć mogą w heterogenicznie postrzeganej terażniejszości nie tylko jako uobecniane wspomnienie. Powołane do życia przez literaturę, a bytujące w strefie „pomiędzy” – ułudą a rzeczywistością, fantazją i pamięcią, fikcją i śladem realnego – zaświadczały przede wszystkim o poszukiwaniu odmiennej niż powszechnie akceptowana drogi ku samopoznaniu, a jednocześnie pozostają znakiem nieodwołalnie utraconych światów. Podmiot zbioru wierszy Żadana również przynależy do obu rzeczywistości rozdzielonych czasem – wbrew destrukcyjnym, „żarłocznym” zakusom terażniejszości, w której musi egzystować, opowiada się za wypełnieniem obowiązku rekonstruowania widmowego miejsca, jakim jest dziś Drohobycz.

Przebywanie w „przestrzeni zbrodni” zmienia postrzeganie siebie i własnego miejsca na ziemi. Pamięć o przeszłości i świadomość niepewnej terażniejszości budzą żal, który domaga się artykulacji – zarówno istnienie, jak i unicestwienie rzeczywistości zachowanej jedynie w literackich tekstach, ułomnej ludzkiej pamięci, na wyblakłych fotografiach, zetlałych mapach uświadamia nade wszystko, jak bardzo niepewna jest przyszłość: jednostki, wspólnoty, narodu, ludzkości. Pamięć o miejscach, ich skomplikowanej, splątanej, „przemieszanej” historii nakazuje namysł nad kwestiami tożsamości (jednostkowej i zbiorowej) oraz utrudnia wybór najprostszych, sankcjonowanych ideologicznie czy politycznie odpowiedzi i rozwiązań.

Proza Schulza przechowuje artystyczny wzorzec subiektywnego postrzegania i rekonstruowania otaczającej przestrzeni. Piotr Paziński w poświęconym *Sklepom cynamonowym* eseju *Rzeczywistość poprzecierana* tak określił zadania wyznaczone w niej czytelnikom: „Cokolwiek znajduje się za obrazem, po drugiej stronie matowej szybki, przez którą do wnętrza kalejdoskopu wpada promień

¹⁷ P. CZAPLIŃSKI: *Żle przemieszani*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2013, nr 22 (42), s. 98.

światła – nam pozostaje podglądanie ruchu kolorowych szkiełek zwielokrotnionych lusterkami¹⁸. Nadto każda lektura pozostaje lekturą pierwszą i jednokrotną – nie jest też możliwe ustalenie jednej wykładni tekstu. Za każdym razem czytać będziemy „nowy” utwór: „Formy, jakie ujrzymy, nigdy drugi raz się nie powtórzą, chociaż ilość elementów, odruchów kolorowego szkła jest ograniczona¹⁹. Jednak właśnie tekst pozostający w ciągłym ruchu paradoksalnie przeciwstawia się procesom erozji czy znikania, zarówno miejsc, jak i sensów. To, co „za szybko”, nie zastyga też w jednym kształcie, gotowym do użycia (a zatem i zużycia) dla doraźnych celów.

W ostatecznym rozrachunku nieobecność przejawia się jako utrata i brak, ale istnieje także jako wielorako przedstawiana, ukazywana, wyodrębniana w swym niepewnym statusie widmowa (nie)obecność. Tak pojmowana nieobecność – jako wyzwanie i zobowiązanie – definiuje i przestrzeń, i doświadczający jej zakrzywień oraz labiryntowych pułapek podmiot. Określa zarówno formy uobecnianej literacko pamięci, jak i tożsamość opowiadającego. Dominick LaCapra w tekście *Trauma, nieobecność, utrata* stwierdził: „Uznając, afirmując czy przepracowując nieobecność jako nieobecność, należy rozpoznać zarówno wątpliwą naturę ostatecznych rozwiązań, jak też niezbędnego łęku, którego nie sposób wyeliminować z »ja« czy projektować na innych²⁰. Tak rozumiana nieobecność jest w swej istocie ambiwalentna – wywołuje lęk, ale również inspiruje, a nawet ekscytuje, wchodzi także w złożoną i determinującą obie strony interakcję z obecnością²¹.

Inspirująca i ekscytująca (nie)obecność Schulza oraz towarzyszących mu cieni determinuje współczesne postrzeganie Drohobycza. Istnieją w obrębie swej dawnej przestrzeni – na przekór wszelkim działaniom prowadzącym do zatarcia jej palimpsestowej historii. Ambiwalentnie postrzegana kategoria „miejsca pamięci” nie może okazać się w przypadku tego miasta przydatna, nawet jeśli weźmie się pod uwagę oczyszczoną z ideologicznych (politycznych, nacjocentrycznych) uwarunkowań istotę tego kulturowego projektu. W artykule Romy Sendency, zatytułowanym *Miejsca pamięci – lektury krytyczne*, koncept Pierre’a Nory prezentuje się ostatecznie jako różnorodnie rozwijana i doprecyzowywana koncepcja intelektualna, a jej ośrodkiem jest „niefalsyfikowane pojęcie pierwotne, wariant mitu, w którym nie ma miejsca na dyskusje, pozostaje jedynie

¹⁸ P. PAZIŃSKI: *Rzeczywistość poprzecierana*. W: TENŻE: *Rzeczywistość poprzecierana*. Kraków–Budapeszt 2015, s. 106.

¹⁹ Tamże. Paziński podkreśla dalej: „Podobnie z językiem. Jego materia jest niby odwzorowaniem *continuum*, symboliczną reprezentacją »tamtej strony«, a więc jakiejś wyobrażonej jedności. Tyle, że tak się akurat składa, że Schulz pisze językiem wielości przedstawień i obrazów, które zostały mistrzowsko, ale tylko prowizorycznie scalone i zszyte jak patchwork” (tamże).

²⁰ D. LACAPRA: *Trauma, nieobecność, utrata*. Przeł. K. BOJARSKA. W: *Antologia studiów nad traumą*. Red. T. ŁYSAK. Kraków 2015, s. 77.

²¹ Tamże.

negocjowanie formy kultu”²². O Drohobyczu – teraz, gdy nie istnieje już realnie jego wieloetniczna wspólnota – można myśleć bez przymiotnika zwyczajowo określającego przypisanie miejsca jednej nacji. Dzieje się tak właśnie za sprawą Schulza, „znajomego nas wszystkich”²³, i jego opowieści.

Oczywiście odzyskiwanie przeszłości w przesyconych nią miejscach odbywa się dziś z reguły za sprawą jednostkowego wysiłku – osobnej i osobistej decyzji uznania widmowego świata za realny i własny. Drohobycz stać się może tym samym miejscem współcześnie oswajanym i bliskim, a jednocześnie widomym znakiem katastrofy całego świata. Żadan rejestruje etapy swoich epistemologicznych poszukiwań, a jednocześnie chce zostać usłyszany i zrozumiany. Tomasz Bilczewski w artykule *Trauma, translacja, transmisja w perspektywie postpamięci...* podkreśla wagę utworów literackich odsłaniających zranienia i obsesje związane z traumą przeszłości, a przekazywanych w drodze „międzypokoleniowej transmisji”. Zdaniem badacza „umożliwiają one wejście na nieuświadomiane lub słabo uświadomiane obszary indywidualnej i wspólnotowej historii”²⁴. Mogą także pełnić funkcję „obiektu przekształcającego”, czyli „swoistego katalizatora pozwalającego w inny sposób spojrzeć na przeszłość, aby rozumieć i zmieniać swoje życie”²⁵. Żadan z pewnością chciałby choćby zbliżyć się do Schulzowskiego wzorca nad-literatury i jej siły przemieniającej postrzeganie świata.

Drohobycz – miasto niezwykle – nadal inspiruje. Ewa Rewers, pisząc o relacjach między sztuką i miastem, podkreśla, że dzisiaj nie pozostają już uwięzione w „lustrzanej metaforze”: „Sztuka dzisiaj nie jest zwierciadłem podsuwanym ulicom i placom, a miasto daje sztuce coś więcej niż kontekst i przestrzeń. Daje żywą, odnawialną metaforę współczesnego życia, świata, pamięci, porządku i chaosu zarazem”²⁶. Literatura o mieście włącza się w proces diagnozowania ludzkiej kondycji w ponowoczesnej rzeczywistości, miasto jako mikrokosmos pozwala bowiem ukazywać reguły rządzące światem w szerszej skali, także tej globalnej. Żadan przekonywał, że zawsze „czyta” Drohobycz „literami sklepów cynamonowych, dziwacznymi i chimerycznymi zdaniami, z jakich zbudował swój świat Schulz” (D, 10). Z pewnością opowieści o mieście, połączone w polifoniczny, choć niepozbawiony dysonansów przekaz, nie mogą służyć tworzeniu tekstowego obrazu/odbicia realnego miasta i zdradzają swój niepewny episte-

²² R. SENDYKA: *Miejsca pamięci – lektury krytyczne*. W: *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*. Red. T. SZOSTEK, R. SENDYKA, R. NYCZ. Warszawa 2013, s. 212.

²³ Kontrowersyjny pozostaje w tym kontekście powszechnie znany fakt nie dość uzasadnionego (zarówno pod względem prawnym, jak i etycznym) przywłaszczenia rysunków Schulza z drohobyckiej willi Landaua przez władze izraelskie i umieszczenia ich w zbiorach Jad Waszem.

²⁴ T. BILCZEWSKI: *Trauma, translacja, transmisja w perspektywie postpamięci. Od literatury do epigenetyki*. W: *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci...*, s. 62.

²⁵ Tamże.

²⁶ E. REWERS: *Wprowadzenie*. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. E. REWERS. Kraków 2010, s. 5.

mologicznie status – Żadan powie: „Oczywista jest błędność i niedoskonałość podobnego traktowania otaczającej rzeczywistości” (D, 10). Jednak z takiego czytania miasta rodzą się zdolność budowania nowych, głębszych relacji z innymi (również tymi uznawanymi za własne) miejscami na ziemi oraz wyzwolenie z narzucanych z zewnątrz reguł konstytuowania tożsamości.

2

Serhij Żadan określił we wprowadzeniu swój emocjonalny stan z czasów pierwszej wizyty w mieście i rozszerzył go na wspólnotę: „My byliśmy bardzo chorzy, smutni i rozdarci. A do tego pierwszy raz byliśmy w Drohobyczu” (D, 7). Miejsce inne niż te poznawane dotąd poruszyło jego wrażliwość, wyobraźnię i artystyczną aktywność. *Drohobycz...* Żadana to jego „prywatna historia przywiązania do miasta”, bardzo ważny rozdział „prywatnej geografii” (D, 13), pozbawiony wszelkich znamion ilustracyjności (podobnie jak zamieszczone w tomie pejzaże autorstwa Olgi Czyhryk)²⁷. W końcowej nocy Paweł Próchniak podkreślił, że tu poeta „dotyka czegoś boleśnie ważnego dzisiaj, czegoś, co jest jak zastarzała, rdzewiejąca zadra, ale wydarza się tu i teraz – na Ukrainie, w Polsce i w Europie” (D, 104), a jego wiersze pozwalają szukać najrozmaitszych pokrewieństw między artystami zmagającymi się z okrucieństwem Historii²⁸.

Doświadczenie egzystencjalne, zazwyczaj charakteryzujące się złożoną strukturą, konstytuuje się w ramach kulturowych wzorców. Jednostka, próbując je nazwać (a zatem zrozumieć), poszukuje gotowych reguł, odpowiedniego języka, obrazów, wzorców narracji, a tym samym kształtuje je w toku dopasowywania do istniejących formuł. Takie przeżycie, rozpoznawalne przez jednostkę właśnie jako doświadczenie, pozwala włączyć się „miętko” w pole pojedynczej egzystencji, jeśli kultura je rozpoznaje i sankcjonuje²⁹. Nowość doświadczenia, które napotyka nieczytelność w sferze tradycji i nie znajduje dla siebie rozpoznawalnych sposobów przyswojenia, bywa na tyle mocna, że ów opór odebrany

²⁷ W zbiorze zamieszczono piętnaście grafik zamówionych specjalnie do tego tomu u artystki z Drohobycza. Obrazy przestrzeni utrzymane zostały przez Czyhryk konsekwentnie w konwencji surrealistyczno-onirycznej, wzbogaconej aurą specyficzną intymności, osobistej więzi z rodzinnym miastem.

²⁸ Próchniak wskazuje na zatarte więzi z Osipem Mandelsztamem: „[...] wspólny ton losu nowoczesnych artystów wydobywa i podtrzymuje gorzki, surowy ton ich życia i śmierci w morderczym uścisku totalitarnych reżimów. I mówi też coś istotnego o poruszeniach ich wyobraźni – wolnej i odważnej, wciąż żywej, bo wywiedzionej ze słowa i w nim utwierdzonej” (D, 105).

²⁹ Zob. T. WALAS: *Literatura (kultura) jako selekcja i projektowanie doświadczenia*. W: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*. Red. T. WALAS, R. NY CZ. Kraków 2012, s. 280.

zostaje jako bezsilność kultury. Doświadczenie może wówczas zostać usunięte z pola widzenia wspólnoty albo spowodować sproblematyzowanie języka i form kultury, ich znaczącą transformację³⁰.

We współczesnych przestrzeniach komunikacji zachodzi konieczność przekładania, wyjaśniania podlegających nieustannym przemianom afektów na język emocji, zwłaszcza tych, które dotyczą człowieka jako duchowo-cieleśną jednię, zanurzoną w zbiorowym bycie. Artykulacja doświadczenia w literaturze odbywa się jednak z reguły przy znaczącym udziale wcześniejszych tekstów kultury. Żadan ma tę świadomość i wyraża zgodę na stan, kiedy literatura „wywraca cię na lewą stronę niczym rękawiczkę, wypełnia sobą twoje doświadczenie, podmienia je na siebie” (D, 13). Drohobyckie przeżycia, ufundowane na literackich wzorcach, dały impuls do spisywania doświadczeń o szerszym zasięgu. Codzienne obcowanie ze złem, z nieprawością, krzywdą słabszych, nieszczęściem odrzuconych i wykluczonych nie powinno stawać się wolnym od refleksji trwaniem na przekór przeciwnościom losu. Pozbawiona duchowych reakcji i interakcji egzystencja zmienia się w wegetację utrudniającą samopoznanie i podejmowanie prób zrozumienia świata. Pisanie okazuje się wówczas przede wszystkim swoistym antidotum – konieczną autorefleksją oraz zadaniem zwróconym ku zewnętrznemu światu. Przeżywanie Miasta przekształciło się u Żadana w poezję zarazem zanurzoną w gorzkiej wiedzy o przeszłości i na wskroś współczesną.

Wiersze Serhija Żadana z lat 2014–2016 zostały ułożone w tryptyk. W rozdziale pierwszym twórca zamieścił poemat o utraconej miłości. Składający się z dziesięciu wyodrębnionych odślon utwór jest przejmującym zapisem rozpadu uczuć, ukazany na tle powszechnego rozkładu międzyludzkich więzi. Nie ma powrotu do minionego szczęścia – przypadkowe spotkanie uświadamia, jak dalece rozeszły się drogi dawnych kochanków:

Ona zauważyła, że zmarszczki wokół oczu
jeszcze mu się pogłębiły
od niewyspania i smutku
i palce mocniej pożółkły
od tytoniu,
i ubranie, to samo ubranie
[...]
On zauważyła jaskrawe buty do biegania
i że włosy ufarbowała sobie na kolor ognia
można się oparzyć,
i usta, jakie ma usta – myśli on –
gorące, ogorzałe
widać całuje się z kimś długo i szczęśliwie
D, 25

³⁰ Tamże, s. 281.

Miłość nie przetrwała, ponieważ miała niewielkie szanse w realiach postępującego zanikania wartości, atrofii sensów oraz destrukcji *sacrum* – można wprawdzie przeciwstawiać się degradacji bytu za pomocą poezji, nie jest ona jednak w stanie ocalać nawet „prywatnych” enklaw rzeczywistości.

Rozdział drugi to dziesięć wierszy „miejskich”, wyrastających z postrzegania miasta jako podstawowej przestrzeni egzystencji. Pozbawione tytułów teksty można czytać jako kalejdoskopowy przepływ miejskich widoków oraz ruch powiązanych z nim wizji utraty stabilnych reguł istnienia:

Nad głową klony kreślą wzór gotyku
i ulewa krew ma zieloną, jakby była mątwą.
Tak gorzko dotykać czegoś, co znika od dotyku,
gorzej jest tylko – nie móc dotknąć.

D, 66

Upał już od czerwca nas przypieka
i zmije czają się pod poduszkami,
chowają się w kuchniach i bibliotekach,
wiją się za wierszami i za słownikami.

D, 45

Ma piętnaście lat i sprzedaje kwiaty w dworcowej hali.
Tlen za kopalnią jest słodki od jagód i ich zapachu.
Pociągi zamierają tu na chwilę i ruszają dalej.
Wojskowi jadą na Wschód, wojskowi jadą na Zachód.

D, 47

Obrazy różnych miast (a może jednego Miasta) tworzą migotliwą projekcję niepochwytanych miejsc i z trudem zasiedlanych czy oswajanych przestrzeni, uzmysławiających nade wszystko kruchość jednostkowych wysiłków, by czynić owe miejsca własnymi, poznanymi, bezpiecznymi. Trudno oddać ich specyfikę, trudno się w nich odnaleźć. Tadeusz Sławek podkreślał ambiwalencję naszego doświadczania miejskiej rzeczywistości, spojrzenie na miasto z jednej strony z reguły zwykło bowiem ślizgać się jedynie po powierzchni rzeczy, z drugiej jednak może wspomagać proces ich jednostkowego konstruowania:

[...] miasto jest wielopojawieniowe; mimo tego samego nazewnictwa i tej samej topografii nie ma „jednego” miasta. W tej sytuacji nie wolno zadowolić się „jedną” wizją miasta, lecz należy postrzegać je tak, jakby znajdowało się dopiero „w drodze” do siebie, niegotowe, a jego pozornie najtrwalsze konstrukcje są w istocie najbardziej kruchymi i zwodniczymi³¹.

³¹ T. SŁAWEK: *Miasto. Próba zrozumienia*. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta...*, s. 20.

Miasto ukazywane przez wyraziście określone medium może okazać się przestrzenią podatną na akt uspojnienia – czy tym bardziej usensownienia – odbywać się to musi jednak każdorazowo jako świadomy gest substancjalizacji miejsca, dokonywany w zwrotnej i wzajemnie przekształcającej relacji z podmiotem.

W rozdziale trzecim *Drohobycza...* – opatrzonym tytułem *Dlaczego mnie nie ma w sieciach społecznościowych* – Żadan zamieścił dziesięć (znów) szczególnych, współczesnych portretów. Bohaterowie tworzą galerię najrozmaitszych typów. Tak rozpoczynają się opowieści zatytułowane *Szabrownik*, *Player*, *Szpieg*:

Życiorys nędzny
z takich życiorysów robi się poranne wiadomości
Jego stary zamarzył w grudniu, w pustym tramwaju.
Matka ma problemy z cukrem.

D, 84

Sasza, cichy pijak ezoteryk, poeta.
Całe lato przesiedział w mieście.
Kiedy zaczął się ostrzał – zdziwił się,
zaczął oglądać wiadomości, potem przestał.

D, 88

Wołodia, lat 25,
lekarz, psycholog,
vlogger, uczy zdrowego
stosunku do życia

D, 94

Zwyczajni ludzie – z pozoru cwaniak, outsider i człowiek sukcesu – rzućeni w tryby historii okazują się jej ofiarami. Niezależnie od osobistych przymiotów czy słabości zmieniają się w coraz mocniej determinowane przez zewnętrzne siły istoty, pozbawione praw do samostanowienia.

Znany im świat rozpada się w przyspieszonym tempie. Zygmunt Ziątek przekonywał, iż historia i współczesność „pospołu złożyły się na to, że kategorie miejsca przestały być kategoriami pozytywnego, konstruktywnego myślenia, służącego odnajdywaniu czy budowaniu własnej tożsamości”³², a literatura zainteresowana miejscem ukazuje jego „niepewność, tymczasowość, dysharmonie – sprzeczność lub wewnętrzną wrogość elementów składowych, wpisywanie się w owo miejsce przez walkę o jego charakter, a nie poprzez poznanie i przyjazne porozumienie”³³. Dlatego właśnie tak bardzo potrzebna jest znajomość (czy

³² Z. ZIĄTEK: *Czas literatury miejsca*. W: *Gry o tożsamość w czasach wielkiej zmiany*. Red. A. WERNER, T. ŻUKOWSKI. Warszawa 2013, s. 148.

³³ Tamże.

nawet serdeczna więź) z cieniami przeszłości. Wspólnota polegająca na ciągłym, wciąż ponawianym doświadczeniu utraty pozostawać musi wspólną widmową, niedającą w istocie oparcia w przestrzeni egzystencjalnej – jej znamiona mogą jednak funkcjonować jako znaki rozpoznawcze w uniwersum tekstów kultury. Narracje skierowane ku widmom – jak pisał niegdyś Przemysław Czapliński – mogą upatrywać „w tej fantomowej komunikacji szansy na zrozumienie nicości, która podczas Zagłady wdarła się do języka, życia społecznego i jednostkowej tożsamości”³⁴. Pozwalają pochwycić skalę zniszczeń.

„Nicość” domaga się wystowienia, nakazuje jednak szczególną ostrożność. Piotr Filipkowski, od lat zajmujący się problematyką historii mówionej, podkreślał, że wspólnotową historię fantazmatyczną warto utrzymywać w swoistym „niedomknięciu” przede wszystkim po to, by zachować czujność. Historia bowiem, zwłaszcza ta „duża”, staje się tworzywem – z jednej strony łatwym w użyciu, z drugiej bardzo niebezpiecznym:

[...] poznając ją, jesteśmy mądrzejsi o wiedzę faktograficzną, ale możemy być jednocześnie głębsi o sposób sklejanie tych faktów w historię, ideologię, mitologię czy religię. Instytucje wymyślone do badania prawdy służą dziś budowaniu uproszczeń, mitów, zasilaniu narodowych fantazmatów. Ekspertcy z naukowymi tytułami często po prostu legitymizują aktualne emocje – może także własne³⁵.

Żadan ma świadomość, jak niebezpieczne bywa „używanie” widm przeszłości, postuluje więc, by okazywać im szacunek, bez prób zawłaszczania, oraz zrozumienie, bez przymusu rozdzielania na „swoich” i „obcych”.

Przestrzeń wyznacza sposoby jej postrzegania i odtwarzania (wytwarzania) w tekście. Drohobycz, jak wiele innych miejsc w Europie zwanej środkową, to miasto pełne śladów po tych, którzy zginęli, których wymordowano i których próbowano wyrugować ze wspólnej pamięci. Jest to też miasto pełne pustek po zgładzonej z powierzchni ziemi wieloetnicznej, skłóconej społeczności. W tomie poetyckim Żadana odzyskiwanie przeszłości w jej niejednoznacznym kształcie może odbywać się poprzez literaturę. Poeta podsumowuje:

My – dzieci beznadziejnego dwudziestego stulecia, stulecia, w którym skończyła się historia, czyli skończyła się poezja, do końca swych dni pozostaniemy literaturocentryczni – odtwarzamy rzeczywistość z liter, wywodzimy jej zarysy ze znaków przestankowych, dla nas będzie naturalne mówić o geografii rymem.

D, 10

³⁴ P. CZAPLIŃSKI: *Żle przemieszani...*, s. 106–107.

³⁵ *Ciągłość w zerwaniu*. Rozmowa z Piotrem FILIPKOWSKIM. „Krytyka Polityczna” 2018, nr 46, s. 154.

Wielka literatura to drogowskaz, a zarazem jeden z ostatnich „punktów stałych” we współczesnym cywilizacyjnym chaosie oraz glejł pozwalający na prowadzenie samodzielnych poszukiwań, wyzwolonych z aktualnie obowiązujących reguł definiowania jednostek i zbiorowości.

Uważna obserwacja przestrzeni – jak przekonywała Ewa Rewers – uczy dostrzegania niepodważalnego faktu: równie ważne jak to, co obecne i zrealizowane, jest w niej to, co z różnych powodów nieobecne. Podkreślała przy tym:

Przestrzeń miejska, z jednej strony symultaniczna, wielowarstwowa i różnorodna, czyli na wiele sposobów zagęszczana, z drugiej strony przedstawia się jako obszar miejsc pustych, uskoków i nieciągłości, świat oglądany z perspektywy powstającej w stałym obcowaniu z miastem nie zaskakuje brakiem jedności, skłonnością do kumulowania sprzeczności. Aporetyczny charakter tej przestrzeni odnajduje bowiem swoje odpowiedniki we wszelkich sferach doświadczenia. Żyjemy w mieście-świecie wypełnionym przez aporie, w których nawarstwianiu bierzemy sami udział³⁶.

Przestrzenie – i te wywiedzione z rzeczywistości czy odtwarzane z pamięci, i te nacechowane oraz przedstawiane metaforycznie, zrodzone na przecięciu jednostkowej wyobraźni i zbiorowych tradycji kultury – wpisują się w porządek nawarstwiania się aporii, są świadomie tworzonym odbiciem zatartych śladów i bolesnych pustek.

Żadan twierdził z pełnym przekonaniem, że pisząc o doświadczeniach współczesnych Ukraińców, pisał jednocześnie o Drohobyczu, o niebie ponad miastem, o śniegu dookoła, o jego parkach, o rzece, choć „nie dosłownie o tym, choć bez rozpoznawalnych toponimów i czytelnych nazwisk”, jednak nieodmiennie: „O całym tym miejskim tle, na jakim pojawiają się cienie i głosy, bez jakiego rozproszyłyby się po prostu w chłodnym powietrzu nocy” (D, 12). Tadeusz Sławek, rozważając relacje między przestrzenią miejską a zamieszkującym (odwiedzającym) ją człowiekiem, przekonywał z kolei, że miasto i jednostka jawią się dziś jako dwa współbieżne i niedokończone projekty. Najważniejszą rolę odgrywa dystans między zamierzeniem a spełnieniem, otwierający przestrzeń krytycznej refleksji. Badacz podkreślał: „Doświadczenie miasta zależy więc od miary naszego oddalenia od siebie”³⁷. Drohobycz z pewnością „wspomógł” Żadana w poszukiwaniu dróg do zrozumienia siebie i świata oraz w umacnianiu świadomości, że to proces nieprowadzący ku ostatecznym zamknięciom, definicjom, podsumowaniom. Nie było – jak podkreślał pisarz – wcześniejszego zamysłu, by „przyjechać do tego dziwnego, cichego miasta zapolować na cienie

³⁶ E. REWERS: *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Kraków 2005, s. 306. Badaczka stwierdza także: „Narracje miejskie prowadzą w przeszłość, kształtują teraźniejszość i projektują przyszłość – jednocześnie” (tamże, s. 305).

³⁷ T. SŁAWEK: *Miasto. Próba zrozumienia...*, s. 51–52.

i głosy” (D, 12), jednak „śmiertelnie malownicza” i „pełna aluzji” przestrzeń domagała się słów, rytmu, poezji.

Coraz więcej wiemy o tym, w jaki sposób zmieniają nas miejsca naznaczone pamięcią Zagłady, jak wielki niosą ładunek zobowiązań i jak niezbywalnym stają się wyzwaniem. Lata 90. XX wieku można uznać za czas wstępnych działań „archeologicznych” w polskiej świadomości zbiorowej. Jak wspominał Janusz Makuch:

Zdaliśmy sobie sprawę, że żyjemy w świecie popiołów i zaczęliśmy zasypywany świat odkrywać na nowo. Odkopywaliśmy jego fragmenty, próbowaliśmy składać w całość, gdy się zaś nie udawało – a tak było najczęściej – to na podstawie fragmentów budowaliśmy zmyślony obraz całości, na który projektowaliśmy własne marzenia i wizje³⁸.

Dlatego polscy czytelnicy zrazu chętniej sięgali po *Atlantyde*... Chciuka, później dopiero zaczęli wczytywać się w opowiadania Grynberga z tomu *Drohobycz, Drohobycz*. Utracona przez Polaków „kresowa Arkadia” zaczęła zmieniać się w miejsce kaźni żydowskich współobywateli. Może kolejnym etapem – by „zobaczyć” dawnych mieszkańców miasta i zrozumieć, co mówią ich cienie – powinien być powrót do Schulza?

Serhij Żadan, tworzący w ramach innej wspólnoty interpretacyjnej, przechodzącej odmienne etapy budowania zbiorowej tożsamości, w drugiej dekadzie XXI wieku, porównując dzisiejszą „rzeczywistość” z „wzorcem” Schulza, stwierdził jednoznacznie:

Wszystko jest właśnie tak, co do literki – nikt nic nie wie, nikt niczego nie odczytuje, ale czasu starcza na wszystko – i na zmianę dekoracji, i na odczuwanie tego miasta, i na przywiązanie do niego. Nic więcej nie trzeba. Nic więcej nie ma. Tylko przywiązanie. Tylko pisanie potem wierszy. Tylko konsolidująca się masa ziemi.

D, 13–14

Pisanie poezji – wywiedzione z doświadczenia miejsca, pamięci przeszłości i z umożliwiającej scalanie jednostkowych przeżyć literatury – nie ma już dziś wartości ocalającej w planie przeżyć zbiorowych. Wciąż jednak liryka, jako świadectwo duchowych poruszeń jednostki, pozwala odbiorcom wchodzić w rezonans z materią wierszy. Zrozumieć i odczuć mogą to również ci, którym nie dane było (jeszcze) zanurzyć się w heterotopicznej, palimpsestowej, zamordowanej, a jednak wciąż odzyskiwanej, przestrzeni Drohobycza.

³⁸ J. MAKUCH: *Od sztetla do Syjonu*. „Tygodnik Powszechny” 2019, nr 1 (9): *Polska żydowska* (numer specjalny), s. 165. Makuch, jako współtwórca Festiwalu Kultury Żydowskiej, spotykał się z zarzutem tworzenia „żydowskiego Disneylandu” w martwych dekoracjach krakowskiego Kazimierza, jednak współczesne działania służące „rewitalizacji” dzielnicy postrzega przede wszystkim jako nacechowaną etycznie, choć wciąż chaotyczną próbę restytucji przeszłości.

Bibliografia

- ANDRUCHOWYCZ J.: *Drohobycz 2007*. W: J. ANDRUCHOWYCZ: *Leksykon miast intymnych. Swobodny podręcznik do geopoetyki i kosmopolityki*. Przeł. K. KOTYŃSKA. Wołowiec 2014, s. 94–99.
- BAGŁAJEWSKI A.: *Andrzej Chciuk – pisarz (z) Drohobycza*. „Ruch Literacki” 2014, z. 1, s. 83–95.
- BILCZEWSKI T.: *Trauma, translokacja, transmisja w perspektywie postpamięci. Od literatury do epigenetyki*. W: *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*. Red. T. SZOSTEK, R. SENDYKA, R. NYCZ. Warszawa 2013, s. 40–62.
- BUDZYŃSKI W.: *Uczniowie Schulza*. Warszawa 2011.
- CEMBIK A.: *Drohobycz, Drohobycz*. W: *Polskie czytanie Wschodu. Kultura – autobiografia – edukacja*. Red. M. KWIATKOWSKA-RATAJCZAK, B. PRZYMUSZAŁA. Poznań 2018, s. 69–90.
- CHCIUK A.: *Atlantyda. Opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku*. Warszawa 1989.
- Ciągłość w zerwaniu*. Rozmowa z Piotrem FILIPKOWSKIM. „Krytyka Polityczna” 2018, nr 46, s. 148–156.
- CZAPLIŃSKI P.: *Żle przemieszani*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2013, nr 22 (42), s. 97–118.
- DELAPERRIÈRE M.: *Miejsca pamięci czy pamięć miejsc? Kilka refleksji na temat uobecniania przeszłości w literaturze współczesnej*. W: *Kulturowa historia literatury*. Red. A. ŁEBKOWSKA, W. BOLECKI. Warszawa 2015, s. 161–172.
- GRYNBERG H.: *Drohobycz, Drohobycz*. Warszawa 1997.
- JARZĘBSKI J.: *Miasto Schulza*. W: J. JARZĘBSKI: *Prowincja Centrum. Przypisy do Schulza*. Kraków 2005.
- KRYNICKA A.: *Heterotopia Drohobycz*. Dostępne w Internecie: <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article418> [data dostępu: 02.04.2016].
- LACAPRA D.: *Trauma, nieobecność, utrata*. Przeł. K. BOJARSKA. W: *Antologia studiów nad traumą*. Red. T. ŁYSAK. Kraków 2015, s. 59–108.
- MAKUCH J.: *Od sztetla do Syjonu*. „Tygodnik Powszechny” 2019, nr 1 (9): *Polska żydowska* (numer specjalny), s. 164–167.
- PAZIŃSKI P.: *Rzeczywistość poprzecierana*. Kraków–Budapeszt 2015.
- REWERS E.: *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Kraków 2005.
- REWERS E.: *Wprowadzenie*. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. E. REWERS. Kraków 2010, s. 5–14.
- SENDYKA R.: *Miejsca pamięci – lektury krytyczne*. W: *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*. Red. T. SZOSTEK, R. SENDYKA, R. NYCZ. Warszawa 2013, s. 206–222.
- SŁAWEK T.: *Miasto. Próba zrozumienia*. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. E. REWERS. Kraków 2010, s. 17–69.
- WALAS T.: *Literatura (kultura) jako selekcja i projektowanie doświadczenia*. W: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*. Red. T. WALAS, R. NYCZ. Kraków 2012, s. 273–310.
- ZIĄTEK Z.: *Czas literatury miejsca*. W: *Gry o tożsamość w czasach wielkiej zmiany*. Red. A. WERNER, T. ŻUKOWSKI. Warszawa 2013, s. 127–149.

ŻADAN S.: *Drohobycz. Księga wierszy wybranych (2014–2016)*. Przeł. J. PODSIADŁO. Warszawa 2018.

Agnieszka Czyżak

In the “Cities” of Drohobych: On Serhiy Zhadan’s Volume of Poetry

Summary

The main aim of the article is to analyse the cultural phenomenon of Drohobych (now part of Ukraine), a small city where Bruno Schulz – a great European/Jewish/Polish writer – lived and died during the Second World War. The first part of this text contains reflections on literary visions of Drohobych (written by e.g. Andrzej Chciuk, Yurii Andrukhovych, Henryk Grynberg). In the second part of the article, the author proposes an interpretation of the volume of selected poems written in 2014–2016 by a Ukrainian poet Serhiy Zhadan and titled *Drohobych (Drohobycz, translated into Polish by Jacek Podsiadło)*. All those writers treat Drohobych as “Bruno Schulz’s place,” full of his traces and created by his prose.

Key words: Drohobych, Zhadan, Holocaust, Schulz, contemporary poetry, memory



MARTYNA DYMON

 <http://orcid.org/0000-0001-5565-2709>

Instytut Literaturoznawstwa, Uniwersytet Śląski

„A może jednak wątpię w tę wojnę, tak samo jak wątpię w istnienie wielkich gadów? [...]” Świat (p)o wojnie w poezji Tomasza Pietrzaka

W sferze imaginacji naznaczenie jest utrwaleniem doświadczenia szczególnego rodzaju. Może wynikać z osobistych przeżyć lub stać się częścią egzystencji potomków, niezależnie od woli i wyborów osób, których dotyczy. Piętno przypomina o sobie permanentnie, niejednokrotnie prowadzi do pragnienia odrzucenia ciężaru przeszłości. Barbara Skarga w książce *Ślad i obecność* zwraca uwagę na naznaczenie jako formę „zmazy”, która:

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 życiu¹.

Opisywany przez Skargę ślad w przypadku podmiotu wierszy ostatniego tomu Tomasza Pietrzaka pt. *Pospół* wiąże się nierozzerwalnie z pamięcią o wojnie. Urodzony w 1982 roku w Siemianowicach Śląskich poeta zadebiutował w 2006 roku arkuszem poetyckim zatytułowanym *Zaklinanie chwili*. Od tamtego

¹ B. SKARGA: *Ślad i obecność*. Warszawa 2002, s. 83.

czasu opublikował cztery zbiory liryków², których głównym tematem stała się miniona śląska codzienność, zastygła w kadrach starych fotografii oraz zapisana w dziełach sztuki. Motyw przeszłości, obecnej między innymi w genach wszelkich stworzeń, wielokrotnie będzie powracać w twórczości Pietrzaka. W jego najnowszej książce śląskie wątki zostały skorelowane z tematem Zagłady, co wyraźnie odzwierciedla się we wszystkich wierszach. To szczególnie zbiór, w którym pamięć o wojnie staje się bliska między innymi ze względu na przekazywanie śladów rodzinnych historii kolejnym pokoleniom. Naznaczenie jest zatem związane z przekonaniem, że okrucy (nie)minionej Zagłady nieprzerwanie istnieją w rzeczywistości, widoczne w napięciach społecznych i psychicznych, a nade wszystko w problemach związanych z próbami integracji wspomnień wydarzeń granicznych. W tomie Pietrzaka ujawnia się to, co wspólne nie tylko mieszkańcom Europy Środkowej, lecz szczególnie dotyczy bliskiego autorowi Śląska. Długo tłumiona pamięć, związana z historią tego regionu, zostaje więc wpisana w sieć splecionych z sobą fantazmatów.

W poezji Pietrzaka owo uwikłanie w rzeczywistość wojenną prowadzi powojennego bohatera do konfrontacji z wydarzeniem, które nie było jedynie przekazane, ale jakimś sposobem zostało wpisane w jego egzystencję: „[...] Chciałbym już nie żyć / życiem babek. Pora je wykadzić, / i wypędzić z siebie, wyksztusić³, / co załęgło się w ciele; już czas / złuzować dom, zrobić miejsce / nowemu [...]”⁴. Interesujące, że próba zerwania z pozornie minionym wiąże się jednocześnie z przekonaniem, że wysiłek zapomnienia otwiera jedynie miejsce na zastąpienie jednej wojny inną, która nieuchronnie nadejdzie: „Nim przyjdzie nowa wojna / pozbadźmy się resztek starej / [...]”⁵. Podmiot tym samym sugeruje, że po każdej wojnie pojawia się kolejna, co podkreśla traumatyczny aspekt naznaczenia, które zmusza do przygotowywania się na to, że historie, „którymi nas tuczono”⁶, powrócą. To z tego powodu: „[...] / dziedziczna stała się / w nas ucieczka, ten podryg, / [...] / ten strach / [...] / ten nerw, który nagle się pobudza / i drży w oku, kiedy idzie noc, / [...]”⁷.

Tytuł tomu wierszy Tomasza Pietrzaka odsyła również do myślenia o uniwersalności oraz tragicznej powtarzalności wojny. *Pospół* to staropolska forma przysłowka „pospołu”, co znaczy „w tym samym miejscu oraz czasie”⁸. W tym

² Zob. T. PIETRZAK: *Stany skupienia*. Brzeg 2008; TENŻE: *Rekordy*. Nowa Ruda 2012; TENŻE: *Umlauty*. Szczecin-Bezrzecze 2014; TENŻE: *Pospół*. Mikołów 2016. Za tomy *Umlauty* oraz *Rekordy* poeta był nominowany do Nagrody Literackiej Nike.

³ Pisownia oryginalna.

⁴ T. PIETRZAK: *Luzowanie*. W: TENŻE: *Pospół...*, s. 24.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

⁷ T. PIETRZAK: *Nerw*. W: TENŻE: *Pospół...*, s. 8.

⁸ Hasło *pospołu* w: *Słownik języka polskiego PWN*. Dostępne w Internecie: <https://sjp.pwn.pl/sjp/pospolu;2505809.html> [data dostępu: 24.02.2019].

kontekście nazwę tę można odczytywać jako określenie dokonującej się w czasie pewnej formy cyrkulacji i przekształcania się śladów wojny w pamięci kolejnych pokoleń. W lirykach pojawia się przekonanie, że z czasem Zagłada może utracić przypisywaną jej rangę najważniejszego oraz najtragiczniejszego wydarzenia w dziejach, ponieważ może zostać w przyszłości zastąpiona przez kolejny historyczny kataklizm. Przekazywane przez przodków opowieści, które stały się częścią podmiotu, zostaną zapomniane, a sytuacja krańcowa, do jakiej nawiązywały, będzie postrzegana jako jedna z wielu zaistniałych. W związku z tym w wierszach dostrzec można ponawiane próby zapisania pracy pamięci, pokazujące także kolejne etapy jej przekształcania się w wyobraźni jednostki.

„W pewne wsie się nie wraca /
mieszkają tam zimne diabły – / małe ruski”⁹ –
Zagłada jako klechda

Mierzenie się z przeszłością w twórczości Pietrzaka wymaga przywołania zasłyszanych historii, które podmiot utworów zna „[...] / z czyjejs obolałej pamięci i słów / [...]”¹⁰. Minione musi zostać wyrażone, ponieważ: „Milczenie nie jest złotem, jest wstydem. / Od milczenia gardło boli i stawy puchną / [...]”¹¹. Niewypowiedziana historia pęcznieje i osadza się na kolejnych pokoleniach. To jednocześnie forma „zmagania między mówieniem a milczeniem, między nadmiarem języka a jego radykalną redukcją”¹², charakterystyczna dla postholokaustowych relacji. W przypadku tomu *Pospół* próba eksplikacji osobistego naznaczenia zaczyna się od wpisania go w formę klechdy¹³. Rozpoczęcie tomiku wierszem o tym właśnie tytule sprawia, że zostaje zaznaczony czas, który minął

⁹ T. PIETRZAK: *Prowody*. W: TENŻE: *Pospół...*, s. 9.

¹⁰ T. PIETRZAK: *Klechdy*. W: TENŻE: *Pospół...*, s. 5.

¹¹ T. PIETRZAK: *Causa mortis*. W: TENŻE: *Pospół...*, s. 20.

¹² M. JANION: „Jeśli mówię o czymś na pozór całkiem innym, to i tak mówię o Auschwitz”. W: *Taż: Bohater, spiszek, śmierć. Wykłady żydowskie*. Warszawa 2008, s. 279.

¹³ Autorzy *Słownika terminów literackich* podkreślają, że klechda związana jest „z lokalnymi tradycjami kulturalnymi, wierzeniami i obyczajowością danego regionu [...]”. To podanie „opowiadające [m.in. – M.D.] o niezwykłych wydarzeniach i osobliwościach krajobrazu”. Ponadto wskazują na pokrewieństwo z baśnią, „z którą łączy ją wspólne motywy i schematy tematyczne [...]” (*Słownik terminów literackich*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 2002, s. 244–245). Natomiast Anita Jarzyna zwraca uwagę na etymologię tego słowa: „[...] oznaczała »klechda« ‘stare podanie ludowe, baśń’. W tej formie wyraz wprowadził do polszczyzny Tadeusz Czacki; pochodzi on od słów: »klekta«, »klechta«, czyli »plotka, bzdura«” (A. JARZYNA: *Imaginauci. Pismo wyobraźni w poezji Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Nowaka*. Łódź–Kraków 2017, s. 64).

od tamtego wydarzenia, a także podkreśla się naturalny dystans wytworzony między podmiotem a przytaczanymi dramatycznymi historiami: „Teraz to już tylko latopis, / dopodusznik i śmierć w czytance, / żadna groza czasów, topór / nad głową”¹⁴. Okazuje się, że przeszłość, naznaczając podmiot, została jednocześnie wpisana w imaginacyjny porządek. Obecnie dramat rozgrywa się między innymi na kartach tzw. latopisu, czyli kroniki. Wydarzenie stało się również częścią klechdy, którą można opowiedzieć dziecku. Natomiast użycie neologizmu „dopodusznik” wzmacnia wyobraźniową formę opowieści. Świat przodków podmiotu został poddany narracji: „[...] / wszystko zostało spisane / [...]”¹⁵, dlatego „[...] / pora zapomnieć / [...]”¹⁶. Wykorzystanie baśniowej konwencji daje szansę na zbudowanie dystansu do przekazanej traumatycznej przeszłości. Umożliwia mierzenie się z ciężarem pamięci dzięki sprowadzeniu jej przedmiotu do na poły legendarnego wydarzenia, które nie powinno afektywnie wpływać na kolejne pokolenia. Wszak pamięć o sytuacji granicznej ulega stopniowym przekształceniom. Podmiotowi jawi się ona jako „[...] / – było, minęło, / a dla mojego syna tylko minęło / [...]”¹⁷. Opisywany świat obaj bohaterowie wiersza postrzegają z perspektywy powstałej w wyniku korelacji z pamięcią świadków, która została przekazana ojcu. Stąd też warto podkreślić jest rozpoznanie, że: „[...] / Stoimy obaj na drugim brzegu / [...]”¹⁸. Nie powoduje to jednakże całkowitej zmiany perspektywy. Podmiot utworu niejako ukierunkowuje się na wydarzenie, jakie zostało mu przypisane, lecz „[...] / wystrzałów dawno nie słyhać, / ani głosów, które im wtórowały, / ani wtórowania / [...]”¹⁹. Wobec tego przeszłość staje się historią i żadna opowieść nie jest w stanie jej urealnić, wręcz przeciwnie, zostaje odsłonięta jako niewyraźna – „słodka klechda”²⁰, której głównymi bohaterami stają się ludzie – potwory.

W wariacie baśniowym opowieści istotną rolę odgrywa figura „Rusa”. W wierszach okazuje się on postacią symboliczną, nawiązującą do wojennych działań Rosjan, takich jak gwałty, rubieże czy morderstwa, których pokłosiem są współczesne relacje polsko-rosyjskie. W utworze *Pozostałośćka* podmiot powtarza niczym mantrę nauki babki: „Rusa trzeba nienawidzić / jak szczura, jest gorszy od Niemca; / Rus ze szklanek wydrapie złoto, / Rus z oczu wydrapie łzy – / [...]”²¹. Słowa babki są pogłosem jej traumatycznych przeżyć wojennych. Kobieta została „z wielu narodów ulepiona / i jak sojusz rozpadła się –”²². Jej

¹⁴ T. PIETRZAK: *Klechdy...*, s. 5.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

²¹ T. PIETRZAK: *Pozostałośćka*. W: TENŻE: *Pospół...*, s. 6.

²² Tamże.

tragiczne doświadczenie, powód niesłabnącej nienawiści, okazuje się częścią cielesnej pamięci związanej z aktem gwałtu. Mimo upływu lat kobieta nadal nosi ciężar przeszłości w sobie: „[...] / Dla kobiety [...] / nawet jeden żołdat to nadmiar, / który załamuje / A ją gniótł / aż sześćdziesiąt trzy lata / [...]”²³. Historia babki ulega tabuizacji. Nie może jednak zostać zapomniana, ponieważ częścią tamtego wydarzenia stało się dziecko – ironicznie nazwane „pozostałością” – które nieprzerwanie przywołuje traumatyczną przeszłość: „[...] / o tym się milczało, siedząc / nad okaleczonymi szklankami / i z dzieckiem, które jej zostało, / [...]”²⁴.

Przedstawione w wierszu tragiczne zdarzenie przyjmuje charakter niewyobrażalnej opowieści, w której Rus otrzymuje rolę diabła. Analogiczny motyw pojawia się w utworze *Nerw*, w którym powtarzane przez matkę zapewnienie, „[...] / że jak Rus wejdzie, / to ona rzuci się z okna / [...]”²⁵, zostaje narracyjnie uzasadnione pojawieniem się w przeszłości tajemniczych postaci, destabilizujących rzeczywistość: „[...] / Ulicami kręcili się wtedy / tacy, co całusem łamali gnaty / i jak mamuny siali dzieci / [...]”²⁶. Folklorystyczny kontekst wywołuje potrzebę konkretyzacji ludzkiego strachu. Podmiot wiersza, nie będąc świadkiem zdarzeń, stara się przybliżyć i jednocześnie zrozumieć przeszłość przodków. Postanawia zatem wpisać minione w system wierzeń, w których wspomniani „Ruscy” stają się wyobrażeniowymi postaciami – „mamonami”, pojawiającymi się – według przekonań ludu – „w nocy na polach, mokradłach i w lasach”²⁷. Wodziły one ludzi po bezdrożach, czasem całą noc. Takie przedstawienie wroga to nie tylko próba oswojenia tragicznej przeszłości, ale także efekt przekształcania się historii w system współczesnych wierzeń. Carl Gustav Jung twierdzi, że „każda epoka tworzy własne obrazy lęku”²⁸. Fantazmatyczne postaci w poezji Pietrzaka są dowodem na ewoluowanie wspomnień, ponieważ „wierzenia [...] zostały stworzone przez człowieka głównie po to, aby mógł on zwalczyć swój lęk”²⁹. Stąd też w innym wierszu pojawia się przesądne przekonanie, że „W pewne wsie się nie wraca, / mieszkają tam zimne diabły – / małe ruski / [...]”³⁰.

Istnieje zatem krajobraz, który uległ skażeniu za sprawą dramatycznych wydarzeń. Stał się obszarem zamieszkałym wyłącznie przez dzieci diabłów, które „[...] / po wojnie wypełzły z bab / [...]”³¹. Wymowa tragicznej klechdy

²³ Tamże.

²⁴ Tamże.

²⁵ T. PIETRZAK: *Nerw...*, s. 8.

²⁶ Tamże.

²⁷ D. SIMONIDES: *Wierzenia i zachowania przesądne*. W: *Folklor Górnego Śląska*. Red. D. SIMONIDES. Katowice 1989, s. 253.

²⁸ Cyt. za: tamże, s. 233.

²⁹ Tamże, s. 232, 233.

³⁰ T. PIETRZAK: *Prowody...*, s. 9.

³¹ Tamże.

ulega intensyfikacji dzięki wykorzystaniu imaginacyjnych wątków. Warto podkreślić też, że nie wszystkie „małe ruski”³² miały szansę się narodzić, niejednokrotnie matki nie chciały wydawać ich na świat. W tej sytuacji krajobraz uległ całkowitej zmianie, od tamtej pory przechowuje te niechciane istoty, które „[...] / przeszastała rzeka”³³. Wybór określonej przestrzeni na dokonanie zabójstwa nie jest gestem przypadkowym. Martin Pollack w książce *Skażone krajobrazy* zauważa, że dokonane mordy „mają stać się niewidoczne dla postronnych, zatopić w krajobrazie, być nim”³⁴, by „pogrzebane [...] ciała zniknęły”³⁵. Okazuje się jednak, że to właśnie przestrzeń odkrywa ślady, które nie pozwalają zapomnieć o przeszłości: „[...] / To dlatego kamienie jak nagie / brzuchy wystają ponad wodę / [...]”³⁶.

„Nie wszystek umiera – i ty masz w sobie dziada złego”³⁷
Dziady i Zagłada

Intensywna współzależność wydarzenia krańcowego oraz porządku przyrody kieruje wyobraźnię autora *Pospółu* w stronę obrzędu dziadów. Jego celem byłoby szczególnego rodzaju przywołanie zmarłych, by oswoić i zrozumieć przeszłość, która stała się również udziałem podmiotu. Odtwarzanie ludowego rytuału wynika także z pragnienia uzyskania spokoju zarówno przez żywych, jak i zmarłych. W wierszu otwierającym cykl, zatytułowanym *Dziady*, ujawnia się kluczowa dla obrzędu postać dziadka. Mężczyzna zdaje się zawieszony między dwoma światami: żywych oraz zmarłych. Doświadczenie wojny pozwoliło mu doznać wtajemniczenia, niedostępnego dla potomka. W utworze *Zwid* szczególnego rodzaju zdolności adaptacyjne dziadka sprawiły, że został naznaczony, wówczas gdy głód doprowadził do destabilizacji znanego porządku: „Doszło do tego, / że ludzie bali się zwierząt, / które sami udomowili. / Głód wziął obie strony po równo / i jednako ścisnął gardła / [...]”³⁸. Wtedy też dokonała się inicjacyjna transpozycja w życiu mężczyzny, która sprawiła, że: „[...] / Mój dziadek / [...] / spał, kundle jadł / To dlatego, / żaden mu nie podskoczył, / to dlatego tak / potulniały przy nim leśne oczy / [...]”³⁹. W pewnym sensie starszy mężczyzna w wyniku wojennych doświadczeń otrzymał władzę nad florą i fauną.

³² Tamże.

³³ Tamże.

³⁴ M. POLLACK: *Skażone krajobrazy*. Przeł. K. NIEDENTHAL. Wołowiec 2014, s. 20.

³⁵ Tamże.

³⁶ T. PIETRZAK: *Prowody...*, s. 9.

³⁷ T. PIETRZAK: *Cząstka elementarna*. W: TENŻE: *Pospół...*, s. 14.

³⁸ T. PIETRZAK: *Zwid*. W: TENŻE: *Pospół...*, s. 10.

³⁹ Tamże.

Dziadek może kojarzyć się z Guślarzem – cadykiem. Katarzyna Kornacka-Sareło w książce *Motywy kabalistyczno-frankistowskie w „Dziadach” Adama Mickiewicza* interpretuje wspomnianą Mickiewiczowską postać jako „odpowiednik cadyka, przywódcy ludowego, który we wszystkich wspólnotach chasydzkich łączył »ziemię« z »niebem«, świat żyjących ze światem zmarłych, poczuwał się do odpowiedzialności za wszystkich członków swojej wspólnoty [...]”⁴⁰. W wierszach Pietrzaka dziadek staje się jedyną osobą, która jest w stanie nawiązać kontakt ze zmarłymi i prowadzić z nimi dialog. Jego wnuk bierze natomiast udział w obrzędzie jako spektator, który jednak pragnie stać się jego częścią: „[...] / Pytałem go wczoraj / a on zrobił unik jak w okopie / i rozmawiał ze zmarłymi, / przedstawiał nas sobie / [...]”⁴¹.

Głównym powodem, dla którego osoba mówiąca w utworze dąży do poznania tajemnicy zaświatów, staje się postępujące zamykanie się dziadka wewnątrz świata duchów. Guślarz – cadyk w istocie nie wspiera dusz zmarłych w dążeniu do osiągnięcia stanu odkupienia. Mężczyzna pozostaje wśród zmarłych pomimo nakarmienia duchów, co sugerowałoby spełnienie ich prośby: „[...] / – i trzeba było podać obiad, / nie dla dwóch, a dla hurmy / [...]”⁴². Niemniej dziadek nie przestaje przywoływać pozornie minionego, z którego jako świadek nie potrafi zrezygnować. Dlatego niewypełnienie obrzędu powoduje, że kolejnego dnia Guślarz: „[...] / nasłuchuje / ryku z radia, widzi go w palce, / wsłuchuje się jak mieli głos, / a w przerwach gra mu marsz / [...]”⁴³. Mężczyzna poszukuje kolejnych znaków świadczących o przebywaniu zmarłych w teraźniejszości. Wobec tego Zeyde jako osoba do końca swojego życia odpowiedzialna za duchy nie godzi się na ostateczne zerwanie z przeszłością. Jego decyzja prowadzi do tragicznych skutków. Śmierć Guślarza okazuje się tożsąma z przejściem przez wnuka ciężaru pamięci oraz odpowiedzialności za zmarłych: „Zaraz po śmierci / nie ma się czasu na łyzy, / jest ciężka robota / i dość szybko opada się / z sił. A to dopiero doba / z osiemdziesięciu lat / do wyniesienia / [...]”⁴⁴. Wcześniejsza rola obserwatora została przekształcona w powiernika. Tym razem obecność cudzych wspomnień sprawia, że osoba mówiąca w wierszu dąży do zerwania z naddaną przeszłością: „[...] / Zbyt cudze jest to życie / i niczyje wspomnienia / [...]”⁴⁵. Decyzja o ich odrzuceniu nie jest jednak możliwa ze względu na to, że podmiot nie stał się następcą Guślarza. Otrzymał w spadku minionę, lecz bez obrzędowego wtajemniczenia. Nie może dopełnić dziadów, ponieważ nie jest ich mistyczną częścią. Podmiot podkreśla ustawiczne uwikłanie, pozbawione

⁴⁰ K. KORNACKA-SAREŁO: *Motywy kabalistyczno-frankistowskie w „Dziadach” Adama Mickiewicza*. Poznań 2016, s. 59.

⁴¹ T. PIETRZAK: *Teufelslied*. W: TENŻE: *Pospół...*, s. 12.

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ T. PIETRZAK: *W. W. TENŻE: Pospół...*, s. 13.

⁴⁵ Tamże.

możliwości zmiany: „[...] / Paktujemy więc ze śmiercią, / jeszcze przez chwilę podglądamy, / jak rośnie, jak wypełnia siebie / i świat, / [...] / który tak na nas zaciążył”⁴⁶. W takim kontekście intryguje także uwypuklenie tego składnika ludzkiej egzystencji, który sprawia, że to, co zostało przekazane, trwa nieustannie. W wierszu *Cząstka elementarna* podmiot wskazuje, że owo trwanie wynika z korelacji świata żywych i zmarłych:

Nie wszystkim umiera – i ty
masz w sobie dziada złego,

dziad śpi w tobie, głodnieje,
pije na umór [...]

Bywa, że odbiera ci usta,
– mówi; przejmuje ręce
wzrok, widzi świat za ciebie;
i ty widzisz jak dziad zły –
w czerni i bieli, w żalu
i nieustannej goryczy
[...]⁴⁷

Okazuje się, że przejęcie wspomnień wiąże się z jednoczesnym zespoleniem z duszą zmarłego. Ową tytułową „cząstką elementarną” staje się postać złego dziada, która dzięki głębokiemu wpływowi na jednostkę – tożsamemu z przejęciem jej życia – przypomina dybuka. Dybuk to dusza potępiona, naga, tułająca się, błędząca⁴⁸. To duch, który „nie chce odejść, ponieważ jedyną możliwością jego trwania oraz subiektywnego poczucia, że jeszcze istnieje, jest przejęcie w swoje władanie ciała osoby żyjącej. Staje się ona wówczas *sui generis* medium łączącym świat żywych z dziedziną zmarłych”⁴⁹. Ponadto sparafrazowana na początku utworu myśl Horacego: „I nie wszystkim umrę”, zaznacza silny związek przemawiającego dybuka z opętanym podmiotem. Władzę ducha nad osobą mówiącą w wierszu można symbolicznie odczytywać jako formę nieodwracalnego oraz trwałego przywiązania do przeszłości. Kluczowy aspekt owego mistycznego przyłgnięcia ujawnia się w kolejnych wersach: „[...] / Nie wypłenią go zamoczki, / ani koronki, nie wytrzebi go / święta nawijka i odmawiajka. / [...]”⁵⁰. Obrzęd, którego podmiot był niegdyś świadkiem, jawi się wobec działania dybuka jako niewystarczający. Zostaje niejako pozbawiony atrybutu wiary, dlatego dziady

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ T. PIETRZAK: *Cząstka elementarna...*, s. 14.

⁴⁸ G. SCHOLEM: *Kabbalah*. New York 1987, cyt. za: K. KORNACKA-SAREŁO: *Motywy kabalistyczno-frankistowskie w „Dziadach” Adama Mickiewicza...*, s. 67.

⁴⁹ Tamże, s. 68.

⁵⁰ T. PIETRZAK: *Cząstka elementarna...*, s. 14.

są zastąpione nazwami: „nawijka”, „odmawiajka”, wyrażającymi dystans podmiotu. Jak zauważa Katarzyna Kornacka-Sareło, dybuk „stanowi rodzaj ducha totalnie zależnego od działań osób żyjących. To one są władne sprawić, dzięki odpowiednim zaklęciom i egzorcyzmom, iż błąkająca się dusza odnajdzie po śmierci pewien rodzaj spokoju”⁵¹. Jednak po śmierci dziadka-Guślarza potomek nie potrafi odesłać ducha i tym samym uwolnić się od jego wpływu. Dlatego wobec niemożliwości zmiany opisywany duch zaczyna jawić się jako wpisane w egzystencję jednostki „drzemidło”: „[...] / Żaden to duch, to drzemidło, / białko scalające, pospół genu, / co nieustannie wodzi za nos / i nie odciąga ode złego”⁵². Staje się zatem postacią, która nie tylko panuje nad człowiekiem, ale, co więcej, niejako wchodzi w materię podmiotu. Tragiczne wspomnienia jednostki można więc postrzegać jako dręczącego ją dybuka, którego obecność w ostateczności zmusza do nieprzerwanego odpominania minionego. Także słowo „pospół” oznaczałoby w tym kontekście pewne wspólnotowe doświadczenie, wychodzące poza osobiste przeżycie. W perspektywie językowej połączenie przyimka „po”, sugerującego postpamięciowy charakter wspomnień, oraz „spół”, odsyłającego do genetycznej wspólnoty, podkreśla niezwykle silną więź, która została wytworzona między wnukiem a przekazaną przeszłością dziadka. W ich relacji dostrzec można wpływ transgeneracyjnej „pamięci genów”. Anna Artwińska w artykule *Transfer międzypokoleniowy, epigenetyka i „więzy krwi”: o „Małej Zagładzie” Anny Janko i „Granicy zapomnienia” Siergieja Lebediewa* zauważa, że ów biologiczny transfer to „wizja tożsamości, która kształtuje się bez naszej woli i wiedzy; dlatego więź międzypokoleniowa nie jest aktem wyboru lecz koniecznością – losy jednego pokolenia determinują losy pokoleń po nim następujących”⁵³. Z tego względu mierzenie się wnuka z przeszłością przodka staje się formą przeżywania minionego w perspektywie wydarzenia postkatastroficznego, w którym kategoria czasu „jest czymś wielowarstwowym, złożonym z różnych, nakładających się na siebie i wchodzących z sobą w różne interakcje warstw”⁵⁴.

⁵¹ K. KORNACKA-SAREŁO: *Motywy kabalistyczno-frankistowskie w „Dziadach” Adama Mickiewicza...*, s. 68.

⁵² T. PIETRZAK: *Cząstka elementarna...*, s. 14.

⁵³ A. ARTWIŃSKA: *Transfer międzypokoleniowy, epigenetyka i „więzy krwi”: o „Małej Zagładzie” Anny Janko i „Granicy zapomnienia” Siergieja Lebediewa*. „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 21. Artwińska w perspektywie genealogicznej przywołuje biologiczne tłumaczenie „pamięci genów”: „[...] oprócz informacji zawartych w genotypie komórki człowieka przechowuje się także inne informacje [...] o swojej prehistorii. Za przekaz tych informacji odpowiedzialny jest tzw. kod epigenetyczny [...]. Tym samym oprócz łańcucha nici DNA w organizmie człowieka istnieje także inny biologiczny system informacyjny, któremu komórki zawdzięczają wiedzę o swojej przeszłości” (tamże, s. 19).

⁵⁴ A. ARTWIŃSKA: „Odrodziły się traumy z czasów Zagłady”. *Marzec 1968 jako narracja postkatastroficzna*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2015, nr 25, s. 188.

„Grzeb w ziemi, grzeb⁵⁵,
więcej prawdy wyjdzie w twoim pokoleniu”⁵⁶
Zagłada jako (pozo)stałość

O ile w planie więzi pokoleniowych istotna jest perspektywa genetyczna, o tyle w planie wyobraźni poetyckiej ważna okazuje się perspektywa środowiskowa i geologiczna⁵⁷. Wojna w kolejnych wierszach nie wpisuje się już w baśniowy porządek, natomiast odtwarzanie przeszłości dokonuje się przez ukierunkowanie na krajobraz, który gromadzi w sobie pozostałości utraconego świata. Pojawia się zatem zwrot ku szczątkom ludzkim, przechowywanym nadal przez ziemię. Szczególną uwagę zwracają kości, które wraz z upływem czasu zaczynają być postrzegane jako odnalezione artefakty obcej cywilizacji: „Co masz w piąstce? / To chrząstka z wojny, / a to kostka po koniu / [...] / Prawdziwe piekło / drzemie płytko / [...]”⁵⁸. Okazuje się, że tego typu pozostałości Zagłady, związane z określoną przestrzenią, nie tylko przyczyniają się do odtwarzania przeszłości, ale również uwypuklają zmianę perspektywy. Podmiot poprzez kontakt z naznaczonym obszarem dochodzi do podobnego wniosku jak Martin Jay, że „krajobraz jest medium, poprzez które zło jest ukrywane i naturalizowane”⁵⁹. Stąd też postrzeganie osoby mówiącej w wierszu wiąże się ze świadomością uczestniczenia w pewnym procesie dziejowo-

⁵⁵ Formułę „grzebania” przywołuje także Marta Baron w kontekście twórczości Jerzego Ficowskiego. Dla autorki, podobnie jak jest to w poezji Pietrzaka, grzebanie to metafora „pragnienia odkrycia sensu czy tajemnicy [...]; odkopywania, które stale nieskuteczne, zakopuje coraz głębiej; odkrywania nierozłącznego z zakrywaniem [...]” (M. BARON: *Grzebanie grzebania. Archeolog i grabarz w twórczości Jerzego Ficowskiego*. Katowice 2014, s. 15).

⁵⁶ T. PIETRZAK: *Fąfel*. W: TENŻE: *Pospół...*, s. 15.

⁵⁷ W badaniach nad Zagładą w perspektywie geologicznej (łączącej się ze środowiskową) zwraca się uwagę na „relacje zachodzące w środowisku między czynnikami ludzkimi a nie-ludzkimi (np. roślinami, zwierzętami, klimatem, pogodą, ukształtowaniem terenu, zarazkami itd.). Po pierwsze, zajmuje się ona wpływem środowiska na przebieg Zagłady (na przykład znaczeniem warunków naturalnych w lokalizowaniu oraz funkcjonowaniu obozów, wpływem klimatu i pogody na życie więźniów w obozach i gettach, wykorzystywaniem przyrody jako narzędzia zbrodni). Po drugie, bada wpływ Zagłady na środowisko (na przykład skutki funkcjonowania obozów i gett [...]). Po trzecie, interesuje się różnymi wyobrażeniami, znaczeniami i wartościami związanymi z przyrodą w kontekście Zagłady (na przykład sposobami przedstawiania przyrody w relacjach ocalałych, rolą krajobrazu w imperialnej polityce Trzeciej Rzeczy [...])” (J. MAŁCZYŃSKI: *Krajobraz Zagłady. Perspektywa historii środowiskowej*. Warszawa 2018, s. 9). Zob. także: A. UBERTOWSKA: *Natura u kresu (ekocyd). Podmiotowość po katastrofie*. „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 35 oraz T. COLE: *Lasy, drzewa i historie środowiskowe Holokaustu*. Przeł. K. DIX. „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 203–226.

⁵⁸ T. PIETRZAK: *Fąfel...*, s. 15.

⁵⁹ M. JAY: *No State of Grace. Violence in the Garden*. Przeł. J. MAŁCZYŃSKI, cyt. za: J. MAŁCZYŃSKI: *Krajobrazy Zagłady...*, s. 83.

wym. Poszukiwanie kości⁶⁰ jest próbą wytworzenia dystansu wobec tragicznego wydarzenia, ale jednocześnie ma na celu pokazanie uniwersalności wojny, która nigdy się nie kończy. Dlatego podmiot w utworze *Luzowanie* stwierdza: „Nim przyjdzie nowa wojna / pozbądźmy się resztek starej / [...]”⁶¹.

Z jednej strony zauważyć można, że odkryte szczątki ludzkiego ciała odsyłają do refleksji z opowiadania *U nas w Auschwitzu* Tadeusza Borowskiego. Realizacja nazistowskiej utopii zostaje przez pisarza włączona w schemat jednej z wielu katastrof cywilizacyjnych, które doprowadziły do masowych śmierci:

[...] Zakładamy podwaliny jakiejś nowej, potwornej cywilizacji. Teraz dopiero poznałem cenę starożytności. Jaką potworną zbrodnią są piramidy egipskie, świątynie i greckie posągi! Ile krwi musiało spłynąć na rzymskie drogi, wały graniczne i budowle Miasta! Ta starożytność, która była olbrzymim koncentracyjnym obozem, gdzie niewolnikowi wypalano znak własności na czole i krzyżowano za ucieczkę. Ta starożytność, która była wielką znową ludzi wolnych przeciw niewolnikom⁶².

W tym kontekście także dla podmiotu Pietrzaka opisywane wojenne „odkrycia” stają się tragiczną częścią minionej cywilizacji, po której nieuchronnie pojawiają się kolejne. Dlatego w wierszu *Lokatorzy* podkreśla, że „[...] / Przechodni jest świat / i ziemia bez ustanku przesypuje się / [...]”⁶³, zaznaczając po raz kolejny dramatyczną cykliczność wydarzeń o charakterze krańcowym. Z drugiej strony w poezji zostaje uwypuklone owo nastawienie na na poły archeologiczny szczegół, otrzymujący status odhumanizowanego przedmiotu, z którym jednakże podmiot znajduje się w ustawicznej relacji:

Torba żeber wisi w piwnicy
i garść garści leży w bratkach.
Nawet teraz, gdy rwę chwasty
Zdarza mi się wpaść w oczodół,
A kiedy leżę w ogrodzie, leżymy
Razem w rozmienianiu światów⁶⁴.

⁶⁰ Ewa Domańska zwraca uwagę na dokonujące się społeczne zdystansowanie od szczątków, które z czasem zaczynają być postrzegane jako kryminalne dowody. „Owa normalizacja [...] martwego ciała [...] zredukowała jego ontologiczny status do rzeczy, do *corpus delicti* (przedmiotu przestępstwa) właśnie”. W tym kontekście ujawnia się także proces przekształcania się pamięci o miejscu masowych zbrodni, które w ostateczności „[...] stanowią wypadkową różnych przenikających się procesów zarówno społeczno-politycznych i kulturowych, jak i biologicznych, klimatycznych i geologicznych” (E. DOMAŃSKA: *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*. Warszawa 2018, s. 181, 204).

⁶¹ T. PIETRZAK: *Luzowanie...*, s. 24.

⁶² T. BOROWSKI: *U nas w Auschwitzu*. W: TENŻE: *Utwory wybrane*. Oprac. A. WERNER. Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 109.

⁶³ T. PIETRZAK: *Lokatorzy*. W: TENŻE: *Pospół...*, s. 25.

⁶⁴ T. PIETRZAK: *Posesja*. W: TENŻE: *Pospół...*, s. 23.

Okazuje się, że owo nieustanne mieszanie się wspomnianych śladów cywilizacji nie prowadzi do całkowitego zapomnienia przeszłości. Przeciwnie, przestrzeń staje się niejako naturalnym strażnikiem, przechowującym między innymi fizyczne znaki minionego. Podobna wizja krajobrazu pojawia się także w wierszu Krzysztofa Kamila Baczyńskiego *Historia*. Również tam przestrzeń znajduje się w trwałej korelacji z wojną. Jest nieustannym miejscem bitwy odsyłającym do zgiełku wojny. Janusz Sławiński w interpretacji wiersza Baczyńskiego zauważa, że wizyjność utworu „nie prowadzi do odczytania w świecie danym zapowiedzi przyszłości, lecz przeciwnie – odkrywa w nim życie przeszłości”⁶⁵. Co więcej, to widzenie, jak kontynuuje Sławiński, „reinterpretuje zastany krajobraz, wyzwalaając z niego dynamikę zdarzeń i działań, oswobadzając zamknięte w nim wspomnienie historii”⁶⁶. Wobec tego „Pejzaż nie zapomina”⁶⁷, ale też zmusza do ciągłego zadawania pytań, takich jak te, które mnoży Martin Pollack: „Czy ten krajobraz coś przed nami skrywa? Czy rzeczywiście jest taki niewinny, idylliczny, jak się pozornie wydaje? Co znajdziemy, jeśli zaczniemy tu kopać? Czy ukążą się nam wtedy zbutwiałe kości? Czy mamy je wtedy odłożyć obojętnie na bok, ponieważ rzekomo wcale nas to nie dotyczy, bo z tym, co się tu działo, nie mamy nic wspólnego?”⁶⁸.

W poezji Pietrzaka uosobione drzewa nieomal oczekują na odkrycie pozwalające znaleźć odpowiedź na postawione pytania. Wykonują wobec tego szereg ludzkich gestów: „[...] / te stare dębiska w kącie posesji / mają posturę, a gąszcz sylwetkę, / nawet jesiony kiwiają się ludzko / i pochylone wierzby płaczą coś / do kwaśnego jeziora / [...]”⁶⁹. Przyroda, przyjmując antropomorficzną formę, jednocześnie współodczuwa, co pokazuje dokonane zespolenie obszaru i świadków przeszłej cywilizacji. Równocześnie, obok przestrzennej perspektywy, ukazującej trwałość istnienia opisywanych śladów, pojawia się także przekonanie, że każdy odkryty fragment należący do przeszłości uzyska z czasem charakter eksponatu. Ten etap przekształcania pamięci okazuje się ostatnim przed nastaniem kolejnej wojny:

Wnet
i ta ostatnia wojna
skamienieje,
jak przed nią wojny
trylobitów
pterodaktyli
i mamutów. Minie
dekada, dwie, trzy, a potylicy, rzepka, oko

⁶⁵ J. SŁAWIŃSKI: *Krzysztof Kamil Baczyński: „Historia”*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. PROKOP, J. SŁAWIŃSKI. Gdańsk 2002, s. 433.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ T. PIETRZAK: *Posesja...*, s. 23.

⁶⁸ M. POLLACK: *Skażone krajobrazy...*, s. 54.

⁶⁹ T. PIETRZAK: *Posesja...*, s. 23.

staną na komódce
 między paterą, a bębniem z Borneo.
 Są nawet muzea,
 w których mają już
 za szkłem resztki
 [...]
 Gatunek wymarły
 (*eksponat*
okazowy).
Nie dotykać! – czytamy. Tyle
 zostało
 [...]⁷⁰

Elementy przeszłości staną się z czasem szeregiem zamkniętych w gablocie rzeczy pozbawionych afektywnego odniesienia⁷¹. Pietrzak w swych wierszach pokazuje, w jaki sposób pamięć ulega przekształceniu w cyklu historycznym. W tomie *Pospół* ten proces rozpoczyna się od wpisywania minionego w klechdę, która funkcjonuje zarówno jako forma oswojenia, jak i uniezwyklenia niewyobrażalnego wydarzenia. Kolejny etap związany z materialnym aspektem życia dotyczy rejestru archeologicznych odkryć i ma na celu uwypuklenie nieuchronności oraz niesamowitości przeszłego świata. „Ostatnia wojna”, podobnie jak zagłada dinozaurów, podlega schematowi ponawianego doświadczenia. Dostrzeżone etapy mogą być interpretowane w kontekście wspomnianej na początku zmazy, charakteryzowanej przez Barbarę Skargę. Badaczka zauważa, że owo naznaczenie byłoby tożsame z pewnego rodzaju nieczystością, skalaniem czymś, co wymaga oczyszczenia. Zapisywanie, wynikające z próby radzenia sobie z ciężarem pamięci, można zatem odczytywać jako rodzaj rytuału, w którego wyniku podmiot mógłby zostać uwolniony od tego naznaczenia⁷². Jednak utwór o znamienym tytule *Prolog* nie pozostawia złudzeń, że możliwe jest zerwanie z tragicznym, powtarzającym się schematem. Przeciwnie, ponawiane odrodzenie świata realizuje się wyłącznie po to, by przygotować się na kolejną wojnę, mimo że „Ledwo co nam nogi wyrosły, / a już rwiemy się by je wyrwać, / ledwo co ręce zaczęły chwytać, / a już wolą wypuszczać świat. / A ten wiruje, jak wieki wirował / [...]”⁷³.

⁷⁰ T. PIETRZAK: *Wyrzut*. W: TENŻE: *Pospół...*, s. 27.

⁷¹ O muzealizacji Zagłady pisała m.in. Iwona Kurz: „Odnalezione w lesie resztki nie mają już, co oczywiste, żadnej wartości użytkowej. Ich wartość symboliczna i pamiątkowa również jednak, jak się zdaje, uległa deprecjacji. [...] Czas, który upłynął od wojny, dokonał zniszczenia nie tylko samych obiektów, ale też ich symbolicznej, pamiątkowej aury” (I. KURZ: *Buty*. W: *Ślady Holocaustu w imaginariu kultury polskiej*. Red. J. KOWALSKA-LEDER, P. DOBROSIELSKI, I. KURZ, M. SZPAKOWSKA. Warszawa 2017, s. 73).

⁷² Zob. B. SKARGA: *Ślad i obecność...*, s. 77.

⁷³ T. PIETRZAK: *Prolog*. W: TENŻE: *Pospół...*, s. 32.

Bibliografia

- ARTWIŃSKA A.: „Odrodziły się traumy z czasów Zagłady”. *Marzec 1968 jako narracja postkatastroficzna*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2015, nr 25, s. 187–208.
- ARTWIŃSKA A.: *Transfer międzypokoleniowy, epigenetyka i „więzy krwi”: o „Małej Zagładzie” Anny Janko i „Granicy zapomnienia” Sergieja Lebiediewa*. „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 13–29.
- BARON M.: *Grzebanie grzebania. Archeolog i grabarz w twórczości Jerzego Ficowskiego*. Katowice 2014.
- BOROWSKI T.: *U nas w Auschwitzu*. W: T. BOROWSKI: *Utwory wybrane*. Oprac. A. WERNER. Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 105–146.
- COLE T.: *Lasy, drzewa i historie środowiskowe Holocaustu*. Przeł. K. DIX. „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 203–226.
- DOMAŃSKA E.: *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*. Warszawa 2018.
- Folklor Górnego Śląska*. Red. D. SIMONIDES. Katowice 1989.
- JANION M.: *Bohater, spisak, śmierć. Wykłady żydowskie*. Warszawa 2008.
- JARZYNA A.: *Imaginauci. Pismo wyobraźni w poezji Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Nowaka*. Łódź–Kraków 2017.
- KORNACKA-SAREŁO K.: *Motywy kabalistyczno-frankistowskie w „Dziadach” Adama Mickiewicza*. Poznań 2016.
- KURZ I.: *Buty*. W: *Ślady Holocaustu w imaginarium kultury polskiej*. Red. J. KOWALSKA-LEDER, P. DOBROSIELSKI, I. KURZ, M. SZPAKOWSKA. Warszawa 2017, s. 57–80.
- MAŁCZYŃSKI J.: *Krajobrazy Zagłady. Perspektywa historii środowiskowej*. Warszawa 2018.
- PIETRZAK T.: *Pospół*. Mikołów 2016.
- PIETRZAK T.: *Rekordy*. Nowa Ruda 2012.
- PIETRZAK T.: *Stany skupienia*. Brzeg 2008.
- PIETRZAK T.: *Umlauty*. Szczecin-Bezrzecze 2014.
- POLLACK M.: *Skażone krajobrazy*. Przeł. K. NIEDENTHAL. Wołowiec 2014.
- SKARGA B.: *Ślad i obecność*. Warszawa 2002.
- SŁAWIŃSKI J.: *Krzysztof Kamil Baczyński: „Historia”*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. PROKOP, J. SŁAWIŃSKI. Gdańsk 2002, s. 428–440.
- Słownik języka polskiego PWN*. Dostępne w Internecie: <https://sjp.pwn.pl/> [data dostępu: 24.02.2019].
- Słownik terminów literackich*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 2002.
- UBERTOWSKA A.: *Natura u kresu (ekocyd). Podmiotowość po katastrofie*. „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 33–44.

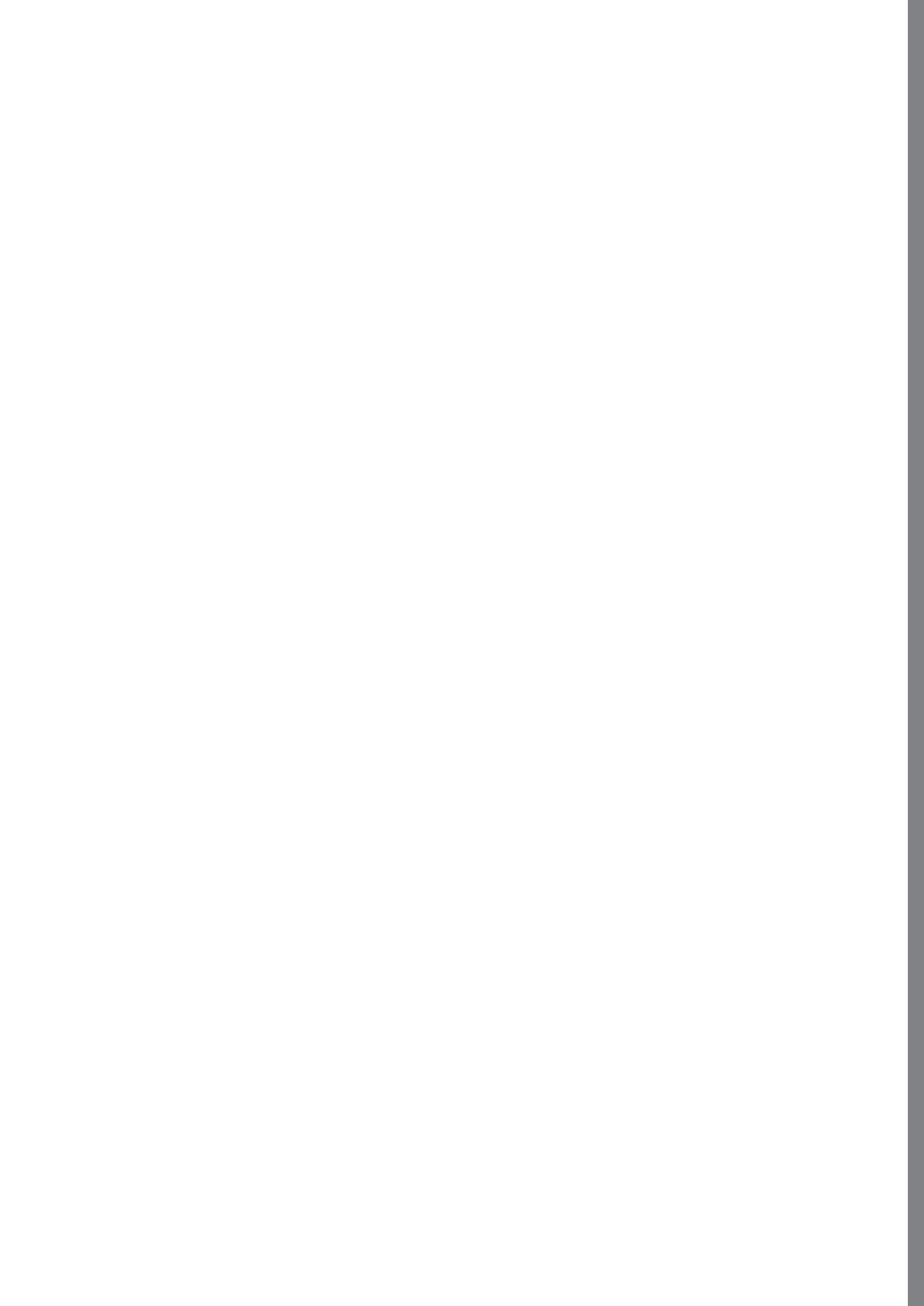
Martyna Dymon

“What if I do not believe in this war, just as I do not believe in dinosaurs? [...]”
On the War after the War in Tomasz Pietrzak’s Poetry

Summary

This article focuses on Tomasz Pietrzak’s *Pospół* [*The Common*], which correlates the memory of the Shoah with Silesian tropes. The traces of tragic past – which still inhabits the reality – are visible in on-going social and psychological conflicts, and in the attempts to integrate the memories that rely on the liminal events. As it is shown, the memory of the ultimate event is presented in Pietrzak’s works as a process. Its first stage is concerned with inscribing the Shoah in a regional folk tale, making it possible to distance oneself from the traumatic yet already transmitted past. Furthermore, this variant relies on the interrelation between the ultimate event and nature. The poet refers to the Slavic fest of *dziady*, which not only brings the dead back to life in a very peculiar manner, but also encourages us to familiarise with and understand the past. The next stage places the Shoah in the environmental and geological contexts. Recalling the tragic past relies on the author’s dependence on a landscape which accumulates the remnants preserved in the soil. In the course of its analysis, the article comments upon a “turn to museums” in re-thinking the Shoah, which is supposed to be the last transformation of memory, anticipating the outbreak of yet another war.

Key words: Tomasz Pietrzak, Holocaust, poetry, memory, Silesia



Przekłady



JEAN AMÉRY

Moje żydostwo*

Do wspomnień, których nie mogę wymazać z pamięci, należą uroczystości chrześcijańskie, przede wszystkim bożonarodzeniowe pasterki. Przy odrobinie wysiłku byłbym jeszcze nawet w stanie wyrecytować katolickie wyznanie wiary. Jak w takim razie, jakim prawem mogę w tych okolicznościach mówić o „moim żydostwie”? Przecież ono wcale nie istniało. Miałem dziewiętnaście lat, kiedy w Wiedniu, moim rodzinnym mieście, gdzie w równej mierze rzucił nas los, co zostaliśmy wydaleny z prowincji górnoaustriackiej, dowiedziałem się o istnieniu języka jidysz. Natomiast mieszkająca z nami siostra mojej matki, również wdowa po poległym żołnierzu, często zapewniała, że będzie modlić się za mnie do swego ulubionego św. Antoniego, który rzekomo zawsze przychodzi z ratunkiem w skrajnie trudnych sytuacjach. Co takiego musiało wydarzyć się, że śmiem dzisiaj mówić o „moim żydostwie”, że nie tylko teraz, lecz przy każdej nadarzającej się okazji mówię: jestem Żydem?

Mój ojciec przyszedł na świat w Hohenems, w austriackim landzie Vorarlberg jako Żyd [*Volljude*]. Nie znałem go, ponieważ urodziłem się w 1912 roku, a on dwa lata później zaciągnął się do tyrolskiego pułku strzelców cesarskich w armii monarchii austro-węgierskiej. W 1916 roku poległ na wojnie. Kiedy usiłuję zrekonstruować jego żydostwo, maluje się przede mną niewyraźny obraz. Zdaje się, że niewiele wagi przykładał do wspólnoty wyznaniowej, do której oficjalnie przynależał. Już jego ojciec, czyli mój dziadek, w dużej mierze oddalił się od żydowskich korzeni.

Bardziej skomplikowany okazał się przypadek mojej matki: była chrześcijanką, jednak nie „czystej rasy aryjskiej”, jak się później dowiedziałem. Wielokrotnie w ciągu dnia przysięgała na Jezusa, Maryję i Józefa, co w miejscowym dialekcie brzmiało mniej więcej: *Jessamarandjosef*. Do kościoła chodziła rzadko,

* Przekład za zgodą wydawcy na podstawie: J. AMÉRY: *Werke*. Hrsg. I. HEIDELBERGER-LEONARD. Bd. 7: *Aufsätze zur Politik und Zeitgeschichte*. Hrsg. S. STEINER. Stuttgart 2005; © 1978, 2005 Klett-Cotta – J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, Stuttgart.

właściwie tylko przy okazji ważniejszych świąt. Modlitwa, której mnie nauczyła, była krótka: „Panie Boże, daj mi wiary, ile trzeba, abym trafił do nieba”. Odklepywałem ją przed zaśnięciem może do dziewiątego roku życia, po czym przestałem – nie była mi więc dana wiara, a bramy niebios się przede mną zamknęły. Od czasu do czasu matka używała słowa *nebbich*¹ i było to jedyne żydowskie słowo, jakie słyszałem z jej ust. Powodów dla wypowiedzania zarówno *Jessamarandjosef*, jak i *nebbich* w naszym domu nigdy nie brakowało: należeliśmy, *nebbich*, do klasy średnioproletariackiej i ani Jezus, ani Maryja, ani nawet Józef nie chcieli się nad nami zmiłować. W domu nie mówiło się o Żydach, choć wiedziałem wszystko o swoim pochodzeniu. Nic przede mną nie ukrywano, po prostu sprawy żydowskie nie były tematem rozmów.

Po przeprowadzce z prowincji górnoaustriackiej do Wiednia, gdzie antysemityzm był faktem, a swastyka zagrożeniem, rozpoczął się dla mnie proces nauki. Czytałem wszystko, co tylko udało mi się zdobyć: od Langbehna², przez Moellera van den Brucka³, aż po Hansa Blühera⁴, Houstona Stewarta Chamberlaina⁵, nawet – pożał się Boże – walczącego z „kajdanami zysku” Gottfrieda Federa⁶, *Mit XX wieku Rosenberga*⁷, a także *Mein Kampf* Hitlera. Wszystkie

¹ Zarówno etymologia, jak i znaczenie słowa *nebbich* są niejednoznaczne, ponieważ partykuły tej używano głównie w języku mówionym. W zależności od kontekstu *nebbich* zazwyczaj wyrażało ubolewanie („niestety”, „szkoda”, „uchowaj Boże!”) lub określało godną pożałowania osobę. Możliwe, że słowo to wywodzi się z polskich zwrotów „nieboga!” lub „niebożę” [wszystkie przypisy pochodzą od tłumaczki].

² Julius Langbehn (1851–1907) – niemiecki pisarz i krytyk kultury, nacjonalista i antysemita; największą popularność przyniosła mu książka *Rembrandt als Erzieher* (1890). Głoszone przez niego idee miały istotny wpływ na rozwój antysemityzmu w Niemczech.

³ Arthur Moeller van den Bruck (1876–1925) – niemiecki historyk kultury, publicysta nacjonalistyczny, prekursor myśli narodowosocjalistycznej. W 1923 r. ukazała się jego najważniejsza książka *Das dritte Reich*.

⁴ Hans Blüher (1888–1955) – niemiecki pisarz i filozof, przed drugą wojną światową znany z działalności w nacjonalistycznym ruchu Wandervogel (Wędrownie ptaki). W czasach narodowego socjalizmu wycofał się z życia publicznego i pracował nad swym najważniejszym dziełem: *Die Achse der Natur* (1949). Wielokrotnie zarzucano mu poglądy antysemityczne, czemu on sam stanowczo zaprzeczał.

⁵ Houston Stewart Chamberlain (1855–1927) – angielski filozof kultury, publicysta, germanofil. Był prekursorem darwinizmu społecznego i przeciwnikiem Kościoła katolickiego. Jego najbardziej znane dzieło to *Die Grundlagen des XIX Jahrhunderts* (1899), w którym propagował antysemityczny punkt widzenia, występując z twierdzeniem o wyższości rasy aryjskiej.

⁶ Gottfried Feder (1883–1941) – niemiecki ekonomista i wiodący członek NSDAP w początkowym okresie jej istnienia, uczestnik puczu monachijskiego. W 1919 r. napisał *Manifest o zerwaniu kajdanów zysku*. Był doradcą Hitlera w sprawach finansowych i ekonomicznych, znany z antysemitycznych publikacji, m.in. *Walka ze światową finansjerką* (1933).

⁷ Alfred Rosenberg (1893–1946) – ideolog narodowego socjalizmu, minister Rzeszy ds. Okupowanych Terenów Wschodnich, twórca najważniejszych teorii rasistowskich, w tym skrajnego antysemityzmu, które wyłożył w *Micie XX wieku* (1930). W wyniku procesów norymberskich został skazany na śmierć i powieszony.

te obrzydliwości pochłaniałem ze skrajnie ambiwalentnymi uczuciami: z jednej strony powoli uświadamiałem sobie, że ludzie ci intelektualnie uczynili wszystko, żeby mnie i podobnych do mnie zniszczyć (czytałem z nienawiścią i wrogim wzburzeniem!), z drugiej strony chciałem za wszelką cenę pozostać „obiektywny”, tłumilem więc w sobie palącą od środka wściekłość i narzucałem intelektualną oziębłość – dawno już zrozumiałem, że nie była ona niczym innym, jak elementem psychicznego wyparcia. Straszliwa *éducation sentimentale* dla młodego Żyda... Żyda? Właściwie tak, gdyż z wolna zacząłem pojmować, że traktuję siebie samego jako Żyda, choć z woli przypadku i otoczenia rzadko miałem kontakt z „prawdziwymi”, w pełni świadomymi swoich problemów i politycznie czujnymi Żydami. Czy unikałem ich towarzystwa? Szczerze powiedziawszy, nie pamiętam. Wszystko to tkwi głęboko w odmętach przeszłości i nie potrafię już stwierdzić, co w moim zachowaniu społecznym było wtedy półświadomym wyborem, a co przeznaczeniem. Dzisiaj myślę, że całą moją strukturę duchową jako dziewiętnastolatka wciąż jeszcze kształtowała duszna prowincja.

Latem 1932 roku – kiedy w Niemczech Papen był już u władzy, a w Austrii wisiądo nad nami niebezpieczeństwo klerofaszystów – wydarzyło się coś, co zaważyło na całym moim życiu i było istotniejsze niż wszystkie dobre oraz złe lektury, niż cała moja bezradność i prowincjonalność. Zakochałem się w dziewczynie, która później została moją pierwszą żoną. Miała charakterystyczną dla rudowłosych śnieżnobiałą cerę delikatnie pokrytą piegami, malutki spiczasty nos, piękne duże usta i nieskazitelne zęby. Ta osiemnastolatka pochodziła z Grazu i mówiła dialektem zbliżonym do mojego. Nosiła typowe austriackie stroje ludowe, tzw. dirndle, w których wyglądała wyjątkowo pięknie. Mój świat się zawalił, kiedy okazało się, że nie ma czysto styryjskiego pochodzenia, lecz jest „wierzącą Żydówką”, a jej ojciec należał do napływowych Żydów ze Wschodu. „Ta dziewczyna to polska Żydówka”, powiedziała matka, która i bez tego każdą kobietę pojawiającą się w moim życiu traktowała jak wstrętnego intruza. Mimo sprzeciwu matki nie porzuciłem mojej jasnoskórej dziewczyny, lecz zacząłem ignorować jej pochodzenie. Oczywiście, cały czas chciałem zostać antynazistą, jednak z własnej, nieprzymuszonej woli: do wzięcia na siebie losu żydowskiego nie byłem jeszcze gotowy. Dlaczego? Podczas lektury tak wielu narodowosocjalistycznych dzieł wbiłem sobie do głowy obraz samego siebie jako wroga i w pełni go uwewnętrzniłem – tak jak później przedstawił to Sartre w niedoścignionych *Rozważaniach o kwestii żydowskiej*⁸. Chciałem być wrogiem nazistów, dlatego z młodzieńczym zapałem wikłałem się w bójki, do których stale dochodziło wtedy na wiedeńskim uniwersytecie. Pragnąłem jednak, żeby działo się to za sprawą mojego własnego wyboru, a nie ze względu na „krew” czy też „rasę”. Tak oto – mniej więcej w tym samym czasie,

⁸ J.-P. SARTRE: *Rozważania o kwestii żydowskiej*. Tłum. J. LISOWSKI. Warszawa 1957.

kiedy porzuciłem dzieła Carossy⁹ i coraz chętniej sięgałem po Feuchtwangera¹⁰ – opanowałem do perfekcji sztukę mimikry, której w gruncie rzeczy wcale nie potrzebowałem, bo wszystko przecież wskazywało na moją żalną rdzenność. Byłem blondynem o niebieskich oczach, którym doskonale potrafiłem nadać groźny wyraz. Mój ewidentnie żydowski nos – odziedziczony w prostej linii po dziadku – nie zdążył jeszcze wówczas nabrać jednoznacznie ostrych rysów, które na szczęście z czasem zyskał i które mnie naznaczyły.

Tak naprawdę znalazłem się w sytuacji psychicznie nie do zniesienia: zostałem wychowany jako chrześcijański Austriak – a jednak wcale nim nie byłem. Już nim nie byłem. Przytłaczająca większość nie tylko niemieckiego, ale też mojego, austriackiego społeczeństwa wykluczyła mnie ze wspólnoty. Już wówczas powinienem to zaakceptować – gdybym tylko był gotów powiedzieć sobie prawdę. Ale właśnie: czym była owa prawda? Czy kryła się w powtarzanej przez matkę *Jessamarandjosef*, we wspomnieniach pasterki i mszy świętej, w moim dialekcie, w austriackim prowincjonalnym pochodzeniu dziadka czy może w moim żydowskim nosie? Teraz, kiedy nad tym rozmyślam, nie pozostaje mi nic innego, jak cofnąć się do tej odległej przeszłości i zrewidować ją, przyznając się do żydowskiego nosa. I to w bardzo konkretnym znaczeniu. Wiem, że słowo „rasa” jest dzisiaj potępiane. Jednak tylko głupiec może zaprzeczyć temu, że rasy ludzkie istnieją, manifestując się zarówno we właściwościach fizycznych (ciemny, jasny, różowawy kolor skóry *etc.*), jak i tych psychicznych oraz intelektualnych. Nie posiadam na to żadnych dowodów i zdaję sobie sprawę, że współcześni biolodzy nie poparliby mojej tezy. Czy jednak doświadczenie długiego życia nie znaczy w ostatecznym rozrachunku więcej niż kilka kontrowersyjnych i nazajutrz być może nieaktualnych hipotez, popartych wynikami badań w najlepszych laboratoriach? Jestem pewien – i pewności tej nie zachwieje żadna antropologiczna teoria – że mój intelekt i duchowe usposobienie są żydowskie nie tyle ze względu na wychowanie czy środowisko, które w moim przypadku miały z żydowskością niewiele wspólnego, ile ze względu na urodzenie. I teraz każdy, kto chce, może nazwać mnie podłym „rasistą”!

Za bardzo jednak wyprzedziłem fakty. Jedna rozstrzygająca dla mnie data nie może zostać w tym miejscu pominięta: rok 1935. Ustawy norymberskie, o których istnieniu dowiedziałem się w jednej z wiedeńskich kawiarni i których treść znałem później niemalże na pamięć, uświadomiły mi w końcu z całą wyrazistością, że dla nazistów – nie tylko tych w pełni zaangażowanych, lecz

⁹ Hans Carossa (1878–1956) – niemiecki pisarz, poeta i autor opowiadań. Po objęciu władzy przez nazistów wybrał drogę tzw. wewnętrznej emigracji. Mimo dystansu i krytycznego (choć nie do końca konsekwentnego) stanowiska Carossy wobec reżimu narodowosocjalistycznego naziści wielokrotnie próbowali instrumentalizować jego dzieła.

¹⁰ Lion Feuchtwanger (1884–1958) – niemiecki pisarz żydowskiego pochodzenia, krytyk teatralny, eseista i publicysta, współzałożyciel wydawanego na emigracji czasopisma „Das Wort”. W swoich dziełach często dawał upust wrogiemu stosunkowi do nazistów.

bardziej nawet dla większości przeciętnych Niemców i Austriaków – stałem się Żydem lub, jak to się wówczas mówiło, „uchodziłem za Żyda”. Swego czasu zacząłem nawet czytać *Historię Żydów* Heinricha Graetza, ale szybko mnie znudziła. Muszę przyznać, że do dzisiaj niewiele zmieniło się w tym względzie. Moja znajomość Biblii ogranicza się do tetralogii Thomasa Manna o Józefie. Posiadam wiedzę historyczną na poziomie przeciętnego Europejczyka, którego określa się mianem „wyształconego”, lecz który jest przy tym, jak kiedyś znakomicie powiedział o sobie Robert Musil, „wszechstronnie niewyształcony”. Oznacza to, że mój ogólny obraz historii zawiera olbrzymie luki, których nigdy nie starałem się porządnie zapełnić. Do nich właśnie należą dzieje narodu wybranego. Jeden jedyny raz w życiu, we francuskim obozie dla internowanych w pirenejskim Gurs podczas straszliwej zimy 1940/1941 roku, uczestniczyłem w święcie Chanuki obchodzonym przez ortodoksyjnych Żydów. Słuchając ich przejmującego śpiewu stopniowo przechodzącego w cierpiętniczy krzyk, poczułem się tak, jakbym nagle znalazł się w zupełnie innym i obcym dla mnie świecie. Towarzyszył mi filozof Georg Grelling¹¹. Spoglądaliśmy na siebie oniemiały i niestety również odrobinę zawstydzony. Ten elegancki mężczyzna z Berlina odchrząknął i powiedział z zażenowaniem: „Czuję się jak w skansenie”. Jeśli, jako ateista, w ogóle rozważam fenomen religii (choć słowo „rozważać” jest w tym kontekście użyte na wyrost), to tym, co wzbudzało we mnie zainteresowanie, było zawsze chrześcijaństwo. W gruncie rzeczy jest to całkiem zrozumiałe, ponieważ bycie „chrześcijaninem” nie oznacza tylko wiary w Boga i jego Syna. Podobnie jak bycie krytycznym chrześcijaninem nie wiąże się wyłącznie z objaśnianiem teologicznych problemów – to raczej partycypacja w naszej kulturze. *Ecclesia* istniała dla mnie od zawsze, synagoga była czymś obcym. Dlatego właśnie nie mogę mówić o moim „żydostwie” [*Judentum*]. Proponuję w zamian inne pojęcie, które według mnie ma zdecydowanie większą wagę i do którego stanowczo, choć bezwyznaniowo, się przyznaję, a mianowicie: „bycie Żydem” [*Judesein*]. Chronologicznie wiąże się to z wydarzeniami, o których pisałem wcześniej. W 1935 roku poznałem i już na zawsze uwewnętrzniłem ustawy norymberskie. Uświadomiłem sobie wówczas znaczenie mojego „bycia Żydem”, które w wyniku późniejszych straszliwych doświadczeń uległo wprawdzie stopniowej intensyfikacji, jednak jakościowo właściwie się nie zmieniło. Społeczeństwo chciało mnie jako Żyda, a ja musiałem przyjąć jego wyrok. Odwołanie się do sfery subiektywnych uczuć, zgodnie z którą mógłbym powiedzieć, że nie „czułem się” Żydem, byłoby dziecinny i nic nieznaczącym zagranem. Dopiero dziesięć lat później przeczytałem u Sartre’a, że Żyd to człowiek, którego inni za takiego uważają. Dokładnie tak było w moim przypadku.

¹¹ Améry miał zapewne na myśli Kurta Grellinga (1886–1942) – niemieckiego matematyka, logika i filozofa, związanego z Kołem Wiedeńskim i empiryzmem. Podobnie jak Améry uciekł on do Belgii, gdzie został internowany, potem najprawdopodobniej zamordowany w Auschwitzu.

Kiedy nagle przyszedł dzień 11 marca 1938 roku – to znaczy z chwilą, gdy mój własny kraj z radością rzucił się na szyję Führerowi potężnej niemieckiej Rzeszy niczym rozochociona i stęskniona psina – ja byłem już uzbrojony. Jedyną przeszkodą do pokonania była moja matka. W zanadrzu miała już gotowy, potajemnie uknuty plan. Jej pierwszy narzeczony, mężczyzna nieskazitelnie aryjski, gotów był przysiąc, że naprawdę jestem jego synem, a nie mojego żydowskiego ojca. Resztą miał zająć się przyjaciel domu piastujący wysokie stanowisko w Urzędzie do spraw Polityki Rasowej, tzw. Sippenamcie. Ja miałem tylko jak najszybciej załatwić pewną drobnostkę, a mianowicie rozstać się z moją żydowską dziewczyną, którą wcześniej zdążyłem poślubić. Do dzisiaj zadaję sobie pytania, na które nie znajduję odpowiedzi: czy przystałbym na propozycję matki, gdybym nie był tak silnie związany z tą Żydówką, która dzięki swojemu dialektowi mogłaby z powodzeniem występować w reklamie biura turystycznego Ostmark? Czy opuściłbym ten kraj – bez przymusu, niczym emigrant z pobudek światopoglądowych, gdybym dumnie powiedział wtedy: „Zgoda”? Jak bardzo jednak kłóć się ze sobą uczciwość i duma! Jedna wyklucza drugą i dlatego nie pozostaje mi nic innego, jak powiedzieć sobie: nie wiem, co by było, gdyby... Wówczas nie znałem jeszcze pojęcia „autentyczność”, które upowszechniło się dopiero po wojnie. Podświadomie już chyba jednak przeczuwałem, że człowiek nie jest w stanie żyć w totalnym, obejmującym całą osobowość, kłamstwie. Ukonstytuowałem się jako Żyd. Jednak cały czas pojawiały się przeszkody, których nie potrafiłem zaakceptować. Na przykład pod żadnym pozorem nie chciałem, żeby w dokumentach wpisano mi obowiązkowe imię „Izrael”. Nie wyrobiłem sobie paszportu, ponieważ przybito by w nim stempel z czerwoną literą „J”.

W Antwerpii, gdzie zrobiliśmy pierwszy przystanek podczas ucieczki, zaopiekował się nami Joodse Komiteit. Ktoś, kto nigdy nie żył wśród Żydów, znalazł się nagle w otoczeniu samych Żydów, którzy nie mieli w głowach nic innego – społeczeństwo już o to zadbało! – poza własną żydowskością. Była to, jak mówiło się w ówczesnym żargonie, „wspólnota losu”, a także „wspólnota ludu”. Przetrwiała, ponieważ bogata antwerpska gmina żydowska troszczyła się o nas jak o własne dzieci. Osobiście jednak – co było równie paskudne, jak niemądre – często reagowałem na otaczającą mnie wspólnotę skrajną irytacją. Dochodzący do moich uszu ze wszystkich stron jidysz wzbudzał we mnie niepomierne zażenowanie. „Bycie Żydem” przyjąłem wprawdzie jako zasadę, jednak w codziennym życiu nie zdawałem egzaminu. Niejasno przeczuwałem wówczas, że będę musiał jeszcze przejść przez zupełnie inne, dużo cięższe szkoły, żeby naprawdę zostać tym, kim byłem: Żydem. Nauczyciele i mistrzowie byli już w drodze.

10 maja 1940 roku, podczas niemieckiej ofensywy na Zachodzie, zostałem aresztowany jako „obywatel państwa niemieckiego” i uznany za wrogię obco-krajowca. Wywieziono nas w głąb południowej Francji. Na próżno usiłowaliśmy przekonać belgijskie i francuskie oddziały straży, że nie jesteśmy wrogami alian-tów, lecz emigrantami. Nie jesteśmy Niemcami, lecz Żydami. Nic nie pojmowali.

Żydzi? Ale co to znaczy? To przecież religia. Léon Blum też jest Żydem, mówili. Z Blumem nie mieliśmy nic wspólnego – byliśmy dla nich *des boches*¹². Kiedy jednak po sześciu tygodniach Francja została pokonana, nagle umysły Francuzów zaczęły się w niemalże baśniowy sposób rozjaśniać. Prawdziwi *boches*, czyli Niemcy znajdujący się pod pieczęcią komisji rozejmowych Hitlera, zostali uwolnieni, a Francuzi ze skrajnie odrażającym serwilizmem podziwiali ich jako zwycięzców. Natomiast my, inni – uchodźcy, których nie chciano w Rzeszy – błyskawicznie staliśmy się już nie tylko wrogimi, ale i uciążliwymi obcokrajowcami oraz przede wszystkim Żydami: w pełni niemieckim, rasistowskim znaczeniu tego słowa. *Salé juif* zajęło miejsce obraźliwego *salé boche*. Wydawało mi się wówczas – i nie byłem osamotniony w tych poglądach – że w przeciwieństwie do powierzchownego „antibochisme” niechęć do Żydów tkwiła w dużo głębszych warstwach osobowości Francuzów. Z każdym dniem coraz silniej odczuwałem, że narzucone mi przez społeczeństwo „bycie Żydem” nie było fenomenem typowo niemieckim. Nie tylko naziści uczynili ze mnie Żyda. Uważał mnie za niego cały świat, a ja byłem gotów zrobić to, co Sartre określał później mianem *assumer*, czyli w wolnym i niedoskonałym tłumaczeniu: „wziąć-na-siebie”. Zmusiłem się do odczuwania solidarności z każdym Żydem. Już raz byliśmy zamknięci w getcie i nie różniło się ono od tego, w którym świat zamknął dzisiaj państwko Izrael.

Wkrótce zmienili się nauczyciele. Po tym, jak uciekłem z obozu i pieszo przemierzyłem pół Francji, aby dotrzeć do ukochanej kobiety w okupowanej przez Niemców Belgii, zniknęli szykanujący nas w obozie dla internowanych w Gurs brutalni, acz niegroźni żołnierze francuskiej armii Garde Mobile. Ich miejsce zajął mistrz, co rodem jest z Niemiec. Dzisiaj myślę, że dołączenie do ruchu oporu, do którego przyłączyłem się w najskromniejszej ze wszystkich funkcji, pozbawionej jakichkolwiek gestów heroizmu, mogło być nieświadomie powziętą, ostatnią próbą uwolnienia się od żydowskiego losu, który intelektualnie już dawno na siebie wzięłem. Żydów przepędzano, wystawiano, aresztowano i deportowano wyłącznie dlatego, że byli Żydami. Z perspektywy czasu wydaje mi się, że chciałem zostać wtedy schwytyany przez wroga nie jako Żyd, lecz jako członek ruchu oporu. Ostatnia, absurdalna próba ucieczki przed zbiorowym losem. Z narażeniem życia roznosiłem bezskuteczne ulotki, ale towarzyszyła mi fałszywa i dumna świadomość, że jestem „bojownikiem” i nie należę do tych, którzy jak beczące owce dają się prowadzić na rzeź.

Od razu po aresztowaniu dopadła mnie jednak rzeczywistość. Oficjele interesowali się mną dopóty, dopóki uważali mnie za niemieckiego dezertera, żołnierza, być może nawet oficera. Gdy moja tożsamość wyszła na jaw, potraktowali mnie jak śmiecia. „Sabotaż sił zbrojnych”, widniało w moich aktach i tak długo,

¹² Francuskie słowo *boche* jest pochodzącym z czasów drugiej wojny światowej pogardliwym określeniem Niemców; odpowiednikiem w języku polskim byłyby wyrazy: „szwab”, „szkop”.

jak sądzili, że jestem renegatem, poddawali mnie drastycznym przesłuchaniom. Odkąd zdali sobie sprawę, kim jestem, przestałem się dla nich liczyć. Nie doszło do żadnego procesu. Z góry wydano na mnie wyrok śmierci, który brzmiał: Auschwitz. Co mogę dodać jeszcze do tego, co napisałem wcześniej w *Poza winą i karą*? Może tylko jedno: że w Auschwitz moje „bycie Żydem” przybrało ostateczną, trwającą po dziś dzień postać. Wprawdzie aresztowano mnie jako członka ruchu oporu, lecz w Auschwitz nosiłem taką samą żółtą gwiazdę i byłem takim samym Żydem, jak wszyscy inni, którzy nie mieli odwagi sprzeciwić się, nie mówiąc już o rozdawaniu antypaństwowych ulotek. Dopiero w tym piekielnym kręgu różnice rasowe stały się rzeczywiście odczuwalne i odciskały się na skórze jak wytatuowane numery, którymi nas naznaczano. Wszyscy „aryjscy” więźniowie znajdowali się w tej otchłani lata świetlne ponad nami. Tłukli nas, kiedy im się tylko podobało – szczególnie wyróżniali się w tym względzie Polacy, czego nie sposób zapomnieć ani pominąć milczeniem. Wszyscy oni uwewnętrzzyli system wartości Führera, ponieważ przystosowała ich ku temu tradycja. Być może przeznaczono ich do roli niewolników narodu panów – nas, Żydów, przypisano śmierci. Doszło do tego, że dawaliśmy się bić bez sprzeciwu. Jeden jedyny raz odpowiedziałem ciosem na cios, błędnie uznając, że odzyskam w ten sposób godność. Później zrozumiałem, że nie miało to sensu. Żyd był zwierzęciem ofiarnym. Musiał pić kielich goryczy – aż do najbardziej gorzkiego dna. Piłem go. I w tym właśnie wyrażało się moje bycie Żydem. Żydostwo było czymś innym, nic mnie z nim nie łączyło. Powoli zaczynałem rozumieć jidysz, ale nie czyniłem wysiłków, żeby go używać. Od czasu do czasu zdarzało się, że Żydzi ze Wschodu spotykali się i śpiewali w jidysz piosenki, których słowa rozumiałem tylko połowicznie. Pamiętam, że niezwykle się wzruszyłem, gdy kilku z nich zaczęło nucić syjonistyczną piosenkę z refrenem: „Iach fuhr a-haim, iach fuhr aheim”. *Aheim* oznaczało dla nich Ziemię Świętą. Dla mnie słowa *Heim, Heimat* pozbawione były sensu. Nigdzie nie czułem się jak w domu. Byłem Żydem i chciałem/powinienem być nim zostać. Po powrocie do Belgii w 1945 roku zacząłem coraz bardziej interesować się kulturą francuską, zauroczył mnie Paryż, Jean-Paul Sartre stał się dla mnie kimś w rodzaju ojca, niemniej jednak przestałem wierzyć w asymilację. Jak mogłaby być jeszcze możliwa? Wcześniej nie byłem „zasymilowany”, choć bardziej niż ktokolwiek inny byłem „pełnym” Austriakiem. Mimo to nie uchroniłem się przed żydowskim losem. Jak więc teraz – zmartwychwstały, lecz opuszczony jak nigdy wcześniej – mógłbym sobie wmówić, że istnieje chociażby cień nadziei na to, aby zostać Francuzem? Nie chodziło o język, lecz o zniszczone, dawno już pozóółkłe, ale wciąż negatywnie istniejące wspomnienia z dzieciństwa i młodości, które ukształtowały wprawdzie moją przeszłość, lecz już dawno straciły na aktualności i uniemożliwiały mi stworzenie nowej rzeczywistości. Nieustające wygnanie, które wybrałem, stanowiło jedyną autentyczność, na jaką mogłem sobie pozwolić – bycie Żydem zamknęło przede mną wszystkie inne możliwości.

Żydostwa rozumianego natomiast jako tradycja historyczna i pozytywny fundament egzystencji nigdy nie posiadałem. Jedyna rzecz pozytywnie łącząca mnie z większością Żydów na świecie to solidarność z państwem Izrael, której od dłuższego czasu nie muszę traktować już jako obowiązku. Ani dlatego, że chciałbym w Izraelu zamieszkać – jest tam zbyt gorąco, zbyt głośno i zbyt obco pod każdym względem – ani dlatego, że zawsze popieram to, co się tam wyprawia. Odpychają mnie tendencje teokratyczne oraz religijnie ugruntowany nacjonalizm. W Izraelu byłem tylko raz, z krótką wizytą i najprawdopodobniej nigdy więcej tam nie wrócę. Mimo to czuję się z mieszkańcami tej fatalnej ziemi – z tymi, którzy zostali sami, opuszczeni przez świat – nierozzerwalnie związany, chociaż nie mówię w ich języku i nigdy nie mógłbym przejąć ich stylu życia. Izrael nie jest dla mnie spełnieniem prorocstwa, biblijnie umotywowanym rozszczeniem terytorialnym czy Ziemią Świętą, lecz zbiorowiskiem ocalonych, tworem państwowym, w którym każdy mieszkaniec z osobna długo jeszcze obawiać się będzie o swoją kondycję psychiczną. Solidarność z Izraelem oznacza dla mnie dotrzymanie wierności zmarłym pobratymcom.

Wciąż od nowa usiłuję nabrać dystansu. Udaje mi się to jednak tylko częściowo. Jestem czujnym krytykiem polityki izraelskiej i nie zważając na utratę przychylności czy przyjaźni, z całą stanowczością publicznie odrzucam obecny rząd izraelski jako twór powstały z pobudek irracjonalno-szowinistycznych. Otwarcie przyznaję, że sprzeciwiam się Beginowi¹³ i wszystkiemu, za co odpowiada ten człowiek. Tam jednak, gdzie chodzi o sprawy najważniejsze i gdzie prze-czuwam niebezpieczeństwo grożące temu rozpaczliwie walczącemu państewku, moje bycie Żydem (bez żydostwa, na które nie mogę się powoływać, gdyż go nie posiadam) okazuje się – mimo wszystko – czynnikiem decydującym. Opowiadam się za Izraelem – i nie przejmuję się, kiedy moi przyjaciele z lewicy nazywają mnie zdrajcą. Łatwo im mówić: wierność zasadom jest dziecinnie prosta. Ja mam utrudnione zadanie, ponieważ wierność losowi, za którą się opowiadam, nie łatwo zdefiniować, a kto się jej trzyma, musi porzucić wszystkie wygodne teorie i dogmatyczne podpory. Grunt pod stopami się chwieje. Z pomocą nie przychodzi ani Bóg, ani Marks. Najmniej zaś Hegel.

Jedyne, czego można, czego ja mogę się trzymać, to bezpośrednie doświadczenie. Kiedy Izrael, ziemia dla mnie bynajmniej nieświęta, znajduje się w stanie zagrożenia, wszędzie wokół widzę płomienie. I wołam: pali się! Wiem, mój krzyk nie znajduje posłuchu. Ci, którzy wyznają judaizm, odmawiają mi prawa do bycia wysłuchanym i konsekwentnie przy tym obstają. Natomiast ci, którzy osobiście i na własnym ciele nigdy nie doświadczyli zagrożenia, i tak nie będą słuchać. Nie mam im tego za złe, ponieważ ja sam nie rozmyślałem każdego dnia o masakrze

¹³ Menachem Begin (1913–1992) – kontrowersyjny polityk izraelski, działacz syjonistyczny, zwolennik terroryzmu. W latach 1977–1983 był premierem Izraela i pierwszym prawicowym szefem rządu w tym kraju. W 1978 r. podpisał porozumienie z Egiptem, za co otrzymał Pokojową Nagrodę Nobla; w 1983 r. wycofał się z życia publicznego.

ormiańskiej wyrządzonej przez Turków. Ludzie rozmawiają o polityce i historii, o wydarzeniach obiektywnych. Ja natomiast do samego najbardziej gorzkiego końca trzymam się własnych doświadczeń. Gdybym posiadał żydostwo, mógłbym szybko przekształcić to, czego subiektywnie doświadczyłem, w obiektywną i skończoną historyczność. Ta droga jest jednak przede mną zamknięta. Cztery ściany zacieśniają się, przestrzeń staje się coraz węższa. Bycie Żydem (którego nie wybrałem) bez żydostwa (na które ze względu na pochodzenie i środowisko mogę sobie pozwolić jedynie za cenę kłamstwa) przeradza się w stan ducha, który specjaliści określiliby zapewne mianem „neurotycznego”, a który ja nazywam – wyłącznie mnie przysługującą i towarzyszącą mi do końca moich dni – melancholią.

Tłumaczenie Katarzyna Kończal

Jean Améry (właśc. Hans Mayer; 1912–1978), austriacki pisarz żydowskiego pochodzenia. W 1938 roku wyemigrował do Belgii, gdzie aresztowano go za działalność w antynazistowskim ruchu oporu. Był więziony i torturowany w twierdzy Breendonk, następnie przebywał w obozach koncentracyjnych w Auschwitz, Buchenwaldzie i Bergen-Belsen. Po wojnie zamieszkał w Brukseli, gdzie pracował między innymi jako korespondent szwajcarskiej prasy. W 1955 roku zmienił nazwisko na francuskobrzmiający anagram Améry, choć pisał i publikował niemal wyłącznie w języku niemieckim.

Najważniejsze dzieło Améry’ego to zbiór esejów *Poza winą i karą. Próby przełamania podjęte przez złamanego* z 1966 roku (polskie wydanie ukazało się dopiero w 2007 roku w tłumaczeniu Ryszarda Turczyna), w którym rozprawia się z doświadczeniem obozu koncentracyjnego. Choć pisał również powieści (*Lefeu oder Der Abbruch; Die Schiffbrüchigen*), głównie znany jest jako intelektualista i eseista – w Polsce ukazały się jego zbiory *O starzeniu się. Bunt i rezygnacja* oraz *Podnieść na siebie rękę. Dyskurs o dobrowolnej śmierci* (w tłumaczeniu Bogdana Barana). W 1978 roku Améry odebrał sobie życie.

Katarzyna Kończal

Artykuły i rozprawy



ANTONI ZAJĄC

<http://orcid.org/0000-0002-8430-5455>

*Kolegium Międzyobszarowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych,
Uniwersytet Warszawski*

„Poniedziałek – Ireny” Fantomowe Kresy Leo Lipskiego

Plany twórcze Leo Lipskiego znacznie wykraczały poza znany, niezbyt okazały dorobek. Stale pogarszający się stan zdrowia nie pozwolił mu na realizację wielu zamiarów, których właściwego kształtu można się jedynie próbować doszukać, mozolnie zestawiając dostępne urywki, wzmianki i fragmenty. Archiwum Lipskiego jest więc i będzie (nawet po odtajnieniu zbiorów toruńskich¹) archiwum potencjalnym, wymagającym szczególnej pracy, która polega na tworzeniu resztkowych, biograficznych i literackich, konstelacji. Konieczne jest podążanie śladem tego, co niewypowiedziane lub zaniemówione, co pozostało na kawałku poślizgniętej przebitki² jako notatka złożona z kilku słów czy wyrwana z kontekstu całość.

Takim właśnie widmowym tekstem jest ostatecznie niepowstała „opowieść na tematy wschodnio-polskie”, nad którą Lipski zaczął pracować jeszcze w trakcie pisania *Piotrusia* – wspomniał o niej Michałowi Chmielowcowi, a w dalszej części niedatowanego listu poprosił go o przygotowanie i przesłanie mu odpowiednich materiałów etnograficznych dotyczących rejonów dawnych kresów II Rzeczypospolitej³. Podobną potrzebę jakiś czas później Lipski zgłosił Jerzemu Giedroycowi⁴ – ten jednak nie miał dla niego dobrych wieści:

¹ Decyzją spadkobierczyni Lipskiego Łucji Gliksman dokumenty i materiały zgromadzone w archiwum są niedostępne do 2025 r. Zob. informacje na stronie Archiwum Emigracji: https://www.bu.umk.pl/Archiwum_Emigracji/Osoby.htm#r32 [data dostępu: 12.04.2019].

² H. Gosk: *Walizka z bibułkami. Edycja „Paryża ze złota...” Leo Lipskiego*. „Narracje o Zagładzie” 2017, nr 3, s. 338.

³ Niedatowany list Leo Lipskiego do Michała Chmielowca. Archiwum Emigracji w Toruniu. AE/MC/VIII/ 2 KOR. OS. z Leo Lipschützem.

⁴ W liście z 24.06.1963 r. znajdującym się w zbiorach Archiwum Instytutu Literackiego „Kultura” w Maisons-Laffitte – za tę informację uprzejmie dziękuję Piotrowi Sadzikowi.

Drogi Panie, Niestety nie bardzo Panu umiem pomóc, jeśli idzie o materiały dotyczące Polesia i Wileńszczyzny. Ale czy w ogóle takie istnieją? Osobiście uważam, że we współczesnej literaturze (polskiej, ma się rozumieć) jest Józef Mackiewicz (przedwojenny *Bunt rojstów*, emigracyjny *Karierowicz* i opowiadania w „Kulturze”), książki Czarnyszewicza, przedwojenna Dobaczewska, no i Pawlikowski [...] Bardzo jestem ciekawy tych mikrotekstów. Niech Pan nie da na nie zbyt długo czekać⁵.

Wspomnianych „mikrotekstów” nie znajdzie się w dostępnym korpusie utworów Lipskiego. Materialnym dowodem na podejmowane przez pisarza studia nad kulturą oraz językiem pogranicza polsko-litewsko-białoruskiego (przy współpracy nie tylko Giedroycia i Chmielowca, ale także Łucji Gliksman, późniejszej opiekunki i, być może, partnerki Lipskiego⁶) są jednak fiszki i notatki odnalezione przez edytorkę rozproszonych tekstów autora Hannę Gosk:

Do przygotowywanego tomiku [*Paryż ze złota...* – A.Z.] nie włączyłam wypisów Lipskiego z jego lektur, roboczych spisów zagadnień, które miały stanowić tworzywo pomocnicze planowanego, a nigdy niezrealizowanego, utworu o dzieciach i zwierzętach (w walizkowych materiałach były encyklopedyczne informacje o jeżu i wiewiórce), ani wstępnych studiów nad słownictwem kresowym, świadczących (podobnie jak fragmenty korespondencji z Giedroyciem) o zamiarze Lipskiego, by napisać coś o polskich Kresach⁷.

Gosk wyodrębnia dwa kierunki prac podejmowanych przez pisarza, natomiast Agnieszka Maciejowska postrzega je jako działania mające na celu stworzenie jednego, osadzonego w kresowej przestrzeni utworu opowiadającego o dzieciach⁸. Jego pozostałością czy odbłaskiem jest najpewniej *Miasteczko*, opowiadanie opublikowane w 1964 roku na łamach paryskiej „Kultury” i opatrzone przedmową, która wskazuje na przynależność tego tekstu do większej całości⁹.

Maciejowska słusznie zwraca uwagę na fakt, że mamy do czynienia z utworem unikatowym w skali dorobku Lipskiego – jest to mianowicie pierwszy jego powojenny tekst, w którym świat przedstawiony oraz sekwencja prezentowanych zdarzeń pozbawione są bezpośredniego związku z życiowymi doświadczeniami autora. Lipski bowiem nigdy nie był na Kresach i stąd właśnie tak bardzo zale-

⁵ List Jerzego Giedroycia do Leo Lipskiego z 1.07 [brak daty rocznej]. W: L. LIPSKI: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*. Wybór, oprac. i posłowie H. Gosk. Izabelin 2002, s. 174.

⁶ Jak pisze Agnieszka Maciejowska: „W 1960 roku [Łucja Gliksman – A.Z.] wysyłała Lipskiemu z Paryża wypisy z książek na tematy kresowe” (A. MACIEJOWSKA: *Słowo wstępne*. W: L. LIPSKI: *Powrót*. Paryż–Kraków 2015, s. 19).

⁷ H. GOSK: *Walizka z bibułkami...*, s. 341.

⁸ A. MACIEJOWSKA: *Słowo wstępne...*, s. 18.

⁹ L. LIPSKI: *Miasteczko*. „Kultura” 1964, nr 5 (200), s. 69–79. W niniejszym tekście posługuję się wydaniem: TENŻE: *Miasteczko*. W: TENŻE: *Powrót...*, s. 257–269. Cytaty z tego opowiadania oznaczam w tekście jako M, wraz z podaniem numeru strony.

żało mu na zdobyciu materiałów, które pozwoliłyby stworzyć tekstualną kopię nieznanej rzeczywistości.

Decyzja ta może się wydać dość frapująca, jeśli zinterpretować jej literackie konsekwencje w zestawieniu z mechanizmami rządzącymi innymi utworami Lipskiego. Słusznie przyjęło się bowiem mówić, że „sobąpisane”¹⁰ teksty składają się właściwie na jedną, rzecz jasna bardzo zniuansowaną i różnorodną, opowieść o pojedynczym, silnie strauumatyzowanym i przechodzącym kolejne radykalne przemiany podmiocie, którego historia rozwija się w nieustannym odniesieniu do historii autora, tworząc tym samym skomplikowaną autofikcję ukształtowaną przez wyrafinowane zabiegi retoryczno-tropologiczne¹¹. Wydaje się, że to w znacznej mierze bardzo przekonujące ujęcie wymaga suplementacji lub rene-gocjacji w kontekście *Miasteczka* pozbawionego już to narratorskiego „ja”, już to klarownego *porte-parole*, już to wreszcie instancji o charakterze sylleptycznym. Jakie miejsce dla tego opowiadania, będącego przecież zaledwie częścią pewnego projektu, należałoby wygospodarować w topografii dzieła Lipskiego, tego archiwum anomicznych świadectw złożonych rozpadającym się językiem¹²?

Bardzo prostej, silnie redukcjonistycznej odpowiedzi na to pytanie udziela Agnieszka Maciejowska – proponuje mianowicie, by podzielić literacką psychobiografię Lipskiego na etap pierwszy, w którym dokonywał autoanalizy w celu rozpisania i ostatecznego wyegzorcyzmowania nękającej go traumatycznej przeszłości, oraz etap drugi (mający rzekomo następować po wydaniu *Piotrusia*), w którym po „oczyszczeniu terenu” może się „zabrać za czystą fikcję” i wreszcie zostać pisarzem, co się zowie. Tę fazę porządków w twórczości Lipskiego Maciejowska pokazuje jako sekwencję „wymiotowania” kolejnych wydarzeń z jego życia:

Krakowska młodość, wojenna ucieczka na wschód, Lwów, sowieckie więzienie i nieoczekiwane zwolnienie, później łagry, Armia Andersa, choroba, kalectwo, Izrael – to są kolejne etapy biografii. I to było to, co musiał z siebie wyrzucić, „wymiotować”, jak zapowiadał w pierwszym rozdziale *Niespokojnych*¹³.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że autorka jest bliska negacji choćby częściowej autonomii tekstu literackiego i preferuje model bliski mniej zajmującym ujęciom

¹⁰ Do tej koncepcji Michela Foucaulta nawiązuje kilkakrotnie Hanna Gosk. Zob. TAŻ: *Posłowie*. W: L. LIPSKI: *Paryż ze złota...*, s. 194.

¹¹ Tak brzmi podstawowa teza książki Gosk (*Jesteś sam w swojej drodze. O twórczości Leo Lipskiego*. Izabelin 1998), natomiast znacznie bardziej skomplikowany model lekturowy proponuje Jagoda WIERZEJSKA w fenomenalnej monografii *Retoryczna interpretacja autobiograficzna. Na przykładzie pisarstwa Andrzeja Bobkowskiego, Zygmunta Haupta i Leo Lipskiego*. Warszawa 2012 (s. 365–463).

¹² Szerzej o relacji anomii i świadectwa w twórczości Lipskiego piszę tu: A. ZAJĄC: *Do-świadczanie anomiczne. „Święty Paweł” Leo Lipskiego*. W: *Imiona anomii. Literatura wobec doświadczenia stanu wyjątkowego*. Red. P. SADZIK. Warszawa 2019, s. 213–241.

¹³ A. MACIEJOWSKA: *Słowo wstępne...*, s. 17.

spod znaku „życiopisania”; należy jednak bardzo poważnie rozpatrzyć stwierdzenie, że źródłowa, inauguracyjna scena tej twórczości znajduje się w prologu powieści *Niespokojni* zatytułowanym *Św. Paweł*. Poza passusem o „wymiotowaniu na papier” ważny jest między innymi ten fragment:

Słyszę, jak czas przepływa za plecami, jak gdybym leżał nad brzegiem rzeki. [...] Gniję pomału. Wyciekam z siebie powoli, zostaje miękka skorupa, zdeformowany kształt. Jem przeszłość, jak gdybym jadł własny kał, przeżuwał ją ciągle na nowo i znów od początku. To jak łykanie śliny, gdy chce się pić¹⁴.

W przypadku *Miasteczka* okazuje się, że przeszłość nękająca i zalewająca podmiot nie zawsze jest jego przeszłością – że może być przeszłością przeszczepioną czy protetyczną¹⁵, co nie znaczy, że nawiedza w mniejszym stopniu. Jej dziwna obecność staje się może nawet jeszcze bardziej dojmująca, kiedy objawia się jedynie w silnie zdeformowanej postaci fantazmatu, na pewno jednak nie mamy tu do czynienia z całkowicie dowolną, suwerenną fantazją, przekutą w fikcję. W ramach swojej „skoncentrowanej nierealistycznej opowieści ludowej”¹⁶ Lipski dokonuje przekształcającego literackiego powtórzenia doświadczeń, których nie posiadał, i portretuje nieznaną sobie małą ojczyznę w postaci kresowego mikrokosmosu, zmiecionej za sprawą wojny raz na zawsze z powierzchni ziemi. Tym samym przyjmuje do własnego piszącego ciała obcą, traumatyczną wydzielinę, która rośnie w ustach jako coś tajemniczego, nieznanego, niepochoźącego z podmiotowego doświadczenia. Jedno jest pewne – „ludzie, sami żywi, promieniają swoimi zmarłymi”¹⁷, ale także cudzymi zmarłymi.

By zatem skutecznie przemyśleć na nowo zagadnienie konstrukcji podmiotowości u Lipskiego, trzeba koniecznie wziąć pod uwagę fakt, że owo „ja” nie jest li tylko „nosicielem pamięci” (jak ostatecznie uznaje Agnieszka Dauksza¹⁸), lecz także „nosicielem śmierci”, także tej, która jako fantom nadchodzi ze strony innego. Oznaczałoby to, że wciąż mamy do czynienia z *sylllepsis* – z tym że dotyczyłaby ona sytuacji, gdy tekst staje się przestrzenią rezonującą ze złożoną wewnętrzną topografią podmiotu, nie chodziłoby zaś o figuratywne umiejscowienie siebie-jako-sobowtóra mówiącego w utworze.

Opierając się na tak rozumianej „topograficznej sylleptyczności”, chciałbym w niniejszym artykule dokonać zarówno próby interpretacji *Miasteczka*, jak

¹⁴ L. LIPSKI: *Niespokojni*. W: TENŻE: *Powrót...*, s. 28–29. Dalsze cytaty z tego utworu oznaczam w tekście jako N, wraz z podaniem numeru strony.

¹⁵ Por. A. LANDSBERG: *Pamięć protetyczna*. Przeł. M. SZEWCZYK. W: *Antropologia kultury wizualnej*. Red. I. KURZ, P. KWIAKOWSKA, Ł. ZAREMBA. Warszawa 2012, s. 690–698.

¹⁶ Niedatowany list Leo Lipskiego do Michała Chmielowca...

¹⁷ L. LIPSKI: *Waadi*. W: TENŻE: *Powrót...*, s. 192. Dalsze cytaty z tego utworu oznaczam w tekście jako W, wraz z podaniem numeru strony.

¹⁸ A. DAUKSZA: *Nosiciel pamięci. Ekonomia afektu Leo Lipskiego*. W: TAŻ: *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*. Warszawa 2017, s. 117–158.

i próby analizy jego miejsca w planie twórczości Lipskiego. Pierwsza część tekstu jest w dużej mierze spekulacją o źródłach, z których wypływa ta dziwna kresowa *quasi*-idylla, natomiast w części drugiej proponuję odczytania niektórych motywów i wątków samego utworu.

1

Wątek studiów nad kulturą Kresów pojawił się u Lipskiego po raz kolejny w minieseju *Jak powstawał „Piotruś”* – oto jego ważny fragment:

Nie zaprzeczam, że nostalgia za Polską tkwi we mnie. Ale w danym wypadku, przy bardziej uniwersalistycznym podejściu do tematu, pragnąłem pokazać tęsknotę człowieka za utraconym światem dzieciństwa i w ogóle przeszłości. U mnie siłą rzeczy musiał to być opis Polski – choć świadomie wybrałem nie świat mego niemal ojczystego Krakowa, ale zupełnie mi obcych Kresów, które znam tylko ze specjalnie przeprowadzonych studiów [...]¹⁹.

Zastanawia ta strategia nostalgicznego opowiadania o ojczyźnie poprzez wybranie jej najmniej sobie znanego obszaru – oznacza to właściwie, że tworzyć się będzie symulakryczną wariację na temat części pewnej nigdy niedostępnej całości. Należałoby wziąć pod uwagę inne rozumienie nostalgii niż to, które wiąże się z pragnieniem odtworzenia przeszłości za pośrednictwem łagodnej anamnezy. To, co minione, nie tylko już nie istnieje, ale pozostaje poza możliwością prostej tekstowej rekonfiguracji – może zaistnieć jedynie w formie silnie zniekształconej wizji oderwanej od wspomnieniowego źródła.

Kresy komponowane z perspektywy „maksimum wygnania”²⁰ reprezentują niespełnione i niespełnialne pragnienie suplementacji pamięci o „raj-baj utracony”²¹, który mógłby nawrócić w literackiej prezentacji. Pragnienie należy tutaj rozumieć tak, jak proponuje to Adam Lipszyc: „[...] nasze pragnienie jest określone jako niemożliwe dążenie do powtórzenia czegoś, czego nigdy nie było”²². Innymi słowy, „kresowa nostalgia” nie jest w tym przypadku niczym innym niż cytatem, który może fantomowo uzupełnić symboliczną pustkę funk-

¹⁹ L. LIPSKI: *Jak powstawał „Piotruś”*. W: TENŻE: *Paryż ze złota...*, s. 91–92.

²⁰ I. BACHMANN: *Ein Maximum an Exil (über Leo Lipski)*. In: TAŻ: *Kritische Schriften*. München 2005, s. 440, 442–443. O tekście Bachmann pisze Adam LIPSZYC w eseju *Część śmierci: bierny frankizm i czarna gnoza w „Piotrusiu” Leo Lipskiego*. „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 354.

²¹ Ta fraza pojawia się u LIPSKIEGO trzykrotnie: w *Paryżu ze złota (Paryż ze złota...*, s. 28), w utworze *Chamsin* (tamże, s. 80) i w *Piotrusiu (Powrót...*, s. 220).

²² A. LIPSZYC: *Imię jako pępek snu, czyli jak odzyskać rzeczy, których nigdy nie mieliśmy*. „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 31.

cjonującą w rozpisywanym przez Lipskiego anomicznym świecie-po-katastrofie. By od-twarzać coś, co właściwie jest dopiero do-twarzane, autor musi zasięgnąć martwego języka kresowej idylli, który jednak uległ retroaktywnym zniekształceniom i wgnieceniom pod wpływem wojennej entropii. Dlatego też, jak okaże się niebawem, *Miasteczko* jest utworem pozbawionym niewinności, jaką mogłaby charakteryzować się zmitologizowana²³ opowieść o „kraju lat dziecińczych”, nawet jeśli byłaby to wciąż opowieść brzuchomówcy. Tekstem tym rządzi raczej logika (trudno określić, czy dobrego, czy złego) snu – będzie to jednak określenie właściwe tylko wówczas, gdy przyjmiemy się za Zygmuntem Freudem, że w śnie istnieje nie tylko przetworzony materiał świadomości, ale także to, co ukazuje się w nim po raz pierwszy, pozbawione „rzeczywistego” pierwowzoru i nadchodzące już w zniekształceniu – tzw. pępek snu. Jak słusznie zauważa Lipszyc, z tym „nieznanym możemy być połączeni tylko poprzez zerwanie, tylko za pośrednictwem blizny – czyli właśnie pępka”²⁴.

Skąd biorą się obrazy nieprzynależne pamięci, a jednak usilnie utrzymujące się w topograficznej sylleptyczności podmiotu? Według jednej z hipotez można zakładać, że mamy do czynienia z przejściem czyjejś opowieści, która zostaje zanektowana przez podmiot, a następnie wypowiedziana tak właśnie, jakby czynił to brzuchomówca. Motyw przechwytywania oraz protezowania pamięci i głosu pojawia się zresztą u Lipskiego zupełnie jednoznacznie w nieco innym kontekście w utworze *Paryż ze złota*: „Teraz będę się posługiwał wspomnieniami Staszka, a także i Lotki, jak szczudłami”²⁵. W tym samym tekście Lipski wspomina o swoim przyjacielu Edwinie Jędrkiewicz, który przed wojną pracował jako nauczyciel w położonym w województwie stanisławowskim mieście Jaremcze. Oto zdjęcie:

Fotografię mam tutaj, leży przede mną, starszy siwawy pan, z wąsami i o falistych włosach, stoi na tle kwitnącej gruszy. Serduszka wycięte w balkonie, jakieś Jaremcze, Czarnohora, jakiś „mój raj-u-baju utracony”, odtworzony przez nostalgię²⁶.

W twórczości autora *Niespokojnych* istnieje ważny nurt związany z etyczną, mesjańską pracą świadczenia w imieniu utraconych istnień i wobec wygasłych intymnych opowieści²⁷. Jeżeli weźmie się to pod uwagę przy lekturze zacytowa-

²³ Na znaczenie zabiegu mityzacji w *Miasteczku* zwraca uwagę Marta Tomczok (CUBER). Zob. TAŻ: *Proza Leo Lipskiego. Poetyka i egzystencja*. Praca doktorska. Katowice 2006, s. 131–135.

²⁴ A. LIPSZYC: *Imię jako pępek...*, s. 23.

²⁵ L. LIPSKI: *Paryż ze złota*. W: TENŻE: *Paryż ze złota...*, s. 20.

²⁶ Tamże, s. 28.

²⁷ Do tego nurtu w sposób najwyrazistszy należy *Sarni braciszek* – o tytułowym bohaterze opowiadania mówi narrator następująco: „On już odchodzi ode mnie. Zasnuwa się mgłą. Gdy jemu coś się stało, to nie mamy prawa istnieć, ani ja, ani Ty” (w: *Powrót...*, s. 271–272, cytowane zdanie pochodzi ze s. 272). Imperatyw świadczenia w imieniu innego jest w nieco odmienny sposób obecny w *Niespokojnych*.

nego fragmentu, stanie się zrozumiałe, że fantazmatyczne odkształcenie świata kresowego nie jest tylko arbitralną fikcyjną inwencją. Dla Lipskiego nostalgia to pas transmisyjny głosu, który zanikł – pozwala zebrać słabe ślady odcisnięte w pamięci przez innego.

Na odmienne prawdopodobne źródło fascynacji polesko-wileńskim uniwersum wskazuje Maciejowska:

Lipski [...] nigdy nie był na Kresach i znał je tylko z lektur oraz, prawdopodobnie, opowiadań Ireny. Zapewne tęsknota za nią spowodowała taki wybór²⁸.

Chodzi tu o Irenę Lewulis, czyli, jak wynika z ustaleń badaczki, partnerkę i miłość życia Lipskiego, a także, co w tym kontekście ważne, absolwentkę Uniwersytetu Wileńskiego. Ich związek rozpadł się ze względu na wyjazd Lewulis, pisarki oraz członkini antyfaszystowskiego ruchu oporu, z Izraela do Australii. To wydarzenie, jak się wydaje, było dla Lipskiego traumatyczne i wiązało się z rodzajem nieprzebytej żaloby. Od tego momentu Irena pojawia się w tekstach pisarza na różne sposoby, jednak, jak stwierdza Maciejowska, spotyka się to z silnym oporem ze strony Gliksman, starającej się zatuszować ślady obecności byłej partnerki autora²⁹. Lewulis została zatem pozbawiona swojego miejsca w opowiadaniu *Waadi*, gdzie bohaterka opowiada bajki o tytułach zaczerpniętych z jej utworów, zniknęła również dedykacja świadcząca o tym, że to dla niej właśnie opowiadanie zostało napisane. Wyretuszowana i uznana za tabu Lewulis staje się czymś w rodzaju sekretu – wiodą do niego tropy, które jedynie słabo prześwitują przez tekst. W zaistniałej sytuacji trudno dziwić się, że, jak odnotowuje Maciejowska, planowana książka, „oparta na wspomnieniach Ireny z konspiracyjnej działalności we Francji”³⁰ (znowu brzuchomówstwo!), została bardzo szybko zarzucona. Znaczący i koronny wydaje się fakt, że *Miasteczko*, jak głosi uwaga zamieszczona pod tytułem, zostało „przypisane Łucji”; tym samym jedna sygnatura blaknie, a druga zostaje na niej nadpisana. Głos Ireny zostaje wraz z jej opowieścią (czyżby dotyczyła ona dzieciństwa na pograniczu polesko-wileńskim?) pogrzebany we wnętrzu sylleptycznej topografii, przylegając do niej i wytracając swoją klarowną afiliację.

W celu opisu takich podmiotowych „żmutów” metaforą brzuchomówienia posługiwał się również węgierski filozof i psychoanalityk Nicolas Abraham, którego teoria fantomu może okazać się nam bardzo w tym miejscu przydatna:

²⁸ A. MACIEJOWSKA: *Słowo wstępne...*, s. 19.

²⁹ Gliksman utrudniała również dostęp do informacji o Lewulis, a także o innych bliskich Lipskiemu kobietach, badaczkom: Maciejowskiej i Gosk. Nie pozwalała im przede wszystkim zapoznać się z listami miłosnymi – jak pisze Gosk: „Nie wszystkie materiały mogłam obejrzeć. W walizce [w której Gliksman przechowywała maszynopisy Lipskiego – A.Z.] znajdowały się bowiem także numerowane listy do kobiet, z którymi utrzymywał bliższe stosunki, a więc bardzo prywatne. Nie dostałam ich do ręki” (H. Gosk: *Walizka z bibułkami...*, s. 338–339).

³⁰ A. MACIEJOWSKA: *Słowo wstępne...*, s. 20–21.

Fantom jest tworem nieświadomości, która – nie bez powodu – nigdy się nie uświadomiła. [...] Jest oczywiste, że funkcją fantomu nie jest dynamiczne wyparcie. Jego kompulsywne, okresowe powroty wychodzą poza definicję formacji symptomu jako powrotu wypartej treści; działa on jak brzuchomówca, obcy twór w topografii mentalnej pacjenta. Wyobrażenia powstałe w wyniku obecności tego obcego nie mają nic wspólnego z klasycznymi fantazjami. Nie utrzymują topograficznego *status quo* ani nie odzwierciedlają jego zmiany. Zamiast tego w swojej niechcianej obecności przybierają formę surrealistycznych fantasmagorii lub wypowiedzi przypominających twórczość OuLiPo³¹.

„Skoncentrowana nierealistyczna opowieść ludowa”, szczególnie wzięwszy pod uwagę jej niezwyklej organizację językową (o czym za chwilę), może być literackim wyrazem czasoprzestrzennej aktywności fantomu, który „zaświadcza o istnieniu zmarłych pochowanych w innym”³². Chęć powrotu do czegoś, czego się nie miało, nie jest tu niespodziewanie niczym paradoksalnym; fantom sprawia bowiem, że odpowiedź na pytanie: „i czyje to wszystko?”³³, nie może zostać jednoznacznie udzielona.

Niezależnie od tej koncepcji warto wziąć pod uwagę inną hipotezę, związaną z pojęciem „ból fantomowego” – sytuacji, w której odczuwa się silne, iluzoryczne dolegliwości bólowe ze strony amputowanej kończyny³⁴. Coś, co zostało odebrane, wciąż w dojmujący sposób daje o sobie znać – paradoksalnie ani jest, ani nie jest. Wydaje się, że wiele fragmentów w twórczości Lipskiego wskazuje na fakt, że chodzi tu o ból rozciągający się na wszystkie możliwości życia, które zostały mu odebrane, że ból ten trzęsie sarkofagiem, jakim jest sparaliżowane ciało. Fantazmatyczna opowieść o Kresach może być jednym z takich niezrealizowanych witalnych scenariuszy rozpisanych w kruszejącym języku, historią, w której nieprzeżyte życie powtarza się w nostalgicznej opowieści. W „zamurowanym cielem”³⁵ znajduje się krypta, „grobowiec pragnienia”³⁶: przebywa w niej ta część życia, która nie mogła zaistnieć i po której odczuwa się żalobę.

Ważną częścią składową traumatycznych procesów redukcji jest język – widać to najjaskrawiej w *Piotrusiu*: „Język, którym myślę, rozpada się i kruszy. Jest niby-mamrotaniem starych kobiet, co moczą biszkopty w mleku” (Pio 213).

³¹ N. ABRAHAM: *Notes on Phantom: A Complement to Freud's Metapsychology*. Trans. N. RAND. „Critical Inquiry” 1987, Vol. 13, no 2, s. 289–290. Na potrzeby niniejszego artykułu fragment anglojęzycznej wersji tekstu przełożył Jakub Żabiński-Sikorski, któremu serdecznie dziękuję.

³² Tamże, s. 291.

³³ Z. RUDZKA: *Krótką wymianą ognia*. Warszawa 2018, s. 66.

³⁴ Por. fascynujące rozważania Elisabeth Grosz o fantomowych kończynach w: *TAŻ: Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington 1994, s. 62–86.

³⁵ L. LIPSKI: *Piotruś...*, s. 256. Dalsze cytaty z tego utworu oznaczam w tekście jako Pio, wraz z podaniem numeru strony.

³⁶ J. DERRIDA: *Fora*. „Kanciaste” słowa Nicolasa Abrahama i Marii Torok. Przeł. B. BRZEZIC-KA. „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 130.

Do przyczyn tego stanu rzeczy należy niewątpliwie wojenna anomia, która anuluje możliwość wypowiedzi w języku spójnym i syntaktycznie poprawnym³⁷; wydaje się jednak, że warto te pojawiające się regularnie uwagi powiązać z faktem, że Lipski przeszedł udar, którego wyjątkowo dojmującą konsekwencją była afazja. Oto, co czytamy w życiorysie sporządzonym przez autora dla paryskiego Instytutu Literackiego:

Zostałem wysłany (r. 1945), jak wielu innych, na uniwersytet do Bejrutu i postanowiłem się nauczyć powojennego zawodu. Tam zostałem sparaliżowany i utraciłem mowę. Przewieziono mnie do Palestyny i tam, po 3 latach, nauczyłem się mówić po polsku. Po niemiecku zapomniałem, nie mówiąc już o francuskim³⁸.

Pozbawiony języka matki (niemczyzny) Lipski zmuszony jest do posługiwania się mową, która nigdy nie była mu najbliższa, a która powraca w granicznej sytuacji jako pewna konieczność. W tym sensie język polski nie jest, jeśli chcieć skorzystać z koncepcji Waltera Benjamina³⁹, językiem imion, ale narzeczem uwikłanym w komunikacyjną teleologię, w dodatku narzeczem roztraskanym i wpędzonym w stan wyjątkowy. Więcej niż słuszne jest zatem stwierdzenie Piotra Sadzika, że „właściwa tej twórczości resztkowa polszczyzna, przeżywiec z kasaty dawnych zdolności artykulacyjnych”, jest „wynikiem ciągłego przekładu z afatycznej niemoty”⁴⁰, językiem protetycznym, którego nie da się ostatecznie ani posiąść, ani całkowicie odrzucić⁴¹. Wmuszona w siebie, inkorporowana mowa nie jest dana raz na zawsze, ale również się wytraca. Lipski odnotowuje ten fakt z dużym niepokojem w znanym już nam liście do Chmielowca:

Zastanawia mnie każde słowo polskie, a już całkiem nie rozumiem Parandowskiego „Godziny śródziemnomorskiej”. O ile czytałeś, wytłumacz mi choć „Ostatnią podróż Odyseusza”?⁴²

³⁷ Interesującego omówienia tej tematyki (w kontekście pisarstwa Leopolda Buczkowskiego) dostarcza artykuł: P. SADZIK: *Wykoleić język, wykoleić historię*. „Anarchiwum” Leopolda Buczkowskiego. „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2015, nr 3, s. 86–97.

³⁸ L. LIPSKI: Życiorys. W: Materiały redakcyjne, korespondencja i hasła do „Słownika Emigracji”. Red. W. SIKORA. Hasło: Leo Lipski-Lipschuetz. ILK SE 01 Lipski. Archiwum Instytutu Literackiego „Kultura” w Maisons-Laffitte, cyt. za: P. SADZIK: *Zdrobniałe jękanie. Teologia afatyczna w „Piotrusiu” Leo Lipskiego*. „Wielogłos” 2019 (w druku). Za możliwość przedpremierowego zapoznania się z tekstem serdecznie dziękuję jego Autorowi.

³⁹ W. BENJAMIN: *O języku w ogóle i o języku człowieka*. Przeł. A. LIPSZYC. W: W. BENJAMIN: *Konstelacje*. Przeł. A. LIPSZYC, A. WOŁKOWICZ. Kraków 2012, s. 1–18.

⁴⁰ P. SADZIK: *Zdrobniałe jękanie...*, s. 21–22.

⁴¹ Sadzik ma rację również wtedy, gdy zauważa, że doświadczenie Lipskiego sytuuje się bardzo blisko stanu, który Jacques Derrida opisał słynnym zdaniem: „Mam tylko jeden język i to nie jest mój język” (J. DERRIDA: *Jednojęzyczność innego, czyli proteza oryginalna*. Przeł. A. SIEMEK. „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12, s. 27).

⁴² Niedatowany list Leo Lipskiego do Michała Chmielowca...

Ze znacznie większą dosadnością i okrucieństwem potwierdza to Marian Pankowski, gdy w liście do Giedroycia znęca się nad dramatem *Knajpa*: „A język! Boże, ten człowiek traci polszczyznę...”⁴³.

Stawka zmagania Lipskiego jest bardzo wysoka – chodzi o rozcięcie języka, którym ledwo jest w stanie się posługiwać, aby odnaleźć punkt własnej intymności; wciąż jednak będzie to dziwne, wewnętrzno-zewnętrzne stanowisko⁴⁴. Być może w poszukiwaniu tej mniejszościowej⁴⁵, językowej dyspozycji Lipski z takim zaangażowaniem pragnął rozpocząć studia nad pograniczną mową Kresów Północno-Wschodnich, łączącą w sobie języki polski, białoruski, litewski i zachodniopoleski. Skoro język oficjalny, czysty jest znacznie bardziej wrogi niż gościnny, to Lipski postanawia oddać się badaniom marginalnego języka, który uległ destrukcji wraz ze światem przezeń wyrażanym. Wykorzystuje go tak, jakby to on właśnie był przedmiotem utraty i nostalgicznej reparacji, maskuje zaś jego protetyczność. Brzuchomówczy komunikat, w bolesnej dialektyce jednocześnie zinkorporowany i obcy, jest wyrażony za pomocą języka mieszanego – języka wykorzenionego mieszanka.

2

O „języku mieszanym” pisze Lipski w przedmowie do *Miasteczka*. Ta krótka nota jest dla nas bardzo ważna, jako że przedstawia plan nigdy niepowstałej całości, w skład której miało wchodzić interesujące nas tu opowiadanie. Wygląda to następująco:

Ola jest małą dziewczynką i mieszka w małym miasteczku. Nawiązuje się pewien kontakt między nią i starym chłopem Żemajtisem. Żemajtis musi iść do bobrów na zlecenie aptekarza i mała prosi, aby ją zabrał ze sobą. Teraz zaczyna się część, która powinna być połączeniem bardzo ścisłych obserwacji, struktur językowych (polsko-litewsko-białoruskich) – obyczajowych, geologicznych, przyrodniczych – z równoczesnym wspinaniem się Oli i Żemajtisa na Wielkie Drzewo. Czym wyżej, tym silniej elementy zwykłości podlegają transmutacji i, nie zdając sobie z tego sprawy, dziewczynka i stary chłop, wspinając się ku

⁴³ Cyt. za: J. BURNATOWSKI: *Jerzy Giedroyc i Marian Pankowski. Listy dotyczące powieści „Matuga”*. *Glosa do dziejów pewnej współpracy*. „Ruch Literacki” 2017, z. 2, s. 210.

⁴⁴ Zob. P. SADZIK: *Zdrobniałe jękanie...*

⁴⁵ Analizę twórczości Lipskiego z perspektywy Deleuzjańskich kategorii mniejszościowości i literatury mniejszej przeprowadził Andrzej FRĄCZYSTY – TENŻE: *Jak działa pisarz mniejszy? Przypadek Leo Lipskiego*. „Mały Format” 2018, nr 5. Dostępne w Internecie: <http://malyformat.com/2018/06/jak-dziala-pisarz-mniejszy-przypadek-leo-lipskiego/> [data dostępu: 12.04.2019].

wierzchołkowi, zbliżają się do samej esencji życia, które jest aglutynacją tamtejszości – wody, bagien, drzew, języka mieszanego. Tak się ma przedstawiać całość.

M 258

Życie jest gdzie indziej – do jego esencji można dotrzeć jedynie w przestrzeni utraconej, gdzie ujawnia się ono na moczarach, w sennej karczynie, na jarmarku. Witalne znaczenie tej „aglutynacji tamtejszości” może zostać odkryte dzięki wspinaczce na Wielkie Drzewo, które może między innymi przywołać na myśl obecne w tradycji judaistycznej *ec chaim*, czyli Drzewo Życia, będące zarówno częścią wyobrażenia rajskiego, jak i prefiguracją świata nadchodzącego po mesjańskiej interwencji⁴⁶. Tę wędrówkę odbyć ma dziwnie dobrana para bohaterów, przy czym w *Miasteczku Lipski* skupia się głównie na dziewczynce o imieniu Ola.

Ta bohaterka wpisuje się we wzorzec przedstawiania dzieci i dziecięcości, jaki w swojej dojrzałej twórczości preferuje Lipski – jest zafascynowana seksem, pociąga ją przemoc, ale także, co najważniejsze, chce nieustannie eksperymentować z ciałem, chce sprawdzać, gdzie leżą granice możliwości życia, tak ludzkiego, jak i nie-ludzkiego. W *Niespokojnych* czytamy o świecie dzieci, który jest „realistycznie czarodziejski, najeżony kiełkującymi problemami, pełen zasadzek, widmowy i filozoficzny” (N 96); wypada dodać, że ma on w sobie coś anarchicznego lub nawet psychotycznego, jeśli chodzi o stosunek do prawa. „Dzieciom Lipskiego” nie chodzi o parodiowanie dorosłych czy konstytuowanie magicznej krainy – zależy im raczej na ekstremalnych zabawach (z) życiem, zabawach o najwyższym stopniu ryzyka. W *Niespokojnych* Emil głodował w klozecie, a Ewa pozwalała dewiantowi nosić się w walizce⁴⁷, natomiast Ola z *Miasteczka*

Była dzika, chodziła po drzewach, jeździła łódką, rwała owoce, bawiła się w życie, a zwłaszcza bawiła się Marysią, która przyniosła psy. Marysia była potulna, więc denerwowała. Musiała udawać psa.

M 266

⁴⁶ Inną interpretację motywu drzewa (w odniesieniu do sceny z *Piotrusia*, w której przywoływany jest motyw z *Siddharthy* Hermanna Hessego – „Tam się wchodzi na drzewo, by zsunąć się w orgazmie” – Pio 239) przedstawia Marta Cuber: „Ruch w dół zanotowany w *Piotrusiu*, który świadczy o uwalnianiu się z rozkoszy, odsapnięciu i odprężeniu, jest dokładnym przeciwieństwem ruchu, który mają wykonać – w założeniu – Ola z Żemajtisem. [...] Wielkie drzewo z »motta« to zatem nie drzewo poznania dobra i zła, nie Drzewo Życia rosnące w środku raj, lecz drzewo rozkoszy, orientalny symbol” (M. CUBER: *Proza Leo Lipskiego...*, s. 135). Zob. także jeszcze inne ujęcie w: TAŻ: *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego*. Katowice 2011, s. 193–194. Motyw drzewa i drewna jest w *Piotrusiu* stale obecny, szczególnie interesująco – w obrazie Jafy jako „miasta-drzewa” (Pio 211).

⁴⁷ Odpowiednio: N 49–58 i N 70. Zagadnienie dzieciństwa w prozie Lipskiego wciąż czeka na oddzielne, obszerne opracowanie.

Ola jest chyba najokrutniejszą bohaterką Lipskiego – w *Miasteczku* obserwujemy istne *theatrum* przemocy, którego ofiarami są szczenięta⁴⁸, a także koleżanka Oli, Marysia. Jej propozycja zabawy jest prosta, a jednocześnie wyrażona w sposób absurdalny: „Zrobimy je nie żyć. [...] Czy można je zrobić nieżywe? Muchy to nie był przykład. Chodzi o to, aby były z mięsa” (M 261). Szczenięta zostają pogrzebane żywcem – złożone do ziemi jak do krypty – sam zaś niepokojący, anakolutyczny komunikat Oli przypomina słowa, które wypowiada dziewczynka mieszkająca nad klozetem w *Piotrusiu*: „Proszę, zrób się na pies” (Pio 209). Oto pierwsze z obszernego (jak na kilkustronicowy tekst) katalogu pęknięć i wgnieceń w niby to idyllicznej kresowej topografii, jednocześnie fantomowo powtarzanej i stwarzanej po raz pierwszy.

Przywoływane słowa pojawiają się w *Piotrusiu* jeszcze raz, ale w postaci figuratywnej: w scenie masochistycznego rytuału, w którym Piotruś staje się psem pani Cin, czym doprowadza ją do orgazmu. To podwojenie obowiązuje w pewnym sensie również w *Miasteczku*, z tym że tutaj rolę psa, po przejściu wielu innych upokorzeń, zaczyna odgrywać Marysia; właściwie nie chodzi tu jednak o psa jako abstrakcyjną rolę przyjmowaną w sadomasochistycznej grze, ale o stanie się „pieskami”, strukturalnie tymi samymi, którym przed chwilą zostało odebrane życie. Kolejny akt okrutnego przedstawienia Oli jest dodatkowo wzbogacony o elementy religijne:

- Udawaj piesków. Za to zrobię z ciebie Pana Jezusa i Wszystkich Świętych. Pod topolą.
- I zaczęła się teatralnie modlić:
- Panie Jezusku, zamień się w Marysię, bo ona udaje pieski.

M 266

Zadziwia i niepokoi różnica między uczynieniem Marysi-piesków Jezusem a zabiegiem odwrotnym, właściwie znacznie poważniejszym, bo uruchamiającym zawrotne możliwości herezji. Nie sposób przy tym nie wspomnieć choćby o tym, że w niektórych wersjach Zoharu, najważniejszej księgi żydowskiego mistycyzmu, martwy pies jest wprost identyfikowany jako Jezus⁴⁹. Jedno jest pewne – gdyby tylko „skoncentrowana nierealistyczna opowieść ludowa” została napisana do końca, miałaby szansę stać się bodaj najosobliwszym utworem o „dzieciach i zwierzętach” w historii literatury.

Ola wkracza na drogę religijnej transgresji także wtedy, gdy łączy treści wyczytane z medycznych podręczników z fragmentami biblijnymi w stylu przy-

⁴⁸ Psy podlegają przemocy również w *Niespokojnych* – „Gdy [Ewa – A.Z.] miała lat dziesięć i pół, zaonanizowała na śmierć psa. (Po kryjomu)” (N 70).

⁴⁹ P. MACIEJKO: *Wieloplemienny tłum. Jakub Frank i ruch frankistowski, 1755–1816*. Przeł. J. CHMIELEWSKI. Gdańsk 2014, s. 72, cyt. za: A. LIPSZYC: *Kazimierz Rapacki: O psie, który biegnie przez teksty*. W: TENŻE: *Czerwone listy. Eseje frankistowskie o literaturze polskiej*. Kraków–Budapest–Sydney 2018, s. 363.

pominającym niektóre passusy wydanej ponad trzydzieści lat później *Absolutnej amnezji* Izabeli Filipiak⁵⁰:

I upławy siadały na wszystkim, co żyje, i owijały to, i potem pożerały. I wtedy umrze mąż, który obcował z nią, tylko sam, ale dziewczeczce nic nie uczynisz i upławy znikną. A gdy nie znikną, uczynisz ołtarz.

M 260

Są to, dodajmy, dwa konkretne fragmenty: pierwszy dotyczy kary za gwałt i pochodzi z Księgi Powtórzonego Prawa⁵¹, drugi zaś, o czynieniu ołtarza, pochodzi z Księgi Wyjścia⁵² – z tego samego rozdziału, w którym Mojżeszowi zostaje objawiony dekalog. W opowieści Oli ołtarz ma być uczyniony, by złożyć na nim przebłagalną ofiarę, dzięki której upławy mogłyby zniknąć, a tym samym przestałyby „siadać na wszystkim, co żyje”, by następnie to życie pożerać.

Nie sposób jednak spodziewać się, by coś przeciw upławom mogli zdziałać skarłały ludowy świętek („Chrystusik: z drzewa, skurczony” – M 259) lub wyblakła Maryjka („Na środku stała Matka Boska. Na niebiesko pomalowana. Wszędzie przeświecały gipsowo białe płyty, farba odpadała [...]” – M 263). Być może dlatego Ola z takim zainteresowaniem podpatruje chasydów i, co dla *Miasteczka* charakterystyczne, odnajduje w nich jakąś pierwotną, półdziką energię:

Kiwali się, mieli pretensję do Boga, krzyczeli, wyzywali nawet głośno. Napierali na niego. [...] Były to gwałtowne ruchy, dawne, pradawne, jak u zwierząt. Ruchy namiętne. Krzyczeli na Boga ostrym głosem. Upominali się o coś, nawet – może – grozili mu. Taki był ton modlitwy⁵³.

M 265

Żydowska społeczność miasteczka nie jest liczebnie duża, jednak należą do niej osoby ważne dla życia osady, takie jak bezskutecznie starający się o dziecko Sara i Icek (nie mam pewności, czy w porządku fantazmatycznym wpływu na to nie ma Ola, recytująca przecież niczym inkantacje lub zaklęcia akapity poświę-

⁵⁰ I. FILIPIAK: *Absolutna amnezja*. Poznań 1995. Nazwisko Filipiak jako jednej z kontynuaterek „linii Lipskiego” w polskiej prozie przywołuje Hanna Gosk (*Jesteś sam w swojej drodze...*, s. 84).

⁵¹ „Lecz jeśli mężczyzna znalazł na polu młodą kobietę zaślubioną, zadał jej gwałt i spał z nią, umrze sam mężczyzna, który z nią spał” (Pwt 22,15 za *Biblią Tysiąclecia*).

⁵² „Uczynisz Mi ołtarz z ziemi i będziesz składała na nim twoje całopalenia, twoje ofiary biesiadne z twojej trzody i z bydła na każdym miejscu, gdzie każę ci wspominać moje imię. Przyjdź do ciebie i będę ci błogosławił” (Wj 20,24 za *Biblią Tysiąclecia*).

⁵³ Podobnie modlitwy Żydów postrzega Piotruś: „Tego dnia było jakieś święto. Miałem okazję słyszeć w klozecie modlitwy żydowskie. One nie proszą. Żądają. Mówią do Boga tylko słowami uniżenie. Poza tym mają coś z targu z Bogiem, który wybrał ten naród” (Pio 225). Za tę uwagę dziękuję Piotrowi Sadzikowi.

cone pesarium). Żydzi pojawiają się również jako sprzedawcy podczas rzadko w miasteczku organizowanego jarmarku:

Tak, tłum wielki, budy szewców, łowiący szczury przy pomocy sowy, skupujący skórki kocie, rejwach okropny. Wszelkie relikwie, kostka św. Genowefy, a leki pod masłem. Chłopi pili kwas u Żydówki, ale to już była inna Żydówka.

M 264

Chcę na dłużej zatrzymać się przy ostatnim zdaniu cytowanego fragmentu. Co właściwie oznaczają słowa: „[...] to już była inna Żydówka”, słowa, jak to u Lipskiego bywa, pozostawione bez żadnego komentarza? Czym okazuje się to zdanie, jeśli zestawimy je ze wszelkimi wzmiankami o zapadających się dachach, odpadającej farbie, wyblakłych przedmiotach, „zdechłym koniku”? Być może jest tak, że w tym miejscu dochodzi do rozprucia opowieści – w świat brzucho-mówczej fantazji wdziera się Rzeczywistość⁵⁴, której na imię Zagłada. W jej obliczu nie istnieje żadna, nawet prozopopeiczna względem innego, nostalgia⁵⁵. Niepokojące, retroaktywne nawiedzenie z przyszłości wkracza jedynie na szarą chwilę, jednak już na zawsze zatruwa nurt opowieści i wskazuje, że zmierza ona w ciemną noc. Jest Żydówka, nie będzie Żydówki⁵⁶.

Jeśli zaakceptować przedstawioną – przynajmniej, że ryzykowną – interpretację, to trzeba powiedzieć, że od tej chwili rzeczywistość *Miasteczka* musi jawić się jako rzeczywistość poprzecierana⁵⁷, i to w wielu miejscach. Podmiot, przez który dotychczas przepływał jedynie głos fantomowy, aktywuje swój głos, by w tajemnicy wypowiedzieć własną traumę; jego topograficzna sylleptyczność ujawnia się w szeregu zniekształceń, w efekcie czego świat *Miasteczka* jest chory i zgruchotany. Nawet jeżeli pominiemy wątek aptekarza (będącego zresztą w masochistycznej relacji z matką Oli), który jest w stanie zarówno wyleczyć całe miasteczko, jak i zesłać na nie śmiertelność zarazem, to nie sposób nie zauważyć jeszcze jednej sceny zabawy Oli:

⁵⁴ Zob. opracowanie relacji między fantazją i Rzeczywistością w: N. ABRAHAM, M. TÖRÖK: *Mourning or Melancholia. Introjection versus Incorporation*. Trans. N. RAND. In: N. ABRAHAM, M. TÖRÖK: *The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis*. Vol. 1. Chicago 1994, s. 125–138.

⁵⁵ Derrida pisze: „Mowa żałoby możliwa jest o tyle, o ile to nie my mówimy, lecz w nas i przez nas mówi ktoś inny, o tyle, o ile my sami użyczamy innym głosu, czyniąc z własnej mowy prozopopeję cudzej mowy” (cyt. za: M.P. MARKOWSKI: *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*. Kraków 2013, s. 168). Należy jednak stwierdzić, że prozopopeja w dziele Lipskiego nie ma charakteru nostalgicznego, ponieważ gest „użyczenia” w tym przypadku oznacza rozdarcie i zniekształcenie komunikatu; inny, który przemawia przez nas, nie przemawia w sposób klarowny i pełny. Wydaje się, że jest to jeden z możliwych tropów w kontekście interpretacji *Niespokojnych*.

⁵⁶ Por. M. PANKOWSKI: *Była Żydówka, nie ma Żydówki*. Warszawa 2008.

⁵⁷ Zob. P. PAZIŃSKI: *Rzeczywistość poprzecierana*. Kraków–Budapeszt 2015.

Czasem Ola bawiła się sama sobą. Chciała wiedzieć, jak to jest być ślepym. Kazała się Marysi prowadzić. Czasem używała kija. Macała, co jest przed nią. Chciała wiedzieć, jak się jest kulawym. Przez całe dni kulała. Matka niepo-koła się.

M 266

Jak się jest kulawym? To pytanie, na które odpowiedź znał z pewnością Piotruś. Znał ją pewnie również ten, który w egotyku *Inny skrawek nocy* napisał:

Przewróciłem się
i chwilowo nie wiem, co mam złamane.
Na razie czołgam się do łóżka,
aby się podnieść
i natychmiast przewrócić się
na łóżko⁵⁸.

W kolejnym akapicie *Miasteczka* czytamy o niezwyklej pamięci Oli, dzięki której potrafi ona na przykład wyrecytować po kolei z kalendarza imiona świętych: „Piątek – Zygmunta, sobota – Marii, niedziela – Floriana, poniedziałek – Ireny” (M 266–267). Imię „Irena” pojawia się tutaj bezpośrednio przed sceną, która stanowi kolejne przetarcie w tekstowym świecie. Chodzi o zaskakującą scenę lektury:

Gdy wieczorem czytała książkę, zdawało jej się, że papier jest przezroczysty. Pod nim widziała różne rzeczy, poruszające się. Zwłaszcza widziała uporczywie człowieka w zawoju poprzez książkę. Nie mówiła o tym, boby się śmieli.

M 267

Coś prześwituje przez kartki – coś próbuje się ujawnić, burząc tym samym mozolnie zbudowane uniwersum, istniejące wyłącznie w powtórzeniu. Postać, która z największą chęcią przedarłaby się przez tę papierową barierę, ma na głowie zawój. Być może jest Beduinem? W *Waadi* czytamy:

Wyrosła mi czarna duża broda. Zobaczyłem ją w zupie.
– Wyglądam jak Beduin – powiedziałem do sanitariuszki. Była ze Lwowa. Tam Beduin znaczy Żyd. Zmieszała się.

W 191

Waadi, przypomnę, to także ten utwór, który miał – a później przestał mieć – dedykację dla Ireny Lewulis. Miał również – i w wydaniach opublikowanych za życia autora mieć przestał – tytuły bajek napisanych przez Lewulis.

⁵⁸ L. LIPSKI: *Inny skrawek nocy*. W: TENŻE: *Paryż ze złota...*, s. 45.

Wydaje się – korzystam tutaj z metodologii dostarczanej przez przywoływany nieco wcześniej esej Lipszyca – że scena lektury i scena z jarmarku to dwa pętki snu-tekstu, czyli miejsca, w których dotyka on tego, co nieznanne. Tekst jest wokół nich zogniskowany, choć opierają się one ostatecznemu rozszyfrowaniu i zmuszają do stawiania ryzykownych hipotez. W nich prezentuje się zbiór wzajemnych nałożeń i przesunięć różnych głosów. W nich tekst traci swoją fantazmatyczną powłokę i staje na krótką chwilę w obliczu Rzeczywistości. W nich wreszcie uwidacznia się cała skomplikowana struktura afatycznego i anomicznego podmiotu, którego wnętrzu jest kryptą dla nigdy nieuobecnionej, a boleśnie dającej o sobie znać cząstki „ja”.

Podmiot ten, rozszczepiony i uwikłany w fantomowe nawiedzenia, nie może „odzyskać rzeczy, których nigdy nie miał”⁵⁹, dlatego też pozostaje mu tylko Imię, będące zresztą, jak dowodzi Lipszyc, właściwym, „szczęśliwym” zawężeniem snu-tekstu. Być może jest nim to Imię, które, jak zapamiętała Ola, nadchodzi w poniedziałek.

Bibliografia

- ABRAHAM N.: *Notes on Phantom: A Complement to Freud's Metapsychology*. Trans. N. RAND. "Critical Inquiry" 1987, Vol. 13, no 2, s. 287–292.
- ABRAHAM N., TÖRÖK M.: *Mourning or Melancholia. Introjection versus Incorporation*. Trans. N. RAND. In: N. ABRAHAM, M. TÖRÖK: *The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis*. Vol. 1. Chicago 1994, s. 125–138.
- BACHMANN I.: *Ein Maximum an Exil (über Leo Lipski)*. In: I. BACHMANN: *Kritische Schriften*. München 2005, s. 439–449.
- BENJAMIN W.: *O języku w ogóle i o języku człowieka*. Przeł. A. LIPSZYC. W: W. BENJAMIN: *Konstelacje*. Przeł. A. LIPSZYC, A. WOŁKOWICZ. Kraków 2012, s. 1–18.
- BURNATOWSKI J.: *Jerzy Giedroyc i Marian Pankowski. Listy dotyczące powieści „Matuga”*. *Glosa do dziejów pewnej współpracy*. „Ruch Literacki” 2017, z. 2, s. 199–216.
- CUBER M.: *Proza Leo Lipskiego. Poetyka i egzystencja*. Praca doktorska. Katowice 2006.
- CUBER M.: *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego*. Katowice 2011.
- DAUKSZA A.: *Nosiciel pamięci. Ekonomia afektu Leo Lipskiego*. W: A. DAUKSZA: *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*. Warszawa 2017, s. 117–158.
- DERRIDA J.: *Fora. „Kanciaste” słowa Nicolasa Abrahama i Marii Torok*. Przeł. B. BRZEZICKA. „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 122–168.
- DERRIDA J.: *Jednojęzyczność innego, czyli proteza oryginalna*. Przeł. A. SIEMEK. „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12, s. 24–112.
- FILIPIAK I.: *Absolutna amnezja*. Poznań 1995.

⁵⁹ A. LIPSZYC: *Imię jako pępek...*, s. 38.

- FRĄCZYSTY A.: *Jak działa pisarz mniejszy? Przypadek Leo Lipskiego*. „Mały Format” 2018, nr 5. Dostępne w Internecie: <http://malyformat.com/2018/06/jak-dziala-pisarz-mniejszy-przypadek-leo-lipskiego/> [data dostępu: 12.04.2019].
- GOSK H.: *Jesteś sam w swojej drodze. O twórczości Leo Lipskiego*. Izabelin 1998.
- GOSK H.: *Posłowie*. W: L. LIPSKI: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*. Wybór, oprac. i posłowie H. Gosk. Izabelin 2002, s. 183–199.
- GOSK H.: *Walizka z bibułkami. Edycja „Paryża ze złota...” Leo Lipskiego*. „Narracje o Zagładzie” 2017, nr 3, s. 337–344.
- GROSZ E.: *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington 1994.
- LANDSBERG A.: *Pamięć protetyczna*. Przeł. M. SZEWCZYK. W: *Antropologia kultury wizualnej*. Red. I. KURZ, P. KWIATKOWSKA, Ł. ZAREMBA. Warszawa 2012, s. 690–699.
- LIPSKI L.: *Miasteczko*. „Kultura” 1964, nr 5 (200), s. 69–79.
- LIPSKI L.: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*. Wybór, oprac. i posłowie H. Gosk. Izabelin 2002.
- LIPSKI L.: *Powrót*. Paryż–Kraków 2015.
- LIPSKI L.: *Życiorys*. W: *Materiały redakcyjne, korespondencja i hasła do „Słownika Emigracji”*. Red. W. SIKORA. Hasło: Leo Lipski-Lipschuetz. ILK SE 01 Lipski. Archiwum Instytutu Literackiego „Kultura” w Maisons-Laffitte.
- LIPSKI L., CHMIELOWIEC M.: *Korespondencja*. Archiwum Emigracji w Toruniu. AE/MC/VIII/ 2 KOR. OS. z Leo Lipschützem.
- LIPSKI L., GIEDROYC J.: *Korespondencja*. W: L. LIPSKI: *Listy do redakcji*. ILK Korespondencja Redakcji Lipschutz L. Archiwum Instytutu Literackiego „Kultura” w Maisons-Laffitte.
- LIPSZYC A.: *Część śmierci: bierny frankizm i czarna gnoza w „Piotrusiu” Leo Lipskiego*. „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 333–355.
- LIPSZYC A.: *Imię jako pępek snu, czyli jak odzyskać rzeczy, których nigdy nie mieliśmy*. „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 19–39.
- LIPSZYC A.: *Kazimierz Rapacki: O psie, który biegnie przez teksty*. W: A. LIPSZYC: *Czerwone listy. Eseje frankistowskie o literaturze polskiej*. Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2018, s. 353–370.
- MACIEJKO P.: *Wieloplemienny tłum. Jakub Frank i ruch frankistowski, 1755–1816*. Przeł. J. CHMIELEWSKI. Gdańsk 2014.
- MACIEJOWSKA A.: *Słowo wstępne*. W: L. LIPSKI: *Powrót*. Paryż–Kraków 2015, s. 7–23.
- MARKOWSKI M.P.: *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*. Kraków 2013.
- PANKOWSKI M.: *Była Żydówka, nie ma Żydówki*. Warszawa 2008.
- PAZIŃSKI P.: *Rzeczywistość poprzecierana*. Kraków–Budapeszt 2015.
- RUDZKA Z.: *Krótką wymiana ognia*. Warszawa 2018.
- SADZIK P.: *Wykoleić język, wykoleić historię*. „Anarchiwum” Leopolda Buczkowskiego. „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2015, nr 3, s. 86–97.
- SADZIK P.: *Zdrobniałe jakanie. Teologia afatyczna w „Piotrusiu” Leo Lipskiego*. „Wielogłos” 2019 (w druku).
- WIERZEJSKA J.: *Retoryczna interpretacja autobiograficzna. Na przykładzie pisarstwa Andrzeja Bobkowskiego, Zygmunta Haupta i Leo Lipskiego*. Warszawa 2012.
- ZAJĄC A.: *Do-świadczanie anomiczne. „Święty Paweł” Leo Lipskiego*. W: *Imiona anomii. Literatura wobec doświadczenia stanu wyjątkowego*. Red. P. SADZIK. Warszawa 2019, s. 213–241.

Antoni Zajac

“Monday – Irena’s name day”
Leo Lipski’s Phantom Kresy Territories

Summary

The article is devoted to Leo Lipski’s short story, entitled “Miasteczko” [“A Small Town”], while its argument focuses on the traces and figures of subjectivity, yet those departing from the classical readings. Moreover, this text connects them with the issues of spectral transmission and prosthetic memory, visible in Lipski’s phantasmatic description of the eponymous small town. It is shown that the relation between experience (also a traumatic one), narration, and the linguistic structure of subjectivity can be rethought in Lipski’s works by means of memory studies, and Maria Török and Nicolas Abraham’s psychoanalytical theory.

Key words: Borderlands/Kresy, Leo Lipski, memory, phantom, Nicolas Abraham, trauma



KATARZYNA SZYMAŃSKA

<http://orcid.org/0000-0002-8873-357X>

Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Przeciwko Austrii jako pocztówce Wokół książki Moniki Muskały *Między „Placem Bohaterów” a „Rechnitz”* *Austriackie rozliczenia*

Książka Moniki Muskały, wielokrotnie nagradzanej tłumaczki utworów między innymi Thomasa Bernharda, Wenera Schwaba, Friedricha Schillera, Gerharda Rotha, Heinerja Müllera czy Franka Wedekinda, dramatopisarki¹, która czasami sięga po formę filmową², ale też od dawna uważnej komentatorki oraz interpretatorki niemieckojęzycznej rzeczywistości artystyczno-literackiej i społecznej, rozpoczyna się słowami: „Dla Jolandy”, i, jak czytamy dalej, powstała „w domu, który kiedyś był jej domem”³. Na rewersie strony z dedykacją autorka przytacza fragment jednego z donosów, jakie słał do gestapo dr Friedrich

¹ Trzy sztuki, które autorka napisała pod pseudonimem Amanita Muskaria wraz ze swoją siostrą Gabriellą Muskałą, to: *Podróż do Buenos Aires. Work in Regress* (2001), *Daily Soup* (2007) i *Cicha noc* (2016). Wspólnie z Januszem Margańskim powstało natomiast libretto musicalu *W pogoni za bajką* (2011). Tak w wywiadzie dla portalu ZAiKS.TEATR Muskała mówiła o sztukach stworzonych wraz z siostrą: „Piszemy zawsze o pamięci, a raczej niepamięci” („*Bez formy rzeczywistość jest amebą*”). Z M. MUSKAŁĄ rozmawia J. BIERNACKA. „ZAiKS.TEATR” 2017, nr 12. Dostępne w Internecie: http://www.zaiksteatr.pl/rozmowaz.id_502,monika_muskala [data dostępu: 24.07.2019]).

² Monika Muskała jest współautorką scenariusza krótkometrażowego filmu *Pasja według polskiej społeczności miasteczka Pruchnik* (2009) w reżyserii męża tłumaczki, Andreeasa Horvatha, z którym współpracowała także podczas realizacji filmów *Z punktu widzenia emerytowanego portiera* (2006) oraz *Zauroczenie* (2010). W albumach fotograficznych Horvatha – *Jakutien* (2003) i *Heartlands* (2007) – znajdują się natomiast eseje Muskały.

³ M. MUSKAŁA: *Między „Placem Bohaterów” a „Rechnitz”. Austriackie rozliczenia*. Kraków 2016, s. 7. Przy kolejnych przytoczeniach fragmentów tej książki numery stron podaję w nawiasie, bezpośrednio po cytacie.

Hoch, sąsiad żydowskiego małżeństwa Jolandy i Eduarda Biglerów, a na kolejnej, także nienumerowanej, krótką historię ich życia. W dalszych częściach tego obszernego tomu składającego się z krótkich esejów, rozmów i fotografii mieści się jeszcze wiele śladów żydowskich historii, choć są nimi przeważnie narracje literackie. Do rzeczywistych losów żydowskich Muskała powraca tuż przed zamykającym publikację utworem Elfriede Jelinek z 2008 roku pt. *Rechnitz (Anioł Zagłady)*⁴, wspominając wydarzenia, do jakich twórczo nawiązuje dramat austriackiej pisarki.

Omawiany zbiór tekstów i obrazów ukazał się w wydawnictwie Korporacja Ha!art, w serii Linia Teatralna⁵ podejmującej „dyskusję o najnowszej kulturze”, gdzie „wciąż brakuje wnikliwych i interdyscyplinarnych opisów zjawisk, które na trwałe zmieniły oblicze współczesnego teatru” – a w przypadku zdarzeń opisywanych przez Muskała: także współczesnej rzeczywistości kulturowej i społeczno-politycznej.

Tytułowy obszar pomiędzy wiedeńskim Heldenplatz a Rechnitz to niewielka część, wschodni i północno-wschodni bok Austrii. Daleko stąd do Linzu, który Hitler nazywał swoim ukochanym miastem i któremu podarował posąg Afrodyty, do Wels, gdzie mieściło się gimnazjum silnie propagujące idee „Wielkiej Rzeszy” (*Großreich*) i narodowego socjalizmu, do Salzburga czy Mauthausen. Bliżej, choć nadal poza linią Wiedeń – Rechnitz, leży też Graz, w okolicach którego w czasie pierwszej wojny światowej działał obóz Thalerhof⁶. Obszar, który wyznacza tytuł książki Muskały, nie ma charakteru geograficznego, lecz tematyczny (rozliczeniowy). Na tej linii dzieje się coś z pamięcią i austriackim imaginariem dotyczącym czasu od Anschlussu do ostatnich tygodni wojny.

Kompozycja tomu mieszkającej od wielu lat w Austrii Moniki Muskały – połączenie historii prywatnej, wydarzeń społeczno-politycznych i literatury – oddaje specyfikę austriackiej próby rozliczania się z przeszłością, odmiennej od niemieckiego *Historikerstreit*⁷. Publiczna debata dotycząca roli narodowego socjalizmu w historii Niemiec narodziła się w połowie lat 80. z akademickiego

⁴ Pierwodruk tłumaczenia fragmentów tego utworu Jelinek zob. w: „Notatnik Teatralny” 2012/2013, nr 70/71, s. 316–320.

⁵ Linia Teatralna przygotowywana jest pod redakcją Igi Gańczarczyk. Do tej pory w serii tej ukazało się 19 publikacji książkowych, m.in. *Strategie obrazów. Oko historii I Georges’a Didi-Hubermana* (2011) czy *Przeciw Gesamtkunstwerk Heinerja Goebbelsa* (2015). Zob. <http://ha.art.pl/wydawnictwo/linie-wydawnicze/1078-linia-teatralna> [data dostępu: 24.07.2019].

⁶ W czasie pierwszej wojny światowej działał tam austriacko-węgierski obóz dla internowanych.

⁷ Zob. J. Holzer w: *Historikerstreit. Spór o miejsce III Rzeszy w historii Niemiec*. [Red. M. ŁUKASIEWICZ]. Londyn 1990; *Nazizm, Trzecia Rzesza a procesy modernizacji*. Wybór i oprac. H. ORŁOWSKI. Poznań 2000; *O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku*. Red. J. JABŁKOWSKA, L. ŻYLIŃSKI. Poznań 2008; M. MATERNIAK-PAWŁOWSKA, H. OLSZEWSKI: *Spory o narodowy socjalizm na łamach Poznańskiej Biblioteki Niemieckiej*. „Czasopismo Prawno-Historyczne” 2014, T. 66, z. 1, s. 323–336.

sporu historyków⁸, choć jego znacząca część publikowana była w periodykach i książkach broszurowych dostępnych szerokiej, nieakademickiej publiczności⁹. Spór ten został wywołany przez próbę relatywizowania niemieckiej winy i chociaż zakończył się obaleniem mitów oraz stereotypów powtarzanych przez historyków skrajnej prawicy, to mocne głosy strony przeciwnej nie były jednoznaczne z odpowiedzią na wszystkie niewygodne pytania o przeszłość Niemiec. Wiele tematów – zwłaszcza tych związanych z postawami społecznymi w czasie wojny oraz z późniejszym, silnie tkwiącym w myśleniu i zachowaniu, powojennym zapleczem narodowosocjalistycznym – wyraźniej wybrzmiało w literaturze rozliczeniowej, zwłaszcza austriackiej. Tamtejsze mierzenie się z przeszłością (i ówczesną teraźniejszością lat 80.) miało formę rewolty, która wyrzuciła przekonanie o Austrii jako „pierwszej ofierze Hitlera”, rewolty bez przygotowania, jakim w debacie niemieckiej były jej pierwsze, prawicowe głosy osłabiające niemieckość zbrodni, rewolty z gruntu przynależnej teatrowi i językom tak silnym, jak twórczość autorów będących bohaterami książki Muskały.

Tom skomponowany jest w sposób niezwykle precyzyjny, zarówno pod względem doboru oraz kolejności tekstów, jak i przeplatających je fotografii oraz wyróżnionych cytatów. Po przywołanym już fragmencie dotyczącym Jolandy, swoistym liście do czytelnika, zamieszczony jest esej Janusza Margańskiego *Ekskurs i dyskurs (zamiast wstępu)*, główną część książki otwiera natomiast zdjęcie z 15 marca 1938 roku, przedstawiające Burgtheater, a przed nim kolumnę samochodów z Hitlerem na czele, zmierzającą w stronę Heldenplatz. Dalej autorka zarysowuje powojenną atmosferę milczenia i prób wymazania przeszłości, przedstawia kolejne figury ówczesnego zapomnienia: między innymi Kurta Waldheima, który „zapomniał” o pięćdziesięciu tysiącach Żydów deportowanych z Salonik do Auschwitz, Heinricha Grossa, odpowiedzialnego za nazistowskie pseudonaukowe eksperymenty medyczne, czy skrajnie prawicowego Jörga Haidera. Następny fragment książki składa się z komentarza Szymona Wiesenthala do sześćdziesiątej rocznicy Anschlussu i spóźnionych rozliczeń oraz z dwóch pytań z 1998 roku do Gerharda Rotha. *Wybebeszanie* (tytuł kolejnego rozdziału)

⁸ O określeniu tym Stanisław Żerko pisze, że było „dalekie od precyzji, gdyż tylko część uczestników stanowili historycy. Także oskarżenia, jakie padały w trakcie dyskusji, miały niewiele wspólnego z uczciwością naukowego sporu. Niemniej wypadnie przyznać rację Hermanowi Glaserowi, który w wydanej z okazji czterdziestolecia Republiki Federalnej Niemiec trzytomowej syntezie historii kultury RFN podkreślił, że Historikerstreit swym zasięgiem przewyższał wszystkie dotychczas prowadzone w Niemczech Zachodnich dyskusje. Zresztą również w dziejach zjednoczonych Niemiec sporu na tak wielką skalę, tak bardzo upolitycznionego i naładowanego tak silnymi emocjami nie było” (S. ŻERKO: *Ernst Nolte, główna postać niemieckiego „sporu historyków”*. „Biuletyn Instytutu Zachodniego” 2016, nr 267. Dostępne w Internecie: <https://iz.poznan.pl/plik,pobierz,1644,b76a1391a109ee1c17fa0e0f87d379ec/267Noltesporhistorykow.pdf> [data dostępu: 24.07.2019]).

⁹ H. ORŁOWSKI: *Nazizm, Trzecia Rzesza a procesy modernizacji*. „Przegląd Zachodni” 1992, nr 4, s. 81.

to natomiast mechanizm przeciwny do milczącego ukrywania i jeden z głównych rodzajów ekspresji austriackich akcjonistów (między innymi Hermanna Nitscha). Słowo to zahacza też o specyfikę filmów Ulricha Seidla czy – mniej dosłownie – Michaela Hanekego oraz samej literatury austriackiej, która „istnieje, odkąd zaczęła się zastanawiać nad własną tożsamością” (s. 40). Esej ten jest wprowadzeniem do rozdziałów (to zarówno wywiady, jak i teksty Moniki Muskały) poświęconych takim twórcom, jak: Thomas Bernhard, Gerhard Roth, Peter Turrini, Werner Schwab, Felix Mitterer, Peter Handke, Ulrich Seidl i Elfriede Jelinek. Nie sposób nie zauważyć, że część o twórczości Bernharda (w tym rozmowa z Hermannem Beilem¹⁰ oraz rozdział w całości dotyczący *Wymazywania...*) jest najobszerniejsza, co oddaje jej znaczenie dla rozliczeniowej (i nie tylko) literatury tego obszaru¹¹.

Austriackie rozliczenia rozpoczęła gwałtownie dopiero (nie bez znaczenia jest, że słowo to pojawia się w książce Muskały nader często) afery Waldheima z 1986 roku, który pominął w swoim życiorysie niewygodne – zwłaszcza w czasie kampanii prezydenckiej – lata wojny. W tym samym roku ukazała się też powieść-testament Bernharda *Wymazywanie. Rozpad*, ale nieporównywalnie większy oddźwięk społeczny miała teatralna premiera *Heldenplatz*¹² w roku 1988, nazywanym *Bedenkjahr* („rokiem refleksji”). Sztuka Bernharda, zanim jeszcze rozegrała się na deskach Burgtheater, zadziałała na poziomie pogłosek i wyrwanych z całości zdań, do tego we wzburzonej atmosferze politycznej. Jak pisze Muskała:

Bezprecedensowe, zakrawające na histerię rozemocjonowanie całego narodu związane z przedstawieniem teatralnym i wściekle spory toczone również przez ludzi, którzy do teatru nigdy nie chodzili, były echem niewybrzmiałej

¹⁰ Beil wspomina m.in. głośny skandal dotyczący światła, który wydarzył się podczas premiery *Ignoranta i szaleńca*. Dyrekcja festiwalu w Salzburgu, mimo wcześniejszych obietnic, nie dopuściła wtedy do zgaszenia lampek bezpieczeństwa – Bernhard chciał, aby przez chwilę w sali zapanowała całkowita ciemność. Zdarzenie to w przewrotny sposób przypomniało o sobie 17 lutego 2018 r. przed spektaklem na podstawie *Heldenplatz* Bernharda, w reżyserii Grzegorza Wiśniewskiego – z powodu awarii prądu tuż przed planowanym rozpoczęciem przedstawienia zgasło oświetlenie, a kurtyna zatrzymała się niewiele ponad podłogą. O podobnym Bernhardowym psikusie pisze Adam Lipszyc na końcu swojej recenzji.

¹¹ Przykładowo, Gerhard Roth w wywiadzie z Muskałą mówi: „Dopiero wraz z Bernhardem doszła znowu do głosu krytyczna postawa wobec kraju, wobec państwa. Zaczęli przejawiać ją także inni pisarze” (s. 144).

¹² Sztuka ta rozpoczyna się w mieszkaniu zmarłego niedawno żydowskiego intelektualisty, który wyjechał z Wiednia po dojściu do władzy narodowych socjalistów. Pięćdziesiąt lat później rodzina Schusterów powraca do mieszkania, którego okna wychodzą na plac Bohaterów, ale okazuje się, że austriackie społeczeństwo nie zdążyło rozliczyć się z przeszłością, a antysemityzm jeszcze się nasilił – z *Heldenplatz* wciąż dochodzi echo odgłosów wiwatujuącego na cześć Hitlera tłumu. Profesor Schuster postanawia wrócić do Oksfordu, ale tuż przed wyjazdem popełnia samobójstwo.

jeszcze afery Waldheima, afery wciąż aktualnej, ponieważ jej wątpliwy bohater w 1988 roku nadal był prezydentem Austrii. Jak się okazało, spora część społeczeństwa miała poglądy nazistowskie i odznaczała się całkowitym brakiem refleksji na temat historycznej winy i odpowiedzialności za zbrodnie.

s. 121

Rozliczenia dotyczyły więc nie tylko milczenia, stabilnego stanu zbiorowej amnezji, ale też „pozostałości ideologii nazistowskiej w ludzkich umysłach”, jak mówił w rozmowie z Muskałą Gerhard Roth na przełomie 1995 i 1996 roku. Debatę o austriackim uwikłaniu w nazizm podtrzymywała literatura, „z jej krytycyzmem i samokrytycyzmem, polemicznością i satyrycznością”¹³. Parafrazując słowa Zygmunta Hübnera o teatrze, można by powiedzieć: literatura, która się wtrąca¹⁴.

W tytułowym Rechnitz – austriackiej wiosce przy granicy węgierskiej – podczas przyjęcia na zamku hrabiny Margit von Batthyány (z domu Thyssen-Bornemisza) doszło do masakry co najmniej stu osiemdziesięciu żydowskich robotników przymusowych¹⁵. Było to tuż przed Niedzielą Palmową, w nocy z 24 na 25 marca 1945 roku, i tuż przed wkroczeniem Armii Czerwonej, która

¹³ Słowa Hermanna Beila. Por. M. MUSKAŁA: *Między „Placem Bohaterów” a „Rechnitz”...*, s. 82.

¹⁴ Zdanie to jest mottem Teatru Powszechnego w Warszawie. Tak mówił w rozmowie dla „Dwutygodnika” reżyser i dyrektor teatru Paweł Łysak: „Chcielibyśmy robić teatr wrażliwy na współczesność. Inicjujący albo zabierający głos w debacie publicznej. Teatr, który się nie zamyka, stawia trudne pytania, czegoś poszukuje. Bliska nam jest maksyma Zygmunta Hübnera – teatru, który się wtrąca” (*Teatr, który się wtrąca*. Rozmowa z Pawłem ŁYSAKIEM i Pawłem SZTARBOWSKIM. „Dwutygodnik” 2014, nr 127. Dostępne w Internecie: <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/5059-teatr-ktory-sie-wtraca.html> [data dostępu: 24.07.2019]).

¹⁵ „8 listopada 1944 r. rozpoczęły się Marsze Śmierci budapesztańskich Żydów do Hegyeshalom/Straß-Sommerein. Tam węgiersko-żydowscy robotnicy przymusowi rozdzieleni zostali do poszczególnych sekcji budowy południowo-wschodniego wału obronnego, przy czym w Kőszeg wzniesione zostały dwa obozy. 24 marca 1945 przetransportowanych zostało około 1000 węgierskich Żydów z Kőszeg przez Rechnitz do odcinka budowy w Burg. Dwustu z nich sklasyfikowano jako niezdolnych do pracy i przeniesiono do Rechnitz, na dworzec kolejowy, a stamtąd do Kreuzstadl. Tego samego wieczoru w zamku Batthyánych w Rechnitz odbyło się święto [przyjęcie/bał na zamku w Rechnitz określane jest najczęściej słowem *das Fest*, tak jak przy akcji „Dożynki”, *Aktion Erntefest* – K.S.] lokalnych przywódców partii nazistowskiej, w którym uczestniczyło ok. 40–50 osób. Podczas przyjęcia Podezin zorganizował oddział egzekucyjny (*Erschießungskommando*) złożony z 14–15 osób z kręgu gości i przydzielił im broń potrzebną do »zlikwidowania« Żydów przetrzymywanych w Kreuzstadl. Po masowym morderstwie sprawcy wrócili do reszty gości. Grupa 30–40 innych żydowskich robotników przymusowych musiała pochować ciała. Następnego wieczoru robotnicy ci, *Zuschauerkommando*, zostali rozstrzelani w pobliżu rzeźni” (tłum. – K.S.; http://www.kreuzstadl.net/index_long.html [data dostępu: 24.07.2019]). Na temat znaczenia słów *Fest*, *Feier* i *Party* w kontekście mówienia o masakrze Żydów w Rechnitz oraz powiązania tych określeń z okrucieństwem ostatniej fazy wojny zob. G. MERTZ: *Ein Massaker als Partyvergügen. Der Diskurs zum Fall Rechnitz*. In: *Der Fall Rechnitz Das Massaker an Juden im März 1945. Mit einem Text von Elfriede Jelinek*. Hrsg. W. MANOSCHEK. Wien 2009, s. 245–263.

znajdowała się wtedy w odległości około pięciu kilometrów od Rechnitz. Zaproszonym notablom z miejscowego gestapo i SS towarzyszyło poczucie, że po raz ostatni mają w rękach władzę nad życiem i śmiercią. Po tym morderczym balu hrabina przeprowadziła się do Szwajcarii, gdzie hodowała konie i zajmowała się sztuką, a do Austrii przyjeżdżała na polowania. Jej kochanek Oldenburg ukrył się w Argentynie, a szef miejscowej NSDAP Franz Podezin, który rozdał około piętnastu uczestnikom wieczoru broń i wysłał ich do Kreuzstadel, gdzie przebywali Żydzi, „aż do 1963 roku mieszkał w Kilonii jako nierzucający się w oczy agent ubezpieczeniowy” (s. 326), a później uciekł do RPA i pracował w Johannesburgu, w firmie związanej z Thyssen-Krupp. Po zamku właściwie nie ma dziś śladów – spłonął podpalony prawdopodobnie przez nazistów, którzy chcieli uniknąć odpowiedzialności za masakrę węgierskich Żydów. Brakuje też głosów tych, którzy pamiętają tamtą tragiczną noc w Rechnitz – podczas śledztwa w 1946 roku zamordowano bowiem dwóch głównych świadków, a pozostali – być może powodowani strachem – nie chcą mówić o przeszłości. Inną przyczyną milczenia jest wsparcie finansowe, jakiego hrabina Batthyány udzielała Rechnitz aż do lat 80., praktycznie do samej śmierci; David R.L. Litchfield pisze, że zamek był „sercem i duszą Rechnitz”¹⁶.

Nadal nie odnaleziono więc masowego grobu, nad którym „zawisło milczenie”¹⁷, choć podejmowano wiele prób. Nad lokalną pamięcią o Rechnitz czuwa jednak między innymi Paul Gulda, austriacki kompozytor i pianista o żydowskich korzeniach, urodzony w 1961 roku w Wiedniu jako syn Paoli Loew, aktorki Volkstheater i Burgtheater, oraz pianisty Friedricha Guldy. Paul Gulda angażuje się nie tylko w działalność artystyczną, pedagogiczną, ale i społeczną. Kilukrotnie przygotowywał koncerty (i brał w nich udział) łączące muzykę z literaturą, między innymi z tekstami Heinricha Heinego, Hermanna Hessego, Ingeborg Bachmann, Bertolta Brechta. Z okazji pięćdziesiątej czwartej rocznicy wyzwolenia obozu koncentracyjnego w Mauthausen stworzył *Stimmen im Widerhall. Ein musikalischer Diskurs*. Gulda jest też współzałożycielem i przewodniczącym stowarzyszenia RE.F.U.G.I.U.S. (Rechnitzer Flüchtlings- Und GedenkInitiative Und Stiftung), którego zadanie polega na upamiętnianiu ofiar zbrodni nazistowskich, zwłaszcza z terenów Burgenlandu, oraz tych, którzy pracowali przy budowie południowo-wschodniego wału obronnego (Südostwall¹⁸), a także

¹⁶ D.R.L. LITCHFIELD: *Reason For Rechnitz Silence Revealed*. Dostępne w Internecie: <http://www.davidrllitchfield.com/tag/elfriede-jelinek-research-centre/> [data dostępu: 24.07.2019].

¹⁷ Tak pisze o Rechnitz Martin POLLACK w książce *Topografia pamięci* (Przeł. K. NIEDEN-THAL. Wołowiec 2017, s. 90).

¹⁸ Zespół fortyfikacji obronnych osłaniający południowo-wschodnią granicę Rzeszy przed nadciągającą Armią Czerwoną. Przy jego budowie pracowali m.in. członkowie Hitlerjugend, ludność cywilna, *Ostarbeiter* (robotnicy przymusowi ze Wschodu) oraz węgierscy Żydzi. Budowę rozpoczęto w październiku 1944 r. Do samego Rechnitz jesienią 1944 r. „sprowadzono robotników dwunastu narodowości: Francuzów, Greków, uchodźców z krajów bałkańskich, robotników

uświadamianiu oddziaływania przeszłości na teraźniejszość. Na stronie internetowej stowarzyszenia napisano: „[...] uważamy za niezaprzeczalne, że z wydarzeń tamtych lat wynika dzisiaj szczególne zobowiązanie dla Austrii: poza upamiętnianiem stajemy w obronie humanitarnej, sprawiedliwej polityki uchodźczej i azylowej”¹⁹. Na stronie Gedenkweg, powiązanej z RE.F.U.G.I.U.S., znajdują się między innymi dwa szlaki pamięci prowadzące przez Rechnitz²⁰ i Oberwart oraz poświęcony ponad stu zamordowanym romskim mieszkańcom gminy Kemeten²¹ wirtualny pomnik²², składający się z czerwonej litery „K”, która jest początkiem nazwy gminy, a także wyrażen „Kein Ort der Trauer”, „Kein Ort des Gedenkens”, „Keine Ruhe” („żadnego miejsca żałoby”, „żadnego miejsca pamięci”, „żadnego spokoju”). Jest to, jak podaje opis na stronie, również znak przeciwko zapomnieniu i zamilczeniu na śmierć („gegen das Vergessen und Totschweigen”).

Pierwsze poszukiwania grobów przeprowadzano na obszarze sąsiadującym z Kreuzstadel – dawnym budynkiem rolniczym posiadłości Batthyányich zbudowanym na planie krzyża (stąd nazwa), którego ruiny pełnią obecnie funkcję pomnika upamiętniającego ofiary masakry w Rechnitz. W pierwszą środę marca 2019 roku zostały podjęte kolejne starania o zlokalizowanie masowego grobu zamordowanych – według stowarzyszenia RE.F.U.G.I.U.S. to już szesnasta próba odnalezienia ofiar tej krwawej nocy. Tym razem jednak rozszerzono przekopy-

przymusowych z terenów wschodnich, Muzułmanów z Serbii i Żydów z różnych państw [...]” (E. SCHWARZMAYER, Ch. TEUSCHLER: *Der Bau des Südostwalls und der Mord an ungarisch-jüdischen Zwangsarbeitern in Rechnitz*. In: *Die Mühen der Erinnerung. Zeitgeschichtliche Aufklärung gegen den Gedächtnisschwund*. Wien 2002, s. 92–107). Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia cytatów obcojęzycznych – K.S.

¹⁹ „Andererseits halten wir es für unbestreitbar, dass sich aus dem Geschehen dieser Jahre eine besondere Verpflichtung für Österreich heute ergibt: über das Gedenken hinaus treten wir für eine humane, gerechte Flüchtlings- und Asylpolitik ein” (<http://www.refugius.at/> [data dostępu: 24.07.2019]).

²⁰ Na stronie Gedenkweg znajduje się także artykuł zamieszczony w „Oberwarther Sonntags-Zeitung” 20 marca 1938 r. (s. 2), relacjonujący entuzjastyczne przyjęcie w Rechnitz Anschlussu. Słowa o „tym radosnym historycznym przełomie w życiu naszego narodu” (<http://www.gedenkweg.at/nationalsozialismus#vorzeichen> [data dostępu: 24.07.2019]), którego powszechnie wyczekiвано, oraz o muzyce towarzyszącej świętującym na ulicach ludziom nie dają o sobie zapomnieć, gdy myśli się o tytułowej formule książki Moniki Muskały. W połowie marca 1938 r., zaraz po przejęciu władzy przez miejscowych narodowych socjalistów, rozpoczęła się deportacja Żydów, miesiąc później została rozwiązana wspólnota religijna Rechnitz. Budynki, będące jej własnością, w tym synagoga i dawna szkoła żydowska, zostały skonfiskowane przez gestapo i zniszczone lub przeznaczony do pełnienia innych funkcji.

²¹ Zob. rozdział zatytułowany *Nie dla tablicy dla Romów. O pamięci i milczeniu w Burgenlandzie w Topografii pamięci...* M. POLLACKA.

²² <http://www.gedenkweg.at/gedenkort-kemetten/gedenkort-kemetten> [data dostępu: 24.07.2019]. Stworzenie miejsca pamięci w takiej formie okazało się konieczne, gdyż większość decydentów politycznych gminy Kemeten wielokrotnie odrzucała pomysł utworzenia realnej formy upamiętnienia pomimo wsparcia ludności w tych dążeniach. Po 12 latach starań, jesienią 2018 r. powstała tablica, której daleko jednak do choćby przyzwoitej formy upamiętnienia ofiar.

wany teren do leśnego obszaru na południe od Rechnitz, na które to miejsce wskazywał dziadek jednego z mieszkańców Burgenlandu, celnik, nazywając je „Judenwaldl”, i tam też będą kontynuowane prace poszukiwawcze jesienią lub wiosną przyszłego roku²³. Te bezskuteczne próby odnalezienia ofiar oraz zdjęcia przekopywanych terenów pobrzmiewają słowami z dramatu Elfriede Jelinek i wiersza Paula Celana, a dla polskiego czytelnika także wersami utworu Czesława Miłosza. W kontekście środowiskowej historii Zagłady i zwłaszcza po zmianie obszaru poszukiwań masowego grobu na teren leśny każą również zastanowić się nad granicami, których przekroczenie grozi zniszczeniem także tych nie-ludzkich śladów pamięci²⁴.

Pierwszym tekstem kultury – mającym cechy dokumentu – który opowiadał o tragicznej nocy w Rechnitz, czternaście lat przed Elfriede Jelinek, był film Margarety Heinrich i Eduarda Erne *Totschweigen* (1994, angielski tytuł to *Wall of Silence*). Wspomina o nim Jelinek w rozmowie z Moniką Muskałą, która pyta o bliskość, nie tylko geograficzną, Rechnitz i Oberwart:

Korzenie sięgają bardzo głęboko. W filmie *Totschweigen* [Na śmierć zamilczane], który poprzedził sztukę, jeden z mieszkańców mówi: bo to jest pogranicze, my jesteśmy pograniczem (przeciwko Węgrom, przeciwko Słowianom). To sugeruje, że granic trzeba bronić przed Innym. Niestety UE nie umiała z tym zrobić porządku, wręcz przeciwnie, napływ uchodźców wydaje się znacznie przyczyniać do pogłębiającej się izolacji. We wspomnianej okolicy jest więcej miejscowości, w których w ostatnich dniach wojny, gdy już wiadomo było, że wszystko stracone, popełniono podobne zbrodnie jak w Rechnitz. Wspomnę tylko masakrę w Deutsch Schützen.

s. 315

Jelinek i Muskała jedynie dotykają tu tematu, który chciałoby się, żeby wybrzmiał wyraźniej w książce o takim tytule. Jego ważność opisuje w swoich pracach między innymi Walter Manoschek²⁵, zauważając, że przypadek Rech-

²³ „Kurier” 06.03, 07.03, 13.03.2019: <https://kurier.at/chronik/burgenland/juedisches-massen-grab-in-rechnitz-details-zur-suche-am-nachmittag/400427378>; <https://kurier.at/chronik/burgenland/rechnitz-grabungen-bringen-kein-ergebnis-aber-suche-geht-weiter/400427669>; <https://kurier.at/chronik/burgenland/erfolglose-grabung-wie-die-suche-nach-dem-massengrab-weitergeht/400434673>.

²⁴ Zob. artykuł Romy SENDYKI: *Nie-miejsca pamięci i ich nie-ludzkie pomniki*. „Teksty Dru-gie” 2017, nr 2, s. 86–108. Autorka rozpoczyna swój tekst od przywołania pierwszych kadrów z filmu *Totschweigen* (o którym wspominam w dalszej części), pisząc, że „Rechnitz otacza dziś czarna legenda: mimo wysiłków (powojennych procesów, prób ekshumacji w latach 70. i pięcioletniego śledztwa autorów *Totschweigen*) zmowa milczenia (jak można by przetłumaczyć tytuł) i ogromna roślinna kurtyna ukrywają lokalizację grobu” (s. 87). Zob. też inne artykuły z tego numeru „Tekstów Drugich”, poświęconego w całości środowiskowej historii Zagłady.

²⁵ Profesor nauk politycznych Uniwersytetu Wiedeńskiego; jego badania koncentrują się na narodowym socjalizmie, studiach nad Zagładą oraz polityce pamięci. W 2009 r., wraz ze swoimi

nitz nie był w Austrii w końcowych etapach wojny wyjątkowym ekscesem, lecz stanowił element serii tzw. *Endphaseverbrechen*²⁶, „przestępstw fazy końcowej”, do których dochodziło wiosną 1945 roku.

W słowie będącym tytułem filmu Ernego i Heinrich (dla której był to ostatni projekt – kilka tygodni po premierze dokumentu odebrała sobie życie) zawarte jest zamilczanie na śmierć, ale też uśmiercanie przez milczenie. Gdyby zaś o austriackich rozliczeniach mówić w kontekście języka, można by umiejscowić je gdzieś na osi, na której leżą *Totschweigen* właśnie i *Auslöschung* (wymazywanie) z całą jego wieloznacznością. W krótkim eseju zamieszczonym po wywiadzie z Jelinek, a przed dramatem *Rechnitz*, Monika Muskała pisze:

studentami, opublikował pracę zbiorową *Der Fall Rechnitz...* Manoschek to m.in. współtwórcą (w latach 1995–1999) przełomowej wystawy „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941–1944”. Jest również redaktorem obszernego tomu *Opfer der NS-Militärjustiz. Urteilspraxis – Strafvollzug – Entschädigungspolitik in Österreich* (Wien 2003) poświęconego ofiarom nazistowskiego wojskowego wymiaru sprawiedliwości, w tym dezertantom. Jego badania mają często szerokie oddziaływanie społeczne – w przypadku wspomnianego tomu, który powstał w ramach projektu badawczego Manoscheka i grupy młodych naukowców, były to czynności prawne (w 2009 r. Rada Narodowa przyjęła ustawę o uchyleniu wyroków nazistowskiego wojskowego wymiaru sprawiedliwości oraz rehabilitacji prawnej), a także powstanie w 2014 r. pomnika ofiar, mającego formę leżącego znaku X – dostrzec ją można jednak dopiero po wejściu na rzeźbę, podobnie jak znajdujący się na górnej warstwie wiersz konkretny Iana Hamiltona Finlaya, który składa się ze słów „all” i jednego „alone” na przecięciu linii tworzących X. Pomnik ten usytuowany jest w Wiedniu na Ballhausplatz, naprzeciwko budynku Kancelarii Federalnej oraz placu Bohaterów wraz z pałacem Hofburg (zob. <http://www.deserteursdenkmal.at/>) – pisze o nim w swojej książce Muskała, nie wspominając jednak o Manoscheku (s. 28). W 2012 r. ukazał się jego film dokumentalny pt. *Dann bin Ich ja ein Mörder* (doceniony m.in. przez Elfriede Jelinek), a trzy lata później książka (*Dann bin Ich ja ein Mörder! Adolf Storms und das Massaker an Juden in Deutsch Schützen*. Göttingen 2015) o pokrewnym Rechnitz morderstwie około 60 żydowskich robotników przymusowych z Węgier w Deutsch Schützen-Eisenberg. Manoschek był także uczestnikiem konferencji pt. „Niemieckie nazistowskie obozy koncentracyjne. Nowe projekty i wyzwania badawcze w Polsce i Austrii”, która odbyła się w dniach 26–27 września 2016 r. w Stacji Naukowej Polskiej Akademii Nauk w Wiedniu, i wraz z Thomasem Pawłowskim przedstawił referat *Społeczność getta. Strategie przetrwania austriackich Żydów w gettach dystryktu lubelskiego i radomskiego w Generalnym Gubernatorstwie 1941–1945*, będący częścią większego projektu dotyczącego losów ponad 12 000 austriackich Żydów deportowanych w 1941 i 1942 r. do sześciu gett w Generalnym Gubernatorstwie, zanim większość z nich zginęła w komorach gazowych podczas akcji „Reinhardt”. Informacje biograficzne o Manoscheku pochodzą ze strony Uniwersytetu Wiedeńskiego: <https://staatswissenschaft.univie.ac.at/team/wissenschaftliches-personal/walter-manoschek/> [data dostępu: 24.07.2019].

²⁶ Termin ten dotyczy zbrodni nazistowskich popełnianych w Niemczech i Austrii w okresie pomiędzy styczniem 1945 roku a lokalnymi datami końca działań wojennych. W wydawnictwie *Justiz und NS-Verbrechen* („Sprawiedliwość i zbrodnie nazistowskie”), zbierającym wydarzenia, które stały się przedmiotem procesów przed sądami RFN, przedstawiono 410 wyroków dotyczących przestępstw fazy końcowej. Robotnicy przymusowi stanowili znaczącą część ofiar, na których skupiona była przemoc ostatnich tygodni wojny na terenach Niemiec i Austrii. Warto byłoby przyjrzeć się zbrodniom nazywanym w badaniach niemieckojęzycznych *Endphaseverbrechen* w kontekście praktyk określanych jako *Judenjagd* i akcji „Reinhardt” w ostatniej fazie wojny na terenach Polski.

Twórcom dokumentu *Totschweigen* [Na śmierć zamilczane] udało się na początku lat dziewięćdziesiątych dotrzeć do wielu świadków, którzy pamiętali tamtą noc. W całej wsi słychać było krzyki mordowanych i strzały – powieździeli – słychać było je nawet przez zamknięte okna. Ale na pytanie, gdzie dokładnie zamordowano więźniów i gdzie są groby, nie chcieli już odpowiedzieć. Twierdzili, że nie wiedzą, nie pamiętają. „Rozgadane przemilczanie to austriacki fenomen” – mówi reżyser filmu Eduard Erne. Ktoś w jego dokumencie powie: „Żydzi mają Ścianę Płaczu, my mamy Ścianę Milczenia”.

s. 327

Można żałować jedynie sygnalizującego – choć nadal wyrazistego – przywołania tego filmu przez autorkę, a przecież nawet przy zachowaniu tych skrótów myślowych oraz – być może celowych – niedopowiedzeniach książka jest obszerna i w niektórych momentach niezwykle szczegółowa.

Po raz pierwszy w Polsce sztukę *Rechnitz (Anioł Zagłady)* wystawiono w 2009 roku, w reżyserii Jossiego Wielera, na Łódzkim Festiwalu Dialogu Czterech Kultur²⁷. Spektakl szwajcarskiego reżysera miał premierę w Münchner Kammerspiele pod koniec 2008 roku. W swojej recenzji Monika Wasilewska, pisząc o „zagadywaniu” zbrodni, „mówieniu, które jest milczeniem” i „które niczego nie wyjaśnia”, wspomina, że „Wyświetlacz z tłumaczeniem nie nadąża ze zmianami”, ponieważ posłańcy²⁸ „Mówią i mówią, prawie przez cały czas. Ale tak, żeby nic nie powiedzieć. Brodzą w gęstwinie skojarzeń, aluzji, interpretacji, odczuć, komentarzy [...]”²⁹. Już wtedy napisy z kwestiami aktorów przełożyła Monika Muskała. Tak w rozmowie dla ZAiKS-u wspomina tłumaczka swoje pierwsze spotkanie z *Rechnitz*:

Z *Rechnitz* to był dziwny przypadek. Nie przepadam za Jelinek, nie wszystko mi się podoba, cenię ją, ale nigdy nie ciągnęło mnie, by przełożyć cokolwiek. A tu pamiętam, że przeczytałam w samolocie recenzję z prapremiery *Rechnitz* w Monachium i pomyślałam od razu: „Ja to chcę tłumaczyć!”. Pierwszy raz mi się zdarzyło, że bez czytania tekstu pomyślałam o przekładzie. Tak się złożyło, że Agata Siwiak wkrótce zaprosiła to przedstawienie na Festiwal Czterech Kultur w Łodzi i poprosiła mnie o przetłumaczenie napisów do wyświetlania. To było zaledwie 30 stron – cały tekst ma około 160. Jossie Wieler zrobił

²⁷ W tym samym roku inscenizacja ta została wyróżniona Nagrodą Nestroya.

²⁸ Agnieszka Łaszczuk w artykule poświęconym dramatowi Jelinek pisze o zastąpieniu przez austriacką pisarkę „kluczowej dla pisarstwa powojennego figury świadka postacią posłańca” oraz o związanej z tą postacią metodzie rekonstrukcji historii Georges’a Didi-Hubermana opartej na wyobraźni (A. ŁASZCZUK: *Nieskończone odkrywanie ukrytego: „Rechnitz (Anioł Zagłady)” Elfriede Jelinek*. W: Pongo. T. 8: *Ukryte w kulturze*. Red. R. CHYMKOWSKI, A. KOPROWICZ. Katowice–Warszawa 2017, s. 226).

²⁹ M. WASILEWSKA: *Anioł zagłady: Niemcy znów są pepkiem świata*. „Gazeta Wyborcza” z 20 stycznia 2010 r. Dostępne w Internecie: http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35136,7474091,Aniol_zaglady__Niemcy_znow_sa_pepkim_swiata.html [data dostępu: 24.07.2019].

adaptację, bo tekst Jelinek jest monolityczny, bez podziału na role, wiadomo tylko, że mówią posłańcy, ale ustalenie, ilu ich jest i jakiej są płci należy do reżysera. [...] Nad tym przekładem spędziłam kilka lat – z przerwami. To chyba najtrudniejszy tekst, jaki kiedykolwiek tłumaczyłam³⁰.

23 stycznia 2017 roku w Nowym Teatrze w Warszawie odbyła się otwarta próba (czytanie) *Rechnitz (Anioł Zagłady)* w reżyserii Katarzyny Kalwat, 25 września 2018 roku, podczas 61. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, premierę miała wersja performatywna opery (*Rechnitz. Opera – Anioł Zagłady*; TR Warszawa), a premiera wersji teatralnej (poszerzonej o partie tekstu dotyczące współczesności oraz partie operowe dla Hrabiny) odbyła się 7 i 8 lutego 2019 roku (również w TR Warszawa)³¹. Osiem lat po inscenizacji Jossiego Wielera słowa utworu Jelinek wybrzmiewają już po polsku, nie muszą więc gonić za nimi napisy z tłumaczeniem, tym razem jednak tekstowi towarzyszy muzyka. Kompozytor opery Wojciech Blecharz mówi:

Operowość *RECHNITZ. OPERY* zawiera się przede wszystkim w nowym podejściu do formy recytatywu: poszukiwaniu ścisłych związków między tekstem a jego muzycznością, wydobywaniu z samego tekstu ukrytych znaczeń poprzez nakładanie na niego dźwiękowych gestów, przypisanych motywów, umuzycznienie jego prozodii czy rytmizację tekstu wypowiedzianego przez aktora. Aktor staje się muzykiem, śpiewakiem, beatboxerem, jego sposób podawania tekstu sprzężony jest organicznie z zespołem czterech wiolonczel, które śledzą narrację, akompaniują aktorom, ale ich partie mają też wymiar performatywny. Kwartet wiolonczel symbolizuje to, co ostało się z pałacowej orkiestry z czasów dawnej świetności – ostatnich niedobitków, zmuszonych zabawić swoją grą zdegenerowaną arystokrację oraz towarzyszących jej nazistów podczas krwawych wydarzeń z marca 1945 roku³².

Katarzyna Kalwat zwraca też uwagę na drugą funkcję muzyki w spektaklu, czyli „zagłuszanie, rozpuszczanie sensów i znaczeń w tej historii, która opowiada

³⁰ „Bez formy rzeczywistość jest amebą”...

³¹ 8 lutego, po spektaklu, odbyła się też dyskusja „Słowa na wojnie. Język i przemoc we współczesnej debacie publicznej”. Tłem był nie tylko tekst sztuki Jelinek, swoisty esej o języku (jak mówi o nim też Kalwat) dotyczący procesu przemilczania i zakłamywania nazistowskich zbrodni w powojennej Austrii, ale także aktualna polska rzeczywistość społeczno-polityczna (i funkcjonowanie w niej języka), m.in. zamach na prezydenta Gdańska Pawła Adamowicza, do którego doszło niespełna miesiąc wcześniej. O roli literatury austriackiej w Polsce zob. *Samokrytyka z importu*. Rozmowa z A. LEDEREM, A. LIPSZYCEM, B. STASIŃSKĄ, A. PEŁKĄ, J. SOWĄ. „Dwutygodnik.com” 2017, nr 210. Dostępne w Internecie: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7165-samokrytyka-z-importu.html> [data dostępu: 24.07.2019] (tekst stanowi zapis dyskusji „Samokrytyka z importu. Po co Polakom Jelinek, Bernhard i inni gniewni Austriacy?”, która odbyła się w październiku 2016 r. w Austriackim Forum Kultury w Warszawie).

³² <http://www.warszawska-jesien.art.pl/wj2018/program-i-bilety-2018/utwory/1099206784> [data dostępu: 24.07.2019].

o tym, jak język staje się narzędziem manipulacji [...], zmienia narrację, zakłamuje historię³³. Poza tymi znaczeniami polifonia recytatywu³⁴ i muzyki odsyła także do makabrycznego absurdu okoliczności, w jakich doszło do zbrodni w Rechnitz – „zakotwicza nas w tej historii na zamku”³⁵, mówi Kalwat.

Temat Rechnitz powracał w ciągu ostatnich lat kilkakrotnie – w różnych formach, zwłaszcza literackich, i zdaje się też, że powodowany różnymi motywacjami. Dramat Jelinek³⁶ pochodzi z roku 2008, ale rok wcześniej we „Frankfurter Allgemeine Zeitung” ukazał się mówiący o tej tragicznej nocy 1945 roku artykuł zatytułowany *Die Gastgeberin der Hölle* („Gospodyni piekła”) brytyjskiego dziennikarza i autora monografii rodu Thyssenów Davida R.L. Litchfielda, który wielokrotnie ostro sprzeciwiał się temu, w jaki sposób i w jakich okolicznościach mówi się o Rechnitz³⁷. Z kolei w 2016 roku nakładem Residenz Verlag ukazała się *Topografia pamięci (Topografie der Erinnerung)* Martina Pollacka, w tym samym roku wydana została także książka Sachy Batthyany’ego, potomka potężnego rodu arystokratycznego, krewnego hrabiny, zatytułowana *Und was hat*

³³ Blecharz: *o zbrodni w Rechnitz nie da się opowiedzieć słowami*. Audycja radiowa *Poranek Dwójki* z 4 lutego 2019 r. Prowadził J. KUKLA, goście: K. KALWAT (reżyserka) i W. BLECHARZ (kompozytor). Warszawa, Polskie Radio Program Drugi. Dostępne w Internecie: <https://www.polskieradio.pl/8/404/Artykul/2257293,Blecharz-o-zbrodni-w-Rechnitz-nie-da-sie-opowiedziec-slowami> [data dostępu: 24.07.2019].

³⁴ Forma recytatywu pozwala zachować potok słów, w tym także interseksualność utworu Jelinek, wielość kryptocytatów i cytatów. O nawiązaniach literackich (do *Bachantek* Eurypidesa, *Zamku* Franza Kafki, poezji Paula Celana, *Tako rzecze Zaratustra* Friedricha Nietzschego, a przede wszystkim do poematu *Próżni ludzie* Thomasa Stearnsa Eliota, którego liczne frazy Jelinek wplata do swojego tekstu) oraz odwołaniu się, już w podtytule dramatu, do filmu Luisa Buñuela *Anioł Zagłady* pisze w swojej recenzji Adam LIPSZYC (*Czarne języki*. „Literatura na Świecie” 2017, nr 7–8, s. 401–413).

³⁵ Blecharz: *o zbrodni w Rechnitz nie da się opowiedzieć słowami...*

³⁶ Na temat utworu E. Jelinek zob. „*Die endlose Unschuldigkeit*“. *Elfriede Jelineks „Rechnitz (Der Würgeengel)*“. Hrsg. P. JANKE, T. KOVACS, Ch. SCHENKERMAYR. Wien 2010.

³⁷ Krytykował m.in. książkę Sachy Batthyany’ego, która swój początek ma właśnie we wspomnianym artykule Litchfielda. Batthyany pisze: „Przed ukazaniem się w prasie artykułu o Rechnitz i ciotce Margit dzieje mojej rodziny mało mnie interesowały. Zresztą nie miałem właściwie okazji, żeby się z nimi zetknąć. Gdybym się urodził na Węgrzech, wyglądałoby to zupełnie inaczej – bo tam co krok trafiałbym na miejsca i gmachy upamiętniające moich przodków. Dzieciństwo spędziłem jednak nie w Budapeszcie, ale w czteropokojowym mieszkaniu na przedmieściu Zurychu” (S. BATTYANY: *A co ja mam z tym wspólnego? Zbrodnia popełniona w marcu 1945. Dzieje mojej rodziny*. Przeł. E. BIELICKA. Warszawa 2017, s. 14). Litchfield zarzuca autorowi między innymi brak źródeł informacji, jakie podaje w swojej książce, oprócz pamiętnika jednej z żydowskich ofiar jego rodziny oraz dziennika babki Maritty, który w tajemniczy sposób planuje zniszczyć po tym, gdy ujawnił ich, zredagowaną przez siebie, treść. Krytykuje zaprzeczanie wielu dowodom, poglądy Batthyany’ego na temat komunizmu, a także przekonanie o tym, że jego ciotka na pewno sama nie strzelała do Żydów (D.R.L. LITCHFIELD: *An Admission of the Batthyany-Thyssens’ Guilt – Served through a Revolving Door*. Dostępne w Internecie: <http://www.davidrlitchfield.com/2016/04/an-admission-of-the-batthyany-thyssens-guilt-served-through-a-revolving-door/> [data dostępu: 24.07.2019]).

*das mit mir zu tun? Ein Verbrechen im März 1945. Die Geschichte meiner Familie (A co ja mam z tym wspólnego? Zbrodnia popełniona w marcu 1945. Dzieje mojej rodziny*³⁸).

Jelinek pisze przede wszystkim o językowym obchodzeniu się z przeszłością, o pułapkach, w jakie wpadają słowa podczas debat historycznych, w komentarzach społeczno-politycznych, ale też w codziennym mówieniu o przeszłości. W spektaklu Katarzyny Kalwat³⁹ teatralne doświadczanie rozgadania i muzyki, połączone z treścią zdań w różnych rejestrach językowych, nawiązuje do tragicznego absurdu sytuacji, w jakiej odgłosy pozornie niewinnego (gdyby nie nazwy stopni wojskowych przed nazwiskami gości hrabiny Margit) i kulturalnego (gdyby nie ekscesy związane z wykorzystywaniem dla przyjemności kobiet pracujących na zamku) przyjęcia mieszają się z krzykami mordowanych, zabijaniem dla rozrywki. Książka Sachy Batthyany'ego zdaje się przede wszystkim próbą uspokojenia własnego sumienia i odrobieniem prywatnej lekcji historii, a tym samym rozrachunkiem z wieloletnim milczeniem członków rodziny autora. Pozostaje jednak wrażenie, że dziennikarz nie wykorzystuje szansy powiedzenia o Rechnitz tego, co mógłby powiedzieć, gdyby nie koncentrował się na podkreślaniu ciężaru bycia potomkiem sprawców. Martin Pollack z kolei włącza Rechnitz do podróży po miejscach, które naznaczone są śmiercią i przemilczaniem. W *Topografii pamięci* najcenniejsze okazują się jednak te fragmenty, gdzie autor mierzy się z haniebną przeszłością swojej rodziny. Integralną część tekstu – podobnie jak w książce Moniki Muskały – stanowią fotografie, w tym przypadku pochodzące z archiwum autora, ale Pollack często współpracuje także z Chrisem Niedenthalem, jednym z najbardziej cenionych współczesnych europejskich fotoreporterów. Te dwie, tak przecież różniące się od siebie publikacje (choćby z tego powodu, że warsztat reporterski i literacki Martina Pollacka jest nieporównywalnie bogatszy niż Batthyany'ego), powiązane z tomem Muskały historią

³⁸ S. BATTHYANY: *A co ja mam z tym wspólnego?*... Tytuł ten tłumaczony jest odmiennie w różnych językach, inaczej kładąc punkt ciężkości pytania: przekład francuski, podobnie jak polski, podkreśla cząstkę „ja”: *Mais en quoi suis-je donc concerné? Un crime en mars 1945. L'histoire d'une grande famille hongroise* (Trad. N. CHRISTOPHER. Paris 2017); najbliższy oryginału pozostają tłumaczenia na języki duński, czeski i rumuński, a w przekładzie angielskim książka zatytułowana jest *A Crime in the Family. A World War II Secret Buried in Silence – and My Search for the Truth* (Transl. A. BELL. London 2017) – podobnie brzmi to w tłumaczeniu na norweski. Przekład angielski nie korzysta z popularnego wyrażenia „What's that got to do with the...?” („Co to ma wspólnego z...?”), oznaczającego nieadekwatność do danego tematu, *non sequitur*. W książce tytułowe sformułowanie pojawia się jako pytanie niemieckiego pisarza Maxima Bilera skierowane do Batthyany'ego – „A co to ma z tobą wspólnego?”; w formie, która przyjęta jest w polskim tytule tomu, zdanie to pojawia się wewnątrz narracji, choć nie istnieje w takim brzmieniu w oryginale („Co ja tu właściwie robię? Co ja mam z tym wszystkim wspólnego?” i „Was tat ich hier eigentlich? Was hatte ich hier verloren?”).

³⁹ Więcej na temat Rechnitz. *Opera – Aniol Zagłady* pisał np. J. KISIELIŃSKI w recenzji pt. *Rechnitz: roztańczona otchłań*. Dostępne w Internecie: <http://www.austriart.pl/2019/03/rechnitz-roztanczona-otchlan-rechnitz-aniol-zaglady-recenzja/> [data dostępu: 24.07.2019].

Rechnitz, stanowią przedłużenie podjętego przez nią tematu, mówiąc o austriackich, także tych prywatnych, rodzinnych, rozliczeniach.

Wobec – nadal obecnej – luki w powszechnej świadomości różnicy pomiędzy wojennymi historiami Niemiec i Austrii oraz form rozliczania się z przeszłością przez oba te państwa ważne jest istnienie książki w sposób przystępny omawiającej te tematy oraz atrakcyjnej również pod względem edytorskim i graficznym. Sylwiczna kompozycja tego tomu umożliwia czytanie i oglądanie go na różne sposoby, a dzięki temu jego wielokrotnie ponawianą obecność. Można czytać go linearnie, zgodnie z linią, którą wyznacza autorka (od części reportażowej po tekst utworu Jelinek), od końca, można go kartkować, oglądać, wracać do wybranych stron. Warto przy tym podkreślić, że wiedza o okolicznościach Anschlussu oraz zbiorowym zapomnianiu i usprawiedliwianiu, pozbawiona ram naukowego studium o winie austriackiej, nie pozostaje bez znaczenia także dla polskich rozmów o niewygodnych, przykrywanych rozdziałach historii. Publikacja Muskały ma szansę sprawdzić się też – choćby wybiórczo – na licealnych lekcjach historii⁴⁰, wiedzy o społeczeństwie czy języka polskiego, tym bardziej że w ostatnich latach znacząco zwiększyła się liczba przekładów utworów niemieckojęzycznych, które związane są z tematami podejmowanymi przez Muskałę i obecnymi w humanistycznej edukacji licealnej.

Jest to więc książka interdyscyplinarnie ważna i potrzebna. Mówiąca innym głosem (innymi głosami⁴¹) i mająca inne grono odbiorców niż nieliczne, wcześniejsze teksty podejmujące podobne tematy⁴². Wyróżniona została wieloma nagrodami: Górnośląską Nagrodą Literacką „Juliusz”, przyznaną przez „Literaturę na Świecie” Nagrodą im. Andrzeja Siemka („za łączenie różnych kompetencji literackich i literaturoznawczych, przekładu i pisarstwa krytycznego wysokiej próby”⁴³), została też nominowana do Nagrody Literackiej Nike oraz Nagrody Literackiej GDYNIA. W 2019 roku autorka *Między „Placem Bohaterów”*

⁴⁰ Na lekcjach historii np. przy okazji omawiania drogi Hitlera do władzy, charakterystyki Trzeciej Rzeszy z uwzględnieniem przebiegu Anschlussu, przedstawiania etapów Zagłady Żydów (szczególnie fazy końcowej), na lekcjach wiedzy o społeczeństwie (będącej z założenia przedmiotem interdyscyplinarnym) m.in. podczas dyskusji o podziałach w społeczeństwie na „swoich” i „obcych”, różnych formach ksenofobii i dyskryminacji oraz języku nienawiści, na lekcjach polskiego natomiast kontekstowo przy omawianiu np. *Wizyty starszej pani* Friedricha Dürrenmatta (lektura uzupełniająca zakresu podstawowego), twórczości Witolda Gombrowicza (fragmenty *Ferdydurke* jako lektura obowiązkowa zakresu podstawowego), *Procesu* Franza Kafki (fragmenty – lektura obowiązkowa zakresu rozszerzonego) (informacje zawarte w podstawie programowej dla liceum i technikum, obowiązującej od 2018 r.: <https://podstawaprogramowa.pl/>).

⁴¹ Muskała zamieszcza w swojej książce rozmowy z sześcioma ważnymi dla kultury austriackiej oraz rozliczeń z przeszłością osobami: Gerhardem Rothem (kilkukrotnie), Hermannem Beilem, Peterem Turrinim, Helmutem Schödelem, Ulrichem Seidlem i Elfriede Jelinek.

⁴² Przede wszystkim książka Karola FRANCZAKA *Kalający własne gniazdo. Artyści i obrachunek z przeszłością*, wydana w 2013 r. (Kraków).

⁴³ <http://www.ha.art.pl/aktualnosci/wiadomosci/5230-nagroda-literatury-na-swiecie-dla-ksiazki-moniki-muskaly.html> [data dostępu: 24.07.2019].

a „Rechnitz”... została również laureatką Nagrody im. Karla Dedeciusa przyznawanej przez Fundację Roberta Boscha i Niemiecki Instytut Spraw Polskich w Darmstadt (Deutsches Polen-Institut) za wybitne osiągnięcia translatorskie oraz wkład na rzecz porozumienia polsko-niemieckiego.

Bibliografia

- BATTHYANY S.: *A co ja mam z tym wspólnego? Zbrodnia popełniona w marcu 1945. Dzieje mojej rodziny*. Przeł. E. BIELICKA. Warszawa 2017.
- Bernhard, czyli *My i oni*. Rozmawiają M. MUSKAŁA, K. LUPA, J. MARGAŃSKI. „Didaskalia” 2016, nr 131, s. 34–39.
- „Bez formy rzeczywistość jest amebą”. Z M. MUSKAŁĄ rozmawiała J. BIERNACKA. „ZAiKS. TEATR” 2017, nr 12. Dostępne w Internecie: http://www.zaiksteatr.pl/rozmowaz_id_502,monika_muskala [data dostępu: 24.07.2019].
- Blecharz: o zbrodni w Rechnitz nie da się opowiedzieć słowami*. Audycja radiowa *Poranek Dwójki* z 4 lutego 2019 r. Prowadził J. KUKLA, goście: K. KALWAT (reżyserka) i W. BLECHARZ (kompozytor). Warszawa, Polskie Radio Program Drugi. Dostępne w Internecie: <https://www.polskieradio.pl/8/404/Artykul/2257293,Blecharz-o-zbrodni-w-Rechnitz-nie-da-sie-opowiedziec-slowami> [data dostępu: 24.07.2019].
- Der Fall Rechnitz Das Massaker an Juden im März 1945. Mit einem Text von Elfriede Jelinek*. Hrsg. W. MANOSCHEK. Wien 2009.
- „Die endlose Unschuldigkeit“. Elfriede Jelinek’s „Rechnitz (Der Würgeengel)“. Hrsg. P. JANKE, T. KOVACS, CH. SCHENKERMAYR. Wien 2010.
- DUDZIŃSKA K.: *Od amnezji do amnestii?* „Didaskalia” 2017, nr 139/140, s. 142–143.
- FRANCZAK K.: *Kalający własne gniazdo. Artyści i obrachunek z przeszłością*. Kraków 2013.
- Grzebią w języku, jakby grzebali w ziemi*. Z M. MUSKAŁĄ rozmawiał M. ROBERT. „Tygiel Kultury” 2017, nr 2, s. 13–26.
- Historikerstreit. Spór o miejsce III Rzeszy w historii Niemiec*. [Red. M. ŁUKASIEWICZ]. Londyn 1990.
- JELINEK E.: *Rechnitz (Anioł Zagłady)* [fragmenty]. „Notatnik Teatralny” 2012/2013, nr 70/71, s. 316–320.
- KISIELIŃSKI J.: *Rechnitz: roztańczona otchłań*. Dostępne w Internecie: <http://www.austriart.pl/2019/03/rechnitz-roztanczona-otchlan-rechnitz-aniol-zaglady-recenzja/> [data dostępu: 24.07.2019].
- KRYLOVA K.: *Genre and Memory in Margareta Heinrich’s and Eduard Erne’s Totschweigen and Elfriede Jelinek’s “Rechnitz (Der Würgeengel)”*. In: *Genre Trajectories. Identifying, Mapping, Projecting*. Eds. G. DOWD, N. RULYOVA. Basingstoke 2015, s. 66–85.
- LATKOWSKA M.: *Historikerstreit – przyczyny i skutki jednego z najważniejszych niemieckich sporów o historię w XX wieku*. „Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej” 2012, T. 6, s. 4–24.

- LIPSZYC A.: *Czarne języki*. „Literatura na Świecie” 2017, nr 7–8, s. 401–413.
- LITCHFIELD D.R.L.: *An Admission of the Batthyany-Thyssens’ Guilt – Served through a Revolving Door*. Dostępne w Internecie: <http://www.davidrllitchfield.com/2016/04/an-admission-of-the-batthyany-thyssens-guilt-served-through-a-revolving-door/> [data dostępu: 24.07.2019].
- LITCHFIELD D.R.L.: *Reason For Rechnitz Silence Revealed*. Dostępne w Internecie: <http://www.davidrllitchfield.com/tag/elfriede-jelinek-research-centre/> [data dostępu: 24.07.2019].
- ŁASZCZUK A.: *Nieskończone odkrywanie ukrytego: „Rechnitz (Aniol Zagłady)” Elfriede Jelinek*. W: Pongo. T. 8: *Ukryte w kulturze*. Red. R. CHYMKOWSKI, A. KOPROWICZ. Katowice–Warszawa 2017, s. 215–226.
- MANOSCHEK W.: *Dann bin Ich ja ein Mörder! Adolf Storms und das Massaker an Juden in Deutsch Schützen*. Göttingen 2015.
- MATERNIAK-PAWŁOWSKA M., OLSZEWSKI H.: *Spory o narodowy socjalizm na łamach Poznańskiej Biblioteki Niemieckiej*. „Czasopismo Prawno-Historyczne” 2014, T. 66, z. 1, s. 323–336.
- Milczenie zawsze mogę przerwać*. Z S. BATTHYANYM rozmawiała M. KICIŃSKA. Dostępne w Internecie: <https://www.newsweek.pl/kultura/sacha-batthyany-o-nowej-ksiazce-i-trudnych-losach-rodziny-wysiad/66zbmvt> [data dostępu: 24.07.2019].
- MILKOWSKI T.: *Austria według Muskały*. „Dziennik Trybuna” z 15–17 lutego 2019 r., s. 21.
- MUSKAŁA M.: *Między „Placem Bohaterów” a „Rechnitz”. Austriackie rozliczenia*. Kraków 2016.
- Nazizm, Trzecia Rzesza a procesy modernizacji*. Wybór i oprac. H. ORŁOWSKI. Poznań 2000.
- Noc, o której milczeliśmy*. Z S. BATTHYANYM rozmawiała K. BREJWO. „Gazeta Wyborcza” z 25 października 2017 r., s. 14–15.
- O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku*. Red. J. JABŁKOWSKA, L. ŻYLIŃSKI. Poznań 2008.
- Oczyszczenia nie będzie. Austria (nie) rozlicza się z faszyzmu*. Z M. MUSKAŁĄ rozmawiała K. BREJWO. „Gazeta Wyborcza” z 17 lipca 2017 r., s. 12–13 [dodatek: „Duży Format”]. Dostępne w Internecie: <http://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,22095935,austria-nie-rozlicza-sie-z-faszyzmu.html> [data dostępu: 24.07.2019].
- Opfer der NS-Militärjustiz. Urteilspraxis – Strafvollzug – Entschädigungspolitik in Österreich*. [Hrsg. W. MANOSCHEK]. Wien 2003.
- ORŁOWSKI H.: *Nazizm, Trzecia Rzesza a procesy modernizacji*. „Przegląd Zachodni” 1992, nr 4, s. 79–100.
- PAWLICKA K.: *W piwnicy nie zawsze knebluje się usta*. „Znak” 2017, nr 10, s. 110–111.
- POLLACK M.: *Topografia pamięci*. Przeł. K. NIEDENTHAL. Wołowiec 2017.
- ROBERT M.: *Rodzinna tajemnica*. „Znak” 2018, nr 1, s. 112–113. Dostępne w Internecie: <http://www miesiecznik.znak.com.pl/rodzinna-tajemnica-a-co-ja-mam-z-tym-wspolnego-batthyany/> [data dostępu: 24.07.2019].
- SADULSKI B.: *Pamięci, przemów*. „Magazyn O!Kultura” 2017, nr 23. Dostępne w Internecie: <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/pamieci-przemow-recenzja/ew8wvt6> [data dostępu: 24.07.2019].

- SADULSKI B.: *Recenzja książki Sachy Batthyany'ego „A co ja mam z tym wspólnego?”*. „Herito” 2017, nr 4, s. 176–177.
- Samokrytyka z importu. Rozmowa z A. LEDEREM, A. LIPSZYCEM, B. STASIŃSKĄ, A. PEŁKĄ, J. SOWĄ. „Dwutygodnik.com” 2017, nr 210. Dostępne w Internecie: <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/7165-samokrytyka-z-importu.html> [data dostępu: 24.07.2019].
- SCHWARZMAYER E., TEUSCHLER Ch.: *Der Bau des Südostwalls und der Mord an ungarisch-jüdischen Zwangsarbeitern in Rechnitz*. In: *Die Mühen der Erinnerung. Zeitgeschichtliche Aufklärung gegen den Gedächtnisschwund*. Wien 2002, s. 92–107.
- SENDYKA R.: *Nie-miejsca pamięci i ich nie-ludzkie pomniki*. „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 86–108.
- SZCZEPANIAK M.: *Ludo-żercy dobro-czyńcy. Karl Kraus i Elfriede Jelinek*. „Porównania” 2018, nr 1 (22), s. 219–236.
- Teatr, który się wtrąca*. Rozmowa z Pawłem ŁYSAKIEM i Pawłem SZTARBOWSKIM. „Dwutygodnik” 2014, nr 127. Dostępne w Internecie: <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/5059-teatr-ktory-sie-wtraca.html> [data dostępu: 24.07.2019].
- WASILEWSKA M.: *Aniol zagłady: Niemcy znów są pępkiem świata*. „Gazeta Wyborcza” z 20 stycznia 2010 r. Dostępne w Internecie: http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35136,7474091,Aniol_zaglady__Niemcy_znow_sa_pepkkiem_swiate.html [data dostępu: 24.07.2019].
- WITTCHEN-BAREŁKOWSKA A.: *Anatomia Austrii*. „Teatr” 2017, nr 7–8, s. 128–129.
- ŻERKO S.: *Ernst Nolte, główna postać niemieckiego „sporu historyków”*. „Biuletyn Instytutu Zachodniego” 2016, nr 267. Dostępne w Internecie: https://iz.poznan.pl/plik_pobierz,1644,b76a1391a109ee1c17fa0e0f87d379ec/267Noltesporhistorykow.pdf [data dostępu: 24.07.2019].

Katarzyna Szymańska

Against Austria – the Postcard
On Monika Muskała's *Między „Placem Bohaterów” a „Rechnitz”*
Austriackie rozliczenia

Summary

This article focuses on Monika Muskała's *Między „Placem Bohaterów” a „Rechnitz”*. *Austriackie rozliczenia* [Between the Heroes Square and Rechnitz. Settling the Austrian Cases] with regard to Elfriede Jelinek's "Rechnitz (The Angel of Death)" included in it. Moreover, it shows how Jelinek's play has been adapted in Polish theatres and discusses other publications dedicated to the Rechnitz massacre of March 1945 (including Martin Pollack's and Sacha Batthyany's books). Various materials regarding Jewish people being forced to work in Burgenland and its territories are recalled in the article, which also calls for perceiving the Rechnitz as one of many crimes that took place in the last stage of World War II: not a unique case (this issue is tackled in Walter Manoschek's research), but the *Endphaseverbrechen* instead.

Key words: Austrian literature, Monika Muskała, Elfriede Jelinek, Rechnitz, National Socialism, Holocaust, politics of memory, *Endphaseverbrechen*

Dokumenty



WIKTOR KULERSKI

<http://orcid.org/0000-0003-1357-8445>

Pewien wieczór jesienny

Rodzina Winogórow mieszkała w Międzyzlesiu przy ulicy Głównej 15. Budynek należał do Kazimierza Suheckiego, cieśli ogłaszającego się w miejscowym miesięczniku „Na Straży” następująco: „Przedsiębiorstwo budowy domów z własnych i powierzonych materiałów K. Suhecki = Międzyzlesie pod Warszawą”¹. Majer Chaim Winogóra z żoną Taubą prowadzili tam także sklep spożywczy. Mieli czwórkę dzieci: Jakuba (1918), Jankiela (1920), Esterę (1925) i Rywkę (1928)². Estera i Rywka przyjaźniły się z dziećmi Karola i Sabiny Mrozińskich mieszkających przy ulicy Głównej 28, róg ulicy 11 Listopada, na piętrze nad restauracją A. Zaczewskiego. Karol Mroziński był tokarzem frezerem zatrudnionym w pobliskiej Fabryce Aparatów Elektrycznych Kazimierza Szpotańskiego. Mrozińscy dzieci mieli również czworo: Józka (1930), Alicję (1931), Krystynę (1935) i Michała (1937)³.

31 października 1940 roku w nieodległej Falenicy utworzono getto. Przesiedlenia miały być zakończone do 1 grudnia. Wówczas to Winogórowie musieli opuścić Międzyzlesie. 10 czerwca 1941 roku Żydowska Gmina w Falenicy wysłała telegram do centrali Żydowskiej Samopomocy Społecznej w Krakowie: „Ludzie puchną z głodu i umierają. Konieczna natychmiastowa pomoc. Kuchnia nieczynna. Przeszło 3 tysiące głodnych”⁴. Winogórowie korzystali z pomocy Mrozińskich. Esterka i Rywka wieczorami wymykały się z getta i po zaopatrzeniu w żywność u przyjaciół w Międzyzlesiu wracały. Wydostanie się z falenickiego getta nie było zbyt trudne, szczególnie od strony lasu, w pobliżu północnej granicy dzielnicy zamkniętej. Tam stanowił ją drut kolczasty dosyć niedbale rozpięty

¹ „Na Straży” 1937, nr 5, lipiec–sierpień, s. 17 (nienumerowana).

² Księga ocen z roku szkolnego 1939/40 i wcześniejsze. Archiwum Szkoły Podstawowej nr 138 im. Józefa Horsta w Warszawie.

³ Dane dotyczące rodziny Mrozińskich według relacji Karola, Sabiny i Ewy Mrozińskich. Archiwum własne.

⁴ Cyt. za: J. DOBRZYŃSKA: *Falenica moja miłość po raz drugi*. Wyd. 2. Warszawa 1996, s. 118.

na drewnianych palach. Blisko przebiegała też najkrótsza droga do Międzyzlesia, licząca zaledwie około 6 km. Był to dawny Trakt Wołowy, w czasach najnowszych nazwany Napoleońskim. Trakt prowadził wzdłuż północno-wschodnich obrzeży Miedzeszyna i Radości, po czym wiódł przez las Branickich oddzielający Radość od Międzyzlesia, by przyjąć nazwę ulicy 11 Listopada i tam przeciąć ulicę Jasną. Do Głównej pozostawało już zaledwie paręset metrów. Przed wyjściem z lasu Winogórzanki prawdopodobnie schodziły z Traktu, by bocznymi ścieżkami obejść od południa znajdującą się u jego wylotu leśniczówkę Stanisława Bałabana, w której trzymano psy. Na domiar złego przy ulicy 11 Listopada 6, róg Jasnej, mieszkał współpracujący z okupantem administrator nieruchomości żydowskich Stefan Poleszczuk⁵. Bezpieczniej było zatem ominąć te miejsca i wyjść w kierunku domu Mrozińskich blisko skrzyżowania z ulicą Główną.

Las Branickich był to sosnowo-dębowy bór z domieszką brzozy, topoli osiki, obu gatunków czeremchy oraz z pojedynczymi świerkami i grabami. Zarówno od strony Międzyzlesia, jak i od Radości wzdłuż ściany lasu posadzono przeciwogniowe szpalery brzoź, przy czym w Radości na skraju nieznaczonego zagłębienia gruntu uchowało się parę zapóźnionych olch. W Międzyzlesiu do skraju lasu, na południe od Traktu, przylegało odkryte niczyje przylesie. Porastała je roślinność charakterystyczna dla suchych powydumowych międzyzleskich piasków – macierzanka, rozchodnik, kępy szczotliczy i kostrzewy, jastrzębiec, miejscami kocanki i wilczomlec. Górowały z rzadka rozsiane większe i mniejsze jałowce różnego wieku i przerozmaitego pokroju. Na północ od Traktu było inaczej – początkowo bezpośrednio z lasem graniczyły parcele z zabudową, a dalej, w miarę bliskości rowów odwadniających w okolicy sąsiedniej Wiśniowej Góry, teren stawał się mniej wysuszony.

To południowe, odkryte i niczyje przylesie było miejscem, przez które wielokrotnie musiały przechodzić Esterka i Rywka Winogórzanki, trzymając się z dala od leśniczówki i domu Poleszczuka. Któregoś wieczoru prawdopodobnie natknęły się tam na Juliusza Krzyżewskiego i Jeremiego Przyborę. Wspomnienie tego spotkania najwidoczniej nie opuszczało Krzyżewskiego, powracało niczym ta „myśl natrętna”, skoro po upływie półtora roku w wierszu *Idée fixe* właśnie, dedykowanym Przyborze, pisał:

Czy pamiętasz, mój drogi Jeremi,
 pewien wieczór jesienny, gdy razem
 leżeliśmy pod lasem, do ziemi
 tuląc piersi rozgrzane i twarze?

Macierzanka pachniała i mięta,
 a jałowiec jak krzew możeszowy

⁵ Centralne Archiwum KC PZPR. Dokumenty Kedywu Obszaru Warszawskiego, sygn. 203/X-61 mf 2139/2.

strzelał ogniem i dymem, pamiętasz,
dłonie nasze złocący i głowy?

Powiedziałem ci wtedy, że las ten
jest jak Morze Czerwone, którądy
idą Żydzi, jak drzewa liściaste
pośród sosen i świerków uwiędłe.

Przodem Mojżesz niby dąb omszały
niosąc czoło w koronie rozwianej,
lasu fale strącał pastorałem,
upiętrzone pod wiatr jak organy.

Dalej brzozy w koszulach ofiarnych
i gromada olch brzydkich i chromych,
a ze świerków wiatr zgarniał fontanny
piany w blasku od nieba czerwonej.

Zapytałeś mnie wtedy, Jeremi,
nie bez smutku i nie bez ironii,
czy proroctwa w fantazji mej nie ma
i kto nam je, jeśli jest, odsłoni?

I mówiłeś mi jeszcze, pamiętasz,
że las przejdą i nic się nie stanie
stare dęby i młode Żydzięta
na tej ziemi nie im obiecanej.

Miałeś rację, niestety, mój drogi;
dziś pod lasem z tej i z tamtej strony
stoją w łodziach piaszczystych załogi
brzóz Jehowie bijących pokłony.⁶

Wiersz jest datowany: „Międzyzlesie 5 II 1943”. Czas wydarzenia można określić względnie dokładnie. Była to pora zachodu słońca („blask od nieba czerwony”), wrzesień (macierzanka jeszcze kwitnie) w 1941 roku. Nie mógł to być rok 1942, jako że getto falenickie przestało istnieć 20 sierpnia tegoż roku, ani 1940, ponieważ utworzono je wtedy 31 października. W 1941 roku panował tam głód. Esterka i Rywka musiały często wędrować z Falenicy do Międzyzlesia i z powrotem. Możliwe zresztą, że nie były same – co najmniej dziesięć międzyzleskich rodzin przebywało w getcie falenickim. Niewykluczone, że nie tylko Winogórowie próbowali szukać pomocy u niedawnych sąsiadów, choć obecnie brzmi to

⁶ J. KRZYŻEWSKI: *Poezje*. Wybrał i oprac. P. MITZNER. Wstęp J. IWASZKIEWICZ. Warszawa 1978, s. 201–202.

gorzko i mało prawdopodobnie. Potwierdzenie takiego wsparcia mamy jednak tylko od Karola i Sabiny Mrozińskich⁷, którzy udzielali go Esterce i Rywce Winogórzankom (jeśli nie liczyć pomocy osobom, które getta uniknęły lub z niego zbiegły). Jest prawdopodobne, iż obietnica Przybory, „że las przejdą i nic się nie stanie”, dotyczy Estery i Rywki. Jeśli tak, to zapewne wracały wtedy z żywnością od Mrozińskich i wchodziły do lasu. Wrażenie, jakie na Krzyżewskim wywarły „młode Żydzieta”, musiało być dojmujące, choć widział je o zachodzie i chyba z daleka. Można przypuszczać przy tym, że starały się pozostać niezauważone, umknąć czym prędzej z pola widzenia dwóch obcych leżących przy płonącym jałowcu. Aby dojść do Mrozińskich, za każdym razem musiały przechodzić obok niezabudowanej parceli przy ulicy 11 Listopada. Tam, pod krzywą sosną, zabijano Żydów złapanych w Międzylesiu i okolicy. Tam został doprowadzony oraz zastrzelony rówieśnik Esterki i sąsiad Moszek Centner, syn Hersza, szewca, który to miał pracownię i mieszkał przy ulicy Głównej 22, naprzeciwko Winogórow. A schwytał go i oddał w ręce policji stróż Jan Orlicki⁸. Juliusz Krzyżewski roi o przejściu przez Zagładę jak niegdyś przez Morze Czerwone. Przybora trzeźwo ocenia to, czego są świadkami. Nie ma złudzeń. W wierszu podważa wizję ocalenia, wątpi. Krzyżewski przypisuje mu smutek i ironię. Wtedy Przybora stara się oszczędzić przyjaciela. Łagodzi opinię, jednak tylko w odniesieniu do jednostkowego wydarzenia – „las przejdą i nic się nie stanie”. Po półtora roku Krzyżewski wraca do pierwszej oceny Przybory – „miałeś rację, niestety, mój drogi” – i pisze o „brzozach w koszulach ofiarnych”. Zapis jest dramatyczny. „Żydziat” już nie ma. Z tła występują statyści i przyjmują role nieobecnych aktorów – „stoją w łodziach piaszczystych załogi / brzóz Jehowie bijących pokłony”. Zagłada dokonała się.

Scenografia zarysowana przez Krzyżewskiego pozwala umiejscowić wydarzenie z dużą dokładnością, podobnie jak osadzone jest ono w czasie. Poza jednym odstępstwem od wierności opisu – „i mięta”. Tej rośliny, wilgociolubnej we wszystkich występujących u nas gatunkach, nie uświadczysz na przylesiu lasu Branickich, na południe od Traktu Wołowego. Co więcej, nie ma jej tam, gdzie rośnie sucholubna macierzanka, i odwrotnie – nie znajdziesz macierzanki tam, gdzie mięta. To wyjątkowe sprzeniewierzenie się realiom tłumaczyć można ustępstwem na rzecz literackiej formy, a może i potoczności. Poza tym wszystko się zgadza. Wówczas w lesie Branickich rosły nawet owe „stare dęby”. Do dziś po jednym tylko z nich pozostał powalony, ogromny i rozpadający się pień w pobliżu miejsca po spalonej leśniczówce. Ze szpalerów brzóz gdzieniegdzie zachowały się pojedyncze drzewa. Jałowce wytępiono, w znacznej części przez

⁷ Notatka z rozmowy z Karolem i Sabiną Mrozińskimi w 1972 roku. Archiwum własne.

⁸ Według relacji: Bogdana Podbielskiego (ur. 1927), Eugeniusza Klimontowicza (ur. 1927), Stanisława Maciejewskiego (ur. 1925), Janiny Michalik (ur. 1899), Karola Mrozińskiego (ur. 1905), Sabiny Mrozińskiej (ur. 1908) oraz Adama Czułowskiego (ur. 1892), ówczesnego właściciela domu przy ul. Głównej 22. Archiwum własne.

podpalenia, jak to uczynili Krzyżewski z Przyborą, a i używając ich do wędzenia. Przylesie zarosło samosiejkami sosen. Dom Mrozińskich spłonął w 1944 roku, Esterka i Rywka zostały zabite w 1942, Juliusz Krzyżewski zginął w 1944, a Jeremi Przybora zmarł w 2004 roku.

W twórczości Juliusza Krzyżewskiego *Idée fixe* jest jedynym utworem, gdzie pojawia się wątek Zagłady, której poeta był świadkiem przez cztery lata.

Międzylesie, styczeń 2019 roku

P.S. Profesorowi Piotrowi Mitznerowi składam podziękowanie za zwrócenie mi uwagi na międzyleskie wiersze Juliusza Krzyżewskiego.

Wiktor Kulerski

One Autumn Evening

Summary

This article focuses on the writing process of Juliusz Krzyżewski's "Idée fixe" and the Shoah connotations of this poem. As it is shown in the text, the Winogórowie – a Jewish family – and the Mrozińscy – a Polish family – had been friends whose contact and mutual help did not cease when the Winogórowie were ghettoised in Falenica. It is argued that this situation was made possible by the forest separating Międzylesie from Falenica. In this forest, the poet, who later inscribed himself as a witness in "Idée fixe," met girls escaping from the ghetto. Not only does the author of this article ponder upon the question why Krzyżewski has left these events unmentioned for so many years, but also he attempts to present not just the poet, but the poetry as a witness.

Key words: forest, ghetto, Falenica, Międzylesie, Jeremi Przybora



JERZY KAMIL WEINTRAUB

Pamiętnik

18 X [1942]

Współcześni. Zdaje im się, że są częstkami postępu. Że oni trwają przede wszystkim. Czym są naprawdę? Co znaczy ich gorączkowa krzątanina? Pośpiech dla pośpiechu. Wstępowanie do góry – po ruchomych schodach, schodzących na dół. To im daje namiastkę ruchu, namiastkę działania, ważności. Jak ważni są w swojej nieważności, swojej niewspółczesności. Jak szybko rozkładają się i znikają. Po co tyle słów dla usprawiedliwienia własnej drapieżności, dla wygadania swoim instynktom posiadania. Nienawidzą, bo nie posiadają niczego. Nienawidzą, bo posiadają za mało. Nienawidzą, bo inni czyhają na to, co jest ich chwilową własnością. Śpieszą się, pędzą, nawet gdy są zmęczeni, i mijają, ślepcy, to wszystko, co od stuleci stworzyli tamci, inni, co wyhodowali na pożywcę twórczego cierpienia. A tamci przemijają wiecznie, są nieskończonym ruchem obracającej się wokół ziemi wieczności, tej wieczności, na której wychowaliśmy się, którą wznieśliśmy nad sobą, która mieści w sobie to wszystko, co da się objąć słowami, i to wszystko, co się w żrenicy nie zmieści. Ogrom. Ogrom. Codziennie ocierać się o wielkość, tłuc skrzydłami w spiętrzone wrogo zapory i zdumiewać się, zachwycać i upadać w bezsilności. I biadać nad własną małością. I cieszyć się, jeśli uda nam się jakiś wzniosty ochłap pochwyć, przeżuć i przetworzyć. A tamci mijają wiecznie, zasmuceni może, uśmiechnięci może... A my? A my? Albo za wolno zdążamy, albo za prędko, współcześni pośród niewspółczesnych, niewspółcześni pośród współczesnych, kłamcy, tchórze, których nie stać na pochylenie się nad wszystkim tym, co nie jest z nami związane. Tłumacze pogardy, samotności i zawiści. Co za męka! Iść przez ciemność i lękać się światła, zasnuwać się wieloznacznością i nie przyznawać się do owej wyjącej próżni, która siedzi w nas i boli. I nie w nas, a we mnie, który nie mam siły na wyjście z siebie, który nie mam siły, aby przez własną ciemność przebić się na światło dzienne.

„Świat przygniółł mi zmęczone oczy i złamał wzrok jak szpadę. Dlatego lubię noc”¹ (L.L.). Słowa. Słowa. Słowa. „Miasto kamienne, odejdz.”². Tyle zamierzeń przede mną i we mnie, i tyle nieoczekiwanych przeszkód. Jutro powinienem zacząć. Mgławica we mnie. Sprowadzić notatki. To jeszcze mnie ratuje. Chryste Panie, ile nieludzkości trzeba w sobie hodować, aby ocalić we mnie to wszystko, co może mieć jakieś twórcze znaczenie. Przewyciężenie słabości dla odtworzenia słabości, która ma posiadać tak zwaną siłę wyrazu. Вздор!³

23 X [1942]

Już przeszło dwieście wierszy *Drogi przez noc*. Nie upieram się zresztą przy tym tytule, ale jest on po prostu celowy. Pierwsza część – fabularna. Trudności związane z samą formą opisu – olbrzymie. I wciąż to samo osnuwanie się siatką tych samych zwrotów, pojęć i odniesień, samoopętywanie się magicznym kręgiem, z którego niełatwo wyjść. Ale to jest związane ze specyficzną organizacją poetycką i nic na to nie mogę poradzić. I u Błoka podobne słabości. Przewarstwianie się słownika od *Ante Lucem*⁴ aż do ostatniego okresu. Czy to konieczna jednostajność symbolizmu? Przecież nie wszędzie wyglądało to w ten właśnie sposób. Przecież Mallarmée bardzo różnorodny, a nawet Maeterlinck pomimo tego samego wygłosu. Tak. Ale wygłos to tonacja wewnętrzna, podczas gdy wspomniany wyżej umowny krąg pojęć jest tylko zewnętrznym ułatwieniem, albo... prywatnym szyfrem. Pamiętam u Trakla: siostry, samotnicy, jesień, mniszki, wnukowie nienarodzeni – to wszystko stanowi charakterystyczny i odrębny krajobraz, ale ileż niebezpieczeństw kryje on jednocześnie w sobie. Jak długo trwać mogą wszystkie możliwe zestawienia dziecinnej łamigłówki? Coś w tym już jest, ale to nie wszystko. Ach, żeby nie być ograniczonym przez siebie samego, tyle luk, tyle dziur i potknięć. Trzeba dokładnie przeżyć ten sam okres, powrócić parę razy do niego i jeszcze potem – nie ma się w sobie tej twórczej pustki, w której

¹ Fragment wiersza *W nocy* (z połowy lat 30.) Leo Lipskiego (1917–1997). Jego teksty drukowano w „Kuźni Młodych”, „Naszym Wyrazie”, „Pionie” – stąd mógł znać je Weintraub. Tuż po cytacie poeta zapisał inicjały autora: „(L.L.)”. W edycji *Utworów wybranych* pojawił się przypis: „Według informacji Joanny Weintraub-Krzyżanowskiej chodzi o Leo Lipszyca, jednego z przyjaciół poety” (J.K. WEINTRAUB: *Utwory wybrane*. Wybór, układ i wstęp R. MATUSZEWSKI. Teksty z rękopisów oprac. A. PIORUNOWA. Warszawa 1986, s. 273). Jak wiadomo, Leo Lipski to pseudonim literacki; prawdziwe nazwisko to: Lipschütz.

² Fragment wiersza Weintrauba *Nietoperze* z 31 marca 1942 r.

³ Brednie, bzdura, nonsens. Wszystkie konsultacje rosyjskojęzyczne oraz przekłady z języka rosyjskiego, jeśli nie zaznaczono inaczej – Piotr Mitzner.

⁴ *Ante lucem* – cykl poetycki Aleksandra Błoka (1880–1921) napisany w latach 1898–1900.

się lęgną zaczątki nowych zamysłów. I znowu to samo nieszczęście. Nowe pisklę obrasta starym pierzem i trzeba szukać nieuprzedzonego ucha, które w przejmującym kwileniu usłyszysz jakieś nowe nuty – (przymknąwszy oczywiście uprzednio oczy). Samotność, samotność i jeszcze raz samotność... Obijanie się o wciąż te same ściany. Co za koszmar! I jeszcze nie myśleć o innych, żeby uchronić siebie samego, żeby wyjść na zdrowych nogach z naszej potwornej nocy ogólnego wykoszlawienia. Epoka palców wskazujących, epoka łap poklepujących się po portfelu... Noże w zębach, pociąganie za cyngiel, zbiorowa mordownia. Co jeszcze z tego wyjdzie? Przecież doszło się już do kresu. Cofnąć się już nie wolno. A więc brnąć dalej przez to cuchnące trzęsawisko, które – oby kończyło się przepaścią. Bo w tym stanie „na dobre” już się nic nie zmieni. Za daleko się poszło, za wiele się dopowiedziało. I przyjaźń w portfelu się lęgnie. A więc *Droga przez noc* do samego siebie poprzez pamięć zaginionych czy zagubionych przyjaciół. Ile fałszu jest w każdym prawdziwym wizerunku i ile prawdy w fałszywym: własnego fałszu i własnej prawdy. I żeby się tego nie wstydzić, trzeba o tym napisać, potępić się i wznieść się na własnym potępieniu, bo to właśnie będzie tak zwane wzniesienie liryczne, punkt kulminacyjny zachwytu nad samym sobą. I czym jest to wszystko w istocie? Pozycją obronną, obawą o własne nogi, bo koślawców zbyt wiele się lęgnie. Nawet miłość jest bardzo ułomna. Tylko słowa są bardzo posłuszne i papier się wcale nie gniewa, bo i tak znajdzie swojego mściciela. A będzie nim czas, w którym – jeżeli dożyjemy – zwrócimy się poza siebie i jeszcze prędzej odwrócimy się z obrzydzeniem. Bo każde kłamstwo (a może niecelność i chęć popisywania się z własną niezręcznością) pociąga za sobą obrzydzenie, a to z kolei nowe kłamstwo. Samotność i strach, strach i samotność, i długa, długa noc. „Ileż obrazów, jak deszcz, spływa po nas”⁵. Może to i lepiej, może to i lżej, ale czasem i pustka ciąży, zwłaszcza kiedy jest niezupełna. (Bywają takie „większe połowy”). Tak mi brak tego spokoju, który pozwala na zachowywanie siebie w słowach. I tego biadolenia też zbyt wiele. Może się przejeść. Cóż, kiedy radość jest nietwórcza. Cóż, kiedy nie umiem się radować.

3 XII [1942]

Wczoraj wstałem po raz pierwszy z łóżka. Ręka mi się trzęsie, kiedy to piszę. Taki jestem osłabiony. A więc początkowy pomysł *Drogi przez noc* spalił na panewce. Po to napisałem te sześćset wierszy, aby z obrzydzeniem odwrócić się od nich i aby zabrać się wreszcie do pracy właściwej, która w rezultacie przyniosła pierwszą część poematu i niesamowite wyczerpanie, które dopo-

⁵ Fragment wiersza *Ciężkie jest słowo* z 28 lutego 1942 r.

mogło chorobie. A jednak wykazałem w okresie pisania tak wielką siłę woli, że choroba, której się spodziewałem, wybuchła dopiero wtedy, kiedy jej pozwoliłem na to, a więc w pół godziny po ukończeniu ostatniego wiersza. Nie mogę powiedzieć, że bym był z pierwszej części tak bardzo zadowolony. Dobrze jednak, że zrzuciłem z siebie jeszcze jedną porażkę po to, aby pójść niewiadomą drogą w wiadome, które mnie czeka w części drugiej. Gdybym nie zachorował, miałbym poemat już poza sobą. Teraz jednak występują pewne przeszkody, które są wynikiem choroby, rozmów z przyjaciółmi i przemyśleń związanych z owymi rozmowami. Czuję, jak mi się osuwa grunt spod nóg, bo przecież my wszyscy, tzw. pracownicy kultury, tworzymy ponad głowami głuchych i ociemniałych. Tę nić, która się zadzierzgnęła stulecia przed nami, chcemy snuć dalej – cóż, kiedy trudno tak długo utrzymać się w powietrzu. Gangrena, której początek dała niepodległość, postępuje nieuchronnie dalej. Dookoła piekielna pycha i zdumiewające zadowolenie z siebie. Narodowa mania wielkości przy zupełnym braku pokrycia wewnętrznego nie może sprzyjać procesowi tworzenia kultury. Jeżeli obróciłibyśmy się wstecz, nigdy takiej samotności nie znajdziemy, takiej absolutnej samotności, która otaczała tworzących. Tamta inteligencja, jedyna pozytywna pozostałość szlacheckiego, przeminęła bezpowrotnie. Nowa nie mogła się narodzić na skutek specyficznych warunków składających się na atmosferę pseudoniepodległości. Cóż więc pozostaje? Garstka tworzących – teatr bez publiczności. (To powiedział J.K.⁶ – i ja też o tym myślałem). W związku z tym zaobserwowałem na sobie osłabienie owego musu wewnętrznego, który powodował mus zawsze przy pisaniu.

Czytałem Leśmiana (duży talent, jedyny poważny reprezentant liryki niepodległej P[olski]), który usiłował stworzyć rodzimą balladę i częściowo mu się to udało. Co za zdumiewająca intuicja, która wyczuła balladową przeszłość słowiańską, poprzedzającą poetę, i przedłużyła ją w naszą epokę. Ballady z *Łąki* pozostaną zawsze najlepszymi rodzimymi balladami. Nawet niemiecki mit *Wasserfee* został przetworzony w *Balladzie dziadowskiej*⁷ tak, jak gdyby przeszłość mitu zamieszkiwała nad Wisłą, a nie nad Renem, i to w stosunkowo niedawnych czasach. Inne wiersze – to majstersztyki i cały szereg porażek, wynikający z nazbyt hojnego szafowania atrybutami magicznymi poezji fantastycznej (sny, cienie, śmierć), która w końcu przekracza granice umiaru i staje się nic nieznaczącą igraszką potężną z wydmuchiwaniami pięknych bań mydlanych prosto w oczy czytających entuzjastów. Lecz pomijając to

⁶ W wydaniu *Utwory wybrane* edytorzy dodali przypis o treści: „Chodzi zapewne o Jana Kosińskiego” (J.K. WEINTRAUB: *Utwory wybrane...*, s. 274). Można rzeczywiście przyjąć, że w tym fragmencie jest mowa o późniejszym znanym scenografie Janie Kosińskim (1916–1974). Jerzy Kamil Weintraub przyjaźnił się z nim, współpracowali przy tworzeniu Wydawnictwa Sublokatorów Przyszłości. Nie jest możliwe ustalenie okoliczności, w których Kosiński opowiadał o „teatrze bez publiczności”. Była to prawdopodobnie część prywatnej rozmowy dwóch przyjaciół.

⁷ Zob. B. LEŚMIAN: *Łąka*. Warszawa 1920, s. 47–50.

wszystko – nie znajdzie się żadnego poety naszego kraju, którego można by postawić na równym poziomie z Leśmianem. Ten ostatni osiąga miejscami doskonałość i szczyt zespalandia się z naturą. Jeszcze napiszę o tym! Tarlé, *Napoleon* (książka, której zaletą jest suchość), Karin Michaelis (przepiękne książki dla dzieci), Milne'a *Chatka Puchatka* (książka dla dzieci, przeznaczona dla dorosłych, którzy posiadają absolutne poczucie humoru) i inne⁸. Walerij Briusow⁹ wykazuje zadziwiający brak poczucia ważności słowa przy jednoczesnym opanowaniu i odkrywczości formy poetyckiej (metr, wersyfikacja w porównaniu z poprzednią fazą poezji rosyjskiej), co często w ostatecznym wyniku właśnie dlatego zawodzi i robi wrażenie, jak gdyby mieszanina waty i żywego mięsa miała pokryć doskonale wykonany szkielet. A jednak *Trzecia jesień* pozostanie jednym z najlepszych liryków programowych i jest zdumiewającym przecuciem rzeczywistości, która w rok później (1917) wypełnia pustynię myśli i uczuć. Bielyj Andrzej to wysokiej klasy retor (jego retoryka jest twórcza, co zdarza się bardzo rzadko w tak niebezpiecznej dziedzinie). „Рыдай, буревая стихая, в столбах громового огня”¹⁰. (Wydaje mi się to nieprzetłumaczalne, ale jest to dowodem tylko mojej słabości). „Płacz, burzowy żywiole / W słupach gromów ognistych!”

jamb
 chorej trochej (pierwsza długo akcentowana)
 chorjamb
 („Молча сижу...[под окошком темницы]”)¹¹
 jest odwrotnością (jambchor)
 daktyl
 anapest
 spondej
 amfibrach¹²

⁸ E. TARLE: *Napoleon. Zmierzch*. Przeł. H. WINAWEROWA. Warszawa 1938; K. MICHAËLIS: *Bibi. Życiorys małej dziewczynki*. Przeł. A. WALDENBERGOWA. Warszawa 1932; K. MICHAËLIS: *Dzieci z Nyhavn*. Przeł. T. ZABŁUDOWSKI. Warszawa 1938; A.A. MILNE: *Chatka Puchatka*. Przeł. I. TUWIM. Warszawa 1938.

⁹ Być może chodzi o: W. BRIUSOW: *Ognennyj angel*. Moskwa 1908.

¹⁰ Wers z wiersza Andrieja Bielyja (1880–1934) *Родине* („Ojczyźnie”). Utwór powstał w sierpniu 1917 r.

¹¹ Cytat z liryku *Пленный рыцарь* (*Rycerz w niewoli*) Michaiła Lermontowa (1814–1841). Wiersz pochodzi z 1839 r. Zob. przekład pod datą 22 I [1943] w *Pamiętniku*.

¹² W rękopisie obok nazw stóp metrycznych narysowane czerwoną kredką sylaby.

18 I [1943]

Długo nie mogę zasnąć – *signum temporis* – i wtedy to właśnie wracają natrętnie do mnie wspomnienia tamtej wiosny. Zwycięską nazwałem ją niegdyś, jak gdyby to puste słowo mogło być odpowiednikiem największych moich uniesień. Kiedy po roku spojrziałem z odrazą (dlaczego?) na dokumenty wierszowane, które mi pozostały, obwiniłem człowieka o wzniostłość, chcąc ratować własną twórczość, która w owym okresie znajdowała się w stanie rozpadu artystycznego. Zbyt słaby widocznie byłem (i jestem), aby Nienazwane w słowa zaklinać. To ja stoczyłem się w dół z falą zagarniającego mnie czasu, a miłość mnie przerosła, a słowa moje, tak wznioste wówczas, okazały się suchotniczą oazą na niezmierzonej pustyni retoryki. A teraz „w dniu trwogi”¹³ osamotnienie moje rośnie i wraca tam, gdzie już dotrzeć nie może. („Nie wrócę w tamtą wiosnę, kiedy w zachwyceniu minąłem własne szczęście zaledwie rozkwitłe”¹⁴... tak, to do tamtego okresu się odnosi). Zbyt pobłażliwy byłem dla siebie, a ta chęć ciągłego samousprawiedliwienia się nieznośną mi się staje. A po sześciu latach tak wiele można zapomnieć i tak wiele można wybaczyć. Czas wygładza wszystko. A ja muszę iść dalej. Ślepe zaułki. („A żyć kazał w dniu trwogi tam, gdzie z murem potyka się mur”¹⁵). A wówczas były sosny i brzozy, pomiędzy którymi wiodła długa droga radosnych zasmuceń i zamyśleń. I te wszystkie obrazy (nie te, które powiędły w wierszach) zachowują po dziś dzień swoją świeżość. Ale nie tylko dlatego trapi mnie bezsenność. To wszystko, co się dokoła dzieje, i bezruch, który mnie przykuwa. Długa choroba i nieprzyjemności. *Droga przez noc*, która utknęła w drodze. Ta pierwsza część – to porażka, ale przecież świadoma porażka, którą chciałem przewyciężyć. Przecież *Zapiski Wiragula* miały być trzecią częścią, ale zbudowanie tego pomostu (I–III część) jest obecnie nie do wykonania. Na przeszkodzie stoi obecne znieruchomienie i bezwład psychiczny. Osamotnienie, przynębienie bezmierne. Nie widzę drogi dalej. I tak po trzech latach zwycięstw i ustawicznej, odradzającej samoobrony – klęska tym razem ciężka, bo grozi uduszenie wciąż tymi samymi obrazami. 1940 – powrót do października, wskrzeszenie tego wszystkiego, co wykotysało dzieciństwo i wyładowało się w okresie „Sturm und Drangu”. Jesienią załamał się, długotrwała choroba i rekonwalescencja¹⁶.

Las, który był źródłem długiego odradzania się. Od *Lasu*, poprzez *Orfeusza*, aż do *Tęsknoty za lasem* ciągnie się pasmo zwycięstw. Już *Rzeka*, która

¹³ Z wiersza *Śpiew w ślepym zaułku*, który powstał 5 stycznia 1943 r. Wówczas poeta mieszkał na Starym Mieście. „Dzień trwogi” to dzień, w którym Niemcy przeprowadzili akcję likwidacyjną w getcie. Żydowska Organizacja Bojowa po raz pierwszy stawiała wtedy opór zbrojny.

¹⁴ Fragment utworu *Epilog* z 5 maja 1942 r.

¹⁵ Słowa z liryku *Śpiew w ślepym zaułku* z 5 stycznia 1943 r.

¹⁶ To już zima 41 [przyp. aut.].

jest przecież rozwiązaniem *Śpiewu pod tuną*, widziana jest inaczej. To las tak ukształtował widzenie. I jeszcze jedno: żywioł ludowy odradzający twórczość. Stamtąd trzeba czerpać soki. A potem, a raczej równolegle do tego, nawiązanie do ballady rycerskiej. Te dwa żywioły: rycerski i leśny, jak to określił Popruż¹⁷. Leśny – czerpanie ze źródeł ojczystych i podziemnych, i rycerski – wskrzeszenie ducha najwyższej ofiarności. To samo słońce, które świeciło nad Ronsevaalem, oświetla teraz zwaliska Stalingradu. Ale aby to wszystko odtworzyć i przełamać porażkę *Drogi przez noc* (część I), trzeba wskrzesić siebie samego z tego okresu, do którego mam teraz drogę zamkniętą. Rewolucja i miłość – oto, co zostało ze wspomnień, które nawiedzają mnie co noc.

Jest tylko lęk nieokreślony i zamknięcie w sobie, które nie dopuszcza słów mających wyrazić to wszystko, w czym żyję i czym żyję. Troska o każdy dzień, zamknięcie, lęk. Szczęściem jest spanie, a nie sen (ten powraca w godzinach bezsennych). I jak tu przełamać się? Nikt nie uniknie okaleczeń psychicznych, które są udziałem wszystkich. Ale ja jestem skazany na więzienie w sobie i myślałem, że się w ten sposób uratuję. Daremnie. Jeżeli przejdę przez noc, wyjdę na wpół oślepy. A za oknami domy, które pamiętają stulecia, a dalej gotyk, który nie wznosi, ale mrozi¹⁸. Dlatego te wiersze. Jeszcze raz chcę się ratować artystem, ale przygnębienie zwycięża.

„Jeżelim od was odszedł... Zresztą, po co powracać. Nazbyt obcy jestem dla tych dawną miłością zadrzewionych ulic...”¹⁹. To tak, jak gdybym tamtą wiosnę, którą dopiero teraz należycie doceniam, chciał przenieść we wrogie mi ulice. I inne jeszcze smutki, ale oddalające się, i przez to bardziej bolesne, bo obnażające własne samozapatrzenie. Myślę o L.L.²⁰. To była wielka przyjaźń. A teraz – czy żyje?

Zapaliliście w oknie lampy, kiedy na dworzu słońce lśni.
Zapaliliście w oknie lampy, otwórzcie prędkiej domu drzwi.
Klucz zaginął. Z wieży spadają klucze trzy.
Trzeba nam czekać, czekać, czekać,
trzeba nam czekać, czekać, czekać,
trzeba nam czekać lepszych dni.
M. Maeterlinck. Przekład A. Langego²¹

Nie wiem, czy dobrze spałem.
Obyśmy doczekali.

¹⁷ Jerzy Józef Poprużenko (1893–1973) – profesor zwyczajny nauk matematycznych na Uniwersytecie Łódzkim.

¹⁸ Ten fragment można uznać za opis Starego Miasta.

¹⁹ Urywek z wiersza *Jeżelim od was odszedł*, który powstał 6 stycznia 1943 r. W edycji: J.K. WEINTRAUB: *Utwory wybrane...*, s. 251.

²⁰ Leo Lipski.

²¹ Pochodzenie cytatu nieznane.

22 I [1943]

Czas niedopełniony. Szamotanie się. I pragnienie spokoju. Bezsenność. Zatrucie powracającymi wciąż obrazami. Nuży ta jednostajność. I wolno mija epoka, taka wielka i taka mała, a my ze związanymi rękami przyglądać się musimy odchodzącej młodości i nadchodzącej trwodze. Dokoła strach i miłość, i dzika zapobiegliwość, byle tylko zachować swoje małe istnienie. Co za zdławienie serc! Lampa naftowa zgasła. Świeca dopaliła się prawie. I wiersz napisałem; nie ze mnie wyszedł, tylko jakbym go obok mnie z ciemności zgarnął²². Niesmak. Niedopałki, wypalane po raz nie wiadomo który. Czytałem Sygrydę Undset i fragmenty Leonowe (*Вор*)²³. Ile oni mają (совр. сов. писатели)²⁴ do zawdzięczenia kolegom prozy rosyjskiej. Ten sam sposób nawiązywania spięć, organizowania atmosfery i dynamizowania dialogu. Tylko daleko mniejsza ekonomia środków. Szczegóły poetyckie bardzo ładne, bez których można się obejść. Ale co za bezdenna otchłań zwyczajnych rozmyślań! To tyle.

A teraz do łóżka i znowu

Молча сижу под окошком темницы,
Синее небо отсюда мне видно,
В небе играют всё вольные птицы
Глядя на них, мне и больно и стыдно.²⁵

Z okna ciemnicy kamiennej i chłodnej
patrzę, milczący, w szlak nieba bezkresny:
płynie błękitem lot ptaków swobodny,
jakże mi bliski i jakże bolesny²⁶.

Zawsze ten wiersz kojarzy mi się z Jerzym²⁷. Brak mi go bardzo. Joan[ne]²⁸ nareszcie widziałem. Kochana.

²² Wiersz *Z nocy bezsennej* [przyp. aut.].

²³ Chodzi o wiersz *Вор* („Złodziej”) Leonida Leonowa (1899–1994); pierwsze wydanie w 1927 r.

²⁴ Wyrażenie „совр. сов. писатели” powinno być rozwinięte tak: „современные советские писатели”, czyli: „współcześni sowieccy pisarze”.

²⁵ Cytat z wiersza *Пленный рыцарь* (*Rycerz w niewoli*) Michaiła Lermontowa.

²⁶ M. LERMONTOV: *Rycerz w niewoli*. Przeł. J.K. WEINTRAUB. W: J.K. WEINTRAUB: *Utwory wybrane...*, s. 391–392.

²⁷ Jerzy Józef Poprużenko.

²⁸ Joanna Weintraub-Krzyżanowska – żona poety.

25 I [1943]

Coraz grubszy mur oddziela mnie od rozgrywających się za oknami wydarzeń. To czas, który coraz bardziej się nawarstwia i przytępia słuch, i osłabia wzrok. I w tej wspaniałej, wciąż niedobudowanej samotności („Wpierw w sobie wykuj granitowy szczyt!”²⁹) trzeba się czepiać tych wszystkich drobiazgów, które mogą się złożyć na poetyckie widzenie. Chrobot myszy, który witam nocą jak najspokojniejszą domową muzykę, ćwierkot świerszcza za zamurowanymi drzwiami – wszystko to budzi utajoną tęsknotę za dzieciństwem i wydobywa na wierzch te obrazy, które drzemały skryte w sezamie podświadomości. Ale z wiekiem – a może prawdopodobniej na skutek zmęczenia jednostajnym trybem życia – zatracą się ostrość spojrzenia i coraz bardziej trzeba się ograniczać do poszczególnych fragmentów, i zbywać tymczasem tych wszystkich, niewykonalnych na razie, marzeń o jakichś większych całościach. Ale nie wolno się poddać. Noc, cicha sojuszniczka, pozwala na obmyślanie zarysów wszystkich mgławic, które kiedyś w przyszłości, o ile ten koszmar przeżyję, złożą się na większy gmach, gmach wznoszony w sobie samym: cegielka za cegielką. Nie wygasło jeszcze we mnie to wszystko, co stać się może iskrą padającą w zwilgotniały proch. Byle tylko przetrzymać. I nauczyć się wyrozumiałości, która by nie pozwoliła na to, abym codziennie rozpraszał resztki cennej energii w brudnawych, powszednich szczegółach.

Pamiętam: kiedyś w Tatrach, w jakiejś kawiarence, razem z Henrykiem W.³⁰ zauważyliśmy, że ludzie znajdujący się dokoła nas patrzą tylko do pewnego poziomu. (Ponad boazerię nikt nie patrzył). Stało się to pretekstem groteski, którą kiedyś napisałem. Ale teraz, bez boazerii i bez wszystkich literackich ornamentów, ciężko mi żyć z ludźmi skazanymi przez układ własnych zwojów mózgowych na patrzenie do pewnego poziomu. I nie to jest najbardziej drażniące. Gorsze jest to, że wszystko, co się w ich polu widzenia nie mieści, spotyka się z ich żalosnym (bo wyptywającym z ich zawiści) potępieniem. O, ci nieznośni prostaczkowie rozprawiający o kulturze, wyważający otwarte drzwi, z arsenałem frazesów godnym ekwipunku Kolumba. O Boże, dlaczego uszy skazane są na wystuchiwanie śmieci. Jedno możemy stwierdzić, do jednej porażki się przyznać. Na każdym kroku przegrywamy walkę z kurzem i ze śmieciami. Tylko że te prawdziwe nie mówią i nie mają pretensji do prawdy. Co za pycha, co za plugawa pewność siebie. Rzygać się chce. Tak, ale oni posiadają tak zwaną mądrość życiową. Wytrawni. Na wszystkim się znają. I jakże im nie ciąży ta potworna powaga, i jakże się nie brzydzą krzykliwego rozwibrowania swego głosu, rozpaczliwego rozchybotania swoich gestów. Wszystkich by chcieli poniżyć w imię własnego poniżenia, wszystkich by chcieli

²⁹ Fragment wiersza *Do artysty* z 6 marca 1942 r.

³⁰ Henryk Wiciński (1908–1943) – malarz, rzeźbiarz, współpracownik teatru Cricot.

pomniejszyć w imię własnej małości. Tak, bo oni „zjedli wszystkie rozumy”, tak, bo oni „więcej doświadczyli”. O, doświadczeni, którzy nie odróżnicie lampy od świerszcza, pogardy od litości – cóż ja tu między wami robię? Skazały mnie ciemne czasy na przebywanie wpośród jazgotu słów-śmiecii wypowiedzianych przez kłótliwych kartów psychicznych. Jakże ich przerósł własny gest zawieszony w próżni ich mózgów. Nie. Ta rozprawa do niczego nie doprowadzi. Ale ja muszę być pyszny nie dlatego, iżbym był takim, ale dlatego, że jest to moją samoobroną. Odkurzacz na codzienny użytek. A co jest we mnie, ja wiem najlepiej, ale wara ślepych ode mnie, bo widzą tylko własną ślepotę, co zda im się zwierciadłem wszechogarniającym. Oto kłamstwo i patos, który mi obmierzył, i retoryka, która wciąż mija się z Nienazwanym.

Jedno jest smutne: liryka zabiła we mnie poryw, który ogarniał mnie od czasu października, napiętnowała mnie miękkością, która jest wdziękiem elegii. Wszystko rozumiem i wszystkiemu jestem obcy krom siebie samego, od którego codziennie uciekam. A gdy się chcę unieść na niedoścignięte dziś dla mnie wyżyny, głos się łamie i tylko wiatr świszczuje w pustym drewnie, którym piszę te słowa. I wszystko drętwieje mi pod dłonią. Lecz kiedy jestem miękki – znowu wiatry pochylają się ku mnie.

Powinienem napisać wiersz. Ale już nie z zaułków. A jednak lubię ich stłoczenie i górujący nad nimi gotyk jak wspomnienie przygastego porywu.

27 I [1943]

Pokój – pustka, którą zaludniłbym snami, ale on mnie zaludnia, a raczej przedmioty, które się w nim znajdują, są pretekstami dla moich wypowiedzi. Wciąż głodny jestem, zmiennych krajobrazów łaknę, bo one poruszają głęboko we mnie ukryte nuty, które powodują mną przy pisaniu. Ożywiłbym to wszystko. Cóż, kiedy już tyle dopowiedziałem. I stół tupał nogami, i piec przechadzał się po pokoju po to, by pióro ślizgało się na papierze. A w przerwach coraz dłuższych jednostajność, która mnie wymęcza, i tęsknota za tym, co kiedyś będzie, kiedy rozbiję wszystkie zapory i ucieknę na wolność. Ludzie, ludzie, mali ludzie, z którymi mieszkam. Bardzo ważne drobiazgi zlatane w tragicomiczną całość i nieustanne trio na dwa nosy i czajnik. Nocą, kiedy nie mogę zasnąć, a czajnik śpi już na dobre, dwa nosy rozpoczynają uporczywy duet, który rani moje nerwy jak odgłos kropel sączących się ze zlewu. Tylko że te ostatnie ubrane są w bardziej płynne nuty i po każdym kapnięciu czuje się ulgę, choć połączone z niepokojem, że za chwilę znów spadną. Ale nosy, potworne nosy, wciągające zagęszczoną atmosferę w głąb serca. O to upiorne charczenie, siąkanie i groźna cisza poprzedzająca następny akord. I wiedzieć, że każde siąknięcie należy do nosa, który przez codzienne obcowanie

obrzydł, a każdy nos należy do twarzy, którą się zna już na pamięć, a w każdej twarzy są usta, z których wydobywają się sentencje w jednostajnym, nigdy niezmienionym porządku, i trudna nauka wyrozumiałości, której nie mogę się poddać.

Wegetacja, trwanie od jednego sprawozdania do drugiego, obliczanie dni i nieustanne pytania: Kiedy się to wszystko skończy? I diabli biorą wtedy te nadzieje i porywy, które się jeszcze w nas nie dopaliły, i chce się wielkiego spania, a nie snów. A tutaj bezsenność dręczy i kornik powszedniej troski toczy pomału coraz bardziej nadwątlone nerwy. Ach, rzucić to wszystko, zaprzestać tego zabebeszenia się, wyjść z siebie i stać się tym wszystkim, co nas otacza. Ale tych chwil coraz mniej. A sny chudną na śmierdzącej jawie. A nie myśleć trudno i nie znaczy to to samo, co tworzyć. Gdyby tak było. A nocą bezsenną, kiedy cisza sprzyja zamyśleniom, jestem blisko mojego jedyne go przyjaciela, któremu „Świat przygniótł zmęczone oczy i złamał wzrok, jak szpadę”³¹. (Dlatego lubił noc). Tego się nigdy nie zapomina, bo wówczas, kiedy tyłu bliskich mnie opuściło, niespodziany list od niego przyptął jak łódź ratunkowa. Wiele jeszcze osadu z czasu choroby pozostało we mnie. I chociaż poprzedni okres³² pozostaje niby w sprzeczności z tym, co nastąpiło po nim, to jednak przebudowałem się wewnątrz, choć nie dobudowałem się jeszcze. Ale jest we mnie zrozumienie konieczności dziejowej, w której spalałem jeden z największych porywów mego życia. I dzisiaj, kiedy zorza Ronsevalu świeci nad zwaliskami Sewastopola, wiem, że się jeszcze spotkamy, jeżeli przetrwam to wszystko, bo jeśli przetrwam, znam tylko jedną drogę. A załamania – to tylko smutek wewnętrzny, ale i on sponie, gdy płucom oddechu nastarczy. „Ja słyszę grom pod ziemią, gdy dojrzewa”³³. I siła przyjdzie. Bo skądże ją teraz czerpać. Jeszcze przyjdzie światło i przedrze się przez ślepy zaułek mego dotychczasowego bytowania. O, jakże inaczej to wszystko we mnie się staje, a jakże inaczej, gdy w słowa chcę poryw zagarnąć. I poryw mnie przerasta. I pozostaje zmęczenie, „długich oczekiwań ciemne korytarze”³⁴. Jeżeli tak, to można nazwać mnie „autentystą”, bo świat zewnętrzny musi mnie zapałdnić, abym stworzył jego pozorne niepodobieństwo. „O słowa, słowa, wasz ciężar niosę przez życie...”³⁵. I nie udźwignąłem. I *Droga przez noc* utknęła, a przecież porażki wznoszą się ku zwycięstwu. Tak się to stało, że słabość jest moją siłą i odwrotnie. Ale dlaczego? Złamana gałąź na to odpowie, która kotysała moje myśli podczas długich chwil sanatoryjnego znieruchomienia i narodzin „czystej liryki”.

³¹ Wers pochodzi z wiersza *W nocy* autorstwa Leo Lipskiego.

³² Październik 34 [przyp. aut.].

³³ Pochodzenie cytatu nieznanne.

³⁴ Z utworu *Z nocy bezsennej* z 22 stycznia 1943 r.

³⁵ Fragment wiersza *Droga przez noc. Poemat. Część I. Sprzęty*.

28 I [1943]

Świstki przynoszą pocieszenie i wyrwywają na chwilę ze znieruchomienia. A ludzie kręcą się dokoła własnych trwóg i nie stać nikogo na wielkość. Tam, daleko na Wschodzie, ważą się losy ich życia i ci, którzy zaważą, przerosną ich o kilka epok. Stąd nasza małość powszechna i skostnienie po najwspanialszym okresie dziejowym. Dlatego ci wszyscy, co otrzymali dar szerszego widzenia, artyści, nie czują tutaj gruntu pod nogami i oddają się wizjom narkotycznym katastrofy, która jest ich katastrofą i katastrofą ustroju, w którym się wychowali. Nieszczęściem widzących jest to, że punkt oparcia znajduje się tak daleko od nich, i dlatego stwarza ta sytuacja niepotrzebne komplikacje wewnętrzne. – Niepotrzebne z punktu widzenia pożytku społecznego, a potrzebne, być może, jeżeli chodzi o możliwość stworzenia nowych kombinacji artystycznych³⁶. Czy na tym gruncie może wyrosnąć wielkość? Zasadniczo nie, a jednak przykład Rilkego przeczy temu zbyt apodyktycznemu twierdzeniu. Nieważne jest przecież, w jakiej dziedzinie literackiej wielkość owa wyrasta. Liryczna twórczość kameralna osiągnęła swoje najwyższe uniesienie właśnie na przykładzie Rilkego, ale czy jego twórczość nie należy do epok poprzednich? A więc wielkość może się począć tylko wtedy, gdy twórca sięgnie do większych epok niż nasza, więc sięgnie wstecz.

Ta epopeja, która rozgrywa się na naszych oczach, znajdzie swoich twórców za 10–20 lat, a więc gdy widzenie wyostrzy się w perspektywie czasu, który się odstał. A może jest to tylko mój punkt widzenia. Nie umiem tworzyć na gorąco, wolę patrzeć z oddalenia, bo to mi jest potrzebne do tego zamyślenia elegijnego, które stanowi rdzeń mojej twórczości.

30 I [1943]

Okno do okna zagląda, koszmar z koszmarem się splata. Żyć coraz trudniej. Być skazanym na towarzystwo ludzi małych – z konieczności, i nie móc

³⁶ To właśnie między innymi jest moim największym strapieniem, bo przecież wiem, że posiadam stosunkowo rzadki w naszym kraju dar myślenia historycznego, a przecież natura robi swoje – na przekór rozumowi. Zbyt wielkie „koncesje” uczynił mój organizm na korzyść choroby, co znowu odbiło się na liryce wewnętrznej na niekorzyść liryki programowej, której nie mogę oddzielić od siebie samego. I to, co z zewnątrz wydać się może sprzecznością, jest dla mnie tylko objawem względnie spokojnego współżycia dwu przepływających obok siebie nurtów. Wierzę tylko, że poryw, o ile będzie sposobność po temu, przerosnie mnie i złączy te nurty, ale kiedy ta sposobność nastąpi? „Strute jest serce moje bezsennością smutku”. [Cytat pochodzi z wiersza *Z nocy bezsennej* z 22 stycznia 1943 r.] [przyp. aut.].

nie słyszeć. Przez chwilę błysnie ułamek obrazu i, niewyładowany, męczy mnie całym dniami. Bo to wiecznie krzątające się i mielące językami plugastwo nie pozwala mi na moment twórczego skupienia. Podepczą wszystko gwoli zaspokojenia swojego nawyku żywotności i walki o drobiazgi. O, jak mi to wszystko obrzydło. Parę zdań zaledwie zdąży się zalęgnać, a już je śmiecie przysypują. I cały czas kłóć się o wzajemne zrozumienie. Futrzana inteligencja. (Bo nosi futra). Kuchty z przeznaczenia i kuchty zawodowe wstępują w filozoficzne szranki. I ta nieznośna pewność siebie, z jaką wypowiada się sądy o wszystkim i o niczym. Cóż z tego, że wiem, iż może być jeszcze gorzej, kiedy natura domaga się ciągle nowych zdobyczy, które, zduszone we mnie, domagają [się] natychmiastowego wyładowania, a na skutek niemożliwości tego dręczą mnie bezsennością i atakami nieznośnych wspomnień, które pojawiają się w nocy, kiedy tylko pomyślę: stół, lampa, guzik. I już otwierają się klapy i z podświadomości bombardują mnie udręczenia niedające mi zasnąć. Zaraz się lampa dopali i skazany będę na borykanie się z głupimi, beznadziejnymi myślami. Spanie byłoby zwycięstwem. Cóż, kiedy nerwy odmawiają mi posłuszeństwa. Zmory, koszmary, plugastwo, brud. Обыденщина!³⁷

31 I [1943]

Noce, noce pełne lśnień i rosy
i Człowiecze, śmierdzące pod kotłą
Rzęzi dwugłós na dwa cienkie nosy,
snując smutki, z których wnet nas odra.

Napuszone, wydęte i wzniosłe
trzy pierdnięcia przemierzają pokój.
Raz, jak żaba, dwa, jak cztery osły,
trzy, jak czajnik śmarczący wśród mroku.

Oto czas mój pośród ludzkich śmieci,
co słowami ośliniają uśmiech,
gdy niewinne rączęta, jak dziecię,
wznoszę rzewnie, zanim ból mój uśnie.

³⁷ Powszedniość.

9 II [1943]

Dzisiaj przeczytałem *Hiszpanię* Jerzego B.³⁸, którego ostatni raz widziałem w październiku 39 r., przez chwilę, gdy wozy, którymi jechaliśmy, minęły się w wąskiej uliczce. On jechał tam, gdzie dzisiaj rozgrywa się ostatni akt dramatu europejskiego³⁹, a ja – tutaj, w nieskończone czekanie, znaczone etapami coraz to nowych załamania. Jakże mu wówczas zazdrościłem, a teraz jest mi wszystko jedno. W ubiegłym listopadzie minęło pięć lat od śmierci Mateusza⁴⁰. Stał się teraz drobną cząstką gleby hiszpańskiej – lecz dla mnie trwa on ciągle w coraz rzadziej powracającym wspomnieniu. Już mnie nie stać na heroizm; zdławienie coraz większe i nawet słowa ciężko się rodzą, a kiedy rzucam te przypadkowe zdania na papier, czuję, że to nie to, co być powinno. Nie stać mnie nawet na pogardę dla samego siebie. Wszystkie nici łączności zerwane. A przecież wiem, że jeślibym się kiedykolwiek ocknął, wzrok mój zwróciłby się w tym kierunku, w którym jechał wóz drabiniasty obładowany uciekającymi ludźmi, dla których cel ucieczki był ich jedynym pragnieniem – podczas długich lat ciężkiej, nieustannej walki. A jednak musiałem pozostać, choć nie potrafię tego wytłumaczyć. Wszystko się zamazuje, znużenie skleja mi oczy, a brak rąk, które bym bratersko ucisnął, uczuвам jak bolesną, wszechogarniającą mnie pustkę. Jestem bardzo samotny, ale nie jest to samotność budująca. Obecna ma inny, bardzo gorzki smak. Jedynym ratunkiem jest apatia i szczęśliwe chwile przed zaśnięciem, kiedy po raz nie wiadomo który przeżywam to wszystko, co było w moim życiu zagarniającym mnie płomieniem oczyszczającym, wyzwalającym to, co w nas jest (a raczej było) najcenniejszego: poryw przewyżający samego siebie, stawanie się zbiorowym głosem gniewu, nieugiętą wolą walki i wiarą w zwycięstwo tych wszystkich, którzy teraz są moją jedyną nadzieją.

27 II [1943]

Jeżelim zamyslił umieścić w tym notatniku to wszystko, o czym mam zamiar poniżej napisać, kierowałem się jedynie mglistością moich zamierzeń i niepeł-

³⁸ Jerzy Borejsza (1905–1952) – pisarz, publicysta, redaktor, autor monografii *Hiszpania. (1873–1936)* (Warszawa 1937).

³⁹ Aluzja do kapitulacji armii feldmarszałka Friedricha von Paulusa, która nastąpiła 2 lutego 1943 r.

⁴⁰ Mateusz Prusak (1916–1937), pseudonim Mietek, zginął podczas wojny w Hiszpanii. Należał do Brygady Międzynarodowej im. Jarosława Dąbrowskiego, popularnie zwanej Brygadą Dąbrowszczaków.

nym charakterem pracy, której zamierzam się poświęcić. W innym wypadku stać by mnie było na tworzenie samodzielnej całości, do tego stopnia odezwanej ode mnie samego, że mógłbym ją śmiało obcym oczom przedstawić. Niestety. Zbyt jestem zmęczony i zbyt często dręczy mnie uczucie zdławienia wewnętrznego. Nie będzie przesadą, jeżeli powiem, że nie mogę szeroko oczu otworzyć. A kiedy je zamykam, roją mi się po mózgu jakieś wędrujące strzępy, które nie wiedzieć czego chcą, a jednak domagają się, abym je oblekł w słowa.

Mam zamiar napisać opowieść, która by unaoczniała proces niemocy twórczej. Chcę prowadzić nieustanną rozmowę między sobą a owymi strzępami i umieścić je w sytuacjach, które widzę w zarysie, a których nie mogę wypełnić szczegółami, bo właśnie one są najważniejsze. Przystępując do wykonania zamysłu, muszę zdobyć się na spokój, niezbędny dla osoby trzeciej, która kieruje wyimaginowanymi wypadkami, i narzucić sobie ową dyscyplinę wewnętrzną, bez której rozpada się to wszystko, co miało kiedykolwiek zamiar pretendować do miana całości. Z drugiej jednak strony, owo narzucanie sobie musu wewnętrznego przeszkadza pierwotnemu zamierzeniu i stwarza trudności nie do przebycia. Toteż owa dwoistość, a może i wielorakość, musi pozostać w moim notatniku jako splot sprzecznych ze sobą zamierzeń, którym nie udało się uzgodnić drogi. Wyobraźmy sobie jednak, że wiele potrafię. Mogę, na przykład, wywołać z niebytu pana XY. i zmusić go do postuszeństwa, co wcale nie jest taką prostą rzeczą. Mogę mu nakazać, aby wypowiadał odpowiednie słowa w odpowiednich okolicznościach, mogę zabić i wskrzesić, i jeszcze raz narodzić. Wszystko jest w opowieści możliwe, jeżeli ja, jako osoba trzecia, narzucę sobie, jako podmiotowi opowiadania, pewne przekonywające mnie samego warunki – a to jest właśnie rzecz najtrudniejsza, bo jeśli nie usłucham samego siebie, to po prostu nie będę mógł z wami gadać. Bo przecież nie mogę się wyzbyć bezwiednego (bardzo często) kunktatorstwa przedmiotu, który mam wam do pokazania. A ponieważ istotnie bardzo wiele chciałbym powiedzieć, a niewiele potrafię wyrazić, jestem przekonany, że w końcu nic z tego nie wyjdzie i następna notatka będzie dotyczyła już spraw innych. Oczywiście, może się stać inaczej i zmuszony tym samym zostanę do cofnięcia poprzedniego zdania. Na tym, między innymi, polega dwoistość mojej natury. Ale nie należy się tym zrażać, bo przecież nic na tym nie stracę, jeżeli przywołam magicznym zaklęciem parę żywych sprzętów i każę im porozmawiać ze mną. Najważniejsze jest oczywiście to, abyśmy mieli sobie coś istotnego do powiedzenia, a zależy to tylko ode mnie. Nasze sprzęty są przeraźliwie posłuszne i na tym polega ich wielka przewaga nad nami. W ten sposób bierny opór przedmiotów może unaocznić naszą własną bezsilność. Nie dotyczy to oczywiście gadaniny, którą siebie raczę. Bo dopóki rzecz obraca się w rejonach na poły uchwytnych, gdzie nie trzeba niczego podkreślać ani niczego dopowiadać, wieloznaczność może się stać interesującym pozorem, chociażby nie oznaczała niczego innego, jak tylko bezznacznosc.

Ale z chwilą, kiedy wprowadzę do akcji przedmioty działające, a potem z powodu własnego „nicniemamdpowiedzenia” będę zmuszony unieruchomić je, znajdę się w sytuacji niegodnej pozazdrosczenia. Wyobraźcie sobie, na przykład, że piec o dosyć dużej objętości, krzesła, stoły, ludzie, garnki, kubły, słowem, wszystko, co mogę zobaczyć w tej chwili, spróbuję ruszyć z miejsca i nagle każę im zatrzymać się w połowie drogi – nie dlatego, aby to było konieczne, ale dlatego, że nie będę miał z nimi co robić. – Wyobraźcie sobie, że cały koszmar, który mi zagląda codziennie do okien, ominę – nie dlatego, że nie uznaję jego pierwszorzędnej wagi, ale dlatego, że boję się słów, które by mogły cokolwiek zdradzić, wreszcie dlatego, że chcę odeń uciec, bo nie mam warunków przeciwstawienia się jemu, co niewątpliwie zrobiłbym jeszcze osiem lat temu. – Wyobraźcie sobie – nie, tego nie możecie sobie wyobrazić, bo ja sam nie potrafię.

Ale dosyć. I tak się zagalopowałem. Mogę wszakże pewne rzeczy przyjąć, a inne odrzucić. Mogę nawet wszystko odrzucić, a wtedy cała gadanina będzie miała sens sama przez się. Nie zrobię jednak tego. Warunki zmuszają mnie do tego, abym się czemuś i komuś ustawicznie przeciwstawił, i dlatego muszę być w pozornej zgodzie ze sobą. Jako małżeństwo nie należymy niewątpliwie do najszcześliwszych, ale po co ci z boku mają wykorzystywać naszą niezgodę i atakować nasze słabe punkty. Na panią M⁴¹ nie mogę się uskarżać. Odwiedza mnie wtedy, kiedy powodzi mi się nie najlepiej, a kiedy odchodzi, smutek, który pozostawia, działa jak środek namarzenny. Nie, ten kalambur jest stanowczo za bardzo liryczny i odbiega od przedmiotu, chociaż, co prawda, odbieganie jest również jedną z właściwości tych wynurzeń. W ogóle ta cała pnączowatość mojej prozy zaczyna mi działać na nerwy, ale skoro się już tak daleko zabrnęło, a żaden piec ni garnek nie przeszkadza w rozmyślaniach, można snuć wątek (czego – powinno się pisać wąteg – wątega – wątegowi...) dalej, dopóki przedmioty działające nie zaczyną zawadzać wśród drogi. I nagle urywa się wszystko. I bierne, milczące przedmioty domagają się udziału w akcji. Tutaj zaczyna się opowieść i trudności z wyborem czasu. Chciałoby się tego łotra ominąć, a nie można. „Było to” – a może „Gdyby działa się to” – a może „Jan wstaje od stołu i mówi”. Co mówi? W tym właśnie sęk. Może powiedzieć: „Nie mam wam nic do powiedzenia”, a mimo to będzie mówił. Nie! – będzie – ciągnął dalej, odpowiadał, pytał, zamilczał i przemilczał, a w gruncie rzeczy nic nie będzie robił. Będzie czekał. Oczywiście na mnie. „No, dalej, drabie”. A on rozłoży bezradnie ręce i odpowie: „Nie mogę”. Wszystko to jest bez sensu, bo za chwilę będzie mógł móc. Trzeba go tylko ubrać i umiejscowić. I tutaj znowu nasuwa się wdzięczne pole do rozważań na temat braku wyobraźni ludzkiej, a może nie tyle jej braku, ile jej bezwolności. Jeżeli napiszę, że Jan stał przy oknie i myślał o przeszłości, jedynie niezepsute, nieznormalizowane

⁴¹ Pani M = Muza [przyp. aut.].

dziecko może zapytać: „A czy ma nogi, a czy jest bez majtków, czy z?”. Autor uśmiechnie się z wyższością, uniesie jedną z brwi i parodiując nieporadność, której wcale nie powinien parodiować, odpowie: „A jak ty myślisz? Na czym stoi, jak nie na nogach?”. A na to gdzulik: „A jakie ma nogi? Własne czy drewniane?”. Autor: („Z wiatru, rozumiesz? Zamiast nóg ma dwa wiatry”). I w ten sposób rutyna literacka pobudzi nieskrępowaną wyobraźnię dziecka, które może spytać: „Gdzie mu więcej nogi? Do pupy czy do podłogi?”. I nie będzie w tym nic absurdalnego, bowiem dzieci myślą bardzo logicznie na każdy z góry narzucony sobie temat. Nic to, że założenie nie mieści się w mózgach wąskowzrocznych normalniaków – dalszy ciąg wywodu będzie nienaganny. Tyle co do pierwszego pytania. Kwestia „majtków” jest daleko niebezpieczniejsza, niż to by się mogło na pierwszy rzut oka wydawać. Gdzulik żąda wyjaśnień, gdzulik musi wszystko wiedzieć – oczywiście wszystko, co go w danej chwili interesuje. My, starzyzna, za bardzo ułatwiamy sobie życie i wiele umów niepisanych pozawieraliśmy między sobą. No bo proszę: jeżeli stoi, to przecież ubrany. Dlaczego? Dlatego, że tak jest wygodniej. Zresztą i my mamy rację. To są szczegóły, które nas nie interesują. A w gruncie rzeczy interesujące jest to wszystko, co jest zaciekawiająco podane. Ale przecież nie można gniewać się na dziecko, że chce uzupełnić oszte zdanie. Bo jeżeli Jan stoi w majtkach przy oknie, to na pewno ma włochate nogi, a jeżeli nogi Jana są wiatrowe, to jak się trzymają włosy? Więcej czy nie, rude czy długie? Bo tatuś ma czarne, a mamusia ma łydki. A może wcale nie ma mamusi. Bomba ją trafiła i trawka jej grób porasta. Ta trawka to też mamusia, tylko nieco przeobrażona. A zresztą nie należy to do tematu. Gdzulik nazywa się Franc, stary nazywa się Jan. Umieściłbym ich najchętniej w okolicy dużego miasta S-pa, gdzie ich domek, oderwawszy się od ziemi, popłynął w charakterze okrętu gdzieś w beczczas. Stanie się to niespodzianie i reakcje obu osób będą różne. Przy czym Franc przystosuje się daleko szybciej do nagłej zmiany aniżeli jego ojciec. Po pierwsze, będzie to niestychanie zabawne, ponieważ Zbyszka z sąsiedniego domu można w przelocie trafić kasztanem w głowę i Zbyszek nie będzie mógł oddać. Po drugie, Zbyszek będzie bardzo zdziwiony i pełen szacunku dla ludzi, którzy pływają własnym domem, po trzecie, na pewno pobiegnie poskarżyć się mamusi, bo on jest straszny obraźliwy, a mamusia straszna wrzaskalska. Ale Franc nic sobie z nich nie robi, gdyż nagła zmiana sytuacji wywyższa go we własnych oczach, a tym samym w oczach otoczenia i nie ma żadnych powodów do obawy, o którą mogę się za chwilę postarać. Albowiem dmuchną silnie z północy i dom zakotłuje się gwałtownie. Franc chwyci kurczowo za łydkę Jana, a Zbyszek wyfrunie mu z mózgu z szybkością najnowocześniejszego samolotu typu „dunkierka”. Tymczasem zaś w duszy Jana rozpocznie się zmaganie wewnętrzne i ból. Zrozumiałe, że nagłe odejście od rzeczywistości, w której się żyło, porzucenie osób, które były miłe, porzucenie nie z własnej woli, a z woli siły wyższej, która jest władzą autora, nie należy do przyjemności. Zwłaszcza jeżeli ma się w lewej kieszeni marynarki

klucze do biura, które, biorąc pod uwagę wojenny brak surowca, kosztują po 50 zł sztuka, a następnie osupienie współników, napięte transakcje, które nie mogą się bez Jana obejść, nieodebrane pieniądze na poczcie, kobieta na mieście, która jest jednak potrzebna, i wiele, wiele innych. Toteż najlepiej będzie, jeżeli zmienię zawód Jana, ponieważ drobni przedsiębiorcy nie interesują mnie specjalnie, a poza tym z wszystkich wyżej wymienionych powodów musiałbym się zajmować drobiazgami, które są mi bardzo przykre. Wobec tego zwolnimy go z pracy, włożymy mu fajkę do ust i pozwolimy na pełne wyrazu zamyslenie spowite kłębamii błękitnawego dymu. Niestety. Mały Franc zaczyna ryczeć, trzeba go więc uspokoić. Co więcej – nie spodziewają się katastrofy, nie kupiono jedzenia do kolacji. Tak więc – cieszymy się, że Jan nie ma biura, bowiem miałby jeszcze więcej kłopotów. Można przecież zejść na parter (akcja rozgrywa się na I piętrze) albo na drugie piętro (ostatnie piętro domu) i pożyczyć chleba od sąsiadów. Niewielki zapas węgla znajduje się jeszcze w piwnicy. Jeżeli dopływ gazu jest przerwany, to dlaczego pali się elektryczność? Inżynier elektryk, którego spławię za chwilę, zagląda mi przez ramię i odpowiada: „Bo dom ma własną elektrownię”. A ja odwracam się znienacka i syczę: „Paszoł won, tępojdo. Elektryczność się pali, bo ja ją zapaliłem! Rozumiesz? Bo ja jestem autor”. Biedny elektryk wycofuje się. I po co go przywołałem? Chyba tylko po to, żeby go obrazić. A tymczasem dom płynie dalej. Franc już się uspokoił. Przeptywając obok mostu, otwiera okno i chce splunąć do rzeki, ale wiatr opluwa go z powrotem, bo ja tak chcę – w celu rozweselenia Jana, który wydaje mi się zanadto markotny. „Hm”, mówi, „rzecz staje się, że tak powiem, interesująca” – i zmienia się na chwilę w mego prawdziwego znajomego Jana, który ze zgiętą i wysuniętą naprzód prawą ręką, na końcu której dwa palce starają się przytknąć i przytknięciem przypieczętować jedną z dziur pośrodku zdania, pyka z pękatej fai i mimo widocznego zaafierowania jest raczej zadowolony ze zmiany sytuacji. Nareszcie wojna się skończyła. Przynajmniej dla niego, dla mnie jeszcze nie.

11 III [1943]

Nun sollen wir versagte Tage lange
ertragen in des Widerstandes Rinde⁴²

„Tym wszystkim dniom, których nam odmówiono, trzeba się, cierpiąc, korą przeciwstawić, broniąc się ciągle” – pisał R.M.R.⁴³ – i jeszcze dalej: „Uspokój

⁴² Rainer Maria Rilke *Winterliche Stanzen*.

⁴³ Rainer Maria Rilke (1875–1926) – austriacki poeta, uznawany za prekursora egzystencjalizmu.

się, powłoki mroźne ścięcie przygotowuje przyszłych chwil napięcie⁴⁴. Słowa M.B.: „One (słowa) muszą docierać przez mgłę, aby tylko jedna para oczu mogła je wyczytać”. (Tak się męczył – tyle lat przede mną)⁴⁵. A ja muszę kopać kreci korytarz, aby przechować w nim wiązkę promieni. Żeby ich tylko wilgoć nie przeżarła. Żeby tylko przetrwały ten koszmar. „Uwięzili orła w klatce, a on ma przypalone skrzydła. Nic to. Prędszej skrzydła się zgoją, niż zdołają go z niewolą oswoić. Ale musisz mi przyrzec, że staniesz się godny spotkania, że zahartujesz swe oczy pod wiatr patrzące złowrogi, że serce nakarmisz tak, jakieś mi wtedy przyrzekał. Jeśli się spalisz, cóż z ciebie pozostanie? Orzeł z popiołem nie może się spotkać. Raczej omiń mnie, niżeli miałbyś zwęglić się i minąć”. Dalej, „Prometeusz miał sępa, który mu co dzień wyjadał wątrobę – ja mam dwa koty, które mi co dzień wyszarpują serce... ale dobrze mi tak... Karmcie mnie czułością, która mnie rozerwie. Lecz moja wierność podziemna musi to wszystko przetrwać...”.

Dalej (O Muzie): „kiedy sumienie wyje, ona śpi”. Dalej: „Rozpaczliwe wołanie ćmy, która rozbija się o blask światła. Jest we mnie zdławiony krzyk, bardziej boli niż głośnie wołanie... Nie załamuj się, bo ucieknę od samego siebie – bo stanę się kaleką i piastunem niezgojonej rany...”. Szkic I rozdziału⁴⁶. II rozdział: sprzęty, ściany i rozmowy z przeszłością. III rozdział: ucieczka. Umiejszcować akcję sto lat temu. Pozbyć się zgrzytu tramwajów za oknami. Niech się śmieją dzwoneczki dyliżansów. O, jaki to gorzki dźwięk! Długa aleja wysadzana grabami, łzy i odejście w promieniach zbudzonego słońca. Czy dam radę? *Notatnik Karola Gruna* spalił na panewce – po napisaniu 250 stron. Czas trwania 1817–1832 rok albo bezczas. (Врѣт как

⁴⁴ Przekład Jerzego Kamila Weintrauba kilku wersów *Winterliche Stanzen*. Ten utwór poeta tłumaczył 6 i 7 lutego 1943 r.

⁴⁵ Inicjały „M.B.” mogą oznaczać Malte Brigge – tak nazywa się bohater powieści Rilkego. Weintraub napisał „Słowa M.B.” tuż po fragmencie wiersza Rilkego, prawdopodobnie kolejny cytat również pochodzi z jego utworu. Podaję tłumaczenie Witolda Hulewicza według edycji polskiej z 1979 r.: „Czas nadejdzie innego wykładania i słowo na słowie nie pozostanie, i treść wszelaka rozplynie się jak chmura, i jak woda opadnie” (R.M. RILKE: *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*. Przeł. W. HULEWICZ. Warszawa 1979, s. 17). Możliwe, że Weintraub czytał *Pamiętniki...* w języku niemieckim i sparafrazował po polsku w swoim dzienniku. Podobieństwo jest widoczne w wyrazach takich jak: „słowa” – pojawiły się i w pamiętniku Weintrauba, i w późniejszym tłumaczeniu Hulewicza, oraz w leksemach: „chmura”, „woda” – u Hulewicza, oraz „mgła” – u Weintrauba, który zaznaczył, że autor „tak się męczył” i „tyle lat przed nim”. Nietrudno zauważyć pokrewieństwa w odczuciach opisywanych przez bohatera prozy Rilkego (powstałej w 1910 r.) i autora dziennika z lat wojny. *Malte* to powieść częściowo autobiograficzna. Zrozumiałe wydaje się zainteresowanie Weintrauba *Pamiętnikami...* Rilkego w momencie, kiedy sam pisał dziennik.

⁴⁶ Prawdopodobnie cytaty zamieszczone przez autora to właśnie fragmenty „szkicu I rozdziału”. Są widoczne „strzępy” dialogów. W tym miejscu w dzienniku znajduje się fragment przekreślony przez Weintrauba, najprawdopodobniej jego autorstwa, choć w cudzysłowie: „Ложь чтобы никто не узнал, что происходит в моем сердце” („Kłamstwo, aby nie узнал nikt, co dzieje się w moim sercu”).

очевидец)⁴⁷ – Trzeba nabrać oddechu, a przecież czeka jeszcze II część nie-szczęśliwej *Drogi przez noc*. Ale

Verhielte sich wie Übermass und Menge
und hoffte nicht, noch Neues zu empfangen
[...]
und meinte nicht, es sei ihm was entgangen
[...]
und staunte nur noch, dass er dies ertrüge:
die schwankende, gewaltige Genüge.⁴⁸

14 III [1943]

I *Drogę przez noc*, zdaje się, że już ostatecznie skończyłem. Niedostaje mi sił do wskrzeszenia tych nastrojów, które byłyby niezbędne dla napisania II części. Pozostaje więc *Poświęcenie* związane z *Pożegnaniem z Muzą* części I. *Inwokacja*, która zdaje mi się posiadać fałszywy wydzźwięk retoryczny i sama przez się nie mogłaby wcale istnieć. Napisałem *Kołysankę podziemną*, którą, jak zauważył P.⁴⁹, można by interpretować jako „swoistą liryczną koncepcję ciągłej przemiany bytów, potraktowaną bezosobowo”⁵⁰. Ile oczu, tyle okularów – wreszcie wiersz bez tytułu („Już nad jeziorem zadumana czapla”⁵¹), który niepotrzebnie pognębił Joannę, doszukującą się między słowami aluzji osobistych. (Она убила медведя в моей тетради, но медведь живёт в лесу и ещё где-то – „Zabiła niedźwiedzia w moim zeszytcie, ale niedźwiedź żyje w lesie i jeszcze gdzieś”). Daje się zauważyć ściszenie wewnętrzne, które utoruje drogę przyszłym nawałnicom, może więc jednak *Droga przez noc* nie umrze? Nie mam jakoś do niej szczęścia, a Jo[anna]⁵² zaczyna mi przeszcze-piać przesady. Poczekam i jakie to prawdziwe:

Więc przeczekał w tej pustce, gdzie w odmarzłe błoto
Padają od zaułków ślepnące widziadła,
Ja, wygnaniec wspomnienia, rozbitą tęsknotą,
Jak ta gwiazda zbłąkana, co do nóg mi spadła.⁵³

⁴⁷ Kłamię jak naoczny świadek.

⁴⁸ W wydaniu polskim: R.M. RILKE: *Zimowe stance*. W: TENŻE: *Poezje*. Wybrał, przeł. i po-słowiem opatrzył M. JASTRUN. Kraków 1974, s. 320–321.

⁴⁹ Jerzy Poprużenko.

⁵⁰ Najprawdopodobniej jest to cytat z wypowiedzi Jerzego Poprużenki.

⁵¹ Autor nadał mu później tytuł *Elegia*.

⁵² Joanna Weintraub-Krzyżanowska.

⁵³ Urywek z wiersza *Jeżeliś od was odszedł*, który powstał 6 stycznia 1943 r.

W ten sposób widzenie, w swym zamierzeniu i podczas procesu powstawania zupełnie literackie, stało się przeczcuciem czasów, które urzeczywistniają się teraz. Nigdy jeszcze tego w swojej twórczości nie spotykałem. Trudne trwanie. I dla wierszy, i dla ludzi, ale staje się ono źródłem siły, która mnie wciąż zapładnia. Trzeba się strzec zewnętrznych zahamowań, które mogłyby wpłynąć na zwinięcie skrzydeł. Jestem w takim nastroju, że mógłbym dobrze przełożyć, a raczej przetworzyć niektóre ustępy z *Demona* Lermontowa. Na północy wyjaśnia się i zbliża, u nas wyjaśniło się zupełnie, mgielka powoli się przeredza, a dawne barykady stoją na swoim miejscu. „Trzeba nam czekać, czekać...”⁵⁴ itd. Fragmenty rozmów: Pani K.⁵⁵ i Pan P.⁵⁶: „Czy spotykała pani ludzi, którzy przyjęli system filozoficzny Wschodu? To znaczy, wierzą między innymi w ciągłą ewolucję bytów?” (itd.). K. (po dłuższym milczeniu, z zakłopotaniem): „Hm... Byli tacy”. Albo P.: „Chciałem, żeby Jerzy koniecznie nauczył się po francusku. Uczylibyśmy się, czytając Maeterlincka *Chansons* i *Pelleas et Melisande*, dla niego jest to konieczne”. K. (w zaciętrzewieniu): „Jak to tak? Bez podstaw gramatycznych?”. Przecież tu nie o poezję chodzi, a o zakres korzyści ciągnących (?). Ciężkie czasy. Nawet śmiech o zęby się obija i wychodzi na świat pokiereszowany.

21 III [1943]

Pierwszy dzień kalendarzowej wiosny. Już wróble świergocą za oknami, z których nie widać ani żdźbła zieleni. Nic, tylko asfalt i trotuar. Czuję już wiosenne osłabienie organizmu i woli twórczej. Jeszcze ostatnie wysiłki (*Elegia* i *Do muzy nocy*) i trzeba będzie znowu długo czekać, zanim „bania z Nienazwanym” się wypełni. Skąd się weźmie materiał? I tak podziwiam własną niespożytość wewnętrzną, którą jeden las zapłodnił na dwa lata. Ale co dalej? Czuję, że liryka mnie nie wystarcza, i wiem jednocześnie, że przy obecnym stanie sił nie stać mnie na nic innego. Liryka, i to drobna liryka, musi mnie na razie wystarczyć. Ciężko, gdy nie ma słuchających uszu, gdy muszą być zdany jedynie na słuch wewnętrzny, bo wzrok wyostrza się dopiero po upływie pewnego czasu od pierwszego ujrzenia „elaboratu” na papierze. Napisałem dzisiaj wiersz o wierszu, a raczej o nieuchwytnym momencie wznoszenia się nad siebie samego podczas tworzenia. („Czuję sklepienie, które mój wzrok przerośnie”⁵⁷). Trochę w tym Rilkego, a trochę i mnie samego

⁵⁴ Pochodzenie cytatu nieznanne.

⁵⁵ Joanna Weintraub-Krzyżanowska.

⁵⁶ Jerzy Popruzenko.

⁵⁷ *Z Do muzy nocy* – wiersz napisany 21 marca 1943 r.

(„Czy się oddalam o jeden wiersz od życia, czy się przybliżam o jedną noc do siebie?”⁵⁸). Byłabyż to tylko pointa i nic więcej? Jeszcze jeden pomysł zrodzony w przerwie pomiędzy snaniem a smutkiem, miłością a czekaniem. Na co? Na burzę, która nas rozwali i wzniesie albo pokruszy: „O słowa, słowa – wasz ciężar niosę przez życie...”⁵⁹. Im lżejszym się wydaje, tym cięższy jest w istocie, bo jest nieobjęty, niedopowiedziany i niedopełniony. Dlatego ciąży owa „niepełna pustka”... Jedno jest tylko zadziwiające: dlaczego wszyscy tak kurczowo czepiają się życia, byleby istnieć za wszelką cenę? Jakże mi trudno zrozumieć to wszystko, patrząc przez pryzmat swej bezwzględności – pożeranemu coraz większą tęsknotą swobody. Oczom oddechu! – płucom przestrzeni! – uszom milczenia szumiącego, potężnego! – gdy tymczasem...

Молча сижу под окошком темницы⁶⁰.

Wczoraj przegrałem partię szachów z Jerzym⁶¹; stwierdziliśmy, że gramy coraz gorzej. Od dwóch lat zanika nam coraz bardziej widzenie pokratkowanej przestrzeni. Straszliwe zmęczenie.

Notatka: Cztery domy, jak czterej wrogowie,
 łypią kępą słonecznych promieni,
 a ty w oknie, Czekający, powiedz,
 co się w Czasie, mrącym w nas, odmieni?

24 III [1943]

„Być poetą to dobra rzecz. Poeta widzi to, co jest w nim, może nazwać po imieniu i dać bezkształtnemu kształt. Nie ma żadnej fantazji i nikt nie może zmyślić czegokolwiek, czego w nim nie ma. Ujrzeć i usłyszeć, w tym jest cały cud i całe objawienie. I przemyśleć do końca, co w nas jest tylko napomknieniem. Poeta znajduje całego człowieka w tym, co dla innych jest tylko drgnieniem i chwilką. Jest taki przeludniony, że własny nadmiar musi wysyłać w świat”.

Karel Čapek, *Zwyczajne życie*.
 Przekład Pawła Hulki-Laskowskiego⁶²

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ Fragment utworu *Droga przez noc. Poemat. Część I. Sprzęty*.

⁶⁰ Cytat z wiersza *Пленный рыцарь (Rycerz w niewoli)* Michaiła Lermontowa.

⁶¹ Jerzy Poprużenko.

⁶² K. ČAPEK: *Zwyczajne życie*. Przeł. P. HULKA-LASKOWSKI. Warszawa 1935, s. 214.

26 III [1943]

Przełożyłem dzisiaj *Anczar* Puszkina. Tłumaczenie tego genialnego wiersza, niezwyklego zupełnie na tle drobnej liryki Puszkina, dało mi wiele radości. Jeżeli piszę o niezwykłości tego wiersza, mam na myśli niespotykaną u tego wielkiego artysty ważkość koncepcji, której zazwyczaj niedostaje jego lirykom. Jeżeli pod tym względem porównać jego twórczość ze współczesnymi mu naszymi gigantami, porównanie wypada na ich korzyść, bo ich pełne powagi życie wewnętrzne, uparta i trudna walka o zdobywanie coraz to nowych obszarów duchowych nie może być w żadnej mierze porównywana z olbrzymią częścią jego błażej, salonowej twórczości. Jedynie artyzm Puszkina stawia ich na równi, jeżeli również brać pod uwagę i to, że poeta rosyjski musiał swoją twórczością wykarzcować i uprawić dziewicze niemal tereny, podczas gdy ich poprzedzała twórczość trzech stuleci nieomal... Rzecz zrozumiała, że chociaż jestem zadowolony z przekładu (choć nie stawiam go tak wysoko jak przekład z *Rycerza w niewoli* Lermontowa), nie zawsze mogłem sprostać zdumiewającej w swej lapidarności prostocie oryginału, toteż miejscami transkrypcja przypomina moją twórczość i nie wiem, czy byłaby zgodna z wygósem wewnętrznym Puszkina. („A jeśli w liść zdrętwiały w snach obłoczną rosę ślą błękitny” – oryginał: „И если туча оросит, блуждая, лист его дремучий” – to już jest moja porażka, jak również omówienie: „a w zmierzch, co chłodny zna czy ślad” – zamiast „И застывает ввечеру”) itd. U niego jest daleko prościej. Mimo to mam wrażenie, że przekład oddaje surową posępność i artystyczną trafność oryginału, co jest nie lada osiągnięciem. Dobrze, że nie spamiętałem przekładu Tuwima, bo popsułoby mi tłumaczenie. – Nie szkodzi zaglądać do kiepskich przekładów Kasprowicza, gdy się tłumaczy sonety Szekspira. Co najwyżej wie się, jak nie należy tłumaczyć ze względu na poszanowanie oryginału. Przekłady Tuwima jednak są jednym z najwyższych osiągnięć w tej sztuce i porównywanie ich podczas pracy mogłoby mnie tylko pognębić. (Jeżeli chodzi o wiarę we własne możliwości).

Na Wschodzie zaczynają się roztopy⁶³. U nas też – roztopy naszej cierpliwości. I znowu: „Trzeba nam czekać, czekać, czekać...”⁶⁴. Ach, znenawidzę ten wiersz, jeżeli danym mi będzie, abym nasz koszmar przetrwał.

⁶³ Autor prawdopodobnie miał na myśli ustabilizowanie się frontu wschodniego. Mogło to też być odniesienie do wiosennych roztopów 1943 r., które utrudniały ruchy obydwu armii.

⁶⁴ Pochodzenie cytatu nieznanne.

10 IV [1943]

Wczoraj napisałem *Apolla*. Osłabienie wiosenne, wyczerpanie wszystkich soków, spóźniony sen zimowy – a może odpoczynek przed nowym skokiem. Zaklinam liście w kamień, lecz to już było. A jednak trudno pogodzić się z beczynonością, która grozi długim spaniem. Koszmar trwa, a czas przecieka przez palce i depczemy po własnym życiu, byle dalej, byle dalej. Im dłużej wydeptujemy czas, który odszedł, tym bardziej nikły wydaje się jego ślad, aż wreszcie trzeba będzie odwrócić się od pustki, którą wydeptaliśmy własnymi nogami, i iść w nowe widzenia, które znowu zadepczemy, by popłynąć „prądem rzek obojętnych”, „w ujścia” – ciemną – „stronę”⁶⁵.

2 V [1943]

Oddalenie od tak zwanej aktualności. Ona jest właśnie najmniej aktualna. To, co trwa, jest ważne, a nie to, co jest. Dlatego ze zgiełku orężnego, ze swarów, targów, zbrodni i brudu pozostaje to tylko, co da się przetłumaczyć na język wieczności. Dlatego Ajschylos, Sofokles i im podobni żyją, bo potrafili wyrażać w języku, który nigdy nie straci swej żywotności i trwać będzie tak długo, jak długo trwa życie na ziemi. Stąd ważkość twórczości niewymagającej kronikarskich komentarzy.

Komentarze i przypisy: Popławski⁶⁶, którego tłumaczyłem we wrześniu ubiegłego roku, jest ciekawym przykładem próby przeciwstawiania się aktualnej współczesności, przez której zgiełkliwą kakofonię pragnie przenieść w stanie nieuszkodzonym coś w rodzaju wygłosu bohaterskiego, na który składają się nawiązania do legendy rycerskiej, częścię – do eposu zdobywców morskich (coś, co się czuje, a trudno wyrazić słowami). Postacie z legend zostają ustawione i przeprowadzone następnie przez tak zwaną współczesność, która występuje jako burzliwy kontrast zagłuszający uczucia warkotem śmigieł, chrypieniem gramofonów i sapaniem lokomotyw, trąbkami samochodów – słowem, wszystkim tym, co atakuje nasze wyobrażenia słuchowe, gdy tylko pomyślimy: miasto XX wieku. Stworzył on dość charakterystyczne rekwizyty, których swoiste połączenia stanowią bez wątpienia nowe widzenia artystyczne. Poeta, utalentowany zresztą, piszący po rosyjsku, niewychowany na gruncie macierzystym, musiał wywalczyć sobie jakąś pozycję, aby zrekom-

⁶⁵ Pochodzenie cytatów nieznanne.

⁶⁶ Weintraub tłumaczył wiersz *Flagi* Borysa Popławskiego. Przekład ukazał się w: J.K. WEINTRAUB: *Utwory wybrane...*, s. 399.

pensować brak istotnych bodźców twórczych wyływających z narodowo-kulturalnego związku z terenem. Stąd ucieczka w przeszłość, pochwycenie drzemącej w mitologii muzy i próba przeprowadzenia jej i zwyciężenia nią współczesności, którą Popławski odrzuca. Walczy jednak bronią współczesną – i ta broń pokonywuje poetę. Zwiewne kształty Salomei, Morelli, Don Kichota, w których przemienia się jego muza, zostają zduszone w zgiełku, który widać i słychać wyraźniej. (Piszę to wszystko na podstawie jego pierwszego tomu *Flagi*, z którego przetłumaczyłem kilkanaście wierszy). Te tragiczne sprzeczności przypieczętowują ostatecznie porażkę człowieka – artysta wychodzi z tej walki mocno poturbowany, ale unoszący niezaprzeczone zdobycze, bijące w oczy swoją jaskrawością, która nie zdoła zamaskować elegijnej żałoby. Ale chorąży idzie brawurowym krokiem nad przepaść, w którą rzuci cały blichtr i jaskrawość swojego małego wszechświata. Cóż pozostanie mu jeszcze? Zamyślenie tragiczne, uświadomienie porażki, które wzbogaciło artystyczne doświadczenie, któremu nie było danym urzeczywistnić się w dalszej twórczości. Na krawędzi przepaści milczy śmierć, jak duch muzyki trącający struny harfy i pobrzękujący o świcie za dusz umarłych pokój.

Poeta Bart⁶⁷, którego widziałem raz w życiu: beznogi garbus o pięknej twarzy, skazany na unieruchomienie w ciągu całego życia, gruzlik o jasno-

⁶⁷ Solomon Bart. Jego *Камни...Тени...* zostały wydane w 1934 r.; *Письмена* – w 1936 r. w Warszawie. Stąd wiersze Barta prawdopodobnie znał Weintraub, który mógł poznać rosyjskiego poetę w latach 30., kiedy ten mieszkał w Warszawie. Oto relacja przyjaciela Barta: Д.С. ГЕССЕН: *Соломон Барт. (Из моих воспоминаний)*. In: С. БАРТ: *Собрание стихотворений*. Stanford 2002, s. 7–11: „У окна сидел в инвалидной коляске колченогий горбуи. [...] То, что меня поразило с первого взгляда: в выражении его лица не было ничего жалкого, как обычно у калек. [...] огромные, очень светлые глаза [...] Затем отстегиул протез [...] На вопрос, как он потерял ногу, ответил коротко: «В детстве попал под трамвай.» [...] Его звали Соломон Веньяшинович Копельман, а Бартом он стал по вине или, вернее, благодаря ошибке наборщиков. Он придумал себе претенциознейший псевдоним «Бард», а напечатали «Барт». Так и осталось. [...] Тогда забылось о его увечье, его чудовищном внешнем облике. [...] 12 октября 1940 было оглашено распоряжение гитлеровских властей о переселении всех евреев с «арийской» сторону города в гетто. [...] Соседка сказала, что Барта «увезли» в гетто. [...]»; D. HESSEN: *Solomon Bart. (Z moich wspomnień)*. W: S. BART: *Nieuniknione [wiersze i listy]*. Oprac. D. HESSEN, L. FLEISHMAN. Przeł. Z. DMITROCA, E. SKALIŃSKA, M. KISIEL. Warszawa 2016, s. 96–100: „Pod oknem siedział na wózku inwalidzkim kulawy garbus. [...] Od pierwszego rzutu oka zdumiało mnie najbardziej, że w wyrazie jego twarzy nie było nic żalosego, co zwykle widać u wszystkich kalek. [...] ogromne, bardzo jasne oczy. [...] Następnie odpiął protezę [...] Na pytanie o przeszłość Bart odpowiadał nie tyle niechętnie, co raczej – obojętnie, jak o czymś minionym, co go wcale nie dotyczy. Na pytanie, jak stracił nogę, odpowiedział krótko: »W dzieciństwie wpadłem pod tramwaj«. [...] Nazywał się Sołomon Wieniaminowicz Kopelman, a Bartem został z winy albo raczej dzięki błędowi składu. Wymyślił sobie najbardziej pretensjonalny pseudonim »Bard«, a wydrukowano: »Bart«. I tak już zostało. [...] Wówczas z łatwością zapomniało się o jego kalectwie i przerażającym wyglądzie zewnętrznym. [...] 12 października 1940 roku została ogłoszona decyzja władz hitlerowskich o przeniesieniu wszystkich Żydów z »aryjskiej« strony miasta do getta. [...] Sąsiadka powiedziała, że Barta »odwieźli« do getta [...]”. Przekład Ewangeliny Skalińskiej.

błękitnym spojrzeniu – tworzy widzenie, jakże ubogie, z rzeczy otaczających go codziennie, nad którymi ciężą groza śmierci i jakieś pierwotne odczucia chrystianizmu, i obraz bóstwa, z którym prowadzi rozmowy. Dziwna mieszanina literackości, co może sprawić przyjemność w twórczym zaspokojeniu. Samorodny załazek talentu, brak kultury artystycznej, przy jednocześnie wyczulonym słuchu wewnętrznym. Nurzanie się w koszmarze i błyszczenie ułamkami światła, którym nie danym było rozjaśnić się, a które czynią wrażenie strzępów meteoru, które zataczają ostatni łuk przed zgaśnięciem. Jeszcze dwie ofiary współczesności, które nie miały dość siły, aby przezwyciężyć własne roztrzęsienie i stworzyć język, w którym by życie trwało, a nie mijać w bólu niedopełnionej samotności. Smutne to wszystko, a przecież wstrząsają nami tylko rzeczy wielkie.

Orfeusz w lesie: niedomknięcie drzwi helleńskiego mitu. Wypełnienie niedopowiedzianego. Załamanie człowieka odzyskującego moc w porażce. Waga milczenia i tonów natury. Trwanie zwycięstwa, któremu zakończenie mitu zaprzecza, a które wcale przez to nie staje się wątpliwym. Największe osiągnięcie w twórczości. Czuję nawiedzenia i miałem wrażenie, że było we mnie coś genialnego. To nie ja pisałem, ale we mnie było pisane, a ręka pędziła posłusznie pod nakazem burzy, która się we mnie rozszalała. To już dawno. Prawie półtora roku. W ostatnim czasie *Mijanie* i *Wyzwolenie*. To, co pisałem dzisiaj na początku, odnosi się do tego ostatniego. Raczej zwycięstwo. Teraz trzeba milczeć i stać się rekonwalescentem. Leczyć uszy, zranione odgłosem detonacji, i oczy, oślepięne łunami pożarów. O sercu lepiej nie mówić. Ostatnio choruję na jego zanik. Wiele, wiele kręgowców z instynktami gryzoniów, ale bez inteligencji instynktu. Biedny Nietzsche: człowiek jest pomostem między zwierzęciem a nadczłowiekiem? A czym jest współczesny dwunożny kręgowiec i gdzie jego miejsce?

12 V [1943]

Ledwie pomnę, kim byłem. Rdza mój miecz pożera.
W porzuconej zbroicy dawny sen się gnieździ.
Dzisiaj jestem samotnym cieniem bohatera,
Co próżno chce się przejrzeć w wędrującej gwieździe.⁶⁸

Napisałem to wczoraj i przekreśliłem. Bo i po cóż po raz dziesiąty przeżywać nastrój, który ciąży jak hełm kamienny *Rycerza w niewoli* nad czasem, przez który muszę przebrnąć. Don Kichot włóczy się samotnie i nikt go nie poznaje.

⁶⁸ Przekład *Rycerza w niewoli* Michaiła Lermontowa z 11 maja 1943 r.

Co najwyżej opowieść o nim wzbudza uśmiech politowania na ustach tych, którzy się szczycą tym, że żyją tyle lat po nim, a zresztą czują wyższość nad nim: sprzedaliby mu wszystkie pomniki, jakie znajdują się w naszym mieście. Oto wzniosłość patriotyzmu lokalnego i spojrzenie ludzi, którzy przestali być narodem, choć uważają się zań, którzy myślą, że posiadli mądrość, a mają tylko przemyślność i spryt szczura, i którzy wzbogacili anatomię nową częścią ciała i duszy: kieszenią. Na niej to zwykły opierać się wszystkie sądy, z niej to wywodzą się wszystkie występki i postęпки, które oni z postępem mieszają. Tam, na Wschodzie, krwawią ciała i zapładniają ziemię, z której wybucha nowe bohaterstwo, którego oni się boją i którego nie chcą widzieć, bo jest im to wygodne⁶⁹. Chcą za wszelką cenę zachować nową część ciała, bo posiadanie droższe jest dla nich niż ich kruchy i nic nieznaczący żywot. A sto lat temu... lepiej nie myśleć. Cóż pozostało z marzeń tych wielkich, którym tęsknota na wzrok się kładła i daremnie patrzyła w stronę naszego kraju. Po to chyba, aby po stu latach przejrzeć się w małym zwierciadle występnego ludku, który sto lat temu może i był narodem, a który oni mianowali tym szczytnym mianem. Jakie to smutne, Adamie. Dzisiaj rząd dusz zleci się, usłyszawszy brzęk kiesy. Wszystko można kupić, ale martwe. Nie ojczyzna – lecz cmentarz, gdzie między kurhanami kotacze się jej duch samotny. Wywalczono ją i zabito. „Oj, powiedział ja ci, panie regimentarz, że ty przegrasz walkę na kurhanach”⁷⁰. Nic, tylko samotność. Nawet nienawiść byłaby zbyt ciemna dla tych pełzających stworów. Wiatraki, kształt marzeń – to już bardziej rzeczywiste. Po jednej stronie zbrodni rozpacz i obłąd, po drugiej targowisko i obojętność. „Nie przepalony jeszcze glob sumieniem.”⁷¹. Ale nie sumienie jest potrzebne, a ogień, który wypali te cuchnące trzęsawiska, i deszcz ognisty, który tę glebę zapłodni. A wówczas... wówczas nas już nie będzie – i tylko słowa będą zbyt drobnym świadectwem.

11 VII [1943]

Letnisko i cofające się lasy. Atakują je ze wszystkich stron. Są „w kotle”. Rzedną coraz bardziej. W naszym ogrodzie zachował się szczątek lasu. Siwe grzyby-zajęczki kucają pod leszczyną, wśród młodych dębów i pod sosnami. Przypomina mi się czasami Kierszek, ale w bardzo dużym zmniejszeniu.

⁶⁹ Wygrana ZSRR pod Stalingradem wpłynęła na ustabilizowanie się frontu wschodniego, inicjatywę przejęła Armia Czerwona i rozpoczęła marsz na Zachód, zakończony zdobyciem Berlina. Weintraub zwracał uwagę na zachodzące zmiany, na rosnącą przewagę Związku Radzieckiego.

⁷⁰ Pierwszy wers *Pieśni XIII. Beniowskiego* Juliusza Słowackiego.

⁷¹ Fragment wiersza Cypriana Kamila Norwida *Czasy*.

Zresztą reaguję na wszystko inaczej. Okresy, które kiedyś zapłodniłyby mnie być może, teraz „sphywają po mnie jak deszcz”⁷². Od czterech miesięcy trwa okres obojętności. Mam zamiar nawet *Godziny obojętności* napisać, ale nie staje mi siła i... chęci, straciłem wiele oparc. Jestem bardzo zmęczony i znowu chory. Że też to się nigdy nie kończy. I ta ojczyzna, która rzadnie jak karczowany las, wydaje mi się często nierzeczywistym majakiem. Przed oknami: z jednej strony sosny, dęby, leszczyna, z drugiej jabłonie niepłodne, skąpy ogródek warzywny, a dalej, za płotem, polana, a jeszcze dalej trzy siostry brzozy, bardzo piękne, dęby i sosny, przez które przezierają przejeżdżające pociągi (drzewa ukoronowane kędzierzawymi dymkami, oddalający się świst i pogruhotane auta, wiezione w wagonach towarowych). Jeszcze z innej strony boisko, gdzie młode szczury w ubraniach sportowych kopią zapamiętane piłkę, wpadającą raz po raz w kartofle. Po lewej stronie ogródka rośnie tytoń. Jeszcze nie zakwitł. A dalej las, dół wapienny, płot, droga i znowu las – przytłaczające mnie swoją jednostajnością⁷³. A może to obojętność mnie tak nuży? Nie wiem. Słyszę gwizdek z boiska i krzyki huncwotów dopingujące graczy. Mają się czym przejmować! A życie upływa. I tak niewiele widzę – do utrwalenia. Wczoraj zaczęło się na Sycylii. Ale nie mam siły na zainteresowanie się tym faktem⁷⁴. Zresztą, co to nam wszystkim pomoże? I tak ćwierćwiecze jest stracone, ojczyzny są mrzonką, a miasta cuchnącym śmietniskiem, pełnym szczurów i hien. Ale mówiłem już o tym. Na nic innego mnie na razie nie stać. Wielkiego spania mi trzeba i odpoczynku, choć nic bardziej nie męczy i nie wyniszcza jak właśnie odpoczynek, po którym trzeba odpoczywać. „Żegnajcie cienie, sprzęty, drzewa, pod mchem przycupnę, prześpię rok – może mnie zbudzi wiatru krok, co losy przyszłych dni owiewa”⁷⁵. Piękne. Naprawdę trzeba pospać.

⁷² Nawiązanie do wersu: „Ileż obrazów, jak deszcz, sphywa po nas”, z wiersza *Ciężkie jest słowo*, który powstał 28 lutego 1942 r.

⁷³ Fragment ten można uznać za opis Milanówka. Połączenie kolejowe Warszawy z tym miastem funkcjonowało od 1936 r. Podobny opis tej miejscowości pojawia się we wspomnieniach Marii Sikorskiej (siostry Joanny Weintraub): „Pociągiem EKD dojechałyśmy do Milanówka [...] Karolek wrócił z ogródka. [...] spacer na wieś na kraniec Milanówka. [...] Był to piękny, mniej więcej godzinny, spacer przez pola i lasy pachnące wrzosem. [...] Niewielki ogródek, domek z obejściem [...] patrzyliśmy na piękną zielen” (wszystkie cytaty ze wspomnień Marii Sikorskiej pochodzą z jej maszynopisu, znajdującego się w moim posiadaniu – B.S.; ukazało się wydanie francuskie: M. SIKORSKA: *Hivers à Varsovie*. Trad. L. FLIGELMAN. Steenvoorde 1993). Paulina Krzyżanowska miała kuzynkę Marię Zygnerską, która mieszkała w Milanówku. Poeta prawdopodobnie ukrywał się tam od lipca do połowy sierpnia 1943 r.

⁷⁴ Autor pisał o wydarzeniach, które miały miejsce „wczoraj”, czyli 10 lipca. To nawiązanie do sytuacji, która była skutkiem planów inwazji na Sycylię i południowe Włochy. W efekcie tych ustaleń 10 lipca 1943 r. na Sycylii wylądowały 8. Armia brytyjska generała Bernarda Montgomery’ego i 7. Armia amerykańska generała George’a Pattona.

⁷⁵ Pochodzenie cytatu nieznane.

15 VIII [1943]

Nie ma już drzew przed oknami, znowu mury, nadziane żywym ścierwem, mury wydrążone pożarami – martwe, mury zwalone przez pociski sypiące z nieba. Szybko minęła zieleń, wolno przemija szarość i niebo pokryte kurzem. Jedyna zdobycz, którą uwiozłem, to owe *Godziny obojętności*⁷⁶ – dokumenty oddalenia i samozatraty. Coraz trudniej czekać, gdy na utęsknionym skraju majączy znowu powrót do przeszłości, nowe domy wyrastające z cuchnących trzęsawisk i czas, który nam zdaje się wielkim, a który jest kroplą przeglądającą się w gwiazdach. Czasami wydaje mi się, że bohaterstwo to płomień rozdmuchiwany wśród starych szpargałów. Szukam momentów bezinteresownych w historii naszych czasów i nie mogę ich znaleźć, chyba tam – „на берегу пустынных волн”⁷⁷ - - - A w takim razie, do czego nawiązuje ma twórczość i z czym ma się łączyć? I czy nie ma w niej pozy przed samym sobą. – i czy „ja” powszednie jest rzeczywistością – czy „ja” przeświecone twórczością. Wszystkie mity walą się w gruzy za lada powiewem. Coraz mniej legend, a coraz więcej brecht. Ale – jaka słabość, że nie można niczego przeciwstawić – i tylko beznadziejna szczerłość bezsiły, senności i obrzydzenia wstrząsającego w przerwach między odrętwieniami - - - *Kłęska* – wiersz, nawiązanie do *Godzin obojętności*, wyprane z tła, które by oświetliło rekwizyty. „Oko, pióro i zegar, jak trzy znaki kłęski”⁷⁸ - - - nie znam wielkiej twórczości poetyckiej, bez mistyki, bez wdzierania się w dziedziny Niewiadomego, a Przeczuwanego. Widocznie jest to konieczne - - - przez miesiąc wiele się zmieniło⁷⁹. Padł Orzeł⁸⁰, Biełgorod⁸¹ – i większa część Sycylii została zajęta, faszyzm włoski ukrył się pod płaszczykiem dyktatury wojskowej – i bardzo wiele słów, dużo krzyków, ton bomb, ton żelaza⁸², kumającego się ze szczupakami – a na powierzchni ten sam smród i ta sama

⁷⁶ Utwór powstał 3 sierpnia 1943 r. w Milanówku, więc poeta musiał wrócić do Warszawy w sierpniu.

⁷⁷ Fragment utworu Puszkina *Jeździec miedziany* (*Медный всадник*): „Na brzegu, nad pustkowiec fal” (A. PUSZKIN: *Jeździec miedziany: opowieść petersburska: [poemat]*. Przeł. J. TUWIM. Wstęp i przypisy S. FISZMAN. Wrocław 1967, s. 209).

⁷⁸ Fragment wiersza Weintrauba pt. *Kłęska* z 10 sierpnia 1943 r.

⁷⁹ W lipcu 1943 r. stoczono bitwę pancerną w rejonie Łuku Kurskiego, kłęskę ponieśli w niej Niemcy, co miało wpływ na wyzwolenie Orła.

⁸⁰ Miasto w zachodniej części Rosji, okupowane przez Niemców od 3 października 1941 do 5 sierpnia 1943 r., w dużej części zniszczone.

⁸¹ Miasto w Rosji, położone nad rzeką Doniec, około 50 km od obecnej granicy z Ukrainą. Niedaleko Biełgorodu doszło do bitwy pod Prochorówką. Miasto to zostało niemal całkowicie spalone podczas bitwy na Łuku Kurskim 12 lipca 1943 r.

⁸² Zaangażowanie Niemiec na froncie wschodnim pozwoliło na zwycięstwo aliantów we Włoszech.

zbrodnia powszednia, walki szczurów⁸³ i wycie szakali. I znowu krok w przód, trzy kroki wstecz aż do znudzenia, i tyle słów wypowiedzianych po to, aby ukryć zamysły. A wielkie cienie mijają obok jarmarcznych karuzel i huśtawek, na których ludzie jak na patelni smażą się w zaduchu własnych sumień⁸⁴. – Gnije Europa – i strzec się trzeba, by i nas nie objęła ta zgorzel.

31 VIII [1943]

Jutro czwarta rocznica⁸⁵. Kiedyż wreszcie nadejdzie czas odstąpienia przyłbicy? To wszystko, co tutaj od czasu do czasu notuję, to komentarze pisane na marginesie mojej powszedniości. A przecież wciąż prześladowuje mnie ucho wierzące się w ścianie. Dlatego też w swoim czasie (o którym teraz już wolno zacząć marzyć) przydałyby się komentarze do tych komentarzy, będące tłem właściwym. Teraz wszystko streszcza się w nieudomowieniach i napomknięciach, które często bywają tylko dla mnie zrozumiałym szyfrem. - - - Poznałem już na własnej skórze, że do wzrostu, czy w ogóle do istnienia prawdziwej twórczości, potrzebne jest umiłowanie czegokolwiek. Tego właśnie najbardziej mi brak w tej chwili. Stąd długotrwały i grozący milczeniem pogardliwym nieustanny odpływ twórczości. „Chciałbym pogadać z wami jak przyjaciel”⁸⁶ – pisałem kiedyś. Ale właśnie brak mi tych, z którymi mógłbym pogawędzić. A może to mnie już koniec? Jestem jak drzewo na piaskach, któremu ostry wiatr coraz bardziej obnaża korzenie i któremu lada chwila grozi oderwanie się od gruntu. Zniecierpliwienie splata się ze zmęczeniem, a bywa i zniechęcenie, gdy wyobrażam sobie przyszłość w powojennym trzęsawisku. Tyle legend tworzy się dookoła, zdawałoby się, że żyjemy w czasach płomienia – a przecież to tylko ogniki pełzające wśród bagna. Że też ta wojna nikogo niczego nie nauczyła. Ta tak zwana rzeczywistość polska mnie mierzi. Wciąż to samo pobrzękiwanie szabelką – i im większy strach, tym większe pobrzękiwanie. Nieumiejętność historycznego myślenia jest dowodem głupoty kierowanej przez politycznych spryciarzy stojących na straży interesów tych wszystkich, którzy ich dopuszczają do koryta. Poglądy niewiele mają wspólnego z faktycznym stanem rzeczy, są one tylko wykładnikiem niepokojów o zagrożone posiadanie. I to właś-

⁸³ Sformułowanie „walki szczurów” może nawiązywać do słów, którymi Niemcy nazywali walki uliczne w Stalingradzie, czyli: *Rattenkrieg*, co tłumaczy się: „wojna szczurów”.

⁸⁴ Ten fragment budzi skojarzenie z karuzelą (na placu Krasińskich) przylegającą dawniej do muru getta i z wierszem Czesława Miłosza *Campo di Fiori* z 1943 r. Utwór był powszechnie znany w czasie wojny. Możliwe, że dotarł również do Weintrauba.

⁸⁵ Nawiązanie do rocznicy wybuchu drugiej wojny światowej.

⁸⁶ Wiersz *Chciałbym pogadać z wami jak przyjaciel* z 25 listopada 1941 r.

nie decyduje o wszystkim bez względu na to, czy nazywa się demokracją, czy faszyzmem. Ale zwyciężają ci, którzy są „ciemnym” żywiołem i ich fala podmywa i unosi to wszystko, co chciałoby się na ich karkach budować. W tej nieświadomej, a potężnej i wzburzonej fali jest załączek tej wielkości zdobywców, której już my nie będziemy oglądać, a którą możemy jedynie przyśpieszać, mając ten jeden cel na myśli: stworzenie człowieka twórczego, wyzbytego tych instynktów, które tę twórczość tłumią: instynktów posiadania. Ale jak się z tym wszystkim uporać, kiedy mus twórczości bywa tak silny, że przeskakując trzeba czas dzielący od urzeczywistnienia tych dążeń i pisać w języku, który dopiero wtedy będzie użyteczny? To jest nieustanna walka między doraźnością, domagającą się koncesji, a trwaniem w ciszy, która nas wystawia i na długi czas utrwala.

Dużo czytam, dużo pięknych książek. Przede wszystkim legenda o Królu Arturze i Rycerzach Okrągłego Stołu. Po latach zdadzą sobie sprawę, ile wspólnego ma ta legenda rycerska z żywiołem Wschodu, który nazywają barbarzyńskim. Cóż w tym dziwnego? Grecy uważali Rzymian za barbarzyńców, a Rzymianie te ludy, z których wyszli krzyżowcy, uważani z kolei za barbarów przez Bizancjum. Ach, jak te słowa są nieważne – i do czego właściwie dążą? Niedługo zostaną w przestrzeni, lecz będą wiecznie zmieniającym się pyłem, który osiada na oczach i przeszkadza widzeniu... Przypomniał mi się wiersz Briusowa:

Вой, ветер осени третьей...⁸⁷

Wiej wietrze jesieni trzeciej

Wiej wietrze czwartej jesieni – nie, to już piąta właściwie.

Ileż zmarnowanego życia, ilu odeszłych przyjaciół, ile zburzonych snów!

Nota biograficzna

Jerzy Kamil Weintraub pochodził z rodziny inteligenckiej. Jego matka Paulina Lewkowicz urodziła się 24 grudnia 1896 roku. Przerwała studia medyczne w Wiedniu, ukończyła Akademię Handlową w Warszawie, pracowała jako urzędniczka. Znała kilka języków. Interesowała się literaturą piękną. Wyszła za mąż za Maksymiliana Weintrauba, który pracował w Rosji jako inżynier w fabryce części lotniczych. Po ślubie małżeństwo wyjechało do Piotrogradu, gdzie 27 sierpnia 1916 roku urodził się poeta Jerzy Kamil.

⁸⁷ Pierwszy wers utworu *Третья осень* („Trzecia jesień”).

W 1918 roku rodzina Weintraubów przeniosła się do Danii. Matka pracowała w Czerwonym Krzyżu w Kopenhadze, ojciec w tamtejszych kopalniach.

Członkowie rodziny zmienili nazwisko na Krzyżanowscy. Dlaczego Krzyżanowscy? Jako pierwsza uczyniła to matka poety, która po rozstaniu z mężem w latach przedwojennych posługiwała się innym nazwiskiem. Później żona poety Eugenia Lew (pochodzenia żydowskiego) po ślubie cywilnym na chrzcie wybrała imię Joanna i odtąd też często posługiwała się nazwiskiem Krzyżanowska. Kiedy nasiliły się prześladowania Żydów, również sam autor zaczął używać tego nazwiska. Wybór na nie mógł paść ze względu na jego rdzennie polskie brzmienie i znaczenie. Nie należy wykluczać, że decyzja była przypadkowa, być może na przykład matka poety знаła kogoś o tym nazwisku.

W 1924 roku Weintraubowie zamieszkali w Warszawie. To wówczas rodzice przyszłego poety rozstali się. Matka podjęła pracę, była między innymi tłumaczką. W 1925 roku Jerzy Kamil Weintraub rozpoczął naukę w Gimnazjum im. Mikołaja Reja w Warszawie. W tym czasie pisał pierwsze wiersze. Sygnował je pseudonimem Gronecki. Razem ze szkolnymi kolegami Pawłem Hertzem i Antonim Andrzejewskim stworzył grupę literacką Chaos⁸⁸, która wydawała własne piśmko. Wspólnie redagowali dodatek literacki do „Echa Białostockiego”. Wtedy też zaczął się okres fascynacji poety ideologią socjalistyczną i z tego powodu był później prześladowany. Gimnazjum ukończył w 1934 roku.

Jerzy Kamil Weintraub studiował psychologię na Uniwersytecie Warszawskim. Mimo że jego rodzina miała korzenie żydowskie, był ewangelikiem, kiedy więc wprowadzono na uniwersytecie *numerus clausus*, jako urodzony chrześcijanin powinien był zajmować miejsce po prawej stronie audytorium. Żydzi mieli siadać po lewej. Weintraub sprzeciwiał się temu podziałowi i zajmował miejsce stojące między lewą a prawą stroną. W końcu przestał uczęszczać na zajęcia, uczył się samodzielnie i co pewien czas zdawał egzaminy. Chodził również na wykłady do Wyższej Szkoły Dziennikarskiej, z której został usunięty po aresztowaniu ze względu na lewicowe poglądy. Z powodu choroby przerwał studia psychologiczne, będąc na drugim roku. Wskutek powikłań po grypie zachoro-

⁸⁸ Jednym ze śladów działalności grupy jest publikacja przekładu wierszy Ernsta Blassa. Losy jednego z egzemplarzy są bardzo ciekawe. Otóż po wojnie często meble z Polski były sprzedawane i wywożone do Wielkiej Brytanii. Ojciec Martina Cahna we wnętrzu biurka, które kupił w 1971 r. w Londynie, znalazł tom *Metamorfoza (Verwandlung)* z tłumaczeniami Weintrauba ze zbioru *Gedichte von Sommer und Tod* Ernsta Blassa (1890–1939). Książeczka powstała w lutym 1933 r. w Warszawie. Ukazała się w serii Biblioteka Poetycka „Chaosu”, utworzonej przez Weintrauba i jego kolegów z Gimnazjum im. Mikołaja Reja. Poeta miał wtedy 17 lat. Każda książka była odbijana w dziewięciu egzemplarzach. Okładkę zaprojektował kolega Weintrauba – Paweł Hertz (1918–2001). Książeczka jest obecnie w posiadaniu Martina Cahna, emerytowanego urzędnika, mieszkającego w Wielkiej Brytanii, niedaleko Cambridge. W latach 1999–2008 Cahn mieszkał w Myślenicach koło Krakowa. Jest autorem (we współpracy z żoną) przewodnika opowiadającego o życiu Żydów w Myślenicach. Prowadził badania nad pochodzeniem tłumaczenia tekstu Ernsta Blassa – przekładu w latach szkolnych dokonał Jerzy Kamil Weintraub.

wał na zapalenie płuc. Do wybuchu wojny leczył się w sanatoriach – początkowo w Szwajcarii, później w Otwocku, Śródborowie i Zakopanem.

Interesował się muzyką. Często chodził na koncerty do Filharmonii Warszawskiej. Kochał zwierzęta. W roku 1937 razem z przyjacielem Sydorem Reyem⁸⁹ wyjechał na krótko do Kopenhagi. Należał do Związku Zawodowego Literatów Polskich.

W 1937 roku ożenił się ze wspomnianą Eugenią (Joanną) Lewówną. Żona poety urodziła się w 1905 roku, pochodziła z bogatej rodziny żydowskiej. Jej ojciec Abraham Lew (1870–1942, razem z żoną Sarą zginął w Treblince) był właścicielem sklepu z ubraniami męskimi przy ulicy Marszałkowskiej 98. Miał pięcioro dzieci, poza Eugenią: Paulinę (Olę, przyszłą żonę Aleksandra Wata), Ritę (zmieniła imię i nazwisko na: Rozalia Grynsztejn, zginęła podczas wojny, w 1942 roku), Ignacego (lekarz, w 1936 roku zmarł na gruźlicę po zarażeniu się od pacjenta) i Marię Sikorską. Ta ostatnia wspominała: „Uczyła się [Joanna] wielu zawodów, [...] kroju i szycia, uczyła się także muzyki i bardzo pięknie grała na fortepianie. Miała duże powodzenie, lubiła tańczyć, bawić się, zawsze był w niej ktoś zakochany. Rodzice oczywiście chcieli ją dobrze wydać za mąż, ale ona nie robiła sobie nic z adoratorów, którym by rodzice byli radzi. Któregoś dnia poznała u przyjaciół swego przyszłego męża. Był to młody poeta Jerzy Kamil Weintraub. Rodzice oczywiście nie zgadzali się z jej wyborem. Jerzy był ewangelikiem, a jako poeta niewiele zarabiał. Joanna jednak postanowiła wziąć ślub. A że w Warszawie wówczas ślubów cywilnych nie dawano, wyjechała z nim do Wąbrzeźna, gdzie zawarli ślub cywilny. Następnie, w roku 1939, gdy w Warszawie byli już Niemcy, przyjęła chrzest i wzięła z Jerzym ślub kościelny w kościele św. Aleksandra na Placu Trzech Krzyży: w uroczystości tej uczestniczyłam, ponieważ getto nie było jeszcze zamknięte. Po ślubie cywilnym [...] wynajęli piękne atelier na ulicy Sienkiewicza, w którym zamieszkali”. Joanna była starsza o jedenaście lat od Jerzego Kamila Weintrauba. W dniu ich ślubu miała 32 lata, a on 21. Joanna i Jerzy często wyjeżdżali razem do Zakopanego. Stosunki między matką poety a jego żoną nie były poprawne.

Weintraub debiutował w 1935 roku w „Okolicy Poetów” redagowanej przez Stanisława Czernika (publikował tam wiersze do 1937 roku) – tu ukazały się *Ballada* i *Rozmowa z Georgem Traklem*. Wiele utworów, w tym satyrycznych, drukował też w krakowskim „Naszym Wyrazie” (1935–1938), „Szpilkach” (1937–1939), lwowskich „Sygnałach” (1936–1939), „Czarno na Białym” (1938–1939), „Nowej Kwadrydze”, „Skamandrze”, „Wiadomościach Literackich” oraz chełmskiej „Kamenie”. Weintraub współpracował również z „Naszym Przeglądem” – warszawskim dziennikiem o prosyjonistycznej linii. W „Sygnałach” publikował artykuły krytyczne i recenzje.

⁸⁹ Sydor Rey (1908–1979) – poeta, prozaik, prawnik.

Debiutancki tomik *Próba powrotu* wydał w 1937 roku w Bibliotece Kameny. Pierwszy zbiór liryków młodego poety został przychylnie przyjęty przez krytyków literackich, między innymi przez: Władysława Jaworskiego w „Sygnałach”, Leo Lipschütza w „Naszym Wyrazie”, Zbigniewa Konarzewskiego w „Czasie”, Hieronima Michalskiego w „Kulturze”, Stanisława Czernika w „Okolicy Poetów”, Tadeusza Hollendra w „Chwili”, Ignacego Fika w „Albo-albo”. Tuż przed wybuchem wojny, w 1939 roku, Weintraub wydał drugi tom wierszy, zatytułowany *Wrogi czas*. Napisał powieść kryminalną oraz w 1939 roku wspólnie ze Stanisławem Jerzym Lecem poemat dla dzieci.

Przed wojną poeta aktywnie uczestniczył w życiu kulturalnym i towarzyskim Warszawy. Był częstym gościem klubu Parabumba w kawiarni Francuskiej przy ulicy Miodowej, gdzie odbywały się występy literatów; spotykał się tam ze Stanisławem Jerzym Lecem, z Janem Kottem, Janem Strzeleckim, Felicjanem Lechnickim, Kazimierzem Koźniewskim, Gustawem Herlingiem-Grudzińskim, Krystyną Wańkowiczówną, Krystyną Wieńszczakówną (Berwińską), siostrami Zieleńczykównami. Także w początkowym okresie okupacji poeta prowadził ożywione życie towarzyskie, przyjaźnił się z Ryszardem Dobrowolskim, Janem Kosińskim, Leną Zelwerowicz. Pragnął ocalić swoje teksty od zapomnienia – przepisywał wiersze w wielu egzemplarzach i dawał je przyjaciołom. Liczył się z możliwością przechwycenia utworów przez gestapo, starał się więc nie manifestować poglądów politycznych ani w nich, ani w dzienniku. W latach 1940–1941 Weintraub przyjaźnił się z o pięć lat od niego młodszym Krzysztofem Kamilem Baczyńskim. Razem spacerowali, recytowali, pisali wiersze (układali na przemian strofy) oraz krótkie etiudy prozą. W 1941 roku napisali wspólnie liryki *Widzenie przedpotopowe* i *Gawot*⁹⁰. Baczyński robił ilustracje do utworów Weintrauba, a także je przepisywał⁹¹. Weintraub dedykował przyjacielowi *Elegię dziecięcą*, *Elegię nocy zimowej* i *Do Krzysztofa Baczyńskiego. O muzie i Jesienny spacer poetów* Baczyński zadedykował zaś Weintraubowi.

Jerzy Kamil Weintraub fascynował się poezją rosyjską i niemiecką. Tłumaczył teksty wielu poetów, między innymi: Stefana George’a, Georga von der Vringa, Wilhelma Klemma, Alfreda Lichtensteina, Georga Trakla, Li Wei, Tschau-Jo-Su, Thu Fu, Pe-Khiü, a także Wergiliusza, Ruperta Brooke’a, Maksyma Tanka, Rainera Marii Rilkego, Williama Szekspira, Johanna Wolfganga Goethego, Fiodora Tiutczewa, Aleksandra Błoka, Aleksandra Puszkina, Borysa Pasternaka, Borysa Popławskiego oraz Heinricha Heinego, Joachima Ringelnatza, Christiana

⁹⁰ Niektóre wiersze Weintrauba były przypisywane Baczyńskiemu, ponieważ podarowane przez Weintrauba teksty zostały odnalezione w materiałach pozostałych po Baczyńskim. O odkryciu tej pomyłki pisał Ryszard MATUSZEWSKI w artykule *...magis amica veritas, czyli o pewnej edytorskiej pomyłce*. „Kultura” 1981, nr 40. Drugi szkic na ten temat, pt. *Oskarżeni proszą o głos. W sprawie artykułu Ryszarda Matuszewskiego*, został napisany przez Anielę KMITĘ-PIORUNOWĄ i ukazał się w nr 41 „Kultury” z 1981 r.

⁹¹ Stąd też wynikały pomyłki w ustaleniu autorstwa niektórych wierszy obydwu poetów.

Morgensterna, Kurta Tucholskiego, Ericha Kuttnera. Tworzył też trawestacje utworów Michaiła Sałtykowa-Szczedrina i Rudyarda Kiplinga.

Latem 1939 roku artysta przebywał z żoną w Zakopanem. Po wybuchu wojny przedostali się do Warszawy. Weintraubowie mieszkali w bloku przy ulicy Sienkiewicza, na siódmym piętrze. We wrześniu zdecydowali się na ucieczkę do Lublina. Nie mogli jednak zatrzymać się tam na dłużej, pojechali więc do Chełma, do Kazimierza Andrzeja Jaworskiego – redaktora „Kameny”. We wrześniu Weintraub był świadkiem pierwszego ataku bombowego na Chełm⁹². (Wojna dotarła do Chełma 8 września 1939 roku. W tym dniu niemieckie lotnictwo przeprowadziło naloty na miasto, głównie na dworzec i ulicę Kolejową). Z powodu nieporozumień z żoną Jaworskiego Weintraubowie postanowili wyjechać. Poeta planował przedostać się na tereny Rosji, ale zrezygnował, nie miał bowiem sił na taką podróż. Zdecydowali się więc na powrót do Warszawy. Po drodze zatrzymali się w Nałęczowie, ponieważ dojazd do stolicy nie był możliwy. Potem przyjechali do Otwocka, do willi rodziców Joanny, ale dom został zarekwirowany przez Niemców i musieli opuścić to miejsce. Po dotarciu do Warszawy, w sierpniu 1940 roku, byli zmuszeni przenieść się do mieszkania matki Jerzego na ulicę Hożą, ich wcześniejsze lokum zostało bowiem zniszczone⁹³.

Weintraub brał udział w konspiracyjnym życiu kulturalnym okupowanej Warszawy. Chciał włączyć się w nurt pracy podziemnej, pragnął upowszechniać poezję mimo tak bardzo niesprzyjających warunków. W latach 1940–1943 wydawał tomiki w założonym i finansowanym przez siebie Wydawnictwie Sublokatorów Przyszłości. Okładki projektował jego przyjaciel Jan Kosiński. Każda książka była przepisywana na maszynie siedem razy. Latem 1941 roku Weintraub został właścicielem kawalerki przy ulicy 6 Sierpnia 20, na piątym piętrze. W mieszkaniu tym poeta nie tylko przygotowywał wydawnicze publikacje, ale pełniło ono również funkcję klubu, w godzinach popołudniowych bywało tam bardzo dużo ludzi. W Wydawnictwie Sublokatorów Przyszłości ukazały się zbiory wierszy i przekładów Weintrauba, takie jak: *Maski krajobrazu* (utwory z 1939 roku), *Płomień pachnący, 7 wierszy Borysa Pasternaka*, *Pieśń i chmury* (teksty z roku 1940), Rainera Marii Rilkego *Sonety do Orfeusza I*, *Nurt listopadowy* (liryki z 1940 roku), Rainera Marii Rilkego *Sonety do Orfeusza II*. Poeta w tej serii wydał również utwory Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego, Aleksandra Messinga, Tadeusza Zelenaya, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Stephena Spendera, Romana Kamińskiego, Edwarda Kozikowskiego. W sumie ukazało się trzynaście tomów. W 1943 roku Weintraub nawiązał kontakt i współpracę z młodzieżą akademicką, która wchodziła w skład zespołu redakcji tajnego miesięcznika „Droga”.

⁹² Według relacji Kazimierza Andrzeja Jaworskiego, u którego Weintraub przebywał z żoną podczas pobytu w Chełmie. Zob. K.A. JAWORSKI: *W kręgu „Kameny”*. Lublin 1979, s. 220–221.

⁹³ Informacja o przeprowadzce Weintrauba na ul. Hożą na podstawie jego listu z 28 sierpnia 1940 r. List został przedrukowany w: tamże, s. 363–364.

Poeta jako ukrywający się Żyd był stale narażony na niebezpieczeństwo. Nie mógł wychodzić z domu. Prześladowany przez donosicieli ciągle zmieniał miejsca zamieszkania: początkowo w 1940 roku ukrywał się na Saskiej Kępie. Wtedy jeszcze dość swobodnie poruszał się po mieście, uczestniczył w życiu towarzyskim. Później, już po zamknięciu getta w listopadzie 1940 roku, wychodził tylko po zmroku. O pożywienie dla niego starała się matka. Cały czas chorował na gruźlicę, bardzo źle psychicznie znosił konieczność ukrywania się i samotność. Musiał ograniczyć kontakty z dawnymi przyjaciółmi. Cierpiał na bezsenność i depresję, doświadczał „ciemności” – pisze o tym Maciej Libich: „Noc, rozumiana zarówno dosłownie, jak i przenośnie, okazuje się jednym z najistotniejszych elementów dziennika Weintrauba, być może nawet jego treścią dominantą, a także istotnym motywem całej twórczości Weintrauba”⁹⁴.

Matka poety posiadała mieszkanie przy ulicy Krzywe Koło 18 na Starym Mieście, więc prawdopodobnie tam ukrywali się Joanna i Jerzy. Latem 1941 roku wyjechali na dwa miesiące do Kierszka koło Klarysewa, gdzie odwiedzali ich Krzysztof Baczyński i Jerzy Poprużenko – matematyk, znawca literatury i muzyk. Codzienna egzystencja była coraz trudniejsza w każdej z kolejnych kryjówek. Następnie Weintraubowie przeprowadzili się na Saską Kępę, gdzie spędzili zimę w bardzo złych warunkach, razem z kilkorgiem lokatorów. Później poeta był zmuszony przenieść się na Mokotów do mieszkania znajomych. W tych dwóch kryjówek, na Saskiej Kępie i na Mokotowie, panowała nieprzyjemna atmosfera, właściciele lokalu utrudniali Weintraubowi życie. Potem poeta wraz z żoną wynajęli kolejne mieszkanie na Mokotowie.

Weintraub pisał dziennik od października 1942 roku do września 1943 roku. Wszystko wskazuje na to, że w okresie, kiedy zaczął prowadzić zapiski, ukrywał się na Mokotowie. Informowała o tym Joanna Weintraub-Krzyżanowska w swoich wspomnieniach o mężu:

Jerzy, ponieważ był niemeldowany, zmuszony był również zmienić miejsce zamieszkania. W tym czasie Jerzy nie wychodził, był nerwowo wyczerpany. Wynajmujemy znów mieszkanie na Mokotowie. Przemieszkaliśmy pół roku. Jerzy tam się nie melduje. Bardzo rzadko wychodzi. Dużo czyta, pisze, zaczął pisać *Drogę przez noc*, pół roku odpoczynku, odprężenia nerwowego (o ile to w ogóle było możliwe). Potem choroba Jerzego⁹⁵.

W dzienniku 23 października 1942 roku Weintraub pisał: „Już przeszło dwieście wierszy *Drogi przez noc*”, o chorobie wspominał 3 grudnia 1942 roku:

⁹⁴ M. LIBICH: *Przez własną ciemność przebić się na światło dzienne. O dzienniku Jerzego Kamila Weintrauba*. „Odra” 2019, nr 5, s. 54.

⁹⁵ Maszynopis Joanny Weintraub-Krzyżanowskiej, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Dokumenty i materiały dotyczące Jerzego Kamila i Joanny Weintraubów, sygn. 5676, s. 7.

„Wczoraj wstałem po raz pierwszy z łóżka. Ręka mi się trzęsie, kiedy to piszę. Taki jestem osłabiony. A więc początkowy pomysł *Drogi przez noc* spalił na panewce. Po to napisałem te sześćset wierszy, aby z obrzydzeniem odwrócić się od nich i aby zabrać się wreszcie do pracy właściwej, która w rezultacie przyniosła pierwszą część poematu i niesamowite wyczerpanie, które dopomogło chorobie”. 18 stycznia 1943 roku notował: „Jesienią załamanie, długotrwała choroba i rekonwalescencja”. Widać zbieżności w relacjach pisarza i jego żony, więc można stwierdzić, że w październiku i grudniu 1942 roku ukrywał się w jakimś mieszkaniu na Mokotowie. Pobyt w tej kryjówce trwał „pół roku”, czyli mniej więcej od czerwca do grudnia 1942 roku. Maria Sikorska wspominała: „Nagle pomyślałam: pojedę do Joanny, miałam jej adres na Mokotowie. [...] Joanna otworzyła mi drzwi. Weszłam do pokoju. Przy stole siedział jej mąż Jerzy. Spojrzał na mnie i w jego oczach zobaczyłam przerażenie. Nie zdziwiłam się wcale, sam musiał się ukrywać i bał się, bo za mną mógł ktoś iść. [...] Padał deszcz, czy śnieg”.

Opisy domów za oknami zawarte w dzienniku sugerują, że w styczniu 1943 roku Weintraub ukrywał się już na Starym Mieście – sam, bez żony, która tylko czasem go odwiedzała. Wiadomo, że wiersze napisane przez poetę na początku stycznia 1943 roku powstały na Starówce, na przykład 5 stycznia *Śpiew w ślepym zaułku*. 22 stycznia 1943 roku wspominał autor o rozstaniu z żoną na czas jego pobytu na Starym Mieście: „Szamotanie się. I pragnienie spokoju. Bezsensowność. Zatrucie powracającymi wciąż obrazami. [...] Joan[ne] nareszcie widziałem. Kochana”. Joanna Weintraub-Krzyżanowska podczas przepisywania dziennika męża pod datą 22 stycznia 1943 roku umieściła w nawiasie adnotację o następującej treści: „Długi okres naszego oddzielnego zamieszkania z konieczności”. Żona poety pisała o jego pobycie na Starym Mieście:

Ten stan trwał dwa miesiące. Jerzy nie miał możliwości wychodzenia, odwiedzam go. Atmosfera tego domu jest dla niego okropna. Bezsenne noce, męczy się, ale ratuje się jeszcze przed załamaniem twórczością. Wreszcie kupujemy mieszkanie na Starówce w pobliżu getta. Ograniczamy się tylko do jednego przyjaciela. Żyje się wciąż w podnieceniu nerwowym⁹⁶.

Na Starym Mieście, już w innym mieszkaniu razem z żoną, poeta musiał przebywać od marca 1943 roku. Wtedy odwiedzał ich „jeden przyjaciel”, czyli Jerzy Poprużenko. 21 marca 1943 roku Weintraub pisał: „Wczoraj przegrałem partię szachów z Jerzym; stwierdziliśmy, że gramy coraz gorzej”. Gdy przebywał w mieszkaniu na Starym Mieście, obserwował przebieg powstania w getcie, które trwało od 19 kwietnia 1943 roku do 16 maja 1943 roku. Nie wiadomo, kiedy dokładnie Jerzy Kamil i Joanna wyjechali z Warszawy. Jednak już w lipcu

⁹⁶ Tamże, s. 8–9.

i w sierpniu 1943 roku poeta musiał przebywać w Milanówku. Tam 3 sierpnia 1943 roku powstały *Godziny obojętności*. 15 sierpnia 1943 roku pisał: „Jedyna zdobycz, którą uwiozłem, to owe *Godziny obojętności*”. Niedługo po powrocie do Warszawy Weintraub zmarł w szpitalu. Potwierdzają to następujące wspomnienia żony:

Wyjeżdżamy do Milanówka na odpoczynek. Tam Jerzy choruje, odnawiają się znów płuca. Ale i tam pisze. Między innymi *Godziny obojętności*⁹⁷.

Prawdopodobnie po powrocie do stolicy poeta ponownie przebywał na Starym Mieście. Ostatnie mieszkanie, w którym ukrywał się tuż przed śmiercią, mieściło się przy ulicy Nowowiniarskiej 9. Maria Sikorska pisała: „[...] nadarzyła się okazja przez policjanta, o którym wiedzieliśmy, że jest uczciwy i współczujący. Przesłałam do Pauliny K. dolary, żeby miała na utrzymanie ukrywających się dzieci i przebywającej cały czas po aryjskiej stronie mojej siostry Joanny i jej męża. [...] Joanna, która dzięki swojemu wyglądowi, a i odwadze, mieszkała stale po stronie aryjskiej i która także w skutek różnych donosów musiała mieszkania zmieniać. Życie jej w tym okresie było bardzo ciężkie i niebezpieczne, jak również życie jej męża, którego bardzo kochała”.

5 września 1943 roku Weintraub napisał ostatni wiersz, zatytułowany *Poeta*. Tuż przed śmiercią na jego prośbę sprowadzono franciszkanina. Poeta zmarł 10 września 1943 roku w Warszawie w klinice Omega. Miał 27 lat. Przyczyną śmierci było zakażenie krwi spowodowane zacięciem się przy goleniu. Został pochowany na cmentarzu Powązkowskim. Maria Sikorska tak relacjonowała ten czas: „We wrześniu 1943 roku moja siostra Joanna przeżyła tragedię. Mąż jej Jerzy Kamil – młody, świetny poeta, goląc się zaciął się wargę. Mimo pomocy lekarzy zmarł po kilku dniach na zakażenie krwi. Nie było jeszcze wtedy antybiotyków. Joanna przyjechała do nas. Pamiętam ją w czerni, z czarną woalką na twarzy, młodą, śliczną, nieszczęśliwą”.

Paulina Krzyżanowska, matka poety, w czasie wojny pracowała jako urzędniczka. Była bardzo zaangażowana w niesienie pomocy ukrywającym się Żydom, organizowała dokumenty dla osób politycznie zagrożonych, wyszukiwała mieszkania dla nich, zdobywała pożywienie dla ludzi powracających z obozów, pomagała w ucieczkach z getta⁹⁸. Maksymilian Weintraub podczas okupacji ukrywał się w stolicy razem z przyjaciółką. Zmarł 25 sierpnia 1944 roku. Po wojnie Paulina Krzyżanowska mieszkała na Saskiej Kępie. Zmarła 1 marca 1964 roku.

⁹⁷ Tamże, s. 9.


⁹⁸ M.in. pomogła wydobyć z getta dzieci sióstr Joanny Krzyżanowskiej i zaopiekowała się nimi. Te informacje podaje na podstawie rozmowy z Marią Sikorską, przeprowadzonej 11 stycznia 2008 r.

Joanna Weintraub w czerwcu 1992 roku przekazała do Muzeum Literatury w Warszawie materiały pozostałe po mężu. Zmarła 7 listopada 2006 roku w Warszawie w wieku 101 lat.

Po wojnie ukazały się dwa wybory twórczości tego przedwcześnie zmarłego poety i tłumacza: *Wiersze wybrane* w 1953 roku i *Utwory wybrane* w 1986 roku (PIW, Warszawa). Dziennik okupacyjny zaprezentowano po raz pierwszy w obszernych fragmentach w 1986 roku. Podstawą tej edycji był rękopis Weintrauba. Istnieją więc trzy przekazy tekstu: autograf, kopia dziennika przepisana przez Joannę Weintraub-Krzyżanowską i wersja opublikowana w zbiorze w 1986 roku. Wyboru utworów i fragmentów dziennika dokonał w nim Ryszard Matuszewski, a Aniela Piorunowa ustaliła tekst na podstawie autografu. Niektóre części pamiętnika zostały opuszczone, nie umieszczono wszystkich cytatów w języku rosyjskim, fragmentów wierszy i utworów wplecionych do tekstu przez Weintrauba. Edycja zamieszczona w *Utworach wybranych* opiera się na błędnych ustaleniach, w wyniku których czas, w jakim autor pisał pamiętnik, przesunięto o dwa lata wstecz. Pojawiły się tam też niewłaściwie przepisane słowa rosyjskie lub błędnie odczytane wyrazy w języku polskim.

Fragmenty dziennika Jerzego Kamila Weintrauba były wielokrotnie cytowane w książkach dotyczących literatury drugiej wojny światowej, na przykład przez Lesława Bartelskiego w *Genealogii ocalonych...*⁹⁹, przez Jerzego Poradeckiego w *Orfeuszu poetów dwudziestego wieku*¹⁰⁰, a także we wstępach do edycji twórczości poety autorstwa Jana Śpiewaka w 1953 roku i Ryszarda Matuszewskiego w 1986 roku oraz we wspomnieniach żony Joanny Krzyżanowskiej i poety Edwarda Kozikowskiego. Ostatnio o konieczność pełnej edycji dziennika upomniał się Marcin Libich w szkicu *Przez własną ciemność przebić się na światło dzienne. O dzienniku Jerzego Kamila Weintrauba*¹⁰¹.

Przejrzał Miłosz Piotrowiak

 <http://orcid.org/0000-0003-3787-752X>

Instytut Literaturoznawstwa, Uniwersytet Śląski

⁹⁹ L.M. BARTELSKI: *Genealogia ocalonych: szkice o latach 1939–1944*. Kraków 1963.

¹⁰⁰ J. PORADECKI: *Orfeusz poetów dwudziestego wieku*. Łódź 1995.

¹⁰¹ M. LIBICH: *Przez własną ciemność przebić się na światło dzienne...*, s. 52–55.

Zasady wydania

Materiały piśmienne pochodzą ze zbiorów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Ostateczny kształt tej edycji nadano, opierając się na kilku podstawowych założeniach, takich jak: przekazanie tekstu dziennika w całości (bez jakichkolwiek opuszczeń), wprowadzenie niezbędnych poprawek, przypisów objaśniających oraz modernizacja pisowni i interpunkcji. Odnalezienie oryginału rękopisu umożliwiło wykonanie tego zadania – podstawę edycji stanowi autograf pozostawiony przez poetę w postaci zeszytu z odręcznymi notatkami, konsekwentnie prowadzonymi przez niego w ciągu ostatniego roku życia. Nowa edycja przede wszystkim podaje prawidłowy czas powstania dziennika. Wydanie jest uzupełnione też o szczegółowy życiorys poety.

Dziennik okupacyjny dotychczas nie był drukowany w całości. Ważnym aspektem, który trzeba było uwzględnić podczas pracy nad edycją, jest diarystyczna forma – to specyficzny utwór, powstający w „czasach niesprzyjających” tworzeniu tekstów przepełnionych subiektywizmem i rejestrujących otaczającą rzeczywistość. Pamiętnik był pisany przez człowieka zmuszonego do ukrywania się i żyjącego w strachu przed przechwyceniem notesu, właściwie odizolowanego od bieżących wydarzeń, więc nie zawsze zdającego sobie sprawę z aktualnej sytuacji. Nie jest to jednak typowy dziennik – dokument epoki, znamienne zresztą, że wbrew wyznacznikom formalnym Weintraub określił go mianem *Pamiętnika*. Okoliczności, w których powstawał, musiały wpłynąć na jego kształt stylistyczny, a mianowicie na wprowadzenie przez autora zaszyfrowanych informacji, które starałam się – w miarę możliwości – wyjaśnić.

*Barbara Stępnia*k



PIOTR MATYWIECKI

Posłowie

Dwa przekonania towarzyszą życiu i poezji Jerzego Kamila Weintrauba we wspomnieniach i w ponawianych po latach lekturach jego dzieła. Pierwsze mówi o udręczeniu nadwrażliwego człowieka, Żyda ukrywającego się przed Niemcami, skazanego na wielomiesięczne zamknięcie w kryjówkach, niewychodzącego z ciągle zmienianych mieszkań, zaszczuwanego. Drugie przekonanie, dotyczące twórczości, mówi o subtelnym poecie wewnętrznych przestrzeni, szukającym w duchowych wędrówkach ucieczki od okupacyjnej zgrozy, poecie bezradnym i anachronicznym wobec szalejącej wokół zbrodni.

Połączenie tych dwóch wyobrażeń wytworzyło sugestywny mit łączący prawdę z jej symboliczną ekspresją. Jerzy Kamil Weintraub poprzez mit swojego życia stał się poetyckim wyrazem losu własnego i losu wielu jemu podobnych nadwrażliwych młodych ludzi rzuconych w piekło.

Lesław M. Bartelski, wspominając Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, napisał kiedyś znamienne zdanie o Weintraubie: w pierwszych miesiącach ukrywania się „zawsze stać go będzie na spacer z Krzysztofem, w czasie którego przemieniał się w mentora i z całym zapalem człowieka odciętego od świata rozwijał przed swym współtowarzyszem wizję raj, któremu na imię poezja”¹. Oto ów mit w stanie czystym: odcięcie od świata i poezja, czysta sfera chroniona w sobie jak najcenniejszy dar, którym można się dzielić tylko z najbliższym przyjacielem.

W przypadku poety taki mit utrwała się podczas czytania jego utworów. Otrzymujemy pełny tekst pamiętnika, jaki Weintraub prowadził podczas wojny. Jego lektura – a jest to jeden z najważniejszych psychologicznych dokumentów epoki – każe głęboko zastanowić się nad życiem autora. Jeśli bowiem mówimy o micie osobowym, czyli ofiarowanej społeczeństwu formie czyjegoś życia, to odpowiednikiem tej formy w świadomości samej mityzowanej osoby jest jej los.

¹ L.M. BARTELSKI: *Debiut Jana Bugaja*. W: *Żołnierz, poeta, czasu kurz... Wspomnienia o Krzysztofie Kamile Baczyńskim*. Red. Z. WASILEWSKI. Kraków 1979, s. 174.

Jerzy Kamil Weintraub urodził się w 1916 roku, umarł w roku 1943, w okupacyjnym ukryciu, na zakażenie krwi.

Dwadzieścia siedem lat tego krótkiego życia przeplecione było wieloma symbolicznymi znakami losu, możliwymi do przeniknięcia dopiero z zewnątrz, po śmierci.

Wydaje się, że Weintraub nasłuchiwał losu już przed wojną. Aż dwa młodzieńcze wiersze przedwojenne zatytułował *Autobiografia*, bardzo wczesnie był więc zainteresowany zrozumieniem i utrwaleniem sensu całości swojego bytu. Można by powiedzieć, że to zainteresowanie znamienne dla każdego dojrzewania, ale tutaj nabiera ono specjalnego znaczenia.

Jakże często przypadkowe symbole losu stają się tak znaczące, jak sama jego istota!

Już w szkole (warszawskie gimnazjum im. Reja) Weintraub założył grupę poetycką Chaos². Nie wiemy, jak rozumiał tę nazwę – może chodziło mu o wartość nieograniczonego niczym żywiołu psychicznego, z którego dopiero przyszłość wyprowadzi sens. Możliwe, że w *Dziennikach* Fryderyka Chrystiana Hebbła, modnej wówczas książce, przetłumaczonej przez wpływowego krytyka Karola Irzykowskiego, natrafił na znamienne aforyzm: „Tylko taki zamęt może być chaosem, z którego powstanie świat”. Przypuszczam, że młodemu poecie chodziło o chaos, który w przyszłości przerodzi się w zróżnicowane bogactwo świata. Podczas okupacji Weintraub założył Wydawnictwo Sublokatorów Przyszłości – poprowadził w nim bibliotekę poetycką, publikował utwory własne, wiersze rówieśników oraz poezję Rilkego, którego tłumaczył. To były ziarna poetyckiej przyszłości: pokolenie chciało owocować po wojnie, a Rilke miałby, w marzeniu Weintrauba, być patronem przyszłego przeduchowienia świata.

Los kierował więc poetę ku przyszłości, zdawał się ją prowokować, otwierać. A przecież mimo tych znaków młodości – przyszłość jest ich synonimem – łatwo zauważyć w jego poezji ton starości, wiele sygnałów kulturowego zmęczenia. Wiązało się to z poetyką, którą podjął, z późną, dekadencją odmianą symbolizmu, z modnym przed wybuchem wojny katastrofizm. Ale oczywiście najważniejszy był wymuszony historiozoficzny pesymizm żydowskiej ofiary etnicznych prześladowań.

Wewnętrznie wypatrywany los predestynował Weintrauba do młodzieńczego kultu przyszłości, ale wojna i okupacja los odwróciły, nadały mu ruch destrukcyjny. Owszem, w wielu poematach chaotyczna wyobraźnia wybierała dla siebie wizjonerską przyszłość – autor jednak lękał się, czy przyszłości doczeka. I tym lękiem przyszłość zabijał...

² Informacja na podstawie hasła *Weintraub Jerzy Kamil* autorstwa Marii KOTOWSKIEJ-KACHET w: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny*. Oprac. zespół pod red. J. CZACHOWSKIEJ i A. SZAŁAGAN. T. 9: W-Z. Warszawa 2004, s. 91.

Jednym z najważniejszych słów dziennika Weintrauba jest rzadko, ale sugestywnie pojawiające się pojęcie przeczucia. Komentując poetycką pracę, zapisał 14 marca 1943 roku: „W ten sposób widzenie, w swym zamierzeniu i podczas procesu powstawania zupełnie literackie, stało się przecuciem czasów, które urzeczywistniają się teraz”.

Prieczucie to zatem przenikanie poezji w rzeczywistość. To czucie przenikające – zmysł poezji przenika świat, życie. Czy rozpoznaje? Czy przecucie daje jakiś rodzaj poznania? Choćby intuicyjnego? Nie, raczej tylko (albo aż!) daje ogólną wizję całości tego, co przeczuwane, bez wnikania w jej szczegóły. Wyrazem tego jest upodobanie Weintrauba do wielkich struktur poematów, do cykli wierszy. Prieczucie jest poetycką formą uchwytowania losu. Historia wojennego świata i historia własnego życia scalają się w jedyną prawdziwą, istotną formę ludzkiego bytowania, podległą najrozmaitszym przypadkom codzienności, ale je przerastającą. Okupacyjne uwięzienie staje się czymś bardziej jeszcze przerażającym niż suma jego okoliczności.

Dziennik Weintrauba nosi tytuł: *Pamiętnik*. Bezrytmie okupacyjnych dni koniecznie chce być poddane ładowi pamięci, nawet jeśli to ład okrutny.

To tekst krótki, skłębiony i gęsty. Chaos i przyszłość przeplatają się nerwowymi skurczami czasu, a praca pamięci nie potrafi sobie z tym poradzić. Czytelnik odczuwa niezwykłą kondensację psychicznych treści. Weintraub, sam będąc autorefleksyjnym odbiorcą swojego pamiętnika, dobrze sobie z tego zdaje sprawę. Pisze 30 stycznia 1943 roku o „zduszonych we mnie” „ciągle nowych zdobyczach”, które „domagają się wyładowania”. Poecie, który żył w ciągle zawieszanej, ciągle odwlekanej tragedii własnej śmierci, to wyładowanie nigdy się nie powiodło. Tym bardziej może nie udać się nam, lekturowym spadkobiercom tej dramatycznej sytuacji...

Najprostsza próba powinna być refleksją nad czasową strukturą pamiętnika. Z całej okupacji obejmuje on jedynie dwadzieścia trzy dni niepełnego roku – od 18 października 1942 do 31 sierpnia 1943 roku. A właściwie z jeszcze krótszego okresu, ponieważ kulminacja zapisów następuje w styczniu i marcu roku 1943. Czy te nieliczne dni są „typowe”? Czy „reprezentują” inne dni? Można chyba powiedzieć, że każdy z nich jest niejasnym symbolem mnóstwa innych. Spośród tych dni kilka zaświadczonych jest podwójnie – ich daty są także datami wierszy powstałych w tym samym czasie. Przez to ich symbolizm zostaje wzmocniony.

Co do opisywanych faktów dni te wydają się niezróżnicowane, zatarte. Nie są ziarniste, nie mają własnej indywidualności. Wyodrębnia się „za to” świadomość ich „dna”, ich głębokiego, tragicznego tła „pod” wydarzeniami.

Ponieważ w zasadzie dziennik obejmuje pierwsze półrocze 1943 roku, to z tym „dnem” świadomości pokrywa się dno okupacji, najczarniejsze jej noce – tym bardziej przejmujące są pierwsze zwiastuny przesilania się losów wojny, szczególnie na terenach ZSRR. Nie możemy nie myśleć tu o losie autora, który prawdziwego przesilenia nie doczekał. I jeszcze jeden symbol: w ostatnim zapisie,

z 31 sierpnia 1943 roku, Weintraub zdaje sprawę z przeżycia czwartej rocznicy wybuchu wojny...

Nigdy nie będziemy mieć pewności, czego i jak dowiadywał się poeta o realiach warszawskiej i poza-warszawskiej okupacji, chociaż daje do zrozumienia, że przebywa wśród ludzi nieustannie o tych realiach plotkujących. Stara się traktować okupację jako opresję nieomal zwyczajną, widać w tym rozpaczliwą chęć oswojenia sytuacji nieoswajalnej...

Przeżywa nie tylko tragizm czasu teraźniejszego, także zło dobrze pamiętanej międzywojennej przeszłości – i również zło czasów, które nadejdą po wojnie.

Zapis z 12 maja 1943 roku (obok kilku innych) przynosi druzgocącą, a nawet furiacką krytykę polskiego społeczeństwa pod hitlerowską okupacją: „[...] myślą, że posiadli mądrość, a mają tylko przemyślność i spryt szczura”, „posiadanie droższe jest dla nich niż ich kruchy i nic nieznaczący żywot”, „nawet nienawiść byłaby zbyt ciemna dla tych pełzających stworów”. I wszystkie te cechy widzi poeta w kontraście do romantycznego, Mickiewiczowskiego ideału.

Społeczne życie przedwojennej Polski było gangreną – notuje 3 grudnia 1942 roku: warstwa inteligencka, „jedyna pozytywna pozostałość szlacheckich, przeminęła bezpowrotnie. Nowa nie mogła się narodzić na skutek specyficznych warunków składających się na atmosferę pseudoniedległości”.

I wreszcie wyznanie chyba najboleśniej, z końca pamiętnika, z 31 sierpnia 1943 roku, wyraz niewiary w przyszłość: „Zniecierpliwienie spleta się ze zmęczeniem, a bywa i zniechęcenie, gdy wyobrażam sobie przyszłość w powojennym trzęsawisku” – stwierdza tak mimo odnotowywanego co kilka stron optymistycznego przesłania ze Wschodu, gdzie wojska hitlerowskie ponoszą pierwsze porażki. Pozostaje to w związku z jego komunizowaniem, które jednak mniej ma wspólnego z ideologią, a w większej mierze jest po prostu idealizującym marzeniem o istotnej, braterskiej wspólnotcie z ludźmi, o przewyciężeniu egzystencjalnego i historycznego wydziedziczenia z ludzkości. Chciał marzyć, ale wątpił...

Szkicując dawniejsze, teraźniejsze i przyszłe okoliczności społeczne, Weintraub niewiele dostarcza nam danych na temat praktycznych zwykłych realiów swojego życia. Jeden tylko temat wybija z całą mocą: klaustrofobię ukrywającego się Żyda.

Taka powściągliwość, wymuszona przez konspirację i zapewne przez psychiczną blokadę, powoduje, że społeczne myślicielstwo poety odkleja się w jego świadomości od introwertycznych myśli o sobie, trudno mu jest znaleźć wspólny język dla połączenia obu sfer. Dlatego podczas czytania tego tekstu ma się wrażenie, że porządek okoliczności wojny w jakiś sposób rozmija się z porządkiem najgłębszej duchowej kultury. Oto przykład najbardziej sugestywny: Polska jest miażdżona przez totalitarną potęgę hitlerowskich Niemiec, a Weintraub na każdej stronie pamiętnika żyje pośród największych dokonań poezji niemieckiej. (Wielbi też poezję rosyjską.)

Jeśli miałbym z poezji i pamiętnika Weintrauba wnioskować o najważniejszym rysie jego duchowej kondycji, to wskazałbym na specjalnego rodzaju zmieszanie się wewnętrznej i zewnętrznej przestrzeni. Podział i połączenie takich duchowych sfer mają wszelkie cechy psychologicznego banału, jednak ze względu na status poezji Weintrauba i na okoliczności jego okupacyjnego życia stają się wstrząsającą prawdą.

W jego życiu duchowym wszystko działo się na granicy świata zewnętrznego i wewnętrznego, przy niej, po obu jej stronach, w jej pobliżu. To była granica osobowej suwerenności w zabójczym świecie. Można powiedzieć, że Weintraub przy tej granicy czuł – musiał czuć, jeśli nie chciał stracić ani poczucia rzeczywistości, ani siły poetyckiego wizjonerstwa. A przecież co chwila je tracił, co chwila odzyskiwał – to główny dramat pamiętnika.

Dla nikogo tak ważne nie było utrzymanie granicy wnętrza i zewnątrz, jak dla osób ostatecznie zagrożonych, uwięzionych w niepewnych kryjówkach – i nigdy tak tragiczne nie było zatarcie się, a nawet nieistnienie tych granic... Rozpaczliwe przy nich czuwanie musiało być ceną za resztki wewnętrznego spokoju, równowagi.

Ryszard Matuszewski zauważył: „Świadomość jego określało [...] bytowanie w warunkach okupacji hitlerowskiej, a więc perspektywa, w której wszystko, co było na zewnątrz okupacyjnej rzeczywistości, mogło stanowić pożywkę dla wyobraźni mitotwórczej”³. Stwierdzając oczywistość, niesłusznie ją jednak zabsolutyzował... Nic dla Weintrauba nie było „na zewnątrz” okupacyjnej rzeczywistości. Istniała dla niego nieszczęśliwa klaustrofobiczna jedność przestrzeni zewnętrznej i wewnętrznej, a rekompensacyjne mitotwórstwo, będące próbą formowania losu, żywiło się obiema przestrzeniami.

Kwintesencję tej zmieszanej zewnętrznej i wewnętrznej sytuacji można odnaleźć w zapisie z 18 stycznia 1943 roku:

Troska o każdy dzień, zamknięcie, lęk. Szczęściem jest spanie, a nie sen (ten powraca w godzinach bezsennych). I jak tu przełamać się? Nikt nie uniknie okaleczeń psychicznych, które są udziałem wszystkich. Ale ja jestem skazany na więzienie w sobie i myślałem, że się w ten sposób uratuję. Daremnie.

A więc skazanie na bycie wewnątrz siebie jest zarazem ratunkiem, ocale-
niem – to kwintesencja tej demonicznej, wymuszonej ambiwalencji.

Poezja, ów „sen w godzinach bezsennych”, nie tyle sen na jawie, ile trzeźwy i okrutny sen jawy, staje się sublimacją mieszanego, psychicznego statusu wnętrza i zewnątrz.

Ta problematyka wiąże się bezpośrednio z właściwościami twórczości Jerzego Kamila Weintrauba. Kiedyś znakomity krytyk Jerzy Kwiatkowski, wskazując na

³ R. MATUSZEWSKI: *Słowo wstępne*. W: J.K. WEINTRAUB: *Utwory wybrane*. Wybór, układ i wstęp R. MATUSZEWSKI. Teksty z rękopisów oprac. A. PIORUNOWA. Warszawa 1986, s. 13.

jej pokrewieństwo z liryką Baczyńskiego, nazwał ją „akwaticzną” i podkreślił „motyw płynności, płynnego ruchu, upłynnienia świata”⁴. Dodałbym, że owa „akwaticzność” służyła płynnemu przekraczaniu granic przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej, łagodziła ból tych granic.

Przewodnikiem w tym przekraczaniu był dla Weintrauba Rainer Maria Rilke, którego z zamiłowaniem tłumaczył. Rilke był dla polskiego poety symbolem wnętrza. Przekładowe próby, komentowane w pamiętniku, były drogą lektury przenikającą przez granicę zewnętrznego i wewnętrznego świata, drogą łączącą zewnątrz z wnętrzem, prowadzącą Weintrauba, czytelnika i tłumacza, do jego własnej duszy. Był też Rilke osobowym mitem nieosiągalnego spokoju wewnętrznego, uważnego wglądu we własne „ja”, pogłębiania się bez zewnętrznych przeszkód.

Intensywność tych rilkeńskich przeżyć oddziaływała i na Baczyńskiego, który poznał niemieckiego poetę z przekładów przyjaciela. Tradycja Rilkego kieruje uwagę ku głównej cesze poetyki Weintrauba – ku symbolizmowi. Był to symbolizm rozpaczy.

Czesław Miłosz, przedstawiając myśl Oskara Miłosza, jednego z wielkich mistrzów symbolizmu i ezoteryzmu, największe znaczenie przypisał symbolowi jako regulatorowi swoistej wymiany między oboma przestrzeniami, wewnętrzną i zewnętrzną: „Człowiek jest przede wszystkim organizatorem przestrzeni, zarówno wewnętrznej, jak i zewnętrznej i to właśnie nazywamy wyobraźnią. Jesteśmy pulsowaniem krwi, rytmem, organizmem przetwarzającym układy przestrzeni zewnętrznej w przestrzeń wewnętrzną”⁵. Otóż dlatego nazwałem symbolizm Weintrauba symbolizmem rozpaczy, że w warunkach uwięzienia ta rytmiczna równowaga, którą ewokował Oskar Miłosz, została uniemożliwiona!

Symbole przywoływał Weintraub jako znaki wywalczanych, poszerzanych i pogłębianych granic wewnętrznej wolności. Ich funkcja była ratunkowa, miały dla poetyckiej świadomości zaznaczać miejsca dojścia, skąd nie wolno się cofnąć, jeśli nie chce się zatracić godności duchowej pracy nad sobą. Dlatego też w pamiętniku Weintraub bez przerwy cytuje własne wiersze – magazyny symboli. W ten sposób dokonuje autorefleksji, samowzmocnienia. Własne utwory były dla poety lustrami jego samotności, zastępującymi mu obcowanie z przyjaciółmi, od których przez długie miesiące był odcięty. Były wreszcie te liryki symbolami samych siebie, symbolami poezji i poetyckości wewnętrznego życia. Jako takie prawie zawsze niosły podwójny i sprzeczny sens, zawieszony między apatią a heroizowaniem ideowej walki, jak w takim oto fragmencie z 9 lutego 1943 roku:

⁴ J. KWIATKOWSKI: *Felieton poetycki*. „Twórczość” 1975, nr 10, s. 129–130.

⁵ C. MIŁOŚZ: *Ziemia Ulro*. Kraków 1994, s. 247.

Jestem bardzo samotny, ale nie jest to samotność budująca. Obecna ma inny, bardzo gorzki smak. Jedynym ratunkiem jest apatia i szczęśliwe chwile przed zaśnięciem, kiedy po raz nie wiadomo który przeżywam to wszystko, co było w moim życiu zagarniającym mnie płomieniem oczyszczającym, wyzwalającym to, co w nas jest (a raczej było) najcenniejszego: poryw przewyżający samego siebie, stawanie się zbiorowym głosem gniewu [...].

Dominuje jednak klaustrofobiczna atmosfera życia w ukryciu – i tworzonej w ukryciu poezji. I zamknięcia w samym sobie. Jak pisze Weintraub w pewnym miejscu: „Zatrucie powracającymi wciąż obrazami”. Sama jego poezja jest więc uwięzieniem w monotonii symbolicznych obrazów.

Już na początku okupacji Krzysztof Kamil Baczyński w swoim wierszu *O muzie* pisze o „kopule zbudowanej z lęku i kroków nocnych”, dodając przypis: utwór „pisany w okresie, kiedy pewne przeżycia obrazowe, przeżycia koszmaru ludzi zamkniętych wśród domów i zamkniętych w tym beznadziejnym okresie ciągłego lęku są wspólne z poetą J. K. W.”⁶.

Klaustrofobia to dominujący temat pamiętnika: „Obijanie się o wciąż te same ściany. Co za koszmar!”. Wielokrotnie powtarzają się skargi na mękę przebywania z tymi samymi ludźmi w tym samym pokoju oraz wynikające z tego dręczące obserwacje psychologiczne i socjologiczne.

Weintraub wypracowuje w poezji i pamiętniku obronne strategie przed swoją straszną sytuacją. Są one dwojaki: marzycielstwo i dystans.

Przy ogromnej świadomości i kulturze literackiej trudno jest poecie wyzbyć się idei uprawiania literatury jako eskapistycznego marzycielstwa. 27 lutego 1943 roku zapisuje niezwykle ciekawy zarys opowiadania, gdzie marzenie o końcu wojny splecione jest w autotematyczny węzeł z postacią pisarza, który tego końca doczeka. A finalna refleksja samego Weintrauba brzmi: „Nareszcie wojna się skończyła. Przynajmniej dla niego, dla mnie jeszcze nie”.

Krańcowo różny jest drugi sposób obrony – dystans. W pierwszym fragmencie pamiętnika, z 18 października 1942 roku, czytamy przejmujące, niejasne zdanie: „[...] ile nieludzkości trzeba w sobie hodować, aby ocalić we mnie to wszystko, co może mieć jakieś twórcze znaczenie”. Nieludzkość oznacza tu chyba wymuszoną obojętność na tragiczne wypadki... Nieludzkość jako poetycki dystans i nieludzkość jako twardość walki o przeżycie. I zapewne nieludzkość jako deziluzja wobec marzycielstwa! Ale też: bariera ochronna. Nieludzkość przeciw nieludzkości – jako jedyna możliwa na nią odpowiedź...

Gdzie indziej Weintraub opowiada się za potrzebą innego jeszcze dystansu – elegijnego: „Ta epopeja, która rozgrywa się na naszych oczach, znajdzie swoich twórców za 10–20 lat, a więc gdy widzenie wyostrzy się w perspektywie czasu, który się odstał” (28 stycznia 1943 roku).

⁶ K.K. BACZYŃSKI: *Utwory zebrane*. T. 1. Oprac. K. WYKA, A. KMITA-PIORUNOWA. Kraków 1979, s. 80. Przypis Baczyńskiego tamże na s. 381.

A my, czytający dzisiaj, po tylu latach, okupacyjny pamiętnik, a raczej dziennik Jerzego Kamila Weintrauba, czy potrafimy na taki dystans się zdobyć? Myślę, że ciągle jeszcze nie, a jednym z powodów są wielorakie szyfry, z jakimi nie potrafimy się uporać podczas lektury.

Najpierw jest to szyfr odnotowywanych wydarzeń i ich tajemnego, symbolicznego znaczenia, którego autor nie mógł nam przekazać, ponieważ sam nie był go całkowicie świadomy – tajemnica taka należała do istoty jego poezjotwórstwa, wynikała z obrazowego, irracjonalnego sposobu notowania⁷.

I wreszcie szyfr konspiracyjny. 31 sierpnia 1943 roku Weintraub pisze: „A przecież wciąż przesładuje mnie ucho wierzące się w ścianie. [...] Teraz wszystko streszcza się w nieudomówieniach i napomknięciach, które często bywają tylko dla mnie zrozumiałym szyfrem”.

A jednak bardzo wiele do nas dotarło z tego niezwykle pięknego i dramatycznego tekstu. To jedno z najważniejszych przesłań wojennych, jakie dała nam polska literatura.

⁷ Pisał o tym Ryszard MATUSZEWSKI: *Słowo wstępne...*, s. 14.

Przeglądy i omówienia



KATARZYNA KUCZYŃSKA-KOSCHANY

 <http://orcid.org/0000-0002-1671-2278>

Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Odwaga, gęstość (czułość), światło *Gross par lui-même*

...bardzo dawno temu, mniej więcej w zeszły piątek... Jan Tomasz Gross
w rozmowie z Aleksandrą Pawlicką. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B. –
Grupa Wydawnicza Foksal, 2018, ss. 300.

Pelen zasług, lecz poetycko mieszka
człowiek na tej ziemi.

Od kiedy jesteśmy rozmową
I możemy o sobie usłyszeć.

Hölderlin¹

Nareszcie

Pomysł na rozmowę-rzekę z Janem Tomaszem Grossem, autorem *Sąsiadów...*, będącym dla jednych wzorem do naśladowania, dla innych – symbolem „zdrady tego, co polskie”, i „uosobieniem nienaukowości”, jest świetny. Teraz, kiedy tę rozmowę już spisano i opublikowano, wydaje się ów pomysł oczywisty, konieczny. Nareszcie taka książka, niejako apendyks do dotychczasowych dzieł Grossa, powstała.

¹ To cytaty z dwu wierszy Friedricha Hölderlina, zestawione przez Martina Heideggera, tu podane w przekładzie Sławy Lisieckiej. Zob. M. HEIDEGGER: *Hoelderlin i istota poezji*. W: TENŻE: *Objaśnienia do poezji Hoelderlina*. Przeł. S. LISIECKA. Warszawa 2004, s. 33. Pierwotnie zastosowałam jako motto kontaminację tych cytatów o brzmieniu: „Odkąd staliśmy się rozmową, poetycko mieszka człowiek na tej ziemi”.

Bo, oczywiście, Jan Tomasz Gross okazuje się – dzięki niej – człowiekiem, nikim mniej, nikim więcej (ani wzorem, ani symbolem, ani uosobieniem). Odważnie mówi o swoich pasjach i słabościach, czule – o rodzicach (zwłaszcza matce) i przyjaciółach; opowiada swoją wersję siebie, lecz nie monologuje; krytyczny wobec własnych dokonań niesie przecież ciężar odkrycia prawdy ze wszech miar niewygodnej dla wspólnoty obywateli, do której należy (by „odzyskać” niewinność, wystarczy uciszyć tych, którzy mówią głośno i śmiało, że jesteście winni – i mają twarde argumenty).

Chciałabym tu nie tyle omówić książkę pod Kubusiowo-Puchatkowym tytułem², ile zdać sprawę z subiektywnej (może jednak, miejscami, intersubiektywnej) lektury własnej. Czytałam tę rozmowę podczas rekonwalescencji, po trudnym zabiegu, w niełatwym momencie życia. I dała mi tyle światła, odwagi, czułości, że upewniłam się co do prywatnego portretu osoby zbudowanego uprzednio podczas lektury wszystkich autorskich i współautorskich książek Grossa.

Nie ma goryczy w tej rozmowie, jest przystanie na rolę i los kogoś, kto dzięki swym uważności i odwadze zakwestionował polską pamięć Zagłady (jako „pamięć nieprzyswojoną”) oraz zaproponował trudną, acz społecznie twórczą, ekspiację. Są także anegdoty, żywe wspomnienia, wchodzenie w interakcję z interlokutorką, piękna praktyka dialogowania.

Od początku

Właściwie rozmowa toczy się chronologicznie, acz nad meandrami asocjacji i dygresji nie zawsze udaje się – z korzyścią dla autentyczności i wartości dialogu – zapanować. To nie pierwszy tak dobrze przeprowadzony przez Aleksandrę Pawlicką wywiad-rzeka. Autorka – dziennikarka i biografistka (*Stuhrowie. Historie rodzinne*, 2008) – lubi rozmawiać i robi to znakomicie. Trzeba by tu wymienić: *Czas na kobiety. Rozmowy z twórczyniami I Kongresu Kobiet* (2010), *Tę straszną Środę* (rozmowę-rzekę z profesor Magdaleną Środą, 2011) i (szczególnie mi bliską lekturowo) rozmowę z Joanną Kos-Krauze pt. *Jest życie po końcu świata* (2017). Rozmówczyni jest jednocześnie dyskretna, domyślna i świetnie przygotowana. To rzadkie połączenie. Wybiera też tematy i osoby albo wyjątkowo doświadczone, albo – z różnych powodów (na przykład wyrazistych i odważnych poglądów) – kontrowersyjne.

² A.A. MILNE: *Kubuś Puchatek*. Przeł. I. TUWIM. Il. E.H. SHEPARD. Warszawa 1995, s. 10: „Pewnego razu, bardzo dawno temu, mniej więcej w zeszły piątek, mieszkał sobie Kubuś Puchatek zupełnie sam w lesie, pod nazwiskiem pana Woreczko”. Odwołanie do postaci Kubusia Puchatka już w tytule jest czytelnym sygnałem dystansu do samego siebie (i niemierzalnych kategorii „dużego” oraz „małego rozumku”).

W życiu i pisaniu Jana Tomasz Grossa to także moment szczególny. Większość jego książek była wznawiana i tłumaczona na wiele języków (hebrajski, angielski, niemiecki, by wymienić te najistotniejsze); niektóre powstawały od razu jako anglojęzyczne; stał się Gross kimś rozpoznawalnym na całym świecie (uznanie w Europie i w Stanach Zjednoczonych; ostatnio wykład w Collège de France) – jako znawca tematyki zagładowej i wojennej. Począwszy od publikacji w oficynach drugoobiegowych oraz emigracyjnych (*Okupacja sowiecka i deportacje do Rosji w oczach dzieci*, 1981; *W zaborze sowieckim*, 1981, 1983; „*W czterdziestym nas matko na Sybir zesłali...*”. *Polska a Rosja 1939–1942*, 1983 (współ z Ireną Grudzińską-Gross); *Wybory*, 1988), przez znakomite eseje o stereotypach w dekadzie tużpowojennej (*Upiorna dekada: trzy eseje na temat Żydów, Polaków, Niemców i komunistów 1939–1948*, 1998, wznowienia: 2001 i 2007) oraz – nieco zapomniane – *Studium zniewolenia: wybory październikowe 22 X 1939* (1999), aż po *Sąsiadów. Historię zagłady żydowskiego miasteczka* (wyd. I – 2000) i wszystkie następujące konsekwentnie tomy studiów: *Wokół „Sąsiadów”: polemiki i wyjaśnienia* (2003), *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie: historia moralnej zapaści* (2008) i (napisane wspólnie z Ireną Grudzińską-Gross) *Złote żniwa: rzecz o tym, co się zdarzyło na obrzeżach zagłady Żydów* (2011).

Stało się nazwisko Grossa cezurą w polskim, krytycznym mówieniu o własnej historii, bez autocenzury, remedium na to, co Michael C. Steinlauf nazwał „pamięcią nieprzyswojoną” („polską pamięcią Zagłady”)³.

Ta cezura – nazwijmy ją wprost cezurą Jedwabnego – uruchomiła dalsze dociekania, prowadzone przez Centrum Badań nad Zagładą Żydów (Barbarę Engelking, Jacka Leociaka, Jana Grabowskiego, Dariusza Libionkę i wielu innych), często będące badaniami zespołowymi na dużą skalę, umożliwiła pisanie weryfikujące (by wymienić tu jedynie *Sendlerową...* Anny Bikont czy Joanny Tokarskiej-Bakir *Rzeczy mgliste...*, *Okrzyki pogromowe...* i *Pod klątwą...* – dwutomowe, ogromne studium pogromu kieleckiego). Bez *Sąsiadów...* (czasem najważniejsza jest w życiu autora książka objętościowo niewielka, potężna przecież w domenie odwagi cywilnej) nie byłoby przemiany myślenia o tzw. literaturze „małych ojczyzn” ani innych ważnych dzieł, wynikających wprost z opowieści o „historii zagłady żydowskiego miasteczka”, jak *My z Jedwabnego* Anny Bikont czy *Miasta śmierci. Sąsiedzkie pogromy Żydów* Mirosława Tryczyka (gdzie „sąsiedzkie pogromy” to godny odnotowania neosemantyzm, utworzony dzięki lekturze książki Grossa), nie byłoby rozważań Piotra Foreckiego nad znaczeniem debaty pojedwabieńskiej dla polskiej tożsamości zbiorowej ani licznych studiów z innych dziedzin (między innymi literaturo- i kulturoznawstwa, historii i socjologii, politologii i filozofii).

³ Por. M.C. STEINLAUF: *Pamięć nieprzyswojona. Polska pamięć Zagłady*. Przeł. A. TOMASZEWSKA. Warszawa 2001.

Mama

A wszystko zaczyna się – w książce-rozmowie – od Hanny Szumańskiej-Grossowej (1919–1973), matki Jana Tomasza, córki Wacława Szumańskiego (odważnego adwokata z czasów międzywojnia, znajomego Józefa Piłsudskiego – ich córki bawiły się razem w Belwederze; zamordowano go w czasie wojny), żony prawnika Stanisława Wertheima (zabitego przez Niemców w czasie okupacji na Pawiaku, działacza AK), a potem Zygmunta Grossa (obrońcy między innymi Władysława Bartoszewskiego). Sama Szumańska to łączniczka Biura Informacji i Propagandy Komendy Głównej Armii Krajowej, sekretarka Zbigniewa Mitznera, współtworząca podziemne wydawnictwo „Wisła”, wybitna tłumaczka z języka francuskiego (to jej zawdzięczamy spolszczenia takich arcydzieł, jak *Katedra Notre-Dame w Paryżu* czy *Człowiek śmiechu* Wiktora Hugo, korespondencji Stendhala, *Dawnego ustroju i rewolucji* Alexisa de Tocqueville’a, kilku ważnych powieści Aleksandra Dumas i kilku – Emila Zoli, emancypacyjnych książek autobiograficznych Simone de Beauvoir, *Pamiętników Hadriana* Marguerite Yourcenar – by wymienić zaledwie najważniejsze spośród ponad trzydziestu), autorka pionierskiego tomu pt. *Podróże Stefana Szolca Rogozińskiego* o jednym z pierwszych polskich afrykanistów (szczególnym rówieśniku Conrada).

Jan Tomasz Gross mówi o sobie: „Ja jestem z mamy. To była najważniejsza osoba w moim życiu” (s. 10). I jeszcze, w innych miejscach:

[Mama – K.K.K.] opowiadała mi, jak na studiach któryś z jej kuzynków chciał ją posadzić w „aryjskich” ławkach. Naturalnie, odmówiła. Mówiła: „Jedni mają uczulenie na prymulki, a ja mam uczulenie na endeków”. Osoby o światopoglądzie endecko-antysemickim dla niej nie istniały⁴.

Nasza rodzinna pamięć sięgała [...] aż po powstanie styczniowe. Oczywisty był w niej wątek mówiący, że ludzie giną bardzo wcześnie, tak jak pokolenie Matki, które przecież przepadło.

Hch, 24

Dzięki niej nasz dom był szalenie atrakcyjny dla moich przyjaciół. Była uroczą osobą, szalenie inteligentną, dowcipną, ciekawą ludzi, z naturalnym darem rozmowy, lekkością bycia. I jeszcze ten francuski... Prowadziła otwarty salon w najlepszym tego słowa znaczeniu. A przecież katastrofy, które dotknęły ją w życiu, były tak monumentalne.

Hch, 25

To matka była duszą rodzinnego domu: „Miała wielki urok, świetną inteligencję i była bardzo dowcipna. A poza tym lubiła moich przyjaciół i traktowała

⁴ *Historia choroby*. Z Janem Tomaszem GROSSEM rozmawia Piotr MUCHARSKI. „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 6, s. 24. Dalej jako Hch, wraz z numerem strony.

ich, jeśli tak można powiedzieć, jakby byli zupełnie dorośli – po prostu lubiła z nami rozmawiać” (s. 6). Był to dom prawdziwie twórczy – przy większym stole „pracowała mama, robiąc tłumaczenia z francuskiego”, a przy mniejszym ... „się jadło i przyjmowało gości” (s. 7).

Pięknie wspomina również Hannę Szumańską-Grossową jeden z przyjaciół Jana Tomasza Grossa, Adam Michnik: „Pani Hania była dowcipna, mądra, promieniowała życzliwością dla ludzi, pogodą ducha, niezależnością myślenia, a to wszystko połączone z twardym kanonem wartości. W ich domu panował klimat nie tyle antykomunistyczny, co akomunistyczny. Nie było tam śladu komuny ani w języku, ani w tematach rozmów, mówiło się o poezji, o literaturze. Pani Hania była osobą wewnętrznym wolną [...]”⁵.

Urok osobisty matki Grossa był niejako wprost proporcjonalny do jej ciętego języka i wspaniałych, błyskotliwych ripost. Przytoczę tylko jedną taką anegdotę, za synem: „W domowych opowieściach przetrwała dykteryjka o tym, jak na wystawie pejzażystów zwiedzanej wspólnie przez studentów odpowiedziała znanemu potem krytykowi Romanowi Zimandowi, który wyraził zdziwienie, że na obrazach właściwie nie ma ludzi. »A od ilu osób zaczyna się pejzaż socrealistyczny?« – zapytała, a on tę ripostę zapamiętał na tyle dobrze, że po latach mówił mi z błyskiem w oku: »Pańska matka miała bardzo ostry język«” (s. 25).

Pierwszy rozdział książki-rozmowy można by nazwać genealogicznym. Oprócz centralnej postaci matki pojawia się profesorsko roztargniony i „nieobecny” ojciec, a także sięgająca daleko wstecz historia rodziny – po kądzieli (polska) i po mieczu (żydowska). Tłumaczy to słynne zdanie Grossa o Jedwabnem: „moi chłopcy wymordowali moich Żydów” – korzenie obu rodzin sięgają bowiem tego samego regionu Polski (przodek Szumańskiej-Grossowej, Andrzej Wydźga, był kasztelanem Wizny, leżącej nieopodal Jedwabnego – s. 11–12).

Los, cezura 1968

Opowieść o losie rozpoczyna się właściwie od okładki. Twarz bohatera książki (fotografia) jest przecięta na pół; i zostaje – pół uśmiechu, pół zmarszczki, jedno ucho, jeden okular. Pół życia, życie przecięte.

Ile oskarżeń o antypolskość dotknęło – od marca 1968 roku począwszy – jednego z najbardziej znanych i najwybitniejszych Polaków na świecie, Polaka „chorego na Polskę” (Hch, 24–26) (jak sam o sobie mówi)? Trudno byłoby pewnie zliczyć. W tym wszystkim Jan Tomasz Gross zachowuje wielką pogodę

⁵ Cyt. za: A. BIKONT: *Moi chłopcy wymordowali moich Żydów*. „Gazeta Wyborcza” z 4 lutego 2008 r. [dodatek: „Duży Format”, nr 5, s. 10–11].

ducha, chciałoby się rzec, odwrotnie proporcjonalną do losu. Próżno by szukać nuty cierpiętniczej w omawianej książce. Raczej koncentruje się Gross na ważnych osobach i projektach. Na wspaniałej korespondencji z Józefem Czapskim, na planowanym wspólnym z lubelskimi aktywistami (między innymi z Tomaszem Pietrasiewiczem z Bramy Grodzkiej) Muzeum Zagłady w Lublinie.

Można powiedzieć, że dorosłość „zwaliała” się na Grossa: nagła i wymuszona emigracja wiosną 1969 roku, nagła utrata naturalnego środowiska jako zaplecza intelektualnego, wczesna śmierć ukochanej matki, problemy adaptacyjne w USA. Potem – „w życia wędrówce, na połowie czasu” – spadają kolejne ciosy, reperkusje odkrycia będącego szokiem dla samego odkrywcy, a uderzającego w samo sedno polskiej „obsesji niewinności”⁶.

O emigracji zadecydowała matka; to za nią pojechali i mąż, i syn. Jan Tomasz Gross tak tę decyzję wspomina: „Dziś myślę, że była to dla niej sytuacja paradygmatyczna dla historii inteligencji polskiej: oto następnemu pokoleniu młodych Polaków grozi zatrać...” (Hch, 24).

Najpierw jednak, zanim ta dramatyczna decyzja została podjęta, był czas młodości przed 1968 rokiem, co zostało w książce-rozmowie przegadane w rozdziałach pt. *Klub Poszukiwaczy Sprzeczności* (klub założono w 1962 roku⁷ jako swoistą kontynuację Klubu Krzywego Koła) oraz *W stronę Marca*.

Pojawia się tu mocno rozbudowany wątek fascynacji Adamem Michnikiem jako liderem środowiskowym, jego „niesamowitą odwagą cywilną” (s. 38). Ważna cecha rozmów o tamtym czasie, o okresie około 1968 roku, to odniesienia – bardzo przekonujące (niestety) – do dzisiejszej polityki: „Znasz na pewno tę historię, jak się wdrapał za pierwszej Solidarności na dach komisariatu dworcowego w Otwocku otoczonego rozszluszczonym tłumem mającym zamiar zlinczować milicjanta, który tam wcześniej okropnie pobił jakiegoś aresztowanego. I ten jąkała najpierw się uwiarygodnił (bo przecież nikt tam za bardzo nie wiedział, kim jest) mówiąc – »Jestem element antysocjalistyczny«. Takim terminem ówczesna propaganda partyjna określała ludzi jemu podobnych (miałem nawet T-shirt z tym hasłem i zawsze mi się ta scena z Adamem przypominała, gdy go wkładałem. Przypomina mi się zresztą do dziś, gdy wkładam mój drugi ulubiony T-shirt z napisem »element animalny«, którym to epitetem prezes Kaczyński, ze swoim bezbłędnie post-pezetpeerowskim słuchem, określił KOD-owców). W tym Otwocku, gdy już powiedział, kim jest, gadał do tłumu tak długo, aż się ludzie uspokoili i rozeszli” (s. 38–39).

Marzec '68 to dla świadomego politycznie, rozdyskutowanego studenta (z zapleczem domu otwartego) doświadczenie pierwszego pozbawienia wolności.

⁶ Określenie Joanny TOKARSKIEJ-BAKIR. Zob. TAŻ: *Obsesja niewinności*. W: TAŻ: *Rzeczy mgliste. Eseje i studia*. Wprowadzenie M. JANION. Sejny 2004, s. 13–22.

⁷ Nazywano ich „raczkującymi rewizjonistami” (Władysław Gomułka) albo „komandosami” (ponieważ pojawiali się „nieproszeni na różnego rodzaju zebraniach, wykładach, sesjach [...], zadając niewygodne pytania” – s. 54).

Gross wspomina więzienie na Mokotowie jako rozmowy z innymi osadzonymi i bardzo dobrą bibliotekę (Claude Lévi-Strauss, Tomasz Mann), nawet kabaryna, czyli „kara twardego łoża” w osobnej celi, nie była mu straszna („Dla mnie to było najcudniejsze w tej karze – samotność. Możliwość pobycia przez parę dni samemu ze sobą” – s. 68).

Uwięzienie, przesłuchania i przemyślenia to także uświadomienie sobie własnego „ja”, różnicy wobec innych – już chyba może pojawić się to słowo – działaczy generacyjnych (Michnika, Mencwela); spory zasadnicze, nie tylko „miłosne” (tak Gross określa kłótnie przyjacielskie), spory o pryncypia.

Decyzję o emigracji podjęła zatem matka, *spiritus movens* tej rodziny (wróciła do niej nie tylko trauma wojenna, ale przede wszystkim palimpsestowa bezradność wielu poprzednich pokoleń). Wyjechali 24 marca 1969 roku – w dniu pięćdziesiątych urodzin Hanny Szumańskiej-Grossowej⁸. Sam Jan Tomasz Gross opisuje swoją ówczesną postawę jako: „czemu nie?” (s. 75), raczej jako zgodę na decyzję matki niż własną decyzję, i tak wyjaśnia różnicę (na przykład wobec Michnika, który miał „niesamowicie skryształizowany temperament polityczny” – s. 80): „Ja nie miałem temperamentu politycznego, natomiast przy całym swoim dobrym wychowaniu i uprzejmości (jeśli wolno mi samemu sobie prawić komplementy) odnajduję w swojej naturze również pewną dozę nonszalanckiej. I myśl, że jacyś ubecy mogliby mnie z Polski wygonić, w ogóle mi do głowy nie przychodziła – Polska jest tam, gdzie ja jestem!⁹ I odwrotnie – pozostanie w kraju w sytuacji, gdy urzędas z UB może mi mówić, co mam robić, to znaczy wzywać na przesłuchanie, na które muszę się stawić – to dla mnie właśnie była zgoda na to, żeby UB urządzało mi życie! Jeśli więc pytasz, czy miałem wewnętrzny konflikt tego, czy mam obowiązek zostać, czy nie, to z ręką na sercu odpowiadam: nie. Nie miałem żadnego konfliktu” (s. 80–81).

Dlatego mógł Gross znieść doświadczenie zrzeczenia się polskiego obywatelstwa (wymóg bezwzględny dla emigrantów marcowych), przeżyć kilka lat jako bezpaństwowiec i odetchnąć z ulgą, odbierając pierwszy amerykański paszport (1976). Pomogło tu nastawienie zarówno matki (odpowiadającej przedwojennym dowcipem kabaretowym na konieczność wypełniania rubryki „narodowość” – „Pisz pan: Hiszpan”), jak i ojca („Nie będą jacyś barbarzyńcy i uzurpatorzy określali, kim jestem i co mi wolno” – s. 84–85).

Najważniejszym, być może, gestem tej wspaniałej emigracji całej rodziny (która przebiegała znaną trasą marcową – Wiedeń, Włochy, Nowy Jork) było to, że zabrali „ze sobą tylko bibliotekę, jakieś dwa tysiące książek” (s. 87).

Życie w USA zaczęło się dla Grossa w sierpniu 1969 roku („ten sam dzień, w którym amerykańscy astronauty spacerujący parę tygodni wcześniej po Księ-

⁸ Za cztery lata, również w dniu swoich urodzin, 24 marca 1973 roku, ta wspaniała i wciąż niedoceniona w polskim życiu literackim osoba umrze na raka na emigracji.

⁹ To rzeczywiście dość nonszalancka parafraza słów Tomasza Manna: „tam, gdzie ja jestem, są Niemcy” (emigranta w czasach Trzeciej Rzeszy).

życiu przyjechali do Nowego Jorku” – s. 90). Wypowiada on bardzo wzruszające słowa o tym początku: „[...] każdy miał swój Księżyc. Ameryka to był dla mnie koniec świata, ale wylądowałem tam równie bezpiecznie jak Neil Armstrong na Księżycu” (s. 91); wspomina też pierwszy smak Ameryki, czyli „wielkie jak winogrona” jagody (borówki amerykańskie).

Perypetie: życie naukowe

Jan Tomasz Gross – kto to taki? Historyk, socjolog, politolog, eseista? Metoda – rzeczywiście – przywodzi na myśl najlepsze tradycje eseju naukowego; to metoda „bycia inteligentnym”¹⁰, najlepsza i najmniej się starzejąca metodologia wszelkich badań humanistycznych.

Zaczął się w Warszawie od studiowania fizyki. Wybór chybiony. Dziecko humanistów, wybitnej tłumaczki i znanego prawnika, szybko okazało się humanistą, po niespełna dwu latach przeniosło się więc na socjologię (choć – jak wyznaje ówczesny student – pierwszym wyborem była filozofia, tyle że dla jego rocznika nabór na kurs dzienny został zawieszony). A jednak – nie była to strata czasu. Gross: „Wpłynęły [semestry fizyki – K.K.K.] na mój sposób pisania i postrzegania historii. Myślę o materiale historycznym pod kątem tego, jakie niesie ze sobą problemy do rozwiązania. [...] Uprawianie historii jako narracji nie leży w mojej wyobraźni” (s. 49–50).

Może równie ważne jak studia okazały się wyjazdy na Zachód (w 1965 roku – do Rzymu, do stryja, Feliksa Grossa; w 1966 – do Paryża), przekład listu otwartego Jacka Kuronia i Karola Modzelewskiego do partii (tzw. Listu 34) na francuski, zażarte dyskusje na jego temat, wreszcie czynne i przełomowe doświadczenie Marca ’68. Potem, na emigracji, doświadczenie studiów anglojęzycznych, archiwalnych, pisania doktoratu, uruchomienia innego, obiektywizującego punktu widzenia. Przyjazd do Polski latem 1989 roku, po dwudziestu latach emigracji – także. Zmiany, ale przecież też stare demony w nowych przebraniach.

Horyzont – po *Sąsiadach*...

Są w tej książce rozmów miejsca tak poruszające i tak osobiste, że ich nie dotykam, nie streszczam. To na przykład korespondencja z Józefem Czapskim

¹⁰ „Jak mawiał do mnie Wiktor Ehrlich – uroczy człowiek i wielki uczonec: »Panie Janku, panie Janku, najlepsza metoda w humanistyce to jest być bardzo inteligentnym...«” (s. 190).

na temat tego, „jak żyć?” i jak pisać, albo stopniowe przejście od pisania o Rosji sowieckiej do pisania o Zagładzie Żydów (tu kluczowa rola eseju *Ten jest z ojczyzny mojej...*, ale go nie lubię – czyli pierwszego odrzucenia przez czytelników-przyjaciół i drugiego – przez drukarzy¹¹). I znów – jeden sprawiedliwy i jeden rozumiejący ten akt odwagi – Czapski.

Odium, jakie przeważnie wywoływali *Sąsiedzi...*, ich polska recepcja (wydanie przez Pogranicze, ale odrzucenie przez „Gazetę Wyborczą”), także wśród znawców tematu, być może było do uniesienia dzięki szczęponce tamtego eseju i przenikliwej reakcji autora *Na nieludzkiej ziemi*. I poprzez szok samego Grossa, piszącego ze ściśniętym gardłem, ze względu na skalę okropności: „I jeszcze ta świadomość, jak bardzo musi być to wstrząsające. Emocje ściągane cały czas do poziomu zero. Krótkie rozdziałiki, bardzo krótkie, żeby między jednym a drugim dało się złapać oddech” (s. 151).

Kilka osób pomaga tym razem unieść Grossowi ciężar prawdy: Jerzy Jedlicki, Szewach Weiss, Aleksander Kwaśniewski, księża: Wojciech Lemański i Adam Boniecki. A potem – kolejne osoby. Z bliska i z daleka. Powoli. Kropla drąży skałę, lawina od tego bieg swój zmienia... *Sąsiedzi...* oznaczają nieodwracalne konsekwencje myślowe i wyznaczają horyzont następnych książek – *Strachu...* i *Złoty chlebek...*, czyli odpowiednio: opowieści o utrwalonej dehumanizacji, zbiorowym przyzwoleniu na pogromy, i studium o utrwalonym (kolektywną złą złą) milczeniu) rabunkowym przejęciu mienia (po)żydowskiego.

Nie wchodzę w dalsze szczegóły. Zostawiam smak i urodę tej książki przyszłym czytelnikom.

Gros(s)

Gross oznacza (po niemiecku) ‘wielki’ – i desygnat nie mija się z własną semantyką. *Gros* oznacza (po francusku) ‘dużo, wiele’. I rzeczywiście – mnóstwo nas czeka doznań intelektualnie ciekawych oraz pięknych wzruszeń podczas lektury tej świetnie nagadanej książki. Opowiedzieć siebie (czytelnikom, interlokutorce), posłuchać (osoby wybitnej), nieustannie dialogować: to udało się obojgu autorom ...bardzo dawno temu, mniej więcej w zeszły piątek...

Gross – chory na Polskę i wciąż zaprzyjaźniony z nieżyjącymi rodzicami – wczasy wykupił sobie grób na cmentarzu żydowskim w Warszawie (namówiony

¹¹ „[...] drukarze składający *Upiorną dekadę*, gdzie ten esej jest wydrukowany, zaprotestowali oburzeni jego treścią. Opowiadał mi o tym ówczesny dyrektor »Universitasu«, wydawcy *Upiornej dekady*, dodając, że nigdy mu się coś podobnego nie przydarzyło. A drukarze, jak dobrze wiadomo socjologom badającym nowoczesne społeczeństwo, to najinteligentniejsza część klasy robotniczej” (s. 134).

przez Barbarę Toruńczyk – s. 98). Będzie tam (oby jak najpóźniej, po co najmniej 120 latach życia) w świetnym – być może najlepszym w Polsce – towarzystwie.

W przytoczonym jako epigraf fragmencie z Hölderlina można by zamienić słowo „poetycko” na „gęsto”/„w zagęszczeniu” – *dichterisch* („*dichterisch wohnt der Mensch*”); gęsto, najgęściej pisze i rozmawia Gross, a także odważnie i mądrze. Niczego dziś więcej nie trzeba: odwagi, gęstości, światła. Aż tyle.

Katarzyna Kuczyńska-Koschany

Courage, Density (Sensitivity), Light
Gross *par lui-même*

...bardzo dawno temu, mniej więcej w zeszły piątek...

Jan Tomasz Gross w rozmowie z Aleksandrą Pawlicką. Warszawa,
Wydawnictwo W.A.B. – Grupa Wydawnicza Foksal, 2018, ss. 300.

Summary

Jan Tomasz Gross is one of the most significant figures in the 21st century Polish culture. His works, *The Neighbors* predominantly, boldly state the diagnosis of Polish “obsession of innocence.” What is he like? What has affected his life and academic choices? How does he perceive Poland, the rest of the world, and himself, and how is it reflected in the way he talks? This article attempts to construct a “dialogic” portrait of the Polish sociologist in a broader context, focusing on Aleksandra Pawlicka’s captivating book: *...bardzo dawno temu, mniej więcej w zeszły piątek... Jan Tomasz Gross w rozmowie z Aleksandrą Pawlicką* [“...long ago, last Friday, more less...” *Jan Tomasz Gross in Conversation with Aleksandra Pawlicka*].



MARCIN WOŁK

<http://orcid.org/0000-0002-5103-7730>

Instytut Literaturoznawstwa, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Czy lubimy czytać o Szoa?

Marta Tomczok: *Czyja dzisiaj jest Zagłada?*

Retoryka – ideologia – popkultura.

IBL PAN i UŚ, b.m.w., cop. 2017, ss. 359.

Pan im pokazuje przedstawienie, a im się wydaje, że to prawda, ale to nie wszystko: antysemita myśli, że jak zagłada Żydów może być pokazana w kinie, to znaczy, iż jej w ogóle nie było.

Rabin Zew Wawa Morejno¹

Z pewnością nie tylko ja znam to dziwne uczucie, kiedy studenci zapytani o swoje lektury odpowiadają, że „lubią książki o Holokauście” – tę mieszaninę poczucia niewłaściwości (bo przecież to nie jest temat literacki jak każdy inny!), rezygnacji (jak to wytłumaczyć dwudziestolatkom wychowanym na GTA i Netfliksie? może pod koniec semestru...) oraz belferskiej kalkulacji (lepszą taką motywacją do czytania niż żadna). I pewnie nie tylko mnie ta odpowiedź skłania do autoindagacji. Nie, nie lubię „książek o Holokauście”. Czytam, bo muszę, czytam, bo trzeba. I unikam, jak mogę, tego, po co najchętniej sięga ta młodzież – przystosowanych *ad usum Delphini* (para)dokumentów oraz popularnych fabuł z Zagładą w tle. Dlatego wdzięczny jestem badaczkom i badaczom takim jak Marta Tomczok za to, że czytają i oglądają je za mnie, niejako w moim imieniu analizując obszary popkultury coraz wyraźniej anektującej ten temat, który na naszych oczach przestaje być Tym Tematem.

Czytelników z syndromem wyjątkowości Holokaustu lektura niedawnej książki Tomczok nie napawa optymizmem. Uświadamia bowiem, że ze swoim „drugopokoleniowym” podejściem do reprezentacji Szoa (pisać o Tym powinno się właściwie tylko dokumentarnie, faktograficznie, a jeśli już literacko, to

¹ Wypowiedź cytowana w: M. MARZYŃSKI: *Sennik polsko-żydowski*. Warszawa 2005, s. 72.

ostrożnie dobierając i po aptekarsku odmierzając środki artystyczne, tak, by nie naruszyć ważkości tematu) należymy do gatunku ginącego. I że, co gorsza, w procesie, którego jesteśmy dziś świadkami – czyli mimowolnymi uczestnikami – nie tylko zanika takie podejście do Zagłady, ale wręcz rozplywa się ona sama jako zdarzenie jedyne w swoim rodzaju, wymykające się kategoryzacji, trwale naznaczające dzieje ludzkości. Na pytanie Theodora Adorna o możliwość poezji po Auschwitzu dzisiejsza kultura rozrywki odpowiada wzruszeniem ramion – o ile w ogóle zaprzęta sobie nim głowę (pewnie byłaby gotowa rozważyć, czy warto nakręcić o tym wideoklip). Na pytanie Slavoj Žižka, czy możliwa jest epicka powieść o Auschwitzu², odpowiada gromkim „Tak!”: nie tylko powieść, ale też melodramat, romans, kryminał, horror, *whatever...* Bo dokonało się nieuniknione: „Auschwitz” – jako miejsce, jako temat i jako synekdocha Zagłady – stał się dla popkultury jedną z wielu osi, wokół których można budować poruszające fabuły z potencjałem przekształcenia w atrakcyjny towar.

Zdając sprawę z tego stanu rzeczy, Marta Tomczok kilkakrotnie deklaruje konieczność odrzucenia kategorii stosowności – jako narzędzia w gruncie rzeczy uniemożliwiającego rzetelną analizę tekstów popkultury i popytu na nie:

Czyją [...] ciekawość zaspokajają miłosne udręki Żydówek z czasów Holocaustu? Dlaczego pragniemy podglądać właśnie je i to w fabule rażąco naruszającej [rzeczywiste – M.W.] scenariusze holokaustowe? I czy to pragnienie można (trzeba) tłumaczyć potrzebą jakiegokolwiek skandalu? W moim odczuciu „ostre” pojęcia, takie jak wspomniany skandal, a szczególnie zasada *decorum* jedynie utrudniają zrozumienie zainteresowania tym typem romansu.

s. 179

Zamiast pojęcia stosowności badaczka proponuje instrumenty bardziej neutralne aksjologicznie, przede wszystkim rozmaite inne kategorie retoryczne (bo przecież *decorum* też jest pojęciem wywodzącym się z retoryki) oraz narzędzia analizy ideologicznej. Charakterystyczne jednak, że wbrew metodologicznym deklaracjom autorki normatywne stwierdzenia o (nie)stosowności pewnych ujęć, przedstawień czy poetyk raz po raz wciskają się jej pod pióro, i to bez cudzysłowu („Przyglądam się bodaj najciekawszemu, ale i najbardziej niestosownemu schematowi [...], czyli romansowi wojennemu Żydówki i nazisty” – s. 13; „Nie wszystkie z tych propozycji [artystycznych – M.W.] uznać należy za etycznie zrozumiałe. W niektórych tkwi wręcz przesada” – s. 14; „nadużycia” w kryminałach „są nośnikami różnych szkodliwych wyobrażeń związanych współcześnie z Zagładą” – s. 15; a wypowiedź Magdaleny Cieleckiej, która wracając z demonstracji KOD-u, poczuła się „jak żydowskie dziecko w tramwaju w czasie okupacji”, jest przykładem „niewłaściwie pojmowanego partykularyzmu”, i to mimo „przepraszam za

² Zob. S. ŽIŽEK: *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa*. Przeł. A. GÓRNY. Warszawa 2010, s. 8.

porównanie³ użytego wówczas przez aktorkę – s. 103). Taki brak konsekwencji w operowaniu podstawowymi pojęciami trzeba by uznać za błąd metodologiczny, gdybyśmy chcieli potraktować recenzowaną książkę jako klasyczną monografię naukową – i gdyby jej temat był inny. Tymczasem jest ona raczej dość luźnym zbiorem studiów i szkiców (jeden z fragmentów – o sosnowieckim getcie – ma nawet poetykę osobistego reportażu). Większość rozdziałów publikacji ukazała się wcześniej osobno, co oczywiście samo w sobie nie jest niczym złym. Autorka ma temperament zdecydowanie krytyczny, a nawet publicystyczny. Przejawia żywe zaangażowanie w sprawy, o których pisze, jako badaczka godzi się z faktycznością pewnych zjawisk, lecz buntuje się przeciw kierunkowi, w jakim podążają. Czy to źle? Czy scjentyficzna obiektywność w opisywaniu procesu, który napawa niepokojem i w którym – powtórzę – chcąc nie chcąc bierze się udział, byłaby naprawdę bardziej na miejscu od postawy aktywistycznej? Nie sądzę.

O ile jednak pewne niekonsekwencje czy skróty myślowe czytelnik skłonny jest złożyć na karb zaangażowania autorki, o tyle trudniej mu przejść do porządku nad tymi cechami książki, które wynikają z jej nazbyt widocznego kompilacyjnego rodowodu. Chodzi mi o niedostatki całościowej kompozycji i brak hierarchicznego uporządkowania, a nawet wyraźniej zaznaczonego planu wywodu. Marta Tomczok pisze oczywiście na temat (kto, przy użyciu jakich środków oraz w jakich celach współcześnie rości sobie i egzekwuje na gruncie kultury popularnej prawo do spuścizny Szoa – w sensie kulturowym, historycznym, politycznym, ekonomicznym), jednakże kolejne rozdziały sytuują się niejako obok siebie, na ogół brakuje między nimi wyraźnego stosunku wynikania, niekiedy też przywołują nie tylko podobne zagadnienia, ale i podobne argumenty – choć z wciąż nową egzemplifikacją, w nowych ujęciach problemowych i słownych. Badaczka ma rzadki dar wyrazistego, efektownego formułowania sądów, lecz wobec słabości nadrzędnej struktury książki okazuje się to dar zgubny, prowadzący nie tylko do rozmycia tez w ich ponawianych sformułowaniach, lecz także do niedostatecznego pogłębienia niektórych kwestii. W pospiesznym dążeniu do konkluzji – pojawiają się one w każdym rozdziale, nie kumulując się na przestrzeni tomu – autorka nie daje sobie dostatecznie wiele czasu na precyzyjne dookreślenie i opis wewnętrznego zróżnicowania korpusu badanych tekstów, dopracowanie pojęciowego instrumentarium czy refleksję nad stosowanymi terminami, bywa też, że się powtarza. Metafora więcej niż raz myli się tu z parabolą, symbolem lub alegorią, naiwna popkulturowa papka traktowana jest na równi z intelektualnie i artystycznie wyrafinowanymi gramami komunikacyjnymi, a wzięte ze środowiskowego żargonu lub ukute na poczekaniu hasła zbyt często zastępują choćby szkicowe rozwinięcie zagadnienia⁴.

³ Chodzi o wolność. Z M. CIELECKĄ, M. OSTASZEWSKĄ, J. PONIEDZIAŁKIEM, M. STUHREM rozmawia R. KIM. „Newsweek” 2017, nr 2 (cyt. za książką M. Tomczok, s. 103).

⁴ Oto przykład tego ostatniego zjawiska: „Getto w Będzinie-Sosnowcu w porównaniu z gettem w Warszawie stanowi uskok; jest gettem – w jakimś sensie – prowincjonalnym i policen-

Ponieważ zwłaszcza zarzut nazbyt swobodnego zonglowania pojęciami literaturoznawczymi brzmi poważnie, czuję się w obowiązku go rozwinąć. Kłopoty terminologiczne w książce Marty Tomczok biorą się, jak sądzę, stąd, że stosuje ona termin „metafora” wymiennie: w tradycyjnym sensie lingwistyczno-retorycznym i w zmodyfikowanym znaczeniu wprowadzonym przez nauki kognitywne, a przejętym przez kulturoznawstwo, dla których to dyscyplin metaforą jest każda analogia pozwalająca wyrażać jedno doświadczenie w kategoriach innego⁵. Samo użycie terminu w dwóch znaczeniach – czy nawet w odniesieniu do dwóch paradygmatów – w obrębie jednego tekstu naukowego nie musi być rzecz jasna błędem, jednak w omawianej książce brak choćby zasygnalizowania tej dwoistości. W dodatku zdarza się, że autorka przechodzi od jednego rozumienia metafory do drugiego – i od terminologii kognitywistycznej do stylistyczno-językowej – w obrębie tego samego passusu czy zdania (czytamy na przykład, że w *Szumie* Magdaleny Tulli „Terapeutyczna baśń o lisie z włoskiej książki dla dzieci, który zstępuje na ziemię i towarzyszy dziecięcej bohaterce podczas jej kłopotliwych przygód szkolnych, również jest metaforą, ale odpowiednio zleksykalizowaną [...]” – s. 51; podkr. – M.W.). A przecież tradycyjna terminologia poetyki w odniesieniu do zjawisk zbliżonych do metafory jest bardzo zniuansowana; odejście od niej tam, gdzie chodzi o kategorie czysto tekstowe, nie zaś egzystencjalne czy psychospołeczne, to poznawczy regres. Dlatego zamiast czytać, że w książce Joanny Rudniańskiej „Dzieje [...] kotki Brygidy stają się z czasem metaforą polskiego, nieszczęśliwego losu, w którym nie znalazło się dość empatii, zaradności i szczęścia [...]” (s. 53), wolałbym przeczytać, że historia kotki los ten symbolizuje. Bronisław Wildstein w *Czasie niedokonanym* „rozpadającą się społeczność złożoną z Żydów i Polaków” też przedstawił nie za pomocą „metafory”, jak pisze Tomczok (s. 112)⁶, lecz czytelnej alegorii mieszanego małżeństwa. Mówienie o „metaforach stodoły” (s. 71), pojawiających się „zamiast dosłownej stodoły” (s. 70) w tekstach aluzyjnie nawiązujących do motywu płonącej stodoły, który sam jest figurą Zagłady (będąc zarazem aluzją historyczną do jednego z jej najstraszniejszych epizodów), przekracza granice dezynwoltury terminologicznej. Wiem, że reprezentuję stanowisko niedzisiejsze, a i terminy, o które się upominam, nie są szczególnie modne, dlaczego jednak nie postarać się o jasność i precyzję tam, gdzie to możliwe?

trycznym, a także tranzytywnym i topograficznie nieokreślonym, co oznacza, że metoda, na podstawie której będzie się badać jego reprezentacje, musi być elastyczna, szeroka i heterogeniczna” (s. 125).

⁵ Zob. np. K.S. MOSER: *Metaphor Analysis in Psychology – Method, Theory, and Fields of Application*. “Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research” 2000, Vol. 1, no 2. Dostępne w Internecie: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1090/2387#g3> [data dostępu: 10.05.2019].

⁶ Autorka przejmuje tę formułę aprobatywnie od Macieja URBANOWSKIEGO. Zob. TENŻE: *Romans z Polską. O literaturze współczesnej*. Kraków 2014, s. 193.

Pomimo wskazanych niedostatków obszerność materiału analizowanego w *Czyja dzisiaj jest Zagłada?...*, ważkość podejmowanych w książce zagadnień, rozległość horyzontów autorki, jej przenikliwość i pomysłowość interpretacyjna budzą prawdziwy podziw. Dlatego, by nie skrzywdzić tej istotnej, choć nie dość zwartej i pod pewnymi względami mało zdyscyplinowanej pracy, w dalszym ciągu recenzji pozwolę sobie na zrekonstruowanie szkieletu koncepcji Tomczok, także jego mniej widocznych fragmentów, i do tego zarysu będę odnosił swoje uwagi krytyczne – zarówno opinie polemiczne czy uzupełnienia, jak i pochwały. Za ewentualne uproszczenia oraz nadmierne interpolacje przepraszam autorkę oraz czytelniczki i czytelników bardziej niż ja elastycznych intelektualnie.

W ujęciu Marty Tomczok, kilkakrotnie – począwszy od tytułu – nawiązującej do eseju Imrego Kertésza *Do kogo należy Auschwitz?*⁷, w ostatnich latach dokonała się w naszej kulturze zmiana stosunku do Zagłady (jeśli chodzi o Polskę, stało się to około 2012 roku): z trudnego, lecz cennego i nienaruszalnego dziedzictwa („depozytu”) stała się ona kapitałem („towarem”), który można wykorzystać ideologicznie, politycznie, ekonomicznie, pedagogicznie czy po prostu ludycznie. Proces ten najłatwiej zauważyć w obszarze kultury popularnej, z natury rzeczy przekazującej poglądy i wartości dominujące, obecnie zaś będącej „jednym z głównych kanałów komunikowania treści związanych z drugą wojną światową i Holocaustem” (s. 77), ale też terenem społecznej debaty o roli zagłady Żydów w polskiej historii. „Strażnicy pamięci” Szoa, „pisarze, uczeni, autorytety moralne” (s. 118) – a wśród nich i obok nich ocaleni, świadkowie oraz ich dzieci – z wolna ustępują miejsca producentom kulturowym, mającym zgoła inne cele niż upamiętnienie, badanie czy filozoficzne rozpamiętywanie przeszłości. Kończy się nie tylko epoka pamięci, lecz nawet era postpamięci, która stworzyła interesujące artystycznie i pobudzające myślowo metody radzenia sobie z niewyraźnością doświadczenia holokaustowego oraz wyrafinowane narzędzia transmisji zagładowej traumy (również traumy świadków). W literaturze ta formacja wypowiedziała się najpełniej poprzez ciężące ku autentykowi krótkie, często fragmentaryczne, antymimetyczne opowieści z melancholijnie ironicznym narratorem, który tęskni za Nieobecnymi i wciąż na nowo przeżywa żalobę po nich, lub z neurotyczną narratorką, naznaczoną nieusuwalnym stygmatem (czy skazą) pochodzenia (płeć można tu oczywiście zamienić, choć daje się dostrzec tendencja do takiej właśnie, jak wskazana, dystrybucji)⁸.

Tymczasem popkultura, traktowana przez Martę Tomczok jako ponadjednostkowy podmiot (do problematyczności tego ujęcia wróć), nie jest naprawdę

⁷ I. KERTÉSZ: *Do kogo należy Auschwitz?* Przeł. E. SOBOLEWSKA. W: I. KERTÉSZ: *Język na wygnaniu*. Przeł. E. SOBOLEWSKA, E. CYGIELSKA. Warszawa 2004.

⁸ M. Tomczok zauważa tendencję do posługiwania się ironią w drugopokoleniowym pisarstwie mężczyzn, a szeroko rozumianą metaforą – u kobiet (s. 50). Wydaje się jednak, że sprawa genderowo uwarunkowanej skłonności do pewnych typów narracji jest szersza i warta osobnego namysłu.

zainteresowana przeszłością, szuka w Zagładzie tylko „opowieści ważnych z punktu widzenia dzisiejszego świata” (s. 28). Wyławia więc z przekazu historycznego lub kreuje od zera wyraziste postaci „oprawców”, „obojętnych”, „zbawców” i „uratowanych”, pozostawiając w sferze nieprzedstawionej „tych, którzy nie przeżyli lub byli bezsensownie męczeni” (tzn. których cierpieniu nie da się nadać sensu – s. 28). Istotę *Endlösung* wypiera z popkulturowego tekstu obowiązkowy *happy end*, pojawiający się jeśli nie w porządku fabuły, to jako budujący morał, „negatywne doświadczenie widziane pozytywnie” (s. 117). Trudna pamięć o zbrodni na polskich i europejskich Żydach zostaje albo zastąpiona przez „dobrą pamięć” o polskich Sprawiedliwych lub o wyidealizowanej przedzagładowej koegzystencji z żydowskimi sąsiadami, albo wykorzystana do narodowego rachunku sumienia, kończącego się nieodmiennie samorozgrzeszeniem z nie do końca wyznanych win (s. 323–324).

Owe pseudohistoryczne narracje (badaczka celnie nazywa je „kostiumowymi” – s. 18 i in.) potrzebują epickiego rozmachu, przybierają zatem zwykle postać obszernych realistycznych powieści lub pełnometrażowych filmów fabularnych. Ich podstawową rolę, tak jak rolę kultury popularnej w ogóle, jest godzenie odbiorcy ze światem i utrwalanie obowiązującego porządku wartości, stąd królują w nich schematycznie ujęte postaci sprawiedliwych Polaków czy błędzących i nawróconych dobrych Niemców uszlachetnionych siłą miłości, ale też figury ukazanych w pozytywnym świetle biznesmenów Zagłady. Spojrzenie na „ostateczne rozwiązanie” jako na gigantyczne marnotrawstwo, zamach na Kapitał – czy to z perspektywy unicestwianych żydowskich fortun (jak w popularnych sagach zamożnych rodów), czy to interesów robionych przez tych Niemców, u których ideologia nazistowska nie stłumiła zmysłu przedsiębiorczości (czasem, jak w wypadku Oskara Schindlera czy nieodkrytego jeszcze przez popkulturę Viktora Kremina, zmysł ten kazał docenić również wartość ludzkiego życia) – jest istotnie zjawiskiem nowym, zwłaszcza jeśli skontrastować je z dominującą do niedawna metaforą „fabryk śmierci”. Autorka pomysłowo łączy ten kapitalistyczny motyw z „ideologią” bestsellera, którą dałoby się streścić w zdaniu: duże powieści o dużych pieniądzach sprzedają się lepiej niż krótkie teksty o utracie (zob. s. 26 i n., 146–147). W ogóle uwypuklenie aspektów ekonomicznych – w tym takich, jak wpływ rozwarstwienia społeczności żydowskiej na sposób i stopień reprezentacji różnych grup ofiar, także w literaturze dokumentu osobistego (s. 126 i n.) – to ważny i odkrywczy aspekt omawianej książki.

Realizm popularnej opowieści o Szoa jest oczywiście pozorem realizmu, zasada się na iluzji niezapośredniczenia, „wiernego odtworzenia” tego, „jak było” (nawet jeśli autorzy podają czasem wykaz opracowań czy źródeł, na których oparli swoje rekonstrukcje)⁹. W kreowaniu efektu realności znacznie

⁹ Por. wypowiedź dokumentalisty filmowego Mariana MARZYŃSKIEGO: „[...] i znowu tak jak w *Liście Schindlera* i w *Titanicu* – stolarze, hydraulicy, ślusarze, pirotechnicy i komputerow-

większą rolę od faktów odgrywają tu utrwalone schematy myślowe i obrazowe, znane z wielu wcześniejszych użyc rekwizyty, stereotypy i toposy, składające się w sumie na wspólne pole odniesienia owych tekstów: „Zagładę jako znany scenariusz” (s. 47). Bo też nie o przedstawienie prawdy w tych utworach chodzi, lecz o prawdę przedstawienia: o wygenerowanie sugestywnego tła dla fabuł kryminalnych, romansów, rodzinnych sag, tworzonych po to, by dostarczały emocji, wzruszeń i eskapistycznej rozrywki, ale też by mogły się skutecznie włączyć w terażniejsze rozgrywki o przeszłość i przyszłość, w tym – w grę polityczną.

Prezentyzm popkultury widać w współcześnieści psychologii postaci i języka dialogów, a także w takich potencjalnie niebezpiecznych zjawiskach, jak opowiadanie na nowo historii utrwalonych wcześniej w świadectwach osobistych i dokumentach. Tomczok analizuje ten fenomen na przykładzie powieści Elżbiety Cherezińskiej *Byłam sekretarką Rumkowskiego. Dzienniki Etki Daum* w świetnym rozdziale *Rękopisy muszą spłonąć. O roli dokumentu w popularnych narracjach o Zagładzie*. I konstatuje: „Dobroczytna rola współczesnego autora jako tego, który »przedłuża« życie dokumentów, kończy się tam, gdzie zaczyna się ich uwspółcześnianie. Im mniej ingerencji w stare teksty, tym większe szanse, że opór czasu zostanie złamany i przemówią one naszym językiem” (s. 245). Można mieć jednak wątpliwości, czy dochowanie wierności archiwum wystarczy, by ochronić dokumenty przed apetytem popkultury. Losy tekstów takich jak dziennik Anne Frank czy wspomnienia Władysława Szpilmana, które przeniosły się już dawno w obszar wyobraźni masowej, pokazują bezradność oryginału wobec wersji spopularyzowanej, czasem zaś – jak w wypadku Szpilmana – jego zupełną niepochwytność.

Proces zagarniania minionego przez terażniejsze jeszcze wyraźniej widać w zbiorowych praktykach upamiętniających, silnie podległych czynnikom politycznym o wymiarze zwykle lokalnym, a zarazem uwikłanych w geopolitykę i narodowe resentymenty. Marta Tomczok przedstawia ten problem z własnej, górnośląskiej perspektywy, omawiając spory o upamiętnienie getta w Będzinie i o spuściznę nastoletniej diarystki Rutki Laskier. Również w tym wypadku ekonomiczna kategoria własności – jako prawa do dysponowania miejscem i tekstem, a w istocie historią, do narzucania ich interpretacji – okazuje się w rozważaniach badaczki kluczowa. Niejako przy okazji Tomczok szkicuje bardzo ciekawy obraz reprezentacji gett Zagłębia w kulturze: od dziennika Laskier, przez *Mausa...* Arta Spiegelmana, *Spotkania klasowe* Eugenii Prawer-Pinski, po niedawną *Rutkę* Zbigniewa Białasa. Można tę panoramę uzupełnić o jeszcze jeden tekst, chronologicznie wczesny, ale stanowiący wobec pozostałych niejako kodę. Opowiadanie Tadeusza Borowskiego *Proszę państwa do gazu*, osnute

cy robią »tak jak było« albo »oparte na prawdziwych wydarzeniach«, a film fabularny już dawno przestał zajmować się człowiekiem z ekranu, tylko człowiek z biletem do kina go interesuje” (TENŻE: *Sennik...*, s. 168).

wokół przybycia do oświęcimskiego obozu transportu zagłębiowskich Żydów („»Sosnowiec–Będzin« [...] Był to dobry, bogaty transport”¹⁰), przedstawia bowiem pośrednio ostatnie godziny życia rodziny „polskiej Anny Frank”, jak Rutkę ochrzciła kultura popularna (czasownik jak najbardziej na miejscu, polska popkultura chrystianizuje bowiem na potęgę – o czym także pisze Tomczok). I przedstawia je w kontekście zagarnięcia mienia...

Upolitycznienie twórczości o Holokauście pokazuje badaczka na przykładzie prozy Wildsteina oraz jej odbioru przez środowiska lewicowo-liberalne z jednej strony i prawicowe z drugiej. Z narratologicznego punktu widzenia jest to chyba najmniej interesujący fragment książki, bliższy publicystyce literackiej niż literaturoznawstwu – taki również, w którym przyjęta przez Tomczok metodologia ujawnia swoją niewystarczalność. Wcześniej, zgodnie z właściwą neomarksistowskim *cultural studies* koncepcją sprawczości rozproszonej, kultura popularna traktowana była przez autorkę jako ponadosobowy podmiot. Takie hipostazowanie sprawdzało się na ogół dobrze, choć na poziomie języka prowadziło niekiedy do niezamierzonych efektów humorystycznych („popkultura czuje się jak ryba w wodzie, mogąc wytwarzać formy zbliżone do dokumentów, ale niebędące nimi” – s. 207; podkr. – M.W.). Najwyraźniej jednak Wildstein okazał się autorem o sprawczości indywidualnej na tyle silnej, że badaczka posuwa się nieomalże do rekonstruowania jego intencji („Pozwoliło mu to [tj. wybiórcze zainspirowanie się kilkoma kadrami z filmu *Po-lin* Jolanty Dylewskiej – M.W.; podkr. – M.W.] pokazać związku Żydów z komunizmem jako tragedię jedyną w swoim rodzaju, a wyjątkowość Zagłady usunąć w cień kosztem żydokomuny [podkr. w oryg.]” – s. 221) i poniekąd wchodzi z pisarzem w polemikę, zapominając o koncepcji literatury jako symptomu procesów społeczno-kulturowych.

Pozostawiając na boku pisarstwo Wildsteina, chciałoby się poprosić autorkę, by w podobnie jednostkowy sposób potraktowała inne indywidualności przywoływane w książce, na przykład Sylwię Chutnik czy Igora Ostachowicza. I zadać pytanie, czy rzeczywiście *Noc żywych Żydów* albo *Murano* reprezentują kulturę popularną w tym samym sensie i w ten sam sposób, co *Czarne liście* Mai Wolny albo *Stulecie Winnych* Aubeny Grabowskiej (taka milcząca sugestia wynika choćby z ilości miejsca, jakie Tomczok poświęciła w swojej książce tym tekstom). Zaproponowane pół wieku temu przez Umberta Eco rozróżnienie powieści popularnej i powieści problemowej¹¹ pozwala dostrzec, że fantasmagoryczny finał *Nocy żywych Żydów* nie pełni dominującej w narracjach popularnych funkcji pocieszycielskiej. Optymizm tej powieści (w interpretacji Tomczok – apoteoza kapitalistycznej beczasowości: „Mieszkańcy podziemnego miasta, warszawscy

¹⁰ T. BOROWSKI: *Proszę państwa do gazu*. W: TENŻE: *Proza (1)*. Oprac. S. BURYŁA. Kraków 2004, s. 186.

¹¹ Zob. U. Eco: *Łzy Czarnego Korsarza*. W: TENŻE: *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna – między retoryką a ideologią*. Przeł. J. UGNIĘWSKA. Warszawa 1996.

Żydzi, których pochłonęła Zagłada, zrywają z rolą ofiary i najpierw jako zjawy, a później konsumenci biorą udział w handlowym życiu stolicy” – s. 112) jest bardziej gorzki i – jak cały utwór – opiera się na negatywnej figurze podobnej do tej, która Radu Mihăileanu pozwoliła w filmie *Pociąg życia* opowiedzieć o Szoa przez same zaprzeczenia. W swej postmodernistycznej grotesce Ostachowicz mówi w istocie, że nawet gdyby spełniła się fantazja o wyjściu żydowskich zombi z piwnic Muranowa, polskie centrum handlowe Arkadia – lub jego otoczenie – nie przyjęłoby ich bez walki... A w każdym razie sam fakt, że powieść daje się w ten sposób interpretować, dowodzi jej przynależności raczej do literatury zwanej kiedyś wysokoartystyczną niż do uspokajającej, manipulującej uczuciami czytelników literatury popularnej.

Na koniec zostawiłem to, co w książce Marty Tomczok może najcenniejsze: oryginalną koncepcję topiki Zagłady i świetną analizę „narracji pojedwabieńskich”, czyli tekstów literackich powstałych w reakcji na opublikowanie w 2000 roku *Sąsiadów...* Jana Tomasza Grossa (z niewyjaśnionych powodów badaczka wymienia wśród tych utworów *Malowanego ptaka* Jerzego Kosińskiego z 1965 roku). Są to rzeczy zbyt wielowymiarowe, by je tu skrótowo referować, odsyłam więc do źródła. Chcę tylko zwrócić uwagę na wewnętrzny związek tych dwóch partii książki. Tendencja do topizacji Holokaustu, zwłaszcza wizualnej (utrwalania wielowymiarowego procesu długotrwałej eksterminacji Żydów w serii wyrazistych, łatwo rozpoznawalnych, migawkowych zbitek obrazowo-pojęciowych, nasyconych emocjami i ideologią, a zarazem podatnych na zmiany znaczenia), skupia się jak w soczewce w kluczowym „powidoku Jedwabnego” – motywie płonącej stodoły z ludźmi w środku. Jest to topos, którego narodziny mogliśmy śledzić na żywo w ostatnim dwudziestolecu. Badaczce, wnikliwie opisującej ten proces, chcę podsunąć odpowiedź na postawione przez nią między wierszami pytanie o to, kiedy właściwie i jak motyw stodoły – grający przecież tylko rolę zamykającego epizodu w historycznej relacji Szmula Wasersztajna, głównego świadka masakry – zawładnął wyobraźnią masową. Otóż stało się to od razu wtedy, na przełomie roku 1999 i 2000, dzięki filmom „...gdzie mój starszy syn Kain?” i *Sąsiedzi* Agnieszki Arnold (znalazła się w nich opowieść córki właściciela stodoły, w której spalono jedwabieńskich Żydów) oraz książki Grossa (z sugestywną okładką Wojciecha Wołyńskiego), zwłaszcza zaś dzięki sprowokowanym przez nie tekstom publicystycznym. To tam, w prasowej dyskusji nad pracą Grossa, a nie w literaturze fabularnej, utrwalił się ten ideogram, łączący w makabrycznym skrócie finał dwutygodniowego pogromu w północnopodlaskim miasteczku, etymologię wyrazu „holokaust”, tradycję rolniczej zapobiegliwości w dbaniu o to, co swoje, i frazeologizm narzucający się zarówno Grossowi, jak i czytelnikom/widzom *Sąsiadów*: „to się nie mieści w głowie”¹². Dlaczego proces

¹² Por. J.T. Gross: *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*. Wyd. 2. Sejny 2000, s. 15.

topizacji przebiegł tak błyskawicznie? Widocznie jako „polska wspólnota winnych” (s. 52) tylko czekaliśmy na symbol, który nasze nieczyste sumienie wyrazi (a przy okazji pozwoli niejasno odczuwaną winę społeczeństwa przedstawić jako konkretną, dającą się jednoznacznie określić winę społeczności)...

I jeszcze jedno uzupełnienie. Analizując wnikliwie zeznanie Wasersztajna, które stało się „matrycą dla kilku fikcyjnych relacji” (s. 309) w literaturze najnowszej, Marta Tomczok pokazuje jego retoryczną konstrukcję i zastanawia się nad źródłami zawartych w niej drobiazgowych opisów wymyślnego okrucieństwa. Podąża w tym głównie za Anną Bikont, która wskazała, że na stylistykę tej relacji wpływ miało zapewne „starotestamentowe okrucieństwo, o jakim młodzi, żydowski chłopcy musieli czytać w chederze, i młodopolska maniera, która w czasach, gdy chodzili do szkoły, obowiązywała na lekcjach języka polskiego” (cyt. za książką M. Tomczok, s. 308). Sugeruje też – w duchu antropologii Victora Turnera – że pogrom w swym faktycznym przebiegu realizował gotowy kulturowy scenariusz („Dramaty społeczne [...] mogą czerpać swoją retorykę z przedstawień kulturowych, a przedstawienia kulturowe swoją fabułę i problemy mogą zasadzać na dramatach społecznych”)¹³. Jestem jednak przekonany, że w wypadku Wasersztajna, uzupełniającego do końca życia pierwotną relację o nowe makabryczne detale, rolę odegrało jeszcze jedno ważne źródło, pominięte przez polskie badaczki: tradycja żydowskiej literatury pogromowej. Pisana ona była przede wszystkim w języku jidysz, lecz także po hebrajsku (por. na przykład poemat Chaima Nachmana Bialika pt. *W mieście rzezi* o pogromie w Kiszyniowie), i pozostaje w dużej mierze nieznana poza światem żydowskim oraz wąskim kręgiem specjalistów.

Strach pomyśleć, że zgodnie z Turnerowską antropologią społeczność sprawców masakry też musiała mieć swoją tradycję pogromową, z której czerpała inspirację. I że ta tradycja trwa w rozmaitych kulturowych przekazach. Czy autorzy narracji pojedwabieńskich zdają sobie sprawę, że inscenizując na nowo zbrodnię, hypotypicznie ją unaoczniając albo ukazując z perspektywy sprawców, uczestniczą w transmisji wzorców przemocy? To pytanie wyłania się gdzieś na marginesie omawianej pracy.

* * *

Bardzo chciałbym, żeby Marta Tomczok napisała jeszcze jedną książkę na temat współczesnych polskich rozgrywek o Szoa – monografię pomyślaną od razu jako spójna całość, może nawet rzecz o charakterze podręcznikowym. Chciałbym, żeby zdefiniowała pokrótce, jak rozumie kulturę popularną, jak widzi jej wewnętrzne zróżnicowanie i relacje z innymi obiegami kulturowymi, żeby przejrzysto opisała jej podstawowe mechanizmy. I by na tym tle syste-

¹³ V. TURNER: *Antropologia widowiska*. Przeł. M. i J. DIEKANOWIE. Warszawa 2008, s. 64 (cyt. za pracą M. Tomczok, s. 307).

matycznie przedstawiła kolejne aspekty tematu, biorąc pod uwagę, że pewne diagnozy postawione w *Czyja dzisiaj jest Zagłada?...* – formułowane na bieżąco, w trakcie dynamicznego procesu – mogły być przedwczesne lub przesadzone (jak na przykład uwaga o śmierci literatury postpamięciowej: czy proza Marcina Wichy nie dowodzi, że drugie pokolenie ma – i zapewne będzie miało – jeszcze wiele do powiedzenia?). Chciałbym przeczytać rozprawę dopracowaną pod każdym względem¹⁴.

¹⁴ Także wydawniczym – w recenzowanej książce sporo jest bowiem usterek redakcyjno-korektorskich (np. pomyłek w nazwiskach czy błędnych form dopełniacza: „Tworków” zamiast „Tworek”, „Caleka” zamiast „Calka” Perechodnika); publikacja nie została też należycie opisana w tytulaturze (nie podano miejsca wydania, a nazwy wydawcy – czy wydawców? – można się tylko domyślać z logotypów).

Marcin Wołk

Do We Like to Read on the Shoah?


Marta Tomczok: *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*.
IBL PAN i UŚ, b.m.w., cop. 2017, ss. 359.

Summary

This review focuses on Marta Tomczok's collection of essays, which illustrates with numerous examples not only who attempts to appropriate the Holocaust and its aftermath in contemporary popular culture, but also how and why this is done. According to Tomczok, around 2010 we experienced a significant cultural change affecting our reception of the Holocaust: it ceased to be valuable yet untouchable legacy ("deposit") and turned into capital ("commodity"), which can be ideologically, politically, economically, pedagogically, or ludically exploited. The reviewed work both demonstrates its author's engagement in the discussed matters, and, at the same time, shows its innovative and inspiring potential.



GAWEŁ JANIK

 <http://orcid.org/0000-0001-9325-9115>

Instytut Literaturoznawstwa, Uniwersytet Śląski

Okolice Zagłady

Karolina Koprowska: *Postronni? Zagłada w relacjach chłopskich świadków*.
Kraków, Universitas, 2018, ss. 216.

Sposoby mówienia o Zagładzie były jeszcze do niedawna ściśle powiązane z Hilbergowską triadą sprawca – ofiara – świadek, w której Polakom nieżydowskiego pochodzenia przypisana została rola świadków (*bystanders*) Holokaustu. Raul Hilberg podkreślał jednak, że granice wyznaczające ów podział nie przebiegały w rzeczywistości tak prosto i jednoznacznie¹. Wątpliwości budzić mogła szczególnie kategoria świadków, którzy przyjmowali przecież diametralnie różne postawy wobec nazistowskich zbrodni. Barbara Engelking wskazuje, że w przypadku Polaków mogła być to „rola uczestnika bądź świadka polowania, naganiacza lub obserwatora, myśliwego czy też gapia. [...] mogli być także obrońcami dającymi schronienie i pomagającymi tym, którzy szukali ratunku. Istotą tego spotkania był fakt, że Żydzi nie mieli wyboru ani ucieczki od napisanej dla nich roli – natomiast Polacy taki wybór mieli”². Ryszard Nycz podkreśla, że: „We współczesnej refleksji nad świadectwem i świadkami, których status i znaczenie systematycznie rośnie, coraz bardziej potrzebne okazuje się [...] poszerzenie pola i zróżnicowanie badawczych perspektyw analizy”³.

¹ Michał Bilewicz i Maria Babińska zwracają uwagę na fakt, że „W potocznym rozumieniu ludobójstw często za sprawców, ofiary i świadków uznaje się całe narody. Można to jednak uznać za uogólnienie, które raczej utrudnia niż ułatwia zrozumienie mechanizmów i złożoności ludobójstwa. [...] W esencjalistycznym myśleniu grupy narodowe są trwałe w czasie, a odpowiedzialność przekazywana jest z pokolenia na pokolenie – podobnie jak status ofiary, świadka czy sprawcy” (M. BILEWICZ, M. BABIŃSKA: „Bystander”, czyli kto? Potoczne wyobrażenia Polaków na temat stosunku do Żydów w czasie okupacji hitlerowskiej. „Teksty Drugie” 2018, nr 3, s. 99).

² B. ENGELKING: *Jest taki piękny słoneczny dzień... Losy Żydów szukających ratunku na wsi polskiej 1942–1945*. Warszawa 2011, s. 8–9.

³ R. NY CZ: *My, świadkowie*. „Teksty Drugie” 2018, nr 3, s. 7.

Tak zwana trzecia faza Holokaustu, a więc okres przypadający na lata 1942–1945, była czasem, w którym stosunek Polaków do Żydów ulegał często gruntownej rewizji. To właśnie wtedy społeczność polska zaczęła mieć znaczący, by nie powiedzieć: kluczowy, wpływ na dalsze losy swoich żydowskich sąsiadów. Jak pisze Jan Tomasz Gross, „jedyna droga ocalenia dla Żydów prowadzi [wówczas – G.J.] przez zetknięcie z ludnością miejscową”⁴. Osoby, które do tej pory odgrywały rolę świadków, mogły zostać więc zarówno sprawcami, jak i ofiarami: „Polacy, którzy należeli także do niemieckich ofiar, teraz stawali się czasem pomocnikami katów. Mogli również stać się – na równi z Żydami – ofiarami swoich sąsiadów, którzy wydawali ich Niemcom”⁵.

Początek dyskusji na temat stosunku Polaków do Zagłady datować należy na drugą połowę lat 80. Zapoczątkowały ją film *Shoah* Claude’a Lanzmanna (1985) oraz esej Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto* (1987). To właśnie tekst Błońskiego zasługuje na szczególną uwagę. Autor wskazywał w nim na nieprecyzyjną kategorię świadków Zagłady, którzy, choć nie są winni ludobójstwa, to jako jego bierni obserwatorzy ponoszą za nie współ-winę. Błoński podkreśla: „Współ-udział i współ-wina to nie jest to samo. Można być współ-winnym, nie biorąc udziału w zbrodni. Najpierw przez zaniechanie czy przeciwdziałanie niedostateczne. A kto może powiedzieć, że było ono w Polsce dostateczne?”⁶.

Przełom w badaniach nad relacjami polsko-żydowskimi w czasie drugiej wojny światowej przynosi publikacja *Sąsiadów...* Grossa w roku 2000⁷. Książka otwiera także dyskusję na temat roli i udziału chłopów w Holokauście. Do końca XX wieku badania nad polską wsią w latach 1939–1945 „niemal całkowicie zdominował [...] nurt ludowy, w którego ramach historycy dość jednostronnie koncentrują się na opisach prześladowań i martyrologii chłopskiej, nie wychodząc poza utarte schematy”⁸. Do tej pory, jeśli mówiło się o polskiej prowincji w odniesieniu do Zagłady, to niemal wyłącznie w kontekście pomocy udzielanej Żydom przez Polaków⁹. Jak podkreśla jednak Engelking: „Rzeczywistość nie była tak jednoznaczna. [...] Wizja masowej pomocy Żydom na wsi jest [...] wy-

⁴ J.T. GROSS, współpraca I. GRUZIŃSKA-GROSS: *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów*. Kraków 2011, s. 115.

⁵ B. ENGELKING: *Jest taki piękny słoneczny dzień...*, s. 257.

⁶ J. BŁOŃSKI: *Biedni Polacy patrzą na getto*. „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 2. Dostępne także w Internecie: https://sprawiedliwi.org.pl/sites/default/files/attachment_85.pdf [data dostępu: 01.04.2019].

⁷ J.T. GROSS: *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*. Sejny 2000.

⁸ B. ENGELKING: *Jest taki piękny słoneczny dzień...*, s. 10.

⁹ Wyjątek stanowi film Pawła Łozińskiego *Miejsce urodzenia* (1992), będący zapisem rozmów Henryka Grynberga z mieszkańcami wsi, w której w czasie wojny zamordowano jego ojca. Na oczach widzów pisarz stopniowo odkrywa prawdę o zbrodni sprzed lat, poznaje nazwisko nieżyjącego zabójcy, rozmawia z jego bratem, a ostatecznie znajduje miejsce, gdzie zakopano ciało ojca. Namysł nad filmem podejmuje w swojej książce także Karolina Koprowska.

idealizowana i całkowicie niezgodna z prawdą¹⁰. Nie ulega wątpliwości, że w gronie chłopów znajdowali się tacy, którzy w trakcie wojny pomagali Żydom. Niezaprzeczalnie jednak wśród tej samej społeczności dochodziło również do czynów haniebnych. Choć trudno dzisiaj o precyzyjne dane¹¹, to liczbę Żydów, którzy zginęli z rąk polskich sąsiadów, szacować można na kilkadziesiąt tysięcy¹². Jacek Leociak, pisząc o Polakach ratujących Żydów, zaznacza: „Nie ma prostych i jednoznacznie budujących opowieści o pomocy i ukrywaniu. Każda uwikłana jest w historyczny kontekst, w spletaną sieć zależności między ludźmi, zdeterminowana przez cechy charakteru i temperament protagonistów, przez ich pozycję społeczną i majątkową, każda rozgrywa się w polu napięć między paraliżującym lękiem a desperacką odwagą, między zachłannością, zawiścią, oddaniem i poświęceniem. Sytuacja zagrożenia stwarza psychologiczną pułapkę bez wyjścia¹³”.

Sąsiedzi... Grossa wywołali medialną burzę. Swoista „jedwabieńska gorączka” (określenie Bartłomieja Krupy)¹⁴ trwała mniej więcej do 2003 roku¹⁵ (wówczas ukazała się kolejna książka Grossa – *Wokół „Sąsiadów”. Polemiki i wyjaśnienia*¹⁶), a debata publiczna dotycząca monografii przybrała niewyobrażalne wręcz rozmiary. Liczba artykułów prasowych, wywiadów, esejów, naukowych szkiców i książek poświęconych *Sąsiadom...* szacowana była przez Krupę na około dwa tysiące (stan na 2013 rok)¹⁷. Jak pisze Piotr Forecki, „słowo »Jedwabne« weszło do słownika, w którym nie jest zarezerwowane wyłącznie dla tej jednej miejscowości. Stanowi raczej umowną reprezentację kilkudziesięciu innych pogromów, do których doszło latem 1941 roku. [...] jest w istocie synekdochą, a zatem odmianą metonimii, opisującą i odsyłającą na zasadzie *pars pro toto* do problemu różnych form współdziałania Polaków w Zagładzie¹⁸”. Za sprawą publikacji Grossa kwestia współdziałania Polaków w mordowaniu Żydów podczas drugiej wojny światowej weszła także na stałe w obręb tematów

¹⁰ B. ENGELKING: *Jest taki piękny słoneczny dzień...*, s. 11.

¹¹ Najnowsze dane na ten temat przynosi dwutomowa publikacja *Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski*. Red. B. ENGELKING, J. GRABOWSKI. Warszawa 2018. Jak piszą autorzy: „[...] największą Żydów szukało pomocy nie w miasteczkach, [...] ale w pobliskich wsiach – w domach swoich sąsiadów i znajomych. [...] Wymowa liczb jest nieubłagana: dwóch spośród każdych trzech Żydów poszukujących ratunku zginęło – najczęściej za sprawą swoich sąsiadów, chrześcijan” (tamże, s. 41).

¹² J.T. GROSS, współpraca I. GRUDZIŃSKA-GROSS: *Złote żniwa...*, s. 83.

¹³ J. LEOCIAK: *Ratowanie. Opowieści Polaków i Żydów*. Kraków 2018, s. 9.

¹⁴ B. KRUPA: *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)*. Kraków 2013, s. 410.

¹⁵ Temat Jedwabnego powrócił do debaty publicznej na początku 2018 r. za sprawą nowelizacji ustawy o Instytucie Pamięci Narodowej, wokół której wybuchł międzynarodowy skandal z udziałem rządów Polski oraz Izraela.

¹⁶ J.T. GROSS: *Wokół „Sąsiadów”. Polemiki i wyjaśnienia*. Sejny 2003.

¹⁷ B. KRUPA: *Opowiedzieć Zagładę...*, s. 409.

¹⁸ P. FORECKI: *Po Jedwabnem. Anatomia pamięci funkcjonalnej*. Warszawa 2018, s. 19.

poruszanych przez polską sztukę (Marta Tomczok tego typu teksty kultury nazywa „narracjami pojedwabińskimi”¹⁹).

Początek XXI wieku przynosi na gruncie polskiej nauki tzw. *memory boom*²⁰. Wiąże się on między innymi z rodzącym się zainteresowaniem pojęciem „obrzeży Zagłady”, określającym „skomplikowane relacje pomiędzy skazanymi na śmierć Żydami a ludnością miejscową w krajach okupowanych przez III Rzeszę”²¹. Określenie to użyte zostało przez Grossa w podtytule książki *Złote żniwa...* napisanej wspólnie z Ireną Grudzińską-Gross w 2011 roku²². Jak się wydaje, to właśnie ten rok stanowić będzie drugą istotną cezurę w badaniach nad Holocaustem w kontekście polskiej wsi. Ukazuje się wówczas seria publikacji Centrum Badań nad Zagładą Żydów stanowiących podsumowanie kilkuletniej pracy uczonych skupionych wokół tematu tzw. trzeciej fali Holocaustu. Wymienić należy tu opracowanie zbiorowe *Zarys krajobrazu. Wieś polska wobec zagłady Żydów 1942–1945*²³, a także książki Barbary Engelking²⁴ i Jana Grabowskiego²⁵. W badaniach tych następuje przesunięcie uwagi ku tematom do tej pory marginalizowanym – problemom „z obrzeży” Holocaustu. Jak podkreśla jednak Paweł Dobrowolski, „obszary dzisiaj określane mianem »obrzeży« stanowiły w czasie okupacji centrum społecznego doświadczenia – strachu, antysemityzmu, wrogości, chęci pomocy, przejmowania lub ochrony mienia, potępienia lub aprobowania działań wobec Żydów itd. Dla miejscowej ludności relacje i postawy wobec Żydów stanowiły centralny aspekt Zagłady w czasie wojny”²⁶. W takim ujęciu badania nad wsią w kontekście Holocaustu byłyby więc zwrotem ku temu, co stanowiło centralny aspekt codziennego doświadczenia wojny.

W ostatnich latach coraz więcej uwagi poświęca się też samej kategorii świadka²⁷. Elżbieta Janicka wskazuje, że „Dotychczasowe kategorie opisu Zagłady okazały się nieadekwatne także wobec rozumianej neopozytywistycznie wiedzy o stanie faktycznym – nie tylko w rezultacie gwałtownego przyrostu owej wie-

¹⁹ Zob. M. TOMCZOK: *Narracje pojedwabińskie*. W: TAŻ: *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*. Warszawa 2017, s. 268–316; por. *Pogromy Żydów na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*. T. 1: *Literatura i sztuka*. Red. S. BURYŁA. Warszawa 2018.

²⁰ Zob. P. DOBROSIELSKI: *Spory o Grossa. Polskie problemy z pamięcią o Żydach*. Warszawa 2017.

²¹ Tamże, s. 18–19.

²² J.T. GROSS, współpraca I. GRUDZIŃSKA-GROSS: *Złote żniwa...*

²³ *Zarys krajobrazu. Wieś polska wobec zagłady Żydów 1942–1945*. Red. B. ENGELKING, J. GRABOWSKI. Warszawa 2011.

²⁴ B. ENGELKING: *Jest taki piękny słoneczny dzień...*

²⁵ J. GRABOWSKI: *Judenjagd. Polowanie na Żydów 1942–1945. Studium dziejów pewnego powiatu*. Warszawa 2011.

²⁶ P. DOBROSIELSKI: *Spory o Grossa...*, s. 21.

²⁷ Kategorii świadka poświęcony był m.in. numer 3 „Tekstów Drugich” z 2018 r. Znalazły się w nim artykuły autorstwa: Ryszarda Nycza, Agaty Bielik-Robson, Joanny Tokarskiej-Bakir, Jacka Leociaka, Agnieszki Daukszy, Michała Bielewicza, Marii Babińskiej, Romy Sendyki oraz Elżbiety Janickiej.

dzy. [...] owe narzędzia terminologiczne – nie zaś cenzura czy niepełny dostęp do źródeł – pozwalały latami nie dostrzegać lokalnego kontekstu Zagłady. Zaskaniały go i pozwalały pomijać, jeśli nie zakłamywać²⁸. Jak podkreśla badaczka, „kategoria *bystanders* – jakkolwiek by ją tłumaczyć na język polski – zakłada brak kontaktu między Żydami a nie-Żydami, jakoby całkowicie odizolowanymi od siebie na mocy niemieckich zarządzeń i działań. [...] Tymczasem kontakt między Żydami a nie-Żydami istniał nieprzerwanie we wszystkich trzech fazach Zagłady²⁹. Zdaniem Janickiej należałoby więc znaleźć nowy termin, którym można by „zastąpić kategorię polskiego świadka Zagłady³⁰. Badaczka proponuje, by „nieżydowską większość w polskim kontekście [...] opisać jako obserwatorów uczestniczących³¹, bowiem „termin ten pozwala, jeśli to konieczne, na uszczegółowienie rozmaitych dalszych trybów uczestnictwa. Wydaje się odpowiednio wydajny i elastyczny, by pozwolić na uchwycenie zróżnicowanych form zjawiska, włączając w to jego ewolucję w czasie. Pozwala także wziąć pod uwagę, że ci sami ludzie podejmowali różne działania w różnych miejscach w różnym czasie³². Roma Sendyka, analizując kategorię *bystanders*, wskazuje, że „badania historyczne i krytyczne [...], mimo że często posługują się terminami związanymi z różnymi formami czynności wzrokowych, nie różnicują znacząco pojęć, traktując *obserwatorów*, *patrzących* czy *gapiów* synonimicznie³³. Badaczka zwraca uwagę na potrzebę swoistego „kalibrowania terminów używanych do opisu postronnych³⁴, a także wyodrębnia oraz opisuje w ich gronie: patrzących, widzów, oglądających, spoglądających, podglądających, gapiów i obserwatorów Zagłady. Jacek Leociak postuluje z kolei redefinicję kategorii świadka i świadectwa oraz wskazuje „konieczność przemyślenia pojęcia podmiotowości w kategoriach bycia świadkiem³⁵, stawiając pytanie: „Czym są rzeczy jako świadkowie?³⁶, tym samym zastanawiając się nad rolą „rzeczy-z-Zagłady”.

Z wymienionych dociekań wyrasta książka Karoliny Koprowskiej *Postronni? Zagłada w relacjach chłopskich świadków*. Składającą się z czterech rozdziałów pracę można podzielić na dwie zasadnicze części. W pierwszej z nich autorka, powołując się na szereg koncepcji teoretycznych, stara się przybliżyć kategorię postronnego (*bystandera*), a także wskazać możliwości jej wykorzystania na

²⁸ E. JANICKA: *Obserwatorzy uczestniczący zamiast świadków i rama zamiast obrzeży. O nowe kategorie opisu polskiego kontekstu Zagłady*. „Teksty Drugie” 2018, nr 3, s. 133.

²⁹ Tamże, s. 135.

³⁰ Tamże, s. 133.

³¹ Tamże, s. 138.

³² Tamże.

³³ R. SENDYKA: *Od obserwatorów do gapiów. Kategoria „bystanders” i analiza wizualna*. „Teksty Drugie” 2018, nr 3, s. 118.

³⁴ Tamże, s. 121.

³⁵ J. LEOCIAK: *Redefinicja kategorii świadka i świadectwa. (Wokół rzeczy wykopanych na terenie miejsca-po-getcie w Warszawie)*. „Teksty Drugie” 2018, nr 3, s. 7.

³⁶ Tamże.

gruncie polskim do opisu doświadczenia uczestnictwa społeczności wiejskiej w Zagładzie. Część druga jest natomiast próbą analizy zachowań i strategii postronnych na podstawie tekstów kultury, na które składają się narracje nadesłane na organizowany w 1948 roku konkurs „Opis mojej wsi”, materiały literackie z obszaru tzw. literatury chłopskiej (głównie utwory Tadeusza Nowaka) oraz filmowe (dokument *Miejsce urodzenia* Pawła Łozińskiego)³⁷.

Badaczka zaczyna swoje rozpoznania od metodologicznego rekonesansu. Wychodząc od Hilbergowskiej triady i opierając się na głosach teoretyków Zagłady, Koprowska zastanawia się, kim jest postronny. Proponowana przez autorkę kategoria miałaby być tłumaczeniem angielskiego *bystander*. Jak podkreśla badaczka, „Postronny jest przede wszystkim tym, który nie jest bezstronny, nie może uchylić się od zaangażowania, nie tyle odnoszącego się do konkretnych działań, ile mającego charakter afektywny i emocjonalny. Postronne uczestnictwo, które jest nie-do-zniesienia, stawia go w moralnie dwuznacznej pozycji wobec cudzego cierpienia. Postronny jest też niemym i milczącym świadkiem – doświadczenie Zagłady pozbawia go zdolności do mówienia lub nie dysponuje on odpowiednim językiem, za pomocą którego mógłby pojęciowo opanować to, co przeżywał i w czym uczestniczył, albo też decyduje się o tym nie mówić” (s. 9–10). Zaproponowany przez autorkę wstęp teoretyczny stanowi wprowadzenie do tematu i świadczy o jej badawczej rzetelności. Jest on rodzajem interdyscyplinarnego przeglądu stanu badań, który pozwala na doprecyzowanie tytułowej kategorii. Ów metodologiczny rekonesans wydaje się zabiegiem nie tylko koniecznym, ale także dobrze przemyślanym, wyłaniająca się po jego lekturze złożoność, a często nawet wewnętrzna sprzeczność opisywanej kategorii postronnych nie tylko uzasadnia bowiem, ale wręcz usprawiedliwia znak zapytania pojawiający się w tytule książki.

Rozdział drugi wprowadza w obszar refleksji nad polską wsią w czasach Zagłady. Badaczka sygnalizuje, że choć temat ten był jeszcze do niedawna właściwie nieobecny w naukowej refleksji, to należy pamiętać o tym, że „w przededniu wybuchu II wojny światowej odsetek mieszkańców wsi wynosił [...] 70 procent społeczeństwa II Rzeczypospolitej” (s. 48). To ważne rozpoznanie jest jeszcze jednym argumentem przemawiającym za słusnością przekierowania badawczej uwagi na temat Holokaustu w kontekście polskiej prowincji.

Koprowska, opisując różne strategie działania, które przyjmowali postronni, sytuuje ich z dala od schematycznych, binarnych i jednoznacznych podziałów na bezinteresownych ratujących i bezwzględnych katów. W czasach, gdy po-

³⁷ Monografia Karoliny Koprowskiej powstała na podstawie jej pracy magisterskiej o tym samym tytule. Została ona doceniona przez jury ogólnopolskich konkursów – autorka jest laureatką II nagrody XVII Konkursu im. Czesława Zgorzelskiego (kategoria literaturoznawcza), nagrody II stopnia w XXIII Konkursie Prac Magisterskich im. Jana Józefa Lipskiego oraz wyróżnienia w VIII Konkursie im. Majera Bałabana na najlepsze prace magisterskie i doktorskie o Żydach i Izraelu.

wszechne zaczyna być przekonanie, „że w mieście to Żegota, a na prowincji Jedwabne”³⁸, taka postawa badawcza wydaje się szczególnie ważna³⁹. Piotr Forecki zauważa, że w ostatnich latach „problem współdziałania Polaków w Zagładzie zyskał [...] chłopską twarz, a w zasadzie gębę, i został umiejscowiony na polskiej wsi, wpisany w »obrzeża Zagłady«, »zarys krajobrazu«, peryferie”⁴⁰. Paweł Dobrosielski dodaje: „[...] jednoczesna egzotyzyacja i demonizacja chłopca polskiego to specyficzny produkt współczesnego dyskursu holokaustowego, odpowiedź na palącą potrzebę znalezienia winnego. [...] Choć chłop jak żadna inna postać polskiego imaginarium nadawał się do przyjęcia odpowiedzialności za zło, to dopiero potrzeba znalezienia winnego za zbrodnie popełniane na Żydach uczyniła z niego pozbawionego hamulców moralnych prostaka”⁴¹. Warte podkreślenia wydają się w tym kontekście słowa Joanny Tokarskiej-Bakir, która zauważa jednak, że „treści, które składają się na tzw. chłopski światopogląd, szczególnie w partiach, które dotyczą tego, co wolno było robić Żydom, rzadko były własnym wynalazkiem chłopstwa. Bez przyzwolenia klas wyższych – duchowieństwa, ziemiaństwa, nauczycieli i elit urzędniczych – chłopstwo, jako grupa podporządkowana, »nie wychyliłoby się« przeciw Żydom”⁴².

Badania polskiej wsi w kontekście Zagłady przeszły więc od jednostronnych opisów działalności ratowniczej, poprzez dostrzeżenie niejednoznaczności działań postronnych (ważnym tropem staje się tutaj stodoła, która od czasu publikacji *Sąsiadów...* pełni w zagładowym imaginarium funkcję symbolu ambiwalentnego – z jednej strony oznacza pomoc i ukrywanie Żydów, z drugiej odsyła do jedwabieńskiego mordy), aż po demonizowanie i egzotyzyzowanie polskich chłopów, które służyć ma „rozgrzeszeniu polskiego społeczeństwa z win za zbrodnie popełnione na obrzeżach Zagłady. Ma to na celu zachowanie ciągłości duchowej wspólnoty – w ten sposób ratuje się »narodowe ciało zbiorowe«, odpowiedzialność za antysemityzm przerzucając na »motłoch«”⁴³.

Książka Karoliny Koprowskiej nie przedstawia zatem, mówiąc za Barbarą Engelking, „historii nocnej” – „mrocznej, trudnej, [...] którą niełatwo przyjąć do wiadomości i której nie sposób zaakceptować, a już na pewno nie można jej

³⁸ S. CHUTNIK: *Dzidzia*. Warszawa 2009, s. 114.

³⁹ Na pomijaną w pamięci kulturowej rolę inteligencji w kształtowaniu przedwojennego antysemityzmu, a także jej współdziałanie w Zagładzie (w przeciwieństwie do „względnej widzialności” działań polskich chłopów) zwraca uwagę Katarzyna CHMIELEWSKA. Zob. TAŻ: *Inteligencja i Zagłada. Rozpraszanie obrazu*. „Studia Litteraria et Historica” 2018, nr 7. Dostępne w Internecie: <https://ispan.waw.pl/journals/index.php/slh/article/view/slh.1704/4704> [data dostępu: 13.05.2019].

⁴⁰ P. FORECKI: *Po Jedwabnem...*, s. 20.

⁴¹ P. DOBROSIELSKI: *Stodoła*. W: *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*. Red. J. KOWALSKA-LEDER, P. DOBROSIELSKI, I. KURZ, M. SZPAKOWSKA. Warszawa 2017, s. 378.

⁴² J. TOKARSKA-BAKIR: *Co to znaczy, że Polska jest krajem chłopów i żołnierzy*. „Kultura Liberalna” 2011, nr 129. Dostępne w Internecie: <https://kulturaliberalna.pl/2011/06/29/tokarska-bakir-co-to-znaczy-ze-polska-jest-krajem-chlopow-i-zolnierzy/> [data dostępu: 01.04.2019].

⁴³ P. DOBROSIELSKI: *Stodoła...*, s. 382.

zrozumieć⁴⁴. Badaczka, konceptualizując kategorię postronnego, zwraca uwagę na złożoność, niejednoznaczność i różnorodność postaw chłopów wobec Zagłady.

Autorka, badając kategorię postronnego, sięga po pojęcie okolicy, które dobrze opracowane zostało w studiach nad krajobrazem kulturowym. Postronny to tak naprawdę „okoliczny, a więc ten, który funkcjonuje i działa poprzez interakcje z otaczającym go środowiskiem” (s. 120). Tym samym postronny byłby nierozzerwalnie związany ze specyficzną topografią wsi. Postronnym byłby zatem ten, kto znajduje się w okolicy/sąsiedztwie/topograficznej bliskości Zagłady. Doświadczenie postronnego jest zdaniem badaczki doświadczeniem cielesnym, afektywnym i zmysłowym. Mieszkańcy wsi nie tylko widzieli eksterminację, ale też percypowali ją za pomocą słuchu czy węchu. Holokaust w perspektywie postronnych staje się więc zjawiskiem somatyczno-zmysłowym. Co więcej, proces ten odbywał się poza wolą mieszkańców wsi – „Dźwięki i zapachy narzucają się, dochodzą do postronnego z zewnątrz, naruszając jego pozycję bezpiecznego oddalenia” (s. 104). Koprowska zwraca uwagę, że relacje chłopsko-żydowskie charakteryzować będzie współ-czucie – rodzaj „nieintencjonalnego, [...] wspólnotowego” (s. 106) stanu bliskości, który bywa źródłem wstępu, strachu i odrazy, a przed którym uchronić ma dehumanizacja żydowskiej ofiary, której śmierć „wydaje się gestem koniecznym” (s. 115). Postronność wiąże się zatem zdaniem badaczki ze wspólnotowością – na ostracyzm skazani byli ci, „którzy przekroczyli granicę postronności – albo pomagali, albo zabijali” (s. 119).

Za jedną z najważniejszych części pracy uznać należy jej ostatni rozdział, poświęcony kategorii (prze)milczenia, która, w opinii autorki, „najlepiej opisuje specyfikę zarówno doświadczenia postronnych na wsi, jak i literatury i piśmiennictwa, rejestrujących to doświadczenie” (s. 124). Koprowska wskazuje na różne motywacje, którymi kierowali się „niemi świadkowie” Zagłady, decydując się na obranie strategii będącej swoistą „zmową milczenia”. Pomocne okazuje się tutaj sięgnięcie po koncepcję praktyk sepizacyjnych, a więc procesów unieważniania, wedle których Zagłada uznawana byłaby przez postronnych za „cudzy problem” (SEP – z ang. *somebody else's problem*). Lektura opowieści naznaczonych (prze)milczeniem powinna ogniskować uwagę czytelnika na narracyjnych śladach w postaci „zanikania słów na rzecz oznak materialnych, gestów czy pośrednich form językowych” (s. 127). Zadaniem odbiorcy jest wydobycie z tekstu pozawerbalnych sygnałów, a następnie nadanie im odpowiednich sensów. Tym samym „(prze)milczana opowieść domaga się [...] innego trybu lektury, zakładającego podążanie za śladami i poszlakami niewyartykułowanego lub tłumionego doświadczenia oraz identyfikowanie jego znaczeń” (s. 128). Koprowska wyszczególnia oraz opisuje trzy strategie (prze)milczania: opowieść tłumioną, niespójną, wewnątrznie popekaną; strategię „widzenia, ale niedostrzegania”, pełną niedopowiedzeń i unieważnień; metaforyczność i baśniowość opisu.

⁴⁴ B. ENGELKING: *Jest taki piękny słoneczny dzień...*, s. 21.

Pierwszą ze strategii badaczka opisuje na podstawie filmu Łozińskiego *Miejsce urodzenia* (1992). Dokument przedstawia podróż śladami historii rodzinnej odbytą przez Henryka Grynberga do wsi Radoszyny. Koprowska zwraca szczególną uwagę na sposób wypowiedzi mieszkańców. Analizuje to, jak odnoszą się oni do pisarza, opowiadając mu o wydarzeniach sprzed lat. Ważnym aspektem, który zauważa autorka, jest fakt używania przez postronnych form trzeciej osoby w stosunku do Grynberga, co wskazywałoby na traktowanie go jako kogoś obcego, nienależącego już do lokalnej wspólnoty. Za celną uwagę uznać należy odnotowanie, że „zakonserwowanie pamięci ukazuje również posługiwanie się słownikiem Zagłady do opisu wojennych doświadczeń i relacji polsko-żydowskich” (s. 133). Koprowska jawi się jako spostrzegawcza badaczka skupiona na detalu; koncentrująca się nie tylko na treści wypowiedzianych komunikatów, ale próbująca także odszyfrować znaczenia płynące z postawy, gestów, mimiki czy wzroku rozmówców. Jak się bowiem okazuje, to właśnie cielesny aspekt zarejestrowanych relacji postronnych ujawnia często więcej niż ich wypowiedzi.

Druga część rozdziału, zatytułowana *Niewypowiedziane – unieważnione – niewypowiadalne*, oparta jest na analizie prac przesłanych w ramach konkursu „Opis mojej wsi”. Badaczka zaznacza, że „w większości chłopskich relacji [...] doświadczenie Zagłady zajmuje niewiele miejsca, zwykle jest zdawkowo kwitowane w sprawozdawczym ciągu informacji o wojennych wydarzeniach” (s. 141), a Holokaust utożsamiany jest przez autorów niejednokrotnie z doświadczeniem wojny i okupacji. Koprowska wskazuje mechanizm „widzenia, ale niedostrzegania” (s. 143), który miałby być charakterystyczny dla chłopskich opowieści. Polegał on na tym, że postronni nie zdawali sobie sprawy z wagi i skali Zagłady; Holokaust nie został przez nich rozpoznany jako wydarzenie bez precedensu.

Strategia metaforyzowania Szoa i przedstawiania jej w konwencji baśni lub mitu omówiona zostaje przez Koprowską na podstawie twórczości Tadeusza Nowaka, w której „problem bycia postronnym Zagłady [...] zostaje ujęty w formułę »nie przyszło mi do głowy«” (s. 150) oraz stanowi rodzaj „spóźnionego rozpoznania” – traumatyczne doświadczenia są „nie-do-pojęcia” podczas ich trwania. Autorka, omawiając owo zagadnienie, powołuje się na istniejące już analizy, przywołuje różne, często polemizujące ze sobą głosy, a jednocześnie przedstawia własne propozycje interpretacyjne, konfrontując je ze zdaniem innych naukowców. Choć niektóre tezy mogłyby zostać postawione przez Koprowską z większą stanowczością, a pewne intuicje badawcze nie doczekały się należytego rozwinięcia, to bez wątpienia poczynione rozpoznania stanowią cenny wkład w badanie literackiej spuścizny Tadeusza Nowaka.

Ostatnia część rozdziału poświęcona jest Zagładzie ukazanej w literaturze pisarzy chłopskich. Koprowska, powołując się na wcześniej przywoływaną kategorię „spóźnionego rozpoznania”, a także na kategorię (prze)milczenia, zwraca uwagę na konieczność ponownego przebadania pisarstwa twórców pochodzenia chłopskiego pod kątem doświadczenia Holokaustu. Zdaniem autorki:

„Nowy tryb lekturowy zakładałby [...] zwrócenie uwagi na to, co w literaturze chłopskiej marginesowe, co znajduje się na obrzeżach dominujących tematów. Polegałby wreszcie na iście archeologicznej praktyce wydobywania z jednej strony momentów »spóźnionych rozpoznań« i niedopowiedzeń, a z drugiej powidoków, fragmentarycznych i szczątkowych obrazów” (s. 170). Niestety postulaty reinterpretacji utworów przynależących do nurtu chłopskiego nie doczekały się rozwinięcia. Wskazania poczynione przez badaczkę ograniczają się do przytoczenia krótkich fragmentów tekstów autorstwa Józefa Mortona oraz Stanisława Piętaka, a rozpoznania Koprowskiej uznać należy za powierzchowne i pozbawione naukowej wnikliwości charakterystycznej dla dociekań prezentowanych we wcześniejszych fragmentach książki.

Karolina Koprowska jawi się na kartach swojej książki jako skrupulatna i dociekliwa badaczka. Na uznanie zasługuje klarowność jej wywodu, zdolność do syntetyzacji opisywanych problemów, a także akrybia i rzetelność, szczególnie w zakresie przywoływania różnych koncepcji teoretycznych łączących badania historyczne, socjologiczne, psychologiczne, kulturoznawcze, antropologiczne i literaturoznawcze.

Problemem okazuje się zbyt mała liczba relacji pochodzących z konkursu „Opis mojej wsi”. Trudno winić jednak badaczkę, że temat postronnego uczestnictwa w Zagładzie pojawiał się w archiwaliach tak rzadko. Mimo to za najcenniejsze poznawczo, a zarazem najciekawsze rozpoznania poczynione przez Koprowską, zaraz obok kwestii teoretyczno-metodologicznych, uznać należy właśnie te fragmenty książki, w których autorka skupia się na wspomnieniach nadesłanych na wymieniony konkurs. Warto podkreślić, że wśród około tysiąca siedmuset zgłoszonych prac tylko w kilkunastu badaczce udało się odnaleźć fragmenty dotyczące Zagłady. Co więcej, wszystkie analizowane przez autorkę materiały (także te literackie) powstały już po wojnie, a więc opisują doświadczenie bycia postronnym niejako *post factum*. Wykorzystanie w monografii zarówno relacji konkursowych, jak i utworów z nurtu literatury chłopskiej tłumaczyć można niewielką liczbą nadesłanych na konkurs prac, w których pojawiały się opisy dotyczące postronności Zagłady. Zestawienie ich z dziełami literackimi pozwoliło jednak badaczce na skonfrontowanie sposobów kształtowania opowieści o Holokauście z perspektywy polskiego postronnego zamieszkującego wieś. Przeprowadzone przez Koprowską analizy wskazują, że pomimo wykorzystywania różnych strategii pisarskich wszyscy autorzy zmagali się z problemem znalezienia odpowiedniego języka dla wyrażenia doświadczenia postronnego Zagłady.

Badaczka nie boi się stawiać pytań i choć nie wszystkie doczekały się w *Postronnych?*... wyczerpujących odpowiedzi, to w przypadku rodzących się dopiero badań nad polską wsią w kontekście Zagłady wydaje się to zrozumiałe i uzasadnione. Wciąż bowiem brakuje odpowiednich narzędzi metodologicznych, które pozwoliłyby wyczerpująco opisać niektóre zagadnienia. Przemilczany, pominięty

i stabuizowany dotąd problem Holokaustu z perspektywy rodzimej wsi stanowił bowiem do niedawna rodzaj białej plamy w polskiej historii. Na trudności, z jakimi zmagać musi się badacz podejmujący tę tematykę, zwracała uwagę Barbara Engelking w zakończeniu książki *Jest taki piękny słoneczny dzień... Losy Żydów szukających ratunku na wsi polskiej 1942–1945*. Autorka w następujący sposób konkludowała wyniki swoich badań: „Mam nieodparte wrażenie, że po zakończeniu pracy pozostaje więcej pytań niż odpowiedzi. [...] mam poczucie, że istota problemu wymyka się rozumieniu i pozostaje mroczna, nieoookreślona, niepoznawalna”⁴⁵.

* * *

Rodzaj literackiej glosy do publikacji Karoliny Koprowskiej stanowić może zbiór reportaży Mordechaja Canina *Przez ruiny i zgliszczca. Podróż po stu zgładzonych gminach żydowskich w Polsce*, który ukazał się pod koniec roku 2018 nakładem Wydawnictwa Nisza. Jest on zapisem podróży do Polski odbytych przez autora w latach 1946–1947. Canin to urodzony w 1906 roku w Sokołowie Podlaskim Żyd, któremu udało się przeżyć Zagładę dzięki ucieczce do Palestyny. Podając się za nieżydowskiego, anglojęzycznego dziennikarza, tuż po drugiej wojnie światowej przemierzył kraj w poszukiwaniu pozostałości żydowskiego świata. Książka, która ukazała się w 1952 roku w Tel Awiwie, dopiero po kilkudziesięciu latach doczekała się pierwszego polskiego tłumaczenia. Odpowiedzialna za przekład tekstu z jidysz Monika Adamczyk-Garbowska we wstępie do publikacji napisała: „Wizja Canina jest dramatyczna, [...] to jednak wielka jeremiada, tren prozą”⁴⁶.

Wśród odwiedzanych przez dziennikarza miejsc znalazły się także małe miasteczka i wsie, toteż poczynione przez niego opisy zachowań postronnych Zagłady mogłyby stać się uzupełnieniem relacji i tekstów literackich analizowanych przez Koprowską. Zaznaczyć należy jednak, że Canin na kartach *Przez ruiny i zgliszczca...* prezentuje tylko jedną z możliwych i opisywanych w *Postronnych?...* postaw chłopów wobec Holokaustu. Z powstałych tuż po wojnie reportaży wyłania się bowiem jednoznacznie negatywny portret polskich mieszkańców wsi, którym daleko do roli biernych, niemych świadków Zagłady. Autor wspomina między innymi o spaleniu Żydów w jedwabieńskiej stodole przez miejscowych, zaznaczając, że nie było to zdarzenie jednostkowe. Ludność wiejska to w oczach Canina bezwzględni, brutalni oprawcy, w czasie wojny zabijający Żydów wespół z nazistami. W momencie najważniejszej próby nie zdali oni egzaminu z człowieczeństwa. Przeczytać możemy, że „w chwilach

⁴⁵ Tamże, s. 260.

⁴⁶ M. ADAMCZYK-GARBOWSKA: *Samotna misja Mordechaja Canina*. W: M. CANIN: *Przez ruiny i zgliszczca. Podróż po stu zgładzonych gminach żydowskich w Polsce*. Przeł. M. ADAMCZYK-GARBOWSKA. Warszawa 2018, s. 13.

dla [...] Żydów najtrudniejszych ich sąsiedzi byli dla nich dokładnie tak samo okrutni jak Niemcy. Pomagali zabijać Żydów, pomagali ich mordować. A jeśli między sąsiadami znalazł się jakiś sprawiedliwy, który przez kilka lat ukrywał żydowską córkę, to zgładzono ją pośrodku rynku dzień po wyzwoleniu Zaręb, kiedy wyszła z kryjówek⁴⁷. Na wsiach i w małych miejscowościach, gdzie społeczności polskie i żydowskie żyły do tej pory w zgodzie, „zaledwie tydzień po zajęciu przez Niemców [...] miejscowi bandyci zaczęli mordować Żydów, likwidować całe miasteczka⁴⁸. Zdaniem Canina polska prowincja została po wojnie jeszcze bardziej odcięta od zewnętrznego świata właśnie dlatego, że jej mieszkańców połączyła zmowa milczenia na temat popełnionych za czasów okupacji zbrodni. Lokalne, wiejskie społeczności dążyły do maksymalnej izolacji, stały się „gniazdami zatrutymi nienawiścią, zdegenerowanymi mordem i rabunkiem⁴⁹”.

Uderza fakt, że Polacy bez cienia wstydu opowiadają o popełnionych zbrodniach⁵⁰. Co więcej, stają się one dla nich powodem do dumy, a niewyobrażalne cierpienie Żydów okazuje się przedmiotem kpin: „Gdybyście jechali ze mną autobusem do Tykocina, usłyszelibyście, jakim językiem Polacy do dziś mówią o Żydach, których oni sami, tykocińscy chłopci, wymordowali tysiące. [...] Tysiąc lat są chrześcijanami, w ich domach znajdziecie wizerunki Chrystusa z sercem

⁴⁷ M. CANIN: *Przez ruiny i zgłiszczą...*, s. 286–287.

⁴⁸ Tamże, s. 268.

⁴⁹ Tamże, s. 269.

⁵⁰ Co ciekawe, na zadziwiająco otwartość mieszkańców wsi podczas opowiadania o popełnionych wobec Żydów zbrodniach zwracali uwagę także badacze przeprowadzający wywiady na początku XXI wieku. Jan Tomasz Gross tak wspomina swoje rozmowy z mieszkańcami Jedwabnego: „[...] wiedzą wszyscy. [...] Kogokolwiek by się zapytało, wie i mówi, mimo że minęło pięćdziesiąt lat. [...] To jest historia, o której w miasteczku się mówi otwarcie. [...] Skoro mieszkańcy Jedwabnego mówią otwarcie, to znaczy, że nie widzą w tej historii nic złego, nie jest ona powodem do wstydu” (...bardzo dawno temu, mniej więcej w zeszły piątek... Jan Tomasz Gross w rozmowie z Aleksandrą PAWLICKĄ. Warszawa 2018, s. 144–145). Podobne doświadczenia podczas swojej pierwszej wizyty w Jedwabnem opisuje Agnieszka Arnold: „Tam [w „knajpie” – G.J.], właściwie w przeciągu kilku minut, zweryfikowałam relację Wasersztajna. Bo nie pytano nas o nic. Wiedziano, że jesteśmy obcymi. I zaczęli nas prowokować pytaniami w rodzaju: »A czy wiecie, co tu się stało? Co tu się działo w czasie wojny?«. I to jeszcze bardziej mnie zdumiało. Bo jeżeli wydarzenia sprzed kilkudziesięciu lat nadal żyją w codziennej świadomości mieszkańców Jedwabnego, to dlaczego nikt z historyków nie zajął się tą sprawą? Ludzie z knajpy powiedzieli mi, że jeśli chcę się czegoś dowiedzieć, to muszę pójść do córki właściciela stodoły, w której spalono Żydów...” (*Film o pamięci, od której nie można uciec*. Z Agnieszką ARNOLD rozmawia Piotr LITKA. „Kino” 2001, nr 4, s. 4). Także relacja Joanny Tokarskiej-Bakir potwierdza opisywany fenomen: „W latach 2005 i 2006 [...] ludzie w Sandomierskiem dość chętnie rozmawiali z antropologami o sprawach czasu wojny. Wydaje się nawet, że czekali na okazję do takiej rozmowy. Niechęć i blokada pojawiały się, gdy w grę wchodziły szczegóły dotyczące mordów sąsiedzkich. Jednak i tu, po zagwarantowaniu całkowitej anonimowości, pragnienie świadectwa – nie ekspiacji, o sprawach tych nigdy nie chcieli bowiem rozmawiać sami sprawcy – z reguły zwyciężało” (J. TOKARSKA-BAKIR: *Okrzyki pogromowe. Szkice z antropologii historycznej Polski lat 1939–1946*. Wołowiec 2012, s. 80).

krwawiącym z powodu ludzkiego cierpienia – ale oni są dzisiaj jeszcze bardziej dzicy i wyuzdani niż w czasach pogaństwa. [...] Oni, chłopci, wymordowali wszystkich Żydów z powiatu tykocińskiego, wyrznęli ich w wioskach i na drogach, a teraz, gdy w tej okolicy nie ma już ani jednego żywego Żyda, kpią sobie i rechoczą w autobusie, demonstrując, jak Żydzi krzyczą, kiedy się ich bije”⁵¹. W innym fragmencie przeczytać zaś możemy: „Tykociński chłop zawiózł mnie furmanką do lasu, żebym zobaczył groby. Wóz włókł się prawie godzinę, a przez ten czas chłop nie przestawał opowiadać o marszu do Zawad z czterema klezmerami na przedzie, z harmoniami i *Ha-Tikwa*. »Tym ich hymnem – mówi chłop. – Myśleli, że prowadzi się ich na lotnisko. To mają teraz wieczne lotnisko w lesie«”⁵². Mimo popełnionych zbrodni polscy chłopci zdają się nie mieć poczucia winy. Zabijania Żydów nie uznają za coś złego, negatywnie oceniając zaś działania Niemców i Ukraińców, którzy zabierali mordowanym pieniądze i biżuterię: „Chłop mówi do mnie – Dziwaczny naród ci Żydzi. Kiedy ich pędzili, nie chcieli zostawić swoich pieniędzy i biżuterii. Dopiero jak do nich strzelali, to oddawali pieniądze. Niemcy i Ukraińcy wszystko zabrali. Ale to byli bandyci, wszystko pozabierali!”⁵³.

Na podstawie lektury zbioru reportaży Mordechaja Canina można stwierdzić, że pozagładowe życie polskiej wsi ufundowane zostało na tragedii Żydów – i to nie tylko w obrębie porządku symbolicznego, obejmującego niewypowiedzianą winę za dokonane zbrodnie, ale także w sensie dosłownym, ponieważ w wielu wsiach to „macewy zużyto do budowy schodów i fundamentów pod chłopskie domy”⁵⁴.

⁵¹ M. CANIN: *Przez ruiny i zgliszcza...*, s. 272–273.

⁵² Tamże, s. 273–274.

⁵³ Tamże, s. 274.

⁵⁴ Tamże, s. 275.

Gawel Janik

Neighbouring the Shoah

Karolina Koprowska: *Postronni? Zagłada w relacjach chłopskich świadków*.
Kraków, Universitas, 2018, ss. 216.

Summary

This text reviews Karolina Koprowska's *Postronni? Zagłada w relacjach chłopskich świadków* [*Bystanders? The Shoah in Peasant Accounts*]. By means of Hilberg's triad of perpetrator–victim–witness, the review analyses the shifts in perception of *bystanders*, inaugurated by Claude Lanzmann's *Shoah* and two texts: Jan Błoński's "Biedni Polacy patrzą na getto" ["Poor Poles Look at Ghetto"] and Jan Tomasz Gross's *The Neighbors*. Moreover, this analysis emphasises the fact of

growing academic interest in the “peripheries of the Shoah,” taking place in the early 21st century, and investigates recent publications in Polish Holocaust studies that postulate the re-definition of the witness as a cultural category. According to the review, Koprowska’s book can be devoted into two parts: theoretical one and analytic one. The former gathers different conceptualisations of a bystander, introduces the reader to the situation of Polish countryside in the times of the Shoah, and describes the strategies of bystanders, who are referenced as locals inherently belonging to the topography of a peasant landscape. The latter – and more important – part is dedicated to the category of silence, but also to that which leaves something unsaid. Koprowska distinguishes three types of such a trope: the repressed story (exemplified by Paweł Łoziński’s *Miejsce urodzenia* [Birthplace]), the strategy of “looking but not seeing” (exemplified by the applications to “Describe my countryside” competition), and descriptions abundant in metaphors and generic links to fairy tale (Tadeusz Nowak’s *oeuvre*). The conclusions of the review are supplemented by the reference to Mordechaj Canin’s *Przez ruiny i zgliszcza. Podróż po stu zgłodzonych gminach żydowskich w Polsce* [Through Ruins and Remnants. A Journey through One Hundred Jewish Communities in Poland after the Holocaust], which explores the positions of Polish peasants regarding the Shoah.



Noty o Autorach

Agnieszka Czyżak – dr hab., prof. UAM w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Zainteresowania badawcze: historia literatury współczesnej ze szczególnym uwzględnieniem literatury powstałej po roku 1989 oraz teoria literatury, przede wszystkim przemiany i rozwój badań kulturowych. Współredaktorka tomów zbiorowych, m.in.: *Powroty Iwaszkiewicza* (1999), *Wariacje na temat* (2003), *PRL – świat (nie)przedstawiony* (2010), *Pokolenie „Współczesności”. Twórcy. Dzieła. Znaczenie* (2016). Autorka książek: *Życiorysy polskie 1944–89* (1997), *Kazimierz Brandys* (1998), *Na starość. Szkice o literaturze przelomu tysiącleci* (2011), *Świadectwo rozproszone. Literatura najnowsza wobec przemian* (2015) oraz *Przestrzenie w tekście, w przestrzeni tekstów. Interpretacje* (2018).

Martyna Dymon – magistrantka filologii polskiej (specjalizacja nauczycielska) na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach oraz słuchaczka Podyplomowych Studiów Polsko-Żydowskich przy Instytucie Badań Literackich PAN. Autorka recenzji i szkiców o twórczości Teresy Ferenc, Moniki Sznajderman, Bronki Nowickiej, Mieczysława Jastruna oraz Menachema Kipnisa. Jej główne zainteresowania badawcze koncentrują się na kategorii traumy w literaturze świadków Holokaustu oraz ich potomków.

Emilia Gałczyńska – doktorantka na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Interesuje się poezją, korespondencją sztuk, relacją zachodzącą między ciałem a przestrzenią w literaturze oraz tematyką Zagłady. Od pięciu lat jest w składzie jury wojewódzkiego konkursu literackiego dla dzieci i młodzieży Turniej Białych Piór im. Ewy Gajowieckiej. Współpracuje z Kołem Naukowym Miłośników Kultury i Literatury Żydowskiej „Dabru emet” (UAM). Pod kierunkiem prof. dr hab. Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany przygotowuje rozprawę doktorską o zapomnianej poetce Loli Szereszewskiej.

Gaweł Janik – doktorant literaturoznawstwa na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Laureat Stypendium Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego oraz pięciokrotny stypendysta Rektora Uniwersytetu Śląskiego. Do jego zainteresowań naukowych należą: kultura popularna, współczesne reprezentacje Zagłady, kwestia żydowska w literaturze polskiej oraz *men's studies*. Autor monografii naukowej *Żydowskie (nie)męskości. O przedwojennej twórczości Adolfa Rudnickiego* (2019). Publikował artykuły oraz recenzje na łamach: „Tekstów Drugich”, „Kultury Popularnej”, „Studia de Cultura”, „Narracji o Zagładzie”, „FA-artu”, „artPAPIERU”, „Śląska” oraz tomów zbiorowych. Uczestnik kilkunastu konferencji naukowych, także o charakterze międzynarodowym. Laureat nagrody głównej II edycji konkursu na literaturoznawczą pracę magisterską w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. I. Opackiego Uniwersytetu Śląskiego, wyróżniony w XXIII Konkursie Prac Magisterskich im. Jana Józefa Lipskiego oraz VIII Konkursie im. Majera Bałabana na najlepsze prace magisterskie i doktorskie o Żydach i Izraelu. W ramach programu stypendialnego PROM Narodowej Agencji Wymiany Akademickiej prowadzi badania nad utworami Sydora Reya znajdującymi się w zbiorach specjalnych Syracuse University Libraries w Stanach Zjednoczonych.

Anita Jarzyna – dr, pracuje w Instytucie Filologii Polskiej i Logopedii Uniwersytetu Łódzkiego. Badaczka literatury, głównie poezji dwudziestowiecznej, interpretatorka. W obszarze jej zainteresowań znajdują się studia nad zwierzętami oraz studia nad Zagładą. Autorka książek *„Pójście za Norwidem” (w polskiej poezji współczesnej)* (2013), *Imaginauci. Pismo wyobraźni w poezji Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Nowaka* (2017) oraz *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)* (2019); współredaktorka i redaktorka kilku numerów tematycznych czasopism („Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, „Polonistyka”, „Polonistyka. Innowacje”, „Tekstualia”, „Narracje o Zagładzie”) oraz tomów zbiorowych, w tym książki Tadeusza Nowaka *Spowiedź wyobraźni (szkice i rozmowy)* (2014). Publikowała m.in. w czasopismach: „Colloquia Litteraria”, „Czas Kultury”, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, „Porównania”, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, „Przestrzenie Teorii”, „Slavia Occidentalis”, oraz monografiach zbiorowych. Zastępczyni redaktor naczelnej rocznika „Narracje o Zagładzie”. Stypendystka m.in.: Funduszu im. Rodziny Kulczyków, Funduszu im. Profesora Władysława Kuraszkiewicza; wyróżniona Medalem Młodej Sztuki w dziedzinie: literatura (2015) oraz Nagrodą Naukową Fundacji Uniwersytetu Łódzkiego (2016).

Andrzej Juchniewicz – magister filologii polskiej na Uniwersytecie Śląskim. Jego zainteresowania badawcze oscylują wokół poezji polskiej drugiej połowy XX wieku, współczesnych reprezentacji Zagłady, problematyki żydowskiej w literaturze polskiej, związków wyobraźni i Zagłady. Współpracuje z interne-

towym dwutygodnikiem „artPAPIER” oraz miesięcznikiem „Znak”. Publikował w: „Tekstach Drugich”, „Postscriptum Polonistycznym”, „Śląskich Studiach Polonistycznych”, „Masce”, „Opcjach”, „Nowych Książkach”, „Śląsku”. Obronił pracę dyplomową pt. „Poetyki Zagłady. Przemoc – afekt – wyobraźnia” pod kierunkiem prof. zw. dr. hab. Mariana Kisiela. Stypendysta Rektora Uniwersytetu Śląskiego dla najlepszych studentów w roku akademickim 2018/2019.

Katarzyna Kończal – dr, polonistka i germanistka, tłumaczka. Autorka pracy doktorskiej „Sygnatury Sebalda. Zwierzęta – widma – ruiny” (Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, 2017), książki *Manifesty tożsamości żydowskiej po Shoah. O żydostwie aporetycznym Jeana Améry’ego i Bogdana Wojdowskiego* (2013) oraz licznych artykułów i recenzji.

Karolina Koprowska – doktorantka kulturoznawstwa na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na kategorii miejsca urodzenia w literaturze polskiej i żydowskiej. Stypendystka Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego (2018). Autorka książki *Postronni? Zagłada w relacjach chłopskich świadków* (2018), współautorka publikacji *Szczekociny w opowieściach mieszkańców. Czasy przedwojenne i wojna* (2014) oraz redaktorka monografii *Wieś: miejsce, doświadczenie, opowieść* (2016). Publikowała m.in. w: „Tekstach Drugich”, „Wielogłosie” i „Ruchu Literackim”.

Bartłomiej Krupa – dr, historyk i literaturoznawca, absolwent Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu, adiunkt w Instytucie Badań Literackich PAN, a także nauczyciel historii oraz WOS w liceum i technikum. Zajmuje się prozą polską wobec Zagłady, antropologią literatury oraz historią historiografii XX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem historiografii Holokaustu. Autor książek: *Wspomnienia obozowe jako specyficzna odmiana pisarstwa historycznego* (2006), *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)* (2013) oraz *Spór o Borowskiego* (2018). Laureat m.in. nagrody specjalnej „Otwartej Rzeczypospolitej” w Konkursie im. Jana Józefa Lipskiego oraz zdobywca pierwszej nagrody w Konkursie im. Majera Bałabana na najlepsze prace doktorskie o Żydach i Izraelu. Stypendysta Fundacji na rzecz Nauki Polskiej (2008) oraz Narodowego Centrum Nauki (2012–2015). W 2016 roku *visiting professor* na Uniwersytecie Hebrajskim w Jerozolimie.

Katarzyna Kuczyńska-Koschany – prof. dr hab., polonistka, komparatystka, eseistka, prozaik. Zajmuje się poezją i jej interpretacją, recepcją poetycką (Rilke, Rimbaud), Zagładą Żydów, synapsami poezji i plastyki, polskim i europejskim esejem literackim. Autorka sześciu książek: *Rilke poetów polskich* (2004; wyd. II – 2017), *Rycerz i Śmierć. O „Elegiach duinejskich” Rainera Marii Rilkego* (2010; wyd. II, e-book, 2015), *Interlinie w ciemności. Jednak interpretacja* (2012), „*Все поэмы*

жиды“. *Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych* (2013), *Skąd się bierze lekcja polskiego? Scenariusze, pomysły, konteksty* (2016), *Nikt nie widzi dobrze. Eseje* (2018), i około trzystu artykułów; współautorka podręcznika dla maturzystów *Staropolskie korzenie współczesności* (2004, wyróżnienie Komisji PAU do Oceny Podręczników Szkolnych). Ostatnio opracowała wybór *Wiersze (nie)zapomniane* Anny Pogonowskiej (2018). Publikuje po polsku, angielsku, bułgarsku, niemiecku, rosyjsku. Laureatka Nagrody im. Klemensa Szaniawskiego (za pracę doktorską) i Nagrody im. Krzysztofa Kamila Baczyńskiego (w kategorii prozy, 2006). Opiekunka Koła Naukowego Miłośników Kultury i Literatury Żydowskiej „Dabru emet” (UAM). W obecnej kadencji sekretarz naukowa Komitetu Nauk o Literaturze PAN. Kieruje Zakładem Badań nad Tradycją Europejską IFP UAM. Mama Tobiasza i Leny Miriam.

Wiktor Kulerski (właśc. Wityśław Wiktor Dys-Kulerski) – polski nauczyciel i historyk, działacz opozycji w okresie PRL, poseł na Sejm X kadencji. Był współzałożycielem i w latach 1989–1998 prezesem Fundacji Edukacja dla Demokracji. Zasiadł w kolegium redakcyjnym miesięcznika „Nowaja Polska”. Autor m.in.: *Czy drugi Katyń?* (1980), *Kościuszkowcy* (1984), *Walka z pijackim obyczajem* (1984), *Bez tytułu. Wybór publicystyki 1981–1991* (1991). W 2018 roku nakładem IPN oraz Komisji Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu ukazało się *Archiwum Wiktora Kulerskiego. Dokumenty podziemnej „Solidarności” 1982–1986* (wstęp i oprac. Jan Olaszek, posłowie Andrzej Friszke).

Piotr Matywiecki – poeta i eseista. Autor wielu tomów poezji, m.in. wierszy zebranych *Zdarte okładki* (2009). Opublikował książkę eseistyczną *Kamień graniczny* (1994) dotyczącą historii getta warszawskiego i pamięci o Zagładzie oraz zbiór esejów *Dwa oddechy. Szkice o tożsamości żydowskiej i chrześcijańskiej* (2010). Laureat nagród literackich, m.in. nagrody im. Jana Karskiego i Poli Nireńskiej za twórczość poświęconą problematyce judaistycznej.

Daria Nowicka – doktorantka na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Polonistka, (re)interpretatorka. Laureatka II nagrody w Konkursie im. Jana Józefa Lipskiego za pracę „Jednokładne figury Eksterminacji. Pożydowskie doświadczenie Zagłady w twórczości Jerzego Ficowskiego i Władysława Strzemińskiego”. Autorka artykułów dotyczących związków literatury i sztuki (po)wojennej.

Miłosz Piotrowiak – dr hab., adiunkt w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jego zainteresowania badawcze skupiają się wokół liryki testamentalnej i poezji stanów granicznych, wojennych, kryzysowych. Opublikował m.in.: „*Kto ten pejzaż zimą niewydarzoną zatruł?*”. *Tropy egzystencji w liryce Jerzego Kamila Weintrauba* (2009), *Idylla/testament. Wiersze*

przybrane. Testament/idylla. Wiersze przybrane (2013). Współredaktor tomów zbiorowych, m.in.: *Urzeczenie. Locje literatury i wyobraźni* (2013), *Wiersz-rzeka* (2016). Publikował w tomach zbiorowych i czasopismach.

Kinga Piotrowiak-Junkiert – polonistka i hungarystka (Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu), absolwentka Międzyuczelnianych Indywidualnych Studiów 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. Ostatnio ukazały się w jej przekładzie książki: Imre Kertész *Ostatnia gospoda. Zapiski* (2016), Géza Röhrig *Oskubana papuga Rebege. Zmyślone opowieści chasydzkie* (2016) oraz Zoltán Halasi *Droga do pustego nieba* (2017). Zajmuje się literaturą węgierską wobec Zagłady i dyskursem postkolonialnym na Węgrzech po 1989 roku. Przewodnicząca Zachodniego Oddziału Stowarzyszenia Tłumaczy Literatury.

Bożena Shallcross – jest profesorem polonistyki i polsko-żydowskich studiów kulturowych na Wydziale Języków i Literatur Słowiańskich oraz w Ośrodku Studiów Żydowskich im. Joyce Z. i Jacoba Greenbergów na Uniwersytecie Chicagowskim, a także eseistką, tłumaczką i krytyczką sztuki. Opublikowała kilka monografii, antologii, książek tłumaczonych oraz szereg artykułów. W publikacjach tych dokonała hermeneutycznego oglądu relacji między widzącym podmiotem i światem przedmiotowym w literaturze, sztukach wizualnych, począwszy od ostatniej fazy polskiej poezji symbolistycznej, poprzez ekfrastyczne odsłony sztuki zachodnioeuropejskiej, a kończąc na późnomodernistycznych przewartościowaniach epifanijnych spotkań pomiędzy poetyckim podmiotem a światem sztuki. Jej ostatnia monografia *Rzeczy i Zagłada* (2010) sytuuje zwykle przedmioty codzienności w przemocowej rzeczywistości Zagłady.

Barbara Stępniak – absolwentka filologii polskiej Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, lektorka języka polskiego.

Agata Szulc-Woźniak – doktorantka na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Pracuje nad monografią twórczości poetyckiej Joanny Pollakówny. Promotorką powstającej rozprawy jest prof. dr hab. Katarzyna Kuczyńska-Koschany.

Katarzyna Szymańska – doktorantka w Zakładzie Badań nad Tradycją Europejską na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu, absolwentka filologii słowiańskiej i filologii polskiej UAM. Zajmuje się przede wszystkim twórczością Thomasa Bernharda oraz innych pisarzy

niemieckojęzycznych. Bliska jest jej także poezja współczesna oraz literatura żydowska. Współredaktorka, wraz z Katarzyną Kuczyńską-Koschany, tomu *Ginczanka. Na stulecie Poetki* (2018). Od kilku lat współpracuje z Kołem Naukowym Miłośników Kultury i Literatury Żydowskiej „Dabru emet”, działającym na poznańskiej polonistyce.

Marcin Wołk – dr hab., adiunkt w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się na polskiej literaturze XX wieku, literaturze żydowskiej w językach nieżydowskich (zwłaszcza twórczości autorów polsko-żydowskich), problematyce autobiografizmu, groteski literackiej, kulturowej roli motywu labiryntu oraz komparatystyce. Opublikował dwie książki: *Tekst w dwóch kontekstach. Narracja pierwszoosobowa w powieściach Kazimierza Brandysa* (1999) oraz *Głosy labiryntu. Od „Śmierci w Wenecji” do „Monizy Clavier”* (2009). Redaktor lub współredaktor monograficznych numerów czasopism „Archiwum Emigracji. Studia – szkice – dokumenty” (2014, z. 20–21; 2017, z. 24–25) i „Litteraria Copernicana” (2015, nr 2; 2018, nr 4).

Antoni Zając – student Kolegium Międzyobszarowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych na Uniwersytecie Warszawskim. Autor tekstów naukowych i krytycznych o literaturze. Zajmuje się związkami między teologią (w szczególności żydowską), filozofią i literaturą oraz wątkami postsekularnymi w literaturze XX i XXI wieku.

Tomasz Żukowski – dr hab., adiunkt w Pracowni Współczesnej Literatury i Komunikacji Społecznej w Instytucie Badań Literackich PAN oraz w Ośrodku Studiów Kulturowych i Literackich nad Komunizmem IBL PAN. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się na problemach dyskursu publicznego w Polsce, funkcjach obrazów Żyda i ich roli w definiowaniu polskiej tożsamości oraz narracjach o PRL-u i komunizmie po roku 1989. Opublikował trzy książki: *Obrazy Chrystusa w twórczości Aleksandra Wata i Tadeusza Różewicza* (2014), *Przemoc filosemicka? Nowe polskie narracje o Żydach po roku 2000* (razem z Elżbietą Janicką; 2016), *Wielki retusz. Jak zapomnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów* (2018). Redaktor tomu *Zagłada w „Medalionach” Zofii Nałkowskiej. Tekst i konteksty* (2016); współredaktor tomów zbiorowych: *Debaty po roku 1989. Literatura w procesach komunikacji. W stronę nowej syntezy* (2) (2017), *Opowieść o niewinności. Kategoria świadka Zagłady w kulturze polskiej (1942–2015)* (2018), *Lata czterdzieste. Początki polskiej opowieści o Zagładzie* (2019).

Redaktor: AGNIESZKA PLUTECKA

Projektant okładki: ANNA KRASNODĘBSKA-OKRĘGLICKA

Korektor: MARZENA MARCZYK

Łamanie: ALICJA ZAŁĘCKA

ISSN 2451-2133

Publikacja na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0
Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



Czasopismo wcześniej ukazywało się w formie drukowanej z ISSN 2450-4424
Wersją referencyjną czasopisma jest wersja elektroniczna, ukazująca się na platformie
www.journals.us.edu.pl

Publikacja jest dostępna w wersji internetowej:

ARIANTA – naukowe i branżowe polskie czasopisma elektroniczne
www.arianta.pl

Baza Czasopism Humanistycznych i Społecznych
www.bazhum.pl

CEJSH. The Central European Journal of Social Sciences and Humanities
<http://cejsh.icm.edu.pl>

Central and Eastern European Online Library
www.ceeol.com

Czasopismo dystrybuowane bezpłatnie

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Ark. druk. 25,75. Ark. wyd. 31,5.



Więcej o książce

ISSN 2451-2133

9 772451 213902 9 5