Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

teksty

DRUGIE

Trauma (nie)przedstawiona

Przemysław CZAPLIŃSKI
Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze

Agata BIELIK-ROBSON
Słowo i trauma

Grażyna BORKOWSKA
Opowiedzieć umieranie

Jacek LEOCIAK
Wyjście z grobu

Jean-Luc NANCY
Zakazana reprezentacja

Slavoj ŽIŽEK
Komedia obozowa

Avner HOLTZMAN
Holokaust w literaturze hebrajskiej

5 [89] 2004
cena 15.00- PLN
(w tym 0% VAT)

Redaguje kolegium: **Ryszard Nycz** (redaktor naczelny),
Anna Nasiłowska (zastępca), **Włodzimierz Bolecki, Grzegorz Grochowski,
Jerzy Jarzębski, Zdzisław Łapiński, Marta Zielińska, Dorota Krawczyńska** (sekretarz redakcji)

Stale współpracują: **Edward Balcerzan, Stanisław Barańczak, Jan Błoński,
Michał Głowiński, Janusz Sławiński**

adres redakcji: 00–330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Pałac Staszica, pok. 1, tel. (0–22) 657 28 07, tel./fax (0–22) 828 32 06
e–mail: teksty2.ibl@wp.pl

Prosimy o dołączanie do dostarczanych nam artykułów: dyskietki w formacie Word oraz krótkiej noty o autorze. Materiałów niezamówionych nie odsyłamy.

projekt graficzny: **Marek Wajda, Piotr Jaworowski**

skład i korekta komputerowa: **Maria Piasecka**
korekta: **Jerzy Petryk**
łamanie i korekta szpaltowa: **Wydawnictwo IBL PAN**

druk i oprawa: **Drukarnia Wydawnictw Naukowych S.A.**
Łódź, ul. Żwirki 2

nakład: 600 egz.

Numer zrealizowany przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury

Bieżące numery do nabycia w księgarniach naukowych na terenie całego kraju oraz w księgarniach:

Katowice	Księgarnia „Libella", Pl. Sejmu Śląskiego 1
Kraków	Antykwariat „Bibliofil", ul. Szpitalna19
	Księgarnia Akademicka, ul. Gołębia 18
	Księgarnia „Skarbnica", ul. Wiślna 3
Poznań	Księgarnia Naukowa „Kapitałka", ul. Mielżyńskiego 27/29
Szczecin	Księgarnia Literacka, ul. Sikorskiego 7
Wrocław	Księgarnia Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, Plac Uniwersytecki 9/13
Warszawa	Główna Księgarnia Naukowa im. B Prusa, ul. Krakowskie Przedmieście 7

Dystrybucję czasopisma **„Teksty Drugie"** prowadzi Grupa Matras Sp. z o.o.,
ul. Zwrotnicza 6, 01–219 Warszawa, tel. 631 94 31, fax: 631 07 10
Bieżące i dawne numery można też kupować w Wydawnictwie IBL, Pałac Staszica, Nowy Świat 72, pok. 129, tel. (0–22) 826 21 78 lub 65 72 880, 65 72 706,
tel./fax (0–22) 826 99 45.

Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

Spis treści

Wstęp

Ryszard NYCZ 4 Jak opisać doświadczenie, którego nie ma?

Szkice

Przemysław CZAPLIŃSKI 9 Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze

Agata BIELIK-ROBSON 23 Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość

Grażyna BORKOWSKA 35 Opowiedzieć umieranie

Jacek LEOCIAK 48 Wyjście z grobu

Magdalena SWAT-PAWLICKA 64 Z inkubatora systemu. *Casus* muzułmana w systemie koncentracyjnym

Roztrząsania i rozbiory

Henryk MARKIEWICZ 79 Czytając *Słownik realizmu socjalistycznego*

Blanka BRZOZOWSKA 86 Dewey raz jeszcze

Joanna BATOR 91 Pamiętnik wariatki

Joanna ORSKA 96 Derrida w obronie etyki

Monika RUDAŚ-GRODZKA 101 Czasem dobrze być martwym

Sławomir Jacek ŻUREK 109 Miara świętości

Prezentacje

Jean-Luc NANCY 113 Zakazana reprezentacja (przeł. *Adam Dziadek*)

Slavoj ŽIŽEK 135 Komedia obozowa (przeł. *Adam Chmielewski*)

Opinie

Avner HOLTZMAN 142 Holocaust w literaturze hebrajskiej. (przeł. *Tomasz Łysak*)

Jolanta JASTRZĘBSKA 152 Imre Kertész – węgierski wariant dyskursu o Holocauście

Artur PEŁKA 168 Shoah w austriackiej pamięci zbiorowej na przykładzie *Stecken, Stab und Stangl* Elfriede Jelinek

Stanowiska

Dorota KRAWCZYŃSKA 179 Empatia? Substytucja? Identyfikacja? Jak czytać teksty o Zagładzie?

Joanna TOKARSKA-BAKIR 190 Kontekst ocalenia. O empatii i żałobie w historii, literaturoznawstwie i gdzie indziej

Przechadzki

Katarzyna BOJARSKA 200 Obóz koncentracyjny jako zabawka. Zbigniew Libera *Urządzenia korekcyjne: LEGO – Obóz koncentracyjny*

Adam MAZUR 207 Negatywne świadectwo. Fotograficzna konkretyzacja pamięci Holokaustu

Kronika

Tomasz ŁYSAK 214 Tożsamość, literatura, sztuka. Relacja z konferencji *Association for Jewish Studies*

219 Sprostowania

220 Noty o autorach

Jak opisać doświadczenie, którego nie ma?

W pisarstwie holokaustowym, w badaniach nad Zagładą, jej doświadczeniem, zapisem, przedstawieniem (bądź nie-przedstawieniem), dzieje się w ostatnich latach coś istotnego, co nie tylko przywraca tej ogromnej wagi problematyce należne jej miejsce w refleksji humanistycznej, ale też faktycznie przesuwa tę problematykę – co jednak trochę chyba nieoczekiwane – do rzeczywistego centrum tej refleksji, jej ogólnych zainteresowań i aktualnych pytań.

Na pewno ma w tym swój udział w czasie ostatnich kilkunastu lat w Polsce (a dwudziestu kilku lat na świecie) rozrost – też trochę nieoczekiwany, bo dokonujący się ze znacznym udziałem najmłodszych generacji twórców i badaczy – pisarstwa i sztuki na temat Holokaustu oraz intensyfikacja badań nad zagładową i zgładzoną rzeczywistością. Oczywistym uzasadnieniem tej tendencji jest potrzeba nadrobienia zaległości: jeśli publikacje narastające od końca II wojny nosiły bardzo często znamię albo niejakiego „eufemizowania" w badaniach nad okresem wojny i okupacji, albo też swego rodzaju „skanalizowania" w ramach specjalistycznego piśmiennictwa fachowego o ograniczonej dostępności – to prace publikowane w ostatnim okresie (także teksty literackie i prace artystyczne) są znacząco liczniejsze niż dawniej, ukierunkowane bezpośrednio na problematykę holokaustową a realizowane na różnych poziomach trudności (od popularnych i publicystycznych po studia teoretyczne i specjalistyczne).

Rozrost zainteresowań nie oznacza oczywiście, iżby to była tematyka powszechnie, „obowiązkowo" uprawiana. Uprawiana jest dziś wszakże trochę inaczej niż dawniej: w sposób, który, najkrócej mówiąc, oddaje prymat pytaniom filozoficznym, antropologicznym, teoretyczno-metodologicznym, nad (zawsze aktualnymi i skądinąd niesprzecznymi z tamtymi) zadaniami wiernego opisu, dokładnej analizy, skrupulatnej dokumentacji. Ten drugi nurt przekształca się na naszych oczach w potężną nową dyscyplinę, budowaną ponad podziałami tradycyjnych dyscyplin humanistyki, ten pierwszy zaś stowarzysza ją z kluczowymi zagadnieniami współczesnej

humanistyki. Jeśli odnoszę się tu tylko do owej ogólniejszej tendencji, to w przekonaniu, że w niej właśnie tkwią przyczyny postępującej przemiany statusu tej problematyki w obszar kluczowy dla współczesnej humanistyki, wiedzy o kulturze i sztuce. Można by nawet powiedzieć, że te współczesne formy zainteresowań problematyką holokaustową stały się nie tylko ważną częścią, ale też nierzadko istotną stymulacją ostatniego bodaj z generalnych „zwrotów" w założeniach teoretycznych i kierunkach poszukiwań humanistyki, prowadzącego od uznawania języka za warunek możliwości (i gwaranta istnienia) kulturowego doświadczenia do zdecydowanych prób wykroczenia poza język – ku przed- czy pozadyskursywnym terytoriom kontaktowania się człowieka z sobą i z pozaludzkim światem.

Chciałbym tu bodaj zasygnalizować trzy istotne kierunki tych poszukiwań, zmierzających do rozszerzenia (możliwego do uzasadnienia) pola badań, przesunięcia poznawczych granic, utorowania jakiegoś rodzaju dostępu do tego presymbolicznego, prejęzykowego i preinteligibilnego poziomu spotkania człowieka ze światem. Poszukiwania te zwracają się w strony: natury i granic samego doświadczenia, możliwości jego opisu czy reprezentacji oraz tożsamości podmiotu będącego po tej i po tamtej stronie istnienia, poznania i znaczenia. Na wszelki wypadek warto może zauważyć, że tego rodzaju dociekania wiążą się z niebezpieczeństwem uniwersalizacji holokaustowego doświadczenia (i zatratą szczególnego znaczenia tego b e z p r e c e d e n s o w e g o Wydarzenia) tylko w niezbędnym wymiarze, tzn. tylko o tyle, o ile usiłują je uczynić przedmiotem głębszego namysłu i refleksji

Reaktywacja kategorii doświadczenia (odłożonego, wydawałoby się, na stałe do lamusa historii pojęć) jest bodaj najbardziej widocznym sygnałem tej zmiany i tych poszukiwań. Z jednej strony, oczywiście, trudno się tu obejść bez posługiwania się tą kategorią. W doświadczeniu Zagłady ujawnia się nacechowany traumatycznym przeżyciem kontakt ze światem w najbardziej ekstremalnym z jego przejawów (jako czymś nie do pojęcia, nie do wyobrażenia, nie do wypowiedzenia – nie do zniesienia).

Z drugiej strony jednakże nie sposób nie dostrzec, że jego unikatowy charakter zmienia nieco swe znaczenie, gdy rozpatrywany jest w perspektywie dominującej dziś metafory ontologicznej (Lacanowskiej, choć już nie tylko) uznającej traumę za jądro – niewypowiadalne, nieprzedstawialne – doświadczenia tego, co rzeczywiste. Bez względu na trudności wyjaśnienia prymatu tego rodzaju pojęcia realności i konceptualizacji dostępu do świata we współczesnej kulturze, doświadczenie holokaustowe staje się w niej paradygmatycznym przypadkiem dla humanistycznej myśli w ogóle; modelowym układem odniesienia, w świetle którego rozważane są także kwestie na pozór bardzo od niego odległe.

Jeśli jednak tak jest, to ma prawo nasunąć się wątpliwość, czy mamy tu jeszcze w ogóle do czynienia z doświadczeniem? Albo inaczej mówiąc: „czy można opisać doświadczenie, którego nie ma?". To, postawione także w tytule, pytanie przepisałem ze szkicu Magdaleny Swat-Pawlickiej. Analogiczne stawia w swym eseju Jean-Luc Nancy: „Jak można uobecnić coś, co nie pochodzi z porządku obecności?" Oba bardzo dobrze zdają sprawę ze stawki, o którą tu idzie. Pytania te są zasadne, gdyż od czasów Arystotelesa po Gadamera (a przynajmniej po części także Lyotarda, Derridy i Rorty'ego) przyjmujemy z reguły, że doznania bezkształtne, nieuformowane przez świadomość, nie stanowią doświadczenia. Doświadczenie bowiem w swej najpowszechniej uznawanej postaci jest rezultatem konfrontacji świadomości ze światem, pojęciowym opracowaniem chaosu bodźców i wrażeń, które dzięki temu zasadniczo możemy wyrazić, uporządkować i przekazać językowo. A jeśli tak jest, to wypadałoby się zgodzić, iż wrażenia niepojęte, a więc nie dające się opanować przez świadomość, w ogóle do doświadczenia (tak rozumianego) nie należą. Na pierwszy rzut oka tak właśnie się dzieje z nie uformowaną przez świadomość przeraźliwą potwornością presji zagładowej realności: stawia nas w obliczu rzeczywistości, w jej pozbawionej ochronnego dystansu formy „nagości", która nie daje się oswoić, zapamiętać, przedstawić czy opisać – nie scala się bowiem w żaden, najbardziej nawet osobliwy, ale w każdym razie przedmiotowy kształt tej nieludzkiej, choć skądinąd arcyludzkiej rzeczywistości.

Problem w tym, że mówienie o niemożliwości uchwycenia tego rodzaju „doświadczenia" w mentalnej i językowej reprezentacji, to wypowiadanie tylko połowy prawdy. Druga połowa sprowadza się to tego, że równocześnie nie można się od niego uwolnić; jest to więc doświadczenie realne za sprawą uporczywego naporu przeżyć trwale opierającego się władzom przedstawiania oraz dotkliwie realne w swych konsekwencjach. Traumatyczny bagaż tej niedającej się uobecnić i wysłowić części doświadczenia zdeponowany zostaje w nierefleksyjnej pamięci jednostek oraz zbiorowości i przemieszcza się wraz z nimi, nie daje się porzucić czy rozładować. Wywiera presję, domagając się ujawnienia i artykulacji, które z kolei, choć skazane są nieuchronnie na połowiczność i niespełnienie, stają się wszakże doniosłymi wskaźnikami czy symptomami – niekiedy jedynymi świadectwami – realności tego, czego pojąć niepodobna. Stąd też doświadczenie, które zostaje tu zrehabilitowane, w niczym już nie przypomina owej praktycznej wiedzy zdobytej w kontaktach ze światem – zintegrowanej, uświadamianej, wypowiadalnej. To raczej jego nieprzedstawialna podszew-

ka; doświadczenie niespójne, niejednorodne, nieciągłe; uchwytne jedynie poprzez jego wtórne symptomy, nieudolne próby opracowania, per procura *i* in effigie.

Wobec tego rodzaju szczególnych przeżyć, nie mogących przekroczyć progu – bo nie mieszczących się w kategoriach – świadomości i języka, zmuszeni jesteśmy więc ostatecznie i do zrewidowania samego pojęcia doświadczenia. W tym krytycznym, ale i kluczowym stadium, pojęcie to ani nie jest fundamentem dla racjonalizującej pracy świadomości indywidualnej i wspólnotowej wiedzy (jak chce jego tradycyjne rozumienie), ani też nie jest tak, jak głoszą badacze przyjmujący konsekwencje „lingwistycznego zwrotu", iżby to język był ostateczną podstawą osobniczego i wspólnotowego doświadczenia (doświadczenie uświadomione i pojęciowo uporządkowane jest w pełni wypowiadalne – da się je zatem sprowadzić do problematyki dyskursu, zanalizować w jego kategoriach i w praktyce nim zastąpić). Pojęcie to nie daje się sprowadzić do tej oświeconej światłem rozumu i blaskiem języka strony, bowiem faktycznego jądra doświadczenia szukać trzeba – jak się okazuje – po jego niewidocznej i wykluczanej, ciemnej i nieuświadamianej, zapisanej traumatycznymi śladami „tamtej stronie" ludzkiego poznania. Niezależnie też od tego, czy uznamy traumę za stronę doświadczenia czy też za jego granicę lub nawet zawieszenie, tego jego wymiaru nie da się dziś pominąć. A bez jego uwzględnienia niewiele już, jak się zdaje, można powiedzieć czy to o pojęciowo-językowej reprezentacji, czy to o podmiocie (doświadczenie jest przecież zawsze – czyimś doświadczeniem czegoś).

Stąd pewnie bierze się szczególne zainteresowanie tego rodzaju granicznymi przypadkami i wydarzeniami, krytycznymi stadiami człowieczeństwa (wykraczającymi zresztą poza zdarzenia czasów Zagłady), traumatycznymi przeżyciami. I stąd też wypływa zapewne poczucie ontologicznej niemożności, poznawczego impasu, etycznej niestosowności podejmowania opisu, reprezentacji, narratywizacji, literacko-fikcjonalnej artykulacji holokaustowego doświadczenia – pod groźbą jego zafałszowania, zmistyfikowania, czy estetyzacji. Prawdopodobnie dlatego właśnie uznaje się często, iż jedynie słowo i gest świadka nie podlega owym zakazom i niebezpieczeństwom przedstawienia; nie podlega nie tyle ze względu na swą większą „prawdziwość", „wierność" czy „adekwatność" wobec niewysławialnego przeżycia, co z uwagi na swą indeksalną moc legitymizacji, na realność mówiącego i poręczającego podmiotu, którego tożsamość z tej i tamtej strony bycia i języka gwarantować ma prawo zabierania głosu, wypowiedzenia prawdy własnego doświadczenia.

Trudno, rzecz jasna, przecenić wagę i znaczenie autorytetu świadectwa i świadka w tym względzie. Warto wszakże sobie uświadomić, że, jak przekonują zachowane opisy, próby świadectwa, analityczne nad nimi dociekania, żaden rodzaj ciągłości, jakikolwiek proces stopniowego, spójnego przejścia między stanem muzułmana, pogrzebanego żywcem, niedo-zastrzelonego, prawie-umarłego, a późniejszym stanem świadomie przeżywającego i wypowiadającego językowo ów stan, nie daje się ustalić. Ustalić się jedynie pozwala fenomen zerwania, luki, przeskoku i nieciągłości między tymi światami, jak też fenomen zachowywania śladów tych niepojętych doświadczeń oraz wysiłku przyswajania i przepracowywania ich nie dającej się uobecnić (a przez to nie mniej faktycznej) realności; fenomen przynależności ludzkiego istnienia do nie-

współmiernych, nieprzetłumaczalnych na siebie światów. W tej perspektywie widziane terytoria doświadczenia, reprezentacji, podmiotowości odsłaniają podobną, zagadkową a konstytutywną własność: zasadniczej nieciągłości ich wymiarów oraz heterogeniczności natury, oswajającej nieludzkie, integrującej radykalnie różne.

Na obronę zaś niedoskonałej sztuki wypowiadania ludzkiego doświadczenia powiedzieć przynajmniej trzeba, że nic lepszego nie mamy. Tak bowiem, jak doświadczenie nie daje się zredukować do swej ujęzykowionej i uświadomionej postaci, tak też i jego reprezentacji nie można sprowadzić do reprodukcji bądź substytucji obecnych (dla świadomości) przedmiotów. Jej pierwszym zadaniem i największym wyzwaniem jest wszak uobecnienie w pojmowalnej dla podmiotu formie tego, co jeszcze nieobecne lub nie dość uformowane. Reprezentacja jest przecież – by posłużyć się najogólniejszą czy może najbardziej eufemistyczną formułą – tym, poprzez co ujmujemy to, co jest poza wszelkimi reprezentacjami; a że ujmujemy to tylko pośrednio, in aenigmate, *więc w rezultacie dowiadujemy się nie tyle „jakie to (dokładnie) jest", co przede wszystkim „że to (coś) jest". Można powiedzieć, że wskazuje kierunek widzenia/wiedzy, nie przesądzając rezultatu, albo po prostu, że reprezentacja pokazuje (w obu znaczeniach tego słowa) coś jako coś innego, to znaczy: przedstawiając wskazuje.*

W tego rodzaju niekończącym się przedsięwzięciu zadania poznawcze nie dają się dłączyć od stowarzyszonego z nimi nakazu etycznego: warto opisywać tylko doświadczenie, którego nie ma; trzeba próbować uobecniać to, co nie pochodzi z porządku obecności.

Ryszard NYCZ

Szkice

Przemysław CZAPLIŃSKI

Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze

Literatura Holocaustu nie ma swojej definicji. Z grubsza wiemy jednak, że liczy kilka tysięcy książek i kilkanaście tysięcy artykułów napisanych w kilkunastu językach w ciągu sześćdziesięciu lat. To zbyt wiele, by ktokolwiek zdolał wszystko przeczytać i wystarczająco dużo, by ktokolwiek zdolał wszystko pominąć; zbyt mało, by wyrazić Zagładę i zbyt wiele, by ocalić bez zmian humanistyczne pewniki.

Oto i zarys wyzwania, jakie dla refleksji o literaturze stanowi Zagłada. Nakazuje ona rozstać się z marzeniami o syntezie i z samym myśleniem syntetyzującym, a jednocześnie nakłania do przemyślenia rzeczy podstawowych.

Inna historia

Czy nie należałoby przemyśleć na nowo historii literatury polskiej[1] i europejskiej XX wieku?[2] Gdyby ktoś miał wątpliwości, czy istnieją podstawy do takiej rewizji, odpowiedzieć można, że wystarczyło kilka sztuk scenicznych Becketta, Ionesco, Geneta i Adamova, aby powstał dramat absurdu, który zrewolucjonizował dramat europejski i wprowadził ostrą cezurę w historii. Tutaj zaś obcujemy ze zbiorem wielotysięcznym, który ma swój początek, a zdaje się nie mieć końca, poszerzającym się za sprawą powrotnej fali debat we Francji[3] i w Niemczech[4], a także w państwach

1/ Bardzo instruktywne przymiarki do historii literatury polskiej oglądanej z perspektywy Zagłady i piśmiennictwa o Zagładzie stanowią przynajmniej dwa teksty: H. Grynberg *Holocaust w literaturze polskiej*, w: tegoż *Prawda nieartystyczna*, Warszawa 1994; R. Low *Uwagi do przyszłej historii literatury (polskiej) o Zagładzie*, w: *Literatura polska wobec Zagłady*, red. A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leociak, Warszawa 2000.

2/ Za jedną z pierwszych prób sporządzenia takiej syntezy rewidującej literaturę europejską XX wieku można uznać książkę A. Rosenfelda *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*, przel. B. Krawcowicz, Warszawa 2003.

3/ Zob. H. Rousso *The Vichy Syndrome: History and Memory in France since 1944*, trans. by A. Goldhammer, Cambridge, Mass. 1991.

Europy Środkowowschodniej. Właśnie w naszej części kontynentu, to znaczy w Polsce, Czechach, na Słowacji i Węgrzech nurt Holocaustowy należy do najżywszych – obfitujących w książki doniosłe (dość wskazać na Imre Kertésza czy Jachyma Topola), w dzieła zdolne dziś jeszcze konfliktować społeczeństwo i wykraczać poza literaturę, jak to stało się w przypadku sporu z Henrykiem Grynbergiem[5] czy dyskusji o *Sąsiadach* Jana Tomasza Grossa[6]. Sądzić można, że Zagłada, podobnie jak traumatyczne wspomnienie rządów totalitarnych, stanowią dla społeczeństw dawnego bloku sowieckiego słownik podstawowych pojęć politycznych, wobec których negocjuje się nową tożsamość państwa i społeczeństwa. Tożsamości tej nie da się zaś ustalić bez utraty oczywistości.

„Przemyśleć na nowo" historię literatur europejskich znaczyłoby najpierw zapytać o stosunek modernizmu i postmodernizmu – dwóch najsilniejszych formacji estetycznych XX wieku – do Holocaustu. Dla twórców awangardowych społeczeństwo było jednością funkcji, strukturą pozbawioną sprzeczności wewnętrznych lub wyposażoną w siłę ich usuwania, było wreszcie całością wpisaną w pewien proces kumulacji doświadczeń, który zmierza do osiągnięcia jednego z projektowanych – ale zawsze przewidywalnych, należących do jakiegoś porządku – celów ostatecznych. Czy należąca do modernizmu awangarda, ze swoimi kategoriami całości, spójności i ewolucyjności, była w stanie dostrzec nadchodzące niebezpieczeństwo?[7] Czy rewolucyjne i funkcjonalistyczne poglądy, widoczne w programach włoskiego, rosyjskiego i polskiego futuryzmu, rosyjskiego LEF-u, konstruktywizmu, Bauhausu, nie czyniły z artystów obojętnych – a niekiedy entuzjastycznych – obserwatorów procesu totalitaryzacji?

Charakterystyczny dla zdecydowanej większości ugrupowań brak reakcji na antysemityzm czy na ustawy norymberskie stanowił sygnał, że pożądana jedność była dla awangardy ważniejsza niż zabijana inność; ale właśnie owa obojętność kierunków awangardowych dowodziła, że antymieszczańskość, tak silnie ciążąca nad ich światopoglądem, była jedną z największych pułapek myślowych sztuki XX wieku. Można było, jak się okazuje, nienawidzić burżuazji, pragnąć sprawiedliwości społecznej i pokoju na świecie, i wspierać totalitaryzm. Dokładniej rzecz ujmując: awangardowe myślenie miało charakter dychotomiczny (albo-albo) i wspierało się na całościowych projektach porządku społecznego, nie zaś na prawach jednostki. Stąd lewicowe ugrupowania awangardowe były antyfaszystowskie, ale jednocześnie

---

4/ Zob. np. D.J. Goldhagen *Gorliwi kaci Hitlera. Zwyczajni Niemcy i Holocaust*, przeł. W. Horabik, Warszawa 1999; C.R. Browning *Zwykli ludzie: 101. Policyjny Batalion Rezerwy i „ostateczne rozwiązanie" w Polsce*, przeł. P. Budkiewicz, Warszawa 2000.

5/ Zob. M. Zaleski *Różnica*, w: tegoż *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996; J. Tokarska-Bakir *Skandalista Henryk Grynberg*, „Res Publica Nowa" 2003 nr 6.

6/ Zob. także M.C. Steinlauf *Pamięć nieprzyswojona. Polska pamięć zagłady*, przeł. A. Tomaszewska, Warszawa 2001.

7/ Zob. Z. Bauman *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995, s. 15-18.

prototalitarne. Z kolei instytucjonalizacja awangardy, która przed wojną dokonała się we Włoszech czy Rosji Sowieckiej, po II wojnie zaś w bloku państw socjalistycznych, dowodzi, że cele państwa totalitarnego – osiągnięcie stanu społecznej jedności, administrowanie całością – znajdowały się niebezpiecznie blisko zamierzeń twórców.

Można więc zaryzykować hipotezę, że rozpad awangardy, przebiegający od lat czterdziestych przez fazy rozpaczliwych prób odnowienia czy kontynuacji, nie nastąpił w latach sześćdziesiątych, lecz tak naprawdę w czasie Holocaustu: kto bowiem nie rozumiał, że obojętność na Zagładę jest przejawem myślenia totalitarnego, ten chwilę później budził się na posadzie państwowego awangardysty, kto zaś widział zbrodnię, ten rozpoczynał demontaż awangardowych złudzeń funkcjonalności języka, niezbędności twórców czy racjonalności historii.

Być może właśnie z tego demontażu rodzi się postmodernizm. Staje on bowiem po stronie różnicy, a nie podobieństwa, po stronie inności, nie zaś jedności, po stronie bezcelowości lub wielości celów, a przeciwko funkcjonalizmowi jako zasadzie porządkującej życie społeczne. Myślenie postmodernistyczne, jak pisze jeden z badaczy, „powinno uwypuklać dysonans, rozłączność, rozbieżność, mnogość, różnicę, zmianę, przeciwko tym, którzy chcieliby kontynuować poszukiwanie jedności, tożsamości, obecności, trwałości, podstaw, struktury i istoty"[8]. Tak silna opozycja względem myślenia nowoczesnego wywodzi się z przeświadczenia, że kategorie całościowe ufundowały Zagładę. Myśląc o kulturze trzeba zawsze pamiętać, że ma ona swoje implikacje społeczne. „Jeśli dziś istnieje jakaś kwestia polityczna lub etyczna i jeśli gdzieś istnieje Przymus, to musi się on wiązać z przymusem nawiązywania do Auschwitz"[9], stwierdził Jacques Derrida. Holocaust w tym ujęciu to kamień nagrobny nowoczesności i płynny fundament ponowoczesności; od Zagłady nie można już zapominać, że „Auschwitz rozszerzyło nasze wyobrażenie o możliwości używania przemocy przez państwo. Została pokonana bariera tego, co przez tysiąclecia było uznawane za dopuszczalne w ramach działań politycznych. Okres nazistowski służy jako ostrzeżenie przed tym, czym aż nazbyt łatwo możemy się stać, kiedy staniemy w obliczu politycznego lub gospodarczego kryzysu o przytłaczających rozmiarach"[10].

Postmodernizm w jakiejś mierze rodzi się z doświadczenia klęski, jaką poniosła kultura w zetknięciu z Holcaustem[11]. „Wszelka kultura po Oświęcimiu, włącznie

---

8/ D. Wood *Introduction*, w: *Derrida and Difference*, red. D. Wood, R. Bernasconi, Evanston, IL 1988, s. IX; cyt. za: A. Milchman, A. Rosenberg *Eksperymenty w myśleniu o Holocauście. Auschwitz, nowoczesność i filozofia*, przeł. L. Krowicki, J. Szacki, Warszawa 2003, s. 54.

9/ *The Lyotard Reader*, A. Benjamin, B. Blackwell, Oxford 1989, s. 387.

10/ R.L. Rubinstein *The Cunning of History: The Holocaust and the American Future*, New York 1987, s. 2; cyt. za: A. Milchman, Alan Rosenberg, *Eksperymenty...*, s. 14.

11/ Postmodernizm – między innymi dzięki przemyśleniu Holocaustu – porzucił poszukiwanie Prawdy fundamentalnej, uznając, że ma ona zawsze charakter dyskursywno-instytucjonalny i zależny od kontekstu; rozstanie z filozofią pierwszych

z jej najwnikliwszą krytyką, jest śmietniskiem", stwierdził Adorno[12]. Odtąd „myślenie, aby pozostało prawdziwe, musi myśleć również przeciwko sobie. Jeżeli nie mierzy się ono tym, co najskrajniejsze, co umyka pojęciu, to z góry nabiera cech akompaniamentu, którym SS zwykła była zagłuszać krzyki swoich ofiar"[13]. Wydaje się, że literatura po Zagładzie staje się właśnie takim myśleniem i pisaniem przeciwko sobie – praktykowaniem wielości i sprzeczności, ustawicznym testowaniem różnych wzorców opowiadania, ciągłą zmianą perspektyw, poszukiwaniem języka, który nie da się zredukować do pojęcia. Ten negatywny związek ponowoczesności z nowoczesnością powoduje, że nie należy dekretować absolutnego początku, radykalnego cięcia w historii. Ponowoczesność nie ma do zaproponowania niczego – przynajmniej chodzi o politykę umożliwiającą masowe zabijanie – poza nicowaniem istniejącego porządku.

Rzec więc można, że Zagłada stała się, czy też ostrożniej: staje się dla ponowoczesnej filozofii i literatury swego rodzaju Księgą Wyjścia – tekstem, do którego ustawicznie się wraca i który zawsze prowadzi nas na wygnanie.

Krzyk, bełkot, nie-mowa

W filmie Roberto Benigniego *Życie jest piękne* jedna z pierwszych scen obozowych przedstawia oficera SS, który przekazuje więźniom nowy regulamin życia. W charakterze tłumacza występuje główny bohater, Guido, który n i e z n a n i e m i e c k i e g o. Rozpoczyna się absurdalna translacja: oficer wyrzuca z siebie gardłowe i chrapliwe dźwięki, jego zdania są apodyktyczne, a intonacja – groźna. Guido powtarza jego gesty, operuje podobnej długości zdaniami, naśladuje intonację, ale mówi coś zupełnie innego (i to wyłącznie do swojego synka, Giosuè, przedstawiając mu pobyt w obozie śmierci jako „grę o prawdziwy czołg"; w grze tej, na przykład, „Nie wolno prosić o dokładkę deseru", a „Kto poskarży się mamie, traci dwa punkty").

Ta scena, choć prawie burleskowa, odsłania jakąś zakrytą stronę udziału języka w Zagładzie. Najpierw uświadamiamy sobie wielojęzyczność ofiar i jednojęzyczność katów. Na pierwszy plan, zarazem pozornie i całkiem realnie, wysuwa się więc problem przekładu. Zagadnienie jest całkiem prawdziwe (o pozorności – za chwilę), ponieważ Holocaust był zjawiskiem zakorzenionym w nacjonalizmie, a jednocześnie przybrał rozmiary ponadnarodowe, co pociąga za sobą konieczność studiów multilingwistycznych.

Ile języków musiałaby uwzględnić ewentualna synteza literatury Shoah? Nie unieważniając odpowiedzi na to pytanie, możemy założyć, że każda liczba będzie

---

zasad stanowi zachętę do tworzenia „przeciwnarracji", które podważają dominujące wersje historii. Piszą o tym A. Milchman i A. Rosenberg w cytowanej książce (rozdz. *W obliczu paradoksu postmodernizmu i Holocaustu*).

12/ T.W. Adorno *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986, s. 515.

13/ Tamże, s. 512.

tu zbyt mala. Jest tak, ponieważ w gettach i obozach powstawały stylistyczne i lingwistyczne mieszanki, które niepomiernie wydłużają listę języków. Obozowy żargon – poświadczony w setkach zapisów dokumentarnych, w prozie Borowskiego czy Mariana Pankowskiego, także, na przykład, w dramacie Mieczysław Lurczyńskiego *Alte garde*[14] – sprawia dodatkowy problem: oto do spisu języków dochodzi nie tylko „lagerszpracha", lecz jeszcze zagadnienie tłumaczenia, kwestia – jak to nazwała Eva Hoffman – „zagubionego w przekładzie". Jest to, rzecz jasna, przypadek każdego tekstu; tym silniej jednak odsłania się dramatyczność nieprzekładalnego, gdy w grę wchodzi wypowiadanie spraw kluczowych dla życia i nie posiadających gotowych znaków.

Primo Levi pisze w książce *Czy to jest człowiek?* o trzyletnim dziecku w Oświęcimiu, którego jedynym znakiem identyfikacyjnym był numer wytatuowany na przedramieniu. Imię – Hurbinek – nadali chłopcu inni więźniowie. Hurbinek wymawiał tylko jedno, niezrozumiale słowo: „massklo" albo „matisklo". Parafrazując tytuł książki Leviego można by zapytać: czy to jest język? A może jest tak – każdy czytelnik Holocaustowych tekstów z pewnością choć raz nad tym się zastanawiał – że właśnie owo niezrozumiałe słowo, które stanowiło cały język Hurbinka, powinno być traktowane jako model tamtego języka. Mówiąc inaczej, nawet gdy obcujemy z tekstami Zagłady napisanymi w języku zrozumiałym, powinniśmy widzieć w nim słowa z naszego i zupełnie obcego świata, ekspresję niepojętą i zarazem kluczową. Słowo, które wypowiada Hurbinek, należy wyłącznie do niego, a jednocześnie współtworzy w s p ó l n y j ę z y k o b c y – jedyny kod, który nie mógłby posłużyć za podstawę segregacji świata, złożony z osobnych znaków nie należących do żadnej składni, wyzbyty iluzji jakiejkolwiek przyległości do świata. Jak stwierdził Imre Kertész, „Holocaust nie ma i nie może mieć swojego języka"[15]. Znaczy to, że opowieść o Zagładzie zawsze jest snuta w języku ponadnarodowym, odpowiadającym ponadnarodowości Holocaustu, a jednocześnie w języku obcym, wydobywającym złowrogą obcość tkwiącą we wspólnych wartościach.

I tu właśnie docieramy do pozorności zagadnienia przekładu i wielojęzyczności. Scena z filmu Benigniego, a także jednoelementowy słownik Hurbinka

---

14/ Prwdr. pod tytułem *Stara Gwardia*, Hanover 1946; wyd. II – *Alte Garde*, Londyn 1970; wyd. III – *Die Alte Garde*, w: *Polski dramat emigracyjny 1939-1969. Antologia*, wybór i oprac. D. Ratajczakowa, Poznań 1993. O dramacie tym – zob. E. Guderian-Czaplińska *„Alte Garde" Mieczysława Lurczyńskiego*, w: *Teatr i dramat polskiej emigracji 1939-1989*, red. I. Kiec, D. Ratajczakowa, J. Wachowskiego, Poznań 1994. *Nota bene*, Lurczyński uważał, że z powodu języka dramat nie powinien być szeroko rozpowszechniany; w przedmowie do dramatu pisał: „Język tej książki, język gnojowiska ludzkiego, zmusza mnie do ścisłego nadzorowania całej imprezy wydawniczej. [...] Zdaję sobie dokładnie sprawę, że książka ta nie jest przeznaczona dla ogółu czytających. Biję ją w ilości 200 egzemplarzy, z tym, że każdy tom będzie osobiście przez mnie wysyłany ludziom, którzy wytrzymają surowy oddech wiejący z jej kart".

15/ I. Kertész *Język na wygnaniu*, przeł. E. Sobolewska, Warszawa 2004, s. 194.

uświadamiają, że ani pełny wykaz języków Zagłady (jej gwar, dialektów, żargonów), a także najstaranniej omówiona kwestia przekładu niczego nie wyjaśnią. Może nawet: im bardziej będą wyjaśniały, im bliżej znajdą się jakiegoś semantycznego rdzenia wspólnego dla różnych języków, tym pełniej zmistyfikują ową rzeczywistość. Ten paradoks Achillesa wynika stąd, że w kontekście Zagłady przeświadczenie o języku jako najważniejszym w ludzkim uniwersum narzędziu komunikacji, a także przekonanie o istnieniu istoty języka okazało się żałosne i zabójcze. Nie ma takiego języka, który mógłby wyrazić prawdę Zagłady, ponieważ język niczego nie wyraża, a Zagłada nie ma swojej prawdy.

Język, jak widzieliśmy u Benigniego, nie jest ani jedynym, ani najważniejszym narzędziem komunikacji: bez gestów, intonacji, kontekstu – byłby niezrozumiały. Kiedy zaś pojawiają się gesty, intonacja i kontekst – jest prawie nieważny. Nie musimy rozumieć słów przemocy, jeśli przemoc sama nie dba o to, by cokolwiek poza całkowitym posłuszeństwem wynikało z rozumienia. Jeśli w Zagładzie objawiła się jakaś istota języka, to najpewniej wiązała się ona z magiczną jego funkcją – stwarzaniem rzeczy poprzez słowa. I właśnie ona – moc kreacyjna – okazała się całkowicie obojętna rozumieniu. Ten, kto może używać języka tak, jak bóg, ten, kto może poprzez język stanowić o czyimś życiu, nie dba o to, czy jest rozumiany. Od przedmiotów, którymi włada, oczekuje wyłącznie posłuchu, a nie słuchania. I na odwrót: język skrajnej przemocy pojmujemy bez rozumienia; wiemy, co on nam mówi, nie rozumiejąc słów – wiemy, że nakłada na nas obowiązek całkowitego posłuszeństwa i że zapowiada ostateczne konsekwencje za najdrobniejsze odstępstwo. Aby taki język mógł być narzędziem komunikacji, jego „istota" musiałaby być nie tyle przekładalna, co symetryczna, przechodnia, zwrotna, to znaczy musiałaby w równej mierze przysługiwać „stwórcy", co przedmiotom stwarzanym. Bez tej przechodniości język okazuje się przede wszystkim n a r z ę d z i e m d y s c y p l i n u j ą c y m. I tylko jako składnik dyscypliny może być uważany za narzędzie.

Oto więc wyłożone w największym skrócie wyzwania językowej strony Zagłady rzucone refleksji o literaturze. Staje ona przed obowiązkiem uwzględnienia i pieczołowitego – z ducha dziewiętnastowiecznego – skompletowania niepoliczalnej wielości języków ofiar, przed obowiązkiem określenia reguł przekładu, wprowadzenia systematyzacji. Jednocześnie wszelkie działania porządkujące napotykają, odsłoniętą przez Holocaust, zakrytą stronę języka: nie jest on narzędziem porozumienia, nazywania świata i wyrażania uczuć – im pełniej służy bowiem tym celom, tym bliższy jest narzędziu dominacji i metodzie stwarzania świata. O istocie języka nie decydują bowiem znaki i znaczenia, lecz relacje między tymi, którzy coś do siebie mówią. Z punktu widzenia języka i przekładu Holocaust był pojednaniem różnic lingwistycznych i usunięciem tej cząstki każdej wypowiedzi, której nie da się przełożyć.

Nieprzystawalność

Być może Zagłada – i jej szczególny nie-język[16] – nakazuje uznać nienazywalność świata i niewyrażalność przeżyć za komunikacyjną regułę, nie zaś wyjątek. Holokaust nakazuje jednak odróżnić modernistyczne i postmodernistyczne rozumienie tych kwestii.

W praktyce modernistycznej „wyrażanie niewyrażalnego" polegało na estetycznym formowaniu tego, co bytowo niesamoistne – tego więc, co przed aktem ekspresji znajdowało się w stanie płynnym, niegotowym, niekompletnym. A skoro chaos, płynność, zakłócenie porządku i nieprzystawalność do wzoru jest tym, co Inne, tedy można uznać, że nowoczesna ekspresja rodziła się z lęku i fascynacji Innością. Rewersem takiego podejścia do bytu była chęć zapanowania nad Innością[17] – poprzez oswojenie, marginalizowanie lub wykluczenie. Inne, doświadczane negatywnie, mogło dojść do głosu pod postacią ekscentryzmu, dziwaczności, wyjątku, przedmiotu adorowanego lub potępianego.

Wydaje się, że to nie zmiana podejścia do „niewyrażalnego", lecz zmienione nastawienie do Innego zadecydowało o przekształceniach sztuki dwudziestowiecznej. W miejsce Innego jako – fascynującej lub groźnej – alternatywy ładu, jako tego, co samym swoim istnieniem kwestionuje porządek, pojawia się Inność jako nieusuwalny składnik każdej Normy. Ponowoczesność przechodzi więc od zainteresowania „stylami widzenia" – które Inność pozwalały widzieć na różne sposoby – do refleksji nad samym „patrzeniem". Jeżeli poznawanie rzeczywistości jest możliwe tylko dzięki wprowadzaniu różnic, to sztuka ponowoczesna chce umożliwić zobaczenie mechanizmów różnice wytwarzających. „Zobaczyć to, co umożliwia widzenie"[18], „wypowiedzieć to, co czyni możliwym wypowiadanie", „poznać to, co

---

16/ Określeniem tym posłużyła się Maria Janion w artykule *Nie wiem*, w: *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 397.

17/ Zasadniczą inspirację w tym fragmencie zawdzięczam tekstowi R. Nycza *„Wyrażanie niewyrażalnego" w literaturze nowoczesnej*, w: tegoż *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

18/ Pisze o tym m.in. M. Jay w swojej książce *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1993; polski przekład fragmentu: M. Jay *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, przeł. J. Przeźmiński, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. i wst. R. Nycz, Kraków 1998. Autor omawia uprzywilejowaną pozycję oka i wytwarzaną przez to – charakterystyczną dla każdego hegemona – ślepotę, która wyraża się w dostosowywaniu rzeczywistości do schematów obrazowych wykształconych przez kulturowe szkoły widzenia. Innymi słowy: wzrokocentryzm to kulturowa dominacja patrzenia, które nie widzi, ponieważ wykształciła go tradycja bezcielesnego podmiotu patrzącego i transcendentalnej perspektywy. W konsekwencji nasze widzenie dwojako lekceważy powierzchnię rzeczy: po pierwsze nakłada na świat widziany schematy wyglądowe, które powodują, że „wiedzieć" poprzedza „widzieć"; po wtóre, jako czynność osadzona w tradycji transcendentalizmu, patrzenie takie pomija warstwę zwierzchnią, rzekomo po to, by przeniknąć do środka – by „okiem umysłu" lub „oczyma duszy" – zobaczyć prawdę (ta

warunkuje poznawanie"[19] – wszystkie te zadania wywołują inną niż modernistyczna niewyrażalność. Oto bowiem Inność okazuje się nie tylko najgłębiej ukrytym, fundamentalnym składnikiem każdego ładu społecznego, lecz także warunkiem samego widzenia Inności. Inaczej mówiąc, ponowoczesność uświadamia, że każde opowiadanie o społecznym zróżnicowaniu i społecznej wielości jest samo w sobie cząstką owej wielości. Inność pozostaje niewyrażalna, traci jednak swój negatywny odcień[20].

Pod tym względem Zagłada okazała się skrótem z historii nie/wyrażalności. Bierze ona swoje źródło z precyzyjnie zaplanowanego świata, który w całości swojej był racjonalny, a więc stal po stronie języka, i zarazem w całości swojej był a-logiczny – oszalały, obłąkańczy, przeciwjęzykowy. Dlatego refleksja nad Zagładą ustawicznie krąży pomiędzy uznaniem prawdziwości każdego dokumentu Holocaustowego i świadomością, że każdy z nich przedstawia tylko cząstkę Zagłady, a ponadto, że owe cząstki nigdy nie poskładają się w całość[21]. Jak napisał jeden z badaczy: „rzeczywistość Holocaustu zatraca się zawsze, kiedy podejmuje się próbę jego przedstawienia"[22].

---

zaś nakazuje traktować skórę świata jako nieistotną bądź nawet zwodniczą zasłonę). Dla Jaya natomiast, jak pisze Borkowska w omówieniu sztuki widzenia u Haliny Poświatowskiej, „najważniejsze jest to, czego się nie widzi lub nie zauważa i co umyka uwadze – nie dlatego, że jest głęboko ukryte, ale dlatego, że, jak trawa, spoczywa na powierzchni" (G. Borkowska *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej*, Kraków 2001, s. 150).

19/ P.K. Feyerabend, zastanawiając się nad sposobami ujawniania presupozycji, wskazuje na środki literackie: „[...] jak jest możliwe zbadanie czegoś, czym posługujemy się nieustannie? Jak zanalizować terminy, w których zwyczajowo wyrażamy nasze najprostsze, najbardziej bezpośrednie obserwacje, odsłaniając ich presupozycje? Jak odkryć ten rodzaj świata, który zakładamy, gdy postępujemy tak, jak postępujemy? Odpowiedź jest jasna: nie możemy odkryć tego od wewnątrz. Potrzebujemy zewnętrznego standardu krytyki, potrzebujemy zbioru alternatywnych założeń lub – jako że założenia te będą dość ogólne, tworząc jak gdyby cały alternatywny świat – potrzebujemy świata fikcyjnego w celu odkrycia cech świata realnego, który, jak sądzimy, zamieszkujemy (a który naprawdę jest może tylko kolejnym fikcyjnym światem)" (*Przeciw metodzie*, s. 30).

20/ Zob. J.-F. Lyotard *Odpowiedź na pytanie: co to jest ponowoczesność?*, w: tegoż *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982-1985*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 27: „Musi wreszcie stać się jasne, że naszym zadaniem nie jest dostarczanie rzeczywistości, ale wynajdywanie aluzji do tego, co daje się pojąć, a nie może być przedstawione".

21/ Literatura na temat problemów przedstawiania Zagłady jest bardzo obszerna – do podstawowych studiów należą: O. Bartov *Murder in our Midst: The Holocaust, Industrial Killing and Representation*, New York 1996; D. LaCapra *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*, Ithaca and London 1994.

22/ A. Easthope *Holocaust i niemożność przedstawienia*, przeł. M. Pietrzak-Merta, „Res Publica Nowa" 1997 nr 11, s. 65.

Zatrata bierze się stąd, że „Projekt ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej" był od początku obarczony przekleństwem niemożliwego nazywania – zakazanego, lecz także niespełnialnego. Najpierw był zakaz:

> Chcę także odnieść się w waszej obecności do naprawdę poważnego problemu. [...] Mam tu na myśli ewakuację Żydów, likwidację narodu żydowskiego. [...] Większość z was musi wiedzieć, co to znaczy zobaczyć sto albo pięćset, albo tysiąc leżących obok siebie cial. Wytrzymać to i – poza przypadkami ludzkiej słabości – zachować naszą siłę, oto co czyni nas twardymi. Ta chwalebna karta naszych dziejów jest i pozostanie niezapisana.

Powyższe słowa wypowiedział Heinrich Himmler[23]. Rzadko w dziejach powszechnych trafiają się zdania tak brzemienne w skutki – zdania, z których wyprowadzić można historię kilku milionów ludzi. Tymczasem ten krótki fragment, niezbyt udany retorycznie, prostacki w swym patosie, mieści w sobie odwrotność aktu stworzenia. Zapowiada masowy mord („likwidacja narodu"), sygnalizuje technicyzację zabijania („tysiąc leżących obok siebie cial"), nadaje wzniosłość skrajnemu złu („wytrzymać to [...] oto co czyni nas twardymi"). Ale jest w tych słowach coś jeszcze – jakiś szczególny związek pomiędzy zagładą i zapisem. To nie tylko wyraźnie formułowany zakaz utrwalania[24], niemal boski zakaz sporządzania wizerunków, lecz także coś, co można nazwać przekleństwem niewyrażalności.

Dziś, niemal 60 lat po Holocauście, wiemy, że – na szczęście – istnieją niezliczone teksty o Zagładzie. Himmlerowska przepowiednia, że ta karta „jest i pozostanie niezapisana", nie sprawdziła się. Równocześnie jednak słowa Himmlera zostały wypowiedziane z wnętrza historii całkowicie europejskiej, choć przerażająco obcej, wcielającej ideę racjonalnego ładu, ale niezrozumiałej, przeprowadzonej z technologiczną perfekcją, ale barbarzyńskiej, wypowiadanej w prostym języku rozkazów i wrzasków, ale nielogicznej. W czasie Zagłady, albo nawet w Zagładzie samej, apogeum osiągnęły najistotniejsze idee europejskiej kultury – idee ładu, wspólnoty, prawa stanowionego przez człowieka, panowania nad historią i funkcjonalności społecznego zorganizowania. I właśnie te idee okazały się zbrodnicze. Dlatego historia Holocaustu nie daje się do końca nazwać, wyrazić, opisać. W tym sensie, zgodnie ze słowami Himmlera, karta zawsze pozostanie w jakiejś części niezapisana. Poświadczają to słowa wypowiadane z drugiej strony:

„Nie ma takiego człowieka, który by mógł powiedzieć całą prawdę o Oświęcimiu", stwierdził Józef Cyrankiewicz, zeznający jako świadek przed Najwyższym Trybunałem Narodowym w warszawskim procesie Rudolfa Hssa, komendanta obozu w Oświęcimiu[25].

23/ Cytuję za: L. Dawidowicz *A Holocaust Reader*, New York 1976, s. 130-134.

24/ Zob. także H. Arendt *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. A. Szostkiewicz, Kraków 1987, s. 298: „Państwo totalitarne każe pogrążyć się swoim przeciwnikom w anonimowym milczeniu" (są to słowa Petera Bamma, niemieckiego lekarza, który odbywał służbę na froncie wschodnim).

25/ Cytuję za: H. Korotyński *Kiedy będziemy znali Oświęcim?*, „Odrodzenie" 1947 nr 34.

„Wiem, że nie powiedziałem wszystkiego. Nie sądzę, by ktokolwiek mógł powiedzieć wszystko o tej nowoczesnej metodzie miażdżenia psychicznego i fizycznego milionów ludzi", pisze Mieczysław Lurczyński[26].

„Za wargami/ czeka niewypowiadalne/ targa pępowiną słów", napisała Nelly Sachs w wierszu *Hinten den Lippen* (*Za granicą warg*).

Ta rozmyślnie przypadkowa mieszanka cytatów – dająca się wydłużyć w setki i tysiące – zaświadczyć powinna, że historia Holocaustu, przedstawiana w dziennikach, zeznaniach, wspomnieniach i wybitnych utworach literackich, to tekst obarczony przekleństwem Penelopy – tekst równocześnie tkany i niszczony. Słowa układają w nim autorzy, a dzieła niszczenia dokonuje niewyrażalne – słowa wyługowane z sensu, język wyeksterminowanych znaków, znaki zatrzymywane za bramą wspomnień. Paradoks Holocaustu polega więc na tym, że ci, którzy przeszli drogę śmierci do samego końca, nie żyją, ci zaś, którzy przeżyli, nie wiedzą wszystkiego. To, co wiedzą, i tak sprawia, że żyją z wyrwanym językiem[27].

Inna literackość

Piśmiennictwo Holocaustu niemal od samego początku przenika ostry konflikt pomiędzy imperatywem świadectwa i – nazwijmy to tak – nieufnością wobec stylu. Konfrontacja grozy i tradycyjnych poglądów na temat literatury sprawiała, że pierwsi komentatorzy wypowiadali się zdecydowanie przeciwko stosowaniu jakichkolwiek chwytów artystycznych[28]. Oto kilka zdań spośród dziesiątków:

Michael Wyschogrod:

> Jestem głęboko przekonany, że sztuka jest tutaj czymś niestosownym. Sztuka umniejsza wrażenie, jakie wywiera cierpienie. [...] Dlatego zabronione jest tworzenie literatury o holocauście. [...] Każda próba przetworzenia holocaustu przez sztukę jest jego umniejszeniem i musi owocować słabą sztuką[29].

Elie Wiesel:

> W następnym pokoleniu nadal można i trzeba będzie powiedzieć: nie istnieje i nie może istnieć nic takiego jak literatura Holocaustu. Samo to pojęcie jest wewnętrznie sprzeczne.

26/ *Die Alte Garde*, Poznań 1993, s. 30.

27/ Nawiązuję tu do znanego fragmentu książki Primo Leviego *Czy to jest człowiek?*, przeł. H. Wiśniowska, Warszawa 1996: „Powtarzam, my, którzyśmy przeżyli, nie jesteśmy prawdziwymi świadkami. [...] Nie dotknęliśmy dna. Ci, którzy to uczynili, którzy zobaczyli Gorgonę, nie powrócili, by opowiedzieć, lub wrócili niemi".

28/ Ten sam pogląd dominował w ujęciach badawczych – zob. np. J. Sawicka *Uciec od literackości*, w: *Swiadectwa i powroty nieludzkiego czasu*, red. J. Swięch, Lublin 1990, s. 35: „Dokument posiada tu tę wyższość nad fikcją, że umożliwia zrozumienie zjawiska, które przy tworzeniu fabuły czy podkreślaniu literackości ujęcia można było przyjmować odmiennie, nie jako rzeczywiste, kluczowe doświadczenie człowieka XX wieku".

29/ *Some Theological Reflections on the Holocaust*, „Response" 1975 nr 25, s. 68; cyt. za: A. Rosenfeld *Podwójna śmierć...*, s. 28.

Auschwitz neguje każdą formę literatury tak, jak opiera się wszelkim systemom, wszelkim doktrynom. [...] Powieść o Auschwitz nie jest powieścią albo nie jest o Auschwitz. Sama próba napisania takiej powieści jest bluźnierstwem.[30]

Elie Wiesel:

[...] przez samą swą naturę Holocaust opiera się literaturze.[31]

W zdaniach tych nakładają się dwa poglądy: ontologiczny, wedle którego literatura Holocaustu jest niemożliwa, oraz moralny, wedle którego jest niestosowna. Przedstawiciele pierwszej tezy widzieli w Zagładzie coś z istoty swej nie podlegającego literaturze, coś obcego względem niej i nie dającego się w sztukę przetworzyć. Zwolennikom drugiego poglądu chodziło zaś o to, by literatura nie upiększała grozy odczłowieczonego świata, by język dochowywał maksymalnej wierności przeżyciom, by nic nie przesłaniało rzeczywistości koncentracyjnej. Uzasadnieniem wspólnym dla obu wydaje się przekonanie, że teksty o Holocauście są przekazami pełniącymi inne funkcje niż estetyczne – że nie podlegają ocenom artystycznym lub nawet, że kwestionują dotychczasowe kryteria literackości. Zadaniem pisania o Zagładzie nie jest dodawanie piękna do tragedii, lecz mówienie prawdy – stanowienie przekazu całkowitego, który spełnia się sam w sobie i który pozostaje tożsamy z rzeczywistością.

W miarę upływu lat i w miarę przybywania książek sprawy jednak poczęły się komplikować. Coraz częściej dostrzegano bowiem, że nie istnieje styl przezroczysty, język spełniający wymóg przylegania do świata, pisanie wolne od związków z konwencjami. Ewolucję poglądów na ten temat widać przykładowo w opiniach Grynberga, jednego z najważniejszych twórców literatury Holocaustu. W polowie lat osiemdziesiątych Grynberg stwierdzał:

Uniwersalność i generalizacja niezbędna jest wielkiej literaturze i sztuce, ale w tym nowym doświadczeniu już nie chodzi o wielką literaturę ani o wielką sztukę, lecz o prawdę – jak najbardziej n i e a r t y s t y c z n ą. Uogólnienie przykrywa ją.[32]

Kilkanaście lat później w poglądach pisarza następuje drobna modyfikacja:

Oszczędność i skromność środków w literaturze holocaustu wydaje mi się wręcz obowiązkowa. Holocaust ma takie wymiary, które wymagają dystansu. Im bliżej, tym mniej widać.[33]

30/ *For some Measure of Humility*, „Sh'ma" 1975 nr 5/100, s. 314; cyt. za: A. Rosenfeld *Podwójna...*, s. 28.

31/ *One Generation After*, w: *One Generation After*, trans. into English by L. Edelman and the Author, New York 1970, s. 10; cyt. za: A. Rosenfeld *Podwójna...*, s. 36.

32/ H. Grynberg *Holocaust w literaturze polskiej*, w: *Prawda nieartystyczna*, Warszawa 1994, s. 160.

33/ H. Grynberg *Szkoła opowiadania*, w: *Lekcja pisania*, red. M. Sznajderman, Czarne 1998, s. 73.

Różnica poglądów polega na tym, że w pierwszym cytacie Grynberg, jak wielu innych, ostro przeciwstawia sobie literaturę i prawdę, w drugim – uznaje możliwość używania środków literackich, choć z umiarem. W opinii tej literatura jawi się jako konieczne narzędzie budowania dystansu, bez którego „mniej widać". Znaczy to, że literatura jest potrzebna, by „zobaczyć więcej", i jako taka okazuje się niezbędna w pisaniu o Zagładzie. Jeszcze wyraźniej wypowiedziała to w piśmiennictwie polskim Hanna Krall, która stwierdziła:

> Tragedie pozbawione formy są czymś bezwstydnym. Forma oddala na odległość, która pozwala w ogóle opowiadać.[34]

Wraz z tym poglądem znaleźliśmy się na antypodach wyjściowego konfliktu między prawdą i pięknem. Teraz środki literackie są nie tylko możliwe, lecz niezbędne. Bez literatury – stylu i kompozycji – nie powstanie żaden tekst; ponadto, skoro forma pozwala komunikować, więc forma pozwala też rozumieć. Wydaje się, że stąd już tylko jeden krok do następnego rozpoznania – że literackość jest nieunikniona. Współczesne literaturoznawstwo od wielu lat odkrywa bowiem, że literackość istnieje poza wyborem, że nawet najbardziej niekonwencjonalny tekst pozostaje tekstem, a więc kombinacją rozmaitych porządków kompozycyjnych i stylistycznych. Stwierdzenie to dotyczy również dokumentów, co znaczy, że także one należą do uniwersum literackości. W niczym nie odbiera im to wiarygodności, powoduje jednak, że czytanie tekstów holocaustowych musi uwzględnić owo konieczne zapośredniczenie, jakie wchodzi pomiędzy język i rzeczywistość. Interpretacja może więc prowadzić w stronę swoistej archeologii tekstu, czyli odkrywania kolejnych warstw – konwencji, gatunków, stylów – które spoczywają w dokumencie, świadcząc o komunikacyjnej kulturze, do której należał autor i do której wprowadza czytelnika. Co więcej, właśnie taka archeologia tekstowa pozwala zrekonstruować rodzaj reakcji lekturowej projektowanej przez autora, a także rozmaite konflikty, jakie zachodzą, na przykład, pomiędzy nowoczesną rzeczywistością zabijania i przednowoczesną konwencją zapisu. I wreszcie perspektywa taka pozwala samemu czytelnikowi zachować świadomość, że i on jest uczestnikiem rzeczywistości komunikacyjnej, w której posługuje się rozmaitymi konwencjami – więc nie ma bezpośredniego dostępu do świata, a zatem nie powinien traktować swojego rozumienia tekstu/rzeczywistości jako obiektywnego, skończenie prawdziwego i rozstrzygającego.

Literackość w refleksji nad Holocaustem przeszła więc daleką drogę: początkowo niemożliwa i niepożądana, z czasem wartościowa i ważna, zbliża się do miejsca, w którym zostanie uznana za nieuniknioną. Jest to o tyle istotne, że pozwoli uświadomić, iż Zagłada wyłoniła się z prostackiej narracji, którą zbyt wielu ludzi uznało za prawdę ostateczną, a więc byt pozatekstowy. Tymczasem kto rozumie, że w ży-

---

34/ *Dramaturgia uczuć*; prwdr.: „Gazeta Wyborcza" z 13 IV 1997; przedruk w zbiorze: *Lekcja*....

ciu spieramy się o fabuły i metafory, ten prawdopodobnie przejawia mniejszą skłonność do stosowania przemocy.

Zagłada – koniec i początek

Holocaust przenicował historię Europy. Będąc wytworem podstawowych sił nowoczesności – racjonalizmu, nauki wolnej od weryfikacji etycznej, administracji i technologii[35] – odsłonił ich zbrodniczą stronę. Po Zagładzie niemożliwe stało się bezkrytyczne zaufanie do rozumu i państwa, a także do wszystkiego, co zbyt płynnie dostosowało się do prymatu zabijania. Dlatego właśnie przemyślenie Holocaustu nie ogranicza się do zebrania dokumentów opowiadających o gettach i obozach, lecz zwraca się ku teraźniejszości. Zwrot ten, mający charakter raczej trwały niż jednokrotny, polega na upartym sprawdzaniu podstaw naszej cywilizacji – jej podatności i odporności na pokusę administrowania śmiercią.

W owym procesie n i c o w a n i a t e r a ź n i e j s z o ś c i, wywracania jej zakrytych stron na zewnątrz, literaturoznawstwo okazuje się dziedziną, która tylko dlatego nie znajduje się w centrum, że sama nadała owemu centrum charakter ruchomy. Czytanie Zagłady przez nią uprawiane stwarza przecież szanse postawienia pytań o korzenie teraźniejszości. Na pierwszy rzut oka zagadnienia proponowane przez literaturoznawców – omówione skrótowo powyżej – są specjalistyczne: inna historia literatury polskiej i europejskiej, problemy języka, przekładu i nieprzekładalności, kwestia niewyrażalności, spór o literackość. Ale wystarczy uświadomić sobie charakter nicujący dzisiejszej refleksji literaturoznawczej, aby dostrzec, że podszewką tych zagadnień są żywotne złudzenia kultury europejskiej. Spróbujmy wymienić te iluzje, które przez stulecia funkcjonowały w refleksji humanistycznej jako idee fundamentalne (choć często bliżej im było do obsesji):

1. fiksacja na punkcie obiektywnej prawdy;
2. pojmowanie historii jako jednolitego nurtu;
3. przeświadczenie o możliwości pełnego przekładu cudzego tekstu;
4. oddzielanie tekstów literackich od „dokumentarnych".

Tymczasem literaturoznawstwo – nie tylko pod wpływem Holocaustu, ale w znacznej mierze za sprawą radykalności jego konsekwencji – pokazuje, że: 1. obiektywna prawda jest pewną narracją; 2. historia składa się z metafor, wśród których „nurt" to jedna z rozlicznych figur – nawet ona jednak skłania do konsekwentnego uznawania, że nurtów może być wiele, „nurt główny" zaś wyznaczają zwycięzcy; 3. nieprzekładalność i nieprzedstawialność są normami komunikacji międzyludzkiej; 4. różnica między dokumentem i literaturą tkwi w doborze figur retorycznych i sposobów opowiadania, nie polega zaś na radykalnej odmienności „prawdy" i „zmyślenia".

Refleksja o literaturze kwestionuje więc dominujące wersje społecznej świadomości w sposób równie uparty, co socjologia, politologia czy historiografia, a kwe-

35/ Odwołuję się w tym miejscu do interpretacji Holocaustu przeprowadzonej przez Z. Baumana w książce *Nowoczesność i Zagłada*, Warszawa 1992.

stionując – wymusza na wszystkich uczestnikach sporów coraz większą świadomość związku między społecznymi zachowaniami i narracjami, które nosimy w głowach.

Holocaust, jak z tego widać, zmusza do przemyślenia podstaw i do poszerzania pól krytycznej obserwacji. Tymczasem do listy skrótowo tu omówionych problemów dodać można kolejne: inwersje kategorii estetycznych[36]; historia szaleństwa w dobie totalitaryzmu (przez co można rozumieć zarówno sposób wyznaczania nierozumności przez rozum totalitarny, jak i szaleństwo doktryny państwowej); genologia Holocaustu, czyli próba określenia rodzajów i gatunków pisania powstałych w literaturze Zagłady (a więc poszukiwanie alternatywy dla greckiego podziału na lirykę, epikę i dramat); style odbioru[37], czyli historia zmiennych sposobów czytania literatury Zagłady, a także, zawsze potrzebny, przegląd dzisiejszych – dominujących i alternatywnych – modeli interpretacji.

Być może jest tak, że im więcej tekstów przybywa w Bibliotece Shoah, tym więcej problemów odkrywamy – zarówno w dziełach, jak i w naszej teraźniejszości. Być może na tym też polega jedno z najważniejszych zadań mówienia i pisania o Zagładzie – nie pozwolić, by ktokolwiek zakończył tę historię, występując z uzurpacją ostatniego słowa. W końcu od takiego dekretu wszystko się zaczęło.

36/ Wydaje się, że Zagłada jak żadne inne doświadczenie należy do tragiczności i jak żadne inne nie podlega komizmowi. Można jednak postrzegać zadanie sztuki po Zagładzie jako odzyskiwanie wszystkiego, co jego sprawcy usiłowali odebrać ofiarom – a więc zarówno wielości doświadczeń, jak i ich zmieszania. W pierwszym zakresie, dotyczącym tragiczności, konieczna inwersja wymaga, by kategorię tę pojmować nie jako nieuchronne i nieodwracalne zniszczenie pewnej wartości wywołujące oczyszczenie (zgodnie z tradycją Arystotelesa i Schelera), lecz, jako „zwycięstwo zła, które nie było konieczne, a jest nieodwracalne"; doświadczeniu temu towarzyszy „nie chłód, tylko obrzydliwe obnażenie ofiary i osób objętych poświatą tragedii" (J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1998, s. 109). Podobne „odzyskanie" prawa do komizmu – czyli do komicznej narracji o Zagładzie – nastąpiło za sprawą filmu *Życie jest piękne*, zaś komiks *Mysz* Arta Spiegelmana nie pozwala dłużej twierdzić, że sztuki niskie są z definicji czy istoty swojej niezdolne do przekazania złożoności Holocaustu. Krótko mówiąc, jeśli sztuka po Zagładzie ma swoją istotę, to jest nią kwestionowanie istoty (substancjalności) – jako że kategoria ta leży u podstaw wszelkich segregacji.

37/ Autorem terminu jest Michał Głowiński – zob. tegoż *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.

Agata BIELIK-ROBSON

Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość

...the human infant is born too soon
Christopher Lasch

1. Czas rzeczywisty, czas opowieści

Teza stwierdzająca istnienie ścisłego związku między czasem a tożsamością podmiotu stała się, przynajmniej od krytyk Kanta, filozoficznym komunałem. Od *Krytyki czystego rozumu*, przez husserlowskie *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, po Heideggera wizję temporalności *Dasein* w *Byciu i czasie*, za oczywiste uchodzi twierdzenie, że podmiot istnieje, konstytuuje się i potwierdza w czasie. Czas wydaje się naturalnym żywiołem subiektywności; powinna ona czuć się w nim tak samo dobrze, jak kantowski gołąb w powietrzu, który nie dostrzega oporu przyjaznego elementu:

> Czas nie jest niczym innym – pisze Kant w *Estetyce transcendentalnej* – jako tylko formą zmysłu wewnętrznego, to jest oglądania nas samych i naszego wewnętrznego stanu.[1]

Ten powszechnie utrwalony banał co do natury bytu podmiotowego pozostaje jedną z bardziej bezrefleksyjnych klisz filozofii nowożytnej. Im bardziej bowiem filozofia zgłębia naturę czasu, tym większych podejrzeń nabiera co do samej subiektywności. Jej rzekoma tożsamość w czasie, którą potwierdzać ma spójna autobiograficzna narracja, okazuje się coraz bardziej wątpliwa. Dobrą ilustracją tej

1/ I. Kant *Krytyka czystego rozumu*, przel. R. Ingarden, Warszawa 1957, s. 111; A33/B50.

reguły jest ewolucja Heideggera: od *Dasein*, w którym wciąż jeszcze tlą się resztki klasycznego podmiotu – do radykalnie odpodmiotowionych medytacji nad Wydarzeniem, w których czasowość staje się atrybutem samego Bycia i jego immanentnej historii (*Seynsgeschichte*). Im gruntowniej Heidegger zgłębia istotę temporalności, tym mniej miejsca w jego refleksji pozostaje dla pojęcia podmiotu. Tendencję tę jedynie potwierdza następujący po Heideggerze Derrida: jego krytyka pojęcia obecności – a zwłaszcza *présence* jako obecności w sensie temporalnym, czyli chwili teraźniejszej – natychmiast pociąga za sobą dekonstrukcję bytu podmiotowego.

Reguła ta znajduje swe odzwierciedlenie w dylematach, przed którymi stanęły współczesne studia nad narracją. Narracyjna koncepcja tożsamości, uprawiana przez takich myślicieli, jak Paul Ricoeur czy Charles Taylor, mieści się w ramach nienaruszonego wzorca kantowskiego: czas jako wewnętrzny żywioł podmiotowości jest jednocześnie „czasem opowiadania", *le temps récit*, danym jako *a priori* właśnie po to, by podmiot mógł w każdej chwili odtworzyć swą jedność, opowiedzieć siebie od początku do końca, rozpoznać się bez trudu w swej narracyjnej substancji. Nie jest to już wprawdzie natychmiastowe olśnienie kartezjańskiego *cogito*, które ujmuje siebie poza czasem i językiem w absolutnie punktowej i niepowątpiewalnej samowiedzy – zarazem jednak model ten nadal czerpie z pewności, jakiej dostarcza kartezjańskie Ja, tyle że rozpisanej w czasie i posiłkującej się opowieścią, którą pamięć przechowuje i utrwala. Czas jest tu podmiotowym *a priori*, jest formą zmysłu wewnętrznego: Ja czuje się w jego elemencie bezpiecznie, pewnie polegając na jedności bez luk, którą podsuwa mu autonarracja.

Istnieje jednak inna koncepcja, czerpiąca z odmiennej relacji podmiotowość–czas, podchodzącej do założenia jedności narracyjnej ze znacznie większą ostrożnością. Czas nie jest dlań formą zmysłu wewnętrznego, immanentnym *a priori*, dzięki któremu Ja, opowiadając swą biografię, mogłoby uchwycić swą jedność i tożsamość, nie jest *le temps récit*, czasem opowieści, lecz przeciwnie: czas jest tym, co najbardziej inne i zewnętrzne wobec psyche, czymś, z czym boryka się ona od zarania. Zgodnie z tą drugą linią filozoficzną, czas jest tym, co przeciwstawia się roszczeniom Ja do jedności i tożsamości; jako to, co najbardziej zewnętrzne i obce, całkowicie przeciwstawione kantowskiemu *a priori*, wydaje psyche żywiołowi rozproszenia, podważając jej pragnienie ciągłości. O ile więc dobra „kantowska" opowieść ma swój początek i koniec, o tyle ta wciąż zrywająca się narracja, dla której czas bynajmniej nie jest sprzymierzeńcem, nie ma początku – ponieważ jej źródło pozostaje dla niej nieuchwytne – i nie ma też końca, ponieważ przebiega w cyklu ciągłych nawrotów, usiłując zaledwie zbliżyć się do swego mrocznego źródła. W tej pierwszej koncepcji czas jest czynnikiem, który wspiera Ja w jego dążeniach do jasnego i wyraźnego samoustanowienia w narracyjnej całości – w tej drugiej natomiast czas to trauma; zderzenie z wymiarem temporalności to uraz, który pobudza pragnienie Ja, by traumie tej zaradzić, jednocześnie jednak odbiera ostateczną moc słowu, w którym Ja chciałoby się bezpiecznie ukonstytuować. Ta pierwsza opcja, kantowska, przyświeca tradycyjnej fenomenologii spod znaku Husserla, a także postfenomenologicznym koncepcjom narracyjnym w stylu Ri-

coeura. Ta druga natomiast wyrasta z wczesnych prób dekonstrucji Ja fenomenologicznego, które pojawiają się na gruncie myśli heideggerowskiej z jednej strony i psychoanalizy Freuda z drugiej. Zarówno u Heideggera jak Freuda pojęcie traumy jako nagłego wtargnięcia wymiaru czasowości odgrywa kluczową rolę: jest ona momentem założycielskim a zarazem niszczącym dla podmiotowości, która usiłuje wybrnąć z tej pierwotnej ambiwalencji na zasadzie kompromisu, tworząc autonarrację od początku niepewną i naderwaną.

Dlaczego kładę tak silny nacisk na czasowy charakter traumy? Ponieważ istotą traumy jest to właśnie, że zawsze wydarza się „za wcześnie", jej rozumienie natomiast zawsze przychodzi „za późno": ludzkie Ja istnieje w stanie desynchronizacji, w wiecznej kondycji opóźnienia, kiedy nic nie dzieje się „w czas". Ten drugi, antykantowski model relacji podmiotowość–czas skupia się na aspekcie zaburzającym, jaki wprowadza temporalność: zamiast projektować wizję pełnego dopasowania między dwiema obecnościami, Ja i świata, prezentującymi się w chwili „teraz", kładzie nacisk na efekt opóźnienia, jaki wytwarza się między aktualnym stanem rzeczy a nie nadążającą za nim świadomością. Ta dynamiczna formuła wprowadza napięcie między tym, co się właśnie wydarza, a receptywną pojemnością podmiotu, pozostającego zawsze w niedoczasie.

Od samego początku jednak filozofia, nieświadoma swej retorycznej roli defensywnej, robi wszystko, aby zatuszować ów skandal nierówności czasowej: produkuje liczne obrazy kompensujące albo nawet odwracające niekorzystną dla podmiotu relację z czasem. Kantowskie wyobrażenie Ja jako źródła konstytucji czasu, który jest tylko podmiotowym *a priori*, wręcz odwraca stosunki dominacji. Zasadą rządzącą tymi przedstawieniami jest dążenie do wyrównania szans: uczynienia psyche bardziej „przygotowaną" na konfrontację z uczasowionym światem, bardziej zestrojoną z jego zaskakującą zmiennością. Psychoanaliza zaś powiedziałaby: dążenie to jest jak najbardziej zgodne z zasadą przyjemności, która od zarania toczy wojnę z tym, co rzeczywiste. Czas aprioryczny, dany podmiotowi, by rozwijał swą opowieść bez luk, okazuje się tu wynikiem mechanizmu obronnego, którego celem jest odeprzeć groźną obecność czasu rzeczywistego.

Niespodziewanie zatem kantowski banał o inherentnie czasowej naturze podmiotowości ujawnia swe nieoczywiste dno. Paradoksalnie, okazuje się, że Ja zaczyna czuć się u siebie w żywiole czasu tylko wtedy, kiedy wydaje się jej, że żywioł ten oswoiła, przekształcając go w czas opowieści. W każdym innym przypadku, kiedy czas odsłania swe bardziej agresywne oblicze, wtrącając psyche w otchłań desynchronizacji i niekontrolowanego chaosu wrażeń, podmiotowość zdaje się tracić grunt. Czas nie tylko przestaje się jawić jako jej własna forma doświadczenia, ale, dokładnie przeciwnie, jako czynnik destrukcyjny i wywłaszczający: z pewnością nie pochodzący od niej samej i stawiający opór wysiłkowi uwewnętrznienia.

Jeśli przyjrzeć się jeszcze bliżej tej rewizji kantowskiego komunału, pojawi się inne ciekawe zjawisko; mianowicie coś na kształt zasady nieoznaczoności w analizie ludzkiego sposobu doświadczania. Zasady, która rozszczepia

widmo słowa-klucz dzisiejszej humanistyki, czyli *présence*, mówiąc, że w doświadczeniu mamy do czynienia albo z teraźniejszością, nagłym „teraz" traumy pojawiającej się bez uprzedniego, apriorycznego przygotowania – albo z obecnością ukonstytuowanym zawsze poniewczasie słowem, które nadaje sens, wypełnia rozumieniem. Ta osobliwa *présence sans présence* – teraźniejszość bez obecności albo obecność bez teraźniejszości – czyli naprzemienność traumy i przedstawienia, chwili „teraz" i opóźnionej reprezentacji, stanowi o istotnym pokrewieństwie Heideggera i Freuda, dwóch myślicieli, z których każdy na swój sposób usiłował oprzeć się dziedzictwu nowożytnej metafizyki i stworzyć alternatywny język opisu ludzkiego sposobu bycia-w-czasie. Między freudowskim doświadczeniem traumatycznym, które wyznacza czasową dynamikę rozwijającej się psyche i zostaje „uobecnione" dopiero w opóźnionym powtórzeniu *Nachträglichkeit* – a heideggerowskim doświadczeniem Wydarzenia, które „wyistacza" się zawsze później, w akcie poetyckiego „dawania świadectwa", zachodzi głęboka analogia. Życie podmiotowe opiera się tu na powtórzeniu i opóźnieniu w stosunku do pierwotnego przeżycia traumatycznego „teraz", które przychodzi zawsze „za wcześnie" i daje się ująć wyłącznie jako margines, a zarazem jako warunek brzegowy świadomego, dającego się wysłowić doświadczenia.

Oba te modele – heideggerowski i freudowski – stosują się, raz jeszcze to powtórzmy, do swoistej zasady nieoznaczoności, które rozkłada na czynniki pierwsze dwuznaczne pojęcie *présence*: przeżycie uczasowienia wiąże się z traumą czystej teraźniejszości, konfrontacją ze zdarzeniem, na jakie psyche nigdy nie jest przygotowana – z kolei obecność trwałych przedstawień wiąże się z przysłonięciem wymiaru *Zeitigung*, uśmierzeniem urazu, jaki wynika ze zderzenia z czasowym *flux*. Czas jest wtargnięciem tego, co Husserl nazywa *das Ich-fremde*, czyli tym, co obce wobec Ja; obecność, zapoznająca upływ czasu, jest już wynikiem oswojenia tego, co dane w immanencji psyche. Tereźniejszość jest po stronie zasady rzeczywistości – obecność po stronie *Lustprinzip*. Zdarzenie psychiczne nie tylko zatem jest powtórzeniem, ale także oswojeniem wydarzenia w dwojakim sensie tego słowa: jako złagodzenia urazu i wprowadzenia go w uniwersum form symbolicznych. Repetycja służy „osłabieniu działania bodźca pierwotnego"[2], a tym samym wzmacnia stały motyw obronny bytu psychicznego, któremu wszystko dane jest nie bezpośrednio, a zawsze tylko w zwierciadle opóźnionego powtórzenia. *In speculum et enigmate repetitionis*.

Życie psychiczne funkcjonuje więc dwufazowo. Pierwotna trauma separacji, o jakiej mówi motto z Christophera Lascha, nadaje ton fazie pierwszej, kryzysowej: jako macierz wszystkich przyszłych traum, obdarza je własnością zdarzeń przychodzących zawsze za wcześnie. Młoda psyche otwiera się na świat jako nieprzygotowana i, jak to ujmuje Hans Blumenberg, „adyspozycyjna": wszystko, co wydarza się w momencie „teraz", nosi dlań stygmat

2/ Z. Freud *Poza zasadą przyjemności*, w: *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1994, s. 64.

traumatyzującej wczesności, od której zaczęła się jej konfrontacja z *Realitätsprinzip*[3].

Druga faza jest fazą r e p a r a c y j n ą: to faza zrozumienia i konstytucji sensu, faza narracji, która przychodzi zawsze z a p ó ź n o. W języku psychoanalitycznym znaczyłoby to, że psyche wchodzi w czasowy cykl kryzysu i reparacji, która przepracowuje i naprawia poniesione szkody, wywołane wtargnięciem czasu, inwazją zdarzeń losowych. Przy czym obie fazy biegną równolegle: nieustanna konfrontacja ze zdarzeniowym *flux* wciąż na nowo rozpoczyna proces jego u s e n s o w n i a n i a, które pojawia się zawsze *nachträglich*, a więc za późno, po fakcie. Ta trwała desynchronizacja nie jest więc w żadnym sensie patologią, jakby chciała tego filozofia wyznająca ideał prezentystyczny, charakterystyczny dla całej metafizyki obecności, ale całkowicie normalną cechą rzeczywistości psychicznej.

2. Tyché *contra* automaton: Lacan

Pojęcie traumy jako synonimu doświadczenia konfrontującego psyche z tym co rzeczywiste, zrobiło wielką karierę w psychoanalizie lacanowskiej. Nie tylko na poziomie treści, ale także – co równie ważne – na poziomie formy. Osobliwy styl Lacana, do dziś nastręczający kłopotów interpretatorom, doskonale obrazuje zasadę *bricolage'u*, która doskonale koresponduje z kondycją opóźnienia: Lacan formułuje swe słowa zawsze jakby *w* n i e d o c z a s i e, nie nadążając za żywym strumieniem myśli, które wymuszają na nim pospieszną grę skojarzeń. Bierze więc to, co ma pod ręką – terminy z topologii, psychoanalizy freudowskiej, filozofii, mitologii, nauk fizykalnych – i na zasadzie szybkiej kontekstowej improwizacji stypuluje ich znaczenia *ad hoc*, byle tylko nie przerwać *flux*, w rytm którego płynie jego myśl[4].

W wykładach zatytułowanych *Cztery podstawowe pojęcia psychoanalizy* Lacan poświęca piąte seminarium jednej z kluczowych dla siebie opozycji między *tyché* a *automatonem*. *Tyché* to termin wzięty z Arystotelesa, oznaczający zdarzenie losowe, które nie jest ani złe, ani dobre: jego istotą jest fatalna ambiwalencja. *Automaton* natomiast, pojęcie pochodzące z rozważań nad pismem automatycznym, to samozapętlający się łańcuch znaczącego, w którym psyche zamyka się szczelnie i bezpiecznie, niczym w granicach monady semantycznej: to właśnie *automaton*

3/ Por. H. Blumenberg *O aktualności retoryki w wymiarze antropologicznym*, w: *Rzeczywistości, w których żyjemy. Rozprawy i jedno przemówienie*, przeł. W. Lipnik, Terminus 12, Warszawa 1997.

4/ W pierwszym rozdziale *Czterech podstawowych pojęć psychoanalizy*, w którym Lacan podejmuje wątek „myśli nieoswojonej" Lévi-Straussa, pojawia się następująca uwaga autotematyczna dotycząca stylu jego własnych wypowiedzi: „Nie radzę sobie dobrze z tą typologią – mówi Lacan – ponieważ nie mam czasu; od razu bowiem skoczyłem na głęboką wodę..." J. Lacan *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, wyd. Jacques-Alain Miller, przeł. Alan Sheridan, London 1979 (*Le Seminaire de Jacques Lacan, Livre XI, 'Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse'*, Paris 1973), s. 22.

wytwarza pozornie spójną autonarrację, której celem jest przykryć nieusuwalny brak, *le manque*, jaki występuje na poziomie rzeczywistym, ową wyrwę w psyche spowodowaną wtargnięciem przypadku. *Tyché* jest „spotkaniem z tym, co rzeczywiste"[5], podczas gdy automat to „nieustanne powracanie znaków, podlegające Zasadzie Przyjemności"[6], którego zadaniem jest zamaskować pierwotną traumę – spotkanie z tym, co Lacan, za Kantem, nazywa *das Ding* – a więc jednocześnie zatrzeć w ciągu przedstawień to, co idealiści niemieccy zwykli byli nazywać „skandalem rzeczy samej w sobie". Traumatyczna konfrontacja z tym, co realne, zawsze przerywa monadyczny krąg znaków: wyrywa psyche z automatycznego powielania przyjemnych skojarzeń, budujących jej słowne kontinuum. To, co rzeczywiste nie jest i nie może być dane psyche bezpośrednio – istotą traumy jest bowiem nadmierna „wczesność", psychika nie jest więc przygotowana na to, by wytworzyć jego przedstawienie i ująć je w słowo – dlatego też to, co rzeczywiste ujawnia się w życiu psychicznym jedynie w formie niejasnych repetycji: powtórzenie – aluzyjny nawrót, który nigdy nie wie, co takiego pragnie powtórzyć – jest, jak mówi Lacan, zasadą określającą „stosunek podmiotu do jego uwarunkowania"[7].

Narracja chciałaby więc przebiegać liniowo, od początku do końca, domykając się w pełnej i samowystarczalnej całości, ale to, co rzeczywiste nie pozwala jej na realizację tego dążenia: rzeczywiste powraca i przerywa bieg opowieści, zmuszając ją do potknięć i powtórzeń. Pragnienie narracji należy w całości do *Lustprinzip*, podczas gdy zasada rzeczywistości przejawia się tylko negatywnie, w zaburzających nawrotach, kiedy to słowo odsłania swoje drugie dno, zakotwiczenie w czymś mglistym i nieuchwytnym, co wzbrania się przed przedstawieniem, ponieważ jest wobec wszelkiego przedstawienia pierwotne. Słowo okazuje się wówczas kompromisem między dwiema zasadami, z których jedna, podporządkowana przyjemności, pragnęłaby domknąć psyche w gładkim mechanizmie jej wnętrza – druga zaś, podporządkowana rzeczywistości, chciałaby sparaliżować jej funkcjonowanie w obliczu tego, co radykalnie obce.

Słowo, *Wortvorstellung*, pojawiające się w sferze tego, co symboliczne, pośredniczy wówczas między przyjemnością a rzeczywistością: między porządkiem tego, co wyobrażone, gdzie pragnienie spełnia się spontanicznie i natychmiastowo w fantazji, a porządkiem tego, co rzeczywiste, gdzie pragnienie kamienieje w obliczu Innego. Przedstawienie słowne, które tworzy narrację i narracyjną tożsamość, jest więc próbą odzyskania przyjemności procesu pierwotnego na późniejszym etapie, kiedy to już wtargnęła rzeczywistość i czas; próbą zażegnania „wczesności" i przygodności *tyché*, wytwarzającą iluzję spójnego kontinuum, gdzie każdy przypadek i każda perypetia ma swe określone miejsce i określony sens ujawniające się dopiero w perspektywie tego, co wydarza się potem. „Nie ma tego złego" to idea regulatywna tej całości narracyjnej, jaką najlepiej wyraża nietzscheańska wizja duszy dostojnej,

5/ Tamże, s. 53.

6/ Tamże.

7/ Tamże, s. 55.

czyli takiej, której „wszystko na dobre wyjść musiało"[8]. Narracja ta usuwa przygodność, zastępując ją wewnętrzną logiką konieczności biograficznej; zastępuje ból wyższym dobrem i znaczeniem; zastępuje popłoch wywołany tym, co „zbyt wczesne", mądrością po szkodzie, nadając jej przy tym pozytywny, rozumiejąco-akceptujący charakter. Słowo staje się więc autonarracją w sensie nieuchronnej autoterapii, *talking cure*, do jakiej samoczynnie dąży zasada przyjemności.

Jednocześnie jednak słowo, jak to wyraźnie podkreśla Lacan w seminarium VII pt. *Etyka psychoanalizy*, nie jest tylko czystym *signifiant*, lecz materialnym aktem mowy (*parole*), wypowiedzią o chropawej fakturze, w cieniu której zawsze słychać krzyk: niewysławialną, choć nie całkiem niemą, ciemną obecność rzeczywistego Ja, *je*, która szarpie więzy narzucone jej przez zwodniczą gładkość opowieści. Słowo jest więc zawsze podwójnym agentem: dostarcza terapeutycznego, oswajającego przedstawienia, jednocześnie jednak stanowi odpowiedź na pierwotne słowo Innego – słowo cielesne, chropawe, gęste, nabrzmiałe obcym pragnieniem – które to, jak sądzi Lacan, jest prawdziwym źródłem traumy. Istnieją więc słowa graniczne, umiejscowione na krańcach porządku symbolicznego: słowa okazjonalne, pozbawione treści, ożywające dopiero w mowie. Słowa te filozofia idealistyczna – a nade wszystko Hegel w znanej analizie *das Diese*, czyli „tego oto" w *Fenomenologii ducha* – uczyniła najbardziej pustymi i ogólnymi, pozbawionymi wszelkiego znaczenia. Dla Lacana to one jednak są najważniejsze: rewersem ich formalnej pustki jest bowiem zdolność do wypełniania się mroczną materią owej *das Ding*, „tego oto", co przerywa łańcuchy znaczącego i spycha psyche z drogi przyjemności:

> *Ty!* – pisze Lacan – ten wykrzyknik może pojawić się na naszych ustach w chwili całkowitej bezradności, niepokoju albo zdziwienia w obecności czegoś, czego nie nazwałbym wprost śmiercią[9]– co jednak jest dla nas tym uprzywilejowanym innym – tym, wokół którego krążą nasze elementarne troski i który nieustannie wytrąca nas z równowagi.[10]

Przyjemność pragnie spełnienia, harmonii, całości: najchętniej wszystko by uwewnętrzniła, czyniąc je, podobnie jak uczynił to Kant z czasem, immanentnym *a priori*, czymś z góry danym podmiotowi, na co podmiot od zawsze byłby przygotowany, spokojnie oczekując jego nadejścia. Rzeczywistość tymczasem, dokładnie odwrotnie, jest nade wszystko źródłem cierpienia: jest tym, co zawsze przychodzi za wcześnie, na co nie ma żadnego *a priori*, żadnej immanentnej, z góry gotowej recepty. Spotkanie z tym, co rzeczywiste jest więc zawsze traumą, czymś „pierwotnie niechcianym"[11], co sprzeciwia się dążeniu psyche do przyjemności, a więc do

---

8/ Por. F. Nietzsche *Ecce homo: jak się staje – kim się jest*, przel. L. Staff, Nakład J. Mortkowicza, Warszawa 1910, s. 35.

9/ A więc tym, co u Freuda oznacza popęd Tanatosa, wiodący psychikę poza zasadę przyjemności.

10/ J. Lacan *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960. The Seminar VII*, wyd. J.-A. Miller, przeł. D. Porter (*L'ethique de la psychanalyse*), Routledge, Londyn 1999, s. 56.

11/ J. Lacan *Cztery podstawowe pojęcia psychoanalizy*, s. 69.

zwarcia się w domkniętej, hermetycznej, bezpiecznej immanencji. Gdyby bowiem psyche mogła pozostać na etapie pierwotnej zasady przyjemności, nigdy nie dowiedziałaby się, czym jest rzeczywistość: gdyby tylko mogła, pozostałaby na zawsze zamknięta w ciszy swych wewnętrznych halucynacji, wieczystego spokoju określanego przez Freuda jako zasada nirwany. Jej wewnętrzne *a priori* predestynuje ją wyłącznie do bezbrzeżnej i monotonnej przyjemności, w której nawet nie ma prawa pojawić się intuicja tego, co rzeczywiste. W pełni tej panuje doskonały bezczas: każde napięcie rozładowuje się natychmiast w iluzorycznym spełnieniu, które wydaje się spełnieniem tylko dlatego, że psyche nie wie jeszcze, czym jest fantazja. Tylko nagła wyrwa w tej cudownej pleromie może zrodzić przeczucie czegoś całkiem innego, co istnieje inaczej niż fantazje pierwotnego narcyzmu, co po prostu j e s t, a nie tylko zjawia się, wyobraża, przedstawia. Tylko trauma może tego dokonać, uderzając całym ciężarem czasu i losu, raz na zawsze pozostawiając niewymazywalny ślad tego, co j e s t:

> Dlaczego scena pierwotna jest tak traumatyczna? – zapytuje Lacan – D l a c z e g o p r z y c h o d z i z a w s z e z a w c z e ś n i e a l b o z a p ó ź n o?... Dlaczego zachodzi tu d y s t y c h i a? Dlaczego dojrzewanie popędów zostaje zatrzymane w nagłym zderzeniu z t y c h e, atakiem tego, co przygodne?[12]

Te dramatyczne pytania doskonale wyrażają tragedię opóźnienia, w której ludzka psychika ulega całkowitej i nieuchronnej desynchronizacji, czyli, jak to określa Lacan, *décalage*. Za wcześnie, za późno: psyche nie zna właściwej miary. Oscyluje między urazem, czyli pierwotnym szokiem bezradności, a jego symboliczną kompensacją, w której radzi sobie ona z doświadczeniem dopiero po szkodzie. Wbrew temu zatem, co głosili filozofowie „prezentyści", wierzący w partnerską relację Ja i świata, psyche – powtórzmy to raz jeszcze – znajduje się w wiecznym niedoczasie, rozdarta między dwie skonfliktowane zasady: rzeczywistości i przyjemności, wczesności i późności, traumy i słowa, krzyczącej luki i ciągłej narracji. *Le temps récit*, czas opowieści, która przychodzi za późno, nigdy nie jest tym samym czasem, w otchłań którego psyche upada, zderzając się z nagłością przypadku, pierwszego spotkania z tym, co rzeczywiste. Czas opowieści to przyjemna iluzja, naprawiającą szkody wyrządzone przez czas rzeczywisty; to oswojona kantowska „forma zmysłu wewnętrznego", która wyłoniła się po to, by zapoznać istotę czasu rzeczywistego, jego nieredukowalną obcość i zewnętrzność.

Nie jest to jednak t y l k o iluzja, drobny terapeutyczny dodatek, bez którego mogłaby funkcjonować trzeźwiej i lepiej. W iluzji tej kryje się bowiem ideał szczęścia, stanowiący – znów analogicznie do Kanta, tym razem z *Krytyki rozumu praktycznego* – nieosiągalną ideę regulatywną, ku jakiej zmierzają wszystkie wysiłki psyche. Prezentyzm nie jest więc t y l k o przyjemnym złudzeniem, lecz sekretnym kluczem do najwyższego szczęścia, w którym raz na zawsze znika d y s t y c h i a , kondycja opóźnienia i niedoczasu, ustępując miejsca wiecznemu *kairos*:

12/ Tamże, s. 69-70.

> To dziwne – pisze Lacan w *Etyce psychoanalizy* – że we wszystkich prawie językach szczęście pojmowane jest jako spotkanie, *tyche*. *Bonheur* we francuskim podsuwa nam obraz *augurum*, dobrego znaku i szczęsnego trafu. *Glück* jest niemal takie samo jako *gelück*, udane spotkanie. *Happiness* zaś także wywodzi się od *happen*, a więc także wydarzenia-spotkania, które wydarza się dobrze, na czas.[13]

Dążenie do szczęścia zawsze jednak rodzi poczucie niedokonania. Pragnienie, *le désir*, które rodzi się w chwili wtargnięcia innego, pragnie bowiem tego, co niemożliwe: pragnie spełnienia, które zna tylko z wczesnego etapu halucynacji i fantazji, ale tym razem spełnienia n a p r a w d ę, potężnego *katharsis* na poziomie tego, co rzeczywiste. To jednak z definicji odmawia psyche komfortu pojednania: na zawsze pozostaje w psychice zadrą, która, choć obrasta perłami opowieści, do końca drażni, prowokuje i pogardliwie odtrąca wszelkie fantazje o pełni i jednoczesności. Jak bowiem mówi Lacan, obecność *das Ding* „jest bardziej śladem niż tropem"[14], a więc czymś na kształt plamki ślepej albo strefy nieciągłości, na której wszelki trop się urywa.

> Od samego początku organizowania się świata w psychice – pisze Lacan – Rzecz, *das Ding*, chronologicznie i logicznie zarazem, przedstawia się jako całkowicie odrębna i osobliwa jakość, wokół której krąży cały ruch *Vorstellung* – przedstawienia, które Freud podporządkowuje zasadzie regulatywnej zwanej zasadą przyjemności, wpisaną w funkcjonowanie aparatu psychicznego. Cały adaptacyjny rozwój psyche, polegający na udoskonalaniu porządku symbolicznego, krąży wokół *das Ding*.[15]

3. Trauma oswojona

Nikt przed Lacanem nie sformułował opozycji między słowem a traumą równie radykalnie: być może właśnie z b y t radykalnie. W istocie, lacanowski nakaz, wyrażony wprost w *Etyce psychoanalizy*, by ocalić doświadczenie tego, co rzeczywiste pomimo jego czysto traumatycznego charakteru; by wytrwać przy cierpieniu i bólu wbrew naturalnej inklinacji psyche do przyjemności, ma w sobie coś bezpodstawnie heroicznego – podobnie jak wiktoriańskie męstwo jego prekursora Freuda albo syzyfowe, absurdalne bohaterstwo Camusa. Nic dziwnego zatem, że następcy Lacana – zwłaszcza Jacques Derrida, ale także Roland Barthes – pójdą tropem rewizji psychoanalizy lacanowskiej, w której heroiczny imperatyw trwania przy traumie, *en souffrance*, ustąpi pod naporem rozkoszy symbolicznych wyższego rzędu: przyjemności gry tekstowej, która wchłonęła w siebie rozpoznanie nieuchronnych nieciągłości i teraz b a w i się nimi w obszarze jeszcze potężniejszej *Lustprinzip*. Ten duch ludyczny samemu Lacanowi był zdecydowanie obcy: rzeczywiste liczyło się dlań jako jakość autonomiczna, zbyt cenna i osobna, by dać się pochłonąć bez resz-

---

[13] J. Lacan *Etyka psychoanalizy*, s. 13.

[14] Tamże, s. 12.

[15] Tamże, s. 57.

ty dążeniu do przyjemności, o którym wiedział skądinąd, że jest ono w stanie pochłonąć wszystko, ponieważ jest w psychice zasadą najsilniejszą. Trauma realnego znaczyła dlań bowiem tyle samo co skarb rzeczywistości: to, co „pierwotnie niechciane" było dlań także tym, co najważniejsze, co niosło ze sobą siłę rażenia porównywalną z religijnym objawieniem. I jeśli psychoanaliza jest dla Lacana nade wszystko etyką, to właśnie ze względu na nieredukolwany, a więc nie znajdujący już dalszego uzasadnienia, absolutnie pierwotny, imperatyw utrzymania owego bolesnego skarbu rzeczywistości, o którym psyche, pozostawiona swym naturalnym tendencjom, wolałaby zapomnieć.

Kwestia pamięci okazuje się tu kluczowa. Jak bowiem pamiętać coś, co wymyka się wszelkiemu przedstawieniu, co przypomina o sobie wyłącznie negatywnie, a więc w zaburzeniach porządku symbolicznego i nie pozostawia po sobie trwałego śladu? Derrida, w zasłużenie słynnym eseju z *Pisma i różnicy* pt. „Freud i scena pisma", dokonuje wyboru ściśle logicznego, mówiąc, że skoro traumatyzujące spotkanie z rzeczywistym nie utrwala się w postaci wyraźnego znaku, a jedynie uobecnia zawsze później w powtórzeniu, które dopiero wtedy nadaje temu spotkaniu charakter znakowy, symboliczny, to nie ma żadnego powodu, by nastawać na pierwotność owej traumy: repetycja jest czymś pierwszym, ponieważ to dopiero dzięki niej spotkanie to może zaistnieć dla psyche. Logicznie rzecz biorąc, możemy więc – a wręcz powinniśmy – odciąć cały ten bagaż wątpliwej pierwotności, która więzi nas w magicznym kręgu *das Ding*, i uznać jedyność wymiaru znakowego, w jakim toczy się nasze życie, nie wychodząc nigdy poza tekst, jakim od zarania zapisana jest psychika: „nie ma wszak nic na zewnątrz tekstu". Niezdeterminowanie znaku nie wynika więc stąd, że próbuje on bezskutecznie nawiązać kontakt z utraconym wymiarem rzeczywistego, ale stąd, że w ogóle niczego nie przedstawia: potknięcia i rozproszenia naszych ciągów semantycznych wynikają z samej natury znakowości, a nie owego mitycznego doświadczenia, wokół którego miałaby on bezradnie krążyć. Lacan jednak nie jest i nie chce być tylko logiczny; podobnie jak Lévinas (i to wcale nie z tak odrębnych powodów) nastaje on na prymat perspektywy etycznej, która nie dyskutuje ważności swego naczelnego imperatywu. Nawet jeśli, jak to już wiedział Kant po napisaniu swej pierwszej krytyki, pojęcie „rzeczy samej w sobie" jest logicznie nie do utrzymania, nie wolno nam się go pozbyć. Nie możemy go sobie przedstawić ani unaocznić, możemy jedynie – musimy – o nim pamiętać.

W psychoanalizie pamięć jest procesem dogłębnie paradoksalnym, w całości opartym na mechanizmie przedstawienia cząstkowego i nieudanego. Jak to ujmuje Freud w *Poza zasadą przyjemności*, pamiętamy to tylko, czego świadomość nie zdołała w pełni uobecnić tu i teraz; to tylko, czego nie udało się jej doświadczyć. „Świadomość i pamięć wykluczają się wzajemnie", pisze Freud[16], sugerując, że to, co pamiętane, to ślady doświadczeń, które okazały się zbyt traumatyczne dla świa-

16/ W cytowanym przez Derridę liście do Wilhelma Fliessa z 6 grudnia 1986 roku: Z. Freud *The Standard Edition of the Compelet Works of Sigmund Freud*, wyd. J. Strachey, Londyn 1965, t. I, s. 235.

domości, by ta mogła zdać z nich sprawę tu i teraz, w chwili ich realnego wydarzania się. Ślady te, wyryte w głębszej warstwie psychiki, odkładają się w niej niczym „zapas" (*der Vorrat*), nad którym psyche podejmuje pracę odcyfrowania zawsze później, *nachträglich*, kiedy już minie bezpośrednie niebezpieczeństwo. Ślad traumy, zapisujący w panice straszną i zdumiewającą obecność *das Ding*, nie jest więc pełną informacją, lecz jedynie hasłem pobudzającym psyche do wysiłku przypomnienia, choć przypomnienie to jest zawsze tylko niepełne. Psyche nie może pamiętać tego, c o się wydarzyło; pamięta jednak, ż e się wydarzyło; pamięta siłę rażenia czystej zdarzeniowości: tego, ż e jest inny, świat, rzeczywiste; ż e j e s t coś (ale co?) poza wewnętrznym uniwersum jej znaków i tekstów. Tym zatem, co pamięć przechowuje jest, by raz jeszcze przywołać Lacana, „bardziej ślad niż trop".

Raz jeszcze potwierdza się tu kantowski rodowód Lacana, w którym paradoksalne doświadczenie *das Ding* wiąże się ściśle z przeżyciem wzniosłości. Wzorem dla *das Erhabene* u Kanta jest osobliwe doświadczenie transcendentalnej apercepcji, w którym Ja przebija się na moment na poziom noumenalny, uzyskując intuicję jej czystego bycia, istnienia jeszcze sprzed kategorii bytu, będącej jedną z pojęć intelektu[17]. Doświadczenie wzniosłości, stanowiące paradoksalną mieszaninę fascynacji i lęku, równie dwuznaczne jak lacanowska *jouissance*, jest zawsze negatywne i fragmentaryczne: charakteryzuje się przewagą przytłaczającej faktyczności nad istotowym rozumieniem. Nadmiar „że" obezwładnia umysł, który nie wypełnia owego nadmiaru istnienia żadnym „co". Stąd też ulubione tropy wzniosłości jak hiperbola i elipsa, których skądinąd pełno u Lacana.

Logicznie rzecz biorąc – podkreślam to raz jeszcze – nie ma żadnego powodu, by trwać przy traumie, nierozwiązywalnej ambiwalencji *jouissance*, nieuchwytnej wzniosłości i nieprzedstawialnej *das Ding*. Trwanie to, jak poświadcza wyraźnie religijna tematyka Seminarium VII, sprzyjająca asocjacji *das Ding* ze starotestamentowym Bogiem, ma w sobie coś niewytłumaczalnego, absurdalnego, co – niczym objawienie – przychodzi zawsze z zewnątrz *automatonu* logiki. Wszelkie racje wydają się bowiem tkwić po stronie *Lustprinzip*, wyposażonej w arsenał znaków, logiki i – właśnie – racji. Derrida ma więc r a c j ę, unieważniając całą tę sferę niewypowiadalnego zewnętrzna – sęk w tym jednak, że dla Lacana, często wcielającego się w rolę hebrajskiego proroka, żadna racja nie jest argumentem dostatecznym. Widziany z jego surowej perspektywy ponowoczesny tekstualny świat narracji samodekonstruujących się i autosubwersywnych, nie różni się istotowo od dawnego świata narracji pełnych, zwartych i ciągłych, ponieważ obsługuje tę samą niespożytą *Lustprinzip*, ten sam wciąż wygładzający się językowy *automaton*. Teraz wprawdzie automat ten wmontował w siebie mechanizm samozacinającej się płyty, markujący obecność luki, wyrwy, tajemniczej niewysławialności, ale to

17/ „Natomiast w transcendentalnej syntezie różnorodności przedstawień w ogóle – pisze Kant w drugim wydaniu *Krytyki czystego rozumu* – a więc w syntetycznej, pierwotnej jedności apercepcji, jestem świadom samego siebie nie tak, jakim się sobie przejawiam, ani tak, jakim jestem sam w sobie, l e c z j e d y n i e t e g o, ż e j e s t e m" (B 157; wyróżnienie moje).

właśnie czyni go tym bardziej efektywnym w usuwaniu w cień tego, co rzeczywiste: rzeczywistej *jouissance*, którą rozkosz tekstowa imituje, w ten sposób tym skuteczniej ją uniemożliwiając.

W świecie pozornego zniesienia wszystkiego, co przyjemne po prostu: harmonii, jedności, całości, tożsamości etc., zasada przyjemności rządzi tym pewniej, tym razem nie z pozycji foucaultowskiego króla, lecz szarej nieuchwytnej eminencji. Nic bowiem tak nie sprzyja n i e d o c i e r a n i u do rzeczywistej traumy jak zasłona stworzona z traum fałszywych, urazów markowanych, cierpień *a priori* wpisanych w machinę językową; wiedział już o tym Freud, który zauważył, że część pacjentów fiksuje się na podsuniętej im interpretacji ich nerwicy po to tylko, by n i e przedostać się na poziom przyczyn realnych. Paradoksalnie, im więcej mówimy o traumie – a nie jestem tu bez winy – tym większa szansa, że słowo „trauma" zadomowi się, syte i zadowolone, w naszym językowym automacie, blokując odsłonięcie rzeczywistego wymiaru cierpienia. Czas, owa destruująca gra czasu, gra zwłoki i różnicowania, o której wciąż przypomina Derrida, sam zatem powoli staje się, w miarę krzepnięcia stylu, kolejnym czasem opowieści, coraz bardziej bezpieczną formą *a priori*, generującą swój własny, z góry rozpoznawalny typ narracji. Jej aporie budzą coraz mniej oporu, jej deklarowane subwersje i otwarcia na obcość już nie zaskakują: zostały w całości wchłonięte przez dynamikę samego znaku, który rozprasza się i podważa bez odniesienia do zewnętrza. Wydaje się więc, że derridiański manewr, polegający na wpisaniu traumy w mechanizm samego języka, to ruch powtarzający analogiczną rewizję, jakiej w stosunku do Kanta dokonał już raz Hegel, pragnąc wyeliminować „skandal rzeczy samej w sobie". Włączywszy ją w wewnętrzną historię podmiotu transcendentalnego, Hegel zneutralizował tym samym jej niepokojący wpływ. Tak samo u Derridy: Lacanowskie rzeczywiste odsłoniło się tu na jedną chwilkę, by ponownie zatonąć w falującym morzu dyskursu.

Lekcja Lacana głosi, że *Lustprinzip* dominuje zawsze i wszędzie i tylko wielki nadnaturalny wysiłek potrafi sprowadzić psyche z drogi satysfakcji. Wysiłek ten wkrótce jednak wtórnie staje się źródłem nowej przyjemności. I, co gorsza, każdy kolejny wysiłek, demaskujący tamten jako pozorny. Rzeczywiste bowiem, jak kantowska *Ding an sich*, jest tym, co istnieje jako ledwo pomyślana granica naszego świata i naszego języka; jest czystą traumą, samą esencją traumatyczności, o której z samej jej definicji nic nie możemy – i nie chcemy – wiedzieć. To ono jest tym tajemniczym X Wittgensteina, któremu poświęcił on słynną tezę siódmą *Traktatu*: o czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć. Imperatyw Lacana, sformułowany – z pewnością nieprzypadkowo – także w Seminarium VII, łamie ów nakaz milczenia. O *das Ding* nie sposób zapomnieć. W myśl psychoanalizy bowiem człowiek to zwierzę, które pamięta. Nawet, a może zwłaszcza, jeśli pamięć to proces paradoksalny, który przechowuje ślady tego, co nigdy nie będąc doświadczone „jako takie", nie pozostawia wyraźnych tropów.

Grażyna BORKOWSKA

Opowiedzieć umieranie

Mojemu Ojcu

1. Ustalenia wstępne

Moje zadanie, przynajmniej z pozoru, jest proste: pokazać, jak ludzie opowiadają o śmierci któregoś ze swoich rodziców, i co z tego wynika dla ich własnej tożsamości. Uwzględniam relacje auto/biograficzne, *non fiction*, choć zdaję sobie sprawę, iż kunszt literacki ich autorów ma wpływ na sposób ujmowania przeżytych doświadczeń. Nie dążę do mnożenia odczytywanych opowieści, zmierzam raczej do wyodrębnienia zasadniczych cech narracji o umieraniu i zaznaczenia istotnych różnic między nimi[1].

Pomysłodawca nowocześnie rozumianej koncepcji badań biograficznych Fritz Schütze wyróżnia cztery struktury procesowe przebiegu życia, ujawnione w wywiadach narracyjnych[2]. Po pierwsze, można mówić o „wzorcach instytucjonal-

1/ Korzystam w sposób nierównomierny i wybiórczy z kilku tekstów: M. Dąbrowska *Dzienniki*, wybór, wstęp i przypisy T. Drewnowski, t. 2: 1926-1935. Warszawa 1999 (dalej MD i numer strony); Z. Nałkowska *Dzienniki*, opracowanie, wstęp i komentarz H. Kirchner, t. 5: 1939-1944, Warszawa 1996 (dalej ZN i numer strony); T. Różewicz *Matka odchodzi*, Wrocław 1999 (dalej TR i numer strony); NK. Miller *My Father's Penis*, w: tejże *Getting Personal. Feminist Occasions and other Autobiographical Acts*, New York, London 1991 (dalej NKM i numer strony); Ph. Roth *Patrimony. A True Story*, New York 1991, korzystam z wyd. z roku 1996 (dalej PhR i numer strony).

2/ Koncepcję Fritza Schützego i jej związki z pionierskimi pracami W.I. Thomasa i F. Znanieckiego oraz innymi pokrewnymi ujęciami, np. badaniami R. Cavan na temat procesu samobójczego, poznaję i referuję głównie za: M. Prawda *Biograficzne odtwarzanie rzeczywistości (O koncepcji badań biograficznych Fritza Schütze)*, „Studia Socjologiczne" 1989 nr 4 (115); G. Riemann, F. Schütze *„Trajektoria" jako podstawowa koncepcja*

nych", czyli o wypełnianiu powinności wynikających z określonych norm wiekowych, poziomu wykształcenia itd. Po drugie, o „biograficznych schematach działania", czyli o zachowaniach intencjonalnych, celowych, wybranych przez podmiot biografii, zgodnych z jego zamierzeniami. Po trzecie, trzeba zauważyć „trajektorie", czyli zwarte sekwencje zdarzeń, zdeterminowane przez czynniki zewnętrzne, niezależne od woli jednostki. Można je porównać do kataklizmu, który zwala się nieoczekiwanie na człowieka, niszczy jego porządek świata, powoduje bankructwo „pewnej koncepcji siebie"[3]. Po czwarte, doznawane i podejmowane zdarzenia prowadzą często do przemiany, czyli do uformowania nowych elementów tożsamości, co może oznaczać próbę wyrwania się z trajektorii i wejście w nową strukturę działania.

Mówiąc o narracjach na temat traumatycznych doświadczeń związanych z umieraniem (śmiercią) osoby bliskiej, będę rzadko odwoływać się do „wzorów instytucjonalnych" i „schematów działania" określających biografie narratorów. Jeśli te wzory i schematy pojawią się w relacjach (bo jednak się pojawią), będą zaledwie ich tłem lub obszarem odniesień negatywnych, które uświadomią opowiadającemu niemożność (trudność) podejmowania i spełniania przypisanych mu funkcji zawodowych, towarzyskich i społecznych. Tym, na czym skupi się moja uwaga, określane jest w typologii Schützego jako trajektoria i zgodnie z przyjętymi ustaleniami oznacza zjawiska bezładnych procesów społecznych i procesów cierpienia[4]. Choć badacze zastrzegają się, iż trajektoria wykracza swym zakresem znaczeniowym poza zjawisko śmierci, obejmując różne zjawiska rozpadu, utraty życiowego oparcia, najczęściej mówi się jednak o trajektorii umierania. Trauma związana z widmem śmierci własnej lub śmierci osoby bliskiej, rozpacz towarzysząca temu zjawisku, poczucie bezsilności i beznadziejności, stanowi sytuację graniczną, która z jednej strony wydaje się nie do udźwignięcia, z drugiej zaś – jest wyjątkowo mobilizująca; pobudza do rozmaitych wysiłków zaradczych i porządkujących (sferę biografii lub twórczości), najczęściej nieskutecznych i zawodnych, boleśnie zderzających się z fenomenem silniejszym niż nasza wola, wiedza i pragnienia, ale trwale związanych z historią umierania.

Zajmując się trajektoriami śmierci będziemy traktować je jako zjawiska „ściśle biograficzne", jak to ujmują Riemann i Schütze[5], ale także ściśle – narracyjne. Ich narracyjność polega nie tylko na tym, że opowiadanie odsłania bezład trajektorii i bezmiar cierpienia, ale też na tym, że w sytuacji śmiertelnego zagrożenia podejmuje się różne strategie opanowania kryzysu: jedną z nich jest mówienie – o nie-

---

teoretyczna w analizach cierpienia i bezładnych procesów społecznych, przeł. Z. Bokszański, A. Piotrowski, „Kultura i Społeczeństwo" 1992 nr 2, r. XXXVI; oraz M. Melchior *Zagłada i tożsamość. Polscy Żydzi ocaleni „na aryjskich papierach". Analiza doświadczenia biograficznego*, Warszawa 2004.

3/ Zob. M. Prawda *Biograficzne odtwarzanie rzeczywistości...*, s. 87.

4/ G. Riemann, F. Schütze, *„Trajektoria" jako podstawowa koncepcja...*, s. 92.

5/ Tamże, s. 93.

szczęściu, przeszłości, przyszłości, podobnych historiach zakończonych dobrze lub źle, cudownych uzdrowieniach i niespodziewanych zejściach, Bogu, rodzinie, na nowo budowanych relacjach międzyludzkim. Opowiadanie nie tylko pozwala dotrzeć do wszystkich możliwych do wysłowienia elementów sytuacji traumatycznej, ale także zaistnieć przynajmniej niektórym z nich. Oczywiście, lęk czy cierpienie nie rodzą się w opowiadaniu lub dzięki niemu, ale właśnie struktura narracji układa przeżycie traumatyczne w sekwencję zdarzeń, nadając mu charakter doświadczenia biograficznego.

Pozostaje do wyjaśnienia jeszcze jedna kwestia. Otóż, podjęta na gruncie współczesnej socjologii metoda badań biograficznych miała przede wszystkim dostarczyć sposobów analizowania indywidualnego doświadczenia egzystencjalnego, którego dotąd socjologowie nie umieli opisywać. Tymczasem literatura od zawsze zajmowała się tym, z czym socjologia nie mogła sobie poradzić: ludzkim cierpieniem, strachem i bólem. Możemy zatem domyślać się, dlaczego narratologia jest interesująca dla socjologii. Ale odwrotnie? Na czym polega atrakcyjność badań Znanieckiego, Straussa[6] czy Schützego dla badacza literatury? Powiedzmy tak: na przypomnieniu, że tekst, także tekst literacki, jest zapisem doświadczenia ludzkiego. Zapisem bardzo skomplikowanym, w którym trzeba rozpoznać nie tylko glos cierpiącego człowieka, ale także piszącego artysty, i przez to może (a może nie) mniej wiarygodnym, ale wciąż niezbędnym dla rozpoznania naszego stosunku do fenomenów egzystencjalnych wagi podstawowej: narodzin, życia, miłości i śmierci. I że przynajmniej kilka razy w życiu rodzi się w nas pokusa, spowodowana często własnym doświadczaniem cudzego umierania, by tekst literacki tak właśnie przeczytać: jako tekst-płacz.

2. Zwiastuny nieszczęścia, stadium początkowe

Symptomy choroby Anny Nałkowskiej nasilały się delikatnie od lat. Matka Zofii co jakiś czas zapadała na męczącą i niebezpieczną arytmię, na co dzień zachowywała się jak duże dziecko: kaprysiła, grymasiła, wymagała od córek ciągłego zainteresowania, uwagi, rozmowy, opieki. *Dzienniki* Nałkowskiej z lat trzydziestych, przede wszystkim zaś z okresu poprzedzającego wojnę wypełnione są kłopotami przysparzanymi przez matkę: jej starczą niemożność zrozumienia cudzej potrzeby intymności, swoisty egoizm, zmianę nastrojów. Pisarka nie bardzo radziła sobie z tą sytuacją: była między młotem a kowadłem. Kochała matkę, gotowa była spełniać jej zachcianki, ale też nie umiała zrezygnować z obecności w domu młodego mężczyzny, Bogusława Kuczyńskiego, kochanka wymagającego, pochmurnego, drażliwego na własnym punkcie, zasadniczego i twardego.

Pogodzenie potrzeby intymności z opieką nad matką wymagało zręczności i cierpliwości, tym bardziej że Anna Nałkowska coraz bardziej dziecinniała i coraz

6/ Myślę tutaj przede wszystkim o książce A. Straussa i B. Glasera *Anguish: The Case Study of a Dying Trajectory*, Mill Valley 1970, a także o wcześniejszym dziele Straussa *Mirrors and Masks. The Search for Identity*, Mill Valley 1969.

mniej zdawała sobie sprawę z własnego stanu. Kiedy nie otrzymywała tego, czego chciała, dąsała się i chmurzyła, skarżyła się łagodnie na swój los niekochanej i odepchniętej rodzicielki. Kiedy czuła się lepiej, obdarzała córki troską i miłością, wyrażała niepokój o ich zdrowie, zdobywała się z całym heroizmem na lekceważące traktowanie własnej osoby i własnej słabości. W *Dziennikach* Nałkowskiej, a szczególnie wyraźnie w dzienniku czasów wojny, toczy się bezustanna gra między pozorami rodzinnej harmonii a bezmiarem nieszczęścia, które zewsząd zagraża bohaterkom. Bogusława Kuczyńskiego już nie ma; dom Nałkowskich stał się domem kobiet. Wszystkie trzy (Anna, Zofia i jej siostra – Hanna) są coraz bardziej chore, osłabione, psychicznie wypalone, dotknięte ludzkim i wojennym nieszczęściem. I wszystkie trzy usiłują ten stan ukryć przed sobą nawzajem i przed światem, podjąć jeszcze jedną i kolejną próbę wyjścia z sytuacji beznadziejnej.

W styczniu 1942 roku stan matki wyraźnie się pogarsza. Doktor Teuchmann po raz pierwszy otwarcie informuje Zofię, że matka jest osłabiona, wymaga stałej opieki, i że jej choroba może w każdej chwili spowodować katastrofę. Radzi umieścić staruszkę w jakimś zakładzie, ponieważ jej kaprysy, powtarzające się ataki uniemożliwiają córkom jakąkolwiek pracę i jakiekolwiek życie: „Uzyskanie jednego dnia dla niej jest stratą tygodnia dla każdej z was" (ZN, 345).

Zofia Nałkowska nie skorzysta z rady doktora Teuchmanna, ale to nie znaczy, że nie przyjmuje uzasadniającego ją rozpoznania. Ma całkowicie jasne poczucie bliskości końca. Tak charakterystyczne dla własnej filozofii Nałkowskiej postrzeganie świata nabiera tutaj szczególnego wymiaru. Towarzyszące często pisarce widmo katastrofy jest tym razem realne i całkowicie nieuchronne, i tak jak wcześniej, tak jak zawsze równoważone umiejętnością myślenia o tym, co spowoduje klęskę, umiejętnością wyjścia światu naprzeciw. Cała praca wewnętrzna służy wypróbowywaniu, cząstkowemu doświadczaniu, sprawdzaniu na sobie czarnej przyszłości. Co będzie, kiedy matki nie będzie. Czym będzie świat bez tej, która kochała i była kochana? Co się kończy wraz ze śmiercią matki? Co dzieje się ze świadomością opuszczonego dziecka?

Nałkowska zdaje sobie sprawę, że matka powoli odchodzi, że każdy dzień z nią spędzony może być jednym z ostatnich. Zdobywa się na cierpliwą wyrozumiałość wobec chorej, stara się zaspokoić jej potrzeby, co w kolejną zimę wojenną, kiedy mróz całymi tygodniami przekracza dwadzieścia stopni i nie ma czym ogrzewać mieszkania, staje się trudne. Jednak nie to jest ważne, ale poczucie nadchodzącego końca, poczucie nieodwracalnej utraty, które pisarka stara się oddalić od siebie lub chociaż złagodzić zabiegami wokół matki, przebywaniem z nią, spełnianiem jej kaprysów. Jednocześnie usiłuje zachować dla siebie pewien margines rzeczywistości, który identyfikuje jako własny: lektury, refleksja filozoficzna, zapiski, rzadkie rozmowy z przyjaciółmi: „Pochmurnie i wbrew wszystkiemu obstaję przy swojej tożsamości – przez zanurzenie się w świat czytany (och, jakże rzadko – pisany!), w świat cudzej myśli, która mię w mej słuszności utwierdza, przez rozmowę z ludźmi, którzy mogą być obojętni, ale stanowią dla mnie wartość tożsamości, trwającej mimo wszystko" (ZN, 357). Z chorobą matki Nałkowska zmaga się na ten sam spo-

sób, w jaki walczy z własną starością, widmem własnej niedołężności, okropnością wojny. Nie odsuwa od siebie zła; mierzy się z nim, mentalnie, intelektualnie. Sprawdza, czy jej sposób myślenia o świecie uległ zmianie pod wpływem nowych doświadczeń, jak się zmienił i czy ta przemiana zagraża poczuciu solidarności z sobą samą: „Nie sypiam nocami, przewlekając tokiem świadomości cały ten okropny los mój i los innych – to całe «dno zatracenia». Nie biorę nic na sen. Cenię sobie możność myślenia myśli nawet najgorszych, myślenia bez przeszkody w ciszy uśpionego domu" (ZN, 359), pisze 29 marca 1942 roku w dniach choroby matki, zgnębiona tragicznymi wieściami dochodzącymi „z miasta".

Bardzo charakterystyczne i w jakimś sensie nietypowe jest to, że zmagania zumieraniem matki Nałkowska przeżywa jako sprawę, która toczy się między nią a światem, w samotności, bez istotnego udziału innych ludzi. W ciasnej przestrzeni mieszkania przy Madalińskiego rzadko zaznacza się obecność Hanny. Stosunki z siostrą, zawsze trudne, komplikuje poczucie winy: Zofia trzyma w tajemnicy wiadomość o samobójczej śmierci szwagra, Maksymiliana Bicka. Zdaje sobie sprawę, że jeśli rzecz się wyda, sytuacja stanie się jeszcze bardziej dramatyczna. Izoluje Hannę od kłopotów związanych z chorobą matki, stara się o to, by siostra wróciła do pracy przy rzeźbie. Zachęca ją do wizyt w pracowni. I ma pełne poczucie stąpania po kruchym lodzie, dryfowania na krze. Ostatecznie jednak to stawanie sam na sam ze śmiercią tłumaczy się poglądem Nałkowskiej na rodzinę, którą nazywa „miejscem zagęszczonego cierpienia" (ZN, 369). Rodzina nie chroni od zła; zło uderza w nią boleśnie, pokazując swoją demoniczna siłę.

Choroba matki Dąbrowskiej przychodzi nagle: 10 listopada 1927 pisarka dostaje od siostry, Jadwigi, alarmujący list o jej stanie zdrowia. Nie wie, czy jechać prosto do Białegostoku, czy pojawić się na ślubie brata, który żeni się w Tycznie pod Rzeszowem. Ponieważ stan matki przejściowo się poprawia, jedzie na ślub, stamtąd do Białegostoku. Matka czuje się raz lepiej, raz gorzej. Nie ma żadnej jasnej diagnozy lekarskiej. Podejrzenie o tyfus zostaje wykluczone, „ale choroba jest dziwna" (MD, 81). Powoduje osłabienie, dramatyczną niechęć do jedzenia, gorączkę. Na przełomie listopada i grudnia następuje przesilenie: „Gorączki nie ma. Lekarz twierdzi, że najgorsze minęło i że zaczyna się rekonwalescencja. Będzie bardzo ciężka, ale nie beznadziejna. Każe jeść winogrona i pomarańcze. Zakupuję to wszystko. Sowiecki kawior, który dostałam dla Mamusi od p. Sempołowskiej. Wyjeżdżam pod wieczór do Warszawy, żeby coś zarobić, pozdobywać jakieś pieniądze, załatwić Jadzi kłopoty i zorganizować jednak przewiezienie Mamusi na rekonwalescencję do nas" (MD, 81).

Relacja Dąbrowskiej pokazuje zwyczajne oblicze choroby, która nie toczy się w życiowej próżni, która nakłada się na inne kłopoty, związane np. z dramatyczną potrzebą posiadania pieniędzy, która wymaga rozmaitych zabiegów, ekskluzywnych produktów. Często spełniają one funkcję przedmiotów magicznych: winogrona i pomarańcze w środku zimy, kawior. Poprawiają nie tyle samopoczucie chorych, ile rodziny. Relacja ta pokazuje także napięcie towarzyszące chorowaniu: chwiejny rytm nawrotów i remisji, nadzieje, zawiedzione i wciąż wyłuskiwane

z potoku spraw bieżących. Dąbrowska przeżywa chorobę matki w otoczeniu rodziny, wsparta stałą obecnością Jadwigi, jej spokojem, klasą.

Trochę podobnie, prawie typowo choruje Hermann Roth, ojciec Philipa, pisarza. Oczywiście, słowo „typowo" brzmi nieodpowiednio, bo choroba jest zawsze zaskoczeniem, niechcianym dramatem, wstrząsającą tragedią dla bliskich. Ale w zestawieniu z innymi relacjami ujawniają się elementy powtarzalne, wspólne różnym historiom choroby. W czasie corocznego, zimowego pobytu na Florydzie osiemdziesięcioześcioletni Herman Roth doznaje lekkiego paraliżu jednej strony twarzy. Mimo wieku jest człowiekiem ogólnie zdrowym, silnym i żywotnym; w West Palm Beach przebywa ze swą przyjaciółką, Lillian Beloff, w której zakochał się w rok po śmierci żony. Wstępna diagnoza lekarska brzmi uspakajająco: paraliż spowodowany jest prawdopodobnie infekcją wirusową. Jest to tzw. porażenie Bella. Na ogół ustępuje samoczynnie. Czasami nie ustępuje i trzeba się pogodzić z pewnymi uciążliwościami, jak trudności z mową, przełykaniem, w ogóle jedzeniem. Trzeba przywyknąć do swego wyglądu: wykrzywionej twarzy, niesymetrycznej i groteskowej, śliny cieknącej samoczynnie z ust.

Po powrocie z niefortunnego wyjazdu na Florydę Herman Roth zostaje skierowany na badania tomograficzne głowy i wtedy zostaje sformułowana właściwa diagnoza: guz mózgu. Jego syn, który przyjechał z Connecticut, czeka na diagnozę w hotelu, w którym zwykle mieszkał, goszcząc w Nowym Yorku. Z obszernej koperty uzupełnionej opisem radiologa dowiaduje się prawdy. Philip Roth dokładnie relacjonuje okoliczności zaznajomienia się z wyrokiem wydanym na ojca przez los. Podaje nazwę hotelu, wygląd koperty – czy mają znaczenie dla relacji o chorobie, co wnoszą do naszej wiedzy o trajektorii umierania? Na razie odłóżmy te pytania, zaznaczając tylko, że drobiazgowość jest zamierzona, wiąże się z przyjętą zasadą, by „opowiedzieć wszystko".

Philip Roth jest w chwili otrzymania wiadomości sam. Jego przyjaciółka, późniejsza żona, Claire Bloom, wyjechała do swojej córki do Londynu. Pisarz ocenia tę okoliczność dwojako: zdaje sobie sprawę, że w obecności Claire łatwiej byłoby mu pokonać depresję i niemożność podjęcia jakiejkolwiek pracy. Z drugiej jednak strony, samotność pozwala na całkowite oddanie się żalowi: „Kiedy czułem potrzebę płaczu, płakałem" napisze – (PhR, 16). Philip Roth wielokrotnie powraca do dostarczonych mu zdjęć. Najbardziej wstrząsające, jak powiada, jest nie to, że obcuje z namacalnymi dowodami choroby ojca, ale że obcuje ze zdjęciem jego ciała, odsłoniętym w akcie chorowania. Nie to, że widzi chory mózg, ale że widzi mózg swego ojca, to domniemane źródło jego charakteru, temperamentu, autorytarności, siły, fascynującej żywotności, potęgi, której nie zdołały przyćmić nawet talent i sława syna. Patrząc na zdjęcia widział wszystko i nic. Zetknął się z tajemnicą, która pozostała wyświetlona, choć nie rozjaśniona.

Nieobecność przyjaciółki nie oznacza jednak, że Philip zmaga się z sytuacją całkiem sam. Kontaktuje się z bliższą i dalszą rodziną. Zasięga fachowych i mniej oficjalnych porad medycznych. Odbywa rozmowę telefoniczną ze swą znajomą, polską imigrantką, Joanną. Znajduje u niej rozgrzeszenie dla swojej niedyspozycji

zawodowej, swego zagubienia, bardzo nieamerykańskiego poczucia bezsilności i rozpaczy. Nie musisz ciągle pracować, nie musisz być w formie, nie musisz nawet rozumieć tego, co się stało, słyszy w słuchawce.

Pozostaje jeszcze jedno do zrobienia: poinformowanie ojca o diagnozie, wybór metody leczenia. Ponieważ guz jest prawdopodobnie niezłośliwy, lekarze skłaniają się do operacji. Jednej, a może dwóch, bo tumor rozsiał się między naczyniami i jest niełatwy do usunięcia.

Choroba ma swoje stygmaty, naznacza nie tylko ludzi, ale i świat przedmiotowy śladami nieodwracalnego. Wprowadza je delikatnie do swojej narracji tylko Philip Roth: jadąc do ojca na rozmowę w sposób niepojęty i niezrozumiały, wyjątkowy i niewytłumaczalny źle zjeżdża z autostrady i trafia w okolice cmentarza, na którym spoczywają prochy jego matki. Był tu zaledwie dwa razy po jej śmierci: ta pomyłka mogłaby więc mieć jakieś symboliczne znaczenie. Tylko właśnie: jakie? Czy może liczyć na wsparcie zmarłej matki, czy może liczyć na odczucie jej obecności? Roth pisze jednak o czymś innym: fundamentalne znaczenie, jakie przynosi wizyta na cmentarzu wiąże się nie z poczuciem obecności zmarłych, tylko z przekonaniem o ich ostatecznym odejściu.

3. Nasilenie choroby, kryzys; stadium agonalne

Zwykle przejście choroby do kolejnego etapu wiąże się z konkretną datą. W przypadku Anny Nałkowskiej był to 22 kwietnia 1942 roku. Pod tą datą Zofia napisała: „Ostatnia niedziela – dzień naładowany zgrozą, którą przeżywam jako najzwyklejszą codzienność. Miotałam się między mamą, Hanią i czterema doktorami, wcale już się temu nie dziwiąc. –Drugi atak mamy był początkiem śmierci. Siedziała przy stole na fotelu i miała głowę odrzuconą w tył, jak babcia, gdy umierała, ręce bez pulsu, okryte zimnym potem, którzy ludzie nazywają «śmiertelnym»" (ZN, 368). Pisarka nie ma wątpliwości, że choroba przystąpiła do ostatecznego ataku, że matka jest bliska śmierci. I że – w trzecim roku wojny – śmierć stanowi wszechogarniające doświadczenie, że właściwie należałoby się z nią oswoić, przyjąć jej ofertę rozwiązania spraw ostatecznych, obietnicę ukojenia. Nie tylko dla ludzi z getta śmierć we własnym łóżku, w otoczeniu kochającej rodziny mogła się wydawać szczęściem, luksusem, darem losu. Mimo to Nałkowska podejmuje heroiczne wysiłki ratowania matki, odwleczenia momentu katastrofy: wzmacnia ją zastrzykami soli, cortiny, strychniny i kamfory, kroplówkami z glukozy, płukaniem jelit, zastrzykami dożylnymi, bańkami. „Jeszcze ją może i tym razem wywleczemy na ten brzeg", łudzi się w dzień swoich imienin, 15 maja 1942 roku. (ZN, 375).

Ale stan Anny Nałkowskiej właściwie się nie poprawia. Chora broni się przed kolejnymi zabiegami, które są dla niej torturą. Chce żyć i chce umrzeć. Trawi ją gorączka i osłabienie, lekarze miotają się między jedną a drugą diagnozą. Objawów bowiem nie ma prawie żadnych. Właściwie najbardziej prawdopodobne jest zwyrodnienie mięśnia sercowego. „Ale to jest nie tylko to", dodaje Zofia w dzienniku pod datą 18 maja (ZN, 378). Wie, tak jak wszyscy wokół, że to choroba na

śmierć, że final jest jeden i musi się dokonać. Po krótkiej poprawie pojawia się zapalenie pluc. Anna Nałkowska umiera 6 czerwca; przed zgonem męczy się, ma trudności z oddychaniem.

Cierpienie umierających jest torturą także dla ich bliskich. Pisze o tym nie tylko Nałkowska, ale również Różewicz. Matka zabrana ze szpitala w ostatnim stadium choroby nowotworowej umiera w domu. Jej męka każe myśleć Tadeuszowi o świętości ciała, które poprzez ból doznaje wyniesienia. Tylko że jest to wyniesienie gorzkie, puste. Matka cierpi jak Chrystus, ale nic nie wynika z tego cierpienia. Ani dla niej, ani dla świata. „Dziś zjadła tylko dwie łyżki rosołu. Czaszkę otacza niebieskawo-żółta skóra, prawie przeźroczysta. Boi się wysadzania. Jest tak słaba, że nie może się podeprzeć łokciami. W nogach stawiamy walizkę – aby miała się o co oprzeć" (TR,104). Wszystko okazuje się zawodne wobec tego cierpienia: kultura europejska, wyobrażenia religijne, sztuka, człowiek. Bo człowiek, także kochający, okazuje się zbyt słaby, by towarzyszyć umieraniu w całej jego fizjologicznej wzniosłości i grozie. Różewicz ucieka myślą w różne strony. Najchętniej wyjechałby, czasami czuje żal z powodu niemożności pracy. Wzdycha do jakichś wakacji, odpoczynku. Mimo obecności brata, a potem przyjazdu m.in. ojca, czuje się osamotniony w swoim oczekiwaniu na śmierć matki; śmierć, która ma przynieść wszystkim wyzwolenie od cierpienia.

Postępy choroby Hermana Rotha zostały dosyć precyzyjnie przewidziane przez jego lekarzy. Chorego uprzedzono, że jeśli nie podda się operacji po jakimś czasie zostanie doświadczony nowymi dolegliwościami, np. trudnościami z mową i przełykaniem. W czasie zaostrzonych objawów choroby (Herman Roth nie zdecydował się na operację) pogorszył się stan zdrowia Philipa, nasiliły się jego dolegliwości serca, które doprowadziły do operacji wszczepienia by-passów. Zapaść zdrowotna bliskich, którzy opiekują się chorym, nie należy do rzadkości. Nałkowska doznaje niebezpiecznego skoku ciśnienia, sama czuje się zagrożona śmiercią; Różewicz przeżywa ciężki kryzys psychiczny. Ale równie szybkie jak choroba jest zdrowienie: Nałkowska prawie natychmiast wraca do codziennych zajęć, Różewicz także. I operacja Rotha przeszła pomyślnie, błyskawicznie też przebiegała rekonwalescencja. Philip Roth zaklinał los błagając, by ojciec nie umierał, póki on nie jest na tyle silny, by zająć się jego śmiercią i pogrzebem.

Agonia ojca nastąpiła w szpitalu. Philip podjął decyzję zgodną z wcześniej wyrażoną wolą umierającego, by w razie trudności z oddychaniem lub jedzeniem nie korzystać z respiratora i kroplówek. Philip Roth zrobił to, na co czasami trudno zdobyć się bliskim: pozwolił ojcu umrzeć.

4. Ciało udręczone

W opisach choroby i cierpienia zaznaczają się istotne różnice wynikające z odmienności cywilizacyjnych, poziomu życia, a nawet systemu organizacji służby zdrowia. Mają one niebagatelny wpływ na rytuał umierania i sposób opowiadania o śmierci. Ale równie ciekawe są różnice wynikające z odrębności kulturowych. Ich miernikiem może być stosunek do ciała. Ciała chorego, dotkniętego przez

rozkład, ból, niedyspozycję, ciała zawodnego, niezdolnego do utrzymania czystości, rygorów higienicznych, ciała odsłoniętego, wystawionego na widok publiczny. W tekstach polskich stosunek do ciała będzie bardziej enigmatyczny. U Różewicza będzie to ciało udręczone, aseksualne, przezroczyste, często też odpychające, brzydkie. U Nałkowskiej mimo wszystko zadbane i piękne, wyszlachetnione przez troskę i cierpienie: „Twarz jej – chuda i ciemna – zrobiła się taka piękna, że to każdego uderza" (ZN, 378). „Leży w półśnie – śliczna, dobra, nieszczęsna, broni się przed jedzeniem, przed lekarstwami – i jednak godzi się na wszystko, ufająca nam, za wszystko wdzięczna" (tamże).

W narracjach anglojęzycznych ciało umierającego stanie się ciałem problematycznym. Będzie sprawiało kłopoty, fizyczne i mentalne. Będzie kwestią, sprawą do przemyślenia, punktem wyjścia do rewindykacji i wspomnień. Kiedy ojciec Rotha powala swymi odchodami cale piętro i kiedy syn, sprzątając, umaże się kałem, wreszcie doczyści wszystko, a torbę z brudnymi rzeczami wrzuci do samochodu, by zawieźć do pralni, poczuje, że to, co robi jest jak najbardziej naturalne, na miejscu. „Bo to właśnie było patrimonium. I to nie dlatego, że sprzątanie symbolizowało coś innego, ale właśnie dlatego, że nie było niczym innym, niczym więcej niż doświadczana rzeczywistość. To było moje patrimonium: nie pieniądze, nie tefilin, nie kubek do golenia, ale gówno" (PhR, 176).

Kąpiąc ojca przyjrzy się jego penisowi. Zauważy nie bez zdziwienia, że spośród różnych organów właśnie ten będzie wyglądać młodo. Pomyśli o przyjemnościach, których był źródłem. Przyjemnościach rozkładanych na oboje – na ojca i matkę. Nic innego nie przychodzi Philipowi do głowy. Czeka na jakieś konkluzje i uderza go myśl, że tę właśnie chwilę powinien zachować w pamięci, ratując obraz ojca przed uduchowieniem, eterycznością, bezcielesnością. W scenie kąpieli rodzi się koncepcja przyszłej książki, relacjonującej umieranie ojca. Nie można o niczym zapomnieć, trzeba opowiedzieć wszystko, nie kryjąc także pewnych drastyczności, które są szokujące nie tylko dla polskiego, ale także innego czytelnika, skoro anglojęzyczni badacze – ośmieleni etycznym zwrotem w krytyce literackiej – zastanawiali się, czy Roth nie naruszył praw swego bohatera do intymności[7]. To przekroczenie tabu jest funkcją demitologizacji śmierci jako wydarzenia religijnego, jego miarą jest odejście od metafizyki. Śmierć jest sprawą rodziny, więzi pokoleniowej, dziedzictwa, pamięci intymnej. Antymetafizyczność Różewicza jest całkiem innej materii: Roth z fizyczności czerpie siłę, przekonanie o swego rodzaju nieśmiertelności, którą gwarantuje ciągłość pokoleń. Różewicz ani po stronie ciała, ani po stronie ducha nie znajduje żadnego wsparcia i żadnego pocieszenia.

Innego rodzaju doznań doświadcza Nancy K. Miller, pielęgnująca umierającego ojca. Kiedy była dzieckiem, dziewczynką, fascynował ją siłą, męskością, wpływem, jaki wywierał na matkę, na rodzinę. Niedzielne poranki, które spędzał w niestarannie pozapinanej piżamie w paski, wywoływały w niej niejasne docieka-

---

7/ P.J. Eakin *The Unseemly Profession*, w: *Renegotiating Ethics in Literature, Philosophy, and Theory*, ed. by J. Adamson, R. Freadman, D. Parker, Cambridge 1988, s. 176 i nast.

nia na temat tajemnicy płci. Drżała przed ojcowską siłą, symbolizowaną przez niejasne pojęcie fallusa, kryła przed nim swoje doświadczenia erotyczne i pisarskie. Patrząc na zmienione przez chorobę ciało ojca, na jego intymne członki, nie odnajdywała w nich niczego tajemniczego. Było prozaiczne. „Mój ojciec nie ma fallusa", konkludowała (NKM, 145). Co miało znaczyć, nie jest królem, nie jest władcą. Jest tylko, a właściwie był – depozytariuszem zwykłej ludzkiej zdolności do prokreacji i erotycznych przyjemności. Nancy Miller stała się orędowniczką nie zawsze honorowanych racji tego słabego ciała. Upominając się o prawo ojca do naturalnej śmierci, sama znalazła się w pozycji fallicznej. Reprezentowała rytualny przywilej decydowania o życiu i śmierci. Nie przypadkiem esej zamykają słowa pielęgniarki, która – niepewna, czy dobrze zrozumiała prośbę autorki o odłączenie aparatury podtrzymującej życie jej pacjenta – pyta: „Czy ty chcesz, żebym zabiła twego ojca?" (NKM, 147).

W obu przypadkach: Rotha i Nancy Miller opowiedziane doświadczenie ojcowskiej śmierci oznacza częściową reinterpretację Freudowskiej i Lacanowskiej psychoanalizy. Autor powieści *Patrimony* wspominając hordę pierwotną, w której synowie usuwają siłą swego ojca i władcę, identyfikuje się z innym rodzajem synowskości; takiej, która nie pozwala na uderzenie, która oznacza czułą i dobrowolną akceptację ojcowskiej dominacji. Jak, pisze Paul J. Eakin, nie jest sprawą przypadku, że myśl o „opowiedzeniu wszystkiego" rodzi się w czasie kontaktu narratora z nagim ciałem ojca, jest to bowiem myśl bezpośrednio zależna od fallicznej siły i władzy, którą on reprezentuje. Dokonuje się niejako pod dyktando fallusa[8]. Relacja między ojcem a synem nie oznacza tutaj konfliktu opartego na przemocy; można raczej mówić o szacunku i respekcie, którego narrator doświadcza również po śmierci ojca, przekonany, iż nie wszystko dokonało zgodnie z wolą zmarłego. Zjawiająca się we śnie figura ojca zmienia się w fantazmat Ojca symbolicznego, wyposażonego w racje niepodważalne, przyjmowane bez cienia dystansu i rezerwy.

Nancy K. Miller przywołuje własne doświadczenie, by odrzucić związane z psychoanalizą niejasne, lecz dominujące pojęcie fallusa. To nie fallus rządzi światem, lecz śmierć, prawo do jej orzekania, egzekwowania. Fantazmat ojcowskiej siły zostaje tutaj pozbawiony swego seksualno-władczego ekwiwalentu. Ale pozostaje cień własnego zalęknienia wobec ojca i pamięci o nim. Nie jest to przyjazny respekt, którego doświadczał Roth. To raczej residuum strachu, które każe jej przyznać, że gdyby nie śmierć ojca nigdy nie odważyłaby się publicznie roztrząsać swego intymnego stosunku do niego i jego ciała.

Także zaznaczony powyżej rytuał przemiany mężczyzny w starca, a dziewczynki w falliczną boginię jest symbolicznym ujęciem procesu, który nieodmiennie towarzyszy umieraniu rodziców: zmianie zwyczajowo pełnionych ról. Ta zamiana pojawia się w każdym z cytowanych utworów. Nałkowska pielęgnuje matkę tak, jak pielęgnuje się dziecko. Dba o jej czystość, o ciepło, o smaczne, urozmaicone jedzenie. Myje, czesze, ubiera. Tuli ją, uspokaja, cicho nuci do snu. Ale jeszcze bar-

8/ Tamże, s.178.

dziej od tych czynności, wykonywanych z uczuciem i delikatnością, wzrusza niezmienne przekonanie autorki, że teraz oto odchodzi największa miłość jej życia, że w dorosłej egzystencji pisarki nie ma już nikogo, kogo mogłaby obdarzyć podobnym uczuciem, że ten ciąg miłości nie będzie kontynuowany.

Różewicz podobnie. Wykonuje przy matce wszystkie czynności higieniczne: myje ją, karmi okruchami pożywienia jak małego ptaszka albo niemowlę, zmienia pościel, podsuwa basen. Po pogrzebie pod datą 19 lipca 1957 roku napisze: „Oddałem ziemi moje kochanie. Moje dobre cierpiące dziecko – moją duszę" (TR, 106).

W relacji Rotha ta zmiana ról zostaje odnotowana przez samego chorego, który w rozmowie telefonicznej mówi przyjaciółce: „Philip jest dla mnie jak matka" (PhR, 181).

Czym jest ta zamiana ról? Co znaczy wejść w rolę matki własnej matki lub matki własnego ojca? Czy może na tym właśnie polega rytuał dojrzewania, inicjacja w dorosłość? Na przeżyciu śmierci własnego rodzica, na odnalezieniu dla siebie nowego miejsca w sekwencji działań egzystencjalnych, w łańcuchu powiązań rodzinnych.

5. Żałoba

Mimo iż autorzy wszystkich uwzględnionych tu narracji określają swój stosunek do *sacrum* jako niewyznawczy – praktykują zupełnie różne formy żałoby. W książce Rotha pomoc w umieraniu jest naprawdę ostatnią posługą, której można udzielić konającemu. Ponieważ i Herman Roth, i jego rodzina są (tylko w jakimś sensie, oczywiście) przygotowani na śmierć, same uroczystości pogrzebowe są raczej zadość uczynieniem pewnej tradycji. Philip Roth godzi się na elementy rytualnego pogrzebu, choć świetnie zdaje sobie sprawę, że pochowanie ojca w całunie kłóci się z jego i z ich odejściem religii, ale i tak jest to lepszym rozwiązaniem niż pochówek w garniturze, w którym Herman Roth, pracownik wielkiej firmy ubezpieczeniowej, chodził zwykle do biura. Tylko brak odwagi powstrzymał pisarza przed oznajmieniem pracownikom domu pogrzebowego: „Pochowajcie go nago". Nie wiemy, czy ktoś płakał nad trumną, czy odmówiono kadysz, i co robili żałobnicy po powrocie z cmentarza. Historia kończy się wraz z momentem śmierci. I powraca raz jeszcze w narracji na ten temat, zagarniając całe połacie historii rodzinnej, nawet historii Ameryki. Śmierć ojca utwierdza Philipa Rotha w poczuciu tożsamości, w postrzeganiu siebie jako amerykańskiego Żyda, który oparł się rozmaitym trudnościom i osiągnął powodzenie. Paradoksalnie, odbudowała też więź z ojcem, którą zatarło życie: światowej sławy pisarza i skromnego, słabo wykształconego urzędnika. Choroba pozwoliła powrócić do więzów ciała, więzów biologicznych, odsłoniła je tak, jak odsłoniła mózg ojca, jego penis. Bo co to znaczy: być ojcem, być synem? To znaczy pochodzić, dosłownie, z tego, a nie innego ciała, być krwią z krwi i kością z kości. I dlatego ważne jest wszystko: ślina, pot, ekskrementa. Dlatego trzeba opisać i powiedzieć wszystko. Dlatego trzeba zdobyć się na książkę „niestosowną" (*unseemly*), pisaną niemal równolegle z procesem umiera-

nia. I trzeba z własnym sumieniem wynegocjować prawo do pogwałcenia cudzej intymności.

Różewicz w kilka dni po pogrzebie, po mszy żałobnej zapisał w dzienniku: „Mamo, kochanie moje, jesteś przy mnie. Będę z Tobą mówił, będę pracował, myśląc o Tobie" (TR, 107). Praca żałoby rozpoczęta tym nabożeństwem i tym wpisem dziennikowym właściwie się nie zakończyła. Przedśmiertna męka Matki została włączona w uprawianą przez poetę teologię człowieczeństwa, w Różewiczowską religię bez Boga, w świętą historię świecką, która miała swych katów i męczenników. Matka Różewicza wciąż odchodzi, przynosząc ranę nie opłakanego sieroctwa. Jeśli ta permanentna rozpacz nie brzmi wyraziściej w opowieści Różewicza, w jego dziele, to dlatego, że jest ono w ogóle pozbawione patosu i przekonania, że literatura może wypełnić pustkę po nieobecnym, nieobecnej. Andrzej Skrendo pokazuje, że tom *Matka odchodzi* jest złożony nie tylko z tych wypowiedzi, które powstały w trakcie umierania i po śmierci matki, ale także z wierszy wcześniejszych niż tragedia osobista poety. Te wiersze, umieszczone w innym, elegijnym kontekście, czytamy jak wiersze pośmiertne. Stąd konkluzja: „nie o prawdę żywota, ale o prawdę i nieprawdę poezji pyta Różewicz w tomie *Matka odchodzi*! W kontekście wierszy, jakie *Ścianę* otaczają, utwór ten nie tylko przestaje być erotykiem, nie tylko pozwala się czytać jako wiersz o matce, ale nawet – ujawnia się jako wiersz o jej umieraniu! Czy brzmi to lekkomyślnie? Nie sądzę. Jeśli zgodzimy się, że nie istnieją właściwości nierelacyjne, to stanie się oczywiste, iż teksty swe sensy czerpią z kontekstu"[9]. Literatura nie jest więc prostym gestem przywrócenia obecności, jest bardzo dyskusyjną próbą zapełnienia pustki, etycznie dwuznaczną, zawsze uwikłaną w konteksty literackie i miary estetyczne, robotą piszącego.

Nałkowska po odejściu matki pędzi żywot podwójny: domowo-cmentarny. „Godziny na cmentarzu, słońce, cicho. Rozmawiam z nią cichutko, całuję piaskowiec, krawędzią obejmujący grób. Jest ciepły. Wewnątrz tej ramy rozrastają się ciemnofiołkowe, fryzowane petunie, za każdą bytnością przynoszę wciąż takie same i bez doniczki wsadzam w wolne miejsca. Hortensja różowa jeszcze kwitnie. – Kobieta, która pilnuje grobu, pamięta mamę – choć już od dawna nie mogła tam przychodzić. Mówi, że nie ma teraz takich kochających córek, że ona wszystko wie, co się tu dzieje, widziała siostrę, jak przyszła sama i bardzo płakała" (ZN, 390). Nałkowska zadomawia się na cmentarzu, wraca tutaj targana niepokojem o grób, o zmarłą. Pisząc o miłości do tej, która „jest w podziemiu" (ZN, 386) raz jeszcze wchodzi w rolę matki własnej matki, w rolę Demeter, która tęskni za Korą, i przychodzi pod bramy Hadesu, by być bliżej ukochanej.

W tym czasie pisarka zbliża się nie tylko do bram Hadesu; zbliża się także do folkloru ludowego, wsłuchuje tęsknym uchem w historie niezwykle opowiadane przez kobietę „cmentarną", mówiące o miłości sięgającej za grób. Nie określa swego stosunku do tych przejawów ludowej cudowności, ale chłonie je i wprowadza do

9/ A. Skrendo *Cień matki. Zapis dekonstrukcji*, w: *„Matka odchodzi" Tadeusza Różewicza*, pod red. I. Iwasiów i J. Madejskiego, Uniwersytet Szczeciński, Rozprawy i Studia T. (CDXCVI) 422, Szczecin 2002, s. 37.

własnej narracji. Jest wtedy bliżej tamtego świata; wszystko jedno, czy to świata zmarłych, świata ballad, cudów czy niesamowitości.

Kiedy przyjrzeć się trajektoriom umierania, ujawnionym w porównywanych relacjach, dostrzeżemy pewną prawidłowość: trajektoria cierpienia poddanego narracyjnej obróbce, wysokoartystycznej, literacko doskonalej, wydaje się, mimo wszystkich wątpliwości, mniej bezładna, choć zawsze jednakowo bezbronna wobec ostatecznego. Być może na tym polega terapeutyczna funkcja literatury.

Jacek LEOCIAK

Wyjście z grobu

I.

W XI rozdziale ewangelii św. Jana Jezus na wieść o śmierci Łazarza mówi do Marty o „zmartwychwstaniu": „Brat twój zmartwychwstanie" (J 11, 23)[1], ale faktycznie dokonuje „wskrzeszenia". Łukasz został wskrzeszony, a więc przywrócony do życia ziemskiego, lecz w dalszym ciągu jego życie zmierzało ku śmierci. Perspektywa zmartwychwstania jest natomiast perspektywą eschatologiczną. Chcę wyraźnie odróżnić zmartwychwstanie od wskrzeszenia i podkreślić, że dalej interesować mnie będzie ten obszar zjawisk, który w sensie antropologicznym, a nie teologicznym, można by określić metaforycznie mianem „wskrzeszenia"

Ewangeliczna opowieść o wskrzeszeniu Łazarza podkreśla jego realną śmierć. Marta, osoba konkretna i praktyczna, ostrzega Jezusa nakazującego odwalić kamień grobowy: „Panie, już cuchnie. Leży bowiem od czterech dni w grobie" (J 11, 39). Śmierć realną Łazarza odgraniczyć trzeba od stanu podobnego do śmierci, od sytuacji, w której człowiek o śmierć się ociera, jest ona mu przeznaczona, ale jakimś zrządzeniem losu udaje mu się jej uniknąć. Takie właśnie sytuacje, w których ktoś styka się oko w oko ze śmiercią i swą własną śmierć, w metaforycznym sensie, „przeżywa" – będą mnie dalej interesować.

Jezus zapłakał przy grobie Łazarza. Egzegeci zwracają uwagę, że użyte w tekście greckie określenia oznaczają silny odruch dezaprobaty, a nawet gniew, stan niepokoju i wewnętrznego poruszenia. Jezuita Menochiusz w swych obszernych komentarzach do łacińsko-polskiego wydania Biblii reprezentujących dziewiętnastowieczną egzegezę, interpretuje stan Jezusa jako „oburzenie [...] przeciwko śmierci i diabłu, przez którego zawiść weszła była śmierć na świat"[2]. Egzegeza współczesna kładzie nacisk na brak wiary lamentujących. Rozpacz żałobników zamyka się w czysto ludzkich odruchach, tak jakby ignorowali znaną judaizmowi

1/ Wszystkie tłumaczenia tekstów biblijnych podaję za Biblią Tysiąclecia.

2/ *Biblia Święta Łacińsko-Polska...*, t. III, Wilno 1896, s. 312.

prawdę o zmartwychwstaniu[3]. Wskazuje się także na fakt nieukrywanego przez Jezusa poruszenia wobec ponurego żniwa śmierci. Tajemnica płaczu Jezusa nad grobem Łazarza kieruje nas zatem ku nieprzeniknionej grozie śmierci, w obliczu której nawet Bóg staje wstrząśnięty. Sytuacje, które będę rozważał w tej pracy, taką właśnie nieoswojoną grozę odsłaniają.

W kanonicznym przekazie św. Jana Łazarz wychodzi z grobu obwiązany pasami płótna, z twarzą owiniętą chustą. Nic nie mówi. Jezus poleca zgromadzonym, aby go rozwiązali i pozwolili mu odejść. W ewangeliach apokryficznych również nie znajdziemy żadnej opowieści Łazarza. Wskrzeszony milczy.

Narracje o wskrzeszeniu, rozumianym w sensie antropologicznej metafory, są dla mnie zasadniczym przedmiotem refleksji. Opowieści o tym, co widzieli udający się do krainy zmarłych i powracający z niej, wypełniają mitologię i literaturę. Orfeusz wyprawia się do Hadesu po zmarłą od ukąszenia węża Eurydykę. Odyseusz schodzi do Hadesu, aby prosić Terezjasza o wróżbę dotyczącą powrotu do Itaki. Eneasz wraz z wieszczką Sybillą odwiedza Hades, a potem dociera do Elizjum. Gilgamesz, wstrząśnięty śmiercią swego przyjaciela Enkidu, udaje się do podziemi i przepływa „wody śmierci", aby poznać tajemnicę nieśmiertelności. Najsłynniejszym wędrowcem po piekle, czyśćcu i niebie jest Dante, prowadzony przez Wergiliusza i Beatrycze, ale *Boska Komedia* wyrasta z niezliczonych wyobrażeń plastycznych i opowieści o zaświatach, które jeszcze przed Dantem kształtowały masową wyobraźnię[4]. Średniowieczne legendy podejmują obecny w apokryfach Nowego Testamentu motyw wskrzeszenia dla udowodnienia niewinności. Akt przywrócenia do życia traktowany jest tu instrumentalnie, a powstały z grobu głosi chwalę wskrzesiciela i daje świadectwo jego prawości[5]. Szczególnie wymowni są współcześni argonauci zaświatów, czyli ludzie, którzy przeżyli swoją śmierć kliniczną doświadczając tego, co Raymond Moody – autor światowego bestsellera *Życie po życiu* – określił mianem *Near-Death Experience*. Ich relacje zapełniają karty wielu książek i stron internetowych.

Wiedzę o słowach i zachowaniach Łazarza po wskrzeszeniu przynosi nam literatura apokryficzna. Odnajdziemy w niej dwa – biegunowo odmienne – wizerunki

---

3/ Zob. komentarz egzegetyczny w: *Ewangelia według św. Jana. Wstęp – przekład z oryginału – komentarz*, opr. ks. L. Stachowiak, Pallottinum 1975, Poznań–Warszawa, 276-278. Doktryna zmartwychwstania, będąca przedmiotem ostrego sporu dzielącego faryzeuszy, którzy ją uznawali, i saduceuszy, którzy ją odrzucali, traktowana jest jako dogmat wiary. *Talmud* w 10 rozdziale traktatu *Sanhedryn* stwierdza, że ci, którzy odrzucają zmartwychwstanie, nie mają udziału w życiu przyszłym. Zob. A. Cohen *Talmud. Syntetyczny wykład na temat Talmudu i nauk rabinów dotyczących religii, etyki i prawodawstwa*, przel. R. Gromadka, Warszawa 2002, s. 359-366; hasło *„Resurection: judaism"*, w: *The Encyklopedia of Religion*, ed. M. Eliade, t. XII, New York 1987, s. 345-347.

4/ Zob. studium A. Guriewicza *„Boska Komedia" przed Dantem*, w: tegoż *Problemy średniowiecznej kultury ludowej*, przel. Z. Dobrzyniecki, Warszawa 1987, s. 170-232.

5/ Np. legenda o św. Stanisławie wskrzeszającym leżącego od 4 lat w grobie Piotra. Zob. L. Siemieński *Podania i legendy polskie, ruskie i litewskie*, Poznań 1845.

Łazarza wskrzeszonego. Jeden, pióra Karela Čapka, ukazuje doświadczenie, które nazwałbym traumą wskrzeszenia[6]. Drugi, autorstwa Eugene O'Neill'a, przedstawia coś, co można by określić jako euforię wskrzeszenia.

Łazarz z *Księgi aforyzmów* (1932) Čapka drży o swoje zdrowie i panicznie boi się umrzeć. Nie jest już tym samym człowiekiem, ugina się pod brzemieniem przywróconego mu życia, odczuwa dziwność i straszność swego istnienia po śmierci. Skarży się na udrękę choroby:

> – Przecież j e s t e ś zdrowy, Łazarzu – odparła Marta – M u s i s z być zdrowy, skoro On cię uzdrowił.
> – Zdrowy – rzekł gorzko Łazarz. – Chyba sam wiem, czy jestem zdrowy, czy nie. Powiem ci tylko, że o d t e g o c z a s u ani mi przez chwilkę nie było lekko... Nie, żebym Mu nie był s t r a s z n i e wdzięczny za to, że mnie... postawił na nogi; tego sobie o mnie nie myśl, Marto, ale kto raz to poznał jak ja... ten... ten... – Łazarz wstrząsnął się i zakrył twarz.[7]

Na wieść o aresztowaniu Jezusa w Jerozolimie Maria postanawia iść tam natychmiast. Łazarz zrazu chce jej towarzyszyć, potem jednak ulega lękowi i zostaje w Betanii.

> Z oczu Łazarza powoli spływały łzy.
> – Ja bym tak chętnie poszedł z tobą, Mario, gdybym się tylko nie bał... drugi raz umrzeć![8]

Łazarz z dramatu Eugene O'Neill'a *Lazarus Laught* (1928) po swoim wskrzeszeniu nie milczy jak Łazarz ewangeliczny, lecz wygłasza triumfalne przemowy, okraszając swe słowa euforycznym śmiechem. Ustanawia w Betanii nową religię, która promieniuje na Rzym i tam zdobywa rzesze zwolenników. Głosi ekstatyczną radość życia, w którym nie ma już miejsca na lęk. Odrzuca nie tylko grozę śmierci, lecz także kwestionuje jej realność.

> Śmierci nie ma, naprawdę. Jest tylko życie. Jest tylko Bóg. Jest tylko nieprawdopodobna radość. [...] Śmierć nie jest otchłanią, w którą wpadamy, by pogrążyć się w chaosie. Jest raczej bramą, przez którą wkraczamy w wieczny rozwój i wieczne życie. [...] Grób jest pusty, tak jak puste jest wejście, przez które wchodzimy do potężniejszego i wspanialszego życia. Dlatego nie trzeba się bać. [...] Śmierci nie ma. Jest tylko życie.[9]

6/ Słowem „trauma" posługuję się tutaj raczej w znaczeniu ogólnym (uraz psychiczny) niż ściśle terminologicznym, wyznaczonym pracami Z. Freuda czy D. LaCapry, ale – jak sądzę – z nim niesprzecznym.

7/ K. Čapek *Łazarz*, w: tegoż *Księga apokryfów*, przeł. H. Gruszczyńska-Dębska, Warszawa 1978, s. 69.

8/ Tamże, s. 70.

9/ E.G. O'Neill *Lazarus Laughed,* w: tegoż *Plays*, t. 1, New York, 1951. O dramacie O'Nell'a zob. hasło *Łazarz* w: M. Bocian *Leksykon postaci biblijnych*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 1995, s. 331.

2.

Przedstawmy najpierw typologię sytuacji, w których skazanemu na śmierć udaje się ocaleć. Ocaleni z egzekucji dzielą się na dwie podstawowe kategorie. Pierwsza to ci, którzy wprawdzie przeżyli, ale nie dane im było żyć, ponieważ zostali dobici. Do drugiej zaliczymy tych, którzy przeżyli i mieli szansę żyć dalej.

Ocaleni, ale dobici nie zostawili żadnych świadectw. Wiemy o ich losie z relacji innych. Prowadzący rozstrzeliwania zbliżali się do wypełnionych trupami dołów śmierci czy chodzili wśród leżących ofiar i dobijali je strzałami z pistoletu. Jest wiele takich świadectw. Dotyczą Zagłady Żydów czy eksterminacji ludności cywilnej w Powstaniu Warszawskim. Przywołajmy dla odmiany relację z lat komunistycznego terroru w Polsce. Autorem jej jest ksiądz Jan Skiba – w latach 1946-1947 kapelan więzienia we Wrocławiu:

> Jednym z najstraszniejszych widoków było trzykrotne rozstrzeliwanie oficera [...]. Kiedy padła pierwsza salwa okazało się, że wystrzelił tylko jeden karabin. Kula ominęła skazanego. Oficer polecił ponownie naładowanie broni. Jednak i tym razem wystrzeliły tylko dwa karabiny. Kule nie zadały śmiertelnych ran. Wtedy oficer nie wytrzymał. Podszedł do leżącego na ziemi, zbroczonego krwią mężczyzny. Wyciągnął pistolet i strzelił prosto w głowę (Skiba).[10]

Zupełnie wyjątkowy charakter mają opowieści o tych, którzy wyszli żywi z komory gazowej. Nie mieli szans na przeżycie. W Chełmnie nad Nerem ofiary zabijano gazami spalinowymi w ciężarówkach. Szymon Srebrnik opowiada, jak pewnego dnia z ciężarówek wypadli jeszcze żywi ludzie. Wrzucono ich żywcem do pieca (Srebrnik, s. 113)[11]. Jankiel Wiernik uciekł z Treblinki podczas buntu 2 sierpnia 1943 roku. Widział, jak z otwartych komór gazowych wyciągano niekiedy na wpół żywych, „których kolba, kula czy mocniejsze kopnięcie dobijały. [...] przeważnie dzieci były odporne. Te po wyrzuceniu ich z komór żyły" (Wiernik, s. 9-10). Szlama Dragon z *Sonderkommando* w Auschwitz wyciągał zwłoki zagazowanych. „Raz znaleźliśmy żywe niemowlę, które było zawinięte w poduszkę. [...] Zabraliśmy zawiniątko do Oberscharführera Molla meldując, że dziecko żyje. Moll zaniósł je na skraj dołu, położył na ziemi, przydeptał szyjkę i wrzucił do ognia" (Dragon, s. 121). Doktor Miklosz Nyiszli z *Sonderkommando* w Auschwitz wspomina, że przy wyjmowaniu zwłok z komory gazowej znaleziono kiedyś żywą szesnastoletnią dziewczynę. Szef krematoriów Moll rozkazał swemu podwładnemu, aby ją zastrzelił (Nyiszli, s. 55-57). Prawdopodobnie o tym samym zdarzeniu opowiada inny członek *Sonderkommando* Eliezer Eisenschmidt (s. 181).

Grupa ocalałych z egzekucji jest liczna. Są wśród nich tacy, którzy zostali w ostatniej chwili ułaskawieni. Chociaż do egzekucji nie doszło, stanęli oni jednak oko

---

10/ Zob. bibliografia źródeł cytowanych na końcu artykułu.

11/ Z obozu zagłady w Chełmnie nad Nerem ocalało 3 więźniów – Podchlebnik, Żurawski i Srebrnik. Ten ostatni, ciężko ranny w czasie egzekucji, zdolał wydostać się z masowego grobu i ukryć.

w oko ze śmiercią. Należą do nich postacie literackie (Kordian z dramatu Słowackiego czy bohater opowiadania Sartre'a *Mur* Pablo Ibbieta) i realne – takie jak Fiodor Dostojewski, skazany na karę śmierci w procesie Pietraszowców, 22 grudnia 1849 roku ułaskawiony w ostatniej chwili i zesłany na cztery lata katorgi na Syberię. Mnie interesować będą ci, na których egzekucję wykonano i którzy ocaleli.

W kronikach kryminalnych odnajdujemy zaskakująco dużo przypadków przeżycia egzekucji na szubienicy. Historycy brytyjskiego sądownictwa podają, że między XVII a XVIII wiekiem odnotowano kilkanaście podobnych incydentów. Przywołajmy trzy najsłynniejsze. W wigilię Bożego Narodzenia 1705 roku odbyła się w Tyburn (stoi tam obecnie londyński Marble Arch) egzekucja Johna Smitha, żołnierza, żeglarza i włamywacza, skazanego na śmierć za kradzieże. Smith wisiał na sznurze dobrych 15 minut, wciąż dając oznaki życia. Zgromadzony tłum zaczął domagać się łaski. Wisielca odcięto, zaniesiono do pobliskiego domu i ocucono. Zaczęto go też natychmiast wypytywać o wrażenia. Skazaniec chętnie udzielił obszernych wyjaśnień, które czytelnikom książki Raymonda Moody *Życie po życiu* mogą wydać się dziwnie znajome. Pointa nie jest budująca. Ocalony nie porzucił swego przestępczego procederu, chociaż jeszcze dwukrotnie „uciekł spod stryczka". Margaret Dikson, dzieciobójczyni, została powieszona w 1728 roku w Edynburgu. Jej ciało złożono w trumnie i załadowano na wóz, który odjechał w stronę miasta, trzęsąc się na wertepach. Kiedy woźnica po postoju w karczmie wrócił do wozu, zobaczył Mary żywą – siedzącą w trumnie. Sąd uznał, że skazana nie może być drugi raz powieszona i darował jej karę. Swe cudownie przywrócone życie Mary Dikson wykorzystała na urodzenie sporej gromadki dzieci. Szesnastoletni William Duell został powieszony 24 listopada 1740 roku w Tyburn za zgwałcenie i zamordowanie Sary Griffin. Jego zwłoki, zgodnie z ówczesną praktyką, były przeznaczone do ćwiczeń dla studentów anatomii. Młodociany morderca przebudził się jednak na stole sekcyjnym w prosektorium i został odstawiony do więzienia Newgate. Jego też ułaskawiono[12].

Michał Maksymilian Borwicz (Boruchowicz), autor wspomnień obozowych i analiz nazistowskiego języka nienawiści, redaktor antologii wierszy o Żydach pod okupacją niemiecką, pionier socjologiczno-literackich badań nad świadectwami Holocaustu – przeżył własną egzekucję w obozie janowskim we Lwowie. Dosłownie – urwał się ze stryczka[13]. Był w obozowej konspiracji, uczył wybranych więźniów posługiwania się bronią. W czasie takiej lekcji zaskoczył go esesman. Borwicz stanął na stopniach szubienicy. Pamięć zarejestrowała ostatnie sekundy przed wykonaniem wyroku.

> Widzę zbliżającego się do mnie SS-owca. Wokół mnie następuje coś na kształt niejasnego zaaferowania, [...] bezładna szarpanina, widok – nie szubienicy, lecz końca wlokącego się po ziemi sznura. Zdaję sobie jeszcze sprawę z utraty oparcia. Towarzyszy mu duszenie się:

12/ Wszystkie przykłady zaczerpnąłem z *The history of judicial hanging in Britain*, http://www.richard.clark32.btinternet.co.uk/hanging1.html.

13/ Za zwrócenie mi uwagi na przypadek Borwicza dziękuję p. Ryszardowi Löwowi.

okrutne, a przecież mimo to groteskowe, gdyż aż do śmieszności oczekiwane. I zamglona świadomość, że właściwie to jest już – kres. Czy z tego wszystkiego zdałem sobie sprawę już w chwili mego „zmartwychwstania"? Czy też zrekonstruowałem to wszystko dopiero później [...]. Nawet w takiej rekonstrukcji cała scena redukuje się do niewielu szczegółów. Moje nagłe przebudzenie się na ziemi... Wrażenie głębokiego otumanienia. [...] Koledzy opowiadali mi później, że – w chwili, gdy zawisłem w powietrzu – sznur się przerwał. Spadłem na ziemię (Borwicz, s. 23-24).

Kiedy pozbierał się z ziemi i dołączył do więźniarskich szeregów, Niemiec nadzorujący egzekucję powiedział: „Stary germański zwyczaj wymaga, [...] by skazaniec, który urwał się z szubienicy, został ułaskawiony" (s. 25). Jako „urwany ze sznura" traktowany był w sposób szczególny. Wzbudzał respekt nawet wśród esesmanów.

Jest jeszcze jedna grupa ocalonych z egzekucji. Chodzi o rozstrzelanych, którzy przeżyli rozstrzelanie, po czym wygrzebali się spod trupów, wydostali z dołów śmierci, ze zbiorowych mogił i uszli oprawcom.

3.

Masowe egzekucje nigdy nie były stuprocentowo skuteczne. Zawsze komuś udawało się przeżyć. Dzięki tym, którzy zdołali wyjść z grobu i złożyć relację, świat dowiadywał się o zbrodni. Takich opowieści jest mnóstwo. Można z nich złożyć niemałą antologię. Podstawowym źródłem będą dla mnie zapisy z II wojny światowej: Żydów, którzy przeżyli akcje eksterminacyjne oraz Polaków, którzy przeżyli rozstrzeliwania podczas pacyfikacji ludności cywilnej w Powstaniu Warszawskim.

Na podstawie wielu świadectw da się skonstruować model interesującej nas sytuacji: jej poszczególne etapy, rodzaje zachowań i typy przeżyć towarzyszące zarówno tym, którzy „wychodzą z grobu" (a więc „wskrzeszonym"), jak i tym, którzy ich spotykają.

Wszystko zaczyna się od rozstrzelania. Masowe egzekucje Żydów miały zazwyczaj charakter schematycznej i wręcz monotonnej w swym zbanalizowanym okrucieństwie procedury. Ofiary same kopały sobie groby lub też były pędzone do przygotowanych zawczasu dołów. Kazano im się rozbierać. Potem musiały stanąć na krawędzi dołu, na desce przerzuconej przez rów, albo położyć się bezpośrednio na ciałach już zabitych. Punktem kulminacyjnym tego etapu są strzały Niemców i upadek Żydów tuż po strzale lub ułamek sekundy wcześniej. Zdarzało się, że ofiara w ogóle nie była ranna czy nawet draśnięta. Jonasz Stern opowiada, jak z innymi więźniami obozu janowskiego został zaprowadzony do lasku pod Lwowem: „I tutaj mnie mieli rozstrzelać. A ja zrobiłem figle migle i upadłem wcześniej" (Stern, s. 37). Szesnastoletni Zvi Michałowski, syn małameda z Ejszyszek „wpadł do grobu na ułamek sekundy wcześniej, zanim dosięgła go kula" (Eliach, s. 54). Pewien młodzieniec z Tłustego „wpadł do grobu nie trafiony kulą" (Milch, s. 173). Polaków mordowanych na Woli podczas Powstania Warszawskiego ustawiano pod ścianami, na podwórkach kamienic, w piwnicach i rozstrzeliwano. Pani Wacława

Gałka była na ulicy Wolskiej. Strzelano do niej dwa razy i dwa razy kule ją ominęły (Gałka, s. 316-318). Zdarzało się, że rozstrzeliwany był tylko ranny. „Upadlam będąc ranną, miałam postrzelone lewe ramię, oprócz tego odłamek ranił mnie w skroń i policzek" – zeznaje w 1946 przed Warszawską Komisją Badania Zbrodni Niemieckich Maria Cyrańska, ocalona z egzekucji w sierpniu 1944 roku w rejonie parku Sowińskiego na Woli (Cyrańska, s. 312-313).

Nieodłącznym atrybutem masowych mordów na Żydach była nagość ofiar. Do komór gazowych mężczyźni, kobiety i dzieci wchodzili nago. W parowach leśnych, w wąwozach, na polach, na cmentarzach – wszędzie tam, gdzie wykopane były doły śmierci, przed egzekucją ofiary musiały się rozebrać. „Rozbierali się do naga i tak do nich strzelano" – opowiadał mały Mendel Rosenkranz o akcji likwidacyjnej w Horodence w grudniu 1941 roku (Rosenkranz, s. 104). Kobiety ocalone z egzekucji w Ponarach w lipcu 1941 roku mówiły, „że Żydzi dziesiątkami musieli rozebrać się obok dołów, gdzie ich rozstrzelano" (Fejgenberg, s. 533). Zeznająca na procesie Eichmanna Ryfka Joselewska rekonstruuje ostatnie chwile przed rozstrzelaniem, kiedy wszyscy byli już rozebrani, jedynie jej ociec pozostawał w ubraniu: „Zaczęli go bić. Modliliśmy się, błagaliśmy go, żeby się rozebrał, ale on nie rozebrał się, chciał zostać w bieliźnie. Nie chciał stać nago. Wtedy zdarli z tego starego człowieka ubranie i zastrzelili go" (Joselewska, s. 421).

Jaka była przyczyna egzekwowanego bezlitośnie wymogu nagości? Jaki sens ma rytuał zabijania nagich ofiar? Pomińmy względy praktyczne, wątpliwą wartość materialną samych ubrań. Istnieje w historiozoficznej refleksji o Holocauście nurt, który motyw nagości w ludobójczej technologii *Endlösung* interpretuje jako wyrażoną w nazistowskiej estetyce kiczu parodię Sądu Ostatecznego, którego ikonograficzne przedstawienia od wieków kształtowały wyobraźnię Europejczyków[14].

Ci, którzy już po rozstrzelaniu, a więc niejako po śmierci, wydostają się z grobów, są nadzy. Wskrzeszonemu Łazarzowi zdjęto z ciała chusty i płótna. Ocaleni z egzekucji wracają do życia z piętnem nagości, która utrudnia ucieczkę i sieje grozę wśród napotkanych ludzi. Estera Winderbaum w czasie likwidacji obozu w Poniato-

---

14/ Pisał S. Lem: „Nadzy, jak przyszli na świat, szli w glinę. Mord stanowił tu naraz surogat wymiaru sprawiedliwości i miłości. Kat stawał przed masą obnażonych ludzi, już gotujących się na śmierć, na wpół ojcem, na wpół kochankiem, on miał im zadawać śmierć sprawiedliwą, jak ojciec sprawiedliwie wymierza chłostę, jak wpatrzony w nagość kochanek udziela pieszczoty. [...] Jakże mają stanąć ludzie na Sądzie Ostatecznym? Nago. To właśnie był taki sąd: wszędzie rozpostarła się dolina Jozafata. Obnażeni, mordowani mieli odegrać rolę osądzonych w dramacie [...]". W ludobójczej liturgii nazistów „prześwituje symbolika judeochrześcijańska, przewrócona w mord. Jakby nie mogąc zabić Boga, Niemcy zabili jego «wybrany naród», ażeby zająć jego miejsce [...]" (*Prowokacja* Kraków 1984, s. 28, 30, 35). P. Śpiewak wskazuje na leżący u źródeł Trzeciej Rzeszy projekt samozbawienia. Jego pośrednikiem i sprawcą jest Führer – „który uznaje siebie za nieodwołalnego, ziemskiego Sędziego Sądu Ostatecznego, rozstrzygającego o nieśmiertelności lub unicestwieniu każdej ludzkiej istoty" (*Szoah, drugi upadek*, „Więź" 1986 nr 7-8, s. 9-10). Por. głośny esej G. Steinera *Sezon w piekle*, w tegoż *W zamku Sinobrodego*, Gdańsk 1993.

wej 4 listopada 1943 roku przeżyła rozstrzelanie, wyczołgała się spod trupów i naga błąkała się wśród okolicznych chałup, błagając wystraszonych śmiertelnie chłopów o ubranie (Winderbaum). Córka rzeźnika po egzekucji w Horodence w 1942, „kiedy Niemcy zakończyli swoją robotę i odeszli od grobów, naga wypełzła z grobu [i] udała się do wsi Siemakowce" (Glik, s. 332). W opowiadaniu *Krajobraz, który przeżył śmierć* Kornel Filipowicz ukazuje nagość jako brzemię ocalonego z egzekucji. W sensie czysto praktycznym nagość dekonspiruje, bo ciało fosforyzuje w ciemności:

> Jak okryć swoją nagość, aby gdy oderwie się od lśniącego tła ludzkich ciał i znajdzie się na szorstkiej, pochłaniającej światło powierzchni ziemi, nie stać się nagle osamotnionym, widocznym z daleka kształtem? [...] Noc osłaniała jeszcze jako tako jego nagość; z dniem stanęło jednak przed nim okrutne zagadnienie – jak przywdziać z powrotem tę skórę, która jest najbardziej ludzką powłoką – ubranie. Człowiek odziany nie ma pojęcia, co to jest za problem nagość! (Filipowicz, 95-96)

W planie metaforycznym nagość jest stygmatem „inności" tego, któremu udało się wydostać z grobu. Oddziela od życia i od ludzi tych, którzy do życia i do ludzi usiłują powrócić.

Kiedy wybrzmiały salwy i ofiara leżała już pomiędzy trupami, przychodził czas na próbę uchwycenia wymykającego się świadomości, a jednak przez nią rejestrowanego stanu zawieszenia pomiędzy życiem a śmiercią. Kluczowy dla wielu relacji jest moment niewiedzy: czy jeszcze jestem, czy już mnie nie ma. Z dziecięcą prostotą i naiwnością wyraził to chłopiec z Wyszkowa:

> Nie wiedziałem, czy jestem zabity, czy żywy. [...] Było zupełnie ciemno, gdy poczułem kopnięcie w bok. Przestraszyłem się, że nieboszczycy zmartwychwstali. (Grynberg, s. 22)

Henryk Bryskier, rozstrzelany 24 kwietnia 1943 roku w getcie warszawskim na terenie szopu Brauera przy ul. Nalewki, snuje na ten temat obszerne rozważania, które nazywa „filozofowaniem".

> Nie mogłem przypuszczać, że żyję, a żyjąc wierzyłem, że umarłem. Wydawało mi się, że życie i śmierć nie następują po sobie, ale że istnieją w każdej chwili obok siebie. Zapadłem w jakąś ciemną przepaść, a potem jakby moje ciało astralne bujało w przestworzach mając raz chmury pod sobą, a raz nad sobą. Nie wiem, czy podświadomie uchyliłem powieki, czy też promienie słońca przebiły się przez rzęsy do wąskiej szczeliny opuszczonych powiek, ale wiem, że zaczęła pracować jakaś nieskonkretyzowana świadomość, dzięki której zrozumiałem, że to nie ja unoszę się kołysany na chmurach, lecz że leżąc na ziemi patrzę jakby przez mgłę w niebo i widzę białe obłoki popędzane lekkim podmuchem wiatru. Obawiałem się szerszego uchylenia powiek, na które w międzyczasie wiatr naniósł warstwę pyłu, bo jeżeli mój stan miał być nirwaną, to szkoda było wracać do rzeczywistości. To filozofowanie odbywało się w chwili mego fizycznego bezwładu, ale stopniowo powracających do swoich funkcji płatów mózgowych. (Bryskier)

Opowiedziane doznania zdają się wpisywać w scenariusz powielany w setkach relacji ludzi, którzy wrócili do życia po śmierci klinicznej. Znamienne jednak, że

Bryskier racjonalizuje mistyczną aurę *Near-Death Experience* i zdobywa się nawet na pewną dozę ironii. Ryfka Joselewska z Zagrodzka kolo Pińska, rozstrzelana w sierpniu 1942 roku, budzi się do życia, kiedy ciężar wpadających do rowu ciał zaczyna ją dusić:

> Pomyślałam, że może już nie żyję, a tylko czuję coś po tym, jak umarłam. Pomyślałam, że jestem martwa, że to jest właśnie uczucie, które przychodzi po śmierci. Potem poczułam, że się duszę, ludzie zwalali się na mnie. Próbowałam się poruszyć i wtedy poczułam, że jestem żywa i że mogę wstać. (Joselewska, s. 422)

Ocaleni prędzej czy później uświadamiają sobie paradoks swojej sytuacji. To, co brali za symptom śmierci, okazuje się dowodem życia. Bohater opowiadania Kornela Filipowicza, leżąc w głębokim dole pośród zabitych, sądził, że „śmierć – to jakieś oślepiające wyzwolenie świadomości spod naporu ciała. Zaraz jednak przekonał się, że myślenie oznacza przecież właśnie życie" (Filipowicz, s. 95).

Przywrócenie pełnej świadomości życia łączy się z imperatywem jego ocalenia. Oczywistą strategią przeżycia w takiej sytuacji jest udawanie trupa. Oprawcy po egzekucji dobijają rannych, jedyną zatem szansą jest upodobnić się do trupa. Doskonale zdają sobie z tego sprawę dzieci. Niemcy podczas powstania w getcie warszawskim rozstrzelali dziesięcioletnią Irkę Rubinsztein razem ze wszystkimi Żydami ukrywającymi się w bunkrze na Swiętojerskiej 38. Irka i jej koleżanka Halinka przeżyły. Wydostały się ze stosu ciał. „Wtedy usłyszałam kroki. Ja z Halinką ułożyliśmy się z powrotem między trupami, udając trupy" (Najberg, s. 92). Wśród trupów żywy musi wyglądać jak martwy, aby mógł przetrwać. Przede wszystkim nie wolno się poruszyć. Leżącej w grupie rozstrzelanych w czasie powstania warszawskiego Marii Cyrańskiej „na plecach stanął żołnierz niemiecki". Strzelał do ruszających się. Ona wytrzymała (Cyrańska, s. 312-313).

Udawanie trupa może jednak nie wystarczyć. Potrzebny jest dodatkowy kamuflaż. Tu z pomocą przychodzą zabici. Ich ciała przykrywają i chronią przed wzrokiem oprawców. Krew martwych obryzguje żywych nadając im trupi wygląd. Podczas likwidacji obozu w Poniatowej do rowu wypełnionego ciałami, w którym leżała już Estera Winderbaum, esesman przyprowadził kobietę z dzieckiem. „Padł strzał i krew jej bluznęła na moją głowę, oblewając mi kark i włosy, z tyłu prawdopodobnie wyglądałam jak trup" (Winderbaum). Szczególną wymowę mają sytuacje, kiedy owa solidarność umarłych z żywymi dotyczy najbliższego kręgu rodzinnego. Trupy matek osłaniają swoje żywe dzieci. Opowiada Irka Rubinsztein:

> Poleżałam jeszcze trochę i zrzuciłam trupa z siebie i wtedy to zobaczyłam, że trup, co mnie nakrył, to była [...] moja mama. Z niej lała się na mnie krew. Mamusia już nie żyła. [...] Halinka jest tylko ranna i leży zemdlona. Zrzuciłam z niej trupa, który ją pokrywał, okazało się, że jest to matka Halinki... (Najberg, s. 92)

Trup syna ocala matkę. Przed Warszawską Komisją Badania Zbrodni Niemieckich zeznaje Wacława Galka, rozstrzelana podczas powstania warszawskiego na ul. Wolskiej:

> Syn mój Leszek zaczął płakać, iż mu kolana zdrętwiały i wtedy żandarm do niego strzelił. Synek mój leżał na zastrzelonym po pierwszej salwie moim kuzynie Damianie Pasterskim obok mnie, gdy żandarm zastrzelił mego synka, jego krew ściekła na mnie i zapewne dlatego uważano mnie za zmarłą. (Gałka, s. 317)

Kolejnym ogniwem łańcucha zdarzeń jest wygrzebywanie się spod zwału trupów na powierzchnię. Niektóre relacje przedstawiają to jako długi proces, ciężką, mozolną pracę. Ci, którzy wydostają się na zewnątrz, muszą zważać na każdy ruch. Najmniejszy błąd może zniszczyć kamuflaż i zaprzepaścić szansę ocalenia. Posuwają się więc bardzo wolno, przeczekują zagrożenia, wypatrują sprzyjającego momentu. Wileńska nauczycielka Timy Kac leżała w ponarskich dołach po egzekucji 10 września 1941 roku.

> Mimo późnej pory ktoś wciąż jeszcze deptał po trupach, sypał wapno gaszone i grzebał w mogile. Leżałam, tając oddech, wsłuchując się w każdy szmer i szelest.[...] Raptem obok usłyszałam cichy płacz. Zorientowałam się, że płacze dziecko. Zaczęłam czołgać się w kierunku, skąd dochodził płacz. [(...] Płakała trzyletnia dziewczynka. Żywa, nawet nie była ranna. Postanowiłam uratować ją i siebie. Kiedy przestawałam czołgać się po trupach, by przez chwilę odpocząć, przytulałam do siebie dziewczynkę. (Kac, s. 543)

Ocaleni z trudem i kosztem wielkiego wysiłku wychodzą z grobu. Pokonać muszą nie tylko czujność oprawców oraz własną słabość, są przecież ranni i zszokowani, lecz także opór samego grobu i zapełniających go ciał. Wydaje się, że aby wyjść, muszą stoczyć swoistą walkę z trupami. Role nieoczekiwanie się odwracają. Trupy, które wcześniej ratowały stanowiąc osłonę, teraz przeszkadzają, zagradzają drogę, jakby nie chciały wypuścić żywego spomiędzy siebie. Przejmującą relację z takiej walki daje Ryfka Joselewska:

> Czułam, że się duszę, dławię, ale próbowałam się ratować, zdobyć trochę powietrza do oddychania, i wtedy zdałam sobie sprawę, że wspinam się po ciałach ku krawędzi grobu. Uniosłam się, a ręce trupów poczęły mnie szarpać, czepiając się moich nóg, ściągając mnie w dół. Zdołałam się jednak ostatnim wysiłkiem wydostać z grobu na zewnątrz, a kiedy to zrobiłam, nie poznałam tego miejsca. Wszędzie leżało mnóstwo ciał, mnóstwo martwych ludzi. Chciałam zobaczyć, gdzie kończy się to pole trupów, ale nie mogłam. (Joselewska, s. 422)

Anna Szaret, jedna z postaci powieści *Jom Kipur* Kazimierza Traciewicza, rozstrzelana z grupą więźniów obozu pracy, przeżyła i zdołała wydostać się ze zbiorowej mogiły. Musiała jednak przedtem stoczyć prawdziwą walkę o życie:

> Nienawidziła, nienawidziła tego trupa leżącego na niej, który jakby naumyślnie, jakby celowo stawał się coraz bardziej ciężki. Anna była przekonana, że tamten szczerzy zęby w złośliwym uśmiechu, szczerzy zęby przez rozchylone bólem usta i uśmiecha się nieprzymkniętymi całkowicie oczyma. Całym wysiłkiem rozpaczy udało się jej wreszcie wyzwolić spod nienawistnego ciężaru. Przewróciła go na bok, uklękła na jego piersi. Jeszcze jakaś

noga, nie to nie była jego noga, jakaś ręka, która jakby starała się ją trzymać w rowie. Chcą, żeby pozostała z nimi. Nigdy, przenigdy... gwałtownym ruchami zaczęła się wydobywać z grobu. Coś trzasnęło pod jej stopą, coś się przesunęło. Powietrze, wreszcie powietrze – chwytała je otwartymi ustami. [...] Odbiła się jedną nogą... chyba od głowy tamtego i znalazła się wreszcie na powierzchni. (Traciewicz, s. 140)

Ci, którym udało się już wydostać z dołu śmierci i teraz niosą w mroczny i wrogi świat odzyskane życie – mogą mówić albo milczeć. Znamienne, że w kręgu relacji polskich, z którymi miałem do czynienia, nie udaje się tego dylematu zaobserwować. Problem: mówić czy milczeć oraz sprawa reakcji słuchaczy na opowieści zza grobu nie są tam stematyzowane. Relacje Żydów ocalonych z egzekucji ukazują natomiast dwa skrajne modele zachowań. Jedni opowiadają o tym, co przeżyli. Więcej – czują przymus mówienia. Ten imperatyw wypływa zarówno z chęci zrzucenia z siebie ciężaru doświadczenia przekraczającego ludzką miarę, jak i z poczucia misji nakazującej świadczenie o Zagładzie i niesienie przestrogi. Tych jest zdecydowanie więcej. Drudzy zapadają się w sobie i milczą. Są osobni, wyłączeni, odgrodzeni od innych ludzi barierą nie do przebycia. Nie chcą jej przekraczać. Jak te dwie dziewczynki, które po akcji eksterminacyjnej w Tłustym „wygrzebały się spod trupów i wróciły do miasta, ale były jak zwariowane, nie chciały nic mówić" (Eisen, s. 16). Postawę milczenia można nazwać kanonicznym modelem zachowań, jeśli pamięta się o Łazarzu z ewangelii Janowej, który po wyjściu z grobu nic nie mówi i oddala się. Postawę przeciwną, charakteryzującą narracyjną aktywność ocalonych, dałoby się określić mianem modelu apokryficznego.

Każda opowieść musi mieć swoich słuchaczy, bez nich staje się jałowa. Baruch Milch dowiaduje się o masakrze w Horodence od tych, którym „po odjeździe oprawców udało się z grobu wydostać [...] Ja sam z jednym z nich mówiłem; uciekł prawie nagi do naszego miasta, straszne rzeczy opowiadał" (Milch, s. 121). Milch chce słuchać. Ocalonym jest jednak bardzo trudno znaleźć słuchaczy. Ludzie nie wierzą tym, którzy wyszli z grobu, odwracają się od nich, uważają za wariatów. Sześć kobiet wydostało się z ponarowskich dołów śmierci, „opowiadały, co się stało. Nikt nie chciał uwierzyć ich przerażającym opowiadaniom" (Fajgenberg, 533). Rozpacz ocalonych płynie z niemożności przekazania świadectwa. Jest to rozpacz człowieka przygniecionego brzemieniem strasznej wiedzy, która – okupiona cierpieniem i wyrwana śmierci – nie przydaje się na nic. Jest to rozpacz posłańca zza grobu, którego ratownicza misja zostaje wyszydzona i odrzucona. Takim tragicznym opowiadaczem jest Mosze Stróż z *Nocy* Elie Wiesela. Wywieziony z Sighet i ocalony z egzekucji wraca do swego miasteczka:

Przez długie dni i noce chodził od jednego żydowskiego domu do drugiego i opowiadał o Małce, młodej dziewczynie, która umierała trzy dni i o Tobiaszu, krawcu, który błagał, by zabito go wcześniej niż jego synów. [...] Ludzie nie chcieli wierzyć jego opowieściom, ani nawet ich słuchać.

– Po prostu chce, żebyśmy się nad nim litowali. Ale ma wyobraźnię! – powiadali. Albo: – Zwariował, biedaczysko.

A Mosze płakal.
– Słuchajcie mnie, Żydzi. To wszystko, o co proszę. Nie chcę pieniędzy ani litości. Tylko żebyście mnie wysłuchali! [...] Ocalałem cudem. Zdołałem powrócić do Sighet, by opowiedzieć o mojej śmierci. Żebyście mogli przygotować się, póki jeszcze macie czas. (Wiesel, s. 10-12)

Rozstrzelani, ale wciąż żywi, chociaż z ich ran jeszcze sączy się krew; wrzuceni do dołu z trupami, a jednak wydostający się stamtąd – w swej pozagrobowej drodze zostają po raz kolejny zranieni. Napotkani ludzie nie chcą słuchać, nie chcą wierzyć, nie chcą rozumieć i często nie chcą nawet pomóc. Reagują lękiem, agresją, ucieczką. Odmawiają kontaktu. Salomon Günsberg opowiada o ocalonych z akcji eksterminacyjnej w Stanisławowie 12 listopada 1941 roku:

Były to ofiary, które, tylko ranione, nocą wydobywały się z masowych grobów, usiłując ratować życie. Tylko garstka zdołała o własnych silach się uratować. Ludność okolicznych domostw odmawiała przyjęcia już „uśmierconych". (Günsberg, s. 349)

Tima Kac dwie doby ukrywała się w lesie razem z pięcioma kobietami, które podobnie jak ona po egzekucji w Ponarach wydostały się z grobu. „Napotkany przypadkiem chłop przeraził się na nasz widok i uciekł z krzykiem. Później, spotkany powtórnie, powiedział nam, że wziął nas za duchy, straszące grzeszne dusze" – relacjonuje (Kac, s. 543). Zabobonny lęk przed „uśmierconymi" jest częstą przyczyną ich odrzucenia. Chłopi, do których kołatają ocaleni, traktują ich jak upiory, mary czy duchy nieczyste. Odpędzają znakiem krzyża i przekleństwem, tak jak Zvi Michałowskiego z Ejszyszek: „Żydzie, wracaj z powrotem do grobu, tam twoje miejsce" (Eliach, s. 54). Rzucają kamieniami, jak w Ryfkę Joselewską, zastygłą w bezruchu przez trzy dni po wyjściu z grobu. Rzucają tak długo, aż zmuszą ją do odejścia (Joselewska, s. 423-424).

Zdarzają się jednak tacy, którzy pomimo lęku wyciągają pomocną dłoń. Jedni niechętnie, niejako pod przymusem. O takiej parze staruszków opowiada Estera Winderbaumowa szukająca pomocy po likwidacji obozu w Poniatowej:

Starzy przestraszyli się nas, przeżegnali się, widząc trzy nagie kobiety. Starowina rzuciła nam stare, podarte spodnie, podartą sukienkę i zaczęła nas wyganiać, bojąc się, iż sprowadzimy jej Ukraińców. Poleciałam do kuchni, chcąc się troszkę ogrzać, ale baba nie dala, trzeba było opuścić mieszkanie. [...] Wpadliśmy do innej chałupy, prosiłyśmy o ciepłą wodę, aby się trochę obmyć, byłyśmy całkiem umoczone we krwi. Podali nam wodę, bluzę dla mnie, bo byłam jeszcze naga, każdej po kawałku chleba i znowu trzeba było iść dalej. (Winderbaumowa)

Inni traktują pomoc jako prosty, ewangeliczny odruch: nakarmić i przyodziać:

Cały okrwawiony dotarłem do najbliższej wsi i wszedłem do najbiedniejszego gospodarstwa – relacjonuje ocalony z egzekucji w Ponarach Kogan. – Mieszkał tam biedny parobek, pracujący u bogatego Litwina. Powiedziałem mu, kim jestem i co mi się przydarzyło.

> Dal mi gorącą wodę, abym zmył krew, i coś do picia. [...] Parobek odstąpił mi swoje posłanie, a nazajutrz odprowadził do getta. (Kogan, s. 544)

Rany od kul dawały się obmyć i wygoić. Ale ci, którzy wyszli z grobu, nieśli w sobie niezmywalne piętno – „traumę wskrzeszenia". Dla otoczenia byli już inni, nieodwracalnie odmienieni. Nie można bowiem bezkarnie przekraczać granicy życia i śmierci. Płaci się za to goryczą wiedzy, z którą nie ma co zrobić, wyobcowaniem, stygmatem szaleństwa. Wyobraźnia ludowa kwalifikowała ich jako zmory lub wariatów – istoty groźne, ponieważ bytujące na granicy światów, pomiędzy. W jednym z opowiadań Bogdan Wojdowski szkicuje następującą scenkę:

> Franek klnie się, dzisiaj jeszcze, że zmorę golą widział po rosie. Zmorę, nic innego.
> – Iii tam, zmora. Żydówka uciekła z dołu i w Babicach ludzie ją widzieli.
> – A ja cię, że zmora.
> – Żydówka!
> – Zmora!
> – Spod łopaty uciekła i goła po polu lata. (Wojdowski, s. 68)

Przemykający się po polach, okrwawieni i nadzy uciekinierzy z grobów byli traktowani jak szaleńcy, ale przecież nie sposób było ustalić, gdzie się kończył i gdzie zaczynał ich obłęd. Artur Schneider opowiada o jednej z ocalonych po likwidacji getta w Dubnie w październiku 1942 roku:

> Kobieta ta straciła zmysły. Półnaga chodziła po polu wymachując ręką w stronę jasno świecącego księżyca, jakby jego winiąc za to, co popełniono. Kręciła się tak dwie doby, w końcu ktoś ze wsi, prawdopodobnie sołtys, zawiadomił policję. (Schnejder, s. 152-153)

Znakomite studium traumy wskrzeszenia znajdujemy w powieści *Planeta Pana Sammlera* Saula Bellowa. Pewien zdziwaczały nowojorski intelektualista, Artur Sammler, został kiedyś w okupowanej przez Niemców Polsce „naznaczony do śmierci". Przebył wszystkie opisane wyżej etapy doświadczenia wskrzeszonych. Razem z żoną i kilkudziesięcioma innymi ludźmi stanął nago przed wykopanym przez siebie rowem, po strzałach zwalił się w dół, a padające ciała przygniotły jego i leżącą obok martwą żonę. „Z trudem wydostał się znacznie później spod ciężaru ciał, wygrzebał się z luźno usypanej ziemi" (Bellow, s. 120-123). Po wygrzebaniu się spod trupów został partyzantem w zamojskich lasach. Nosił broń i sam zaczął strzelać do ludzi. Złapał kiedyś Niemca, rozbroił go, kazał mu się rozebrać i zastrzelił z bardzo bliskiej odległości. Dla Sammlera rozebrany Niemiec

> znajdował się już pod ziemią. Nie był już odziany do życia. Był naznaczony, zgubiony. Musiał odejść. Już odszedł. [...] Sammler pociągnął za spust. [...] Drugi strzał przeszedł przez głowę i roztrzaskał ją. Kość rozprysła się. Wypłynęła treść. [...] Oddawszy strzał ze swojej broni, Sammler, sam będący niemal trupem, obudził się do życia. (s. 183-184)

Potem musiał uciekać przed kulami polskich partyzantów, którzy zwrócili się przeciwko bojowcom żydowskim. Schronienie znalazł w grobowcu. Przedwojenny

dozorca cmentarza ukrył go wewnątrz rodzinnego mauzoleum, przynosił jedzenie. „Otwierając przede mną grobowiec – powie po latach Sammler – pozwolił mi żyć" (s. 304).

Egzystencja w grobowcu jest dla Sammlera wojennym wspomnieniem, a zarazem figurą losu. Są tacy, których ludzkość „naznacza do śmierci", przed którymi „zatrzaskują się drzwi". Sammler należy do „spisanej na straty kategorii". Fakt, że mimo wszystko żyje, pozostawia w nim – jak to sam ujmuje – „pewne przewrażliwienie" (s. 303-304). Trudno mu zdefiniować stosunek do siebie samego. Kim jest człowiek, „który powrócił z grobu" i przez „długi czas wydawało mu się, że niekoniecznie jest człowiekiem" (s. 154). Kim jest ktoś, kto „był kiedyś wewnątrz śmierci" (s. 359)? Czy wypełnia go obojętność wobec świata, czy rozkosz czerpana z najdrobniejszych przejawów istnienia? Czy staje się duchem czystym, całkowicie odosobnionym, uwolnionym od więzów Natury, czy też kimś szczególnie uwrażliwionym na materialną substancję rzeczywistości i biologiczne uwarunkowania ludzkiego życia? Sammler nie potrafi odpowiedzieć na te pytania. Jest sam dla siebie tajemnicą. Jako korespondent prasy amerykańskiej podczas kryzysu sueskiego w 1956 roku w gorących piaskach pustyni brodzi wśród setek trupów. „Ubrania zabitych [...] były ponapinane przez obrzmienia, gazy, płyny. [...] Na słońcu twarze miękły, czerniały, topniały i rozpływały się. Ciało przywierało do czaszki, chrząstka nosa wykrzywiała się, usta się kurczyły, oczy rozpuszczały" (s. 330-331). Spogląda na rozkładające się zwłoki egipskich żołnierzy jak na swój makabryczny autoportret.

Świadomy swojej inności, świadomy swojej deformacji – „oczywiście, że jestem zdeformowany. I opętany" (s. 304) – konstruuje dwie metafory i za ich pomocą usiłuje uchwycić fenomen swojego życia po śmierci. Jedna ma charakter, by tak rzec, telekomunikacyjny. Kładzie nacisk na kontakt, który nie zaistniał, na rozminięcie się kuli ze skronią i śmierci z życiem. Kiedyś stał nagi przed otwartym grobem:

> Lecz jakoś nie udało mu się, w odróżnieniu od innych, uzyskać połączenia. Porównywał to zdarzenie, jak czasem w myślach robił, do obwodu telefonicznego: śmierć nie podniosła słuchawki, żeby odpowiedzieć na jego sygnał. Czasem, gdy szedł dzisiaj Broadwayem i słyszał dzwoniący telefon w sklepie z otwartymi drzwiami, usiłował znaleźć, odgadnąć słowa, które człowiek usłyszałby od śmierci. „Halo? Ach, to w końcu ty". „Halo". (s. 182)

Druga metafora zbudowana jest na trywialnym doświadczeniu dnia powszedniego:

> A gdyby wojna potrwała parę miesięcy dłużej, zginąłby jak reszta. Żaden Żyd nie uszedłby śmierci. On jednak wciąż posiadał świadomość, cielesność, ludzką realność – wstawał, wdychał i wydychał ziemskie gazy, pił kawę, spożywał swoją porcję dóbr [...]. Krótko mówiąc, był żywym człowiekiem. Albo kimś, kto został wysłany z powrotem na koniec kolejki. I na coś czekał. (s. 360)

Ten, który nie uzyskał połączenia, który został wysłany na koniec kolejki, spotyka się w finale powieści ze swoim zmarłym przyjacielem. Spotkanie odbywa się w szpitalnym prosektorium, tuż przed sekcją. Ta scena ma charakter epifanii. Sammler nigdy nie mógł precyzyjnie określić swego stanu. Na obcesowe pytania: „Mówi się, że byłeś już w grobie. [...] Jakie to było uczucie?", odpowiadał: „Zmieńmy temat" (s. 248). Teraz stanął przed ciałem przyjaciela, odsłonił jego twarz zakrytą prześcieradłem, na której „rozgoryczenie mieszało się z wyrazem posłuszeństwa". Zrozumiał, że tamten „dotrzymał warunków swojej umowy. Warunków, o których w najgłębszych pokładach serca wie każdy człowiek". I Sammler pierwszy raz odnalazł prawdę, którą niósł przez całe wyrwane z dołu śmierci życie. „Bo taka właśnie jest prawda – że wszyscy wiemy, Boże, że wiemy, że wiemy, że wiemy" (s. 412). Ta wiedza nie należy jednak do obszaru *episteme*, jest nieprzekazywalna, przychodzi wraz ze zdjęciem śmiertelnej chusty z twarzy wskrzeszonego, który nie może... nie chce nic powiedzieć.

4.

Wydostanie się z masowych grobów II wojny światowej to nie zwycięstwo, lecz odroczenie wykonania wyroku. Pozwala ono niedoszłej ofierze przez lata całe czuć w skroniach radosne pulsowanie krwi, ale zostawia jej niezatarte piętno grozy i upokorzenia. Nie jest też wyzwoleniem, lecz więzi człowieka w potrzasku między czarnym dołem śmierci i błękitnym przestworem życia; między apatią i aktywnością; między odwagą, którą daje przekroczenie nieprzekraczalnej granicy i lękiem, który tym samym się karmi. Między powagą, obłędem i błazenadą. Jest ucieczką donikąd, prowadzi człowieka na manowce egzystencji, w obszar inności, w wymiar odwróconego porządku rzeczy, w szczelinę bytu, w stan rozdarcia.

Odczytywane z przywoływanych tu zapisów doświadczenie jest traumatyczne. Elias Canetti zdaje się sądzić inaczej. Powołując się na „opowieści o ludziach, którzy powrócili do życia przywaleni trupami", twierdzi, że „tacy ludzie skłonni są uważać się za nieśmiertelnych"[15]. Trudno się z tym zgodzić. Ocalonym, którzy opowiedzieli nam swoją historię, wyjście z grobu nie dało poczucia triumfu nad śmiercią i ekstatycznej afirmacji życia. Przeciwnie. Byli wśród nich tacy jak Timi Kac, którzy zazdrościli martwym, że uwolnili się już od horroru. Albo tacy, którzy modlili się o śmierć jak Ryfka Joselewska, błagająca Boga, aby grób otworzył się ponownie i pochłonął ją. Myśl Canettiego można rozumieć w kontekście wspomnianych już dwóch odmiennych wizerunków Łazarza w literaturze apokryficznej. Eugene O'Neill przedstawia euforię wskrzeszenia, Kareł Čapek zaś ukazuje traumę wskrzeszenia. Autor *Masy i władzy* zdaje się podążać tropem O'Neill'a. Mnie natomiast bliższy jest Łazarz z apokryfu Čapka – rozdarty, niepewny, tak bardzo bojący się drugi raz umrzeć.

15/ E. Canetti *Masa i władza* (rozdz. *Ten, który przeżył*), przeł. E. Borg i M. Przybyłowska, Warszawa 1996, s. 283.

Źródła cytowane

S. Bellow *Planeta Pana Samlera*, przeł. L. Czyżewski, Warszawa 1999.

M. Borwicz *Spod szubienicy w teren*, Paryż 1980.

H. Bryskier „Nowiny Kurier" (Tel Awiw), 4.05.1990.

M. Cyrańska, w: *Ludność cywilna w powstaniu warszawskim.* Tom I. *Pamiętniki. Relacje. Zeznania*, część 1, wyb. i oprac. M.M. Drozdowski, M. Maniakówna, T. Strzębosz, Warszawa 1974.

Sz. Dragon, w: G. Greif *...płakaliśmy bez łez... Relacje byłych więźniów żydowskiego Sonderkommando w Auschwitz*, Warszawa–Oświęcim 2001.

S. Eisen, w: *Dzieci żydowskie oskarżają*, Warszawa 1993.

E. Eisenschmidt, w: G. Greif *...płakaliśmy...*, s. 181.

J. Eliach *Hasidic Tales of the Holocaust*, New York, 1988.

M. Fejgenberg, w: *Życie i zagłada Żydów polskich 1939-1945. Relacje świadków*, wyb. i opr. M. Grynberg, M. Kotowska, Warszawa 2003.

K. Filipowicz *Krajobraz, który przeżył śmierć*, w: *Krajobraz niewzruszony*, Warszawa 1956.

W. Gałka, w: *Ludność cywilna w powstaniu warszawskim...*

B. Glik, w: *Życie i zagłada Żydów polskich...*

S. Günsberg, w: *Życie i zagłada Żydów polskich...*

H. Grynberg *Dzieci Syjonu*, Warszawa 1994.

R. Joselewska – zeznania na procesie Eichmanna, 8 V 1961, w: M. Gilbert *The Holocaust. The Jewish Tragedy*, Fontana/Collins 1990.

T. Kac, w: *Życie i zagłada Żydów polskich 1939-1945...*

I. Kogan, w: *Życie i zagłada Żydów polskich 1939-1945...*

B. Milch *Testament*, Warszawa 2001.

L. Najberg *Ostatni powstańcy getta*, Warszawa 1993.

M. Nyiszli, w: P. Levi *The Drowned and the Saved*, New York 1986.

M. Rosenkranz, w: *Dzieci żydowskie oskarżają...*

J. Skiba, w: T. Bambus, S. Bogaczewicz *Człowiek z piętnem wyroku śmierci*, „Nowe Życie. Dolnośląskie Pismo Katolickie", luty 2002.

Sz. Srebrnik, w: C. Lanzmann *Shoah*, przeł. M. Bieńczyk, Koszalin 1993.

A. Schneider *Jak ścigane zwierzę*, Lublin 2003.

J. Stern [wywiad przeprowadziła M.A. Potocka], „Odra" 1988 nr 11.

K. Traciewicz *Jom Kipur*, Warszawa 1992.

J. Wiernik *Rok w Treblince*, Warszawa 2003.

E. Wiesel *Noc*, przeł. E. Horodyńska, Państwowe Muzeum w Oświęcimiu 1992.

E. Winderbaum *Likwidacja Poniatowej*; relacja 2209/118-1 Archiwum Yad Vashem.

B. Wojdowski *Mały człowiek, nieme ptaszę, klatka i świat. Opowiadania*, Warszawa 1975.

Magdalena SWAT-PAWLICKA

Z inkubatora systemu. *Casus* muzułmana w systemie koncentracyjnym

Podstawowa zasada systemu w *Matriksie* braci Wachowskich polega na idealnym wykorzystaniu ludzkiego ciała, które przede wszystkim jest dostarczycielem energii. Ciało podłączone do rur karmi się substancją wytworzoną ze zużytych już, zbędnych ciał, zbyt starych lub chorych, aby mogły się na coś przydać. Obieg materii w systemie sprawia więc, że nic się w nim nie marnuje. Olbrzymie inkubatory zawierają miliony podłączonych rurami ciał, bez świadomości, bez wiedzy o prawdziwym wymiarze rzeczywistości, w której przebywają. Na potrzeby ich psychiki wytworzony zostaje świat alternatywny, *matriks*, w którym ludzie tworzą urojone biografie.

Wyjście z systemu zawsze oznacza dożywotnie z nim związanie, zyskuje się bowiem pewność, że – niezniszczalny – zawsze nam będzie zagrażać. Dopiero po wyzwoleniu zdajemy sobie sprawę z tego, że nas otacza i zaczynamy pamiętać, budując nową tożsamość. Człowiek, który został wyciągnięty z niego przez wolnych ludzi, do końca życia na swym ciele nosi stygmaty, wszczepione mu przez maszyny. Odkrycie prawdy o istocie *matriksa* wiąże z nim jeszcze silniej, niewidoczne rury zawsze już krępują ciało i umysł wyzwolonego. To, co w *matriksie* przeraża, to powolne pozbawianie złudzeń co do zdobytej właśnie wolności. Jest całkowicie pozorna, aby nie powiedzieć – zaprogramowana przez tego samego Architekta, twórcę wszechsystemu. Niczym w powieściach Kafki – otwarcie drzwi, mitycznej bramy między światami, nie wyzwala – wprowadza jedynie w inną płaszczyznę koszmaru. Znajdujemy się bowiem w nieskończonym labiryncie dla marionetek, w którym nie można nawet umrzeć, nie ma się bowiem świadomości końca. W wielkich inkubatorach śpią żywe trupy, których ciała naznaczone zostały na zawsze nieusuwalnym piętnem systemu.

W procesie uprzedmiotowienia zawsze dokonuje się stygmatyzacji. Staje się to etapem na drodze utraty odrębności – człowiek traci imię i przechodzi powtórny chrzest, umieszczający go w nowym systemie. Najbardziej okrutną formą oznakowania stały się, używane w systemie koncentracyjnym, numery tatuowane na przedramieniu więźnia. Primo Levi, opisując swoje pierwsze dni w Oświęcimiu, podkreśla rolę numeru w okresie przystosowania: „I przez długi czas jeszcze, kiedy przyzwyczajenie z czasów wolności kazało mi spojrzeć na zegarek ręczny, rzeczywistość z ironią pokazywała mi moje nowe nazwisko, numer, wyryty pod skórą niebieskimi znaczkami"[1]. Tatuowanie na przedramieniu obozowego numeru, nowego systemu ewidencji, w opowiadaniach Tadeusza Borowskiego wyraźnie tworzy zręby obozowej hierarchii: „podszedł do nas ktoś w pasiaku, dwadzieścia siedem tysięcy, stary numer, aż się w głowie kręci"[2]. „Numer" w języku obozu jest synonimem słowa „więzień": „stary numer popatrzył na nas jak przez mgłę"[3]. Imię zawsze odsyła do momentu narodzin, podobnie nadany numer, niemożliwy do usunięcia, odsyłać będzie do powtórnych narodzin. Teraźniejszość byłego więźnia nie istnieje inaczej, jak tylko w perspektywie przeszłości. Nigdy więc nie może on powrócić do podmiotowości sprzed uwięzienia w systemie. Pozostaje także pamięć dwóch innych stosowanych procedur, które niszczą odrębność, poczucie tożsamości. W pierwszej kolejności jest to stworzenie szeregu zjawisk, które mają uniemożliwić jakiekolwiek myślenie wykraczające poza sferę fizjologii. Tutaj najważniejszą rolę odgrywa w obozie głód – jego ustawiczna obecność każe skupić wszystkie siły na próbie zaspokojenia go wszelkimi możliwymi środkami. To głód doprowadza do największych sukcesów – reifikacji doskonałej. Tu za przykład posłużyć może jeden z najczęściej przywoływanych fragmentów obozowej prozy: „Głód jest wtedy prawdziwy, gdy człowiek patrzy na drugiego człowieka jako na obiekt do zjedzenia". Ale także drastyczny obraz kanibalizmu z opowiadania *Kolacja*: „Żyd z Estonii, który nosił wraz ze mną rury, przez cały dzień zapewniał mnie żarliwie, jakoby mózg ludzi naprawdę był tak delikatny, że można go jeść bez gotowania, zupełnie na surowo"[4]. Wedle E. Morin kanibalizm w dwudziestym wieku jest doskonałym przykładem sytuacji pierwotnej, w której brak zasady mówiącej o wartości człowieka jako jednostki i traktuje się go jedynie na prawach gatunku. Nie jest tu realizowana reguła, w myśl której: „właściwy gatunkowi nakaz ochrony, przechodząc na jednostkę rozpowszechnia się na całą ludzkość, o tyle jednak, o ile wiąże się to z kolejnymi zdobyczami indywidualizmu"[5]. Pojawia się tu trzecia zasada uprzedmiotowienia – jednostka zamknięta w określonej przestrzeni zostaje wtłoczona w obręb wspólnoty, w której zatarciu ulegają wszelkie cechy jednostko-

1/ P. Levi *Czy to jest człowiek*, Warszawa 1996, s. 30.

2/ T. Borowski *Utwory wybrane*, Wrocław 1997, s. 76.

3/ Tamże.

4/ Tamże, s. 309.

5/ E. Morin *Antropologia smierci. Myśl francuska*, Warszawa 1993. s. 115.

we. Lęk przed śmiercią jest bowiem tym wyraźniejszy, o ile silniejsze staje się poczucie wyodrębnienia podmiotu spod władzy grupy.

W obozie – uniwersum śmierci, to ona właśnie wyznacza granicę ocalenia. Lęk przed uprzedmiotowieniem, lęk przed śmiercią pozwalają ochronić fizycznie i psychicznie resztki tożsamości, co szczególnie widoczne jest w opowiadaniach Borowskiego. Odnaleźć w nich można opisy świadczące o tym, że reakcja na widok trupów – symboli śmierci budzi lęk wobec śmierci rzeczywistej. W podobnym znaczeniu pojawiają się także popioły ludzkie. Czy można zatem na takiej podstawie odwołać się do obecnej w świadectwach kategorii „ludzki" – „nieludzki", w pierwszej płaszczyźnie rozważając zachowania tych, którzy potrafią odnaleźć w trupie obcość śmierci i istnienie jednostkowe, a w drugiej więźniów, którzy nie zauważają obecności trupa? Czy obojętność wobec śmierci czyni ich zwierzęcymi, niedefiniowalnymi, *quasi*-martwymi muzułmanami?

Taką tezę potwierdzają relacje więźniów Oświęcimia i Mauthausen. Pierwsza z reguł obozowych – stosowanie głodu w celu pozbawienia właściwych reakcji – prowadzi do stępienia wrażliwości aż do jej zaniku: „Jak ktoś był bardzo chory to nie mógł jeść i jego towarzysz zjadał jego porcję. Była więc pewno korzyść z tych umierających. Człowiek się przyzwyczaił do śmierci, nie brało się tego tragicznie"[6]. „Interesowało mnie tylko, czy on umrze już po wyfasowaniu chleba czy przed wyfasowaniem. Miałem szczęście, bo umarł dwie godziny po tym, jak dawali wieczorny chleb. Dla mnie zostały dwie porcje"[7]. W opowieściach z Mauthausen najbardziej ironiczne zdają się być opisy więźniów mordujących się wzajemnie po wyzwoleniu, w czasie prób zdobycia pożywienia z baraków zaopatrzenia. Tłum, tratujący wszystko po drodze, pozostawia po sobie sznur leżących cial, uduszonych i zadeptanych. Szaleństwo głodu powoduje także śmierć po wyzwoleniu z powodu przejedzenia – jeden z funkcyjnych przyznaje się do bicia oszalałych więźniów kijem po rękach, aby w szale nie przejedli się na śmierć.

Związek trupa i jedzenia wydaje się być w obozie najbliższy, w opisach kanibalizmu – synonimiczny: „Pobudka, *Waschraum*, hałda nagich trupów za oknem. I naraz widzę – więźniowie ciągną wóz pełen chleba, który rozwozili po blokach. Zajechali pod blok, przywieźli chleb, zabrali na ten sam wóz trupy do krematorium i zaraz znowu przyjechali z chlebem dla więźniów"[8]. [Po wyzwoleniu (przyp. aut.] „tam dopiero staliśmy się znowu ludźmi. Przedtem nie byliśmy. To było zwierzę, które chciało tylko jeść. Nic więcej. I o to jedzenie człowiek cały czas walczył. W Ebensee były przecież wypadki ludożerstwa. Nie jadłem trawy i nie obrywałem zmarłym uszu"[9]. Kanibalizm staje się jeszcze jedną granicą pozornie nieprzekraczalną – początkowo budzi lęk i obrzydzenie, rodzi sprzeciw moralny. Jednak lęk przed nim zostaje zwyciężony dzięki konieczności i przyzwyczajeniu. Dobrą ilu-

6/ *Mauthausen – Gusen. Przejście przez śmierć*, „Karta" 2004 nr 40, s. 61.

7/ Tamże.

8/ Tamże, s. 56.

9/ Tamże. s. 92.

stracją tego zjawiska są dwie relacje z Oświęcimia – pierwsza dotyczy przypadkowego kanibalizmu w Laboratorium Instytutu Higieny SS. Więźniowie zatrudnieni przy produkcji bulionu stanowiącego pożywkę dla badanych w instytucie bakterii zjadają z głodu mięso pozostałe z produkcji. Okazuje się jednak, że do mięsa zwierzęcego dodawane było także mięso ludzkie.

> Na ślad tego makabrycznego odkrycia wpadł „kapo komanda", więzień dr Mikołaj Korn (nr 32387). Przyniósł on pewnego dnia do laboratorium chemicznego do więźnia Jana Reymana zawinięty w bibułkę kawałek mięsa z jasną skórą pokrytą włosami. Więźniowie dr Jakub Lewin i prof. Janusz Mąkowski po zbadaniu ustalili bez żadnych wątpliwości, że mięso było pochodzenia ludzkiego. Dokonane przez więźniów „odkrycie", rozpowszechnione natychmiast wśród reszty pracowników, spowodowało torsje i nudności. Zdali sobie sprawę z nieświadomej nekrofagii. Odtąd też zapach unoszący się z pożywkarni był zawsze mdły i ckliwy – zapach gotowanego mięsa ludzkiego.[10]

Ten przypadek zestawić można z historią opowiadaną przez więźniów w celu wywołania śmiechu, funkcjonującą jako dowcip sytuacyjny. To opowieść o dwóch muzułmanach, którzy ukradzioną podczas sekcji zwłok wątrobę ludzką wymienili na chleb. Dwaj kapo, którzy zjedli usmażoną wątrobę nieświadomi jej pochodzenia, stali się pośmiewiskiem całego obozu. Podobną sytuację zabawy obozowej, której nie akceptuje jedynie bohater opowiadania, opisuje Borowski w *U nas, w Auschwitzu*.... Dotyczy ona traktowania trupów w krematorium: „bierzemy cztery dzieciaki z włosami, przytykamy głowy do kupy i podpalamy włosy. [...] my musimy bawić się, jak umiemy"[11]. Połączenie zabawy i trupa wpisuje się w ciąg obrazów, które zmuszają do zadania pytania o konsekwencje tak oswojonej śmierci. Przyzwyczajenie wprowadza w stan otępienia, zamyka w upiornym śnie, doprowadza do stanu zmuzułmanienia i śmierci. To inaczej powolne umieranie, niezwykle niebezpieczne, ponieważ otępienie nie pozwala zauważyć niebezpieczeństwa i tym samym doprowadza do śmierci. Jeżeli można mówić o granicy wyraźniej, to byłaby to przestrzeń między wiarą i zwątpieniem, świadomością własnej tożsamości i jej utratą. Granicą, którą z pewnością przekraczał ktoś, określany mianem muzułmana.

Dla Primo Leviego jeden z ważniejszych momentów po przyjeździe do Oświęcimia to chwila, w której ujrzał dziwną grupę, zbliżającą się do Żydów wychodzących w pośpiechu z wagonów towarowych: „W świetle latarni natomiast wypłynęły dwie kolumny dziwnych osobników. Maszerowali po trzech w szeregu zabawnym, niepewnym krokiem, ze zwieszoną głową i sztywnymi ramionami. Na głowie mieli śmieszne bereciki i ubrani byli w długie pasiaste opończe"[12]. Dla więźniów patrzących na dziwną procesję staje się jasne, że obraz ten jest zapowiedzią ich losu. I tak będzie rzeczywiście: „Nie ma się w czym przejrzeć, ale każdy

---

10/ S. Kłodziński (nr 20019): *Laboratorium Instytutu Higieny SS w Oświęcimiu. Bulion z mięsa ludzkiego*, „Przegląd Lekarski", rok XXV, seria II, nr 1 1969, s. 67.

11/ T. Borowski *Utwory*..., s. 116.

12/ P. Levi *Czy to jest*..., s. 22.

z nas ma swój obraz, odbity w setce sinych twarzy, w setce nędznych i brudnych marionetek. Oto już przemieniliśmy się w widma widziane wczorajszego wieczoru"[13]. We wszystkich omawianych tutaj tekstach początek utraty podmiotowości związany jest ze zmianą wyglądu do tego stopnia, że człowiek przestaje być rozpoznawany przez swych towarzyszy już po upływie kilku dni, aż wreszcie czuje obcość swego ciała. Za przemianę odpowiada jednak nie tylko ubiór, wygląd, ale przede wszystkim stan umysłu. Człowiek w lagrze przypomina maszynę, której sposób działania nie jest do końca jasny, ale przeraża automatyzmem i bezdusznością. Obraz więźnia, powracający w pamięci Leviego, każe zadać mu tytułowe pytanie książki: czy to jest człowiek? Ta kwestia narzucona zostaje czytelnikowi na prawach przekleństwa: „Przekazuję wam te słowa./ Wyryjcie je w swym sercu,/ Siedząc w domu, idąc ulicą,/ Kładąc się spać i wstając;/ Powtórzcie je waszym dzieciom./ Albo niech się zawali wasz dom,/ Niech was porazi choroba,/ Wasze potomstwo niech odwróci od was twarz"[14]. Dla Leviego kwestia określenia miejsca i statusu ontologicznego ofiary staje się myślą przewodnią twórczości. Nie znajduje w niej winy, a obrona życia, oznaczająca zgodę na powolną reifikację, jest przyczynkiem do nowej definicji tragizmu.

W świadectwie Leviego uderza ambiwalencja (być może pozorna) dwóch obrazów – więźniów zautomatyzowanych i więźniów widm. Obie metafory wyrażają ten sam aspekt reifikacji – powolnie postępującą utratę osobowości, poddanie się prawom systemu. Muzyka grana przy wyjściu i wejściu do obozu „wryła się" w mózgi maszerujących: „towarzysze tam, we mgle, maszerują jak automaty; ich dusze są martwe [...] Tamtych jest dziesięć tysięcy, a są tylko jednym szarym mechanizmem, mają ściśle wyznaczoną funkcję; nie myślą i niczego nie pragną; maszerują"[15]. Ukazywane obrazy idealnie wpisują się w prawa, którymi rządzi się nowożytna groteska, stąd też obraz wędrującej grupy na rampie wydaje się właśnie groteskowy.

Po lekturze tekstu Leviego staje się jasne, że charakterystyczny dla obozu koncentracyjnego groteskowy taniec automatów, który wyryć mamy w naszej świadomości, sprawi trudność w sformułowaniu odpowiedzi na pytanie o człowieczeństwo więźnia systemu koncentracyjnego. Najdalej posunięta automatyzacja wiąże się bowiem z utratą tożsamości, która w bezpośredni sposób wynika z pozbawienia imienia, włączenia w system poprzez symboliczną, wyrytą na ramieniu cyfrę. Maszyną absolutną nazwany zostaje *Null Achtzehn*, Zero Osiemnaście – więzień, który nie ma innego imienia, wszystko bowiem, co było przed obozem, nie istnieje już w jego pamięci. *Null Achtzehn* to produkt doskonały obozu, idealna maszyna do pracy. Nie pojawiają się w nim żadne ludzkie odruchy – nawet lęk przed śmiercią. Podobieństwo tej postaci do muzułmanów opisywanych w opowiadaniach oświęcimskich Tadeusza Borowskiego uderza przede wszystkim dlatego, że w obu tekstach autorzy przypisują każdemu z więźniów największy lęk właśnie przed zmu-

13/ Tamże, s. 28.

14/ Tamże, s. 11.

15/ Tamże, s. 56.

zułmanieniem. Lęk równie wielki jak paniczny strach przed śmiercią. Oczywiście jest to lęk tego samego rodzaju – muzułman to przecież widmo, człowiek-trup.

Pojęcie „muzułman" definiowane jest przez Borowskiego w słowniczku obozowym w sposób następujący:

> Człowiek całkowicie zniszczony fizycznie i duchowo, nie mający sił, ani woli do dalszej walki o życie, zazwyczaj z biegunką, flegmonami lub krecą, najzupełniej dojrzały do komina. Żadne objaśnienia nie mogą oddać pogardy, z jaką traktowano muzułmana w obozie przez towarzyszy. Nawet więźniowie lubujący się w autobiografiach obozowych niechętnie przyznają się do tego, że byli kiedyś także „muzułmanami". Termin „muzułman" wziął się stąd, że skrajnie wyczerpany i apatyczny więzień kiwał jednostajnie głową jak modlący się muzułmanin.[16]

Pogarda, podkreślona w samej definicji, widoczna jest rzeczywiście w słowach i zachowaniu narratora, kiedy to obserwuje zachowania muzułmanów:

> Patrz na Greków, ci umieją korzystać! Żrą wszystko, co im pod rękę wlizie; przy mnie zjadł jeden słoik marmolady.
> Bydło. Jutro połowa z nich zdechnie na sraczkę.[17]

Muzułman to ktoś w obozowym świecie, kto (podobnie jak *Null Achtzehn*) dawno przestał z wysiłkiem bronić swego życia, kto nie zwraca uwagi na zagrożenia. W kolejnej fazie zmuzulmanienia dba właściwie już tylko o zaspokojenie potrzeb fizjologicznych, a właściwie jednej – dominującej wszystkie inne – głodu. Ostatnie fazy choroby głodowej, opisywane szczegółowo przez lekarzy getta warszawskiego, polegają na upośledzeniu umysłu, wyłączeniu wrażliwości na inne bodźce, reagowaniu jedynie na pojawiający się w zasięgu ręki pokarm. Ostatnia faza choroby to pogrążenie w apatii, zupełne zobojętnienie na bodźce zewnętrzne, moment, w którym organizm dokonuje już trawienia wewnętrznych narządów – wątroby, nerek, mózgu. Właściwie nie jest on już człowiekiem, w jego osobie dokonuje się dzieło Oświęcimia – nie odczuwa żadnych emocji ani na widok śmierci innych, ani na wieść o zagrożeniu własnego życia. Imre Kertész przedstawia to zjawisko wielokrotnie w opisie doświadczenia muzułmana:

> A jednak najbardziej zdziwiłem się, poczułem się zaskoczony, a nawet przerażony, kiedy nagle coś załaskotało mnie w biodro i unosząc papierowy opatrunek, zobaczyłem, że [wszy] są już na żywym mięsie i odżywiają się z mojej rany. Próbowałem ją od nich uwolnić, przynajmniej je stąd wygonić, wygrzebać, zmusić do odrobiny cierpliwości, do czekania [...] Po jakimś czasie dałem sobie spokój [...].[18]

Brak jedzenia oddziałuje podobnie jak brak snu:

16/ Borowski *Utwory*..., s. 74.

17/ Tamże, s. 213.

18/ I. Kertész *Los utracony*, Warszawa 2002, s. 186.

Stały brak regeneracji sił – trafnie dowodzi Maria Elżbieta Jezierska – powodował spiętrzenie się potrzeby snu aż do występowania objawów anormalnych: sen na stojąco, sen w marszu, sen z „otwartymi oczami" oraz brutalne odruchy w stosunku do osób przeszkadzających w czasie snu. Można tu też wymienić zmiany o których nie wspomniałam: apatię albo nadpobudliwość, zobojętnienie na różne zjawiska poza snem (np. zjawiska kulturalne), a nawet na wygodę czy obecność bliskich osób. W stopniu jaskrawym zjawiska te występowały u tzw. Muzułmanów, których cechy według mnie związane były nie tylko z głodem pożywienia, ale i głodem snu. Cechą charakteryzującą muzułmanina było, że mógł spać wszędzie na błocie, w gnoju, nawet wśród zwłok. (Ja na szczęście do takiego stopnia zmuzułmanienia nie doszłam).[19]

W cytowanym fragmencie pojawia się ważny dla definicji pojęcia „muzułman" stopień zmuzułmanienia. Nieścisłości w ocenie stanu chorych widoczne w świadectwach pozwalają stwierdzić, że nie ma określonej granicy pomiędzy więźniem a muzułmanem. Przeobrażenie to pewne *continuum*, to więźniowie w pewnym momencie decydują o kwalifikacji. W ten sposób sami naznaczają jednego spomiędzy nich, stając się dla niego sądem wyrokującym o przyszłości. Borowski podkreśla, że dla muzułmana nie było już drogi powrotu, nie miał szans przede wszystkim z powodu izolacji, pustki, jaka się wokół niego tworzyła, braku pomocy innych więźniów. Ważne jest jednak to, że sam wcześniej uczestniczył w owym szczególnym sądzie życia i śmierci.

Muzułman pozbawiony jest uczuć wyższych, pamięci o przeszłości, lęku o przyszłość, wreszcie – lęku przed śmiercią. Być może to właśnie przeraża najbardziej – żywy trup, poruszający się w moim świecie nie pozwala na wyraźne oddzielenie żywych i umarłych. Jest zawsze niebezpiecznie blisko, jak w opowiadaniu *Kolacja*. Narrator obserwuje tłum więźniów, który rzuca się na ciepłe jeszcze zwłoki, aby je zjeść. Jednym z tłumu jest muzułman – Żyd z Estonii – to pozwala Andrzejowi Wernerowi w *Zwyczajnej apokalipsie* stwierdzić, że kanibalizmu dokonuje grupa muzułmanów. Nie jest to jednak wcale oczywiste, niejasne także pozostaje miejsce podmiotu, należy on do tłumu, nie wiadomo, w jaki sposób ocenia zachowanie współwięźniów. Grozę przede wszystkim budzi jednak obraz obozowej wspólnoty – wszyscy dotknięci są zmuzułmanieniem. W tym sensie *Kolacja* to opowieść o obozie doskonałym. Widać w nim bowiem ów brak granicy, który łatwo wykazać można jeszcze innymi przykładami. Przede wszystkim określając zachowanie i możliwości fizyczne muzułmana nie stworzymy jednej definicji – muzułman może chodzić, działać, wypowiadać się zupełnie świadomie, a jedyną cechą, która łączy go definicyjnie z żywym trupem jest ciężki stan spowodowany na przykład chorobą głodową czy biegunką: „Zmuzułmanialem, miałem strasznie popuchnięte nogi, jak naciskałem na skórę, to robił mi się dołek. Nie miałem tam kolegów, którzy mogliby mi pomóc. [...] Nie bałem się śmierci. Wiedziałem, że umrę i chciałem to przyspieszyć"[20]. Powyższa relacja Czesława Oparcika, który przeżył

19/ Z. Jagoda, S. Kłodziński, J. Masłowski *Oświęcim nieznany*, Kraków 1981, s. 217.

20/ *Mauthausen – Gusen*..., s. 73.

obóz w Gusen, pokazuje jedynie brak lęku przed śmiercią i zły stan zdrowia jako oznaki zmuzulmanienia. Muzulman opisany przez Leviego to jednak przede wszystkim człowiek pozbawiony właściwych dla więźniów reakcji na obozową rzeczywistość. To ktoś, kto pod wpływem czynników zewnętrznych, przede wszystkim głodu i braku snu ogranicza do minimum swoje czynności życiowe – oddycha płytko, dziwnie się porusza i nie reaguje we właściwy dla człowieka sposób. Jednak muzułman, który pracuje, nie jest jeszcze w ostatnim stadium, w którym obojętnieje wszystko, nawet śmierć.

W wielu obozowych relacjach powtarza się ten sam typ emocji, które wywoływał widok muzułmana – obojętność, pogarda, niechęć, nienawiść, strach. Bandi Citrom ostrzega bohatera *Losu utraconego*, przed przyglądaniem się muzułmanom, spojrzenie takie może powodować utratę chęci do życia. Levi podkreśla, że z muzułmanami nie warto rozmawiać, „w końcu wiadomo, że są tu przejściowo i że za kilka tygodni zostanie po nich garść prochu w jakimś pobliskim obozie, a numer ich zniknie z rejestru"[21]. Spojrzenie na muzułmana jest prawie zawsze spojrzeniem z zewnątrz, przez nie odbywa się klasyfikacja, uprzedmiotowienie przez system i w systemie, zarówno ze strony Niemców, jak i więźniów. Brak relacji o doświadczeniu bycia muzułmanem Borowski tłumaczy niechęcią wobec wspomnień o sięgnięciu dna obozu, doświadczeniu najbardziej upodlającym ze wszystkich. Jego zdaniem bycie więźniem obozu opisywane jest często w literaturze obozowej jako doświadczenie nobilitujące – tak oczywiście dzieje się w nurcie literatury obozowej realizującym „funkcję solidarnej pamięci", w utworach Zofii Kossak-Szczuckiej czy Jana Strzeleckiego.

W takich relacjach pobyt w lagrze pozwala zachować poczucie tożsamości, a co za tym idzie, daje możliwość walki z systemem poprzez wewnętrzny, moralny bunt i wynikające z niego humanitarne i etyczne postępowanie. Muzułman nie ma możliwości takiego działania, stąd też, zdaniem Borowskiego, doświadczenie bycia muzułmanem zostaje wstydliwie przemilczane.

Wydaje się jednak, że podstawowa przyczyna istnienia nielicznych tylko opisów doświadczenia bycia muzułmanem jest zupełnie inna. To przecież człowiek, który przestał być człowiekiem, żywy trup, widmo, ktoś poza świadomością i historią:

> Historia wszystkich muzułmanów, którzy idą do gazu, jest taka sama, a ściślej mówiąc, nie mają oni żadnej historii; stoczyli się po prostu po pochyłości aż na dno jak strumienie, które zbiegają się do morza. [...] Ich życie jest krótkie, ale ich liczba nieskończona; to oni, *Muselmänner*, potępieni, są jądrem obozu; oni, anonimowa masa, wciąż odnawiana i zawsze jednakowa, półludzi, którzy maszerują i męczą się w milczeniu, bo zagasła w nich iskra boża[...] Trudno ich nazwać żywymi – trudno jest nazwać śmiercią ich śmierć, której nawet się nie boją, gdyż są zbyt zmęczeni, aby ją zrozumieć.[22]

21/ P. Levi *Czy to jest...*, s. 98.

22/ Tamże, s. 100.

Jak więc opisać doświadczenie kogoś, kto nie istnieje? Muzułman to twór inkubatora systemu – brak mu świadomości, ponieważ inaczej postrzega rzeczywistość bądź nie postrzega jej wcale. Trudno mówić o doświadczeniu czy świadectwie, obie formy związane są ze świadomą obecnością. Ważne wydaje się tu pochodzenie słowa „muzułman" sugerowane nie tylko przez Borowskiego – powolny ruch zastygłych w konwulsyjnym głodzie, nieustanne kiwanie się przypominały więźniom obozu modlących się muzułmanów. Rozmodlenie, graniczące z ekstazą religijną, stanowi także graniczne doświadczenie świadomości.

Takie pochodzenie nazwy „muzułman" spotykane jest w literaturze najczęściej. Warto tu także wspomnieć, że to określenie charakteryzuje przede wszystkim *lagersprache* Oświęcimia. Agamben w rozdziale książki poświęconej doświadczeniu Auschwitz[23] zaznacza, że muzułman obozowy w rozumieniu więźniów podobny był do wyznawcy Allacha także w tym, że i jeden i drugi nie kierował się własną wolą w postępowaniu. W islamie podporządkowanie się Allachowi oznacza rezygnację z własnych planów, Europejczykom kojarzy się to z fatalizmem, biernością i podporządkowaniem. Agamben podkreśla jednak, że muzułman obozowy traci wolę w sensie jakiejkolwiek świadomości, nie podejmuje żadnej decyzji. Inna, równie ważna definicja zjawiska wiąże się ze stosowanymi w opisach tych więźniów metaforami. Przedstawiają one człowieka zamkniętego w skorupie, łusce, swoistego rodzaju kukłę, lalkę, trupa z ukrytym wewnątrz, martwym-niemartwym jądrem.

Owo zamknięcie, charakterystyczne dla zachowania muzułmana, stało się podstawą analizy psychologicznej zjawiska zmuzulmanienia, dokonanej przez Brunona Bettelheima. Zamknięty w obozie dla więźniów politycznych, kryminalnych i homoseksualistów, utworzonym w Niemczech przed 1939 rokiem prowadził on obserwację muzułmanów obozowych. Po emigracji do Stanów Zjednoczonych podjął pracę psychiatryczną, badając przypadki dziecięcych chorób psychicznych. Na podstawie obserwacji porównał zachowanie muzułmana obozowego i dziecka chorego na dziecięcą schizofrenię, której przypadki określamy nazwą autyzmu dziecięcego. Identyczne zachowanie, charakterystyczne ruchy, niemożność nawiązania kontaktu z chorym, który zdaje się żyć w innej, alternatywnej rzeczywistości – to wszystko dawało prawo do sądu o podobieństwie choroby. Opisy przeżyć wewnętrznych muzułmana, które napotykamy w książce Imre Kertésza, potwierdzają powyższe obserwacje. Bohater, który powoli obserwuje u siebie postępujące zmiany, w pewnym momencie zauważa: „Natomiast w moim przypadku nie było wątpliwości: żyłem, i jeśli nawet mrugający, jeśli gasnący, tlił się jeszcze we mnie płomień życia, jak to się mówi – to znaczy, było tu moje ciało, wiedziałem o nim dokładnie wszystko, tylko po prostu mnie w nim nie było[24]. [...] wszystko to nie dotyczyło mnie z bliska, nie interesowało, nie miało już na mnie wpływu, a nawet mogę stwierdzić, że dawno nie czułem się taki lekki i spokojny, niemal rozma-

23/ Zob. G. Agamben *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris 1999.

24/ I. Kertész *Los...*, s. 187.

rzony i powiem wprost: zadowolony"[25]. Zmuzulmanienie rozpoczyna zatem przejście w inny stan świadomości, w którym percepcja otaczającej rzeczywistości jest tak zakłócona, że właściwie podmiot wytwarza rzeczywistość alternatywną. Jednak Bettelheim nie określa muzułmana mianem chorego – mówi raczej o końcowej fazie przystosowania do sytuacji ekstremalnej. Dla Bettelheima muzułman przekracza próg, za którym człowiek staje się nie-człowiekiem i nie jest już przedmiotem badań klinicznych, raczej obiektem dla antropologa czy socjologa. Stawia muzułmana niejako poza sferą zainteresowania medycyny, poza sferą troski lekarskiej. Takiego wykluczenia nie może jednakże dokonać ani lekarz, ani socjolog na podstawie badań czy pomiaru – w każdym przypadku czyniła to wspólnota więźniów. Bettelheim opisując muzułmana, ukazuje istnienie maszyny wegetującej, której nic nie może poruszyć, nawet jedzenie podawane przez innych. Agamben zauważa przekłamanie, którego Bettelheim się dopuszcza, aby stworzyć nierealny paradygmat – żaden więzień w obozie nie troszczył się o muzułmanów, a już z pewnością żaden ich nie karmił.

Najważniejszym wydarzeniem w życiu obozu, czasem symbolicznej śmierci, była w lagrze selekcja, wybiórka. To ona decydowała o przynależności – do grupy muzułmanów lub żywych. Więźniowie za wszelką cenę starali się wyglądać lepiej:

> Już wszyscy wiedzą o wybiórce. Ukradkiem opatrują sobie rany, żeby były czyściejsze i mniejsze, zrywają bandaże, masują mięśnie, spryskują je wodą, żeby być świeższymi i raźniejszymi na wieczór. Walczą o byt ciężko i bohatersko. Innym jest wszystko jedno. Ruszają się, żeby uniknąć bicia, żrą trawę i lepką glinę, aby nie czuć głodu, chodzą osowiali, jeszcze żywe trupy.[26]

Przed selekcją należy uczynić wszystko, aby nie być podobnym do muzułmana. W tym sensie nie należał on do wspólnoty więźniów, miał raczej status kozła ofiarnego. Utrata tożsamości rozpoczynała się od pozbawienia narodowości i rasy. Określając muzułmana nikt nie stosował tego rodzaju wyróżników – wszyscy oni należeli do tego samego gatunku. To jedyna możliwość – pisze Agamben – aby Żyd umarł w obozie koncentracyjnym wiedząc lub nie, że nie umiera z powodu swego żydostwa. Pozbawiony poczucia więzi społecznych, poza wspólnotą, trafia w przestrzeń śmierci, nie będąc martwym. To, co w nim umiera, to oprócz samoświadomości obecność Innego. Wedle Kertésza muzułman nie odczuwa niczego oprócz niejasnych związków z własnym ciałem, niejasnych, bo niewiarygodnych, zagadkowych.

Agamben przywołuje za Primo Levim inną jeszcze metaforę muzułmana – to „ktoś, kto widział Gorgonę"[27]. Analizując historię gorgonicznego motywu pokazuje, że zasadne zastosowanie tego symbolu do sytuacji muzułmana może mieć miejsce jedynie poprzez zaprzeczenie właściwego znaczenia tego frazeologizmu. Zoba-

25/ Tamże, s. 188.

26/ T. Borowski *Utwory*..., s. 177.

27/ Zob. G. Agamben *Ce qui*..., s. 64-67.

czyć Gorgonę oznacza bowiem zobaczyć to, czego ujrzeć nie można – wejrzenie niesie śmierć. Stąd też obecne w malarstwie wazowym przedstawienia Gorgony, które łamały zasady przedstawiania postaci. Jej wizerunek pojawia się przed nami zawsze *en face*, stanowiąc raczej płaski antywizerunek, ikoniczny symbol a zarazem apostrofę. Przestroga zawarta zostaje w samej konwencji, w jakiej ukazywano Gorgonę; to konwencja nadawała pełnię spojrzeniu. Pozbawienie wymiaru, płaskość pozwalały na odczucie obecności śmierci, oddzielając od niej, podkreślały jej grozę i nieodwracalność. Jeżeli zatem znaczenie Gorgony odczytujemy tak samo w odniesieniu do metafory Leviego, muzułman to istota, która jako jedyna w obozie nie jest w stanie zobaczyć Gorgony, w tym wyraża się jego nieludzka niemoc, niezdolność do zrozumienia grozy śmierci i odczytania przestrogi zawartej w gorgonicznym wizerunku. Przez to on sam staje się taką przestrogą, to w nim inni więźniowie odczytują twarz Gorgony płaską, *en face*, niczym na starożytnych wazach i dzięki muzułmanowi rozumieją przerażające gorgoniczne przesłanie.

Podążając za tokiem rozumowania Agambena należy zwrócić uwagę na pytanie powracające w wywodzie filozoficznym. Agamben, rozważając status muzułmana, powtarza za Levim: „czy to jest człowiek?". Wskazuje na ironiczny kontekst, potwierdzony przez samego autora w rozmowie z Ferdinando Camonem. Początek świadectwa Leviego z dominującą funkcją impresywną nakazuje rozwiązać tytułowy problem : „Zastanówcie się, czy jest człowiekiem/ Ten, co pracuje w błocie/ Co nie zna spokoju,/ Co walczy o połówkę chleba,/ Co umiera bez żadnego powodu,/ Zastanówcie się, czy to jest kobieta/ bez włosów i bez nazwiska,/ z pustką w oczach i wyschłym łonem/ Jak zimowa żaba/ i nie ma już siły by pamiętać"[28]. Zadając sobie pytanie o definicję człowieka po Oświęcimiu, Agamben wskazuje także na dzieło Roberta Antelme, które być może pomaga częściowo w odpowiedzi. Tytuł książki Antelme brzmi *The Human Race*, ale Agamben przywołuje w opisie słowo użyte przez Antelme w książce – termin *espèce*, gatunek. Ma on wyraźnie techniczne brzmienie, oznacza gatunek w sensie biologicznym czy zoologicznym, nie jest tak familiarnym określeniem jak *le genre humain*. Nie wyraża się przez nie żadna polityczna czy moralna solidarność, ma jedynie charakter porządkujący czy raczej przyporządkowujący. To płaszczyzna, w jakiej należy rozpocząć rozważania o muzułmanie, odrzucić zatem trzeba pytanie o godność, które stawia w tym kontekście Bettelheim i do którego Levi odnosi się z ironią. Pamiętać także należy, że dla SS w obozie więźniowie nie byli ludźmi, najczęściej przywoływane określenie „świnia" wywoływało, jak wspomina Antelme, pragnienie uznania przynależności do gatunku ludzkiego.

Nie jest więc tak – jak sugeruje Bettelheim – iż muzułman nie stanowi zagrożenia dla naszej moralności i nie wzbudza niepokoju z powodu przekroczenia owego tajemnego progu pomiędzy ludzkim i nieludzkim, które niszczy naszą godność i zagraża naszej świadomości. Muzułman jest raczej, jak sugeruje Levi, miejscem szczególnego eksperymentu, w którym moralność i człowieczeństwo żądają, aby

28/ P. Levi *Czy to jest...*, s. 11.

podważyć ich istotę i wtórnie stworzyć ich znaczenie. Jeżeli bowiem stawiamy granice i wyznaczamy progi, wykazujemy jedynie własną bezradność, a nie tworzymy żadnej cezury czy definicji, która pomagałaby w określeniu, czym jest muzułman. Jeżeli muzułman staje się widocznym symbolem zbliżenia do śmierci, początkiem tego, co niewyrażalne, luką w świadectwie, to udowadnia tym samym jedynie, że granice przez nas stawiane są abstrakcyjne i niewystarczające.

Rozróżnienie leksykalne pomiędzy rodzajem i gatunkiem ludzkim, które podkreśla Antelme, zbiega się z obrazem nowożytnej władzy, jaki napotykamy u Michela Foucaulta. Foucault tworzy pojęcie „biowładzy", której jednym z przykładów jest dojście do władzy Hitlera i w związku z nim powolna przemiana, jakiej w polityce i propagandzie Hitlera podlega pojęcie rasy w znaczeniu biologicznym. Władza uzurpuje sobie prawo do darowania życia, które w bezprecedensowy sposób łączy się z prawem do uśmiercania – biopolityka zamienia się w tanatopolitykę. Biowładza zaczyna wprowadzać kolejne cezury w biologiczne *continuum* gatunku ludzkiego. Podział na rasy i nauka ich rozróżniania, coraz silniejsza ich hierarchizacja prowadzi do racjonalizacji dowodów o wyższości rasy nordyckiej i jej krzywdzie, wynikającej z nielogicznego zrównania z innymi, upośledzonymi gatunkowo. Prawo z 1933 roku dzieliło gatunek na Aryjczyków i nie-Aryjczyków, a wśród tych ostatnich – na Żydów i Mischlingów. Biopolityczne cezury są ruchome, ich zmiana doprowadza do wyodrębnienia grupy szczególnie zdegradowanej, upośledzonej. W ten sposób Agamben pokazuje, jak nie-Aryjczyk zmienia się w Żyda, Żyd w deportowanego, deportowany w więźnia, potem w więźnia lagru, świnię i bydło, aż do granicy biopolitycznego zakresu. Tą granicą jest muzułman, którego nie określają już żadne cezury, jest poza rasą i narodowością. Muzułman wedle takiej definicji to nowa, wygenerowana substancja biowładzy. Poza nim jest już tylko komora gazowa.

Obecność żywego trupa, odczuwana przez więźniów obozu jako naruszenie granicy między życiem a śmiercią, jest obecnością trupa podobnego do nas. Edgar Morin podkreśla, że najbardziej w nim przeraża właśnie to całkowite podobieństwo. Muzułman jest także do nas podobny, jednak to, co go wyraźnie od innych więźniów różni, to silnie odczuwany popęd bez pragnienia – powtarzając za Slavojem Žižkiem:

> Popęd jest ściśle rzecz biorąc żądaniem, które nie zostało uwikłanie w dialektykę pragnienia, takim, które opiera się dialektyzacji. [...] Każde żądanie pociąga za sobą nieuchronnie takie oto pytanie: „Żądam tego, ale czego tak naprawdę poprzez to chcę?". Popęd zaś, przeciwnie, trwa w pewnym żądaniu, jest „mechanicznym" uporem, który nie daje się uwikłać w chytrości dialektyki: żądam czegoś i do końca przy tym obstaję.[29]

Taki popęd Žižek interpretuje jako charakterystyczny dla powracających żywych trupów, które są dla niego najbardziej charakterystycznym fantazmatem naszego czasu. Muzułman, inaczej niż powracający trup, pozostaje w przestrzeni

29/ S. Žižek *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, Warszawa 2003, s. 39.

śmierci symbolicznej, podczas gdy rzeczywista się jeszcze nie dokonała. Zachowanie wspólnoty więźniów czyni go symbolicznie martwym, jego śmierć jest jedynie „odbiciem" zachowania współwięźniów.

Analizując miejsce muzułmana w obozie należy zaznaczyć, że niesłusznie marginalizuje się tę tej postać, umieszczając ją na końcu cyklu przemian człowieka zlagrowanego. Szukanie sensu i ładu w obozowej rzeczywistości doprowadzić może jedynie do technicznych uogólnień. Powtórzyć warto za Žižkiem teorię „dziwnego atraktora", który porządkuje naturę nie wedle prawideł, które jej wyznaczylibyśmy, czyniąc ją w domyśle harmonijną i logiczną: „jej «prawem» nie jest zrównoważona oscylacja wokół jakiegoś stałego punktu przyciągania, lecz chaotyczne rozproszenie w granicach tego, co teoria chaosu nazywa «dziwnym atraktorem», regularnością kierującą samym chaosem"[30]. Taką rolę w obozie pełni muzułman, Levi umieszczając go w centrum wskazuje zarazem jako jedynego prawdziwego świadka, mogącego przekazać prawdę o obozie.

Przywoływane obrazy muzułmana ukazują zawsze, zniekształcony odrazą patrzącego, widok kukły, poruszającej sztywno tułowiem, o kołyszącym chodzie. Kukły, która pozoruje codzienne czynności, nie będąc faktycznie niczym pochłoniętą. Nieporadność w poruszaniu się, niekontrolowane zachowanie lub reakcje groteskowe ze względu na wyniszczenie organizmu i częściowy brak świadomości, to wszystko stawało się powodem żartów nie tylko SS-manów, ale także pozostałych więźniów. Oczywiście, innego rodzaju był to śmiech – żarty Niemców związane były zawsze z okrucieństwem, sadyzmem najwyższego stopnia. Humor więźniów, widoczny chociażby w przytoczonym wcześniej fragmencie o „zabawie" w podpalanie dziecięcych włosów w krematorium, także wykazywał cechy dewiacji:

> Jakość humoru obozowego mogła odstręczyć badaczy od podjęcia tematu. Już powierzchowne zetknięcie się z informacjami dotyczącymi tego rodzaju ekspresji obozowej nieraz zniechęcało wskutek jej nieprzyjemnych odrębności, a także nieestetycznych i często przerażających treści. Humor w obozie był tak swoisty, że trudno nieraz oceniać go, stosując kryteria i pojęcia wypracowane przez teoretyków komizmu, którzy opierali się na innym materiale, zwłaszcza literackim.[31]

> Tak jak bytowanie w obozie było patologiczne, również pojawiające się w nim elementy komizmu odbiegały od zwykłego, potocznego rozumienia tego pojęcia i z reguły dominowały w nich cechy anormalności. Nic więc dziwnego, że gdy więźniowie mówią o humorze obozowym, spontanicznie przydają temu pojęciu i związanym z nim wspomnieniom epitety w rodzaju: gorzki, makabryczny, wisielczy, krematoryjny, a także jednoznacznie wskazują na jego określoną kategorię estetyczną: wulgarny, ordynarny, latrynowy.[32]

30/ Tamże.

31/ Z. Jagoda, S. Kłodziński, J. Masłowski *Oświęcim nieznany*..., s. 138.

32/ Tamże, s. 142.

Muzułman uczestniczył w ludycznej sferze obozowego życia jedynie jako przedmiot żartów i kpin. Nie zrozumiałby powiedzonek: „oby cię pochowano w trumnie", „nie bój się, oddam ci na wolności". Jak widać w opowiadaniu Borowskiego, zręczny żart – pogłoska o zbliżającej się selekcji, wzbudza wśród zagrożonych jedynie przerażenie. Dowcipy na temat muzułmanów obrazują lęk przed śmiercią; próbuje się oswoić strach poprzez żart czy szyderstwo. Śmiech ze śmierci czy muzułmana nie oznacza więc jego deprecjacji. Odsłania zarazem groteskowy charakter nie tylko języka w funkcji ludycznej, ale rys całej rzeczywistości, którą w ten właśnie sposób scharakteryzował pod koniec opowiadania *U nas, w Auschwitzu...* Borowski. Sam tytuł opowiadania nawiązuje do przekomarzanek dziecięcych, przechwałek podwórkowych i w swym charakterze zbliżony jest do sowizdrzalskiego stylu książki Kertésza *Los utracony*.

W groteskowych obrazach maszerujących muzułmanów łączą się dwa zjawiska – lęku i fascynacji tym, co zdeformowane, zwyrodniałe, związane ze śmiercią i rozkładem oraz lęku i fascynacji tym, co niezrozumiale i niedefiniowalne. W obu przypadkach lęk taki stanowi źródło groteski, która „określa to, co chcemy oddzielić od naszego poczucia rzeczywistości, a czego mimo to doświadczamy jako czegoś rzeczywistego"[33]. Dla McErloya, który próbuje zdefiniować nowożytną groteskę, jednym z etapów jej *continuum* jest: „przedstawianie ludzi w stanie tak dziwacznym, makabrycznym czy obrzydliwym, że znika ludzka godność a nawet zagrożona jest tożsamość człowieka (zwłoki w stanie rozkładu, kościotrupy; kanibalizm, pewne zachowania ludzi obłąkanych)"[34].

Czy można więc określić muzułmana jako Freudowskie das *Unheimliche*, żywego trupa, który bytuje pomiędzy swojskością i obcością, jest figurą Innego, ale zarazem doskonałym elementem systemu, w który więzień obozu został włączony? Lęk widoczny w świadectwie Leviego związany jest z przerażającą perspektywą przyszłości – oto wszyscy będziemy tacy. Tytułowe pytanie: „czy to jest człowiek?", byłoby zatem nie tylko pytaniem o status ontologiczny, ale pytaniem o możliwość powrotu ze stanu nieistnienia, o możliwość powtórnej przemiany, gdy brama zaświatów została już przekroczona. Dla Leviego powrót oznacza powtórne przyjęcie odpowiedzialności za siebie i innych, odzyskanie godności, której pozbawiono w świecie Auschwitz. Czy rzeczywiście jest to możliwe i gdzie się dokonuje owo etyczne odrodzenie? Borowski nie pozostawia wątpliwości – świat i człowiek po Oświęcimiu nadal poraża groteską i okrucieństwem. Opowiadanie *Spotkanie z dzieckiem* czy *Milczenie* ukazują wyzwolonych więźniów dokonujących gwałtów i mordu. Pierwsze sceny po wyzwoleniu, opisywane przez więźniów z Mauthausen czy Gusen to samosądy, pogoń za katami i wymierzanie im wyroku. Dla normalnego świata dopiero wyzwolenie przynosi prawdziwą grozę nocy żywych trupów, które przychodzą, aby przywrócić zakłócony symboliczny porządek.

33/ B. McErloy *Groteska i jej współczesna odmiana*, w: *Groteska*, Gdańsk 2003.

34/ Tamże, s. 141.

Roztrząsania i rozbiory

Czytając *Słownik realizmu socjalistycznego*

Słownik realizmu socjalistycznego pod redakcją Zdzisława Łapińskiego i Wojciecha Tomasika (Universitas, Kraków 2004) ma być – według ich słów – zarówno „raportem" z tego, co w socrealizmie odsłoniły dotychczasowe badania, jak i „zaczynem" dla dalszych studiów. Zapewne będzie miał dodruki i wznowienia. Może więc pożyteczne okażą się faktograficzne uwagi, jakie nasunęły mi się przy lekturze niektórych artykułów tego dzieła.

Niestety zacząć muszę od hasła REALIZM KRYTYCZNY (s. 257-260). Niestety – bo wyszedł on spod pióra młodego, tragicznie zmarłego badacza, Adama Makowskiego. Autor tu powtarza za moją książką *O marksistowskiej teorii literatury* (wyd. 2, Wrocław 1952) nieścisłą informację, że pojęcie to sformułował Mikołaj Czernyszewski. W rzeczywistości Czernyszewski użył tylko określenia „kierunek krytyczny" w odniesieniu do współczesnej sobie literatury rosyjskiej. – Ewidentnie błędne jest stwierdzenie Makowskiego, że terminem „realizm krytyczny" określano „nurt realistyczny w literaturze zachodniej pierwszej połowy XIX w. [...] odczytywany jako ostra krytyka burżuazji w dobie zwycięskiego kapitalizmu". Pojęcie to bowiem obejmowało również literaturę innych narodów, przede wszystkim rosyjską (Lew Tołstoj!) a także literaturę późniejszą (np. T. Mann, R. Rolland, B. Shaw). Odnosiło się ono nie tylko do krytyki burżuazji, ale w ogóle współczesnych zjawisk społecznych, moralnych i politycznych. Nieścisła jest informacja, że jeśli chodzi o literaturę polską, realizm krytyczny najszerzej określano na lata 1840-1890. Pisano przecież dużo o realizmie krytycznym w twórczości Żeromskiego i Orkana, Nałkowskiej i Dąbrowskiej. – W wyliczeniu utworów wymienionych jako przykłady wybitnych utworów polskiego realizmu krytycznego zabrakło – bagatela! – *Lalki*. – Nigdy nie twierdzono, że „realizm dokumentuje klasowe pochodzenie autora", w ogóle bowiem ostrzegano, że „przynależności klasowej nie wolno utożsamiać z pochodzeniem klasowym" (*O marksistowskiej*... s. 29). Z kolei reprezentujących realizm krytyczny pisarzy nie uważano za „należących do popie-

rającego kapitalizm mieszczaństwa". W książce *O marksistowskiej teorii literatury* pisałem m.in.

> Przy analizie historyczno-literackiej trzeba pamiętać, że klasowy charakter utworu nie zawsze przejawia się jako prostolinijna apologia reprezentowanej ideologicznie klasy. Czasem mamy do czynienia z wewnątrzklasową krytyką jako rezultatem konfliktów między pisarzem a jego klasą (np. w różnych okresach historycznych – *Nie-boska komedia* i *Sprawa Dołęgi* – wobec arystokracji, *Powracająca fala* i *Ozimina* – wobec burżuazji) (s. 30).

A także:

> Niecała inteligencja twórcza, choć w warunkach ustroju klasowego przeważnie rekrutuje się z klasy panującej, wykonuje jej zamówienie społeczne. Są wśród niej jednostki, które z różnych przyczyn, czy to z pobudek emocjonalnych, czy to w zrozumieniu perspektyw rozwoju historycznego – ustosunkowują się krytycznie do swej klasy, występują w obronie uciskanych mas ludowych, niekiedy przechodzą na ich stronę, przyłączają się do ich walki, wnoszą w nie nawet świadomość klasową" (s. 30-31).

Zwycięstwo realizmu nad ideologią dostrzegano nie tylko u Balzaka, ale np. także u Prusa (zob. np. Markiewicz, *Realizm w twórczości Bolesława Prusa*, Wrocław 1951, s. 41). *Nb.* w opinii Engelsa, na którą powołuje się tu autor, Balzak występuje nie jako ideolog mieszczaństwa, ale jako zwolennik arystokracji, a przekracza wynikające stąd ograniczenia, przedstawiając nie „przywódcę robotniczego", lecz uczestników republikańskiego powstania w Paryżu w czerwcu 1832.

Ze zdumieniem przeczytałem w tym artykule o swojej „nadzwyczaj konsekwentnej doktrynalnie interpretacji", według której „pozytywiści polscy mieli szansę być realistami tylko przez pięć lat – między 1877 a 1882". Tymczasem we wzmiankowanej już pracy *Realizm krytyczny...* wyraźnie pisałem, że ewolucja metody realistycznej w literaturze pozytywizmu dokonuje się w ciągu ćwierćwiecza 1870-1895 (s. 9), co więcej – że właśnie sytuacja, jaka wytworzyła się po roku 1882 „stanowiła stosunkowo najkorzystniejszą glebę dla wielkiego realizmu mieszczańskiego" (s. 25), że „przesłanką pełnego rozwoju realizmu krytycznego w twórczości Prusa stał się dopiero kryzys pozytywistycznego optymizmu społecznego, który nastąpił w latach osiemdziesiątych" (s. 22). Daty 1877-1882 rzeczywiście pojawiają się w mojej pracy, ale dotyczą tylko przewidywalnej daty powstania utworów takich, jak *Powracająca fala*, tj. przedstawiających walkę proletariatu z burżuazją. Dodam jeszcze, że autokorektury zawarte w moim artykule *Pozytywizm a realizm krytyczny* („Pamiętnik Literacki" 1955, nr 2) nie zostały w ogóle wzięte pod uwagę.

A oto uwagi do innych haseł:

ANTOLOGIE, ALMANACHY (Jerzy Smulski). Autor przeoczył najbardziej charakterystyczną antologię tekstów należących do klasyki: *Wiersze, które lubimy* Jana Kotta i Adama Ważyka.

CENZURA (Krzysztof Gajda). Czytamy tu, że „poprawianie dzieł klasyków (z Mickiewiczem, Słowackim, Kraszewskim włącznie) było jedną ze specjalności socrealizmu" (s. 36). We wznowieniach różnych pisarzy XIX w. dokonywano wów-

czas istotnie cenzuralnych skrótów i retuszów, ale – o ile mi wiadomo – nie dotyczyło to Mickiewicza i Słowackiego. – Kuriozalne wypowiedzi Jana Nepomucena Millera o obrzydzeniu, jakie budzą w nim komedie Fredry (pochodzące zresztą jeszcze z r. 1945, a więc sprzed okresu socrealizmu), nie były reprezentatywne dla ówczesnych poglądów środowiska marksistowskiego.

EMIGRACJI OBRAZ (Włodzimierz Bolecki). Autor pisze, że wielkim uznaniem cieszyły się *Kwiaty polskie* Tuwima (s. 62), ze względu na oskarżenia Polski międzywojennej. Tymczasem – mimo owych oskarżeń – poemat Tuwima przyjęty został przez krytykę na ogół niechętnie i w latach 1950-1954 nie był wznawiany.

INSTYTUT BADAŃ LITERACKICH (Janusz Sławiński). „W okresie październikowej odwilży" – pisze autor – „nie uległa naruszeniu dotychczasowa struktura personalna" IBL (s. 78). Owszem, uległa – odszedł z dyrekcji Jan Kott i dotychczasowy sekretarz naukowy Samuel Sandler, zerwał z Instytutem Jan Zygmunt Jakubowski, zastępcą dyrektora została Maria Renata Mayenowa.

Zdaniem autora, w dziedzinie teoretycznej i metodologicznej główne zadanie autorów marksistowskich polegało „na egzegezie i «twórczej» adaptacji pojęć, kategorii i cytatów, wywiedzionych przez uczonych radzieckich z pism klasyków marksizmu" (s. 76). Dodałbym tu jednak, że egzegeza ta często odbywała się bez owego pośrednictwa; więcej korzystano z prac Plechanowa i Lukácsa. Nadto można zauważyć pewną istotną różnicę: w tym czasie sowieckie literaturoznawstwo miało do wybranych klasyków stosunek jednostronnie gloryfikatorski, unikało jak ognia traktowania ich w kategoriach klasowych, zastępując je określeniem „ludowość". W naszych pracach natomiast silne były, zwłaszcza początkowo, akcenty krytyczne („nie dostrzegł...", „nie rozumiał...") i zainteresowania właśnie klasowymi uwarunkowaniami twórczości literackiej.

I jeszcze jedno: Sławiński z pewnym politowaniem, jako „dziecinnie proste" (s. 79) traktuje próby dialogu marksistów z innymi nurtami literaturoznawstwa. Natomiast z widoczną satysfakcją pisał kiedyś (*Odpowiedzialność podszyta nieodpowiedzialnością*, „Kresy" 1994, nr 4), że strukturalizm jego pokolenia „pozbawiony był ortodoksji i puryzmu", był „eklektycznie rozchybotany" – w dążeniu do rozszerzenia problematyki badawczej. Dlaczego więc gani u marksistów to, co chwalił u strukturalistów?

KLASYKI WYDANIA (Mariusz Zawodniak). Seria *Kraszewski na nowo odczytany* (s. 98) zapoczątkowana została już w r. 1947 z inicjatywy Karola Wiktora Zawodzińskiego w prywatnym wydawnictwie Władysława Bąka. Nie było tu żadnej inspiracji marksistowskiej. Zresztą ukazało się wówczas nie kilkanaście, jak pisze autor, lecz zaledwie 4 tomy tej serii.

PARTYJNOŚĆ (Dorota Tubielewicz-Mattison). Pojęcie literatury partyjnej istotnie pojawiło się w artykule Lenina z r. 1905 (s. 177), ale dotyczyło tylko „literatury stanowiącej część działalności partyjnej proletariatu", głównie „publicystyki politycznej", która miała być podporządkowana dyrektywom partyjnym. Zasadę tę ekstrapolował na teren literatury pięknej – jak się zdaje – dopiero Anatol Łunaczarski w artykule *Lenin i litieraturowiedenije* (*Litieraturnaja encyklopedija*, t. 6,

1932). – W roku 1920 „Proletkult" nie został zlikwidowany (s. 177); w ograniczonych formach dotrwał on do roku 1932.

PRYSZCZACI (Grzegorz Wołowiec). Drobiazg, ale wart chyba odnotowania: do autorstwa tej przezwy rościła sobie pretensje Maryna Zagórska – zapytana, potwierdziła to zdecydowanie w liście do mnie.

REALIZMU SOCJALISTYCZNEGO POCZĄTKI (LWÓW, WILNO) (Włodzimierz Bolecki). Pisząc o początkach socrealizmu należało także uwzględnić tzw. literaturę proletariacką Polski międzywojennej, twórczość pisarzy, którzy w tym czasie wyemigrowali do ZSRR (Jasieński, Wandurski, Stande), również twórczość pisarzy, z kręgu Związku Patriotów Polskich w latach 1943-1945 (Wasilewska, Ważyk, Szenwald, Pasternak). – Wymieniając lwowską prasę polskojęzyczną lat 1939-1941 autor pominął „Almanach Literacki" pod red. Elżbiety Szemplińskiej. – Wiersz Szenwalda *Armia Czerwona*, napisany w lutym 1944, nie dotyczył jej agresji na ziemie wschodnie (s. 262), lecz walki z hitlerowskim Niemcami; również *Oktawy o piątej kolumnie* (s. 264) powstałe w kwietniu 1943, nie należą więc do okresu lwowskiego. – W wyliczeniu pisarzy publikujących w polskojęzycznej prasie sowieckiej we Lwowie zabrakło nazwisk: Wincenty Rzymowski, Adolf Rudnicki, Leopold Lewin, Zuzanna Ginczanka. – Stefan Jędrychowski publikował w Wilnie, nie we Lwowie, a Stanisław Wasylewski przeciwnie. – Adam Włodek (s. 262) nie przebywał ani chwili we Lwowie, nic więc tam nie publikował. – Tadeusz Urgacz, urodzony w r. 1926, nie mógł być chyba w tym czasie autorem wiersza *Wrzesień 1939* (s. 264). – Wbrew temu, co pisze autor (s. 264), Pasternak i Lec jako stali współpracownicy „Szpilek" byli przed wojną czytelnikom dobrze znani. (Nawiasowo dodam, że sprowadzanie do wspólnego mianownika współpracy z polskojęzyczną prasą sowiecką Leca i Pasternaka oraz Srebrnego i Rzeuskiej jest dla tych ostatnich krzywdzące). – Skoro wspomina się o tym, że władze sowieckie przemianowały ulicę Mickiewicza we Lwowie na ulicę Woroszyłowa (s. 264) – trzeba by także napisać o wielkim przedsięwzięciu propagandowo-politycznym, jakim były uroczystości Mickiewiczowskie w listopadzie 1940.

REALIZMU SOCJALISTYCZNEGO PROGRAM (Wojciech Tomasik). Tematykę socrealizmu zacieśnia stwierdzenie, że „przedmiotem przedstawienia jest tu współczesność społeczeństwa budującego socjalizm" (s. 266). Po pierwsze – należały tu także utwory przedstawiające współczesność świata kapitalistycznego (np. *Bieg do Fragala*), po drugie – historyczną przeszłość, bliższą (*Pamiątka z Celulozy*) lub odleglejszą (*Rzeczpospolita zapłaci* Auderskiej). – W artykule tym całkowicie pominięto próby rozluźnienia (nie rozmontowania) doktryny socrealizmu z lat 1954-1956 (por. H. Markiewicz, *Polskie teorie powieści*, Warszawa 1998, s. 160-162).

STALINA PRACE O JĘZYKOZNAWSTWIE (Paweł Nowak, Rafał Zimny). Autorzy piszą, że Stalin, przedstawiając „właściwy sens pojęć bazy i nadbudowy", „stwarza sobie możliwość dowolnego późniejszego kształtowania ich sensu i funkcji w manipulacji społeczeństwem" (s. 319). Wydawałoby się, że było wręcz przeciwnie: definiując bazę i nadbudowę, Stalin stabilizował znaczenie tych terminów, a tym samym właśnie zamykał sobie drogę do jakiegoś przekształcania ich sensu

w przyszłości. Trudno też zrozumieć, jaką funkcję w manipulowaniu społeczeństwem mogłaby pełnić taka czy inna definicja tych pojęć.

Dalej czytamy, że lingwistom wyznaczał Stalin „rolę badaczy praw rozwoju struktury języka", po to by „utrudnić, a wręcz uniemożliwić (!) refleksję nad procesami znaczeniowymi i komunikacyjnymi" (s. 328). Jedno przeczy tu drugiemu. Refleksja owa – zdaniem autorów – miała być dlatego niebezpieczna, że „mogłaby odkryć zmianę, która dokonała się w języku rosyjskim po rewolucji", „mogłaby naruszyć monolit poddanego wyłącznej woli despoty narodu" (s. 328). Autorzy nie zauważyli, że o porewolucyjnych zmianach w języku pisał sam Stalin (wzbogacenie słownictwa, eliminacja wyrazów przestarzałych, poprawa budowy gramatycznej). W jaki sposób owa refleksja mogłaby zagrażać monolityczności narodu radzieckiego – trudno się domyślić. Nie rozumiem także, jak „głos w obronie zdrowego rozsądku w myśleniu o języku" (s. 317), wyrażający poglądy „oczywiste z punktu widzenia naukowej lingwistyki" napisany przez słynnego językoznawcę, Wiktora Winogradowa [*nb.* według Stanisława Urbańczyka (*Z miłości do wiedzy*, Kraków 1999, s. 365), doradcą Stalina był kto inny – gruziński językoznawca Arnold Czikobawa] – stworzył „podstawę kontroli i represji obywateli we wszelkich przejawach ich aktywności, działania, myślenia i mówienia" (s. 319-320).

Autorzy zupełnie nie dostrzegają, że artykuły Stalina, krytykując „reżim Arakczejewa" oraz „gołosłowne i lekkomyślne negowanie wszystkiego co było w językoznawstwie przed Marrem" a zarazem nie odmawiając jego pracom pewnych wartości – rozluźniały rygory ortodoksyjności panujące w humanistyce i przestrzegały przez totalnymi potępieniami. Obalając tezę o klasowości języka, postulując badania jego wewnętrznych praw, otwierały drogę do sensownych badań nad językiem i stylem literatury, umożliwiły publikację prac Winogradowa, Tomaszewskiego, Ejchenbauma i Szklowskiego.

Stalin był paranoikiem, tyranem, zbrodniarzem, artykuły, o których tu mowa, miały zaspokoić jego ambicje teoretyczne, służyły też celom politycznym (uzasadnienie prymatu języka rosyjskiego), wezwania do swobodnej dyskusji były obłudne – niemniej artykuły te polepszyły znacznie sytuację językoznawstwa i badań literackich, semantyki i logiki formalnej w ZSRR i krajach satelickich. „Wypowiedź Stalina uratowała językoznawstwo w Polsce, Czechosłowacji, na Węgrzech, w Rumunii i Bułgarii" – pisał Urbańczyk (l.c. s. 364). Skandaliczny to paradoks, ale nie można go nie dostrzegać.

STARE I NOWE LITERATUROZNAWSTWO (Mariusz Zawodniak). Trudno zgodzić się z twierdzeniem, że ofensywa marksizmu w tej dziedzinie była „odrzuceniem całego wcześniejszego stanu nauki o literaturze (s. 330). Zacytujmy dla przykładu Kazimierza Wykę:

„Byłoby niesprawiedliwym uproszczeniem, gdyby właśnie na przykładzie badań Kleinera, szczególnie badań dotyczących Słowackiego, nie wskazać w czym są zawarte bezwzględnie pozytywne osiągnięcia, pozytywne także w dorobku wielu innych badaczy. [...] Nie godząc się na interpretację naszego romantyzmu, o czym już była mowa, nie godząc się na jego periodyzację, o czym będzie mowa, przecież

w edytorsko-filologicznej podbudowie dotychczasowych prac, w daleko posuniętym wyczerpaniu materiału źródłowo-epistolarno-archiwalnego, w tych poszczególnych twierdzeniach dotychczasowych badaczy, którym nie stanęła w poprzek metoda idealistyczna – widzimy całkowicie pozytywny walor dotychczasowych badań" (*Stan badań i potrzeby nauki o literaturze romantyzmu polskiego*. W: *O sytuacji w historii literatury polskiej*, Warszawa 1951, s. 198).

Bardziej od Wyki doktrynerski Stefan Żółkiewski pisał, że „nie dziedziczymy i nie chcemy dziedziczyć w lwiej części interpretacji" dawnego literaturoznawstwa. Ale i on dodawał:

„Nie wolno nie uwypuklać obiektywnych, ważnych i trwałych osiągnięć, którym zawdzięczamy lwią część znanych nam faktów z przeszłości literackiej. Nowatorskie prace kwitują to szczegółowo w odnośnikach". (S. Żółkiewski i J. Stradecki, *Rozwój badań literackich 1944-1954*, Warszawa 1955, s. 10).

W referacie zjazdowym z r. 1950 Wyka rzeczywiście proponował nazwę „literatura imperializmu" zamiast wymieniania różnych „izmów". Ale po pierwsze termin „literatura imperializmu" oznaczał nie literaturę wyrażającą idee imperialistyczne, lecz całą literaturę tej epoki, także tę, która z imperializmem walczyła. Po drugie – już w skrypcie *Zarys współczesnej literatury polskiej (1884-1925)* z r. 1951 Wyka posługiwał się owymi „izmami" dla jej charakterystyki.

Książka Tadeusza Mikulskiego *Ze studiów nad Oświeceniem* nie była ani „próbą syntezy", nie miała też marksistowskiego charakteru. Z kolei książeczka Juliana Krzyżanowskiego *Poeta żywy* nie była monografią i też nie miała marksistowskiego charakteru. (s. 332). – Cytowane przez Zawodniaka zdanie Żółkiewskiego: „Badania strukturalne nieuchronnie prowadzą do zwyrodnienia wiedzy o literaturze" (s. 330) odnosi się nie do strukturalizmu w naszym rozumieniu, lecz do badania struktur duchowych i artystycznych na terenie literaturoznawstwa neoidealistycznego (np. w pracach Zygmunta Łempickiego). O strukturalizmie typu czechosłowackiego pisał Żółkiewski znacznie ostrożniej.

„Ta droga rozwojowa teorii literatury oznacza w praktyce taką rozbudowę poszukiwań językoznawczych, aby objęły one także najbardziej ważne problemy składni, problemy języka artystycznego, problemy całości językowych tworzonych przez literaturę. Jeśli te badania nie będą sobie uzurpowały – jak to było z formalistami – praw do reprezentowania zainteresowań teoretyczno-literackich – zachowają swoje znaczenie" (*Stare i nowe literaturoznawstwo*, Wrocław 1950, s. 62).

Nie jest ścisłe twierdzenie, że milczeniem zbywano prace „nieprawomyślnych badaczy" (s. 332). Owszem, pisano o nich, ale polemicznie, czasem napastliwie. (Np. recenzje Żółkiewskiego z książki Borowego *O poezji polskiej XVII wieku*, Budzyka o zbiorze *Z teorii literatury* Skwarczyńskiej i *Tragedii w dobie Młodej Polski* Sławińskiej, Sandlera ze *Wstępu do nauki o literaturze* Skwarczyńskiej, Markiewicza o pracach na temat literatury pozytywistycznej i o esejach Przybosia *Czytając Mickiewicza*.

TYPOWOŚĆ (Dorota Tubielewicz-Mattison). Autorka mylnie przypisuje Marksowi znaną definicję „realizm, moim zdaniem, zakłada oprócz prawdy szcze-

gółów prawdę w odtworzeniu typowych charakterów w typowych okolicznościach" (s. 376). Pochodzi ona z listu Fryderyka Engelsa.

Warto też dodać, że typowość znalazła się w centrum rozważań literaturoznawczych w latach 1952-1955 wskutek tego, że pojęcie to wyeksponował, mówiąc o zadaniach literatury radzieckiej sekretarz KC WKP(b) Gieorgij Malenkow w referacie na XIX zjeździe partii w r. 1952. Oczywiście odpowiedni fragment pochodził od jakiegoś *ghost-writera*, który z kolei przepisał go dosłownie z artykułu Dmitrija Mirskiego (późniejszej ofiary czystek stalinowskich) w *Literaturnej encykłopedii* z r. 1935. Gdy sprawa ta stała się głośną – w r. 1955 Malenkowa przestano cytować.

„ŻYCIE LITERACKIE" (Grzegorz Wołowiec). Samokrytyka redakcji w r. 1953 nie była zbiorowa (s. 419) – ograniczyła się do mojego artykułu (*O krytyce w „Życiu Literackim"*, „Życie Literackie" 1953, nr 8) jako ówczesnego zastępcy redaktora naczelnego. Niech mi wolno jednak zaznaczyć, iż w tej samokrytyce pisałem także, że „krytycy «Życia Literackiego» to publicyści ambitni, sięgający po tematykę trudną, którą ostrożniejsi krytycy czy kierownicy działów krytycznych pewnych pism literackich wolą po prostu omijać" i że wobec tego „potrzebna jest pewna cierpliwość wobec tych, którzy błądzą w szczegółach, jeśli szukają we właściwym kierunku".

*

Byłoby rzeczą niestosowną, gdybym wykraczając poza faktografię, próbował oceniać całość *Słownika*, choćby dlatego, że byłem jednym z aktorów ówczesnej sceny literackiej i naukowej. Pozwolę sobie wszakże na jedną uwagę ogólniejszą. W klasycznym artykule *Krytyka nowego typu* odpowiadając na ubolewania Tadeusza Drewnowskiego, że okres stalinowski traktuje się „zbyt sumarycznie, zbyt ryczałtowo" – Janusz Sławiński wyjaśniał, iż „wszystkie te fluktuacje, chwilowe koniunktury, czy momentalne wahnięcia, którym nikt przecież nie odmawia realności" – przedstawiają się badaczowi, jako „zjawiska drugorzędne w zestawieniu ze sztywną matrycą tego, co było wówczas możliwe (dopuszczalne)" – i jako takie będą w jego artykule pominięte. Z taką, jawnie deklarowaną koncepcją artykułu nie sposób polemizować. Ale w obszernym encyklopedycznym słowniku, mającym być „historycznoliteracką panoramą epoki" (s. 9) należało się owym „realnościom" chyba więcej uwagi niż zechcieli im poświęcić autorzy.

Henryk MARKIEWICZ

Dewey raz jeszcze

„Do królestwa sztuki, jak do królestwa sprawiedliwości, wstęp mają ci, co łakną i pragną"[1]. Tymi słowami John Dewey określił charakter doświadczenia estetycznego stanowiącego efekt współdziałania wszystkich zmysłów, myśli i emocji (a więc pierwotną jedność) i sytuującego się na biegunie przeciwnym do wywiedzionej z tradycji Kantowskiej bezinteresowności w obcowaniu ze sztuką. Okazję do przypomnienia oryginalnej koncepcji amerykańskiego badacza stanowi wydana przez krakowski Universitas książka Krystyny Wilkoszewskiej *Sztuka jako rytm życia. Rekonstrukcja filozofii Johna Deweya.* Ponowne wydanie pracy dotyczącej deweyowskiej estetyki (pierwsze pochodziło z 1988 roku) umotywowane zostało wzmożonym zainteresowaniem pragmatyzmem oraz możliwością wskazania nowych, interesujących kontekstów, w jakich umiejscowić można myśl amerykańskiego filozofa.

Autorka dokonuje rekonstrukcji fragmentu wieloaspektowego systemu filozoficznego Deweya, skupiając się na relacjach pomiędzy swoiście rozumianym doświadczeniem a sztuką oraz życiem codziennym. Strategia zakładająca wpisanie teorii z lat 20., 30. i 40. w dyskusję współczesnej estetyki na temat najnowszych zjawisk związanych z praktyką artystyczną i jej odbiorem, opiera się na wywiedzionym wprost z *Reconstruction In Philosophy* odczytaniu, polegającym na „modyfikacji tradycji z punktu widzenia potrzeb teraźniejszości i przyszłości"[2]. Pozwala to, zwłaszcza jeśli pamięta się o specyficznym, „społecznym" zorientowaniu myśli Deweya, na wskazanie nowych, inspirujących wątków w refleksji związanej ze sztuką najnowszą. W tym kontekście na szczególną uwagę zasługuje ostatni rozdział *Sztuki jako rytmu życia* poświęcony estetyce ekologicznej. Zanim jednak do

1/ J. Dewey *Sztuka jako doświadczenie*, cyt. za: K. Wilkoszewska *Sztuka jako rytm życia. Rekonstrukcja filozofii Johna Deweya*, Kraków 2003, s. 102.

2/ Tamże, s. 12.

niego przejdę, przyjrzę się bliżej prezentowanej przez autorkę teorii amerykańskiego pragmatysty.

Podstawowym pojęciem, wokół którego zorganizowane zostały rozważania Krystyny Wilkoszewskiej, jest *an experience*, doświadczenie rzeczywiste. W kolejnych rozdziałach ukazany zostaje filozoficzny kontekst i konsekwencje przyjętej przez Deweya aktywistycznej teorii poznania zrywającej z dualizmem przedmiot–podmiot i wskazującej na moment zmiany w poznawanym przedmiocie. Rezygnacja z teorii biernego oglądu odnosi się nie tylko do sytuacji estetycznej, lecz ma swoje przełożenie na całokształt ludzkiej egzystencji, która przyjmuje postać zdarzeniową, wykraczając poza prostą interakcję pomiędzy organizmem a jego otoczeniem. Uwydatniona w ten sposób cecha zmienności świata pozwala określić przedmioty jako „zdarzenia obrosłe ludzkim znaczeniem"[3]. Procesualność w połączeniu z prospektywnym charakterem poznania opartego na przezwyciężaniu napięć, ma decydujący wpływ na kształtowanie się ludzkiego świata znaczeń. Jednoczesne wyróżnienie dwóch poziomów doświadczenia (pierwotnego, przedrefleksyjnego i wtórnego, któremu przynależą wszelkie klasyfikacje) umożliwia Deweyowi stworzenie założeń nowej, pragmatycznej filozofii sztuki, która swoim programem zbliża się do artystycznych projektów powrotu do bezpośredniego doświadczania. Krystyna Wilkoszewska dokonuje interesującego zestawienia podstawowych punktów estetyki deweyowskiej z najważniejszymi postulatami neoawangardy. Rezygnacja z przedmiotu artystycznego na rzecz procesu, działania i doświadczenia; zniesienie granicy między sztuką a życiem, zerwanie z kapłańskim modelem artysty na rzecz modelu organizatora/współtwórcy doświadczenia, zastąpienie kategorii kontemplacji – interakcją, zaś wartości estetycznych – życiowymi, krytyka klasyfikacyjnych podziałów sztuki i jej muzealnego odizolowania, wreszcie, położenie nacisku na skierowany ku przyszłości eksperyment, poszukiwanie nowych znaczeń. Oto punkty styczne obydwu perspektyw, przy czym należy pamiętać o prekursorskim charakterze teorii Deweya. Przedstawiona w ten sposób przystawalność omawianej koncepcji do programu neoawangardy, zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę charakter zmian, jakie nastąpiły za jej sprawą w praktyce artystycznej, otwiera nowe możliwości dla dyskusji o sztuce ostatnich lat, w szczególności zaś o sztuce mediów i naturaliów. Pojawiający się wraz z nią postulat powrotu do (bezpośredniego) doświadczenia łączy się z przeniesieniem punktu ciężkości z dzieła na proces, zdarzenie, sieć powiązań. Kluczowe jest w tym kontekście pojęcie relacji jako elementu pierwotnego stosunku do tworzonych za pomocą intelektu konstruktów i klasyfikacji. To z kolei pociąga za sobą wtórność kwalifikowania doświadczeń, leżącą u podstaw stwierdzenia o estetycznym charakterze *an experience*, doświadczenia rzeczywistego. Krystyna Wilkoszewska przeprowadza szczegółową analizę tego pojęcia, przedstawiając jednocześnie jego specyficzny przypadek, jakim jest doświadczenie estetyczne. Istotne są w związku z tym przede wszystkim dwa aspekty:

3/ Tamże, s. 33.

– po pierwsze, odwrócenie się od tradycji poprzez określenie doświadczenia estetycznego jako percepcyjnego (podczas, gdy owa percepcja obejmuje myśl, wolę, uczucia), przynoszącego zadowolenie (lecz jest to spełnienie inne niż tradycyjna kontemplacja) oraz wiążącego się z wewnętrzną organizacją materiału (dotyczącą „doświadczanego" i „doświadczania")[4];

– po drugie, trudności z wyznaczeniem granic tegoż doświadczenia. Autorka konkluduje tę sytuację w następujący sposób: „Przy takim rozumieniu terminów ujęcie doświadczenia estetycznego przez Deweya dalekie jest od tradycji estetycznej. Lecz niemal w tym samym stopniu, w jakim Dewey oddala się od dotychczasowych sposobów wyszczególnienia tego, co estetyczne, oddala się i od możliwości odróżnienia doświadczenia estetycznego spośród doświadczeń rzeczywistych w łonie własnego systemu myślowego"[5]. Konkluzja ta z kolei prowokuje do szczegółowego prześledzenia sposobu funkcjonowania owej „najbardziej wysublimowanej formy wzajemnego oddziaływania żywego ustroju i jego środowiska, jaźni i świata". Nie jest w tym miejscu najważniejsze, jak pisze Wilkoszewska, wskazywanie nieścisłości i różnic pomiędzy *an experience* i doświadczeniem estetycznym, lecz odniesienie tego ostatniego do doświadczenia bezpośredniego, „pierwotnego". Przedrefleksyjność rozumiana jako nieobecność poznawczego dystansu, umożliwia rezygnację w estetyce z filozoficznego dualizmu jaźni i świata oraz powiązanie procesów tworzenia (to, co artystyczne) z percepcją wraz z osiąganym z niej zadowoleniem (to, co estetyczne). W ten sposób rozumiane doświadczenie estetyczne (zawierające w sobie potencjał zmysłów, myśli, emocji, intuicji i wyobraźni) „nie jest scaloną jednością, lecz jednością pierwotną – i w tym sensie jest ono niepodzielne"[6].

Z drugiej strony doświadczenie estetyczne pojmowane jako rzeczywiste staje się „uporządkowaną rytmicznie ekspresją wiodącą do spełnienia"[7]. Charakterystyczne dla *an experience* spełnienie możliwe jest dzięki nowemu rozumieniu samego pojęcia ekspresji. Ma ona zdaniem Deweya charakter procesualny, dynamiczny; opiera się na nakładaniu znaczeń i treści aktualnych z minionymi, doprowadza do stworzenia nowego przedmiotu ekspresyjnego. Ów moment zmiany, tworzenia nowego znaczenia umożliwia ujęcie sztuki jako języka, natomiast samej ekspresji jako procesu komunikacji.

Takie położenie nacisku na cechy integralności i procesualności prowadzi do znaczącego przesunięcia akcentów we wzajemnej relacji dzieła sztuki i doświadczenia estetycznego. To ostatnie, posiadając charakter kumulatywny, przestaje pełnić funkcję służebną. Doświadczenie estetyczne samo staje się dziełem sztuki, w którym „wszystkie poszczególne etapy doświadczenia są integralnie zawarte w kończącym doświadczenie spełnieniu, a zarazem końcowe spełnienie jest także

4/ Por. tamże, s. 84.

5/ Tamże.

6/ Tamże, s. 99.

7/ Tamże, s. 104.

obecne na każdym poszczególnym etapie rozwijającego się doświadczenia"[8]. Sztuka rozumiana jako połączenie aktywności (doświadczenia) i jej przedmiotu z uwzględnieniem ich wzajemnych skomplikowanych relacji, zyskuje rangę „naczelnej zasady świata", staje się w większym lub mniejszym stopniu cechą wszelkich ludzkich doświadczeń, wyznacza tytułowy rytm życia.

Dokładna analiza rozmaitych aspektów skrótowo przeze mnie nakreślonego problemu doświadczenia w filozofii Johna Deweya oraz – w konsekwencji – nowego rozumienia sztuki, stanowią nie tylko wartość samą w sobie *Sztuki jako rytmu życia*, lecz są dla autorki punktem wyjścia do podjęcia najbardziej interesującego wątku książki, jakim jest estetyka ekologiczna.

Krystyna Wilkoszewska zastrzega, iż przez ekologię rozumie naukę o „stanach równowagi między człowiekiem a jego środowiskiem", przy założeniu, że niekoniecznie chodziłoby tu o otoczenie naturalne, lecz raczej artefaktualne. W odróżnieniu od *environmental aesthetics* tak rozumiana estetyka ekologiczna uwydatniałaby współzależność obydwu członów (człowieka i jego „sztucznego" środowiska) w tworzeniu owej harmonii[9]. Autorka odwołując się do filozofii Deweya, przedstawia znaczącą rolę sztuki dla kształtowania tego układu. Rozprawiając się z „mitami natury i sztuki", innymi słowy, ukazując szereg narosłych wokół tych pojęć schematów myślowych opierających się na wartościowaniu i prostym przeciwstawieniu sfery naturalnej i artefaktualnej, prezentuje możliwość nowego, wzajemnego ich usytuowania. Zerwanie ze stanowiącą spadek po sentymentalizmie tęsknotą do świata wolnego od „cywilizacyjnego zła" oraz zaakceptowanie swoistej „naturalności" nowego otoczenia człowieka prowadzą do refleksji o konieczności ponownego przemyślenia problemu ludzkiej egzystencji pośród artefaktów, znalezienia sposobu takiego doświadczania nowego świata, które jest w stanie doprowadzić do spełnienia. Innymi słowy chodzi tu o rozumienie sztuki jako sposobu życia i miernika jego jakości. Autorka konkluduje:

> zachodzi potrzeba transformacji naszego estetycznego stosunku do środowiska artefaktualnego; stosunek ów polegałby nie tyle na postrzeganiu piękna codziennych przedmiotów, co raczej na kształtowaniu doświadczeń rzeczywistych („an experience") w interakcji z artefaktami, nie na „oglądzie" estetycznej formy, lecz na jej kształtowaniu w bezpośredniej materii samego procesu życia.[10]

Przedstawiając propozycje przeobrażenia układu człowiek/otoczenie, czy też człowiek/rzeczy Krystyna Wilkoszewska daleko wychodzi poza myśl amerykańskiego filozofa, przekonując, iż jej ponowne odczytanie może okazać się wyjątkowo przydatne dla refleksji na temat współczesności. Podobnego zdania jest Richard Shusterman, autor inspirowanej deweyowską filozofią życia *Estetyki pragmatycznej*. W posłowiu do *Sztuki jako rytmu życia* podkreśla on konieczność ponowne-

8/ Tamże, s. 132.

9/ Tamże, s. 154-155.

10/ Tamże, s. 169.

go namysłu nad najważniejszymi kategoriami wprowadzonymi przez Deweya oraz ich wzbogacenie o przykłady współczesne, szczególnie te z zakresu kultury masowej, niesprawiedliwie, jego zdaniem, pomijanej w dotychczasowych estetycznych analizach.

Praca Krystyny Wilkoszewskiej jest dobrym przykładem takiego twórczego odczytania wieloaspektowej teorii Johna Deweya. Szczegółowe przypomnienie najważniejszych jej aspektów stanowić może inspirację dla podejmowania kolejnych, odmiennych prób zastosowania jej do czytania współczesności. *Sztuka jako rytm życia* w obiecujący sposób prezentuje możliwość wykorzystania deweyowskich kategorii do sytuacji egzystencjalnej, w której się obecnie znajdujemy. Dotyczy bowiem kwestii naszego „powrotu" do świata i jego niezapośredniczonego doświadczenia, wyrwania się z błędnego kręgu nawarstwiających się znaczeń, sugeruje możliwości zniesienia antagonizmów na rzecz harmonii pomiędzy człowiekiem a rzeczami, harmonii, która wydaje się niemożliwa do osiągnięcia w konsumpcyjnej rzeczywistości. Kończąc słowami autorki:

> Percepcja, rytm, ekspresja [...] jeśli staną się wyznacznikami naszych codziennych doświadczeń, przywrócą nam bogactwo świata, który jest naszym światem i umożliwią ponowne w nim zadomowienie. [...] Sztuka zatem tkwi w samym sercu życia – jest jego rytmem. Estetyka natomiast, która ów rytm estetyzacji świata rozpoznaje i tłumaczy, leżałaby u podstaw ekologii – nauki o takiej równowadze między człowiekiem a jego środowiskiem, która daje człowiekowi szczęśliwe spełnienie.[11]

Blanka BRZOZOWSKA

11/ Tamże, s. 172.

Pamiętnik wariatki

Dziennik osoby sławnej albo zupełnie anonimowej, każdy, który czytamy, daje nam tę cudowną iluzje, że oto życie w jego „prawdzie", życie „autentyczne" zostało „uchwycone", unieruchomione jak owad w bursztynie. Oto dostajemy do ręki czyjąś teraźniejszość opisaną „krwią i łzami". Fascynacja dziennikami jest tak silna, że nawet wielu teoretyków twórczości autobiograficznej interesuje się nią tylko czy przede wszystkim dlatego, by jak najlepiej napisać swój własny dziennik. Czyż nie w ten sposób postąpił na przykład sam Philippe Lejeune, najwybitniejszy pewnie znawca tematu? Spłodziwszy tomy na temat autobiografizmu i pamiętnikarstwa postanowił parę lat temu opublikować w internecie swoje prywatne zapiski. Uległ magicznej pokusie autobiografizmu. Czy potrzebna jest zatem uwaga banalna w kontekście wszystkiego, co już napisano na ten temat, że dziennik jest jednak w takim czy innym stopniu fikcją – albo autofikcją – opowieścią autora o sobie? Lejeune dobrze o tym wiedział. Świadomość ta nie zmniejsza jednak fascynacji dziennikami. Tym bowiem, co wielu w nich pociąga jest nie „prawda", lecz heroiczny wysiłek autora – i jego odwaga – by napisać swoją historię, uchwycić to, co się wymyka, wiecznie znikający punkcik każdego „teraz", magmowate pulsowanie każdego „ja"; nie tyle dać wyraz swojemu życiu, co powołać się do istnienia. Gdyby nie dziennik, który dziś trafia w nasze ręce, w ogóle nie byłoby panny M., jej cicha smutna historia na zawsze przepadłaby w niepamięci.

Dziennik panny M. po raz pierwszy trafił do rąk czytelników w 1926 roku za sprawą wybitnego psychiatry warszawskiego Adama Wizla, jednego z tych polskich uczonych, którzy zaczęli stosować psychoanalizę Freuda. Autorka, znana nam jedynie jako „panna M.", była od 1920 roku jego pacjentką. Wizel skłonił ją, by zgodziła się na opublikowanie zapisków, które dostarczyła mu wcześniej jako „materiał dowodowy" swojego szaleństwa. Czy panna M. myślała kiedykolwiek poważnie o upublicznieniu swoich wyznań? Wspomina w tekście o swoim nienarodzonym synu, nieistniejącym mężu, wszystkich kobietach świata i... o sobie samej

„w innym wcieleniu" jako ewentualnych odbiorcach swoich intymnych zwierzeń. Czyż jednak myśl o Czytelniku (choćby był to czytelnik jedyny, nasze odmienione po latach ja) nie jest tą, która pojawia się w głowie każdego autora? W każdym razie dziennik panny M. opublikowany pod tytułem *Pamiętnik pacjentki* i opatrzony stosownym komentarzem doktora Wizla stał się sukcesem wzbudzając duże zainteresowanie środowisk medycznych i literackich. Po dwóch latach wznowiono jego wydanie, a potem został zapomniany i pełen bólu głos panny M. zniknął we wrzawie ważniejszych wydarzeń. Po prawie osiemdziesięciu latach za sprawą profesor Danuty Danek otrzymujemy trzecią jego edycję. I panna M. znów do nas mówi; ze ściskającą serce autoironią osoby świadomej pogłębiającej się choroby psychicznej mówi, że gdy śmierć stanie się jedynym rozwiązaniem, to zatytułuje swoje zapiski „pamiętnikiem wariatki" i pośle „któremuś z tych panów psychologów". Niech mają „jeden jeszcze okaz więcej w galerii obserwowanych przez siebie szaleńców".

Kim była autorka tych słów? Tak niewiele o niej wiemy! Panna M. żyła w pierwszej połowie XX wieku w majątku N. na kresach południowo-wschodnich. Miała rodziców i dwie siostry, nie wiadomo nawet czy młodsze, czy starsze. Pracowała jako nauczycielka; w międzyczasie czytała i rozmyślała. W wieku dwudziestu kilku lat jej umysł ogarnęła fantazja o narodzeniu światu nowego Zbawiciela i ta myśl zawładnęła panną M. bez reszty. Czując, że dzieje się z nią coś, nad czym straciła kontrolę, udała się do psychiatry, wspomnianego wyżej doktora Wizla. Po kilku latach zmagań wyzdrowiała; wyjechała z Warszawy na prowincję, by objąć posadę w szkole, której przełożony został jej miłością. A tam, jak pisze doktor Wizel, „nie tylko wyzbyła się marzeń o swoim wielkim przeznaczeniu i nie tylko przestała marzyć o urodzeniu genialnego dziecka, ale zrezygnowała w ogóle z macierzyństwa. Skrzydła połamała i stąpa po ziemi krokiem zwykłych śmiertelników". Oprócz *Pamiętnika pacjentki*, nic więcej nie zostało po pannie M.; jej wielka energia wyczerpała się w szaleństwie.

Dziennik panny M., jedyne źródło wiedzy o niej, niestety nie trafia w nasze ręce w dziewiczej postaci. Cenzurze poddał go doktor Wizel dokonując, jak sam pisze w *Przedmowie* do pierwszego wydania *Pamiętnika pacjentki*, „dość znacznych skrótów podyktowanych bądź obowiązkiem dyskrecji względem innych osób, bądź troską o uwydatnienie jedynie najdonioślejszych zwierzeń i wydarzeń". Tym, co dostajemy, jest już zatem doktora Wizla wersja historii panny M., a nadzieję na istnienie tekstu-matki możemy pogrzebać; sam doktor od dawna nie żyje, a wszystko, co posiadała jego rodzina spłonęło ponoć w powstaniu. Musimy zatem czytać tekst okrojony i pełen luk. Czy były w nim rzeczy naruszające „społeczne tabu" związane z rodzicami panny M., jak sugeruje Danuta Danek? Czy może „nudne" z punktu widzenia Wizla opisy kobiecych rytuałów kosmetycznych? Coś jeszcze innego? Tego już się nie dowiemy. Tak czy inaczej tekst został naruszony i z taką jego wersją musimy obcować. Spróbujmy zatem naszkicować portret jego autorki i bohaterki.

Pierwszy zapisek pochodzi z 6 kwietnia 1916 roku. „Dziś dla mnie święto. Żegnam siebie dawną, witam nową!", pisze panna M. „Dziś, w specjalnie na ten

cel przygotowanych ubraniu – nowa zewnętrznie – przystępuję do odnawiania wewnętrznej mej istoty". Ten wzruszający naiwnością i tak bardzo kobiecy rytuał „zaczynania wszystkiego od nowa" otwiera opowieść o pogrążaniu się w szaleństwie, jest pierwszym krokiem ku otchłani. Potem będą miały miejsce jeszcze dwa, już nieco mniej uroczyste, momenty inicjacyjne, po których życie bohaterki będzie, niestety, nadal takie samo; bolesne, pełne wątpliwości, samotne. Jeszcze nic nie wiemy o pannie M., ale spróbujmy wyobrazić sobie przez chwilę młodą kobietę, która porządkuje szafki i szuflady, „poprawia sukienki", przebiera się, inaczej niż zwykle układa włosy i pisze potem „żegnaj przeszłości! [...] Rodzi się nowa istota". Ma wtedy 21 lat. Szaleństwo jest jeszcze daleko, wewnętrzne upiory panny M. dopiero przeciągają się do skoku. O czym marzy w „nowym życiu", które zaczęła 6 kwietnia? Ma dość „tej strasznej szarzyzny", „gna ją w świat", chce „poznać ludzi potężnych duchem", a nawet musi „coś wielkiego zrobić dla ludzkości". „Troszkę większy świat", taki jak Charków, to miejsce, do którego panna M. chciałaby uciec ze swojego odludzia. Ot, banalne pragnienia dorastającej na wsi wrażliwej panny... Podzielane przez dawne i współczesne wrażliwe panny. Ale autorkę dziennika dręczą też inne kwestie, poważniejsze, mroczne. A właściwie jedna główna kwestia, jaką jest dla panny M. ona sama. Jej życie w tym miejscu nie znanym nam z nazwy, miejscu, którego wyraźnie nie lubiła, to proces wnikliwej autoanalizy. „Wadą moją", pisze panna M. „są właśnie te zbyt częste marzenia, moja wyobraźnia" i obiecuje sobie „poprawić się", kierować się tylko trzeźwym rozumem. Ale nie udaje jej się ta praca nad sobą; odnajduje w sobie mnóstwo wad, popada w „czarną melancholię", chodzi po lesie i płacze, jej surowe nad-ja nigdy nie uznaje jej za godną pochwały. Pogardza więc sobą obsesyjnie rozpamiętując swoją małość, bezużyteczność, bylejakość. Nie ustaje w syzyfowych wysiłkach samodoskonalenia; panna M. czyta, czyta mnóstwo i żyje książkami, z których każda robi na niej „szalone wrażenie". Brak jej intelektualnego ukierunkowania i emocjonalnej stabilności, by umieć poruszać się wśród książek i odróżniać swój głos od głosu ich autorów. Panna M. daje się książkom uwodzić. Odczuwa boleśnie swój brak wykształcenia z wnikliwością osoby, która zdobyłaby je bez trudu, gdyby miała taką szansę. Ale panna M. jest przykuta do tego domu tak, jak wiele innych kobiet jej stanu. Jej rodzina nie była zamożna (autorka wspomina o braku posagu), z pewnością jej rodzice nie należeli do intelektualnej elity; trwała wojna. I było coś jeszcze. Jakaś wewnętrzna siła, tajemnica; to „coś", co utrzymywało pannę M. w ruchomej nieruchomości znanej badaczom snów; przyjechawszy do Charkowa chciała wracać do N., będąc w Warszawie myślała o Krakowie, gdzie znalazłszy się też była nieszczęśliwa, nie na miejscu. Coś się w niej „burzyło" i „gotowało", jakaś siła ją „wprost rozsadzała", ale nie potrafiła zdobyć się na żadną konsekwentną aktywność. Miała wrażenie, że jest genialnym malarzem, „któremu obcięto obie ręce". Albo nawet „marnym ciastkiem za 5 kop. ze zwykłej sobie cukierni". Pogrążała się w sprzeczności między przekonaniem o braku jakiegokolwiek talentu a odczuwanymi „zarodkami czegoś potężnego", między własną bujną zmysłowością i jej religijnym potępieniem. W swoim otoczeniu nie znajduje nikogo, z kim mogłaby rozmawiać o swojej udręce, nikogo, kto „ma duszę". Ludzie

wokół (rodzice? siostry?) rozprawiali o „drożyźnie i upałach", a panna M. pogrążała się w bólu, którego przyczyny nie rozumiała. Pustka emocjonalna wokół tej młodej kobiety jest niemal dotykalna, z otaczającego ją świata wieje przejmującym chłodem obojętności: to miejsce, gdzie nie ma ani matki, ani przyjaciółki gotowej ją wesprzeć. A mężczyźni? Panna M. nie była kokietką, ale – jak pisze – dlatego, że „nie umiała". Czy zdarzyło się już w jej życiu coś, co przekonało ją o braku talentu w tej dziedzinie? Na pewno tak, wskazują na to wyraźne ślady w tekście; choćby jakiś pan S...ki, który kiedyś jej się podobał, w ogóle jej nie poznaje przy przypadkowym spotkaniu. Panna M. uważa się więc za bardzo niełądną i prawdopodobnie nikt jej nie próbował przekonać, że jest inaczej. Niskie poczucie własnej wartości, samotność i niezrozumienie, nad-ja, które „nigdy nie zasypia"; to jeszcze nie szaleństwo. Jej wewnętrzny wróg rośnie już jednak w siłę. „Boże! Daj mi wielkie serce, daj mi być człowiekiem szlachetnym i wielkim!", błaga panna M. 1 czerwca; tego samego dnia przeczyta *Do kobiet* Tołstoja i przekroczy cieniutką granicę, za którą okaże się, że pierwszą połowę drogi ku otchłani ma już za sobą. Będzie odtąd błagać Boga już nie o to, by uczynił ją „człowiekiem" o wyjątkowych przymiotach, lecz „kobietą-matką", której przeznaczeniem jest rodzenie dzieci. Tak udręczony umysł znajduje ucieczkę w obsesyjnym urojeniu, które napędza praca nieświadomości. Jeszcze przez chwilę jednak ta fantazja panny M. może sprawiać niewinne wrażenie marzenia o zamążpójściu i szczęśliwej rodzinie. Jeszcze towarzyszą jej inne; o podróżowaniu, „ucieczce jak najdalej", o zostaniu „doktorem okrętowym", o jakimś za młodym i nie zwracającym na nią uwagi Zbyszku. Ale to pozory. Już wkrótce, a dokładnie 16 stycznia 1917 roku, panna M. doznaje objawienia. Pisze stylem biblijnym, którym będzie odtąd przemawiało jej szaleństwo: „Myśl, jak błyskawica, rozjaśniła mi mózg, że dam ludzkości syna mego". Od tej chwili panna M. jest tą „wtajemniczoną", wybraną, „[...] naczyniem, co ma począć człowieka, który powiedzie ludzkość wzwyż". Sens, nadany jej życiu przez tę fantazję, czyni ją szczęśliwą, pozwala jej (pewnie po raz pierwszy) afirmować własną kobiecość. „Ty, mój wielki!", zwraca się panna M. do swojego przyszłego syna, a w przypływie twórczej pasji pisze oktawą pieśń „Do kobiety"; straszne, wzruszające, niedobre dzieło, które wysyła do jakiejś redakcji literackiej na próżno oczekując odpowiedzi. „Chryste, spojrzyj tylko na łono moje, a wyda syna, który powiedzie innych", modli się, „Chryste, duch syna mego jest, a łono me drży z oczekiwania, aby począć ciało jego". Panna M. nie zostaje jednak wysłuchana, nie pojawia się godny „siewca", by zapłodnić ją niczym „ziemię rodzajną". Pojawia się za to niejaki Piotr, uchodźca wojenny z poznańskiego, nieprzyjemna figura korzystająca ile się da z uległości trzech sióstr, włączając pannę M., która za jego sprawą doznaje zmysłowych przyjemności o charakterze masochistycznym i wojerystycznym. Na czas tego upokarzającego niby-romansu jej mistyczna fantazja nieco blaknie, by po zniknięciu Piotra wybuchnąć ze zdwojoną siłą. Być matką, mieć dzieci, a zwłaszcza tego jednego, wyśnionego syna – Mesjasza, syna genialnego: panna M. wykrzykuje niebu swoje pragnienie, „cała jest krzykiem", ale niebo pozostaje nieczułe. Jej szaleńcza pewność, że wybrana jest na „matkę geniuszów", rośnie, czuje w sobie „moc Mickiewiczów, Kościuszków, Grott-

gerów, Szopenów [...]". Wierzy, że „da światu człowieka wielkiego jak świat i pokaże kobiecie, co znaczy słowo «matka»". Panna M. w tym czasie jakimś cudem wciąż pracuje jako nauczycielka, najpierw w Charkowie i Krakowie, potem w Warszawie. Praca ta męczy ją, nie daje jej satysfakcji podobnie jak jakieś próby działalności społecznej, nieudane spotkania z ludźmi. Właściwe życie panny M. rozgrywa się na scenie mesjańskiej fantazji, której pamiętnik jest jedynym powiernikiem. Bardzo jednak potrzebuje podzielić się swoją obsesją z innym człowiekiem, znaleźć potwierdzenie; wysyła list do jakiegoś literata i znów na próżno oczekuje odpowiedzi, próbuje zdobyć adres Przybyszewskiego (!), ale jej się nie udaje. Towarzysząca jej od zawsze emocjonalna próżnia pogłębia się. Panna M. jest ze swoimi rojeniami, z zabijającym ją bólem zupełnie sama. Pojawiają się myśli samobójcze, otchłań wydaje się coraz bliższa. Panna M. decyduje się iść do psychiatry.

Dlaczego panna M. oszalała? A dlaczego Van Gogh obciął sobie ucho? William McKinley Runyan w swoich rozważaniach o psychobiografii podaje trzynaście możliwych interpretacji mogących udzielić odpowiedzi na to drugie pytanie. W najnowszym wydaniu *Pamiętnika pacjentki* mamy dwie – na pierwsze pytanie; tę autorstwa Wizla i nową, udzieloną przez Danek. Na pewno panna M. mogła trafić dużo gorzej niż do warszawskiego psychiatry, bo – i tu należy oddać mu sprawiedliwość – wyzdrowiała i zaczęła tak zwane „normalne życie". Doktor Wizel słuchał jej z uwagą i być może takiej właśnie terapii panna M. potrzebowała. Z drugiej strony samo wyjaśnienie szaleństwa panny M. oferowane przez Wizla czyni z całej historii polską wersję „przypadku Dory"; Wizel, tak jak Freud przyłożył edypalną matrycę do materiału, który niekoniecznie daje się w nią wtłoczyć. Danek z kolei szuka wyjaśnienia w preedypalnej historii pacjentki sugerując odrzucenie przez matkę i „zapomniane" seksualne nadużycie jako przyczyny choroby. W ten sposób panna M., jak sama przepowiedziała, stała się „okazem w galerii" psychologów. Pokusa kolejnej interpretacji tego pięknego tekstu jest jednak silna i zrozumiała. Mamy tak wyraźne tropy: znaczącą nieobecność matki panny M., jej masochistyczny, perwersyjny erotyzm, czarno świecące w tekście słońce melancholii... Żal byłoby odmówić sobie wyprawy ich śladem. To jednak nie jedyna przyjemność tego tekstu, bowiem *Pamiętnik pacjentki* ma także wartość czysto literacką. W słowach panny M. ukryta jest moc, która sprawia, że wiedząc o niej tak niewiele, można jednak ją sobie wyobrazić, dopełnić obraz; w miarę czytania jej obecność zaczyna uwyraźniać się, nabierać kolorów. Prowokuje do zadawania pytań, powracających, uporczywych: „Co by było gdyby?" Na jaw wychodzi plastyczność *Pamiętnika pacjentki* jako tekstu literackiego, opowieści: oto panna M. płacze w lesie, oto w roli przyzwoitki przygląda się jak Piotr pieści jej siostrę Niunię, oto panna M., podniecona, zafascynowana, na odczycie Przybyszewskiego... Ta kresowa panna miała w sobie godność, ba, nawet heroizm osoby, która znalazła dość odwagi, by zmierzyć się ze swoim demonem. To dobry początek, by pisać. Jednak – jak w tylu innych przypadkach – demon okazał się silniejszy od niej i dlatego zostawiła nam tylko swój „pamiętnik wariatki".

Joanna BATOR

Derrida w obronie etyki

W listopadowej „Odrze" z zeszłego roku, w tekście *Internet a nasza przyszłość szczęśliwa*, Małgorzata Dzieduszycka opisuje przebieg debaty tematycznej „Budowanie społecznej wiedzy", przeznaczonej dla członków UNESCO (Paryż, 2001). Spotkanie zgromadziło humanistów o pragmatycznym zacięciu, entuzjazmujących się możliwościami, jakie daje szybki przepływ informacji. Jeden z uczestników, prezentowany w tym numerze „Odry", Manuel Castells, rysuje cudowne perspektywy rozwoju zapóźnionych krajów dzięki nowoczesnym komputerowym technologiom, mającym się przyczynić nie tylko do podniesienia poziomu edukacji i atrakcyjności nauczania, ale między innymi do wyrównania różnic społecznych na świecie. Za optymizmem Castellsa stoi przekonanie, że drogą do szczęścia jest podniesienie produktywności społeczeństwa.

No cóż... każdemu, kto śledzi codziennie prasę, trudno jakoś uwierzyć w *brave new world* globalnej krzemowej doliny. Niepokój budzi także ton Castellsa – ton mędrca projektującego matrycę nowego internetowego człowieka. Niepoprawny optymizm i szlachetna naiwność to nieodłączne cechy humanistycznej myśli oświeceniowej, które niewątpliwie przysparzałyby jej wdzięku, gdyby nie pewna nieodłączna od nich autorytarność. Prawdziwą ulgę przynosi więc osamotniony głos sceptyka w chórze zadowolonych futurystów z UNESCO. Mowa o konferencyjnej wypowiedzi Jacques'a Derridy, nie poddającego się fascynacji nowymi technologiami. Brzmi ona tutaj, co ciekawe, co najmniej „wstecznie". Derrida, referuje Dzieduszycka, przypomina o tym, że nasze dziedzictwo wywodzi się z kultury antyku, chrześcijaństwa i oświecenia, a koncentruje się przede wszystkim na pytaniu: kim jest bliźni. Derrida przypomina, że wiedza nie jest jednoznaczna z informacją, że zakłada ona raczej pewien porządek, dzięki czemu umacnia się tożsamość. Że wiedza to nie to samo, co informacja, a jej granice wyznacza umiejętność podejmowania decyzji i przyjmowanie odpowiedzialności – o te procesy więc należy w dobie informacji zadbać. W końcu mówi, że technolo-

gia zmienia człowieka, ale tylko powierzchownie, bowiem człowiek nie zmienił się w zasadzie już od dwudziestu wieków. Określenie francuskiego filozofa stosownie do roli, w jakiej polemizując z entuzjastami ery informacji występuje – a więc jako jedynego na konferencji obrońcy prawdziwie humanistycznych idei – jest tutaj nie od rzeczy. Przyjęcie takiej właśnie roli przez Derridę stanowi, jak przypuszczam, gest dość niespodziewany, zaskakujący dla wielu polskich zagorzałych krytyków dekonstrukcji. Utrwaliła się u nas bowiem dość długa litania zarzutów kierowanych pod adresem Derridy nihilisty, Derridy antyhumanisty, Derridy antymetafizycznego, bez skrupułów podważającego Kartezjańskie podwaliny europejskiego *ratio*, Derridy głoszącego, że nie ma nic poza tekstem, a poznanie nie jest możliwe. Czy rola „obrońcy człowieka" jest rzeczywiście nie do pogodzenia z dekonstrukcją? Podobnie postawiony problem usiłuje rozwiązać Jacek Gutorow w wydanej już jakiś czas temu, a mało niestety znanej książce *Na kresach człowieka. Sześć esejów o dekonstrukcji*[1].

Autor, jak zaznacza we wstępie, pragnie przedstawić dzieło Derridy jako projekt przede wszystkim egzystencjalny, nie skupiający się więc tylko na filozofii języka, jak przyjęło się w kręgach uważających dekonstrukcję za wariant poststrukturalizmu. Gutorow roztrząsa więc istotę powiązań myśli Derridy z filozofią „bycia" czy „myślenia bycia" Martina Heideggera, szczególnie często zestawia ją z myślą Emmanuela Lévinasa, analizuje pojęcia przyjaźni, daru, gościnności, które w pismach autora *Chory* pojawiły się na przełomie lat 80. i 90. Druga, bardzo ciekawa część książki poświęcona jest związkom Derridy z myślą dialogiczną, z mistyką chrześcijańską i żydowską, teologią negatywną; omawia też stosunek francuskiego filozofa do śmierci. Sądzę jednak, że przewodnim, choć podskórnym wątkiem całego wykładu jest chęć dowiedzenia, że tak charakterystyczna dla Derridiańskiej strategii niekonkluzywność – wyrażająca się raczej w mnożeniu pytań niż dawaniu jasnych odpowiedzi, w ciągłym kwestionowaniu wniosków, do których już, już wydajemy się zbliżać, nie stanowi gestu odrzucenia i negacji, w tym wypadku problemów humanistyki i etyki pojętej bardzo po europejsku. Nie prowadzi do antyhumanizmu, o który powszechnie podejrzewany jest Derrida – i może być działaniem właśnie etycznym.

Sam francuski filozof w wielu swoich pracach zaprzecza domniemanemu odcinaniu się od oświeceniowych tradycji, zbywa podejrzenia o nihilizm i dementuje najbardziej popularne rozumienie, wieloznacznego przecież, najsłynniejszego swego stwierdzenia: *„il n'ya pas dehors de texte"*. Uważni czytelnicy dzieła Derridy wiedzą, że pojęcia takie, jak podniesione przy okazji debaty UNESCO – „podejmowanie decyzji" czy „przyjmowanie odpowiedzialności" – otwierają w dekonstrukcji piekło wieloznaczności. Porównując strategię dekonstrukcyjną do renesansowej melancholii, snując rozważania nad istotą niezdecydowania księcia Danii Hamleta, Gutorow przytacza słowa powtórzone przez Derridę za Kierkegaardem: „moment decyzji jest szaleństwem". Musi być szaleństwem w świecie po-

1/ J. Gutorow *Na kresach człowieka. Sześć esejów o dekonstrukcji*, Opole 2001.

wtarzalnych nawykowo wyborów – na przykład zemsty czy lojalności wobec ojca – których trafności nic poza właśnie samym nawykiem Hamletowi nie gwarantuje, których racjonalność pozostaje zasadna wobec zdradliwej być może sieci fikcyjnych, arbitralnie ustanowionych warunków, wobec przemijających być może okoliczności. Melancholik cofa się przed wyborem, odwleka jego moment, pogrąża się w niejasnościach. W jego wahaniu wyraża się męczące napięcie egzystencji, która nie jest faktem, a procesem. Mimo to Derrida nie waha się, kiedy dyskutuje z entuzjastami ery informacji, przywołać właśnie momentu podejmowania decyzji, przyjmowania odpowiedzialności, pozostających głównymi wspornikami europejskiej etyki, jako ograniczeń dla wiedzy. Jako tego, co różni ją od informacji. Można więc powiedzieć, że według francuskiego filozofa różnica pomiędzy informacją a wiedzą jest różnicą etyczną właśnie. Dzięki tej różnicy wiedza w filozofii Derridy będzie oznaczała raczej pewne aktywne doświadczenie niż niepodważalny stan badań.

Dla Heideggera, dowodzi Gutorow, całkowite odrzucenie metafizyki, „zerwanie z myślą o byciu", o które podejrzewa autor *Bycia i czasu* Nietzschego, jest jedynie umocnieniem jej gmachu. W rzeczywistości jest metafizycznym gestem zerwania i wyobcowania się jakiejś anty-*ratio* w dążeniu do ustalenia kolejnego, stałego ośrodka pewności – tyle że „poza bytem". Heidegger, a za nim Derrida, próbują raczej stworzyć krytykę europejskiego pojęcia „metafizyki" jako czegoś, co jest już dane, niepodważalne i nieruchome – nie podlegające w zasadzie ani zmianom, ani dyskusji i wykluczające prawdziwe pytania o byt, które powinny umożliwić także negację samego bycia, takim, jakie ono jest. Pytający o byt, czy raczej tutaj o Heideggerowskie „Bycie", nie może jednak całkowicie tego pojęcia przekroczyć, tak jak nie może przekroczyć swojego człowieczeństwa. Filozofia dekonstrukcji, jako filozofia „niedecydowalności", chce więc raczej pozostawać w jakimś – aż się tutaj prosi – Leśmianowskim „prześwicie bycia". Czyli tam, jak mówi opolski badacz, gdzie bycie „nie jest" człowiekiem (tym, za co człowiek się uważa), ale i nie jest czymś innym niż człowiek – „na kresach człowieka". W interpretacji Gutorowa myśl Derridy to przykład doskonałego, dialektycznego chyba w dużej mierze balansowania pomiędzy poczuciem oczywistości i obcości bycia, pomiędzy bliskością samoświadomości a tym, że zwykle postrzegamy ją jako wartość dopiero docelową. Życie jest sobie zarazem bliskie i obce – tę awanturniczą świadomość zachowuje się jedynie nie rezygnując ani z poszukiwania pewników bytu, ani z możliwości ich kwestionowania. Ponieważ Gutorow przywołuje w końcu teologię negatywną, można by pokusić się o stwierdzenie, że człowiek derridiański, „istocząc się", określony zostaje tylko ze względu na to, czym nie jest. W ten sposób można by interpretować słynne twierdzenie dekonstrukcji, że pozytywnie istnieje tylko „różnica". W końcu jednak w perspektywie *Na kresach człowieka* myśl Derridiańska to niekoniecznie chęć samookreślenia się człowieka, to raczej chęć wywijania się pewnikom. Chociaż więc filolog opolski poszukuje w strategii dekonstrukcji miejsca na etykę, to odnajduje je przede wszystkim, jak widać na przykładzie powyższego rozważania, na sposób jakby zaprzeczony. Istnieje ona więc tutaj tylko

poprzez paradoks, który uznaje się za podstawową figurę myśli francuskiego filozofa. Nie ma więc czegoś takiego jak „etyka dekonstrukcji", stwierdza w konkluzji rozdziału „O etyce dekonstrukcji" Gutorow, jednak można w dekonstrukcję wpisać pewien etyczny punkt widzenia. Tak na przykładzie paryskiej konferencji przekonujemy się, że chęć wywijania się pewnikom pozostaje w pewnych okolicznościach działaniem etycznym.

Należy zwrócić uwagę na to, że autor *Na kresach człowieka*, budując egzystencjalną wykładnię czytanego dotąd jako „językowy" projektu Derridy, podąża ścieżką przetartą już w pewnym stopniu przez Christophera Norrisa, a w Polsce przez Michała Pawła Markowskiego. Norris w *Dekonstrukcji przeciw postmodernizmowi* omawia polemikę Habermasa z Derridą, komentując na błędnych według niego podstawach oparte podejrzenie, że dekonstrukcja zrywa z racjonalnymi przesłankami projektu oświecenia. Według spadkobiercy frankfurtczyków oświecenie wymaga nieustannej odnowy, czego dowodzi on w *Filozoficznym dyskursie nowoczesności*. Derrida w imię oświecenia nowego dekonstruuje oświecenie dane, a pozwalają mu na to oczywiste z nim związki, elementy racjonalistycznego, nigdy nie spełnionego oświeceniowego projektu – wymagania, które stawia zastanym, gotowym dyskursom, a które okazują się ich nie spełniać. Dekonstrukcja więc to radykalizacja krytyki zawsze wewnątrz projektu oświecenia obecnej. Z tego właśnie punktu widzenia w trakcie paryskiej debaty Derrida przypomina członkom UNESCO, odwołującym się do typowo humanistycznych idei wychylonej w przyszłość, niezawisłej *ratio* – projektującej tu tym razem zamiast kryształowych domów globalną krzemową dolinę – o etycznej istocie oświeceniowego projektu. Jak pisze Markowski w *Efekcie inskrypcji*, dekonstrukcja systematycznie uznaje i ukazuje zmediatyzowaną, skonstruowaną, cząstkową, społecznie ukonstytuowaną naturę wszelkich realności, czy to zjawiskowych, językowych, czy psychologicznych, nie po to wszakże, by osiągnąć Prawdę, a po to, by pokazać, że wszystkie te operacje są retoryczne, więc tylko pozornie jednoznaczne, uniwersalne. Jacek Gutorow podobnie ocenia stosunek dekonstrukcji do humanizmu: Derrida nie odrzuca humanizmu, a stara się raczej doprowadzić do sytuacji, kiedy humanizm zostanie zastąpiony „problemem humanizmu" – problemem do ciągłego rozwiązywania, problemem utrzymującym humanistów w nieodzownym dla nich, etycznym pogotowiu.

Jedną z tez *Na kresach człowieka* jest możliwość wpisania etycznego punktu widzenia w całość projektu Derridy. Nie byłaby więc ona, jak chciał Simon Critchley w książce *The Ethics of Deconstruction. Derrida and Lévinas* (1992), efektem jakiegoś raptownego przełomu w myśli Derridy w latach 90. Argumentem byłaby tu nie tylko widoczna już w latach 60. zależność od Lévinasa, ale możliwość etycznej lekcji wszystkich najważniejszych, stworzonych przez Derridę pojęć. Przyjaźń pojawia się więc w jego pismach dość późno, w eseju *The Politics of Friendship* z 1988 roku, i umożliwia wprowadzenie drugiego z pojęć, które pada w trakcie konferencji UNESCO – „przyjmowania odpowiedzialności". Jak pisze Gutorow, Derrida rozumie przyjaźń za Lévinasem jako otwarcie się na „Innego" (bliźniego), włącznie

z możliwością porzucenia samego siebie. Jako relację opartą nie na politycznym wchłonięciu, upodobnieniu Drugiego do wyznawanego przez nas, gotowego systemu wartości, ale na szacunku, odpowiedzialności i bezwarunkowej gościnności właśnie. W myśli francuskiego filozofa grunt dla takiego bezwarunkowego otwarcia się przygotowują dawne pojęcia *différance* i „uprzestrzennienia". Świadomość różnicy, pisze Gutorow, to także świadomość różnicy otwierającej się we mnie, skrywającej nieznane poziomy mojej osoby: „Otworzyć się na tę grę to zakwestionować trwałość mojego «ja» i dopuścić możliwość czegoś zupełnie odmiennego, przychodzącego skądinąd" (s. 56). Jak kontynuuje dalej badacz z Opola: „dekonstrukcja sensu nie pozwala na uprzedmiotowienie Bliźniego, na umieszczenie go w polu mojego «ja», na traktowanie go jako pewnego sensu lub zjawiska [...] przyjaźń jest ruchem, który nieustannie podważa swoją sensowność, zmuszając nas do ciągłego odnawiania znaczenia przyjaźni i do czynienia tego nie w przestrzeni ontycznej, lecz raczej etycznej" (s. 68). Warunkiem przyjaźni, relacji pozalogicznej, czy raczej trzeba powiedzieć poza *logosem*, jest więc świadomość różnicy, świadomość, ze najgłębszy szacunek możemy okazać Drugiemu, kiedy uznamy jego niepoznawalność.

Nie powiem, że próba, której dokonuje tu Gutorow, próba przepisania filozoficznego projektu Derridy na język etyki, jest „ciekawą propozycją", „oryginalnym zamierzeniem", „czy pierwszą w Polsce taką próbą". Gutorow w rzeczywistości podąża przetartymi już przez Tadeusza Sławka czy Markowskiego szlakami rozumienia dekonstrukcji i podejmuje temat, jak wspominałam, dość mocno już w derridiologii obecny. Z drugiej jednak strony, opolski filolog ukazując projekt Derridiański jako przede wszystkim egzystencjalny pisze książkę, która w Polsce powinna być napisana już jakiś czas temu, wypełnia lukę, która daje o sobie znać chociażby w krytyce literackiej. I to nie dlatego, że tłumaczy Derridę na język etyki, jak sądzę, bliższy i bardziej zrozumiały dla polskiej humanistyki. Bez lekcji Derriańskiego „egzystencjalizmu" nie jest możliwe przyjęcie najbardziej wartościowych propozycji poetyckich lat 90., którymi Gutorow się fascynuje, co widoczne jest w wielu jego tekstach krytycznych, a także wydanej niedawno w „Znaku" książce *Niepodległość głosu*. Poezja takich autorów, jak Andrzej Sosnowski, Tadeusz Pióro, a także Marcin Sendecki czy Darek Foks, to nie, jak się przywykło sądzić, propozycje językowych gier. To poezja gościnności iście Derridiańskiej – ale to już temat na inny szkic.

Joanna ORSKA

Czasem dobrze być martwym. Na marginesie książki *Wokół gotycyzmów*

W ostatnich latach obserwujemy wzrastającą aktywność gotycyzmu, zjawiska bardzo szczególnego w naszej kulturze, tak histerycznie unikającej bezpośrednich kontaktów ze śmiercią. W czasach środków znieczulających i przeciwbólowych znamienne wydaje się hasło gotów, zamieszczone na jednej ze stron internetowych: *Goths are fascinated with death. They try to find a different way of thinking about life, like trying to find beauty in life, pain and death. It is all a quest for immortality* [„Goci są zafascynowani śmiercią. Próbują znaleźć inną drogę myślenia o życiu, próbują znaleźć piękno, ból i śmierć. Wszystko to jest pytaniem o nieśmiertelność"]. Wbrew tendencjom epoki, nowoczesny gotycyzm, stara się ze wszystkich sil wyzwolić drzemiące w zakamarkach duszy potwory, aby stanąć twarzą w twarz wobec demonicznych sil śmierci. W sferze jego zainteresowania również znalazło się to, co niesamowite oraz prowokowanie, drażnienie jego nieobliczalnej i groźnej mocy.

Zjawisko to sięga korzeniami do osiemnastowiecznej powieści grozy, odwołującej się w swej stylistyce do ówczesnych wyobrażeń na temat średniowiecza, czyli do czasów barbarzyńskich, dzikich, okrutnych i przerażająco pięknych. Siły nadprzyrodzone oraz sprzyjająca im nieokiełznana przyroda, wydarzenia tajemnicze budzące niepokój i lęk, rozgrywające się w ruinach lub podziemiach zamków, w których mieszkają moce zła, są typowymi elementami tego typu literatury. Tę samą aurę tajemniczości i niesamowitości spotykamy w romantycznych poematach Byrona, w wiktoriańskiej powieści z dreszczykiem i w horrorach Stephena Kinga i Anne Rice. Powieści grozy zainspirowały twórców nie tylko literackich. Stały się przedmiotem refleksji filozoficznej czy psychologii i źródłem natchnienia w dziełach plastycznych, muzycznych i przede wszystkim filmowych, twórczo wykorzystujących dotychczasową spuściznę. Wyjątkowa płynność i amorficzność tego zjawiska czyni z niego gatunek transkulturowy. Motywy gotyckie pojawiają się w wielu dziedzinach kultury współczesnej, zarówno tej wysokiej, jak i popular-

nej. Gotycyzm żywi się kiczem, ale nie unika dziel sztuki, a wręcz przeciwnie, tam znajduje dla siebie miejsce.

Co więcej, w ostatnich latach zdradza on ambicje polityczne, a jego wymiar społeczny ma wyraźnie charakter kontrkulturowy. Działania wyznawców zwanych *gotami* koncentrują się na obnażaniu i demistyfikacji obłudy i pozorów demokratycznie urządzonych państw.

Intrygująca wydaje się więc rola gotyku w kształtowaniu współczesnej kondycji człowieka. W książce Stephena Kinga *Miasteczko Salem* jeden z bohaterów mówi o mieszkańcach miasteczka, że są martwi i „nie mają nic przeciwko temu, żeby być wampirami"[1]. Okazuje się, że w istocie całe miasto jest martwe i gotowe przejść do innej formy istnienia. Umarłe jest nie tylko miasto, ale także cały kraj. Autor nie posuwa się w swojej diagnozie dalej, choć czytelnik zaczyna podejrzewać, że nie tylko miasteczko, kraj, ale cały świat stał się martwy. Jeżeli tak jest, to Angela Carter miała rację, pisząc, że „żyjemy w czasach gotyckich". Z drugiej strony, cieplarniane warunki, jakie pojawiły się w XX wieku, sprzyjają rozwojowi i działalności wampirów oraz *gotów* i przyczyniają się do wzrostu niezwykłej popularności gotycyzmu.

O zjawisku gotycyzmu, o jego bogactwie znaczeniowym oraz niejednoznaczności formalnej i gatunkowej w bardzo szerokiej perspektywie traktuje książka *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*[2]. Punktem odniesienia dla autorów są klasyczne formy powieści gotyckiej, a także popularne opowiadania z dreszczykiem czy filmowe horrory. Głównymi postaciami, przewijającymi się w tych artykułach i szkicach, są kobiety – jako źródło zagrożenia i męskich lęków, wampiry z ich księciem Draculą, Frankenstein, androidy, wilkołaki oraz „porno-demony". Dlatego też przedmiotem rozważań autorów tekstów są związki gotycyzmu z seksualnością, etyką i religią.

Kilkakrotnie w książce pojawia się konstatacja autorstwa Manuela Aquirry, że gotycyzm jest otwarciem się na lęk metafizyczny. Stwierdzenie to musi wywołać kontrowersje a przynajmniej dyskusję. Jak to mamy rozumieć: czy sama groza i przerażenie są w stanie ewokować metafizykę? I jakie należy przyznać im miejsce we współczesnym świecie? Sądzę, że to najważniejsze i najbardziej brzemienne zdanie w tej książce pozwala nam pojąć współczesną „gotowość przemiany w wampira". Jednocześnie trop ten prowadzi do zrozumienia dziwnego zdania S. Kinga, mówiącego, że świat jest martwy. Otwarcie na metafizykę wskazuje jego wymiar transgresyjny. Oczywiście nie bez znaczenia wydaje się fakt, że gotycyzm jest buntem w sensie społecznym, kulturowym oraz literackim. Ale przede wszystkim transgresja dotyczy naszej seksualności. Pojawia się pytanie, w jaki sposób gotycyzm łączy metafizykę z naszą ograniczoną cielesnością, zadowalającą się krótkotrwałym erotycznym wyładowaniem. Warto w tym miejscu powołać się na myśl G. Bataille'a – którą odnajdujemy w całej jego twórczości, że dochodzimy do ekstazy, czując za

---

1/ S. King *Miasteczko Salem*, Warszawa 1991, s. 389.

2/ *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002.

sobą oddech śmierci – aby uzmysłowić sobie, w jaki sposób seksualność i śmierć tworzą podstawy metafizyki gotyckiej. Ścisłe więzi pomiędzy seksualnym pożądaniem a śmiercią każą nam szukać nowej nazwy dla tradycyjnej metafizyki, wyczerpanej poszukiwaniami tylko tego, co wiecznie żywe, trwale i konieczne. Z niezmiennym uporem od lat deprecjonowana sfera rozkoszy, należąca do sfery rozpadu, wydzielin, zgnilizny, bólu i cierpienia, domaga się właściwego dla niej dowartościowania. W stanie ekstazy, ulegając zabójczemu tchnieniu rozkoszy, partnerzy otwarci zostają na działanie różnych nieorganicznych mocy i nieludzkich sił. To wtargnięcie odczuwa się więc jako odrealnienie rzeczywistości. Naruszona hegemonia rozumu i zachwiany porządek społeczny odsłaniają nieprzewidywalne, obce oblicze czegoś innego. Kiedy „bezosobowa siła, obcy i nieludzki duch" wkraczają do pustego, na moment umarłego ciała pojawia się metafizyczny lęk. Wtedy to, według Z. Freuda, można odczuć, co jest celem naszego życia – „celem każdego życia jest śmierć" – powrót do stanu nieorganicznego[3]. Bez trudu można w naturze zauważyć ogólne dążenie wszystkiego, co żywe do powrotu do spokoju świata nieorganicznego. Człowiek bowiem odzwierciedla dwoistość bytu, ale nie poprzez duszę nieśmiertelną uwięzioną w ciele, ale poprzez *coitus* tego, co organiczne i nieorganiczne. Jest zarazem martwy i żywy, a ostre rozdzielenie tych dwóch sfer jest prawie niemożliwe. Zazwyczaj to, co nieludzkie i na zawsze nam obce, wkracza nieoczekiwanie w naszą egzystencję, nadaje jej kształt, wyciska swoje piętno i porzuca. Ten transgresyjny wstrząs pozbawiający ludzką egzystencję poczucia zakorzenienia i bezpieczeństwa otwiera dostęp do tragicznej esencji świata.

Często transgresja okazuje się transeksualnością, czyli przekroczeniem seksualności. Męskość czy kobiecość tracą swoje znaczenie. Przestaje się myśleć o sobie jako o tradycyjnie pojmowanym człowieku, trzymającym się kurczowo własnej płci i związanej z tym hierarchii ważności. Jest to istotne, ponieważ w naszych czasach humanizm, w ramach weryfikacji swoich dotychczasowych idei, zaczął kwestionować sam siebie. Widzimy, jak antropocentryczna kultura poczyna chwiać się w posadach. Z jednej strony historyczne doświadczenia okryły na wieki hańbą człowieka, a z drugiej strony trywialność i banalność istnienia pogłębia jego frustrację i zagubienie, zwłaszcza w demokratycznych państwach dobrobytu, w których myślenie rynkowe stworzyło nowy typ niewolnictwa konsumpcjonistycznego. Dróg wyjścia z tego kryzysu szuka gotyk. Porzucając fałszywą biegunowość płci i dotychczasową ontologię, dokonuje prób modyfikacji naszego sztywnego kulturowego ciała. Dostrzeżenie a zarazem dowartościowanie „nieorganicznego" stwarza szansę nowej kondycji i nowej tajemnicy. Zakwestionowanie naszego człowieczeństwa i pytanie o status nieludzkiego, nieorganicznego czy sztucznego w naszym życiu daje możliwość swobodnego eksperymentowania, odkrywania nowego wymiaru bycia człowiekiem poprzez integrację bólu i rozkoszy i przekraczania ich.

Co ważne, gotycyzm nie zatrzymuje się na grze płci, ale zapuszcza w nieoswojone okolice pośmiertne. Wyznawcy gotycyzmu sądzą, że największą rozkosz osiąga

3/ S. Freud *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2000, s. 35.

się ulegając dwóm instynktom: życia i śmierci. W tym kontekście należy umieścić „gotowość przemiany w wampira". To figura obrazująca nowy gatunek człowieka, porzucającego tradycyjną ludzką wylinkę i szukającego rozkoszy w śmierci, by w ostateczności doznać, czym jest nieśmiertelność. Dlatego gotycyzm każe nam odejść od myślenia o człowieku jako o bycie w ciele i zachęca, by doznawać bycia ciałem. Przede wszystkim jest on szczególnym rodzajem poznania. Porzuca rozkosz na rzecz eksploracji tego, co nieorganiczne, nieludzkie, duchowe. Pionierzy – Odyseusze odkrywający *terra incognita* pozbawieni są cech czysto ludzkich. Należy do nich wyżej wymieniony wampir – zmarły łaknący ludzkiej krwi, inaczej mówiąc: bestia drzemiąca w człowieku, Frankenstein – ożywiony trup i android, czyli maszyna. To bohaterzy naszych czasów. A wszelkie perwersje: nekrofilia, nekrofagia, nekrosadyzm, morderstwa na tle seksualnym są tymi bezdrożami, na które zapuszczają się w poszukiwaniu rozwiązania zagadki życia i śmierci. Niemożność rozróżnienia dobra i zła wynika u nich z braku możliwości przełożenia sfery niewyrażalnej na kategorie moralne. Ich wyprawom w nieznane towarzyszy świadomość nieuchronności śmierci i pragnienie pokonania tej granicy, a przynamniej dążenie do zbadania tajemnicy martwej materii.

Powtórzenie aktu stworzenia i marzenie o przejęciu boskich prerogatyw odradza się w licznych transformacjach mitu, który zdominował literaturę i filmy *science-fiction*. Właśnie w postaciach i działaniu androidów odnajdujemy połączenie marzeń doktora Frankensteina o boskiej kreacji sztucznego życia i figury wampira, będącego uosobieniem żywego trupa. Ostatnio filmy tego typu pokazują, że rzeczywistość nie jest przeciwstawieniem życia i śmierci oraz fikcji, ale kwestią odpowiedniego ich stopnia, i łagodnego przechodzenia z jednego stanu w drugi. Piotr Sitarski w szkicu *Obcość i dekoracje w systemie rozrywkowym Blade Runner* podkreśla, że w książce i filmie *Łowca androidów* zakwestionowane zostaje człowieczeństwo. Dzieje się to przede wszystkim poprzez postawienie centralnego dla powieści i filmu pytania o status głównego bohatera. W filmie do końca nie wiemy, czy jest on człowiekiem czy androidem. Okazuje się, że cierpienie i śmierć nie dotyczą tylko i wyłącznie człowieka. Niepewność egzystencjalna popycha maszyny – sztuczne twory do zgłębienia zagadki życia i śmierci, wywołując w nich pragnienie nieśmiertelności. Jeśli człowiek pragnie życia wiecznego, dlaczego nie miałyby za nim tęsknić i maszyny. Autor pisze, że „android stał się upostaciowaniem ludzkiego lęku przed śmiercią niby żywy trup z horroru".

Oczywiście, pojawia się problem realizacji haseł gotycyzmu. W istocie trzeba pokonać strach, aby znaleźć się po drugiej stronie. Pierwszą przeszkodą utrudniającą wydostanie się z tego świata jest przestrzeń, która właśnie wtedy objawia swoje prawdziwe oblicze. Pisze o tym M. Aguirra w szkicu *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*. Według autora – wiele gotyckich tekstów wyraźnie podkreśla asymetrię w relacji między dwiema opisywanymi przestrzeniami: łatwo wejść do gotyckiego zamku, lecz trudno go opuścić – okazuje się, że przestrzeń zamku w sensie dosłownym i figuratywnym jest większa od wewnątrz niż z zewnątrz. Innymi słowy, przestrzeń gotycka jest anizotropowa, to znaczy po-

siada zmienną wielkość, która wywołuje doświadczenie *numinosum*. Zawiesza ono porządek przyczynowo-skutkowy, opóźnia lub uniemożliwia osiągnięcie ludzkich zamierzeń i paraliżuje każdą akcję. Wszystkie działania odsłaniają swoją bezsensowność i bezzasadność. Wytyczone cele oddalają się, a granice mnożą w tej widmowej ziemi niczyjej. Ucieczka zaś jest niemożliwa. Agnieszka Izdebska w swoim artykule dodaje, że gotyckie labirynty nie są miejscem utrudnionej wędrówki ku centrum, ale obrazami uwięzienia w pułapce.

Labirynty bez początku i końca przypominają żywego potwora, czyhającego na niebaczny gest człowieka. Drugą przeszkodą, wydawałoby się nie do pokonania, jest czas, który objawia nam naturę wampiryczną. Prawdziwym księciem wampirów należy nazwać nie Draculę, ale czas. Jego jedyne pragnienie polega na tym, żeby stać się widzialnym i dotykalnym, dlatego ustawicznie poszukuje ciał, aby móc w nich zamieszkać. Ząb czasu codziennie wpija się w nasze ciała, trawi nas, żywiąc się naszą witalnością. Prawda jest taka, że to on bardziej potrzebuje nas, niż my jego, dlatego drażnią go nasze marzenia o wieczności i nieśmiertelności.

Przejść na drugą stronę czasu i przestrzeni, wkroczyć na tereny zakazane przez śmierć – oto wyzwanie gotycyzmu. Takim działaniom sprzyja sztuka i estetyczne zadowolenie, które jako jedyne potrafią przekształcić przerażenie w przyjemny strach. Podstawą doznania satysfakcji, pisze Yvonne Leffler (*Współczesny horror jako gra satysfakcji*) stanowi założenie, że jest ono fikcyjnej natury. Jakkolwiek jesteśmy zaangażowani w fikcjonalną grozę i przerażenie, jesteśmy pewni, że doświadczenie ma określone zakończenie, po którym powrócimy do własnej realnej codzienności, oczyszczeni przez to szczególne doświadczenie emocjonalne. Fikcjonalne przedstawienie grozy pozwala nam przeżyć przerażenie w zestetyzowanej i symbolicznej formie, bez ryzyka utraty życia. Z jednej strony czytelnik przebywa mentalnie wewnątrz fikcjonalnego świata i współodczuwa – lub nawet identyfikuje się z nim, jak gdyby to, co odtworzone było realnością. Z drugiej strony znajomość reguł powoduje, że czytelnik czy widz ma przewagę nad bohaterami i kontroluje swoje uczucia, w każdej chwili może przerwać seans grozy: zamknąć książkę albo wyjść z kina. Zaangażowanie w przemoc wewnątrzfikcjonalną wyzwala w widzu empatię na różnych poziomach. Widz może patrzeć oczami mordercy lub ofiary, gdyż film umożliwia przyjęcie perspektywy zarówno ofiary, jak i napastnika, a następnie pozwala mu wycofać się na bezpieczną pozycję obserwatora.

Wywoływanie ekstremalnych uczuć bólu, rozkoszy, i strachu, granicznych doświadczeń życia i umierania, bycie ofiarą i agresorem jednocześnie daje się przełożyć na język filozofii, próbującej ustalić status ontologiczny współczesnego człowieka, czy psychoanalizy, odkrywającej ciemną stronę psychiki ludzkiej. Wiele zaś wątpliwości i kontrowersji pojawia się, kiedy zaczynamy rozpatrywać gotycyzm jako przejaw religijności. Kiedy gotycyzm odsłania swoje, często niemoralne, a często zbrodnicze oblicze, wzbraniamy się przypisywać mu jakąś formę *sacrum*, widząc w nim co najwyżej świętokradztwo.

Czy chcemy, czy też nie, historycznie rzecz ujmując, gotycyzm należy do wyobrażeń świata chrześcijańskiego. W swojej wymowie symbolicznej odwołuje się

do symboliki przemocy, ofiary, upokorzenia, wyniesienia, walki dobra ze złem, logiki paradoksu konstytuujących religijność średniowieczną. A przez elementarną, irracjonalną grozę, empatię świata nadprzyrodzonego wytycza własne granice *sacrum*. W sposób jawny odwołuje się zarówno do negatywnych, jak pozytywnych uczuć człowieka. Gotycyzm i chrześcijaństwo spotykają się w szczególnym punkcie, łączy je wiara w zmartwychwstanie ciał. Wampiryzm jest *undergroundową* koncepcją życia pośmiertnego. Odległy czas przyjścia Królestwa Bożego i strach przed Sądem zrodziły pragnienie życia pośmiertnego tu na ziemi, w ziemskim ciele, nawet za cenę wiecznego potępienia. Wielu zmarłych, nie chcąc czekać na obiecane zmartwychwstanie, bojąc się, że zostaną pominięci przy rozdziale najwyższych dóbr, lub że po prostu zostaną zapomniani, pomijając procedury niebieskie, wzięło sprawy w swoje ręce. „Martwi żywi" wychodzący z grobów, łaknący i żywiący się krwią są dosłownym odczytaniem symboliki chrześcijańskiej. Cała stylistyka wampiryzmu opiera się na bluźnierczym przejęciu i naśladowaniu doktryny katolickiej i mszy, ofiarowującej krew i ciało Chrystusa[4]. Wystarczy więc pić krew, by osiągnąć życie wieczne.

To, że zsakralizowany gotycyzm leży przecież u podstaw religii chrześcijańskiej: religii torturowanego i zamordowanego Boga-człowieka, potwierdza Grażyna Tomaszewska. W artykule *Co się stało z „sacrum wykroczenia"?* próbuje zdiagnozować współczesne problemy *sacrum*, widząc największe zagrożenie w procesie obłaskawienia grozy. Według autorki obecnie groza sakralna łagodnieje, traci konkretyzm obrazu i wyabstrahowuje się. Grozę, strach, przemoc i okrucieństwo usunięto ze sfery świętej. A przecież korespondujące z obrazami cierpiącego Chrystusa wyobrażenia piekielnych mąk, obrazy rozszarpywanych, torturowanych ciał grzeszników – dowodzi autorka – kształtowały sakralny wymiar świata. Prawda jest jednak taka, że obrazy te miały zaspakajać nie tylko duchowe potrzeby człowieka. Jowita Jagla w artykule *Okrutna świętość. Cierpienia chrześcijańskich męczenników w ikonografii średniowiecznej* wyjaśnia, jakie pragnienia skrywały się w przedstawianiu pasji maltretowanego ciała i dlaczego okrucieństwo i wynikające z tego cierpienie stało się przedmiotem tak intensywnej adoracji. Oglądając te obrazy nie można nie doszukiwać się sadyzmu, erotycznej fascynacji poniżanym ciałem i jednoznacznych seksualnych skojarzeń. Palone na stosie, biczowane, szarpane nagie ciało gwarantowało wiarygodność bolesnych doznań Chrystusa i świętych, a także zaspakajało ukrywane pożądanie seksualne odbiorców.

Pomimo skłonności do autonomizowania się gotycyzmu, do jego subkulturowej funkcji, widzimy, w jakim stopniu jest on nieodłącznym elementem światopoglądu chrześcijańskiego, a później oświeceniowego. W epoce wiktoriańskiej zostaje zawłaszczony przez teorie społeczne i w szczególny sposób wykorzystany w pedagogice. Valerie de Courwille Nicol w szkicu *Teorie eugeniczne i behawiorystyczne w gotycyzmie wiktoriańskim* przedstawia analizę powiązań między teorią ewolucji Darwina a literaturą gotycką epoki wiktoriańskiej. Powieści gotyckie Herberta

4/ Por. M. Janion *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2000.

G.W. i Brama Stokera w swojej warstwie intencjonalnej odwołują się do biologizmu i propagują konieczność i niezbędność pozytywistycznej interwencji społecznej. Kontrola ta ma gwarantować ład społeczny i postęp, a osoby stanowiące zagrożenie dla gatunku ludzkiego muszą zostać rozpoznane, poddane transformacji lub unicestwione. Taką niebezpieczną jednostką jest wampir. W książce Stokera Van Helsing dokłada wszelkich starań, aby oczyścić społeczeństwo ze zdegenerowanych osobników, takich jak Dracula. Jego okrutne i bezwzględne działanie i patologiczny sposób myślenia, charakterystyczny dla przestępców, mają niebezpieczny wpływ na innych obywateli. Jego choroba okazuje się nieuleczalna a wychowanie – niemożliwe. Dlatego jedynym właściwym wyjściem jest jego całkowita eliminacja.

Na szczęście we współczesnej powieści grozy pojawiło się nowe podejście do zła i do wampira. Wampirem staje się ten, kto został z jakiś powodów wykluczony ze społeczeństwa i musi się ukrywać. W filmie *Królowa Potępionych* (USA 2002) Lestat wzywa wszystkich do wyjścia z ukrycia. *Coming out* ma rozpocząć nową epokę – epokę tolerancji dla Innych, którzy dotąd byli traktowani jako zagrożenie zdrowej tkanki społecznej. Katarzyna Kaczor (*Dom przy ulicy Pierwszej. Nowoorleański gotycyzm Anne Rice*) analizując proces oswajania grozy w powieściach Rice, pisze, że najbardziej znacząca zmiana, polega na tym, że dotychczasowe potwory okazują się niewinnymi ofiarami człowieka, który odkrywa, że sam jest źródłem zła w świecie. W filmie F.F. Coppoli *Dracula Brama Stokera* (USA 1992) Dracula staje się ofiarą bezwzględnego van Helsinga. Podobnie film K. Branagha *Frankenstein* (USA 1994) pokazuje na przykładzie życia i śmierci głównego bohatera mechanizmy usuwania każdej inności w sprawnie funkcjonującym społeczeństwie.

Gotycyzm, płożąc i plewiąc się w szarej strefie pomiędzy religią, ideologią i nauką, zaspokaja zarówno psychiczne, jak i społeczne potrzeby człowieka. Jego transgresyjny eksces polega na proteście przeciwko oficjalnej kulturze, przedstawiającej świat jako zrozumiały i bezpieczny. Pisze o tym Charles Russell w arytule *Cindy Sherman, neogotycyzm i postmodernizm.* W istocie gotyk wychodzi naprzeciw naszym ukrytym pragnieniom, gdyż w głębi duszy chcemy zobaczyć, jak społeczna rzeczywistość zaczyna tracić grunt pod nogami i sama siebie zdradza, odsłaniając swoją mialkość, płytkość i fałsz. Ulegając perswazyjnej presji kultury nasza skończona kondycja wzbrania się przed tym, co nieludzkie, nasza racjonalność nie jest w stanie pomieścić tego, co niewymierne, a nasz język nie umie nazwać niewyrażalnego. Transgresyjność gotyckiego języka i obrazowania walczy z owymi ograniczeniami. Dlatego gotyk wybiera stan zawieszenia, umożliwiający mu prowokowanie niesamowitości. Tym samym ujawnia się w nim terapeutyczna sprzeczność, która konstytuuje jego gwałtowny język i sposób obrazowania. Jego cele – wywołać lęk i przeżyć rozkosz, przywołać śmierć i jej nie ulec, poczuć się martwym i ożyć – realizowane są dzięki sztuce „wysokiej i niskiej". Jej fikcyjny a zarazem potencjalny wymiar pozwalają więc przeżyć autodestrukcję, zagładę świata i zmartwychwstanie.

Monika RUDAŚ-GRODZKA

Miara świętości

Miara cierpienia[1] Józefa Wróbla to książka nie tylko *O pisarstwie Adolfa Rudnickiego* (co sugeruje podtytuł). To rzecz o człowieku: autorze *Dżokera Pana Boga*, narratorze i bohaterach jego prozy, a także o... czytelniku, gdyż mianem „miara cierpienia" – jak pisze Wróbel – nazwany może być każdy, kto żyje „zgodnie z duchem Księgi Hioba i proroków Starego Testamentu". Ale cóż znaczy, żyć właśnie w ten sposób? Odpowiedź odsłania się stopniowo.

Autor monografii nie rozpoczyna swego wywodu od rozważań antropologicznych, lecz – jak przystało na filologa – od prezentacji koncepcji dzieła literackiego rozumianego przez Rudnickiego jako jedna „całość złożona z części". Powstaje ono jako rezultat procesu polegającego na „wpisywaniu nowej książki w starą", dokonujący się „w imię wierności własnym przemianom" – „pisanie na nowo staje się najważniejszym postulatem artystycznym". Wizji tej (tylko na pozór nieantropologicznej) towarzyszą trzy wyróżnione przez Wróbla strategie: liryczna – wyznania (nakierowana na „ja") i, podporządkowane jej, epicka – świadectwa oraz dramatyczna – wyzwania. Już we wstępie książki wyłania się sylwetka artystyczna pisarza stawiającego czytelnikowi określone wymagania: potrzeba nieustannej uwagi oraz konfrontowania tekstu ze znajomością kontekstu kulturowego, jakim jest tu judaizm. Idealny odbiorca tej prozy to czujny i wrażliwy erudyta, a to tylko warunek wstępny. (Co ciekawe, Rudnicki liczył w tej kwestii przede wszystkim na kobiety, z natury bardziej uważne i przenikliwe myślowo). Wymaganie takie dotyczy wszystkich sześciu – wyróżnionych przez Wróbla – etapów twórczości pisarza. Trzeba bowiem sporej erudycji, by dogłębnie zrozumieć zarówno wczesną twórczość Rudnickiego (tę z lat trzydziestych, gdy dopiero kształtuje swój wizerunek artystyczny), jak i tę dojrzałą (z drugiej polowy lat czterdziestych), której głównym

[1] J. Wróbel *Miara cierpienia. O pisarstwie Adolfa Rudnickiego*, Kraków 2004. Cytaty z tego wydania lokalizowane są w tekście.

tematem staje się Zagłada. Trudności nastręcza też nowa poetyka Rudnickiego, deklarowana po roku 1956 poprzez gatunkową formę „niebieskich kartek", oraz twórczość późna (z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych) pełna filozoficzno-kabalistycznych parabol i osobistych świadectw biograficznych dawanych „w rosnącym – jak pisze Wróbel – poczuciu osamotnienia".

W jaki sposób odczytywać prozę Adolfa Rudnickiego? Czy w aspekcie tematycznym, jak proponowali to niegdyś Helena Zaworska czy Antoni Libera? Czy też może hermeneutycznym, tak jak uczynił to Stanisław Jaworski, widząc całą prozę Rudnickiego w aspekcie jednego motywu – „nieustannego zagrożenia"? Wróbel proponuje, by w przypadku pisarstwa Rudnickiego koncentrować się nie tyle na hipotetycznym wyróżnianiu zasad tematyczno-problemowych i porządkowaniu według nich całej spuścizny autora, ile na „interpretacji poszczególnych charakterystycznych dla pisarza utworów", bowiem w spuściźnie tej „całość i fragmenty dopełniają się nawzajem".

Wróbel śledzi najpierw biografię i tożsamość pisarza, a następnie wyznacza pięć, jego zdaniem kluczowych, kręgów twórczości Rudnickiego: 1) problem artysty (*Lustra artysty*), 2) temat „teatru zawsze granego", gry i święta (*Teatr, gra i święto*), 3) pisarska psychologia miłości (*Pył miłosny*), 4) egzystencja po Zagładzie (*Życie na ruinach*), 5) związki pomiędzy tekstem literackim a tradycją mistyczną (*Parabola i mistyka*), by ostatecznie sprawdzić stosowność tej klasyfikacji w szczegółowej analizie oraz interpretacji przykładowych dziesięciu utworów Rudnickiego (uporządkowanej według kolejności powstawania tekstów): *Szczury*, *Niekochana*, *Lato*, *Żołnierze*, *Doświadczenia*, *Ginący Daniel*, *Slad w kolorze*, *Stara ściana*, *Ofiarowanie Izaaka*, *Panie, jeśli Ci potrzebny jestem właśnie taki...*

Adolf Rudnicki to pisarz o tożsamości polsko-żydowskiej – oto główna teza Wróbla i podstawowa przesłanka dla właściwego zrozumienia tej twórczości. Zresztą nie tylko autor *Miary cierpienia*, ale już przywołany przez niego Kazimierz Brandys nazwał go „[...] w równej mierze Żydem, Polakiem i artystą", i choć przez całe swe życie twórca ten „uciekał z getta, z domu ojcowskiego" – jak pisał Aleksander Wat – to i tak „[...] wiedział, że w domu czeka ojciec i cielec i starszy brat zdegradowany jak Ezaw wobec Jakuba" (s. 18). Rudnicki, co podkreśla badacz jego twórczości, starannie zacierał swoje żydowskie korzenie – nigdzie w dokumentach nie podawał ani swojego rodowego nazwiska (Aron Hirszhorn), ani imion rodziców (Izaak i Necha). Wskazywał też różne daty i miejsca urodzenia (w rzeczywistości: 22 stycznia 1909 r.; obrzezany 29 tego miesiąca). Tę część książki Wróbla czyta się jak klasyczny kryminał. Autor, niczym wytrawny detektyw – krok po kroku zbiera material dowodowy, szperając w dokumentach tarnowskiego i warszawskiego archiwum, w księgach gminy żydowskiej w Żabnie, docierając do nigdzie niepublikowanej rodzinnej korespondencji, spotykając się ze spokrewnionymi potomkami rodziny Hirszhornów. Szuka też strzępków świadectw osobistych pisarza zawartych (często zaszyfrowanych) w jego prozie. Stawia hipotezy i dedukuje. Śledząc młodość artysty, jego wojenne i powojenne losy, cały czas zadaje pytanie o jego relację do polskości i żydowskości, próbując pomiędzy tymi dwoma biegu-

nami usytuować sylwetkę artysty. Tu też odnajduje klucz do interpretacji tej twórczości.

Dla Rudnickiego bowiem „być artystą" to znaczy „być Żydem", a ontologiczne zbliżenie tych kategorii dokonuje się poprzez ich związek z cierpieniem. Oprócz tego los Żydów w rozumieniu autora jest znakiem „cierpienia związanego z ogólnym losem ludzkości". „Być Żydem" znaczy więc – „być człowiekiem", a – idąc dalej – „cierpienie i świadomość cierpienia staje się [...] znakiem rozpoznawczym człowieka" (s. 53). Wobec tej sytuacji Rudnicki przyjmuje „strategię podwójnej obcości: socjologicznej i psychologicznej – jest obcy jako Żyd wśród Polaków i obcy jako Inny wśród Żydów", a obcość ta, paradoksalnie, jeszcze bardziej pogłębia się w figurze ocalonego z Holokaustu. Owa tragedia z jednej strony wpływa destruktywnie na osobowość twórcy, skazanego na przeglądanie się w rozbitych lustrach kultury (w konsekwencji Zagłady), lecz z drugiej – co zauważa i podkreśla Wróbel – pozwala odkryć artyście jego powołanie: temat żydowski. Rudnicki całą swoją twórczość traktował jako swoisty dziennik (kompilowany z niewielkiego rozmiaru notatek i zapisków, połączonych według zasad metodologii estetyki fragmentu), w którym kreuje swój własny, niezwykle skomplikowany „autoportret odbity":

> Z małych lusterek tworzy pisarz swój obraz rzeczywistości, subiektywny i ruchliwy, wierny przemianom w czasie, zawsze na prawach komentarza, który może zostać uzupełniony o inny, doskonalszy. (s. 67)

Drugim ważnym kręgiem pisarstwa Rudnickiego jest, według autora *Miary cierpienia*, gra, powiązana w tej prozie „ze świętem, rytuałem i szerzej – z czasem sakralnym", a wszystko to w kategoriach Gadamerowskiej hermeneutyki można połączyć z „antropologiczną bazą doświadczenia sztuki". Pojęcia te, zresztą, Rudnicki rozumie bardzo szeroko, np. teatrem jest dla niego „każda sytuacja międzyludzka", a typologie aktorów są mu niezbędne „do budowania postaci literackich". Pojęciu gry podporządkowuje w swoim pisarstwie zarówno kwestie związane z aktorstwem, sportem i polityką, jak i z metafizyką – tu gra toczy się między Hiobowym cieniem a Bogiem. A stąd już tylko krok do późniejszej tradycji żydowskiej, co opisane jest w najciekawszym chyba fragmencie tej książki poświęconym miejscu świąt żydowskich w prozie Rudnickiego. Wydaje się, w świetle rozważań Wróbla, że rytuał religijny jest tam zaakceptowaną przez obie strony regułą gry, będącej przygotowaniem do egzystencji w pozaziemskim wymiarze rzeczywistości.

Omawiana już zasada fragmentaryczności dzieła (dzieł) Rudnickiego nie odnosi się jedynie do zasad *stricte* z zakresu poetyki tekstu. Dotyczy także konstrukcji semantycznej budowanego przez niego świata. By dojść do ostatecznych sensów, trzeba przejść drogą wielorakich interpretacji indywidualnych przypadków. Autor buduje w ten sposób oryginalną psychologię i filozofię miłości. I tak „wizja miłości u Rudnickiego to przede wszystkim apologia miłosnego cierpienia" – pisze Wróbel – choć często mowa o miłości „w złym, skażonym czasie rozproszenia, ukazanej w stanie destrukcji, dekrystalizacji", uczuciu mającym w tej prozie swoje żywe to-

piczne źródła, „gramatykę", formy uzewnętrzniania: od narcyzmu, przez platonizm i homoseksualizm, relację erotyczną mężczyzny i kobiety, aż po najwyższą formę w tej hierarchii – mistyczny związek człowieka z Bogiem.

Przedostatni krąg w wędrówce po twórczości Rudnickiego wyznacza w omawianej monografii epoka pieców, omawiana w konfrontacji z tekstami biblijnymi, tak mocno obecnymi w tej prozie. Najczęściej używaną metaforą, za pomocą której pisarz mówi o rozdarciu pomiędzy minionym czasem Zagłady a współczesnością, jest formuła „martwego i żywego morza". Jednak granica między akwenami nie przebiega gdzieś na zewnątrz, lecz w środku psychiki każdego człowieka dotkniętego doświadczeniem Holokaustu. „Martwe morze", któremu w pewnym sensie patronuje u Rudnickiego „Czarny Bóg" (żydowski Bóg Księgi) dotyka lądu każdego człowieka – czas nie wyznacza tutaj żadnej cezury. „Żywe morze" wraz ze związanym z nim „Zielonym Bogiem" (aryjskim bogiem natury) symbolizujące witalizm, ludowość czy polskość nie jest zresztą alternatywą i nie stanowi recepty na umiejscowioną w człowieku chorobę po Holokauście.

Mierząc się z tematyką Zagłady Rudnicki, niczym niektórzy żydowscy teologowie, dochodzi do bram mistyki żydowskiej. Wróbel podąża jego śladem, stwierdzając: „Dla niektórych z nich [opowiadań Rudnickiego – S.J.Ż.] właściwym (i jedynym pozwalającym na odczytanie) kontekstem jest tradycja żydowska: biblijna, rabiniczna czy ludowa", by następnie sprecyzować nawiązania do metody *dillug* i *kefica* („przeskakiwanie" i „kicanie" od jednej koncepcji do drugiej) rodem z kabały Abrahama Abulafii. Kończy jednak konkluzją:

> Na ile małe prozy Rudnickiego dają się interpretować jako „mistyczne"? Na ile pozwalają na dokonanie „skoku" w nieznane i niewyrażalne? Wszystko zależy tu od czytelnika, jednak można przyjąć, że po napisaniu swych najważniejszych opowiadań o Zagładzie, w których to, co religijne, wyraża się w pełnym patosu opłakiwaniu, w Hiobowej skardze i Hiobowym buncie przeciw temu, co się stało, Rudnicki doszedł w latach siedemdziesiątych do etapu, na którym rozpoczął poszukiwanie utraconego *sacrum*. (s. 148)

Można jednak poczuć się zawiedzionym brakiem opisu tego, co u Rudnickiego najbardziej sakralne i religijne (choć, trzeba to podkreślić, jednocześnie ukryte i niejednoznaczne), a więc brakiem pogłębionej konfrontacji z tradycją i teologią żydowską. Odnosi się wrażenie, jakby w tym miejscu nie wystarczyło autorowi narzędzi. A może lękał się aż tak znaczącego wyjścia poza dyskurs rozprawy filologicznej? Tego pójścia „o krok dalej" potrzeba np. w interpretacji opowiadania *Lato*, w której Wróbel pisze o „niebieskich kartkach", nie odwołując się do nieustannego komentowania wydarzeń zakorzenionego w tradycji hermeneutyki judaistycznej. Przydałaby się tu także analiza zawartego w tym opowiadaniu napięcia między żydowskim wybraństwem a przekleństwem, będącego przedmiotem wielowiekowej refleksji szkół talmudycznych.

Trzecia, ostatnia część monografii, będąca w większości zmienioną lub rozbudowaną postacią już publikowanych szkiców (por. *Nota bibliograficzna*) to interpretacja poszczególnych form prozatorskich Rudnickiego. Zachwycają tu pojedyncze

odczytania tej prozy przez Wróbla – oryginalne i jednostkowe. Na przykład w *Śladzie na ścianie*, kolor muru wydaje mu się znakiem zapisanym w „nieodczytanym dotąd alfabecie", a w *Podwójnym „Ofiarowaniu Izaaka"* wyprowadza ciekawe egzegetyczne tropy.

Józef Wróbel w swojej rozprawie operuje świetnym warsztatem literaturoznawczym, przejawiającym się szczegółową znajomością przedwojennej krytyki literackiej rozsianej w większości w niskonakładowych czasopismach. Wykazuje też podziwu godną znajomość różnych dwudziestowiecznych szkół hermeneutycznych, często z pogranicza dyscyplin szeroko rozumianej humanistyki (od freudyzmu, przez refleksję Hansa G. Gadamera, Emmanuela Levinasa i Martina Bubera, aż do po-nowoczesności). Posługuje się przy tym profesjonalnie terminologią z zakresu socjologii, filozofii, religioznawstwa i psychologii.

Monografię kończy akapit, będący próbą ostatecznej odpowiedzi na pytanie o najważniejszą i najgłębszą treść prozy Adolfa Rudnickiego. Wróbel doprowadza do wybrzmienia najgłębszego akordu:

> Gdyby zredukować jej [prozy Rudnickiego – S.J.Ż.] różnorodność do tego, co nie ulegało nigdy zmianom i ewolucji, gdyby po kolei odzierać ją z zewnętrznych i nieraz przypadkowych masek i konwencji literackich, gdyby wreszcie pozbawić ją, tak przecież ważnego, kontekstu kulturowego i historycznego – tym, co by pozostało, byłaby na pewno wartość ludzkiego życia, świętość każdego życia, wyrażona słowami: „Nie zabijaj". (s. 297)

Sławomir Jacek ŻUREK

Jolanta JASTRZĘBSKA

Imre Kertész – węgierski wariant dyskursu o Holocauście

[...] the bases for historical knowledge are not empirical facts but written texts, even if those texts masquerade in the guise of wars or revolutions.

(Paul de Man *Literary History and literary Modernity*)

Nagroda Nobla przyznana w roku 2002 węgierskiemu pisarzowi Imre Kertészowi (1929) wywołała na Węgrzech reakcje entuzjastyczne między innymi dlatego, że literatura węgierska otrzymała tę prestiżową nagrodę po raz pierwszy. Nie obyło się jednak bez zgrzytów, bowiem krytyka literacka i preferencje czytelników skłaniałyby się do wyróżnienia innych autorów, na przykład Pétera Nádasa lub Pétera Esterházyego, których bogata twórczość należy bezsprzecznie do współczesnego kanonu literatury węgierskiej. Reakcja samego laureata była również nietypowa, dał on przede wszystkim upust swemu rozgoryczeniu z powodu dotychczasowej recepcji jego utworów na Węgrzech, gdzie – w przeciwieństwie do zagranicy – pisarstwo jego pozostało niedocenione, a wręcz, zdaniem pisarza, niezauważone. Przyczyną tego stanu rzeczy jest, według Kertésza, problematyka jego utworów, napisanych z punktu widzenia Żyda, który konfrontuje społeczeństwo węgierskie z Holocaustem, oczekując jeśli nie poczucia winy, to przynajmniej świadomej refleksji i poczucia odpowiedzialności za fakt, że w 1944 roku deportowano do obozów koncentracyjnych większość węgierskich Żydów. Osobiste doświadczenie Kertésza[1], wywiezionego do Oświęcimia, a następnie do Buchenwaldu było dla auto-

1/ Zaznaczmy od razu, że co do autentyczności przeżyć Kertésza nie ma wątpliwości. Autobiografizm utworów o Zagładzie wydaje się bowiem warunkiem *sine qua non* autentyczności, a zatem wiarygodności, ograniczając w niespotykany w innych przypadkach sposób swobodę fikcji literackiej. Świadczy o tym dawna dyskusja o „prawdziwości" *Malowanego ptaka* Jerzego Kosińskiego (zob. J. P. Sloan *Jerzy Kosinski. A Biography*, New York 1996.) Pikantnym szczegółem jest to, że zupełnie pozaliterackie

ra jednym z powodów wyboru „zawodu" pisarza, dając mu zarazem prawo moralne do podjęcia roli oskarżyciela. Zostając pisarzem węgierskim, bo ten język jest jego językiem ojczystym, Kertész czuje się pisarzem bez ojczyzny.

Problematyka Holocaustu jest niewątpliwie tematem centralnym twórczości Kertésza, ale jej jednak nie wyczerpuje. Tuż przed przełomowym dla Europy Środkowej rokiem 1989 autor opublikował powieść o rzeczywistości węgierskiej lat siedemdziesiątych[2], a niedawno sam zasugerował interpretację swej powieści *Los utracony*[3], tematycznie należącej do literatury obozowej, jako dyskursu o każdym systemie totalitarnym. I chyba nie bez powodu Szwedzka Akademia Nauk w taki oto subtelny, a zarazem uogólniający sposób umotywowała przyznanie nagrody twórczości, „która przeciwstawia kruchą egzystencję jednostki despotycznemu barbarzyństwu historii".

Tematyka wojny i Holocaustu w literaturze węgierskiej

Dla lepszego zrozumienia postawy Kertésza oraz pozycji, jaką jego pisarstwo zajmuje w literaturze węgierskiej konieczne jest nakreślenie tła historycznego jego utworów, tym bardziej, że reprezentują one mimetyczny typ narracji.

W porównaniu z literaturą polską tematyka wojny i Holocaustu jest w literaturze węgierskiej skromna, zarówno jeśli chodzi o różnorodność motywów jak i o ilość utworów wojnie poświęconych. To co najbardziej uderza, to brak mitu heroicznego oporu i walki za wszelką cenę. Fakt ten wynika z okoliczności historycznych: Węgry wzięły udział w drugiej wojnie światowej po stronie państw Osi i dopiero w kwietniu 1944 roku zostały zajęte przez III Rzeszę. Ruch oporu w zasadzie nie miał racji bytu, bo Węgry zachowały przez bardzo długi czas daleko posuniętą suwerenność, funkcjonował parlament i różne partie politycznie, uniwersytety i szkoły, a deportacja ludności żydowskiej zaczęła się dopiero w na początku 1944 roku. W pewnej bardzo popularnej powieści[4] z lat sześćdziesiątych poruszony jest problem moralnej odpowiedzialności za los Żydów; jej protagonista przechowuje dzieci żydowskie we własnym mieszkaniu, i aby móc do nich wrócić pokornie wy-

---

kryterium okazało się równie istotne dla polskich wieśniaków z okolic, gdzie Kosiński ukrywał się w czasie wojny, jak i dla części krytyki amerykańskiej, która po zapoznaniu się z faktem, że Kosiński i jego rodzina przeżyli wojnę dzięki pomocy owych wieśniaków, uznała powieść Kosińskiego za bezwartościową i kłamliwą. Ostatnim skandalem natomiast był utwór Bruno Dössekkera alias Binjamina Wilkomirskiego *Bruchstücke*, Zürich 1995. Autor podał się za byłego więźnia Majdanka i Oświęcimia, jego utwór – uznany początkowo za autentyczną relację dziecka Holocaustu – uzyskał wiele nagród i został przetłumaczony na wiele języków. Gdy jednak badania historyczne wykazały niemożliwość pobytu autora w jakimkolwiek obozie, utwór zdyskwalifikowano jako falsyfikat, a autora odsądzono od czci i wiary.

2/ I. Kertész *Fiasco*, Budapest 1988. Polska edycja: *Fiasko*, przel. E. Cegielska, Warszawa 2004.

3/ I. Kertész *Los utracony*, przel. K. Pisarska, Warszawa 2002.

4/ F. Santa *Piąta pieczęć*, przel. K. Pisarska, Warszawa 1981.

konuje rozkaz przesłuchującego go nazistowskiego oficera węgierskiego, każącego mu opluć i spoliczkować torturowanego, konającego więźnia.

Politykę zagraniczną Węgier w okresie 1939-1944 cechują decyzje diametralnie sprzeczne, z jednej strony próby zachowania neutralności, z drugiej – chętna akceptacja korzyści wynikających z sojuszu z Hitlerem. W 1938 roku Węgry odzyskują na mocy pierwszego arbitrażu wiedeńskiego południową Słowację i część Rusi Podkarpackiej (terytoria zamieszkałe w dużej części przez ludność węgierską). Gdy jednak powstała w ten sposób wspólna granica między Polską a Węgrami była dla Hitlera pretekstem, aby domagać się pozwolenia Węgier na przejście wojsk Rzeszy i zaatakowanie Polski od południa, Węgry nie tylko odmawiają, lecz ofiarowują pomoc ogromnej liczbie uchodźców polskich. W okresie wojny działa jedyne w owym czasie liceum polskie właśnie na terenie Węgier. Hrabia Pal Teleki, premier ówczesnego rządu robi plany ustanowienia węgierskiego rządu emigracyjnego, który stawiłby opór Niemcom i został uznany przez koalicję antyfaszystowską. Hitler jednak, chcąc pozyskać i zobowiązać Węgry, umożliwia im na mocy drugiego arbitrażu wiedeńskiego (1940) odzyskanie północnego Siedmiogrodu, terenów od wieków zamieszkałych przez ludność węgierską, a straconych na mocy traktatu z Trianon w 1920 roku. Zwykło się mówić, że ten traktat, który pozbawił Węgry dwóch trzecich dawnego terytorium i ponad 60% ludności, był jednym z głównych powodów przystąpienia Węgier do Osi, które miało miejsce 20 listopada 1940 roku. Ale nawet ten fakt nie zahamował prób rządu Telekiego, aby szukać sprzymierzeńców w obozie antyhitlerowskim. W grudniu 1940 roku Teleki zawarł traktat o wieczystej przyjaźni z Jugosławią, i oczywiście opierał się żądaniom Hitlera, aby bezpośrednio wziąć udział w akcji przeciw Jugosławii. Zdradził go sztab generalny (większość generałów była pochodzenia niemieckiego), podpisując potajemnie zgodę na wzięcie udziału w wojnie. Na tę wiadomość premier Teleki popełnił samobójstwo 2 kwietnia 1941 roku. Nowy premier, Bárdossy, mógł już tylko posłusznie realizować żądania III Rzeszy; w czerwcu 1941 roku Węgry przystąpiły do wojny przeciw ZSRR, następnie wypowiedziały wojnę Stanom Zjednoczonym, a w styczniu 1942 roku jeden z węgierskich generałów niemieckiego pochodzenia Ferenc Feketehalmy-Czeydner, dokonał rzezi ludności serbsko-żydowskiej, natrafiając na opór partyzantki na terenach Baczki, przyłączonej do Węgier po napaści na Jugosławię. Literackie opracowanie tego haniebnego epizodu z historii Węgier jest treścią niezwykle interesująco skonstruowanej powieści Tibora Cseresa *Zimne dni*[5].

Następnym wstrząsem dla społeczeństwa węgierskiego było rozbicie przez wojska radzieckie drugiej armii węgierskiej, liczącej 150 tysięcy żołnierzy, pod Woroneżem, w styczniu 1943 roku. Większość zginęła, ci, którzy przeżyli dostali się do radzieckiej niewoli. W literaturze węgierskiej pojawia się, aczkolwiek sporadycznie, postać węgierskiego żołnierza wracającego po latach do kraju[6], milczącego

5/ T. Cseres *Zimne dni*, przeł. T. Olszański, Warszawa 1980.

6/ Zob. L. Németh *Litość*, t. I-II, przeł.. A. Sieroszewski, Warszawa 1970.

o przeżyciach w sowieckich łagrach nie tylko z powodu cenzury dotyczącej Gułagu, ale też z powodu poczucia winy za walkę w złej sprawie. Dla funkcjonującego od 1942 roku rządu Miklósa Kállayego klęska pod Woroneżem była powodem, podjęcia tajnych rokowań z aliantami o ewentualnej kapitulacji, w parlamencie natomiast prowadzono otwartą dyskusję o możliwościach utworzenia frontu antyfaszystowskiego. W polityce wewnętrznej jednym z największych paradoksów był fakt, że wszystkim kolejnym rządom węgierskim udało się zapewnić ludności żydowskiej względne bezpieczeństwo, pomimo iż działała na Węgrzech prawdziwie antysemicka partia tzw. nilaszowców, utrzymująca tajne kontakty z III Rzeszą. Dyplomata szwedzki, Raoul Wallenberg, wydawał Żydom paszporty szwedzkie i oficjalnie udzielał schronienia w specjalnie na ten cel przeznaczonej ogromnej kamienicy budapeszteńskiej, uznanej za protektorat szwedzki. Wspomnienia o pobycie w tej kamienicy spisane zostały przez jednego z najbardziej cenionych na Węgrzech i za granicą pisarza pochodzenia żydowskiego, Györgya Konráda. Zajmują one jedną trzecią tekstu jego postmodernistycznej powieści, łączącej takie gatunki jak fikcja literacka, esej i autobiografia, wydanej w drugim obiegu, w 1988 roku, pt. *Kerti mulatság* [*Przyjęcie w ogrodzie*]. Część autobiograficzną pisarz przeredagował, uzupełnił i wydał w osobnym tomiku pt. *Elutazás és hazatérés* (2002) [*Odjazd i powrót*].

Sytuacja uległa całkowitej zmianie, gdy Hitler – przekonany o nielojalności Węgrów – wydał rozkaz zbrojnej okupacji Węgier. 19 marca 1944 wojska niemieckie zajęły najważniejsze punkty strategiczne kraju, zupełnie do tej inwazji nieprzygotowanego. Regent Horthy zgodził się na wszystkie warunki Hitlera; oficjalnie pozostał głową państwa, co stwarzało pozory zachowania suwerenności. W powojennej historiografii węgierskiej od początku pojawiło się pytanie, dlaczego nie stać było Węgrów na opór zbrojny, który pomimo niechybnej klęski dałby im poczucie własnej godności. Tymczasem faktyczna okupacja niemiecka narzuciła szereg zarządzeń skierowanych w pierwszej instancji przeciw Żydom i przeciwnikom politycznym, ale wkrótce dotyczących całego społeczeństwa. Od marca powstawały na Węgrzech obozy pracy przymusowej dla osób pochodzenia żydowskiego i opozycji. Wspomnieć tu można o przynajmniej jednym dzienniku z takiego obozu, prowadzonym przez wybitnego poetę pochodzenia żydowskiego, Miklósa Radnótiego[7]. W pierwszych jego częściach, pisanych również w Budapeszcie w okresie krótkich, legalnych zwolnień Radnóti, jakby w celach samoobronnych, poświęca więcej uwagi swoim planom literackim, lekturze i koncertom, niż rzeczywistości

7/ Radnóti uważał się za poetę węgierskiego, odżegnał się od swej żydowskości i przyjął chrzest. Ponieważ jego poezja nie została przetłumaczona na język polski, zwracam uwagę na dwóch innych poetów, dostępnych po polsku, Istvána Vasa (pochodzenia żydowskiego) oraz Janosa Pilinszkyego, których poezja jest w dużym stopniu zdeterminowana doświadczeniem obozów zagłady. (Zob. *Antologia współczesnej poezji węgierskiej*, wybór i układ Sz. Woronowicz, redakcja poetycka B. Zadura, Warszawa 1983).

obozowej. Dopiero ostatnie części dziennika oraz wiersze, które znaleziono przy ekshumacji zwłok są rzeczową relacją na temat cierpień w obozie.

Następnym krokiem ograniczającym niepodległość węgierską było rozwiązanie szeregu partii politycznych, likwidacja wielu pism i czasopism, wprowadzenie surowej cenzury. Pod kierunkiem Obersturmbahnfürera SS, Adolfa Eichmanna przystąpiono do „ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej". Węgry zostały zmuszone do wysłania na front wschodni kolejnych jednostek wojskowych. Dopiero w połowie 1944 roku powstał antyfaszystowski, tym razem nielegalny, ruch oporu, tzw. Front Węgierski. Niepowodzenia Hitlera na różnych frontach i ofensywa radziecka zdopingowały regenta Horthyego do podpisania zawieszenia broni z ZSRR. Zanim jednak kapitulacja została podpisana, hitlerowcy wywieźli Horthyego do Rzeszy, opanowali Budapeszt i uzbroili partię nilaszowców, której członkowie dokonywali egzekucji na ludności żydowskiej. Wielu polityków aresztowano i wywieziono do obozów w Mauthausen i Dachau. Budapeszt został wyzwolony po ciężkich walkach przez armię radziecką; oficjalne wyzwolenie Węgier nastąpiło 4 kwietnia 1945 roku. Armia radziecka pozostała na Węgrzech i jej obecność umożliwiła w ciągu dwóch lat przejęcie władzy przez siły komunistyczne. Od 1948 roku, „przełomowego" według dawnej historiografii, Węgry stały się Republiką Ludową.

Ambiwalencja recepcji utworów Kertésza

Los utracony ukazał się na Węgrzech w 1975 roku i nie wywołał takiej reakcji ze strony czytelników ani krytyki, na jaką zdaniem autora zasługiwał[8]. Faktem jest, że żaden z późniejszych utworów Kertésza nie okazał się ani rewelacją, ani nie został włączony do kanonu literatury narodowej. Kertészowi nie udało się osiągnąć tego statusu, którym cieszy się na przykład pisarstwo Tadeusza Borowskiego zarówno w literaturze polskiej jak i obcej. Tylko w niemieckim obszarze językowym utwory Kertésza funkcjonują jako punkt odniesienia w szeroko pojmowanej literaturze Holocaustu. Względną obojętność wobec pisarstwa Kertésza na Węgrzech można wytłumaczyć paroma czynnikami: jego proza o Holocauście ukazała się stosunkowo późno, tematycznie nawiązywała do spraw, które w latach siedemdziesiątych zostały odsunięte na dalszy plan przez problematykę bardziej aktualną, a mianowicie okres kadarowski[9]. Symptomatyczne jest twierdzenie Kertésza (po

8/ Dużą przesadą jest natomiast twierdzenie autora, że jego książka została niezauważona; ostatnie dwie monografie poświęcone Kertészowi, (zob. P. Szirák *Kertész Imre*, Pozsony 2003. i Gy. Vári *Kertész Imre. Buchenwald fölött az ég*, [*Imre Kertész. Niebo nad Buchenwaldem*] Budapest 2003) szczegółowo udokumentowały recepcję utworów Kertésza w ciągu ostatnich dwudziestu pięciu lat. Począwszy od 1983 roku pisarzowi przyznano wiele nagród literackich na Węgrzech, a w 1997 jedną z najważniejszych, nagrodę Kossutha.

9/ Moralne problemy postaw w tym pozornie bardzo łagodnym okresie komunistycznej dyktatury zajmują opinię publiczną i literaturę po dziś dzień. Jednym z największych, a zarazem typowo literackich wstrząsów była wiadomość, że przedstawiony jako

latach), że „*Los utracony* napisałem z myślą o systemie Kádára", pod takim tytułem ukazał się niedawno obszerny wywiad z laureatem Nobla. Pisarz oznajmia *explicite*: „Zupełnie złą drogę wybiera ten, kto *Los utracony* uważa za powieść o Holocauście"[10]. Twierdzenia tego nie można wziąć na serio, choćby ze względu na inne, przeczące mu wypowiedzi samego Kertésza, który w swych esejach[11] poświęcił bardzo dużo uwagi problemowi adekwatnego, „wiarygodnego" opisu doświadczeń Oświęcimia, w powieści *Kadysz*[12] stworzył protagonistę, który z tym właśnie doświadczeniem się boryka. Następnie pisarz określił swą ostatnią powieść, *A felszámolás* [*Likwidacja*] (Warszawa 2004) jako zamknięcie tryptyku o Holocauście.

Dodatkowym powodem zdecydowanie niesprzyjającym recepcji *Losu utraconego* byl węgierski postmodernizm[13], który pojawił się właśnie w drugiej polowie lat siedemdziesiątych i zaprzątnął całkowicie uwagę krytyki literackiej. Przez swą intertekstualność, gry językowe, odrzucenie teleologii, a także – o ile to było możliwe – ideologii marksistowskiej, teksty postmodernistyczne były wyzwaniem dla krytyki, tym bardziej, że były czymś zupełnie nowym na gruncie literatury węgier-

niezłomny politycznie, hrabia Miklós Esterhazy, należący do słynnej arystokracji węgierskiej byl w okresie kadarowskim donosicielem. Jego syn, skądinąd znakomity współczesny pisarz Péter Esterhazy, poczuł się zmuszony zrewidować utrwalony literacki wizerunek ojca z wcześniej wydanej i nagrodzonej najbardziej prestiżową nagrodą powieści pt. *Harmonia Caelestis* (Budapest 2000). Fragmenty tego, raczej nie do pomyślenia na gruncie polskim, *opus magnum* ukazały się w czasopiśmie „Borussia", 2002 nr 28, w tłumaczeniu J. Goszczyńskiej. Demaskacja ojca wzbogaciła literaturę węgierską o pozycję zupełnie nowatorską, degradującą i demistyfikującą „figurę ojca", *Javított kiadás* (2002) [*Wydanie poprawione*]. Kulturowa świadomość węgierska, nie mając takich punktów odniesienia jak „Matka Polka", Lilla Weneda lub Emilia Plater przypisuje cechy heroiczne wyłącznie „ojcom".

10/ Wywiad Eszter Rádai z Imre Kertészem, „Elet és irodalom" [„Życie i literatura"], 2003 nr 22, s. 8.

11/ Problematyka Holocaustu dominuje także w *Galyanapló* [*Dziennik galernika*] (Budapest 1992), który obejmuje zapiski z okresu 1961-1991. Utwór zawiera sentencje, aforyzmy, notatki z lektur (głównie Camus, Nietzsche, Kafka, Sándor Márai, Proust) z komentarzem oraz trochę informacji o powstających powieściach. Dziennik ten jest tak mało intymny, że sam autor zadaje sobie pytanie: „Przeglądając *Dziennik galernika:* gdzie są moje dni powszednie, moje życie?" (tamże, 39 – tłum. J.J.) Podobną treść i formę ma książka *Ja inny* (Warszawa 2004). Luźne zapiski, dla których punktem wyjścia może być cytat z Wittgensteina lub Gombrowicza albo pobyt w jakimś mieście, są niekiedy oznaczone datami. Rozważania o poszukiwaniu języka opisu doświadczeń oświęcimskich wypełniają dużą część zbioru esejów *A számûzott nyelv* [*Język na wygnaniu*] (Budapest 2001).

12/ I. Kertész *Kadysz za nienarodzone dziecko*, przel. E. Sobolewska, Warszawa 2003.

13/ Wymieniam tylko pozycje dla czytelnika polskiego dostępne: P. Esterhazy *Czasowniki posiłkowe serca*, Warszawa 1994, 1998; *Mala węgierska pornografia*, „Literatura na Świecie" 1986 nr 4; *Okiem hrabiny Hahn-Hahn*, „Literatura na Świecie" 2001 nr 2-3; *Zależna*, (fragment), w: *Z węgierskiego na nasze*, Warszawa 1998; *Wozacy*, Warszawa 1998. P. Nádas *Koniec pewnej sagi rodzinnej*, przel. S. Peksa, Warszawa 1983.

skiej, która modernizmu w sensie europejskim nie znała. W tym klimacie literackim utwory Kertésza zostały odebrane jako proza tradycyjna, realistyczna i jednoznaczna. Dopiero od paru lat krytyka węgierska wyćwiczona w analizowaniu tekstów „trudnych" i zarazem coraz lepiej zorientowana w różnych teoriach literatury, podejmuje badanie twórczości Kertésza z nowych perspektyw: jako dyskurs historyczny (Hayden White i Frank Ankersmit), poetyka polifoniczna (M. Bachtin), poetyka powieści o dojrzewaniu z elementami komparatystyki (Thomas Mann), dyskurs o Holocauście (Paul Celan, Jorge Seprun, Tadeusz Borowski[14] i Elie Wiesel). Komparatystyczne ujęcie tego ostatniego aspektu jest traktowane raczej marginalnie, tzn. w przypisach.

Dwa modele dyskursu o Zagładzie: Elie Wiesel i Tadeusz Borowski

Rozważania niniejsze wywodzą się z założenia, że oryginalność i specyfika *Losu utraconego* dają się najlepiej uchwycić w porównaniu z istniejącym przed jej ukazaniem się dyskursem o Holocauście. Ogrom materiału zmusza jednak do wyboru punktów odniesienia, proponuję zatem dwa diametralnie różne rozwiązania kompozycyjne i narracyjne, *Noc* Elie Wiesela (*La nuit*, Paris 1958) oraz opowiadania Tadeusza Borowskiego. Z różnych wypowiedzi Kertésza wynika, że znał utwory obydwu autorów. Kertész nie da się umieścić „gdzieś pośrodku", lecz – aby sparafrazować tytuł książki Małgorzaty Czermińskiej[15] – tworzy w mojej interpretacji trzeci wierzchołek trójkąta,. Proponuję jednocześnie odróżnienie „dyskursu o Holocauście" *sensu stricto*, tzn. takiego, którego protagonistą jest Żyd, oraz „dyskursu o zagładzie", którego przykładem są wyznania Tadeusza, nie-Żyda, ale byłego więźnia obozu zagłady.

Protagonista *Nocy*, młody chłopiec Eliezer, syn rabina, jest świadomym reprezentantem społeczności, kultury i mentalności żydowskiej. Struktura powieści Wiesela, jej postaci oraz styl narracji mają swe źródło w tradycji literatury żydowskiej[16]. Rezultatem jest narracja o charakterze lamentu i skargi, wzniosły ton (pytania retoryczne), rytmika powtarzających się słów i zwrotów, symboliczne porównania, poczucie bycia ofiarą (zgodnie z proroctwami Starego Testamentu) oraz wynikająca z tego postawa bierności, przedstawiona jako wartość sama w sobie, „ci-

14/ Znawca literatury i historii polskiej, autor dwóch powieści historycznych o tematyce polskiej, György Spiró napisał studium porównawcze o Kertészu i Borowskim w czasopiśmie „Elet és irodalom" [Życie i Literatura], 1983 nr 30.

15/ Zob. M. Czermińska *Autobiograficzny trójkąt. Swiadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000. Książka Czermińskiej porusza szereg problemów istotnych dla dyskursu o Holocauście, pomimo że nie zajmuje się nim *explicite*. Wynika to ze wspomnianego uprzednio autobiograficznego charakteru utworów poświęconych Zagładzie.

16/ Cenne informacje o tradycji chasydzkiej i literaturze lamentującej, do których nawiązuje Wiesel zawierają: S. Ezrahi *By Words Alone. The Holocaust in Literature*, Chicago & London 1980 oraz S. Fine *Legacy of Night. The Literary Univers of Elie Wiesel*, New York 1982.

cha śmierć" jako akt godności. Eliezer jest w stanie, do pewnego momentu, zaakceptować głód, poniżenie, cierpienie, choroby, tortury, fakty, których nie przemilcza i które w każdej relacji z obozu zagłady pojawiają się jako stałe motywy. A jednak, w chwili, gdy dowiaduje się prawdy o piecach oświęcimskich jego akceptacja „losu żydowskiego" zmienia się nie tylko w odrzucenie „woli boskiej", lecz również samego Boga. To doświadczenie czyni go niewierzącym. (Podobną przemianę obserwujemy u protagonisty *Kadyszu*, o czym będzie mowa później).

Jak wiadomo, dyskurs Borowskiego jest odzwierciedleniem zupełnie innej postawy i poetyki. Prozę jego nazwano *concentrationary Realism*, lakonicznym, rzeczowym, odrzucającym estetyczne zabiegi stylem[17]. Taka ocena wydaje mi się tylko w części słuszna, proza Borowskiego posługuje się różnymi procedurami retorycznymi, aczkolwiek w sposób bardzo wyrafinowany. Na przykładzie trzech opowiadań (*Pożegnanie z Marią*, *Chłopiec z Biblią*, *Proszę państwa go gazu*) można prześledzić zmianę stylu i języka, w ścisłej zależności z reprezentowaną rzeczywistością i zmianami w mentalności bohatera. Narrator-protagonista, Tadeusz, relacjonuje pobyt w trzech sytuacjach stopniowo coraz bardziej ograniczających wolność jednostki: okupowana Warszawa (z Gettem w środku, którego nikt, kto je widział od wewnątrz nie jest w stanie opisać), następnie więzienie i wreszcie Oświęcim. Pierwsze opowiadanie posługuje się takimi figurami retorycznymi jak: porównanie, metafora i personifikacja. W jakimś stopniu obecna jest przyroda (niebo, wiatr, gałęzie), skontrastowana z tym, co jest dziełem rąk ludzkich, na zasadzie semiotycznej opozycji pozytywne *vs* negatywne. Drugie opowiadanie jest, w płaszczyźnie tematycznej i symbolicznej (pobyt w więzieniu), rodzajem tranzytu; można jeszcze uzyskać wolność (za cenę zdrady), ale prawdopodobniejsze jest zesłanie do obozu lub rozstrzelanie. Pojęcia takie jak „zdrada" albo „solidarność" mają jeszcze pewien sens, ale ironiczny ton w stosunku do innych, już nieaktualnych wartości kulturowych przejawia się w pseudohomeryckim (*epitheton ornans*) przedstawieniu więźniów, sam *epitheton* ulega degradacji w sensie formalnym, przybiera mianowicie coraz krótszą formę i staje się przydomkiem. Nie bez znaczenia jest w tym kontekście fakt, że tylko enigmatyczne określenie „chłopiec z Biblią" zachowuje swą homerycką funkcję. Tekst apeluje do symbolicznego znaczenia Biblii zarówno opisując zachowanie chłopca, jak i przytaczając szydercze uwagi więźniów. Prawdopodobne rozstrzelanie chłopca[18], który nie zostawia współwięźniom swej księgi, jest również gestem symbolicznym; nie uznając już w celi systemu wartości biblijnych nie potrzebują jej, a w obozach, do których ewentualnie zostaną zesłani Biblia okazałaby się zupełnie niepotrzebnym balastem. Aluzja do treści trzeciego

17/ Termin wprowadziła Ezrahi, pisząc: *Borowski is the writer with whom, in a sense, Holocaust literature begins and ends, [...]. Borowski has reached, in one direction at least, the limits of literature. His stories on the concentration camp are relentless in their presentation of brutal, naked reality.* (Ezrahi *By Words*..., s. 56).

18/ Por. *Opowiadanie z prawdziwego życia*, w którym protagonista Tadeusz opowiada historię o chłopcu z Biblią choremu kapo i dowiaduje się, że chłopca nie zastrzelono, lecz przywieziono do Oświęcimia.

opowiadania Borowskiego ma na celu uzmysłowienie wspomnianych poprzednio, powtarzających się w literaturze Zagłady i Holocaustu motywów, na przykład to, że przywiezieni nie wiedzą co ich czeka i nigdy nie słyszeli o miejscowości Auschwitz. Narrator Tadeusz, uczestniczy wraz ze swym przyjacielem Henri w wyładowywaniu przybyłych do Oświęcimia pociągów. Podobny opis, lecz z perspektywy przywiezionego, znajdujemy również w *Losie utraconym*. Postać Tadeusza, jego akceptacja danej sytuacji i chęć przeżycia zostały przez Borowskiego wykorzystane do uzmysłowienia winy każdego, kto przeżył obóz koncentracyjny. Ta świadomość winy pojawia się również, choć w mniejszym natężeniu w prozie Wiesela, Kertésza, a nawet wcześniej wspomnianego Györgya Konráda. Dominuje jednak bunt z powodu niezasłużonego losu i poczucie bycia zdradzonym przez społeczność węgierską.

Model narracyjny *Losu utraconego*

Oryginalność i specyfika *Losu utraconego* polega na tym, że Kertész stworzył narratora chłopca, Żyda wprawdzie, ale – w przeciwieństwie do nieco starszego Eliezera – prawie całkiem pozbawionego świadomości żydowskiej. Ponadto pisarz, w przeciwieństwie do Wiesela i Borowskiego, świadomie nie „zawarł paktu autobiograficznego"[19] z czytelnikiem, nadając swemu protagoniście nazwisko Gyurka Köves. Bohater ten ma czternaście lat, chodzi do budapeszteńskiego gimnazjum, mieszka u ojca, prowadzącego handel drzewem i macochy, również Żydówki. Ta konwencja, chłopca jako pierwszoosobowego narratora została przez autora wykorzystana bardzo konsekwentnie; chłopiec-uczeń odbiera gwałtownie zmieniającą się wokół niego rzeczywistość wyłącznie na podstawie dotychczasowych, skąpych doświadczeń oraz lektur. Charakteryzuje go zarazem ciekawość i chęć zrozumienia, jego reakcje są rozbrajająco naiwne w konfrontacji z dysponującym szerszym doświadczeniem i wiedzą historyczną współczesnym czytelnikiem. W ramach powieści Kertész dokonuje zabiegu, który Czermińska tak trafnie nazwała wyzwaniem[20]. Na tym polega urok i siła tekstu, który jest zarazem powieścią o dojrzewaniu. Köves musi bowiem przejść przez długi proces wtajemniczania, którego pierwszym etapem jest uświadomienie sobie, że jest Żydem. Gyurka nigdy się nad tym nie zastanawiał, bowiem uważał się za Węgra. Bardzo subtelny jest sposób w jaki tekst odnotowuje początkowo bezradne miotanie się chłopca między węgierskością, a żydowskością. Na rozpoczęcie nauki w gimnazjum Gyurkę ubrano w charakterystyczny mundurek węgierski, ale w cztery lata później, każąc mu nosić żółtą gwiazdę, dano mu do zrozumienia, że należy do innej wspólnoty. „Naznaczony" przez gwiazdę doświadcza niechęci, a wręcz nienawiści ze strony tych, którzy mają prawo do węgierskości, podczas gdy on powoli to prawo traci. Gyurka roz-

19/ Por. Ph. Lejeune *Wariacje na temat pewnego paktu*, Kraków 2001.

20/ Analizując różne formy autobiografii badaczka wyróżniła trzy typy postaw narratorskich: wyznania, wyzwania i świadectwa. Rozróżnienie to jest równie istotne dla powieści i essejów Kertésza, które w różnym natężeniu te trzy postawy eksploatują.

mawia z sąsiadkami i próbuje je przekonać, że coś takiego jak „żydowskość" nie istnieje, że wszystko zależy głównie od ubrania; opowiada im nawet historię księcia i żebraka. Tymczasem jednak naciski z zewnątrz, utrata przez ojca prawa do prowadzenia handlu, a następnie wysłanie go na przymusowe roboty, idą w parze z presją ze strony rodziny i krewnych. Rodzina uświadamia mu bowiem jego żydowskie pochodzenie i apeluje do poczucia solidarności wobec tej zupełnie nowej dla chłopca wspólnoty. O jego braku orientacji w tradycji żydowskiej świadczy nie tylko fakt, że nie rozumie modlitwy po hebrajsku, ale nawet nie zna określenia dla nakrycia głowy wujka, który zakłada jarmulkę przed rozpoczęciem modlitwy. Chłopiec opisuje więc to nakrycie głowy: „mała, okrągła, jedwabiście lśniąca czapka"[21]. Z podobną drobiazgowością przytacza dosłownie, używając cudzysłowu, wypowiedzi członków rodziny dotyczące losu żydowskiego w ogóle i sytuacji Żydów budapeszteńskich w szczególności. W tych wypowiedziach pobrzmiewają sformułowania charakterystyczne dla Elie Wiesela. Brat macochy, wujek Lajos poucza chłopca, mówiąc:

> Teraz już – powiedział – ty też masz swój udział w żydowskim losie – potem omówił to szerzej, wspominając, że ten los „to niekończące się od tysięcy lat prześladowania", które jednak Żydzi „muszą przyjmować z rezygnacją i pokorą", ponieważ zesłał je na nich Bóg za ich dawne grzechy i tylko od niego mogą oczekiwać laski; [...]. (23)

Rodzinne spotkanie, zorganizowane w celu pożegnania ojca wyjeżdżającego na roboty, jest dla Gyurki rodzajem przyśpieszonego kursu wtajemniczenia w żydowskość. Przynależność do tej społeczności nakłada też pewne obowiązki: postawę żydowską ma cechować szacunek dla prawa, pracowitość i postawa obywatelska. Chłopiec jest pod wrażeniem:

> Choć niezbyt dokładnie zrozumiałem tok jego rozumowania, zwłaszcza to, co mówił o Żydach, o ich grzechu i Bogu, te słowa jednak mnie poruszyły. (22)

Niemniej cały wieczór ogromnie go wyczerpał i pozostawił wrażenie chaosu, który odzwierciedla poniższy opis, mieszający rzeczy istotne i zupełnie drugorzędne:

> Kiedy sobie poszli, wszystko utonęło w szczęku sztućców, szmerze rozmów, w parze unoszącej się znad talerzy i gęstym dymie tytoniowym. Docierały już do mnie tylko osobne fragmenty jakiejś twarzy lub gestu, jakby wydzielając się z otaczającej mnie mgły, zwłaszcza trzęsącej się żółtej, kościstej głowy mamy mojej macochy, która dbała o talerze, a potem uniesionych w geście protestu dłoni wujka Lajosa, kiedy nie chciał mięsa, ponieważ to wieprzowina[22] i zakazuje mu religia; pucołowatych policzków siostry macochy, ruszającej się szczęki i łzawiących oczu; później niespodziewanie uniosła się różowo w krąg światła lampy łysa czaszka wujka Viliego i słyszałem urywki jego nowych optymistycznych wywodów; [...]. (26)

21/ I. Kertész *Los...*, s. 24. Dalsze cytaty według tego wydania z podaniem strony w nawiasie.

22/ Podanie wieprzowiny w tej żydowskiej rodzinie uprzytamnia stopień jej zasymilowania, fakt niezwykle istotny dla zrozumienia postawy Gyurki.

Wpojone chłopcu wartości moralne będą przez długi czas wpływały na jego ocenę sytuacji lub osób, niezależnie od ich przynależności do węgierskiej czy też żydowskiej społeczności. W lecie 1944 Gyurka wraz innymi Żydami udającymi się do pracy zostaje wysadzony z autobusu i czeka na uformowanie się pokaźnej grupy, której dorośli członkowie przeczuwają niebezpieczeństwo. Uczucie szacunku, który chłopiec żywi dla policjanta jako reprezentanta prawa zostaje wzmocnione przez fakt, że policjant nie przyjmuje łapówki od jednego z zatrzymanych. W tej sytuacji Gyurka traktuje ewentualną ucieczkę jako zdradę, chociaż widzi, że niektórzy tak czynią. Ponadto zgromadzenie Żydów na terenie cegielni pod Budapesztem jest dla Gyurki i jego rówieśników czymś w rodzaju przygody, jest to w każdym razie wolny od pracy dzień i chłopiec, który przedwcześnie opuścił szkołę opisuje to następująco:

> Otoczyliśmy go [policjanta] beztrosko, ze śmiechem, niczym nauczyciela na jakiejś wycieczce, on zaś stal wśród nas z zamyśloną miną, wciąż gładząc podbródek. (46)

Gyurka nie może uwolnić się od autorytetów; nauczyciel, policjant, rabin cytujący Stary Testament, odgrywają tę rolę.W chwili pojawienia się członków Rady Żydowskiej, proponującej natychmiastowe, „dobrowolne" zgłoszenie się na wyjazd do Niemiec na roboty, uważa to za bardzo interesującą możliwość. „Szkolna wycieczka" przemienia się niespodziewanie w podróż za granicę. Gyurka zaczyna się identyfikować ze wspólnotą żydowską i zaznacza, że „nie trzymała mnie tu nawet specjalnie miłość do ojczyzny" (s. 21). A jednak tuż przed opuszczeniem kraju ponownie ci „inni", Węgrzy, zaapelują do węgierskości transportowanych do Niemiec Żydów. Żandarm na granicy zaproponuje zsyłanym, aby oddali mu pieniądze lub inne wartości, które jeszcze posiadają, motywując:

> Tam gdzie jedziecie – zauważył – nie będą wam już potrzebne. – A to, co zachowamy przy sobie, i tak nam odbiorą Niemcy, zapewniał. – Więc [...] czemu nie miałyby się raczej dostać w węgierskie ręce? [...] Przecież w końcu wy też jesteście Węgrami! (75-76)

Gdy jednak więźniowie chcą za kosztowności dostać najpierw wodę, żandarm się nie zgadza, i wybucha wściekłością:

> Parszywe żydlaki, dla was nawet najświętsza sprawa to tylko interes. [...] To sobie pozdychajcie bez wody! (76)

To „pożegnanie z ojczyzną" jest w tekście epizodem przełomowym, lecz nie jest definitywnym zerwaniem z krajem, w którym Gyurka się urodził i wychował. Węgierskość, z której został ograbiony, zostanie mu przypomniana w Buchenwaldzie, gdzie zostanie oznaczony literą U (Ungarn). A po oswobodzeniu z obozu, Gyurka zdecyduje się na powrót do Budapesztu, z nienawiścią w sercu. Przypomnijmy dla porównania, że Eliezer, podobnie jak sam Wiesel, nie wraca do „ojczyzny". Autor, akcentując swoją żydowskość napisał pierwszy utwór w języku jidysz, bo, w przeciwieństwie do zasymilowanych węgierskich pisarzy żydowskiego pochodzenia, władał tym językiem.

Gyurka Köves zostaje najpierw przywieziony do Oświęcimia, gdzie pozostaje trzy dni, a następnie wywieziony do Buchenwaldu i obozu pracy w Zeitz. Przez rok przystosowuje się do życia w obozie. Narracja powieści przebiega w tym samym, *quazi*-akceptującym tonie wtajemniczania. Ważnym elementem w tym procesie jest przyswajanie sobie „nowomowy"; bohaterowie Borowskiego już ją opanowali[23], u Kertésza terminy typowe dla obozu i panującej w nim hierarchii są przez Gyurkę wyjaśniane explicite, bo chłopiec niejako uczy się nowych słów:

> [...] z wolna okazało się, [...] że ten komin naprzeciwko to tak naprawdę wcale nie fabryka, tylko „krematorium", to znaczy piec do spalania, jak nam wyjaśniono znaczenie tego słowa. (110)

Ważnym zabiegiem semantyczno-stylistycznym, gwarantującym spójność tekstu, jest ciągłe powtarzanie zwrotów typu: „rzecz jasna", „oczywiście", „naturalnie", „to zrozumiałe". Gyurka bowiem musi sobie bez przerwy nowe sprawy wyjaśniać i jest jak uczeń, który cieszy się, że znowu coś pojął, że coś jest „z grubsza jasne". To „pojmowanie" rozciąga się również na nazistowski sposób rozumowania; przy sortowaniu więźniów Gyurka przejmuje punkt widzenia lekarza i sam na to zwraca uwagę:

> I tak, patrząc okiem lekarza, nie mogłem nie zauważyć, ilu jest wśród nas starych lub z innych powodów nieprzydatnych ludzi. (90)

Ta autorefleksja, zrozumiała w przyjętej konwencji, uzmysławia zarazem jej słabą stronę, tekst jest niekiedy przeładowany zbędnymi, w moim odczuciu, eksplikacjami[24].

Językiem ojczystym Gyurki jest węgierski, co w pewnych okolicznościach konfrontuje go ponownie z węgierskością, jak na przykład przemowa więźnia-tłumacza, przekazującego życzenia Herr Oberscharführera:

> [...] w tej chwili po raz pierwszy sam przeżyłem tę tak często wspominaną radość na dźwięk swojskiej węgierskiej mowy na obczyźnie: stałem zatem naprzeciw rodaka. (94)

Ta spontaniczna reakcja z początku pobytu w obozie zmienia się w świadome odrzucenie jakiejkolwiek więzi z Węgrami, w przeciwieństwie do kolegi Gyurki, Bandi Citroma, który pyta o nowiny z Budapesztu. Węgierskość funkcjonuje tylko jak „los utracony", żydowskość natomiast, jako „los narzucony", zostaje zaakcep-

---

23/ Wydania tekstów Borowskiego zawierają tak wiele przypisów, aby nieuświadomionym czytelnikom ułatwić lekturę (Zob. T. Borowski *Pisma wybrane*, oprac. A. Werner, Wrocław 1991).

24/ Por. opis starej Żydówki, którą obserwuje Tadeusz czekając na Marię. Jego sposób postrzegania zdradza mimowolnie przejęty od nazistów sposób traktowania Zyda jako cennego lub bezwartościowego obiektu. „Świszczący szept wydobywał się z gardła wraz z oddechem. Dwa masywne złote rzędy zębów błyszczały w ustach, zdawało się, że klapnęły, niemalże zadźwięczały" (T. Borowski *Utwory*..., s. 159).

towana w całym jej tragizmie. Kövers, pozbawiony domu i ojczyzny, utożsamia się ze wspólnotą obozową, obóz staje się domem i ojczyzną, czego przykładem jest szczere westchnienie chłopca, wracającego z Zeitz do Buchenwaldu:

> [...] chciałoby mi się jeszcze trochę pożyć w tym pięknym obozie koncentracyjnym. (192)

O „pięknie" obozu była mowa wcześniej; dla czytelnika polskiego uwagi o „życiu towarzyskim" w obozie, o boisku sportowym, o ogródkach warzywnych i kwiatach przywodzą na myśl opowiadanie *U nas, w Auschwitzu...*, którego tytuł oddaje to samo uczucie, z tą samą gorzką ironią, co powyższy cytat.

Kertész z całą świadomością przedstawił mechanizm ulegania przemocy, akceptacji obozu śmierci w imię jakiejkolwiek egzystencji. Ogromna ilość motywów tematycznych i w ogólnym sensie wymowa tego utworu są identyczne z opowiadaniami Borowskiego.

Zakończenie powieści jest umotywowaniem jej powstania. Wymowny jest fakt, że po powrocie do Budapesztu pierwszą osobą, którą Gyurka chce odwiedzić nie jest matka, ani macocha, ale towarzysz z obozu-domu Bandi; okazuje się, że on (jeszcze) nie wrócił. Gyurka nie potrafi rozmawiać z innymi, „niewtajemniczonymi", odrzuca w jego odczuciu nieadekwatną metaforę dziennikarza, który namawia go do napisania wspólnie reportażu „o piekle obozów":

> [...] ja mu na to, [...] że piekło każdy może sobie wyobrażać na swój sposób i jeśli o mnie chodzi, to potrafię sobie wyobrazić tylko obóz koncentracyjny, bo obóz trochę znam, piekła natomiast nie. (253)

Powieść Kertésza jest próbą oddania doświadczenia obozowego inaczej, niż ci, którzy go sobie wyobrażają z zewnątrz. Nawiązuje zarazem do innych tekstów o Zagładzie, borykających się z dylematem, jak opisać Holocaust. Jest autentycznym, uzupełniającym sprawozdaniem, bo jak powiedział Kertész w wywiadzie z września 2003 roku:

> Historia człowieka jest przeważnie niema, dopóki jej nie opowiemy lub nie napiszemy, ale spisana przebiera różne formy.[25]

Świadomie lub nieświadomie Kertész nawiązuje do cytowanego jako motto tekstu Paul de Mana.

Model narracyjny *Kadyszu*

Powieść *Kadysz za nienarodzone dziecko* przypomina pod pewnymi względami *Los utracony*; jest to również fikcja pierwszoosobowa, protagonistą jest oznaczony wyłącznie inicjałem pisarz B, Żyd, który przeżył Oświęcim i dla którego to doświadczenie okazało się decydujące o całym jego życiu. Świadomość dojrzałego człowieka, a ponadto pisarza determinuje styl powieści, która jednak jest relacją

[25] I. Kertész *Rozmowa z pisarzem w Berlinie*, „Népszabadság" [„Wolność Ludu"], 6 września 2003.

nie tyle o samym Holocauście, co o jego skutkach. Pisarz B nie jest w stanie zamknąć swych przeżyć w Oświęcimiu jako przeszłości i rozpocząć nowego życia. Jego małżeństwo z młodą i piękną Żydówką kończy się rozwodem, bo B nie zgadza się na dzieci, które w jego odczuciu zostałyby urodzone tylko po to, aby zginąć. B odrzuca boski nakaz o prokreacji, bardzo istotny dla społeczności żydowskiej, która czeka na przyjście Mesjasza. B odrzuca w ogóle obraz Boga Ojca, wypowiadając następującą herezję:

> I jeżeli twierdzenie, że bóg to zgloryfikowany ojciec, jest prawdziwe, to mnie bóg objawił się pod postacią obozu w Auschwitz, [...]. (145)

Powieść zaczyna się od stanowczego, pełnego pasji „nie!", skierowanego do towarzyszącemu B na przechadzce doktora Oblátha, filozofa i tłumacza, na jego pytanie, czy B ma dzieci. Jest to to samo „nie", które B powtarzał wielokrotnie swej żonie, zanim go definitywnie opuściła. Doświadczenie obozu koncentracyjnego jest w narracji B przedstawione w sposób zupełnie odmienny, niż w *Losie utraconym*; B bardzo pobieżnie wspomina pewne szczegóły, znane czytelnikowi skądinąd; ten proceder można również uznać za wyzwanie dla czytelnika. „Auschwitz" jest w narracji B symbolem zła i dowodem nieobecności Boga, a zarazem oskarżeniem wobec całej cywilizacji i kultury europejskiej. W jednym z wywiadów Kertész powiedział, że świadomie napisał książkę, która bulwersuje czytelnika. W wywodach erudyty B pobrzmiewają sformułowania Adorno i Horkheimera, skrajność jego ocen jest zaskakująca i dyskusyjna, a jednak zmusza do zastanowienia. Na przykład, polemizując z heglowską interpretacją rozwoju historii, B dokonuje swoistego rozumowania *ad absurdum*:

> [...] wytłumaczyć nie można by było właśnie niezaistnienia obozu w Auschwitz, zatem Auschwitz już od dawien dawna, kto wie, od ilu stuleci, wisi w powietrzu [...]. Historia powszechna to obraz i dzieło rozumu (cytat zaczerpnięty z H.), postrzegać bowiem świat jako cykl przypadków byłoby niegodziwą wizją świata (cytat ze mnie), nie zapominajmy więc: Kto patrzy na świat racjonalnie, na tego świat też patrzy racjonalnie: istnieje sprzężenie zwrotne – powiedział H., nie H., wódz i kanclerz, ale H., wielki prorok wszelkiego rodzaju wodzów i kanclerzy i innych utytułowanych uzurpatorów, [...]. [26]

Pomimo analogii i zależności od istniejących studiów filozoficzno-socjologicznych i historycznych, Kertész stworzył przekonujący język człowieka, nie potrafiącego uwolnić się od swej traumy, dotkniętego nie przynoszącym ulgi „niemożliwym do opanowania przymusem mówienia" (8) i – dodajmy – pisania[27]. Struktura powieści i jej styl oddają niemal dosłownie freudowską diagnozę: powtarzanie się pewnych sekwencji tekstu ma na celu uzmysłowienie psychicznego urazu, rozbu-

---

[26] I. Kertész *Kadysz*..., s. 50-51. Dalsze cytaty według tegoż wydania z podaniem strony w nawiasie.

[27] Por. uwagi na ten temat w artykule A. Ubertowskiej *Aporie, skandale, wyrwy w tekście. Etyka opowieści o Zagładzie*, „Teksty Drugie" 2002 nr 1-2, s. 128.

dowane konstrukcje zdaniowe i dygresje podkreślają ten zamierzony efekt. Cały tekst robi wrażenie wielkiego monologu, którego wymowę pewna część krytyki była skłonna przypisać bezpośrednio Kertészowi[28], powołując się również na jego eseje i wywiady, co nie jest zupełnie bezpodstawne. Dopiero jeden z monografistów Kertésza, György Vári, wskazał trafnie i błyskotliwie, że pewne wkomponowane w tekst B wypowiedzi innych (na przykład doktora Oblátha i żony) relatywizują tekst powieści jako całości. Powołując się na Bachtina, badacz przedstawił ciekawe studium porównawcze *Kadyszu* z *Notatkami z podziemia* Dostojewskiego[29]. Nie kwestionując prawomocności porównań Váriego, byłabym skłonna szukać dla intertekstualności *Kadyszu* tekstów bliższych współczesności, i biorąc pod uwagę zarówno procedery stylistyczne, jak również psychiczne aberracje postaci, proponuję powieści Thomasa Bernharda jako punkt odniesienia[30].

Pisarz austriacki stworzył w swoich powieściach styl, którego cechą charakterystyczną jest powtarzanie się pewnych fragmentów tekstu, przypominających niejako te treści, które w trakcie asocjacyjnej i pełnej dygresji narracji znalazły się na drugim planie. Postaci w powieściach Bernharda są równie obsesyjnie jak B zaabsorbowane jakąś ideą, skłonne do autodestrukcji i wiodą żywot zupełnie niecodzienny (na przykład Konrad z *Das Kalkwerk*, albo genialny pianista Glenn Gould, z *Der Untergeher*). Ten model narracji adaptuje Kertész dla swego równie niezwykłego bohatera. Mamy prawo przypuszczać, że wspomniany wyżej węgierski postmodernizm zainspirował pisarza, aby wprowadzić do powieści elementy intertekstualne. B ma również w swym barokowo przeładowanym stylu pewne punkty zaczepienia, które spajają ten ogromny monolog o charakterze raczej eseistycznym. Wspomnieć należy o przynajmniej trzech takich fragmentach, przewijających się w tekście jak refren. Pierwszy, otwierający powieść okrzyk „nie!", pojawia się z komentarzem w różnych wariantach: „- odpowiedziałem bez namysłu, gwałtownie, szybko i jakby instynktownie"(7, 13). Jak trudne i bolesne jest to „nie", czytamy dalej:

> Nie! – zaskowyczało we mnie, zawołało to coś gwałtownie i szybko, a mój skowyt cichł powoli, [...]. (22)

B wspomina, kiedy wykrzyknął „nie" swojej żonie, której „instynkt życia" nie był w stanie odwieść go od przekonania, że bycie Żydem „oznacza wyrok śmierci", a w związku z tym płodzenie żydowskich dzieci jest morderstwem. Postać żony, tak jak mu się utrwaliła w momencie poznania, przewija się przez cały tekst, również

28/ Taką interpretację przedstawia P. Szirák *Kertész* ..., s. 132-133.

29/ Por. Gy. Vári *Kertész Imre*..., s. 106-131.

30/ Intertekstualność *Kadyszu* charakteryzują następujące twierdzenia Głowińskiego: „Odwołanie intertekstualne jest zawsze odwołaniem zamierzonym, [...] jest strukturalnym elementem tekstu." M. Głowiński *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki" 1986 z 4, s. 85. Erudyta B cytuje wprawdzie wielu pisarzy, ale m.in. również Thomasa Bernharda.

w tych fragmentach, gdy jest ona już „cudzą żoną". Jej obraz zawiera porównanie do fal, wiążąc się z rytmicznym „przypływem pamięci", który ten poetycki opis przywołuje:

> [...] szła po zielononiebieskim dywanie, jak gdyby kroczyła po morzu, zwycięsko i trwożnie, w moim kierunku, [...]. (37, 48, 147)

Nie tylko żona, ale również nienarodzone dziecko, jest powracającą fantazją, odrzuconą możliwością, od której nie sposób się uwolnić:

> [...] ujawniło się we mnie coraz wyraźniejsze pytanie – czy byłabyś ciemnooką dziewczynką? z bladymi plamkami piegów wokół noska? czy upartym chłopczykiem? z wesołymi, świdrującymi oczkami jak szaroniebieskie kamyczki? (22, 40)

Powieść kończy się zaskakującą pointą, wyobrażone, lecz nienarodzone dziecko pojawia się w dwu postaciach.

> W tamtych latach odezwała się do mnie moja żona. I raz, kiedy czekałem na nią w naszej kawiarence, w nadziei, że teraz też przyniesie mi recepty, weszła, trzymając za rękę dwójkę dzieci. Ciemnooką dziewczynkę z bladymi plamkami piegów wokół noska i upartego chłopczyka z wesołymi, świdrującymi oczkami jak szaroniebieskie kamyczki. (154)

Zdruzgotany tą konfrontacją B formułuje swe uczucia i pogmatwane myśli apelując do wartości, które poprzednio odrzucił; jego ostatnie zapisane słowa są modlitwą, w której prosi o śmierć, ostatnim słowem tekstu jest „Amen". Ten nagły zwrot łączy się jednak z tytułem powieści, *kadysz* jest bowiem tradycyjną żydowską modlitwą, odmawianą przy pogrzebie, której struktura, przez charakterystyczne dla niej powtarzanie się fragmentów tekstu, nawiązuje do kompozycji powieści[31]. Końcowe partie utworu zawierają jeszcze jeden znaczący element: opisując swe rozpaczliwe miotanie się po mieście B ucieka się do znamiennego porównania:

> Pod nogami słyszę szum kanałów, jak gdyby brudny nurt moich wspomnień chciał wyrwać się z koryta i porwać ze sobą. (155)

Nie sposób nie zauważyć, że obraz ten kontrastuje z opisem żony; „zielononiebieska", otwarta przestrzeń morza jest przeciwstawiona zamkniętej w kanałach, „brudnej, ciemnej, czarnej wodzie". Wzniosłość obrazu żony, „kroczącej po morzu", potęguje asocjacja z utrwalonym w chrześcijańskiej kulturze europejskiej obrazem Jezusa, zachęcającego do wkroczenia na fale jeziora. I ona jest jemu posłuszna; podejmując akt prokreacji podporządkowuje się z ufnością woli boskiej. Pragnienie B, aby „zanurzyć się choćby w ten ciemny nurt czarnej wody"(155) jest w tym kontekście definitywną relatywizacją jego postawy.

31/ Monografista Vári, który jest także rabinem, uważa tę zbieżność za proceder wyłącznie formalny. Badacz jest zdania, że blasfemiczny monolog B nie ma nic wspólnego z modlitwą.

Artur PEŁKA

Shoah w austriackiej pamięci zbiorowej na przykładzie *Stecken, Stab und Stangl* Elfriede Jelinek[1]

Elfriede Jelinek – austriacka pisarka żydowskiego pochodzenia – znana jest w Polsce głównie dzięki powieści pt. *Pianistka*[2]. Niedawna ekranizacja tej powieści, dokonana przez Michaela Haneke, niewątpliwie dodatkowo spopularyzowała nazwisko autorki. Jednak recepcja jej dzieła dramatycznego – choć trzeba przypomnieć, że cztery sztuki Jelinek zostały już przetłumaczone na język polski[3] – wydaje się być bardzo nikła. Autorka uważana jest – nie tylko w Polsce – przede wszystkim za skandalizującą feministkę. Tymczasem jej twórczość równolegle z wątkiem feministycznym dokonuje nieustannego rozrachunku z faszyzmem. Przywołując prawdę o ludobójstwie, autorka wplata ją prowokacyjnie w aktualne konteksty, obnażając w ten sposób zarówno fakt niedostatecznego rozliczenia zbrodni hitlerowskich jak i współczesne przejawy kontynuacji ideologii faszystowskiej – głównie w austriackiej przestrzeni publicznej.

Typową dla Jelinek literacką egzemplifikację pamięci Shoah stanowi, niepublikowany dotąd w Polsce, wydany w 1995 roku i wystawiony z ogromnym powodzeniem rok później w Hamburgu, tekst dramatyczny *Stecken, Stab und Stangl*[4]. Utwór

---

1/ Tekst jest zmienioną wersją referatu wygłoszonego na konferencji zatytułowanej *Pamięć Shoah – współczesne reprezentacje*, która odbyła się w Łodzi w maju 2003 roku.

2/ E. Jelinek *Pianistka*, przeł. R. Turczyn, Warszawa 2001.

3/ *Choroba albo współczesne kobiety*, przeł. M. Zeller, „Dialog" 1994 nr 6, s. 24-66; *Co się zdarzyło, kiedy Nora opuściła męża albo podpory społeczeństw* (przeł. D. i K. Sajewscy), *Clara S.* (przeł. S. Lisiecka), *Zajazd albo tak czynią wszyscy* (przeł. D. i K. Sajewscy), w: E. Jelinek *Nora, Clara S., Zajazd*, red. M. Sugiera, A. Wierzchowska-Woźniak, Kraków 2001.

4/ Pierwsze wydanie sztuki w „Manuskripte" 1995 nr 129, s. 7-26. W niniejszym artykule przytaczam cytaty we własnym tłumaczeniu z przerobionej wersji sztuki opublikowanej

ten w zamyśle autorki stanowi „rodzaj epitafium"[5] dla ofiar spektakularnego zamachu o podłożu rasistowskim.

4 lutego 1995 roku nieznani sprawcy ustawili w pobliżu osiedla baraków w austriackim Oberwart osadzoną na palu tablicę z napisem „Romowie z powrotem do Indii!", do której przytwierdzony był material wybuchowy. Przy próbie usunięcia rasistowskiego napisu, w wyniku eksplozji śmierć poniosło czterech młodych Romów. Zbrodnia ta miała skandaliczne konsekwencje. Chociaż jej związek z serią zamachów bombowych skierowanych głównie przeciwko cudzoziemcom, a dokonywanych w owym czasie w Austrii i Niemczech przez tzw. „Bajuwarską Armię Wyzwolenia" był ewidentny[6], bezpośrednio po odnalezieniu zwłok austriacka policja przeszukiwała domy ofiar, tak jakby tam spodziewano się znaleźć dowody winy. Dodatkowo – znana ze swoich nacjonalistyczno-populistycznych haseł Partia Wolnościowa (*die Freiheitlichen*)[7] z Jorgiem Haiderem na czele próbowała zbagatelizować tę zbrodnię, propagując pogłoski o rozrachunkach na tle kryminalnym między samymi Romami. Ta perfidna manipulacja, czyniąca z ofiar podejrzanych, została zresztą podchwycona przez część austriackich mediów. Całymi miesiącami austriackie organy ścigania nie były w stanie – lub nie chciały – wpaść na trop sprawców, co wywołało protesty wśród części austriackich intelektualistów. Między innymi właśnie Elfriede Jelinek zareagowała stanowczo dwoma wypowie-

---

w tomie zbiorowym: E. Jelinek *Stecken, Stab und Stangl; Raststätte; Wolken. Heim; Neue Theaterstücke*, Reinbek bei Hamburg 1997, s. 15-68.

5/ E. Jelinek *Mehr Haß als Liebe*, w: E. Grohotolsky (wyd.) *Provinz sozusagen: Österreichsche Literaturgeschichten*, Graz i Wien 1995, s. 63-76, tu s. 75.

6/ Od końca 1993 r. wysyłano na terenie Austrii – i stamtąd do Niemiec – bomby w przesyłkach pocztowych, adresowane do cudzoziemców bądź osób publicznych występujących przeciwko neofaszystowskim i rasistowskim tendencjom. Do zamachów tych przyznawała się za każdym razem organizacja terrorystyczna określająca się mianem „Bajuwarskiej Armii Wyzwolenia" (*Bajuwarische Befreiungsarmee*). Chociaż nikt nie przyznał się oficjalnie do zamachu w Oberwart, jego przebieg – jak i konstrukcja samej bomby – wykazywały ewidentne podobieństwo do okoliczności innych zamachów dokonywanych w tym czasie przez „Bajuwarów". Więcej na temat zamachu w Oberwart w: A. Pełka *„Roma zurück nach Indien" oder Wie man eine Autorin vertreibt*, w: S. Feuchert (wyd.) *Flucht und Vertreibung in der deutschen Literatur*, Peter Lang 2001, s. 249-264. Szczegółową dokumentację dotyczącą działalności terrorystycznej BBA znaleźć można na stronie internetowej Jelinek, która *notabene* również otrzymała swego czasu od BBA list z pogróżkami: http://ourworld.compuserve.com/homepages/-elfriede (14.05.2003).

7/ Tzw. „Wolnościowcy" (działający od 1955 do 1995 r. pod nazwą *Freiheitliche Partei Österreichs*) stali się wraz z przejęciem władzy przez Jörga Haidera w 1986 r. „autorytarną partią pod przywództwem jednego wodza, w której dominować zaczęły ideologicznie ekstremalnie prawicowe, niemiecko-nacjonalistyczne siły, nie odżegnujące się jednoznacznie od ideologii narodowego socjalizmu." Cyt. za: B. Bailer, W. Neugebauer *Die FPÖ: Vom Liberalismus zum Rechtsextremismus*, w: *Handbuch des österreichischen Rechtsextremismus*, wyd. przez *Stiftung Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes*, Wien 1993, s. 327-429, tu s. 367.

dziami opublikowanymi w austriackiej prasie, gdzie zaprotestowała przeciw „heroizacji sprawców zbrodni"[8]. Kilka miesięcy po rasistowskim skrytobójstwie powstał tekst dramatyczny *Stecken, Stab und Stangl*, by – jak oświadczyła Jelinek – „przemówić za tymi, którzy mówić nie mogą i tymi, których języka nie rozumiemy"[9].

Utwór ten stanowi przede wszystkim literacki nekrolog ku czci zamordowanych, zarazem jest rodzajem dokumentu, rejestrującego okoliczności mordu i jego społeczny rezonans. Jednocześnie dramat Jelinek wydaje się być jak gdyby zapisem osobistego dochodzenia autorki, doszukującej się korzeni tej zbrodni.

Tytuł tekstu – w wolnym tłumaczeniu *Kij, laska, drąg*[10] – jawi się jako sugestywny mikrokosmos dramatyczny. Przywołany w tytule łańcuch znaków prezentuje się na pierwszy rzut oka, z racji powinowactwa semantycznego jego elementów, jako infantylno-zabawowy konstrukt, który poprzez aliterację przywodzi na myśl dziecięcą wyliczankę. Jednakże, mimo pozornej banalności, znaki te urastają do swego rodzaju hyperboli, w której rymie pobrzmiewa niemieckie *Staat* – państwo – a początkowe litery trzech słów tytułu wywołują skojarzenie z formacją SS. Przy próbie rozszyfrowania tytułu interpretujący staje przed problemem rozdźwięku między znaczeniem poszczególnych słów a ich sensem, związanym z tak czy inaczej pojętym kontekstem. Wymienione przez autorkę w tytule nazwy przedmiotów posiadają szeroki zakres znaczeniowy. Mamy tu więc do czynienia zarówno z podporą pielgrzymującego lub chromego, prymitywną bronią jak i symbolem władzy. Ich sens ujawnia się dopiero jako efekt określonego dyskursu. Marlene Streeruwitz – także znana pisarka austriacka – zwraca uwagę na ewidentny związek tytułu dramatu Jelinek z nurtem krytyki feministycznej:

> W odniesieniu do wymienionych przedmiotów chodzi w końcu o instrumenty mniejszej lub większej represji, dyscypliny i porządku, królowie, biskupi, prorocy i papieże noszą wspaniale laski swojego dostojeństwa z tych samych powodów co źli, otyli chłopcy w szkole, pasterze i gwałciciele.[11]

Streeruwitz interpretuje te przedmioty jako insygnia patriarchalnej władzy, która objawia się nie tylko w przemocy psychicznej, lecz także fizycznej. Teza Streeruwitz wydaje się być uzasadniona, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę całą twórczość Jelinek, obnażającą nieustannie wszechpanujący, jej zdaniem, fallogo-

---

8/ E. Jelinek *Die Schweigenden*, „Der Standard", 16.02.1995, s. 29. Por. także: E. Jelinek *Leserbrief* „Profil" 1995 nr 26.

9/ E. Jelinek, S. Carp *Tobsüchtig wegen der Verharmlosung*, „Schauspielhaus-Magazin" (Hamburg), marzec/kwiecień 1996, s. 6.

10/ Słowa tytułu oznaczać mogą również: pręt, tyczkę, sztab wojskowy, pałeczkę sztafetową oraz pastoral.

11/ M. Streeruwitz *3000 Jahre Sachertorte. Oder: „Darf's ein bisserl mehr sein?"*, w: D. Bartens, P. Pechmann (wyd.), *Dossier extra. Elfriede Jelinek*, Wiedeń i Graz 1997, s. 253-256, tu s. 256.

centryzm. Tytuł utworu skrywa za przedmiotami o fallicznym kształcie konkretną męską trójkonfigurację. Tworzą ją kolejno: przywołany przez biblijny cytat pasterz z 23 Psalmu Dawida[12]; używający pseudonimu Staberl, radykalnoprawicowy dziennikarz populistycznego, jednego z najpoczytniejszych w Austrii, dziennika o nazwie „Krone"[13] oraz Franz Stangl – komendant obozu koncentracyjnego w Treblince[14]. W ten sposób tytuł dramatu łączy przewrotnie tradycję judeochrześcijańskiego patriarchatu ze zbrodniami nazistowskimi i neofaszystowskimi tendencjami współczesności. Morderstwo czterech Romów w Oberwart usytuowane zostaje tym samym w szerokim społeczno-historycznym kontekście. Tło tego rasistowskiego zamachu jawi się jako mieszanka przeszłości i teraźniejszości, wskazując swego rodzaju tradycyjną mentalność, której przedstawicielami Jelinek ostentacyjnie czyni obu Austriaków – Stangla i Staberla. Polityczny kontekst eksponowany jest dodatkowo poprzez motto utworu, będące cytatem z wypowiedzi Haidera, bagatelizującego oberwarcki zamach: „Kto mówi, że nie chodziło tam o interesy z bronią, mafię samochodową lub o narkotyki"[15].

Poprzez ten cytat wyeksponowana zostaje warstwa dokumentarna utworu. Opierając swój tekst na faktach i wykorzystując w nim autentyczne wypowiedzi, autorka nawiązuje do konwencji zaangażowanego politycznie teatru dokumentarnego, rozszerzając jednocześnie jego ramy o elementy przypisywane estetyce postmodernistycznej. Podczas gdy w tego typu teatrze podstawą było artystyczne przedstawienie faktów z zaangażowanym gestem, u Jelinek materiał faktograficzny łączy się z pustymi frazesami i grami słownymi, po które autorka sięga ze sceptycyzmem i ironią[16].

Utwór jawi się jako intertekstualna konstrukcja, łącząca fragmenty różnych tekstów kultury wysokiej i popularnej w literacki kolaż. Części składowe tej mo-

---

12/ Por. Ps 23, 4: „Pan jest moim pasterzem, nie brak mi niczego./ [...] Twój kij i Twoja laska/ są tym, co mnie pociesza". Wszystkie cytaty z biblii w tym artykule pochodzą z: *Pismo Swięte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. zespół biblistów polskich, Poznań i Warszawa 1980.

13/ Por. G. Botz *„Neonazismus ohne Nazi?" Eine Fallstudie über NS-Apologetik in der „Neuen Kronen Zeitung"*, w: *Handbuch...*, s. 506-527.

14/ W przekładzie polskim ukazały się niedawno rozmowy z Franzem Stanglem: G. Sereny *W stronę ciemności. Rozmowy z komendantem Treblinki*, przel. J.K. Milencki, Warszawa 2002.

15/ Cytowana przez autorkę jako motto utworu (s. 15) wypowiedź Haidera opublikowana została w jego partyjnym organie „Kärntner Nachrichten" 27.07.1995 r.

16/ Choć Jelinek wciąż uważana jest za wysoce zaangażowaną politycznie autorkę, w twórczości jej coraz bardziej zarysowuje się zwątpienie w skuteczność działań pisarzy. W tym sensie mówi ona o własnej „niemocy, by cokolwiek zmienić i jedynej jeszcze możliwości bycia subwersywnym w materii językowej". Cyt. za: E. Jelinek, R. Bucheli *Zwischen Lehrstück und Ästhetik des Dadaismus*, „Neue Züricher Zeitung", 25.03.1996, s. 25.

zaiki można zidentyfikować albo jako dosłowne cytaty albo jako mimikrę[17]. W ten sposób autorka uprawia subwersywną grę z językiem, stawiając pod znakiem zapytania usankcjonowane społeczną konwencją sensy.

Postaci *Stecken, Stab und Stangl* budujące swoje kwestie z gotowego materiału językowego są maksymalnie odpersonalizowane. Podział ról jest tutaj sprawą drugorzędną. Symptomatyczny jest tu zarówno brak spisu *dramatis personae* jak i nazwanie postaci otwierającej dramat – JEDNA Z WIELU, OBOJĘTNIE KTO. Mówiący są wprawdzie rozróżniani jako MĘŻCZYZNA i KOBIETA lub też ze względu na miejsce akcji – supermarket z ogromną ladą – jako KLIENT, KLIENTKA czy OCZEKUJĄCA, lecz mimo pozornego zróżnicowania kwestie przez nich wypowiadane nie wskazują na jakąkolwiek odmienność postaci. Ich tożsamość stawiana jest pod znakiem zapytania aż do całkowitego jej zatarcia: „Niech pan nam powie na pana miejscu panie Stab! Ach przecież, ja sam nim jestem!"[18]. Jedyna postać w tej grupie, która posiada nazwisko, prezentuje się niczym sklonowana:

> RZEŹNIK: Droga Pani Margit, nazywam się Stab.
> PANI MARGIT: Co? Myślałam, że Stab to ten facet tam z tylu.
> RZEŹNIK: On też się tak nazywa. Mamy tutaj, oprócz mnie, jeszcze cały sztab panów Stab do dyspozycji.[19]

Pan Stab, występujący także jako Rzeźnik, dominuje zdecydowanie nad akcją dramatyczną. Wyposażony jest zresztą w, mogący się kojarzyć z antycznym tyrsem, rekwizyt kij-pałkę, która służy mu zarówno za narzędzie restrykcji, jak i przyrząd do wskazywania na szkolnej tablicy. Stab jest więc koryfeuszem, stróżem porządku i komentatorem w jednej osobie, a jako Rzeźnik-Wędliniarz wciela się zarazem w rolę Hanswursta – Jasia Kiełbasy. Staberl to wszakże komiczna figura rodem ze starowiedeńskiego *Volkstheater*. Inaczej jednak niż jego jowialny prototyp blazen-Staberl[20], Stab w dramacie Jelinek nie ogranicza się do rubasznych inter-

---

17/ Margarete Kohlenbach rozróżnia w sposobie cytowania przez Jelinek „zapożyczenia cytatów, ich parafrazy oraz semantyczne neologizmy, które wykorzystują wprawdzie zastany materiał językowy, lecz nie mają nic wspólnego z pierwotną wypowiedzią lub stają się wręcz jej przeciwieństwem". Cyt. za: M. Kohlenbach *Montage und Mimikry: Zu Elfriede Jelineks „Wolken. Heim"*, w: K. Bartsch, G.A. Höfler (wyd.), *Dossier 2. Elfriede Jelinek*, Graz i Wien 1991, s. 121-153, tu s. 128. Niektóre interteksty w *Stecken, Stab und Stangl* analizuje Manfred Mittermayer, w: tegoż *Von der Tiefe und von der Oberfläche: Gedanken zum Geschäft des Interpretierens – am Beispiel von Julian Schutting und Elfriede Jelinek*, „ide" (*Informationen zum Deutschunterricht*, Graz) 1996 nr 4, s. 34-49.

18/ E. Jelinek *Stecken...*, s. 26.

19/ Tamże, s. 27.

20/ Odnośnie tej komicznej postaci por.: H. Schenkel *Theaterdirektor Carl und die Staberl-Figur. Eine Studie zum Wiener Volkstheater vor und neben Nestroy*, Zürich 1986, szczególnie s. 146 i nast.

mediów, lecz przeradza się w autorytatywnego i despotycznego mistrza ceremonii tej post-volksdramatycznej staberliady.

Widowisko to jest mieszanką czarnej mszy i makabrycznego *show* medialnego, które odbywają się na stoisku mięsnym w supermarkecie. Miejsce akcji podkreśla konsumpcjonistyczne nastawienie postaci, zachęcających się wzajemnie – przez wypowiadane nieustannie hasła reklamowe – do zakupów, zamówień, posiłków i udziału w konkursach z nagrodami. Niczym czarodziejskie zaklęcie przywoływane jest, podczas tej permanentnej orgii konsumpcyjnej, wyrafinowane zdanie „Czy może być troszeczkę więcej?". Konsupcjonistyczna ideologia zostaje tutaj zdemonizowana, doprowadzona do absurdu i wreszcie sprzęgnięta z mordem:

> JEDNA Z KLIENTEK: Poproszę pól kilo mielonego, choć właściwie wcale go nie chciałam! O, tak, nie chciałam tego! Gdybym wcześniej o tym wiedziała, to bym tego nie chciała! A jeśli chciałabym tego, to dzisiaj w żadnym wypadku bym o tym nie wiedziała![21]

Sekwencja ta łączy bezpośrednio konsumpcjonizm z kontrowersyjnym pytaniem o odpowiedzialność i winę. Ofiary ludobójstwa stają się tutaj dosłownie – jak to w innym miejscu wyartykułowała Jelinek – „krwawymi wyrobami wędliniarskimi, położonymi na ladę rzeźnika"[22]. Klientela Wędliniarza ze *Stecken, Stab und Stangl* rzeczywiście bierze udział w perwersyjnej kanibalistycznej uczcie, zakamuflowanej przez swoisty *savoir-vivre*: „Czy wolno poczęstować mi Państwa jeszcze jednym trupem? Muszę wprawdzie uważać na linię, ale skosztuję jeszcze jednego!"[23].

Przywołując raz po raz okoliczności samego zamachu, a także konsekwencje z nim związane, tekst obnaża przy okazji socjalne położenie mniejszości cygańskiej, żyjącej w „walących się budach" i „niepasującej do szkół i szpitali". Przy tym pojawia się stereotyp „cygana-kryminalisty": „mordercy", który „wszystko musi wkładać do kieszeni"[24].

W tym kontekście Romowie – piętnowani jako Obcy, Inni – przeciwstawiani są powszechnie akceptowanym „prawdziwym Obcym"[25], czyli odwiedzającym Austrię turystom. Tych pierwszych wini się za bessę w austriackiej turystyce. W tym sensie INNY KLIENT tłumaczy: „Dlaczego zmalał więc u nas tak bardzo przypływ cudzoziemców? Nie pozostaje nam nic innego, jak zająć się najbardziej obcymi wśród nas"[26]. Także Natura dzielona jest tutaj na rodzimą – znaną i sielan-

---

21/ Jelinek *Stecken*..., s. 65.

22/ E. Jelinek *An uns selbst haben wir nichts*, w: L. Ponger (wyd.), *Fremdes Wien*, Klagenfurt/Celovec, Salzburg i Wien 1993, s. 11.

23/ E. Jelinek *Stecken*..., s. 43.

24/ Tamże, s. 19, 21, 29 i 39.

25/ Tamże, s. 46.

26/ Tamże, s. 36.

kową – i inną, obcą, a przez to niebezpieczną, która rozciąga się za wschodnią granicą Austrii: „Odtąd – bezgraniczne połacie Azji. Na lewo są Alpy"[27]. Azja łączy się tutaj z Indiami jako miejscem wypędzenia Romów i stanowi *locus horridus*, w którym „jest o wiele więcej chorób"[28], które w sposób naturalny powinny doprowadzić do fizycznego wyniszczenia Innych. Miejsce wygnania staje się zatem miejscem śmierci – i w ten sposób problem Innych staje się marginesem, supermarket zaś sednem egzystencji.

Dokonując rekonstrukcji zbrodni i szukając jej korzeni, Jelinek kieruje się archeologiczną dokładnością. Mord na czterech Romach jawi się przy tym wyraźnie jako zamaskowana kontynuacja hitlerowskiego ludobójstwa[29]. Przewodni motyw banalizacji śmierci Romów – jak i umierania w ogóle – sprzęgnięty jest tutaj z prawdą o Shoah, a raczej z jej stałym wymazywaniem z austriackiej pamięci zbiorowej. Zagłada pojawia się w tym dramacie na kilku płaszczyznach intertekstualnych. Prawda o krematoriach egzemplifikowana jest tutaj bądź poprzez traumatyczne, mgliste wizje „remizy" czy „garażu, dającego się hermetycznie zamknąć od zewnątrz, by nie ulatniał się gaz z wewnątrz"[30], bądź też przez dosłowne – jak się wydaje – cytowanie wypowiedzi komendanta Treblinki, Franza Stangla, które są prowokacyjnie ironizowane przez autorkę:

> Zabijanie było proste, większe trudności sprawiało palenie zwłok. Przede wszystkim szło zbyt wolno. Z drugiej strony wielkie stosy wydzielały taki smród, że cała okolica w promieniu wielu kilometrów była zanieczyszczona. Nocą widać było na kilka mil czerwoną lunę na niebie. Ale mimo to, łącznie w 46 muflach, komorach do spalania, można było, pracując nieprzerwanie 24 godziny na dobę spalić 4700 zwłok. Pytamy o nazwę miejscowości, gdzie produkowano te piece. Panie i Panowie, jeśli znacie odpowiedź, czekamy na wasze telefony![31]

Oprócz wspomnianych reminiscencji z Zagłady, w tekst dramatu wplecione zostały fragmenty wierszy Paula Celana. Liryka autora *Fugi Smierci* nawracająca obsesyjnie do Shoah, przybiera tu formę przekazu całkowicie pozbawionego swej pierwotnej istoty. Jakby przypadkowo i fragmentarycznie, choć nieustannie cytowana przez postaci, poezja ta jest tylko pozornym wyrazem zbiorowego sumienia narodu. Klientela stoiska mięsnego wydaje się być zainteresowana tylko nabywaniem dóbr i ich konsumpcją, stąd też wtrącane fragmenty wierszy Celana prowadzą do wniosku, że tak jak mieli się mięso, tak i Celan rozszarpywany jest na

---

27/ Tamże, s. 40.

28/ Tamże, s. 39.

29/ Zwłaszcza że przodkowie ofiar z Oberwart zostali wymordowani w obozach koncentracyjnych.

30/ E. Jelinek *Stecken...*, s. 35 i nast.

31/ Tamże, s. 60 i nast.

strzępy[32]. Nie chodzi przy tym tylko o krytykę konsumpcjonizmu, lecz radykalnie negatywną diagnozę społeczeństwa zdehumanizowanego.

Prawda o ludobójstwie w *Stecken, Stab und Stangl* kamuflowana jest przez występujące w sztuce postaci kolektywnym szydełkowaniem i robieniem na drutach. Tak powstać ma okrywający całą scenę, a z nią miejsca kaźni i groby pomordowanych „krajobraz z robótek ręcznych"[33].

Towarzyszące nieustannemu szydełkowaniu cyniczne epitafia, wypowiadane przez postaci dramatu składają się na wielopłaszczyznowy dyskurs o śmierci, który prowadzony jest przez Rzeźnika w konwencji *talk show*: „pomówmy dzisiaj o śmierci, śmierć jest naszym dzisiejszym tematem"[34]. W usta uczestników tego *talk show* wkładane są, niczym skrawki mięsa, fragmenty *grands récits*, „wielkich opowiadań" filozoficznych z niemieckiego kręgu kulturowego, reprezentowane m.in. przez cytaty z Schopenhauera: „Śmierć jest właściwym geniuszem filozofii"[35] oraz Wittgensteina: „Śmierć nie jest zdarzeniem w życiu. Śmierci się nie doznaje"[36]. Te sentencje filozoficzne, wyrwane z pierwotnego kontekstu, zostają odmitologizowane, przy czym ich treść jawi się w obliczu konkretnej, jednostkowej śmierci jako frazes. Demistyfikacji poddany zostaje także głosiciel bliskości śmierci, Martin Heidegger, przedstawiany tutaj jako „Prof. dr H". Znajdujemy w utworze Jelinek fragment jego słynnego wykładu pt. *Das Ge-stell*[37], w którym porównywał on ludobójstwo w komorach gazowych z degradacją natury przez technikę:

32/ Jako przykład „rozszarpywania" poezji Celana posłużyć może wiersz *Es war Erde in ihnen* wypowiadany przez KOBIETĘ podczas „owijania wyrobów wędliniarskich w osłonkę robioną szydełkiem": „A jest ziemia w nich, i kopali. Kopali i kopali, i tak przemija dzień i noc. Ja kopię, ty kopiesz, i kopie też robak, a tamto śpiewające mówi: oni kopią! O jeden, o żaden, o nikt, o ty: dokąd szło, jeśli donikąd szło? O, ty kopiesz i ja kopię, i przekopuję się do ciebie, a u palca budzi się nam pierścień". Tamże, s. 46. Wiersz ten cytuję tu w tłumaczeniu Przybylaka. Por. P. Celan *A była ziemia w nich*, w: tegoż *Wiersze*, wyb., przeł. i posł. F. Przybylak, Kraków 1988, s. 89.

33/ E. Jelinek *Stecken...*, s. 17.

34/ Tamże, s. 36.

35/ Tamże, s. 33. A. Schopenhauer *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. i wst. J. Garewicz, Warszawa 1995, t. II, s. 660.

36/ E. Jelinek *Stecken...*, s. 38. L, Wittgenstein *Tractatus Logico-Philosophicus*, przeł. i wst. B. Wolniewicz, Warszawa 1997, s. 81.

37/ Wygłoszony przez Heideggera w 1949 roku w Bremen wykład *Das Ge-Stell* (*Ze-staw*) dostępny jest w języku polskim jedynie w zmienionej wersji z 1953 r. pt. *Die Frage nach der Technik*, w której cytowany przez Jelinek fragment został całkowicie przeformułowany. Por. M. Heidegger *Pytanie o technikę*, w: tegoż *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wyb., oprac. i wst. K. Michalski, Warszawa 1977, s. 224-255, tu s. 234.

> Uprawa ziemi jest teraz zmechanizowanym przemysłem spożywczym, w swojej istocie jest ona tym samym, co fabrykacja zwłok w komorach gazowych, tym samym co blokowanie i wymieranie krajobrazu, tym samym co produkcja bomb wodorowych.[38]

Jako kontrast do banalizacji ludobójstwa przez widzów tego swoistego *talk show* pojawia się spektakularna – w wyniku nagłośnienia przez media – śmierć sportowców, wywołująca w społeczeństwie tak wielkie poruszenie i współczucie, że „[m]iliony telewidzów rozstają się z życiem"[39]. Sport interpretowany jest tutaj nie tylko jako śmiertelne zagrożenie, ale także niebezpieczna ideologia. Sportowcy pokazani w utworze, ubóstwiani są przez naród niczym germańscy herosi, a jednocześnie jako „sportowcy sztuki walki", stylizowani przez media na wojowników[40].

Krytyka mediów w utworze Jelinek skierowana jest zwłaszcza przeciwko „Kronen-Zeitung". Autorka rozprawia się tu głównie z Richardem Nimmerrichterem, który pod pseudonimem Staberl prowadzi w tym dzienniku codzienną, kontrowersyjną rubrykę, sklasyfikowaną zresztą przez austriackich historyków jako „wyjątkowo jaskrawy przykład publicystyki apologizującej narodowy socjalizm"[41]. Jelinek atakuje między innymi skandaliczną publikację, w której Nimmerrichter opowiada się przeciwko „upraszczającej dziennikarskiej manierze, [...] uogólniającego pisania o «zagazowywaniu» żydowskich ofiar Hitlera"[42]. Ten upowszechniający kłamstwo oświęcimskie tekst zostaje przez autorkę dramatu rozpisany na role. Inicjuje go partia solowa Rzeźnika, śpiewana dalej przez Dwóch Klientów, z wstawkami w wykonaniu chóru wiedeńskich Sängerknaben:

> DWÓCH MĘŻCZYZN *na zmianę*: Trzecia generacja ocalonych z Zagłady Żydów potrzebuje jak się zdaje martyrologicznej legendy
> *Chór dziecięcy z offu śpiewa tylko jedno słowo*: barbarzyństwo! barbarzyństwo! barbarzyństwo!
> o zagazowywaniu ofiar Hitlera, tak samo jak Chrześcijanie od 2000 lat czczą
> *Chór dziecięcy jak wyżej (off!)*: chyba jeszcze większe barbarzyństwo chyba jeszcze większe barbarzyństwo chyba jeszcze większe barbarzyństwo itd.
> pamięć o ukrzyżowaniu Jezusa Chrystusa. Faktem oczywistym pozostaje jednak, że naziści większość swoich żydowskich więźniów zabijali w inny sposób. Pewnie ani trochę mniej.

38/ Jelinek *Stecken*..., s. 43.

39/ Tamże, s. 25.

40/ Tamże, s. 29. O ideologicznej instrumentalizacji sportu w *Stecken, Stab und Stangl* w: A. Pelka *Studien über die Männlichkeit. Zur Subversion der Sportmetapher in den Theatertexten von Elfriede Jelinek*, w: M. George, A. Rudolph (wyd.): *Selbstfindung-Selbstkonfrontation. Frauen in gesellschaftlichen Umbrüchen*, Dettelbach bei Würzburg 2002, s. 291-316, tu s. 298-302.

41/ Por. Botz, *Neonazismus ohne Nazi?*... s. 526.

42/ E. Jelinek *Stecken*..., s. 32. Chodzi tu o artykuł Nimmerrichtera pt. *Methoden eines Massenmordes*, „Kronenzeitung" 10.05.1992.

Chór dziecięcy jak wyżej, podśpiewując w najwyższej tonacji: barbarzyństwo! barbarzyństwo! barbarzyństwo! itd.
Głos z offu: Słyszeliście Państwo Wiedeński Chór Chłopięcy.[43]

Tego rodzaju partytura nie tylko ukazuje identyfikację czytelników z tekstem Staberla, lecz i ujawnia z całą mocą jego masowe oddziaływanie.

Wypowiedzi Staberla używane są w dramacie Jelinek nie tylko w formie dosłownych cytatów, lecz także jako frazy zdeformowane na dialektyczno-eufemistyczną modlę. Zamieniając na przykład „wypędzonych żydowskich obywateli"[44] z innego tekstu publicysty na „kobity i chłopów"[45], autorka obnaża wyrafinowanie z jakim Nimmerrichter, pod płaszczykiem pozornej solidarności z ofiarami Shoah, przeciwstawia się odszkodowaniom wypłacanym Ocalonym.

Inny tekst, w którym Staberl wyśmiewa pojęcie „winy zbiorowej"[46], zostaje przez wprowadzenie zdrobnień nacechowany ironicznie, a w konsekwencji zdemistykowany:

> Będziemy winniuścy, tak długo jak tylko będziemy istnieć! Nie tylko wnusie, lecz i wszystkie późniejsiutkie generacjusie powinny sypać sobie na główki popiołek, a jeśli tego nie uczynią, staną się winne zbrodniuni banalililizacji tralalililila.[47]

Krytyki autorki nie wytrzymują nawet stworzone przez nią postaci. Rzeźnik-Masaż próbuje się wręcz usprawiedliwiać: „O wypraszam sobie, ja na przykład nie mogę zrozumieć Pani zachowania, Pani Autorko, Ty [...] szparo lodowcowa, że wciąż mi wmawiasz, że jestem czemuś winien, co znam tylko ze słyszenia"[48]. Rzeźnik występuje tu w obronie Nimmerrichtera, lecz możliwe utożsamienie tej postać scenicznej z populistycznym dziennikarzem zawęziłoby szerokie spektrum znaczeniowe sztuki. Rzeźnik jest tu konstruktem, na który składają się rozmaite ideologiczne postawy, mające wspólny mianownik: reprezentację dyskursu wrogości wobec Innych.

Właśnie do Rzeźnika, który występuje jako pasterz i telewizyjny spiker, sędzia i kat, *Mann* i *Jedermann* w jednej osobie, należą ostatnie – eschatologiczne w swej wymowie – słowa dramatu. W cynicznym przemówieniu, mającym formę epilogu, przywołuje on jeszcze raz pojawiające się w sztuce motywy biblijne i hasła reklamowe, składające się na apokaliptyczną wizję totalnej Zagłady, której towarzyszy zaczerpnięty najwyraźniej z Objawienia św. Jana obraz „deszczu,

---

43/ E. Jelinek *Stecken*..., s. 46 i nast.

44/ Staberl *Anmerkungen zu einem Staatsbesuch*, „Kronenzeitung" 20.11.1994.

45/ W oryginale niemieckim *Madel und Buam*. Por. E. Jelinek *Stecken*..., s. 64.

46/ Staberl *Im Jahrhundert der Sippenhaftung*, „Kronenzeitung" 24.02.1995.

47/ E. Jelinek *Stecken*..., s. 57.

48/ Tamże, s. 48.

śniegu, gromów i błyskawic"[49]. Kreowana tutaj wizja Sądu Ostatecznego, przedstawiona jest w perwersyjnej formie jako Schlussverlosung[50], co znaczy dosłownie „finałowe losowanie w loterii fantowej", lecz odczytane może być jednak także jako „ostateczne rozwiązanie". Dla klienteli Rzeźnika pozostaje gorzka alternatywa: „I tak przecież niczego Państwo nie znajdziecie, no najwyżej to co znaleźliście już w lesie, pośród owoców"[51].

Ostatnie zdanie sztuki, które stanowi aluzję do modlitwy proroka Micheasza, nie rokuje nadziei na zbawienie, tym bardziej, że agresywny język Rzeźnika staje się karzącą „rózgą króla sprawiedliwego" z księgi Izajasza, gdyż, jak mówią didaskalia: „Rzeźnik rzuca się ze swoją laską na klientów. Przewracają się rzędami, choć nie dramatycznie"[52].

Końcowe sekwencje sztuki nie stanowią – jak się wydaje – przestrogi, mogącej doprowadzić do nawrócenia zdehumanizowanego społeczeństwa. Przedstawiona tu apokalipsa dokonuje się bowiem już od pierwszych sekwencji utworu.

Stecken, Stab und Stangl posługuje się „obrazami beznadziejności i znakami braku", które swego czasu teatrolog Dieter Kafitz nazwał charakterystycznymi cechami niemieckiego dramatu postmodernistycznego[53]. Sztuką tą Jelinek przeciwstawia się kulturowym kanonom i dekonstruuje – jak powiedziałby Ihab Hassan – „języki władzy, żądzy i kłamstwa"[54]. Omówiony tekst jawi się jako „ekstremalny przypadek sztuki zaangażowanej"[55], która nie będąc wolną od postmodernistycznego indyferentyzmu, nie tylko stanowi epitafium dla ofiar rasistowskiego zamachu z Oberwart, lecz domaga się jednocześnie z całą mocą przywrócenia w austriackiej pamięci zbiorowej godnego miejsca dla prawdy Shoah. Z tego też powodu jeden z krytyków „Süddeutsche Zeitung" – nie bez racji – uznał utwór Jelinek za „jeden z najważniejszych niemieckojęzycznych tekstów dramatycznych od czasów Thomasa Bernharda"[56].

49/ Tamże, s. 68. Por. Ap 11,19: „[...] a nastąpiły błyskawice, głosy, gromy, trzęsienie ziemi i wielki grad".

50/ Tamże.

51/ Por. Mi 7,14: „Paś lud Twój laską Twoją,/ trzodę dziedzictwa Twego,/ co mieszka samotnie w lesie –/ pośród ogrodów".

52/ E. Jelinek *Stecken...*, s. 68.

53/ D. Kafitz *Bilder der Trostlosigkeit und Zeichen des Mangels: Zum deutschen Drama der Postmoderne*, w: W. Floeck (wyd.), *Tendenzen des Gegenwartstheaters*, Tübingen 1988, s. 157-176.

54/ I. Hassan *Postmoderne heute*, w: W. Welsch (wyd.), *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Berlin 1994, s. 47-56, tu s. 50.

55/ Tak określiła pisarstwo Jelinek Sibylle Cramer. Por. S. Cramer *Laudatio auf Elfriede Jelinek*, „Informationen der Freien Hansestadt Bremen", 26.01.1996, s. 3-6, tu s. 6.

56/ U. Mattheiss *Geschichten vom Herrn Karl*, „Süddeutsche Zeitung", 22.09.1997, s. 12.

Stanowiska

Dorota KRAWCZYŃSKA

Empatia? Substytucja? Identyfikacja? Jak czytać teksty o Zagładzie?

Literatura doświadczenia Zagłady, jak żadna inna, skłania do rozważań nad kwestią relacji pomiędzy dziełem i odbiorcą, a ściślej rzecz ujmując – etycznymi uwarunkowaniami owej relacji. Jeśli w odniesieniu do piśmiennictwa o Zagładzie stosuje się, jako jedną z podstawowych, kategorię stosowności, pojmowaną tu jako adekwatność literackich środków wyrazu do podejmowanego tematu, to wobec teoretycznych rozważań nad ową literaturą należałoby, być może, zastosować także tę kategorię, tym razem rozumianą jako rodzaj odpowiedniości etycznej czy moralnego uprawomocnienia takich rozważań.

Studiując ten dział literatury nie raz trzeba sobie zadać pytanie o zasadność użycia tych samych narzędzi opisu, które stosuje się wobec innych jej dziedzin, o prawo klasyfikowania poszczególnych utworów jako (pomijając niuanse) lepszych lub gorszych, a ich twórców jako sprawniejszych lub mniej przekonujących. W końcu jednak literatura Holocaustu oceniana jest w taki właśnie sposób, a zasadniczym kryterium owej oceny zdaje się być, upraszczając, s i ł a r a ż e n i a konkretnych jej przykładów. Odsuwając w tym miejscu kwestię definicji tego piśmiennictwa (zakładam tylko najogólniej, iż zalicza się tu zarówno fikcja literacka z elementami biograficznymi jak i dokument osobisty) chciałabym poświęcić w tym tekście uwagę rozważaniom o owej drugiej stronie: odbiorcom, którymi jesteśmy my dzisiaj i naszej duchowej dyspozycji, koniecznej do obcowania z tego rodzaju pisarstwem, a poprzez owo pisarstwo z wydarzeniami i doświadczeniem Zagłady, które docierają do nas najczęściej właśnie jako pisemne świadectwo.

Zagadnienie empatii rozważane w odniesieniu do literatury doświadczenia Zagłady, a także w odniesieniu do naszego myślenia o samym tym wydarzeniu, daje się rozpatrywać na kilku poziomach, za każdym razem nabierając nieco innego znaczenia. Inaczej bowiem rysuje się ta kwestia w relacji pomiędzy literackim świadectwem a jego odbiorcą (z jednej strony ofiary lub świadkowie Zagłady,

z drugiej my dziś), inaczej w relacji pomiędzy ocalałymi, bo wiemy, że tylko niektórzy podejmują trud opisania zarówno swego jak i cudzego doświadczenia, inaczej wreszcie w przypadku zawłaszczania cudzych wspomnień przez tych, którzy byli tylko świadkami i jako tacy przyswoili sobie to doświadczenie, czy wreszcie sytuacja, gdy empatia lub utożsamienie pojawia się jako element literacko przetworzonego obrazu Zagłady. Jeszcze inną kwestią jest – ujawniające się w wielu tekstach poświęconych współczesnej refleksji o Zagładzie – pytanie, jaką postawę powinniśmy (możemy) przyjąć wobec minionych wydarzeń, a przede wszystkim wobec cierpień, których doznawali ich uczestnicy.

Rozważania na temat empatii pojawiającej się w relacji dzieło–odbiorca i, w przypadku fikcji literackiej, mogącej stanowić założony efekt – wynik celowych zabiegów pisarskich[1] – w przypadku omawianej literatury nie dają się zastosować. Trudno mówić tu o z premedytacją podejmowanych działaniach twórcy, który, uwzględniając czytelnicze oczekiwania, mógłby zachęcać odbiorcę do współdziałania w kreowaniu sensów i dopełnianiu tekstu aktywnością własnej wyobraźni. Ten rodzaj literatury ewokuje określone stany psychiczne u czytelnika, jednak są one wyłącznie konsekwencją jego duchowej predyspozycji. W tym wymiarze literatura o Zagładzie jest całkowicie bezinteresowna (pozbawiona jakichkolwiek założeń, oprócz jednego – potrzeby świadczenia). Przymus pisania odczuwany przez jej twórców znajduje swoje dopełnienie w przymusie czytania tego, który się tej lektury podejmie. Potrzebie zachowania pamięci o własnym doświadczeniu krańcowym tego, który pisze odpowie potrzeba odnalezienia cierpienia własnego w cierpieniu cudzym tego, który czyta. I w tym sensie czytelnik zapisu doświadczenia Zagłady nigdy nie jest bezinteresowny. W przypadku fikcji literackiej, w relacji odbiorca–piszący, możliwa jest swego rodzaju symetria: czytelnik posuwa się tymi samymi ścieżkami, co autor i jest „zdolny do współdziałania w aktualizacji tekstowej w taki sposób, w jaki autor sobie to wyobraża i do dokonywania takich posunięć, jakich autor dokonał przy tworzeniu tekstu"[2]. Gdy jednak mamy do czynienia z literaturą doświadczenia Zagłady symetria ta zostaje zachwiana i czytelnik zdaje się przesłaniać autora. Z jednej strony pojawia się u niego wspomniany „rezonans psychiczny" – empatia, z drugiej zaś sfera doznań, będących efektem oddziaływania tego rodzaju przekazywanych treści, rozciągająca się od rozterek dotyczących moralnego prawa do czerpania z nich emocjonalnych i intelektualnych zysków, aż po owe szczególne korzyści właśnie. „Czytamy powieść – pisał Simon Lesser – by zapewnić sobie pełniejsze zaspokojenie pragnień, które są częściowo tylko spełnione w rzeczywistym życiu i u ś m i e r z y ć t e l ę k i i p o c z u c i e w i n y, k t ó r e w y w o ł u j e n a s z e d o ś w i a d c z e n i e"[3] (tu oczywiście tylko druga część cytowanego zdania).

1/ Por. na ten temat: H. Markiewicz *Odbiorca i odbiór*, w: tegoż *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, Warszawa 1995.

2/ Tamże, s. 503.

3/ Tamże, s. 513.

Ricoeur zaś, rozważając narracyjny charakter naszej egzystencji, włączając w to jej kres jako projekt, zauważa: „Literatura pomaga nam w pewien sposób ustalić zarys tych tymczasowych finałów. Co do śmierci: czyż opowieści, jakie tworzy o niej literatura nie mają tej zalety, że stępiają ostrze niepokoju w obliczu nieznanej nicości, nadając jej w wyobraźni zarys takiej lub innej śmierci [...]. Tak więc fikcja pomaga w uczeniu się tego, jak umierać"[4]. Oczywiście, słowa te wydają się niezupełnie adekwatne wobec śmierci w Zagładzie, jednak dla żyjących każdy kres zdaje się być jednakowo przerażający. I tak jak cierpiący ponad miarę zmienić się może w końcu, jak bohater powieści Dichtera (*Koń Pana Boga*)[5], w kamień, tak i ten, który wciąż obcuje z zapisem śmierci, szczególnie tej najpotworniejszej, zaczyna ją wreszcie postrzegać jako jedną z figur myśli.

Analizując przemiany w badaniach nad powieścią, dokonujące się pod wpływem między innymi teorii psychoanalitycznych Henryk Markiewicz zauważa:

> Jeśli uprzednio wysiłek interpretacyjny skierowany był na ujawnienie działania utajonych w utworze popędowych fantazmatów, teraz (lata 70.-80.) traktowano owe treści jako bezsporne, a uwagę skupiono przede wszystkim na tym, j a k d z i a ł a n a c z y t e l n i k a f o r m a i j a w n e z n a c z e n i e, k t ó r e – o s ł a b i a j ą c, m a s k u j ą c i s u b l i m u j ą c o w e t r e ś c i f a n t a z m a t y c z n e – b r o n i o d b i o r c ę p r z e d u c z u c i a m i l ę k u i o d r a z y...

I dodaje (za Normanem Hollandem):

> Wszyscy czytelnicy tworzą z fantazmatu pozornie znajdującego się „w" dziele fantazmaty, które będą odpowiadały ich różnym strukturom charakteru. W r e z u l t a c i e k a ż d y c z y t e l n i k r e - k r e u j e d z i e ł o w k a t e g o r i a c h t e m a t u s w o j e j w ł a s n e j t o ż s a m o ś c i. Po pierwsze, kształtuje je tak, by przeszło przez sieć jego adaptacyjnych i obronnych strategii wobec świata. Po drugie – re-kreuje z niego taki szczególny rodzaj fantazmatu i gratyfikacji, na jaki on sam reaguje.[6]

Tę re-kreację dzieła, odpowiadającą konstrukcji tożsamości i zapotrzebowaniom psychicznym, umieściłabym (wraz z Jaussowską „żądzą oglądania – iluzjonizacją", stanowiącą jeden z możliwych wzorców zachowań odbiorcy, w jego koncepcji sposobów identyfikacji z bohaterem[7]) po stronie owych, wspomnianych wcześ-

---

4/ P. Ricoeur *O sobie samym jako innym*, s. 269.

5/ „Byłem jak rzucony kamień. Twardy, gładki i zimny, leciałem szybko i wysoko. Nie mogłem się przy nikim zatrzymać", W. Dichter *Koń Pana Boga*, Kraków 1996, s. 175.

6/ H. Markiewicz *Teoria powieści* ..., s. 513.

7/ Spośród wzorców interakcji wymienianych przez Jaussa, w przypadku analizowanych zapisów możliwe do zastosowania wydają się dwa: sympatyzujący, w którym jako warunek recepcji wymienia Jauss współczucie, oraz katartyczny, gdzie jako kontekst pojawia się bohater cierpiący, poprzez identyfikację z którym odbiorca doznaje tragicznego wstrząsu, a jako normy zachowania Jauss wymienia: jako progresywne –

niej, korzyści emocjonalnych – jakkolwiek by to niestosownie zabrzmiało w odniesieniu do literackich zapisów doświadczenia Zagłady. Po stronie korzyści intelektualnych widziałabym natomiast konkretne utwory literackie, wyrosłe po latach z owych zdarzeń, a będące świadectwem nie tyle może empatii, ile umiejętności literackiego spożytkowania cudzych doświadczeń (myślę tu o *Umschlagplatz* Rymkiewicza i *Tworkach* Bieńczyka). Fałszywy ton, jakim zdają się pobrzmiewać tego rodzaju próby, świadczyć może na rzecz tezy, iż w odniesieniu do wydarzenia Holocaustu naszym zadaniem jest raczej słuchać. Pytanie tylko: jak?

*

Opisy cierpień – cudzych cierpień – i śmierci mają magnetyczną siłę, zwłaszcza przy zachowaniu świadomości odrębności i bezpieczeństwa własnej egzystencji. Jednocześnie pociągają i odpychają, powodując stan emocjonalnej ambiwalencji.

Leo Lipski w swoim opowiadaniu *Dzień i noc* napisał: „Przypominam sobie, przed wojną, prowadzili policjanci człowieka i bili go [...]. Nie mogłem od tego wzroku oderwać. A za nimi szedł tłumek. I ja musiałem patrzeć. Może wy też znajdziecie coś takiego, na co będziecie m u s i e l i patrzeć". Literatura Zagłady zdaje się być czymś takim, na co trzeba patrzyć; bolesne napięcie powstałe z przekonania jej twórców o niemożności przekazania tragicznych doświadczeń i jednoczesnego przymusu ich zapisania znajduje swoje odbicie w sytuacji odbioru, pomiędzy „nie da się tego czytać" i „muszę".

Obcowanie z tą literaturą wymaga aktu dystansowania się. Dystans, czyli stała świadomość własnej odrębności od cierpiącej postaci, jest podstawową cechą pojęcia empatii, podkreślaną w charakterystyce owego uczucia, dokonanej przez Marthę Nussbaum[8].

Badaczka w rozdziale o empatii poświęca wiele miejsca kwestii terminologii i niuansów znaczeniowych pojęć, które w języku polskim można oddać jako: współczucie (*compassion*), współodczuwanie (*sympathy*), żal lub przykrość (*pity*), czy wreszcie empatia (*empathy*). Zasadniczym dla omawianej kwestii pozostaje jednak rozróżnienie pomiędzy współczuciem (*compassion*) a empatią. Współczucie to, w jakimś sensie, bolesna emocja spowodowana świadomością niezasłużonego cierpienia innej osoby. Empatia zaś (i tak używa tego słowa Nussbaum) oznacza t y l k o wyobrażeniową rekonstrukcję doświadczenia innej (drugiej) osoby bez oceniania czy wartościowania owego doświadczenia. W tym znaczeniu daleko więc owej emocji do współczucia. W p r z y p a d k u e m p a t i i w s p ó ł c z u c i e n i e j e s t k o n i e c z n e. Chociaż w tekstach psychologów czy psychoanalityków spotyka się czasem termin „empatia" na określenie pewnej kombinacji wy-

refleksję i wolny osąd moralny, jako regresywną – żądzę oglądania (iluzjonizację). H.R. Jauss *Wzorce interakcji w procesie identyfikacji z bohaterem*, w: *Współczesna myśl literaturoznawcza w RFN. Antologia*, wyb. H. Orłowski, tłumacze różni, Warszawa 1986.

8/ M. Nussbaum *Upheavals of Thought (Wrzenie myśli). Intelligence of Emotions*, Cambridge UP 2003. Prof. Zdzisławowi Łapińskiemu dziękuję za wskazanie mi tej książki.

obrażeniowych rekonstrukcji doświadczeń innego wraz z oceną jego sytuacji jako nieszczęścia i oceną tego nieszczęścia jako zło. Tak użyty, termin ten zbliża się w swym znaczeniu do współczucia, aczkolwiek wciąż nie jest z nim identyczny (na przykład ktoś może współczuć bez wyobrażeniowej rekonstrukcji doświadczeń innego *imaginative reconstruction*).

Nussbaum kategorycznie odróżnia współczucie od empatii, podkreślając, iż stanowi ona wyobrażeniową rekonstrukcję doświadczenia innej osoby bez względu na rodzaj tego doświadczenia (czy jest to doznawanie smutku czy szczęścia, przyjemności czy bólu) i bez względu na fakt, czy ten, który dokonuje owej rekonstrukcji postrzega sytuację tej drugiej osoby jako dobrą, złą czy obojętną (wyłączając przypadki, gdy ktoś złośliwy/w złej wierze będzie uważał, że czyjeś nieszczęście jest dobre, a czyjeś szczęście złe). Nussbaum wprowadza w tym miejscu kolejne rozróżnienie: pomiędzy współodczuwaniem (*sympathy*) a współczuciem, które to rozróżnienie dotyczy intensywności doznania: zarówno cierpiącego jak i współczującego. Owo współczucie w stopniu słabszym (*sympathy*) także różni się od empatii: osoba o złych intencjach, która wyobrażeniowo rekonstruuje doświadczenie innego i z jego nieszczęścia czerpie przyjemność może być empatyczna, ale na pewno nie zostanie uznana za współczującą. Współczucie zawiera ocenę cudzego nieszczęścia jako zła.

Empatię porównać można do mentalnych (umysłowych) przygotowań wytrawnego aktora: polegających na wczuciu się w sytuację cierpiącego, połączonych ze świadomością, że nie jest się tym, który cierpi. Ta świadomość odrębności własnej egzystencji od egzystencji cierpiącego jest istotna zwłaszcza wtedy, gdy empatia występuje wraz ze współczuciem – pozwala bowiem pozbawić współczucie nakierowania na własne ja – pozostaje ono uczuciem kierowanym na innego. Jeśli ktoś współczuje, musi być świadomy zarówno tego, że czyjś nieszczęśliwy los jest złem jak i tego, że w tej chwili nie jest tym cierpiącym, jest sobą. Jeśli ktoś naprawdę odczuwałby ból w swoim własnym ciele, wtedy w żadnym razie nie mógłby zrozumieć bólu innego jako innego właśnie. Musi on być wciąż świadomy jakościowej różnicy pomiędzy sobą a cierpiącym innym, świadomy, że inny cierpi jako inny, a nie jako ja. Świadomość odrębności pozwoli właściwie ocenić znaczenie cierpienia dla cierpiącej osoby. Dla zachowania tej świadomości konieczna jest, by tak rzec, zdwojona czujność/uwaga (*twofold attention*). Polega ona na tym – powtórzę raz jeszcze – że współczujący wyobraża sobie, jak to jest być na miejscu cierpiącego, a zarazem zachowuje świadomość bezpiecznej odległości od tego miejsca. Empatia polegająca na myśleniu, że jest się cierpiącym innym prowadzi do niebezpiecznej ułudy utożsamienia, a także umieszcza w centrum doznań tego, który współczuje, a nie tego, który cierpi.

W powyższym ujęciu empatia sprowadza się właściwie do zrozumienia dla cudzych stanów ducha i wydaje się być zubożona o element osobistego zaangażowania. Jest raczej sposobem zachowania dystansu niż drogą do identyfikacji z cierpiącym. W obcowaniu z przekazem doświadczenia Zagłady tak rozumiana empatia zapewniałaby konieczny dystans bez którego, można by (trzeba by) znaleźć się

po drugiej stronie – jak niegdyś zanotowała Hanna Krall, wejść do zbiorowej mogiły, a dokładnie: do dołu pełnego trupów. Dobrze – według Nussbaum – pojęte uczucie empatii powoduje, z etycznego punktu widzenia, pożądany efekt: pozwala skoncentrować uwagę na doznaniach tego, który cierpi. Jest też gwarancją zachowania względnej równowagi psychicznej. Jest to jednak tylko p r o j e k t preferowanych reakcji emocjonalnych. W rzeczywistości bowiem granice pomiędzy współczuciem, współodczuwaniem, współcierpieniem i empatią są płynne i nie do uchwycenia. Jak zauważa Anna Łebkowska: „[...] empatia i sympatia (w sensie współczucia właśnie) traktowane bywają niemal synonimicznie i utożsamiane ze współbyciem z tymi, którzy są wykluczeni, inni, odmienni, skazani na milczenie"[9].

W takim przypadku zachodzi jednak obawa przed „oswojeni[em] inności przez jej zagarnięcie, przez – by tak rzec – imperialne jej zawłaszczenie czy (jeszcze inaczej) przez identyfikację z innym na zasadzie f a ł s z y w e j u z u r p a c j i, n a r u s z e n i a c u d z e j a u t o n o m i i. Niebezpieczeństwo to zagraża zwłaszcza wówczas, gdy współodczucie utożsamia się wyłącznie z projekcją własnego «ja» i zarazem ze stosowaniem reguł – stereotypów odczuwania czy intelektualno-wyobraźniowego rozumienia «innego», ale – koniec końców – według praw własnych"[10].

Przed takim zawłaszczaniem chronić by miała owa Nussbamowska empatia wsparta wzmożoną uwagą. Pisząc o etycznych konsekwencjach empatii, raz jeszcze wrócę do Nussbaum, badaczka zwraca uwagę na jej aspekt społeczny. Widzi w niej bowiem, w sensie podstawowym, uznanie cudzego świata doznań i doświadczeń. Nawet pozbawiona współczucia stanowi uznanie czyjejś realność i człowieczeństwa. W tym znaczeniu blisko jej do pojęcia solidarności społecznej, którą osiąga się „nie poprzez dociekania, lecz za pomocą wyobraźni, imaginacyjnej zdolności dostrzegania w obcych nam ludziach cierpiących bliźnich. [...] odkrywa się ją nie dzięki refleksji, lecz stwarza poprzez uwrażliwianie na poszczególne przypadki cierpienia i upokorzenia obcych nam ludzi. Takie uwrażliwienie sprawia, że trudniej nam zbyć różniących się od nas ludzi stwierdzeniem: «oni nie odczuwają tego tak jak my»[...]"[11].

Kwestia zawłaszczania cudzych doświadczeń w przypadku literatury doświadczenia Zagłady pojawia się nader często. Zarówno w formie konkretnych przykładów jak i w refleksji nad sposobami zachowania pamięci o Holocauście.

Łebkowska w przywoływanym już szkicu wyróżnia dwa typy literackiego uobecniania empatii. Pierwszy z nich realizuje się poprzez narracje rekonstruujące przeszłość, mające za cel „odtworzenie w sobie tożsamości «innego» przez opowieść", rekonstrukcję własnej tożsamości jako innego, z którym – poprzez em-

9/ A. Łebkowska *O pragnieniu empatii w prozie polskiej końca XX wieku*, „Teksty Drugie" 2002 nr 5, s. 160.

10/ Tamże.

11/ R. Rorty *Przygodność, ironia i solidarność*, Warszawa 1996, s. 15.

patię – można by się zidentyfikować. Jest to przypadek Biniamina Wilkomirskiego i jego (rzekomych) wspomnień z Zagłady.

Drugi sposób polega na „wywoływaniu w sobie «innych», próbie wytworzenia w sobie cudzych stanów emocjonalnych, wyobrażeń, cudzego świata przez wcielanie się czy upodabnianie się do innej osoby"[12]. Jest to metoda stosowana niejako à *rebours* przez Grynberga w tej części jego twórczości, którą nazwałabym pisaniem „cudzych głosów". Grynberg nie wywołuje bowiem w sobie czyichś stanów. To on, na podobieństwo dybuka, wchodzi w inną osobę i przemawia z j e j w n ę t r z a j e j g ł o s e m. Jednak pozostaje wciąż sobą – innego używając jako medium swoich stanów i myśli. Być może spotyka się z owym innym w pół drogi – nie zawłaszcza go przecież całkowicie. Jednak tylko u ż y c z a innemu swego głosu – nie u d z i e l a. Dzieje się tak w przypadku Marii Koper w jej re-konstruowanym pamiętniku, bohaterów opowieści z tomu *Drohobycz, Drohobycz* czy wreszcie Adama Bromberga. W przejmującym opowiadaniu *Racoon*, będącym świadectwem najgłębszej empatii z bezmowną istotą, autor-bohater-narrator doświadcza stanu krańcowego zagrożenia i, na zasadzie wspólnoty doświadczeń, sam staje się przez chwilę niemym zwierzęciem skazanym na śmierć. Krzyk, jaki wydaje w końcu bohater opowiadania, jest głosem, którego zbyt przerażone zwierzę nie może z siebie wydobyć.

Metodą Grynberga jest więc zastępowanie w mowie tych, którzy mówić nie mogą (czy nie potrafią) przy jednoczesnym zachowywaniu własnej perspektywy. W praktyce literackiej sprowadza się to, mówiąc krótko, do swego rodzaju manipulacji powierzonym materiałem.

> Nie zwiedzam lądów ani mórz, ale ludzi. Zwłaszcza jeśli tkwi w nich bolesna opowieść, która się nie może wydobyć.. [...] Nie robię tego dla nich, tylko dla siebie, bo ja się w tych opowieściach wypowiadam. Nie przez komentarz, lecz utożsamienie z ich losem.[13]

Grynberg stale podkreśla rolę współczucia w swojej twórczości. Staje się ono, by tak rzec, jego metodą twórczą, poszukuje go także u innych pisarzy podejmujących temat Zagłady. „Od wiedzy ważniejsze było moje współczucie, którego nie znajdowałem u większości autorów, zaczepiających o ten temat"[14].

Empatia, a właściwie utożsamienie z żydowskim losem, jest tym, co wyznacza wartość literatury świadków Zagłady, od której Grynberg nie oczekuje, iż będzie po prostu ich (świadków) głosem – ma ona być świadectwem empatii.

Takim świadectwem okazała się dlań opowieść Kostańskiego: „Znalazłem w niej coś – pisze Grynberg w przedmowie – czego daremnie dotychczas szukałem w nieżydowskich wspomnieniach: całkowite utożsamienie się z losem prześladowanych i mordowanych Żydów"[15].

12/ A. Łebkowska *O pragnieniu empatii...*, s. 164.

13/ H. Grynberg *Szkoła opowiadania*, w: *Lekcja pisania*, Czarne 1998, s. 56.

14/ H. Grynberg *Prawda nieartystyczna*, „Almapress-Czeladź" 1990, s. 25.

15/ H. Grynberg, J. Kostański *Szmuglerzy*, Warszawa 2001, s. 5.

Patologicznym wręcz przypadkiem identyfikacji jest *casus* Wiłkomirskiego, pisarza, który – można powiedzieć – padl ofiarą empatii i w tym sensie jego postać zbliża się do wykreowanych postaci literackich zarażonych „chorobą oświęcimską". Należą do nich chociażby: młody, amerykański adwokat z opowiadania Philipa Rotha *Eli fanatyk*[16], który (w skutek szeregu dość zawiklanych wydarzeń) wraz z ubraniem ocalałego z Zagłady Żyda wdziewa na siebie jego tożsamość, czy nieszczęsna Nelli Doder z powieści Grochowiaka *Trismus*[17], żona komendanta obozu koncentracyjnego, którą miłość i współczucie dla malej żydowskiej dziewczynki zaprowadziły w końcu, wraz z dzieckiem, na śmierć.

Wiłkomirski ze swoją prawdziwą historią: bękarta ubogiej robotnicy, podrzutka chowającego się w przytułku i adoptowanego w 1945 roku przez mieszczańską rodzinę z Zurychu, wrażliwca z uwewnętrznionym, bolesnym piętnem poniżenia (jego matka i jej brat także błąkali się po sierocińcach), skłaniającym go do utożsamiania się z najdotkliwiej doświadczanymi przez los, jest przykładem metamorfozy poprzez identyfikację. Za sprawą pisanej przez siebie książki[18] „już w trakcie jej powstawania Bruno Doessekker stawał się Biniaminem Wiłkomirskim, wcielał się w bohatera – narratora swej opowieści"[19].

„Książka Wiłkomirskiego – pisze Wacław Sadkowski – to drugi biegun owego szczególnego pola magnetycznego, rozciągającego się pomiędzy goethowskim zmyśleniem a prawdą. Biegunem pierwszym jest oczywiście *Malowany ptak*. U Kosińskiego autopsja i autentyk posłużyły za tworzywo dla metaforyzacji i przetworzenia w poetycki horror doświadczeń własnych. U Doessekkera-Wilkomirskiego doświadczenie cudze, zasłyszane i wystudiowane ze źródeł i przekazów, dzięki empatii uwarunkowanej jego wewnętrznym dramatem przetworzone zostało w *quasi*-autentyk o niepowszedniej randze literackiej"[20].

Wikomirski wpisuje się tym samym do grona „symbolicznych sierot", dzieci XX wieku, Kasparów Hauserów, bez przeszłości ale za to z bagażem traumatycznych doświadczeń. (Pisała o tych przypadkach M. Baranowska w swym omówieniu, także podawanej w wątpliwość jako w p e ł n i autentyk, książki Ligockiej[21]).

„Z samą ideą fikcji związana jest nierozerwalnie kwestia wcielenia. Każdy powieściopisarz «wchodzi w skórę» stworzonych przez siebie postaci. Uprawianie fikcji literackiej to nadawanie jej cech prawdopodobieństwa, odgrywanie roli, przyjmowanie cudzej tożsamości. Kiedy podszywanie się pod kogoś innego pozostaje w obrębie książki nazywamy to sztuką. Ale kiedy wykracza poza granice fikcji

16/ P. Roth *Eli fanatyk*, „Literatura na Świecie" 1982 nr 12.

17/ St. Grochowiak *Trismus*, Warszawa 1998.

18/ B. Wilkomirski *Fragments. Memories of a Wartime Childhood*, New York 1996.

19/ W. Sadkowski *Prawda i zmyślenie*, „Literatura na Świecie" 1996 nr 5/6.

20/ Tamże.

21/ M. Baranowska *Symboliczna dziewczynka*, „Gazeta Wyborcza" 19 lipca 2001.

literackiej i wdziera się do rzeczywistości, nazywamy to oszustwem" – zauważa Cynthia Ozick w szkicu poświęconym kwestii prawdy i zmyślenia w literaturze Holocaustu, i dodaje: „Jednym z argumentów obrony Wilkomirskiego jest zapewnienie, że nie jest on oszustem i że nie może tu być mowy o mistyfikacji, ponieważ autor głęboko wierzy w napisaną przez siebie historię i uważa ją za opis własnych przeżyć. Być może jest tak rzeczywiście. W takim przypadku należałoby go uznać za chorego umysłowo"[22]. Tak jak bohater wspomnianego opowiadania Rotha, który także utracił kontakt z rzeczywistością, dotykając tajemnicy ocalenia z pożogi Holocaustu.

Naszym problemem, jako odbiorców literatury doświadczenia Zagłady dziś, jest znalezienie dla siebie (i w sobie) miejsca, z którego będzie się te zapisy odbierać. Jest sprawą dyskusyjną, czy bardziej pożądane byłoby wzbudzanie w sobie empatii tak rozumianej, jak proponuje to Nussbaum: a więc jako uznanie czyichś stanów psychicznych z jednoczesnym zachowaniem świadomości odrębności swego ja, czy też próba – co w przypadku omawianych doświadczeń zdaje się być bardziej stosowne – połączenia Nussbaumowskiej empatii z współczuciem czy współcierpieniem, które wymagałoby jednak częściowego choć zniwelowania granicy dzielącej ja od nie-ja. Przy świadomości zagrożeń, jakie niesie ze sobą zanurzenie się w świecie cudzych doznań, a więc i w cudzym cierpieniu, zdaje się, iż jest to możliwie najuczciwszy sposób obcowania z zapisami Zagłady. Piszę: możliwie najuczciwszy, bowiem pamiętać trzeba o pokusie „używania" owych zapisów do własnych, emocjonalnych czy intelektualnych celów. Jednocześnie pojawia się pytanie, czy nieuchronną konsekwencją wspomnianej postawy zawsze będzie zawłaszczanie, czy przyswajanie cudzej traumy? Czy jest możliwe znalezienie takiego sposobu odczytania tekstów pamięci, który umożliwi ich bezinteresowne przeżycie – pozwoli czytającemu zapomnieć o sobie.

Dyskusje wokół strategii pamiętania, problemu zapełniania pustki po Shoah, zawłaszczania traumy, *katharsis*, czy powtórzenia zdają się wskazywać, iż, jednej strony, każda próba znalezienia dla siebie właściwego miejsca w owym dyskursie skazana jest na porażkę, z drugiej jednak zawiera się w nich wskazanie, aby owe próby ponawiać.

Postulat empatii „czystej", wolnej od zawłaszczania, zawarty jest w pewnym sensie w rozważaniach Ankersmita, dotyczących konieczności stosowania (przez współczesnych) w mówieniu o Zagładzie języka pamięci w miejsce języka historii, dyskursu wskazującego przed objaśniającym[23]. Jakkolwiek owo rozróżnienie zdaje się trudno uchwytne, same zaś pojęcia wymykają się definicji, to jednak, obcując z zapisami Zagłady, intuicyjnie wyczuwa się sens tej opozycji. Echo tego myślenia odnaleźć można u J.T. Grossa, kiedy pisze on o konieczności wypracowania przez

---

22/ C. Ozick *Prawa historii i prawa wyobraźni*, „Literatura na Świecie" 2004 nr 1-2, s. 88.

23/ Por. F. Ankersmit *Pamiętając Holocaust: żałoba i melancholia*, w: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych. Antologia*, red. E. Domańska, Poznań 2002.

historyków nowej postawy wobec źródeł. Miałaby ona polegać na „dobrej wierze", współczuciu i empatii właśnie:

> Nasza [historyków] postawa powinna się zmienić z wątpiącej na afirmującą. Po prostu dlatego, że przyjmując do wiadomości, iż to, co podane w tekście przekazu rzeczywiście się wydarzyło [a w każdym razie tak zostało postrzeżone, zapamiętane] i że gotowi jesteśmy uznać błąd takiej oceny dopiero wtedy, kiedy znajdziemy po temu przekonujące dowody – oszczędzimy sobie znacznie więcej błędów niż te, które popełnimy zajmując postawę odwrotną. [...] I dlatego powinniśmy traktować dosłownie strzępki informacji, którymi dysponujemy, zdając sobie sprawę, że prawda o zagładzie może być tylko tragiczniejsza niż nasze o niej wyobrażenie na podstawie relacji tych, którzy przeżyli.[24]

Tak więc dyskurs pamięci byłby postępowaniem za pamięcią tych, którzy pamiętają, bowiem – co oczywiste – ich jest pamięć wydarzeń, nasza zaś tylko wiedza, że się wydarzyły. W takim właśnie porządku pamięci i empatii Holocaust pozostałby na zawsze „pustym miejscem", którego nikt nie próbowałby zawłaszczyć.

Głosem, którego w tym kontekście nie sposób pominąć, jest głos Dominica LaCapry, opowiadającego się za koniecznością uwolnienia zbiorowej i indywidualnej pamięci od ciężaru cudzych traumatycznych doświadczeń, których nawracający obraz stanowi zbędne obciążenie świadomości urodzonych później.

„Urodzeni później – pisze on – nie powinni ani zawłaszczać doświadczenia ofiar, ani ograniczać swych działań do koniecznej roli wtórnych świadków i strażników pamięci"[25]. Wydaje się, iż najbardziej pożądanym nastawieniem jest, według LaCapry, empatia pozbawiona współczucia, które jawi się jako zbędny i niepożądany naddatek, mogący wieść na emocjonalne manowce. Jednak czy, i jak, można być empatycznym „nie zawłaszczając sobie bezprawnie doświadczeń ofiary i nie stając się (świadomie lub nieświadomie) ofiarą zastępczą"? Przestrzega tym samym przed „traktowaniem pewnych kwestii z empatią, lecz bez wszelkiego dystansu krytycznego i samozachowawczego"[26].

24/ J.T. Gross *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2002, s. 102.

25/ D. LaCapra *Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny*, w: *Pamięć, etyka i historia...*, s. 149. Kwestii posttraumy i postpamięci, w kontekście „sprawy Jedwabnego", poświęcony jest esej Joanny Tokarskiej-Bakir (*Historia jako fetysz*, „Gazeta Wyborcza" 15/16 lutego 2003), w którym autorka za stan współczesnej polskiej świadomości historycznej (sprawiający, iż wszelkie debaty historyczne są niekonkluzywne) czyni odpowiedzialnym proces mityzacji społecznej pamięci o przeszłości. Jest on konsekwencją właśnie owej postpamięci, pamięci przemieszczonej oraz źle pojmowanej empatii (której pojawienie się może być spowodowane chociażby poczuciem winy), realizowanej poprzez zawłaszczanie cudzej traumy. Wszelkie przejawy owego „posttraumatycznego szaleństwa" i „nawrotów wynaturzonej pamięci" – jak określa to zjawisko antrpolożka – są oczywiście, w owym tekście, waloryzowane negatywnie. Jednak nie sposób na jego podstawie stwierdzić – dotyczy to także leżącej u podstaw tego myślenia koncepcji LaCapry – jaki model reakcji na wciąż uobecniającą się traumę, mającą swoje źródła w wydarzeniach przeszłości, byłby pożądany.

W takim ujęciu, wciąż od nowa przywoływane doświadczenie Zagłady staje się niebezpieczną, hipnotyzującą obsesją, szkodliwą zarówno dla ocalałych jak i dla urodzonych później, pamięć o granicznych wydarzeniach przeszłości zdaje się być zbędnym balastem, a empatia i współczucie postrzegane są jako zawłaszczenie. Uleczeniu zbyt blisko tu do zapomnienia, a dla tych wreszcie, którzy nie chcą zostać wyleczeni nie ma w tym projekcie miejsca.

Wypada raczej zgodzić się z Ankersmitem, który powiada: „są rzeczy w naszej wspólnej przeszłości, których nigdy nie przyswoimy, które powinny powodować powracające i przewlekłe choroby i nerwice. [...] Możemy odpowiednio przywołać i przeinterpretować traumatyczne wydarzenia o tyle, o ile nie pozwolimy, by związane z nimi rany zagoiły się"[27].

26/ Tamże, s. 130-131.

27/ F. Ankersmit *Pamiętając Holokaust*, s. 180. Z neurotyczną pamięcią, o której pisze Ankersmit wiąże się kwestia melancholii jako podłoża sztuki wyrosłej z cierpienia. Sztuka ta ma charakter niekatartyczny, nie przynosi bowiem ani uzdrowienia, ani piękna, poza melancholijnym urokiem samej choroby. Por. J. Kristeva *Chora na cierpienie – Duras*, „Kresy". A Heller, z kolei, wskazuje na niemożliwość doznania katharsis wobec wydarzeń, których sens jest niepojęty: „*katharsis* jest możliwe tylko wtedy, gdy coś się zrozumiało lub przynajmniej *ex post* rozpoznaje się sens. Istnieje jednak wstrząs, który określam jako katharsis warunkowe – jest to *katharsis* w drodze zamiany ról. [...] W misterium przyjęcie na siebie roli ofiary oznacza wzięcie na siebie nieznośnego bólu ofiary". A. Heller *Pamięć i zapomnienie. O sensie i braku sensu*, „Przegląd Polityczny" 2001 nr 52/53.

Joanna TOKARSKA-BAKIR

Kontekst ocalenia. O empatii i żałobie w historii, literaturoznawstwie i gdzie indziej

W literaturze można bezpiecznie wypowiedzieć bluźnierczy domysł, że brak empatii i dystans w nauce, zazwyczaj wiązany z jej funkcją „kapłańską", niekiedy bywa po prostu skutkiem zbyt intensywnego oglądania telewizji. Gdyby po artykule Doroty Krawczyńskiej o potrzebie empatii w humanistyce trzeba było jeszcze kogokolwiek przekonywać, sięgnęłabym po *Pochwałę nudy*[1].

> Istnieje obszerna literatura historyczna na temat losu Żydów w tym stuleciu – pisze w niej Brodski. – [...] Podobnie jak w wielu książkach, które powstaną po nich, więcej w niej obiektywizmu niż żarliwości. Miejmy nadzieję, że świadczy to o profesjonalizmie historycznym autorów, a nie o dystansie do opisywanych zdarzeń, wynikłym z wieku autorów. Obiektywizm stanowi, oczywiście, motto każdego historyka, dlatego żarliwość jest na ogół zakazana, gdyż jak to się mówi, zaślepia.
>
> Można się jednak zastanawiać, czy w tym kontekście żarliwa reakcja nie przyczyniłaby się do zwiększenia obiektywizmu ludzkiego, gdyż odcieleśniony umysł nie ma żadnej wagi. Ponadto można się zastanawiać, czy w tym kontekście brak żarliwości nie jest li tylko zabiegiem stylistycznym, do którego uciekają się pisarze aby dorównać historykom, albo wręcz współczesnemu stereotypowi kulturowemu opanowanego, wąskoustego, spokojnie mówiącego bohatera, który przez większą część tego stulecia zamieszkuje srebrny ekran i szpieguje bądź szlachtuje. Gdyby tak było – a za często ta imitacja jest zbyt sugestywna, by sądzić inaczej – to historia, niegdyś źródło nauk moralnych społeczeństwa, doprawdy zatoczyła pełne koło.

Brodski, choć pewnie nie czytał dekonstrukcjonistów, sprawnie destruuje obiektywistyczną pozę, jednocześnie torując drogę argumentom cięższego kali-

[1] J. Brodski *Pochwała nudy*, oprac. S. Barańczak, przel. A. Kołyszko, M. Klobukowski, Kraków 1996, s. 108.

bru. Mam tu na myśli poglądy psychoanalityka i historyka, Dominika LaCapry[2], do twórczości którego w mojej odpowiedzi na artykuł Doroty Krawczyńskiej *Empatia? Substytucja? Identyfikacja? Jak pamiętać i czytać teksty o Zagładzie?* będę się stale odwoływać.

Moja polemika z tekstem Krawczyńskiej będzie dotyczyć trzech związanych ze sobą zagadnień. Po pierwsze użytku, jaki Autorka robi z teorii empatii Marthy C. Nussbaum, postulując w badaniach nad literaturą Zagłady „połączenie Nussbaumowskiej empatii ze współczuciem czy współcierpieniem, które wymagałoby jednak choć częściowego zniwelowania granicy dzielącej ja od nie-ja".

Po drugie, tego co autorka pisze o samym LaCaprze, którego poglądy charakteryzuje jako nawoływanie do „uwolnienia zbiorowej i indywidualnej pamięci od ciężaru cudzych traumatycznych doświadczeń, których nawracający obraz stanowi zbędne obciążenie świadomości urodzonych później", a także tego, co sądzi o wydźwięku jego teorii: „uleczeniu blisko tu do zapomnienia, a [...] dla tych, którzy nie chcą zostać wyleczeni nie ma w tym projekcie miejsca".

Po trzecie zaś tego, „jaki model reakcji na wciąż uobecniającą się traumę, mającą swoje źródła w wydarzeniach przeszłości, byłby pożądany" (K, przyp. 26), to jest pytania, jakie wysuwa pod adresem zarówno samej koncepcji LaCapry, jak i mojego tekstu *Historia jako fetysz*.

Do odpowiedzi przystąpię w odwróconym porządku wymienionych zagadnień (2-3-1).

Literatura, historia, antropologia

Moim zapleczem jest praktyka antropologiczna, która, choć bliska literaturoznawstwu, nie jest jednak ani nim, ani też historią. Z rozmysłem przywołuję tu tradycyjne ramy poznawcze, w obrębie których antropologię sytuowano pomiędzy „zmyśleniem" i „prawdą", to jest pomiędzy fikcją jako domeną literatury a jej zaprzeczeniem, wyznaczającym normę historii. Ze względu na roszczenia do prawdy, którymi posługują się wszystkie trzy dziedziny, te tradycyjne ramy same są oczywiście fikcyjne. Na potrzeby tego tekstu zakładam, że wspomniane wyżej roszczenia różnią się od siebie w następujący sposób: historia literatury (mimo postmodernizmu) wciąż bada piękno i prawdę sztuki; historia (mimo nowego historyzmu) przeważnie bada „to, jak było naprawdę", zaś antropologia (mimo antyantyrelatywizmu Geertza i jego zdemaskowania przez Rorty'ego) pyta jedną i drugą (nie mówiąc o sobie samej), co to jest prawda.

Taki temat jak Zagłada przeobraża każdą z trzech dyscyplin, pod pewnym względem zrównując je ze sobą. Christopher R. Browning mówi o tym zrównaniu następująco: „Holokaust [...] [b]ył zdarzeniem tak pełnym przemocy [...] że historycy i wszyscy, którzy próbują o nim pisać, nie doświadczyli w swoim życiu nicze-

2/ D. LaCapra *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore and Londyn 2001 (dalej WT i nr strony), tegoż: *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*, Ithaca and London 1994 (dalej RH i nr strony) i *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca and London 1998.

go, co można by było z tym porównać. Krótko mówiąc, historycy Holokaustu nie wiedzą nic – w sensie własnego doświadczenia – o swoim przedmiocie. Ten brak doświadczenia jest czymś zasadniczo różnym od braku doświadczenia w takich zagadnieniach jak Konwencja Konstytucyjna w Filadelfii lub podbój Galii przez Cezara"[3]. Ze względu na powyższe podobieństwo „nieprzygotowania", do przedstawicieli wszystkich trzech dziedzin obcujących ze świadectwami Zagłady będę odnosić zbiorcze określenie „historyk" i „badacz", bo właśnie takie przeważa w interesujących mnie tekstach.

Koncepcje, do których się odwołuję, zbiór trudnych i nietypowych lektur, można oczywiście zbyć jako puste psychologizowanie. Nie mam nic przeciwko temu. Osobiście jednak uważam je za unikalną pomoc w porządkowaniu zagadnień tak przesyconych ekscesem, jak świadectwa Zagłady. W humanistyce, w jej epistemologii i ontologii, nadmiar jest dobroczynny i konieczny tylko w dawce „homeopatycznej"[4]. W większej staje się groźny i niszczący. Nowa psychoanaliza pozwala ów nadmiar rozpoznać i zrozumieć, a gdy odegra on swą rolę w badaniu, nauczyć się z niego rezygnować.

Każde badanie jest zagrożone (czy raczej uwarunkowane) relacją przeniesieniową, ale w przypadku zdarzeń tak traumatycznych jak Szoa problem przeniesienia jest bardziej rozległy i złożony. Nie jest też ograniczony do współczesnych, i z wszystkich tych powodów przynagla do doskonalenia własnego wglądu[5]. LaCapra pisze:

> Holokaust stawia historyków w obliczu przeniesienia w najbardziej traumatycznej formie, która jednak zależy od pozycji analizy. Różnica w znaczeniu stwierdzeń wypowiadanych przez badaczy, formalnie identycznych, będzie zależna od tego, czy każdy z nich jest ocalonym, krewnym ocalonego, byłym nazistą, kolaborantem, Żydem lub Niemcem młodszego pokolenia bez bezpośredniego kontaktu z ocalonymi, uczestnikami wojny czy kolaborantami, czy też w względnym outsiderem w stosunku do wszystkich tych problemów (F 4).

Zdając sobie sprawę z zagrożeń związanych zarówno z przeniesieniem, jak i brakiem wglądu, odpowiedzialny badacz Zagłady powinien, stosując się do rady

---

3/ Ch.T. Browning *German Memory, Judicial Interrogation and Historical Reconstruction*, w: S. Friedlaender (red.), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the „Final Solution"*, Harvard 1992, s.25 (dalej F i nr strony).

4/ Przykładem dobroczynnego nadmiaru w narracji historycznej jest, zdaniem LaCapry, głośna książka D. Goldhagena *Hitler's Willing Executioners*. Jak ujął to Juergen Habermas w swojej laudacji przy wręczeniu Goldhagenowi Nagrody Księgarzy (WT 121), hiperbola zastosowana przez autora pozwoliła przełamać impas w niemieckiej debacie publicznej. Jednak z powodu nadużyć związanych z „ekscesem" narracyjnym, dzieło Goldhagena jest w opinii LaCapry „małą dobrą książką, która walczy o lepsze z dużą, wątpliwą" (WT 168).

5/ E.L. Santner *History Beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma*, por. F 145.

LaCapry, w sposób bardziej lub mniej systematyczny wypracować własny, fantazmatyczno-empiryczny osobisty „kontekst ocalenia" (*context od survivorship*) z Holokaustu. Praca nad nim miałaby polegać na wysiłku odróżnienia i zdystansowania własnych skłonności moralnych, politycznych i psychologicznych od tych, które bezpośrednio wiążą się ze zdarzeniem traumatycznym. Afekt, styl i szybkość, z jaką odróżnienie to przebiega, bywa wskaźnikiem intensywności relacji przeniesieniowych. Zupełnie inny „kontekst ocalenia" będzie miał ktoś urodzony w Niemczech, potomek sprawców Zagłady, inny – Żyd, dziecko ocalonych, a jeszcze inny – polski czy np. palestyński intelektualista. Z tych obciążeń trzeba sobie zdać sprawę od początku pracy badawczej i świadomie wprowadzić je do gry. Celem nie jest jednak ich bezkrytyczne manifestowanie i potwierdzanie, ale wypróbowywanie i przepracowywanie. Po zetknięciu z pewnymi świadectwami może się okazać, że nasza wyjściowa pozycja zmieniła się, że dysponujemy większą wolnością niż na początku i że możemy powiedzieć więcej.

Cudze i zbędne

Autor świetnej książki o niemieckiej pamięci kulturowej, *Stranded Objects*, Eric L. Santner, wspiera tezę LaCapry o przydatności refleksji nad własnym kontekstem ocalenia, dodając, że jednym z najważniejszych jego składników jest pozycja, jaką badacz zajmuje wobec konieczności *Trauerarbeit*[6], spowodowanej Zagładą (S 145). Różne pozycje wobec czy w obrębie tej żałoby wiążą się nie tylko ze sprawą pochodzenia badacza, „kontekstu ocalenia" i typu przeniesienia, jakim jest zagrożony, ale także z zagadnieniem czysto teoretycznym – różnicy w założonym modelu żałoby. Ten, którym za Ankersmitem posługuje się Krawczyńska, model niekończącej się melancholii i „neurotycznej pamięci" (K przyp. 29 i ostatnie akapity tekstu), jest precyzyjną antytezą koncepcji żałoby u LaCapry. Dziwnie o tym pisać w kraju, w którym żałoba po Żydach wciąż jeszcze nie zaczęła się na dobre[7], ale pomiędzy teorią skończoności opłakiwania, po którym możliwa jest *recathexis*[8] – powrót do życia, odbudowanie go pomimo straty – a teorią niekończącej się, bezkatarktycznej melancholii istnieje zasadnicza różnica.

Krawczyńska myli się, przypisując LaCaprze pragnienie „uwolnienia zbiorowej i indywidualnej pamięci od ciężaru c u d z y c h traumatycznych doświadczeń, których nawracający obraz stanowi z b ę d n e obciążenie świadomości urodzonych później" (K, podkr. JTB). Amerykański badacz jest jednym z najbardziej konsekwentnych obrońców stanowiska, że podstawą przepracowania indywidual-

---

6/ Kategoria *Trauerarbeit* (dosł. pracy żałoby) pochodzi z freudowskiej psychoanalizy i jest nazwą zadania, które stoi przed osieroconą jednostką, kimś kto poniósł w życiu traumatyczną, niepowetowaną stratę.

7/ Więcej na ten temat w moim tekście *Wy z Jedwabnego*, „Res Publica Nowa" 2004 nr 4.

8/ Gr. katexo – „trzymać, poskramiać, zawładnąć"; w terminologii psychoanalitycznej rekateksja jest powtórnym zapanowaniem nad dziedziną, rozszczepioną przez szok postraumatyczny. Zob. WT 66.

nej traumy ofiar Szoa jest włączenie jej do pamięci zbiorowej, toteż sugestia Krawczyńskiej, zawarta w indeksach słów „cudzy" i „zbędny" jest po prostu nietrafna. LaCapra podkreśla, że społeczne zaangażowanie w przepracowywanie traumy stanowi konieczny, zwracający się przeciw popędowi śmierci sposób rytualizacji przymusu powtarzania, szczególnie powracania do scen doznanej przemocy. W przestrzeni publicznej sceny te mogą pojawiać się w tak empatycznym kontekście i przy takim społecznym odzewie, który pozwala ofiarom wypracować sobie do nich dystans, dopuścić zmianę, zainicjować odnowę, powrócić do obowiązków życia i pełnej odpowiedzialności etycznej, w oczywisty sposób ograniczonej u osób znajdujących się w szoku[9]. Społeczne przepracowywanie traumy wspomaga ocalonych w zdolności odróżniania przeszłości od teraźniejszości, zaś to, co LaCapra nazywa „symbolicznym pochówkiem" wspiera je w procesie odzyskiwania godności, której usiłowali pozbawić je sprawcy Zagłady (WT 66).

Właściwie nie ma kraju, w którym audytorium, którego potrzebuje ocalony z Zagłady, nie stwarzałoby problemów. Nawet w Izraelu, w okresie powojennym skupionym na budowaniu nowej żydowskiej tożsamości, heroiczny model przetrwania kneblował świadectwo o Szoa (WH 158). Nie lepiej było w Stanach Zjednoczonych – „w świecie Disneya ludzie nie chcieli słuchać o Auschwitz". We Francji strategie wymazywania, zaciemniania i nienazywania (współdziałania rządu Vichy w Ostatecznym Rozwiązaniu) uwidaczniały się w terminologii „deportacji", którym to mianem określano zarówno wysłanych do Oświęcimia więźniów politycznych, przedstawicieli francuskiego ruchu oporu, jak i nieporównanie liczniejszych francuskich Żydów[10].

I tak dalej, z Polską włącznie. Jeśli Henryk Grynberg wciąż nie chce wyjść ze swojej żałoby, a nawet coraz bardziej się w niej okopuje, jest to zapewne powiązane z polskim audytorium, które nie uczestniczy w jego świadczeniu[11]. (Może coś podobnego miał na myśli Henry David Thoreau, gdy twierdził, że aby powiedzieć prawdę, potrzeba dwóch: jednego, który mówi, i drugiego, który słucha). Skoro

---

9/ „W odreagowaniu symptomu (*acting out*) [bez jego przepracowania] przeszłość jest performatywnie odnawiana i aktualizowana, tak jakby była w pełni obecna [...] i jak duch powracała w postaci tego, co wyparte. W żałobie natomiast [...] przeszłość rozpoznaje się jako różną od teraźniejszości, rozpamiętywanej i odchodzącej lub aktywnie zapominanej. Pozwala to na jej krytyczny osąd i powtórne zainwestowanie w życie [...] z jego wymaganiami, odpowiedzialnością i normami, które wymagają rozpoznania i uszanowania innych. Natomiast ktoś, kim przeszłość zawładnęła, ktoś opanowany przymusem powtarzania, może być niezdolny do zachowań etycznie odpowiedzialnych" (WT 70).

10/ W tym także dzieci z sierocińców, o których Niemcy zapomnieli, a które trafiły do Auschwitz na wniosek rządu Vichy, cyt. za J. Tazbir w rozmowie z A. Pietrzak *O dawnym i nowym miejscu Polski w Europie*, „Gazeta Wyborcza", 29/11/2002.

11/ D. Laub: „Świadczenie o traumie to proces, który obejmuje słuchacza. W procesie świadczenia musi być więź, intymna, totalna obecność innego w pozycji tego, który słucha", cyt. za: WT 97 przyp. 10.

mowa o polskiej „niezdolności do żałoby", warto przytoczyć opinię, jaką po lekturze książki Anny Bikont *My z Jedwabnego* wygłosiła niemiecka psychoanalityczka polskiego pochodzenia, Anna Leszczyńska-Koenen. Stwierdziła, że gdyby miała pacjenta ocalonego z Zagłady i mieszkającego w dzisiejszej Polsce, właśnie ze względu na brak społecznego wsparcia dla ofiar Szoa nie zdecydowałaby się zachęcać go, jak to się czyni w terapii, do różnicowania „tam i wtedy" od „tu i teraz". Wojna, w której ucierpiał, w Polsce ciągle jeszcze trwa.

Kres i bezkres żałoby

LaCapra jest więc ostatnim, który twierdziłby, że Szoa to problem „cudzy", albo że jest on „zbędnym obciążeniem świadomości urodzonych później". Zarzuty Doroty Krawczyńskiej wynikają zapewne z fałszywej perspektywy, w którą wpisała koncepcję LaCapry. Problem polega na tym, że badacz jest przeświadczony nie tylko o mocy żałoby, ale także o jej możliwym kresie – nie absolutnym, ale jednak postulowanym.

Komuś, kto wraz z nową psychoanalizą zbuntował się przeciw Freudowi, niełatwo zrozumieć, dlaczego LaCapra tak mocno krytykuje niekończącą się melancholię po Szoa. Staje się to jaśniejsze, gdy autor mówi o melancholii jako o „powolnym samobójstwie", o melancholicznych aporiach, skłonnościach do apokaliptyki i *politique de pire* („im gorzej tym lepiej", RH 15). Stwierdzenia tego nie ma w jego tekście, ale wydaje się z niego wynikać: opłakiwanie, które się nie kończy, jest jak proces bez wyroku, jak bieg bez mety[12]. Może też być zamaskowaną odmową żałoby, zejścia na poziom w każdej traumie najboleśniejszy, rozstrzygający, ten, na którym zranione ja po prostu umiera, a to, co opowiada się po stronie życia i odradza, nie czerpie już z żadnej postaci narcyzmu. W sensie intelektualnym taki nowy początek jest właściwie niezrozumiały. Odbywa się „na kredyt", korzysta z afektywności cudzej – przyjaciół, bliskich lub terapeutów osoby straumatyzowanej, czasem z energii i afektywności źródła religijnego.

Badacz uważa, że w krytyce humanistycznej ostatnich lat zbyt często mylono żałobę z melancholią, a o przepracowywaniu traumy (*working through*) mówiono jako o nagannym domknięciu, pokusie totalizacji, złudzeniu pełnego wyzdrowienia[13]. Przepracowywanie (*working through*) i odreagowanie symptomu (*acting out*), dwa składniki *Trauerarbeit*, stawiano w opozycji do siebie, zamiast uważać je za dopełniające się fazy jednego procesu. Tymczasem rezultatem przeciwstawienia ich sobie jest psychiatryczny paraliż: albo totalizacja i zamknięcie, albo *acting out* i przymus powtarzania. Praktyka nie potwierdza jednak tej alternatywy. „Nawie-

12/ L. Douglas *Lekcja praworządności a pamięć heroiczna*, przel. M. Kopytowska, „Literatura na Świecie" 2004 nr 1/2, s. 319.

13/ LaCapra ma tu m.in. na myśli omawianą obszernie na s. 74-75 pracę A. Weir *Sacrificial Logics: Feminist Theory and the Critique of Identity*, New York 1996. Uważa, że prezentuje ona perspektywę „nieudanej transcendencji [...] lub braku, która wszelką naprawę lub odnowienie postrzega jako totalizujące [...], nazbyt optymistyczne lub naiwne".

dzającej nas przeszłości nie można nigdy pokonać lub przekroczyć całkowicie, ale dzięki jej przepracowaniu można przynajmniej zyskać pewien do niej dystans czy krytyczną perspektywę, jakkolwiek uzyskuje się ją z najwyższą trudnością i nigdy raz na zawsze" (WT 70). Choć pod względem energetycznym *working through* nigdy nie pokona *acting out* i przymusu powtarzania, pożądane jest, by mogło je przynajmniej łagodzić, wspierając wytwarzanie – w myśli i w życiu – „innego pola sił, empatycznych relacji zaufania, nie opartych na pseudoofiarniczej praktyce wiktymizacji i autowiktymizacji" (WT 71). Zdaniem LaCapry, odreagowanie symptomów, któremu towarzyszy społeczna akceptacja i empatia, może na tyle skutecznie uruchomić proces ich przepracowywania, że w pewnym momencie dwutakt traumy wytraca tempo i w końcu przygasa.

Żeby jednak ten scenariusz mógł w ogóle mieć miejsce, nie wolno pomylić dwóch możliwych przyczyn żałoby: nieobecności i straty. Holokaust bywa wpisywany w oba te modele, zdaniem LaCapry w pierwszym przypadku fałszywie. O ile sytuacja straty wiąże się z konkretnym zdarzeniem historycznym (takim jak np. Szoa), pierwsza jest transhistoryczna i nie sposób wpisywać w nią Zagłady. Nieobecność, genealogicznie wywodzona przez Freuda z separacji z rodzicem, i niepokój z nią związany jest konstytutywną cechą dojrzałej egzystencji, podczas gdy strata bynajmniej taką cechą egzystencji nie jest, choć jako taka bywa niekiedy przedstawiana. LaCapra pisze, że właśnie wówczas gdy stratę traktuje się jako nieobecność, podmiot staje wobec „impasu niekończącej się melancholii, niemożliwej żałoby, nieokreślonej aporii, w której wszelki proces przepracowywania przeszłości jest przekreślony i przedwcześnie przerwany" (WT 45). Opłakiwanie nieobecności „może, a nawet musi zmienić się w [...], żałobny respons na koniec metafizyki i fałszywe przyswajanie traumy Holokaustu" (WT 68). Zarówno Derridiańskie „opłakuję, więc jestem", jak i postnowoczesna retoryka żałoby („*shattering, rupture, mutilation, fragmentation*, [...] *images of fissures, wounds, rifts, gaps, abysses*", S 7), dla niektórych będąca symptomem wyrzeczenia się złudzeń o narcystycznej jedności (S 7), są dla LaCapry znakiem ledwie naskórkowego, estetyzującego zainteresowania Szoa. Imitacja reakcji postraumatycznej „obrasta rutyną, przysposabiając sobie metodologię lub styl, wyrażający się w przymusie powtarzania, prowadzącym do aporii, impasu lub paradoksu" (WT 47).

Rola empatii

Badacz opowiada się za takim ujęciem Zagłady, które ujmuje ją w kategoriach straty – konkretnej i historycznej, bo tylko historyczna strata stanowi wezwanie do żałoby i do „krytycznej przebudowy praktyki socjopolitycznej" (WT 68). Celem rozumienia historycznego jest, jego zdaniem, nie tylko wartościowe pod względem profesjonalnym odnotowywanie przeszłości, ale też „krytyczne, dokładne i w pełni dostępne pamiętanie" (WT 95). Dla tożsamości historyka najważniejsze jest oczywiście badanie, ale w świecie, w którym nauka zajęła miejsce religii, naukowcy nie ograniczają się już do swoich pracowni. Współcześni historycy odgrywają zasadniczą rolę w inicjowaniu i podtrzymywaniu pracy pamięci czy żałoby i kształtowa-

niu tożsamości grup i narodów (Santner w F 144). Gdyby, wskazując na intelektualny charakter ich sprawności, ktoś chciał tę ich rolę nazwać uzurpacją, powinien się zapoznać z tym fragmentem argumentacji LaCapry, w którym dekonstruuje on opozycję pomiędzy biegłością intelektualną i psychologiczną, między wymiarem reprezentacji kognitywnych i afektywnych, między „naukowym", „mitycznym" (Santner w F 145).

Z tego samego powodu empatię i afektywność badacz uważa za rozstrzygający aspekt rozumienia historycznego (WT 40). Swoją koncepcję historii, obejmującej zarówno obiektywną (nie obiektywistyczną) rekonstrukcję przeszłości, dialogową wymianę z nią i innymi dyscyplinami, LaCapra buduje w oparciu o wiedzę, obejmującą nie tylko opracowywanie informacji, ale także afekt, empatię i zagadnienie wartości.

Wśród historyków Zagłady można zaobserwować wiele postaw wobec przedmiotu badań – od pełnej identyfikacji z ofiarami do całkowitego odrętwienia, zupełnego dystansu, często wiążącego się z zaprzeczaniem, że coś takiego jak relacja przeniesieniowa w stosunku do materiału w ogóle istnieje (WT 147). Według słów Saula Friedlandera:

> Największą trudnością, z jaką mierzą się historycy Szoa, konfrontujący się z echami traumatycznej przeszłości, jest utrzymywanie równowagi pomiędzy emocjami bez przerwy przedostającymi się przez pancerz ochronny [freudowski *Reizschutz*] i odrętwieniem, które go chroni. Tak naprawdę oba – to jest zarówno odrętwienie, jak i dystansujący skutek pracy intelektualnej – są konieczne i nieuniknione, a powtarzający się wstrząs emocjonalny – równie nieprzewidywalny jak niezbędny. W tym kontekście „przepracowanie" oznacza po pierwsze świadomość istnienia obu tendencji, a po drugie zgodę na ich rozmyślnie równoważenie wszędzie tam, gdzie jest to możliwe [...] (T 51).[14]

Głos komentatora dokumentów Zagłady „musi być wyraźnie słyszalny, komentarz powinien niszczyć łatwy liniowy postęp narracji, wprowadzać alternatywne interpretacje, kwestionować stronnicze konkluzje, powstrzymywać potrzebę domknięcia"[15]. Szczególnie ważne jest to ostatnie. Szoach wzywa do takich reakcji, które, dopuszczając możliwość przepracowania traumy, nie ulegają zarazem pokusie fetyszyzacji, negującej horror i usiłującej wpisać go w zbawczą narrację i wymazać (WT 220). Bez empatii rozpoznanie co jest, a co nie jest narracją fetyszystyczną[16], nie byłoby po prostu możliwe.

14/ S. Friedlander *Trauma. Transference and „Working Through"*, „History anf Memory" 1992 nr 4, s. 51.

15/ Tamże, s. 53.

16/ Fetyszyzm narracyjny, przeciwieństwo *Trauerabeit*, jest w opinii E.L. Santnera (F 144): „konstrucją i użytkiem czynionym z narracji (zaprojektowanych świadomie lub nie) po to, by wymyć ślady traumy lub straty, która tę narrację powołała kiedyś do życia". Jest to strategia, która dąży do przywrócenia zasady przyjemności, zanim zostaną przepracowane zadania związane z *Trauerarbeit*.

Dzięki refleksji nad osobistym „kontekstem ocalenia", to jest dzięki krytycznemu oglądowi własnej tożsamości, LaCapra proponuje wypracowywanie pozycji badawczej subtelnie rozpiętej pomiędzy empatią a krytycznym zdystansowaniem. Tak jak obiektywności nie wolno mylić z obiektywizmem, zaprzeczającym przeniesieniu i odcinającemu empatię, tak samo empatii nie powinno się mylić z niekontrolowanym utożsamieniem z ofiarami i zastępczą wiktymizacją (WT 40).

Empatia a współczucie

Tak dochodzimy do ostatniej z kwestii poruszanych przez Dorotę Krawczyńską. W swoim tekście autorka z aprobatą referuje koncepcję Nussbaum, skądinąd niezwykle bliską teorii empatii Kai Silverman[17], do której nawiązuje LaCapra. Świadome nadużyć, do jakich prowadzi niekontrolowana identyfikacja w badaniu historycznym czy literackim, obie analityczki starannie rozróżniają pozycje ofiar i słuchaczy ich świadectwa. Silverman wprowadza w tym celu pojęcie identyfikacji heteropatycznej. Empatia taka jest współodczuwaniem, które przejawia się jako solidarność, uważność i szacunek, a także świadomość, że niezależnie od tego, jak bardzo nas ono porusza, czyjeś przejmujące doświadczenie nigdy nie stanie się naszym[18]. Odpowiednikiem identyfikacji heteropatycznej u Nussbaum jest „empatia pozbawiona współczucia". (Przypomnę, że empatia u Nussbaum to „tylko wyobrażeniowa rekonstrukcja doświadczenia innej osoby bez oceniania czy wartościowania tego doświadczenia", natomiast „współczucie to bolesna emocja spowodowana świadomością niezasłużonego cierpienia innej osoby", zawierająca zatem „ocenę cudzego nieszczęścia jako zła"; por. D.K.).

Dorota Krawczyńska sądzi, że w badaniach nad literaturą Zagłady wskazane byłoby „połączenie Nussbaumowskiej empatii ze współczuciem czy współcierpieniem, które wymagałoby jednak choć częściowego zniwelowania granicy dzielącej ja od nie-ja". Skoro współczucie jest emocją tak niewinną, jak to przedstawia Krawczyńska, tak moralnie słuszną i bezproblematyczną, można się zastanawiać, dlaczego Nussbaum w ogóle odłączyła je od empatii. Moim zdaniem postąpiła tak, zdając sobie sprawę z groźby przeniesienia, jakie mu towarzyszy, a także w związku z faktem, że w półmroku „szarej strefy", częstej w świadectwach Szoa, mogłoby ono zostać skierowane w niewłaściwą stronę (pomyślmy o współczuciu np.w *Lektorze* B. Schlinka).

Gdy Krawczyńska na powrót chce złączyć to, co zostało przez Nussbaum rozdzielone, po pierwsze zupełnie ignoruje niebezpieczeństwo przeniesienia[19], po drugie zaś rezygnuje z krytycznego oglądu sytuacji traumatycznych, o jakich

---

17/ K. Silverman *The Threshold of the Visible World*, New York 1996.

18/ Zob. mój tekst *Historia jako fetysz*, „Gazeta Wyborcza", 14/02/2003.

19/ W dwóch jego odmianach (za Melanie Klein): pierwsze ma charakter projekcji, w której nieuświadamiane aspekty własnej jaźni są przypisywane innemu, drugie zaś inkorporacji, polegającej na zaszyfrowaniu w obrębie jaźni pewnych aspektów innego (WT 27 przyp. 31).

mówi literatura poholokaustowa. W świadectwach tych czytelnik wciąż staje wobec konieczności oszacowania roszczeń do prawdy, wysuwanych przez tekst. Ocena ta dotyczy nie tylko „prawdy sztuki" (estetyka i literaturoznawstwo), ale zarówno „tego, jak to było naprawdę" (historia), jak i tego „co to jest prawda" (antropologia). Oznacza konieczność ciągłego rozpoznawania, kto jest ofiarą, a kto sprawcą i co się właściwie stało. W „szarej strefie", u Primo Leviego (*Czy to jest człowiek?*) czy u Kertésza dużo przydatniejsza niż współczucie jest empatia, wszystko jedno czy w ujęciu Nussbaum, czy Silverman[20].

Współczucie postulowane przez Dorotę Krawczyńską, zacierające granice, posługujące się zastępczą wiktymizacją i innymi ryzykownymi technikami narracyjnymi (WT, rozdz. IV), współczucie rozumiane jako „ekscesowe" uzupełnienie empatii, można by wpisać tylko w jeden, terapeutyczny i ściśle ograniczony do kryzysu, model pracy nad pamięcią. Miałby on zastosowanie „homeopatyczne", podobne do tego, którym posłużył się Daniel Goldhagen, przełamując impas w niemieckiej debacie lat 80/90 ubiegłego wieku czy Claude Lanzmann, autor *Shoah*. W tym ujęciu współczucie, ze swoją pasją zacierania granic, stanowiłoby narzędzie odreagowania (*acting out*) i przełamania blokady, empatia zaś byłaby dopiero właściwym przepracowywaniem traumy (*working through*). Proces, w którym współczucie zostałoby w ten sposób wykorzystane, musiałby jednak przebiegać pod kontrolą, by nie przeobrazić się w niekończącą się melancholię. Nadmiar zawsze wiąże się z ryzykiem, a ekscesu, ostatecznie, nie da się zwalczyć ekscesem.

20/ LaCapra określa ją mianem „empatycznego niepokoju", *empathtic unsettlement* (WT 78).

Przechadzki

Katarzyna BOJARSKA

Obóz koncentracyjny jako zabawka. Zbigniew Libera *Urządzenia korekcyjne: LEGO – Obóz koncentracyjny*

> Sztuka jest to strumień, który wypływa z dylematów, krzywd i schizofrenii naszego wieku, strumień, który roztapia chłód i odrętwienie.
>
> Joseph Beuys

Sposób dalszego istnienia i funkcjonowania działalności artystycznej w świecie zachodnim, doświadczonym w sposób traumatyczny i bezprecedensowy zagładą Żydów europejskich podczas drugiej wojny światowej stanowi, jak się zdaje, jeden z kluczowych wątków myśli drugiej połowy dwudziestego wieku. Tu chciałabym się skupić na sztukach wizualnych, za przykład obierając powstałą w 1996 roku pracę Zbigniewa Libery z serii *Urządzenia korekcyjne, Lego – Obóz koncentracyjny*. Spróbuję umieścić tę pracę zarówno w kontekście sztuki na temat Holocaustu, jak i polskiej kultury powojennej.

Jedną z książek, które podejmują zagadnienie sztuki po Holocauście, jest praca Eleonory Jedlińskiej[1]. Autorka w rozdziale otwierającym stwierdza, że dziedzictwo Holocaustu widoczne jest nadal w bieżących wydarzeniach politycznych. Jej zdaniem, faszyzm i ludobójstwo trwają pod wciąż nowymi postaciami. Można by zatem powiedzieć, że świat po katastrofie zastygł w stanie zawieszenia. Jedlińska pisze o wielu kryzysach, których doświadczyła współcześnie kultura zachodnia, a przede wszystkim sztuki wizualne. Następstwem Zagłady jest absolutna niemożność mimetycznego przedstawienia człowieka; to, co się wydarzyło, na zawsze, zdaniem autorki, odmieniło jego oblicze. Jedynie możliwe postaci ludzkie w sztukach wizualnych, bo oddające aktualny stan ludzkości – to zdeformowane sylwetki na obrazach Francisa Bacona. Człowiekowi, pisze dalej Jedlińska za Baconem, po-

1/ Por: E. Jedlińska *Sztuka po Holocauście*, Łódź, 2001.

została jedynie nieustająca i nieznajdująca ukojenia męka Ukrzyżowania. Autorkę interesują takie przykłady sztuki współczesnej, które odnoszą się do Holocaustu i traktują go z należytą powagą, za główny cel obierając upamiętnienie tej tragedii i oddanie czci pamięci ofiar. Autorka podkreśla, co istotne dla dalszych rozważań, problem, z jakim zetknęli się artyści-uczestnicy bądź świadkowie Zagłady – brak ikonografii utrwalającej „śmierć przemysłową". Problem ten, jak pokaże historia, będzie dotyczył nie tylko bezpośrednich ofiar Holocaustu, ale także kolejnych pokoleń artystów, próbujących zmierzyć się z tym tematem.

Sztuka nie zamilkła, a kultura nie skończyła się w połowie dwudziestego wieku. Trwają próby artystycznego zobrazowania rzeczywistości, uporania się z brakiem ikonografii i zmierzchem mimetyzmu. To, co Jedlińska – i wielu innych autorów – nazywa „końcem człowieka", próbowano oddać wielokrotnie i na wiele sposobów, choć – powiedzmy to od razu – nie był to jedyny temat sztuki powojennej. Tonem, który, jak się zdaje, obowiązywał najdłużej w sztuce podejmującej temat Zagłady, była poważna medytacja połączona ograniczonymi środkami ekspresji wizualnej. Paradygmat ten, jak twierdzi Stephen C. Feinstein[2], wyczerpał się w latach dziewięćdziesiątych, kiedy do głosu doszło nowe pokolenie artystów, urodzonych już po drugiej wojnie światowej. Wtedy to, zdaniem krytyka nastąpił swego rodzaju zwrot ku dekonstrukcji i innowacji.

Pytanie, przed którym stanęli artyści urodzeni po wojnie, jak Zbigniew Libera, można sformułować tak: jak człowiek poradził sobie z „końcem człowieka"? Jest to pytanie o współczesność i miejsce, jakie zajmuje w niej historia, innymi słowy: gdzie w kulturze i cywilizacji jest miejsce na pamięć o zbrodni oraz jaka jest tu rola artysty?

Piotr Piotrowski w historii polskiej sztuki powojennej[3] pisał o *Obozie* Libery jako o świadectwie postawy krytyczno-analitycznej (*Obóz* analizowany był jako część serii: *Urządzenia korekcyjne*) wobec kultury konsumpcyjnej pełnej terroru i zbrodni. Piotrowski podkreślał, że w latach dziewięćdziesiątych, kiedy powstał *Obóz,* kwestia zagrożeń, jakie niesie ze sobą ta kultura była w Polsce całkowicie nowa. Przypominał kontrowersje wokół projektu wybudowania centrum handlowego na terenach sąsiadujących z dawnym obozem zagłady w Oświęcimiu. Wnioskował, że w kulturze polskiej po transformacji ustrojowej z 1989 roku nastąpiło zderzenie pamięci historycznej (w tym pamięci o Zagładzie) z dynamicznym rozwojem nowego stylu życia i nowych wzorców rozrywki. Pisał: „Libera ujawnia za pomocą bez wątpienia drastycznych środków, że to właśnie kultura masowa [...] manipuluje zbrodnią, zmieniając ją w towar"[4]. Nie wydaje się jednak, aby to odkrycie szczególnie poruszyło polską publiczność, choć trzeba przyznać, że kontro-

2/ S.C. Feinstein *Zbigniew Libera's Lego Concentration Camp: Iconoclasm In Conceptual Art About the Shoah*, w: „Other Voices" 2000 t. 2, nr 1.

3/ P. Piotrowski *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999.

4/ Tamże, s. 296.

wersji wokół *Obozu* było wiele. Liberę oskarżano wielokrotnie o ośmieszanie Holocaustu i brak szacunku dla jego ofiar. Tymczasem, jak sądzę, to nie problem kultury masowej był tu najistotniejszy, ale Holocaustu właśnie. To, co zaproponował Libera nie wpisywało się w nurt uświęcania tego doświadczenia historycznego, ale było próbą ujawnienia mechanizmów rzeczywistości współczesnej. „Trudno przeoczyć potencjał krytyczny, jaki niesie praca *Obóz koncentracyjny,* która nie traktuje o cieniach historii, ale o tym, z czym ciągle mamy do czynienia. Widok klocków do układania obozów koncentracyjnych narzuca szereg pytań o konsekwencje bezmyślnych banalizacji zła, zdolność kultury do jego normalizacji, gotowość rynku do ubijania na nim interesu" – mówiła Bożena Czubak w rozmowie z artystą[5].

Zbigniew Libera skonstruował *Obóz* w 1996 roku, używając do tego niemal wyłącznie oryginalnych klocków duńskiej firmy Lego. Jest to limitowana edycja, składająca się z trzech zestawów, z których każdy ma siedem pudełek. Każde pudełko zawiera klocki umożliwiające konstrukcję innego elementu obozu. I tak strażnicy pochodzą ze standardowych zestawów policyjnych Lego, mamy bramę wejściową, przypominającą tę z Oświęcimia, choć bez niemieckiego napisu, znajdują się tu piece, krematoria i kominy. Twarze bohaterów układanki zostały nieco przemalowane, aby wyrażały takie emocje, jak: smutek, ból lub złość. Zdaniem przywoływanego już Feinsteina praca Libery ma charakter konceptualno-popartowski. Z jednej strony wykorzystuje elementy kultury popularnej (Lego) i tym samym zmienia towar w dzieło sztuki – warto tu przywołać amerykańskiego krytyka Benjamina Buchloha, który uważa, że Libera likwiduje modernistyczną antynomię między sklepem i muzeum – z drugiej zaś jest to praca, której sens można opowiedzieć, istnienie obiektu nie jest warunkiem zrozumienia zamysłu artysty, a bodziec wizualny, jest do pewnego stopnia drugorzędny.

Jak pisze Feinstein, *Obóz* wzbudził liczne zarzuty, a przede wszystkim wątpliwości, czy tego rodzaju dziwaczne przedstawienie może pomóc zrozumieć Szoa, czy jest tylko prowokacją i skandalizowaniem. Pytanie to należałoby jednak przeformułować. Czy istnieje jedyny dopuszczalny (a jeśli tak – to jaki) sposób przedstawienia Zagłady?

Przykład Libery jest, zdaniem Feinsteina, tylko jedną z propozycji przekroczenia barier, jakie otaczają przedmiot do pewnego stopnia nietykalny i uświęcony. W latach dziewięćdziesiątych podobne tendencje zaczęły pojawiać się w sztukach wizualnych w kilku miejscach jednocześnie. Pozwolę sobie za Finkelsteinem przywołać kilka przykładów. W Niemczech Horst Hoheisel, Stih&Schnock, Ester i Joachim Gerz rozwinęli nurt antypomników, aby w nowy sposób podjąć kwestię nieobecności Żydów i pustki, która po nich została w Niemczech. Hoheisel zaproponował wysadzenie Bramy Brandenburskiej, której zniknięcie miałoby stanowić metaforę zniknięcia Żydów w Szoa; ostatecznie poprzestał na nocnej projekcji wideo wyświetlając na Bramie: *Arbeit macht Frei*. Gerz zbudował na przedmieściach Hamburga znikający pomnik, który w tej chwili już całkowicie zniknął pod zie-

5/ *Sztuka legalizowania buntu*, „Magazyn Sztuki" 1997 nr 15/16.

mią, a Stih i Schnock przeprowadzali prowokacyjne akcje uliczne, w których przypominali Niemcom wydarzenia z przeszłości, rozstawiając na ulicach Berlina tablice i znaki z czasów prześladowań Żydów.

Próbą zmiany języka jest także dzieło izraelskiej artystki Roee Rosen *Żyj i umrzyj jak Ewa Braun*[6] czy komiks *Maus* Arta Spiegelmana. Libera i Spiegelman nie odnoszą się bezpośrednio do Zagłady, ale do kultury współczesnej z całą jej historią artystycznych przedstawień Holocaustu. W tym kontekście twórczość obu, a przede wszystkim środki, jakimi się posługują, są nowe i odkrywcze, jeśli w ogóle nie jedyne autentyczne.

Wybór środków, którego dokonał Libera, pozwolił mu nawiązać grę pomiędzy kulturą wysoką i niską, między tym, co historyczne a tym, co współczesne, między językiem i metajęzykiem sztuki. Piotrowski tak pisze o Liberze i przedstawicielach „sztuki krytycznej":

> Tylko dlatego, że podjęli współczesny słownik artystyczny, mogli odwołać się do głębszej historii. Wszak Holocaust i wspomnienie wojennego horroru, polityka i wplatana w nią codzienność, patos i powszechność zwyczajnych doświadczeń mają w Polsce szczególne znaczenia, inne, ale jednocześnie podobne do doświadczeń ludzi żyjących pod rozmaitymi szerokościami geograficznymi.[7]

Przyjrzyjmy się zabawce, która w sztuce nawiązującej do Holocaustu pojawia się nie tylko u Zbigniewa Libery. W katalogu wystawy *Mirroring Evil. Nazi Imagery and Recent Art* prezentowanej w Muzeum Żydowskim w Nowym Jorku holenderski historyk sztuki Ernst van Alphen pisze: „Teraz wydaje się, że młode pokolenie artystów może odnosić się do Holocaustu wyłącznie w formie gry/zabawy"[8]. Van Alphen po pierwsze kwestionuje przymus powagi w odniesieniu do mówienia o tym wydarzeniu historycznym. Zabawki, które kojarzą się z dzieciństwem, beztroską i niewiedzą, mogą stać narzędziem artystycznej manipulacji i zachwiać podział na to, co poważne i to, co zabawne. Po drugie, zabawka, a co za tym idzie zabawa, przenosi widza w inną rzeczywistość, która, zdaniem van Alphena, zasadniczo różni się od rzeczywistości, do jakiej odsyła sztuka mimetyczna. Podstawowa różnica polega na tym, jak twierdzi autor, że „jedną z cech wyróżniających tej sztuki jest to, że nie może być ona porównywana do takich gatunków przedstawiających, jak powieść, film czy inne narracyjne materiały używane w edukacji. Zabawki nie opowiadają"[9]. To właśnie ten aspekt sztuki zabawek wydaje się najbardziej interesujący. Zabawka taka jak klocki Lego zachęca do gry, do wyjścia poza siebie, do stania się kimś innym, do wysilonej pracy wyobraźni. I chociaż klocki Libery nie służą do zabawy – są one przecież obiektem muzealnym – wszyst-

6/ Dokładna analiza pracy Rosen w: E. van Alphen *Zabawa w Holocaust*, przel. K. Bojarska, „Literatura na Świecie" 2004 nr 1-2, s. 245-266.

7/ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu...*, s. 267.

8/ E. van Alphen *Zabawa w...*, s. 220.

9/ Tamże, s. 225.

ko, co mogłoby się wydarzyć, gdyby do takiej zabawy doszło, jesteśmy w stanie sobie wyobrazić. Ważny jest tu aspekt „stawania się kimś innym", na który zwraca uwagę van Alphen. Bawiący się klockami układa swój obóz koncentracyjny, wchodzi więc w rolę oprawcy. Z jednej strony jest to przerażające, z drugiej jednak wydaje się bardzo istotnym komentarzem zarówno do czasów Holocaustu, jak i do współczesnej cywilizacji. Zygmunt Bauman zauważył, że „najbardziej przerażającą informacją wyniesioną przez Holocaust i to, czego dowiedzieliśmy się o jego wykonawcach, jest nie przypuszczenie, że «to» mogłoby się przydarzyć również nam, ale że również my moglibyśmy tego dokonać"[10].

Przemoc i okrucieństwo są jedną z cech cywilizacji zachodniej, potencjalnością, która w określonych warunkach może się zrealizować. Podobnie jak w przypadku obozu koncentracyjnego z klocków Lego – można go skonstruować, trzeba tylko odpowiednio dobrać części. Nie znaczy to jednak, że praca Libery wymierzona jest przeciw firmie produkującej zabawki. Jeśli już wymierzona jest przeciw czemukolwiek, to właśnie przeciw mechanizmom nowoczesności czy ponowoczesności. Trudno jednak, jak zauważa Feinstein, oprzeć się niektórym skojarzeniom, jakie może mieć dorosły człowiek oglądający *Obóz*. Nie chodzi tu tylko o konstatację, że Zagłada drzemie w świecie współczesnym i co pewien czas ujawnia się pod różnymi postaciami, jak reżim Pol Pota w Kambodży, wojny plemienne w Rwandzie, czystki etniczne w dawnej Jugosławii czy wojna w Czeczenii. Również to, że wielkie niemieckie korporacje, takie jak: I.G. Farben, Krupp, Siemens, Bayer, A.G., BMW, Daimler-Benz, czy Volkswagen współuczestniczyły w Holocauście i czerpały z niego zyski. Sam artysta mówi:

> wydaje się, że Lego straciło kontrolę nad swoim własnym produktem, oczywiście przy moim wydatnym udziale. Przypomina to znane z historii przypadki wymykania się spod kontroli racjonalnie skonstruowanych i rzekomo bezpiecznych technologii, produktów, idei. [...] Myśl, która doprowadziła mnie do zrobienia tej pracy, dotyczyła samej racjonalności, która jest podstawą systemu klocków Lego, a która wydala mi się przerażająca: nie można z tych klocków zbudować nic, na co nie pozwala precyzyjny, racjonalny system.[11]

W tym samym wywiadzie Libera podkreśla, że jego praca nie powstała wyłącznie w kontekście kultury wysokiej i funkcjonującej w niej pamięci Zagłady, ale również w kontekście świata rzeczywistości wirtualnej i MacDonaldów. Artysta mówi: „niedawno ktoś opowiadał mi o szokującej grze komputerowej w obóz koncentracyjny. Chodziło zresztą o konkretny obóz, o Auschwitz. Gra polega na tym, że jej uczestnik musi zlikwidować określoną liczbę ludzi, w przeciwnym razie zostaje odesłany na front wschodni"[12]. Zabawka pozwala odbiorcom, których dotychczas interesowały wyłącznie Sztuka i Pamięć, zwrócić się w stronę innych, niższych rejonów kultury.

10/ Z. Bauman *Nowoczesność i zagłada*, Biblioteka Kwartalnika Masada, Warszawa 1992.

11/ *Sztuka legalizowania buntu...*

12/ Tamże.

Jednym z takich rejonów jest właśnie rzeczywistość zabawek. Istotny jest tu zwłaszcza ich aspekt edukacyjny. Zabawki służą przecież do rozwijania i kształtowania osobowości dziecka. Dużą część swojego eseju poświęca tej kwestii van Alphen. Wspominają o tym również inni badacze twórczości Libery, dla których oczywiste jest umieszczanie *Obozu* na tle całej serii *Urządzeń korekcyjnych*. W serii tej artysta obnażył schemat działania tego typu „urządzeń", wskazując przy tym na przemoc, jakiej poddawane są zarówno nasze ciała, jak i umysły. Van Alphen podkreśla ponadto związek nauczania o Zagładzie ze sztuką zabawek. Zabawki – jego zdaniem – nie opowiadają, odchodzą od dokumentalnej, narracyjnej struktury przekazu na rzecz odgrywania, wchodzenia w role, etc. Z tego punktu widzenia są bliższe strukturze i funkcji dramatu. Zdaniem van Alphena, „dramat jest bardzo szczególną formą kulturową, fundamentalnie różną w kształcie i efekcie od narracji. Właśnie ta wyjątkowość dramatu rozwija to, co sztuka zabawek oferuje edukacji i pamięci Holocaustu"[13]. Pojawienie się sztuki zabawek należy tłumaczyć nie tylko tym, że w plastyce nastąpiło przesycenie sztuką upamiętniającą i poważną, ale również tym, że przesycenie takie zachodzi w nauczaniu, gdzie pod wpływem nadmiaru narracji serio pojawia się niekiedy znudzenie, zobojętnienie, a niekiedy nawet opór wobec wszelkiej wiedzy na temat Zagłady. Jak pisze van Alphen, „z tej perspektywy cel *Lego – Obozu koncentracyjnego* jest dwojakiej natury. Nie tylko obnaża on stłumienia i zahamowania edukacji o holocauście i jej koncepcji pamięci, ale także obnaża moralną prawość sztuki współczesnej"[14].

Obóz koncentracyjny Libery został kupiony między innymi przez Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie. Wydaje się to bardzo ciekawe szczególnie w kontekście organizacji podobnych instytucji. W Muzeum Żydowskim w Berlinie trudno oprzeć się wrażeniu, że jego głównym celem jest edukacja. Widz od pierwszych kroków traktowany jest jak dziecko, któremu nie tylko opowiada się pewną historię, ale także zachęca się je do udziału w „zabawie", proponując dotykanie eksponatów, wysuwanie szuflad zawierających dodatkowe informacje, oglądanie inscenizowanych wydarzeń z odległej przeszłości. W muzeum waszyngtońskim, aby jeszcze bardziej „uatrakcyjnić" przekaz, proponuje im się przechodzenie przez wagon bydlęcy, jeden z tych, w jakich więźniowie transportowani byli do obozów koncentracyjnych. W tym wypadku trudno oprzeć się wrażeniu, że przekroczone zostały granice dobrego smaku. Działanie pracy Libery jest radykalnie odmienne, a jej znaczenie bardziej wielostronne. Z tego właśnie powodu można żałować, że *Lego – Obóz koncentracyjny* nie znalazł się w jednym z polskich muzeów czy kolekcji.

Piotrowski apeluje:

> Bądźmy bardziej przenikliwi i aktywni w naszych interpretacjach, spoglądając na ich „ramę". Związana jest ona z kulturą wyrastającą z opozycji wobec zarówno „wielkich narracji" polskiej tradycji, jak też modernizmu, międzynarodowego stylu opartego na autonomii podmiotu artystycznego i dominacji estetyki. On właśnie – przez swój formalizm

13/ E. van Alphen *Zabawa w...*, s. 239.

14/ Tamże, s. 237

i utopię uniwersalnego języka – niósł z sobą niebezpieczeństwo degradacji *genius loci*, a przez próby neutralizacji ramy wtapiał każde dzieło w uniformistyczny świat powszechnego „idiomu artystycznego".[15]

Autor *Znaczeń modernizmu* nazywa strategię Libery „krzykliwą i hałaśliwą" i uznaje, że jest ona antytezą dla głosów zrównoważonych, spokojnych, refleksyjnych, jak na przykład glos innego artysty, rówieśnika Libery – Mirosława Balki. Warto tu jednak dodać, że tego rodzaju opozycje zakorzenione są w kulturze polskiej. Wielokrotnie mieliśmy już szansę przekonać się, że zamiłowanie do absurdu i pozorna lekkość mogą skuteczniej pobudzać do refleksji niż spokój i wyważenie. Z tego punktu widzenia widziałabym Liberę jako artystę bliskiego Gombrowiczowi, Witkacemu czy Mrożkowi. Jego dzieło otwiera pole dyskusji i znosi podziały, do których tak już przywykliśmy, że nie wzbudzają emocji.

15/ P. Piotrowski *Znaczenia modernizmu*..., s. 266.

Adam MAZUR

Negatywne świadectwo. Fotograficzna konkretyzacja pamięci Holokaustu

1.

Sztukę o Holokauście opisać można odwołując się do dwóch modeli: wykorzystującego tradycyjne formuły reprezentacji oraz zrywającego z tradycją, poszukującego nowych środków wyrazu. Jednak w zestawieniu z Holokaustem naiwny realizm, przesiąknięty niekiedy metafizyką prostą drogą prowadzi do kiczu.

Drugi model, zrywając z tradycyjną sztuką, odwołuje się do spuścizny awangardy. Poszukiwanie nowych form łączy się z podjęciem tematu wcześniej w kulturze nieznanego. Artyści zajmujący się Holokaustem chętnie odwołują się do awangardowego doświadczenia abstrakcji (Rothko, Kiefer, Opałka, Stern, Kantor, Bałka), wykorzystując milczący potencjał sztuki zrywającej z opowiadaniem historii. Z drugiej strony ten nurt wykorzystuje na skalę wcześniej niespotykaną wizualne świadectwa Zagłady, przede wszystkim fotografię (Richter, Boltanski, Michajłow, Libera).

Niewątpliwie jednym z najciekawszych artystów łączących abstrakcję z fotografią jest Władysław Strzemiński (1893-1952), malarz, teoretyk unizmu, założyciel łódzkiego Muzeum Sztuki. Jeszcze podczas wojny spędzonej w bardzo trudnych warunkach w Łodzi, Strzemiński tworzył rysunki odwołujące się do doświadczenia unizmu, jednocześnie poprzez tematykę i tytuł pracy będące reakcją na wojnę i Holokaust. Rysunki z serii *Deportacje* powstałe podczas wysiedleń Polaków – przede wszystkim Żydów, z Łodzi (1940), podobnie jak *Twarze* (1942) i *Tanie jak błoto* (1944) stają się dla Strzemińskiego punktem wyjścia dla przejmującego cyklu *Moim przyjaciołom Żydom* (1945). Na cykl ten składa się dziesięć kolaży skonstruowanych z rysunków (będących dokładnym powtórzeniem rysunków z poprzednich serii wojennych) i fotografii dokumentujących Holokaust. Praca *Moim przyjaciołom Zydom* zawdzięcza swoją moc umiejętnemu połączeniu przez Strzemińskie-

207

go awangardowej spuścizny fotomontażu i stylistyki unistycznej. Napięcie między delikatnym, abstrakcyjnym, lecz sugerującym kształt rysunkiem i dokumentalnymi fotografiami z likwidacji getta i obozów Zagłady, a także portretów Żydów, uruchamia skojarzenia, ale nie poddaje się łatwej interpretacji. W odczytaniu sensu prac nie pomaga również brak ich numeracji. Charakter dzieła Strzemińskiego tak opisuje historyk sztuki, Andrzej Turowski:

> Zastosowana przez Strzemińskiego technika podwójnego kolażu czerpiącego obrazy z prasy i własnej twórczości nakazuje nam widzieć cykl *Moim przyjaciołom Żydom* jako próbę wyrażenia całości doświadczenia wojennego artysty w połączeniu z tragedią Holocaustu. Więcej, zabieg ten wprowadza wymiar pamięci do struktury kompozycji, czyniąc właśnie pamięć metaforyczną osią narracji. Znane nam już z wojennej twórczości Strzemińskiego pojęcia śladu, pustki, odbicia i braku stają się teraz składnikami nowego obrazu, w którym zyskują fotograficzną konkretyzację, a zarazem, mnemoniczną przestrzeń, w której Zagłada musi być przemyślana.[1]

Zagłada postrzegana jest przez Strzemińskiego ze szczególnej pozycji świadka – osoby poddanej presji okupacji, głęboko poruszonej Zagładą, ale pozostającej niejako na zewnątrz rozgrywających się wydarzeń. Rozdarcie w kompozycjach Strzemińskiego podkreśla użycie dwóch technik – rysunku i fotografii. Rysunek oddaje perspektywę (polskiego) malarza szkicującego portret lub pejzaż i (niemieckiego) fotografa dokumentującego likwidację getta.

Osobną kwestią są poetyckie tytuły nadane przez artystę poszczególnym kolażom, będące swoistym autokomentarzem do obrazów: *Ruinami zburzonych oczodołów*; *Kamieniami jak głowy wybrukowano*; *Puste piszczele krematoriów*; *Lepka plama zbrodni*; *Sladem istnienia stóp, które wydeptały*; *Oskarżam zbrodnię Kaina i grzech Abla*; *Piszczelami napięte żyły*; *Wyciągane strunami nóg*; *Przysięgnij pamięci rąk (istnień, które nie z nami)*; *Czaszka ojca.*

2.

Artystą, który podejmuje temat Holokaustu w swojej twórczości fotograficznej i malarskiej jest Niemiec, Gerhard Richter (ur. 1932). W odróżnieniu od Strzemińskiego, Richter należy do pokolenia, dla którego wojna jest mglistym wspomnieniem z dzieciństwa, ale jej konsekwencje wpłynęły na całe jego życie. Wychowany i wykształcony w Niemieckiej Republice Demokratycznej, młody malarz decyduje się na ucieczkę na Zachód, gdzie po latach uznany zostaje za jednego z najwybitniejszych współczesnych artystów. Obok abstrakcyjnych obrazów Richter tworzy od pierwszej połowy lat sześćdziesiątych *Atlas* – niezwykłe dzieło, na które składają się setki tablic z tysiącami wycinków prasowych, fotografii rodzinnych, rysunków i szkiców, z których wiele służy jako pierwowzór dla fotorealistycznych obrazów, stanowiących drugi – po abstrakcyjnym – trzon twórczości Richtera.

1/ A. Turowski *Budowniczowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, s. 228.

Temat Holokaustu pojawia się już na początku *Atlasu,* na tablicach 16-20, zaraz po fotografiach rodzinnych i prasowych. Wśród przedstawień pornograficznych prezentowane są zdjęcia z obozów Zagłady. Zarówno zdjęcia obozowe, jak i pornograficzne, poddane zostały przez Richtera obróbce, po której stały się nieostre i częściowo odbarwione. Według Helmuta Friedla, krytyka zajmującego się *Atlasem*, nieostre fotografie miały przez zatarcie indywidualnych rysów więźniów i modelek ułatwić artyście przeniesienie obrazów na płótno[2]. Jednak stępienie dokumentalnego ostrza fotografii nie powiodło się i obrazy Holokaustu do dziś dnia nie zostały namalowane, pomimo że większość zdjęć z wczesnego okresu *Atlasu* (w tym porno) już dawno doczekała się swojej malarskiej adaptacji.

O ile połączenie fotografii rodzinnych ze zdjęciami o tematyce Holokaustu jest zabiegiem spotykanym w sztuce, o tyle wbicie między dwa zespoły obrazów pornograficznego klina sprawia do dziś dnia kłopot interpretatorom (Friedel pisze nieprzekonująco o „związku między przemocą i społeczeństwem: tragedii codzienności i przemocy obecnej w historii"). W przypadku Richtera nie może być mowy o próbach wywołania skandalu, gdyż *Atlas* przez wiele lat jako prywatny szkicownik nie był wystawiany publicznie. Zderzenie tak różnych motywów w ramach jednej opowieści, jaką jest *Atlas* Richtera, można odczytać, podobnie jak u Strzemińskiego, jako próbę „wyrażenia całości doświadczenia artysty w połączeniu z tragedią Holocaustu". Również w przypadku *Atlasu* artysta „wprowadza wymiar pamięci do struktury kompozycji, czyniąc właśnie pamięć metaforyczną osią narracji". Słów Andrzeja Turowskiego można spróbować użyć jako klucza interpretacyjnego pracy Richtera, gdzie, jak u Strzemińskiego, „fotograficzna konkretyzacja stanowi zarazem mnemoniczną przestrzeń, w której Zagłada musi być przemyślana". Istotne, że dla takich malarzy, jak Richter i Strzemiński, przemyślenie Zaglady nie oznacza jej namalowania. Przeciwnie, poddana artystycznej obróbce fotografia umożliwia wprowadzenie tematu Holokaustu w rejony sztuki niejako tylnymi drzwiami.

Niechęć (czy też niemożność) podjęcia przez Richtera w malarstwie Holokaustu może mieć wiele przyczyn. Artysta zmierzył się jeszcze raz z tym tematem w połowie lat dziewięćdziesiątych, realizując zamówienie do hallu głównego Reichstagu (tablice 635 do 646). Próby odtworzenia Zagłady w monumentalnej skali przestrzeni oficjalnej jeszcze raz spełzły na niczym. Ostatecznie Richter odwołał się w obrazach dla Reichstagu do abstrakcji kolorystycznie nawiązującej do flagi zjednoczonych Niemiec. Niemożność bezpośredniego „dotknięcia" Holokaustu w malarstwie można wytłumaczyć odwołując się do innego obrazu Richtera. Fotograficzny obraz pt. *Wujek Rudi* (*Onkel Rudi*, 1965) to portret młodego, uśmiechniętego mężczyzny ubranego w mundur Wehrmachtu[3]. Podobnie jak

2/ H. Friedel *Reading Pictures – Possible Access to Gerhard Richter's Atlas*, kat. wyst. w Kawamura Memorial Museum of Art, March 31 – May 27, 2001, s. 25-32. Por. G. Richter, *Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen,* kat. wyst. w Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 8. April – 21. Juni 1998, Köln 1997.

3/ Por. *Gerhard Richter. Forty Years of Painting*, kat. wyst. *Museum of Modern Art*. New York, February – May 2002, Nowy Jork 2002 oraz *Gerhard Richter Survey*, kat. wyst. *Institut for Foreign Cultural Relations*, Stuttgart, Kolonia 2001, s. 20-21.

w przypadku innych obrazów Richtera nawiązujących do pamiątkowych fotografii zrobionych przez zwykłych Niemców (potencjalnie szeregowych nazistów) przed wojną i podczas wojny, *Wujek Rudi* jest próbą przywołania i przemyślenia stłumionej przeszłości. Niewinna, rodzinna pamiątka – pożółkła fotografia krewnego w szufladzie biurka – przywołana w kontekście sztuki staje się znakiem winy wypartej z pamięci wielu Niemców. W swoich pracach Richter przygląda się Zagładzie z pozycji potencjalnego sprawcy. Te same lub podobne fotografie z getta i z obozów Zagłady mają dla Richtera zupełnie inne znaczenie niż dla Strzemińskiego.

Fotografia dokumentalna dotycząca Holokaustu stanowi rdzeń sztuki urodzonego pod koniec wojny Francuza Christiana Boltanskiego. Twórczość Boltanskiego daleka jest od malarstwa. W swoich pracach Francuz wykorzystuje (podobnie jak Richter, tyle, że na większą skalę) fotografie pamiątkowe, często anonimowe portrety grupowe, by stworzyć z nich specjalne *quasi*-religijne aranżacje przestrzenne, nawiązujące swoim klimatem do ołtarzyków kościelnych i relikwiarzy. Boltanski tworzy instalacje przestrzenne bezpośrednio odnoszące się do Holokaustu (np. *Kanada* – pomieszczenie wypełnione używanymi ubraniami gęsto rozwieszonymi na ścianach). Z jednej strony artysta stara się przywołać pamięć o zmarłych i pomordowanych podczas Holokaustu, z drugiej strony zwraca uwagę na fikcyjny charakter pamięci o Zagładzie. Nie wiadomo czy fotografie są autentyczne, czy zostały sfałszowane, jak biografia artysty rozmyślnie wprowadzającego w błąd krytyków i historyków sztuki badających jego życiorys. W efekcie, zrekonstruowane w przestrzeniach galerii/muzeum ołtarze „ku pamięci" domniemanych ofiar okazują się przydatnymi protezami pamięci o Holokauście, wartymi tyle, ile gotów jest za nie zapłacić widz. Artysta świadomie odwołuje się do skojarzenia świętości z kościołem, zwłaszcza katolickim, i charakterystyczną dlań aranżacją wnętrz, jednocześnie zaś deklaruje własny brak wiary i zapewnia o kłamliwości przedstawianych przez siebie faktów. Na dodatek porównuje on rolę artysty do „fałszywego proroka", który za swe usługi żąda pieniędzy[4].

Cała sztuka Boltanskiego, jak twierdzi sam artysta, dotyczy Holokaustu[5]. Wielu widzów bierze dosłownie deklaracje artysty i odczytuje jego prace przez pryzmat Zagłady. Gdy jednak okazuje się, że pośród sentymentalnych fotografii nie można odróżnić portretów oprawców i ofiar, mistyczna aura powoli ustępuje refleksji nad własnymi oczekiwaniami wobec sztuki o Holokauście. Szczególna więź z pomordowanymi okazuje się równie niemożliwa, niedorzeczna, jak klękanie przed ołtarzykami Boltanskiego w galerii. Naiwna wiara w fotografię, podobnie jak w szczere intencje artysty, wydaje się nieporozumieniem w przypadku artysty, który, jak Boltanski, umiejętnie wygrywa potrzebę pamiętania (rozpamiętywania) Holokaustu przez publiczność. Niepostrzeżenie „pamięć zastygła w fotografii"

4/ C. Boltanski *Rozmowa z Tamar Garb (Phaidon)*. Materiały prasowe towarzyszące wystawie *Revenir* Christiana Boltanskiego w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, wrzesień-listopad 2001.

5/ Za E. Van Alpen *Zabawa w Holokaust*, „Literatura na Świecie" 2004 nr 1-2, s. 217-243.

staje się zbiorowym rytuałem niczym odwiedziny w kościele, a wymieszane i wyjęte ze swojego historycznego kontekstu zdjęcia ofiar i oprawców ulegają redukcji, stając się namiastką wydarzenia, którego nikt, choćby nie wiadomo jak mocno się starał, tak naprawdę już nie pamięta.

3.

Ujawniona dzięki fotograficznej konkretyzacji mnemoniczna przestrzeń, w której Zagłada musi być przemyślana (chociaż oglądana z dwóch różnych perspektyw Strzemińskiego i Richtera), u Boltanskiego okazuje się fikcyjna. Zapraszającą do rozpamiętywania estetyczną fikcję fotograficznych ołtarzyków można odczytywać na różne sposoby (także „na poważnie"), podobnie można czerpać z tej sztuki skrajnie różne doświadczenia, jednak trudno zaprzeczyć podstawowemu faktowi, jakim jest zerwanie więzi zarówno z ofiarami, jak i sprawcami Holokaustu. Łączność z wydarzeniem przynależnym historii, takim jak Zagłada Żydów ostatecznie została zapośredniczona przez kulturę, a więc i sztukę. To przesunięcie dobitnie ilustruje projekt pt. *Gdybym był Niemcem* zrealizowany w 1994 roku przez ukraińskiego fotografa Borysa Michajlowa (ur. 1938). O serii składającej się z około trzydziestu fotografii pisze kuratorka warszawskiej prezentacji sztuki artysty:

> Razem z żoną Vitą oraz zaprzyjaźnionymi artystami [...] Michajlow inscenizował przed obiektywem aparatu fotograficznego scenki z czasów II wojny światowej rozgrywające się w sielskim, ukraińskim plenerze. Bohaterowie „żywych obrazów" pozowali nago lub poprzebierani w faszystowskie i rosyjskie mundury oficerskie. Na fotografiach dominuje wątek erotyczny, czasami w dość perwersyjnej formie, w którym zaciera się podział na zbrodniczych oprawców i gnębione ofiary. W scenkach rodem z burleski ukraińskie Żydówki uwodzone są przez faszystowskich oficerów, ale także same ich uwodzą i kuszą. Erotyzm stawia historyczne relacje pod znakiem zapytania, pozwala na odwrócenie ról. Aktorzy zmieniają tożsamości, raz grają Niemców, innym razem Żydów i Rosjan. To los decyduje, kto jest katem, a kto ofiarą.[6]

Michajłow, z pochodzenia Zyd, bulwersuje połączeniem w ramach jednego cyklu wątków obecnych w *Atlasie* Richtera. Zderzenie fotografii pamiątkowej, pornografii i pamięci Holokaustu w *Gdybym był Niemcem* dokonuje się jednak na innym poziomie. O ile u Richtera mieliśmy do czynienia z przetworzonym, ale jednak dokumentem, u Boltanskiego fikcją udającą dokument, to Michajłow nie ukrywa stuprocentowo fikcyjnego charakteru zaaranżowanych i sfotografowanych scen. Ujawniając wyzywająco perwersyjne oblicze Zagłady nie neguje, lecz poszerza przywoływaną już „mnemoniczną przestrzeń, w której Zagłada musi być przemyślana". Dowolność ról wyznaczonych przez fotografa modelom i jawnie erotycz-

6/ E. Gorządek *Swiadectwo negatywu,* kat. wyst. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, 5 marca – 18 kwietnia 2004, strony nienumerowane, Warszawa 2004.

na treść uderzają w oficjalny, pomnikowy obraz Zagłady, który w konfrontacji z „przaśnym" holokaustem Michajlowa okazuje się równie sztuczny. Widoczny już u Boltanskiego (bardziej w słowach niż w pracach) proces odczarowania pamięci o Holokauście jeszcze wyraźniej zaznacza się u Michajlowa. *Świadectwo negatywu*, tak brzmiał tytuł wystawy Borysa Michajlowa w warszawskim CSW, okazuje się pustym, ironicznym hasłem: negatyw nic nie zaświadcza, może z wyjątkiem tego, czego zażyczy sobie artysta. W tym sensie do pracy Michajlowa o Holokauście bardziej pasowałby tytuł „negatywne świadectwo".

Wśród artystów poruszających temat Holokaustu trzeba wymienić jeszcze Zbigniewa Liberę (ur. 1959) i Roberta Kuśmirowskiego (ur. 1973). O Liberze było głośno w związku z jego pracą *Obóz koncentracyjny z klocków Lego* (1996). Kontrowersyjną pracę Libery przywołał Piotr Piotrowski w swojej książce poświęconej polskiej sztuce współczesnej:

> Wyobraźmy sobie wstrząsającą sytuację, w której dziecko bawi się tak spreparowanymi klockami lego. Każdemu choć trochę wrażliwemu człowiekowi musi się to kojarzyć z odczuciem koszmaru. Wielu widzów więc protestowało przeciw tej pracy [...] Artysta był nawet oskarżany o projektowanie zabawek propagujących przemoc i wykorzystywanie pamięci ofiar nazistowskiego terroru. Tego rodzaju supozycje dowodzą jednak nie tylko braku zrozumienia tej pracy czy ignorancji, ale wręcz zlej woli. Można powiedzieć odwrotnie. Libera ujawnia – z pomocą bez wątpienia drastycznych środków – że to właśnie kultura masowa, w której wszyscy żyjemy, manipuluje zbrodnią, zmieniając ją w towar. [...] Kultura konsumpcyjna stępia naszą etyczną wrażliwość. Kupujemy przecież plastikowe modele karabinów maszynowych naszym dzieciom, oglądamy thrillery, w końcu ktoś wpadł na pomysł wybudowania supermarketu tuż za płotem dawnego KL Auschwitz. To nie Libera jest okrutny, lecz nasza codzienność.[7]

Krytyczny stosunek artysty do kultury masowej, a szczególnie do jej strony wizualnej widać w przedstawionej w 2004 roku serii fotografii zatytułowanej *Pozytywy*, w której Libera przetwarza słynne, ikoniczne zdjęcia tragicznych wydarzeń z historii powszechnej, tak by zachowując formalne cechy pierwowzorów zawierały inny, pozytywny przekaz. Wśród zdjęć jest również „pozytywna" wersja znanej fotografii obozowej, przedstawiająca ubranych w piżamy, dobrze odżywionych „więźniów" uśmiechających się do nas zza drutu kolczastego. Prosty zabieg odwrócenia emocjonalnego ładunku fotografii obozowych wskazuje nowe ścieżki myślenia o Holokauście. Fotografia Libery precyzyjnie trafia w obawy współczesnego widza przed traumatycznym momentem dostrzeżenia tragedii Holokaustu, o którym wspomina w swoim eseju Susan Sontag:

> Nic, co widziałam przedtem – na zdjęciach, czy w życiu – nie dotknęło mnie tak brutalnie, głęboko, błyskawicznie. Sądzę nawet, że mogłabym podzielić moje życie na dwie części: zanim zobaczyłam te zdjęcia (miałam dwanaście lat) i po ich ujrzeniu, choć minęło kilka

[7] P. Piotrowski *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 246.

lat, nim zrozumiałam w pełni, czego dotyczyły. Jakiej dobrej sprawie służyło ich obejrzenie? Były to tylko zdjęcia z wydarzenia, o którym ledwo słyszałam i na które nie miałam żadnego wpływu, nie mogłam mu zapobiec. Gdy patrzyłam na nie, coś się we mnie załamało. Dotarłam do jakiejś granicy, nie tylko granicy potworności: czułam nieodwracalny smutek, przygnębienie, ale zarazem coś we mnie stwardniało, coś obumarło, coś jeszcze płacze.[8]

8/ S. Sontag *W platońskiej jaskini*, w: *O fotografii*, Warszawa 1986, s. 23-4.

Kronika

Tomasz ŁYSAK

Tożsamość, literatura, sztuka. Relacja z konferencji *Association for Jewish Studies*

Coroczna konferencja AJS stanowi najbardziej aktualny przegląd badań we wszystkich dziedzinach studiów żydowskich. Mimo iż stowarzyszenie powstało, aby stworzyć forum dla osób zajmujących się „prawdziwymi" studiami żydowskimi, czyli biblistyką, Talmudem, midraszami itd., to z czasem poszerzono formułę organizacji. Stowarzyszenie spotkało się już po raz 35, tym razem w Hotelu Sheraton w Bostonie w dniach 21-23 grudnia 2003[1].

Rozszerzenie spektrum zainteresowań zaowocowało znaczącym powiększeniem AJS, które liczy obecnie około 2000 członków. Na konferencji wygłaszanych jest blisko 600 referatów na tematy mniej lub bardziej ściśle związane z szeroko rozumianą żydowskością. Ten ogrom tematów jest oczywiście nie do objęcia (także ze względów czasowych – jednocześnie odbywa się kilkanaście sesji), dlatego też postanowiłem sprofilować relację z konferencji zgodnie z moimi, literaturo- i kulturoznawczymi zainteresowaniami.

Panel *Performing Jewish Identity* zbierał referaty poświęcone „odgrywaniu" tożsamości żydowskiej. Andrea M. Most (*I Am a Theater: Acting Jewish in Philip Roth's „The Counterlife"*) mówiła o teatralności postaci pisarza Nathana Zuckermana – głównego bohatera powieści Philipa Rotha *The Counterlife*, badając granice konstruktywistycznej definicji postaci w odniesieniu do rozróżnienia sfery *soma* i *psyche*. Performatywizm języka literackiego Rotha zapowiada, według prelegentki, późniejszą teorię Judith Butler, bierze się on bowiem z wyobcowania pisarza ze świata oraz ze zdolności przeżywania alternatywnych życiorysów. Ta cecha świadczyłaby o supremacji myśli nad ciałem, jednakże Zuckermanowi nie udaje się osiągnąć tego celu. Granicą kreowania tożsamości jest antysemityzm doświadczo-

1/ Chciałbym podziękować Annie Cieślik i Danielowi Margocsy za gościnę w Cambridge, inaczej mój wyjazd na konferencję nie doszedłby do skutku.

ny przez bohatera w Wielkiej Brytanii. Okazuje się ponadto, iż to amerykański kontekst kulturowy umożliwia przyjmowanie coraz to nowych tożsamości. Z drugiej strony, rozumienie cielesności jako teatru umiejscawia tożsamość w ciele, w związku z tym cielesność (sprowadzająca się według prelegentki do obrzezania) jest znakiem, wobec którego konstruowane są wielorakie tożsamości. Takie rozumienie tożsamości żydowskiej jest jednak problematyczne w odniesieniu do żydowskich kobiet i zostało to podkreślone w podsumowaniu wystąpienia.

W badaniach przemian żydowskiej tożsamości nie mogło zabraknąć perspektywy teorii *queer*, która zdobywa ostatnio zwolenników wśród badaczy zajmujących się studiami żydowskimi (podczas poprzedniej konferencji zastanawiano się, czy nadszedł już czas na *Jewish queer studies*). Referat Warrena Hoffmana *Butching it Up: Queer Performance in Canonical Jewish American Literature* odwoływał się do teorii Judith Butler (która to teoria stała się już stałym kontekstem badań *queer*) dotyczącej językowego charakteru oraz teatralności aktów mowy. Śladów odmienności (tak można tłumaczyć słowo *queer*) poszukiwał w rozbieżnościach pomiędzy stylem narracji oraz fabułą w dwóch tekstach: pseudoautobiografii *The Rise of David Levinsky* oraz *Kompleksie Portnoya* Philipa Rotha. W tekście Levinskiego nieudane próby ożenku nie mogą być jednoznacznie odczytywane jako oznaka homoseksualizmu, lecz ukazują heteroseksualność w cieniu podejrzeń o nienormatywność. Męskość musi się ciągle potwierdzać i odpowiednio przedstawiać, gdyż niewłaściwe odgrywanie roli heteroseksualnego mężczyzny prowadzi do podejrzeń o homoseksualizm. Istotny dla książki jest także rozdźwięk pomiędzy narratorem a heteroseksualnym bohaterem, styl narracji wskazuje bowiem na odmienny od heteroseksualnego punkt widzenia.

W *Kompleksie Portnoya* bohater fantazjuje, iż jest homoseksualnym kochankiem, porzuca jednak tę myśl, gdyż przemożna logika asymilacji prowadzi do utożsamienia dominującej kultury z heteroseksualnością. Homoseksualizm byłby tożsamy z utratą męskości, więc, aby temu zapobiec, Portnoy ugania się za kobietami „udowadniając", iż nie jest gejem. Tytułowy kompleks może być rozumiany na trzy sposoby: jako medyczny symptom, skarga (*complaint* pochodzi od czasownika *to complain*) oraz jako histeria (czyli skarga kobiety). Według Hoffmana od XIX wieku żydowscy mężczyźni cierpieli na histerię, stąd też konieczne jest badanie tożsamości żydowskiej poprzez pryzmat seksualności.

Panel *Residue of the Holocaust: American Jewish Fictions and Memoirs* zbierał referaty poświęcone literackim echom Zagłady w kulturze amerykańskiej. Nicola C.A. Morris skupiła się na postaci golema w prozie Thane'a Rosenbauma (*Golems, Rage, Grief, and Resistance in Thane Rosenbaum's Second Hand Smoke and „The Golems of Gotham"*). W pierwszej z wymienionych powieści Rosenbauma wysiłki matki głównego bohatera Mili, aby uczynić z syna golema, uwieńczone zostają sukcesem, fabuła nie kończy się jednak zniszczeniem tworu. W kolejnej powieści – *The Golems of Gotham* – golemami są ocalali z Holocaustu, którzy popełnili później samobójstwo: rodzice głównego bohatera oraz sześciu słynnych pisarzy: Tadeusz Borowski, Primo Levi, Piotr Rawicz, Jean Amery, Jerzy Kosiński oraz Paul Celan. Pe-

rypetie duchów nawiedzających Manhattan ukazane są w kontekście problemów, z którymi musi się zmierzyć literatura pisana przez autorów znających Holocaust jedynie z drugiej ręki (związek frazeologiczny *second hand smoke* oznacza bierne palenie tytoniu, w kontekście dzieci ocalałych z Holocaustu staje się bardziej dosłowny, odwołując się do mediatyzacji doświadczenia Zagłady) za sprawą opowieści i zdjęć (o czym pisze Marianne Hirsch w kontekście fenomenu pamięci-po (*post-memory*), obciążającej żyjących po wojnie historiami, których nie przeżyli). Pokolenie zapośredniczonej pamięci zmaga się z koniecznością odprawienia żałoby, lecz także z odmową uwolnienia się od traumatycznych historii poprzez nieodzowne dla żałoby przepracowanie.

Postać Golema jest również metaforą pisarza-ocaleńca, zdającego sprawę z niemożliwości przeżycia Zagłady oraz życia po niej, popełniającego samobójstwo wobec daremności swego życia po kataklizmie. Skupienie się przez Rosenbauma na tragizmie losu pisarzy dotkniętych przez Zagładę wyklucza z jednej strony stosowanie chwytów pedagogicznych, a z drugiej strony uchyla problem niereprezentowalności poprzez odwołanie się do jednoznacznie rozpoznawalnych wątków fikcyjnych (kabała i żydowski mistycyzm).

Myrna Goldenberg (*Poetry in Minor Mode: Holocaust Poems by Sklarew, Katz and Tham*) skupiła się na twórczości trzech poetek nawiązujących do tematyki Zagłady: Dori Katz (ocalałej z Holocaustu głęboko odczuwającej swoje doświadczenie), Hilary Tham (przyjęła Judaizm na prośbę swego męża, który chciał, aby Holocaust stał się częścią także jej tożsamości) oraz Myry Sklarew (autorki drugo-pokoleniowej, której rodzina została zdziesiątkowana na Litwie).

Wszystkie z nich, za sprawą wyobraźni, przekształcają swe obecne życie, zanurzając je w przeszłości. Dori Katz przywołuje postać swojego ojca, którego nigdy nie poznała (przychodzi do niej we śnie, wtedy ona wyrzuca mu, że ją zdradził odchodząc), ta nieobecność sprawia, iż kontakty z matką stają się bolesne. Intymne rozmowy zapisane przez poetki w wierszach dotykają nie tylko samych doświadczeń, ale także pamięci o nich.

W moim wystąpieniu – *Construction of Second-Generation Identity in Jewish-American Autobiography: Eva Hoffman and Helen Epstein* – porównywałem odniesienia do Holocaustu w tekstach dwóch najważniejszych autorek drugo-pokoleniowych, w skrajnie odmienny sposób odwołujących się nie tylko do Holocaustu, ale także do własnej historii rodzinnej. Hoffman w *Zagubionym w przekładzie* stroni od bezpośrednich odwołań, skupia się raczej nad historią asymilacji do kultury amerykańskiej, podczas gdy Epstein „tworzy" drugie pokolenie w przełomowym studium *Children of the Holocaust*, spotykając się z rówieśnikami o podobnym dziedzictwie.

Ważnym uzupełnieniem teoretycznych rozważań nad amerykańską literaturą żydowską było spotkanie autorskie zatytułowane *Working in the Presence of the Past*, w którym wzięli udział Thane Rosenbaum, Melvin Bukiet (autor m.in. powieści *After* oraz wydawca antologii tekstów drugo-pokoleniowych *Nothing Makes you Free*), Aryeh Lev Stollman (*The Far Euphrates*, *The Illuminated Soul*), Pearl Abra-

ham (*The Romance Reader*) i Rebecca Goldstein (*The Dark Sister*). Spotkanie miało formę dialogu pomiędzy pisarzami i tekstami, każdy z zaproszonych został poproszony o odczytanie fragmentu tekstu wybranego przez moderatora, a następnie skomentowanie go. Później rolę moderatora przejął Thane Rosenbaum, poruszając tematy związane z pisaniem o Zagładzie, ale także z podróżami do Europy. Thane Rosenbaum szczególnie często powracał do motywu Polski jako cmentarza, gdzie zanikło dla Żydów wszelkie życie. Bukiet z kolei prowokacyjnie przekonywał, iż jego sarkastyczne powieści są w istocie zbyt łagodne. Abraham, Stollman i Goldstein wskazywali na to, jak w ich pisarstwie przenikają się ślady ortodoksyjnego wychowania i amerykańskiej kultury oraz ciężar przeszłości.

Sesja *What is Jewish about Jewish Art?* była zbiorem rozmaitych odpowiedzi na pytanie postawione w tytule. Matthew Baigell (*What is Jewish about Jewish Art: The American Discussion*) twierdził, że po odrzuceniu religii nie można określić, jakie są przejawy żydowskości w sztuce, ponadto judaizm nie jest już postrzegany jako monolityczna całość. Jedną z odpowiedzi dawał syjonizm, który wiązał sztukę z ideami narodowymi. Niemniej, w Ameryce definicje tego, czym jest sztuka żydowska, stały się arbitralne. Ponadto wiązanie żydowskości autorów z obraną przez nich estetyką modernistyczną nie wydaje się być oparte na zbyt mocnych podstawach.

Anna Wexler (*Come Ye and Let Us Walk: The Jewish Students of Kazimir Malevich*) przedstawiła zwięzłą historię witebskiej akademii sztuk pięknych, w której czołową rolę odgrywał Kazimierz Malewicz. W centrum zainteresowania znalazł się jednak nie autor najsłynniejszych abstrakcji geometrycznych, lecz jego żydowscy uczniowie, którzy dążyli do spopularyzowania idei abstrakcjonistycznych w sztuce, między innymi za sprawą ilustracji-wycinanek w książkach dla dzieci. Trzeba podkreślić jednak, że abstrakcja nie stanowi wyznacznika żydowskości tej sztuki, lecz raczej dowód szerokich aspiracji twórców.

Barbara Mann zajęła się problematyką wykorzystania fotografii w powieści W.G. Sebalda *Austerlitz*, podkreślając, iż jest ona pewnego rodzaju hybrydą powieści i albumu fotograficznego. W tym kontekście pojawia się pytanie, czy fotografie zwiększają realizm czy też podkreślają niemożność przedstawienia. Mann odwołała się do *Światła obrazu* Rolanda Barthes'a, w którym problem fotografii i przypominania jest kluczowy. Nie można jednak zapomnieć, iż najważniejsze zdjęcie – matki badacza – nie zostało zreprodukowane w książce. Fotografie są bowiem nie tylko sposobem przywołania przeszłości, ale także formą władzy nad nią. Historia Jacquesa Austerlitza (głównego bohatera powieści Sebalda) pełna jest niejasności, on sam gubi się w jej labiryncie. W końcu jednak za sprawą fotografii matki odkrywa on swoją tożsamość. Podstawowe pytanie, które należy sobie postawić w tym kontekście, brzmi: czy fotografia jest strażniczką czy też wrogiem pamięci? Ponadto stosowanie jej w powieści prowadzi do hybrydyzacji formy: po trosze fikcjonalnej a po trosze dokumentalnej (co wiąże się z wiarą w indeksalny charakter fotografii).

Fay Grajower (*Steps and Spaces: One Artist's Language for Memory in Symbols* – referat przedstawiony podczas sesji *Memory and Symbol*) odeszła od akademickiej

formuły prezentacji, odwołując się do własnych doświadczeń artystycznych, opartych na historii rodzinnej. Jej prace plastyczne krążą wokół dwóch motywów: łodzi (to właśnie na łodziach Żydzi wydostawali się z Holandii) oraz sennego koszmaru z dzieciństwa – o dziewczynce ukrywającej się na ciemnej klatce schodowej. Motyw łodzi jest dla autorki symbolem Holocaustu powtarzanym w kolejnych realizacjach malarskich i przestrzennych.

Oren Baruch Stier (*At the Threshold: Arbeit Macht Frei* – panel *The Holocaust between History and Memory*) śledził losy dwóch symboli Holocaustu: bramy obozu w Oświęcimiu oraz umieszczonego na niej sloganu: Arbeit macht Frei. Skupienie się na symbolach jest bardzo istotne, gdyż pamięć nie oddaje złożonego charakteru wydarzeń upraszczanych dla potrzeb przywołania. Zdanie obiecujące wolność poprzez pracę stało się symbolem dla ocalałych, żydowską wersją dantejskiego napisu nad bramą piekła. Jednakże brama ta pełniła marginalną rolę w eksterminacji Żydów: większość z nich nigdy jej nie widziała, a po roku 1941 była ona jedynie przejściem z jednej części obozu do drugiej. Slogan ten pojawiał się również w innych obozach, m.in. w Dachau, Terezinie czy Buchenwaldzie. Wbrew temu, co się zazwyczaj sądzi, napis ten nie był jedynie szatańską ironią prześladowców, gdyż praca w obozach rzeczywiście wyzwalała – od śmierci (a w obozach śmierci odwlekała ją). O randze bramy do Auschwitz jako symbolu świadczy ekspozycja w Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie, dla potrzeb której poszukiwano formy użytej do odlania pierwowzoru. Brama ustawiona w muzeum jest więc wejściem do „świata Holocaustu".

Na koniec kilka uwag dotyczących organizacji. Dla wielu uczestników ważnym celem udziału w konferencji jest dobre zaprezentowanie się przyszłemu pracodawcy, ponieważ w czasie trwania obrad przeprowadzane są rozmowy z kandydatami. Ponadto, o prezentację referentów dbają prowadzący poszczególne sesje, wyliczając niejednokrotnie wszystkie osiągnięcia zawodowe (informacji dostarcza sam zainteresowany). Ma to na celu zarówno autopromocję jak też prezentację szerszego kontekstu zainteresowań badawczych prelegenta.

Sprawność organizacji konferencji jest równie imponująca jak jej rozmiary, rejestracja przeprowadzana jest za pośrednictwem strony internetowej AJS: w kwietniu, w lipcu autorzy zaakceptowanych propozycji referatów powiadamiani są e-mailowo o przyjęciu zgłoszeń. Konferencja nie ogranicza się do suchych prezentacji akademickich, liczne imprezy towarzyszące szczelnie wypełniają czas. Pewną niespodzianką są referaty osób nie pracujących naukowo, prezentujących praktyczne aspekty omawianych zagadnień (np. o teatrze żydowskim mówił krytyk teatralny, recenzujący przedstawienia dla nowojorskiego dziennika).

Sprostowania

W moim artykule *Niektóre problemy poetyki Bachtina* opublikowanym w numerze 6 z 2001 roku na s. 39 znalazł się przypis odnoszący się do spornej (wciąż) kwestii autorstwa rozprawy *Sowriemiennyj witalizm*, która ukazała się pod nazwiskiem I.I. Kanajewa, acz wielu badaczy przypisuje ją, podobnie jak np. *Marksizm i filosofię jazyka*, samemu Bachtinowi. Przywołałam wówczas uwagę, jaką w związku z tą zawiłą sprawą sformułowała Leontina Siergiejewna Mielichowa w wykładzie wygłoszonym w grudniu (bodaj 30) 2000 r. i nigdy nieopublikowanym – kierując się potrzebą wprowadzenia także i jej głosu, tym bardziej że polskiemu czytelnikowi jest on raczej nieznany, zamiast ustosunkowywać się do bardzo obszernej literatury, którą temat obrósł i obrasta, a z której zdanie sprawy na marginesie ważniejszych (w tym momencie) dla mnie kwestii byłoby skazane na uproszczenie. Leontina Siergiejewna odebrała ów przypis jako deformujący jej intencje, za co bardzo przepraszam – i Ją, i czytelników. Pozostaje żałować, że wybitna znawczyni życia i dzieła Bachtina nader oszczędnie dzieli się swoją wiedzą i mieć nadzieję, że zechce ją nam udostępnić.

Za zamieszczenie tego sprostowania w sprawie naukowej pomyłki wdzięczna będę Redakcji.

Danuta ULICKA

Noty o autorach

Joanna Bator, dr, adiunkt w IFiS PAN w Zakładzie Psychoanalizy i Badań Nad Kategorią *Gender*. Publikuje m.in. w „Twórczości", „Czasie Kultury" i „Tekstach Drugich". Autorka książek: *Feminizm. Postmodernizm. Psychoanaliza.* (2002), *Kobieta* (2003 – powieść), *Japoński wachlarz* (2004).

Agata Bielik-Robson, dr w IFiS PAN; autorka książek *Na drugim brzegu nihilizmu. Filozofia współczesna w poszukiwaniu nowego podmiotu* (1997); *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości* (2000), *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia* (2004).

Katarzyna Bojarska, studentka V roku Kolegium MISH UW, ze specjalizacją Anglistyka i Wiedza o Kulturze. Asystentka głównego kuratora wystaw międzynarodowych w CSW Zamek Ujazdowski. Autorka publikacji i przekładów m.in. Lisy Salzman i Ernesta van Alphena.

Grażyna Borkowska – prof. dr hab., kierownik Pracowni Literatury II połowy XIX wieku w IBL PAN, red. nacz. „Pamiętnika Literackiego", kier. Zaocznego Studium Doktoranckiego przy IBL PAN, prezes Tow. Literackiego im. A. Mickiewicza, wiceprzew. KNoL PAN, czł. Pen-Clubu i SPP. Ostatnio opublikowała m.in.: *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej* (2001), *Pisma społeczne Elizy Orzeszkowej*, razem z Iwoną Wiśniewską (w druku).

Blanka Brzozowska, doktorantka w Zakładzie Teorii Kultury Instytutu Teorii Literatury, Teatru i Sztuk Audiowizualnych UL. Publikowała m.in. w „Kulturze Współczesnej", „Czasie Kultury" oraz w książkach zbiorowych, m.in. w *(Nie)Obecne granice. Szkice o obliczach transgresji*, pod red. D. Rode i K. Kuropatwy (2003) i *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze* pod red. A. Kisielewskiej (2003).

Avner Holtzman – profesor literatury Hebrajskiej na Uniwersytecie w Tel-Avivie, oraz dyrektor „Ginze Micha Yosef" – archiwum M. J. Berdyczewskiego. W obszarze jego badań znajduje się najnowsza literatura hebrajska (od XIX w. do

czasów współczesnych), oraz związki pomiędzy literaturą i sztukami plastycznymi. Ostatnie publikacje: *Aesthetic and National Revival – Hebrew Literature against the Visual Arts* (1999); *An Image Before My Eyes* (2002); *Literature and Life – Essays on M.J. Berdichevsky* (2003).

Jolanta Jastrzębska, dr, ukończyła filologię polską i węgierską na UW. Wykładowca języka i literatury węgierskiej na Filologii Języków Ugrofińskich Uniwersytetu w Groningen (Holandia). Autorka książek naukowych i licznych przekładów z dziedziny ugrofinistyki i literatury węgierskiej.

Dorota Krawczyńska, w IBL PAN przygotowała rozprawę doktorską o twórczości Henryka Grynberga. Pracuje w redakcji „Tekstów Drugich" oraz w Zespole Badań nad Literaturą Holocaustu IBL PAN.

Jacek Leociak, dr, adiunkt w IBL PAN (Pracownia Poetyki Teoretycznej i Języka Literackiego), kierownik Zakładu Badań nad Literaturą Holocaustu IBL PAN. Autor książek: *Tekst wobec Zagłady. O relacjach z getta warszawskiego* (1997), przekład angielski: *Text in the Face of Destruction. Accounts from the Warsaw Ghetto Reconsidered* (2004) oraz (wspólnie z Barbarą Engelking) *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście* (2001). Publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim", „Tekstach Drugich", „Tygodniku Powszechnym", „Nowych Książkach", „Res Publice Nowej", „Midraszu".

Tomasz Łysak, mgr, absolwent filologii polskiej i angielskiej, doktorant w Szkole Nauk Społecznych IFiS PAN. Publikował w „Literaturze na Świecie" oraz „Akcencie" (opowiadania), zajmuje się ekspresją tożsamości drugiego pokolenia ocalałych z Holocaustu w tekstach narracyjnych, reprezentacjami Holocaustu oraz teorią autobiografii, członek Association for Jewish Studies.

Henryk Markiewicz, emerytowany profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, członek Polskiej Akademii Nauk i Polskiej Akademii Umiejętności. Ostatnio opublikował m.in.: *Zabawy literackie dawne i nowe* (2003), *O cytatach i przypisach* (2004), *Przygody dzieł literackich* (2004)

Adam Mazur, doktorant w SNS PAN. Współpracuje z CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, redaguje magazyny „Fototapeta" i „Obieg". Jak przystało na historyka sztuki i amerykanistę interesuje się sztuką i literaturą.

Jean-Luc Nancy – ur. 1940 w Caudéran. Wybitny francuski filozof. Doktoryzował się w roku 1973 na podstawie rozprawy poświęconej Kantowi napisanej pod kierunkiem Paula Ricoeura. Wykładał na wielu uniwersytetach francuskich, a także zagranicznych, m.in. Freie Universität w Berlinie oraz University of California. Autor prac poświęconych myśli Bataille'a, Blanchota, Descartesa, Hegla, Kanta,

Nietschego, Heideggera, m.in. *La Remarque spéculative (Un bon mot de Hegel)*, Paris, Galilée 1973; *Le Discours de la syncope. I. Logodaedalus*, Paris, Flammarion 1975; *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil 1978 (wraz z Philippe Lacoue-Labarthe'm); *Ego sum*, Paris, Flammarion 1979; *Le partage des voix*, Paris, Galilée 1982; *L'expérience de la liberté*, Paris, Galilée 1988; *Hegel. L'inquiétude du négatif*, Paris, Hachette 1997; *L'Intrus*, Paris, Galilée 2000; *Le regard du portrait*, Paris, Galilée 2000. Wspólnie z P. Lacoue-Labarthe'm napisał również *Le mythe nazi*, La tour d'Aigues, L'Aube 1991. Jacques Derrida poświęcił mu swoje dzieło *Le toucher, Jean-Luc Lancy* (Paris, Galilée 2000)W języku polskim ukazała się jego książka *Corpus* (przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002), a także rozprawy: *Na progu* („Kresy" 1999, nr 1); *Dziki śmiech w gardzieli śmierci* (przeł. T. Załuski „Kresy" 2002, nr 1); *Nieoczekiwaność zdarzenia* (przeł. M. Kwietniewska, „Principia" 2001, t. 30/31; *Preambuła, czyli wprowadzenia do Hegla* (przeł. M. Kwietniewska, „Nowa Krytyka" 2002, nr 13).

Ryszard Nycz, prof. dr hab., kier. Katedry Antropologii Literatury i Badań Kulturowych w Instytucie Polonistyki UJ, red. nacz. „Tekstów Drugich" w Instytucie Badań Literackich PAN. Ostatnio opublikował: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej* (2001).

Joanna Orska, dr, pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Autorka książki *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce* (2004) oraz studiów o polskiej literaturze współczesnej (m.in. w „Tekstach Drugich", „Ruchu Literackim", „Poznańskich Studiach Polonistycznych").

Magdalena Swat-Pawlicka, doktorantka w Szkole Nauk Społecznych IFiS PAN, nauczycielka języka polskiego w Liceum Plater-Zyberkówny w Warszawie. Pracuje nad doktoratem dotyczącym wyobraźni tanatycznej w polskiej literaturze współczesnej.

Artur Pełka, dr, adiunkt w Katedrze Literatury i Kultury Niemiec, Austrii i Szwajcarii UL. Autor publikacji dotyczących Elfriede Jelinek w pismach polskich i niemieckojęzycznych, oraz w książce *Engagement, Debatten, Skandale: Deutschsprachige Autoren als Zeitgenossen* pod red. Joanny Jabłkowskiej i Małgorzaty Pólroli (2002). Redaktor książki *Baden – Württemberg – Polen. Germanistische Annäherungen* (2004).

Monika Rudaś-Grodzka, adiunkt w IBL PAN. Zajmuje się romantyczną literaturą polską. Jest autorką książki *Sprawić, by idee śpiewały. Motywy platońskie w życiu i twórczości Adama Mickiewicza w okresie wileńsko-kowieńskim*. Publikowała na łamach „Res Publiki Nowej", „Kontekstów", „Tekstów Drugich", „Pamiętnika Literackiego".

Noty o autorach

Joanna Tokarska-Bakir (ur.1958), dr hab., antropolog kultury, wykładowca Instytutu Stosowanych Nauk Społecznych UW, prof. w Collegium Civitas, gdzie kieruje Katedrą Antropologii Kulturowej. Stypendystka Fundacji Humboldta, Mellona i Uniwersytetu Hebrajskiego w Jerozolimie. Ostatnio opublikowała m.in.: *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych* (2000), *Rzeczy mgliste* (2004). Pracuje nad II częścią książki *Obraz osobliwy*, poświęconą europejskiej historii „legend o krwi" – oskarżeń Żydów o profanacje hostii i mordy rytualne.

Slavoj Žižek, filozof i psychoanalityk słoweński, jest czołową postacią prężnego ośrodka badań lacanowskich w Ljubljanie. Wykłada w Essen, New School of Social Reseach, London Film Academy i wielu innych ośrodkach badawczych na świecie. Światową sławę i miano jednego z najważniejszych pisarzy filozoficznych współczesności zdobył nie tylko jako wybitny znawca psychoanalizy Jacquesa Lacana, lecz również jako niezwykle oryginalna, nowatorska i barwna postać na mapie współczesnej filozofii. Žižek analizuje fundamentalne koncepcje filozoficzne i psychologiczne, charakterystyczne dla naszej nowoczesności, odwołując się do twierdzeń Lacana. Dialektyczna procedura Žižka pozwala mu barwnie i przekonująco odsłaniać, z jednej strony, sens zawiłych formuł Lacana, a zarazem obnażać mechanizmy funkcjonowania indywidualnej i zbiorowej świadomości we współczesnej kulturze. Na szczególną uwagę zasługuje stosowana przez Žižka metoda objaśniania trudnych spraw filozoficznych, polegająca na ilustrowaniu argumentacji za pomocą dowcipu, żartu, anegdoty i odniesień do dzieł najnowszej kinematografii – od *Flinstones*, *Speed*, *Jurassic Park* i *Dzikość serca* po filmy Alfreda Hitchcocka, Woody Allena, Krzysztofa Kieślowskiego, i innych. Jak stwierdził o sobie: „posługuję się tymi przykładami przede wszystkim po to, aby uniknąć pseudolacanowskiego żargonu, i aby uzyskać możliwie największą jasność nie tylko ze względu na czytelników, ale i siebie samego; tym idiotą, któremu staram się wyjaśnić sprawy teoretyczne możliwie najprzystępniej, jestem ja sam".

Sławomir Jacek Żurek, dr, adiunkt w Katedrze Dydaktyki Literatury i Języka Polskiego w Instytucie Filologii Polskiej KUL. Stypendysta Fundacji Fulbrighta. Członek Komitetu ds. Dialogu z Judaizmem Rady Episkopatu Polski. Autor m.in. książek: *O motywach judaistycznych w poezji Arnolda Sluckiego* (1999), *Synowie księżyca. Zapisy poetyckie Aleksandra Wata i Henryka Grynberga w świetle tradycji i teologii żydowskiej* (2004).

Warunki prenumeraty

I. Prenumerata krajowa

Wpłaty na prenumeratę przyjmują jednostki kolportażowe RUCH SA właściwe dla miejsca zamieszkania lub siedziby prenumeratora. Termin przyjmowania wpłat na prenumeratę krajową upływa z dniem 5 każdego miesiąca poprzedzającego okres rozpoczęcia prenumeraty.

Wszelkich informacji o prenumeracie udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, 01–248 Warszawa, ul. Jana Kazimierza 31/33, telefony: (22)5328–731, 5328–816, 5328–819, 5328–820; internet: www.ruch.pol.pl, e–mail: prenumerata@okdp.ruch.com.pl, infolinia: 0–800–1200–29.

Czasopismo „Teksty Drugie" rozprowadzane jest w prenumeracie rocznej, cena prenumeraty za rok 2004 **81,00 PLN.**

II. Prenumerata opłacana w złotówkach ze zleceniem wysyłki za granicę

Informacji o warunkach prenumeraty i sposobie zamawiania udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, adres i telefony jak wyżej. Wpłaty w PLN na konto lub w kasie Oddziału, numer jak wyżej. Dokonując wpłaty na prenumeratę w Banku lub Urzędzie Pocztowym należy podać: nazwę firmy (RUCH SA), nazwę banku, numer konta, czytelny pełny adres odbiorcy za granicą, okres prenumeraty, rodzaj wysyłki (pocztą lotniczą lub zwykłą) oraz zamawiany tytuł. Warunkiem rozpoczęcia wysyłki prenumeraty jest dokonanie wpłaty na konto RUCH SA.

Wpłaty w PLN na konto w banku **PKO SA IV Oddz. w Warszawie, numer: 68124010531111000004430494** lub w kasie oddziału.

III. Prenumerata opłacana w dewizach przez odbiorcę z zagranicy

Zlecenia na prenumeratę dewizową od osób zamieszkałych za granicą przyjmowane są od dowolnego numeru w danym roku kalendarzowym pod warunkiem otrzymania zamówienia lub dokonania wpłaty na 30 dni przed terminem realizacji. Dodatkowych informacji udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, adres i telefony jak wyżej.

Cena prenumeraty rocznej za rok 2004 łącznie z wysyłką:

– pocztą zwykłą 49,00 USD lub 51,00 EUR;

– pocztą lotniczą:

1. Europa wraz z Rosją i Izraelem 58,00 USD lub 60,00 EUR;
2. reszta świata 67,00 USD lub 69,00 EUR

Wpłaty prosimy kierować przelewem na konto RUCH SA w banku:

– w USD: **PEKAO SA IV Oddział w Warszawie, numer konta: 54124010531787000004430508**

– w EUR: **PEKAO SA IV Oddział w Warszawie, numer konta: 46124010531978000004430511**

Po dokonaniu przelewu prosimy o przesłanie kserokopii polecenia przelewu z podaniem adresu i tytułu na numer faxu: +48 22 532 87 32.

Opłaty za prenumeratę można dokonać także czekiem wystawionym na firmę RUCH SA OKDP i przesłanym razem z zamówieniem listem poleconym na adres RUCH SA (jak wyżej). Informujemy, że klienci płacący z zagranicy mogą też dokonać wpłaty na prenumeratę kartami kredytowymi VISA i MASTERCARD w internecie: www.ruch.pol.pl

w najbliższych numerach

Edward BALCERZAN
Granice literatury

Marshall BERMAN
Baudelaire – modernizm na ulicach

Witold GOMBROWICZ
Uszy

Jan KORDYS
Gest Achillesa

Shoshana RONEN
Odzyskiwanie wspomnień

Marek ZALESKI
Schulz, czyli masochista na Cyterze

Anna ZEIDLER-JANISZEWSKA
Te poruszające się znaki zapytania...