

Spis treści „Teksty Drugie” 2010 nr 6

Dorota KRAWCZYŃSKA	6	Wstęp Nagie życie Leo Lipskiego
Verónica TOZZI	11	Szkice Przywileje świadectwa. Historia, pamięć i literatura w sporach o konstruowanie nieodległej przeszłości Przeł. <i>Elżbieta i Jan Zięba</i> , współpr. <i>Aránzazu Calderón Puerta</i> i <i>Maciej Maryl</i>
Aleksandra UBERTOWSKA	29	Estetyka <i>Verfall</i> , pokusa przezroczyści. O pisarstwie Jeana Améry'ego
Tomasz ŻUKOWSKI	38	Savoir-vivre. Ironiczne strategie w <i>Spowiedzi</i> Calka Perechodnika
Paweł KUCIŃSKI	56	Polityka historyczna i trauma (na przykładzie poezji politycznej lat trzydziestych)
Agnieszka KLUBA	75	Roztrząsania i rozbiory O Shoah po Shoah
Stanisław OBIREK	86	Wspólny wysiłek
Aleksandra UBERTOWSKA	93	Ciało w obozie
Arkadiusz MORAWIEC	98	Obecność śladów
Cathy CARUTH	111	Prezentacje Doświadczenie niczyje: trauma i możliwość historii. (Freud, Mojżesz i monoteizm) Przeł. <i>Katarzyna Bojarska</i>

Aránzazu Calderón PUERTA

Andrzej LEŚNIAK

Stanisław ROSIEK

Maria KOBIELSKA

Izabella MIGAL

Elżbieta WINIECKA

Jan ZIĘBA

Rozmowy

- 125** Teoria traumy jako siła lektury. Cathy Caruth w rozmowie z Katarzyną Bojarską Przeł. *Katarzyna Bojarska*

Interpretacje

- 137** Ciało (nie)widzialne: spektakl wykluczenia w *Przy torze kolejowym* Zofii Nałkowskiej

Dociekania

- 155** Problem formalnej analizy reprezentacji Zagłady. *Obrazy mimo wszystko* Georgesa Didi-Hubermana i *Respite* Haruna Farockiego

- 167** Jak rozmawiać w języku, którego się (prawie) nie zna?

Komentarze

- 179** Pamięć zbiorowa w centrum nowoczesności. Ujęcie Jeffrey K. Olicka

Leśmian

- 195** Leśmiana w język rosyjski wyprawa

- 211** Od „pieśni bez słów” do słowa jako poręczenia bytu. O dwóch utworach scenicznych Bolesława Leśmiana

- 227** Pieniądz i słowo. Nowoczesne paradoksy Leśmianowskiego języka poetyckiego

- 238** Noty o autorach

Index of Content "Teksty Drugie" 2010 no 6

Dorota KRAWCZYŃSKA	6	Foreword Leo Lipski's Bare Life
Verónica TOZZI	11	Essays Privileges of Testimony. History, Memory, and Literature in the Wars of the Constitution of the Recent Past Trans. <i>Elżbieta</i> and <i>Jan Zięba</i> , in coop. with <i>Aránzazu Calderón Puerta</i> and <i>Maciej Maryl</i>
Aleksandra UBERTOWSKA	29	The Aesthetics of <i>Verfall</i> and a Temptation of Transparency. Jean Améry's Writing Output
Tomasz ŻUKOWSKI	38	Savoir-vivre: Ironic Strategies in Calek's Perechodnik's <i>Confession</i>
Paweł KUCIŃSKI	56	Historical Politics and a Trauma. Political Poetry of the 1930s decade
Agnieszka KLUBA	75	Discussions and Analyses On the Shoah, the Shoah over
Stanisław OBIREK	86	A Shared Effort
Aleksandra UBERTOWSKA	93	The Body in a Camp
Arkadiusz Morawiec	98	Traces Present
Cathy CARUTH	111	Presentations No-one's Experience: Trauma and a Possibility of History. (Freud, Moses and Monotheism) Trans. <i>Katarzyna Bojarska</i>

Aránzazu Calderón PUERTA

Andrzej LEŚNIAK

Stanisław ROSIEK

Maria KOBIELSKA

Izabella MIGAL

Elżbieta WINIECKA

Jan ZIĘBA

Conversations

- 125** Theory of Trauma as Strength of Reading.
Cathy Caruth Talks to Katarzyna Bojarska
Trans. *Katarzyna Bojarska*

Interpretations

- 137** A Body (in)Visible: The Exclusion Spectacle
in Zofia Nałkowska's *Przy torze kolejowym*

Investigations

- 155** Formal Analysis of Representation
of the Shoah as an Issue. Georges
Didi-Huberman's *Images malgré tout*
and Harun Farocki's *Respite*

- 167** How to Speak a Language you (Hardly)
Know?

Commentaries

- 179** Collective Memory in the Centre of
Modernity in Jeffrey K. Olick's Approach

Leśmian

- 195** Leśmian's Expedition to Russian Language

- 211** From 'Song without Words' to Word
as a Warranty of Being. Bolesław Leśmian's
Two Stage Pieces

- 227** Modern Paradoxes of Leśmian's Poetic
Language

- 238** Authors' Biographical
Notes

Nagie życie Leo Lipskiego

Projekt myśli nieantropocentrycznej, którego zapowiedzi (gdyż realizacje pozostają raczej w sferze utopii) znajdujemy w pismach współczesnych filozofów (by wymienić najważniejszych, jak Giorgio Agamben, Bruno Latour, Donna Haraway czy w Polsce Jolanta Brach-Czaina), zakłada – mówiąc najogólniej – wyjście poza dualistyczne myślenie opierające się na opozycjach organiczne – nieorganiczne, ludzkie – nieludzkie i znalezienie miejsca dla podmiotów niemieszczących się w tym, tradycyjnie sformułowanym, układzie (por. E. Domańska Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami „Kultura Współczesna” 2008 nr 3).

Odsuwając tymczasem na bok pytanie o zasadność, skuteczność i prawomocność tych poszukiwań, czynionych wszak zawsze (póki co) z perspektywy antropocentrycznej, warto zauważyć, jak dalece myślenie to wpisuje się (na zasadzie kontynuacji czy może wręcz czasem odpowiedzi) w horyzont pytań dotyczących możliwości/nieвозмоności wyrażenia/przedstawienia doświadczeń granicznych, znalezienia języka ofiar, ustalenia statusu egzystencjalnego najbardziej marginalizowanych figur Zagłady (myślę tu o obozowym mużulmanie, ale też o wszystkich niemych ofiarach tego wydarzenia).

Domaganie się uwagi dla rzeczy (dla pozaludzkiego podmiotu), wstuchanie się w ich przekaz, odnotowanie wzajemnych powiązań i relacji pomiędzy dwoma (lub więcej) światami, stworzenie nowej przestrzeni dla tych relacji i nowego języka dla ich opisu kieruje myślenie w stronę Agambenowskiej luki w krajobrazie postzagładowego społeczeństwa. Agamben, w swoich kolejnych pracach (Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie, przeł. M. Sakwa, postł. P. Nowak, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008; Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008; The Open. Man and Animal, Stanford University Press, Stanford, Calif. 2004), układających się w cykl poszukiwań nowej podmiotowości, odnotowując fakt przesuwania się granic ludzkiej egzystencji (we fragmentach poświęconych eutanazji czy śpiączce) zwraca jednocześnie uwagę na fakt, iż – zgodnie z ustaleniami nowoczesnej medycyny – redefinicji podlegają pojęcia zarówno życia, jak i śmierci.

Swoje dociekania zaczyna w punkcie, w którym zakończyli je, z jednej strony Hanna Arendt, nie podejmująca wątku biopolityki w swych analizach władzy totalitarnej, z dru-

giej zaś Michel Foucault, nieprzenoszący swych dociekań na grunt, jak powiada autor Homo Sacer, „współczesnej polityki par excellence, czyli na grunt obozu koncentracyjnego oraz struktur wielkich państw totalitarnych”.

Analizując wpływ i władzę systemu polityczno-technokratycznego na ludzką, biologiczną egzystencję, Agamben kieruje uwagę ku figurom tych przeddefiniowań, czyniąc z nich exempla pozaludzkiego (choć wciąż ludzkiego) podmiotu. Muzułman, neomort, faux vivant wypełniają przestrzeń pomiędzy ludzkim i nieludzkim:

Nagie życie nie jest już ograniczone do określonego miejsca lub kategorii, ale zamieszkuje w biologicznym ciele każdej żywej istoty. Sala reanimacyjna zaś, w której pomiędzy życiem i śmiercią unoszą się neomorts, pacjenci w coma dépassé oraz faux vivants wyznacza przestrzeń wyjątku, w którym objawia się w stanie czystym nagie życie po raz pierwszy całkowicie kontrolowane przez człowieka i technologię.

W ostatniej z przywołanych prac (The Open. Man and Animal) uwaga filozofa kieruje się ku granicy pomiędzy zwierzęcym i ludzkim, wyznaczając tym samym kierunek dalszych poszukiwań i konstatacji. Zgodnie z przedstawioną tam koncepcją – komentuje ją szeroko Monika Bakke w swoim artykule Nieantropocentryczna tożsamość? (w: Media, ciało, pamięć. O współczesnych tożsamościach kulturowych, red. A. Gwóźdź, A. Nieracka-Cwikiel, Instytut im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2006) –

antropogenezą ma wymiar kulturowy i jest rezultatem cezury i artykulacji, które zachodzą między człowiekiem i zwierzęciem. Ta cezura zaś ma swoje miejsce przede wszystkim w samym człowieku. Agamben, wskazując na tzw. „maszyny antropogenezy” wyróżnia dwa ich rodzaje ukonstytuowane historycznie: (1) Nowoczesna maszyna „funkcjonująca poprzez wykluczenie jako (jeszcze) nie-ludzkiej a już-ludzkiej istoty z siebie samej, czyli poprzez zezwierzęcenie człowieka – wyizolowanie nieludzkiego z ludzkiego: Homo alalus, lub małpo-lud (ten sam mechanizm działa również później – np. Żyd jako nie-człowiek wyprodukowany wewnątrz tego co ludzkie)”. (2) Maszyna przednowoczesna, działająca tak, że „wewnątrz jest uzyskiwane poprzez włączenie zewnątrz, a nie-człowiek jest produkowany poprzez uczłowiczenie zwierzęcia: człowiek małpa, enfant sauvage lub Homo fe-

Wstęp

rus, ale także i przede wszystkim niewolnik, barbarzyńca i obcokrajowiec jako figury zwierzęcia w ludzkiej formie”. Obie te maszyny, lub – jak zauważa Agamben – raczej dwa warianty tej samej maszyny, w istocie nie produkują prawdziwego człowieka, a jego miejsce pozostaje zawsze puste. Miejsce to bowiem nigdy nie może być ostatecznie ustalone, gdyż nieustannie pojawiają się kolejne, nowe linie włączeń i wyłączeń. W efekcie to, co się pojawia w wyniku operowania tej maszyny „nie jest – jak pisze Agamben – ani zwierzęcym życiem ani ludzkim życiem, ale życiem, które jest odizolowane i wykluczone z siebie – nagim życiem”.

Czy rozważania powyższe, wpisane w kontekst zagadnień oscylujących wokół zapisów doświadczeń granicznych, poszerzają pole interpretacji tego rodzaju piśmiennictwa? Czy mogą być jakąś odpowiedzią na bezradność krytyki dochodzącej do wciąży tych samych granic, wytyczanych przez konstatację niewyraźności i nieprzekazywalności doświadczenia, deklarowanej niestosowności słowa wobec tego, co najboleśniej, kryzysu świadectwa? Jesliby szukać literackich egzemplifikacji dla szkicowo zaznaczonych kwestii, nie od rzeczy byłoby w tym miejscu przywołać twórczość Leo Lipskiego, która, choć szczupłej objętości, nabrzmiała jest treściami ewokowanymi przez myśl kierującą się ku zagadnieniom nowej podmiotowości, ku krytyce posthumanistycznej.

Lipski jako obserwator pogranicznych obszarów egzystencji zajmuje pośród współczesnych pisarzy polskich miejsce szczególne. Nie tylko bowiem z pasją odnotowuje istnienie otych granic, ale także dostosowuje do ich opisu swoisty język – poetykę negatywną, poetykę graniczności, poetykę ułomną. Na tym polega szczególnie idiom jego pisarstwa.

Jesli czytać jego prozę (myślę tu zwłaszcza o powieści Piotruś (apokryf), Instytut Literacki, Paryż 1960)) w kontekście rozważań o posthumanizmie, okazuje się, iż – w pewnym sensie – był tych rozpoznań mimowolnym prekursorem. Bohater Lipskiego, zawieszony pomiędzy światem żywych i umarłych, ludzi i rzeczy, zdrowych i chorych, bytem a niestnieniem, a jednak przemawiający własnym głosem, upostaciowuje Agambenowską myśl o nagim życiu, o życiu, które coraz trudniej jest zdefiniować. Ale także – w szerszym kontekście – wychodzi naprzeciw współczesnej myśli humanistycznej z jej postulatem zwrotu ku rzeczom, poszukiwania tożsamości poza sferą tradycyjnie pojmowanej podmiotowości.

Twórczość Leo Lipskiego, choć nie podejmuje tej problematyki wprost, jest osnuta wokół doświadczenia Zagłady jako wydarzenia granicznego, przekształcającego. Rozszerza owo doświadczenie na domenę relacji międzyludzkich w ogóle, czyniąc zeń centralny punkt odniesienia dla ludzkiej egzystencji. Mieści w sobie bogaty zestaw problemów, wciąży organizujących dyskusje wokół sposobów (czy możliwości) przekazu nie tylko doświadczeń granicznych, takich jak Zagłada, ale doświadczenia w ogóle. Doświadczenia wewnętrznego, jednostkowego, którego ułomnym narzędziem przekazu pozostaje język (słowo, ale także język innych sztuk, jak malarstwo, fotografia, architektura).

W rozważaniach nad kwestią reprezentacji doświadczeń granicznych powraca temat stosowności ujęć doświadczenia Zagłady. Wciąży aktualizowany poprzez kolejne próby artystycznego mierzenia się z tematem. W literaturze chwil ostatnich pretekstem do podjęcia tych rozważań na nowo była niedawno powieść Jonathana Littela Łaskawe (przeł. M. Kamińska-Maurugeon, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008).

Zarówno u Lipskiego, jak i Littela (co warto odnotować) klucz psychoanalityczny jest zasadniczym narzędziem komentarzy autorów do własnych utworów (niejednokrotnie sta-

Krawczyńska Nagie życie Leo Lipskiego

nowiących immanentną część ich dzieła), a ostentacyjny fizjologizm, biologizm, nagromadzenie skatologicznych metafor wskazują wspólne obu autorom intuicje, iż to właśnie ta sfera ludzkiej natury, biologia, jest miejscem, w którym spotykają się dwie figury: kata i ofiary, napędzające współczesną opowieść o traumie (także, a nawet przede wszystkim) Zagłady i wszystkiego, co po niej nastąpiło.

Centralną metaforą powieści Lipskiego jest ustęp, kloaka. To metafora organizująca świat powieściowy, ale też i wewnętrzne życie głównego bohatera. U autora Piotrusia dotycząca sfer intymnych neuroza całej społeczności, w której żyje, jest w pewnym sensie odkryta. Czynności fizjologiczne wykonywane są na widoku. Czyli to, co zwykle ukryte i tabuizowane, staje się jawne, realne życie zaś zepchnięte zostaje do wychodka, zmarginalizowane. Wszystko, co najważniejsze, odbywa się w ustępie. Nabiera on zatem cech jedynej dostępnej rzeczywistości – świata.

Lipski podkreśla niemożność wypowiedzenia się. Nieadekwatność słowa i niedelikatność słowa pisanego. Twórczość jest dlań przełamywaniem niemoty. Wydobywa się z najgłębszych szczelin psychiki i rzeczywistości, których wyobrażeniem jest ustęp. Jung (przywołany w Piotrusiu *explicite*), odwołując się do traktatu alchemicznego, przypisywanego św. Tomaszowi z Akwinu, podkreśla rolę, jaką odgrywa to miejsce w myśli alchemicznej właśnie: „powiada się, że *prima materia lapisa* (rajska ziemia, chaos pierwotny) znaleźć można w dołach kloacznych czy wśród ekskrementów” (Marzenia senne dzieci, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 2009).

Biologizm twórczości Lipskiego nie sprowadza się, rzecz jasna, do kwestii skatologicznych. To sprawa cierpienia ciężko chorego. Lipski powołuje język uwięzionego we własnym ciele, kaleki, całkowicie zależnego od innych. Piotruś, niczym obozowy muzułman, zepchnięty jest na margines egzystencji, niekiedy bliższy zwierzęciu niż człowiekowi, niekiedy zaś urzeczowiony, popychany, ciągnięty, pozostający całkowicie we władzy innych. Światy ludzki, zwierzęcy i świat rzeczy wciąż się u Lipskiego przecinają, koegzystują ze sobą, komunikują. Odwzorowują wzajemnie swoje uporządkowanie (lub chaos), łączą się w tajemną jedność, mówiącą lub milczącą we wspólnym języku.

Bohater Lipskiego śpi, jest pogrążony w malignie, ślepy, niemy, obecny i nieobecny zarazem. Na podobieństwo Agambenowskich *neomorts*, półżywy choć jeszcze nie martwy, zamieszkuje przestrzeń pomiędzy.

Twórczości Lipskiego, podkreślmy, nie można traktować ani jako egzemplifikacji sposobów, w jakie literatura próbuje uporać się z artykulacją doświadczenia granicznego, ani też – tym bardziej – jako realizacji teorii przywołanych na wstępie. Jednak prawomocne zdaje się odczytanie jej w tym właśnie kontekście, bowiem może on poszerzyć horyzont interpretacji tego rodzaju zapisów – zwłaszcza w tych momentach, w których pytania dotychczas im zadawane okazują się niewystarczające. Na mapie współczesnej literatury polskiej Lipski jest przypadkiem szczególnym, ale właśnie tą drogą – przez podejmowanie kolejnych *case studies* z tego zakresu – można (próbować) uzyskać wiarygodny wgląd w zawsze unikatowe doświadczenia graniczne i literackie sposoby artykułowania tego, co nieludzkie (choć skądinąd „arcyludzkie”).

Wstęp

Abstract

Dorota KRAWCZYŃSKA

**The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences
(Warszawa)**

Leo Lipski's Bare Life

Contemplated is the issue whether post-humanistic criticism can provide a reply to the crises declared by scholars researching in Holocaust-related literature and arts, i.e. the crisis of testimony, representation, and language. The incentive is provided by the work of Leo Lipski, where symptoms can be traced of searching for non-anthropocentric 'I'/subject, occupying a place of importance nowadays in considerations of philosophers such as Bruno Latour or Giorgio Agamben.

Szkice

Verónica Tozzi

Przywileje świadectwa.
Historia, pamięć i literatura
w sporach o konstruowanie nieodległej przeszłości¹

W niniejszym artykule analizuję uprzywilejowaną pozycję, jaką w polityce pamięci i historiografii tak zwanych wydarzeń „granicznych” nieodległej przeszłości zyskały głosy bezpośrednich świadków ocalonych z ludobójstwa, zorganizowanego przez państwowy terroryzm [*state terrorism*]². Ludobójstwo i politykę państwowego terroru w XX wieku wyróżnia nagromadzenie wielkiej ilości dokumentów i świadectw, a towarzyszą im poważne spory o dopuszczalność tego typu reprezentacji czy wręcz o prawomocność samego dążenia do reprezentacji.

Zamiast argumentować przeciwko temu przywilejowi, spróbuję tu uniknąć, po pierwsze, fundamentalistycznych i redukcjonistycznych rozważań na temat świadectwa, wychodzących od czegoś w rodzaju epistemologicznego przywileju doświadczenia ocalonych z ludobójstwa, a po drugie, tezy o „nieprzedstawialności” i zarzutu „obsceniczności” rozumienia Zagłady wysuwanych przez reżysera Lanzmana pod adresem jakichkolwiek prób pojmowania Shoah³. Podobne opinie wskazują na opór, jaki wydarzenia graniczne stawiają próbom ich przyswojenia metodami tradycyjnej historiografii. Przyjmuje się, że literatura i sztuka są trak-

¹ Dziękuję prof. Ewie Domańskiej za komentarze do tego artykułu.

² Avishai Margalit, Paul Ricoeur, Martin Kusch, C.A.J. Coady (zob. dalsze przypisy), Giorgio Agamben (zwłaszcza *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008) – żeby wymienić tylko niektórych.

³ Zob. C. Caruth *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1996. – Przekład pierwszego rozdziału tej książki i rozmowę z autorką zob. w dziale „Prezentacje” (dop. red).

Szkice

owane jako uprzywilejowana forma świadectwa ofiar terroru, gdyż przejawiają większą niż historia akademicka wrażliwość, głośno walcząc o to, by horror nie został zapomniany.

Fundamentalizm i tezy o nieprzedstawialności są niesprawiedliwe w stosunku do trzech spośród najbardziej wyrafinowanych i znaczących świadectw, jakie zostały napisane przez ocalonych z dyktatorskiej przemocy. Książki Primo Leviego, byłego więźnia Auschwitz: *Czy to jest człowiek* z 1958 roku⁴ oraz *Pogrążeni i ocaleni* z 1989⁵, teksty Victora Klemperera, niemieckiego Żyda, któremu udało się przeżyć w nazistowskim reżimie *Chcę dawać świadectwo aż do końca. Dzienniki 1933-1945* (wydane w roku 1995)⁶ oraz praca Pilar Calveiro, ocalonej więźniarki ESMA⁷, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina* (2004)⁸. Dzieła te nie tylko podważają slogan o „nieprzedstawialności”, lecz także świadczą przeciwko przyjętej opozycji historii i literatury oraz historii i pamięci jak również ich esencjalistycznemu odgraniczaniu. Podważają ponadto wiodącą rolę literatury i polityki pamięci jako właściwych sposobów przekazywania tych wydarzeń.

Moim celem jest zatem sformułowanie takiej krytycznej oceny świadectw, która pomija te rozpowszechnione we współczesnej filozofii historii oraz teorii historycznej fałszywe i nieuzasadnione dychotomie. Moje stanowisko zakłada ujęcie pragmatyczne, które łączy ostatnie uwagi Haydena White’a o „literaturze świadectwa” z „generatywno-performatywnymi” rozważaniami o świadectwie Martina Kuscha. Chodzi przede wszystkim o to, by docenić, ale nie w duchu fundacjonistycznym, poznawcą i moralną rolę świadectwa w ustanawianiu reprezentacji nieodległej przeszłości. Przyjmuję tutaj stanowisko przeciwne w stosunku do niektórych odczytań prac White’a, a zwłaszcza wobec przeświadczenia, że analizy dyskursu historycznego wzorowane na teorii literatury – które praktykował White począwszy od *Metahistorii*⁹ – mogą być przydatne jedynie w ograniczonym zakresie. Zamierzam poka-

⁴ P. Levi *Czy to jest człowiek*, przeł. H. Wiśniowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008.

⁵ P. Levi *Pogrążeni i ocaleni*, przeł. S. Kasprzysiak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

⁶ V. Klemperer *Chcę dawać świadectwo aż do końca. Dzienniki 1933-1945*, przeł. A. i A. Klubowie, t. 1-3, Universitas, Kraków 2000.

⁷ Szkoła Techniczna Podoficerów Marynarki Wojennej (hiszp. Escuela de Suboficiales de Mecánica de la Armada, w skrócie ESMA) mieściła jeden z najgorszych obozów koncentracyjnych podczas ostatniej dyktatury wojskowej w Argentynie. W 2004 został on wyodrębniony z marynarki decyzją Kongresu i zamieniony na Muzeum Pamięci i Centrum Badań nad Przemocą Państwowego Terroryzmu.

⁸ P. Calveiro *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina (Władza i zaginieni. Obozy koncentracyjne w Argentynie)*, Buenos Aires, Colihue 2004.

⁹ H. White *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1973.

Tozzi Przywileje świadectwa. Historia, pamięć i literatura...

zać, że kres idei rozgraniczenia historii jako nauki od polityki pamięci nie zakłada umniejszania roli historii wobec literatury czy polityki pamięci.

Próbuję tu przyjąć linię argumentacji daleką od epistemologicznego i jednocześnie moralnego stanowiska, opartego na przeświadczeniu o uprzywilejowanej perspektywie ofiar, argumentację zwracającą się w kierunku analizy procesu tworzenia i cyrkulacji dyskursu świadectwa jako czynnika przyczyniającego się do konstytuowania przeszłości. Taka strategia, przyjmując nową epistemologię świadectwa, zakłada traktowanie świadectwa nie tyle jako podróży w przeszłość, ile jako czynności w czasie teraźniejszym, która ma na celu uświadomienie, po pierwsze, iż wiara w świadectwo jest podstawowym warunkiem zaakceptowania wiedzy – świadectwa nie są wtórnymi źródłami wiedzy czy pasożytowaniem na doświadczeniu i rozumie – oraz po drugie, że tworzenie i cyrkulacja świadectw odgrywa ważną rolę nie tylko w ocenie materiałów, lecz także prawomocnie konstytuuje wiedzę.

I.

XX wiek stawia nas przed niespotykanymi wcześniej zjawiskami określanymi przez Haydena White'a mianem „zdarzeń modernistycznych” (np. Holocaust czy 11 września). Szczególnie interesujące są dwie wskazane przez White'a cechy: 1) skala i intensywność: pełne konsekwencje i implikacje industrializacji (ogromny wzrost populacji, urbanizacja i międzynarodowa ekonomia, a także masowy głód, gospodarczy cykl boomu i recesji, zanieczyszczenie ekosfery, wojny światowe i śmierć wywołana nowoczesną bronią masowej zagłady; 2) niemal równoczesność pojawiania się i rejestrowania zdarzeń we współczesnym świecie, wraz z maskowaniem ich nadmiarem dokumentacji tworzonej dzięki nowym urządzeniom elektronicznym – jak kino, wideo i fotografia cyfrowa – które posiadają „tak fantastyczną siłę transformacji, metamorfozy lub innego rodzaju manipulowania obrazami, że prowadzi to do kwestionowania tradycyjnej i tradycyjnie prostej idei samej percepcji”¹⁰. Wszystko to wiąże się z jakościową transformacją tego, o czym zwykliśmy myśleć jako o wydarzeniu „historycznym”, która zmusza nas do prze-myślenia tradycyjnych kategorii historycznej reprezentacji i wyjaśniania. Te zdarzenia „nie poddają się interpretacji przez narratywizację”¹¹. Zwykła rejestracja zdaje się przekazywać więcej niż jakakolwiek wszechstronna, rozbudowana narracja. Ściślej rzecz ujmując, White określa niektóre XX-wieczne wydarzenia mianem „modernistycznych”, aby zwrócić uwagę, że to właśnie literatura modernistyczna pasuje do nich bardziej niż tradycyjne narracje. Z drugiej strony jednakże, takie podejście, wedle mojego rozumienia słów White'a, stanowi alternatywę dla tezy o „nieprzedstawialności”.

¹⁰ H. White *Literatura a fikcja*, przeł. D. Kołodziejczyk, w: tegoż *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Universitas, Kraków 2009, s. 67.

¹¹ Tamże, s. 66.

Szkice

Na tak zarysowanym tle polityka pamięci zdaje się zastępować dyscyplinę historii. Istnieje powszechne przeświadczenie, że czynność upamiętniania – zmieniająca do przyswojenia przeszłości w kategoriach odpowiednich dla teraźniejszości i przyszłości – może stanowić wyraz szczególnego uwrażliwienia na apele, by nie zapominać. Co więcej, ze względu na fakt, iż historia wiąże się z pisarstwem (szczególnie tym realistycznym), a polityka pamięci pozostaje otwarta na inne źródła symboliczne (nietekstualne i nieograniczone konwencjami realistycznego pisarstwa), przyjmuje się, że to raczej upamiętnienie, dopuszczając nieakademickie i niezobiektywizowane głosy ofiar, mogłoby wyznaczać ramy mniej sztywne i rygorystyczne od historycznych.

A zatem, podczas owego historycznego wytwarzania-kształtowania nieodległej przeszłości historycy, pisarze, artyści i upamiętniający, stykają się z wielką ilością tzw. świadectw „z pierwszej ręki”, składanych przez rozmaitych „bezpośrednich” świadków. W tym właśnie kontekście można uznać „wartość” świadectw w procesie historyzacji nieodległej przeszłości. Takie docenienie świadectw, całkowicie przeciwne ich deprecjacji w czasach dominacji naukowej historii, ciągnie za sobą poważne konsekwencje. Dopóki uznajemy historię za przedsięwzięcie skupione na obiektywności i dowodzeniu, wszelkie próby oddania przejmujących obrazów zdarzeń niepojętych, wykraczających poza dokumentację, okażą się niezadowolające. Jednakże, pomimo krytyki domniemanego obiektywizmu historii naukowej jako uprawnionego narzędzia poznawczego do badania nieodległej przeszłości, nie zakwestionowano dotąd żadnego z przejawów „historycznego fundacjonizmu”. Odtwarzanie świadectw w polityce pamięci nie jest wyłącznie odtwarzaniem tego, co się wydarzyło, lecz także służy (i zawsze służyło) do wskazania tej wersji przeszłości, którą można prawomocnie tworzyć i rozpowszechniać. W tym właśnie miejscu mamy do czynienia z ukrytym fundacjonizmem.

Skupienie się na różnych sposobach ujmowania najnowszej historii pozwala lepiej zobaczyć trudności związane z każdą propozycją wiarygodnego porządkowania przeszłości. Jak zauważył Hayden White, każda reprezentacja odnosząca się do ludzkiej przeszłości, teraźniejszości i przyszłości tworzy sieć powiązań między podmiotami, czynnościami i okolicznościami. W efekcie zostaje ona wyrażona przez jakąś fabułę, daną linię argumentacyjną, a także pewną wizję tego, jak przeszłość przyczyniła się do uprawomocnienia *status quo*. Wszelkie podejmowane przez historię, literaturę czy pamięć próby zrozumienia nieodległej przeszłości wiążą się z koniecznością uwzględnienia i negocjowania wyborów epistemologicznych, politycznych i retorycznych. Odpowiedzialne poruszanie się po tych obszarach jest tak samo istotne dla każdego z tych sposobów odtwarzania nieodległej przeszłości i dlatego żaden z nich nie jest bardziej uprzywilejowany od innych. W przypadku najnowszej przeszłości decydujące znaczenie ma interwencja jeszcze jednego czynnika: ocalonego świadka. Pojawia się tu podstawowe pytanie: jaki jest status tej interwencji? Czy chodzi o klasyczną funkcję dokumentacyjną, potwierdzającą, że zdarzenie miało miejsce? A może mamy tu do czynienia z taką samą funkcją, jaką prawomocnie może pełnić każda osoba kwestionująca zawłasz-

Tozzi Przywileje świadectwa. Historia, pamięć i literatura...

czanie swojej własnej przeszłości? Dokładniejsze zbadanie instytucji świadectwa pozwala nam zrozumieć, że nie sprowadza się ona jedynie do potwierdzenia faktów i dostarczania dokumentów uprawomocniających kolejne interpretacje, tylko stanowi formę „konstituowania” samej przeszłości.

2.

Rehabilitacja świadectwa w przypadku wydarzeń granicznych idzie w parze z pewnymi ścisłymi wymaganiami, które tworzą rodzaj paradoksu.

Po pierwsze, świadectwa bezpośrednich świadków mają być uprzywilejowane.

Po drugie, uprzywilejowane są również świadectwa ofiar zbrodni (czyli tych, którzy sami doświadczyli cierpienia).

Po trzecie, jesteśmy otwarcie nastawieni nie tyle na opowieści wszystkich świadków, ile na heroiczne świadectwa ofiar, które opisują nienazywalne cierpienia i jednocześnie uprawomocniają przetrwanie. Ten heroiczny kontekst stanowi antidotum na to, co określam mianem społecznego podejrzenia o współudział i zdradę, formułowanego nie wprost pod adresem ocalonego, podejrzenia, które stawia pod znakiem zapytania uczciwość każdego przypadku ocalenia.

Wreszcie, chociaż wcześniej dystansowaliśmy się od tezy o nieprzedstawialności, ostatni z paradoksów wiąże się z sytuacją świadków ocalonych z obozu koncentracyjnego, którzy zmuszeni są opowiadać o tym, co niewyraźne, unikając jednocześnie uproszczeń i banalizowania. To połączenie zwiększającej się liczebności świadectw, interpretacyjnej nierozstrzygalności i niewyraźności horroru określam mianem paradoksu świadectwa.

Przyjęcie tego paradoksu skłania wszystkich zaangażowanych w dialog ze świadectwem do porzucenia założeń, które redukują je do roli zwykłego dokumentu. Powyższe spostrzeżenia nie zakładają przyjęcia rozróżnień na prawdziwych i fałszywych świadków czy też na świadectwa tego, co się wydarzyło, i świadectwa tego, co nie miało miejsca, czyli rozróżnienia na świadectwa i falsyfikaty; takie kategoryzacje nie są ani istotne, ani przydatne. Nasze praktyki społeczne opierają się na standardowych schematach odróżniania pseudoświadków od świadków prawomocnych. Gdy mamy jakieś konkretne wątpliwości, weryfikujemy źródła na podstawie tych schematów; gdy ich nie mamy, pytamy, jak świadectwo przyczynia się do procesu rozumienia. Z drugiej jednak strony, cztery powyższe uwagi ujawniają pewne powiązania pomiędzy zdobywaniem wiedzy o jakimś zdarzeniu czy doświadczeniu a przesłaniem moralnym, które można zaczerpnąć z odkrytej wiedzy, poświadczonym osobą uprawomocnionego nadawcy.

Dlatego też sądzę, że głębsza analiza instytucji świadectwa pozwala nam docenić znaczenie, jakie ma wybór stylu dawania świadectwa. Co więcej, w opisywanym przypadku przedstawienie „stanowiska bohatera-ofiary” jest często uznane za wystarczające dla uprawomocnienia głosu świadka. Jednakże w ścisłym znaczeniu nie mamy dostępu do źródłowej czy jednorodnej charakterystyki „ofiary” albo „bohatera”, co więcej, istnieje wiele różnorodnych i szeroko dyskutowanych

Szkice

sposobów nadawania sensu tym terminom. Jestem przekonana, że wybór stylu stanowi nie tylko nieodzowne, lecz także zasadnicze źródło uprawomocnienia dla autora świadectwa i jego odbiorców, ponieważ w procesie tworzenia świadectwa autor odwołuje się do tych samych środków, z których korzysta społeczeństwo¹².

Wśród świadectw złożonych przez ofiary ocalone z totalitarnych reżimów i terroryzmu państwowego, znajduję trzy przykłady paradygmatyczne, które pozwolą nam lepiej zgłębić ów splot moralno-epistemologiczny: Primo Levi, Victor Klemperer, Pilar Calveiro. U podstaw ich tekstów leży wspólne pytanie: do jakiego stopnia dyktatura i jej powodzenie w prowadzeniu represyjnej polityki wiąże się z powszechną ich akceptacją przez obywateli? Wspomniani świadkowie odrzucają stanowisko bohatera-ofiary i podejmują to zagadnienie, unikając dychotomii ograniczonej do obwiniania lub usprawiedliwiania społeczeństwa. Stają wobec sprzeczności między współczesnym, powszechnym i jawnym odrzuceniem terroryzmu państwowego a postawą niezaangażowanego widza, często wybieraną wtedy przez wielu, kiedy większość obywateli podporządkowuje się represyjnej polityce. Świadkowie próbują zrozumieć sprzeczność między niedawnymi postawami i działaniami ludzi a współczesnymi dyskursami. Przyjmują trzy rozwiązania: odrzucają przekonanie o nieprzedstawialności, odmawiają dążenia do jednoznacznej oceny moralnej tzw. „szarej strefy” pomiędzy kolaborantami a zwykłymi ludźmi i wreszcie są świadomi istotnej roli, jaką pełnią wybory stylistyczne w osiąganiu celów poznawczych i moralnych. Te wybory mają znaczenie zasadnicze, a nie tylko estetyczne, ponieważ składanie świadectwa jest aktem performatywnym. Chociaż doświadczenie „cierpienia na własnej skórze” może stanowić motywację dla wypowiedzi, to nie jest ona jednak przejawem doświadczenia. A zatem, żaden styl, żadna dyscyplina czy instytucja nie dysponują uprzywilejowanymi środkami, by nawiązać dialog ze świadkami.

3.

Czy to jest człowiek ukazuje doświadczenia Primo Leviego w obozie koncentracyjnym, do którego trafił po aresztowaniu za udział we włoskim ruchu oporu. Mimo że tekst jest bez wątpienia utworem literackim, Levi ostrzega nas od początku, iż przyjął surowy, nieestetyzujący styl, żeby przekazać prawdę o obozach koncentracyjnych w możliwie najbardziej obiektywny sposób. Levi, jak wiadomo, był doktorem chemii – nauki, którą głęboko kochał i która przypadkowo pomogła mu

¹² Przypadek Wilkomirskiego nie tyle przeczy mojej tezie, ile ją potwierdza. Publikacja fikcyjnego świadectwa była bowiem możliwa nie tylko dzięki dowodom, iż Holocaust miał miejsce, lecz także dlatego, że autor sięgnął po środki zaliczane do zbioru prawomocnych sposobów mówienia o tym zdarzeniu. Ujmując rzecz dokładnie, Wilkomirski niczego nie zmyślił. Skomponował świadectwo z dostępnych lektur czy pogłosek. Nie umniejsza to jednak znaczenia czy implikacji tych materiałów, lecz uwypukla fakt, że nie jest to świadectwo autentycznego świadka; jest to dobre literackie odtworzenie tego, co uznajemy za świadectwo o Holokauście.

Tozzi Przywileje świadectwa. Historia, pamięć i literatura...

przetrwac (choć nie był to jedyny czynnik), ponieważ został wyznaczony do pracy w laboratorium. Po odzyskaniu wolności i powrocie do Włoch chemia okazała się dla Leviego nie tylko sposobem na życie, lecz także, jak uważa White, dostarczyła mu procedur naukowych przydatnych w rzetelnym, nieskażonym pragnieniami czy uprzedzeniami, ujmowaniu wydarzeń obozowych: ważenie, mierzenie, rozkładanie związków na czynniki pierwsze i łączenie ich w inne kombinacje¹³. Według White'a Levi twierdzi w *Pogrążonych i ocalonych*¹⁴, „że praktykuje rodzaj stylu «naukowego» i stawia teoretyczny w swej istocie problem dotyczący sposobu opisywania Holokaustu, najważniejszego [proper] czy to dla ocalonego, czy też dla zainteresowanego obserwatora”¹⁵. Mamy tu wyraźny przykład wykorzystania założenia o konieczności zajmowania się trzema wymiarami historycznego pisarstwa w literaturze świadectwa: estetycznym, epistemologicznym i praktycznym. Wszystkie zostaną poruszone w *Pogrążonych i ocalonych*.

Po pierwsze, Levi nie korzysta z autorytetu świadka, przysługującego mu z racji własnych doświadczeń i wspomnień, ponieważ pochodzą one z podejrzanego źródła i opierają się raczej na okolicznościach współczesnych niż na retrospektywnej kronice¹⁶.

Po drugie, według Leviego żaden więzień, który przetrwał obóz, nie potrafi umieścić we właściwych wymiarach złożoności tego fenomenu. Więźniowie polityczni byli uprzywilejowanymi świadkami ponieważ „posiadali zaplecze kulturalne, pozwalające im komentować wydarzenia, w których uczestniczyli. [...] Zdawali sobie sprawę, że ich świadectwo jest jak czyn wojenny w walce z faszyzmem”¹⁷.

Po trzecie, Levi „potępia każde pisarstwo mówiące o Holokaucie, które naznaczone jest «pokretnością» i wszelkiego rodzaju «retorycznymi» nadużyciami”¹⁸. Według Leviego czysty estetyzm może prowadzić do opisu usprawiedliwiającego. Być może z tej właśnie przyczyny pokładał dużo ufności w surowym stylu opisu chemicznego.

Po czwarte, Levi paradoksalnie odwołuje się do literatury klasycznej w poszukiwaniu obrazów, które mogłyby nadać sens lagrowej codzienności. Czy moglibyśmy na poważnie potraktować historię opowiedaną przez Mikłósa Nyzisli¹⁹, młodej

¹³ H. White *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, przeł. E. Domańska, w: tegoż *Proza historyczna*.

¹⁴ W tym zbiorze esejów na temat doświadczenia obozowego Levi podejmuje problematykę stylistyczną jako kwestię etyczną.

¹⁵ H. White *Realizm figuralny...*, s. 203.

¹⁶ P. Levi *Pogrążeni i ocaleni*, s. 36.

¹⁷ Tamże, s. 16.

¹⁸ H. White *Realizm figuralny...*, s. 203.

¹⁹ Miklós Nyzisli (1901-1956) węgiersko-rumuński lekarz pochodzenia żydowskiego, który był „jednym z tych nielicznych ocalałych z ostatniego Sonderkommando w Auschwitz” (P. Levi *Pogrążeni i ocaleni*, s. 61; przyp. red.).

Szkice

dziewczyny, która ocalała z komory gazowej, gdyby utrzymano ją w formie surowego, naukowego opisu? I jak w tym kontekście, pisze Levi, „nie przywołać w pamięci „niezwykłej delikatności” i mimowolnego wahania „tępego tragarza zwłok” w *Narzeczonych* [Alessandra Manzoni]”²⁰, który miał do czynienia z pojedynczym przypadkiem, z małą Cecylią zmarłą na dżunę, której ciała matka nie pozwoliła rzucić na wóz, na stertę innych zwłok”²¹.

Nie uważam, że Levi wikła się tu w jakąś performatywną sprzeczność. Jako dobry chemik, szanujący fakty i jasność pojęciową, klasyfikuje ludzi jak pierwiastki w układzie okresowym. White pokazuje nam jednakże, że owe klasy są prezentowane za pomocą figur i tropów, które przydają im konkretności i mocy przekonywania o szczerości autora²². Literatura dostarcza mu obrazów, które umożliwiają nadawanie stereotypowych znaczeń zrozumiałych przez nas wszystkich, którzy tam nie byliśmy.

Widzimy teraz jasno, dlaczego Levi dostarcza przykładów przeciwko stwierdzeniom o nieprzedstawialności Holocaustu, a także przekonuje do odrzucenia esencjalistycznych rozgraniczeń. obrońcy „czystej stylistycznie” samoświadomości, zdecydowanie odrzucając wszelkie rodzaje badań na temat masowej zagłady, popadają w rodzaj teoretycznej naiwności, za jaką można uznać przyjęcie ostrego rozróżnienia na kulturę wysoką i nauki społeczne z jednej strony oraz zdrowy rozsądek z drugiej. Pomijają fakt, że zarówno teorie społeczne, jak i dzieła literackie także wchodzi w zakres szerokiego kontekstu kulturowego. Ponadto możliwe jest, że wielu z ocalałych, którzy pisali o obozach, było w jakimś stopniu obeznanym z naukami społecznymi. Dlaczego zatem i w jaki sposób, doświadczenie okropieństwa miało ich pozbawić nabytych wcześniej kompetencji socjologów, naukowców czy po prostu dobrych obserwatorów ludzkiej natury?

Zaden wymiar – epistemologiczny, etyczny czy estetyczny nie powinien być deprecjonowany w porównaniu z innymi. Rozumiemy teraz, dlaczego Levi nie odwołuje się do swojego własnego doświadczenia, tylko sięga po naukowe i literackie środki wyrazu, by osiągnąć swoje cele etyczne: na przykład, zrozumieć kolaborację, bardzo przykre zjawisko wpływające na naszą ocenę ludzkości. Ta właśnie wytrwałość w poszukiwaniu zrozumienia pozwoli nam zestawić ze sobą Leviego, Klemperera i Calveiro.

Chcę dawać świadectwo aż do końca. Dzienniki 1933-1945 Victora Klemperera (1881-1960) są jedną z dwóch uprzywilejowanych form świadectwa: dziennikiem – drugą jest wyznanie. Pierwodruk ukazał się w Berlinie w 1995 roku. Klemperer był filologiem i badaczem literatury niemieckiej, ale jego główne pole badawcze stanowił XVIII wiek we Francji, co stanowiło wyraz postawy, wybieranej

²⁰ A. Manzoni *Narzeczonych*, przeł. B. Sieroszevska, PIW, Warszawa 1958, s. 585. Historyczna powieść czołowego pisarza włoskiego romantyzmu z 1827 roku, opisująca m.in. epidemię dżumy w Mediolanie w roku 1630 (przyp. red.).

²¹ P. Levi *Pogrążeni i ocaleni*, s. 64.

²² H. White *Realizm figuralny...*, s. 212-213.

przez mniejszość odrzucającą dominującą niemiecką frankofobię. Nie deportowano go z Niemiec do obozu koncentracyjnego za sprawą splotu różnych okoliczności, na przykład faktu, iż jego żona była protestantką. Oboje mieszkali w Dreźnie aż do nalotów dywanowych w 1945 roku, z których cudem ocaleli. W tych latach Żydzi w mieszanych małżeństwach mieli niejednoznaczny status. W porównaniu z Żydami deportowanymi stanowili klasę uprzywilejowaną, ale każdy aspekt ich życia był z kolei uzależniony od woli i losu ich nieżydowskich partnerów, od tego, że po prostu pozostają przy życiu lub mają odwagę nie zrywać związku z żydowskim małżonkiem. Samotny Żyd (wdowiec lub rozwodnik) był natomiast deportowany.

Kolejne wpisy w dzienniku świadczą o narastającej niepewności w każdym aspekcie życia codziennego. W 1935 Klemperer traci pracę na uniwersytecie nie tyle z powodu pochodzenia, ile ze względu na cięcia budżetowe. Mimo to mógł zachować prawo do świadczeń emerytalnych, które jednak stopniowo zmniejszono. Dzięki pochodzeniu żony uzyskali pożyczkę hipoteczną i nigdy ich nie wywłaszczono. Jednak z powodu pochodzenia Victora musieli w 1940 roku wynająć własny dom i przenieść się do „domu żydowskiego”. Dziennik zawiera szereg mądrych i głębokich uwag. Niektóre z nich mają charakter teoretyczny i weszły później do dwóch innych publikacji: *Curriculum vitae*²³ oraz *Lingua Tertii Imperii*²⁴. Uznaje się, że dziennik obala tezę Daniela Goldhagena, ponieważ możemy w nim odnaleźć wiele znakomitych opowieści i anegdot o zwykłych Niemcach (sprzedawcach, policjantach, listonoszach, urzędnikach itd.), którym obcy był antysemityzm²⁵. Nie czuli się komfortowo w zaistniałych okolicznościach i przy wielu okazjach wspomagali małżeństwo bonami na żywność, ziemniakami, gazetami i papierem potrzebnym Klempererowi w pracy pisarskiej. Na kolejnych stronach Klemperer skutecznie przekonuje o całkowitej niemożliwości zorganizowania zbiorowych aktów oporu, co może być rozumiane tylko jako konsekwencja postępującej rutynizacji niepewnego życia, skoncentrowanego wokół zdobywania podstawowych środków do przetrwania w realiach gospodarki wojennej.

Należy podkreślić wagę tych spostrzeżeń, gdyż już w 1942 roku Klemperer notuje, iż powszechnie wiedziano o istnieniu i znaczeniu Theresienstadt, jak również o ostatecznym losie Żydów wywożonych z Berlina, o tym, że wszyscy ginęli. 12 lutego 1945 Victor Klemperer został powiadomiony o rozkazie ostatecznego deportowania z Drezna każdego Żyda zdolnego do pracy. Miał się zgłosić 16 lutego, ale trzy dni wcześniej RAF zbombardował Drezno bombami fosforowymi.

²³ V. Klemperer *Curriculum Vitae. Erinnerungen 1881-1918*, bd. 1–3, Aufbau Verlag, Berlin 1996

²⁴ V. Klemperer *LTI. (Lingua Tertii Imperii – Język Trzeciej Rzeszy). Notatnik filologa*, przeł. J. Zychowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983.

²⁵ D.J. Goldhagen *Gorliwi kaci Hitlera. Zwyczajni Niemcy i Holocaust*, przeł. W. Horabik, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999. Autor opisuje i podkreśla udział przeciętnych, „zwykłych” Niemców w Zagładzie (przyp. red.).

Szkice

Małżeństwo tułało się po Niemczech przez następne trzy miesiące, aby ostatecznie powrócić do domu. W tym okresie Klemperer nie nosił gwiazdy.

Klemperer dostarcza nam jednego z najlepszych opisów chaosu życia codziennego (obserwowanego i opisywanego niemal na bieżąco), ulegającego ciągłym zmianom wraz z umacnianiem się i ewolucją represyjnej polityki nazistowskiego reżimu od czasów przedwojennych po ostateczną klęskę. Codzienna odyseja, by zdobyć pożywienie, kartki żywnościowe, wywalczyć wizytę u lekarza czy kawałek gazety – zmartwienia nieistotne wobec ludobójstwa odbywającego się w krajach okupowanych – pochłaniała całą uwagę i paraliżowała wszelkie radykalne myśli czy inicjatywy polityczne. Do wszystkich tych kwestii Klemperer podchodzi z pokorą i rozumą, próbując je zrozumieć, zamiast tworzyć wielkie uogólnienia lub ferować łatwe i szybkie sądy. Możemy znaleźć tu inspirujące sugestie, rzucające światło na jedno z najważniejszych zagadnień XX wieku: jak to się dzieje, że całe społeczeństwo stopniowo uznaje niepewność życia w represyjnym reżimie za naturalną, tzn. przyjmuje za naturalne nie tylko brak wolności przekonań politycznych i cenzurę, lecz także niemożliwość zbiorowego oporu? Sąsiedzi są nie tylko obserwatorami represyjnej polityki wobec innych, lecz także posłusznymi aktorami w życiu codziennym, na które nałożono ograniczenia. Stała konieczność wypełniania powinności domowych na kształt obowiązku pracy wytwarza iluzję rutyny i kreuje więzi wsparcia między sąsiadami, którzy wspólnie karmią się złudzeniami.

Dziennik Klemperera łączy postawę „obserwatora uczestniczącego” – autor mógł odgrywać taką rolę w życiu codziennym Trzeciej Rzeszy, ponieważ nie został deportowany – z perspektywą analityka dyskursów dyktatury. Dzięki wykształceniu filologicznemu Klemperer na przeszło tysiącu stron pokazuje w szczególności sposób, iż w życiu codziennym pod dyktaturą zwykle jednostki nie dysponują przestrzenią potrzebną do wpływania na politykę. Siła systemu jest absolutna i odczuwana jako taka. Narzucony porządek jest pojmowany jako niezmienny – dopuszcza wyłącznie codzienne praktyki przynoszące minimalne korzyści.

Książka *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina* autorstwa Pilar Calveiro stanowi przykład jednej z najlepszych analitycznych prób dogłębnego zrozumienia zjawiska zaginięć (*desaparición*) w Argentynie. Calveiro została porwana, (*chupada*)²⁶ w maju 1977 przez komando argentyńskich sił powietrznych (FAA) i osadzona w więzieniu „Mansion Seré”. Po przenosinach do kilku tajnych miejsc przetrzymywania (podobnych do nazistowskich obozów koncentracyjnych, ale często zlokalizowanych jawnie w centrach miast argentyńskich), Calveiro w końcu trafiła do ESMA, skąd została uwolniona w połowie 1979 roku. Chociaż osobiste doświadczenie ofiary jednej z najgorszych zbrodni, jakich dopuścił się argentyński państwowy terrorizm, umożliwiło powstanie książki *Poder y desaparición*, to nie jest ona jednak utrzymana w typowym stylu literatury świadectwa – nie posłu-

²⁶ *Chupada*, dosł. „wessana”. Potoczne określenie na znikające bez wieści ofiary junty w Argentynie. Przyp. tłum.

Tozzi Przywileje świadectwa. Historia, pamięć i literatura...

guje się pierwszą osobą liczby pojedynczej. Nie jest to ani dziennik, ani powieść o charakterze świadectwa, co zdaje się oczywiste, wzięwszy pod uwagę fakt, że praca stanowi część doktoratu Calveiro. Nie powinniśmy jednak przyjmować założenia, że wybór stylu uzależniony był od dyscypliny akademickiej, która zmusza do krytycznego dystansu. Dokładniej rzecz ujmując, to naznaczone teoretycznym wpływem Foucaulta pisarstwo ustanawia styl, który Calveiro wybiera, by podzielić się swoim doświadczeniem, by świadczyć o cierpieniu bez ograniczenia się do zwykłego rejestru obozowych tragedii. Wybór narracji w trzeciej osobie, przełamujący konwencje świadectwa, ma zapobiec postrzeganiu więźniów wyłącznie jako pasywnych ofiar, to znaczy – pozbawieniu ich roli aktywnych podmiotów. Jej praca, bliska *Pogrążonym i ocalonym*, prowadzi czasem do typologii i analizy, a czasem do Geertzowskiego gęstego opisu „kultury obozowej”, dającego się zastosować także poza obozami.

W latach 70. XX wieku siły zbrojne przejęły zadanie zdyscyplinowania społeczeństwa w celu ukształtowania go na własne podobieństwo. Co więcej, pod pretekstem porządku wojskowego od początku wieku praktykowano kary cielesne – a właściwie tortury – na żołnierzach i poborowych, czyli na całej męskiej populacji kraju. Stawia to niejako znak równości pomiędzy wzrostem posłuszeństwa a osłabieniem odpowiedzialności, zwłaszcza że rozkaz oznacza upoważnienie. Strach zostaje ponadto połączony z przymusem posłuszeństwa. Wszystko to pozwala nam zrozumieć zarówno szczególną rolę służby wojskowej w Argentynie, jak i jej związek z czymś, co nazywam szybką „dostawą” młodych, niewykształconych mężczyzn do walki w wojnie o Malwinę. Jakże inaczej mielibyśmy wyjaśnić fakt, że całe społeczeństwo uznaje te pełne przemoc doświadczenia podczas służby wojskowej jako ważny element męskiej edukacji? Dlaczego rodzice mogą być współsprawcami takich upokorzeń, które ich synowie musieli znosić podczas wielomiesięcznego szkolenia wojskowego? Innymi słowy, samo poddanie się dyktaturze tworzy pewne zobowiązania: pobór powszechny, losowanie, badanie lekarskie, pozwolenie na pracę i studia itd. W efekcie pobór wojskowy ulega biurokratyzacji, która wedle słów Calveiro, zapewnia rutynę „naturalizującą” potworności i paralizującą spory²⁷.

Chociaż Calveiro słusznie zauważa, że „rozciąganie dyscypliny na całe społeczeństwo sprawia, że posłuszeństwo cieszy się dużą aprobatą, a możliwość niesubordynacji pojawia się rzadko”²⁸, to lepiej byłoby uznać owe codzienne przejawy współpracy między sąsiadami, które bogato opisuje Klemperer, za drobne akty niesubordynacji. Konkluzja jest tu jednak paradoksalna: jeśli spojrzymy na te akty z szerszej perspektywy, dostrzeżemy, iż *de facto* wspomagają one stabilność i nie naruszalność totalitarnego reżimu. Klemperer i Calveiro opisują swoje społeczeństwa, wskazując na istnienie pełnej świadomości państwowej przemoc, choć niekoniecznie chodzi tu o wiedzę dyskursywną, lecz raczej o zjawisko świadomości

²⁷ P. Calveiro *Poder y desaparición*, s. 12.

²⁸ Tamże, s. 13.

Szkice

praktycznej, opisywanej przez Giddensa²⁹. Zbrodnie nie są całkowicie nieznane, ponieważ, jak powiada Calveiro: „Prawdziwa tajemnica, rzeczywista niewiedza dałaby efekt naiwnej bierności, ale nigdy paraliżu i porażającego poczucia zagrożenia ze strony terroru. To, co jest znane tylko częściowo, budzi strach; to, co przeraża, zawiera tajemnicę, której nie wolno ujawnić”³⁰. Wiadomo, że nikt nie jest całkowicie bezpieczny i z tego powodu każdy musi być posłuszny. Nie ma szans na otwartą polityczną konfrontację, choć istnieje przestrzeń dla odosobnionych i sporadycznych aktów oporu, przeprowadzanych we współpracy z najbliższymi mieszkańcami. W szczególnym przypadku obowiązkowej służby wojskowej ludzie zawsze pomagali młodym mężczyznom uzyskać zwolnienie lub przydział do lepszej jednostki, który nie przeszkadza (lub przeszkadza w najmniejszym stopniu) w pracy i studiach.

Powieść, dwa eseje i pamiętnik to różne gatunki, które łączy jednakże wyjątkowa stanowczość świadectwa. Nawet jeśli Klemperer pisze dziennik, w którym dzień pod dniem dokumentuje życie codzienne w reżimie nazistowskim – co stanowi uprzywilejowany sposób składania świadectwa, ponieważ zapisuje własne doświadczenia w pierwszej osobie niemal równocześnie z ich przeżywaniem – to jego świadectwo można traktować w ten sam sposób, jak teksty Calveiro i Leviego. Klemperer nie był ocalonym z obozu koncentracyjnego. We wszystkich trzech przypadkach w najbardziej radykalnym rozumieniu źródłem prawomocności i autorytetu świadectw nie są przeżycia ocalonych, ponieważ ocalenie samo w sobie wyklucza zaznanie skrajnego doświadczenia śmierci. Nie chodzi tu też o mierzenie jakości i ilości cierpienia ani o analizowanie warunków, które umożliwiły przetrwanie. To pozostaje poza obszarem moralnej oceny ich świadectw. Wreszcie, autorytet nie leży tu w odwadze lub gotowości obwieszczania okrucieństw świata, tylko w interpretacji państwowego terroryzmu czy też jego figury. Autorytet świadectwa nie zależy od doznanych cierpień, tylko od społecznego celu komunikowania. Według Avishaia Margalita, z psychologicznego punktu widzenia każdy autor prywatnego pamiętnika ma ukryte pragnienie, niekoniecznie nieświadomione, żeby dziennik został pewnego dnia przeczytany przez inną osobę: „Słynne jest stwierdzenie Wittgensteina, że projekt pisania ściśle prywatnego dziennika jako tekstu, który potrafi zrozumieć jedynie autor, jest konceptualną niemożliwością”³¹.

Dlatego też, jeśli weźmiemy pod uwagę ten ważny cel, wybór stylu albo któregoś z dyskursywnych środków wyrazu nigdy nie jest czymś błahym czy drugoplanowym. Przeciwnie, w przypadku trzech omawianych świadectw są to sprawy kluczowe, które czynią bardziej złożonym ów paradoks podwójnej – epistemologicznej i politycznej – funkcji świadectwa. Wybory gatunkowe Leviego, Klemperera i Calveiro zdają się świadczyć na korzyść założenia, iż cel polityczny wiąże się ściśle z epistemologicz-

²⁹ A. Giddens *Stanowienie społeczeństwa. Zarys teorii strukturacji* (1984), przeł. S. Amsterdamski, Zysk i S-ka, Poznań 2003.

³⁰ P. Calveiro *Poder y desaparición*, s. 147.

³¹ A. Margalit *The Ethics of Memory*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2004, s. 158.

Tozzi Przywileje świadectwa. Historia, pamięć i literatura...

nym, co przejawia się zwłaszcza w przyjęciu takiej formy przekazu, która stawia prawdę faktograficzną ponad wszystkim innym. Przyjmują, że nie można osiągnąć tego celu epistemologicznego przez zwykłą opowieść o doświadczeniu. Żadne podejście, żaden język, żaden styl nie umożliwiłyby realizacji zadania, jakim jest powiedzenie prawdy. Założenie o prymacie wymiaru epistemologicznego nad praktyczno-politycznym mogłoby tłumaczyć, dlaczego aby wypowiedzieć niewypowiadalne, Calveiro przeprowadza drobiazgową analizę socjologiczną, Levi uprawia chemiczną socjologię, a Klemperer nie tylko etnologię życia codziennego w Trzeciej Rzeszy, lecz także filologię języka potocznego. Klemperer, z godną pozazdroszczenia przenikliwością, badał „kreatywność” nazistowskich zwrotów i słów. Można by rzec, że uprawiał analizę dyskursu, zanim się ona pojawiła.

Trudno mi znaleźć lepsze przykłady paradoksu świadectwa niż powyższe przypadki: jakież głębokie założenia dotyczące publicznej roli, którą powinny odgrywać świadectwa, pchnęły autorów do wykorzystania swoich zawodowych kompetencji przy naświetlaniu najboleśniejszych zdarzeń własnego życia?

4.

W tym miejscu mogę już stwierdzić, że po pierwsze, zbliżone do języka naukowego wybory stylistyczne Leviego, Klemperera i Calveiro zdecydowanie chronią ich przed zarzutem „obsceniczności” reprezentacji okropieństwa. Po drugie, dystansuje ich to także od fundacjonistycznego redukcjonizmu, który ogranicza rolę świadectwa do prostego dokumentowania doświadczenia, uprawniając historyków i upamiętniających do politycznego i epistemologicznego używania świadectw. Można jednak domniemywać, że autorytet świadka może być niekomfortowy dla samych autorów świadectw. Nie mam tu na myśli jawnych bądź ukrytych intencji Leviego, Klemperera czy Calveiro. Zwracam wyłącznie uwagę na czynniki, które wpływają na proces produkcji i obieg tych świadectw.

Na pierwszy rzut oka można by uznać wybór języka naukowego za konsekwencję przeświadczenia o możliwości przeprowadzenia mniej lub bardziej precyzyjnego rozróżnienia pomiędzy faktem a metaforą czy też, innymi słowy, pomiędzy pisarstwem opisowym a estetyzującym, przy czym pisarstwo opisowe byłoby podstawowe, fundamentalne, a estetyzujące służyłoby albo za ornament albo za czynnik deformujący³². Co więcej, jak powiada White, literatura świadectwa „zazwyczaj jawi się jako wkład w naszą wiedzę o danym zdarzeniu, co oznacza, że mogłaby zostać zaliczona do tzw. «literatury faktu» i oceniona pod kątem dostarczanych przez nią faktycznych informacji o zdarzeniu”³³. Levi mógłby służyć za przykład

³² Primo Levi otwarcie przyjmuje to stanowisko.

³³ W tym miejscu White podejmuje dyskusję z Thomasem Voglerem, który twierdzi, że literatura świadectwa „w większym stopniu przekazuje nam surowe fakty dotyczące egzystencji niż efekty techniki retorycznej” (*Witness and Memory. The Discourse of Trauma*, ed. A. Douglass, T.A. Vogler, Routledge, New York 2003, s. 174).

Szkice

takiej postawy. Jednak w pracy *Figural Realism in Witness Literature (Realizm figuralny w literaturze świadectwa)* White dekonstruuje tę tezę. White pokazuje m.in. wpływ *Boskiej Komedii* zarówno na strukturę książki *Czy to jest człowiek* Leviego, jak i na szereg jej konkretnych fragmentów oraz analizuje powiązania z kolejną książką tegoż autora, *Rozejm*³⁴. Lepszym przykładem będzie tu jednak typologia więźniów zawarta w *Pogrążonych i ocalonych*, gdzie Levi przywołuje postać swojego towarzysza, Henriego, który jak trafnie zauważa White,

jest sukcesywnie „redukowany”, najpierw poprzez wskazanie na jego podobieństwo do św. Sebastiana przedstawionego na obrazie szesnastowiecznego włoskiego malarza – Sodomy (Giovanni Antonio Bazzi, zm. 1549) – znanego homoseksualisty; następnie przez ukazanie go jako insekta-gwałciela, który morduje swoje ofiary, „penetrując” je i składając w ich ciele jaja; i w końcu poprzez określenie go jako demonicznego uwodziciela, podobnego do węża z Księgi Rodzaju.³⁵

White pyta, czy „opis ten należy zatem odczytywać jako dosłowną charakterystykę osoby zwanej «Henri», czy też należy odczytywać go metaforycznie – to znaczy jako tekst, który mówi nam tyle samo o autorze, ile o osobie, którą opisuje”³⁶.

Zastosowanie teorii literatury do pism Leviego służy White’owi do dwóch celów. Po pierwsze, przekonuje nas, iż tekst Leviego, jak wszelkich świadectw, jest bezspornie figuratywny, nieważne jak surowy byłby ich styl. Co za tym idzie, znaczenie tych tekstów należy umieścić w ramach języka figuratywnego, tzn. aby uchwycić istotę tekstu, musimy skoncentrować się na tropach, do których się on odwołuje. Po drugie, White nie tylko pokazuje, że te odwołania nie czynią świadectwa mniej „obiektywnym”, „przenikliwym” czy „prawdziwym”, ale także uświadamia nam, że nie należy pomijać czy ukrywać „biegłości” autorów świadectw w posługiwaniu się środkami literackimi. Przeciwnie, należy ją doceniać i podkreślać. Co więcej, uważam, że prawdziwy powód obrania stylu naukowego nie wynika wcale z jego domniemanej dosłowności. Jest to raczej wybór danego sposobu figuracji zamiast innego. Być może u podstaw tego wyboru (niekoniecznie świadomie) leży nie tyle faktograficzna moc języka naukowego, ile możliwość pozbycia się przy jego pomocy poczucia dyskomfortu związanego z autorytetem ofiary.

W tym drugim przypadku możemy uznać, iż owe poczucie dyskomfortu naszych trzech świadków wynika ze swoistego poznawczego fundacjonizmu, to znaczy, z kompromisu pomiędzy rozumem i doświadczeniem jako podstawowymi źródłami wiedzy oraz świadectwem jako drugorzędnym, zastępczym narzędziem. Nawet jeśli Levi, Klemperer i Calveiro odczuwają wewnętrzny przymus składania świadectwa, to pozostają sceptyczni wobec możliwości czystego zaświadczenia o zdarzeniach. Dla odbiorców świadectwo nie jest bowiem niczym więcej, jak tylko słowem innego, a zatem mogą pytać, dlaczego mieliby wierzyć temu słowu,

³⁴ P. Levi *Rozejm*, przeł. K. Żaboklicki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.

³⁵ H. White *Realizm figuralny...*, s. 215.

³⁶ Zob. tamże, s. 215-216.

Tozzi Przywileje świadectwa. Historia, pamięć i literatura...

zamiast poddać je weryfikacji przy pomocy własnego rozumu i doświadczenia. Sądzę jednak, całkiem przeciwnie, że u podstaw decyzji o wykroczeniu poza zwykły zapis doświadczeń wewnętrznych leży świadomość, iż świadectwo jest pierwotnym i nieredukowalnym sposobem zdobywania wiedzy. A zatem nie wolno nie brać pod uwagę sposobów czy środków przekazywania naszego doświadczenia jakichś zdarzeń, ponieważ tym, co zostaje przekazane, jest wiedza o tych zdarzeniach, a tym, co krąży w obiegu jest „wiedza” – wiedza niepewna, ale jednak wiedza. Jak zauważa Margalit, sformułowanie „nasze spostrzeżenia” ukrywa fakt, iż moje własne spostrzeżenia pochodzą głównie ze świadectw innych. „Dotyczy to wszystkich dziedzin naszego życia: nauki, religii, historii, sądownictwa i oczywiście naszej zbiorowej pamięci. [...] Można raczej powiedzieć, że jestem schwytyany w sieć rozmaitych świadków”³⁷.

Musimy teraz wykonać jeszcze jeden krok. Musimy porzucić rozważania o świadectwie jako dowodzie służącym weryfikacji interpretacji poznawczych, czyli elementu „bazy empirycznej”. Owo poczucie dyskomfortu i wybór naukowego stylu skłaniają nas, po pierwsze, do zajęcia stanowiska pragmatycznego, które pozwala odrzucić wąskie i redukcjonistyczne rozumienie świadectwa jako narzędzia przekazywania informacji o doświadczeniu oraz, po drugie, do przyjęcia tezy o społecznym uwarunkowaniu wiedzy. Jak już wspominałam, podążam tu śladem rozważań filozofa i historyka nauki Martina Kuscha, które przedstawił w *Knowledge by Agreement*³⁸. Wiedza, według Kuscha, jest konstytuowana na mocy wspólnotowego performatywu, który tworzy się poprzez kolejne odmiany referencji (odnoszenia się do wiedzy), obecne w niezliczonych aktach świadectwa i innych formach wypowiedzi: uznawanie czegoś za wiedzę, podważanie wiedzy, poświadczanie wiedzy, kwestionowanie wiedzy etc. Wszystkie te wyrażenia nie dotyczą jakiegoś zewnętrznego, uprzednio ukonstytuowanego desygnatu: „Wiedzy”. W myśl rozważań Kuscha, status wiedzy konstytuują wszystkie bezpośrednie i pośrednie sposoby odnoszenia się do niej, ponieważ wszystkie są aktami performatywnymi. Nie chodzi tu o tezę, iż wiedza jest tworem arbitralnym czy zwykłym konstruktem. Podążając tropem Wittgensteina, Elizabeth Anscombe i Davida Bloora³⁹, powyższa koncepcja wiąże się z założeniem, że wiedza jest społecznie uwarunkowana. Akty performatywne, które konstytuują wiedzę, odgrywają istotną rolę w każdej odmianie świadectwa i w każdym akcie mowy odnoszącym się do poznania. Zatem wiedza jako *status*, do którego może aspirować świadectwo, jest konstytuowa-

³⁷ A. Margalit *The Ethics of Memory*, s.180-181

³⁸ M. Kusch *Knowledge by Agreement. The Programme of Communitarian Epistemology*, Oxford University Press, Oxford 2002.

³⁹ D. Bloor *Wittgenstein. A Social Theory of Knowledge*, MacMillan, London 1983. Autoreferencjalny charakter społecznych instytucji czy też fakt, że dysponują one olbrzymią performatywną przewagą wytworzoną przez społeczną zbiorowość, wiąże się z koncepcją tzw. mocnego programu wywodzącego się z myśli Elizabeth Anscombe.

Szkice

na w kolejnych świadectwach i za ich pomocą⁴⁰. Takie wspólnotowe i społeczne ujęcie ma trzy ważne konsekwencje dla naszego tematu:

Po pierwsze, uwalnia ono świadków z narzuconej powinności przekazywania bezpośredniego doświadczenia bez interpretacji (zniekształcenia).

Po drugie, wzywa ocalonych z doświadczeń granicznych do uczestnictwa w kolektywnym dziele tworzenia i kształtowania reprezentacji minionych zdarzeń.

Po trzecie, zezwalając świadkowi na podjęcie gry z poznawczą konstrukcją, tworzy przestrzeń do refleksji nad konwencjami językowymi składania świadectwa i jego performatywnym charakterem. Pozwala nam to dostrzec grę językową, w której uczestniczą świadectwa w życiu codziennym. Możemy tedy docenić fakt, iż instytucje świadectwa przenikają do wielu dziedzin, rządzących się odmiennymi regułami i w wielu przypadkach trudno je dostrzec z perspektywy modelu świadka sądowego (model ów niestety przeważał dotychczas w refleksji nad ocalonymi świadkami).

5.

Możemy teraz wrócić do problemów sformułowanych na początku artykułu:

- paradoks dawania świadectwa;
- podwójna rola świadectw o zdarzeniach granicznych: epistemologiczna i praktyczno-moralna;
- poczucie dyskomfortu autora świadectwa związane z przypisanym mu aurytetem ofiary, które prowadzi do wyboru naukowego stylu.

Performatywne ujęcie świadectwa dobrze się komponuje z White'owską koncepcją „zdarzenia modernistycznego” i pozwala lepiej zrozumieć naturę literatury świadectwa. Zamiast przedstawiać świadectwo w kategoriach językowego przekazywania unikalnego, prywatnego i surowego doświadczenia, którego traumatyczny charakter stawia opór reprezentacji, koncepcja „zdarzenia modernistycznego” pozwala dostrzec ogrom świadectw, które odrzucają etykietkę niepojmowalności i nieprzedstawialności. A zatem, zwiększa się zapotrzebowanie na większą kreatywność czy biegłość w korzystaniu ze środków dyskursywnych. Praktyka dawania świadectwa nie sprowadza się wyłącznie do przekazywania informacji, czy – w kategoriach White'owskich – do odnoszenia się do zdarzenia pozajęzykowego; dotyczy ona również kompetencji dyskursywnej, przejawiającej się w umiejętności wytwarzania znaczenia. Od czego zatem zależy akceptacja świadectwa? Jak wynika z dyskusji toczących się w obrębie współczesnej epistemologii świadectwa⁴¹, takie pytanie jest źle postawione, jeśli wziąć pod uwagę fakt, iż świadec-

⁴⁰ Por. M. Kusch *Knowledge by Agreement*, s. 71.

⁴¹ Poza przywoływanyymi w przypisach warto tu wymienić jeszcze następujące prace: F. Ankersmit *The Dilemma of Contemporary Anglo-Saxon Philosophy of History*, „History and Theory. Studies in the Philosophy of History” 1986 vol. XXV; W. Kansteiner *Success Truth, and Modernism in Holocaust Historiography*. Reading Saul

Tozzi Przywileje świadectwa. Historia, pamięć i literatura...

stwa, dzieła trojga omawianych autorów, są nie tylko źródłami pozyskiwania informacji, lecz także performatywnie konstytuują wiedzę. Akceptacja nie powinna być sprowadzona do relacji pomiędzy doświadczeniem ofiary a naszą (tj. publiczności) zdolnością jego odtworzenia. Nie chodzi tu także o konfrontowanie tych doświadczeń z innymi dokumentami. W powyższych przypadkach poszukiwanie jakiegokolwiek zgodności prowadziłyby nas z powrotem do empirycznego fundacjonizmu. Świadectwa, całkiem przeciwnie, stanowią nieodłączny składnik procesu wytwarzania wiedzy i jej cyrkulacji; akceptujemy je, w myśl uwag Kuscha, ze względu na ich znaczenie, a nie jako środki przekazu treści poznawczych. Gdy oceniamy, analizujemy, omawiamy świadectwa lub inspirujemy się nimi, sięgamy po te same środki jak w przypadku badania każdego innego wytworu dyskursywnego. Gdy stykamy się ze świadectwami obozowymi, nie mamy do czynienia z czystym doświadczeniem, tylko z zasobami kulturowymi, które konstytuują politykę tożsamości całego społeczeństwa.

Przełożyli *Elżbieta i Jan Zięba*

Fragmety z języka hiszpańskiego przełożyła *Aránzazu Calderón Puerta*

Przekład przejrzał i poprawił *Maciej Maryl*

*Friedländer Thirty-Five Years after the Publication of „Metahistory”, „History and Theory”, „Theme Issue” 2009 no 47; C. Lanzmann *The Obscenity of Understanding. An Evening with Claude Lanzmann*, w: *Trauma, Explorations in Memory*, ed. C. Caruth, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1995; M. Kusch *Testimony and the Value of Knowledge*, w: *Epistemic Value*, ed. A. Haddock, A. Millar, D. Pritchard, Oxford University Press, Oxford 2009; S. Shapin *A Social History of Truth*, University of Chicago Press, Chicago 1994; oraz niewspomniane w przypisach prace Haydena White’a: *Fikcja historyczna, historia fikcjonalna i rzeczywistość historyczna*, w: tegoż *Proza historyczna oraz Historical Discourse and Literary Writing*, w: *Tropes for the Past. Hayden White and the History/Literature Debate*, ed. K. Korhonen, Rodopi Editions, Amsterdam 2006.*

Szkice

Abstract

Verónica TOZZI

University of Buenos Aires; University of Tres de Febrero; National Scientific and Technical Research Council (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET, Buenos Aires)

Privileges of Testimony. History, Memory, and Literature in the Wars of the Constitution of the Recent Past

In this article I engage in a pragmatist approach to the assumed epistemic and political privilege of testimonies of survivors of State Terrorism of recent past. I combine the recent studies of Hayden White about the „witness literature” with the „generative-performative” consideration of testimony by Martin Kusch in order to give an account on this privilege that avoids foundationalistic prejudices that I found in current debates about the subject, as well as the unrepresentability thesis. This theoretical background will be useful to appreciate three of the most relevant survivor witnesses: Primo Levi, Victor Klemperer, and Pilar Calveiro.

Aleksandra UBERTOWSKA

Estetyka *Verfall*, pokusa przezroczystości.
O pisarstwie Jeana Améry'ego

Powszechne dziś, nieuchronnie postępujące zacieranie granic pomiędzy dyscyplinami naukowymi i wymiennosc dominujących w ich obrębie dyskursów powoduje różnorakie przemieszczenia pól badawczych, zmusza do przededefiniowania ich istoty i funkcji. Pociągają one za sobą nie tylko zmiany hierarchii, znaków wartości i słowników teoretycznych, lecz również inaczej oświetlają zjawiska i postaci uznawane za marginalne, nierzadko wynosząc na szczyty pisarzy dotychczas mniej widocznych czy też raczej (co wcześniej nie było takie oczywiste) kłopotliwych lub nieuchwytnych metodologicznie.

Recepcji twórczości Jeana Améry'ego, odkrywanego dziś przez światową humanistykę austriacko-żydowskiego pisarza, dziennikarza i eseisty, więźnia belgijskiej twierdzy Breendonk i obozu w Auschwitz, który, podobnie jak Primo Levi, Bohdan Wojdowski i Paul Celan, popełnił „odsunięte w czasie” samobójstwo, towarzyszą analogiczne uwarunkowania teoriopoznawcze. Późne odkrycie eseistyki Améry'ego wiąże się bowiem z podchwyceniem i wykorzystaniem przez teoretyków polityki jego obrazoburczej, przejętej od Nietzschego kategorii „resentymentu”, która posłużyła badaczom do opisu kondycji społeczeństw posttotalitarnych (w krajach Europy Środkowo-Wschodniej po upadku komunizmu i w Republice Południowej Afryki po zniesieniu apartheidu). Społeczeństwa te, jak wiadomo, z postulatu rekoncylacji („po-jednania”) uczyniły swoją ideę fundacyjną, ignorując fakt, iż u jej podstaw leży dość dwuznaczna w swej wymowie przesłanka filozoficzna – utopijna wiara w powrót do utraconej jedności, który w istocie musiałby się przerodzić w „ucieczkę od dys-sensu”, w przemoc skierowaną przeciwko obyczajowi politycznego sporu czy starcia racji. Zainteresowanie etycznym i epistemologicznym aspektem „pochwały resentymentu” wśród politologów wpisuje się

Szkice

w filozoficzną tradycję, zapoczątkowaną przez Michela Foucaulta, który pokazał, iż ukrytym warunkiem konsensusu („porządku dyskursu”) jest instytucjonalny gwałt i przemoc.

Lektura rozpraw filozofa Tomasa Brudholma *Resentiments Virtue*¹ i politolożki Magdaleny Zolkos *Reconciling Community and Subjective Life*² jest dla filologa doświadczeniem niezmiernie pokrzepiającym. Obydwie książki, dość odległe od uprawianej przeze mnie dyscypliny, dowodzą wszak intelektualnej żywotności konceptów literacko-eseistyczno-filozoficznych, które, jak się okazuje, mają moc generowania intrygujących diagnoz z zakresu socjologii czy teorii polityki. Chciałoby się zapytać o źródła tej inspirującej mocy, jaką niosą z sobą teksty Jeana Améry’ego. W tym celu należałoby, jak sądzę, odwrócić porządek myśli i poszukać odpowiedzi na to pytanie w innym niż ściśle filozoficzny czy ideologiczny wymiarze jego dzieła, tam, gdzie pozwala się ono uchwycić w swojej negatywności czy transgresywności wobec istotnych kategorii określających jego najbardziej oczywisty, „macierzysty” kontekst problemowy – literaturę świadectwa, poświęconą Zagładzie.

Esej jako świadectwo

Badacze twórczości Jeana Améry’ego już dawno zwrócili uwagę na fakt, iż to eseje jest ulubioną formą wypowiedzi austriackiego pisarza, jego swoście rozumianym „idiomem”, który organizuje sposób widzenia i problematyzowania doświadczenia³. Dagmar Lorenz trafnie uchwyciła specyfikę dykcji pisarskiej Améry’ego, pisząc, że „wydaje się on uosabiać typ eseisty *par excellence* jako emigrant, piszący w języku niemieckim, żyjący we francuskim otoczeniu, co sprawiło, że do jego tekstów przenikały zwątpienie, ból, niepewność”⁴. Zdaniem niemieckiej autorki, teksty Améry’ego znakomicie wpisują się w tradycję europejskiego eseju jako literackiej formy poszukującego dyskursu, który ma charakter procesualny i otwarty, nie prowadzi do formułowania rozstrzygnięć, stawiania twardych tez.

Już samo ciążenie w stronę eseju, pozornie neutralne „aksjologicznie”, lokuje Améry’ego w obszarze kontrowersji, w punkcie, gdzie zderzają się przeciwstawne wartości. Wprawdzie eseje jest sytuowany przez historyków w kręgu literatury do-

¹ T. Brudholm *Resentment’s Virtue. Jean Améry and the Refusal to Forgive*, Temple University Press, Philadelphia 2008.

² M. Zolkos *Reconciling Community and Subjective Life. Trauma Testimony as Political Theorizing in the Work of Jean Améry and Imre Kertész*, Continuum, New York–London 2010.

³ S. Nurmi-Schomers „*Blick aus dem Nocturama*”. *Intertextuelle Perspektive auf Jean Améry’s „Lefeu oder der Abbruch*”, w: *Kritik aus Passion. Studien zu Jean Améry*, hg. M. Bormuth, S. Nurmi-Schomers, Wallstein, Göttingen 2005, s. 145.

⁴ D. Lorenz *Revidierte Identität. Judentum als Problem Identitätsfindung bei Jean Améry*, w: *Kritik aus Passion*, s. 59.

kumentu osobistego o Holokauście⁵, jednak klasyfikacja taka odbywa się w trybie warunkowym: esejowi przyznaje się status wypowiedzi raczej marginalnej, epistemologicznie niepewnej, wręcz godzącej w podstawy etyki reprezentacji, jaka ukonstytuowała się w estetyce i nauce o literaturze, poświęconej Zagładzie.

Roma Sendyka akcentuje amorficzność eseju jako gatunku⁶ (właściwie antygatunku, demaskującego konwencjonalność systemowego rozumienia literatury), nieustannie podkreślając, iż jest on bytem relacyjnym, „bez właściwości” esencjonalnych, „skomponowanym z natężeń, polaryzacji”⁷, konstytuującym się „w relacji wobec innych zjawisk”. Znamionujące go otwarcie i usytuowanie „w sieci napięć” obejmuje również sferę wartościowania, tak istotną w refleksji nad piśmiennictwem o Zagładzie czy raczej swoistej „ideologii”, jaką można przypisać tej formie wypowiedzi. Na przykład Jean-François Lyotard wyraźnie pozytywnie wartościuje esej, przeciwstawiając właściwą mu naturę fragmentarycznej „mikrologii” – „arogancji *Traktatu filozoficznego*”⁸. Podobną wartość etycznie motywowanego minimalizmu uzyskuje esej w filozofii Theodora W. Adorno, który na „ruinach filozofii Zachodu” uprawia *minima moralia*: punktowe, lapidarne zapiski, noty, glossy. Jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że w konfiguracji „esej *versus* świadectwo (relacja autobiograficzna ocalonych z Zagłady)” forma eseistyczna ujawnia przeciwstawne atrybuty: całościowość, spoistość i właśnie swoistą arogancję uniwersalizującej syntezy.

Świadectwo, wedle Roberta Eaglestone’a⁹ i Aleidy Assmann¹⁰, również zyskało status gatunku, stając się być może jednym z najmłodszych zjawisk genologicznych w historii literatury. Z esejem łączy go nieustabilizowana pozycja, wielość definicji i ujęć teoretycznych, nieprzynależność do ściśle zdefiniowanych obszarów i dyscyplin. Na podstawie wielu istniejących sposobów konceptualizacji tego zagadnienia (Berel Lang, Dori Laub, Robert Eaglestone) można pokusić się o stworzenie *quasi*-definicji świadectwa, skupiając się na tym, by spełniała ona przede wszystkim postulaty badawczej użyteczności i nieortodoksyjności. Wedle tej definicji, świadectwo byłoby kombinacją kilku elementów czy aspektów: uwarunkowanego etycznie nakazu referencjalnego; silnie zaznaczonej sygnatury autorskiej/

⁵ Por. R. Eaglestone *Identyfikacja a świadectwo jako gatunek*, przeł. T. Łysak, „Teksty Drugie” 2007 nr 5, s. 17; J. Leociak *Tekst wobec Zagłady (o relacjach z getta warszawskiego)*, FNP, Wrocław 1997, s. 22.

⁶ R. Sendyka *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Universitas, Kraków 2006.

⁷ Tamże, s. 31.

⁸ J.-F. Lyotard *Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu*, przeł. M.P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1998, s. 76.

⁹ R. Eaglestone *Identyfikacja...*

¹⁰ A. Assmann *History, Memory and the Genre of Testimony*, „Poetics Today” Summer 2006 no 27.

Szkice

autobiograficznej, której przypisuje się walor autentyczności; i kategorii głosu, oralności jako modelu „źródłowego przekazu” (który może, ale nie musi wnikać do struktury tekstu pisanego).

Niewątpliwie esej zakłóca stabilność tak sformułowanej reguły gatunkowej świadectwa, bowiem pomimo akcentowanej przez teoretyków literatury amorficzności, jego zasadniczą właściwością wydaje się dyskursywność, spekulatywność, realizowana poprzez umiejętność perswazyjnego przedstawiania racji. Esaj niewątpliwie wchodzi w konflikt z istotą świadectwa, które w swojej modelowej postaci powinno być autobiograficzną relacją o faktach. Zarazem jednak rzeczą niekwestionowaną jest obecność w obrębie literatury Holocaustu znakomitych tekstów eseistycznych, takich jak *Lament rzeczy martwych* (1946) Racheli Auerbach, *The Balck Hole of Auschwitz* (*Szara strefa*, 2005, opublikowana po śmierci pisarza) Primo Leviego czy *U wrót umysłu* (w: *Poza winą i karą*, 1966) Jeana Améry’ego. Ta, jak mogłoby się wydawać, nieusuwalna koincydencja otwiera jednak interesującą perspektywę badawczą, prowokuje do zmierzenia się z myślą, że oto być może najłatwiej dookreślić nie tyle „warunki brzegowe” świadectwa, ile konstruuje go sprzeczności tam, gdzie kategoria ta wydaje się najbardziej wątpliwa, gdzie niejako wymyka się samej sobie i w ten sposób domaga się szczególnie silnej legitymizacji (czyli w odniesieniu do eseju).

Eseistyka w formule uprawianej przez Jeana Améry’ego nie jest wolna od opisanych wyżej napięć, co sprawia, że ona również stanowi wyzwanie wobec tradycji składania świadectwa. Warto tu przypomnieć, jak bardzo zróżnicowany pod względem formalnym jest dorobek eseistyczny Améry’ego. Znalazły się w nim zarówno eseje jedynie aluzyjnie nawiązujące do doświadczenia obozowego (ale zarazem antycypujące decyzję o samobójczej śmierci), jak *Podnieść na siebie rękę czy O starzeniu się*¹¹, eseistyczne recenzje ważnych z punktu widzenia europejskiej humanistyki rozpraw Michela Foucault czy powieści Thomasa Bernhardta¹², z których wyłania się diagnoza kondycji społeczeństw powojennych, jak i autobiograficzne eseje-wspomnienia zebrane w książce *Poza winą i karą*, takie jak *U wrót umysłu*, *Tortury* czy *Resentymenty*¹³, wprost przywołujące więziennie-obozowe przeżycia autora. Osobny obszar w dorobku Améry’ego ustanowiły powieści eseistyczne, w tym najbardziej znana (choć uznawana przez autora za nieudaną) *Lefeu oder der Abbruch. Roman-Essay*¹⁴ (*Lefeu, albo rozbiórka. Powieść-esaj*), gdzie motyw uporczy-

11 J. Améry *O starzeniu się: bunt i rezygnacja. Podnieść na siebie rękę: dyskurs o dobrowolnej śmierci*, przekł. i przedm. B. Baran, Czytelnik, Warszawa 2007.

12 J. Améry *Michel Foucault und sein „Diskurs” der Gegen-Aufklärung. Atemnot*, w: tegoż *Der integrale Humanismus. Zwischen Philosophie und Literatur. Aufsätze und Kritiken eines Lesers 1966-1978*, Klett-Cotta, Stuttgart 1985.

13 Zob. J. Améry *Poza winą i karą. Próby przełamania podjęte przez złamanego*, przeł. R. Turczyn, posł. P. Weiser, Homini, Kraków 2007.

14 J. Améry *Lefeu oder der Abbruch. Roman-Essay*, Klett-Cotta, Stuttgart 1974.

wego trwania głównego bohatera w przeznaczonym do rozbiórki, zdewastowanym paryskim domu i zarazem w językowym uniwersum zdominowanym przez leksykę *Verfall* (rozpadu/gnicia/śmietnika) urasta do rangi alegorii świata powojennego, przywodząc na myśl Benjaminowską wizję *Trümmerlandschaft*, kulturowego krajobrazu ruin.

Zresztą osobowość i los Améry'ego można bardzo dobrze opisać przy pomocy kategorii wypracowanych przez Waltera Benjamina; wystarczy przywołać tu sentencję, której Améry wydaje się być personifikacją: „jedynie martwy za życia w istocie przeżyje wśród ruin”¹⁵. Améry był niewątpliwie pisarzem, który – podobnie jak Adorno, Różewicz, Primo Levi – zamieszkiwał symboliczny pejzaż po katastrofie, gorączkowo poszukując konwencji, która okaże się użyteczna w jego opisie.

Trzeba podkreślić, że niezależnie od różnic pomiędzy poszczególnymi esejami Améry'ego, jego styl pisania o Auschwitz zaznacza pęknięcie w sieci zobowiązań *quasi*-dokumentarnych, rozбивa „wsobność”, konsystentność dyskursu autobiograficznego, instaurując we wnętrzu tekstu ośrodek radykalizowania się estetycznych i ideologicznych konfliktów. Z pewnych jednak względów to esej i zdominowana przez dykcję eseistyczną powieść okazują się w optyce pisarza idealną formą świadectwa, wiążącą w splot wzajemnych zależności podstawowe dylematy kondycji ocalonego i stając się estetyczną odpowiedzią na filozofię *l'échec* Améry'ego, głoszącą, iż to katastrofa jest jedyną, dostępną nam realnością.

„Przybyłem z daleka, powstałem z martwych”

Uderzający w twórczości Améry'ego jest fakt, iż nawet jawnie autobiograficzne eseje wydają się w przedziwny sposób pozbawione wymiaru intymistycznego, zostają ujęte w ramę obiektywistycznego dyskursu, który wznosi przesłony, zapośredniczenia, jak gdyby w punkcie wyjścia niweczając żądanie naoczności, bezpośredniości wojennej opowieści. Przygody ciała, które jest łamane, wybijane ze stawów, zniekształcane przez głód i obozowe choroby, stają się przedmiotem relacji przejmującej, ale równocześnie zdystansowanej, zostają poddane oglądowi z perspektywy jak gdyby nieludzkiej. Narrator wybiera spojrzenie alienujące, tak jakby nie mógł czy nie chciał współczuć samemu sobie, przyjmując tym samym pozycję obojętnego i okrutnego obserwatora własnego upadku i poniżenia.

Podmiot esejów Améry'ego jest naznaczony ambiwalencją. Z jednej strony, akcentuje wymiar autobiograficzny relacji, jednak głównie w warstwie faktograficznej, poświadczając autentyczność opisywanych wydarzeń. Ekonomię wartości w obrębie esejów kształtuje jednak prymat przedmiotowego odniesienia i związana z nim kreacja podmiotu – retorycznie wyrazistego, wprost artykułującego swoje racje. Dlatego pozornie najbardziej oczywista analogia filozoficzna, którą chcia-

¹⁵ Cyt. za H. Arendt *Walter Benjamin 1892-1940*, przeł. A. Kopacki, posł. E. Rzanna, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 58

Szkice

łoby się tu przywołać – idee Giorgio Agambena, wyłożone w książce *Co zostaje z Auschwitz*¹⁶ – okazuje się w ostatecznym rozrachunku tropem mylącym, odległym od porządku myślenia austriackiego pisarza. „Ja” Améry’ego to podmiot koherentny, jak gdyby pozbawiony swojego cienia, będący zaprzeczeniem Agambenowskiej koncepcji podmiotu jako resztki, „pozostałości-po (doświadczeniu muzulmana)”. Pomimo często stosowanego chwytu „wielogłosowej wypowiedzi”, gdzie problemy z tożsamością artykułowane są w różnych gramatycznych formach osobowych, narrator Améry’ego jest raczej sprawnym, często autoironicznym rezonorem niż „głosem” strauatyzowanej ofiary, uczestniczącej w terapeutycznym „talking cure”.

Podmiot esejów Améry’ego rozmontowuje również sens dychotomicznego ujęcia roli świadka *testis/superstes*, zaproponowanego przez Agambena. Kreacja podmiotu Améry’ego odcina się bowiem od egzystencjalnego znaczenia *superstes* – świadka, składającego relację o wydarzeniu granicznym, wydarzeniu, które przekształca piszącego, zbliża się zaś do techniczno-instytucjonalnego *testis* – świadka sądowego, który w sposób chłodny i zdystansowany opowiada o zaobserwowanych wypadkach, ważąc słowa, skrupulatnie dbając o dyscyplinowanie aspektu podmiotowego wypowiedzi:

Takiego właśnie intelektualistę, człowieka, który deklamuje z pamięci strofy wielkiej poezji, który zna słynne obrazy renesansu i surrealizmu i który jest obeznany z historią filozofii i historią muzyki – otóż takiego właśnie intelektualistę umieścimy tam, gdzie mógł sprawdzić, czy rzeczywistość i skuteczność jego umysłu wzmacni się, czy też okaże nicością, a więc w sytuacji granicznej: w Auschwitz.

Jednym słowem, umieszczam tam siebie samego. W swej podwójnej tożsamości jako Żyd i członek belgijskiej Résistance, prócz pobytu w Buchenwaldzie, Bergen-Belsen i innych jeszcze obozach koncentracyjnych, przez rok przebywałem także w Auschwitz, a mówiąc dokładniej: w podobozie Auschwitz-Monowitz. Dlatego też pewnie nie da się uniknąć częstszego niżbym sobie życzył używania słówka „ja”, mianowicie wszędzie tam, gdzie nie będę mógł swego osobistego doświadczenia uznać w sposób oczywisty za tożsame z doświadczeniami innych.¹⁷

W twórczości Améry’ego niechęć do intymistycznego odsłonięcia, introspekcji wiąże się z przywiązaniem do formacji oświeceniowej w europejskiej kulturze i do związanego z nią ideału transparentnej komunikacji językowej; stąd bierze się polemiczny stosunek Améry’ego do filozofii Michela Foucault, który odsłonił umowność, przygodność arbitralnej relacji wiążącej „słowa” i „rzeczy”, a także opisał jej historyczność. Ślady owej filozofii języka są obecne w wielu tekstach, na różnych poziomach i modalnościach wypowiedzi. W najbardziej wyrazistej formie została ona stematyzowana w przywoływanej tu wielokrotnie powieści esejistycznej Améry’go. Lefeu – tytułowy narrator i zarazem autorskie *alter ego* – w jed-

¹⁶ G. Agamben *Co zostaje z Auschwitz*. *Archiwum i świadek*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008.

¹⁷ J. Améry *U granic umysłu*, w: tegoż *Poza winą i karą...*, s. 25-26.

nym ze swoich monologów wygłasza znamienne pochwałę *Sachsprache*, języka rzeczowego, klarownego, nakierowanego na przedmiot. Zresztą rzeczom przysługuje w tej powieści niezmiernie istotna funkcja: ze względu na swoje ukonstytuowanie w świecie stają się one punktem odniesienia dla mowy, popadającej w chaos i nieprzejrzystość, jaką wprowadzałyby ekspresja nadmiernie skupiona na podmiocie. Malarz Lefeu poszukuje inspiracji, wychodzących naprzeciw tej idei w rozmaitych estetykach: zarówno w kręgu realistycznej *mimesis*, jak i w surrealistycznych, Duchampowskich z ducha akcjach, w których rzeczy (maszyna do pisania i parasol) spotykały się (komunikowały?) bez pośrednictwa człowieka.

Perspektywa intymistyczna zaburzyłaby oczywiście postulowaną przezroczyść odniesienia języka do świata, wnosząc elementy idiosynkrazji i subiektywizmu. Tym należałoby tłumaczyć uporczywe próby kamuflowania śladów autobiograficznych w twórczości Améry'ego: pseudonimowanie narratora w postaci „A” w eseju *O starzeniu się*, wykorzystywanie poetyki powieści-eseju do nadania bohaterom *Lefeu oder der Abbruch* znamion nosicieli abstrakcyjnych idei, wreszcie użycie bezosobowej formy jako dominanty narracyjnej w szkicu *U granic umysłu*. Wydaje się więc, że ograniczenie lub porzucenie formuły autobiograficznej ma w przypadku Améry'go wymiar znacznie szerszy. Staje się niemal gestem, wymierzonym w antropocentryzm, w pychę ludzkiego podmiotu, gestem prowadzącym do rozszerzenia podmiotowości na inne sfery bytu (to zresztą stały wątek, obecny również u innych pisarzy pohołokaustowych: Różewicza i Becketta).

W podobnie dialektycznym porządku określa Améry swój stosunek do źródeł Oświecenia, które stanowi podstawę jego światopoglądu:

Tylko jeśli wypełnimy zasadę oświecenia, jednocześnie ją przekraczając, dotrzemy intelektualnie w rejony, w których *la raison* nie prowadzi do płaskiego rezonowania. To właśnie jest powód, dla którego zarówno wczoraj, jak i dzisiaj zawsze wychodzę od konkretnego wydarzenia, nigdy jednak się w nim nie zatracam, tylko zawsze biorę je za asumpt do refleksji wychodzących poza logiczne dowodzenie i upodobanie do rezonowania ku obszarom myślenia, nad którymi zalega i zawsze zalegać będzie mgła niepewności, choćbym nie wiem jak starał się o rozjaśnienie jej światłem, które dopiero nadaje im wymiar.¹⁸

Do antynomii światła i mroku, tak istotnej dla metody Améry'go, jeszcze powrócę. Trop wiodący w stronę humanistyki oświeceniowej wydaje się jednak o tyle istotny, że podsuwa ciekawe wykładnie decyzji twórczych pisarza. Przywołuje on choćby tradycję powiastki filozoficznej, którą można by uznać za prototyp powieści-eseju, przy czym podstawą ujawniającej się tu analogii jest zarówno pozycja narratora – nieludzkiego, ironicznego obserwatora poczynań bohaterów – jak i autotematyczny wymiar tej formy wypowiedzi, zarysowująca się w esejach Améry'ego płaszczyzna refleksji nad ograniczeniami istniejących form wypowiedzi literackiej w konfrontacji z doświadczeniem tortury lub pobytu w obozie koncentracyjnym.

¹⁸ J. Améry *Przedmowa do nowego wydania 1977*, w: tegoż *Poza winą i karą*, s. 17.

Szkice

Pomimo skomplikowanych i zawitych dróg, jakimi bieżą myśli narratora i bohatera Améry'ego, relacje i diagnozy przez niego formułowane skrywa gładka, połyskliwa przesłona, od której odbija się oko czytelnika. W prozie Améry'ego i w konstrukcji podmiotu nie ma głębi, jest tylko powierzchnia, jednak nie ta nietzscheańsko-derridiańska, na której odbywa się różnicująca gra znaczących, prowadząca w istocie do przemieszczenia pojęcia „głębi” i skomplikowania, rozproszenia jej substancji. Powierzchnia dyskursu eseistycznego Améry'ego nie jest częścią dychotomii, nie odsyła do swego przeciwieństwa – tego, co latentne, skryte, nieświadome. Być może dlatego, że źródła tej strategii narracyjnej są raczej natury filozoficznej czy ideologicznej niż terapeutycznej, zakładającej wgląd, introspekcję. Konstrukcja wypowiedzi eseistycznej, zbliżająca się do ideału „przezroczystości reprezentacji”, jest bowiem próbą ocalenia rozumu, którego wartość została wystawiona na szwank w błotach Auschwitz, a którego trwałość, wbrew wszystkiemu, była dla Améry'ego – człowieka Oświecenia – sprawą pierwszorzędnej wagi:

W obozie umysł jako całość ogłaszał swoją niekompetencję. Odmawiał posłuszeństwa jako użyteczne narzędzie do wykonania stawianych przed nami zadań. Niemniej jednak dało się go użyć do a u t o n e g a c j i, a to już było niemało. Nie było bowiem tak, że człowiek intelektu, jeśli tylko nie był jeszcze całkowicie wyniszczony fizycznie, nagle tracił intelekt czy też przestawał być zdolny do myślenia. Wprost przeciwnie. Myślenie rzadko miało chwile wytchnienia. Tyle że negocjowało samo siebie, niemal na każdym kroku natykając się na własne nieprzekraczalne granice. Przy okazji pękały osie jego tradycyjnych systemów odniesienia. Piękno było tylko złudzeniem. Poznanie okazywało się igraniem pojęciami. Śmierć otulała się w całą swoją niepoznawalność.¹⁹

Gest zacierania intymistycznego wymiaru literatury, prowadzący do swoistej depersonalizacji, domaga się odczytania, zwłaszcza na tle piśmiennictwa autobiograficznego z okresu Zagłady i swoistej poetyki, jaka się w jej ramach ukonstytuowała. Być może najwięcej światła rzucają na tę kwestię szkice, w których nie ma bezpośrednich odwołań do realiów wojennych i obozowych. Wydaje się, że właśnie w eseju poświęconym fenomenologii samobójstwa (*Podnieść na siebie rękę*) Améry zawarł istotną wskazówkę, dotyczącą stosowanej przez siebie metody, pisząc o konieczności postrzegania i opisywania mrocznych sfer ludzkiego doświadczenia „oczyma nocnego ptaka”²⁰, a zatem w perspektywie uchylającej wszystkie kategorie wobec nich zewnętrzne. Pozycja, jaką zajmuje narrator, nie pozwala jednak utożsamić się ze światem mroku, narzuca mu ona konieczność dystansu wobec pokusy całkowitego zatopienia w wewnętrzności świata obozowego czy udręczonego ciała.

Trzeba zatem przyjąć, że Améry gra efektem powierzchni/przezroczystości w określonym celu. Nie uprawia intymistyki, ponieważ nie ma już sfery intymnej,

¹⁹ J. Améry *U granic umysłu*, w: tegoż *Poza winą i karą*, s. 59.

²⁰ J. Améry *Podnieść na siebie rękę*, s. 161.

rdzenia „ja”. Jego formuła eseistyki poholokaustowej byłaby próbą wywikłania się z dylematu, jak pisać o Auschwitz z perspektywy pustego, wydrążonego „ja”, dylematu, który określa napięcie pomiędzy idealizacją a nihilizmem. Twardy, autoironiczny ton, pobrzmiwający w wypowiedziach narratora *Lefeu...*, który powiada, iż „wstręt do tego, co większość wzrusza, jest w istocie oznaką zdrowia”²¹, odcina drogę, wiodącą w stronę „afektu”, sentymentalnej empatii; w ten sposób odbywa się deziluzyjne podważanie uspokajających wykładni świata obozowego i postaci ocalonego. Równocześnie tonacja ta chroni podmiot przed pograżeniem się w nicości, przed nihilistycznym epatowaniem obrazami własnego upadku.

Dlatego rozpad/*Verfall* – wartość ponadczasowa w ontologii Améry’ego, podobnie jak „stawanie się” (*Werden*) – musi zostać przemieszczona, wyrzucona na zewnątrz osoby. Staje się więc atrybutem świata materialnego: domu przy Rue Roquentin i przedmiotów codziennego użytku, które były tak bliskie bohaterowi i które teraz niszczej, ulegają destrukcji. Strażnikiem i komentatorem tak rozumianego rozpadu świata może stać się jedynie esej; nie tyle jego narrator, ile sama forma – otwarta, a zarazem obiektywizująca i organizująca warunki komunikowania o odczuciu „wyrzucenia poza ramy rzeczywistości”, które nieustannie towarzyszy ocalonym²².

Abstract

Aleksandra UBERTOWSKA
University of Gdańsk

The Aesthetics of *Verfall* and a Temptation of Transparency. Jean Améry’s Writing Output

The essay works of Austrian author Jean Améry, former inmate of the Auschwitz camp and the Belgian stronghold of Breendonk, is considered here as a wartime testimony of a special sort. Analysis is proposed of some of these essays, incl. *At the Mind’s Limits* and *Tortures*, as well as the novel-essay *Lefeu, oder der Abbruch*, with focus on the subject, attitude to the Enlightenment tradition, and the Agambenian formula of testimony. These analyses lead to a conclusion whereby, in spite of an ambiguous position of essay in the aesthetics of Holocaust arts, this particular form of speech turns out to be a valuable means of describing the survivor’s condition.

²¹ Améry, *Lefeu...*, s. 20.

²² Tamże, s. 15.

Tomasz ŻUKOWSKI

Savoir-vivre.

Ironiczne strategie w *Spowiedzi* Calka Perechodnika

Jeszcze do niedawna o Szoa mówiono głównie w kategoriach niewyraźności i traumy. Ogrom zbrodni rzeczywiście odbiera głos ofiarom, świadkom i interpretatorom. Doświadczenie rany i żałoby jest od lat przedmiotem zainteresowania pisarzy¹, ale kultura polska ma do rozwiązania także inny problem: wypowiedzenia i zrozumienia tego, co zdarzyło się na granicy dzielącej polskie społeczeństwo na stronę aryjską i żydowską. Poetyka niewyraźności zawodzi jednak, gdy trzeba opisać konkretne mechanizmy społeczne. Wiedzą o nich przede wszystkim polscy Żydzi, którzy – wykluczeni i zepchnięci na pozycję mniejszości – podlegali i podlegają ogromnej presji.

Calek Perechodnik to wśród nich wyjątkowy autor. Jego przenikliwości, zmysłu obserwacji oraz kompetencji jako uczestnika polskiej kultury nie sposób przecenić. Niezwykłe jest też narzędzie, którym się posługuje: ironia. Ironiczny temperament wyostrza jego spojrzenie i pozwala rozpoznać mechanizmy dyskursywne, organizujące przestrzeń, w której porusza się polski Żyd. To one odpowiadają za konstruowanie faktów, porządkowanie rzeczywistości i jej interpretację. Tak powstaje obraz, w którym przegląda się polska społeczność. Żyd istnieje w nim na sposób akceptowany przez większość, a reakcje na to, co spotyka go ze strony polskich współobywateli, muszą mieścić się w zakreślonych ramach. On sam zmuszo-

¹ Żeby wspomnieć *Ballady i romanse* W. Broniewskiego, *Jeszcze* W. Szyborskiej, wiersze T. Różewicza takie jak *Warkoczyk*, *Chaskiel* czy *Stary kirkut w Lesku*, a z nowszej literatury *Weisera Dawidka* P. Huellego lub *Tworki* M. Bieńczyka.

ny jest uczestniczyć w rytuałach zgody na dyskursywne – i nie tylko – normy ustanowione przez grupę dominującą. Pogwałcenie tabu okazuje się równoznaczne z odrzuceniem i gremialnym potępieniem kogoś, kto się na taki krok odważy.

Ironia Perechodnika wymierzona jest w tak rozumiane mechanizmy kultury. Odsłania je i zatrzymuje maszynę produkującą serie stosownych wypowiedzi i obrazów. Żeby spełnić to zadanie, nie może ograniczać się do sensu pojedynczych zdań. Jako strategia pomyślana na większą skalę polega na kontrastowych zestawieniach faktów w obszernych fragmentach tekstu. Często wykorzystuje pointę, która wywraca na nice wypowiedzi z pozoru jak najbardziej niewinne, a więc przylegające do przyjętej normy. Jest to ironia wymierzona nie tylko w treść zdań, ale w społeczne praktyki posługiwania się nimi.

Ironia przeciw rytuałowi

Na początku *Spowiedzi* Perechodnik tak pisze o swoich doświadczeniach z międzywojennej Polski: „Zresztą, zaznaczam, że z praktycznym antysemityzmem ja osobiście nie miałem okazji się spotkać, wprawdzie nie mogłem studiować na Uniwersytecie Warszawskim, ale za to miałem możliwość wyjazdu na wyższe studia do Francji, do Tuluzji”².

Zdanie to już na pierwszy rzut oka wydaje się osobliwe. Czym jest „praktyczny antysemityzm” w przedwojennej Polsce i czym różni się od antysemityzmu po prostu? Dlaczego Perechodnik zapewnia, że nie spotkał się z antysemityzmem, ale od razu zaznacza, że „nie mógł studiować na Uniwersytecie Warszawskim”, znanym z antysemickich awantur, getta ławkowego i *numerus clausus* dla młodzieży żydowskiej?

Gdyby trafił na polski uniwersytet, zapoznałby się z całą gamą antysemickich zachowań od wyzwisk do pałki, o czym z pewnością wiedział, bo o antysemickich burdach organizowanych przez młodzież akademicką wiedzieli wszyscy. Musiał także zdawać sobie sprawę, że wyjazd na studia do Francji nie był niczym innym, jak wynikiem dyskryminacji Żydów na polskich uczelniach, szczególnie na UW. Od początku lat 30. regularnie powtarzały się tam antysemickie zajścia, co wielokrotnie doprowadzało do zamykania uczelni w czasie roku akademickiego. Wyjazdy polskiej młodzieży żydowskiej na studia za granicę były bezpośrednią konsekwencją antysemityzmu na krajowych uniwersytetach i związanej z nim polityki zmniejszania liczby żydowskich studentów w Polsce³.

² C. Perechodnik *Spowiedź. Dzieje rodziny żydowskiej podczas okupacji hitlerowskiej w Polsce*, oprac., posł., przyp. D. Engel, Karta, Warszawa 2004, s. 10. Pozostałe cytaty z tego wydania lokalizuję w tekście.

³ Zob.: M. Natkowska *Numerus clausus, getto ławkowe, numerus nullus, „paragraf aryjski”*. *Antysemityzm na Uniwersytecie Warszawskim 1931-1939*, ŻIH, Warszawa 1999. Ostatni rozdział książki poświęcony jest wyjazdowi polskich Żydów na studia za granicę oraz trudnościom w nostryfikacji dyplomów.

Szkice

Perechodnik wikła się więc w sprzeczność. Zapewnia, że nie spotkał się z antysemityzmem, ale z jego relacji wynika, że miał z nim do czynienia wielokrotnie. Kontrast ten staje się wehikułem ironii: utrata okazji do zapoznania się z pałkami ONR-u na UW została „wynagrodzona” koniecznością wyjazdu na studia za granicę. Na następnych dwóch stronach temat ten kilkakrotnie powraca. Coraz wyraźniej widać niezgodność między pierwszą deklaracją a faktami i doświadczeniem.

Najpierw czytamy:

dostałem kategorię „A”, ale ponieważ Polska była na tyle silnym mocarstwem, miała taką potężną armię, tylu wykształconych i dyplomowanych inżynierów-oficerów, moja osoba okazała się zbyteczną. Zresztą, co tu owijać w bawełnę, dano mi „nadliczbówkę” – mnie, mojemu bratu, również inżynierowi, moim wszystkim kolegom Żydom z wykształceniem średnim i wyższym – a to dlatego, że nie chciano mieć oficerów Żydów w Armii Polskiej. (s. 11)

I dalej o rodzinie żony, wszystko na sąsiedniej stronie: „chcieli przed wojną wybudować jeszcze jedno kino w Otwocku, ale burmistrz wolał, żeby kina nie było, byleby go Żyd nie miał. Ale mniejsza z tym” (s. 12). Akapit niżej: „Co do mnie byłem przekonany, że mógłbym zrobić jeszcze dziesięć dyplomów i mimo to nie dostałbym posady rządowej w Polsce” (s. 12).

Przykładów tych wystarczy, żeby się przekonać, że Perechodnik wielokrotnie i osobiście spotykał się z antysemityzmem w międzywojennej Polsce. Dlaczego zapewnia, że było inaczej?

Deklaracje tego rodzaju są czymś powtarzalnym i charakterystycznym. Można je usłyszeć po dziś dzień. Tworzą serię stosownych wypowiedzi generowanych przez dyskursywną normę, stanowiąc część rytuału odprawianego przez tych, którzy żyją pod presją oskarżenia o obcość. Oto próbka. W książce *Między Panem a Plebanem* Adam Michnik opowiada o „czerwonym harcerstwie” Jacka Kuronia. „A dlaczego wspominam to z sentymentem? – wyjaśnia – Dlatego, że był to jedyny okres w moim życiu, kiedy nie miałem obawy, że ktoś mi powie «Żydzie» i że będę się musiał przed tym bronić”. Dwie strony dalej, na pytanie Jacka Żakowskiego o antysemityzm pada odpowiedź: „Nie spotkałem tego ani w szkole, ani na uniwersytecie. To runęło dopiero w 1968 roku, kiedy władza zaczęła judzić”⁴.

Członkowie grupy dyskryminowanej rytualnie unikają bezpośrednich oskarżeń pod adresem większości. Dyskryminacja dotyczy z reguły kogoś innego, nie osoby, która się akurat wypowiada. Przemoc jest czymś dalekim i nie ma związku z osobistym doświadczeniem mówiącego. Winny bywa ktoś z zewnątrz, kogo nie można utożsamiać z grupą dominującą (u Michnika zawiniła komunistyczna władza; psychoanalityk miałby zapewne niejedno do powiedzenia o słowie „judzić”, które pojawia się w tym kontekście jako dodatkowy, nieświadomy znak podporządkowania). Choć bezpośrednie pytanie o antysemityzm wywołuje zwykle rytualną reakcję zgodną

⁴ A. Michnik, J. Tischner, J. Żakowski, *Między Panem a Plebanem*, Znak, Kraków 1995, s. 56 i 59.

z przewidzianą w takich wypadkach normą, kiedy presja się zmniejsza, na jaw wychodzi – niejako mimochodem – nieocenzurowane doświadczenie.

Ironia Perechodnika – antysemityzm na UW, który zmusił go do wyjazdu do Francji, zaoszczędził mu przejść z antysemitami – nie ogranicza się więc do wzięcia w nawias zdania „z praktycznym antysemityzmem ja osobiście nie miałem okazji się spotkać”. Cudzysłów obejmuje rytuał stwarzania przed oczyma większości rzeckomej enklawy, w której jakoby nie było antysemityzmu, i ustanawiania fantazmatycznego „zdrowego jądra narodu”, jakoby niemającego związku ze złem. Perechodnik zdaje się potulnie respektować narzucony mniejszości sposób mówienia: spełnia wymóg, oddala problem i rozgrzesza polskiego rozmówcę, bo skoro opowiadający swoją historię polski Żyd nigdy nie spotkał się z antysemityzmem, to problem nie dotyczy tych, do których mówi. A jednak ironiczny temperament bierze górę w *Spowiedzi*.

Sprzeczność, która u innych autorów przechodzi niezauważona, tu staje się narzędziem ujawniania samego rytuału. Kontrast – budowany świadomie lub nie – nie pozwala prostodusznie traktować zrytualizowanych zapewnień jako opisu rzeczywistości. Kiedy znika wytwarzany przez społeczną normę automatyzm, pojawia się pytanie o funkcję zdań, które najwyraźniej nie są opisem rzeczywistości. Komiczne i wewnętrznie sprzeczne rozumowanie wskazuje na wytwarzający je mechanizm. Mówiąc „wprawdzie nie mogłem studiować na Uniwersytecie Warszawskim, ale za to miałem możliwość wyjazdu na wyższe studia do Francji”, Perechodnik kpi z etykiety, którą dominujący narzucili dyskryminowanej mniejszości, i dzięki ironii ujawnia obecność oraz zasady rytuału⁵.

Podobna ironiczna strategia pojawia się w *Spowiedzi* wielokrotnie. Przejdźmy do bardziej wyrazistych przykładów.

Wielki rabunek i czyste sumienie

Po zakończeniu relacji o wydarzeniach w Otwocku Perechodnik poświęca kilka stron *Spowiedzi* „nastawieniu Polaków do Żydów i w ogóle do akcji wytępienia Żydów” (s. 123-130). Jest to fragment przesycony gryzącą ironią i niezwykle ważny dla zrozumienia jego strategii. Zawiera podsumowanie dotychczasowych obserwacji oraz doświadczeń, z których wynika, że Szoa jest dla polskiej społeczności przede wszystkim okazją do rabunku żydowskiego mienia na masową skalę. Naprawdę interesujące okazuje się jednak coś innego: polskie poczucie niewinno-

⁵ W *Balladzie o czterech muszkietierach* Gabriel Lawit tak skwitował ten rytuał: „Jak trzeba to się znajdzie rada, / Jak plują mówię, że deszcz pada, / I nie widziałem ani razu / Napisu Żydzi raus do gazu”. Piosenka jest rozmową czterech przyjaciół z krakowskiego Kazimierza, którzy spotkali się po latach. Ostatni zdecydował się ułożyć sobie życie w Polsce. Słowa spisane z nagrania udostępnionego przez Annę Zawadzką. *Album rodzinny – ballady Gabrysia*, dwupłytowy album, został wydany przez autora w 2000 roku. Gabriel Lawit mieszka w Ballerupie pod Kopenhagą. Wymigrował z Polski w 1972 roku.

Szkice

ści i mechanizmy, za pomocą których się je tworzy, a potem utrzymuje. Perekhodnik jest pod tym względem niebывалым znawcą polskiej świadomości i praktyki dyskursywnej. Spróbujmy zestawzić katalog najważniejszych wydobytych przez niego mechanizmów.

I. „To nie my, to Niemcy”

Perekhodnik pisze:

Niższe sfery ludności miejskiej oraz chłopci z miejsca zorientowali się, skąd wiatr wieje. Zrozumieli, że nadarza im się okazja wzbogacenia się, jedyna możliwa okazja na przestrzeni wieków. Wolno rabować, kraść, zabijać ludzi i to zupełnie bezkarnie. Wznoszą ręce ku niebu, dziękując za tę łaskę, że dożyli takich dobrych czasów i każdy z hasłem na ustach „teraz albo nigdy” zabiera się do roboty. W naiwności ducha uważają, że kara ich za to nigdy nie spotka, wszak jest, znajduje się „redaktor odpowiedzialny”. Niemcy, w razie czego wszystko i tak pójdzie na karb Niemców. (s. 124)

Na pierwszym poziomie ironia tego fragmentu polega na mówieniu cudzym głosem – głosem polskiej większości – który jednocześnie zostaje zdemaskowany jako głos hipokrytów. Nie chodzi jednak tylko o nieeleganckie lub wątpliwe moralnie „przywłaszczenie sobie tego, co pozostało”. Sens ironii Perekhodnika staje się jasny dopiero po ujawnieniu kontekstu, w którym osadza polskie „w razie czego wszystko i tak pójdzie na karb Niemców”. Tym kontekstem są polowania na Żydów opisane w następnym akapicie:

W każdym mieście, kiedy odbywała się akcja, całe getto było otoczone przez motłoch, który urządzał formalne polowanie na Żydów – według wszelkich prawideł sztuki myśliwskiej, z naganiaczami lub bez. Ilu Żydów w ten sposób zginęło? Niezliczona ilość, bo w najlepszym wypadku zabierali Żydom pieniądze i nie doprowadzali do żandarmerii, ale przecież to i tak było równoznaczne z wyrokiem śmierci. Co ma zrobić Żyd bez pieniędzy? Co najwyżej samemu dojść do żandarma i poprosić o kulę. (s. 124)

Żeby nie było wątpliwości, Perekhodnik dodaje: „Tłum, bezimienny tłum solidarnie w ten sposób postępował” (s. 124).

Obrazu dopełnia uwaga dotycząca inteligencji polskiej, a właściwie całego społeczeństwa bez podziału na motłoch i wyższe sfery:

Dziwna rzecz, kiedy nam Żydom nie śniło się nawet, że rozkaz wymordowania dotyczy wszystkich Żydów, to Polacy się od razu zorientowali, że żaden Żyd wojny nie przeżyje. Czy to ma być dowodem ich wybitnej mądrości i dalekowzroczności politycznej, czy też ta mądrość okazała się wynikiem przysłówia: każdy z zasady wysnuwa takie wnioski na przyszłość, jakie mu są wygodne – na to już nie jest trudno odpowiedzieć. (s. 125)

Okazuje się więc, że na Niemców jako „redaktora odpowiedzialnego” spada nie tylko wyłączna odpowiedzialność za przywłaszczenie rzeczy. W ujęciu Perekhodnika między okupantem a polską ludnością, niezależnie od klasy społecznej, istnieje ciche porozumienie: rabunek – jeśli nie „doprowadzenie do żandarmerii”

Żukowski *Savoir-vivre*. Ironiczne strategie...

– uniemożliwia Żydom ucieczkę do polskich dzielnic i walczy przyczynia się do powodzenia niemieckiego planu eksterminacji. W zamian naziści pozwalają bogacić się kosztem Żydów, zapewniając, że nikt z obrabowanych nie upomni się o swój majątek niezależnie od wyniku wojny. Dopiero to przemilczane współdziałanie jest przedmiotem ironii. Perechodnik wydobywa je na jaw i kpi ze związanej z nim hipokryzji. Jednocześnie zrywa pakt milczenia. Pokazuje, że w figurze „to nie my, to Niemcy”, chodzi o polski udział w Zagładzie i o to, żeby nie stał się on przedmiotem dyskursu.

2. Grzeczny Polak – grzeczny Żyd

Aby zachować poczucie niewinności trzeba możliwie głębokiego ukryć fakt milczącej współpracy przy eksterminacji Żydów. Szczególnie zależało na tym ludziom o delikatniejszych sumieniach i wyższej kulturze. Perechodnik niejedno ma do powiedzenia o przedstawicielach polskiej inteligencji, z którymi stykał się ze względu na własne wykształcenie i pozycję:

Wszak każdy Polak miał choć jednego przyjaciela Żyda, który go prosił ze łzami w oczach o łaskę ulokowania rzeczy u niego. Wspaniałomyślnie zgadzano się, a jeśli Żyd okazał się grzecznym, to wyjechał do Treblinki i sprawa była wyjaśniona. Majątek się powiększał, sumienie czyste, *tout va très bien*. Gorzej bywało, jeśli Żyd okazał się natrętnym, chciał żyć nadal i upominał się o swoje rzeczy. Zrozumiała rzecz, że nie warto oddać, wszak Żyd i tak wojny nie przeżyje; ani nie będzie mógł odwdziżyć się po wojnie, ani też nie będzie mógł skarżyć ich przed sądem i rzucić jakikolwiek cień na ich nieskazitelne imię. Więc powiedzcie sami ludzi, nie warto oddać, po prostu grzech przed Bogiem, my mu oddamy, przyjdą inni i zabiorą. (s. 125)

Powyższy fragment staje się zrozumiały w kontekście współdziałania w eksterminacji. Żyd „bez rzeczy” traci szanse na przeżycie (bywają wyjątki, ale statystyka jest nieubłagana). Odmowa wydania pieniędzy lub przechowywanych przedmiotów oznacza wyrok. Nie o to jednak teraz chodzi. Ironia Perechodnika kieruje się bardziej na żądanie skierowane do samych Żydów: ci mają „grzecznie” odegrać przypisaną im rolę i to w taki sposób, który nie będzie niepokoił polskiego sumienia. Powinni zniknąć, dyskretnie pozostawiając rzeczy polskim „przyjaciołom”, a winę Niemcom.

Karykaturalnym przykładem takiego „grzecznego” przywłaszczenia jest panna Lusja. Perechodnik pisze o niej wyjątkowo zjadliwie:

Janek zwrócił się do panny Lusi, żeby oddała te 400 złotych oraz posiadane rzeczy ciotki. Przez gęsty las pięknych słówek nareszcie rozumiał, że pieniądze ma przyjaciółka panny Lusi, która zakupiła słoninę, a że słonina spadła obecnie w cenę, to trzeba poczekać, że panna Lusja wszystko sama zawiezie do ciotki, zresztą wkrótce ją zabierze z Kołbieli do siebie, no i w ogóle, no i w szczególności... Ale krótko, ledwo co wy dostał od niej znikomą część rzeczy i 100 złotych, a resztę? No przecież ona wszystko zwróci. „Pani Czerno – pisała list do Kołbieli – ja wkrótce przyjadę po panią, tylko na razie niech mi pani nie

Szkice

przysła ani Janka, ani Calka”. Na pewno przyjechałaby, a że w międzyczasie wywieziono Żydów z Kołbieli do Treblinki, to już trudno, widocznie było przeznaczone pannie Lusi otrzymać wyprawę gratisową od mojej ciotki. Po sześciu tygodniach, jak jej zakomunikowałem o śmierci ciotki, biedaczka aż się rozplakała. Polały się jej łzy, krokodyle łzy, ona tak chciała pomóc Czernie, zły los uprzedził ją, biedna Czerna, taka szlachetna kobieta. I tym razem w milczeniu wysłuchałem jej płaczów. Ot, zwykła moralna kurwa, ale z manią udawania porządnego człowieka. (s. 121)

Sprawą milczenia Perechodnika w podobnych sytuacjach przyjdzie się jeszcze zająć osobno. Teraz ważniejsze jest samo poczucie niewinności. Panna Lusja przejmując rzeczy jako przyjaciółka i – świadomie czy nie – aranżuje sytuację w sposób, który pozwala jej zachować ów status. Ironiczne „widocznie było przeznaczone pannie Lusi otrzymać wyprawę gratisową od mojej ciotki” ujawnia mechanizm przeniesienia sprawstwa na niesprecyzowany los, z którym nie ma się nic wspólnego, i jednocześnie na ustanowienie prawa do dziedziczenia ze względu na przyjaźń, dobre stosunki oraz brak innych spadkobierców. Panna Lusja czuje się uprawniona do przyjęcia rzeczy Czernej ze względu na życzliwość, jaką jej okazała.

Mechanizm ten występuje w modelowej postaci w innym fragmencie tekstu:

Znam Polaka, naszego lokatora Bujalskiego, który się uważa na sto procent za patriotę i porządnego człowieka. I rzeczywiście, jest porządnym człowiekiem, człowiekiem, któremu można bezwzględnie ufać i który prawdopodobnie jest jedynym lokatorem na terenie całej Polski, który w 1943 roku płaci część komornego swojemu gospodarzowi Żydowi. Otóż w rozmowie z moim ojcem odezwał się Bujalski w następujący sposób: „Tyle lat handlowałem z tym Żydem i pomyśl pan, nic do mnie nie wniósł na przechowanie. Zabrałi go do Treblinki i co miał z tego? Tak to by mnie choć zostawił swoje towary, znaliśmy się tyle lat przecież”. Śliczne podzwonne, co? (s. 126)

Nawet ktoś taki jak Bujalski wydaje się przekonany, że jego zachowanie względem Żydów to rodzaj ekscesu dobroci, przekraczającej granice moralnego obowiązku. Wyprowadza stąd wniosek, że powinnością Żyda jest wdzięczność, że ma dług do spłacenia. Milcząco zakładaną normą okazuje się dyskryminacja, od której ktoś uczynił wspaniałomyślnie wyjątek. W sposobie myślenia reprezentowanym przez Bujalskiego nie ma miejsca na refleksję nad związkiem owej normy z niemiecką machiną Zagłady. Śmierć Żydów nie wprowadza też żadnej poprawki ani w normę, ani w sposób jej widzenia i egzekwowania. Uczynienie wyjątku jest czymś tak istotnym i doniosłym, że zaniedbanie jak najbardziej materialnych wyrazów wdzięczności okazuje się winą Żyda, nawet jeśli zaniedbania takiego dopuścił się *in articulo mortis*. Próby ratowania się przed wywózką nie są, jak widać, wystarczającym usprawiedliwieniem.

3. Uzasadnienia

Dochodzimy w ten sposób do sprawy uzasadnień Zagłady, którymi polska społeczność zareagowała na Szoa. „Ale zostawmy sprawy materialne – pisze Perechod-

nik – to są brudne sprawy, nie wypada w ogóle o nich mówić: *pecunia olet*. Zresztą skąd Żydzi wzięli ten majątek? A bo nie z ziemi polskiej..., nadszedł czas, zwrócili dług Polakom, wszystko jest w porządku, nie ma też o czym mówić” (s. 126). Znow ironia okazuje się podwójna. Z jednej strony jest wyraźnym przytoczeniem cudzej mowy: dla tych, którzy nie muszą walczyć o życie, pieniądze nie są najważniejsze. Mogą na nie patrzeć jak na rzecz przyziemną i niegodną uwagi człowieka na poziomie. Kiedy jednak pada pytanie „skąd Żydzi wzięli ten majątek?”, okazuje się, że Żydzi nie powinni mówić o pieniądzach ze względu na domniemaną krzywdę wyrządzoną Polakom oraz związaną z tym winę. Pretensje o rabunek byłyby w takiej sytuacji wysoce niestosowne. Dyskretne milczenie otaczające majątkowy wymiar Zagłady jest zatem ukłonem w stronę samych Żydów i jako szlachetny gest umacnia polskie poczucie niewinności.

W innym miejscu z goryczą, ale już bez ironii, Perechodnik mówi o tej postawie wprost:

W trzy miesiące po rozpoczęciu akcji w Warszawie, w październiku 1943 roku, ukazał się artykuł w „Biuletynie Informacyjnym”, tygodniku Polskich Sił Zbrojnych Krajowych. Artykuł omawiający wysiedlenie Żydów, podkreślający wandalizm Niemców, ładnymi słowami litujący się nad tragedią Żydostwa, a w konkluzji dochodzący do następującego wniosku: najlepszej warstwie Żydów, którzy przed wojną nie chcieli pasożytować na cudzym organizmie i wyemigrowali do Palestyny, przeznaczone było żyć, reszta narodu zginęła. Jak widzimy, Polskie Siły Zbrojne nadal stały na stanowisku, że Żydzi w Polsce tworzyli przed wojną element pasożytniczy, a nie element twórczy, współobywatelski, i specjalnie się nie litowały nad ich zgubą ani też czynnie nie wystąpiły w jej obronie. (s. 128)

Ten rodzaj świadomości daje o sobie znać w różnych wariantach. Wyraźnie widać, że mamy do czynienia z matrycą, która produkuje serie podobnych wypowiedzi. Weźmy taki przykład. Perechodnik relacjonuje wizytę u pani Lidii, dentystki:

Przypominam sobie, że w swoim czasie miała z ojcem zatarg o komorne. [...] „Widzi pan, panie Calku, to że siostra pańska Rachela zginęła, stało się tylko dlatego, że fałszywie przeciwko mnie przysięgała w sądzie. Słuszna kara Boża spotkała ją za to”. Tu już otwieram szeroko oczy, czuję, jak oblewam się zimnym potem, nareszcie mam odpowiedź, dlaczego siostra moja zginęła. Za to, że była świadkiem w sprawie różnicy 10 albo 20 złotych komornego miesięcznie, dlatego że była świadkiem przeciwnej strony, powinna była zginąć i to za „słuszną karą Bożą”. [...] I tego w milczeniu wysłuchałem. (s. 165)

Jak widać, przekonanie o winie Żydów jako grupy i poszczególnych Żydów jako jednostek jest tak silne, że pozostaje niezachwiane nawet w obliczu masakry. Ważniejsza jest jednak relacja, którą między Polakami a Żydami zwracającymi się o pomoc wytwarza przekonanie o żydowskiej winie. Życzliwość okazuje się aktem wspańałości i potwierdza moralną wyższość tych, którzy doznali krzywd od Żydów.

Szkice

4. „Żywe trupy”

Wykluczenie daje o sobie znać w szczególnym stosunku do Żydów – zarówno żywych, jak i umarłych. Z likwidacji getta w Otwocku Perechodnikowi utkwił w pamięci obraz Polaków rabujących opustoszałe domy:

Czasami potykają się o ciepłe jeszcze trupy, ale nie szkodzi. Nad trupami ludzie biją się, jeden drugiemu wrywa poduszkę czy też garnitur. A trup? No, jak trup – leży spokojnie, nic nie mówi, nikomu nie przeszkadza i nikomu się nie przyśni! To i sumienie mają Polacy czyste. „Myśmy ich nie zabili, jak my nie weźmiemy, to wezmą Szwaby”. (s. 75)

Ciało umarłego, zwyczajowo otaczane szacunkiem, w przypadku trupa żydowskiego zamienia się w przedmiot bez znaczenia. Nie zwraca się na nie uwagi, jego obecność nie wprowadza korekty w kolektywne działania ani nie budzi wyrzutów sumienia.

Szybko okazuje się, że także ci, którym udało się przeżyć likwidację getta, zyskują status podobny do umarłych. Nie tylko uznaje się ich za żywych jedynie tymczasowo, ale i traktuje podobnie jak trupy w getcie. Postawa ta ma wiele odcieni. Zaczniemy od najłagodniejszych. W czasie wizyty u pani Lidii Perechodnik słyszy taką wypowiedź: „Muszę z panem dobrze żyć, ojciec pański jest już stary, chyba niedługo pociągnie, a po wojnie pan będzie gospodarzem, muszę więc z panem dobrze żyć.» Jak to weszło mi w zwyczaj, wysłuchuję w milczeniu, jak z lekkim sercem chowa do ziemi żyjącego mego ojca” (s. 165). Równie lekko przychodzi pani Lidii pogodzić się ze śmiercią siostry Perechodnika – przecież zawiniła w stosunku do niej, podobnie jak ojciec. Żydowska wina sprawia, że sprawiedliwy wyrok jest tylko kwestią czasu⁶.

Nad wyrokiem tym nazbyt łatwo przeszli do porządku i inni. Perechodnik zauważa, że „prawie wszyscy koledzy mieli u swoich przyjaciół Polaków ulokowane rzeczy i pieniądze, później okazało się, że w 90 procentach stracili wszystko” (s. 158). Wyjaśnienie tego stanu rzeczy jest brutalne. Przy okazji sprawy Alchimowicza, kapitana wojsk polskich i komornika Sądu Grodzkiego, który przywłaszczył sobie część przechowywanych przedmiotów, pada komentarz: „Widocznie dusza ludzka inaczej reaguje w obecności człowieka żyjącego i inaczej, jak ma do czynienia z żywymi trupami”. Alchimowicz zachowuje się z wyraźnym poczuciem wyższości w stosunku do dawnych żydowskich znajomych, których traktuje jak uprzykrzających się patentów. Perechodnik radzi ojcu,

żeby mu nawet nie powiedział, że czegoś brakuje [w zwróconych przez niego rzeczach], bo ten wielki pan obrazi się i w ogóle nie będzie chciał [rozmawiać] nawet przez próg mieszkania. Tylko udając, że wszystko jest w porządku, niech ojciec zażąda swego spodu futrzanego [...]. Alchimowicz bynajmniej nie zaprzeczył, że posiada ojca spód, ale go

⁶ Jest to stary wzór kultury polskiej. O współistnieniu z Żydami jako stanie wyjątkowym oraz zagładzie i karze jako naturalnej kolei rzeczy w świadomości polskich chłopów pisała J. Tokarska-Bakir w tekście *Żydzi u Kolberga*, „Res Publica Nowa” 1999 nr 7-8.

Żukowski Savoir-vivre. Ironiczne strategie...

zwróci dopiero na wiosnę, bo przez zimę żona go nosi, a wszak u niego «nie ma przechowalni». [...] Alchimowicz doskonale wiedział, że ojciec na wiosnę nie odważy się przyjechać do Otwocka.⁷ (s. 180)

Motyw podobnej gry na zwłokę z nadzieją, że z czasem stanie się przecież to, co musi się stać, pojawia się w *Spowiedzi* wielokrotnie.

Ważne jest jednak przede wszystkim to, że zarówno Alchimowicz, jak i Perechodnikowie doskonale zdają sobie sprawę z relacji władzy, które wytworzyły się między nimi. Pierwszy wie, że może pozwolić sobie właściwie na wszystko, i jeśli nie wyrzuci Żydów za drzwi, okaże się aż nadto uczciwym i łaskawym człowiekiem; Perechodnik jest świadomy, że nie ma żadnych praw, musi znosić wszystko w milczeniu i udawać wdzięczność.

Kiedy raz przyjęte zostało założenie, że śmierć czeka Żyda prędzej czy później, lojalność wobec „żywego trupa” okazuje się nonsensem. Przywołajmy cytowane już ironiczne zdanie: „Powiedzcie sami ludzie, nie warto oddać, po prostu grzech przed Bogiem, my mu oddamy, przyjdą inni i zabiorą” (s. 125). Norma, której obowiązywanie czują wszyscy uczestnicy zdarzeń, uwalnia od odpowiedzialności – wina jest w końcu zawsze niemiecka. Jednocześnie polskie przekonanie, że nikt się nie uratuje, ułatwia nazistom zadanie, jest jednym z czynników, które uszczelniają mury. Żydzi, traktowani jak „żywe trupy”, rzeczywiście się nimi stają. Systematycznie okradani tracą szanse na przeżycie, dzieje się jednak coś więcej. Stają się niewidoczni i nieistotni, jak trupy z otwockiego getta.

5. „Nie wolno uogólniać”

W polskiej świadomości zbiorowej Żydów traktuje się jako grupę właściwie monolityczną. Przekonanie o istnieniu jednolitego, niezmiennego przez pokolenia charakteru narodowego i zbiorowej odpowiedzialności jest fundamentem przywoływanych wyżej uzasadnień. Polska społeczność to także naród, ale mówi się o niej inaczej. Czyny, które mącą obraz wspólnoty, są zaledwie marginesem. Zła dopuszczają się ludzie, których nie wolno identyfikować z polskością. Stąd powtarzające się do znudzenia jeszcze dziś roztrząsania, czy zbrodnie lub niegodziwości Polaków wobec żydowskich współobywateli obciążają naród, czy też nie. Koronny argument w tych sporach to figura „nie wolno uogólniać”. Sugeruje ona, że przypadki indywidualne nie dają podstaw do wyrokowania o narodzie (czymkolwiek by on nie był).

Perechodnik zna ten mechanizm. We fragmencie, który – jak sam to określa – ma „scharakteryzować stosunek Polaków do Żydów”, kwituje go ironicznym komentarzem. Po opisie rabunków i wyłapywania uciekinierów z getta stwierdza:

⁷ Perechodnik dodaje: „W jaki sposób człowiek ten może powiedzieć ojcu, że u niego «nie ma przechowalni», kiedy wszystkie meble znajdujące się u niego w mieszkaniu są albo moje, albo ojca – i który w swoim czasie sam prosił, żeby mu je dać na przechowanie” (s. 180).

Szkice

Czy należy stąd wyciągać wniosek co do ogółu? Czy należy wykonać statystykę dobrych uczynków w porównaniu ze złymi? Nie, to nie jest ważne. Toć sam Najwyższy Bóg zajął stanowisko w Starym Testamencie, że jeśli w mieście okaże się dziesięciu sprawiedliwych, to miasta nie zburzy. Prawdopodobnie i w Warszawie znajdzie się również dziesięciu sprawiedliwych i chyba w każdym innym mieście też się tyłu znajdzie, tak że ludność polska może spokojnie spać po nocach, nic im nie grozi, a ten, co zrabował, to ma i będzie mieć nadal. (s. 130)

Ironiczny przeskok od abstrakcyjnych rozważań moralnych do spraw merkantylnych ujawnia rolę zakazu uogólnień: rabunek ma pozostać w cieniu, poza możliwością sproblematyzowania i wypowiedzenia. Istnienie „sprawiedliwych” kończy namysł, zanim ktokolwiek zdąży postawić pierwsze pytanie. Gdyby fakty ujrzały światło dzienne, „sprawiedliwi” okażą się cudowną bronią wspólnoty. Ich przywołanie automatycznie rozwiązuje problem. Naród ma się z kim fantazmatycznie utożsamiać⁸ i za kim schować. Na oskarżenia zareaguje – jak to się wielokrotnie zdarzało – moralnym oburzeniem.

Wariantem tej samej figury jest zrzucenie odpowiedzialności na tak zwany „motloch”. Opis zajęć przy likwidacji getta opatrzony został komentarzem: „Tak zareagował motloch, ale ostatecznie co będziemy mówić o niższych sferach, a że w Polsce 50 procent ludności należy do niższych sfer, to już trudno” (s. 125). Perechodnik zdaje sobie sprawę, że dyskwalifikujące określenie „motloch” ma przede wszystkim usunąć sprawców z obrębu narodu. Wie także, że w całej sprawie liczą się nie ofiary, czyli Żydzi, ale wizerunek narodu polskiego, który ma pozostać nieskalany, aby uniemożliwić przemyślenie i nazwanie tego, co się wydarzyło. Dlatego ironicznie zaznacza, że o „motlochu” nie warto rozmawiać. Rzeczywiste liczby i proporcje nie grają roli, podobnie jak rzeczywiste postawy grup społecznych. Perechodnik zetknął się w czasie okupacji z przedstawicielami wszystkich klas i wielokrotnie zauważa, że stosunek do Żydów nie zależał od pozycji w hierarchii społecznej.

Zakaz uogólniania i związane z nim ujęcie Zagłady w kategoriach „moralnej postawy narodu” nie pozwala zadać pytania o reguły społecznych zachowań, a więc o charakterystyczne cechy polskiej kultury. Perechodnik nie używa określenia „kultura” ani „wzór kultury”, nie mógł ich przecież znać w sensie, jaki nadały im dwudziestowieczne nauki społeczne. Mówi jednak dwukrotnie o „warunkach klimatycznych” (s. 102 i 134). Chodzi najpewniej (Perechodnik studiował we Francji) o kalkę francuskiego zwrotu „l'air du pays”, który oznacza klimat, ale i atmosferę kraju, rodzaj powietrza, którym się w nim oddycha. Te warunki – zakorzenione w kulturze reguły życia społecznego – sprawiają zdaniem Perechodnika, że nazistom udało się przeprowadzić w Polsce to, co wydawało się nie do pomyślenia.

Komentarz do tekstu *Spowiedzi* dopisało życie, a właściwie dynamika polskiego dyskursu o Zagładzie. Zakaz uogólniania obowiązuje, co więcej, zyskał sankcję

⁸ Fantazmatycznie, bo w rzeczywistości społecznej „sprawiedliwi” są często obiektem szykan. Wystarczy przywołać historie opisane w książce *My z Jedwabnego* A. Bikont (Prószyński i S-ka, Warszawa 2004).

prawną. W art. 55a Ustawy z dnia 18 października 2006 roku o ujawnianiu informacji o dokumentach organów bezpieczeństwa państwa z lat 1944-1990 oraz treści tych dokumentów czytamy: „Kto publicznie pomawia Naród Polski o udział, organizowanie lub odpowiedzialność za zbrodnie komunistyczne lub nazistowskie, podlega karze pozbawienia wolności do lat 3” (DzU 2006, nr 218, poz. 1592).

„Nauczyłem się milczeć”

W *Spowiedzi* wielokrotnie powraca fraza: „nauczyłem się milczeć”. Perechodnik kwituje w ten sposób wypowiedzi, które realizują polskie schematy postrzegania Zagłady. Milczenie jest częścią rytuału. Oznacza podwójną zgodę: na to, co się dzieje, i na to, jak się o tym mówi. Potwierdza uczestnictwo w grze, której zasady narzuciła większość.

Weźmy taki obrazek

Pani Lidia, jako stara nasza lokatorka, poznawała doskonale rzeczy mojej siostry i w miarę możliwości docinała pomocnicy swojej, pannie Stańczakównie, która na zewnątrz mocno się rumieniła, ale w duchu śmiała się pewno z nas. Wy mówcie, śmiecie się ze mnie – prawdopodobnie tak myślała w duchu – ale ja wiem, że jestem elegancko i ładnie ubrana, a że te rzeczy są zrabowane po Żydach, kto by się dzisiaj takimi rzeczami przejmował, właściciele i tak z grobu nie powstaną, a ci, co jeszcze żyją, muszą milczeć. (s. 165)

Perechodnik nie odzywa się, a pani Lidia poprzestaje zaledwie na docinkach i aluzjach. Dyskursywne rytuały wywierają na uczestników rozmowy realną presję. Tworzą wspólną przyzwalającego milczenia. Zakaz nazywania wydarzeń i ujawniania stosunku do nich sprawia, że fakty zostają zagospodarowane przez obowiązujący sposób mówienia o Żydach i Zagładzie (to właśnie pani Lidia tłumaczy śmierć siostry Perechodnika świadectwem, które złożyła przeciw niej w zatargu o komorne). Wspólnota zgody na reguły gier językowych jest dla ich aryjskich uczestników właściwie niewidoczna. Inaczej dla Żydów. Konieczność milczenia, a więc *de facto* deklaracja „jestem jednym z was, należymy do jednego świata, który akceptuję”, to dla Perechodnika tortura. Jeśli odmówi posłuszeństwa, postawi się poza polską wspólnotą (która i tak w większości uważa go za obcego), co jest równoznaczne albo z wyrokiem, albo ze znacznym zmniejszeniem szans przeżycia. Żyd nie może otwarcie powiedzieć, co myśli o pani Lidii, a tym bardziej o pannie Stańczakównie. Milczenie stawia go jednak po ich stronie. Narzuconą mu mimikrę Perechodnik odczuwa jako nielojalność wobec ofiar, przede wszystkim najbliższych, którzy zginęli tak niedawno. Żeby przeżyć musi jednak sprzeniewierzać się samemu sobie.

Nieznośny fałsz sytuacji widać wyraźnie we fragmencie o urzędniku magistratu, który zabiera bibliotekę Perechodników. Jest to człowiek kulturalny, wdaje się więc w dyskusję o literaturze:

Boję się go obrazić, ale chętnie wyrzuciłbym go za drzwi [...]. Przez długie cztery godziny noszę jak najgorsze tortury jego obecność [...]. Chciałbym się jeszcze kiedyś z nim

Szkice

zobaczyć i policzyć się, chociaż w jego pojęciu on mi najmniejszej krzywdy nie wyrządził. Wprost przeciwnie – uznał mnie za inteligentnego człowieka, z którym chętnie chciał podyskutować, i to na tak ważny temat, jak literatura w życiu człowieka. A że na dworze padają strzały, to cóż z tego? Wszak to się tylko Żydów zabija, nie jest to ważne. (s. 120)

Ze względu na dyskursywne rytuały Perechodnik musi w polskim towarzystwie zakładać maskę. Uduje, że nie pamięta o piętnie, którym jest naznaczony. Jednocześnie uczestniczy w grach, które nieustannie przypominają, że jest napiętnowany i że wykluczenie związane z piętnem żydostwa pozostaje normą zawieszoną tylko na chwilę, w drodze wyjątku. Wyjątku, będącego rodzajem próby. Żyd czuje na sobie wzrok polskich rozmówców, sprawdzających, czy dostosuje się do reguł rytuału. Warunkowe przyzwolenie na wspólnotę jest nieustannym egzaminem z podporządkowania. Nie wolno mu mówić własnym głosem ani wyrazić tego, co przeżywa. Ma pozostać doskonałym potwierdzeniem obrazu, który wytworzyła na jego i swój własny temat grupa dominująca. Perechodnik odczuwa konieczność mimikry jako jeszcze jeden rodzaj przemocy. Tym razem przemocy specyficznie polskiej.

Zdaniem Marii Janion stawką, o którą gra Perechodnik, pisząc swoją *Spowiedź*, jest widzialność. Udało mu się przeniknąć nazistowski plan eksterminacji, zamieniający ofiary w bezwolne marionetki poruszane przez – jak to określał – „niemieckiego szatana”, nieświadome sensu własnych poczynań ani czekającego go końca. Rozpoznanie Zagłady jako tragedii, w której ironiczny los kpi z uczestników zdarzeń, pozwala odzyskać siebie w akcie tragicznej samoświadomości. Dopiero pod tym warunkiem można przystąpić do obrzędów żałobnych. Tekst zamienia się w pomnik nagrobny dla zmarłej żony:

Opisując, jak ten plan [niemiecki plan eksterminacji] był realizowany, i wznosząc za pomocą pamiętnika widzialny grób swej żonie Perechodnik obalał niewidzialność, przezroczystość, niesubstancjalność *Figuren* [tak naziści kazali więźniom pracującym przy kremacji określać ciała pomordowanych]. Przywracał imię. To rozumiał przez nieśmiertelność.⁹

Okazuje się to możliwe dzięki przywołaniu i zastosowaniu polskiej tradycji romantycznej, szczególnie tej spod znaku ironii tragicznej i *Lilii Wenedy* Słowackiego. Perechodnik jest wnikliwym czytelnikiem polskiego romantyzmu, kimś, kto przemyślał i uwewnętrznił związane z nim wzory narracji oraz rozumienia egzystencji, historii i żałoby.

W figurze „nauczyłem się milczeć” także chodzi o widzialność. Depersonifikującej perfidii nazistowskiego planu eksterminacji towarzyszą wzory kultury polskiej, które również – choć w inny sposób i na innych zasadach – pozbawiają ofiary twarzy i spychają ich doświadczenie w sferę niewidzialności. Perechodnik rozpoznaje jednak te mechanizmy i potrafi się im przeciwstawić. Okazuje się nie

⁹ M. Janion *Ironia Calka Perechodnika*, w: tejsze *Bohater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie*, W.A.B., Warszawa 2009, s. 278.

tylko kompetentnym uczestnikiem polskiej kultury sięgającym po romantyczną tradycję, ale także jej przenikliwym krytykiem, szczególnie tam, gdzie w grę wchodzi zakorzenione w romantycznej poezji wyobrażenia o niewinności narodu i związane z nimi rytuały społeczne. Ironia wydobywa na jaw przemoc symboliczną¹⁰. To już nie Polacy patrzą na Żyda, żeby dzięki jego podporządkowaniu zobaczyć go takim, jakim chcą go widzieć, i samemu przejrzeć się w obrazie, który jest dla nich wygodny – teraz oni są przedmiotem oglądu. Muszą skonfrontować się z prawdą o sobie wypowiedzianą z perspektywy nieobjętej władzą polskiego kolektywu. Perechodnik z bezwolnego narzędzia służącego grupie dominującej do utwierdzenia się w poczuciu niewinności z „żywego trupa”, który „nic nie mówi, nikomu nie przeszkadza i nikomu się nie przyśni”, staje się partnerem. Wchodzi w spór z polską kulturą jako jej równoprawny uczestnik.

Tekst *Spowiedzi* oraz ironiczne strategie Perechodnika stwarzają możliwość zrozumienia doświadczeń ocalonych, żyjących pod presją polskiej większości. Za przykład i emblemat ich losu niech posłuży Marianna Ramotowska, jedna z nielicznych osób, które przeżyły pogrom w Radziłowie. Jej portret z książki Anny Bikont *My z Jedwabnego* jest uderzający. Ramotowska należy z pewnością do najważniejszych rozmówców, a jednocześnie sprawia wrażenie postaci, która wycofuje się i ukrywa, właściwie zanika. Wyrzeka się własnego głosu. Jej historię opowiada mąż, który uratował ją jeszcze jako Rachelę Finkelsztejn. Ona sama prawie się nie odzywa. Prosi, żeby za dużo nie mówić. Nie słyszy pytań, bo te budzą w niej lęk, nie rozpoznaje osób, które z pewnością знаła, nie utrzymuje kontaktu z członkami rodziny, nie chce pamiętać o żydowskich zwyczajach ani mówić o nich, choć jej mąż wspomina, że w tajemnicy przez kilka lat po wojnie przestrzegali koszeru, ale żona kazała mu przysiąc, iż nigdy nikomu o tym nie wspomni. „Gdy zadawałam Ramotowskiej różne pytania – relacjonuje Bikont – odpowiadała tymi samymi kilkoma kwestiami, które powtarzała już do końca spotkania, niczym mantrę, poplakując przy tym. Jednym z tych zdań właśnie było: «Matka Stasinka chyba się przekonała, że jestem coś warta»¹¹. Po wojnie Marianna Ramotowska świadczyła w sądzie na korzyść morderców. Jej mąż wyjaśnia, jak udało im się przeżyć lata 50., a więc czas wojny domowej w Łomżyńskim: „Dlatego wyroków nie było, bo musieliśmy ich bronić”¹². Kiedy w sprzeczce powiedział głośno prawdę o tym, co

¹⁰ Terminu przemoc symboliczna używam w rozumieniu P. Bourdieu. W jego ujęciu dyskryminujących i dyskryminowanych łączą te same wyobrażenia i praktyki, w których pozostają zanurzeni do tego stopnia, że niedostępne okazują się dla nich ogarnięcie własnej sytuacji w spojrzeniu z zewnątrz. W efekcie także dyskryminowani uczestniczą w reprodukowaniu dyskryminacji i jej warunków. Zdobywając się na dystans i ironię, Perechodnik łamie ów monopol. Zob. P. Bourdieu *Męska dominacja*, przeł. L. Kopciewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2004, s. 46-55.

¹¹ A. Bikont *My z Jedwabnego*, s. 62.

¹² Tamże, s. 64.

Szkice

działo się w Radziłowie, w odpowiedzi usłyszał: „Może lepiej z tą prawdą się nie wychylać”¹³.

Przymus wdzięczności i jej paradoks

W cytowanym już fragmencie o pani Lidii, dentystce, która bezpłatnie leczyła Perechodnika, pada charakterystyczne zdanie: „Odczuwam głęboką wdzięczność do pani Lidii za to, jak ładnie mnie przyjmowała, chociaż zmuszony jestem opowiedzieć o kilku faktach świadczących o jej charakterze”. Wdzięczność bywa w *Spowiedzi* często obwarowana podobnym zastrzeżeniem i brana w szczególnego rodzaju nawias.

Stosunek ukrywających się Żydów do tych, którzy im pomagali, okazuje się niezwykle trudny psychologicznie. Poczucie wdzięczności, presja dyskryminacyjnych wzorów kultury, jej rytuały i antysemityczne stereotypy, wreszcie komplikacje będące nieodłączną częścią relacji międzyludzkich – wszystko to nakłada się na siebie, tworząc ciężki do rozwikłania splot. Perechodnik stara się go zanalizować i opowiedzieć o nim.

W skierowanym do żony Anki ostatnim zapisie *Spowiedzi* wyznaje:

Widzisz, życie składa się z małych codziennych epizodów. Nie można w każdym momencie wciąż pamiętać, że tamta osoba ratuje ci życie, ale musisz też przypomnieć sobie o rozmaitych codziennych szykanach, które stosuje wobec Ciebie. Po pewnym czasie, jak od tej osoby odejdziesz, zapomnisz o szykanach, a pozostanie tylko uczucie głębokiej wdzięczności za uratowanie życia. Najlepszy dowód to Sewek. Portret Frankowej skreśliłem na podstawie jego opisu. Dziś, jak mu to czytam, jest mocno na mnie oburzony, żąda, abym to skreślił, twierdzi, że to nie jest prawda. Mówi, że Frankowa jest arcyoporządną kobietą, tłumaczy mi, że te szykany pochodziły z tego, że sama się bała, ale w gruncie rzeczy jest to najlepsza kobieta w świecie. Zresztą ona mu w ogóle życia nie zatruwała, w ogóle jest kochaną kobietą. I ma rację Sewek mówiąc tak. Dzięki niej on żyje, tylko dzięki jej pomocy. Zapomniał już o drobnych epizodach a pamięta o najważniejszym wydarzeniu: uratowała mu życie, zarówno jemu, jak i innym Żydom. (s. 260)

A kim była Frankowa i jaki obraz wyłaniał się z relacji Sewka tuż po opuszczeniu jej domu?

Co dzień opowiadała im o zamierzonych blokadach domów, głośno litowała się nad nimi, że będą zmuszeni wyjść na ulicę i zostaną zabici, a wszak ona nie może obarczać swojego sumienia ich śmiercią. Zdeterminowana stawała przed Świętym Obrazem, głośno odmawiała na kolanach modlitwę: „Gość w dom, Bóg w dom”. Stukała czołem o podłogę i za każdym razem mawiała: „Niech się dzieje, co ma się dzieć, trudno, zostanie państwo jeszcze ten jeden dzień”. Drugiego dnia powtarzała się ta sama historia. W nocy budziła ich, żeby się prędko ubrali, stali w pogotowiu, jej się zdaje, że żandarmeria jest w podwórzu. Tak długo trzymała ich ubranych, póki sen nie zmorzył jej powiek, usypiała, a wtedy mogli i Żydzi również położyć się spać. (s. 210-211)

Opis jest dłuższy i obfituje w podobne sceny. „Oczywiście, że to były z góry wyreżyserowane numery” – kwituje Perechodnik (s. 211). Opowiada także, jak Sewek rozstawał się z Frankową i jak przepłacił jej usługi. Nie mógł protestować, żeby nie palić za sobą mostów: każde polskie mieszkanie, gdzie mógł liczyć na schronienie, choćby chwilowe, mogło uratować życie.

Jest rzeczą oczywistą, że ukrywanie Żydów kosztowało. Że gospodarze ryzykowali. Że życie pod jednym dachem musiało prowokować konflikty. Z relacji Perechodnika przebija jednak coś więcej. Zachowania wrogie i te, które kwalifikujemy jako pomoc, tworzą u niego kontinuum. Choć w obliczu ocalenia wszystko inne staje się nieważne i w *Spowiedzi* mówi się o tym wiele razy, w pewnych sytuacjach ta podstawowa różnica zdaje się zacierać. Ciśnienie normy, jaką jest wykluczenie Żydów, bywa tak silne, że „sprawiedliwych” i „niesprawiedliwych” trudno od siebie odróżnić. Frankowa ratuje Sewka, choć jednocześnie okrada go. To prawda, że tylko częściowo i nie ze wszystkiego, co biorąc pod uwagę kontekst może uchodzić za zasługę, ale jednak¹⁴. Jej zachowanie niebezpiecznie zbliża się do zachowania tych, których Perechodnik podsumowuje ironicznym stwierdzeniem: „Zabrali Żydom wszystkie posiadane pieniądze i kosztowności, ale ich samych zostawili na placu. [...] Mogli ich zaprowadzić do żandarmerii, tymczasem puścili ich wolno. Co za porządni ludzie” (s. 142). O gospodarzach, którzy ukrywają uciekinierów dopóty, dopóki mogą na nich zarobić, wspomina Perechodnik wielokrotnie¹⁵.

Sytuację komplikuje dodatkowo fakt, że pomocy udzielają ludzie, którzy często uznają wykluczające się stereotypy za normę. Przykładem może być pani Lidia albo Bujalski. Pomoc przychodzi więc w pakiecie z zestawem zachowań dyskryminacyjnych. Przepaść dzieląca sprawiedliwych od wrogiego otoczenia i tym razem zmniejsza się, pogłębiając poczucie, że antysemityzm jest normą, od której z niejasnych powodów uczyniono wyjątek. O splątaniu gniewu i wdzięczności ratowanych Żydów, którzy spotykają się z odruchami ludzkiej dobroci na tle wrogości a niejednokrotnie bestialstwa, świadczy opisane przez Perechodnika zdarzenie z czasu likwidacji getta w Otwocku.

Wokół getta zebrał się tłum:

Przy parkanie stoi Zygmunt Wolfowicz, serce ma zbolałe, przed chwilą jego mieszkanie zostało zrabowane. Niemcy zabrali mu rodzinę, Polacy zaś majątek cały. Czy to on mówi, czy też same tylko usta? „Czekajcie, ja jeszcze wasz koniec, bandyci, zobaczę, jak również zobaczę koniec Niemców”. Tak mówi do tych hien, szakali, które cierpliwie czekają przez cały dzień, żeby skoczyć i choćby po trupach rabować cudze mienie. Zygmunt odchodzi, ale przecież naurągał im, powiedział im „nieprawdę” w oczy. Gdzie jest sprawiedliwość ziemską, która by go ukarała? Racją, oto nadchodzą dwaj żołnierze niemieccy, jeden z nich nawet rozumie po polsku. Tłum oburzony „bezczelnością” Żyda,

¹⁴ W podobnej sytuacji znalazł się Perechodnik w mieszkaniu pani Heli, która oprócz pobierania „komornego” „zarabiała” na kupowaniu żywności (*Spowiedź*, s. 276-277).

¹⁵ Nie tylko on. O podobnych przypadkach mówi wiele świadectw od H. Grynberga do J.T. Grossa.

Szkice

zwraca się do nich po sprawiedliwość. Żyd ośmielił się powiedzieć, że zobaczy koniec Niemców oraz ich koniec, takich porządnym ludzi. Dawajcie tu tego Żyda! Akurat ja nadchodzę, wszyscy wskazują na mnie rękami, oto ten, co powiedział! Żołnierz ujmując rewolwer do ręki, powiedziałeś to czy nie? Nie pomagają moje zaklęcia, że to chyba kto inny powiedział, nie wierzy mi, oczy jego błyskają złowrogo, zaraz strzeli... Wtem jakaś kobiecina odzywa się, że przecież tamten nie nosił okularów i był wyższy, to nie ten, co powiedział. Inni zaprzeczają jej, tłum zaczyna się kłócić między sobą. Żołnierz zostawia mnie żywego. Co mam robić? Dziękować Bogu? Przeklinać tych Polaków, którzy świadomie wydali na mnie wyrok śmierci? Czy też dziękować tej starej kobiecie, co mnie uratowała? (s. 75-76)

Mimo wszystko Sewek broni Frankowej i uważa jej portret za krzywdzący. Sam Perechodnik usprawiedliwia się, zarzeka, że po latach złe wspomnienia ustąpią miejsca „głębokiej wdzięczności za uratowanie życia”. A jednak skrupulatnie opisuje to, co przeżył, zaobserwował i odczuwał. Niezgoda na narzucony przez większość pakt milczenia sprawia, że nie chce zamilknąć nawet wtedy, gdy we własnym odczuciu ociera się o nielojalność. Jest zdecydowany wypowiedzieć wszystko do końca.

Wydobyte w *Spowiedzi* rytuały podporządkowania rzucają bowiem cień na odruchy lojalności ze strony uratowanych. Zawłaszczają je i zmieniają ich sens, wykorzystując jako jeszcze jeden element szantażu, który ma zmusić do posłuszeństwa. W Polsce na żydowskie losy patrzy się z reguły przez pryzmat tego, jakie świadectwo dają polskiej społeczności i czy nie jest ono przypadkiem krzywdzące. Jeśli w słowach Żyda dostrzeże się niewdzięczność, społeczna norma każe zapisać ją na konto jego żydowskości i wykorzystać do zdyskredytowania tego, co mówi. Niewdzięczny Żyd, który nic nie zostawił na przechowanie, może łatwo okazać się niewdzięcznym Żydem, który oczernia niewinnych albo wręcz dobroczyńców. A wszystko po to, żeby polska kultura mogła zachować przekonanie o niewinności narodu i władzę nad dyskryminowaną mniejszością.

Perechodnik i w tym punkcie wypowiada posłuszeństwo. „Klimat miejscowy” był czymś, na co nie mógł przystać. Kultura polska dyktowała Żydowi warunki. Uczestnictwo we wspólnocie okazywało się przywilejem, który stawał ością w gardle.

Żukowski *Savoir-vivre. Ironiczne strategie...*

Abstract

Tomasz ŻUKOWSKI

**The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences
(Warszawa)**

Savoir-vivre: Ironic Strategies in Calek's *Perechodnik's Confession*

Spowiedź (*Confession*) by Calek [Calel] *Perechodnik* has primarily been read in the context of the victims' contribution in delivering the Shoah. The text's layer comprising the author's descriptions of his relationships with 'Aryan-side' Poles and formulation of his diagnoses of Polish culture have tended to be neglected. Discursive games to which the Polish Jew is made subject is his major field of interest. These may be described as rituals of subjection – with the Jew being incessantly pushed out to a position of alien and simultaneously constantly subject to examination. He is supposed to speak in a manner reaffirming the majority's opinions and images of itself. The stake is, apparently, to set the limits for what may be said on the Polish community's behaviour. *Perechodnik* analyses and discloses the discourse mechanisms enabling the Poles to preserve their sense of innocence and get situated as 'witnesses'. At the same time, he expresses the experience of a Jew being subject to those apparently innocent games.

Paweł KUCIŃSKI

Polityka historyczna i trauma (na przykładzie poezji politycznej lat trzydziestych)

Pod hasłem „polityka historyczna” kryje się wiele różnego rodzaju zjawisk. Jedne z nich są doskonale rozpoznane, pojawiają się lub pojawiły się wcześniej we właściwych dyscyplinach, choć zapewne nabierają innego znaczenia w kontekście badanego fenomenu, inne – dopiero oczekują eksplikacji. Te dwa zespoły: elementów dawno zapośredniczonych w odpowiednich kontekstach (należałyby tu przykładowo pojęcia: historiozofia, mit polityczny, „tradycja wymyślona”), a ponadto zredefiniowanych przez cel polityki historycznej; oraz niezdefiniowanych (będą to przede wszystkim te spajające i dynamizujące status zjawiska: dyskurs, narracja, poetyka [polityki historycznej]), ale *de facto* legitymizujących jej istnienie – tworzą strukturę badanego fenomenu. Jak będziemy starali się ukazać, będzie to struktura dość zamknięta, nietransparentna dla innych światopoglądowo lub po prostu opozycyjnych, zewnętrznych dyskursów, choć niewątpliwie immanentnie bogata, ze względu na swoją kontekstualną i fazową budowę. Właśnie fazowy charakter polityki historycznej stanie się przedmiotem poniższych analiz.

Na początku należy podkreślić, iż zauważenie strukturalności „polityki historycznej” w zasadzie wyklucza możliwość myślenia o niej jak o pojęciu, a tym bardziej – oderwanym czy choćby okazjonalnym. Niewątpliwie nie pojawiło się ono znikąd, jego szybka kariera wskazuje na popularność nie tyle samego wywodzącego się z nowomowy terminu – który został przejęty przez publicystykę polityczną i w określonych okolicznościach, w zależności od punktu widzenia, okazał się słowem-kluczem lub antysłowem – ile sposobu myślenia, które miało ono werbalizować – refleksji historycznej podejmowanej przez polityków dla osiągnięcia odpowiednich celów. Odpowiednie byłoby zatem mówienie o polityce historycznej jako o dyskursie. Dyskursywność najlepiej oddaje jej ontologiczną

istotę. Dyskurs jest bowiem nie tylko tym wszystkim, co pozwala istnieć znaczeniom tekstu, języka poza nim samym – w rzeczywistości społecznej i politycznej, mową (*parole*) – ale właściwie tym, co ów tekst powołało do istnienia, w skrajnych przypadkach zatem – samą polityką, sposobem konstruowania (i wyciągania wniosków z) narracji o z góry określonej funkcji¹. Współczesna polityka byłaby więc intencją powstawania tekstów (narracji), które współtworzą politykę historyczną danej grupy, przede wszystkim jednak – racją istnienia samej polityki, legitymacją prawdziwą zawsze wówczas, gdy grupa powoła się na „wymyślone historie”, odsyłając do nich niedowiarków, oczekujących od przedstawicieli grupy (polityków) uzasadnienia ich decyzji (w innym wypadku nie byłoby różnicy między historią a polityką historyczną czy też nie mniej istotnej i efektywnej różnicy dotyczącej funkcji, celów i intencji – między polityką historyczną a historią polityczną). Nie wspominam już, że te używane przez politykę historyczną narracje i teksty nie tylko są polityczne, lecz także – w sposób mniej lub bardziej udany, możliwy do zaakceptowania przez masy lub nie – werbalizują świadomość historyczną, w którą można się włączyć lub którą można kontestować. Polityka historyczna nie ma więc desygnatów, jest dziejącym się procesem, przystaniem do fabuł dotyczących historii, a potem kreacją samych narracji historycznych; nie statycznym przedmiotem – a dynamicznym działaniem się tekstu o historii we współczesnej przestrzeni publicznej. Jako termin jest też wynalazkiem typowo polskim. Ważna to perspektywa, bo chociaż polityka historyczna w dyskursie publicznym pojawiła się niedawno, to struktura zjawiska jest zaskakująco uniwersalna, zamknięta, ale pojemna. Wpisują się w nią bowiem nie tylko współczesne, ale i historyczne próby polityzacji historii, począwszy od tych XIX-wiecznych, tworzonych przez romantyków, przez nowoczesne, XX-wieczne, gdzie sam romantyzm i jego tradycja poddane zostały upolitycznieniu, dokonywanemu przez „późnych wnuków”. Historia romantycznej tradycji jako polityka historyczna, napisana przez pisarzy i ideologów lat 30., będzie – mam nadzieję – egzemplifikacją zarówno tego samego ogólniejszego zjawiska, jak i jedną z pierwszych prób wprowadzenia oficjalnych narracji o historii do polityki, na długo przed tym, gdy pojawiło się pojęcie, którym dziś się posługujemy.

Odzyskanie niepodległości po zakończeniu Wielkiej Wojny nie spowodowało, mimo buńczucznych haseł głoszonych przez radykalnych stylistycznie i obyczajowo, tematycznie i etycznie nowoczesnych, skandalizujących polskich futurystów, „wyniesienia mumii Mickiewiczów i Słowackich”² do muzeum pamiątek; nie skutkowało równie bezkompromisowym zerwaniem z romantycznym paradygma-

¹ Na temat sposobów analizy dyskursu politycznego, jego roli i funkcji, a także odniesień do języka zob. np. N. Fairclough *Language and Power*, Longman, Harlow, Eng.–New York 2001.

² Por. B. Jasiński *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futurystycznej życia*, w: A. Lam, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917-1923*, t. 2: *Manifesty i protesty*. Antologia, WL, Kraków 1969.

tem. Jeśli mimo to młodemu pokoleniu pisarzy i poetów udało się wprowadzić pewne ofensywne idee w życie (sztuki) i na jakiś czas odzwyczaić odbiorców od patriotycznych pacierzy i „cierpiętnictwa”, udostępniając publiczności w zamian nowe, alternatywne sposoby estetycznego przeżywania dynamicznego świata – to polityczna część dziedzictwa epoki wieszczów wciąż niezmiennie fascynowała nowoczesnych polityków i ideologów, władców młodego państwa. Zarówno pokolenie piłsudczyków i późniejszą sanację, jak i nieprzejednanych politycznych przeciwników Marszałka – endecję (zawsze polemicznie i sceptycznie nastawioną do „rozkładowego romantyzmu”³), czy, w połowie dekady, prawicowo-radykalne grupy secesyjne młodych faszystów z grup „Falangi” i „ABC”, zagorzałych wyznawców idealistycznego i radykalnego romantyzmu politycznego, a zarazem orędowników państwa totalnego. Wszystkie główne siły polityczne tamtego okresu były świadome politycznego potencjału tradycji romantycznej. Zanim jednak proces „pisania” polityki historycznej zaczął się w latach 30. na dobre, narracja o romantyzmie snuta była niespiesznie, a nawet obiektywnie. Taki – nieinteresowny, niepolityczny charakter miało słowo wstępne do antologii *Idealy kultury a prądy społeczne*. Wypowiedź redaktora, Bogdana Suchodolskiego, uruchamiała świadomość immanentnej polityczności epoki romantyzmu:

utwory poetyckiego natchnienia silniej [...] niż zdobycze badań i rozmyślań, przemówiły do świadomości współczesnych i potomnych. Dlatego pamięcią bardziej troskliwą otoczono literaturę tych czasów – najgłębszy wyraz serca polskiego, długoletnią ostoję ładu i swobody, symbol prawdy i prawa społeczeństwa, skrępowanego przemocą wroga. [...] Inny zgoła los – i jak niesprawiedliwy! – zaciążył nad dziedzictwem myśli polskiej tych lat.⁴

W następnym fragmencie odsłania Suchodolski romantyczną stronę kultury literackiej dwudziestolecia. Właśnie poznawczy, niekoniecznie zaś doraźny aspekt i ideologiczna intencja stały za pragnieniem kontynuowania tradycji „romantyzmu” w jego politycznej wersji. Zresztą chodziło również o chęć zbadania dziedzictwa czasów podległości w jego całości. Próby prezentacji myśli społeczno-politycznej romantyzmu podyktowane były chęcią dowiedzenia, że romantyzm to nie tylko literatura i nie wyłącznie poezja, niekoniecznie jednak – powtórzmy z naciskiem – przybliżenie aspektu społeczno-politycznego równało się aktualizacji politycznej. Po prostu zauważono dysproporcję między stanem wiedzy o romantyzmie literackim a polityczną częścią tego dziedzictwa:

gdy tam, na polu literatury, badania analityczne oraz kilkakrotnie podejmowana próba syntezy ujawniają zasadnicze drogi jej rozwoju, gdy przewodnik, mniej lub bardziej wytrawny gotów prowadzić nas zawsze, nawet wśród dzieł drugorzędnych talentów, tu, w dzie-

³ Zob. np. R. Dmowski *Myśli nowoczesnego Polaka*, wstęp N. Tomczyk, Nortom, Wrocław 2002.

⁴ B. Suchodolski *Idealy kultury a prądy społeczne. Wypisy z dzieł myślicieli polskich XIX i XX wieku*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1933, s. 5.

dzinie myśli polskiej mrok tajemniczej obcości okrywa nazwiska najwybitniejsze nawet, a dziejom jej nikt dotychczas nie wystawił godnego pomnika.⁵

Wnioski Suchodolskiego, mimo że nieinteresowne, najwyraźniej wpisywały się w poetykę pierwszej, przygotowawczej fazy polityki historycznej. Nazwijmy ją *f a z a f a b u l a r y z a c j i h i s t o r i i*. Jej istotą jest właśnie swoiście rozumiana nieintencjonalność polityczna. W tej fazie nieobecność pierwiastka politycznego, brak politycznego wektora, jest nie tylko normą teoretyczną (dyskurs jest pozafabularną częścią mowy), ale też retorycznym obowiązkiem zaangażowanego podmiotu: jest wyborem mniejszego zła, środkiem uświęconym przez cel, którym staje się mniej lub bardziej dawana do zrozumienia obiektywność odkrywcy danej fabuły i troska o prawdę historyczną, stan świadomości historycznej. Poznawcza intencja artykułu Suchodolskiego sprawia, że jego wniosków nie można nazwać interesowną, polityczną manipulacją tradycją i dziedzictwem romantyzmu. Niemniej jego słowa niosą kilka korzyści dla docelowej politycznej narracji o historii. Po pierwsze, mamy tu do czynienia z mocno wyartykułowanym apelem skierowanym do odbiorcy. Sugestie dotyczące ważności historii w życiu narodu i grupy, apele do historycznej świadomości i zbiorowej pamięci (tu do „niesprawiedliwości”), okazują się bezcenne dla docelowego dyskursu polityki historycznej. One budują jego „obiektywność”, zaświadczenia o bezinteresowności sądu, sprawiają, że tej argumentacji nic zarzucić nie można, a zatem – wszystkie naraz – budują zaufanie potencjalnego odbiorcy. Słusznie wydaje mu się, że ma do czynienia z profesjonalistami próbującymi dokonać „rekonkwisty” historii, przywrócenia „zapomnianych” dziejów współczesnym pokoleniom po to, by lepiej mogły zrozumieć swoje dzisiejsze otoczenie. Oprócz tezy o „niesprawiedliwości” świadomy narrator takich opowieści posłużyć może się innymi, bardziej radykalnymi argumentami: np. retoryką „historycznego kłamstwa” czy nawet „zdrady”, choć w takim wypadku musi wiedzieć, że te wy tłumaczenia mogą okazać się zarówno niewygodne (zrazić odbiorcę), jak i niebezpieczne dla docelowego przekazu – polityki historycznej, wywołując oskarżenia o manipulację, zanim jeszcze zbudowano jakąkolwiek polityczną narrację historyczną. Po drugie, fragmenty artykułu Suchodolskiego odsłaniają właściwą dla fazy fabularyzacji tendencję do odrywania zdarzeń historycznych od ich historycznego kontekstu, ale bez ich znaczeniowej aktualizacji, w naszym wypadku – rozdzielają wcześniej nierozzerwalną strukturę romantyzmu na dwie, autonomiczne części: romantyzm literacki i romantyzm polityczny. Polityczność romantyzmu, zyskując pewną autonomię wobec jego literackości, może i musi stać się przedmiotem wnikliwej eksplikacji – także, a może przede wszystkim współczesnej, prowadzonej nowoczesnymi metodami, ale nie – powtórzmy z naciskiem – ofensywnej semantycznie, bezpośrednio ingerującej w znaczenia tekstów tradycji. Antologię Suchodolskiego nie przypadkiem wypełniają publicystyczne, społeczne, polityczne teksty XIX-wieczne (romantyczne i pozytywistyczne), podzielone według współczesnego już klucza politycznego, gdzie obok socja-

⁵ Tamże.

Szkice

lizmu zjawia się, jako kategoria porządkująca, nacjonalizm. Skądinąd wiadomo, iż romantyczna stratyfikacja polityczna była czym innym niż XX-wieczny ostry podział na lewicę i prawicę, a romantyczny nacjonalizm wiele więcej miał wspólnego z klasycznym przedmarksowskim utopijnym socjalizmem niż z politycznymi ideami narodowymi końca XIX i początku XX wieku. Układ „wypisów” ignoruje zatem historyczne zakorzenienie składających się na nie idei. Wciąż pozostają „XIX-wieczne”, a jednak okazują się bardzo współczesne. Ulegają tematycznej i ideologicznej aktualizacji, ale tylko w granicach metodologicznej hierarchii; odzwierciedlają zasadę kardynalną układania antologii, która respektuje koherencję historycznych znaczeń tekstu, dopuszczając jego skracanie, co jest wymogiem ekonomii projektu, nie zaś politycznych ciągot redaktora.

A jednak derywacja zdarzenia od kontekstu historycznego pozwala już na pewną dowolność (wybiórczość) w traktowaniu historii (politycznej), a docelowo daje możliwość współczesnej jej interpretacji. Taktyka oderwania, rekontekstualizacji wydaje się tym bardziej jaskrawa, im dalej wyrwanym z historycznej macierzy faktem od ich własnych dziejów. W wierszu *Rocznica* narodowiec, Konstanty Dobrzyński, nawiązuje do wydarzeń nocy listopadowej. Powstańcy jawią się poecie jako: „Synowie matki, najlepsi najszczerzi” – wybrańcy i elita. Tylko im bowiem ojczyzna: „Marzyła [...] się / Wielka, Niepodległa, Święta”. Historia ulega koniecznej fabularyzacji, tylko taka, emocjonalna, może być atrakcyjna: „Wpadli... / Stusześćdziesięciu... Wysocki na czele, / na pyły starli żelazną zaporę. / Każdemu serce i lico tak gore jak poźlocista monstrancja w kościele”⁶.

W pierwszej fazie kształtowania dyskursu polityki historycznej niezakorzone fakty zaczynają być postrzegane jako idee, zaś białe plamy, puste miejsca, będące dotąd przedmiotem badania historyków, okazują się elipsami wypełnianymi przez emocjonalną opowieść, do której bliżej jest badaczom i twórcom fabuł – literaturoznawcom i poetom. Kiedy więc pada postulat aktualizacji idei romantycznych, dyskurs, a właściwie fabularna część jego struktury, jest już przygotowana. Proces poznania historycznego pod wpływem poetyki, języka symbolicznego, zaczyna przypominać wielki łańcuch bytu – historię idei i ich subiektywną interpretację. Choćby tę, dokonaną w 1937 roku na łamach „Pamiętnika Literackiego”. Zamiast opisu faktów pojawia się tu mało racjonalna kategoria „ducha epoki”, a na dodatek poetyka metafizycznej opowieści o charakterze teleologicznym niweluje ograniczenia klasycznego dyskursu naukowego, zobligowanego postulatami prawdy i obiektywizmu. Części historii czy też zdarzenia traktowane są jak elementy wyobrażonych współcześnie zbiorów, które mieszczą ponadczasowe jakości idealne:

duch epoki, idea epoki – jest po części odzwierciedleniem idei, ożywiających poszczególnych twórców, syntetycznym wykładnikiem problemów jednostek, konstrukcją psycho-

⁶ K. Dobrzyński, *Rocznica*, w: tegoż *Czarna Poezja*, Orędownik, Poznań 1936. Kolejne cytaty lokalizują w tekście, podając nazwisko, tytuł wiersza, skrót CzP.

logicznej problematyki w logiczną ideologię, przestrzennym ujęciem tego, co przepływa w czasie. Ale duch epoki jest nie tylko wyrazem problematyki życia, lecz wznosi się on i ponad zmienność przejawów życiowych, przeciwstawia zewnętrznej różnorodności wewnętrzną jedność, temu, co jest, to, co być powinno. Idea epoki to nie rzeczywistość, ale prawo, wyższa forma historycznej prawdy.⁷

Romantyzm jest zatem pojmovany w kategoriach „prądu beczasowego”. Perspektywa ahistoryczności rozszerza zakres „pojęcia romantyzmu”. Jest to raczej estetyka *longue durée*, poznania i przybliżenia historii do doświadczenia współczesnych, a dotarcie do ideologii, uchwycenie ducha, jest zarazem uchwyceniem istoty rzeczy, w sensie metodologicznym zaś – rozszerzeniem historycznych prerogatyw badacza. Fabuły historyczne naturalnie uwalniają się od historycznego zakorzeniania, trwają jako doskonalsze warianty pierwowzorów.

Odwrotnie niż dla Turey, według Jana Emila Skiwskiego badanie polityki i literatury jest zadaniem dla profesjonalistów. Jak wcześniej Żeromski czy Brzozowski, przekonany jest o polityczności *par excellence* XIX-wiecznej formacji. Dostrzegając wagę polityki doby romantycznej, jednocześnie jednak przewartościowuje jej założenia, dąży do wypracowania modelu lektury dzieł romantycznych w oparciu o współczesne polityczne tendencje. Zamiast polityki romantyzmu proponuje enigmatyczną „metodologię narodową”, już współczesną, łatwiejszą w recepcji:

My nie wydaliliśmy literatury narodowej w tym sensie, jak inne narody. Narodowy charakter naszej literatury ma sens zgoła inny. Była to – porozbiorową mam przede wszystkim na myśli – literatura polityczna. Zagadnieniem centralnym nie był, jak u tamtych [zachodnioeuropejskich] pisarzy – człowiek, analizowany narzędziami i metodami narodowymi, ale sprawa czysto praktyczna: co należy zrobić dziś, aby mieć zapewnione jutro?⁸

Niestety, ta polityczna historia formacji romantycznej, chociaż zrozumiała dla „człowieka romantyzmu”, okazuje się nieistotna dla współczesnych. Skiwski proponuje więc odwrotne rozwiązanie niż Suchodolski – należy „zaaresztować” romantyczną politykę, a literaturę uwolnić od historycznych kontekstów pod jednym warunkiem: polityka romantyzmu powinna ustąpić miejsca ideologii współczesnej, narodowej, owej zupełnie odmiennej XX-wiecznej wrażliwości recepcyjnej.

Dlatego, niezależnie od politycznej opcji, publicystom politycznym i partyjnym demagogom drugiej międzywojennej dekady nieodmiennie towarzyszyć będzie ś w i a d o m o ś ć, że dokonują translacji, że idee romantyczne z chwilą, gdy trafiają do debaty publicznej w latach 30., ulegają przetworzeniu, a zatem, że totalnej zmianie uległ kontekst epoki, która dzisiaj nakazuje odrzucić macierzystą specyfikę „romantyczności”. Na łamach „Prosto z Mostu” Helena Radziukinas pisała wprost, że

⁷ K. Turey *Konstrukcja pojęcia romantyzmu jako zagadnienie teorii prądów*, „Pamiętnik Literacki” 1937 z. 2, s. 606.

⁸ J.E. Skiwski *Na przełaj oraz inne szkice o literaturze i kulturze*, oprac. i wstęp. M. Urbanowski, WL, Kraków 1999, s. 186.

Szkice

współczesny człowiek jest romantycznym – oczywiście nie w stylu 1830 roku, lecz w znaczeniu owego wiecznego romantyzmu, który trwa jako pewna koncepcja świata poza granicami tak zwanego kierunku literackiego, co jest szersza i głębsza niż ów kierunek – który istniał dawno przed Byronem.⁹

Obie diagnozy, każda w inny sposób, dawały do zrozumienia, że bliski jest moment, w którym kończy się przygotowawcza, wstępna faza budowania dyskursu polityki historycznej, a zaczyna druga – faza narracji historycznej.

W drugiej fazie kształtowania dyskursu polityki historycznej większą niż dotychczas rolę zaczyna odgrywać współczesna ideologia, rozumiana jako reinterpretacyjna świadomość bądź pozycja, z jakiej należy dokonać reinterpretacji ufabularyzowanych zdarzeń historycznych. Uaktualnienie nie jest tu już tylko postulatem metodologicznym dotyczącym samej historii. Działanie się historii nie jest już linearne, co oznacza, iż historię nie tylko można zrekonstruować, ale też ją zapowiedzieć lub przewidzieć – w skrajnych, choć znowu nie tak rzadkich przypadkach – po prostu wymyśleć. Warto w tym miejscu powołać się na modernistyczną argumentację Erica Hobsbawma: „«Tradycja wymyślona» oznacza [...] zespół działań o charakterze rytualnym lub symbolicznym, rządzonych zazwyczaj przez jawnie lub milcząco przyjęte reguły”¹⁰. Jedną z nich jest „ciągła repetycja” historii, przekonanie, że – jak pisał Dobrzyński – „Historia się powtarza, / pochodnie wieków w wicherze dziejów gasną, / a wiecznie młoda Nike o natchnionej twarzy / deklamuje z patosem *Komedię Nie-Boską* / i wiecznie jest nieboskłon za ciasny”¹¹. Perspektywa wieczności, którą proponuje się w tym wierszu – przy niebagatelnym wsparciu retoryki romantyzmu polskiego – jest jedyną alternatywą liniowej koncepcji dziejów, zanegowanej przez polityków, ponieważ, jak wierzą, wyłącznym jej skutkiem pozostaje sucha recepcja, co najwyżej – retrospekcja. Żadne z tych zajęć nie wnosi wiele do rzeczywistości politycznej, nie może jej przekształcić. W dyskursie nacjonalistycznym to nie dzieje posiadają przeszłość, przyszłość i terażniejszość – w „wicherze dziejów” nacjonalistycznego poety niewiele jest przecież zdroworoządkowej czasowości, dużo więcej natomiast – dynamiki, która ruguje wizję historii skończonej, biegnącej z punktu A do punktu B, chronologicznej („gasnące pochodnie wieków”), po której następują „nasze czasy”. To raczej – jak pisał Tadeusz Kroński – sama „Historia ma swą przeszłość, terażniejszość i przyszłość”¹², dowolnie dorabianą, bardzo też elastyczną.

⁹ H. Radziukinas *Mit współczesnego człowieka*, „Prosto z Mostu” 1937 nr 23, s. 5. (Dalej skrót: „PzM”).

¹⁰ E. Hobsbawm *Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji*, w: *Tradycja wynaleziona*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, przeł. M. Godyń, F. Godyń, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008, s. 10.

¹¹ K. Dobrzyński *Alkazar*, w: tegoż *Żagwie na wicherach*, Drukarnia Polska, Poznań 1938. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście, podając nazwisko, tytuł wiersza, skrót: ZW.

¹² T. Kroński *Faszyzm a tradycja europejska*, w: tegoż *Rozważania wokół Hegla*, oprac. B. Baczeko, I. Krońska, H. Rosnerowa, PWN, Warszawa 1960, s. 290.

Szczególnie w czasach narodzin totalitaryzmów obdarzenie historii teraźniejszością i przyszłością funduje nieograniczone możliwości jej interpretacji, a właściwie manipulacji i instrumentalizacji, ponieważ zmienia się status historii: pytanie „Czy *historia* ma występować jako *magistra vitae*, czy też *vita* jako *magistra historiae*”¹³, zostaje rozstrzygnięte niezgodnie z wymową łacińskiej maksymy.

Radykalne ideologie, a szczególnie nacjonalizm – co zauważali już romantycy, a usiłovali zignorować ich samowładni spadkobiercy w wieku XX – posługiwał się metodą celowego zapominania, świadomej amnezji¹⁴. Nie tylko zatem „historyk, stojący na usługach swego schematu, rozporządza straszliwą wprost bronią”, ponieważ zręczniejszym posługuje się nią ideowy manipulator: „może [bowiem] przeszłość uśmiercić i «wykazać» przeciwnikowi, że to, o co tamtemu chodzi, te a te wydarzenia i postaci nie istniały wcale tym sposobem egzystencji, jaki przeciwnik uważał dla nich za istotny”¹⁵. W skrajnych przypadkach bowiem to ideologia „sprawdza” narracje historyczne, wprowadza cenzurę, narzuca słuszny punkt widzenia, a w końcu – te działania uzasadnia: „Ponieważ nikt mi nie wytłumaczy – pisze Stanisław Kozicki – że rzeczą ważniejszą jest badanie życia niż ono samo – stąd wypreparowałem wniosek, że jest usprawiedliwiony polityk, który sprawia wymagania dziejopisarzom”¹⁶.

Polityczne grupy już nie tylko mediują i uatrakcyjniają zdarzenia po to, by były one bardziej zrozumiałe. Skoro materiałem, z którym pracują, są fabuły, a nie fakty, wysublimowana, pełna elips, sekwencyjna opowieść znaczonej naprzemienną aktywnością podmiotu decydującego, co z historycznego doświadczenia warte jest zapamiętania, a co zasługuje na zapomnienie lub choćby pominięcie, „przemilczenie”, innymi słowy, które wydarzenia z przeszłości mają decydować o najbardziej aktualnej politycznej współczesności – to zmienia się zarówno rola i funkcje przekazu, jak również miejsce i zadania nadawcy. Jest on bardziej aktywny, z odtwórcy historii obdarzonego pewnymi prerogatywami, dokonującego cięć i retuszy, propagatora historycznej świadomości, do czego w zasadzie ograniczała się jego rola w pierwszej fazie, staje się twórcą narracji, świadomym swojej władzy demiurgiem. Jego aktywność zaczyna teraz przypominać działania reżysera dokonującego współczesnej adaptacji, nie tylko zmiany rekwizytów czy unowocześnie-

¹³ S. Kozicki *Publicystyka i historia*, „Myśl Narodowa” 1937 nr 21, s. 322.

¹⁴ Por: „Puszczanie w niepamięć, powiedziałbym nawet – błąd historyczny, stanowi główny czynnik stworzenia narodu i dlatego rozwój badań historycznych bywa często niebezpieczny dla narodowości. Badania historyczne wydobywają na jaw akty przemocy, jakie miały miejsce w zaczątkach wszelkich formacji politycznych, nawet takich, które dały najbardziej dodatnie wyniki. Zjednoczenie odbywa się zawsze na drodze gwałtu” (E. Renan *Dzieła, Studia historyczne i filozoficzne*, przeł. R. Centnerszwerowa, Wydawnictwo „Przeglądu Tygodniowego”, Warszawa 1905, s. 9).

¹⁵ T. Kroński *Faszyzm a tradycja europejska*, s. 291.

¹⁶ Tamże.

Szkice

nia dekoracji, ale przede wszystkim tego, co najważniejsze: stworzenia nowych znaczeń według pewnej określonej i politycznej już wizji. Jak pisał Aleksander Hertz:

Wyrażając się obrazowo, trafnie analizując ten sposób doświadczenia historycznego, powiedzieć możemy, że posuwamy się w przyszłość odwróceniem do niej plecami, obliczem skierowanymi ku przeszłości. Ta przeszłość jest też modelem, według którego odtwarzamy sobie przypuszczalną – a nie dostrzegalną dla nas – przyszłość. Obrazu tej przyszłości wyrzec się nie chcemy i nie możemy. Wieść o jutrze nadaje sens naszemu życiu, budzi naszą energię, rozwija twórczość.¹⁷

Sytuacja, w której retor – ideolog, partyjny historyk, propagandysta, poeta – dzierży w ręku przeszłość i przyszłość „przeszłości”; w której tworzy tę alternatywną, tautologiczną „historię historii”, zamieniwszy ją na prehistorię własnych pragnień i przekonań – staje się udziałem swoiście postheglowskiej, nacjonalnej koncepcji dziejów. Naród w niej to „wiecznie Dzisiaj” lub zgoła sama Wieczność, zawsze koherentny czas mitu narodowego, w którym początki narodu i jego przyszłość są aktualizowane w opowieściach o beczasowej, ahistorycznej wielkości: „Jakże wam, horyzonty, nie rzucić dźwięcznego wyzwania, / jakże w was, gwiazdy, nie wbiąć woli zuchwałych ramion – / kiedy legendy dzieciństwa tężeją w potężny granit, / kiedy spieczone pragnienia w łany zachwyty się łamią, a wolność barwy ojczyście na każdym ramieniu mości – / Wielkości, wielkości, wielkości!”¹⁸. Dawne opowieści zatem – powiada poeta – wyrażone w formułach narracyjnych legendy czy baśni nie tylko podlegają aktualizacji i nie tylko przekształcenie lub czasem zupełne przeinaczenie ich znaczenia stanowi konsekwencję zastosowania ideologii jako kategorii interpretacyjnej. Oczywiście, sama inwariantna mityczna formuła narracyjna tworzy dokładne analogie, język poetycki nie może jednak zaakceptować pełnego zbliżenia między historią jako narracją a polityką jako intencją i celem politycznej *parole*. Ujawniający się tu konflikt między poezją a prozą, epiką a publicystyką, symbolicznym a dosłownym odczytaniem ideologicznych znaczeń mówi jeszcze o czymś. Analogie owe mogą być dokładne, a sposób ich przedstawienia w zasadzie dowolny, ponieważ to totalny sens mitu współczesnego jest dominujący, nie zaś przykładowa opowieść polityczna, która jest inwariantna.

Faza narracji historycznej musi więc być rozpoznawalna raczej właśnie jako fabuła lub mit, a nie jako „ordynarna” propaganda polityczna. Nie może narzucać rozwiązań politycznych, zawierać sugestii, które włączyłyby odbiorcę w krąg oddziaływania partykularnych interesów jakiejś jednej grupy – to warunek bezwzględ-

¹⁷ A. Hertz *W oczekiwaniu nowego średniowiecza*, „Droga” 1929 nr 5, 6, cyt. za: tegoż *Socjologia nieprzedawniona. Wybór publicystyki*, wyb., oprac. i wstęp J. Garewicz, PIW, Warszawa 1992, s. 233.

¹⁸ J. Pietrkiewicz *Wyzwolone mity*, w: tegoż *Wiersze i poematy*, Prosto z Mostu, Warszawa 1938.

ny powodzenia perswazji. Właściwie to w gestii krytyka lub czytelnika, odbiorcy, pozostają wszelkie zabiegi interpretacyjne, a nadawca nie powinien się afiszować. Mit polityczny „ma charakter narzucający się, zaczepny: wywiedziony z pojęcia historycznego, wyłoniony wprost z przygodnych odniesień [...] szuka właśnie mnie. Zwrócił się do mnie, czuję siłę jego woli, wzywa mnie do przyjęcia jego wylewnej dwuznaczności”¹⁹. Mit polityczny jako narracja historyczna powinien jedynie sugerować polityczną wizję, ale nie mówić o niej wprost i jednocześnie zalecać się swemu odbiorcy szerokością fabularnej wizji zdarzeń i odpowiednią jakością narracji współczesnej, z której powstanie ideowa, rzekomo subiektywna i niesterowana interpretacja. Tu właśnie, w micie, jak twierdzą nacjonaliści

w grę ze współczesnością wchodzi bowiem nie tylko pojęcia, ale cały układ właściwości plemiennych, instynkt wiążący nas z ziemią, podświadomość zaludniona obrazami mitologicznymi. Ten ciągle „ferment kompleksów historycznych” wpływa na charakter życia duchowego, nadaje mu piętno wyraźne i mocne. Tradycja przestała być zabytkiem muzealnym, umiemy dostrzec w niej zarodek żywych sił; dziś przeszłość narodu wzmaga się w umysłach, wszyscy żyjemy pod jej wysokim ciśnieniem.²⁰

Nacjonalistom chodzi o to, aby „dzieło literackie, twór kultury wzbudził wolę przeżywania heroicznego w teraźniejszości”²¹, o wiarę, którą trzeba wyzwolić, a nie zachowanie narzucone przez zewnętrzny wobec narracji, niekoherentny nawet wobec uaktualnienia, dyskurs (władzy). Jednocześnie więc narodowcy przestrzegają: „Ludzie nie lubią, aby ich pouczać w sposób zanadto rzucający się w oczy”²². Wiadomo, co i kogo mają na myśli, że to przestroga rzucona państwowo- a nie narodowotwórczym rządom pułkowników. Sanacja, jak wiadomo, obficie korzystała z retoryki romantycznej; nie tylko z tamtego patosu – byłoby to najzupełniej zrozumiałe, Piłsudski jako kolejne wcielenie Króla Ducha, Mickiewiczowskiego Czterdzieści i Cztery²³ – te analogie stały się ikonami kultury popularnej i to bez względu na licznych kontestatorów legendy Marszałka i Legionów. O wiele ciekawsze były próby sanacyjnego obniżania romantycznej wzniosłości do poziomu polityki państwowotwórczej, partyjnych i ideologicznych interesów; artykulacji wprost formułowanych planów oficjalnego „zawłaszczenia” romantyzmu. Jak pisał Skwarczyński

¹⁹ R. Barthes *Mit dzisiaj*, w: tegoż *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, KR, Warszawa 2000, s. 256.

²⁰ A. Łaszowski *Literatura tendencyjna*, „Prosto z Mostu” 1938 nr 4, s. 7.

²¹ [M.R.] *Nacjonalizm a kultura*, „Młoda Polska” 1939 nr 3-5, s. 22.

²² E. Kocówna *O literaturze budującej*, „Prosto z Mostu” 1937 nr 47, s. 8.

²³ Zob. np. A. Grefnerowa *Kilka słów o romantyzmie Marszałka Piłsudskiego*, Nowy Sącz 1935; B. Groch *Józef Piłsudski a widzenie Mickiewicza*, Przemysł 1935; K. Kosiński *Józef Piłsudski a romantyzm*, Warszawa 1931; A. Kowalczykowa *Piłsudski i tradycja*, Verba, Chotomów 1991.

Szkice

Cała w rozlicznych postaciach przez romantyzm nasz objawiona ideologia posłannictwa narodowego, jeśli nie zostanie przekuta w konkretne zadania polityczne, społeczne, kulturalne, których realizacja zaraz wzięta być musi na warsztat pracy codziennej w szkołach, w wojsku, w pracowniach i instytucjach naukowych, w gabinetach instytucji państwowych – cała ta ideologia stać się może chimerą szkodliwą, haszyszem, zaciemniającym wzrok skierowany na konkretne zagadnienia życia.²⁴

Tę propagandową ambiwalencję dyskursu sanacji – próbę budowania mitu romantyzmu państwowotwórczego oraz jednoczesne potępienie romantycznej „antypaństwowej”, rewolucyjnie nonkonformistycznej postawy politycznej – dostrzegła młoda nacjonalistyczna opozycja. Zauważała paradoksalne upaństwowienie dyskursu romantycznego, który przecież tradycyjnie przeciwstawiał się każdej oficjalnej władzy, obojętnie, czy sprawowali ją zaborcy, czy współcześni „państwowcy”. Największym błędem polityków, których nacjonałiści odróżniali od ideowców, była jednak ingerencja w samą strukturę tej tradycji, jej upaństwowienie nie miało żadnego uzasadnienia, a instytucjonalizacja – pamiętajmy o międzywojennym systemie oświaty, groteskowo przedstawionym w *Ferdydurke* – oznaczała cyniczną uzurpację, niezgodną z opozycyjnym „duchem epoki” wieszczów. Wojciech Wasiutyński pisał ironicznie o „zaniku typu psychicznego niepodległościowca”, wiążąc ten stan z degeneracją pojęcia romantyczności w politycznym dyskursie Piłsudczyków: „Element romantyczny pozostał jedynie w formie karykaturalnej, jako ornament do przemówień, obchodów rocznic i pogrzebów. [...] elementy romantyczne ryzyka, śmiałego porywania się na wielkie zadania, duch koleżeństwa tak specyficzny dla atmosfery legionowej – wszystko to jest zupełnie obce Sanacji”²⁵.

Ostatnia faza kształtowania się polityki historycznej to faza dyskursywnego zapóźnienia, której istotą staje się wykorzystywanie narracji historycznych do walki politycznej z realnym przeciwnikiem – jest zatem fazą ofensywną. Zauważmy, iż polityka zjawia się w tu pełnej retorycznej krasie, z wyraźnym politycznym doniesieniem. Tym samym staje się łatwo dostrzegalna dla wewnętrznej opozycji politycznej, przeciw której tak naprawdę jest wymierzona. Wszakże to właśnie opozycyjne wizje historii zawsze wypadają bardziej prawdopodobnie i są powszechniej przyjmowane niż oficjalne koncepcje polityki historycznej, narracje namaszczone przez władzę. Dlaczego? Wynika to najprawdopodobniej z faktu, iż w polskiej tradycji wszelkie historiozofie były przeważnie domeną buntowników, a narracje historyczne pełniły funkcję „ponadpartykularną” i podtrzymywały narodową tożsamość. Tę tendencję cynicznie wykorzystali polscy nacjonałiści, tworząc łatwe analogie między rewolucjonizmem romantyków a rolą młodej gniewnej, radykalnej opozycji, którą przyjęli świadomie – zawsze lepiej bić się o władzę niż ją sprawować. Pozostając w pół drogi do „prawdziwej”, totalnej polityki historycznej, przemyślnie zatrzymali się na etapie mitu, w fazie

²⁴ A. Skwarczyński *Romantyzm polski*, w: tegoż *Mysli o nowej Polsce*, wyd. II, Warszawa 1934, s. 41.

²⁵ W. Wasiutyński *O stosunek do przeszłości*, „Ruch Młodych” 1936 nr 1, s. 30-31.

narracji historycznej, na pozycji nieprzejednanych buntowników; ośmieszając państwowy romantyzm, uderzali we władzę pośrednio – ale celnie. Właśnie dlatego należy powiedzieć, że – wracając do czasów nam bliższych – polityka historyczna jest zjawiskiem paradoksalnym, oksymoronem, o zdecydowanie krótszym terminie ważności niż choćby interesowna i ideologiczna narracja o historii, chociaż bowiem stworzenie tej ostatniej jest łatwe, to nie da połączyć się w jednym dyskursie interpretacji historii z oficjalnością komunikatu.

Powyższy wniosek konstruował między innymi dyskursywną potrzebę romantyzmu jako języka tradycji kluczowej i jednocześnie fabuły pobudzającej masową wyobraźnię w jej nowoczesnie nacjonalistycznej wersji. Z jednej strony romantyczność jako *ready made* zapewniała tej formacji konserwatyzm, którego uzewnętrznieniem był swoisty system „wartości bezwzględnych”, oparty na manipulacji aksjologią odziedziczoną i ogólną (z tą ujętą w Dekalogu na czele). Z drugiej strony romantyzm był dla nacjonalistów rewolucją, burzą i żywiołem, który, jak wierzyli jego radykalni orędownicy, przeorze świat stary i zgnuśniały, zniszczy konformizm i sztafpę rzeczywistości, zadowolonej ze swego jednostajnego bezdusznego trwania. Zanim jednak mogło dojść do projektowanej przez młodych gniewnych „rewolucji konserwatywnej”, potrzebny był narracyjny bodziec: ahistoryczny, bo poczęty z ducha sprzeciwu wobec nowoczesnego przemijania czasu – które traktuje przeszłość jako jedynie zamierzchłą część teraźniejszości skazaną na zapomnienie – i pozornie apolityczny, ponieważ z samej swej natury przeciwstawiony jednostkowości i nietrwałości polityki w odróżnieniu od bezsprzecznej trwałości idei i porządkujących je w systemy ideologii narodowych. Tym bodźcem stała się, obecna w romantycznej spuściźnie i zadomowiona w polskiej świadomości jako najważniejszy spadek po XIX wieku narracja o niewoli, trauma, którą należało przywołać i uwspółcześnić, a potem zderzyć z oficjalnym konformizmem zadowolonego świata demokracji (wedle narodowców ten paradoksalny system przeżywa swój własny upadek) i patriotyzmu, będącego tworem sztucznym i narzuconym społeczeństwu siłą państwowych ustaw oraz wątpliwą ekonomią odświętnego rytuału. Z tego powodu nacjonalistyczni publicyści i poeci nie ufali ani wojennym optymistycznym przekonaniom swych ideowych ojców z Narodowej Demokracji²⁶, ani też radykalnym stwierdzeniom intelektualistów po odzyskaniu niepodległości, że „pamięć krzywd, klęsk, prześladowań przekazujemy z pokolenia na pokolenie w mistycznym jakimś, na bożnym przejęciu”²⁷. Autor tych słów, Stanisław Pigoń, dodawał, że „jest to niewątpliwie cecha patriotyzmu niewolnego. Wytrawić się ją

²⁶ Por. „o zmianie samopoczucia polskiego, to już najlepiej świadczy, że wyobraźnia poetycka dzisiaj nie widzi już Polski w obrazie symbolicznym zwłok, przywalonych kamieniem grobowym, jako poetyzowała romantyka” (Z. Wasilewski *Na wschodnim posterunku. Księga pielgrzymstwa 1915-1918*, W. Wende i Spółka, Warszawa 1919, s. 53).

²⁷ S. Pigoń *Do podstaw wychowania narodowego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1920, s. 44-45.

Szkice

musi z psychiki polskiej, bo jest, jako metoda tylko odporu, wytworem, złem, przekleństwem niewoli. Patriotyzm polski z więzienia i podziemi wywieść na słońce!”²⁸. Projekt ów znalazł swoje niemal literalne zaprzeczenie w wierszu Konstantego Dobrzyńskiego, w którym spacyfikowana solarność potwierdza pretensje nacjonalizmu do panowania nad światem: „Patrzcie, nam dłonie palą się do czynu, / z dyszących piersi serce chce wyskoczyć / i gorą oczy... / Widzicie twarze robocze-go gminu, / co drga jak łuku rozciągnięta struna? / Słyszycie burze w naszych piersiach grzmiące?” (Dobrzyński, *Prometeusze...*, CzP).

Młodzi czekają na rozkaz, „prężą się do skoku” w – czy może zamachu na – rzeczywistość: Każcie – a ziemię rozpalim w piorunach!... / Czas okiełznamy!... Ujeździmy słońce!... / Każcie! Powiedzcie!” (tamże).

Według nich aktualny na dziś romantyzm nie może wybierać między optymizmem, który – jak się okazuje – służy ideologii władzy, opozycyjnej wobec Wielkiej Polski, a pesymizmem, będącej właśnie tą częścią dziedzictwa, którą należy przezwyciężyć, uprzednio przywoławszy ją w całej pełni. Odwołują się zatem do „klasycznych” postaw romantycznych, jakie wobec niewoli wytwarzał romantyzm: do tradycji buntu przeciwko władzy, idealistycznego heroizmu przeciw złu instytucji i ogólnie – świata poddanego racjonalnym doktrynom.

Tylko w postawie buntu przeciw tragedii zniewolenia narodowego i zauważalnemu regresowi społeczno-kulturalnemu dzisiaj romantyzm może być szczery i w pewnym sensie kompletny:

[Z] przeszłości wywodzi się dziedzictwo chwały i świadomość wyrzeczeń, w przyszłości zarysowuje się ten sam program do realizacji: cierpieć, cieszyć się, mieć wspólną nadzieję – to wszystko warte jest więcej niż granice celne czy granice polityczne [...]. Oto co tworzy naród mimo różnic ras i języków. [...] cierpieć razem. Tak, wspólne cierpienie łączy bardziej niż radość. W istocie pamięć narodowa o cierpieniach ma o wiele większe znaczenie niż zwycięstwa.²⁹

Tylko bowiem świadomość uzupełniona twórczym pesymizmem, a nie naładowana optymistyczną wiarą w polityczne cuda może przeciwstawić się buńczucznyemu hasłom państwowotwórczych racjonalistów. Dla nich zresztą perspektywa romantyzmu politycznego, który powracał do korzeni, była niebezpieczna. Między innymi dlatego sanacja z jednej strony ciągle przypominała społeczeństwu o „antyro-mantycznej” i „lojalistycznej” postawie endecji, próbując ignorować fakt, że istnieją inne postawy, inne „polityczne” interpretacje romantyzmu³⁰, z drugiej zaś, gdy go zauważała, piętnowała go jako schedę po czasach niewoli:

²⁸ Tamże.

²⁹ E. Renan *Co to jest naród?*, przeł. S. Jedynak, w: *Być w narodzie. Szkice o idei narodu, narodowej kulturze i nacjonalizmie*, red. L. Zdybel, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1998, s. 210.

³⁰ Zob. np. A. Skwarczyński *Mysli o nowej Polsce*, s. 111.

Kuciński Polityka historyczna i trauma

obecna nasza młodzież nacjonalistyczna z uporem kultywuje właśnie ten [romantyczno-opozycyjny] ideał młodości, jaki wytworzył się w niezdrowych i nienormalnych warunkach konspiracji, powstań i desperackich demonstracji. Atmosfera naszych wyższych uczelni bywa czasami ludzako podobna do podnieconej i buntowniczej atmosfery Warszawy z roku 1861. „Praca organiczna” – jak zawsze w pogardzie, a szarość codziennego wysiłku wolą młodzi zastąpić efektowną walką o „przełom narodowy” – niepomni na to, że jesteśmy już przecież po wielu „przełomach” – a przede wszystkim po wojnie powszechnej narodów.³¹

Podobne enuncjacje przeciwników politycznych nakazywały wręcz powrót do macierzystych zapośredniczeń i intencji romantyków, zwłaszcza gdy skutkowało napięciem woli twórczej, które swój początek brało właśnie z paradoksalnego przekonania o istnieniu ładu jako chaosu, absurdu zaś – jako normy dla współczesności.

W tym sensie romantyzm fatalistyczny, chorobowy, neurasteniczny okazywał się najlepszym wyjściem z fałszywego świata koterii. Jak wiadomo, w romantyzmie stany chorobowe, szczególnie zaś sięgający szaleństwa irracjonalizm były sposobem kontestowania niemoralnej współczesności. Tak jest również sto lat później, także w polityce. Narodowcy wiedzą, że racjonalści i cynicy współcześni „przywykli słowo «romantyzm» wymawiać tonem pogardy”³², która – znowu powróci retoryka opozycyjna, kładąca nacisk na siłę twórczą:

może być zniewagą, ale w tym wypadku – była i jest zaszczytem. Od kilku dziesiątków lat romantykami nazywano ludzi, którzy wolą swoją, zamiar dokonania rzeczy wielkich – narzucić pragnęli światu otaczającemu. Pokolenie dorosłych i dojrzałych, pokolenie narzbyt stateczne miało dla takich romantycznych fantazji nieco wyrozumiałego pobłażania – pod warunkiem, aby pozostawały w sferze marzycielstwa. To były literackie sympatie, wyniesione z lektury wielkich poetów. W praktyce sądzono na ogół, że zamiary trzeba mierzyć na siły, nisko zazwyczaj traktowano własną siłę.³³

W postawie „dorosłych”, tj. – rządu i całego pokolenia niepodległościowego zauważano minimalizm dążeń, a próby „oskarżenia o romantyzm” były dla radykałów powodem do heroicznej i opozycyjnej dumy: „Nas zwiecie mianem Don Kichotów / i szaleńcami straconej reduty, / że wasz gościniec od prawieka gotów / mijamy, idąc inną drogą, / i że się waszym nie kłaniamy bogom”³⁴.

Sam rząd podsuwał młodej gniewnej i niebezpiecznej opozycji oręż do walki, ponieważ właśnie, jak sama zauważała: „dzisiaj – tamtym romantynom najwyższą sankcję spełnienia dała historia. Mężowie stateczni, z niepokojem poruszawszy się na legowiskach, przebaczyli porywy zwycięskie: nie mogą przebaczyć dzisiaj-

31 S. Kisielewski *Sprawa młodzieży*, „Pion” 1938 nr 10, s. 1.

32 W. Pietrzak *Romantycy*, „Młoda Polska” 1937 nr 1, s. 18.

33 Tamże.

34 J.A. Gałuszka *Duszy-ście ludzkiej nie widzieli*, w: tegoż *Dusza miasta*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1922.

Szkice

szym czasem ich romantycznego patosu”³⁵, tego więc „że dążym, mimo burzowy czas luty / niestrudzeni pielgrzymi / drogami ku słońcu // że cały wszechświat tajemnic olbrzymi / duszą i sercem ogarnąć pragniemy / i że stwórz każdy, i każdy stwórz niemy / nieskończoności mierzymy pomiarem”³⁶.

Niech więc nie dziwi, że w jeszcze w latach 30. można było zapytać o „prawdziwy” model przeżywania świata, i o to – „czy jest inny romantyzm na świecie jak ten polski, który [...] tak wysoko człowieczeństwo podniósł, aby aż anielstwa dotykało? Co by się z cierpieniem osobistym i narodowym połączył i ze smutku stworzył odskocznnię dla największej sztuki?”³⁷.

Nacjonaliści opisują ów fenomen „tragedii” powracających jako memento i stanowiących kamień węgielny pod budowę ideologicznie potężnego jutra. Nie tylko wskrzeszają czasy, „kiedy cierpienie było formą życia, umiejętnością, którą studiowano, badano, której się uczono, aby móc cierpieć także bez głębszej przyczyny, na zawołanie, od godziny do godziny”³⁸. Wskrzeszają bowiem samo cierpienie, którego niekwestionowalna obecność w historii uczy ich samych światopoglądowego pesymizmu i nawet dziś może, jako opozycyjna postawa polityczna, zdecydować o autentyczności poetyckich przeżyć i w ogóle – o wielkości poezji z nich poczętej. Skoro „w tejsze dobie romantyzmu największa z największych była poezja polska, wykarmiona niefałszowanym, okrutnym cierpieniem niewoli”³⁹ – to jak mógł niepokodzony ze światem narodowy radykał tak po prostu odrzucić tę wielkość i jej (bardzo przecież użyteczną propagandowo) prawdę?

Już Marian Zdziechowski dowodził wielkiej wartości pesymizmu, który, mając charakter metafizyczny, otwierał człowieka na introspekcję, a wewnętrzną odnowę moralną projektował jako brzemień i świadomość grzechu. Autor *Romantyzmu...* mówił o rozdwojeniu na, „z jednej strony, uczucie patriotyczne, z drugiej – pesymizm czucia marności wszystkiego oraz protest”, które „szukają ukojenia w jakiejś wyższej harmonii sprzecznych uczuć”⁴⁰. W innym miejscu zaś nazwał tę dialektykę „patriotyzmem pesymistycznym”⁴¹.

Oczywiście idealizm nacjonalistów, w wersji pesymistycznej, nie ma aż tak poważnych fundamentów, choć właśnie ta „harmonia sprzecznych uczuć” powoduje, iż – jak piszą – i jak chcą myśleć młodzi:

³⁵ Por. K. Pruszyński *Kampania młodych 1926-1934. Przyczyny klęski rządów pomajowych*, „Prosto z Mostu” 1935 nr 48.

³⁶ J.A. Gałuszka *Duszy-ście...*

³⁷ H. Radziunikas *Ogień tworzący*, „Prosto z Mostu” 1938 nr 5, s. 2.

³⁸ J. Waldorff *Sztuka pod dyktandem*, „Biblioteka Polska”, Warszawa 1939, s. 121.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ M. Zdziechowski *Pesymizm, romantyzm a podstawy chrześcijaństwa*, reprint wyd. I, Warszawa 1994, s. 74.

⁴¹ M. Zdziechowski *Pesymizm jako siła twórcza*, w: tegoż *W obliczu końca*, Fronda-Apostolicum, Warszawa-Ząbki 1999, s. 212.

Tylko od nas, od zasobu naszych sił witalnych zależy rodzaj reakcji, wywoływanej przez deterministyczną koncepcję życia. Podeszłe i zmęczone społeczeństwa są bierne i zrezygnowane, młode i zdrowe natomiast są surowe czynne i agresywne. Tymczasem zatem nie powinno nam nic grozić ze strony determinizmu i świadomego pesymizmu. W nich znaleźć możemy w chwili obecnej najniezawodniejsze oparcie w naszej tak trudnej sytuacji życiowej.⁴²

Twórczy pesymizm jest narzędziem oceny świata i wedle niej staje się wzorcem działania, ponieważ właśnie

z górą wiekowa niewola uczyniła nas narodem o wiele młodszym, niż by to wypadło z historycznego rachunku. Wszystko w nas domaga się przeorania, każda dziedzina życia musi zostać zbadana. Jeśli rozumieć nacjonalizm jako pełną świadomość narodową, to musimy żądać od siebie nieugiętego samokrytycyzmu, aby wiedzieć, co w sobie rozwinąć mamy, co zwalczać, a co usiłować zniszczyć.⁴³

Jeśli – dodawał inny publicysta – „Prawdziwa sztuka musi być narodową”, to „musi być nią dlatego, że jest zwierciadłem odbijającym to wszystko, czego świadkiem była zbiorowa dusza narodu”⁴⁴. To samo twierdził poeta: „Wzięliśmy z Ciebie wszystkie radości i bóle: / grają nam w piersiach hymnem i chorałem kłęski – / Polsko i Twój święty sztandar zszarpany przez kule / niezmierzonymi dłońmi niesiem ku zwycięstwu!”⁴⁵. Dla narodowców było jasne, że literatura winna mówić „o łzach i bólach, o nadziejach, uśmiechach i radościach, o tęsknotach i marzeniach, [które] przypominają dni chwały i noce poniżeń. W nich żyje naród! Naród zwycięski i cierpiący, którego sztuka jest wiecznym o nim samym hymnem”⁴⁶. Choć czasami pesymizm przechodził w skrajne formy katastrofizmu („Nie pytano nas, czy żyć chcemy. / Świat nas powitał krzykiem matek / Uderzyła nieznana przemoc / Rzeczywistością jak granatem. / Dzień powszedni chwyta za gardła / I zamyka w gablotach szyb [...] Któż nas, dobrych chłopców, ocali / Z zaułków wilgotnych i mrocznych?”⁴⁷), to zawsze wyrażał właściwą dla kulturowych nacjonalizmów postawę, która ma charakter czynny i „jest typowa dla znacznej części współczesnej młodzieży. I ona przyjmuje fakt katastrofy. [...] Wierzy [...] w twórcze konsekwencje katastrofy, wierzy w jej konieczność uzdrawiającą, w możliwość przejścia przez nią do nowych form życia, które uważa za lepsze. Jest w tym dużo siły, wiary i idealizmu”⁴⁸. Gdzie indziej twierdzili:

⁴² S. Żemijis *Doktryna rasizmu*, cz. 3: *Perspektywy*, „Prosto z Mostu” 1938 nr 43, s. 3.

⁴³ J. Andrzejewski *Instynkt czy kompromis?*, „Prosto z Mostu” nr 17, s. 2.

⁴⁴ S. Krzyżaniak *Sztuka narodowa*, „Orleńca” 1938 nr 3, s. 1.

⁴⁵ J.A. Gałuszka *O ziemi...*, w: tegoż *Ludzie bez twarzy*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1927.

⁴⁶ S. Krzyżaniak *Sztuka narodowa*, s. 1.

⁴⁷ K. Hałaburda *Cztery wiersze o dobrych chłopcach [Wiersz pierwszy]*, „Prosto z Mostu” 1935 nr 3, s. 1.

⁴⁸ A. Hertz *Duch katastrofizmu a nacjonalizmy*, w: *Socjologia...*, s. 371.

Szkice

Historia ma nam dać [...] w pierwszym rzędzie materiał do głębokich przemyśleń, materiał tragicznych niekiedy, ociekających krwią i zadymionych kurzem pobojowisk doświadczeń, niekiedy znowu furkoczących na wietrze chwałą i potęgą narodowego sztandaru. Historyczne doświadczenia narodu wskazują na jego właściwości jego wady i zalety, wskazują na jego misje dziejową.⁴⁹

Poezja jednak nie potwierdzała tego racjonalnego tonu i atmosfery refleksji. Raczej wskazywała, że „dobrzy chłopcy” potrzebowali pesymizmu jako pretekstu do walki, kompleksów zaś, które sami nabudowywali do rozpoznania własnego uwikłania, które dłużej trwać nie może i dlatego trzeba: „z piwnic, strychów, lepianek i nor, / w tyraliery na gruzy podniebnych barykad, / słońcu gardziel rozepchnąć pięściami na sztorc. / Hymn zwycięstwa wyszarpać z serc krzyku!” (Dobrzyński, *Alarm*, ŻW.)

Dobrzyński wyrażał ideę, której nacjonałiści byli pewni: tylko świadomość heroicznej klęski narodu w dziejach przesądza o jego sukcesie w przyszłości; jedynie tradycja dynamiczna, drastyczna historia, którą można interpretować zgodnie z ideologiczną intencją, są godne tego, by je podjąć. Mimo deklaracji, że „Nas nie straszą kraty, / nie ciemnie lochów, ani kazamaty” (tamże) – właśnie „lochy” i bogata symbolika niewoli, a raczej – niewolnictwa – które również przejmują w spadku – staje się zaczynem rewolucji młodych. Dla sanacji i pragmatycznej endecji „co było normą w narodzie niewolników, [...] nie jest cnotą w wolnym państwie”⁵⁰. Dla narodowych radykałów ideały te są zupełnie odwrotne: w niewoli tkwi bowiem etos narodowej opozycji przeciwko złu, w poniżeniu – heroizm, w przezwyciężaniu kompleksu – doskonałość. Brzęk zaś imaginowanych kajdan, ich niemal fizyczne ciężenie, przybliży naprawdę „wolne” jutro, wiedzie w czystą, piękną „przyszłość”: „Krata nam ogniem tak dusze rozпали, / że jak wy, będziemy czysci doskonali” (Dobrzyński, *Prometeusze...*, CZP).

W latach 30. ideologia radykalnej prawicy, a szczególnie związana z nią liryka pasożytują na poczuciu zniewolenia, szukając go wszędzie, nawet w tradycji, której obiektywną niewolę rzutują na swoją współczesność. Uświęcając stan permanentnej niewoli, z którego wywiedziona ma zostać rewolucja, niewoleni (a może – niewolnicy) po prostu walczą o przetrwanie i prawo głosu, który w innym wypadku nie byłby słyszalny. Każdy „bunt niewolników na polu moralności zaczyna się tym, że *ressentiment* samo twórczym się staje i płodzi wartości: *ressentiment* takich istot, którym właściwa reakcja, reakcja czynu, jest wzbroniona i które wyobrażają ją sobie tylko zemstą w imaginacji”⁵¹ – diagnozował Nietzsche. Nic dziwnego zatem, że nacjonalista utożsamia historię z sytuacją ciągłych niepowodzeń dających

⁴⁹ W. Pieniek *Tradycja walki*, „Orlęta” 1938 nr 5, s. 1.

⁵⁰ S. Kisielewski *Sprawa...*

⁵¹ F. Nietzsche *Z genealogii moralności*, przeł. L. Staff, cyt. za: *Historia idei politycznych. Wybór tekstów*, oprac. S. Filipowicz i inni, t. 2, Wydawnictwa UW, Warszawa 2002, s. 480.

impuls do działania. Stąd właśnie kompleks niewoli, autowiktymizacja, poszukiwanie często wymagowanego wroga, a także działania na słowie, mogące stać się artykulacją tej wyobrażonej – zbiorowej – niewolniczej mentalności, której jedyną prerogatywą jest możliwość buntu. Błąd takiego rozumowania jest jednak dość jasny. Kompleks niewoli, jako „tradycja narodowa”, wielka, uniwersalna, podskórna tradycja niewoli, ma wskazywać wszystkim bez wyjątku (i pozornie bez interesu politycznego), że romantyczna historia, jej narracja w całości (włącznie ze zniewoleniem) jest aktualna – nie tylko jako wspomnienie, lecz także jako ahistoryczna „teraźniejszość przeszłości”. Jej na wpół mityczna, na pewno zaś narracyjna struktura, zamiast nowoczesnej interpretacji zdarzeń ukazująca jedynie warianty ponadczasowych idei, być może pozostaje niezależna od historycznych instytucji i kształtowanych przez te instytucje języków władzy, nie powinna jednak liczyć na rychłe jej zdobycie. Albowiem zbyt łatwe tworzenie inwariantnych opowieści tworzy problem oryginalności ich znaczeń. Pozostają one takie same – uniwersalne, a zatem – nie nadają się do kształtowania zmiennego świata, rozwiązywania problemów nowoczesnych społeczeństw.

Trauma, jej opowieść, staje się dla radykalnych nacjonalistów sposobem przezwyciężenia polityki historycznej przeciwników. Chcąc znaleźć własną ideologiczną tożsamość, wykorzystują etos romantycznego buntownika i popadają w ten sam fantasmagoryjny schemat – historii wymyślonych i spreparowanych fabuł. Konwencję tym groźniejszą, że sprytnie ukrywającą swoich twórców pod maskami wykonawców woli irracjonalnych sił Historii i Narodu. To na nie wszelcy radykałowie polityczni szybko, ale nie bezboleśnie, gotowi są przenieść odpowiedzialność za rodzący się totalitaryzm.

Szkice

Abstract

Paweł KUCIŃSKI

Cardinal Stefan Wyszyński University (Warszawa)

Historical Politics and a Trauma. Political Poetry of the 1930s decade

The phenomenon of historical politics is dealt with through analysis of the structure of the discourse, discussing its phased, tripartite pattern. Taking the national-radical poetry and poetics of the 1930s as an example, attempting as it was to reevaluate and reinterpret the Polish Romanticist-tradition legacy, the author introduces the category of trauma and resentment as an important element of oppositional discourse confronted against an official State-forming narrative that from the authority's position codifies and legitimises the above-described structure of historical politics as a language of convention and – as young radical nationalists believed – oppression. However, this 'story-telling through (a) trauma' and 'speaking through complexes' appears to be more perilous and not-so-easily-discreditable a tactics than the official historical politics. This is because it refers to collective myths – rooted in the society, irrational, a-historical, timeless and testable in any situation.

Roztrząsania i rozbioru

○ Shoah po Shoah

Całość jest nieprawdą.

Theodor W. Adorno *Owoce karłowate*
(*Minima moralia*)

Pamięć to utopia. Im usilniej zwracamy się do naszej pamięci, tym wyraźniej uświadamiamy sobie, że zapamiętane i przypominane nigdy nie odda tego, co doświadczone. Jeśli wydarzenie, które usiłujemy sobie przypomnieć, ma charakter traumatyczny, do melancholii przypominania dołącza groza wspomnienia. Kiedy chce się zrozumieć, czym są próby upamiętnienia martyrologii Żydów, kategorie utopii, melancholii i grozy jednak nie wystarczą. I nie tylko dlatego, że pamięć Zagłady oznacza zetknięcie się z makabrą trudno porównywalną z czymkolwiek, co daje się pomyśleć. Także dlatego, że coraz częściej poszukiwanie wyrazu dla pamięci o Zagładzie przypada w udziale ludziom, którzy urodzili się później i nie mogą jej pamiętać. Tworzone przez nich znaki przeszłości powstają nie tyle z zamiarem udokumentowania bezpośrednich przeżyć, ile raczej – znalezienia form niepozwalających zapomnieć o tych źródłowych doświadczeniach. Na ten imperatyw upamiętniania wpływa dodatkowo świadomość, że o Zagładzie nie zawsze pamiętano. Dzisiejsza pamięć musi więc pamiętać także o poprzedzającej ją niepamięci.

Powiedzieć, że chciano zapomnieć, to jednak wciąż powiedzieć za mało. Podczas gdy wypieranie wspomnień przez ocalałych z pandemonium oznaczało obronę okaleczonej psychiki, po stronie winnych łączyło się z celowym przemilczaniem. Zagładzie towarzyszyło zapomnienie i proces ten ani przez chwilę nie ustaje przede wszystkim dlatego, że w jej przypadku zawodzą tradycyjne formy reprezentacji. Przecież poza polityką amnezji, a niekiedy nawet przeciw niej, podejmo-

Roztrząsania i rozbiory

wane były w czasach powojennych rozmaite próby wytworzenia pamięci, która – medialnie zestetyzowana i sztuczna – okazywała się nie mniej oddalająca od Zagłady niż zapomnienie. Podobny efekt, prowadzący do limitowania jej miejsca w ludzkiej pamięci, miał miejsce w dyskursie historiograficznym. Przez wiele lat uznawano, że wydarzenia z nią związane podlegają wyłącznie specjalistycznej refleksji, zarezerwowanej dla wąskiej dziedziny „badań nad historią Holocaustu”. Z tej perspektywy przedstawiano go jako punkt kulminacyjny wielowiekowego antysemityzmu, a więc jako wydarzenie związane ściśle z dziejami Żydów. A jeśli nawet dopuszczano mniej partykularne spojrzenia, odniesienie Zagłady do dziejów powszechnych obierało, najogólniej rzecz ujmując, jeden z dwóch kierunków. Albo uznawano w niej przejaw anormalności cywilizacji zachodniej, odchylenie od jej „prawidłowej” trajektorii, do jakiego „tymczasowo” doszło w efekcie faszystowskiej realizacji niemieckiej *Sonderweg*, albo przeciwnie – przedstawiano Holocaust jako dowód na antropologicznie opisywalną, instynktowną i presocjalną agresję ludzkiego zwierzęcia i właśnie tę jego predyspozycję obarczono całą odpowiedzialnością za skrajny przypadek zorganizowanego, XX-wiecznego ludobójstwa. Ludobójstwa, jak dowodzą masakry z Kambodży, Srebrenicy i Rwandy, które wcale nie wieńczyły niechlubnej listy jakże licznych zbrodni naszego gatunku... Podobne interpretacje nie tylko umieszczały Zagładę na marginesie ogólniejszych dyskusji, lecz także przyznawały jej status niesprzyjający refleksji nad tym, w jaki sposób zbudowana dla jej dokonania machina zbrodni podważa ideę nowoczesnego państwa, opartego na optymistycznym projekcie inżynierii społecznej. Wnikliwej demistyfikacji tych manipulacyjnych redukcji stosowanych wobec Holocaustu jako jeden z pierwszych dokonał, jak wiadomo, Zygmunt Bauman w fundamentalnej książce *Nowoczesność i Zagłada*. Między innymi dzięki niej od ponad dwudziestu lat zaobserwować można w publicznym dyskursie ruch przypominający wielką zbiorową anamnezę. Ta swoista demokratyzacja mówienia o Zagładzie oznaczała jednocześnie demokratyzację języka: oficjalną historiografię (która sama pod wpływem metahistorii zaczęła się z czasem coraz silniej przeobrażać) uzupełniły relacje sięgające po niespecialistyczne formy wypowiedzi, eksplorujące niezrędko style, rejestry i gatunki wcześniej w ogóle nie brane pod uwagę. Utrzymany w estetyce amerykańskich komiksów niezależnych *Maus* Arta Spiegelmana jest do dzisiaj najbardziej rozpoznawalnym przejawem tej tendencji.

Zarazem jednak uświadomienie groźby uniwersalizacji Holocaustu w dyskursie historiograficznym otworzyło oczy na ryzyko posłużenia się Zagładą przez inne, „większe” narracje. W poszukiwaniach nowych sposobów mówienia o tych traumatycznych doświadczeniach dostrzec można wyraz coraz powszechniejszego oporu przeciw opisanemu przez Lawrence’a Langera „neutralizowaniu Holocaustu”. Zdaniem tego badacza podobny efekt zachodzi podczas „używania – a zapewne także nadużywania – dramatycznych okoliczności tego wydarzenia do wzmocnienia swoich wcześniejszych przekonań na temat idealnego ładu moralnego, uniwersalnej solidarności albo wierzeń religijnych, dzięki czemu możemy zachować przekonanie, że wspomniane ideały nie straciły swojej dziewiczej wartości w post-

holokaustowym świecie”¹. Charakterystycznym potwierdzeniem niechęci do skralizowania Zagłady i wpisywania jej w jakikolwiek nadrzędnie lokowany, sensowny porządek, jest zastępowanie łacińskiego pojęcia „Holokaustu” (oznaczającego ofiarę całopalną) hebrajskim „Shoah” (całkowite zniszczenie)², spopularyzowanym dzięki filmowi Claude’a Lanzmanna. Zarazem, po długich dyskusjach o tym, czy i jakie formy reprezentacji są w przypadku Zagłady stosowne, w wiele lat po upowszechnieniu się sądu Theodora W. Adorno, że poezja po Auschwitz nie jest możliwa, coraz silniej ugruntowuje się przeświadczenie, że „Holokaust [nie tylko] domaga się słów, nawet jeśli zmusza do milczenia”³, ale również, że w tym paradoksalnym zobowiązaniu zawiera się zachęta do przekroczenia tradycyjnego *decorum* i podpowiadanego przez nie wysokiego stylu na rzecz form wykorzystujących np. hiperbolę, groteskę, a nawet bełkot, czy też po prostu zwyczajowo uznawanych za „niskie”. Zachętę tę podjął chociażby Robert Benigni w komedii *Życie jest piękne*.

Przewartościowania, o których mowa, sprawiają, że im bardziej oddalamy się w czasie od wydarzeń towarzyszących nazistowskiej eksterminacji Żydów, tym więcej przybywa wokół nas najrozmaitszych prób zmierzenia się ze wszystkim, co te wydarzenia mogą znaczyć dla ich ofiar, świadków, a także dla ludzi, którzy urodzili się później. Najbardziej widoczny jest fakt, że gwałtowność tego zjawiska idzie w parze z jego wielokształtnością, która potwierdza, jak nieaktualne stają się na naszych oczach niegdysiejsze ikonoklastyczne obiekcje. Nie zawsze jednak dostrzega się prawidłowość innego rodzaju: że tej obfitości i niewspółmierności form towarzyszy zarazem wymiennosc rejestrów. Temat Shoah pojawia się nie tylko jako materia gestu artysty i przedmiot refleksji badacza, ale również – jako przedmiot refleksji pierwszego i materia kształtowana przez drugiego. Relatywność punktów widzenia rodzi naturalny dystans poznawczy i odruch autorefleksji. Nie przypadkiem problematykę Shoah tak silnie przenika teoretyczny i meta-teoretyczny namysł.

Swoistym dokumentem tych tendencji w polskim dyskursie publicznym na temat Zagłady jest zbiorowy tom *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania* pod redakcją Tomasza Majewskiego i Anny Zeidler-Janiszewskiej⁴.

¹ L.L. Langer *Neutralizowanie Holokaustu*, przeł. J. Mikos, „Literatura na Świecie” 2004 nr 1-2, s. 141.

² Pisał na ten temat m.in. Władysław Panas w książce *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Dabar, Lublin 1996.

³ A.H. Rosenfeld *Podwójna śmierć, Rozważania o literaturze Holokaustu*, przeł. B. Krawcovicz, Cyklady, Warszawa 2003, s. 28.

⁴ *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna, Łódź 2009. Cytaty z tego wydania lokalizuję w tekście po skrócie PS. W osobnym tomie opublikowany został, pod tą samą redakcją, wybór tekstów w wersji angielskiej: *Memory of the Shoah. Cultural representations and Commemorative Practices* (Officyna, Łódź 2010).

Roztrząsania i rozbiory

Kiedy zaczynamy czytać zebrane w nim teksty, uświadamiamy sobie, jak rzadko pojawiają się równie doniosłe publikacje. O tym, że mamy do czynienia z ważnym projektem, świadczy jego niecodzienna skala, wyrażona liczbą zaangażowanych w jego realizację autorów i wielością przyjmowanych przez nich perspektyw. Choć każdy pojedynczy głos na temat masowej eksterminacji Żydów znacząco bardzo wiele, nie ujawnia przecież tylu sensów, co wielogłos. Redaktorom tej liczącej niemal 1000 stron publikacji udało się zgromadzić w jednym miejscu teksty przedstawicieli najróżniejszych dziedzin, m.in. filozofii, teologii, historii, politologii, socjologii, antropologii, psychiatrii, historii sztuki i architektury, literaturoznawstwa, filmoznawstwa, a także – architektów, artystów, pisarzy... Nie można jednak traktować tej inicjatywy po prostu jako ambitnej, akademickiej próby jak najszerzego zilustrowania tematu „kulturowych reprezentacji i praktyk upamiętniania” Zagłady, a tym bardziej – wyczerpania go i zamknięcia. Ponad osiemdziesiąt wypowiedzi zebranych w tomie *Pamięć Shoah* czytać należy jako wielką metonimię jeszcze większej ludzkiej aktywności, poprzedzającej i warunkującej powstanie tej książki. Z tego punktu widzenia można uznać w *Pamięci Shoah* próbę uchwycenia i zatrzymania nieprzerwanego strumienia myśli, działań, a także refleksji i emocji tym praktykom towarzyszącym, próbę zamknięcia w jednym miejscu, ograniczonym okładkami książki, ogromnej różnorodności manifestacji, jakie przybiera ludzka potrzeba zmierzenia się z Shoah, Zagładą, Holokaustem... Można również przyrównać tę publikację do bezprecedensowego eksperymentu, umożliwiającego dostrzeżenie tego, co umknąć może w przypadku innych, mniej interdyscyplinarnych projektów. Zestawienie tak wielu tekstów z tak różnych dziedzin pozwala przekonać się, że – jak zauważa Anna Zeidler-Janiszewska – „raczej nie się zdarza, by [...] autorzy rygorystycznie respektowali granice swoich pól badawczych i pozostawiali na jednym tylko poziomie dyskursu” (PS, s. 445). W opinii badaczki „Zagłada wymyka się tego rodzaju ograniczeniom, rozbija schematy akademickiego podziału pracy, łączy kompetencje przedmiotowe z refleksją metateoretyczną i metafizyczną, przeszłość z przyszłością, wymiar etyczny z estetycznym i edukacyjnym” (PS, s. 445). Kiedy w podobny sposób spojrzymy na tę książkę, znika obiekcja – analogiczna do ikonoklastycznych kontrowersji – czy analizowanie i problematyzowanie tematu Shoah w dyskursie teoretycznym, nawet w jak najbardziej szlachetnych intencjach, nie jest mimo wszystko czymś nietaktownym. Przestajemy się małodusznie zastanawiać, jak dalece w tym przypadku sięgać może abstrakcyjne myślenie i towarzyszące mu spekulacje logiczne: dedukcji, indukcji, syntezy, analogii, pojęciowej kategoryzacji etc. i czy imperatyw upamiętnienia usprawiedliwia w wystarczającym stopniu nieunikniony przecież niekiedy efekt wyliczania, ewidencji, uogólnienia oraz dehumanizacyjne, uprzedmiotawiające właściwości podobnych procedur... Rozumiemy, przywołując słowa Georgesa Didi-Hubermana, że po Shoah skazani jesteśmy nie tylko na „obrazy mimo wszystko”, ale i na permanentny ruch refleksji od bezradności po próbę – zarówno w działaniach upamiętniających, jak i w opisującym je komentarzu.

Odczytany w ten sposób tom *Pamięć Shoah* stanowi doskonałą ilustrację myśli Dominicka LaCapry, którego tekst *Pisanie historii, pisanie traumy* został przetłumaczony specjalnie na użytek tej publikacji przez Agnieszkę Rejniak-Majewską. W krytycznym omówieniu dwóch przeciwstawnych sposobów rozumienia historiografii formułuje LaCapra *credo* badacza Zagłady. Autor *Writing History. Writing Trauma* odrzuca zarówno podejście dokumentacyjne, jak i konstruktywistyczne, postulując w zamian takie sproblematyzowanie normy obiektywistycznej, aby w dążeniu do obiektywnego rekonstruowania przeszłości znalazło się miejsce dla uczuć, empatii, czytelnych wartości oraz dialogu z innymi badaczami. Trudno o lepszą zapowiedź tej wizji niż *Pamięć Shoah*.

Szczególnie mocno w tomie tym daje o sobie znać postawa, którą LaCapra określił mianem „empatycznego niepokoju”. Empatia nie ma w tym ujęciu niczego wspólnego z prostą identyfikacją Ja z innym człowiekiem na drodze projekcji lub inkorporacji jego przeżyć. Utożsamienie tego rodzaju łączy się z mechanizmem „dziedziczenia traumy”, polegającym na ciągłym, naprzemiennym odnawianiu pourazowej reakcji i repulsji przeszłości, wskutek czego naśladowaniu ulega czyjś przymus powtarzania tego, czemu nie potrafi nadać sensu. LaCapra rozumie empatię inaczej, jako „próbę uchwycenia – choć zawsze w ograniczony sposób – zdeintegrowanego afektywnego wymiaru cudzego doświadczenia” (PS, s. 526). W próbie tej chodzi o „formę wirtualnego, nie zaś zastępczego doświadczenia”, w którym „reakcji emocjonalnej towarzyszy szacunek do drugiej osoby i świadomość, że jej doświadczenie nie jest naszym własnym” (PS, s. 527). Nietrudno zauważyć, że choć LaCapra stara się przedstawić postawę historiografa, jego opis doskonale oddaje podejście, jakie towarzyszy wielu współczesnym artystom. Tym zwłaszcza, którzy usiłują uczynić Shoah tematem własnej sztuki w rozmaitych performatywnych inicjatywach twórczych i nie do „od-tworzenia” jakichkolwiek przeżyć dążą, lecz do wywoływania emocji, umożliwiających choćby najmniejsze do tych doświadczeń zbliżenie oraz ich częściowe zintegrowanie ze świadomością.

Nie ma przesady w stwierdzeniu, że właśnie sztuka – pouczona gorzką lekcją awangardy – potrafi najwnikliwiej stawiać dzisiaj pytania o szanse oraz granice dyskursu Zagłady i że od artystów współczesna refleksja teoretyczna najwięcej może się w tym względzie dowiedzieć. Empatia, która w dziedzinie działań artystycznych pozwala z jednej strony uniknąć pułapki naiwnie pojmowanej reprezentacji i dzięki temu chroni przed kiczem sentymentalnego ilustrowania, ideologiczno-instrumentalną instrumentalizacją lub komercjalizacją etycznych zachowań, a z drugiej – przywraca perspektywę niestrywializowanych, indywidualnych emocji, uczy także, jak uniknąć uprzedmiotowienia doświadczeń Shoah w teoretycznych konceptualizacjach. Empatyczny niepokój, który zdaniem LaCapry powinien mieć „konsekwencje stylistyczne lub szerzej odcisnąć swój ślad na pisaniu” (PS, s. 527), nie pozwala „na domknięcie dyskursu i zagraża wszelkim kojącym czy podtrzymującym na duchu relacjom dotyczącym wydarzeń ekstremalnych” (PS, s. 528), pomaga więc nadać refleksji teoretycznej wymiar otwartości, a nawet interwencyjności charakterystycznej dla wielu współczesnych dzieł sztuki.

Roztrząsania i rozbiory

Ów empatyczny niepokój przebija z większości zebranych w *Pamięci Shoah* tekstów. Bywa wyrażany wprost, od pierwszego zdania, jak w zatytułowanej *Pustka i forma* wypowiedzi Ewy Rewers: „Jeśli w ogóle ośmielam się pisać o Shoah, jeśli swój głos dołączyć zamierzam do głosów w tej sprawie od dawna się rozlegających, to tylko w odpowiedzi na Celanowskie «powiedz i ty»” (PS, s. 595). Bywa też, że przesądza o kształcie całej wypowiedzi, jak w niezwykle emocjonalnym *Terenie* Wiktora Skoka. W zakończeniu tego tekstu, poświęconego wyparciu pamięci o łódzkim getcie ze świadomości mieszkańców miasta, padają słowa: „Litzmannstadt Getto – to brzmi teraz obco i odlegle. Co pozostało? Wszelka pamięć jest dziś raczej kreowana niż odtwarzana. W wielkiej części to zwykły, instytucjonalny pozór. Wszystkie bezpośrednie obserwacje przynoszą sromotne konkluzje. Bazuję na tym, co tu widziałem i widzę co dzień. Proszę, nie mówcie mi, że jest inaczej. Że kiedyś będzie inaczej” (PS, s. 194) .

Autorzy *Pamięci Shoah* często ujawniają osobisty, zindywidualizowany punkt widzenia. „Trudno mówić wyłącznie w kategoriach teoretycznych o otaczającej nas rzeczywistości i to rzeczywistości tak realnej, jak Muranów – fragment śródmiejskiej Warszawy” – zaczyna swój szkic Angelika Lasiewicz-Sych i dodaje: „Opowiadam o śladach miasta. Patrząc na to miasto dzisiaj, chcę zobaczyć dawne miasto – ludzi i miejsca, i jego zagładę” (PS, s. 57). Podobnie postępuje Tomasz Majewski, redaktor tomu i autor kilku zamieszczonych w nim tekstów. Jeden z nich, zaledwie dwustronicowy, wyróżnia osobista dykcja. Autor dokumentuje w nim własną wędrowkę „ulicami bez pamięci” po łódzkim Parku Staromiejskim i jego okolicach, gdzie w miejscu obecnej pustki stały niegdyś żydowskie kamienice, jatki, synagoga... Próba dokładnego odtworzenia ich lokalizacji okazuje się niemożliwa, a zapis wędrowki przeobraża się w rejestrację niepowodzeń:

Staram się usytuować to konkretne miejsce w wyobrażonej przestrzeni, nie ma jednak nikogo, kto usytuowałby dla mnie samą tę przestrzeń w obecnej. [...] Przemierzam rozciągłość, w której próbuję odtworzyć podstawowe wymiary nieistniejącej przestrzeni jako podstawę dawnej topografii, zanim będę w stanie wypełnić ją zmysłowymi obrazami. (PS, s. 196)

W zderzeniu z materiałem zawierającym ekstremalne, szokujące treści empatyczny niepokój podpowiada niekiedy zaskakujące skojarzenia. Autorka *Antropologicznego opisu doświadczenia głodu u dzieci na podstawie świadectw z getta warszawskiego*, Marta Pietrzykowska, odwołuje się do ustaleń Collina Turnbulla, brytyjskiego antropologa, który badał zachowania członków umierającego z głodu afrykańskiego plemienia Ików. Zaproponowaną analogię – choć autorka nigdzie tego sama nie przyznaje, oddalając jedynie posądzenie o chęć „zrelatywizowania, zbanalizowania czy odebrania wyjątkowości Zagładzie” (PS, s. 570) – odczytywać można jako próbę choćby częściowego, ułomnego zrozumienia, czym było doświadczenie głodu wśród dzieci z getta. Wobec niewyobraźalnego charakteru tych przeżyć i niemożności odnalezienia jakiegokolwiek odniesienia we własnych doświadczeniach, sięgnęła autorka po opis wydarzeń „podobnych”.

W kategoriach „empatycznego niepokoju” opisać można wiele przywołanych w *Pamięci Shoah* artystycznych działań. Dotyczą one przede wszystkim sytuacji, w których za sprawą interwencji twórcy dokonuje się estetyczna konfrontacja z horrorem Zagłady. Choć ani tego doświadczenia, ani towarzyszących mu przeżyć nie można odtworzyć, a podejmowane próby wywołać mogą najwyżej wrażenie pustki, możliwe okazuje się jej „wypełnienie” własnymi emocjami, emocjami artysty oraz emocjami tych, do których trafia jego działanie. Artystyczne akcje bywają referowane przez samych artystów, jak dzieje się w przypadku Jana Stanisława Wojciechowskiego i Rolanda Schefferskiego, lub relacjonowane przez badaczy dyskursu Shoah. Choć ten drugi przypadek dotyczy najczęściej tekstów łączących wywód teoretyczny z elementami interpretacji przywoływanych praktyk, również i wówczas do głosu dojdzie charakterystyczna dla postawy empatii subiektywizacja spojrzenia. Empatyczny niepokój twórcy udziela się jego komentatorowi:

Patrzmy w prawo i w lewo – tam gdzieś była brama Getta. Nie widzimy jej, bo jej nie ma – ale też (na razie) nie patrzmy po to, by ją sobie w wyobraźni zrekonstruować, lecz by przepuścić przejeżdżające samochody. [...] Wycięty wzdłuż trzech boków prostokąt po odgięciu ukazuje puste wnętrze głowy. To zaskakuje. To coś innego niż dotychczasowe zderzenia. (PS, s. 104-105)

– pisze Piotr Winskowski, przypominając akcję *Twarz innego* Jana Stanisława Wojciechowskiego. Podobnie – jako przykład przyjmowania wobec Shoah tej samej empatyzującej postawy – odczytywać można tekst Teresy Pękali *Ocaleni i ocalający – funkcjonowanie pamięci o Zagładzie w realizacjach artystycznych lubelskiego Ośrodka Brama Grodzka*, tym cenniejszy, że uzupełnia go metafizologiczna refleksja:

Traktując wypowiedź artystyczną jako punkt wyjścia do refleksji filozoficznej, zawsze narażeni jesteśmy na błędy „strategii tłumaczeń”, bez niej jednak trudno wyobrazić sobie pracę humanisty. Nie tyle więc inkryminowana w ponowoczesności strategia badawcza budzić winna obawy, co pozycja „tłumacza” zjawisk. O ile więc świadomi jesteśmy nieostateczności, cząstkowości, a nawet przygodności przekładu, o ile nie staramy się za wszelką cenę dążyć do uzgodnienia pojęć, to tłumaczenie ma wartość heurystyczną. Inicjuje spór o funkcjonowanie, jak w tym przypadku, pamięci o Zagładzie, pokazuje wielość możliwych interpretacji. (PS, s. 84)

Otwartość, empatia i domysł, że tylko dbałość o odnawianie emocjonalnej reakcji potrafi zapewnić doświadczeniu Shoah żywą pamięć, nie oznaczają bynajmniej podporządkowania dyskursu artystycznego działaniom opartym jedynie na spontanicznym odruchu. Nie tylko sztuka oddziałuje na teorię, ale i odwrotnie. Metarefleksja, charakterystyczna dla sztuki nowoczesnej i ponowoczesnej – manifestująca się przez autokomentarze artystów i chętnie legitymizowanie przez nich swoich decyzji różnymi koncepcjami teoretycznymi (zarówno własnymi, jak i przejętymi od innych) – w przypadku działań artystycznych nawiązujących do Shoah zyskuje dodatkową sankcję. Staje się z jednej strony znakiem odpowiedzialności, jaka zobowiązuje każdego, kto podejmuje ten temat, a z drugiej – potwierdza świadomość uczestniczenia w zbiorowym dyskursie, wykraczającym poza jed-

Roztrząsania i rozbiory

norazowość dzieła sztuki. Bez teoretycznej refleksji – jak dowodzi wiele zebranych w *Pamięci Shoah* przykładów – nie byłoby projektu Pomnika-Drogi zespołu Oskara Hansena, stworzonego dla muzeum w Auschwitz. O nim i o fundującej go teorii Formy Otwartej piszą Józef Tarnowski i Jan Stanisław Wojciechowski. Nie byłoby performerskich akcji izraelskiego kolektywu Public Movement, inicjowanych w przestrzeni miejskiej, popartych wyrafinowanymi studiami nad mechanizmem zachowań w grupie i omówionych w tekście Agaty Siwiak. Nie byłoby muzeów żydowskich Daniela Libeskinda, wielostronnie analizowanych przez Ewę Rewers, J. Krzysztofa Lenartowicza, Jarosława Lubiaka i Marię Popczyk. Nie byłoby fotograficznego cyklu *Auschwitz Apel* Wojciecha Prażmowskiego, *Obozu koncentracyjnego LEGO* Zbigniewa Libery, instalacji *Zjechali z drogi* Rolanda Scheffer-skiego i wielu innych, o których mowa w *Pamięci Shoah*.

Dzięki teoretycznej świadomości autorzy tych prac docierają w swoich poszukiwaniach dalej, niż sięga efekt empatycznego rezonansu, przeciwstawiającego się petryfikacji form pamięci o Shoah. Wielu z nich zdaje sobie sprawę, że – jak zauważa Tomasz Majewski – „współczesna debata o pamięci Zagłady [znalazła się w klinczu] między nadwartościowaniem traumy a apofatyicznym dyskursem «pustki po Shoah»” (PS, s. 872). W tej sytuacji twórcy usiłują zaproponować inną drogę, przekraczającą alternatywę, w której albo zakłada się kompulsywną repetycję traumy, wynikającą z przeświadczenia, że „im boleśnieszka jest pamięć Holokaustu, tym więcej w niej autentyzmu”⁵, albo w ogóle kwestionuje możliwość jakiegokolwiek reprezentacji poza przedstawieniem czystej negatywności. Przykładem udanego wyjścia poza tę aporię, a jednocześnie próbą jej teoretycznego sproblematyzowania, podjętą w materii obrazu filmowego, jest *Shoah* Claude’a Lanzmanna. W opinii Majewskiego Lanzmann doprowadza w nim do zderzenia „możliwości/nieemożliwości reprezentacji z tym, co możliwe i niemożliwe w porządku wyobrażenia” (PS, s. 876). I choć w efekcie „prowadzi do wykreślenia granic Zagłady jako tego, co niewyobrażalne i nieprzedstawialne, a więc absolutne”, pozwala widzowi „doświadczyć faktycznie nieobecności jako indeksalnego odcisku Zagłady” (PS, s. 872). W takiej interpretacji film Lanzmanna dostarcza przykładu możliwej hermeneutyki pamięci w sytuacji, „kiedy współczesne próby rozumienia rozpoczynają się już w miejscu mediacji i nieobecności źródłowego znaczenia” (PS, s. 872).

Tym, co łączy wypowiedzi artystyczne i teoretyczne o Shoah, jest świadomość licznych ograniczeń i uwarunkowań każdej medytacji nad Zagładą oraz konieczność uwzględnienia, mówiąc słowami Floriana Znanieckiego, „współczynnika humanistycznego”. Jego wyrazem staje się z jednej strony empatia, niepozwalająca rzeczowości na wyeliminowanie emocji, a z drugiej – zasadnicza w przypadku Shoah perspektywa ukazująca, że Liczba to nic innego niż zbiór odrębnych, indywidualnych przypadków. Medium naturalnie predestynowanym do przechowania

⁵ A. Heller *Pamięć i zapominanie. O sensie i o braku sensu*, przeł. A. Kopacki, „Przegląd Polityczny” 2001 nr 52/53, s. 22.

perspektywy pojedynczego losu, a zarazem szczególnie wrażliwym na pułapki dyskursywizacji (narratywizacji, fabularyzacji) „niedoświadczalnego” (według określenia Lawrence’a Langer) doświadczenia Shoah jest literatura. Jak silnie literackie opowieści o Zagładzie przenika świadomość aporetyczności i ułomności tradycyjnych środków wyrazu ujawniają w tomie *Pamięć Shoah* analizy twórczości Henryka Grynberga, Hanny Krall, Bogdana Wojdowskiego, Michała Głowińskiego i Marka Bieńczyka przeprowadzone przez Monikę Szablowską, Dorotę Krawczyńską i Aleksandrę Ubertowską.

Dzięki swojej samoświadomości literatura, jak zauważa Przemysław Czapliński, „kwestionuje [...] dominujące wersje społecznej świadomości w sposób równie uparty, co socjologia, politologia czy historiografia” (PS, s. 739). Płyne z niej inspiracja dla wielu rozważań istotnych z punktu widzenia problematyki mówienia o Zagładzie. Jednym z takich obszarów jest relacja między fikcją a dokumentem, ujawniająca się choćby w takich określeniach jak „literatura faktu” czy „opowiadania dokumentalne” stosowane na przykład wobec twórczości Hanny Krall. Jak zauważa Anna Zeidler-Janiszewska: „Etykiety te z góry niejako implikują problematyzację opozycji między dokumentem (identyfikowanym z prawdą) a literaturą piękną (identyfikowaną z fikcją)” (PS, s. 824). Kwantyfikatory te, ujmowane w postaci wykluczającej się antynomii i odniesione do problematyki przedstawień Shoah, przesądzały o ujemnym waloryzowaniu wszelkich prób fikcjonalizacji traumatycznych wydarzeń. Umieszczone zaś w kontekście krytyki kultury popularnej prowadziły do ortodoksyjnego uznawania negatywnej reprezentacji za jedynie możliwą w przypadku Zagłady. Emblematem kontrowersji, o których mowa, jest *Lista Schindlera* Stevena Spielberga. W gruntownej analizie dyskursów ujawniających się przy okazji dyskusji nad tym filmem Zeidler-Janiszewska stwierdza:

Jeśli oglądamy *Listę Schindlera* jako jedną z wielu możliwych fabularnych reprezentacji losów i zachowań ludzi w czasach Zagłady (obok *Korczaka* Wajdy, *Daleko od okna* Kolskiego, *Kornblumenblau* Wosiewicza, *Pianisty* Polańskiego czy *Europa, Europa* Holland), ale i *Shoah* Lanzmanna i innych dokumentów lub paradokumentów, i konfrontujemy ją z przeczytanymi książkami historyków, z dokumentacją fotograficzną, powieściami i wspomnieniami, nie musimy wybierać reprezentacji „najwłaściwszej” – ich przesłania budują łącznie [podkreśl. autorki] korpus zdecydowanie gorzkiej wiedzy o człowieku, z którą powinniśmy się na własny już i przyszłości użytek uporać. (PS, s. 891-892)

Przypadek filmu Spielberga i sporów, jakie wywołał, daje Zeidler-Janiszewskiej okazję do skomentowania ich światopoglądowych uwarunkowań. Badaczka wskazuje, że jednym ze źródeł referowanej przez nią kontrowersji jest rozdziew między normatywną interpretacją Adornowskiej koncepcji „sztuki autentycznej”, wysokiej, mierzącej się z niewyobrażalnym na granicy przedstawialności, a implikacjami etycznymi/praktycznymi jego imperatywu kategorycznego („myśleć i działać tak, aby Auschwitz się nie powtórzył”), odnoszącego się w intencjach filozofa do wszystkich ludzi, także tych, którzy są odbiorcami produktów przemysłu kulturalnego... Jak trzeźwo zauważa Zeidler-Janiszewska, trudno zaprzeczyć,

Roztrząsania i rozbiory

że to właśnie film Spielberga, fabularyzujący jedną z historii ocalenia grupy Żydów przez „dobrego Niemca”, wraz z całym towarzyszącym mu kompleksem zróżnicowanych (także krytycznych) dyskursów, przyczynił się do uczynienia z Zagłady podstawowego punktu odniesienia w formowaniu się ponadnarodowej etyki tej fazy nowoczesności, w której żyjemy (PS, s. 892)

Refleksję na temat form reprezentacji po Shoah zdominowały idee zaproponowane przez Adorna, a raczej radykalne niekiedy ich odczytania. Zadaniu eksplikacji dialektycznych sensów tej myśli w relacji do dyskursu Shoah po Shoah poświęcone są w omawianym tomie teksty Zeidler-Janiszewskiej (*Punkty odniesienia*), Jacka Zychowicza (*Historiografia Auschwitzu: od krytycznej negacji do instrumentalizacji*) oraz przedruk wspólnego tekstu Agneś Heller i Ferenc Fehéra (*Czy możliwa jest poezja po Holokauście?*). Obok idei Adorna w historii myśli estetycznej odrębne i coraz częściej brane pod uwagę miejsce zajmuje teoria Siegfrieda Kracauera. Zgodnie z jego koncepcją obrazu filmowego tylko dosłowna wizualizacja pozwala „wyzwolić groźę z niewidzialności” i udaremnić ryzyko sakralizacji ludobójstwa wskutek uwznioślenia figury nieprzedstawialnego. Jak pisze Tomasz Majewski, „[Adornowskiej] dialektyce, która chce być «pojęciowym bólem» Kracauer przeciwstawia kondycję materialnych pozostałości i resztek, wspólną ofiarom i ocalałym” (PS, s. 903). Inwencja artystyczna potrafi jednak przekroczyć i tę spekulatywnie w gruncie rzeczy ustanowioną antytezę. W komentowanych przez Jolantę Dąbrowską-Zydroń i Mariannę Michałowską praktykach kontrapamięci Christiana Boltanskiego, zakładających, że cokolwiek uczynimy z przeszłością, pozostanie ona nieosiągalna, nienazwane nigdy z imienia doświadczenie Shoah mimo wszystko powraca – właśnie za sprawą uporczywego eksplorowania przypadków unicestwionych egzystencji oraz ich materialnych śladów...

Sama Zagłada jest milczeniem i nikt z żyjących nie zna jej języka. Choćbyśmy chcieli, nie możemy jej opowiedzieć. Istnieją jednak różne formy pamięci Shoah – faktyczna, która jest zarazem pamięcią przeżycia, i przyswojona pamięć zbiorowa, pieczołowicie (re)konstruowana z pamięci indywidualnych. Jest pamięć nieprzerwanie podtrzymywana i pamięć odzyskiwana po stanie historycznej amnezji. Jest pamięć przepelniona nadmiarem i walcząca z własnym niedostatkiem. Osobista i publiczna, ciągła i fragmentaryczna, niema i estetyzowana, lokalna i przemieszczona, partykularna i uniwersalna, rytualizowana i zinstrumentalizowana, chrześcijańska i żydowska... Jest też brak pamięci i potrzeba jego wypełnienia. Tom *Pamięć Shoah* uczy, że nie ma jednej ścieżki pamiętania i nie ma jednej, „właściwej” formy jej ekspresji. Pokazuje, jak Proteuszowy dyskurs Zagłady uczestniczy w likwidacji myślenia nowoczesnego – lokując się po stronie ruchu różnicy i odrzucając kategorie całościowe. Te same, które wspierając proces totalizacji, umożliwiły niemożliwe.

Pamięć Shoah uzmysławia też, że wraz z upływem czasu obok aporii podstawowej, której biegunami są z jednej strony imperatyw upamiętnienia traumatycznego doświadczenia, a z drugiej – jego niewyobrażalność i nieprzedstawialność, coraz silniej zaznacza się aporia wtórna: odczuwana przez urodzonych później po-

trzeba dowiedzenia się, czym była trauma Shoah i niemożność jej przekazania przez tych, którzy jej doświadczyli. „Paradoks Holokaustu 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” (PS, s. 737) – konkluduje, nawiązując do Primo Leviego, Czapliński. Aporetyczność dyskursu po Shoah w najściślejszy sposób odpowiada paradoksalnej, niepojętej istocie tego wydarzenia, niedającego się w żaden sposób uzgodnić z porządkiem historii i zmuszającego do rewizji jej obrazu. Nieusuwalny rozdział między pragnieniem wyrażenia i zrozumienia Shoah a daremnością dostępnych człowiekowi form, skazujący go na wieczne ponawianie gestu ich wynajdywania, stanowi jednocześnie gwarancję niepokoju, który nigdy nie powinien zostać zastąpiony odczuciem oswojenia traumy i jej zadośćuczynienia. Wskazanie, że wielką rolę w podsycaeniu tego niepokoju odgrywają w równym stopniu kulturowe praktyki pamięci, jak i akty samoświadomości, jest niezaprzeczalną zasługą tomu *Pamięć Shoah*. Zgromadzone w nim teksty pokazują, na czym polega dziedzictwo Shoah: na zobowiązaniu do pozostawienia świadectwa i na potrzebie autorefleksji. Kiedy zdobywamy się na mówienie o Zagładzie, nie możemy nie myśleć o tym, co to znaczy: myśleć i działać tak, aby Auschwitz się nie powtórzył.

Agnieszka KLUBA

Abstract

Agnieszka KLUBA

**The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences
(Warszawa)**

On the Shoah, the Shoah over

Review: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, ed. by Tomasz Majewski, Anna Zeidler-Janiszewska, Oficyna, Łódź 2009. A selection of texts in English has been published in a separate volume as *Memory of Shoah: Cultural Representations and Commemorative Practices* [editors & publishing house: ditto].

The publication is discussed in terms of its being unprecedented in the Polish afterthought on the Holocaust. The unique quality of this editorial project has been determined by its unusual scale, reflected in the number of authors involved and the multiplicity of their standpoints. Viewed in this way, *Memory of Shoah* cannot be approached as merely an academic description of ‘cultural representations and practices of commemoration’ of the Annihilation. It ought rather to be seen as a peculiar attempt at evidencing the variety of forms assumed by the humanistic reflection upon the Shoah – expressed, commented upon, and commenting itself in the innumerable, ever-resumed discourses, narrations, and artistic acts.

Wspólny wysiłek

W lutym 2006 roku otrzymałem w Rzymie od Laury Quercioli Mincer zredagowaną przez nią książkę zatytułowaną *Z miłości do języka. Spotkania z żydowskimi pisarzami*. We wstępie pisała, że to owoc wielu spotkań i fascynacji. Poruszyła mnie forma tej książki-rozmowy z pisarzami żydowskimi, którzy urodzeni poza Italią język włoski z wyboru uczynili medium pozwalającym konstruować żydowską tożsamość¹. Już wtedy Laura Quercioli Mincer pracowała nad doktoratem poświęconym literaturze żydowskiej w Polsce i we Włoszech. W 2008 obroniła doktorat na Uniwersytecie Szczecińskim, a rok później ukazała się książka, która jest przedmiotem naszej uwagi: *Ojczyzny ocalonych. Powojenna literatura żydowska w Polsce i we Włoszech*². Doświadczenia redaktorskie nad wcześniejszą pozycją nie pozostały bez wpływu na charakter książki autorskiej, której zarys wyłania się w ciągłej rozmowie, a niekiedy w sporze z pisarzami współtworzącymi powojenną literaturę w Polsce i we Włoszech. A jedna z bohaterek książki *Z miłości do języka*, Helena Janacek, pojawi się w ostatnim rozdziale dysertacji doktorskiej. Jest to rozmowa cierpliwa, wnikliwa i nieunikająca pytań trudnych, a nawet kłopotliwych. Jej ostatecznym owocem jest intrygująca fotografia już nie tylko literatury, ale i kondycji moralnej obu społeczności. Przyznajmy od razu, wnioski płynące z lektury nie napełniają optymizmem. Nie są bowiem oparte na lekturze dzieł służących „pokrzepieniu serc”, lecz raczej poszukujących prawdy, zarówno o społeczeństwach,

¹ *Per amore della lingua. Incontri con scrittori ebrei*, red. L. Quercioli Mincer, Lithos, Roma 2005.

² L. Quercioli Mincer *Ojczyzny ocalonych. Powojenna literatura żydowska w Polsce i we Włoszech*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2009.

jak i samych pisarzach. Są też wynikiem refleksji nad sposobami odbioru tych trudnych utworów.

Od czasu osławionego powiedzenia Theodora W. Adorno z 1945 roku, że „pisanie poezji po Auschwitz jest barbarzyństwem”, uwaga zarówno twórców, jak i odbiorców kultury ogniskowała się na możliwościach i sposobach przedstawienia Zagłady, a więc na praktycznym zaprzeczeniu twierdzenia frankfurckiego filozofa. Dzieła Tadeusza Borowskiego, Primo Leviego, Imre Kertésza jednoznacznie wskazują na bezpodstawność twierdzenia Adorna. Ich powstanie nie oznacza jednak, że problem nie istnieje. Wiąże się on jednak nie tyle z możliwością przedstawienia Szoa, ile raczej ze sposobami reakcji na to przedstawienie. Innymi słowy, od pewnego czasu obserwujemy przeniesienie punktu ciężkości z twórcy i świadka epoki pogardy na odbiorcę jego dzieła. To właśnie niemożność czy zwyczajna niechęć zmierzenia się ze świadectwem ocalańców zaczyna budzić poważne pytania na temat kondycji moralnej europejskich społeczeństw „po Auschwitz”. Przykładem tej nowej perspektywy jest recepcja książek Jana Tomasza Grossa w Polsce. Podejmują one bowiem tematy niby dobrze znane, ale burzą tak naprawdę nazbyt jednoznaczną ocenę przeszłości, zwłaszcza tej wojennej i tużpowojennej. Książka Laury Quercioli Mincer wpisuje się w ten zespół zagadnień. Nie jest to więc tylko analiza tekstów literackich, choć stanowią główny punkt odniesienia, ale również refleksja nad życiem ich twórców, nad swoistymi strategiami przetrwania jako autorów żydowskich w krajach katolickich. Jest to więc problem możliwości i celowości wpisania w dominujący narodowo-katolicki dyskurs narracji komplementarnej i wcale nieobcej. Wręcz przeciwnie, to właśnie uwzględnienie narracji żydowskiej uwiarygodnia w pewien sposób i stanowi istotną korektę katolickiej samoświadomości społeczeństwa Polski i Włoch. By ten zamiar się powiodł, Quercioli Mincer odwołuje się do najnowszych ustaleń antropologicznych poświęconych mechanizmom pamięci i zapominania oraz mniej czy bardziej udanym strategiom nawiązywania kontaktu z dominującą i poniekąd obowiązującą wykładnią najnowszych dziejów tych dwu krajów. Staje się to możliwe nie tylko dzięki użyciu tekstów literackich, ale również przy uwzględnieniu sposobów ich funkcjonowania w obiegu czytelnictwa.

Autorka jest w pełni świadoma złożoności swego zamysłu i dlatego stwierdza:

Wspólny wysiłek autorów i czytelników tekstów dotyczących Szoa jest więc dwójaki. Należy wypracować nowe narzędzia, służące do stworzenia dyskursu dostępnego dla wszystkich i będącego w stanie przekazać, choćby częściowo, doświadczenie Żła oraz jego okrutne następstwa. Zarówno pisarz, jak i świadek potrzebują odniesienia swojej opowieści do wspólnego świata obrazów i konotacji kulturowych. Jest to niezbędne, żeby zostać zrozumianym oraz aby przywrócić ofiarom poczucie tożsamości. (s. 19)

Z polskich autorów Quercioli Mincer uwzględniła Janinę Bauman, Wilhelma Dichtera, Michała Głowińskiego, Henryka Grynberga, Adolfa Rudnickiego, Juliana Strykowskiego i Bogdana Wojdowskiego. Z młodszych, należących do tzw. drugiego pokolenia, Annę Bikont i Agatę Tuszyńską, by wspomnieć tych najważniej-

Roztrząsania i rozbiory

szych w porządku alfabetycznym. Najwięcej zaś uwagi poświęciła dziełom Georgia Bassaniego, Primo Leviego, Giacomo Limentani, Giorgia Voghery i Alda Zargani. Przedstawiciele drugiego pokolenia żydowskiej literatury we Włoszech to Massimiliano Boni, wspomniana wyżej Helena Janeczek, Clara Sereni i Alessandro Schwed. Pokoleniowe zróżnicowanie nie jest bez znaczenia, gdyż to właśnie powrót problematyki Szoa w drugim pokoleniu stanowi najbardziej wyrazisty sposób rozliczenia się z przeszłością. Również dopiero w drugim pokoleniu problematyka tożsamości uzyskuje właściwy wymiar. Widać to zwłaszcza na przykładzie książki Anny Bikont *My z Jedwabnego i Słowa odnalezionego* Massimiliana Boniego. Zastanawiając się nad możliwymi podobieństwami strategii przezwyciężania ciemnych stron własnej przeszłości Autorka proponuje, jak się wyraża „ryzykowne porównanie”:

Prześladowania i ostracyzm społeczny spotykające w tej części Polski ludzi [chodzi o okolice Jedwabnego], którzy pomagali Żydom podczas wojny, lub tych, którzy teraz starają się ocalić pamięć o nich, mogą włoskiemu czytelnikowi przypominać to, czego muszą doświadczyć w południowych Włoszech ludzie mający odwagę sprzeciwić się mafii. W podobny sposób władze centralne są obojętne, bezwładne lub milcząco współwinnne, a jeszcze wyraźniej bohaterami okazują się ci, którzy się nie poddali. (s. 178)

Jest to perspektywa intrygująca i zasługująca na uwagę, zwłaszcza jeśli przypomnimy bohaterów *Dziedzictwa* Henryka Grynberga. Większość z nich to ludzie „obojętni i podejrzliwi, przestraszeni lub otwarcie wrody. Jeden grozi, że pójdzie po siekiere, inni boją się donosów ze strony współmieszkańców, wielu twierdzi, że za okupacji hitlerowskiej większe niebezpieczeństwo groziło tym, którzy pomagali Żydom, ze strony Polaków niż Niemców” (s. 39).

We Włoszech nie jest lepiej. Świadcstwo Giorgia Bassaniego jest porażające. Nie tylko jego bohaterowie (a może i on sam?) nie potrafią zmierzyć się z przeszłością, ale są postrzegani jako jej kłopotliwe pozostałości. Tak jest w jego *Romanzo di Ferrara (Powieści Ferrary)*, gdzie „mieszczanństwo Ferrary czuje się bezpośrednio zagrożone w obecności Żyda, która sama przez się destabilizuje ich projekt życiowy w republikańskich Włoszech” (s. 58). Podobnie dzieło się i w Polsce Ludowej. Liczne ślady tego „zakłopotania” przynoszą świadectwa żydowskich ocalańców z Polski. Innym, równie bolesnym problemem, jest nie tyle niemożność przekazania doświadczenia Szoa, ile raczej niemożność znalezienia słuchaczy czy wręcz ich manifestowana niechęć do odbioru tych doświadczeń. Jak zauważa Quercioli Mincer, „Bassani zdaje się w sumie drwić z idei nieprzekazywalności obozowego doświadczenia. Istotnie, owa nieprzekazywalność zachodzi, ale sprowadza się do tego, że nie ma nikogo, kto zechciałby posłuchać o cierpieniach ocalałego” (s. 63). Zresztą ślady podobnych obaw znajdujemy również w twórczości Primo Leviego. W powieści opisującej powrót z Auschwitz do Turynu, bohater, zbliżając się do rodzinnego miasta, kreśli stan psychiczny ocalałych:

Czuliśmy się wiekowymi starcami przytłoczonymi rokiem okrutnych wspomnień, pustymi wewnątrz, bezbronnymi. Jakże trudne miesiące, które właśnie minęły, miesiące wło-

Obirek Wspólny wysiłek

częgi na obrzeżach cywilizacji, wydawały nam się teraz okresem rozejmu, przerwą obfitującą w nieograniczone możliwości, opatrnościowym, lecz niepowtarzalnym darem losu.³

Najbardziej zdumiewająca w całej książce jest scena powrotu do domu, w którym nikt nie czeka na powracającego:

Przyjechałem do Turynu dziewiętnastego października po trzydziestu pięciu dniach podróży. Dom stał, wszyscy członkowie rodziny żyli, nikt na mnie nie czekał. Byłem spuchnięty, zarośnięty i obdarty, z trudem mnie rozpoznawano. Odnalazłem przyjaciół pełnych życia, ciepło zastawionego stołu, konkretność codziennej pracy, wyzwalającą radość opowiadania.⁴

Tej opowieści jednak nikt nie chciał słuchać. Właściwie tak jest do dzisiaj.

Choć może się to zmienia. Wprawdzie trudno liczyć na poważne rozliczenie z ciemnymi stronami przeszłości zarówno Włoch (tzw. amnestia Togliattiego z 1946 roku przyczyniła się nie tylko do uwolnienia siedmiu tysięcy faszystów, lecz także uniemożliwiła rozrachunek z prawdziwymi zbrodniarzami i pragnienie sprawiedliwości nie zostało zaspokojone), jak i w Polsce, gdzie „ważniejsze sprawy” – jak budowanie nowego systemu politycznego i umacnianie władzy ludowej – odsunęły w cień problem współpracy Polaków w eksterminacji Żydów. Tymczasem z dość nieoczekiwanej strony pojawił się sojusznik trudnej pamięci. Zarówno we Włoszech, jak i w Polsce zaistniała moda na tematy żydowskie. Być może to właśnie rozbudzone przez literaturę i popkulturę zjawisko okaże się bodźcem wyzwalającym debatę. Jest to perspektywa w pewnym sensie neutralna, a w każdym razie niezagrażająca dominującej w Polsce i we Włoszech narracji. Jednak samo zjawisko, zdaniem autorki, różnie się objawia w obu krajach:

W Polsce odkrywanie przeszłości żydowskiej i pewna popularność tej tematyki [...] jest ściśle związana z odkrywaniem i przewartościowaniem polskiej przeszłości. W przypadku Włoch można natomiast przypuszczać, że ta sama moda łączy się nie tyle z refleksją o narodowej przeszłości, ile z ucieczką od niej, z potrzebą odgraniczenia się, z poszukiwaniem w niej elementów egzotycznych i mistycznych, tak samo jak z potrzebą wyznaczenia kręgu, który byłby w stanie połączyć różne tożsamości kulturowe i narodowe Europy. (s. 114)

Prawdę mówiąc, nie jestem pewien tej różnicy. Czyż w zainteresowaniu młodych Polaków kulturą żydowską nie skrywa się również tęsknota za różnorodnością, tym ciekawszą, że głęboko zakorzenioną w polskiej tradycji? Poza tym dominująca, narodowo-katolicka narracja o polskiej przeszłości wyraźnie zaczyna przeżywać kryzys i przeradzać się w karykaturalne, szowinistyczne i nacjonalistyczne formy, które budzą coraz większe zniecierpliwienie w coraz szerszych kręgach

³ P. Levi *Rozejm*, przeł. K. Żaboklicki, WL, Kraków 2009, s. 307.

⁴ Tamże, s. 308.

Roztrząsania i rozbiory

polskiego społeczeństwa. Kultura żydowska ze swoją różnorodnością i spontanicznością wydaje się atrakcyjną alternatywą.

Bardzo ciekawym, choć nie wolnym od uproszczeń, a nawet stereotypów jest rozdział poświęcony problematyce homoseksualizmu i trudności z tożsamością żydowską u dwóch pisarzy: Juliana Strykowskiego i Giorgia Bassaniego. Quercioli Mincer odnosi się głównie do ustaleń Hansa Mayera z jego fundamentalnej pracy *Odmieńcy*, poświęconej obecności zarówno Żydów, jak i homoseksualistów w literaturze Zachodu⁵ i do ważnej książki Georga L. Mosse'a, *Nacjonalizm i seksualność*, który wskazał na związki postaw wobec homoseksualistów i Żydów już w XIX wieku⁶. Ciekawe są też odwołania do Daniela Boyarina⁷. Niemniej jednak zabrakło w tym kontekście klasycznej pozycji Otto Weininger, *Płeć i charakter*, która w dużym stopniu określiła stosunek zarówno do homoseksualizmu, jak i nienawiści do siebie w judaizmie⁸. W każdym razie lepsze poznanie początków syjonizmu oraz pisanych w języku polskim, hebrajskim i jidysz powieści syjonistycznych, zbyt mało jednak znanych, wskazuje na istnienie również ideału mocnego i wysportowanego mężczyzny, któremu nie sposób przypisać zniewieściałych cech. To samo dotyczy zresztą samego języka jidysz nazywanego *mameloszn*, wszak również język niemiecki nazywany jest *Mutterschprache*, a hebrajski *sfat em*, a nikomu nie przychodzi do głowy, jak autorce omawianej książki, by na tej podstawie przypisywać tym językom kwintesencję żeńskości. Tymczasem sprowadzenie do samej nazwy języka prezentowanych przez niego cech jest zwykłym powieleniem stereotypu, niemającego żadnego związku z rzeczywistością:

Już sama nazwa pokazuje związek tego języka z brakiem władzy, z marginalnością, z kobiecym doświadczeniem, co odzwierciedla jego rzeczywiste dzieje, a nie tylko symbolikę. Jednocześnie nowohebrajski – język syjonizmu, nośnik schematów kulturowych nieżydowskiego świata (siła i zdrowie, heroizm, muskularność, etos wojskowy) – jest jednoznacznie utożsamiany z męskością. (s. 157)

Sprzeciw, jaki mogą budzić niektóre stwierdzenia Laury Quercioli Mincer, na przykład dopatrywanie się satysfakcji u niektórych krytyków dzieła Strykowskiego w tym, że rozkład świata chasydzkiego dokonał się przed Szoa (por. s. 139) czy stwierdzenie, że włoscy Żydzi mieli szczególny wkład w świecką kulturę Izraela (s. 128-129), a także potrzeba dalszych badań i weryfikacji niektórych nazbyt uproszczonych tez żadną miarą nie przekreśla jednak jej oryginalnego

⁵ H. Mayer *Odmieńcy*, przeł. A. Kryczyńska, Muza, Warszawa 2005.

⁶ G.L. Mosse *Nationalism and Sexuality. Middle-Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe*, H. fertig, New York 1985.

⁷ D. Boyarin *Unheroic Conduct. The Rise of Heterosexuality and the Invention of the Jewish Man*, University of California Press, Berkeley 1997.

⁸ O. Weininger *Płeć i charakter*, przeł. O. Ortwin, wstęp G. Kunigiel, posł. J. Prokopiuk, Sagittarius, Warszawa 1994.

Obirek Wspólny wysiłek

i nowatorskiego przedsięwzięcia. *Ojczyzny ocalonych*, zarówno we Włoszech, jak i w Polsce zyskały bowiem wyraziste rysy, których poznanie wzbogaca naszą wiedzę o powojennych dziejach tych krajów. Zamyśl uwypuklenia „wartości politycznej” prezentowanych autorów uznać należy za udany. W samej rzeczy poznanie literatury żydowskiej pokazuje „zdolność ich autorów do współuczestnictwa w życiu publicznym, jako obywateli własnych krajów i jako Żydów. Inność, jak potwierdzają te teksty, może się okazać drogocenna i może być wykorzystana jako prawdziwe źródło bogactwa” (s. 206). Przedsięwzięciem zmierzającym w tym kierunku mogłoby być chociażby tłumaczenie pisarzy polskich na język włoski, a włoskich na polski.

Uwzględnienie tej perspektywy badawczej, jaką reprezentuje autorka, może wywołać istotną korektę postrzegania samych siebie przez oba narody. W obu przypadkach mamy bowiem do czynienia z krajami katolickimi, które swoich żydowskich sąsiadów dość skutecznie wyparły z własnej pamięci kulturowej. Jednym z powodów takiego procesu było nieczyste sumienie: „Włochy i Polska, kraje arcykatolickie, paradoksalnie znalazły się po wojnie w sytuacji podobnej pod wieloma względami. Oba zostały splamione w XX wieku ciężkimi winami wobec Żydów” (s. 209). Czy zadania przypisane literaturze żydowskiej nie są zbyt wygórowane? Nawet jeśli tak jest, to chętnie się pod nimi podpisuje:

Spoczywa na niej zadanie zastąpienia – stworzenia, odnalezienia – związków przyjaźni i czułości, czasem niemożliwych poza przestrzenią literatury. Przypada jej wreszcie zadanie udzielenia odpowiedzi na żądanie jasności i szczerości, stawiane przez młode pokolenia w ich lekturach dotyczących tego, co przeszłe, żądanie, któremu często trudno wyjść naprzeciw w debacie publicznej obu naszych krajów. (s. 210)

Nawet jeśli zarówno twórcy, jak i odbiorcy we Włoszech i w Polsce mają inne problemy i stoją przed odmiennymi wyzwaniem, to być może pokazanie tych odmienności jest największym osiągnięciem *Ojczyzn ocalonych*.

Stanisław OBIREK

Roztrząsania i rozbiory

Abstract

Stanisław OBIREK
University of Łódź

A Shared Effort

Review: Laura Quercioli-Mincer, *Ojczyzna ocalonych. Powojenna literatura żydowska w Polsce i we Włoszech* [The Homeland of the Survivors. Jewish Post-war Literature in Poland and Italy], Wydawnictwo UMCS, Lublin 2009

Did the Holocaust survivors find a homeland for themselves in Italy and Poland after 1945? This question is hard to answer unequivocally; yet, searching for a reply is already a sort of reply. As the institutions being responsible *ex officio*, as it were, for providing a sense of security have not expressed an interest, the task was taken over by writers. Laura Quercioli-Mincer has succeeded in fishing out certain especially interesting items.

Ciało w obozie

Literatura obozowa, podobnie jak samo doświadczenie „universum koncentracyjnego” należą do tych obszarów problemowych, które w ciągu ostatnich dwóch dekad doczekały się nowych, inspirujących ujęć (by wymienić książki Giorgio Agambena i Sarah Kofman, a w polskiej humanistyce publikacje Sławomira Buryły, Bartłomieja Krupy, Arkadiusza Morawca¹), ukazujących ten rodzaj piśmiennictwa w zupełnie nowej (antropologicznej) perspektywie. Badacze widzą w niej świadectwo „zdarzenia przekształcającego” formację nowoczesności w kulturze europejskiej, boleśnie weryfikującego obraz, jaki Europejczycy stworzyli o sobie samych.

W polskiej tradycji literatura obozowa (między innymi za sprawą PRL-owskiej „polityki historycznej”, utrwalanej przez egzegezę szkolną) stała się niezwykle istotnym składnikiem narodowej tożsamości i zajmuje ustalone miejsce w kanonie polskiej literatury XX wieku. Ta ustabilizowana pozycja stworzyła jednak złudne poczucie intelektualnego oswojenia wielkiego „wywrotowego” potencjału świadectw obozowych, który jest tak bardzo widoczny z perspektywy ponadnarodowej, w optyce, jaką zarysowują eseje Theodora W. Adorno, Giorgio Agambena, Jean-Luc Nancy’ego. Książka Bożeny Karwowskiej *Ciało, seksualność, obozy zagłady*² w pewnym sensie realizuje projekt odzyskiwania literatury obozowej poprzez wpisywanie jej

¹ Por. S. Buryła *Prawda mitu i literatury. O pisarstwie Tadeusza Borowskiego i Leopolda Buczkowskiego*, Universitas, Kraków 2003; B. Krupa *Wspomnienia obozowe jako specyficzna odmiana pisarstwa historycznego*, Universitas, Kraków 2006; A. Morawiec *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt, temat, metafora*, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej, Łódź 2009.

² B. Karwowska *Ciało, seksualność, obozy zagłady*, Universitas, Kraków 2009.

Roztrząsania i rozbiory

w ramy współczesnej humanistyki. Niezwykle silnie i celnie uderza ona w koncepcję narodowego kanonu, a to ze względu na użyte przez autorkę instrumentarium feministyczne/genderowe, manifestujące się zarówno w doborze (głównie kobiecych) autobiografii obozowych, jak i w decyzjach metodologicznych, w siatce pojęć i procedur interpretacyjnych przez nią zastosowanych.

Rozprawa Karwowskiej pozwala się usytuować w ramach problematyki żywo dyskutowanej w kręgu różnych dyscyplin, jaką ustanowiły badania nad kobiecym doświadczeniem wojny, które było zazwyczaj marginalizowane lub podporządkowane ujęciom pozornie neutralnym czy uniwersalnym, a w istocie męskim, „maskulinistycznym”. Badania takie prowadzi zarówno socjologowie, np. Nechama Tec, jak i historyczki literatury (Inga Iwasiów, Marianne Heinemann, Rachel F. Brenner i in.)³. Książka Bożeny Karwowskiej, choć pionierska, zagospodarowująca nieopisaną dotychczas część piśmiennictwa, nie jest monograficznym opracowaniem poświęconym kobiecym autobiografiom obozowym. Badaczka obmyśliła koncepcję swojej pracy, koncentrując swoje interpretacje wokół kilku wybranych kategorii (ciało, seksualność, gender, marginesy kultury), dzięki czemu rozprawa składa się z „punktowych” przybliżeń, zróżnicowanych pod względem sposobu problematyzacji. W kolejnych rozdziałach autorka interpretuje zarówno wybrane książki wspomnieniowe i *quasi*-autobiograficzne kobiecych autorek (*Dymy nad Birkenau* Seweryny Szmaglewskiej, *Przejście przez Morze Czerwone* Zofii Romanowiczowej, *Pasażerka* Zofii Posmysz), jak i pisarzy-mężczyzn (Stanisława Grzesiuka i Tadeusza Borowskiego); zajmuje się zagadnieniem prostytutki w kacetach i sposobami wartościowania tego zjawiska w relacjach obozowych, metaforą tańca jako „obrazem węzłowym” obozowych narracji i wreszcie – wizerunkiem kobiet niemieckich w polskiej literaturze powojennej. Jeden z najciekawszych rozdziałów został poświęcony „kulturze końca wojny” i jednemu z najbardziej stabuizowanych zjawisk w kulturze, jakim były gwałty, gwałty zbiorowe, dokonywane głównie przez żołnierzy sowieckich (choć, jak wynika z innych znanych mi autobiografii obozowych, również żołnierzy francuskich czy polskich).

Najbardziej interesujące i metodologicznie przekonujące wydają się rozdziały, poświęcone kobiecej prozie obozowej. Tam właśnie najpełniej powiódł się zamysł przeformułowania kanonu kulturowego i literackiego poprzez uchwycenie istotnych wyznaczników genderowych narracji obozowych. Wybór „ciała” jako kluczowej kategorii okazał się ze wszech miar badawczo użyteczny i produktywny; potraktowany jako obszar kontrapunktowy wobec sfery „duchowości”, „intelektu”, stojącej w centrum patriarchalnej kultury i mającej konotację męską, ciało/cielesność posłużyło jako klucz do „niewidocznego” w tradycyjnych ujęciach, kobiecego wymiaru życia w obozie i literackich świadectw tym związanych. Na po-

³ Zob. m.in. M. Heinemann *Gender and Destiny. Women Writers and the Holocaust*, Greenwood Press, New York 1996; R.F. Brenner *Writing as Resistance. Four Women Confronting the Holocaust: Edith Stein, Simone Weil, Anne Frank, Etty Hillesum*, Pennsylvania State University Press, University Park 1997.

dobnej zasadzie autorka zajmuje się wspomnieniami Stanisława Grzesiuka, które interesują ją jako tekst subkulturowy, jako „przekaz pochodzący [...] spoza systemu wartości elity kulturalnej [...], reprezentujący kulturową marginalność” (s. 17). Właśnie owo spojrzenie z obrzeży kultury – zdaje się twierdzić autorka – pozwala uporać się z „kryzysem językowej reprezentacji”, który ubezwłasnowolnił poznawczo i artystycznie tradycyjną kulturę wysoką, wraz z całą spuścizną klasycznych i awangardowych poetyk, gatunków, wzorców narracyjnych.

Karwowska odsłania wieloaspektowość opisywanego w autobiografiach doświadczenia cielesności w obozie koncentracyjnym, ujmując je w myśl teorii feministycznych, jako „obszar, w którym łączą się i przecinają biologiczne, płciowe, społeczne, lingwistyczne, rytualne losy człowieka” (s. 55). Podstawowym wymiarem owego przeżycia była „kradzież ciała”, dokonująca się poprzez deformację, zacierająca atrybuty genderowej identyfikacji (dla kobiet traumatycznym doznaniem inicjacji obozowej było np. obcięcie włosów). Temu destrukcyjnemu wywłaszczeniu z prywatności i ciała towarzyszyło jednak paradoksalne odczucie, iż to ciało konstituowało jedyną sferę wolności w przestrzeni całkowitego zniewolenia (tę funkcję spełniał taniec, opisywany przez Karwowską jako jedna z „praktyk ocalałych”).

Całej rozprawie polsko-kanadyjskiej badaczki patronuje filozofia Giorgio Agambena, dla którego ciało wyznaczało graniczną wartość człowieczeństwa, symbolizowaną przez postać muzułmana. Muzułman, który jest „chodzącym ciałem”, „umarłym za życia”, zamieszkuje sferę między życiem i śmiercią, uchylając granice pomiędzy wnętrzem i zewnątrzem egzystencji i języka. Liczne odwołania do książki Agambena *Co zostaje z Auschwitz?* dostarczają argumentów na rzecz wyjątkowości ciała jako kategorii opisującej „zawiloci ontologiczne” doświadczenia obozowego.

Niezmiernie ciekawa książka Bożeny Karwowskiej projektuje lekturę żywą, aktywną, rozwijającą się w wielu wymiarach, również w porządku zaznaczania punktów spornych czy kontrowersyjnych wobec zaprezentowanych przez autorkę tez. Niekoniecznie w znaczeniu ujawniania słabości czy mniej przekonujących fragmentów książki (wątpliwości budzi np. posłużenie się w tytule formułą „obozy zagłady”, podczas gdy podstawą analiz są wspomnienia więźniów obozów koncentracyjnych), ile raczej poprzez przywoływanie kontekstów kulturowych, które mogłyby w nieco inny sposób oświetlić rozpoznania autorki. Uderza na przykład brak istotnych rozróżnień w odniesieniu do kobiecych relacji obozowych, zwłaszcza tych, które dotyczą odmienności losu polskiego i żydowskiego. „Kobiecość” jako kategoria uniwersalizująca, zacierająca odrębności etniczne, rasowe, klasowe była przecież zasadniczym przedmiotem krytyki ze strony feministek „trzeciej fali”, na których koncepcję „podmiotu korporalnego” autorka rozprawy nieustannie się powołuje. Zaznaczenie owej „małej różnicy” byłoby istotne dla interpretacji wzmiankowanych przez Karwowską książek autobiograficznych Haliny Birenbaum czy Krystyny Żywulskiej (w przypadku tej ostatniej mamy przecież do czynienia z „kryptograficzną” tożsamością więźniarki ukrywającej żydowską tożsamość).

Roztrząsania i rozbiory

Przywołanie tych aspektów byłoby interesujące również dlatego, iż badaczki literatury Holokaustu (zajmujące się głównie autobiografiami żydowskich pisarek, ale nie tylko) jak Joan Ringelheim czy S. Lillian Kremer wypracowały rozległą metodologię i patronowały wielu publikacjom, które stanowią znaczącą pozycję w poświęconej kobiecym doświadczeniom wojny literaturze przedmiotu⁴. Warte przywołania wydają mi się zwłaszcza artykuły Myrny Goldenberg⁵, zajmującej się zagadnieniem podmiotowości w obozie, badaczki, która zdobyła sobie status klasyka w badaniach nad genderowym doświadczeniem wojny.

Trop interpretacyjny ciała, cielesności, stanowiący podstawę metodologiczną książki Karwowskiej przywołuje rozliczne asocjacje, koncepty, idee, zwłaszcza z kręgu myśli feministycznej, które mogłyby zostać (hipotetycznie) wykorzystane w tak zaprojektowanej pracy. Zdaję sobie sprawę, że moja erudycja w tym zakresie jest nieco inaczej ukierunkowana niż w przypadku autorki książki, ale zastanawiam się, czy nie można by szerzej powiązać Butlerowskiej koncepcji tożsamości genderowej jako inskrypcji, nadpisywanej na powierzchni ciała przez porządki społeczne z „tatuazem” jako „sygnaturą obozowej tożsamości”, tak istotnym w wielu kobiecych autobiografiach (np. dla Seweryny Szmaglewskiej staje się on czymś w rodzaju fetysza narracyjnego). Trop cielesności przywodzi również na myśl koncepcję kobiecej autobiografii Sidonie Smith i Leigh Gilmore jako zasadniczo odmiennej od pozornie neutralnej, a w istocie męskocentrycznej tradycji gatunku; szczególnie istotna wydaje się rozwijana przez Smith idea „śladu cielesnego” (krwi na prześcieradle) jako kobiecej protonarracji, ustanawiającej pozajęzykowe, pozatekstowe źródło kobiecej intymistyki⁶.

Z kolei odkrywczy, ciekawie skomponowany i rozwinięty rozdział o obrazie kobiet niemieckich (w istocie nazistek – ale to stereotypowe uogólnienie jest znaczące) w polskiej literaturze powojennej można by uzupełnić o komparatystyczną dygresję, wiodącą w stronę interdyscyplinarnych projektów realizowanych w humanistyce niemieckiej. Wiele napisano tam na temat „polityki reprezentacji”, służącej przedstawianiu strażniczek z obozów koncentracyjnych w prasie i literaturze powojennej. Podstawą tej polityki była tendencja do demonizacji i patologizacji nazistowskich kobiet poprzez odwołanie do fantazmatu „blond bestii”, „kobiecy-monstrum”⁷. Owe tendencje przedstawieniowe były formą ekskluzji, wykluczenia postaci strażniczek (takich, jak Lisa z *Pasażerki* Posmysz/Munka) poza grani-

⁴ Pisałam o tym w artykule „Niewidoczne świadectwa”. *Perspektywa feministyczna w badaniach nad literaturą Holokaustu*, „Teksty Drugie” 2009 nr 4.

⁵ Por. M. Goldenberg *Food Talk. Gendered Responses to Hunger in the Concentration Camp*, w: *Experience and Expression. Women, the Nazis and the Holocaust*, ed. E.R. Baer, M. Goldenberg, Wayne State University Press, Detroit 2003.

⁶ S. Smith *Subjectivity, Identity, and the Body. Women's Autobiographical Practices in the Twentieth Century*, Indiana University Press, Bloomington 1993.

⁷ Zob. m.in. K. Kempisch *Taeterinnen. Frauen im Nationalsozialismus*, Köln 2008.

Ubertowska Ciało w obozie

ce „normalnego społeczeństwa”, co można interpretować jako gest symbolicznego uwolnienia od moralnej odpowiedzialności „biernych” sympatyków nazizmu. Dla Niemców jest to zresztą podstawowy fantazmat postmemorialny, o czym świadczy rezonans, z jakim spotkała się powieść *Lektor* Bernharda Schlinka (treścią tego fantazmatu jest pytanie: „jak można kochać matkę-zbrodniarkę, kochankę-zbrodniarkę?”). Zresztą film *Pasażerka* Munka jest doskonale znany i ceniony w Niemczech, a postać Lisy (w interpretacji Aleksandry Śląskiej) stała się jedną z „ikonicznych” przedstawień kobiet nazistowskich w kinematografii światowej (o czym świadczą choćby wypowiedzi Stanleya Kubricka, uznającej film Munka za arcydzieło). Piszę o tym dlatego, by zaznaczyć, że analizowane przez Karwowską dzieła literackie i filmowe mają również swój wymiar ponadnarodowy, funkcjonują poza kontekstem polskiej historii literatury, co nieco modyfikuje ich odczytanie.

Ilość przypisów, glos, inspiracji, do których snucia skłania lektura książki Bożeny Karwowskiej, świadczy o tym, że temat przez nią podjęty jest niezmiernie istotny i że domaga się on kontynuacji. Zainteresowanie, jakim cieszy się proza obozowa (i jej aspekty genderowe) nie tylko wśród samodzielnych badaczy, lecz także studentów i doktorantów pokazuje, iż rozprawa Karwowskiej zaznacza początek ważnych poszukiwań w polskiej humanistyce.

Aleksandra UBERTOWSKA

Abstract

Aleksandra UBERTOWSKA
University of Gdańsk

The Body in a Camp

Review: Bożena Karwowska, *Ciało, seksualność, obozy zagłady* [‘Body, Sexuality, Extermination Camps’], Universitas, Kraków 2009.

The review emphasises a modern character of this treatise, claiming it to be an attempt to ‘regain’ concentration-camp literature by making it part of international humanities of our time (feminism, gender studies, G. Agamben’s philosophy). The chapters on female camp prose – i.e. works by S. Szmaglewska, Z. Romanowiczowa, Z. Posmysz – have been deemed most valuable, along with S. Grzesiuk’s article on camp testimonies proving of value because of the author’s ‘margins of culture’ perspective. The reviewer notes the research-wise fertile concept whereby the whole treatise is centred around the motif of ‘body’, approached as a counterpoint area against the sphere of ‘intellect’ and ‘spirituality’, co-forming the centre of a patriarchal culture.

Obecność śladów

Na książkę *Ślady obecności*¹ składa się 17 artykułów, ujętych w dwóch częściach: *Sny egzotyczne* oraz *Tragarze pamięci*. W słowie wstępnym redaktorzy tomu, Sławomir Buryła i Alina Molisak, informują, że jest on odpowiedzią na zaproszenie wystosowane do badaczy problematyki żydowskiej w XX-wiecznej literaturze polskiej. Zasadniczym celem projektodawców było przyjrzenie się pisarzom oraz zjawiskom stanowiącym dotąd margines badań historycznoliterackich – przemilczanym, niedocenionym, wymagającym pogłębionej lektury, także nieodkrytym.

Problematyka żydowska w polskojęzycznej literaturze XX, a i XXI wieku, nie ogranicza się oczywiście do kwestii Zagłady (której poświęcono już znaczną liczbę opracowań). Manifestuje się ona także – między innymi – w literaturze polsko-żydowskiej sprzed roku 1939. W tym obszarze badań (słabiej poznanym) pozostaje jeszcze sporo do zrobienia, niezależnie od faktu, że nasze literaturoznawstwo dysponuje już pewnymi osiągnięciami, zarówno w zakresie odpominania przedwojennego piśmiennictwa polsko-żydowskiego, jak też problematyzowania skomplikowanej relacji zamkniętej w formule „polsko-żydowska”. Z jednej strony podkreśla się na przykład wielojęzyczny charakter literatury żydowskiej tworzonej po hebrajsku, w jidysz, w języku nieżydowskim, którym może być polszczyzna, z drugiej – stwarza się przesłanki do rozważań, czy chociażby Schulz jest pisarzem polskim czy polsko-żydowskim (a może żydowsko-polskim lub żydowskim). Autorzy tomu nie problematyzują w sposób otwarty dyskutowanej już od ponad stu lat kwestii granic literatury polsko-żydowskiej – tego, którzy pisarze są twórcami polsko-żydowskimi. Są nimi zapewne Szymel i Szlengel. Ale co z Rudnickim, Stryj-

¹ *Ślady obecności*, red. S. Buryła, A. Molisak, Universitas, Kraków 2010. Cytaty lokalizuję w tekście.

kowskim, Watem, co z Baczyńskim, Herlingiem-Grudzińskim, Lemem? Wciąż można się spierać, które kryterium (kryteria) należy uznać za wiążące (i w jakiej konfiguracji): język, tematykę (doświadczenie żydowskie), pochodzenie pisarza, jego wyznanie, deklarację tożsamości, stopień asymilacji... Jakby mało było komplikacji, w rozważaniach trzeba też uwzględnić powojenną literaturę polsko-izraelską, a nawet szerzej: polskojęzyczną literaturę tworzoną przez Żydów w innych krajach niż Polska i Izrael. Utrudnieniem w poznawaniu literatury polsko-żydowskiej jest ponadto, sygnalizowany przez Buryłę i Molisak, brak przekładów prac zagranicznych oraz niedostateczna u nas znajomość powstającej na ziemiach polskich literatury w językach jidysz i hebrajskim. Znamienna w tym kontekście, bo poniekąd wciąż aktualna, jest uwaga Miłosza poczyniona w *Rodzinnej Europie*: „O tym wszystkim tutaj, w mieście [tj. Wilnie], gdzie się te książki dla międzynarodowych rynków drukowały, nie wiedzieliśmy dosłownie nic. Niektóre z nich dane mi było poznać po bardzo wielu latach, kiedy kupowałem je w New Yorku, czyli należało nauczyć się angielskiego, żeby dotknąć spraw bliskich na odległość ręki”². Zdarza się też, jak w przypadku Idy Fink, że dla dostrzeżenia (i docenienia) dzieł stworzonych w języku polskim potrzebne jest uznanie ze strony zagranicy.

W omawianym tomie nie znajdziemy (redaktorzy niepotrzebnie się usprawiedliwiają) rozważań dotyczących Fink czy Amiel – pisarek już znanych i uznanych. Nie ma też w nim, postulowanych przez Buryłę i Molisak, rozważań lokujących twórczość Baczyńskiego, Buczkowskiego, Filipowicza i Różewicza w kontekście literatury Zagłady. Redaktorzy proponują wydobicie z ich dorobku ukrytego zapisu żydowskiego losu w „czasach pogardy”³. Oczywiście, jest jeszcze niemało do zrobienia nie tylko w zakresie poznawania literatury polsko-żydowskiej⁴, lecz i piarstwa podejmującego temat Szoa. Pora jednak wskazać, jakie to ślady odkrywają

² C. Miłosz *Rodzinną Europą*, Instytut Literacki, Paryż 1959, s. 84. Wypowiedź tę przywołuje M. Adamczyk-Garbowska w książce *Odcienie tożsamości. Literatura żydowska jako zjawisko wielojęzyczne*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004, s. 73-74.

³ Kwestia obecności Zagłady w piarstwie Baczyńskiego, Buczkowskiego i Różewicza była jednak podejmowana – zob. np. J. Święch *Baczyński i Holocaust*, w: *Krzysztof Kamil Baczyński. Twórczość – legenda – recepcja*, red. J. Detko, Kieleckie Towarzystwo Naukowe, Instytut Filologii Polskiej Akademii Świętokrzyskiej, Kielce 2002; D. Skrabek *Leopold Buczkowski: traumatyczna tkanka prozy*, „Teksty Drugie” 2007 nr 5; A. Ubortowska *Przepisywanie Zagłady. Shoah w późnych poematach Tadeusza Różewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2004 z. 2. Faktycznie tylko w Filipowiczu nie dostrzeżono pisarza Zagłady, tj. nie opisano tego aspektu jego twórczości (w każdym razie nie znam żadnej szerszej wypowiedzi na ten temat); nb. w 2007 r. ukazał się pośmiertny zbiór jego prozy *Cienie*, poświęcony tematyce żydowskiej (w tym holokaustowej).

⁴ I to niezależnie od twierdzenia, że wartość „żydowskiego piarstwa polskojęzycznego” jako fenomenu kulturowego jest wyższa niż wartość estetyczna tworzących je tekstów (W. Panas *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Dabar, Lublin 1996, s. 50).

Roztrząsania i rozbiory

autorzy tomu, jakimi śladami, sygnującymi tyleż obecność, co nieobecność kulturowej obecności Żydów w Polsce, podążają...

Większość badaczy, zgodnie z założeniem publikacji, porusza się ścieżkami mało uczęszczanymi. Dotyczy to zwłaszcza tekstów zebranych w pierwszej części tomu, traktujących zasadniczo o przedwojennej literaturze polsko-żydowskiej. Ich bohaterami są: Maurycy Szymel, Anda Eker, Marian Hemar, Urke Nachalnik, Sara Nomberg-Przytyk, Jakub Appenzlak, Leo Belmont. Szczególną uwagę przykuwa tutaj, poświęcona Szymłowi, ofierze Szosa, wypowiedź Eugenii Prokop-Janiec, stanowiąca równocześnie próbę odpowiedzi na pytanie o „nieurzeczywistnione dzieje” literatury polsko-żydowskiej, jej niezrealizowane perspektywy, które zniweczyła Zagłada. Badaczka oczywiście nie wróży, lecz rekonstruuje: rozpatruje ostatnią fazę pisarstwa Szymła⁵ na tle literatury drugiej połowy lat 30. Do najważniejszych ówczesnych tendencji autorka zalicza: zwrot ku prozie, zaangażowanie we współczesność (w tym polityczne), wykraczanie poza tematykę żydowską, rozwój literatury dla dzieci i tworzonej przez dzieci. W ostatnich miesiącach przed wybuchem wojny widoczne są ponadto: konsolidacja środowiska literackiego, manifestowanie solidarności pisarzy funkcjonujących w obiegach polskim i polsko-żydowskim oraz „przepuszczalność granic” między tymi obiegami. Prokop-Janiec wskazuje też na uwyrażniające się w połowie lat 30. modele literatury zaangażowanej i autonomicznej (Szymłowi bliższy był pierwszy z nich).

Zwornikiem pozostałych artykułów z bloku *Sny egzotyczne* jest, wyrażana w zapisach polskojęzycznych, nurtująca przedstawicieli zróżnicowanego ideowo, wcale liczego środowiska twórców polsko-żydowskich kwestia tożsamości, skomplikowanych relacji między polskością a żydowskością. W przypadku Eker, o której pisze Maria Antosik-Piela, trudno jednak mówić o dylematach. Ta przedwcześnie zmarła autorka utworów dla dzieci, a nade wszystko poetka, pokrewna skamandrytom i Jasnorzewskiej, „miała wszelkie predyspozycje do tego, by zostać żydowską poetką narodową” (s. 35-36). Istotnym tematem jej twórczości jest *Erec Israel*, natomiast zasadniczą bolączką, doskwierającą także wielu innym syjonistycznie nastrojonym twórcom, nieznamość języka hebrajskiego. Orędownikiem syjonizmu był także, za życia znany i ceniony w środowisku pisarzy polsko-żydowskich, Appenzlak. Toteż, jak wskazuje Alina Molisak, pomimo przywiązania do polszczyzny, czego wyrazem był poemat *Mowa polska*, oraz doceniania walorów kultury polskiej (a zwłaszcza idei bliskich syjonizmowi, jak romantyczny bunt, dążenie do wolności, tęsknota za ojczyzną), odnosił się on z niechęcią do projektów asymilacyjnych (znamieniem tego jest opublikowana po polsku w 1933 roku powieść tendencyjna „o kłęsce projektu akulturacji” pt. *Piętra*). Na antypodach postawy obojga pisarzy sytuuje się Belmont jako zdecydowany przeciwnik syjonistów i zwolennik ograniczonej asymilacji, uwzględniającej potrzebę zachowania świadomości własnych korzeni. O ide-

⁵ O Szymłowi pisała wcześniej J. Lisek, m.in. w artykule *Obraz narodu żydowskiego w poezji Maurycyego Szymła*, w: *Żydzi w literaturze*, red. A. Szawerna-Dyrzka, M. Tramer, Gnome, Katowice 2003.

owej postawie pisarza oraz kwestii poprawy sytuacji polskich Żydów, wyrażanej na łamach tworzonego i redagowanego przezeń w języku polskim „Wolnego Słowa” (1907-1913), pisze Zuzanna Kołodziejska. Badaczka wskazuje, że Belmont postulował laicyzację Żydów, a także ich równouprawnienie jako obywateli przyszłego kraju, wszelako pod warunkiem przymusu nauki języka polskiego, ponadto uczulał obie strony, tj. Żydów i Polaków, na konieczność poznawania i szanowania siebie nawzajem. Inna z kolei postawa, bezwarunkowej asymilacji (jeśli nie zgoła wykozerzenia), znajduje wyraz w autobiograficznych zapisach Nachalnika, złodzieja (*Życiorys własny przestępcy* 1933; *Żywe grobowce* 1934) oraz komunistki Nomberg-Przytyk (*Więzienie było moim domem* 1964). Laura Quercioli Mincer w artykule *Szlaki asymilacji*⁶ przekonuje, że obok więziennego doświadczenia tym, co zbliża oboje autorów, jest „pragnienie znalezienia w miejscach odosobnienia wielonarodowości i ponadnarodowej społeczności, «rodziny», w której żydowska odmienność zatrze się na tyle, że nawet nie będzie warto o niej wspominać” (s. 72). Badaczka stawia tezę, jak sama stwierdza, dość ryzykowną (z czym wypada się zgodzić), wedle której w Polsce międzywojennej antysemityzm obcy był tylko dwóm środowiskom: komunistycznemu i przestępczemu.

O innej odmianie asymilacji, polegającej na wrastaniu w polskość, zatem wtórnie zakorzeniającej, traktuje artykuł Józefa Wróbla dotyczący Hemara. Pożegnaniem z tożsamościowymi dylematami był dla tego poety tom *Koń trojański* z 1936 roku. Od tego momentu jego wrastanie w polskość manifestuje się w sposób charakterystyczny dla patriotycznej edukacji Polaka: poprzez narodowowyzwoleńczy, żołnierski etos, religię i literaturę. Badacz zadaje przy tym istotne pytanie: dlaczego w twórczości poety nie znalazła wyrazu Zagłada, dlaczego nawet słowem nie wspomina on o zamordowanej przez nazistów matce? Wróbel znajduje odpowiedź nie w sferze psychologii, lecz w „typie artystycznym”: Hemar – stwierdza – „był poetą sceny i dialogu, emocji zbiorowych, nie był natomiast poetą głębokiego intymnego wyznania” (s. 69). Przyznam, że wyjaśnienie psychologiczne – na przykład hipoteza, że źródłem milczenia jest dwojaki wyparcie, zarówno bólu, jak i żydowskości (tj., *sit venia verbo*, zaprzaństwo) – uznałbym za nie mniej przekonujące.

Pozostałe teksty zbioru, zawarte w części *Tragarze pamięci*, dotyczą utrwalonej w słowie Zagłady oraz pamięci o niej. Bohaterem większości szkiców są pojedynczy pisarze, przede wszystkim Żydzi: Władysław Szlengel, Wilhelm Dichter, Kalman Segal, Stanisław Wygodzki, Stanisław Benski, ponadto niemiecko-żydowska autorka Ester Dischereit, której proza konfrontowana jest z dziełem Hanny Krall, oraz włosko-żydowski pisarz Primo Levi, którego wspomnienia lagrowe rozpatrywane są w zestawieniu z prozą Borowskiego. Osobny szkic poświęcono Pankowskiemu, który wprawdzie, podobnie jak autor *Kamiennego świata*, podejmuje w swym pisarstwie (zwłaszcza późnym) kwestię Zagłady, jednakże ani ten fakt, ani to, że

⁶ O Nachalniku pisał wcześniej J. Gwardiak w szkicu *Z Wizny, złodziejsko-więziennymi meandrami do literatury, szczęcia rodzinnego i zagłady w Otwocku. Urke Nachalnik (1897-1939)*, „Studia Łomżyńskie” 2000 t. 11.

Roztrząsania i rozbiory

żoną pisarza była Żydówka, nie czyni go reprezentantem literatury polsko-żydowskiej, tak jak nie czyni nim deklaracja pisarza, od której Piotr Krupiński rozpoczyna swój szkic: „w literaturze polskiej jestem Żydem”. Borowski i Pankowski to jedyni w tomie pisarze nieżydowscy, którym poświęcono osobną uwagę.

Układ artykułów w drugiej części zbioru dyktowany jest przez chronologię świata ewokowanego w twórczości poszczególnych pisarzy; zwieńczeniem tego bloku są ujęcia teoretyczne i syntetyzujące. Bohaterem pierwszego artykułu, autorstwa Tomasza Żukowskiego, jest Szlengel⁷. Badacz dostrzega w jego wojennej poezji „zjawisko jedyne w swoim rodzaju” (s. 125). Niewątpliwie, utrzymane w poetyce tekstu kabaretowego, podminowane ironią, a przy tym niejednoznaczne wiersze Szlengla są oryginalne i mogą jawić się jako niestosowne. Zbliżony charakter mają jednak, wprawdzie nie gettowe, lecz lagrowe, „wisielczohumorystyczne” wiersze Aleksandra Kulisiewicza pisane w Sachsenhausen⁸. Podobny, tj. ocierający się o niestosowność, charakter ma też twórczość Pankowskiego. Piszący o niej Krupiński skupia się jednak nie na („ryzykownej”) kwestii seksualności w lagrze czy wyszydzanej przez pisarza, hurrapatriotycznie spożywanej martyrologii, lecz na jego prawowaniu się z milczącym Bogiem, przy czym uzasadnieniem dla podjęcia tego tematu w ramach projektu „Ślady obecności” jest argument, że pisarz snuje swoją narrację „także w [...] w żydowskim imieniu” (s. 156). Trudno się nie zgodzić, że autor poematu *Auschwitz*, stanowiącego główny przedmiot celnych dociekań krytyka, posługuje się strategią empatii, szkoda jednak, że badając ślady wskazujące na wpływ, jaki Zagłada wywarła na światopogląd Pankowskiego, pominął Krupiński niesłychanie ważny, polsko-żydowski (pod względem tematyki i problematyki!) dramat, jakim jest *Podróż rodziców mej żony do Treblinki* z 2003 roku.

Kolejny artykuł dotyczy powieści Dichtera *Koń Pana Boga*. Olga Orzeł-Wargoskog sytuuje ją pośród coraz liczniejszych utworów, których autorami są ocalone z Zagłady dzieci. Uwagę badaczki przykuwa kreacja dziecięcego podmiotu i związana z tym specyficzna reprezentacja doświadczenia Zagłady, mianowicie wpisana w figurę dziecka podwójność, której przejawem jest ograniczony punkt widzenia i jednocześnie możliwość wypowiedzenia prawd dobrze znanych – w sposób niebanalny. To prawda, że „dziecięca” perspektywa oferuje znaczne możliwości wyrazu, zwłaszcza artystycznego. Jednak w kontekście narracji, których tematem jest doświadczenie Zagłady, warto by podnieść nie tylko kwestię wyboru,

⁷ To twórca już dobrze zdomowiony w polskim literaturoznawstwie, o czym świadczy nie tylko pośmiertny zbiór *Co czytałem umarłym. Wiersze getta warszawskiego* (PIW, Warszawa 1977) z instruktywnym wstępem I. Maciejewskiej, lecz także, nieuwzględnione przez Żukowskiego, artykuły, m.in. M. Stańczuk *Autor wierszy „sprzed potopu” i poeta „czasów pogardy” – o życiu i twórczości Władysława Szlengla*, w: *Pisarze polsko-żydowscy XX wieku. Przybliżenia*, red. M. Dąbrowski, A. Molisak, Elipsa, Warszawa 2006.

⁸ Por. np. A. Kulisiewicz *Tango truponosów*, „Regiony” 1976 nr 1.

Roztrząsania i rozbiory

i doświadczenie egzystencjalne, które stało się jego udziałem” (s. 213), sędzę jednak, że, będąc twórcą w niektórych dokonaniach interesującym, lecz nie wybitnym, powraca on głównie ze względu na bolesne doświadczenie (śmierć najbliższych w Auschwitz, pobyt w lagrach) i jego literacki zapis. Jest to istotny, jeśli nie najistotniejszy powód literaturoznawczych „przywołań” (ponownych lub pierwszych) wielu pisarzy drugo- i trzeciorzędnych. W konkluzji artykułu Szabłowska-Zaremba wspomina o Wygodzkim jako o pisarzu „zaświadczającym swoimi utworami obecność nieistniejącego nigdzie indziej poza ludzką pamięcią świata Żydów polskich” (s. 230). Zbliżoną rolę, tj. kronikarza „osmalonych”, miała odegrać niedoceniona, zapomniana przez Sławomira Buryłę, i bodaj po raz pierwszy tak obszernie i rzetelnie scharakteryzowana¹² proza Benskiego. W latach 1979-1987 ukazało się w Polsce aż sześć książek tego zmarłego w 1988 roku pisarza. Mało kto o nich pamięta. Można jednak spodziewać się, że poza Buryłą wydobędzie je z niepamięci... zagadnienie traumy – ostatnio coraz intensywniej podejmowane zarówno w humanistyce, jak i w tekstach literackich; wszak głównym tematem twórczości Benskiego jest ból ocalałych z Zagłady (autor jej nie doświadczył, gdyż w czasie wojny przebywał w ZSRR, walczył w armii Berlinga).

Nie tylko polskie literaturoznawstwo cierpi na niedomiar ujęć porównawczych w obszarze literatury holokaustowej. Wypowiedź Barbary Breysach pt. *Autofikcjonalna proza Hanny Krall i Ester Dischereit*, traktująca o *Sublokatorce* oraz o *Joëmis Tisch* autorki niemiecko-żydowskiej, mogłaby lukę tę w jakiejś mierze wypełnić, o ile zaistniałby w czytelnym przekładzie¹³. Przystępna jest natomiast Pawła Wolskiego „próba paraleli” pt. *Konwencja obozowej inicjacji w prozie Prima Leviego i Tadeusza Borowskiego*. Zestawienie obu pisarzy jest nie tylko zasadne, lecz i pożądane, wszak uchodzą oni za najważniejszych przedstawicieli pisarstwa lagrowego¹⁴. Dla Wolskiego są oni ważni jako twórcy dzieł, które przyczyniły się do kształ-

¹² Z przywołaniem stanu badań, charakterystyką recepcji – co pozytywnie wyróżnia ten artykuł na tle zbioru. Dodam na marginesie, że ignorowanie stanu badań staje się, niestety, „literaturoznawczą” normą. Autorzy kilku zawartych w tomie artykułów ignorują dokonania poprzedników (stąd moje bibliograficzne dopowiedzenia w przypisach do niniejszej recenzji), sugerując w ten sposób, że o przywoływanych, słabo znanych autorach konsekwentnie dotąd milczano. (Otóż – nie milczano).

¹³ Por. dwie próbki: „Zrujnowany żydowski świat wspomnień tworzą fundament autofikcjonalnej strategii Krall, która, zdublowana przez perspektywę Marii, przybiera tu wyrafinowaną formę” (s. 260); „Powieść rozgrywa się w okresie epoki od międzywojnia do grudnia 1981 i kończy okrzykiem prawa wojny, które uciskało na równi Polaków i Żydów – a które mogłoby zainicjować przełom w kompleksie stosunków polsko-żydowskich” (s. 261-262).

¹⁴ Wypada mi, na marginesie, zakwestionować przekonanie badacza, że z perspektywy tekstu fakt żydowskości Leviego i nieżydowskości Borowskiego „nie rzuca się w oczy” (s. 271). Otóż rzuca się: u Leviego czytamy m.in.: „Podczas przesłuchania wolałem zadeklarować się jako «obywatel włoski rasy żydowskiej»”,

towania tekstowych wyznaczników pisarstwa holokaustowego. To kształtowanie badacz prezentuje, śledząc „element silnie skonwencjonalizowany w literackich narracjach lagrowych, to jest opis obozowej inicjacji” (s. 272)¹⁵. Wolski wspomina o strukturze inicjacji, uznając ją za strukturę „zaprojektowaną przez konwencję świadectwa Holokaustu” (s. 280); twierdziłbym jednak, że konwencja ta została zaprojektowana w pierwszej kolejności przez rzeczywistość: przez lager, będący instytucją, w której realizował się antropologiczny schemat (w istocie) antyinicjacji. Owszem, każda relacja z pobytu w lagrze jest w jakiejś mierze mimowolną narracją antropologiczną, tj. sprawozdaniem z rytuału, narracją o inicjacji; jednakże Levi świadomie, intencjonalnie (poprzez subtelne zabiegi) wymodelował swe wspomnienia *Czy to jest człowiek* jako zapis doświadczenia inicjacyjnego (na tym polega oryginalność jego tekstu). Zdaniem Wolskiego, analogicznie, czyli świadomie, kształtował swoje narracje, a raczej komponował ich zbiory, Borowski, reagując w ten sposób polemicznie na dominujący, wytwarzany już w czasie wojny, literacki dyskurs o Holokauście: „O ile [...] schemat inicjacyjny obowiązuje jeszcze w *Byliśmy w Oświęcimiu* [zbiór ten zaczyna się od aresztowania narratora (narratorów) i transportu, kończy zaś wyzwoleniem – przyp. A.M.], to brak go w kolejnych realizacjach projektu świadectwa Borowskiego. Taka wizja kierunku przemian narracji Borowskiego byłaby [...] zgodna z przesłaniem prozy lagrowej autora: obóz nie skończył się wraz z wyzwoleniem i wcale nie zaczął się wraz z niemiecką okupacją – obóz był zawsze i zawsze już będzie i dlatego wyraźne przejście między wolnością i niewolą, wyraźna inicjacja jako szokujące przejście byłaby zburzeniem takiej wizji świata” (s. 281-282). Bodaj najciekawsze w artykule są uwagi dotyczące się podejmowanych przez Borowskiego decyzji wydawniczych, modyfikujących jego pisarsko-ideowy projekt w kierunku lagryzacji nie tyle już więźnia, ile całego świata.

Kolejny artykuł, Katarzyny Sokołowskiej, dotyczy relacji dokumentalność – figuratywność w pamiętnikach dzieci Holokaustu. Autorkę interesuje przenika-

„O prominentach nie-Żydach niewiele jest do powiedzenia, jakkolwiek byli oni znacznie liczniejsi” (*Czy to jest człowiek*, przeł. H. Wiśniowska, wyd. 2, Państwowe Muzeum w Oświęcimiu, Książka i Wiedza, Warszawa 1996, s. 14, 101); u Borowskiego znajdujemy skierowane do narratora słowa: „To masz ty i twój kolega, i dziesięciu twoich kolegów, macie wy, Polacy” (*Proszę państwa do gazu*, w: tegoż *Utwory wybrane*, Ossolineum, Wrocław 1991, s. 214).

- 15 Wolski, odwołując się w swoim artykule do zaproponowanej przeze mnie interpretacji książki Leviego, gdzie pokazuję m.in., że struktura losu bohatera-więźnia wpisuje się w wyabstrahowany przez antropologów schemat obrzędu inicjacji, suponuje, że „podstawowym argumentem” (s. 273) na rzecz mojej „inicjacyjnej” interpretacji jest pierwsze zdanie książki *Czy to jest człowiek*, a ściślej: jej drugiej wersji, z 1958 roku (w wersji z 1947 roku zdania tego nie ma). Otóż muszę wyjaśnić, że owo zdanie (egzemplifikujące etap rytualnego „wyłączenia”) to zaledwie jeden z wielu, wcale nie najważniejszy „argument [mojego] dowodu” (zob. A. Morawiec *Uniuersum koncentracyjne i uniuersum kultury według Prima Leviego*, „Przegląd Humanistyczny” 2003 nr 6).

Roztrząsania i rozbiory

nie się obu aspektów tekstu. Swoistym wzorcem dla narracji literackiej dotyczącej Zagłady jest kronika, motywowana przez kryterium prawdy, wspierana kryterium etycznym (w czym celuje Berel Lang, do którego ustaleń autorka się odwołuje). Idei rejestracji usiłują sprostać, przekonuje badaczka, także teksty fikcjonalne, przy czym fikcję ujmuje ona „w sensie nowoczesnym: już nie jako manifestowane zmyślenie, irracjonalność, ale rezultaty selekcji i konstrukcji” (s. 295)¹⁶. Szczególną uwagę badaczki przykuwają *Czarne sezony*, książka wspomnieniowa, która jest nie tylko świadectwem Holokaustu, lecz również tego, że „dokument na temat Zagłady może pomieścić w sobie wartości typowo literackie bez uszczerbku dla jego faktograficznej wierności” (s. 304). Przekonanie o wierności zapisu badaczka czerpie zwłaszcza z metaliterackich zapewnień autora. Trudno nie podać się autorskiej sugestii (i ja zawieram Głowińskiemu), należy jednak mieć na uwadze to, że podobne deklaracje nie zawsze są gwarancją autentyzmu: bywa, że służą mistyfikacji, uatrakcyjnieniu narracji, woli przedstawienia siebie w jak najlepszym świetle, ideologii itp. I jeszcze jedno: przykuwająca uwagę badaczki ewolucja narracji literackich ku strategiom pisarstwa historycznego wcale nie stanowi normy, lecz najwyżej tendencję (wśród tekstów, których autorami są ocalańcy z Zagłady czy byli więźniowie obozów, można wskazać liczne pozycje o charakterze beletrystycznym, a nawet fikcyjnym). Analizując literacki aspekt *Czarnych sezonów*, Sokołowska wskazuje m.in. na metaforyczny tytuł oraz operacje metaliterackie. Użycie języka figuratywnego, w szczególności metafory, stanowić ma w pamiętniku (ten sąd autorki nie dotyczy tylko *Czarnych sezonów*) wyraz osobistego doświadczenia, „wskazywania na własny niepowtarzalny ślad, rodzaj rany, jaki Zagłada zostawiła w opowiadającym” (s. 306), stanowi też „jedną z dróg, na których możemy przybliżyć się do Zagłady, do poznania nieopisywalnego” (s. 308)¹⁷.

Przedmiotem uwagi Aleksandry Ubertowskiej jest, ujmowane z perspektywy literaturoznawczej i genderowej, kobiece doświadczenie Szoa (w ramach studiów nad Zagładą analizowane od niedawna, głównie za sprawą feminizmu). Niejako na marginesie rozważań badaczka podejmuje próbę rewaloryzacji kanonu: ikonie pisarstwa holokaustowego, Eliemu Wiesłowi, autorowi „dość przeciętnej” książki

¹⁶ W takim przypadku może lepiej byłoby posługiwać się kategorią literackości? Na temat rozdzielenia literackości i fikcjonalności, skądinąd dwu warunkujących się kategorii – zob. A. Kulawik *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, PWN, Warszawa 1990, s. 24-25.

¹⁷ Frank Ankersmit ujmuje rzecz w sposób może bardziej zniuansowany; twierdzi, że dostęp do Holokaustu jest w większej mierze metonimiczny niż metaforyczny: „Metonimia faworyzuje zwykłą bliskość, szanuje wszystkie nieprzewidywalne wypadki naszych wspomnień i jest jako taka zdecydowanym przeciwieństwem dumnego, metaforycznego zawłaszczania rzeczywistości” (*Pamiętajac Holocaust: żaloba i melancholia*, przeł. A. Ajschtet i in., w: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 166).

Noc, przeciwstawia „znakomite pisarki” – Charlotte Delbo oraz Fink¹⁸. Oczywiście warto, sięgając nie tylko po przesłanki ideologiczne¹⁹, dyskutować na temat jakości dokonań literatury holokaustowej i obozowej (a także, o ile to możliwe, o autentyczności zapisów; rzadko się to czyni, m.in. z powodów etycznych – „nie wypada”). Zasadniczym celem Ubertowskiej jest próba usystematyzowania modeli kobiecych zachowań egzystencjalnych będących reakcją na doświadczenie Zagłady oraz ich tekstowych manifestacji, wśród których badaczka wyróżnia m.in., wynikającą z empatii i współczucia oraz woli budowania wspólnoty dużą częstotliwość form apelatywnych oraz sięganie w liryce po formę portretu. Z podobnych źródeł wyrasta forma dziennika – kształtowana nie przez „pensjonarskość”, lecz przez zamysł kronikarski. Efektem tendencji do tworzenia „nowych grup rodzinnych” jako substytutów utraconych rodzin jest zachowanie osobowego wymiaru wspomnień. Ubertowska podkreśla też, że znamienna nie tylko dla kobiet konieczność zmiany tożsamości w trakcie ukrywania się po stronie „aryjskiej”, właśnie w autobiografiach kobiecych ma wymiar szczególny: zyskuje w nich na znaczeniu „teatralny aspekt tego doświadczenia” (s. 327). Ta szczególność dotyczy także języka, przynajmniej w tym sensie, że „kobiety-autorki wspomnień lagrowych postrzegają język obozowy jako niezwykle dotkliwą formę opresji, być może dlatego, że obozowa *quasi*-wojskowa rutyna nie ma swojego odpowiednika w obszarze kobiecego doświadczenia” (s. 330). W sferze języka mieści się także semantyzacja przemilczeń, zwłaszcza związanych z seksualnością: gwałtami czy przymusową prostytutką. Jeśli kwestie te dochodzą do głosu, to – ma rację badaczka – głównie w literaturze fikcjonalnej. Nie sądzę jednak, że najważniejszą przyczyną maskowania tego bolesnego doświadczenia poprzez fikcję jest, jak przypuszcza autorka, fakt, że „pozycja podmiotowa kobiety w literaturze jest tak wątpliwa, niestabilizowana, że sama wzmianka o wykorzystywaniu seksualnym – oprócz obyczajowo drażliwej wymowy takich zdarzeń – w pewnym stopniu podaje w wątpliwość status kobiety-autorki, osłabia jej z trudem zdobytą pozycję w literaturze” (s. 331). Ważniejszą rolę odgrywają, moim zdaniem: wstydlivość, norma intymności, obyczajowe tabu, zbyt mały dystans, by mówić o t y c h sprawach otwarcie. Skądinąd

¹⁸ Delbo i Fink, pisarki rzeczywiście lepsze od Wiesła, to jednak nie najlepsze kandydatki na ikony literatury holokaustowej. To, że ikoną stał się Wiesel, wcale mnie nie dziwi. Przy czym to, że jest on mężczyzną, miało zapewne mniejsze znaczenie niż fakt, że jest Żydem, że pisał w językach zachodnich, że był w obozie zagłady (głównie „ikonie” Holokaustu) i że jest sławny (nie tylko z powodu pisarstwa). Tymczasem Fink uniknęła pobytu w lagrze (wprawdzie temat obozowy pojawia się w nielicznych jej tekstach, jednak nie jako wysnuty z własnego doświadczenia), natomiast Delbo nie jest Żydówką (jest Francuzką, nieżydowskiego pochodzenia).

¹⁹ O poznawczym ryzyku związanym z przyjmowaniem (motywowanych ideologicznie) też tudzież stereotypów w badaniach nad literaturą holokaustową i obozową – zob. A. Morawiec *Lagry w perspektywie genderowej*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2010 nr 6.

Roztrząsania i rozbiory

kwestia seksualności w lagrach przywoływana jest bodaj częściej właśnie przez pisarki niż przez pisarzy. Innym jeszcze tekstowym wyznacznikiem kobiecego doświadczenia Zagłady ma być upodobnienie autobiografii do dyskursu socjologicznego lub antropologicznego, czego jednym z przejawów, obok namysłu nad rozpadem świata i zagładą żydowskich wspólnot, okazują się obrazy przedwcześnie dojrzałych kobiet i formuła „dziewczynka-staruszka”. Nie jestem pewien, czy ujęcie socjologizujące jest specyficznie kobiece, dodam natomiast, że na kartach *Losu utraconego* Kertésza spotykamy „chłopca-starca”. Ostatni z wyróżników, także według mnie nieprzekonujący, to poczucie dysocjacji, będącej reakcją na sytuacji krańcowego zagrożenia, znajdujące tekstowy wyraz w podwojeniu kreacji narratora, który jest zarazem mówiącym i komentującym swoje wypowiedzi. Niezależnie od wyrażonych tu wątpliwości pozostaje mi pewność, że badania dotyczące specyfiki kobiecego doświadczenia i zapisu Zagłady są warte namysłu, popartego analizą znacznej liczby tekstów. Artykuł Ubertowskiej stanowić może dobrą do tego inspirację.

Nie inspiracją, lecz syntezą²⁰ jest zamykający *Ślady obecności*, bogaty (i warty zreferowania) tekst Przemysława Czaplńskiego pt. *Zagłada – niedokończona narracja polskiej nowoczesności*. Nieustannie obecna, choć w różnym czasie w stopniu niejednakowym, sfumiona około 1968 roku Zagłada powraca w połowie lat 80., przekształcając się „z sentymentalnego stereotypu w kluczowe zagadnienie europejskiego i polskiego modernizmu” (s. 337). Zdaniem badacza, jedną z przyczyn spektakularnego powrotu tematu, szerzej: tematu żydowskiego, była próba poszerzenia zbyt wąskiego u progu dziewiętej dekady XX wieku postrzegania tożsamości zbiorowej. Owo poszerzenie dokonywało się zrazu w sposób swoiście tendencyjny: poprzez narracje, w których, jak w *Bohini* Konwickiego i *Umschlagplatz* Rymkiewicza, autorzy wyznawali, a w istocie fingowali swoje pochodzenie żydowskie. W ten sposób w okresie schyłkowego PRL-u sugerowano, że gdyby nie totalizm, potrafilibyśmy „szanować nasze piękne różnice” (s. 341). Żyd okazywał się więc użyteczny, co widać także w pominiętych przez badacza *Krótkich dniach* Paźniewskiego, jako sprzymierzeniec we wspólnej walce przeciwko niebezpiecznej idei identyczności (jako manifestacja Różnicy). Obok Żyda „oblaskawionego” istniał jednak w latach 80. Żyd sfingowany inaczej – odrażający. Jego obecność obnażyły teksty Jana Józefa Lipskiego oraz Jana Błońskiego; po ich opublikowaniu polska tożsamość zbiorowa, wyzbyta poczucia niewinności, zmuszona jest określać się nie tylko w odniesieniu do wydarzeń narodowych, lecz i wobec Zagłady.

Specyficzną próbą włączenia Holocaustu do polskiej tożsamości zbiorowej był *Początek* (1986) Szczypiorskiego, z którego, w ujęciu Czaplńskiego, wynikało, że większość Polaków zdała okupacyjny egzamin: antysemitami byli tchórze lub prze-

²⁰ A zarazem – poniekąd rozwinięciem treści zawartych w artykule D. Krawczyńskiej i G. Wołowca *Fazy i sposoby pisania o Zagładzie w literaturze polskiej*, w: *Literatura polska wobec Zagłady*, red. A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leociak, ŻIH, Warszawa 2000.

stępcy, natomiast rok 1968 był wyłącznym dziełem komunistów. Już wkrótce jednak, w latach 90., pojawił się szereg opowieści ukazujących Zagładę z perspektywy indywidualnej (symbolicznym początkiem tej serii jest *Podróż Fink*). W efekcie Holocaust stracił swą oczywistość: ponownie stał się „czasem różnicy między «Żydami i ludźmi»” (s. 357). W ostatniej dekadzie XX wieku wizerunek społeczeństwa polskiego czasu okupacji stał się niejednoznaczny. Zwieńczeniem tego etapu, a zarazem przełomem, byli *Sąsiedzi* Grossa; od chwili tej publikacji (2000 rok) widoczne stało się „nastawienie na badanie codzienności społecznej jako zbioru warunków określających stosunek do Zagłady i do inności, którą Zagłada wyznaczyła” (s. 364). Za ważne w tym kontekście dzieło Czapliński uznaje książkę *Szmulglerzy*, opracowaną przez Grynberga na podstawie wspomnień Jana Kostańskiego, Polaka niosącego pomoc Żydom. Po ukazaniu się *Sąsiadów* i *Szmulglerów* „dysponujemy dwoma narracjami o normach sąsiedzkiego współżycia czasów Zagłady” (s. 368).

Dla narracji lat 90. istotne było także, zdaniem Czaplińskiego, „rozpoznawanie sprzeczności”, polegające m.in. na zwróceniu uwagi, że „autentyzm nie może obyć się bez literackości, ponieważ tylko ona pozwala ustanowić warunki autentyczności, wytworzyć pogruchotaną narrację i nałożyć minimalną choćby formę na bezforemność doświadczenia” (s. 369). Po *Sąsiadach*, co również istotne, zmienił się układ komunikacyjny, w ramach którego pojawiają się teksty podejmujące temat Zagłady, czego przejawem jest „aktualizowanie odbiorcy”. Chodzi o uwzględnienie przypuszczalnej niechęci czy nieufności czytelnika, należącego do narodu, który oskarżany jest o współuczestnictwo w Holokauście, czerpanie z niego korzyści, a w najlepszym przypadku o bierność. Chodzi także o uwzględnienie wiedzy odbiorcy i jego kompetencji, tak aby chciał i potrafił przyjąć kolejną, pod jakimś względem odmienną narrację o Zagładzie. Ten aspekt aktualizowania odbiorcy, dokonywany poprzez „odświeżanie środków porozumienia, wykorzystywanie nowych form i języków” (s. 370-371), znajduje znaczący wyraz w dziełach najbardziej ambitnych, do których Czapliński zalicza *Twórki* Marka Bieńczyka oraz *Utwór o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Keff. W tych należących do literatury postpamięci tekstach celem jest uczynienie świadkiem czytelnika, który nie widzi (w *Twórkach*) lub nienawidzi Zagłady i który (jak u Keff) z powodu własnych cierpień „nie jest skory do świadczenia o cierpieniach cudzych” (s. 378). Czapliński wskazuje, że najgłębiej ukrytą intencją literatury zagładowej jest opowiedzenie na nowo przeszłości po to, aby społeczeństwo zaczęło inaczej opowiadać siebie w teraźniejszości, tj. odnalazło w istniejących opowieściach stłumiony lub usunięty głos ofiary.

Rozwinięta w opowieść teza poznańskiego badacza, że literatura polska ostatniego ćwierćwiecza XX wieku uruchomiła proces wymiany wszystkich opowieści, które wykorzystywaliśmy do wyjaśniania nowoczesności, przyczyniając się do uznania Holocaustu za składnik polskiej nowoczesności (służący teraz definiowaniu naszego stosunku do m.in. nacjonalizmu, etyki, solidarności, tolerancji), jest sugestywna i bodaj przekonująca. Na pewno jednak nie tylko literatura zagładowa, lecz także wszelka literatura zapuszczająca się na marginesy, w tym etniczne

Roztrząsania i rozbiory

(o czym Czapliński wzmiankuje), płciowe i seksualne, ma swój udział w rozkładzie dyskursu totalizującego. Oczywiście trzeba pamiętać, że obok zakorzenionych społecznie abstraktów, jak na przykład pamięć historyczna (wpływająca na kształt literatury i przez literaturę współkształtowana), istnieją przede wszystkim konkretne utwory, którym ich autorzy (zwłaszcza autorzy wspomnień) przypisują z reguły cele bardziej „przyziemne” niż dekonstruowanie dominującego dyskursu. O tych kwestiach jednak traktują pozostałe teksty składające się na tom *Ślady obecności* – cenny, bo poszerzający wiedzę o literaturze polsko-żydowskiej oraz holokaustowej, a przy tym stanowiący inspirację do dalszych badań.

Arkadiusz MORAWIEC

Abstract

Arkadiusz MORAWIEC
University of Łódź

Traces Present

Review: *Ślady obecności* [‘Traces of Presence’], ed. by Sławomir Buryła, Alina Molisak, Universitas, Kraków 2010.

The articles comprised in this book concern twentieth-century Polish-Jewish literature, a still not satisfactorily explored area, and the Jewish issues – particularly, the one of identity (Jewishness/Polishness relation) and the Holocaust – undertaken within the said literature as well as in the Polish literary domain.

Rozmowy

Teoria traumy jako siła lektury.
Cathy Caruth w rozmowie z Katarzyną Bojarską

Trauma i teoria literatury

Katarzyna Bojarska: *Obie Pani książki poświęcone teorii traumy – „Trauma: Explorations in Memory” (1995) i „Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History” (1996) – uważa się za założycielskie dla studiów nad traumą w humanistyce. Jedną z hipotez dotyczących narodzin tej dyscypliny mówi, że pojawiła się ona w reakcji na abstrakcyjność wysokiej teorii (w szczególności dekonstrukcji czy bardziej ogólnie rzecz ujmując, poststrukturalizmu), a nawet, by odkupić jej grzechy. Mamy tu do czynienia z założeniem, że wysoka teoria stała się tak wysoka, iż straciła wszelkie odniesienie do tego, co historyczne czy powszednie. Studia nad traumą miałyby zatem stanowić próbę nawiązania łączności z rzeczywistością i znak powrotu do realnego, do tego, co polityczne, etyczne etc.*

Cathy Caruth: Nie zgadzam się ze stwierdzeniem, że poststrukturalizm, a szczególnie dekonstrukcja, jest antyhistoryczny czy antyreferencjalny. Na przykład w tekstach Paula de Mana to właśnie zamknięcie systemów językowych, a w szczególności zamknięcie autoreferencjalnych, niereferencjalnych teorii języka zostaje postawione pod znakiem zapytania. Tak, jak to rozumiem, w jego ujęciu, „widmo referencji”¹ wraca w tych tekstach, które usiłują odwrócić się od problemów referencjalności. To właśnie podkreślanie referencjalności – referencjalnego wymiaru języka, którego już nie jesteśmy w stanie rozpoznać, czy też który, jak pisze Cynthia Chase, jest „niesemantyczny” – wciąż powraca w dekonstrukcyjnych odczytaniach tekstów. Nazwy dla tych powracających zakłóceń w naszym rozumieniu

¹ Zob. P. de Man *Hypogram and Inscription*, „Diacritics” 1981 vol. 11 no 4.

Rozmowy

mogą się różnić. Jednak konfrontacja z odmiennością, spotkanie (czy też przegapione spotkanie) z tym, czego nie można po prostu zamknąć w strukturze naszego rozumienia, stanowi główny aspekt pracy dekonstrukcji i częściowo jest tym, co pomogło mi uchwycić teoretyczne implikacje teorii i doświadczenia traumy.

Chciałabym także podkreślić fakt, że moja własna praca, choć może odnosić się do „tego, co realne, polityczne, etyczne etc.” wyłoniła się z kilku pól zainteresowań, z których większość dotyczyła wnikliwej lektury tekstów. Należało do nich czytanie romantyków, szczególnie Williama Wordswortha. Wszystko, co piszę o traumie wiąże się z czytaniem tekstów, czego nauczyłam się, badając Romantyzm. Choć studia nad traumą krzyżują się z kwestiami dotyczącymi doświadczenia, moje twierdzenia odnoszą się generalnie do szczególnych momentów tekstowych, w literaturze, filmie, psychoanalizie, teorii literatury czy wywiadach z konkretnymi osobami.

KB: *Z czego w szczególności wyrasta Pani zainteresowanie traumą?*

CC: Moja pierwsza książka, zatytułowana *Empirical Truths and Critical Fictions: Locke, Wordsworth, Kant, Freud*, dotyczyła koncepcji doświadczenia i narracji o nim w tekstach filozoficznych i literackich doby Oświecenia, jak również w psychoanalizie. W centrum tych tekstów, jak twierdziłam, znajduje się spotkanie z czymś, czego nie można nazwać „doświadczeniem”, ale co jest raczej spotkaniem ze śmiercią. Interesowały mnie szczególnie te niezjawiskowe, niedoświadczeniowe, nieempiryczne momenty, wokół których ogniskowały się narracje czy teorie doświadczenia (czy, jak w wypadku Kanta, warunki możliwości doświadczenia).

W tym samym czasie, myślałam sporo o koncepcji języka de Mana. Zgodnie z tym, jak rozumiem jego sposób myślenia, pęknięcie znaczenia czy też niezjawiskowy aspekt (teorii) języka to miejsce powrotu czegoś, o czym można myśleć jako czymś „referencjalnym” (nawet jeśli ta koncepcja referencjalności nie jest już semantyczna czy możliwa do uznania w kategoriach zjawiskowych). Pęknięcie zamkniętych systemów znaczenia to sposób, w jaki powraca „widmo referencjalności”. Mnie szczególnie interesowały pęknięcia w literackich narracjach o doświadczeniu.

Czytałam również Freuda. Kiedy analizowałam ze studentami książkę *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*, moje szczególne zainteresowanie wzbudziła koncepcja wypadku, jako że jest to figura, która często pojawiała się także u romantyków. U Freuda wypadek jawił się jako figura traumy. W tym samym mniej więcej czasie psychoanalityk, Dori Laub, podarował mi nagranie wideo z konferencji, na której pewien terapeuta opowiadał o katastrofie l’Ambience w Bridgeport, Connecticut. Doszło tam do zawalenia budynku, w wyniku czego zginęło wielu robotników. Pewien mężczyzna, który pracował obok swojego kolegi, wyszedł na chwilę po jakieś narzędzie, a kiedy wrócił, zobaczył, że tamten umiera. Po wypadku zaczęły nękać go koszmary i wizje, w których powracały obrazy okaleczonego oka i rzęzący głos kolegi. Terapeuta, który leczył tego człowieka i prezentował jego przypadek na konferencji, powiedział, że sny osoby strau-

Teoria traumy jako siła lektury

matyzowanej są dokładne i spójne do czasu, kiedy osoba ta wydobrzeje; wówczas stają się symboliczne. Uznałam za absolutnie paradoksalne to, że dokładne przywołanie rzeczywistości pojawia się jako symptom. Nagle odkryłam, że wszystko, nad czym pracowałam w kontekście problemów referencjalności, można dostrzec w doświadczeniu traumatycznym jako kryzys egzystencjalny. Doszło zatem do przecięcia kwestii teoretycznych i literackich z jednej strony i kryzysu egzystencjalnego z drugiej².

Trauma i literackość

KB: *Czy powiedziałaaby Pani, że to, co nazywa Pani teorią traumy, jest rodzajem czytania literatury? Innymi słowy, jaką rolę w teorii traumy odgrywa literackość?*

CC: Znakomite pytanie. Po pierwsze, sądzę, że za tą koncepcją nieprzyswajalnego wymiaru narracji o doświadczeniu stoi pewna historia literatury. Ta tradycja literacka może w sposób pośredni stanowić źródło inspiracji dla Freuda – w końcu czytelnika literatury – kiedy pisze swoje wczesne teksty o histerii czy też kiedy reprodukuje swoją teorię traumy w *Poza zasadą przyjemności* czy w *Człowieku imieniem Mojżesz*.... Być może staje się tu, jak sugerował Harold Bloom, spadkobiercą romantyków (Bloom nazywa *Poza zasadą przyjemności* „wielce romantycznym poematem kryzysowym”)³.

Po drugie – i to jak sądzę, jest kluczowe dla studiów nad traumą – Freud nie dysponuje żadnymi bezpośrednimi terminami i pojęciami, które mogłyby posłużyć mu do wyartykułowania owego niedoświadczzonego doświadczenia, retrospekcji, nieuchwytnych chwil, *Nachträglichkeit*, naznaczenia wstecznego etc. Cokolwiek opisuje, zawsze uwikłane jest w figury retoryczne. W *Poza zasadą przyjemności* na przykład, trauma zostaje skojarzona z figurą przebudzenia i odejścia. Spójrzmy na pierwszą z nich. Przebudzenie może mieć dosłowne znaczenie – ludzie rzeczywiście budzą się z traumatycznych koszmarów – jednak język dokonuje przesunięcia, kiedy słowo to powraca w opisywanych przez Freuda początkach życia, które są „przebudzeniem” ze stanu „nieożywionego”. Podobnie rzecz ma się ze słowem „zabawa”, które pojawia się w sensie dosłownym w kontekście dziecięcej zabawy *fort/da* (tam/tu), i ponownie, tym razem w znaczeniu figuratywnym, na początku popędu życia, innego rodzaju jego początków. A figura odejścia, która pojawia również w kontekście zabawy dziecięcej, przechodzi z opisu tego konkretnego zachowania do początków popędów, a następnie do historii Żydów w *Człowieku imieniem Mojżesz*.... Figury te nie tworzą fikcji, ponieważ komunikują coś,

² Por. C. Caruth *Trauma, wremia i istoriia* [*Trauma, Time and History*], przeł. E. Trubina; *Trauma: punkty* [*Trauma: Points*], red. S. Oushakine i E. Trubina, *Norwoje litiernaturnoje obozrenije*, Moskwa 2009, s. 561-581.

³ H. Bloom *Freud's Concepts of Defense and the Poetic Will* w: *The Literary Freud. Mechanisms of Defense and the Poetic Will*, ed. J.H. Smith, Yale University Press, New Haven 1980, s. 9.

Rozmowy

co zaświadcza o (przegapionym, niedokonanym) doświadczeniu. Konotują więcej niż denotują, ale jednocześnie zaświadcza o rzeczywistości, o tym, co Jacques Lacan mógłby nazwać Realnym, a co ja wolę nazywać rzeczywistością, pewnym rodzajem niepojmowalnej rzeczywistości.

Studia nad traumą powinny pozostawać w bliskiej relacji z tym językiem figuratywnym, który zawsze towarzyszy próbie wyartykułowania doświadczenia niemającego swojej własnej nazwy. Figury te nie są zwykłymi tropami, które zastępują jedno znaczenie innym. One działają bardziej jak katachrezy, które nadają imię czemuś, co go nie ma. Z definicji trauma dotyczy utraty doświadczenia lub świadomości, a jednocześnie utraty języka, który pochodzi z pewnego zestawu zastanych znaczeń. Doświadczenie to nie ma swojej nazwy, więc należy ją powołać do życia za pomocą figury, która oddaje coś, czego nie można w pełni pojąć czy uchwycić.

To prowadzi nas do kolejnego istotnego literackiego aspektu języka traumy, który pojawia się w pismach Freuda. Te figury nigdy po prostu nie należą do niego. Weźmy na przykład figurę wyjścia, tak kluczową dla *Poza zasadą przyjemności* i *Człowieka imieniem Mojżesz*... Freud widzi dziecko bawiące się szpulką w *fort/da* i interpretuje to jako grę odejścia i powrotu, grę, której nie może w pełni zrozumieć. Skonsternowany tworzy teorię traumy, która dotyczy podjętej przez umysł nieudanej próby powrotu do momentu sprzed urazu: powrót okazuje się odejściem. Historia ta powtarza się w opisie początków życia, a w *Człowieku imieniem Mojżesz*... organizuje opowieść o Hebrajczykach, którzy stają się Żydami w drodze powrotnej do Kanaan. Oni właśnie są niczym strauumatyzowana ofiara, która „odchodzi” z miejsca wypadku na pozór bez szwanku, a następnie doświadcza symptomów z opóźnieniem. Figura traumy, opowieść o nieudanym powrocie, który staje się odejściem, to język zapożyczony przez Freuda ze spotkania z dzieckiem, którego nie jest w stanie zrozumieć. To język pochodzący ze spotkania z Innym, język Innego.

Oto coś, czego uczymy się, czytając literaturę: nasz język – również język teorii – właściwie wprost pochodzi z tekstów, które czytamy. W najlepszych odczytaniach pożyczamy i poświadczamy ich język, nie zaś narzucamy im nasz własny. W tym sensie teoria traumy i studia nad traumą powinny być, przynajmniej w polu humanistyki, przedsięwzięciami z ducha literackimi w takim stopniu, w jakim pożyczają one swój język z analizowanych tekstów i osób, oraz poświadczają w owym języku to, co nie daje się w pełni uchwycić.

KB: *W Pani teorii traumy szczególnie cenię fakt, że nie traktuje jej Pani jako patologii, ale jako inny rodzaj próby przekazania prawdy. To, co literackie, wydaje się dla tej operacji doskonałym wehikulem. Kiedy traktuje się traumę jako patologię, należy zamilknąć: tym, co normalne i powszednie, jest w tym wypadku porządek języka i ekspresji, które doświadczenie traumy na zawsze unicestwia, nie pozostawiając miejsca dla mowy, działania, sprawczości czy kreatywności.*

CC: Tak, jeśli stan strauumatyzowania utożsamia się z niemotą czy milczeniem, wówczas mowę i ekspresję w ogóle rozumie się jako rodzaj wymazywania czy za-

kłamywania prawdy, która stoi za tym, co nigdy nie może zostać wypowiedziane. Wydaje się jednak, że właściwsze byłoby stwierdzenie, że trauma to rodzaj uciszenia, który zawsze pozostaje w jakiejś relacji wobec mowy. Można powiedzieć, że symptomy traumatyczne, takie jak nagłe retrospekcje czy przywrócenia, mogą stanowić próby zaświadczenia o prawdzie, która nie jest dostępna czy możliwa do wyartykułowania w języku świadomości. A zatem trauma zakłócałaby język świadomości i domagała się języka innego rodzaju.

Możemy na to spojrzeć poprzez Freudowską figurę przebudzenia. Przebudzenie z traumatycznego koszmaru, które przerywa sen, to nie tyle przebudzenie do świadomości, co nakaz widzenia i to odmiennego widzenia, niemożliwy być może nakaz, by zobaczyć śmierć. W śnie o płonącym dziecku w *Interpretacji marzeń sennych* i w Lacanowskim odczytaniu tego fragmentu dziecko we śnie mówi: „ojcze, czy nie widzisz, że płonę?” i ojciec odpowiada na ten nakaz, budząc się, by stać się świadkiem w języku, który nie będzie już językiem świadomości ani językiem ojca. Nigdy nie mamy gwarancji, czy ów język zwróci się do Innego, czy dokona przejścia od traumy do świadectwa. Zależy to od tego, czy dochodzi do spotkania, podczas którego następuje przekazanie języka⁴.

Można powiedzieć, że język marzenia sennego (jako model dla języka traumy) to żądanie odbiorcy, słuchacza, który będzie słuchać inaczej. To moment literacki, w którym musi dojść do wynalezienia, języka już niebędącego językiem świadomości. Dlatego też można powiedzieć, że prawda, którą w ten sposób się przekazuje, nie jest prawdą świadomości. Nie można jej przełożyć na kategorie gramatyczne, które konstatają prawdę o przeszłych wydarzeniach⁵.

KB: *A więc wylaniający się z doświadczenia traumatycznego potencjał literackości jest czymś, co pojawia się po kryzysie rozumienia, kryzysie wiedzy. Moment uciszenia wyduje się leżeć w centrum tego kryzysu: w obliczu doświadczenia, które domaga się własnego języka, a więc i rozumienia, człowiek zostaje wygnany ze swej mowy powszedniej.*

CC: Jak również własnego słuchania. Dokonując tych kategoryalnych podziałów, na przykład między narracją a dyskursem traumatycznym, należy jednak zachować szczególną ostrożność. Istnieją opowieści, które toczą się, jakby były zwykłymi narracjami, które zachowują ciągłość, ale nic nie komunikują. Nie ma w nich miejsca na odbiorcę; jako odbiorca jest się z nich usuniętym. To może być jakiś rodzaj uciszenia, który przychodzi z mowy; mowy, która nie jest rodzajem komunikacji, ale przywróceniem traumy. W tym kontekście, świadectwo byłoby tym czymś, w czym mowa wytwarza swojego odbiorcę, gdzie pojawia się miejsce

⁴ Zob. S. Freud *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 2007 oraz J. Lacan *Tuché and Automaton*, w: tegoż *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, The Hogarth Press, London 1977, s. 53-64.

⁵ Por. P. de Man *Semiologia i retoryka*, w: *Współczesne teorie badań literackich za granicą*, t. 4, cz. 2, red. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992 (wznowienie 1996), s. 209-230.

Rozmowy

na relacyjność. Nie oznacza to koniecznie jakiejś formy rozumienia, ale być może, jak sugerował Claude Lanzmann, pewną formę „przekazu”⁶.

KB: *Kryzys byłby zatem tym momentem, kiedy zdajemy sobie sprawę, że aby przekazać prawdę nowego doświadczenia, nie można dalej iść dobrze znaną drogą. Wówczas otwiera się pole nowych możliwości, przestrzeń aktu twórczego, by nie powiedzieć, stwórczego. Czy to właśnie wynika z tego, co Shoshana Felman nazywa „kryzysem rozumienia”?*

CC: Albo też „kryzysem świadectwa”, by odwołać się do podtytułu książki, którą napisała wspólnie z Dori Laubem, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. Chcę powiedzieć, za Felman, że kryzys świadectwa to wyzwanie rzucone ramie referencjalności, pęknięcie tej ramy. To, co się wydarzyło, nie da się już zawrzeć w takiej ramie, a samo jej pęknięcie ustanawia wydarzenie w takim samym stopniu, co ów empiryczny fakt, który doprowadził do kryzysu. Trauma jest tutaj (by posłużyć się słowami Paula de Mana) „kategorią językową” o tyle, o ile doświadczenie domaga się języka jeszcze nieistniejącego, domaga się świadka, nawet jeśli stawia opór językowi, w którym zazwyczaj dokonuje się świadectwo⁷.

Jeśli myślimy o tym w kategoriach czasowości traumy u Freuda, możemy powiedzieć, że kryzys świadectwa nie jest możliwy do zlokalizowania, jest bowiem powtarzalny. Wyłania się jako wezwanie do świadectwa, które przychodzi później. Dlatego też przebudzenie z koszmaru jest wezwaniem do widzenia (nie zaś samym widzeniem): niemożliwość zaświadczenia stanowi także wezwanie do zaświadczenia, w przyszłości.

KB: *Niemożność zlokalizowania traumy wydaje się jednym z trudniejszych do zrozumienia momentów tej teorii. A zatem, co jest miejscem traumy? Albo innymi słowy, jaka jest relacja między traumą a wydarzeniem? Czy trauma przychodzi wraz z wydarzeniem, czy po nim? Czy w pewnych okolicznościach i pod pewnymi warunkami możemy spodziewać się wydarzeń traumatycznych czy traumatyzujących?*

CC: Moim zdaniem, w pismach Freuda o traumie chodzi o przemyślenie koncepcji „wydarzenia”, a zatem także „historii”. Wydarzenia empiryczne nie muszą stać się wydarzeniami historycznymi. Wydarzenia historyczne to takie wydarzenia, które pozostawiają archiwum, czy to w formie tekstu, czy też zapisane w pamięci. Wydarzenie traumatyczne, moglibyśmy powiedzieć, to takie wydarzenie, które podważa proces swojej własnej archiwizacji, podważa swoją własną pamięć. W *Poza zasadą przyjemności* świadomość i pamięć rozumie się w porządku sekwencji: pewna ilość impulsów przyjęta przez organizm w pewnym określonym czasie. Traumą określa się jako zbyt wiele impulsów, przedostających się zbyt szybko. To

⁶ Zob. Manifest Calude’a Lanzmanna *Hier is kein Warum*, w: Claude Lanzmann’s *Shoah: Key Essays*, ed. S. Liebman, Oxford University Press, Oxford, New York 2007, s. 51.

⁷ Por. P. de Man *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986 z. 2.

Teoria traumy jako siła lektury

czasowe zerwanie czy też zaburzenie pewnego rodzaju czasowości. Wydarzenie traumy ustanawia się zatem nie tyle przez wydarzenie empiryczne, ale przez niemożność włączenia danego wydarzenia, umieszczenia go w czasie. Tym, co ustanawia wydarzenie traumatyczne, jest zatem niemożność jego zlokalizowania. Moglibyśmy więc powiedzieć, że niemożność przyswojenia danego wydarzenia jest samym wydarzeniem. Trauma to przegapione doświadczenie. Albo – wydarzenie to przegapione wydarzenie. Należy jednak pamiętać, że kiedy mówimy w ten sposób, dokonujemy odczytania szczególnych tekstów i powinniśmy uważać, aby nie brzmiało to, jak kreślenie jakiś filozoficznych abstrakcji.

Traumatyczna czasowość i literatura

KB: *Czasowość traumy, o której teraz rozmawiamy, bardzo przecież przypomina literacką czasowość (czy też czasowość przejętą z literatury). Wszystkie te przesunięcia, zerwania i przeskoki w czasie wydarzały się już w literaturze i ciągle mają tam miejsce, szczególnie w tak zwanym piśarstwie eksperymentalnym, gdzie narracja pozwala sobie na bardzo wiele.*

CC: Z pewnością istnieje wiele tekstów literackich, które wytwarzają struktury powtórzenia i problemy z czasowością, mogące przypominać doświadczenia traumatyczne. Możemy sięgnąć nawet do tych struktur językowych, które występują nie tylko na poziomie narracji. W analizie fragmentarycznego poematu Percy’ego Bysshe Shelley’a *The Triumph of Life*, przedstawionej przez Paula de Mana w tekście *Shelley Disfigured*, mamy do czynienia z wzorcem postulowania i połowicznego wymazywania, które de Man odnajduje w centrum tego wiersza. Owo pojawiające się raz za razem wydarzenie postulowania i połowicznego wymazywania można by uznać za przejaw tego, o czym Freud pisze jako o traumatycznym przymusie powtarzania. Jednak nawet jeśli nie w pełni rozdzielamy literaturę i doświadczenie traumatyczne, nie chcemy ich ze sobą utożsamiać. Istnieje pokrewieństwo między nimi i to w tym właśnie punkcie pokrewieństwa zaczynają działać się rzeczy najciekawsze, zarówno w literaturze, jak w teorii psychoanalitycznej.

KB: *Przypomina mi to takie teksty literatury Zagłady, w których autorzy opisują swoje traumatyczne doświadczenia jako przeżycie metafory. Język rzeczywistości ulegał bowiem pomieszaniu z językiem literatury, to, co rzeczywiste, z tym, co figuralne. Są to niezwykle paradoksalne momenty: ludzie piszą teksty literackie o życiu, które przeżywali, którego doświadczali i które pamiętają jak literaturę; literaturę zastępującą rzeczywistość, gdyż to, co realne, zostało tak silnie zapośredniczone przez niemożność jego doświadczenia; w pewnym sensie figura stała się bardziej rzeczywista niż sama rzeczywistość.*

CC: Wiele osób będzie twierdzić, że teksty dotyczące traumy są podrzędne wobec nadrzędnego doświadczenia traumatycznego. Jednak, jak sama zwraca Pani uwagę, już samo doświadczenie traumy może wydawać się nierzeczywiste i dostępne tylko poprzez figurę. Podobną rzecz można powiedzieć o dobrej literaturze krytycznej, którą często traktuje się jako podrzędną wobec jej przedmiotu (litera-

Rozmowy

tury), a która w istocie zawsze jest przez ów przedmiot „zarażona”. Najlepsze teksty krytyczne wydobywają z literatury to, czego ona sama o sobie nie wie. Zatem ruch między tekstami literackimi a krytycznymi to ruch między tym, co nie jest w pełni doświadczone w tekście literackim, a tym, co nie w pełni doświadczone w tekście krytycznym. Naprawdę przekonująca krytyka literacka ma pewien rys świadectwa, który pozostaje nieprzekładalny na język świadomości. To samo może się również tyczyć teorii literatury. Każde świadectwo – traumatyczne czy literackie – ma wymiar performatywny, który przekazuje siłę traumy, lub tekstu, niekoniernie ją powtarzając.

Trauma i historia

KB: W „*Unclaimed Experience*” pyta Pani, co oznaczałoby dla historii bycie historią traumy. Czy może Pani powiedzieć o tym coś więcej? Czy aby zrozumieć (jakąś) historię jako traumatyczną, wystarczy prześledzić momenty traumatyczne w historii, czy też chodzi tu o coś więcej i o coś bardziej złożonego?

CC: Po pierwsze, chcę wyraźnie powiedzieć, że nie twierdzę, iż wszelka historia jest traumą. Postawiłam to pytanie w kontekście odczytania historii Żydów, którą Freud przedstawia w tekście *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*. Postawiłam je za Freudem, za jego tekstem i nie umiem na nie po prostu odpowiedzieć. Jakaś część tego pytania odsyła do tego, co powiedziała Pani wcześniej o relacji między wiedzą a niewiedzą. Istnieją historie, które definiuje się poprzez to, co w nich nieuchwytnie i w pewnym sensie niewiadome. Istnieją historie, które definiuje się przez to, jak same siebie wymazują. Ów wymiar niewiedzy może mieć znaczenie etyczne to tyle, o ile traumę określa się nie tylko w kategoriach epistemologicznych, jako to, czego nie możemy wiedzieć, ale również etycznych – jako to, co stanowi afront dla świadomości, coś, czego nie powinno być. Więc załamanie w wiedzy może być także porażką etyczną i wezwaniem do odpowiedzialności (wobec ludzi, pamięci, prawdy etc.).

Jak rozumieć wydarzenie traumatyczne w *Człowieku imieniem Mojżesz* czy w *Poza zasadą przyjemności*? Jako coś, co stawia opór świadomości i powraca bez końca, a jednocześnie jako wydarzenie, które samo się wymazuje i domaga się świadka tego wymazywania. Można także powiedzieć, że tworzy ono historię wymazywania – to nieco paradoksalna koncepcja, nad którą aktualnie pracuję. Także Hannah Arendt, jak sądzę, pisząc o historii jako nowoczesnym kłamstwie, jak je nazywała, miała na myśli historię dokonującą samowymazania. Choć u Freuda trauma, powracając, domaga się swojego świadka. Nie ma jednak żadnej gwarancji, że świadek się pojawi. W jaki bowiem sposób ta samowymazująca się historia może w ogóle mieścić w sobie możliwość świadectwa?⁸

⁸ Zob. H. Arendt *Truth and Politics*, teźże *Lying in Politics* oraz C. Caruth *Thinking in Dark Times*, w: *Hannah Arendt on Ethics and Politics*, ed. R. Berkowitz, J. Katz, T. Keenan, Fordham University Press, Fordham 2009.

Teoria traumy jako siła lektury

Sztuka i świadectwo

KB: *A zatem jaka literatura i jaka sztuka miałyby zaświadczać o tej historii wymazywania? Czy tylko sztuka może udźwignąć ciężar takiego świadectwa i jakie zadania stałyby przed taką sztuką-swiadectwem? Na czym miałyby polegać zadanie zaświadczenia o czymś, co samo się wymazuje?*

CC: A czy Pani ma jakiś pomysł, jak odpowiedzieć na te pytania?

KB: *Nieszczerólnie. Tym, co interesuje mnie najbardziej, jest (ten założycielski) wysiłek, jaki musi podjąć pisarz czy artysta, by ujawnić i sproblematyzować niewystarczalność uprzednio dostępnych form, formuł i konwencji (języka), z jednej strony, z drugiej zaś, jaki rodzaj sprawczości przypada w udziale podmiotowi tworzącemu (a nie odtwarzającemu) w takich okolicznościach. Wydaje się, że to nowy rodzaj paradygmatu sztuki w ogóle, który zasadza się na pewnym utopijnym aspekcie (nie chcę powiedzieć, paradygmatu „przepracowania”, choć zdaje sobie sprawę, że tego się właśnie oczekuje, a niekiedy wydaje się to wręcz niezbędne).*

CC: Tak, wydaje mi się, że chodzi tu o tworzenie nowych początków: o popęd życia. Sądzę, że u Freuda popęd życia to możliwość powtarzania z różnicą, jak sam to robi, kiedy powtarza słowa bawiącego się dziecka w *Poza zasadą przyjemności* w postaci teorii traumy jako powrotu i odejścia. Owo powtórzenie pozwala na nowe otwarcie. Sięgając znów do Arendt, widzimy, że stawia ona pytanie o to, co konstytuuje prawdziwy akt polityczny i odpowiada, że chodzi o stworzenie czegoś nowego, wytworzenie nowego początku. Wydaje mi się, że zadaniem czy też powołaniem zaświadczenia nazywa Pani tworzenie czegoś nowego i w tym sensie świadectwo ma także wymiar silnie polityczny. To wytwarzanie czegoś nowego w sferze publicznej, co zrywa z porządkiem wymazywania, jaki ustanowiło nowoczesne kłamstwo. (Unikałabym jednak w tym kontekście koncepcji „przepracowywania”, bo, jak się zdaje, pochodzi ona z innego paradygmatu psychoanalizy.) Przejście od traumy do świadectwa to język, którym posługiwałabym się, by wysłowić tę nowość. To również punkt, z którego widać nową przyszłość. I to jest rola wyobraźni.

KB: *Tak, wyobraźni, która wytwarza przyszłość pewnej konkretnej przeszłości.*

CC: Tak, tu chodzi o wytwarzanie innej przyszłości pewnej przeszłości czy też przeszłości, która wymazała samą możliwość własnej przyszłości albo wręcz projektowała swoją przyszłość jako wymazywanie raz za razem – tj. jako brak przyszłości. Kiedy mówi się, że doświadczenie traumatyczne się nie skończyło, że nigdy się nie skończy (to częsta charakterystyka traumy), wówczas nie zostawia się miejsca na przyszłość. A jeśli jest się pojmanym przez traumę, jest się również pojmanym przez wydarzenie; jest się wciąż w Wietnamie, w Auschwitz etc. Tak, jak Pani mówiła, tę przyszłość trzeba pomyśleć inaczej; jej język nie przyjdzie z języka, który już jest, z gramatyki przeszłości, teraźniejszości, przyszłości, ponieważ to uległo wymazaniu. Trzeba więc stworzyć nie tylko nową przyszłość, ale nowe warunki możliwości przyszłości i na tym właśnie polega radykalny charak-

Rozmowy

ter tego rodzaju (artystycznego) świadectwa. Nowy początek jako warunek możliwości nowej przyszłości a nie po prostu przyszłość.

Przyszłość studiów nad traumą

KB: *Pomówmy o krytyce studiów nad traumą. Istnieje taka dezinterpretacja teorii traumy, która zasadza się na przekonaniu, że idea traumatycznej historii zatrząskuje nas w pułapce niewyrażalności, patologii, nieuleczalnej melancholii i wiecznego powrotu tej samej grozy. Na przykład Dominick LaCapra pisze często o konieczności wyjścia z pułapki oplakiwania abstrakcyjnej nieobecności na rzecz przepracowania rzeczywistej utraty; wyjścia z negatywności i melancholii⁹. Zajmując się teorią traumy, najtrudniej uchwycić ów twórczy potencjał czy też ten paradoksalny ruch od przeszłości ku przyszłości, najtrudniej znaleźć potencjał owej różnicy w powtórzeniu.*

CC: Mowa tu o kilku problemach. Po pierwsze, wokół traumy jako pola badań za dużo jest podejrzliwości, za dużo lęku wobec tego, co nazywa się „poststrukturalistycznym umiłowaniem śmierci”. Nigdy nie powiedziałabym o sobie – choć niektórzy to sugerowali – że zajmuję się traumą, bo kocham śmierć (*śmiech*). Jak mawia Harold Bloom, teksty nas same wybierają. Nie zawsze ich szukamy podług naszych uświadomionych zainteresowań badawczych, potrzeb intelektualnych czy pragnień. Oczywiście, jest tu miejsce na świadomy wybór, ale sama nie wiem, jak wielki mamy wybór, kiedy stajemy w obliczu czegoś, co nas inspiruje.

Po drugie, mamy do czynienia z głębokim niezrozumieniem Freudowskiej koncepcji traumy, kiedy mowa o nieskończonym powrocie do przemocy i grozy z przeszłości. Takie myślenie zakłada, że trauma to pojedyncze, zamknięte doświadczenie. Już z pism samego Freuda o traumie jasno wynika, że trauma to rodzaj nieudanego doświadczenia, przegapionego spotkania nie tylko ze śmiercią, ale i z własnym przeżyciem. Nie sposób uchwycić nie tylko własnej śmierci, ale i przeżycia. Trauma dotyczy więc zawsze fundamentalnego pęknięcia: tym, co powraca, jest zarówno śmierć, jak przeżycie. To pęknięcie otwiera szansę i możliwość przyszłości, która nie zawsze jest tym samym.

KB: *A skoro mowa o przyszłości, jak z dzisiejszej perspektywy rysuje się przyszłość studiów nad traumą? Czy teoria traumy może być jeszcze twórcza i znacząca?*

CC: Najbardziej interesuje mnie przyszłość koncepcji *Nachträglichkeit* czy naznaczenia wstecznego. Szczególnie, że to ewolucja rozmaitych koncepcji teoretycznych (w tym tej właśnie) sprawia, że dzieło Freuda jest tak bogate i inspirujące. Koncepcja czasowości naznaczenia wstecznego pozostaje kluczowa dla możliwości powtórzenia z różnicą, dla otwarcia na różnicę. Sądzę, że możemy odnaleźć przykłady takiego sposobu myślenia, który uwzględnia tę złożoną strukturę czasowości w analizach mediów, wojen nowego rodzaju, ideologii etc.

⁹ Zob. D. LaCapra *Writing History, Writing Trauma*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2001.

Teoria traumy jako siła lektury

KB: *Wydaje się jednak, że dziś, 15 lat od czasu publikacji Pani książek o traumie, to pojęcie stało się wszechobecne w języku codziennym. Każde wydarzenie jest traumą, nie w złożonym sensie filozoficznym, ale bardzo potocznym. Tak dziś nazywa się rzeczy i rzeczywistość: wciąż ulegamy „straumatyzowaniu”.*

CC: Proszę pamiętać, że istnieje różnica między klasycznymi tekstami kultury a dyskursem popularnym. Trauma może się pojawiać i znikać w dyskursie popularnym, ale na zawsze pozostanie w *Poza zasadą przyjemności*, choć może być inaczej odczytywana i komentowana przez nowych czytelników. Wielkie inspirujące teksty nigdy nie stają się *passé*. Mogą na nas inaczej oddziaływać i to jest sprawa zasadnicza. Problem dyskursu popularnego, który Pani podnosi, to częściowo problem performatywności teorii, co każe nam wrócić do postawionego wcześniej pytania o literackość. Moim zdaniem literacki aspekt dyskursu teoretycznego ma siłę performatywną; zakłóca i zaskakuje, sprawia, że musimy ponownie przemyśleć nasze ramy odniesień, sprawia, że zaczynamy inaczej słuchać. Trudność polega na tym, że często ci, którzy czytają, przekładają siłę performatywności na koncepcje.

Jeśli myślimy o literaturze jako tym, co nie tylko znaczy, ale również działa, w ten właśnie sposób powinniśmy myśleć o tekstach krytycznych czy teoretycznych. Jeśli tak nie jest, w recepcji niektórych tekstów krytycznych czy teoretycznych dochodzi do tego, że to, co miało nas zaskakiwać, zostało zamienione w dogmat, który jest czysto semantycznym czy konceptualnym znaczeniem bez siły. Niebezpieczeństwo, że do tego dojdzie, zawsze na nas – piszących i czytających – czyha. Kiedy piszę, zawsze czytam inne teksty, teksty Innych, i mam nadzieję, że przekazuję trochę ich radykalnej, zaskakującej siły. Nigdy nie serwuję uniwersalnych, transcendentnych prawd. Mam nadzieję, że od Freuda przejęłam i przekazuję wrażliwość – nie tyle na to, co widzę, ale na wezwanie do przebudzenia, które kazało mi wracać do jego tekstów i pisać o traumie przez ostatnie 15 lat.

Ithaca, NY, maj 2010

Przełożyła Katarzyna Bojarska

Rozmowy

Abstract

Cathy CARUTH
Emory University (Atlanta)

Katarzyna BOJARSKA
The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences
(Warszawa)

Theory of Trauma as Strength of Reading. Cathy Caruth Talks to Katarzyna Bojarska

This interview consists of six parts, each referring to a different thread of the theory of trauma: its associations with the literary theory; relation with respect to literarity; a peculiar 'traumatic' concept of timeness and its literary reflections; a connection between trauma and history; the art and testimony relationship; and, figured-out future studies on trauma as a discipline. A loyal Freud reader, Ms. Caruth reconstructs the history of trauma studies, tracing down their beginnings in 1990s, their literary and philosophical inspirations. She rebuts the opponents' charges as well as problematises the mutual relations between literature, history and theory.

Interpretacje

Aránzazu Calderón PUERTA

Ciało (nie)widzialne: spektakl wykluczenia
w *Przy torze kolejowym* Zofii Nałkowskiej¹

Zostaje więc – z ciałem i duszą – pod gołym niebem, bezbronny wobec wszystkich spojrzeń. Przebranie go broni i równocześnie wyodrębnia i oddziela: ukrywa go i wystawia na pokaz.²

I wystaje z czarnego tyłu głów natfoku,
Jak z morza łeb delfina, nawałnicy wieszczą,
Ta ręka i ta głowa zostały mi w oku,
I zostaną w mej myśli – i w drodze żywota.³

Il s'agit, en énonçant ce qui a été dit, de redire ce qui n'a jamais été prononcé.⁴

W roku 1963 Andrzej Brzozowski postanowił przenieść na ekran opowiadanie *Przy torze kolejowym* z *Medalionów* Zofii Nałkowskiej. Film, zatytułowany tak jak literacki pierwowzór, został jednak zatrzymany przez cenzurę i 27 lat przeleżał na półce w wytwórni. Fakt ten wydaje się zastanawiający, bo przecież *Medaliony* trafiły do publiczności od razu i zadomowiły się w polskiej kulturze jako część kanonu. Stały się lekturą szkolną. Były czytane, choć pewne wątki konsekwentnie pomijano i przemilczano zarówno w recepcji naukowej, jak i szkolnej. Sprawa stosunku Polaków z „aryjskiej strony” do Żydów ginących w Holokauście, tak ostro

¹ Tekst powstał dzięki wsparciu Kasy Mianowskiego.

² O. Paz *Labirynt samotności*, przeł. J. Zych, WL, Kraków 1991, s. 13.

³ A. Mickiewicz *Dziady*, Warszawa 1979, s. 141-142.

⁴ M. Foucault *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, PUF, Paris 1963, s. XII.

Interpretacje

postawiona w *Kobiecie cmentarnej* i w *Przy torze kolejowym*, przez długie lata nie przedostawała się do publicznej świadomości. W filmie nie można było nie zauważyć tego, czego nie chciano dostrzec w *Medalionach* jako całości. Urzędnicy z Mysiej musieli zareagować.

Tekst Nałkowskiej funkcjonował w kulturze na szczególnych zasadach. Autorka cieszyła się opinią narodowego autorytetu, co z jednej strony pozwalało jej powiedzieć wiele, ale z drugiej impregnowało na treść jej słów. Jako członkini Głównej Komisji Badania Zbrodni Niemieckich w Polsce wypowiadała się niejako w imieniu narodu oskarżającego hitlerowskich oprawców. Na tle nazistowskich zbrodni relacje polsko-żydowskie traciły na znaczeniu. Stawały się niewidoczne. Kontekst sprawiał, że chętniej skupiano się na koszmarze okupacji niż na tym, jak działały w nim i jak się weń wpisywały wzory polskiej kultury i zachowania ludności. W krótkometrażowym filmie Brzozowskiego historia spotkania uciekającej Żydówki z mieszkańcami polskiej wsi okazywała się – jak to ujął sam reżyser – „nazbyt szokująca”⁵.

Czekanie

„Droga do cmentarza prowadzi przez miasto pod tamtym murem. Wszystkie okna i balkony – dawniej pełne uwieczonych, stłoczonych ludzi, wyglądających na świat zza muru – są dziś bezludne. [...] Droga na cmentarz powoli z miejsca żywych zamienia się na miejsce umarłych” (s. 33)⁶. Tak Nałkowska kończyła relację o warszawskim getcie w opowiadaniu *Kobieta cmentarna*. Następne opowiadanie – *Przy torze kolejowym* – zaczyna się od słów: „Należy do tych z m a r ł y c h jeszcze jedna, ta młoda kobieta przy torze kolejowym, której ucieczka się nie udała” (s. 35). Dwie pierwsze linie reasumują i zapowiadają treść opowiadania. Początek tekstu przedstawia emblematyczne sytuacje i wprowadza zdania-kluce, które wyprzedzają bieg wydarzeń. Wiemy, że bohaterka nie przeżyje wojny. Jej historię poznajemy z perspektywy końca, bez nadziei. Oczekiwanie na finał staje się tym trudniejsze, że czytelnik ma do czynienia z wydarzeniami spisany na podstawie świadectw.

„Ale niewielu się na taką ucieczkę ważyło. Wymagało to odwagi większej, niż tak bez nadziei, bez sprzeciwu i buntu jechać na pewną śmierć” (s. 43). Skacząc z pociągu, młoda Żydówka zdobyła się na wysiłek, który świadczył o determinacji i woli przetrwania. Było to coś wyjątkowego: „Kobieta leżąca przy torze należała

⁵ „Kiedy doszło do realizacji filmu, do wyjęcia z tego kontekstu – nie zapominajmy – tych opowiadań, tego jednego opowiadania, wydało się ono na tyle groźne, że zatrzymano mi film” mówi Brzozowski. I dodaje: „mówili, że to napisane nie jest tak groźne jak opowiedziane obrazem” i że film „może być wykorzystany jako propaganda antypolska”. Wypowiedzi z filmu dokumentalnego M. Nekandy-Trepki *Przy torze kolejowym* z 2001 roku.

⁶ Z. Nałkowska *Medaliony*, Czytelnik, Warszawa 1946. Cytaty lokalizuję w tekście. Wyróżnienia moje – A.C.P.

Puerta Ciało (nie)widzialne: spektakl wykluczenia...

do odważnych” (s. 44). Narrator uprzedza jednak wypadki. Zapowiada, co się stanie, kiedy mówi, że ludzie skaczący z wagonów ginęli albo „łamali ręce i nogi, wydani w tym stanie na wszelkie okrucieństwo wroga” (s. 44). W pierwszej lekturze wydaje się oczywiste, że wróg to okupant. Powracając do tego zdania po zapoznaniu się z całością, wiemy, że unieruchomiona postrzałem w kolano bohaterka ma do czynienia tylko z miejscową ludnością. W opowiadaniu Nałkowskiej nie pojawiają się nazistowscy żołnierze.

„Ona jedna została tak – ani żywa, ani umarła” (s. 45). Nałkowska przedstawia ranną Żydówkę jako kogoś zawieszoną między życiem a śmiercią. Nadzieja, która popchnęła kobietę do ryzykownego skoku z wagonu, znika bezpowrotnie, kiedy wokół zaczynają gromadzić się ludzie. Jej mąż leży zabity, pozostała całkiem sama. Siedzi w miejscu, które – co nie ulega dla niej wątpliwości – uniemożliwia jakąkolwiek pomoc. Kiedy rozpoznaje sytuację, prosi o weronał z oczywistym zamiarem samobójstwa. Chociaż spotyka się z odmową, ciągle zabiega o szybką śmierć. „Zażądała, by [polscy policjanci] ją zastrzelili. Umawiała się o to z nimi półgłosem, byle nie dawali nigdzie znać” (s. 47).

Nadzieja szybkiej śmierci rozwiewa się tak, jak wcześniejsza nadzieja na ocalenie: „Znowu powiedziała, by ją zastrzelili, ale bez wiary, że to zrobią” (s. 48). Żydówce nie będzie oszczędzone poniżenie, oczekiwanie i wystawienie na spojrzania obcych. Jej czekanie jest naznaczone samotnością i izolacją. Wszyscy, nie wyłączając niej samej, wiedzą, że jedynym możliwym rozwiązaniem pozostaje śmierć. Tę wydobywaną przez narratora oczywistość uznają zarówno miejscowi, jak bohaterka. Jest to rodzaj prawdy przyjmowanej jako coś naturalnego i niepodlegającego dyskusji.

Nie sposób uniknąć pytania: dlaczego?

Dlaczego wszystkim wydaje się oczywiste, że ta historia musi skończyć się śmiercią? Jakie elementy rzeczywistości przekonują o tym od razu samą bohaterkę, skoro w zasięgu wzroku nie ma hitlerowców? Kogo boi się i przed kim chce się ukryć? Dlaczego wreszcie niemożliwe okazuje się uwalniające od koszmaru samobójstwo?

Kwestie te pozostawmy póki co otwarte. Nałkowska zdaje się sucho relacjonować zdarzenia. Okazuje się jednak, że widzi więcej, niż mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka. Jest wnikliwą obserwatorką i interpretatorką społecznych zachowań. Dzięki szczególnego rodzaju narracji sięga – jak się za chwilę przekonamy – do głębokich mechanizmów społecznych determinujących działania postaci.

Głos narratora i głos społeczny

Fabuła opowiadania *Przy torze kolejowym* jest prosta. Historię można streścić w jednym akapicie. Nałkowska rozwinęła ją na kilku stronach, zmuszając czytelnika, żeby został przy umierającej przez ponad dobę. Czy chodzi tylko o empatię?

Realia okupacji stanowią dla Nałkowskiej niedające się pominąć tło, jej uwaga skupia się jednak na czym innym: obserwujemy zachowanie grupy przeciwstawionej wyraźnie wyizolowanej jednostce. Narrator mówi często głosem ogółu, dla któ-

Interpretacje

rego zdarzenie przy torze jest czymś naturalnym. Spróbujemy wydobyć mechanizm wykluczenia ukrywający się w dyskursie i praktykach zakładających tego rodzaju oczywistość oraz towarzyszące mu koncepcje tożsamości⁷.

„Gdy znalazł ją, była sama. Ale powoli zjawiali się ludzie w tym pustkowiu” (s. 45). Pojawienie się Żydówki powoduje zamieszanie. Szybko otacza ją krąg gapiów, jej ciało przyciąga spojrzenia i uwagę. Miejsce, gdzie leży, zamienia się w scenę: „Stawali lękliwie, patrzyli z oddalenia” (s. 45). Ranna staje się mimowolnie centrum spontanicznego zainteresowania. Zaciekawienie nie przekształca się jednak ani w komunikację, ani w działanie. Dlaczego?

Semicki wygląd oznacza wyrok. Ciało mówi samo za siebie przez medium ciżby, która je otacza. „Rzecz nie przedstawiała wątpliwości. Jej kręte kuczki włosy były rozczochrane w sposób zbyt wyrazny, jej oczy przelewały się zbyt czarno i nieprzytomnie pod opuszczonymi powiekami” (s. 45). Dla kogo? Głos narratora mówi o tym, co na poziomie społecznym uważa się za niepodważalną prawdę. Rozpoznane odstępstwo od normy opiera się na konkretnym systemie dyskursu⁸, w tym wypadku dyskursu polskiej kultury. Semickie rysy same w sobie nie mają żadnego znaczenia, ale zyskują je, kiedy zamieniają się w człon opozycji (słowiński i katolicki *versus* żydowski), która rozszerza się na ideę „nas” (Polaków) i „ich” (Żydów).

Wygląd natychmiast określa kobietę jako należącą do obcej grupy i innej kategorii społecznej, sytuując ją na zewnątrz wspólnoty, która na nią patrzy. Opozycja implikuje relację władzy⁹ tym wyraźniejszą, że rzecz dzieje się w realiach

⁷ „Jednostki zajmują zmieniające się pozycje w światach społecznych, połączonych i splecionych. Te światy zobowiązują je do pewnych sposobów działania, które prowadzą do rozwoju konkretnych autokoncepcji i tożsamości moralnych oraz płciowych. Każdy z tych światów jest konkretnym wszechświatem dyskursu, znaczenia i doświadczenia” (A.R. Lindesmith, A.L. Strauss, N.K. Denzin *Psicologia social*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid 2006, s. 527).

⁸ „Interpretacje odnoszące się do świata społecznego tworzą się w oparciu o systemy dyskursu. Rzeczy nie mają znaczenia same w sobie albo ze względu na siebie; ich znaczenia wyłaniają się z procesów interakcji interpretacyjnej. Proces ten jest częścią kontinuum kulturowych znaczeń i przedstawień – tego, co nazywamy kręgami kultury. Poznajemy cokolwiek tylko za pośrednictwem owego procesu przedstawiania” (tamże, s. 527-528).

⁹ „Różne systemy władzy przenikają całe społeczeństwo. Systemy te pomagają regulować produkcję ciał i osób odbiegających od normy. [...] Relacje władzy osadzają się na «wszystkich poziomach życia społecznego i tym samym działają w całej jego przestrzeni»” (tamże, s. 529; podkreślenie moje – A.C.P). Zdaniem C. Guillaumin rasa jest konstruktem kulturowym wpisanym w relację władzy: „Idea endodeterminowanej natury grup jest właśnie jedną z form, którą przybiera antagonizm między samymi grupami społecznymi, których on dotyczy” (C. Guillaumin *Rasa i natura. System oznaczeń. Idea grupy naturalnej i stosunków społecznych*, w: Ch. Delphy, C. Guillaumin, M. Witting *Francuski feminizm materialistyczny*, przekł. i red. M. Solarzka, M. Borowicz, IH UAM, Poznań 2007, s. 34).

Puerta Ciało (nie)widzialne: spektakl wykluczenia...

okupacji. W wypadku Żydówki jej „zbrodnia” polega po prostu na tym, że jest Żydówką¹⁰.

Spektakl dyskryminacji

Nałkowska zmienia jednak perspektywę. Ranna kobieta także ogląda zachowanie przyglądającej się jej „publiczności”. Widzów, którzy się boją, choć zajmują w okupacyjnej rzeczywistości zupełnie inne miejsce. W relacjach z okupantem są uprzywilejowani w porównaniu z Żydami, dzięki czemu mogliby przynajmniej próbować ją ocalić. Propaganda nazistowska nakładała na Żydów kryminalizującą etykietę, wyciągając stąd ostateczne konsekwencje. Między Żydami a aryjczykami powstawała w ten sposób relacja – w porównaniu z Żydówką – względnej podległości i władzy. Los tropionych zależał przecież od zachowania tych, którzy mieli prawo do życia. Nakładał się na to od lat obecny w polskiej kulturze obraz Żyda jako wykluczonego ze wspólnoty. „Żyd znaczyć może tyle, co ten, którego uważam za obcego, ten, którego nie lubię czy wręcz – ten którym gardzę” – pisał Michał Głowiński¹¹. Zdaniem socjologów i psychologów społecznych „odstępstwo od normy i jego definicje wyrastają z interakcji między jednostkami, które przywłaszczają sobie różne zakresy władzy i autorytetu w stosunku do pozostałych członków grupy. [...] Nałożenie kryminalizującej etykiety na jednostkę lub grupę jednostek oznacza polityczne wykonywanie zastosowanej władzy”¹².

Tekst Nałkowskiej wydobywa ten społeczny i kulturowy fenomen. Milczenie buduje niewidzialny mur między grupą a ranną. Jest znakiem jej nieprzynależności, tego, że rozpoznano ją jako obcą i pozbawioną praw. W długim oczekiwaniu na śmierć Żydówka pozostaje tym bardziej samotna, że znalazła się wśród ludzi¹³.

Wśród ludzi, ale poza możliwą komunikacją. „Do niej nie odezwał się nikt. To ona zapytała, czy ci, co leżą pod lasem, nie żyją” (s. 45). Grupa konsekwentnie utrzymuje izolację, która jest wyraźną formą i strachu, i przemocy. Milcze-

¹⁰ Zob. E. Said *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Zysk i S-ka, Poznań 2005, s. 77.

¹¹ M. Głowiński *Mowa i zło*, w: tegoż *Pismak 1863 i inne szkice o różnych brzydkich rzeczach*, Open, Warszawa 1995, s. 43.

¹² A.R. Lindesmith, A.L. Strauss, N.K. Denzin *Psicologia social*, s. 531-532.

¹³ „Odstępstwo od normy nie jest *wewnętrzną* własnością każdego zachowania; jest właściwością przyporządkowaną zachowaniu przez pozostałych członków grupy, którzy bezpośrednio lub pośrednio wchodzi z nią [z grupą] w kontakt. Jedyny sposób, za pomocą którego obserwator może dowiedzieć się, czy styl postępowania odbiega od normy [...], jest *znajomość standardów publiczności, która nań reaguje*” (tamże, s. 533). Podkreślenie moje – A.C.P.

Interpretacje

nie otaczające ranną stanowi kontrast z zachowaniem chłopów. Ci „rozmawiali z cicha między sobą, wzdychali, jakoś się naradzali odchodząc” (s. 45). Lęk mieszkańców wioski wyraża się w poruszeniach ich ciał: trzymają się z daleka, zbliżają, oddalają się znowu. W tym spektaklu, który oglądamy, wyraża się transmisja przemocy wywieranej przez najeźdźców (nazistowskie Niemcy) na okupowanych (Polacy) i w końcu na najsłabszą i najbardziej bezbronną grupę – mniejszość żydowską. „Czas był wzmożonego terroru. Za danie pomocy lub schronienia groziła pewna śmierć” (s. 45).

Spojrzenie z drugiej strony

Ciało jest nie tylko przesłanką wykluczenia. Praktyki marginalizacji to sposoby postępowania z ciałami, które w ten sposób zostają przekształcone w znaki społecznego statusu. Ciało jest miejscem, gdzie marginalizacja się wyraża i staje dotykalna.

Ranna stara się oddzielić od otoczenia. Pije. Usiłuje zerwać kontakt ze światem: zamyka oczy. „Była pijana, drzemała”; „Chwilę leżała, zamknawszy oczy”; „Leżała długo i spokojnie, o czy z b y t c z a r n e mocno zakryła powiekami” (s. 46); „Obie ręce położyła na oczach, żeby już nic nie widzieć” (s. 48). Zamykając oczy, ukrywa piętno i unika spojrzeń, które są wyrokiem odbierającym nadzieję na ucieczkę. Oddziela się od patrzących. „Gdy je wreszcie odsłoniła, zobaczyła wokół siebie nowe twarze” (s. 46). Napierająca przemoc staje się widoczna dzięki przyjęciu perspektywy osaczonego ciała. Żydówka wycofuje się w siebie, szuka wewnętrzności, w której mogłaby się ukryć¹⁴.

Chłopi nie starają się nawet ochronić jej przed komentarzami: obcy ciągle na nowo objaśniają sytuację świeżo przybyłym, przypominając bohaterce o koszmarze, w którym się znalazła, choć ona sama robi wszystko, żeby się od tego koszmaru oddzielić. Skoro koniec się odwleka, kobieta prosi o papierosy i wódkę. Jedyne, co jej pozostaje, to w miarę możliwości znieczulić ciało i zapomnieć o czekaniu. Uśpić świadomość i odizolować się od otoczenia. Skazana próbuje uciec wzrokiem w otaczający pejzaż. Narrator mówi z jej perspektywy: „Za pustym polem stało parę domków, z drugiej strony kilka niedużych, chudych sosen zamiatało gałęziami niebo. Las, do którego mieli uciec, zaczynał się dalej od toru, poza jej głową. To pustkowicie było całym światem, który oglądała”; „Lekki ruchomy zmierzch nasuwał się na niebo od wschodu. Na zachodzie kłębki i smugi chmur wstępowały bystro ku górze” (s. 47). Oczy otwierają się, żeby nie widzieć, oczy zamykają się, żeby nie widzieć. Inaczej niż dźwięki, słowa... i wreszcie fak-

¹⁴ „Obojętność jest pancerzem obcego: nieczuły, zdystansowany, wydaje się być w głębi poza zasięgiem ataków i odrzucania [...]. Dystans, który się wokół niego wytwarza, odpowiada temu, gdzie on sam się umieszcza, wycofując poniżenie w kierunku bezbolesnego jądra tego, co nazywamy duszą, poniżenie, które jest naprawdę czystą brutalnością” (A. Araszkiewicz *Wypowiadam wam moje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki*, Fundacja Ośka, Warszawa 2001, s. 175).

Puerta Ciało (nie)widzialne: spektakl wykluczenia...

ty – od nich nie sposób uciec. „Spod uchylonej powieki zobaczyła, jak policjant wyjął rewolwer z futerału i podał nieznanemu” (s. 48).

Ciało mówi bez słów przez samą swoją pozycję. Kobieta siedzi, potem kładzie się i pozostaje tak przez jakiś czas; znów siada, żeby zbadać ranę w kolanie. Relacje przestrzenne wyrażają obowiązującą hierarchię: ranna nie doświadcza bliskości, jest bezsilna i bezbronna wobec tych, którzy są górą – otaczają, stoją i w milczeniu patrzą. Spojrzenie z góry nie jest neutralne. Odbierając prawo do solidarności i schronienia wystawia na cios. Jest faktycznym wyrokiem, o czym mówi sam narrator Nałkowskiej. Wianuszek gapiów nie jest kręgiem świadków¹⁵.

Ciało pozbawione możliwości ruchu staje się dla bohaterki wyrokiem w świecie, gdzie konieczna jest ciągła ucieczka od spojrzeń. Wygląd, donos i rana w kolanie sumują się. Zmuszają do uczestnictwa w sytuacji społecznej: „Ten wyrok śmierci na nią, uwięzły w jej kolanie, tkwił tam jak gwóźdź, którym przybita była do ziemi” (s. 46).

Ciało widzialne, ciało niewidzialne

Ciało Żydówki rzuca się w oczy. Widać je z każdego punktu. Nie może się ukryć ani zostać ukryte przez innych: „Był biały dzień, miejsce otwarte, z dala zewsząd widoczne” (s. 45).

Bezbronność i nadchodząca, powolna, społecznie uznana za nieuchronną zagłada wyekspozowanego ciała stają się widowiskiem: „Co chwila tworzył się niewielki wianuszek ludzi, którzy stojąc oglądali się niespokojnie i prędko odchodzili. Przychodzili inni, ale też nie zatrzymywali się dłużej. Rozmawiali z cicha między sobą, wdychali, jakoś się naradzali odchodząc” (s. 45). „Gromadka na zboczu nasypu ściągała uwagę. Wciąż ktoś nowy się przyłączał” (s. 46).

¹⁵ W koncepcji Jana Błońskiego wina Polaków polegała na obojętności (J. Błoński *Biedni Polacy patrzą na getto*, WL, Kraków 1994). Krytykę idei „obojętnego świadka” opisuje E. Janicka: „ciągle brakuje nam języka, by nazwać to miejsce – polskie miejsce, które na pewno nie jest miejscem świadka, choć ta kategoria przyjęła się w refleksji nad Zagładą i organizuje analizy na przykład Roberta J. Liftona czy Michaela C. Steinlaufa. Bo czy świadek zaangażowany – w przenośni i/lub dosłownie – to jeszcze świadek? [...] Bo jak zakwalifikować na przykład tak zwaną obojętność? Twierdzę, że z racji uprzedniego «przygotowania», «wprowadzenia w temat», «wtajemniczenia» nie było czegoś takiego. Proponowałabym tu termin «obserwacja uczestnicząca wtajemniczona», bo sama «obserwacja uczestnicząca» to za mało. Byłaby ona dokonywana w trybie myśli, mowy, uczynku i zaniedbania. W tej kategorii – wydaje mi się – jest miejsce na mnogość i zniuansowanie przejawów. I być może otwiera ona także furtkę do zrozumienia, że tutaj chodziło o większość – zdecydowaną, a nade wszystko decydującą: o tym, że «cała Polska była gettem»” (*Mord rytualny z aryjskiego paragrafu. O książce Jana Tomasza Grossa „Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści”, „Kultura i społeczeństwo” 2008 nr 2, s. 238*).

Interpretacje

„Nieprzeparta była ta siła, która oddzielała ją od nich wszystkich pierścieniem przerażenia” (s. 46)¹⁶. A jednak nie sposób zawiesić pytania, czy reakcja byłaby taka sama, gdyby ofiarę rozpoznano jako swoją?

Przerażenie, o którym mówi narrator, jest rzeczywiście obawą przed represjami okupanta, ale w innym sensie, niż do tego przywykliśmy. Strach budzą swoi, potencjalni donosiciele. Nałkowska pokazuje, że antysemityzm był tak głęboko wpisany w realia epoki, że wszyscy, którzy litują się nad cierpieniem Żydówki, jednocześnie odczuwają strach. Jeśli zdecydują się pomóc rannej, doniesie na nich któryś z sąsiadów¹⁷. Ten właśnie strach paraliżuje jakąkolwiek próbę zbliżenia i sprawia, że pomoc jest w oczywisty sposób niemożliwa.

„Niewidzialny krąg” jest zatem metaforą nie tylko strachu, ale także wykluczenia. Oba mechanizmy nakładają się na siebie. Liczni i różni ludzie, którzy zbliżają się do niej, są dla młodej Żydówki całkowicie obcy. Ona także jest dla nich obca. Ranna „wdziera się” w rzeczywistość wsi ze swoją „obcością”, sama jej niechciana obecność jest inwazją. Jesteśmy przy społecznym rozumieniu „obcości”, która zamykając Żydówkę w narzuconej definicji, pozbawia ją praw, umieszcza w relacji dominujący/zdominowany, choć jednocześnie budzi zainteresowanie i skupia uwagę: „Leżała pośród ludzi, ale nie liczyła na pomoc. Leżała jak zwierzę ranne na polowaniu, którego zapomniano dobić” (s. 46). W opowiadaniu nie tylko porównuje się bohaterkę do zwierzęcia. Dodanie słów „o którym zapomniano” oznacza, że odmówiono jej nawet łaski skrócenia cierpienia. Mimo że kobieta leży „pośród ludzi”, sama symbolicznie przestała już być człowiekiem jak inni. Odmówiono jej uznania od chwili, kiedy zaczęli pojawiać się przy niej ludzie.

W *Korzeniach totalitaryzmu* Hannah Arendt poddaje krytyce ideę praw człowieka. Stosuje się ją do tych, którzy wykluczeni ze wspólnoty narodowej pozostają ludźmi jedynie abstrakcyjnie, poza wszelkim konkretem pozwalającym zabezpieczyć i zrealizować ich ludzkie prawa. Człowieczeństwo okazuje się cechą tych, którzy nie mają do niego dostępu jako do realnego uznania i mogą liczyć tylko na humanitarne współczucie¹⁸.

¹⁶ W okupacyjnym prawodawstwie kara śmierci groziła za wiele przestępstw i wykroczeń. Pomoc Żydom nie była wyjątkiem. Realne zagrożenie zależało od wielu czynników, wśród których ważne miejsce zajmowała solidarność otoczenia zabezpieczająca przed wykryciem i interwencją władz niemieckich. Zob. A. Wrzyszczyk *Okupacyjne sądownictwo niemieckie w GG 1939-1945*, a także A. Leszczyński *Polska, kolonia III Rzeszy*, „Gazeta Wyborcza” 6-7 czerwca 2009, s. 28.

¹⁷ „Ukrywanie Żydów nie było postrzegane jako akt bohaterstwa czy humanitaryzmu, lecz właściwie jako akt zdrady, działania przeciw polskiemu interesowi narodowemu” – pisze K. Jasiewicz w książce *Pierwsi po diable. Elity sowieckie w okupowanej Polsce 1939-1941* (ISP PAN, Warszawa 2001). Cyt. za E. Janicka *Mord rytualny z aryjskiego paragrafu*, s. 243.

¹⁸ Por. H. Arendt *Korzenie totalitaryzmu*, przeł. D. Grinberg, M. Szawiel, WAiP, Warszawa 2008.

Puerta Ciało (nie)widzialne: spektakl wykluczenia...

Ranna Żydówka – jeśli w ogóle jest w oczach gapiów osobą, a nie tylko skazanym na zagładę obcym – pozostaje człowiekiem jedynie w tym abstrakcyjnym sensie. Może być przedmiotem litości jako istota ludzka w ogóle, odmawia się jej jednak ochrony i solidarności związanej z uznaniem jej przynależności do wspólnego świata. Świadczy o tym nie tylko gra spojrzeń, ale i brak komunikacji. Oprócz małomiasteczkowego „franta”, który cały czas jest obok, przyniósł wódkę i papierosy, nikt bezpośrednio nie zwraca się do rannej. Mimo to – powtórzmy – informacje ciągle krążą wśród chłopów: „Nowi ludzie przystawali, wracając z roboty. Dawniejsi objaśniali tych nowych, co się stało” (s. 47). Ich słowa kontrastują z ciszą, która kobietę otacza. Ludzie nie tylko nie zwracają się do Żydówki. Choć jest przedmiotem zainteresowania, faktycznie ją ignorują¹⁹. Jesteśmy przed ciałem obecnym (widzialnym) i nieobecnym (niewidzialnym) zarazem: „Mówili tak, jakby nie słyszała ich wcale, jakby jej już nie było” (s. 47).

Nieświadome działanie

Izolacja Żydówki wynika z jej narzucającej się widzialności. Można mówić „o niej”, ale nie „do niej”. Jej obecność tworzy niewygodną sytuację, ale jednocześnie budzi fascynację: fascynację różnicą. Ciało, które okazuje się zagrożeniem, prowokuje dylematy i wątpliwości: „Żeby to z lasu, to by ją było łatwiej gdzie wziąć. Ale tak, na ludzkich oczach – nie ma sposobu” (s. 48). Do kogo odnosi się sformułowanie „na ludzkich oczach”? „Tak więc nikt nie zapragnął zabrać jej stąd przed zmrokiem ani wezwać doktora, ani odwieźć do stacji, skąd mogłaby dojechać do szpitala. Nic takiego nie było przewidziane. Szło już tylko o to, aby tak czy inaczej umarła” (s. 48).

Miejscowi zbierający się wokół Żydówki uczestniczą w szczególnego rodzaju widowisku. Śmierć rannej jest w nim niekwestionowaną oczywistością. Zdaniem Joanny Tokarskiej-Bakir „przednowoczesny antysemityzm, religijny, etniczny i społeczny w narracji symbolicznej wyznaczał im [Żydom] prawdziwe «miejsce niebezpieczne», które w każdej chwili mogło zniknąć z powierzchni ziemi”²⁰. W polskiej kulturze ludowej Żyd należał do „antyświata”, którego zagładę postrzegano jako wpisana w porządek kosmosu i zawieszona jedynie tymczasowo. Rozpoznanie Tokarskiej-Bakir czerpie nie tylko z dokumentów historycznych. Jest zadziwiająco trwałym wzorem kultury, potwierdzanym także przez badania terenowe

¹⁹ „Uznanie oznacza, że postrzegamy Innego jako kogoś oddzielnego, ale fizycznie ustrukturyzowanego w formach, w których sami uczestniczymy. [...] sama komunikacja zamienia się zarówno w wehikuł, jak i w przykład uznania. [...] Uznanie [...] ma miejsce dzięki komunikacji, w pierwszym rzędzie – chociaż nie wyłącznie – przez komunikację werbalną, dzięki której podmioty *zostają przekształcone* mocą praktyki komunikacyjnej, w której uczestniczą” (J. Butler *Deshacer el género*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 2006, s. 190. Podkreślenie moje – A.C.P.).

²⁰ J. Tokarska-Bakir *Żydzi u Kolberga*, „Res Publica Nowa” 1999 nr 7-8, s. 38.

Interpretacje

z końca XX i początku XXI wieku²¹. Wzorem, który wedle wszelkiego prawdopodobieństwa obowiązywał także w czasie i miejscu zdarzeń przedstawionych w *Przy torze kolejowym* w formie wzmocnionej z pewnością politycznym antysemityzmem międzywojennej endecji. Nałkowska jest dotkliwie świadoma tego kontekstu. Opowiadanie *Kobieta cmentarna*, które poprzedza *Przy torze kolejowym* i tworzy z nim rodzaj dyptyku, z całą ostrością przedstawia problem polskiego antysemityzmu. Bohaterka *Kobiety cmentarnej* reaguje na Zagładę w sposób, który łączy logikę unicestwienia „antyświata” z językiem nowoczesnego rasizmu: „Ale proszę Pani, dla nas lepiej, jak ich Niemcy wyniszczą. Oni nas nienawidzą gorzej niż Niemców” (s. 38).

Dla społeczności podzielającej ów obraz świata żydowska śmierć nabiera znaczenia i zamienia się w spektakl. „Prześladowanie Żydów daje chrześcijaninowi udział w gigantomachii, która trwa od ukrzyżowania Chrystusa i skończy się dopiero z Drugim Przyjściem – pisze Tokarska-Bakir – Zabicie Żyda, sekciarza-złoczyńcy, może tylko przybliżyć ów szczęśliwy finał czasów”²². Sytuacja z *Przy torze kolejowym* staje się zrozumiała na tle obrazów notowanych przez kronikarzy i etnologów. Płonie synagoga; „Widać jak na dłoni całą tę sytuację: przed płonącym budynkiem stoi gromada, która nawet nie udaje, że pomaga gasić pożar. Gromada przygląda się, „co się tam bindzie dzieć”²³. Tokarska-Bakir podkreśla, że w narracjach XX-wiecznych – a dokładnie tych dotyczących Zagłady – „słychać wyraźne echo” opowieści o unicestwieniu antyświata.

Zainteresowanie tłumu ranną kobietą należy do tego samego porządku. Ludzie oglądają misterium losu. Śmierć Żyda jest w nim „częścią odwiecznego ładu Bożego na ziemi”²⁴. Stosunek poszczególnych widzów do owego misterium może być różny – od satysfakcji przez obojętność do litości. Moc antysemitckiego mitu polega jednak na paraliżującym działaniu przekonaniu o nieuchronnym wyroku wpisanym w porządek świata. Nawet ci, którzy decydują się na ludzki odruch, jak kobieta ukradkiem podająca rannej kubek mleka, nie próbują niczego zmienić i nie wierzą w możliwość zmiany, nie mówiąc o tym, że czują na sobie czujne oko grupy.

Spektakl wyznacza role uczestnikom. Gapie zamieniają się w świadków losu, który dopełnia się na ich oczach. Oglądają potwierdzenie ich własnego przekonania o „niebezpiecznym miejscu” zajmowanym przez Żydów. Patrząc, zyskują poczucie niewinności, bo przecież wyrok zapadł gdzieś indziej i należy do osnowy świata. Tymczasem w rzeczywistości przedstawionej przez Nałkowską to właśnie gromada patrzących dokonuje *de facto* egzekucji. Żydówkę zabijają wyobrażenia,

²¹ Zob. J. Tokarska-Bakir *Legends o krwi*, W.A.B., Warszawa 2008; numer „Societas/Communitas” 2009 nr 2(8) został poświęcony podlaskim badaniom Archiwum Etnograficznego.

²² J. Tokarska-Bakir *Żydzi u Kolberga*, s. 36.

²³ Tamże, s. 38.

²⁴ Tamże.

Puerta Ciało (nie)widzialne: spektakl wykluczenia...

które oddzielają ją od widzów i jednocześnie sprawiają, że wieś nie jest zdolna dostrzec własnego współudziału w zadawanej śmierci. Podział ról warunkowany antysemitycznym wzorem kultury ludowej leży u podstaw rozpoznania wspólnoty jako świadków Zagłady. Rozpoznania, które w świetle relacji Nałkowskiej okazuje się fałszywe²⁵.

Dobijający strzał

Tylko jedna osoba – powtórzmy – jest przy młodej Żydówce przez cały czas aż do momentu jej śmierci. To ów miejscowy małomiasteczkowy „frant”, który towarzyszy jej, kupuje wódkę i papierosy, podaje ogień. On będzie katem rannej kobiety. Zagadka tej postaci pozostawała w centrum zainteresowania interpretatorów opowiadania Nałkowskiej.

W *Przy torze kolejowym* mamy do czynienia z podwójną narracją. Narrator, którego można utożsamiać z głosem autorskim, opowiada historię zasłyszaną od nocnego świadka: „Człowiek, który nie może zrozumieć i nie może zapomnieć, opowiada to jeszcze raz” (s. 45). Nałkowska wydobywa jego zdumienie finałem historii: „Ale dlaczego to on do niej strzelił, to nie jest jasne – mówił opowiadający. Właśnie o nim można było myśleć, że mu jej żal...” (s. 49). Podobnie reagują na czyn „franta” miejscowi: „Ludzie małą grupką stojący dalej widzieli, jak nachylił się nad nią. Usłyszeli strzał i odwrócili się z e z g o r s z e n i e m. – Już mogli lepiej wezwać kogo, a nie tak. J a k t e g o p s a” (s. 48).

Nałkowska przywołuje słowa swego informatora w funkcji wyraźnie ironicznej. Z jego wypowiedzi – podobnie jak z reakcji gapiów – przebijają coś, co zadaje kłam intencjom mówiących i ich rozpoznaniu sytuacji. W zgorzeniu brzmi nuta fałszu, skoro dla wszystkich było jasne, że pomoc nie wchodzi w grę i że jest niemożliwa „na ludzkich oczach”, a więc ze względu na dyscyplinę wytworzoną przez spojrzenie grupy. Oburzeni nie rozumieją, że przedłużające się oczekiwanie na śmierć traktowane przez nich jak rodzaj widowiska powoduje ból, wobec którego dobijający strzał można rozumieć jako akt miłosierdzia. Ci, którzy traktowali Żydówkę „jak zwierzę ranne na polowaniu, którego zapomniano dobić” (s. 46), gorszą się, kiedy ktoś decyduje się skończyć jej udrękę. Fakt, że strzela jeden ze swoich i to na oczach wszystkich, okazuje się bulwersujący. Jednocześnie nikt nie widzi problemu w tym, że gromada przygląda się kobiecie, która cały dzień leży umierająca i wystawiona na fizyczne i psychiczne cierpienia.

Strzał zaburza porządek widowiska. Wedle mitycznego scenariusza śmierć ma przyjść z zewnątrz. Krąg gapiów wolałby zachować status świadków losu: „lepiej wezwać kogo, a nie tak” (s. 48). „Frant”, wykonując wyrok jako ktoś spośród miejscowych, ujawnia faktyczny sens zgromadzenia, które otacza Żydówkę i uniemożliwia jej ucieczkę. Przywołane przez Nałkowską słowa świadka nabierają sensu

²⁵ O połączeniu antysemityzmu nowoczesnego i tradycyjnego pisze także J. Tokarska-Bakir w konkluzji tekstu *Żydzi u Kolberga...*, tamże.

Interpretacje

oskarżenia. Chłop opowiadający historię nie jest w stanie zrozumieć zabójcy, bo postrzega fakty według tego samego schematu, co reszta wspólnoty. Litość zamieniająca się w działanie – choćby w dobijający strzał – jest w tej perspektywie niemożliwa, bo liczy się misterium losu, a nie ból ofiary, który jest czymś oczywistym. „Frant” psuje zatem spektakl i uniemożliwia grupowe *katharsis*: przywrócenie porządku, w którym nie ma miejsca dla Żyda, oraz jednoczesne uwolnienie wspólnoty od winy i świadomości współuczestnictwa w przemyśle.

Miejscowi widzą i komentują zabójstwo, ale nie staje się ono początkiem refleksji. Pozostaje zagadką. W świetle opowiadania Nałkowskiej okazuje się dopełnieniem ich własnego zachowania. „Leżała tam jeszcze całą noc i poranek” (s. 49). Pozycja ciała Żydówki – teraz już martwej – nie zmieniła się. Ciągle leżała na ziemi widoczna i ignorowana przez wszystkich. Paralelizm jest wyraźny: przejście od symbolicznej śmierci zadanej przez grupę do śmierci fizycznej okazuje się płynne.

Podwójne wykluczenie

Interpretacja ta nie usuwa jednak pytań. Jeśli „frant” był rzeczywiście kimś życzliwym rannej, dlaczego nie czeka do nocy, kiedy ludzie siłą rzeczy rozeszliby się, a ciemności umożliwiłyby działanie? Samo odwleczenie egzekucji do następnego dnia i odejście gapiów stwarzałoby szanse ratunku. Nałkowska informuje, że kiedy „zrobiło się ciemno, wyszło z lasu dwóch ludzi, żeby ją zabrać” (s. 48). Nie był to z pewnością nikt z miejscowych, bo w okolicy wszyscy wiedzieli, co się stało. Po ranną przyszedł więc Żydzi, ci, którym udało się przeżyć skok z wagonu, ale ich pomoc okazała się spóźniona. Powraca pytanie, jakie były możliwe motywy zachowania małomiasteczkowego „franta”?

Na sytuację przedstawioną przez Nałkowską składają się trzy czynniki: mówiłam już o kontekście okupacji oraz nakładających się na Holokaust wykluczających wzorach kultury polskiej lat 30. i 40. Trzeba do tego dodać jeszcze jeden kluczowy aspekt: bohaterka jest kobietą.

Połączenie dwóch cech skazujących na wykluczenie – żydowskości i kobiecości – stawiało kobiety, ofiary Szoah, w szczególnie trudnej sytuacji. Ich ciała stały się widoczne i budziły zainteresowanie aktywizując dwa zestawy prześladowczych stereotypów: antysemityzmu i patriarchy. Sprawiały także, że przemoc uchodziła zwykle uwagi jako zachowanie należące do akceptowanej społecznie normy.

Sartre pisał: „Jest w słowach «piękna Żydówka» bardzo określone znaczenie seksualne, zupełnie różne od tego, które zawarte jest w słowach «piękna Rzymianka», «piękna Greczynka» czy też «piękna Amerykanka». Słowa te jak gdyby pachną gwałtem i krwią”²⁶. Maria Janion tak komentuje ten fragment: „Ich bezbroność [Żyda i kobiety] podnieca go [silnego] do ślepej wściekłości. [...] «To, co leży

²⁶ J.-P. Sartre *Rozważania o kwestii żydowskiej*, przekł. i wstęp J. Lisowski, Futura Press, Łódź 1992, s. 50.

Puerta Ciało (nie)widzialne: spektakl wykluczenia...

powalone, ściągają na siebie atak: najwięcej radości sprawia upokorzyć kogoś, kto już został dotknięty nieszczęściem». Taki właśnie bywa los «pięknej Żydówki»²⁷.

Litościwy gwałciciel

Kobieta leżąca przy torze jest młoda i – jak wiemy – ma wyraźnie semickie rysy. Reprezentuje „egzotyczne piękno” i jest sama. Jej mąż zginął przy próbie ucieczki. Wedle tradycyjnego schematu samotna kobieta nie jest samodzielna i potrzebuje pomocy ze strony mężczyzny, odpłacając się miłością do wybawiciela.

W czasie wojny przemoc leżąca u podstawy patriarchalnego modelu daje o sobie znać ze wzmoczoną siłą. Kobiety są bardziej niż zwykle narażone na seksualne wykorzystanie. Role gwałciciela i wybawcy zlewają się przy tym ze sobą. W opowiadaniu Idy Fink młoda Żydówka płaci za dokumenty podwójną cenę: oddaje pieniądze i idzie do łóżka z mężczyzną, który dostarcza jej „aryjskie papiery”. Choć mamy do czynienia z oczywistym gwałtem, sprawca czuje się raczej dobroczyńcą i opiekunem ofiary. Jest przekonany, że ma prawo do jej ciała, a ona jest mu winna wdzięczność za pomoc. U Hanny Krall pomieszanie ról opiekuna i oprawcy daje o sobie znać w takim choćby zdaniu o dziewczętach, które zdołały przeżyć: „a trzecią, która ukrywała się na wsi, pani wychowawczyni musiała kilkakrotnie prosić, żeby nie opowiadała nikomu, co chłopci robili z nią na strychu, bo dobrze wychowane panienki o takich rzeczach w towarzystwie nie opowiadają”²⁸. Przykładów znalazłoby się znacznie więcej.

Opieka i gwałt występują w parze, w której jeden z członów jest widoczny i akceptowany, drugi natomiast ukryty i pomijany. Najpierw na pierwszy plan wysuwa się „rycerskość” i „ojcowska ochrona”, które mają jednak wyraźnie erotyczny charakter. Z wnętrza patriarchalnych wzorów kultury postrzega się je jako coś naturalnego i bezrefleksyjnie akceptuje. Druga faza przynosi sadyzm i przemoc, przyzwolenie na gwałt, psychiczne i fizyczne poniżenie, wyzysk i nierzadko kończy się zabójstwem. Męska rozkosz jest tu najintensywniejsza.

Przemoc drugiej fazy, w warunkach pokoju mniej lub bardziej ukryta, w czasie wojny staje się jawna. Gra opieki i gwałtu okazuje się codziennością relacji między płciami. Kobiety, szczególnie te najbardziej bezbronne, nie mają żadnych innych środków, żeby walczyć o przetrwanie²⁹. Są zdane na warunki narzucone przez tych, którzy mogą oferować pomoc i zwiększyć szanse na przeżycie. Ochrona nakłada na

²⁷ M. Janion „Prze-pisać” los *Ginczanki*, w: A. Araszkiewicz *Wypowiadam wam moje życie...*, s. 8.

²⁸ H. Krall *Zdążyć przed Panem Bogiem*, WL, Kraków 2005, s. 74.

²⁹ Jedną z postaci powieści A. Moravii *Matka i córka* mówi: „Nie widziałaś, że ten obwieś przez cały czas patrzył na jej piersi?”. Na co matka odpowiada: „Jest wojna, a jak wiadomo, podczas wojny kobiety nie powinny przebiegać ani oczekiwać szacunku jak w pokojowych czasach” (A. Moravia *Matka i córka*, przeł. Z. Ernst, Czytelnik, Warszawa 1960, s. 88).

Interpretacje

nie zobowiązanie wobec rycerskiego mężczyzny. Milczący kontrakt przewidujący seksualną uległość pozwala gwałcicielowi zachować status „człowieka honoru” i nie ściąga społecznej uwagi na przemoc związaną ze wzorem rycerskości.

W tekście Nałkowskiej na erotyczną relację dominacji wskazują nieliczne, choć wyraźne ślady. Młody człowiek jest niezadowolony, kiedy dowiaduje się, że martwy mężczyzna, który leży nieopodal, jest mężem rannej: „podszedł z nimi ten u p r z e j m y młody, który podawał jej ogień do papierosów zapalniczką nie chcącą się zapalić. I któremu powiedziała, że jeden z tych dwóch zastrzelonych pod lasem to jej mąż. Wydawało się, że ta wiadomość była mu nieprzyjemna” (s. 47). Rodzaj usług – przyniesienie papierosów i wódki, podawanie ognia – wpisuje się we wzory szarmanckiego nadszkakiwania. Także słowo „uprzejmy” nie przystaje do sytuacji. Ranna i skazana na śmierć kobieta nie potrzebuje „uprzejmości”, ale działania. Na tym tle znaczenia nabiera także słowo „frant”, które dodatkowo określa rodzaj stosunku, który stara się nawiązać z Żydówką młody człowiek.

Nałkowska zaznacza, że rozpoczęta gra – prośba o weronal i odmowa, potem spełniona prośba o wódkę i papierosy, podawanie ognia – nie zostaje podjęta. Ranna wycofuje się w siebie: „Inni rozeszli się też. Tylko ten jeden małomiasteczkowy frant, który przyniósł wódki i papierosów, dotrzymywał jej wciąż jeszcze towarzysstwa. Ale ona nie chciała już od niego nic więcej” (s. 46). W realiach Holokaustu taki brak entuzjazmu wobec męskiego zainteresowania i „gotowości pomocy” mógł oznaczać dla Żydówki utratę szans na przeżycie.

W czasie wojny erotyzm i dominacja mogą przybierać skrajnie drastyczne formy. Zadawanie śmierci zamienia się w znak absolutnego posiadania, a strzał w substytut penetracji. U Nałkowskiej można go także rozumieć jako reakcję na odmowę erotycznej odpowiedzi na męskie zainteresowanie. Przemoc okazywałaby się wtedy próbą zatrzymania wymykającego się przedmiotu pożądania. Małomiasteczkowy „frant” byłby podobny do Tomasza z *Doliny Issy*, który zabija wiewiórkę z „czystej miłości do niej”, chwając tym samym jej delikatność i piękno. Gest okrucieństwa byłby próbą przywłaszczenia wymykającego się obiektu³⁰.

Przy tego rodzaju interpretacji dobijający strzał oznacza kulminację dwóch rodzajów przemocy symbolicznej – po pierwsze, ujawnia działanie grupy, zamykającej ranną w roli, której jedynym możliwym finałem jest śmierć; po drugie, ujawnia rewers erotycznej fascynacji innością oraz opieki związanej z patriarchalnymi wzorami kultury. Oba rodzaje przemocy okazują się niewidoczne dla świadomości uczestników zdarzenia i w ten sposób zyskują przyzwolenie. W świecie Nałkowskiej pomoc Żydówce jest nie do pomyślenia, o czym wiedzą wszyscy uczestnicy zdarzeń. Co innego zabójstwo. Jest ono nie tylko możliwe, ale pozostaje na pograniczu akceptowanych kulturowo zachowań.

³⁰ Podobny mechanizm działa w przypadku zabójstw będących próbą zatrzymania kobiet przez byłych lub aktualnych partnerów. W Polsce w 2007 roku 150 kobiet zginęło w wyniku nieporozumień domowych. Zob. B. Gruszczyńska *Przemoc wobec kobiet w Polsce. Aspekty prawnokryminologiczne*, Wolter Kluwer Polska, Warszawa 2007.

Puerta Ciało (nie)widzialne: spektakl wykluczenia...

Dystans i zmiana

W toku analizy przyjmowałam założenie, że wszystko, co dotyczy ciała, jest społeczne. Mówiąc słowami Judith Butler, znaczenie ciała zostaje wytworzone na sposób kulturowy. Jak zauważa badaczka, jednostki, które zajmują pozycję dominacji, nie mają anatomii, szczególnych cech cielesnych, fizjonomii, ich seksualność wydaje się „oczywista”, a ich cech fizycznych nie trzeba w żaden sposób podkreślać, jakby ludzie ci w ogóle nie mieli ciała. Ci, którym przypadła rola zdominowanych, są za to w całości ciałem i są mu całkowicie podlegli. W *Przy torze kolejowym* widzialność ciała kobiecego naznaczonego jako odbiegające od normy skazuje bohaterkę na wykluczenie i na z góry pewną śmierć. Właśnie dlatego uciekinierzy z lasu nie chcą być widziani. Dla należących do grupy pozbawionej władzy (Żydzi, kobiety) widzialność oznacza poważne zagrożenie, czasami ryzyko śmierci.

Nałkowska wprowadza w świat uwarunkowanych dyskursem spojrzeń zasadniczą zmianę – możliwość dystansu. Opowiadanie *Przy torze kolejowym* jest grą luster. Widzimy reakcje grupy skontrastowane z reakcjami rannej. Jesteśmy świadkami spektaklu jej śmierci, ale nie na zasadach, na jakich uczestniczą w nim miejscowi gapię. Możemy z zewnątrz zrekonstruować reguły tego szczególnego widowiska i dostrzec role rozdane jego uczestnikom i aktorom.

Na ostatnim – najwyższym poziomie – Nałkowska wydobywa kwestię pamięci. Z drugiego akapitu opowiadania dowiadujemy się, że mamy do czynienia ze świadectwem zasłyszonym i przytoczonym przez narratora. Historia rannej Żydówki „daje się poznać już dziś tylko w opowiadaniu człowieka, który to widział i który nie może tego zrozumieć. I żyje też już tylko w jego pamięci” (s. 43). Nałkowska sprawia wrażenie, że chce zachować ową pamięć i przekazać ją innym. Tworzy jednak dyptyk – łącząc *Kobietę cmentarną* i *Przy torze kolejowym* – którego sens przekracza horyzont świadka. Czyni z niego nie tyle medium pamięci, co jednego z uczestników zdarzeń, tak jak jednym z ukazanych przez Nałkowską aktorów jest dyskurs oraz obraz świata, w którym zanurzeni są ludzie zgromadzeni wokół Żydówki. W efekcie pamięć, z którą zostają czytelnicy, jest pamięcią zasadniczo inną od tej, którą reprezentuje „świadek”. Okazuje się obrazem zmodyfikowanym o możliwość dystansu, a co za tym idzie oceny i zmiany.

Tekst Nałkowskiej znaczy zatem nie tylko jako opis wydarzeń. Staje się interwencją w zastany model komunikacji. Ujawnienie praktyk, sprobematyzowanie ich i udostępnienie społecznej świadomości jest performatywne i zmienia rzeczywistość. *Status quo* nie daje się dłużej utrzymać.

O potencjale zmiany tkwiącym w tekście Nałkowskiej świadczą próby zapamiętania nad jego recepcją. Spadkobierczynie praw autorskich przygotowały notę do hiszpańskiego wydania *Medalionów*, której właściwym tematem jest kwestia polskiej winy wobec ofiar Holokaustu, choć mówią o tym wprost tylko dwa spośród ośmiu opowiadań Nałkowskiej. Irena Wróblewska-Korsak pisze najpierw o wojennych cierpieniach polskiego społeczeństwa, następnie wspomina o cier-

Interpretacje

pieniach Żydów, przywołując natychmiast Sprawiedliwych. I kończy: „Nikt z ocalkowanych nie może powiedzieć, że zrobił dość dla ratowania innych. Jednocześnie nikt, kto nie przeszedł przez podobne doświadczenia, nie powinien – w celach politycznych lub polemicznych – tak po prostu oskarżyć tych, którzy nie byli bohaterami”³¹.

Ile miejsca pozostaje na myślenie o tekście Nałkowskiej przy zachowaniu tak daleko idącej ostrożności? W dokumencie Michała Nekandy-Trepki o noweli filmowej *Przy torze kolejowym* Andrzeja Brzozowskiego ludzie kultury wypowiadają się o przedstawionej przez Nałkowską sytuacji w duchu uniwersalizmu. Traktują zdarzenie jako znak tragicznych wojennych wyborów, nierozwiązywalnych konfliktów moralnych i ludzkich dramatów. W długiej rozmowie nie pada ani razu słowo „antysemityzm”, które – jak się wydaje – powinno pojawić się przynajmniej w trybie pytania o to, co właściwie wydarzyło się przy torach do Treblinki. Dyskurs produkowany wokół wypowiedzi Nałkowskiej i Brzozowskiego stoi w wyraźnej sprzeczności z tym, co możemy przeczytać i zobaczyć. Opowiadanie i jego filmowa adaptacja dobitnie świadczą o tym, że bohaterowie tej historii nie są abstrakcyjnymi podmiotami odwiecznych dylematów. Nie są „ludźmi” w ogóle, ale mężczyznami i kobietami, policjantami lub robotnikami, Żydami zza muru getta i Polakami z aryjskiej strony.

Nałkowska pokazuje społeczną dystrybucję owych ról i zawiązujące się wokół nich gry wraz z ich stawkami, takimi jak niewinność wspólnoty gapiów, status świadków, szczególnie status ofiar jako prześladowanych wyłącznie z wyroku losu i okupanta. Jedną z ważnych stawek jest także oczywistość kategorii, w których sformułujemy problem: to przymus zatrzymania refleksji na nierozstrzygalnym dylemacie moralnym i nieprzekraczalnym zdumieniu świadka, który nie może zrozumieć, dlaczego padł dobijający strzał. Nałkowska – w swojej relacji – otwiera znacznie szersze pole analizy samego zdarzenia i jego kulturowych przesłanek.

Spojrzenie na losy bohaterów *Przy torze kolejowym* jako na losy „ludzi” wydaje się nieuprawnione, o ile nie łączy się z postulatem zmiany praktyk społecznych, które faktycznie odbierają aktorom dostęp do „ludzkiego” statusu wynikającego z solidarności grupy. Język praw człowieka byłby więc – tak jak ujmuje to Jacques Rancière – przesłanką przeformułowania obowiązującego „podziału postrzeganego”, w którym „prawa człowieka są to prawa tych, którzy nie mają praw, jakie im przysługują, i którzy mają prawa, które im nie przysługują”³². Rancière pisze dalej:

³¹ I. Wróblewska-Korsak *Nota*, w: Z. Nałkowska *Medallones*, przeł. B. Zaboklicka, F. Miravittles, Editorial Minúscula, Barcelona 2009, s. 87. Zamieszczenie *Noty* było warunkiem udzielenia prawa do tłumaczenia i druku *Medalionów*.

³² W tym paradoksie Rancière streszcza krytykę idei praw człowieka przeprowadzoną przez H. Arendt (J. Rancière *Kto jest podmiotem praw człowieka?*, przeł. A. Czarnacka, aneks do: tegoż *Nienawiść do demokracji*, przeł. M. Kropiwnicki, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2008, s. 128).

Puerta Ciało (nie)widzialne: spektakl wykluczenia...

Wygląda na to, że *człowiek* nie jest terminem pustym, przeciwstawnym rzeczywistym prawom obywatela. Zawiera w sobie treść, która zasadza się na podważeniu jakiegokolwiek różnicy między tymi, którzy zostali zakwalifikowani do życia politycznego, a tymi, którzy odpadli. Prawdziwa różnica pomiędzy człowiekiem a obywatelem nie tkwi w znaku dysjunkcji, dowodzącym, że prawa są albo puste, albo tautologiczne. Różnicę tę wyznacza otwarcie przestrzeni politycznego upodmiotowienia. [...] Podmioty polityczne [...] testują władzę rozmaitych określeń, ich zakresów odniesienia i sposobów, w jakie można je interpretować. [...] Scalają ze sobą dwa światy, ten, w którym prawa obowiązują, i ten, gdzie tych praw nie ma. Zestawiają w jedno relacje wykluczenia i inkluzji.³³

Takie właśnie pole – mieści się w nim zarówno postulat upodmiotowienia wykluczonych ze względu na żydostwo, jak i ze względu na płeć – otwiera Nałkowska. Dodajmy, że dla Rancière'a jest ono żywiołem polityczności, od którego chcieliby oddzielić Nałkowską interpretatorzy zatroskani o obraz polskiej wspólnoty.

Abstract

Aránzazu Calderón PUERTA

**The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences
(Warszawa)**

A Body (in)Visible: The Exclusion Spectacle in Zofia Nałkowska's *Przy torze kolejowym*

In the short-story *Przy torze kolejowym* (*By the Railway Track*), Nałkowska shows a situation that becomes a spectacle for the local people: waiting till a Jewess, wounded as she fled while transported to an extermination camp, dies. The visibility of a female Jewish flesh pushes the character out to an excluded, alien position. The author centres her attention on the practices of the onlookers surrounding the victim, as they symbolically dispose of her before she really perishes. Nałkowska introduces a fundamental change into a world of discourse-conditioned glances: a distanced viewing option. We can reconstruct from the outside the rules of this peculiar show and identify the roles distributed to its participants and actors. On the last, and top, level does the author distil and reinterpret the issue of memory and testimony, which forms the short-story's compositional frame.

Dociekania

Andrzej LEŚNIAK

Problem formalnej analizy reprezentacji Zagłady.
Obrazy mimo wszystko Georges'a Didi-Hubermana
i *Respite* Haruna Farockiego

Aby poważnie mówić o doświadczeniu Zagłady, należy wziąć pod uwagę formy używane do tego, by o niej mówić i pisać, oraz takie, które określają budowę odnoszących się do niej filmów, obrazów, fotografii. Ta teza wydaje się oczywista, ponieważ przywołuje na myśl całe serie praktyk badawczych koncentrujących się wokół zagadnienia reprezentacji Zagłady. Znaczenie przypisywane formie staje się jednak bardziej problematyczne, kiedy przyglądamy się temu, w jaki sposób mówi się o dziełach wizualnych i świadectwach obrazowych odnoszących się do Szoa. Zagadnienia morfologiczne są bardzo często marginalizowane, definiowane jako wtórne wobec zagadnień etycznych; w ramach konsekwentnego antyformalizmu kwestie morfologiczne, opatrzone etykietą estetyki, są relegowane poza obszar dyskusji. Najbardziej jaskrawy i symptomatyczny przykład to ostatnia część sporu o reprezentację Zagłady związana z tekstem Georges'a Didi-Hubermana opublikowanym w katalogu wystawy *Memoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*¹, a następnie przedrukowanym, z obszernym dodatkiem, będącym odpowiedzią na polemiki prasowe, w książce *Images malgré tout (Obrazy mimo wszystko)*². Chciałbym pokazać, w jaki sposób w tych

¹ Zob. G. Didi-Huberman *Images malgré tout*, w: *Memoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, dir. C. Cheroux, Marval, Paris 2001.

² G. Didi-Huberman *Images malgré tout*, Minuit, Paris 2003. Wydanie polskie: *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2007. Cytaty wg wydania polskiego lokalizuję w tekście.

Dociekania

tekstach, w omawianych w nich obrazach, a także w filmie *Respite* Haruna Farockiego, warstwa formalna reprezentacji pozostaje warunkiem możliwości zadania pytań etycznych oraz dlatego w analizie materiałów wizualnych konieczne jest jednocześnie wzięcie pod uwagę etycznej i epistemicznej efektywności obrazów.

Esej Didi-Hubermana dotyczy czterech fotografii sporządzonych przez funkcjonariusza Sonderkommando obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu w sierpniu 1944 roku. Zdjęcia, reprodukowane w początkowych fragmentach książki, są analizowane niezwykle dokładnie, przy czym tekst Didi-Hubermana składa się z trzech nierozzerwalnie ze sobą związanych warstw.

W pierwszej z nich mamy do czynienia z drobiazgowymi opisami poszczególnych obrazów. Każda płaszczyzna wizualna jest traktowana oddzielnie, a autor zwraca uwagę nie tylko na dające się wyodrębnić figury, ale też na te jej elementy, które były wcześniej, jako nieistotne, pomijane w interpretacjach. Chodzi na przykład o duże, czarne obramowania, istotne przede wszystkim na dwóch pierwszych fotografiach. Sceny przedstawiające palenie ciał, układanie zwłok, dym unoszący się nad wszystkim, znajdują się, choć wyraźnie zdecentrowane, mniej więcej pośrodku wizualnej płaszczyzny. Ich obecność wskazuje na miejsce, z którego było robione zdjęcie, i jednocześnie na konieczność ukrycia się w momencie naciśnięcia spustu migawki. Mimo że czarne elementy niczego nie przedstawiają, ich analiza może powiedzieć o zdjęciu być może nawet więcej niż to, co widać na nim na pierwszy rzut oka; wcześniej nie przypisywano im szczególnego znaczenia, o czym najlepiej świadczy to, że fotografie te poddawane były charakterystycznym zabiegom fotoedytorskim. Były przycinane w ten sposób, by „zbędny” fragment został wyeliminowany, usunięty z pola widzenia.

Jakkolwiek może się to wydawać dziwne w kontekście, w którym zazwyczaj szanuje się materiał badawczy (nauki historyczne), cztery fotografie członków Sonderkommando były często modyfikowane, by zyskały charakter bardziej informacyjny, niż miały dotąd. Był to jeszcze inny sposób na uczynienie ich „przedstawialnymi”, na „dodanie im twarzy”. [...] Niewątpliwie ta operacja wyraża wolę – dobrą i nieświadomą – przybliżenia się do zdarzeń poprzez wyizolowanie tego, co „nadaje się do oglądania”, oczyszczając istotę obrazu z jego ciężaru niedokumentalnego. (s. 47)

Fotografie były poddawane także innym manipulacjom, na przykład takim, dzięki którym zaburzona linia horyzontu wracała do „naturalnego” poziomu, jak gdyby zdjęcie robione było w komfortowych warunkach, bez konieczności ukrywania się przed strażnikami i za pomocą statywu czy jakiegokolwiek stabilnego punktu podparcia, z aparatem przyciśniętym do biodra. Didi-Huberman zwraca zatem uwagę na formalne aspekty czterech konkretnych fotografii; to one mają być podstawą wiedzy o tym, co się zdarzyło. Innymi słowy, analiza morfologiczna umożliwia opisanie epistemicznej efektywności tych obrazów, efektywności, która nie wynika bezpośrednio z ich czytelności, z oczywistości tego, co zobrazowane, ale z wymowności materialnej warstwy wizualności. Usuwane podczas kadrowania marginesy wskazują na okoliczności wykonania zdjęć.

Leśniak Problem formalnej analizy reprezentacji Zagłady

Druga warstwa tekstu, wynikająca bezpośrednio z pierwszej, to historia czterech fotografii, narracja stworzona na podstawie zdjęć. Didi-Huberman rozpoczyna od samego początku przedsięwzięcia. Następnie, poprzez opis okoliczności przygotowywania zdarzenia przez członków Sonderkommando i powstania zdjęć dociera do momentu, w którym mogą być przesłane dalej, wyniesione poza obręb obozu. Pieczołowicie rekonstruuje te zdarzenia, korzystając z materiału wizualnego, ale także z całego szeregu dokumentów i wspomnień opisujących funkcjonowanie obozu (w szczególności ścisły zakaz fotografowania), działalność Sonderkommando i wysiłki polskiego ruchu oporu, które miały doprowadzić do zdobycia fotografii obozu i dostarczenia ich do Wielkiej Brytanii. Powstanie tej zrekonstruowanej, prawdopodobnej historii nie byłoby możliwe, gdyby Didi-Huberman nie opierał się na obrazach, które decydują o tym, w jaki sposób powinny być interpretowane dokumenty odnoszące się do tła zdarzeń. Na przykład scena palenia zwłok w dołach spaleniskowych, utrwalona na dwóch fotografiach, umożliwia interpretację wspomnień Filipa Mullera, w których mowa jest o materialnym procesie destrukcji ciał:

Gesty żywych mówią o ciężarze ciał i pracy wykonywanej pod dyktando szybko podejmowanych decyzji – ciągnąć zwłoki, zaciągać zwłoki, wrzucać zwłoki. Widoczny w tle dym unosi się z dołów spaleniskowych – ciała ułożone były jak na głębokości 1,5 metra, skwierczenie tłuszczu, zapachu, kurczenie się ludzkiej materii, wszystko, o czym mówi Filip Muller, jest tu, pod tą zasloną dymu, który utrwaliła dla nas fotografia. (s. 19-20)

Obrazy są tu równoprawnym punktem wyjścia historii, umożliwiają zdobycie wiedzy o zdarzeniach, gwarantują prawomocność narracji historycznej. Należy w tym miejscu podkreślić znaczenie zaproponowanego przez Didi-Hubermana rozwiązania: nie chodzi mu bowiem tylko o to, by zilustrować wspomnienia naocznych świadków czy dodatkowo uprawdopodobnić ich relacje. Narracja *Obrazów mimo wszystko*, skoncentrowana wokół czterech konkretnych fotografii, wskazuje bowiem na nie jako prawomocne źródło wiedzy.

Analiza fotografii jest w *Images malgré tout* podstawą pytania o sposoby uprawiania nauk historycznych. Trzeci, najbardziej ogólny poziom wypowiedzi Didi-Hubermana, dotyczy warunków możliwości powstania dyskursu historycznego w kontekście kategorii niewyobrażalności, dominującej w dyskusjach o Zagładzie. Dyskusja wywołana przez *Images malgré tout* koncentrowała się właśnie wokół tego motywu: o ile oponenci Didi-Hubermana stanowczo potępiali wszelkie próby wykroczenia poza skodyfikowany sposób mówienia, w którym jakiegokolwiek obrazowanie jest surowo zabronione, o tyle *Obrazy mimo wszystko* koncentrują się wokół pytania o możliwość wykorzystania źródeł wizualnych w polu dyscypliny historycznej. Cztery fotografie wykonane w obozie oświęcimskim są traktowane jako fenomeny wizualne umożliwiające przemyślenie dialektycznej relacji między tym, co niewyobrażalne, i procesem wyobrażania. Jeśli mielibyśmy zdefiniować dwie najbardziej skrajne możliwości epistemiczne w obliczu historii, w kontekście problemu obrazowania, określilibyśmy je właśnie w tych kategoriach: z jednej strony

Dociekania

niewyobrażalność, przejawiająca się w rozmaitych postaciach zakazu obrazowania, z drugiej strony wyobrażanie, potencjalnie nieograniczona zdolność produkcji, asymilacji, oglądania i przyswajania obrazów. Dyskurs o Zagładzie opiera się na kategorii niewyraźności. Krytyczna propozycja Didi-Hubermana nie jest jednak głosem opowiadającym się za tą drugą, opozycyjną możliwością, za nieograniczonym wyobrażaniem, niezależnie od tego, jaką miałyby ono przybrać formę. Autor *Obrazów mimo wszystko* – i należy to uznać za najbardziej doniosłą propozycję zapisaną w eseju – sugeruje trzecią drogę, najmniej oczywistą i najtrudniejszą do opracowania teoretycznego. Nie zgadza się na narzucony zakaz obrazowania, opiera się arbitralnej decyzji, zgodnie z którą obrazy stają się podejrzane, nie na miejscu, wreszcie niewidzialne, pomijane, tak jak w filmie Claude'a Lanzmanna *Shoah*, w którym świadectwa ocalałych całkowicie zastępują wizualne materiały archiwalne:

Wiadomo, że niektóre ważne dzieła sztuki wywoływały niewłaściwe, generalizujące opinie komentatorów na temat „niewidzialności” ludobójstwa. Tym samym wybory formalne w *Shoah*, filmie Claude'a Lanzmanna, posłużyły za alibi całemu dyskursowi – tak moralnemu, jak estetycznemu – o nieprzedstawialnym, niewidzialnym, niewyobrażalnym. (s. 35)

Ale nie wybiera też rozwiązania przeciwnego, które mogłoby zakładać bezkrytyczne wykorzystanie obrazów. *Obrazy mimo wszystko* poświęcone są badaniu możliwości tworzenia wiedzy na podstawie fragmentarycznych materiałów wizualnych i analizowaniu warunków możliwości poznania historii na podstawie konkretnych zdjęć i ich formalnych właściwości. Począwszy od pierwszych stron, Didi-Huberman uzasadnia konieczność mówienia o tych materiałach:

Nie odwołujemy się do niewyobrażalnego. Nie broimy się, mówiąc – co zresztą jest prawdą – że nie jesteśmy i nigdy nie będziemy w stanie pojąć tego wszystkiego. Ale musimy, musimy wyobrazić sobie tę jakże trudną wyobraźność. [...] O ile trudniej było owym więźniom wykraść z obozów te strzepy, które teraz przechowujemy, utrzymując z trudem ich ciężar jednym spojrzeniem. Cenniejsze i mniej kojące od wszelkich możliwych dzieł sztuki są dla nas te strzepy, w ten sposób wyrwane światu, który chciał uniemożliwić ich istnienie. Obrazy mimo wszystko, a więc – obrazy istniejące mimo piekła Auschwitz, mimo groźących niebezpieczeństw. W zamian za to musimy przyjrzeć się tym obrazom, wziąć je na siebie, spróbować zdać z nich sprawę. Obrazy mimo wszystko: mimo naszej własnej niezdolności do patrzenia na nie tak, jak na to zasługują, mimo naszego własnego świata, przesyconego, wręcz przytłoczonego materiałem dla wyobraźni. (s. 9)

Z powyższego fragmentu wynika, że nie mamy do czynienia z sytuacją, w której badacz ma możliwość dokonania wyboru między alternatywnymi sposobami działania. Retoryka wstępu o eseju, oparta na powtórzeniach, napisana w formie wezwania, mówi o absolutnej konieczności analizy fotografii. Tylko one umożliwiają interpretację historii, która już w ramach ustawodawstwa regulującego funkcjonowanie obozu została uznana za nieprzedstawialną; całe fragmenty *Obrazów mimo wszystko* dotyczą zresztą konsekwentnej polityki obozu, która opierała się między

Leśniak Problem formalnej analizy reprezentacji Zagłady

innymi na ścisłym zakazie uwieczniania zdarzeń. Didi-Huberman twierdzi wręcz, że tylko owe fotografie mogą spowodować, iż będziemy w stanie doświadczyć tego, co jeszcze pozostało z prawdy o Oświęcimiu:

Cztery fotografie z sierpnia 1944 roku nie mówią, rzecz jasna, „całej prawdy”, (trzeba być bardzo naiwnym, aby oczekiwać tego od czegokolwiek, czy to od przedmiotów, słów albo obrazów) – to malutkie próbki tak bardzo skomplikowanej rzeczywistości, krótkie chwile w kontinuum, które trwało co najmniej pięć lat. Ale są dla nas – dla naszego dzisiejszego spojrzenia – samą prawdą, tj. jej pozostałością, ubogim strzępem. (s. 49)

Pogląd i argumenty Didi-Hubermana mogą być potraktowane jako uzasadnienie dla całego modelu teoretycznego, w ramach którego przemyślane zostanie doświadczenie Zagłady. Zgodnie z tym alternatywnym sposobem myślenia, formalny wymiar obrazu (który sam w sobie wymaga jeszcze dookreślenia) musi zostać potraktowany poważnie, jako podstawa do analiz, w których etyczność i epistemiczna wartość fotografii zostaną uznane za nierozdzielnie ze sobą związane. Innymi słowy, aby przekazać doświadczenie Zagłady, należy wziąć pod uwagę to, jak ustrukturuwane są obrazy Zagłady. W dyskursie, do którego Didi-Huberman odnosi się krytycznie, w którym niewyobrażalność jest powtarzającym się w nieskończoność motywem zastępującym wszelką argumentację, dominuje retoryka etyczna. Mówi się o odpowiedniości przedstawień, odpowiedzialności pojawiającej się wtedy, gdy obrazowane są zdarzenia historyczne, o niestosowności obrazów w obliczu ludobójstwa. Dominacja kategorii etycznych jest tak silna, że piętno niestosowności dotyka nie tylko obrazów, ale też samych pytań o ich znaczenie czy formę.

Model teoretyczny, którego istotną częścią jest analiza formalna, jest w tym kontekście czymś nieoczywistym nie tylko z uwagi na wspomniane punkty przecięcia dyskursu etycznego i epistemicznego, ale też ze względu na konieczność wypracowania zasad takiej praktyki badawczej, która, bazując na konkretnych doświadczeniach wizualnych, będzie mogła doprowadzić do redefinicji ogólnych kategorii określających wizualność. W tym miejscu stosowne wydaje się nawiązanie do jednego z tekstów Jacques'a Rancièrè'a³. W eseju zatytułowanym *L'inconscient esthétique* Rancièrè zajął się relacją między psychoanalizą i dziełami artystycznymi bądź literackimi. Nie powtórzył jednak najbardziej oczywistego (ta praktyka rozpoczęła się już, jak dobrze wiadomo, w pismach samego Freuda) posunięcia polegającego na zastosowaniu pojęć freudowskich do analizy prac. Zgodnie z tym dobrze znanym schematem, koncepty z pola psychoanalizy są traktowane jako gotowy system narzędzi, które wystarczy nałożyć na analizowany materiał, by otrzymać interpretację – wykładnię znaczenia dzieła opartą na odniesieniach do teorii psychoanalitycznej i obecnych w niej rozstrzygnięć dotyczących struktur psychicznych. Rancièrè tymczasem rozpoczął od konkretnych dzieł, od poszczegół-

³ Do omawianego poniżej eseju nawiązywałem już przy okazji analizy prac chilijskiego artysty Alfredo Jaara. Zob. A. Leśniak *Ukryte obrazy Alfredo Jaara. Konfiguracja widzialnego*, „Konteksty” 2010 nr 1(288).

Dociekania

nych interpretacji, które zostały potraktowane jako kluczowe dla funkcjonowania pojęć psychoanalitycznych. Innymi słowy, celem zaproponowanej przez niego strategii jest sprawdzenie, w jaki sposób konkretne dzieła sztuki mogą wpłynąć na pojęcia psychoanalityczne:

Pytam o to, dlaczego interpretacja tekstów i dzieł zajmuje strategiczne miejsce w wykazywaniu ważności pojęć i analitycznych form interpretacji. Nie myślę tu tylko o książkach czy artykułach, które Freud poświęcił Leonardo da Vinci, *Mojżeszowi* Michała Anioła czy *Gradwio* Jensena. Myślę też o wielu odniesieniach do tekstów i postaci literackich, które, mówiąc ogólnie, uzasadniają rozważania, tak jak w przypadku wielu odniesień z *Objaśniania marzeń sennych*, odsyłających do chwały literatury narodowej, ale też do dzieł współczesnych, do *Fausta* Goethego, ale i do *Safony* Alphonse'a Daudeta.⁴

Rancièrè proponuje analizę produktywności figur dyskursu, ich zdolności do wytwarzania efektów znaczeniowych i wpływania na sens pojęć. Zakłada tym samym, że formy artystyczne i literackie pozostają w bezpośrednim związku z konfiguracjami myśli i tego, czego nie da się pomyśleć:

Te figury nie są materiałem, na którym można wypróbować interpretację analityczną przeznaczoną do odczytywania formacji kulturowych. Są świadectwami istnienia pewnego rodzaju relacji myśli i tego, co niemyślne, pewnego rodzaju obecności myśli w zmysłowej materialności, tego, co mimowolne, w świadomej myśli i sensu w nieznaczącym.⁵

Rancièrè rozpoznaje wartość pracy konstytuującej figury artystyczne i literackie, podważając tym samym tendencję do traktowania ich jako przedmiotów analizy, jednocześnie niezależnych od jakiegokolwiek procesu odczytania i ujawniających swą wartość jedynie dzięki odczytaniu. Figura to w *L'inconscient esthétique* element wizualny albo tekstualny, który w trwały sposób przekształca pewien sposób myślenia, przeformułowuje pojęcie, zmienia znaczenie kategorii opisowej, decyduje o jej sensie.

Powyższy sposób definiowania figury i pracy figuralności pojawiał się już wcześniej w humanistyce francuskiej; szczególne miejsce motyw ten zajmuje u Jeana-Francoisa Lyotarda⁶, który mówi o figurach jako jednostkach zaburzających dyskurs. Zgodnie z tezami analizy z *Discours, figure* doświadczenie figur wizualnych zakłada współobecność oglądającego i materii obrazu. Odniesienie do cielesności i pragnienia sprawia, że jest ono niedookreślone, niestabilne, przekształca mające je opisać jednostki dyskursu. Rancièrè kontynuuje Lyotardowski sposób myślenia w kontekście psychoanalitycznym, dzięki czemu może zaproponować wizję teorii mającej swe źródło (albo jedno ze źródeł) w sztuce i literaturze. W tym momencie znów powracamy do sensu odwrócenia zaproponowanego w *L'inconscient esthétique*, by podkreślić konieczność ścisłej analizy dzieł:

⁴ J. Rancièrè *L'inconscient esthétique*, Galilée, Paris 2001, s. 9-10.

⁵ Tamże, s. 11.

⁶ Zob. J.F. Lyotard *Discours, figure*, Klincksieck, Paris 1971.

Leśniak Problem formalnej analizy reprezentacji Zagłady

Jeśli w ogóle da się sformułować psychoanalityczną teorię nieświadomości, to jest tak dlatego, że poza terytorium klinicznym w sensie właściwym istnieje pewnego rodzaju identyfikacja myśli nieświadomej, a pole dzieł sztuki i literatury określa się jako obszar uprzywilejowanej efektywności tej „nieświadomości”.⁷

Według Rancière’a figury wizualne i literackie poprzedzają psychoanalizę, przynajmniej z punktu widzenia kogoś, kto zastanawia się współcześnie nad wzajemnymi relacjami sztuki i praktyki analitycznej. Z tego powodu wszelkie interpretacje oparte na kategoriach psychoanalitycznych traktowanych jako jednoznaczne przestają być oczywiste; w ich przypadku nie ma mowy o wzięciu pod uwagę pracy figur zaburzających funkcjonowanie pojęć. Nie możemy w tym miejscu poddać analizie konkretnych przypadków interpretacji inspirowanych psychoanalizą, ale wydaje się, że propozycja Rancière’a skłania do przemyślenia praktyki, która aż do czasów obecnych organizuje myślenie o sztuce czy literaturze, od esejów Freuda o malarstwie Leonardo da Vinci i *Gradivie* po prace Hala Fostera czy – w polskim kontekście – Michała Pawła Markowskiego bądź Luizy Nader. Pytanie nie dotyczy jednak bezpośrednio prawomocności tych analiz, lecz przede wszystkim statusu aplikowanych pojęć i samej możliwości ich aplikacji.

W jaki sposób wykorzystać krytyczny potencjał propozycji z *L'inconscient esthétique* w polu badań nad reprezentacjami Zagłady? Być może odpowiednie będzie rozwinięcie analogii między polem psychoanalizy i całym obszarem problemów związanych z przedstawianiem Szoa. Mam tu na myśli hipotezę, zgodnie z którą konkretne dzieła sztuki, materialne praktyki i formalne właściwości reprezentacji wpływają na funkcjonowanie podstawowych pojęć określających myślenie o Zagładzie. Innymi słowy, chodzi o takie doświadczenie form wizualnych, które umożliwią pracę analityczną, a także poprzedza możliwość postawienia pytań etycznych.

Reprezentacje Zagłady powinny być rozpatrywane pod względem formalnym i estetycznym. To twierdzenie, jakkolwiek nieskomplikowane, wymaga pewnego objaśnienia. Zajmowanie się tym, co formalne i estetyczne, nie jest równoznaczne z estetyzacją wizualności. Sam Didi-Huberman ściśle wytycza różnicę między estetyzacją i analizą, kiedy wspomina o retuszowaniu zdjęć z oświęcimskiego obozu, o korekcjach szczegółów anatomicznych. Tymczasem analiza formalnych aspektów obrazu umożliwia odniesienie się do jego funkcji, do tego, w jaki sposób dzięki niemu kształtuje się znaczenie reprezentowanego wydarzenia i jak możliwe jest upamiętnienie przeszłości. Jeśli pytania etyczne dotyczące odpowiedniości czy stosowności przedstawień w ogóle mogą zostać sensownie postawione, to tylko dzięki uprzedniej analizie ich estetyki, tego, w jaki sposób są uformowane.

Podobna hipoteza może zostać postawiona w przypadku *Respite (Odroczenie)*, czterdziestominutowego filmu Haruna Farockiego z 2007 roku. Dzieło zostało zmontowane z materiałów dokumentalnych przedstawiających życie codzienne w obozie Westerbork w Holandii utworzonym w 1939 roku. Początkowo służył uchodźcom z nazistowskich Niemiec. Po zajęciu Holandii został przekształcony

⁷ J. Rancière *L'inconscient esthétique*, s. 11.

Dociekania

w obóz przejściowy, w którym Żydzi byli przetrzymywani przed wywiezieniem do Oświęcimia. Materiały wykorzystane przez Farockiego pochodzą z 1944 roku; powstały na zamówienie nazistowskiego komendanta obozu. Nieme sekwencje materiałów archiwalnych pokazujących życie obozu zostały opatrzone tekstualnym komentarzem Farockiego. Białe ciągi liter na czarnych planszach układające się w zdania albo pojedyncze nazwy oddzielają od siebie poszczególne fragmenty filmu, pełnią rolę podpisów, komentarzy i decydują o strukturze całości. Znaczenie tego obrazu może zostać zrozumiane tylko wtedy, gdy weźmie się pod uwagę aspekty jego budowy formalnej. Zabiegi zastosowane przez reżysera, przede wszystkim rezygnacja z udźwiękowienia niemego materiału dokumentalnego, jeszcze bardziej podkreślają znaczenie formy obrazu. Zgodnie z propozycją Freda Campera, który stworzył klasyfikację filmów w zależności od ich relacji do dźwięku, *Respite* należy do kategorii „prawdziwych” filmów niemych, czyli obrazów, które ze względu na postęp techniczny mogłyby być wyprodukowane czy pokazywane ze ścieżką dźwiękową, lecz na mocy decyzji reżysera pozostają pozbawione dźwięku: „«prawdziwy» film niemy stał się możliwy dzięki wynalezieniu udźwiękowienia”⁸. Oglądanie takiego obrazu wiąże się ze specyficznym stanem skupienia, koncentracją na wizualności i izolacją od świata zewnętrznego, świata poza salą kinową, która wymusza w tym przypadku zmianę zachowania widza. Rozmowy są rzadsze, ponieważ nie ma muzyki ani dialogów mogących je kamuflować. Absolutna cisza w czasie projekcji sprawia, że uwaga oglądających jest bardziej wyostrzona:

Niemy film może umieścić widza w nowym stanie izolacji [...]. Skonfrontowany z obrazami pozbawionymi „życia”, do którego odnosi dźwięk, widz jest zatopiony w kontemplacji ich wewnętrznych tajemnic i własnego istnienia. Cisza tych filmów nie jest ciszą wynikającą z nieobecności dźwięków: to głębsza cisza, polegająca na wytlumieniu hałasu świata zewnętrznego, pozwalająca na kontemplację innych dźwięków – ciała, systemu nerwowego, umysłu, w odkrywczej czystości.⁹

Wyciszenie widza nie prowadzi jednak tylko do skupienia się na sobie samym; Camper wspomina o „wewnętrznych tajemnicach obrazów”, czyli o ich formalnych własnościach, o detalach niemożliwych do dostrzeżenia w innych warunkach. Stają się one bliższe (albo bardziej ekspresyjne, bardziej dotkliwe) dzięki ciszy w czasie projekcji.

Projekty Farockiego zostały określone przez Hala Fostera jako „genealogia wizualnej instrumentalności”¹⁰. Jego dzieła są polityczne właśnie dlatego, że dzięki

⁸ F. Camper *Sound and Silence in Narrative and Nonnarrative Cinema*, w: *Film Sound. Theory and Practice*, ed. E. Weis and J. Belton, Columbia University Press, New York 1985, s. 377. Dziękuję prof. Iwonie Sowińskiej za zwrócenie mi uwagi na ten tekst.

⁹ Tamże, s. 380.

¹⁰ H. Foster *Vision Quest. The Cinema of Harun Farocki*, „Artforum” November 2004, s. 156.

Leśniak Problem formalnej analizy reprezentacji Zagłady

strategiom ściśle wizualnym, właściwym filmowi, odsłaniają znaczenie obrazu jako narzędzia politycznego. Dzięki Farockiemu potwierdzamy tezę o nieuchronnym zaangażowaniu obrazów funkcjonujących w sferze publicznej. Nie chodzi jednak o to, by w ślad za obiegowymi koncepcjami sztuki zaangażowanej poszukiwać w sferze wizualnej możliwości jej propagandowego wykorzystania. Źródła jej efektywności leżą w powiązaniu tego, co formalne, i tego, co etyczne i polityczne, a to oznacza przede wszystkim, że każda analiza obrazu musi wziąć pod uwagę jego morfologiczną charakterystykę.

Tytułowe odroczenie (słowo „respite” oznacza również opóźnienie, wytchnienie, moment odpoczynku), które odnosi się do czasu przed Zagładą, może być przedstawione tylko dzięki odroczeniu wpisanemu w strukturę filmu. Przez odroczenie należy tu rozumieć zdeterminowany przez rozstrzygnięcia formalne element obrazu, który problematyzuje jego strukturę. W tym sensie *Respite* nie jest tylko i wyłącznie zestawieniem fragmentów archiwalnych, nie jest rezultatem prostego aktu wydobycia na światło dzienne taśm nakręconych w obozie przejściowym, lecz złożoną całością umożliwiającą stworzenie alternatywnych narracji historycznych. Podobne implikacje ma interpretacja Thomasa Elsaessera, który w kontekście obrazu Farockiego mówi o paradoksalnej epistemologii zapomnienia, będącej alternatywą nie tyle dla niedostatku wiedzy, co dla jej nadmiaru:

Respite zwraca przeszłości Westerbork nie jego przyszłość (okrutnie odebraną tak wielu tysiącom istnień ludzkich), ale jego niepełną teraźniejszość, tworząc z obrazów Breslauera i opowieści Gemmekera dziurawą historię – historię ponownie otwartą, ale niezmienną. W klaustrofobicznym świecie pamięci Holokaustu wytwarza przestrzeń, która ponownie napędza Westerbork przypadkowością i koniecznością, nieprawdopodobieństwem i nieprzewidywanymi konsekwencjami służącymi jako alternatywa dla niestrudzonej machiny zniszczenia, którą użyte materiały archiwalne tak żywo oddają.¹¹

Respite nie jest „filmem do oglądania”, który czyniłby możliwą pewną konkretną narrację, lecz „filmem pozwalającym na oglądanie”, umożliwiającym różne narracje i różne odpowiedzi na pytanie o znaczenie obrazów Zagłady i ich odpowiedniość. Zwłaszcza ten ostatni problem zasługuje na szczególną uwagę, po raz kolejny bowiem zbliżymy się do zagadnienia relacji tego, co formalne (albo estetyczne, w tym konkretnym przypadku, ale także dzięki propozycji Rancière’a, te dwa określenia odnoszą się do zbliżonego zakresu fenomenów), i tego, co etyczne.

Formalna złożoność *Respite* ujawnia się na dwóch podstawowych poziomach: funkcji napisów oraz efektów montażu. Napisy, jako warstwa dodana przez reżysera, są najbardziej oczywistym elementem ingerencji autorskiej. W początkowych fragmentach filmu plansze z tekstami mają jednak charakter neutralny, czysto opisowy. Mamy do czynienia z informacjami pozwalającymi usytuować w czasie i przestrzeni przedstawiane miejsca i ludzi albo z opisami umożliwiającymi

¹¹ T. Elsaesser *Holocaust Memory as the Epistemology of Forgetting? Re-wind and Postponement in 'Respite'*, w: Harun Farocki. *Against What? Against Whom?*, ed. A. Ehmman, K. Eshun, Koenig Books, London 2009, s. 56.

identyfikację pojedynczych postaci. Po trzech pierwszych planszach, na których wyświetlana jest informacja „film niemy”, tytuł filmu i nazwisko reżysera, oglądamy pierwszy obraz, nieruchomą panoramę obozu, baraki widziane z góry, małą grupkę ludzi. Nie widać ruchu, to zatrzymany kadr mający pełnić funkcję wprowadzenia. Po kilku sekundach pojawia się tekst, beznamiętna informacja o obozie. „W 1939 roku na północy kraju rząd holenderski utworzył Westerbork, obóz dla żydowskich uchodźców z Niemiec”. Kolejny obraz, wciąż statyczny, przedstawia większą grupę ludzi. Kamera jest bliżej więźniów; perspektywa widza zmienia się, ponieważ nie mamy już do czynienia z oddalonym, panoramicznym obrazem, lecz reprezentacją pewnej zbiorowości. Plansza, która następuje, zawiera kolejną informację historyczną: „W 1940 roku Niemcy najechały na Holandię, rozpoczynając jej okupację. Podobnie jak w Niemczech, Żydów pozbawiono praw i mienia. W 1942 roku obóz znalazł się pod kuratelą niemieckiego SS”. Kilka następnych obrazów przedstawia wnętrza baraków; z kolei plansze z tekstem odnoszą się do funkcjonowania obozu, sposobu traktowania więźniów, warunków życia, wreszcie okoliczności nakręcenia materiałów filmowych. Wprowadzona w tym momencie postać Rudolfa Breslauera, który z polecenia komendanta nakręcił film o Westerbork, pojawia się jeszcze wielokrotnie. Chwilę później widzimy pierwszy obraz ruchomy – pociąg wjeżdżający do obozu. Wagony klasy trzeciej, w środku żydowskie rodziny; obozowe siły policyjne pilnują porządku na prowizorycznym peronie. W tych początkowych fragmentach relacja między obrazem i tekstem, materiałem dokumentalnym i interwencjami Farockiego, wydaje się nieproblematiczna. Tekst pełni funkcję podpisu pod zdjęciem bądź fragmentem filmu, ewentualnie uzupełnia to, co można zobaczyć na zmieniających się obrazach. Ingerencja reżysera jest minimalna, polega jedynie na selekcji dokumentów i nakreśleniu kontekstu. Z czasem jednak relacja tekstu do obrazów zmienia się. Napisy stają się krytyczne wobec warstwy wizualnej. W pewnym momencie na ekranie pojawia się plansza pytająca „Czy te nagrania upiększają rzeczywistość?”; po raz pierwszy doświadczamy pęknięcia między dwiema warstwami filmu, a także dystansu wprowadzonego przez reżysera wobec wykorzystywanego materiału dokumentalnego. Rzecz jasna, pytanie nie dotyczy tylko i wyłącznie dzieła Farockiego, ale i wykorzystywanych przez niego obrazów dokumentalnych, jego odpowiedzialności jako autora oraz znaczenia pracy archiwalnej. Dopiero w takim momencie może paść pytanie o odpowiedniość i odpowiedzialność reprezentacji; jest ono możliwe dlatego, że zaczynamy zdawać sobie sprawę z tego, w jaki sposób funkcjonują oglądane przez nas obrazy. Przestają być oczywiste, stają się problematyczne dzięki złożoności filmu, jego formalnym właściwościom, wpisanej w niego, pogłębiającej się niezgodności między słowem i obrazem. Forma filmu prowokuje pytanie o odpowiedniość reprezentacji; widz, przyzwyczajony do przedstawień obozów, w których na pierwszy plan wysuwa się cierpienie więźniów, skazanych na pewną śmierć, może być zdziwiony, a nawet zaniepokojony materiałami pokazywanymi przez Farockiego. Przynajmniej na początku filmu widzimy tylko neutralne bądź radosne sceny, epizody z życia tymczasowej społeczności, pracę, liczne obrazy mające

świadczyc o produktywności obozu, a nawet zabawę i zawody sportowe. Wszystkie one mogą być uznane za niestosowne, chociaż wiemy, w jakich okolicznościach powstawał film i jaki los spotkał ostatecznie autora zdjęć i jego bohaterów.

Farocki nie poprzestaje na tego rodzaju zabiegu, wskazującym na dwuznaczność obrazów. Wykorzystuje także efekty montażu; powtórzenia reprodukują akt ustalenia tożsamości bohaterów i pogłębiają doświadczaną przez widza realność historii. W filmie powtórzone zostaje nazwisko komendanta obozu, Alberta Konrada Gemmekera: zostaje on dwukrotnie zidentyfikowany. Kilkakrotnie widzimy też twarz romskiej dziewczynki – to jedyne zbliżenie w całym filmie, być może też jedyny obraz, na którym bezpośrednio uchwycone jest przerażenie wywołane nieznanym jeszcze wtedy, ale przeczuwanym losem więźniów. W innym momencie Farocki decyduje się na subtelną ingerencję w materiał dokumentalny – powiększa fragment kadru, by odczytać inskrypcję na walizce starszej kobiety wysyłanej odjeżdżającym transportem. Na podstawie list wywozek jednoznacznie określa jej tożsamość. Ta krótka sekwencja obrazów zdecydowanie wyróżnia się na tle całego dokumentu; intensywne doświadczenie realności wytworzone dzięki materialnemu przetworzeniu fragmentu dokumentu archiwalnego, dzięki identyfikacji konkretnej osoby, przyszłej ofiary obozu oświęcimskiego, zmienia sposób, w jaki postrzegamy film jako całość. Obrazy nabierają innego znaczenia; sekwencje, które wcześniej wydałyby się neutralne albo radosne, wydają się być prefiguracją losu bohaterów.

Farocki umieszcza w filmie również kilka scen będących czytelnymi nawiązaniem do reprezentacji Zagłady. Gabinet dentystyczny w Westerbork, przedstawiany tu jako miejsce, w którym dba się o zdrowie cennych dla Rzeszy pracowników-więźniów obozu, przypomina o stanowiskach, na których usuwano złote zęby ofiarom Oświęcimia. Wiązki drutów ze zużytych kabli w Westerbork były po prostu odzyskiwanym surowcem, oglądamy je jednak przez pryzmat obrazów filmowych i fotograficznych przedstawiających włosy układane w stopy w pobliżu oświęcimskich komór gazowych. Wszystkie te sceny wpływają na odbiór filmu – początkowe wrażenie czystej dokumentalności, niemal pozbawionej zapośredniczenia pracy archiwum, znika. *Respite* jest obrazem złożonym, co w tym przypadku oznacza nie tylko, że formalna budowa filmu nie jest jednorodna, ale także, że składające się na niego warstwy wchodzą ze sobą w krytyczne relacje. Farocki bada funkcjonowanie obrazu, zestawiając go z porządkiem tekstualnym, podkreślając różnice między nimi. Warstwa tekstualna, w miarę rozwoju narracji coraz bardziej zdystansowana wobec obrazów, niemal przecząca ich przekazowi, podaje w wątpliwość naszą zdolność ich właściwego odczytania. Materiały archiwalne, przedstawione na początku jako źródło wiedzy, jako artefakty dające się wpisać w kontekst historyczny, budzą coraz więcej wątpliwości. Nie znaczy to jednak, że nie mogą być one epistemicznie efektywne. Przeciwnie: w połączeniu z wiedzą, którą posiadamy na temat obozów koncentracyjnych i mechanizmów funkcjonowania Zagłady, film Farockiego okazuje się analitycznym studium historycznym opisującym moment życia tuż przed Zagładą, moment, w którym jest ona oczekiwana

Dociekania

albo zapowiadana. „Tylko wiedza o wydarzeniach i kontekście ich filmowania pozwala nam na zrozumienie przemocy ukrytej w tych obrazach, zmierzenie tego, co nie jest bezpośrednio przedstawione, spostrzeżenie tego, jak starcy, kobiety i dzieci zostały uchwycone na krawędzi śmierci”¹². Komentarz Sylvie Lindeperg, choć zwraca uwagę na pewną możliwość odbioru wydaje się jednak do pewnego stopnia nietrafiony. *Respite* nie jest filmem nieczytelnym; jego interpretacja nie zależy tylko i wyłącznie od wiedzy, jaką posiadamy przed jego obejrzeniem. Obrazy zmontowane przez Farockiego, opatrzone komentarzami, same wytwarzają wiedzę dzięki konfrontacji obrazów i tekstów. Co więcej, skonfrontowane z komentarzem, podane krytyce, umożliwiają zadanie pytań z porządku etycznego, o odpowiedniość i odpowiedzialność reprezentacji, ale także o to, w jaki sposób obrazy są i mogą być używane w celach politycznych.

Abstract

Andrzej LEŚNIAK
Jagiellonian University (Kraków)

Formal Analysis of Representation of the Shoah as an Issue. Georges Didi-Huberman's *Images malgré tout* and Harun Farocki's *Respite*

The essay is about a relationship combining ethical, aesthetic(al) and epistemic methods of interpreting the images of the Holocaust. Taking the theoretical solutions of Georges Didi-Huberman's *Images malgré tout* and those implied by Harun Farocki's movie *Respite* as the examples, demonstrated is the necessity to formally analyse the works referring to the Shoah. Their formal stratum, conceived as a set of solutions determining the structure and significance of visuality of photography or film, should not be approached as a secondary, sometimes even detrimental, 'aesthetical' aspect but instead, a condition for an option of their ethical meaning. Specific visual forms, film-editing strategies or decisions on how to frame a photo do inform our knowledge on the Annihilation and enable consideration of ethical questions, including those concerning relevance of images.

¹² S. Lindeperg *Suspended Lives, Revenant Images. On Harun Farocki's Film „Respite”*, w: *Harun Farocki. Against What?*, s. 29.

Stanisław ROSIEK

Jak rozmawiać w języku, którego się (prawie) nie zna?

|

Lepiej rozmawiać niż nie rozmawiać. Zawsze tak – nie inaczej. Nawet wtedy, gdy można narazić się na śmieszność i drwinę, na czyjąś złość i gniew, naganę czy społeczne wykluczenie. Bez żywej rozmowy, bez ryzykownego dialogu spowalnia się życie społeczne. Kultura staje się przewidywalna. Powinniśmy więc rozmawiać o książkach (także nieprzeczytanych) i obrazach, nawet tych, których nigdy nie widzieliśmy. Podobnie z rozmową o muzyce, filmie, teatrze... Nie jest to zresztą kwestia czyjegokolwiek przyzwolenia lub jego braku. Żaden zakaz nie powstrzyma powszechnej praktyki: i tak rozmawiamy (i będziemy rozmawiać) o tym, czego nie znamy dostatecznie dobrze. Bez tej dezynwoltury, tej zuchwałości nie byłaby możliwa szeroka wymiana idei, swobodny ruch wartości, cyrkulowanie dzieł.

Doniosłość kulturowego manifestu Pierre'a Bayarda¹ nie polega na odkryciu, że często rozmawiamy o książkach, których nie czytaliśmy. To wiadomo było od dawna. Nam, Polakom wspaniałą lekcję nie-czytania dał Witold Gombrowicz, deklarując w *Dziennikach*, że nigdy nie zadał sobie trudu, żeby „porządnie przeczytać” książkę Brunona Schulza, z którym się przyjaźnił. Schulz taktownie nie przepytował go ze swojej twórczości. Być może dlatego – spekulował Gombrowicz – iż „było mu wiadomo [...], że sztuki wysokiego lotu prawie się nie czyta, że ona działa nieraz jakoś inaczej, samą obecnością swoją w kulturze”².

¹ P. Bayard *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało?*, przeł. M. Kowalska, PIW, Warszawa 2008.

² W. Gombrowicz *Dziennik 1961-1966*, WL, Kraków 1989, s. 15.

Dociekania

Doniosłość kulturowego manifestu Pierre'a Bayarda nie polega też na praktycznych wskazówkach, jakie w końcu daje (każdy i tak radzi sobie w tym względzie po swojemu).

Poruszająca i godna najwyższego podziwu jest w jego książce odwaga i bezkompromisowość w demaskowaniu hipokryzji i związanych z czytaniem złudzeń. „Jeśli mamy – głosi Bayard – bez poczucia wstydu mówić o książkach, których nie czytaliśmy, musimy odrzucić tę fałszywą i przytłaczającą wizję nieskazitelnej kultury, wizję narzucaną nam od dziecka przez rodzinę oraz instytucje edukacyjne, wizję, w której przez całe życie bezskutecznie usiłujemy się odnaleźć”³. Musimy zatem – dodam – przyjąć cały szereg negatywnych kategorii, które opisują wizję alternatywną, takich jak nieciągłość, nielinearność, niepełność, niewyraźność, nieprecyzyjność, nieadekwatność, nieznanomość, nieidentyczność, nietożsamość, niedoskonałość...

Faktyczny byt literatury (kultury) jest inny niż ten, który odnajdujemy w podręcznikach do historii literatury (i kultury). Przyjmują one założenie, że wszyscy czytali wszystko. I wszystko pamiętają – a ich jednostkowa pamięć składa się na Wielką Pamięć Przeszłości, z której powszechnie korzystamy. Żadnych w niej luk, żadnych dziur czy nieciągłości.

A jednak inaczej się ta historia przędzie. Zastanawiające, że nadal aktualne są dzisiaj tezy ogłoszonego przed półwieczem manifestu Hansa Roberta Jaussa *Historia literatury jako prowokacja* (1967)⁴, który w niejednym dopuścił się plagiatu (przez antycypację) wobec książki Bayarda⁵. I tu, i tam ta sama niechęć do „przesądów historycznego obiektywizmu” i przekonanie, że dzieło literackie wiecznie się staje (zawsze na miarę czytających) i że publiczność czytająca „jest nie tylko stroną pasywną, łańcuchem automatycznych reakcji, ale sama jest też historiotwórczą energią”⁶. Ale Bayard idzie dalej niż Jauss. Postuluje na koniec, by porzucić czytanie na rzecz pisania – własnej twórczości, do której prowadzi lektura książek (których się nie czytało).

||

Pójść krok dalej niż Bayard – oto zadanie, jakie sobie stawiam. Przedmiotem krytycznej refleksji uczynić nie ten czy inny temat wypowiedzi (który nie jest w pełni znany), lecz jej język (nad którym mówiący w pełni nie panuje). To przejście – od „r o z m a w i a ć o czymś” do „r o z m a w i a ć w jakimś języku” – pozwoli dostrzec i zanalizować uniwersalny mechanizm społecznej wymiany: komu-

³ P. Bayard *Jak rozmawiać o książkach...*, fragment z czwartej strony okładki.

⁴ Por. polskie wydanie: H.R. Jauss *Historia literatury jako prowokacja*, przekł. M. Łukasiewicz, posł. K. Bartoszyński, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1999.

⁵ Wedle zasady opisanej przez P. Bayarda w książce *Le plagiat par anticipation*, Les Édition de Minuit, Paris 2009.

⁶ H.R. Jauss *Historia literatury jako prowokacja*, s. 142.

Rosiek Jak rozmawiać w języku, którego się (prawie) nie zna?

nikację werbalną w ogóle, bez wskazywania na jej tematyczne odniesienia i zakreślenia. I tu także odsłonić można bez trudu szereg złudzeń i niejedno tabu krępujące swobodę językowej ekspresji.

Jednym z fundamentów każdej komunikacji jest – jak wiadomo – uzgodnienie kodu między nadawcą a odbiorcą. W klasycznej już dzisiaj pracy *Poetyka w świetle językoznawstwa* Roman Jakobson, stawiając kwestię efektywności komunikacji, zwracał uwagę, że po to, by ją osiągnąć, „konieczny jest kod w pełni lub przynajmniej w części wspólny dla nadawcy i odbiorcy”⁷. Wynika stąd, że im część wspólna jest większa, tym porozumienie łatwiejsze i skuteczniejsze. Teoretycznie rzecz ujmując, można by wskazać na sytuacje skrajne (a zarazem przeciwstawne): pełnej tożsamości kodu (wszyscy mówią tym samym językiem) i zupełnej ich rozłączności (każdy mówi po swojemu).

Nic nowego pod Słońcem. W biblijnej przypowieści to sytuacje, w jakich znajdowali się ludzie przed i po zburzeniu Wieży Babel. Zastanawiająca zgodność. Czytanie strukturalisty Jakobsona i Księgi Rodzaju prowadzi do tych samych wniosków. Wspólny dla nadawcy i odbiorcy kod („Cała ziemia używała wtedy jednej mowy, czyli tych samych wyrazów” Rdz 11,1⁸) jest warunkiem porozumienia, rozbitcie bądź nietożsamość kodu prowadzi natomiast do zerwania i niemożności komunikacji („już nie rozumieli się wzajemnie” Rdz 11,7⁹).

Pomiędzy tymi dwiema skrajnymi sytuacjami rozciąga się sfera możliwości pośrednich – to tam ulokowana jest rzeczywistość komunikacyjna, w jakiej jesteśmy zanurzeni.

Posługując się językiem (swoim i obcym) milcząco przyjmujemy dwie zasady: że należy dążyć do opanowania pełnego kodu i że bez spełnienia tego warunku nie jest możliwa każdorazowo skuteczna komunikacja.

Obydwie te zasady chciałbym poddać krytyce. Kod wspólny dla nadawcy i odbiorcy to tylko teoretyczne założenie, więc w językowej praktyce nie ma co dążyć do osiągnięcia niemożliwej tożsamości. Zupełna rozłączność kodów nie wyklucza skutecznej komunikacji. Nawet wtedy możliwe jest jakieś porozumienie. Nawet wtedy należy podejmować trud nawiązania kontaktu i dialog. Zaczynam

⁷ R. Jakobson *Poetyka w świetle językoznawstwa*, (1960), w: tegoż *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. 2, wyb., red. nauk. i wstęp M.R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1989, s. 81.

⁸ Korzystam z nowego przekładu: *Biblia. Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekładzie z języków oryginalnych ze wstępem i komentarzami, opracował zespół pod redakcją ks. M. Petera i ks. M. Wolniewiczza, Wydawnictwo Święty Wojciech, Poznań 2009. W Biblii Tysiąclecia (*Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekładzie z języków oryginalnych, opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, Pallotinum, Poznań–Warszawa 1989) werset ten brzmi tak: „Mieszkańcy całej ziemi mieli jedną mowę, czyli jednakowe słowa” (Rdz 11,1).

⁹ Biblia Tysiąclecia: „jeden nie rozumiał drugiego” (Rdz 11,7).

Dociekania

więc od przypadku skrajnego. Z tytułu znika słowo „prawie”. Stawiam teraz takie pytanie:

Jak porozumiewać się w języku, którego się z u p e ł n i e nie zna?

III

A jednak – nie żyjemy w epoce „po Wieży Babel”, *after Babel* – jak tytułuje swoją słynną książkę Georg Steiner. Prawda, że istnieją obok siebie tysiące języków (dokładniej: jest ich dzisiaj sześć lub siedem tysięcy, a było znacznie więcej). Prawda, że większość ludzi zna tylko język ojczysty. Nie przekreśla to jednak szansy na porozumienie z innymi. Mowa jest pochodną ciała. Różne sposoby artykulacji są realizowane przez te same pod względem anatomicznym i fizjologicznym narządy. Ciało daje ten sam u podstaw sposób zmysłowego doświadczania świata¹⁰. Oto nieredukowalny fundament komunikacji ludzkiej. Zapowiedź dobrej nowiny. Cała reszta – różnorodność leksykalna czy syntaktyczna języków – to rzecz drugorzędna. Podobnie z różnicami kulturowymi. Najważniejsze jest cielesno-zmysłowe osadzenie w świecie. To dzięki temu było możliwe w przeszłości nawiązanie pierwszych językowych kontaktów między przedstawicielami odmiennych kultur. Kupiec, podróżnik, zdobywca – działający w różnych epokach i różnych miejscach świata – pokazywali, że pomieszanie języków jest czymś odwracalnym. Naznaczona przez Boga kara okazała się nieskuteczna. Jakby Wieży Babel nigdy nie było.

Warto by przeczytać pod tym kątem relacje podróżników, odkrywców nowych lądów i nowych ludów, opowieści kupców wędrujących z towarem (i po towar) w dalekie strony, zdobywców cudzych ziem i cudzego bogactwa, misjonarzy nawracających dzikusów. Pozostawione przez nich świadectwa pozwoliłyby dokładnie zbadać mechanizm niwelowania różnic między obcymi sobie językami.

Tu starczyć musi przykład literacki.

Na wyspie Robinsona – słynnego bohatera powieści Daniela Defoe – pojawia się grupa dzikich Karaibów, ludożerców, którzy przywożą ze sobą jeńców. Wedle miejscowego zwyczaju mają być oni zjedzeni. Jednego z nich Robinson ratuje. Dzicy odpływają. Na wyspie pozostaje Robinson i uratowany młodzieniec. Ich pierwszy kontakt nie ma jeszcze charakteru językowego. Robinson, by ośmielić obcego, daje mu znaki ręką, ten zaś – jak relacjonował: „W końcu znalazł się obok mnie, a wówczas ukląkł, ucałował ziemię, położył na niej głowę i chwyciwszy mą stopę położył ją na ciemieniu. Znak ten, jak sądzę, wyrażał przysięgę wierności i wiekuistego poddaństwa”¹¹. I później także „rozmawiali znakami”. Robinson, zbliżając się coraz

¹⁰ Każdy zgodnie, że za tymi zdaniami kryją się myśli Maurice Merleau-Ponty’ego.

¹¹ D. Defoe *Przypadki Robinsona Kruzoe*, przeł. J. Birkenmajer, red. J. Kott, PIW, Warszawa 1957, s. 224-225. Fragment ten w oryginale angielskim ma postać: „at length he came close to me, and then he kneel’d down again, kiss’d the ground, and laid his head upon the ground, and taking me by the foot, set my foot upon his head; this it seems was in token of swearing to be my slave for ever” – cyt. za D. Defoe *Robinson Crusoe*, introd. G.N. Pocock, London–New York 1972, s. 148.

Rosiek Jak rozmawiać w języku, którego się (prawie) nie zna?

bardziej do dzikusa, postanowił pewnego dnia „uczyć go słów angielskich”. W powieści dokładnie opisany został początek tej nauki: „najpierw dałem mu poznać, że będzie się nazywał Piętaszek, bo był piątek, kiedy ocaliłem mu życie; tak go na pamiątkę tego dnia nazwałem. Podobnie nauczyłem go słowa «pan», dając mu do poznania, że to jest moje imię, a także słów «tak» i «nie», tłumacząc mu, co one znaczą”¹². Uczeń robił szybkie postępy. Wkrótce mogli porozumiewać się po angielsku w najpotrzebniejszych rzeczach. Po roku Piętaszek „począł już mówić wybornie”¹³. Robinson mógł prowadzić z nim zajmujące pogawędki, a wreszcie całkiem poważne dysputy o Bogu, szatanie i prawdziwej wierze.

Ta asymetryczna nauka języka nie polegała – jak widać – na szukaniu językowych odpowiedników, na porównywaniu dwóch kodów i tworzeniu słownika. Robinson nie był ciekaw języka Piętaszka (choć po usłyszeniu słów obcego przyznawał: „choć ich nie rozumiałem, przecie miały dla mnie brzmienie przyjemne, gdyż pierwszy to był głos ludzki, jaki posłyszałem od dwudziestu pięciu lat z górą”¹⁴). Jak wielu przed nim i po nim, wprowadzał dzikusa w tajniki angielszczyzny. I dopiero wówczas, gdy ten w dostatecznym stopniu opanował jego ojczysty język, podjął z nim rozmowę – prawdziwą angielską konwersację.

Można jednak wyobrazić sobie inny początek porozumienia. Nie tak władczy i arogancki¹⁵. Obustronne rozpoznawanie słowa własnego w słowie obcym. Kto wie zresztą, czy nie powinno uczyć się w szkołach nie tylko konkretnych języków (nadając siłą rzeczy niektórym rangę uprzywilejowaną), lecz również czegoś w rodzaju uniwersalnego protokołu komunikacyjnego, który można by zastosować w sytuacji spotkania dwóch osób mówiących innymi językami. Od czego powinni zaczynać? Oto propozycja pierwszych uzgodnień:

1. ja – ty – on (to)
2. tu – tam
3. teraz – wcześniej – później
4. tak – nie
5. dobrze – źle

¹² Tamże, s. 227; „I made him know his name should be Friday, which was the day I sav'd his life; I call'd him so for the memory of the time; I likewise taught him to say Master, and then let him know, that was to be my name; I likewise taught him to say hest and no, and to know the meaning of them” (s. 150).

¹³ Tamże, s. 235; „Friday began to talk pretty well” (s. 155).

¹⁴ Tamże, s. 225; „and though I could not understand them, yet I thought they were pleasant to hear, for they were the first sound of a man's voice that I had heard, my own excepted, for above twenty five years” (s. 148).

¹⁵ Mam nadzieję, że budujące przykłady otwartości i tolerancji dla wszelkich „obcych” napotykanych na drodze da się odnaleźć w relacjach podróżników, odkrywców, zdobywców nowych światów o pierwszych kontaktach językowych. Warto też poddać szczegółowej analizie tworzone przez nich słowniki nieznanych języków, bo w nich właśnie spontanicznie tworzone musiały być międzykulturowe pakti.

Dociekania

I tak dalej, i tak dalej. Tego rodzaju matryce, uwzględniające struktury podstawowe dla wszystkich (lub choćby dla wielu) języków, mogłyby być wypełniane przez tych, którzy chcieliby podjąć trud porozumienia się, a nie znalazłyby żadnego języka wspólnego. Dzięki nim świat na nowo odzyskałby tożsamość zagubioną w różnorodności ludzkiej mowy.

Innej drogi chyba nie ma. Nie poznamy przecież wszystkich żywych dzisiaj języków. Zawsze więc stanąć możemy na miejscu Robinsona lub Piętaszka. Świat coraz bardziej się przed nami otwiera. Poliglotyzm osłabia problem komunikacyjny, lecz go przecież nie rozwiązuje. Nikt nie zna tylu języków, by porozumieć się z każdym, kto akurat przecina ścieżkę jego życia. Angielski, mający status języka globalnego, okaże się nieskuteczny w Chinach i w krajach arabskich, w Ameryce Południowej. Może więc lepiej opracować strategię rozpoczynania kontaktów i zawierania kontraktów językowych od punktu zero: ja – ty – on (to), Robinson – Piętaszek – odcięta głowa ludożercy.

Podstawą takich uzgodnień jest tożsamość cielesnego istnienia i zmysłowego osadzenia w świecie. Podstawą jest więc podobieństwo doświadczenia ludzkiego. Choć należeli do innych kultur, Piętaszek i Robinson znajdują się po tej samej stronie. Początek kontaktu z wysłannikami cywilizacji pozaziemskich musiałby przyjmować inną podstawę. Należałoby chyba najpierw uzgodnić wspólny kanał komunikacyjny. Oko i ucho, a także język – to narzędzia swoście ludzkiego sposobu bycia w świecie. To dzięki nim świat jawi się nam w takiej, a nie innej postaci. Dlatego obawiam się, że komunikat dla kosmicznych istot pozaziemskich wysłany w kosmos w latach 70. na pokładzie sondy Pioneer – była to plakietka z aluminium przedstawiająca sylwetki kobiety i mężczyzny, dwa atomy wodoru, schemat Układu Słonecznego ze wskazaniem pozycji Ziemi i inne tego rodzaju informacje – nie zostały by w ogóle dostrzeżony. Skąd przekonanie, że Obcy mają oczy do patrzenia?

IV

Gdy (jeden) człowiek staje naprzeciw (drugiego) człowieka, a zwłaszcza gdy obydwoj są pełni dobrej woli, podejmowane przez nich próby przekraczania bariery językowej i porozumienia prędzej czy później skończą się sukcesem. Połączy ich identyczne u swoich podstaw doświadczenie. Minie kilka tygodni, kilka miesięcy i Robinson będzie przyjemnie gawędził z Piętaszkiem. A Piętaszek? Jak to wygląda z jego strony? Rozmawiał z Robinsonem po angielsku. Porzucił własny język (podobnie jak porzucił własną wiarę i własne obyczaje, uznając wyższość chrześcijaństwa i cywilizacji Zachodu). Asymetria ich dialogu i na tym także polegała, że każdy z nich inaczej osadzał się w angielszczyźnie – jeden lepiej, drugi gorzej. Ten drugi stanie się teraz moim bohaterem. To jemu – Piętaszkowi – poświęcam mój tekst, który przerodzi się za chwilę w krótki poradnik, jak rozmawiać w języku, którego się – prawie – nie zna.

Już na wstępie pojawia się niemały kłopot ze zdefiniowaniem słówka „prawie”. Pomiędzy absolutną kompetencją językową a absolutną ignorancją rozciąga się nie-

Rosiek Jak rozmawiać w języku, którego się (prawie) nie zna?

skończony zbiór możliwości: indywidualnych idiomów, prywatnych języków, urzekającej wymowności, dukania, gładkich zlotoustych i posępnych milczków, mowy wyrafinowanej i eleganckiej oraz prostackiej. Na ogół trudno wyskalować i uporządkować ten rozległy obszar. I trudno się w nim raz na zawsze umieścić. Nasze językowe kompetencje i umiejętności zmieniają się nieustannie. Przyjmijmy więc, że jesteśmy po wysłuchaniu pierwszej lekcji Robinsona „Prawie”, o którym będę pisał, to zatem nie poziom FCE czy advanced – to poziom Piętaszka.

V

I sobie, i Piętaszkowi mówię: porzućmy najpierw zbyt wygórowane wyobrażenia (i nadzieje) związane z komunikacją w obcym języku. Posługując się na co dzień mową ojczystą, jesteśmy zwykle bardziej pragmatyczni (i tolerancyjni) niż wtedy, gdy wkraczamy na teren języka obcego. Może dlatego tak się dzieje, że obce, a więc zewnętrzne wobec nas języki sprawiają wrażenie bytów idealnych. Tak je zresztą najczęściej poznajemy. Poprzez słowniki i gramatyki, które stoją na straży poprawności, nie znają więc błędu, ale też życia z jego nieprzewidywalnością. Język ojczysty natomiast – uwewnętrzniony i swojski – jest naszą miarą i na naszą miarę. Jest więc nieuchronnie ułomny, niepełny, niedokładny, niestaranny...

I sobie, i Piętaszkowi przypominam zatem kilka elementarnych właściwości językowej ekspresji, o których najczęściej zapominamy, gdy mówimy w obcym języku, a które przyjmujemy na ogół za oczywiste, gdy posługujemy się językiem ojczystym:

1. Idea absolutnej poprawności jest nieosiągalna – i niebezpieczna dla najważniejszego celu komunikacji językowej. Chęć sprostania regułom gramatyki hamuje bowiem swobodę indywidualnej ekspresji. Wieczny dylemat: mówić poprawnie – mówić skutecznie, należy uchylić. Stawką nie jest bowiem gramatycznie poprawne mówienie, lecz porozumienie.
2. Powiedziane nie jest tym samym, co pomyślane. Mówiąc, myślimy jakby trochę „na zewnątrz”, idziemy za słowem, to ono nas prowadzi, podsuwając nam czasem najlepsze myśli. I nic w tym nie ma złego, Piętaszku.
3. Nigdy nie mówi się wszystkiego, co chce się (lub co powinno się) powiedzieć. Należy więc mężnie znosić nieprzyjemne poczucie niepełnego wystowienia, niedosyt ekspresji. Mówi się zawsze „tylko trochę”. Często daje się tylko do zrozumienia. I tak zresztą powiedzianego jest zawsze mniej niż tego, co pozostało, co jest jeszcze do powiedzenia.
4. Nie rozumiemy wszystkiego, co do nas mówią inni. I nie musimy rozumieć wszystkiego, by się porozumiewać. Rozumienie jest prowizoryczne i aproksymacyjne. Jedynie zbliżamy się do sensu (do intencji). Inaczej zresztą rozumie się mowę żywą, inaczej tekst. Wobec komunikacji werbalnej zawodzą tradycyjne hermeneutyki. Przestaje obowiązywać zasada przekraczania intencji. Mówiący może w każdej chwili powiedzieć: „Nie to miałem na myśli. Nie zrozumiałeś mnie”. I choćby Piętaszku zrozumiał swojego rozmówcę – jak zaleca

Dociekania

Wilhelm Dilthey¹⁶ – lepiej niż on sam siebie, to i tak jemu przypada w udziale prawo rozstrzygnięcia ewentualnego sporu hermeneutycznego.

VI

Najwyższy czas przejść do części praktycznej. Oto więc dziesięć rad dla Piętaszka. Rzecz najważniejsza to dobrze (wygodnie i bezpiecznie) umieścić się w mowie. Wiedzieć, jakie zagrożenia czyhają, gdzie ukryte są rafy i podziemne skały. Wykorzystać język, płynące w nim prądy na własną korzyść.

1. Pierwszym takim prądem jest modalność – dla Piętaszka zbawienna. Powinien on zawsze, gdy to możliwe, wyrażać emocjonalny stosunek do treści swojej wypowiedzi. Nie dość, że jako mówiący zyska wyrazistość, to jeszcze – posługując się orzeczeniami modalnymi – uprości skomplikowane zwykle zasady zarządzania czasownikami i ich odmianą. Wystarczy znać formę pierwszej osoby czasowników „chcę”, „mogę”, „muszę”, „lubię”, by – dodając do nich bezokoliczniki – stworzyć niezliczoną ilość pięknych zdań. Podobnie łatwe w użyciu są wyrażenia nieodmienne: „trzeba”, „można”, „warto”, „wolno”, „powinno się”. I choć powstające w ten sposób zdania są w sensie gramatycznym bezpodmiotowe, to i tak tkwi w nich ukryty podmiot osobowy. Modalność sprawia, że mówienie staje się „ego-centriczne”.
2. Piętaszkowi sprzyja też właściwy wszelkiemu mówieniu nadmiar informacji, powtarzalność, dublowanie (na poziomie strukturalno-gramatycznym i semantycznym). Ktoś, kto próbuje rozmawiać w języku, którego prawie nie zna, powinien głosić pochwałę redundancji i wszelkich jej form zdegenerowanych: tautologii, pleonazmów, głędzenia ciągle o tym samym. Dzięki nim bowiem może liczyć w słuchaniu i rozumieniu na jeszcze jedną szansę. Podobną szansę dają sztuczne figury retoryczne: paralelizmy, symetrie, anafory...
3. Piętaszek jest skazany na język przedmiotowy. W „grze elementów uniwersalnych i jednostkowych”, której – zdaniem Jakobsona – językoznawcy na ogół nie doceniają, powinien stanąć zdecydowanie po stronie konkretności. Nic dla Piętaszka gorszego, jak „wypowiedź przesunięta”, która „uwalnia mówienie od przymusu *hic et nunc* i pozwala [...] odnieść się do odległych zdarzeń w przestrzeni i w czasie, a nawet zdarzeń fikcyjnych”¹⁷. Wynika stąd, że należy pozostawać w rozmowie w granicach tu i teraz, nie sięgać w przeszłość, nie wybiegać w przyszłość, trzymać się tego, co rzeczywiste – bliskie i dotykane. Idealnym byłoby, ażeby przedmiot, o którym mowa, pozostawał w zasięgu ręki. Na metafizykę, dający Robinsonowi niewątpliwą przewagę, przyjdzie czas.

¹⁶ Por.: W. Dilthey *Powstanie hermeneutyki*, w: tegoż *Pisma estetyczne*, przekł. K. Krzemieniowa, oprac., wstęp i kom. Z. Kuderowicz, PWN, Warszawa 1982, s. 310.

¹⁷ R. Jakobson *Komunikacja werbalna* (1972), w: tegoż *W poszukiwaniu istoty języka*, s. 368.

Rosiek Jak rozmawiać w języku, którego się (prawie) nie zna?

4. Dla Piętaszka, nowicjusza w angielszczyźnie, byłoby najlepiej, gdyby nie miała ona historii (ponieważ jego historia w tym języku dopiero się zaczyna), gdyby nie zawierała form spetryfikowanych, idiomatycznych. Daremne nadzieje. Nawet Robinson nie jest w stanie nic zrobić, by słowa zapomniały o swojej przeszłości i sprawiały wrażenie jakby po raz pierwszy były używane i zestawiane z innymi słowami. Idiomatyka to przekleństwo. Wie o tym każdy, kto podjął próbę nauki obcego języka. Piętaszek może jednak do pewnego stopnia wybierać pomiędzy – wedle rozróżnienia Basila Bernsteina – kodem rozbudowanym a kodem ograniczonym. Ten ostatni „w formie czystej reprezentuje taka wypowiedź, która – choćby była najbardziej złożona – pozwoli mówcy i słuchaczowi precyzyjnie i bez trudu przewidzieć wszystkie słowa, jakie będą w niej występowały, a w rezultacie i jej strukturę”¹⁸. Przykłady podane przez Bernsteina wyjaśniają w czym rzecz: „rytualne formy kontaktów: kontakty protokolarne, różnorodne posługi religijne, stereotypowe zachowania w czasie *cocktail-party*, pewne sytuacje występujące w trakcie opowiadania”¹⁹. Znacznie więcej swobody dają kody rozbudowane. To dzięki nim i w nich jednostka może przekazać jednostkowe doświadczenie.
5. W komunikacji werbalnej równie ważne – kto wie nawet, czy nie ważniejsze – jest to, co pozawerbalne: oddech, intonacja, rytm, melodia, barwa głosu, mimika (tu zwłaszcza ułożenie ust), gestyka, mowa ciała²⁰ – słowem: to, kim naprawdę jesteś i czego naprawdę chcesz, Piętaszku. A także i ty, Robinsonie. Tego nie znajdziecie w słownikach i gramatykach. Ta nadwyżka komunikacyjna – ciągle jeszcze nieopisana należycie – rządzi się własnymi prawami. Raczej aktor niż gramatyk powinien być w tym wymiarze ekspresji nauczycielem i mistrzem. Mówienie to teatr. Mówiąc po francusku, trzeba grać Francuza, po angielsku – Anglika.
6. Gdy staje się naprzeciw rozmówcy i zabiera głos, ważniejsze od powiedzenia mu czegoś, jest to, że e się coś do niego mówi, że wchodzi z nim w kontakt – a zatem nie sam przekaz, lecz zdarzenie komunikacyjne łączące na pewien czas ludzi. Utrzymuj się więc, Piętaszku, przy głosie za wszelką cenę. Nie zawieszaj, nie zrywaj kontaktu z rozmówcą. Patrz w oczy Robinsona, nawet jeśli nie rozumiesz, co do ciebie mówi. Nie przerywaj rozmowy, chyba że już w ogóle nie wiesz, o czym mowa.
7. Mówienie rzadko sprowadza się (i ogranicza) do samego mówienia. Zazwyczaj jest częścią działania, rozmowa – współdziałaniem. Tego akurat Piętaszka uczyć nie trzeba. W czasie pierwszego spotkania z Robinsonem nie znał jeszcze sło-

¹⁸ B. Bernstein, *Socjolingwistyka a społeczne problemy kształcenia*, w: *Język i społeczeństwo*, red. M. Głowiński, Warszawa 1980, s. 96.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Musi to być prawda, skoro nawet w popularnych poradnikach komunikacji interpersonalnej podaje się, że ta pozajęzykowa sfera przekazu zajmuje w nim od 35 do 65%.

Dociekania

- wa „szabla”, gdy o nią gestem poprosił, by jednym uderzeniem odciąć głowę wrogowi. Nie tylko i nie przede wszystkim lekcje angielskiego, lecz współdziałanie i współpraca dwu mieszkańców bezludnej wyspy sprawiły, że stworzyli wspólną (choć asymetryczną) przestrzeń językowej komunikacji. Podobnie z wyrażaniem uczuć i emocji. One także nadać mogą sens niezrozumiałym słowom – tak samo miłosnym wyznaniom, jak okrzykom nienawiści. Trzeba więc rozumieć strukturę zdarzeń, (współ)działania, logikę uczuć, ponieważ nadbudowująca się ponad nimi siatka słów w nich znajduje swoje źródło i swój sens.
8. Gdy jest się Piętaszkiem, nie należy oddawać Robinsonowi inicjatywy komunikacyjnej. Trzeba być raczej nadawcą niż odbiorcą. To rada najtrudniejsza do wypełnienia. A jednak – lepiej nieskładnie mówić w języku, którego się (prawie) nie zna, niż słuchać, jak ktoś posługuje się nim perfekcyjnie (mówi szybko i pewnie, w sposób wyrafinowany, precyzyjnie dobierając słowa). Na słuchaczu spoczywa ciężar rozumienia. Nieźle zatem postąpi ten, kto przerzuci ten ciężar na swojego rozmówcę. Robinson zalewa cię strumieniem słów. Nie masz wyjścia, Piętaszku. Ratuj się pytaniami. Zadawaj ich jak najwięcej (nie będziesz pytany). Ten kto pyta kieruje rozmową. To ty nią kieruj.
 9. Ten sam cel osiągnąć można, inicjując nowe tematy. Język jest – jak wiadomo – cudownym wynalazkiem, który pozwala powiedzieć wszystko lub prawie wszystko. Jest tematycznie bezkresny. Nie ma w nim samych żadnych nacisków, by mówić o tym czy o tamtym. Skoro więc tylko od rozmówców zależy, o czym rozmawiają, przeskakuj co chwila z tematu na temat, zwłaszcza wtedy, gdy poziom komplikacji dotychczasowej rozmowy staje się zbyt wielki. Budowa czółna, podtrzymywanie ognia, jedzenie ludzkiego mięsa, wyższość Boga chrześcijan nad Benamukim – wszystko to równie dobre tematy do konwersacji.
 10. Gdy już zawiodą wszystkie sposoby zastosuj ten ostatni – pasywny: bądź echem swojego rozmówcy. Powtarzaj zapamiętane frazy z jego ostatniej wypowiedzi. Zmusisz go w ten sposób do doprecyzowania tego, co chciał powiedzieć. Powtarzaj jego słowa z intonacją pytającą, ze zdziwieniem – zwłaszcza wtedy, gdy ich nie rozumiesz. Z całą pewnością udzieli ci dodatkowych wyjaśnień. Nie tylko zyskasz na czasie. Powtarzając, uczysz się mówić w czasie rozmowy. Nie ma lepszego sposobu, żeby poznać język Robinsona.
- Najwyższy czas na wnioski.

Rosiek Jak rozmawiać w języku, którego się (prawie) nie zna?

Abstract

Stanisław ROSIEK
University of Gdańsk

How to Speak a Language you (Hardly) Know?

The essay opens with a reference to Pierre Bayard's attempt he made in his book *How to Talk About Books You Haven't Read* at disclosing a certain cultural illusion having to do with reading and talking about what has (not) been read. The presently proposed consideration reflects upon not a selected topic of utterance or speech (not quite well known to the uttering person) but instead, its language (which is not completely under his or her control). It is noted that language communication tends to tacitly assume two illegitimate rules: [1] command ought to be grasped of a complete code; and, [2] without the said condition being met, no efficient communication is feasible at any instance. Yet, these rules have been many a time abolished in the communicational praxis, where representatives of communities being mutually alien culturally and language-wise are confronted. A synthetic foreshortened image of civilisation-related experiences is the meeting of Robinson and Friday in Daniel Defoe's novel. The asymmetry in their communication occurs as one of the actors superimposes his own language on the other, precluding upfront any reciprocal relation whatsoever. Friday, initially a mute man, gradually gains increasing linguistic competence, rejects his native speech (and his own culture together with it), eventually consenting for superiority of English (the language and its associated customs) wherein he inevitably assumes a weaker position. Taking the side of the inferior party, the author offers him ten pieces of advice of how to use a language one can hardly speak, to survive, and stay within the confines of a communication game.

Komentarze

Maria KOBIELSKA

Pamięć zbiorowa w centrum nowoczesności.
Ujęcie Jeffreya K. Olicka

Celem tego artykułu jest zaprezentowanie podejścia badawczego do problemów pamięci zbiorowej i polityki (czy też polityk) kształtowanych przez kwestie przeszłości i je wyzyskujących, pojęcia zawartego w książce Jeffreya K. Olicka, wykładowcy socjologii i historii na uniwersytecie w Virginii, zatytułowanej *The Politics of Regret. On Collective Memory and Historical Responsibility*¹. Podtytuł książki lepiej od tytułu oddaje jej strukturę: jest ona podzielona na dwie części. Pierwsza prezentuje szczegółowy program przeformułowania pojęcia pamięci zbiorowej, proponuje metodologię jej badania, stawiając sobie za cel otwarcie nowych perspektyw socjologii historycznej. Służącym za tytuł całości pojęciem „polityki żalu” autor zajmuje się dopiero w części drugiej, która stanowi próbę określenia współczesnej kultury za pomocą odniesienia jej różnych zjawisk do centralnych kategorii pamięci, żalu, odpowiedzialności, resentymentu i szczególnych form czasowości.

The Politics of Regret to zbiór esejów, funkcjonujących wcześniej jako osobne teksty. Mimo przeróbek, jakim poddał je autor, ten rodowód jest bardzo widoczny – niektóre kwestie, problemy i sformułowania powtarzają się wielokrotnie w kolejnych tekstach, służąc nieco zmienionym ujęciom. Stale obecnym tłem analiz Olicka jest jego zainteresowanie historią społeczną powojennych Niemiec Zachodnich, widzianą w perspektywie zmieniającego się stosunku do bagażu win przeszłości. Dostarcza mu ona inspiracji i ilustruje tok jego wywodu; zarazem mimo

¹ J. K. Olick *The Politics of Regret. On Collective Memory and Historical Responsibility*, Routledge, New York, London 2007. Wszystkie cytaty z tej pozycji lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając numer strony.

Komentarze

służebnej funkcji, jaką pełni ta tematyka, z różnych fragmentów książki Olicka złożyć można także interesującą narrację, ujmującą – według jego kluczowych pojęć – dzieje tych przemian.

Do tej sfery jego książki będę się jednak odwoływać w minimalnym stopniu. W porządku mojego wywodu natomiast najpierw przedstawię główne założenia badawcze Olicka oraz jego definicję pamięci zbiorowej, następnie przejdę do rekonstrukcji proponowanej przez niego dla jej badań metodologii, zwracając szczególną uwagę na inspirujące siatki pojęciowe, otwierające możliwość analizy zjawisk interesujących także dla literaturoznawców czy antropologów kultury. W końcowej części zrekapituluję uwagi Olicka dotyczące szczególnej konstytucji współczesnych społeczeństw i jego rozważania nad charakterystyką nowoczesności i ponowoczesności w odniesieniu do dyskursu pamięci. Przywołam oczywiście tylko wybrane wątki książki Olicka, te, które są najbardziej charakterystyczne dla jego toku myślenia oraz tworzą zrąb jego badawczej propozycji.

|

Na wstępie Olick podkreśla swoje główne inspiracje teoretyczne – poza klasykami refleksji o społeczeństwie i pamięci (jak Durkheim czy Halbwachs), zwraca tu uwagę zwłaszcza następująca trójka: Norbert Elias, Pierre Bourdieu i Michaił Bachtin. Ich autorytet służy Olickowi przede wszystkim do odrzucenia myśli transcendentальной o dziedzictwie kantowskim, której wpływ na interesującym go polu polega na używaniu dychotomicznych przeciwstawień pojęciowych oraz na postrzeganiu badanych zjawisk w izolacji, abstrahowaniu od relacji między nimi. W socjologii interesuje go podejście historyczne, które zabezpiecza przed transcendentálním złudzeniem i którego efektem jest podkreślenie procesualności badanych zjawisk (w przeciwieństwie do redukowania ich do przedmiotów). Celem Olicka jest projekt badawczy nastawiony na wydobycie owej procesualności, a oprócz niej – na podkreślenie nieodzownej relacjonalności badanych procesów, ich wzajemnego oddziaływania. Zilustrować to mogą charakterystyczne stwierdzenia, pojawiające się w jego wywodzie: pierwsze stanowi odwołanie do przykładu używanego przez Eliasa i tłumaczy postulowaną przez niego konieczność przejścia od przedmiotu do procesu. Otóż rzeczownik „wiatr”, sugerujący istnienie jakiegoś odpowiadającego mu przedmiotu, w istocie nie odsyła do niczego poza aktywnością „wiania”. Podobnie jest, zdaniem Olicka, z pamięcią, który to rzeczownik oznacza tak naprawdę różnorodne procesy i praktyki pamiętania i rozumienia.

Autor uzasadnia zalety tego podejścia w następujący sposób:

Po pierwsze, praktyki są z konieczności wielorakie. I oczywiście p a m i ę ć z b i o r o w a – lub też [zbiorowe] p a m i ę t a n i e – łączy w sobie wiele zróżnicowanych praktyk (np. wspomnianie, przypominanie, upamiętnianie, kształtowanie wizji przeszłości), z których każda określana jest przez odmienne układy sił, intencji, fantazji i zasobów. Po drugie, p r a k t y k i m n e m o n i c z n e zapobiegają uprzedmiotowieniu pamięci jako jednej całości [*the memory as an entity*]. (s. 10)

Drugim – obok podkreślenia wielości i procesualności – istotnym założeniem analiz Olicka, także wyrastającym z odrzucenia transcendentalizmu, jest podkreślenie koniecznego uwikłania pamięciowych praktyk w różne procesy społeczne. Pisze on, że pamięć „nie jest efektem [istnienia] form społecznych, ale właśnie medium ich [działania]” (s. 176), a także, że „nie jest ani rzeczą, ani tylko narzędziem, ale właśnie – sama w sobie – mediacją” (s. 11). Praktyki mnemoniczne zatem operują z konieczności na polu społecznych oddziaływań, ale także te oddziaływania mogą się realizować właśnie za ich pośrednictwem.

Przy próbie zdefiniowania pojęcia pamięci zbiorowej, jaką podejmuje Olick, ważne okazują się dwa momenty. Po pierwsze, stara się on znaleźć równowagę między indywidualistycznym a kolektywistycznym podejściem do procesów społecznych, powodujących różnice w rozumieniu pojęcia, które występuje w odmiennych kontekstach. I tak przez pamięć zbiorową można rozumieć zarówno pewien szczególnie aspekt indywidualnych wspomnień, podkreślenie jako warunku ich możliwości pewnych społecznych ram, w których powstają i trwają, jak i wyłącznie publiczny dyskurs o przeszłości. Zróżnicowanie to wyrasta z odmiennych koncepcji kultury jako takiej, która, upraszczając, również może być postrzegana subiektywistyczno-indywidualistycznie albo społeczno-publicznie jako pewne ogólnie dostępne wzory kształtowania znaczeń. Olick rozwiązuje ten problem poprzez zaproponowanie dwóch wersji głównego pojęcia, podkreślających jego różne strony: *pamięci zbieranej*² [*collected*] oraz *zbiorowej* [*collective*].

Tę pierwszą rozumie jako pewną agregację wspomnień należących do jednostek tworzących grupę. Podejście to nie neguje naturalnie istnienia społecznych wzorców organizujących pamięć, ale podkreśla, że to pojedyncze osoby pamiętają i tylko w odniesieniu do tego założenia ma sens jakiegokolwiek mówienie o wspólnocie pamięci. W badaniach pamięci zbieranej unika się ryzyka hipostazowania pewnego rodzaju zbiorowego, grupowego umysłu, dającego źródło podzielanym przez zbiorowość strukturom i figurom pamięci. Nie pojawia się także pokusa mówienia o pojedynczej pamięci zbiorowej w miejsce jej rozmaitych wersji. Nie trzeba też wikłać się w konieczność przyjęcia istnienia określonej, obiektywnej zbiorowości, która miałaby być podmiotem pamięci zbiorowej. Pamięć zbierana może oczywiście tworzyć wspólne, trwałe struktury pamiętania, ale są one w tym rozumieniu z konieczności zapośredniczone w indywidualnym doświadczeniu jednostek. Skutkiem tego podejścia jest więc jednak także pokusa psychologicznego pojmowania wszelkich społecznych zjawisk pamięciowych, którego słabości pokazuje druga propozycja Olicka – koncepcja pamięci zbiorowej.

² Decyduję się na oddanie terminu *collected memory* jako pamięci zbieranej (a nie np. „zebranej”), ponieważ forma dokonana mogłaby sugerować istnienie pewnego gotowego, określonego stanu agregacji pamięci, który staje się przedmiotem badań – co jest w oczywisty sposób niezgodne z procesualno-dynamicznym rozumieniem pamięci przez Olicka.

Komentarze

Z perspektywy pamięci zbiorowej pamięć zbierana pomija istotną część zjawisk w najistotniejszym znaczeniu społecznych, które pojawiają się wokół zbiorowego pamiętania. Symbole, wyobrażenia, instytucje są w pewnym stopniu autonomiczne względem osób, które się nimi posługują i które im podlegają, a z badań nad grupami społecznymi pochodzą przykłady zjawisk niewytłumaczalnych przy rozumieniu wspólnoty jako pewnego zbioru jednostek (jak choćby skłonność grup do bardziej radykalnych sądów i zachowań w porównaniu do ich członków indywidualnie). Olick pokazuje też istnienie przekraczających jednostkowy ludzki umysł nośników i technologii pamięci – świadczy o tym już fakt, że jej niezbędnym medium jest język, przejawiający się przez opowieść i dialog. Istnieją zatem struktury pamiętania, którym jednostka podlega, wzorce, do których powielania jest stymulowana, oceny, które pozostają odporne na ponawiane przez nią próby ich przewartościowania. Zarazem, jak podkreśla Olick, wykorzystując grę słów pomiędzy angielskim *member* i *remember*: „nie jest wyłącznie tak, że pamiętamy [*remember*] jako członkowie grup [*as members of groups*], ale także jednocześnie konstituujemy te grupy i tworzymy [siebie jako] ich członków [*members*] przez akt pamiętania [*re-member-ing*]” (s. 29).

Pamiętanie jest więc szczególnego rodzaju czynnością wspólnotową – zarazem pokazuje, jak grupa warunkuje aktywność jednostki, która do niej przynależy, jak i to, że aktywność jednostki jako członka wspólnoty jest warunkiem i sposobem istnienia tej ostatniej³.

Drugi istotny moment definiowania pamięci zbiorowej stanowi odwołanie do poczynionego przez Herberta Blumera⁴ rozróżnienia pojęć „operacyjnych”, definiujących stałe i mierzalne zjawiska, oraz „uwrażliwiających” [*sensitizing*], wskazujących na pewne ogólnie zakreślone zakresy i sposoby postrzegania procesów społecznych. W ten sposób ostatecznie Olick określa pamięć zbiorową możliwie szeroko, jako „uwrażliwiające pojęcie odnoszące się do szerokiego zakresu zróżnicowanych mnemoniczych procesów, praktyk i [ich] rezultatów, które mogą być [rozpatrywane jako] neurologiczne, poznawcze, jednostkowe, połączone w ze sobą w pewne całości i wreszcie zbiorowe” (s. 33). Stara się on tym samym połączyć różne wymiary rozumienia zbiorowego pamiętania, podkreślając, że niemożliwa

³ Dobitym przykładem przywoływanym w tym miejscu przez Olicka jest kwestia traumy. Wyraźnie odróżniamy jako zupełnie odrębne zjawiska istnienie konkretnych, pojedynczych, traumatyzowanych przez swoje doświadczenie osób oraz mającą źródło w tym samym wydarzeniu traumę społeczeństw, kształtującą ich narracje o przeszłości i zmieniającą ich wzorce reagowania i działania w teraźniejszości (jak na przykład społeczeństwa amerykańskiego po wojnie w Wietnamie). Ten drugi wymiar traumy w żaden sposób nie może zostać zredukowany do pierwszego, gdyż stanowi efekt agregacji traumatycznych stanów jednostek.

⁴ H. Blumer *Symbolic Interactionism. Perspective and Method*, Univeristy of California Press, Berkeley 1969. Wyd. pol. *Interakcjonizm symboliczny. Perspektywa i metoda*, przeł. G. Woroniecka, NOMOS, Kraków 2007.

Kobielska Pamięć zbiorowa w centrum nowoczesności

jest zarówno indywidualna pamięć bez doświadczenia społecznego, jak i pamięć zbiorowa niepoprzedzona udziałem jednostek we wspólnocie. W ten sposób otwiera swój projekt badawczy na rozmaite poziomy przejawiania się pamięci, a także na narzędzia analityczne pochodzące z różnych dziedzin nauki, od psychologii przez socjologię po badania kulturowe.

||

Nakreślenie swojego projektu metodologicznego dotyczącego badań nad pamięcią Olick zaczyna od przybliżenia pojawiających się już powyżej wątków, a zwłaszcza niebezpieczeństw, jakie może pociągać za sobą pojęcie pamięci zbiorowej, polegających na uprzedmiotawianiu, hipostazowaniu i tworzeniu totalizujących, stabilizujących żywą dynamikę procesów tworzenia schematów postrzegania rzeczywistości. Te negatywne zjawiska można zebrać pod wspólną etykietą substancjalizmu. Olick wyróżnia⁵ cztery płynące z niego zagrożenia intelektualne, które stają się impulsem do sformułowania jego własnej, przeciwstawiającej się im koncepcji.

Pierwszym z nich jest pokusa jedności: postrzeganie pamięci zbiorowej jako jedynej, powszechnie obowiązującej, będącej efektem powszechnego porozumienia (lub nakazu czy presji), a nie jako wielorakich zjawisk, konstytuowanych także przez rodzące się między nimi spory i polemiki. Drugim – iluzja pamięci zbiorowej jako bezpośredniego mimetycznego odbicia obiektywnej przeszłości, a nie skomplikowanych procesów reprezentacji i mediatyzacji. Trzecim – myślenie o niej jako o wyraźnym, określonym przedmiocie, a nie procesie czy działaniu. Wreszcie czwartym – oddzielenie pamięci zbiorowej od innych zjawisk kulturowych, pojmowanie jej jako niezależnej, lokalizującej się poza szerszymi dyskursami.

Jak wynika w pewnym stopniu z powyższych rozważań, stanowisko Olicka stanowi kombinację procesualizmu i relacjonalizmu⁶, w związku z czym swoje zamierzenie badawcze określa on następująco:

Z tej perspektywy analitycznym celem badań pamięci zbiorowej powinno być zrozumienie *form pamięci* [*figurations of memory*]⁷ – rozwijających się relacji pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, w których różne obrazy, konteksty, tradycje i interesy łączą się w płynny, choć niekoniecznie harmonijny sposób – a nie postrzeganie pamięci zbiorowej

⁵ Podąża w tym miejscu za książką Charlesa Tilly'ego *Big Structures, Large Processes, Huge Comparisons*, Russel Sage, New York 1984.

⁶ Sam autor łączy je w zbitkę „process-relationalism”.

⁷ Używane przez Olicka angielskie słowo *figuration*, które oddaję tu jako „formę”, pociąga za sobą dodatkowe znaczenia, których nie sposób oddać w języku polskim. W tym polu skojarzeniowym mieszczą się zarówno pojęcia kształtu czy postaci, jak i aktywności wyobrażania, kształtowania, modelowania pamięciowych, społecznych praktyk.

Komentarze

rowej jako zależnej bądź niezależnej zmiennej, determinowanego [przez zewnętrzne zjawiska] lub determinującego [je] przedmiotu. (s. 91)

Odpowiedzią na wymienione wyżej cztery niebezpieczeństwa substancjalnego podejścia do pamięci zbiorowej są więc cztery proponowane przez Olicka formy pamięci, cztery pojęcia, za pomocą których ujmuje on analizowane zjawisko, unikając pokus jedności, mimetycznej bezpośredniości, określoności i niezależności. Są to odpowiednio: pole, medium, gatunek i profil. Ich charakterystyką zajmę się teraz nieco bardziej szczegółowo.

Dwa z tych pojęć zaczerpnął Olick w konkretnej, ukształtowanej już postaci od wielkich XX-wiecznych badaczy kultury; są one także w tych postaciach od dawna znane i z powodzeniem używane w naszych badaniach kulturowych. Dotyczy to, po pierwsze, pojęcia pola, pochodzącego naturalnie od Pierre'a Bourdieu. Przypomnę, że francuski socjolog rozumie pole jako fragment przestrzeni społecznej, w której jednostki działają według pewnych reguł, nadawanych przez siatkę społecznych związków i uwarunkowań, wyznaczaną przez pozycje zajmowane przez podmiot. W *Zmysle praktycznym* Bourdieu przeciwstawia przy tym pole społeczne polu rozumianemu jako przestrzeń gry (zabawy czy sportu). To ostatnie implikuje istnienie jasnych, wyraźnie określonych zasad, w tym zasady dobrowolnego przystąpienia do rozgrywki. Tymczasem pole społeczne nie jest przestrzenią, której reguły jednostka poznaje jako dane i niezmiennie; nie może poddać go oglądowi z zewnątrz, a zatem także opuścić – właściwie nie wie, że działa w ramach zakreślonych przez pole, nie jest świadoma jego zasad: „[Pola społeczne są] efektem długiego i powolnego procesu autonomizacji – występują w nich, jeśli można tak powiedzieć, gry w sobie a nie dla siebie, nie przystępuje się do gry na mocy świadomego aktu, rodzi się w grze, z grą [...]”⁸. Ten sposób myślenia implikuje jednocześnie istnienie wielu partykularnych pól, stanowiących rozmaite instytucje życia społecznego, a zatem także – w odniesieniu do przedmiotu zainteresowania Olicka – wielu „pól pamięci”, jej obszarów zróżnicowanych ze względu na swój zasięg i pochodzenie (np. pamięć grupowa, rodzinna, oficjalna, ludowa, państwowa, dominująca, pamięć kultury etc.).

Poza tym według Olicka, pole – pojmowane również w odniesieniu do potocznego użycia tego słowa jako miejsca pewnego starcia, walki – nigdy nie jest określone do końca, jego struktura wewnętrzna oraz relacja do innych pól kształtuje się procesualnie, wciąż podlega zarówno reprodukcji, jak i przekształceniom. Zatem rozpatrując w tych kategoriach społeczną pamięć, wydobywa na jaw, że „różne pola produkują według różnych reguł różne rodzaje przeszłości”, że „pamiętanie jest w obrębie różnych pól odmiennego rodzaju aktywnością” oraz że „rozmaite rodzaje pamiętania biorą udział w tworzeniu i przetwarzaniu granic pomiędzy

⁸ P. Bourdieu *Zmysł praktyczny*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008, s. 92.

polami” (s. 93). Olick wykorzystuje także pojęcie pola władzy – w jego kontekście można rozpatrywać kwestię dominującej pamięci zbiorowej i to zarówno teoretycznie, jak i w empirycznych dociekaniach.

Pamięć zbiorową można zatem postrzegać w opisanych wyżej kategoriach, zarówno zwracając uwagę na rozmaite pola, które ją tworzą, jak i na jej relacje z innymi polami konstytuującymi instytucje życia społecznego, nie tracąc z oczu zmienności, jaka jest z góry w te pojęcia wpisana. Zwrócenie uwagi na poszczególne pola pamięci pociąga za sobą zawsze odniesienie do innych. Wewnątrz społeczeństwa istnieje zatem wiele pól, z których każde produkuje swój własny obraz przeszłości – niekiedy podobny do pozostałych, niekiedy bardzo od nich różny. Obrazy te konfrontują się zarówno ze sobą, jak i z innymi zjawiskami życia społecznego, takimi jak na przykład władza polityczna. W wyniku wzajemnych relacji wzmiankowanych elementów nie można tu mówić o ukonstytuowanej, danej strukturze pamięci zbiorowej; termin ten oznacza raczej dynamiczną, płynną siatkę relacji wewnątrz pól i pomiędzy nimi.

Z kolei kategorią, którą Olick proponuje w odpowiedzi na utopijne roszczenie mimetycznej bezpośredniości, jest *m e d i u m p a m i ę c i*. Sformułowanie to ma dwa znaczenia – zanim jeszcze posłuży do wyróżnienia szczególnych środków i sposobów przekazu pamięci, podkreśla, że ona sama także stanowi zapośredniczenie przeszłego doświadczenia. Olick przypomina dyskusję o relacji między pamięcią a historią, a zwłaszcza tę jej część, która podkreśla, że prawda historyczna także jest konstruktem kulturowo-społecznym, zależnym od selekcyjnych i interpretacyjnych działań podmiotu. Tym bardziej więc pamięć „nie jest naczyniem na prawdę, ale tygłem znaczeń” (s. 97), pracuje poprzez formy reprezentacji, mediatyzując doświadczenie. Formami tymi są właśnie *m e d i a p a m i ę c i* – płynne, niemożliwe do oddzielenia od niesionego przekazu, kształtujące go i przezeń kształtowane. Pamiętanie Olick pojmuje zatem nie w kategoriach magazynowania i przywoływania informacji, ale jako nieskończony proces mediacji pomiędzy doświadczeniem a podmiotem, przeszłością a teraźniejszością. Odbywa się on oczywiście w określonym kontekście, na który składają się społeczne relacje i uwarunkowania, możliwości technologii, charakterystyka historycznej epoki (zarówno tej pamiętanej jak i tej, w której jest ona przywoływana) i inne czynniki. W wyniku wzajemnego oddziaływania tych elementów, jak zauważa Olick, w mediach pamięci zbiorowej reprezentowana jest nie jedna przeszłość, ale rozmaite przeszłości, których obrazy i cechy charakterystyczne (także pewne metacechy, jak na przykład rozszczenie jedynej słuszności) zależą także od specyfiki wykorzystywanych mediów. Olick rekonstruuje z prac Petera Reichela⁹ instruktywny podział mediów mnemoniczych, który obrazuje w przejrzystej tabeli:

⁹ P. Reichel *Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit*, Carl Hanser, München 1995.

Komentarze

Zasada działania	Przykłady mediów	Funkcje
emocjonalność (media afektywne)	polityczne obchody, rocznice, święta	tożsamościowa i integracyjna
autentyczność (media estetyczno-ekspresywne)	miejsca pamięci: ruiny, muzea, zdjęcia, listy, filmy, zabytki	reprezentacyjna i wyobraźniowa
prawda (media instrumentalno-poznawcze)	historiografia, dokumentacja, zapisy pamięci ustnej, analizy	wiedztwórcza (eksplanacyjna, znaczeniowa)
sprawiedliwość (media polityczno-moralne)	kara, amnestia, odszkodowania i reparacje	legitymacyjna, rehabilitacyjna (zadośćuczynienie), integracyjna

Klasyfikacja ta, choć oczywiście płynna, pokazuje typowe zależności pomiędzy rodzajem medium a celem, jaki pozwala ono osiągnąć, a zatem szkicuje ich najczęściej wykorzystywane możliwości oraz efekty ich działania. Media produkują więc różnego rodzaju retoryki, których dostępność i sposób oddziaływania – aby zestawić tu dwa omówione już pojęcia – różni się w zależności od tego, które z pól zbiorowej pamięci jest rozważane.

Pojęcie *g a t u n k u* [*genre*] jest używane przez Olicka w specyficznym sensie, znanym dobrze w naszych badaniach nad kulturą – jego inspiracją jest bowiem myśl Michaiła Bachtina i wypracowane przez niego pojęcie gatunków mowy. Przypomnę, że Bachtin określał w ten sposób jednostki żywej mowy, takie jak repliki dialogu, polemiki, pytania, odpowiedzi – określające ich przyjęte w komunikacji formy. Poszczególne realizacje gatunków są w ten sposób zawsze dialogicznie połączone, odnoszą się do wypowiedzi je poprzedzających – można więc uznać, że gatunek już w sensie ściśle Bachtinowskim jest pewną szczególną formą kulturowej pamięci. Jak pisał Bachtin: „Nie sposób ogarnąć bogactwa i różnorodności gatunków mowy. Niewyczerpane są bowiem możliwości wielorakich działań człowieka, ponadto zaś w każdej sferze jego aktywności repertuar gatunków mowy zmienia się i wzbogaca zależnie od jej rozwoju i skomplikowania.”¹⁰

Zasadą leżącą u podstaw Bachtinowskiej koncepcji jest więc dialogiczność, która koniecznie angażuje wielość i dynamikę jako swoje warunki możliwości. Dlatego też Olick krytykowanej przez siebie idei pamięci zbiorowej jako statycznego, pojedynczego przedmiotu przeciwstawia pomysł *g a t u n k ó w p a m i ę c i*. Są one

¹⁰ M. Bachtin *Problem gatunków mowy*, przeł. D. Ulicka, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska i M. P. Markowski, Znak, Kraków 2007, s. 185-186.

dla niego trajektoriami, na których spotykają się (a także zderzają) poszczególne realizacje zbiorowej pamięci – swoistymi „wzorami mówienia [o czymś], ustrukturyowanymi jako zespół konwencji, w ramach których lub przeciwko którym tworzone i odbierane są konkretne wypowiedzi” (s. 59).

Pamiętanie jest więc procesem nieustannej reprodukcji, powtarzania, rewizji i zamiany jednych elementów przez inne – dialogiem. W trakcie jego trwania akumulują się przy tym i także są zapamiętywane kolejne sposoby i etapy pamiętania – pamięć staje się więc samozwrotna, odnosi się nie tylko do pierwotnego przeszłego doświadczenia, które mediatyzuje, ale i do swoich własnych form, poprzez które było ono wcześniej postrzegane. Olick mówi więc, że w nieskończonym dialogu kształtuje się *p a m i ę ć* *p a m i ę c i*, czego dobitnym dowodem i przykładem jest na przykład obserwacja, że ceremonie upamiętniania przeszłości odnoszą się nie tylko do źródłowych wydarzeń, ale także, w mniej lub bardziej wyraźny sposób, do wcześniejszych analogicznych obchodów kolejnych rocznic tych zdarzeń. Tego rodzaju wpływy nie muszą być bezpośrednie czy świadomie podnoszone przez podmioty pamięci – odpowiada za nie właśnie wspomniana trajektoria gatunku, zapewniająca łączność pomiędzy kolejnymi należącymi doń wypowiedziami. Gatunki nie są jednak przy tym raz na zawsze określonymi, idealnymi formami, które sprawują bezwzględną władzę nad pamiętającym podmiotem i całkowicie określają kształt pamiętanego doświadczenia. Są historyczno-społeczno-kulturowymi konstruktami, które wytwarzają się właśnie w praktycznych interakcjach pomiędzy ludźmi. Wzorce, które są przez nie tworzone, nie powinny być postrzegane wyłącznie jako pewien rodzaj symbolicznej przemocy – są one niezbędne dla każdej nowej realizacji pamięci, pokazują możliwe organizacje jej formy i zawartości.

Gatunkowe pojmowanie pamięci podkreśla więc po raz kolejny – przy zaangażowaniu rozmaitych mediów na różnych polach – jej procesualny i relacyjny charakter. Ich badanie pozwala na określenie miejsca, jakie zajmują pewne sposoby mówienia o przeszłości w stale trwającym dialogu. Olick reasumuje ich rolę i działanie następująco: „Gatunki są płynnymi konstrukcjami, zmieniającymi się wraz z pamięcią, gdy tylko coś do niej zostanie dodane. Mogą nie tylko reprodukcować ją w nowym kontekście, ale także fundamentalnie ją zmieniać” (s. 107).

Z kolei pojęcie *profilu* wprowadza Olick po to, by dla odeprzeć postulat rozpatrywania pamięci zbiorowej jako niezależnej od dyskursów kulturowo-politycznych, w których występuje. Termin ten ma oznaczać „wyjątkowy, mniej lub bardziej wyraźny zarys, jaki określa polityczny system znaczeń w danym momencie” (s. 108) i służy do podkreślenia, że ta struktura nie jest redukowalna do jej pojedynczych sensotwórczych elementów (takich jak określone obrazy przeszłości, retoryki, sposoby identyfikacji, podziału na grupy, uznani bohaterowie etc.). Dzięki istnieniu pewnego zarysowanego profilu całe epoki mogą być określone w skondensowanym symbolu, ikonicznym skrócie – jako przykład podaje tu Olick zdjęcie kanclerza Willy’ego Brandta klęczącego przed Pomnikiem Bohaterów Getta w Warszawie, który to gest prezentuje sposób postrzegania przeszłości przez dominujący dyskurs władz niemieckich na przełomie lat 60 i 70.

Komentarze

Autor decyduje się na użycie w tym kontekście pojęcia profilu, a nie na przykład ramy [*frame*], ponieważ nie pociąga ono za sobą skojarzeń z oddzieleniem i ustabilizowaniem oglądu pewnych społecznych zjawisk – profil może być zmienny, stopniowo wyłaniać się z sieci zależności w miarę rozwoju dyskursu pamięci. Pamiętanie jest tu więc „centralnym medium, poprzez które tożsamości i interesy są negocjowane i kwestionowane” (s. 109) – a powstanie pewnego profilu w ramach takiej dążącej do samookreślenia pracy pamięci staje się dalekim efektem każdej polityki.

Użycie pojęcia profilu pokazuje współdziałanie wszystkich wyznaczonych przez Olicka *form pamięci*, wynika on bowiem ze skomplikowanych relacji pomiędzy polami, mediami i gatunkami. Relacje te, jak pokazały powyższe rozważania, podlegają ciągłym zmianom, kształtują wciąż nowe formy i struktury, podkreślając nieodzowną procesualność wszelkich zjawisk mnemonicznych. Pamięć zbiorowa z tak nakreślonego punktu widzenia jest więc formowana przez skomplikowany proces kulturowy, ale także sama wywiera wpływ na jego kształt i na pozycje integralnie w nim połączonych elementów, działa w obrębie systemów symbolicznych, konstytuując znaczenia i tożsamości. Jak podsumowuje rolę wyróżnionych przez siebie pojęć Olick:

Pola, media, gatunki i profile nie są osobnymi przedmiotami, ani właściwie przedmiotami w ogóle, ale różnymi sposobami nadawania struktury praktykom. Razem tworzą formy pamięci – rozumiane jako wielorakie i wciąż się przemieszczające wzory obrazów i znaczeń, których nie da się zredukować ani do żadnej z góry przyjętej perspektywy, ani do teraźniejszego kontekstu, ani do przeszłych wydarzeń. (s. 116)

III

W końcowej partii swojej książki Olick zajmuje się moralnymi i politycznymi skutkami, jakie wywarły współczesne przemiany rozumienia i traktowania przeszłości, czasowości i pamięci. W jego analizach centralne miejsce zajmuje pojęcie polityki, czyli najogólniej mówiąc, sposobów ujęcia tego, jak władza kształtuje wizję przeszłości czy dominującą pamięć, oraz tego, jak sama jest przez nie kształtowana. Wprowadzeniem do tych zagadnień będzie więc przytoczenie typologii przemocy kulturowej – która może być wywierana zarówno przez przeszłość na teraźniejszość, jak i odwrotnie – zawartej przez autora we wcześniejszej części książki.

Po pierwsze, wskazuje on, że p r z e m o c k u l t u r o w a może przybrać jedną z dwóch logik działania: logikę racjonalną lub logikę mitu. W tym pierwszym przypadku (częściej dotyczącym sytuacji, w której teraźniejszość stara się wpływać na przeszłość, czyli na jej pamiętany obraz) chodzi o takie operacje, których źródłem są pewne rachuby interesów, a zatem i przyczyny zewnętrzne wobec samej przeszłości i pamięci, dotyczące sfery doczesnej, ziemskiej, działające na zasadzie pewnych obmyślonych i realizowanych strategii. W drugim, zwłaszcza gdy opisywana

jest przemoc wydarzeń przeszłych wobec współczesności, miejsce kalkulacji zajmuje poczucie moralności, wypływającej z przyczyn wewnętrznych – z samej istoty zaangażowanych zjawisk. Wyprowadzone są z nich pewne zasady, które definiują podstawowe sposoby orientacji w świecie, określają wspólną, rzutują na postrzeganie rzeczywistości.

W takich porządkach logicznych pamięć zbiorowa może zarówno wywierać presję o charakterze pozytywnym, czyli wskazywać na działania pożądane, które powinny występować, jak i negatywnym, wykluczając pewne akty jako niedopuszczalne. Logika racjonalna operuje zatem zakazami i nakazami, które mogą być poddane analizie. Zasadne jest w tym wypadku argumentowanie za tymi wytycznymi lub przeciw nim, można okazać im bowiem nieposłuszeństwo. W wypadku logiki mitu nie ma mowy o kwestionowalnych (mimo potencjalnie dużej siły) zakazach i nakazach, ale o tabu oraz – z drugiej strony – obowiązku czy też zobowiązaniu. Ich motywacja jest zatem uwewnętrzniona, a zarazem cechuje je absolutność: każde nieposłuszeństwo jest równoznaczne z aktem transgresji, wiąże się z wykluczeniem, zbrukaniem, które nie może być usunięte bez specjalnych puryfikacyjnych rytuałów.

We wspomnianej końcowej części swojej książki Olick porusza kwestie procesów działających na wyłożonych powyżej zasadach, ale ogólne odniesienie jego zainteresowania jest szersze. Punkt wyjścia stanowi tu pytanie wyrastające z obserwacji społeczno-kulturowego uniwersum współczesności – dlaczego przeszłość jest teraz tak mocno obecna w sferze publicznej, ale nie jest to pamięć integrująca wspólnotę wokół pełnych chwały wspomnień o fundujących ją wydarzeniach, a raczej ciągle podkreślanie toksycznego dziedzictwa, bagażu win i odpowiedzialności pochodzących z wcześniejszych lat? Zasadą publicznego odniesienia do przeszłości – co popierają liczne przytoczone przez Olicka przykłady, od przeprosin papieża za potępienie Galileusza do lustracji w krajach bloku postkomunistycznego – stała się *polityka żalu* [*politics of regret*] i to ona ma stanowić obecnie legitymizację władzy. Pojęcie żalu jest więc tutaj, jak to pokażą jeszcze dalsze analizy, rozumiane stosunkowo szeroko.

Olick przytacza rozmaite koncepcje, które mogą naświetlić kwestię proliferacji owego zbiorowego żalu: upadek wielkich narracji, który wydobywa na światło dzienne małe narracje historyczne tworzone przez grupy ofiar; moralny wstrząs wywołany doświadczeniami XX wieku; rozwój mediów masowych, za sprawą których do świadomości bezpiecznej publiczności dociera naoczny obraz dalekich traumatycznych wydarzeń. Wyjaśnienia te uważa jednak za częściowe, jako że interesuje go – jak było widać – takie podejście do kulturowych przemian, które podkreśla ich społeczną strukturę. Rozwijając ten socjologiczny punkt widzenia, analizuje „historyczne transformacje postrzegania czasowości, które prowadzą do pojawienia się «świadomości historycznej»” (s. 130). W tej perspektywie pamięć i żal okazują się kategoriami, które tworzą samą istotę nowoczesności; zadaniem badacza jest pokazanie żalu jako zjawiska z gruntu nowoczesnego, a nowoczesności jako formacji społeczno-kulturowej, dla której żal jest centralną kategorią.

Komentarze

Nowoczesność tworzy warunki możliwości zajęcia konsekwentnej postawy żalu zbiorowego, którego podstawa znajduje się na poziomie jednostkowego poczucia odpowiedzialności. Wypływa ono z otwarcia ściśle etycznej perspektywy patrzenia na ludzkie działania, które są efektem dokonania indywidualnego wyboru z wielu dostępnych możliwości. Odpowiedzialność łączy się też z uznaniem tego, że zasady filozoficzne i prawne organizują życie każdego pojedynczego człowieka oraz z jego osobistym, praktycznym zaangażowaniem w politykę w demokratycznym państwie. W nowoczesnym społeczeństwie zaciera się wyraźna wcześniej granica pomiędzy doświadczeniem indywidualnym a zbiorowym, a coraz bardziej komplikująca się struktura społecznych relacji otwiera możliwość nieskończonych implikacji każdego czynu. W tych warunkach „jednostka może być świadoma, a więc także może żałować tego, jak się zachowała, i tego, że mogła inaczej – zatem tylko w ten sposób może odpowiadać (w jak najszerszym znaczeniu tego słowa) za własne działania i zaniechania oraz za to, co popełniło w jej imieniu” (s. 131).

Ten punkt widzenia wzmacniają też znane spostrzeżenia dotyczące nowoczesnej racjonalizacji „świata odczarowanego”, w którym zmierzch eschatologii (i teodycei) stawia człowieka w centrum uniwersum moralnego, które to refleksje kojarzone są przede wszystkim z nazwiskiem Maxa Webera¹¹. Badacz czyni tu wartościujące rozróżnienie pomiędzy etyką przekonań a etyką odpowiedzialności. Ta pierwsza, choć opiera się na szlachetnych motywacjach, nie przyswaja konsekwencji płynących z rozpoznania naukowego, realistycznego oglądu świata, który jest w ogólności nieracjonalny, w którym wartości mogą się realizować tylko dzięki kompromisom i ustępstwom. Podejście odpowiedzialne bierze pod uwagę te okoliczności, uznaje relatywizm wartości, dopuszcza kierowanie się w politycznych działaniach zasadą wybierania tego, co wykonalne i skuteczne. Nie chodzi tu jednak o oportunizm; jak podsumowuje Olick: „Odpowiedzialność [także] jest zasadą etyczną, a nie jej brakiem, ale wybiera zasady kompromisu i małych kroków w dążeniu do realizacji politycznych wartości. Odpowiedzialność leży pomiędzy przekonaniem a *Realpolitik*” (s. 134-135).

Pojawia się tu więc pytanie o możliwość odpowiedzialnej polityki żalu, nieopierającej się na przednowoczesnej etyce przekonań, na irracjonalnej moralności, odwracającej się od rzeczywistych uwarunkowań. Analizując różne cele, które może ona sobie postawić, oraz środki, za pomocą których będzie do nich dążyć, Olick odwołuje się zarówno do powojennej historii Niemiec czy Komisji Prawdy i Pojednania w RPA, jak i sprawy ekstradycji Augusto Pinocheta. Swoje ustalenia podsumowuje postulatem polityki żalu mającej za swoją podstawę „nie karę dla

¹¹ Autor odwołuje się tu do eseju Webera *Politics as a Vocation*, zawartego w zbiorze *From Max Weber: Essays in Sociology*, ed. and transl. H.H. Gerth i C. Wright Mills, Oxford University Press, New York 1946. Wyd. polskie na przykład: *Polityka jako zawód i powołanie*, przeł. A. Kopacki, P. Dybel, oprac. Z. Krasnodębski, Znak, Kraków 1998.

samej kary [*retribution*], ale ważne połączenie wiedzy [o przeszłości] i [jej] zrozumienia, które buduje fundament dla pojednania nie pomiędzy katem a ofiarą, ale pomiędzy ich potomkami” (s. 151). Epoka żalu jest z konieczności wychylona w przyszłość, i jeśli odpowiedzialna polityka żalu musi niekiedy odkładać konfrontację z przeszłością na później, potrzebować przekształconych w długotrwałych, wzajemnych oddziaływaniach form pamięci, to po to, aby nie powstrzymać jej na zawsze.

Kolejną kategorią, za pomocą której Olick stara się przybliżyć kwestie pamięci i przeszłości w nowoczesności, jest r o z r ó ż n i e n i e p o m i ę d z y k u l t u r a m i w s t y d u i k u l t u r a m i w i n y¹². Te pierwsze charakteryzują się wysokim stopniem konformizmu ich członków, którzy stale podlegają kontrolującemu spojrzeniu zbiorowości. Wartości realizowane przez takie kultury to dyscyplina, przewaga zbiorowości nad jednostką, bezpieczeństwo i przewidywalność. Ich członkowie muszą podążać w swoich działaniach za skomplikowanymi, rytualnymi normami, a porażka w tej materii powoduje destrukcyjne poczucie wstydu. Z kolei w kulturach winy wytyczne pochodzą z wnętrza jednostki, z jej indywidualnych sądów i świadomości. Wina jest skutkiem przekroczenia ogólnej zasady, a nie ściśle określonego społecznego rytuału; może ponadto stać się fundamentem indywidualnej moralności. W efekcie, jak podkreśla Olick, wina okazuje się pojęciem wskazującym na uniwersalizm wartości, a także na strukturalną heterogeniczność społeczeństwa, w którym obowiązuje ten model. Polityka żalu, jak się wydaje, może łączyć się z każdą z tych kultur, ale będzie przybierać w nich różne postaci – jako że zarówno wstyd, jak i wina są w tym ujęciu produktami różnorodnych, skomplikowanych struktur społecznych¹³.

W finalnym rozdziale swojej książki Olick dokonuje p o łą c z e n i a p o j ę ć p a m i ę c i i n o w o c z e s n o ś c i. Zauważa wzmogoną obecność tematyki pamięci, realnej czy wyimaginowanej przeszłości, żalu, nostalgii i innych tego rodzaju zjawisk w rzeczywistości końca XX wieku. Zwraca jednak przy tym uwagę na fakt, że końcówka XIX stulecia także charakteryzowała się precedensowym zainteresowaniem pamięcią i to do niej odnosiło się początkowo płodne

¹² Olick odświeża tu i częściowo przeformułowuje pojęcie zaczerpnięte od Ruth Benedict (R. Benedict *The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese Culture*, Houghton Mifflin, Boston 1989; wyd. polskie: *Chryzantema i miecz. Wzory kultury japońskiej*, przeł. E. Klekot, PIW, Warszawa 2003).

¹³ Kolejną interesującą propozycją terminologiczną Olicka jest wskazanie traumy oraz resentymentu jako pary pojęć oddającej transformację patrzenia na historię i odpowiedzialność. To zestawienie terminów ma wydobywać ich zaskakującą na pierwszy rzut oka komplementarność: zdaniem badacza, są one manifestacjami tych samych warunków i reakcji, a różnicę stanowi wewnętrzne skierowanie traumy przy zewnętrznym, społeczno-politycznym odniesieniu resentymentu. Jego analizy odnoszą się do znaczących teoretyków resentymentu (od Nietzschego po Arendt), aby ostatecznie dokonać jego rehabilitacji.

pojęcie kryzysu pamięci¹⁴. Olick nie chce traktować pamięci jako swego rodzaju odesłania do innych, bardziej fundamentalnych procesów, których symptomem miałyby być to zainteresowanie. Wedle niego, rozmaite formy pamiętania nie tylko charakteryzują epoki, w których występują, ale mogą także stanowić ich centralne zasady.

W toku swojej argumentacji odwołuje się do znanych z historii form pamięci (jak na przykład średniowieczna i renesansowa sztuka pamięci, czerpiąca z klasycznej retoryki), aby pokazać, jak pewna postać pamięci może być postrzegana nie jako cecha konkretnego społeczeństwa, ale jego sposób bycia, modalność, która w najbardziej podstawowy sposób określa całą epokę. Posiłkując się tym sposobem myślenia, pokazuje nowoczesność i ponowoczesność jako kulturowo-społeczne formacje, których jądro stanowią akumulujące się przemiany rozumienia czasowości, obserwowalne w konkretnych realizacjach – takich jak na przykład instytucjonalne formy upamiętniania. Olick zwraca uwagę na rozmaite „punkty wyjścia” tych przemian – funkcjonujące jeszcze w XVIII i XIX stuleciu, a potem poddane krytycznej weryfikacji, sposoby postrzegania czasu. Oprócz wspomnianego już zagadnienia eschatologii i jej kryzysu jest to na przykład rozwój technologiczny, który wyzwolił człowieka z cyklicznego czasu natury. Zwornikiem nowoczesności staje się więc koncepcja nowego, świeckiego, linearnego czasu, do którego odnoszą się także nowe wielkie narracje – ewolucyjne (jak darwinizm społeczny), rewolucyjne (jak marksizm) czy dewolucyjne (jak Webera koncepcja stopniowego zniewolenia człowieka przez postępy racjonalności). Równoległe, wraz z rozwojem historiografii, na miejsce historycystycznego przekonania o teleologicznym postępie dziejów wchodzi uznanie wyjątkowości każdej epoki społeczno-kulturowej, przypadkowości historii, istnienia niemożliwych do pogodzenia punktów widzenia.

Olick zwraca uwagę także na pojawiające się zmiany dotyczące indywidualnej przeszłości jednostek, które przestają ją postrzegać jako coś oczywistego, obecnego, zaczynają szczególnie troszczyć się o jej utrwalanie, o czym świadczą także zjawiska literackie: „upowszechniające się gatunki powieści i autobiografii wyrażają wzrastające poczucie indywidualności człowieka, które jest możliwe tylko dzięki różnicującym się – zarówno wewnątrz, jak i w porównaniu z innymi – sposobom życia, jakich ludzie doświadcza” (s. 186-187). Zarazem to postępujące zróżnicowanie jednostek, grup, klas, środowisk, które spotykają się w jednym miejscu – w nowoczesnym wielkim mieście – sprawia, że na nowo negocjowane muszą być ramy ich wspólnotowego życia, w dyskursie Habermasowskiej sfery publicznej. Taką publiczną kwestią staje się więc także pamięć, co dobitnie reprezentuje omówione powyżej szczegółowo pojęcie pamięci zbiorowej, nierozzerwalnie zwią-

¹⁴ Anne Whitehead, opisując to zjawisko, mówi o intensyfikacji relacji z przeszłością, jakiej towarzyszyła swoista destrukcja i patologizacja pamięci, która wydawała się w tym samym momencie utracona oraz nadmiernie obecna. Por. A. Whitehead *Memory*, Routledge, London and New York 2009, s. 82-85.

zanej z deuniwersalizacją perspektywy patrzenia na świat, multiplikacją możliwych punktów widzenia. Jak rekapitułuje Olick, warunkiem istnienia pamięci zbiorowej jest występowanie zróżnicowanych indywidualnych realizacji pamięci i ich wzajemnych wpływów i przekształceń. W tym rozumieniu pamięć zbiorowa jest czymś specyficznym nowoczesnym, ponieważ wspólne opowieści społeczeństw tradycyjnych są zawsze dla wszystkich jasne, oczywiste i niezmiennie, nie są poddawane problematyzacji, nie ścierają się z innymi wizjami. Przemiany, o których mowa, oznaczają zatem zmierzch istnienia jednej, monolitycznej pamięci, stawiącej bezwzględna legitymizację władzy i stosunków społecznych.

Według Pierre'a Nory XIX-wieczna wizja państwa narodowego była ostatnim przejawem jednorodnej pamięci wspólnoty narodowej, a ich destabilizacja – znakiem zmiękania pamięci, która ustępuje miejsca historii. Olick postrzega tę kwestię odwrotnie – jedynym, co się według niego kończy, jest złudzenie jednorodności, iluzorycznej już w wieku XIX; ówczesne państwa narodowe właśnie dlatego tak silnie artykułowały jedną wizję przeszłości, że istniały już ewidentnie spojrzenia alternatywne, które starano się wyeliminować, pominąć. Na określenie współczesnego, ponowoczesnego już stanu rzeczy Olick proponuje termin *chronic differentiation*. Słowo *chronic* odsyła tu do obu swoich znaczeń, chodzi zarówno o powstające i zwiększające się zróżnicowanie czasów, różnorodność możliwości pojmowania czasowości, jak i o zwrócenie uwagi na jego ciągły, przewlekły charakter. Za sprawą różnych procesów rozwojowych (w sferze technologii, instytucji, egzystencji), które składały się na ogólny efekt chronicznej dyferencjacji, koncepcja jednorodnej pamięci nie mogła się utrzymać w stale komplikującym swoją strukturę zachodnim społeczeństwie. Olick wskazuje, że próba odzyskania tego ładu jedności była źródłem faszyzmu, ideologii reakcyjnej, usiłującej przywrócić przeszłe formy pamięci. Proces różnicowania i fragmentaryzacji jest jednak napędzany przez te właśnie zjawiska i formy władzy, które dążą do jego zatrzymania, do homogenizacji społeczeństw – przykładem mogą tu być, zdaniem Olicka, media masowe, które paradoksalnie otwierają też możliwość indywidualnej selekcji i kontroli docierających do jednostki treści.

Nie oznacza to oczywiście, że próby dążenia do pamięci jednorodnej obecnie nie występują lub skazane są na absolutną porażkę. Jednak takie formy pamięci także muszą brać udział w owoch odbywającym się we współczesnym społeczeństwie nieustających starciach wzajemnych oddziaływań. Jednostka, która ma dostęp do wielu możliwych trybów temporalnych (jak np. czas świąt państwowych, czas pracy korporacyjnej, czas prywatny i publiczny, czas kalendarzowy, narodowy, lokalny) porusza się także pomiędzy wieloma tożsamościami, a zatem także wieloma możliwymi pamięciami. Zwielokrotnianie się jednych pociąga za sobą różnicowanie drugich, a proces ten zdaje się nie mieć końca.

Komentarze

Abstract

Maria KOBIELSKA
Jagiellonian University (Kraków)

Collective Memory in the Centre of Modernity in Jeffrey K. Olick's Approach

Reconstructed is a research-oriented approach toward collective memory and past-related politics, as per Jeffrey K. Olick's *The Politics of Regret. On Collective Memory and Historical Responsibility*. The inspirations and assumptions made by this author are recognised with regards to procesuality, plurality and relational entanglement of the practices under research in various social processes. The criticism is recapitulated whereto Olick subjects a substantial approach to collective memory, and his proposed instrumentarium for investigation of such memory is shown; it is namely organised around the notions of field, medium, genre, and profile. The image of contemporary social space is presented, shaped as it is by a politics of regret. There, transformations of timeness (in specific, the so-called chronic differentiation) and memory (particularly, the specificity of collective memory) turn out to be the central issue of modernity and post-modernity.

Leśmian

Izabella MIGAL

Leśmiana w język rosyjski wyprawa

Między kulturami i językami

Kocie lby jak górskie rzeki biegną w dół starego Kijowa i zatrzymują się na cerkwi św. Mikołaja, soborze św. Zofii oraz kościele katolickim. Uliczki i obiekty znajdujące się nieopodal Krieszczatyka oddzielone są od Dniepru parkiem spadającym w dół:

Przytłoczony śniegiem i miesiącem,
Park srebrno kwitnie na obszarze,
Aleje idą w świetle drżącym,
Jak marmurowe korytarze,
Szlaki, na białym śniąc postaniu,
W wiecznym błąkają się rozstaniu!...¹

Można odnieść wrażenie, że od czasów Leśmiana w parku nic się nie zmieniło oprócz spacerowiczów i niebezpiecznych typów oferujących bezpłatne mieszkania i artystów, którzy wyglądają skromniej niż kiedyś i stali się prawie że nierozpoznawalni. Zmianom nie uległa XIX-wieczna filharmonia – dom muzyki bardzo osobliwy, zbudowany w tym parku z dala od ulic. Ominęły ją bombardowania, dzięki temu odprysk starego świata został w nowym i architektura łącząca naturę z kulturą ocalała, co nadal budzi inspiracje. Na wyobraźnię Leśmiana Kijów zaczęła działać dopiero wtedy, gdy poeta opuścił miasto i Ukrainę: „w Paryżu wybuchła ze mnie cała Ukraina, której istnienia w sobie nawet nie podejrzewałem”².

¹ B. Leśmian *Park w śniegu*, w: tegoż *Utwory rozproszone. Listy*, zebrał i oprac. J. Trznadel, PIW, Warszawa 1962, s. 19.

² *List B. Leśmiana do Z. Przesmyckiego z 3.5. 1904 r. (Paryż)*, w: B. Leśmian *Utwory rozproszone...*, s. 274.

Leśmian

W pierwszej kolejności uderzyły w Leśmiana wspomnienia przyrodnicze i te związane z ludźmi: „Humańszczyzna i Białocerkiewszczyzna, Zofiówka i Szamrajówka. Były tam lasy Branickich, ach drogi panie, co za lasy. [...] Dziwni byli ludzie na tej Ukrainie, równie dziwni jak i zieleń tamtejsza”³.

Przed wyjazdem druga ojczyzna Leśmiana wywoływała u niego zgoła inne wrażenia. Poeta skarżył się na brak inspiracji, pisał, że: „Kijów [rujn]uje zdrowie mego natchnienia”⁴; „obrzydł [mi] jak zły i głupi papieros”⁵; „Wszystko, com w ostatnich czasach stworzył, ma ten tytuł: «tymczasem», cały Kijów jest nikczemną materializacją tego łajdackiego i bolesnego zarazem słowa”⁶. Autor *Sadu rozstajnego* wpadał w pesymistyczny nastrój, a kiedy próbował ocenić swoje umiejętności językowe, „nawet niepokoił się o «rusycyzmy» w utworach posłanych do Warszawy w celu publikacji”⁷. Poezja Leśmiana z okresu kijowskiego świadczy o tym, że te obawy były bezpodstawne. Utworom późniejszym nie ustępują przesyłane z Kijowa do „Chimery” wiersze, chociażby *Step* lub *Zapomnienie*: „Zdaje mi się, że ziemskie stracił istnienie, / Że step śni, a ja – stepu snem przelotnym jestem...”; „A tam, do widnokręgów przykuta milczeniem, / Czai się rozszerzona nocą nieskończoność”⁸ czy też:

A może śmierć wejrzała ku mnie z podobłoczy,
Kiedy miałem ku życiu zawrócone oczy –
I zapomniałem umrzeć, zapomniałem o tem,
By odlecieć w świat, który wiecznym jest odlotem!⁹

Listy Leśmiana do Przesmyckiego także są wirtuozowskim popisem językowym. Ukrainizmy, jak sądzę, dla polszczyzny autora *Sadu rozstajnego* nie stanowiły zagrożenia. Choć częściej niż dziś rozbrzmiewał na ulicach Kijowa język ukraiński. Wtedy nie był zakazany, a i po rewolucji istniało pozwolenie na publikacje i rozmowy w języku ukraińskim¹⁰. Także za cara język ukraiński mógł się rozwi-

³ E. Boyé *Dialogi akademickie – w niepojętej zieloności. Rozmowa z Bolesławem Leśmianem*, w: B. Leśmian *Szkice literackie*, oprac., wstęp J. Trznadel, PIW, Warszawa 1959, s. 500.

⁴ *List B. Leśmiana do Z. Przesmyckiego...*, s. 241.

⁵ Tamże, s. 238.

⁶ Tamże, s. 242.

⁷ R. Stone *Leśmian i drugie pokolenie symbolistów*, „Pamiętnik Literacki” 1972 z. 2, s. 19.

⁸ B. Leśmian *Z księgi przeczuć*, „Chimera” 1902 t. 5, s. 388.

⁹ Tamże, s. 397.

¹⁰ B. Czaykowski uważa, że tolerancja języka ukraińskiego w ZSRR była świadomym chwytem stosowanym także w ramach rusyfikacji. Poeta uważał, że „Sowieci wypracowali dużo inteligentniejszy sposób podporządkowania sobie państw i narodów niż Niemcy. Dobrym przykładem może być polityka ukrainizacji, a następnie bolszewizacji na Ukrainie w latach 20. i 30. Sowieciom nie utrudniała

Migal Leśmiana w język rosyjski wyprawa

jać. Wówczas działały ukraińskie ośrodki prasowe. Leśmianowski *Uzdrowiony Jaś* tuż po polskim wydaniu ukazał się w „Gazecie Kijowskiej”.

Dociekania przyczyn kijowskiej depresji Leśmiana mają charakter intuicyjny i spekulatywny. Może były to irracjonalne lęki przed nadchodzącym zagrożeniem, mam tu na myśli rewolucję, albo myśl o utracie żywego kontaktu z językiem polskim, tudzież „poczucie niezadowolenia z własnej twórczości, świadomość etapu zamykającego się, chęć rozpoczęcia od nowa”¹¹ kazały poecie opuścić to piękne miasto i wybrać się w podróż:

Nęcą mię, wabią znów malowidła,
Czas mi się dłuży:
Złocistym biczem chłoszcze me skrzydła
Żądza podróży!
Wszystko mi jedno, po jakiej fali
Wlec brzemię nędzy,
Byle odjechać, byle najdalej,
Byle najprędzej!...
Dajcie mi okręt – ja nadmę żagle
Duszą mą własną!¹²

Aż na Himalaje miał dotrzeć ów obieżyświat, aby tam „wysnuć nową Mahabharatę”.

Z kultury ukraińskiej zostały w twórczości Leśmiana pejzaże i motywy ludowe. Weselne pieśni ukraińskie mają wiele wspólnego z poezją polskiego poety. Jest w nich tak wiele wyrazów czułości, jak w *Łące*. Porównanie wierszy Leśmiana z folklorem ukraińskim należy przeprowadzić w osobnych badaniach, a ich wyniki zapisać w kolejnym tekście. Na razie można tylko stwierdzić, że o statusie jakiejś kultury rozwijającej się bez własnego państwa nie decyduje obecność prasy narodowej i języka, lecz stopień jej (kultury) wpływu na twórczość pisarzy obcych. Obraz jest jednostką pozajęzykową, podstawową dla wielu sztuk, także dla literatury, zarówno prozy, jak i poezji, choć w tej drugiej odgrywa mniejszą rolę. W dziele Leśmiana Ukraina istnieje głównie na poziomie obrazu. Natomiast kultura rosyjska wpłynęła na myślenie i język pisarza: „Wpływ ruszczyzny widać również w wielu jego polskich neologizmach”¹³.

ich polityki narodowościowej doktryna rasistowska, tak jak utrudniała nazistom, chociaż przekonanie o wyższości kultury rosyjskiej było wyrażane otwarcie” (*Kolaboracja: świadomość, etyka, strach. O pisarzach polskich w sowieckim Lwowie rozmawia z Bogdanem Czaykowskim R. Graczyk*, w: *O poezji, nostalgii, krytykach i kryteriach rozmawiają B. Czaykowski i A. Czerniawski*, wstęp M. Rabizo-Birek, Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie–Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”, Toronto-Rzeszów 2006, s. 233).

¹¹ J. Trznadel *O listach*, w: B. Leśmian *Utwory rozproszone*, s. 224.

¹² B. Leśmian *Podróż*, w: tegoż *Utwory rozproszone*, s. 68.

¹³ R. Stone *Leśmian i drugie pokolenie symbolistów*, s. 19.

Leśmian

Przygoda Leśmiana z językiem rosyjskim zaczęła się też w Kijowie. Już od wczesnego dzieciństwa poeta był „wycho[wy]wany na rosyjskiej literaturze i kulturze”¹⁴. Uczęszczał przecież do rosyjskich szkół – gimnazjum i uniwersytet. Leśmian dość długo tkwił w tyglu kultury rosyjskiej. Właśnie w Kijowie zetknął się z takimi osobistościami, jak Iwan Czełpanow, zwolennik „intuicyjnego postrzegania czasu i przestrzeni”¹⁵ i Aleksandr Potiebnia, autor książki o symbolice słowiańskiej poezji ludowej. Jeszcze tam spotkał prawdopodobnie Konstantina Balmonta i Władimira Sołowjowa. W Paryżu znajomość z Balmontem przerodziła się w przyjaźń. U niego poeta poznał Andrieja Biełego i Nikołaja Gumilowa.

Do tych polsko-rosyjskich kontaktów przywiązują wagę sławiści, którzy porównują światopoglądy artystów i rosyjskich myślicieli z wierszami Leśmiana. Komparatyści są zgodni co do tego, że polskiego poetę z Rosjanami wiele łączy, ale i dzieli. *Rozmyślenia o poezji* i pisma Biełego i Wiaczesława Iwanowa łączy „rozdarcie między naukowym rozumieniem a artystycznym przeżywaniem świata; w ich duszach odruchy racjonalne i irracjonalne prowadziły nieustanną walkę”¹⁶; „Muzyka i rytm miały znaczenie mistyczne dla Biełego i Leśmiana”¹⁷, wreszcie

Obaj pragnęli pojmować sztukę jako religię. Tu jednak spostrzegamy zasadniczą różnicę: Bieły uznawał sztukę za religię, sakrament, teurgię, Leśmian był przede wszystkim panteistą, agnostykiem, który uważał, że Bóg przejawia się przez niestrudzoną twórczość. Dla Leśmiana Bóg był właściwie sztuką – nieuchwytnym wcieleniem potęgi twórczej.¹⁸

Od Iwanowa różni Leśmiana pogląd na Boga: „W przeciwieństwie do klasycznej teodycei Iwanowa, której podstawą jest niezgoda na stworzenie (jak u Iwana Karamazowa) i afirmacja Boga, Leśmian akceptuje świat doczesny, a przeczy istnieniu Boga i nieśmiertelności”¹⁹.

W moim odczuciu podmiot Leśmianowski jest religijny, nie przeczy istnieniu Boga, lecz w rozmowie traktuje jako równego sobie, pragnie bożej śmierci (*Wyruszyła dusza w drogę...*), chciałby posiadać takie możliwości, jak Bóg, a ściągając Go na ziemię i uczłowieczając (*Źam nie Osjan*) – odebrać mu potęgę. Leśmian nie odrzucał nieśmiertelności duszy, tylko głosił nieśmiertelność ciała, jedno z drugim nie stoi w sprzeczności i jest zgodne z chrześcijańskim nauczaniem. Nie ateizm dzieliłby Leśmiana od Iwanowa, lecz pojmowanie symbolizmu jako energii, a nie iluzji, i traktowanie symbolu jako pośrednika „między doczesnością a najwyższymi sferami bytu”²⁰.

14 Tamże.

15 Tamże, s. 20.

16 R. Stone *Leśmian i drugie pokolenie symbolistów*, s. 28.

17 Tamże, s. 33.

18 Tamże, s. 29.

19 Tamże, s. 44.

20 Tamże, s. 41.

Migal Leśmiana w język rosyjski wyprawa

Liczne związki pomiędzy filozofią Sołowjowa i poezją Leśmiana szczegółowo opisała Anna Sobieska, zarysowując wspólną płaszczyznę pomiędzy dwoma twórcami, którą wyznacza m.in. teurgizm sztuki pojęty jako „bliskość doświadczenia religijnego i artystycznego oraz głęboka wewnętrzna potrzeba odzyskania utraczonej jedności i harmonii, potrzeba reintegracji świata wewnętrznego samego człowieka, jak i świata go otaczającego”²¹. Natomiast według rosyjskiego filozofa zadaniem artysty było „unaocznianie, przekazywanie sensu idealnego rzeczy, tzn. ich celu ostatecznego, jakim było zjednoczenie z Bóstwem, przez ukazywanie nieustannego, powszechnego przejawiania się duchowej rzeczywistości oraz eksplikowanie wymiaru wieczności zawartego już w tym, co doczesne”²². Leśmian na swój sposób dotrzymywał wierności temu powołaniu, „zarzucał w zaświaty mosty”. Jednak „przenikanie w istotę rzeczy, wędrówki w zaświaty są u niego równie często rozpaczliwym pragnieniem nieistnienia, kończą się tragedią kolejnego umierania, wieczność jest pustką, albo nie ma jej wcale”²³.

Wariant porównania poezji Leśmiana z poezją twórców z kręgu kultury rosyjskiej w studiach nad autorem *Łąki* należy do rzadszych. Rachel Stone zasygnalizowała tylko, że istnieje podobieństwo pomiędzy poezją Leśmiana a twórczością Fiodora Tiutczewa: „Temat przyrody i miłości znajduje u Leśmiana, podobnie jak u Tiutczewa, bardzo intensywny wyraz”²⁴, jednak swojej tezy badaczka żadnym cytatem nie uzasadniła. Anna Sobieska w pewnym sensie rozwija wstępne rozpoznanie swojej poprzedniczki i dookreśla miejsca wspólne obydwu poetów. Według niej łączy ich panteistyczna filozofia przyrody, która zakłada, iż „Bóg jako Byt Najwyższy jest obecny we wszystkim, wszystko jest w Nim, przez Niego, przy równoczesnym uznaniu nietożsamości, niemożności utożsamienia Boga ze światem”²⁵. Wywód ten nie jest jednak poparty cytatami z wierszy Tiutczewa, gdyż z założenia dotyczy myśli symbolizmu rosyjskiego i twórczości Leśmiana. Zestawienie przykładów z twórczości obu poetów znajdziemy w szkicu Równiakowej, w którym *Zwiewność* Leśmiana została porównana z *Dniem i nocą* Tiutczewa:

Driebieżżanie stieklä ot muszynogo plasa,
Wzmywszej lastoczki sled na chrusstalikie głaza,
Tień ruki na oboczynie... Wsie biestielesno,
Wsie niczje...

(przeł. A. Gieleskuła)

²¹ A. Sobieska *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Universitas, Kraków 2005, s. 54.

²² Tamże, s. 55.

²³ Tamże, s. 55.

²⁴ R. Stone *Leśmian i drugie pokolenie symbolistów*, s. 25.

²⁵ A. Sobieska *Twórczość Leśmiana...*, s. 100.

Leśmian

Wsie ta że wysokaja, bezoblacznaja twierd',
Wsie tak że grud' twoja legko i sładko dyszyt,
Wsie tot że ciepły wietr wierchi dierew kołyszyt,
Wsie tot że zapach roz, i eto wsie – jest' smiert'.²⁶

W przekładzie dwa razy pojawia się „wsie”, co zbliża Leśmiana do Tiutczewa, w oryginale „wszystko” występuje tylko raz: „A wszystko – niczyje”. Rowniakowa unaoczniała wspólny u obu poetów motyw śmierci, „poczucie iluzoryczności świata”, tego, że „w przyrodzie kryje się zniszczenie i śmierć”²⁷. Świat Tiutczewa jest stabilny, zastygł jakby w bezruchu, a śmierć Leśmiana to energia, zostawiająca po sobie ślady, zmiany: „Wstążka zmarłej dziewczyny na znajomej darni”. Wszystko to stanowi preludium do większego opisu poświęconego tylko i wyłącznie porównaniu poezji Tiutczewa i Leśmiana.

Sam Leśmian chętnie przyznawał się do fascynacji poezją Konstantina Balmonta. Sporządził notatkę o przekładach utworów Słowackiego wykonanych przez rosyjskiego poetę²⁸. Recenzja przekładu jest pełna zachwyty nie tylko sztuką translatorską Balmonta, ale i poetycką. Leśmian wyznaczył „poecie rosyjskiemu (może z przesadą) miejsce «najciekawszego dzisiaj w literaturze rosyjskiej zjawiska»”²⁹. W tym przypadku w grę chyba wchodzi fascynacja raczej samą osobą poety niż jego twórczością. Poza tym *Szkice literackie* świadczą o dość specyficznym guście Leśmiana. Poeta zwracał uwagę i chwalił bardzo często pisarzy dość przeciętnych. Balmont miał wybitną i barwną osobowość, wywarł duży wpływ na kształt symbolizmu rosyjskiego, ale jego utwory są mało oryginalne i niewiele jest z niego w poezji Leśmiana. Można zgodzić się z tym, że „istnieje wspólna tonacja [podkreślenie I.M.] pomiędzy na przykład wierszem Balmonta *Łunnyj świet* a czwartym wierszem z cyklu Leśmianowskiego *Połumiesiac nad rakitaj*. Cytuję najpierw fragment wiersza Balmonta:

Legkij list na lipie mleja,
Łunnyj łucz w siebia wobrał.
Spit zielenaja alleja,
Lisz wwierchu pojet chorał.

Eto łunnoje tomlenje
S nieżnym wieszim wietierkom,
Legkost' łask włagajet w pienje
Lip, zagrieziwszych krugom.

²⁶ Obydwa fragmenty cyt. za L.I. Rowniakowa *Russkije Stichi Bolesława Leśmiana. K problemie russko-polskiego bilingwizmu*, w: *Mnogojazyczyje i literaturnoje tworczestwo*, red.M.P. Aleksiejew, Nauka, Leningrad 1981, s. 305.

²⁷ Tamże.

²⁸ B. Leśmian *Słowacki w przekładzie rosyjskim*, w: tegoż *Szkice literackie*, s. 444.

²⁹ J. Trznadel *Spojrzenie na Eurydykę*, Arcana, Kraków 2003 s. 103.

Migal Leśmiana w język rosyjski wyprawa

I w istomie zamiranja,
Ich wierszyny w sładkom snie
Słyszał łunnoje sijanje,
Słyszał wietier w wyszynie.

A teraz Leśmian:

Połumiesiac nad rakitoj
Nocz widna i nocz słyszna,
Zalit sad, okno odkryto:
Nocz widna i nocz słyszna...
Nad riekoju bieżzabotnoj
Szum prochodit mimoletnyj,
A w riekie, smieszawsys' płotno,
Pleszczut niebo i wolna.

Niebo pleszczetsja s wołnoju,
Wołny chodiat w niebiesach –
T'ma so swietom, swiet so t'moju
Wołny chodiat w niebiesach...
Wietier bujnyj i nie bujnyj
Dyszyt piesniej tichostrujnojoj, –
Son ja czuju pocelujnyj
Na głazach i na gubach³⁰

Oprócz melodii i muzyki przyrody (szumów, łagodnych oddechów wiatru „dyszyt piesniej tichostrujnojoj – Leśmian, a u Balmonta aleje wykonują chorały), wiersze te nie mają ze sobą nic wspólnego, ani metafor, ani obrazów. Rowniakowa też sięgnęła po te dwa przykłady, niemniej doszła do innych wniosków: „w odróżnieniu od Balmonta, u Leśmiana tematy «księżycowe» mają zawsze wymiar symboliczny, są przywoływane jako zestawienie światła i mroku, głosów i ciszy»³¹. Tych poetów na pewno łączyło oderwanie od problematyki społecznej i konkretnego historycznego, który niewątpliwie wywierał wpływ na ich wypowiedzi, ale w samych dziełach jest prawie nieobecny.

Do studiów porównawczych o Leśmianie można wprowadzić jeszcze poezję Biełego i Błoka. Uczyniła to już Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz, by potwierdzić „paralele między poematem Leśmiana a przedstawieniami Sofii w poezji Sołowiowa, Błoka i Biełego»³². Porównania przeprowadziła na poziomie liryki a nie manifestów artystycznych. Zestawiła te polskie i rosyjskie wiersze, które zostały

³⁰ S. Pollak *Niektóre problemy symbolizmu rosyjskiego a wiersze rosyjskie Leśmiana*, w: tegoż *Srebrny wiek i później. Szkice o literaturze rosyjskiej*, Czytelnik, Warszawa 1971, s. 256-257.

³¹ L.I. Rowińska *Russkije Stichi ...*, s. 311.

³² B. Brzostowska-Tereszkiewicz *Sofia zaklęta w baśniową carewnę. „Pieśni Wasylisy Priemudroj” Bolesława Leśmiana wobec rosyjskiej poezji symbolistycznej*, „Pamiętnik Literacki” 2003 z. 3, s. 41.

osnute wokół motywu sofilologicznego. Mnie by interesowały inne utwory, z Zofią nie związane. U Biełego znajdziemy takie złożone przymiotniki, jak u Leśmiana „przywo-grustnyj zwon”, „niejasno-miły son” (*Moi słowa*), na język polski zostały one przetłumaczone jako „dzwon wezwania smutny” i „miły sen ułudny”³³, a „tichostrujnyj” Leśmiana jako „cichostrunny”³⁴. Z tych zdań: „Nikt na nic nie czeka”³⁵; „Nikt nie pomoże nikomu”³⁶ wyłania się jeszcze jedno podobieństwo między Leśmianem i Biełym. U obydwu poetów pojawia się figura cienia: „I tieni naszych ruk nam kažutsia nie naszy / kak budto u okna soszlis’ nie tolko my” – „I cienie naszych rąk nam zdają się nie nasze, / Jakby przy oknie tym prócz nas ktoś schadzkę miał”³⁷, ale u rosyjskiego poety złowrogi cień nie jest kimś trzecim, lecz drugim: „Tien’, tichij czernodum, vychodit / Iz ugła” – „Cichy cień czarną myślą wychodzi / Zza węgła”³⁸.

Wstępny charakter mają też moje porównania dotyczące Błoka. Wśród znanych mi rosyjskich symbolistów jest on Leśmianowi najbliższy. Świadczy o tym opinia Wiaczesława Iwanowa o autorze *Dwunastu*, która równie trafnie oddaje istotę twórczości Leśmiana: Błoka zaliczył rosyjski filozof do reprezentantów „realistycznego symbolizmu”, bowiem każdy jego wiersz „ma oparcie w konkretnych przeżyciach, w konkretnych doświadczeniach”³⁹. Wiersz *Sen* („Śniło mi się, że konasz samotnie”) Leśmiana i *Mnie sniłos’ smert’ lubimogo sozdanja* Błoka wskazuje na pewien stopień pokrewieństwa między poetami. Śmierć jakiejś istoty, u Leśmiana niewiadomo czy ukochanej, wywołała u bohaterów wierszy odmienne reakcje. W *Śnie* mamy do czynienia z tragicznym protestem: „Więc porwałem cię w ramiona spowicie / I swe własne tchnąłem w ciebie życie – / Tchnąłem życie – i zbudziłem się”! A podmiot Błoka zapadł w stan tragicznej pokory: „Błażennnyj, wiecznyj duch unios twoje muczenije! / Błażen utратиwszyj sozdanije lubwi”! – „Błogosławiony duch, co unioś męki twe daleko! / Błogosławionyś ty, co z miłości ponosisz straty”⁴⁰!

„Choć poglądy Leśmiana znakomicie harmonizują z tym, co ówczesnie działo się w poezji rosyjskiej”⁴¹, jednakże jego twórczość i na tym tle pozostaje zjawi-

33 Zob. A. Biely *Słowa moje*, przeł. S. Pollak, w: A. Biely *Poezje*, oprac. i wstęp S. Pollak, PIW, Warszawa 1975, s. 66.

34 B. Leśmian *Półksiężyc nad łozami*, przeł. M. Pankowski, w: Leśmian *Utwory rozproszone*, s. 87.

35 A. Biely *Wieś* (1908), przeł. W. Słobodnik, w: A. Biely *Poezje*, s. 71.

36 B. Leśmian *Samotność*, w: tegoż *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983, s. 213.

37 B. Leśmian *Księżycowe upojenie*, w: tegoż *Utwory rozproszone*, s. 82- 83.

38 A. Biely *Bezsenność* (1920), przeł. S. Barańczak, w: A. Biely *Poezje*, s. 208.

39 S. Pollak *Niektóre problemy...*, s. 244.

40 Przeł. I. Migal.

Migal Leśmiana w język rosyjski wyprawa

skiem osobliwym. Sławiści zgodnie twierdzą, że Leśmian nie był naśladowcą symbolistów⁴². Od Rosjan Leśmian różnił się także i tym, że nie angażował się w sprawy społeczne. W Polsce symbolizm był „skomplikowanym zagadnieniem narodowym, a w Rosji naciskiem problematyki społecznej”⁴³. „Poeci-symboliści [rosyjscy] przeczuwali, że Rosja spada w otchłań”⁴⁴.

Przestrzeni bezbrzeżne wojsko –
Przestrzenie tajone w przestrzeniach.
Dokąd uciekać, Rosjo,
Od głodu, wódki, cierpienia?

Z głodu tu stale konają
Miliony na ziemi ponurej.
Na nieboszczyków czekają
Strome żałobne pagóry.⁴⁵

„Symbolizm był wyrazem oderwania się od rzeczywistości społecznej, ucieczką w inny świat. Jednocześnie symboliści rosyjscy – Iwanow, Biely i Błok – ludzie bardzo samotni, marzyli o sztuce dla całego narodu”⁴⁶. Leśmian nie miał aż tak dużych aspiracji i nie utożsamiał się z tymi ściśle rosyjskimi problemami. Mimo to bohater Leśmiana też stoczył się w otchłań „Stał się smutku wesółkiem, skoczkiem swej niedoli” (*Żołnierz*), ale jest to otchłań prywatna. W *Pieśniach kalekujących* nie występuje podmiot zbiorowy, a nędza nie jest poniżająca, lecz dodająca człowiekowi wartości. Poza tym bohater *Łąki* nie jest związany z żadnym konkretnym krajem, może być mieszkańcem zarówno Polski, jak i Rosji, ofiarą rewolucji lub pierwszej wojny światowej. Oprócz tego sam się wydostaje z otchłani, podpira się drewnianym Chrystusem, nie czekając na jakieś zbawienne ruchy społeczne.

Wyobraźnią i myślą Leśmiana rosyjscy symboliści nie zawładnęli, jak sądzę, nie zależało im na tym. *Pieśni Bazylianny mądrej* powstały w umyśle przetwarzającym a nie odtwarzającym. Dzisiaj byśmy powiedzieli, że Leśmian był to pisarz pogranicza, tzn. wychowany między kulturami: polską, rosyjską, ukraińską, nie

⁴¹ R. Stone *Leśmian i drugie pokolenie symbolistów*, s. 20.

⁴² „Z symbolizmem Leśmian związany jest zarówno przez afirmację, jak i przez negację, zarówno przez pokrewieństwo filozoficzne, jak i przez sprzeciw artysty, który rozumiał, że jego wyobraźni narzucone zostały kanony zbyt sztywne, a przez to – pomimo pozornego bogactwa – zbyt ubogie” (S. Pollak *Niektóre problemy...*, s. 262); „Leśmian wziął z niego [symbolizmu] i przekształcił niektóre ważne cechy” (J. Trznadel *Spojrzenie na Eurydykę*, s. 94).

⁴³ S. Pollak *Niektóre problemy...* s. 237.

⁴⁴ M. Bierdiajew *Źródła i sens komunizmu rosyjskiego*, przekł., oprac. H. Paprocki, Antyk, Kęty 2005, s. 62.

⁴⁵ A. Biely *Ruś*, przeł. W. Sołobodnik, w: A. Biely *Poezje*, s. 112

⁴⁶ M. Bierdiajew *Poezje*, s. 62.

Leśmian

można go więc ściśle przypisać żadnej z nich. Wielcy pisarze zwykle wykraczają poza kulturę narodową, ale wydaje się, że w przypadku Leśmiana wędrówki po świecie, te realne i duchowe, dodatkowo temu sprzyjały.

Pieśni Bazylianny mądrej – utwór poety dwujęzycznego

Znawcy uważają, że dwujęzyczność doskonała prawie nie występuje:

dwa języki oddziaływają na siebie [...]. Osoba dwujęzyczna przenosi idiomy z jednego języka na drugi, zwykle z silniejszego w słabszy. Jeśli „wypiera się” język ojczysty, to wykształcony przezeń sposób myślenia nadal jest dość ekspansywny, gdyż osoba dwujęzyczna świadomie dąży do zachowania języka ojczystego, w związku z tym reakcja między dwoma językami zachodzi nie tylko na płaszczyźnie leksykalnej, ale i na innych poziomach języka, co prowadzi do zapożyczeń⁴⁷.

Leśmian był poetą dwujęzycznym. Miał zaledwie trzy lata, kiedy zamieszkał w Kijowie. Trudno sobie wyobrazić, że przed pójściem do szkoły nie miał stałego kontaktu z językiem rosyjskim. W Paryżu, kiedy powstały rosyjskie wiersze Leśmiana, już tracił z nim naturalny kontakt. W poezji Leśmiana

język rosyjski z polskim łączą się, nakładają się na siebie. Leśmian niewątpliwie korzysta z obydwu systemów językowych zarówno na płaszczyźnie leksykalnej, semantycznej, jak i syntaktycznej. [...] W „obcym” żywiło czuje się niepewnie i działa ostrożnie. Idąc za przykładem twórczości w języku ojczystym, ten znakomity poeta, jak mi się wydaje, próbował skojarzyć to, co jest ponad składnią, pokazać wieloznaczność słów, że oprócz podstawowego znaczenia tkwią w nim inne, głęboko ukryte sensory, wewnętrzny rytm, znaczenie etymologiczne i historyczne.⁴⁸

Rosyjskie utwory Leśmiana „zadziwiają bogactwem neologizmów”⁴⁹. Znawcy Leśmiana dzieli te neologizmy na morfologiczne, syntaktyczne oraz semantyczne, stanowiące zdecydowaną większość. Zwraca uwagę, na „zaskakujące” epitety typu przymiotnik-rzeczownik: „błagouchannyj grom, błagouchannaja dusza, niewolno-piennyje wołny, dogadliwaja brow”. Pollak również wymienia te „zestawienia pojęciowe”, ale uważa, że „wchodzą one już w zakres obrazowania, a nie języka”. Jednakże w poezji nie sposób oddzielić obrazowania od języka. Tworzywem literatury jest język, w poezji bez słów żaden obraz nie powstanie. Obraz niewątpliwie poprzedza słowo lub jakąkolwiek formę wyrazu artystycznego. Rosyjskie neologizmy Leśmiana często powstają jako „stopień wyższy przysłówków i przymiotników, które nie mają go w języku rosyjskim, np. «lubowniej», «bezsonniej», «spysznijej», «zołotiejie ognia». [Poeta] tworzy formy zwrotne czasownika

⁴⁷ M.N. Szachnowicz *Problema jazykowego stila awtora-bilingwista. Autoreferat disertacyi na stiepień kandydata filosofskich nauk*, Kalinin 1970, s. 4, cyt. za L.I. Rowniakowa *Russkije Stichi ...*, s. 314.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Tamże, s. 310.

Migal Leśmiana w język rosyjski wyprawa

bezwrotnego: «blestitsia» – analogicznie do sąsiedniego «żywiotsia»⁵⁰. Tego rodzaju zmiany zalicza Rowniakowa do „słabych neologizmów”, „niezwykłych dla rosyjskiego czytelnika”⁵¹.

Moją uwagę zwróciły jeszcze inne zjawiska w języku rosyjskim Leśmiana. Na przykład epitet „piesnia driachlaja” przypomina mi słowa: „staruszka driachlaja moja” – „staruszka [...] życiem sterana” jest w wierszu Puszkina *Do niani*, a u Leśmiana to pieśń jest sterana. Niezwykle plastyczne są „łunnyje blestki” – „księżycowe łuski”. Można je zobaczyć jedynie jako odbicie światła księżycowego w wodzie. Zupełnie obco, dziwnie brzmi „rasskażu i užasy, i wzdochi” – dosłownie: „opowiem o koszmarach i westchnieniach”, ale przenośnie może chodzić o śmierć, gdyż „ispustit’ poblednij wzdoch” znaczy „wyzionąć ducha”. Zaskakuje wyznanie: „ja wsiemi czarami za prawdu postoju”. Zderzyły się tu dwa związki frazeologiczne: „wypit’ czaru za” – „wzniesić toast za coś” i „postojat’ za kogo-to” – „wstawić się za kogoś”. Za prawdę wznosi się puchar, by tym samym stanąć w jej obronie. „Znoj-naja, zaoblaczajnaja twierd” – jest starannie zakamuflowaną metaforą miłości. „Znoj-naja lubow” to „namiętna miłość”, „twierd” znaczy „niebo”, słowem mamy do czynienia z „miłością w płomieniach”. Pojawia się w *Bazyliannie* jeszcze jedna ukryta metafora miłości: „w biezbrieżnosti łuna biezbrieżno blesiet” – „biezbrież-naja lubow” – to bezgraniczna miłość. W *Pieśniach Bazylianny* często pojawiają się epitety złożone: „uzorczato-cwietnyje”, „żyzniepodobna”, nie są to już przymiotniki odczasownikowe, tylko złożone z dwóch przymiotników: „uzorczatyj” („wzorzysty”) i „cwietnyje” lub przymiotnika i rzeczownika: od „żyzni” („życia”) i „podobna”, czyli „podobna do życia”. Rowniakowa zauważyła, że styl poematu Leśmiana jest utrzymywany w konwencji baśniowej, świadczą o tym takie wyrażenia jak „«za tridiewiat’ ziemieli»; «wdol da po matuszkie riekie», powtórzenie przymików: «U krasnych u vorot»; «I triepiet noczej i tajny pieriekriostkow»⁵². Tę tezę potwierdza i rozwija Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz, dowodząc, że *Pieśni Bazylianny* są nie tylko głęboko zakorzenione we wschodnio-słowiańskiej ludowości, ale i przynależą do nurtu poezji sofiologicznej rosyjskich symbolistów drugiego pokolenia. Niemniej piętno obcej, nierosyjskiej kultury odcisnęło się nie tylko w języku poematu. Na wyższym poziomie organizacji tekstu jest to bardziej widoczne.

Oryginalną z rosyjskiej baśni Bazyliannę, Leśmian zmienił nie do poznania. Była to narzeczona Iwana, która w wersji polskiego poety ogłosiła, że jest „zaręczona z wszystkimi, a przecież – niczyja”. Chyba tylko motyw przypomnienia łączy utwór Leśmiana z pierwowzorem. Polska Bazylianna przypomina się jednak inaczej – poprzez śpiew, podczas gdy rosyjska poprzez wysłane do Iwana gołębie. U Leśmiana bardzo istotny jest głos, a w baśni rosyjskiej – umówiony znak. Głównie

⁵⁰ S. Pollak *Niektóre problemy...*, s. 259.

⁵¹ L.I. Rowniakowa *Russkije Stichi ...*, s. 311.

⁵² Tamże, s. 310.

ne przesłanie obydwu utworów zawiera się w tym, że w pamięci właśnie można powołać kogoś do istnienia, tzn. Bazyliannę. Królowna nie była obecna, dopóki Iwan nie przypomniał tej, „której nie ma” i która jest w szeptach kwiatów i snach. Piotr Łopuszański uważał, że: „Carewna jest «snem we śnie», jest śpiewem, głosem, a nie rzeczowym istnieniem”. Można by tu dodać, że Bazylianna dlatego jest „snem we śnie”, iż Iwan też śpi, królowna jemu się przecież śni. Uwagę literaturoznawców zwracały jeszcze inne fragmenty wiersza – „Przyświecając uśmiechem powtarzam żarliwie: / Gdzie jest baśń – tam Bóg mieszka! Uwierz w to przyszłowie!”; „Baśń nie zazna mogiły” – które właściwie nie zostały zinterpretowane. Czym, oprócz „symbolu, lirycznej hipostazy Sofii – Mądrości Przedwiecznej”⁵³, jest owa baśń? Baśń to inaczej słowo, a w słowie mieszka Bóg, ale według autora *Bazylianny* nie tylko On, lecz wszystko, co jest utrwalone w słowie, ma tak długi żywot, jaki ma słowo.

Na podstawie *Pieśni Bazylianny Mądrej* można wnioskować, że w Leśmianowskim wcieleniu z *Wasilija Busłajewa*, zaginionego albo nigdy nie napisanego poematu, nie zostałoby prawie nic. Bylina, która zainspirowała Leśmiana, została osnuta wokół historii dość okrutnego, z nikim nie liczącego się zawiadziaki. Jest to nieprzeciętny siłacz i buntownik, sprawiający nieprzyjemne wrażenie. Tylko matka mogła powstrzymać go w chwili rozpetania się jego nadprzyrodzonej siły fizycznej. Może w wersji Leśmiana owa moc fizyczna Busłajewa zostałaby przeniesiona w sferę metafizyczną, niewiadomo. Zastanawiam się, co w tej bylinie urzekło Leśmiana. Poemat jednak nie został odnaleziony. Sławiści rosyjscy zapewniają, że w bibliotekach Moskwy, Leningradu i Litwy nie znaleźli ani *Wasilija Busłajewa*, ani *Pieśni nad pieśniami*. Niemniej Rowniakowa jest przekonana, że na literaturoznawców czeka jeszcze niejedna niespodzianka. Wydaje się, że także Jacek Trznadel jeszcze niedawno żywił nadzieję na odnalezienie zaginionego dramatu *Wasilij Busłajew*.

Tłumaczyć poetę dwujęzycznego. *Pieśni Wasylisa Priemudroj* po polsku

Ficowski „podejrzał w [*Pieśniach*] cudzoziemskie echo, zaśpiew podyktowany obcą mową, nieswojość”⁵⁴. Wszelkie uduziwienia leśmianowskie – specjalne epitety złożone, łamanie związków frazeologicznych, lub nieprawidłowe ich użycie – warto było odzwierciedlić w przekładzie. Zasady rządzące rosyjskim językiem Leśmiana można było zastosować w polszczyźnie translatorów. Tłumaczom udało się w zasadzie przekazać niezwykłość języka *Bazylianny*, ale obcość – już nie. Dodatkowa trudność translatorska tkwi właśnie w tym, że wiersze zostały napisane przez poetę dwujęzycznego, nie przez Rosjanina. O wiele łatwiej, jak mi się

⁵³ B. Brzostowska-Tereszkiewicz *Sofia zakłeta...*, s. 33.

⁵⁴ J. Ficowski *Posłowie*, w: B. Leśmian *Pochmiel księżycowy. Wiersze rosyjskie*, przekł. i posł. J. Ficowski, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 28.

Migal Leśmiana w język rosyjski wyprawa

zdaje, przełożyć utwór napisany w języku ojczystym, a nie obcym, gdzie jest mniej warstw do przełożenia. W związku z tym Jerzy Ficowski roli translatorskiej się wyrzekł, podjął „próbę para-translatorską”, „odpowiedników, terminów zastępczych starał się szukać nie w polszczyźnie w ogóle, lecz w Leśmianii”⁵⁵, jednakże „nie są to dowolne wariacje na tematy Leśmianowskie, jest to wersja, która nie ośmiela się traktować tych rosyjskich wierszy jako pretekstu do folgowania własnym pomysłem poetyckim, jako nieskrępowanego «leśmianowania» na własną rękę”⁵⁶. Tłumacz obawiał się, że jeśli będzie wierny oryginałowi, to wyjdą na jaw mankamenty *Pieśni i Pochmielu księżycowego*, rzecz „nie znajdzie w efekcie adekwatu godnego Leśmiana”⁵⁷.

Zarówno Pollak, jak i Ficowski wystawili *Pieśniom* zaniżoną ocenę. Moim przyzwyczajeniom poetyckim nie odpowiada: „Razoblaczenije niewidannych dorog” – „razoblaczat” to w zasadzie znaczy „demaskować”, „wykrywać coś negatywnego, godnego napiętnowania”, a w kontekście wiersza Leśmiana to słowo można odczytać jako „odszukanie” lub „odnalezienie nowych dróg”. Ficowski przetłumaczył te dwie linijki jako „Trwożne światy zadziwiam i sama się dziwię / Gościńcom niebywałym, gdy je z mgieł wyłowię!” (F, s. 8)⁵⁸, „razoblaczenije” przeszło zatem w „wyłowię”, Pankowski zaś stworzył taki przekład: „I świat zadziwiam, strwożony i ciemny / Mym wykrywaniem niebywałych dróg” (P, s. 75)⁵⁹. „Niewidannyj” to właśnie „niebywały”, a nie – „niewidoczny”, niewidoczny po rosyjski brzmi „niewidimyj”, ale „świat zamglony” („mir tumannyj”), to też taki, gdzie gościńce się gubią, dlatego tłumaczenie Ficowskiego nie odbiega zbyt od wizji Leśmiana. W *Pieśniach przemądrej Bazyliańny* występują tuż obok te same słowa: „Mienja ispołnił Bog d u s z o j u błagowonnoj, / D u s z o j u – rozoju i tiełom – żemczugom”; „Niesłysznyj płamieniem w grudi mojej t r i e p i e s i e t / Obilno-śładkaja swiataja nielubow” a za chwilę pojawia się „triepiet nielubownyj”. W obydwu przekładach dusza występuje dwa razy, „triepiet” natomiast przełożono na dwa różne słowa – „dyszy” i „dreszcz” (P, s. 77); „niesie” i „dreszcze” (F, s. 9-10). Właściwie więcej nic nie mam do „zarzucenia” Leśmianowi. Pozostałe udziwnienia w mowie niewiązanej uchodziłyby za niezręczność, w poezji natomiast za pomysłowość.

Przyjrzymy się, jak zostały przetłumaczone metamorfozy frazeologiczne, tzn. takie twory językowe, które powstały w wyniku modyfikacji stałego związku bądź ich zderzeniu. „Bog ispołnił duszój” w kontekście wiersza Leśmiana znaczy „nappełnił duszą”, „ispołnit” można jednak „czuwstwom” („uczuciem”), w przekła-

55 B. Leśmian *Pochmiel...*, s. 30.

56 Tamże.

57 Tamże, s. 27.

58 Skrótom „F” oznaczam *Pieśni Wasyliży priemudroj* w przekładzie J. Ficowskiego zatytułowane *Pieśni Przenajmądrzej Bazyliańny*, w: B. Leśmian *Pochmiel...*

59 Skrótom „P” oznaczam *Pieśni Wasyliży priemudroj* w przekładzie M. Pankowskiego zatytułowane *Pieśni przemądrej Wasyliży*, w: B. Leśmian *Utworthy rozproszone*.

dach mamy: „Bóg mię duszą napęłnił, aż po błogość wonną” (P, s. 75), „Bóg napęłnił mnie duszą woniejącą błogo” (F, s. 7). Dalej znajduje się dziwne połączenie „struitsja grom” – „piorun płynie”, „grom” przeciw „gremit” („grzmi”), a „woda” – „struitsja” („płynie”). W kontekście całej strofy ów piorun wywołuje wrażenie łagodności „zacina w powietrzach strózkami”, natomiast w przekładzie Ficowskiego przybiera na sile: „I piorun woniejący w powietrzach się zrywa”, u Pankowskiego „Piorun aromatyczny powietrzem się toczy”. Podobny chwyt zastosował Leśmian w wersie: „Pleskajas’ w zemczużnoj sumatochie”. „Pleskatsia” można w wodzie, a tu Bazylianna pluska się w zgiełku, na dodatek perłowym. Tłumacze przełożyli te słowa jako „W zgiełku perłowym na oślep skąpana” (P, s. 75); „W perłowym się na oślep nurzając zamęcie” (F, s. 8). Niezwykle trudnym zadaniem jest przekładanie zbitek frazeologicznych. Żaden z tłumaczy nie odtworzył tej skomplikowanej figury: „Ja wsiemi czarami za prawdu postoju” Ficowski przetłumaczył: „nie poskąpię mych czarów dla uciechnej chwały”, Pankowski natomiast: „prawdy strzec będę czarem aż po kres” – to ostatnie jest bliższe światu przedstawionego Leśmiana. Z tym że „czara” po rosyjsku znaczy kielich, zwykle złoty lub srebrny.

Zarówno tłumaczenie Pankowskiego, jak i Ficowskiego nie kopiuje obrazu księżycy odbitego w wodzie, „księżycy błyskoty” (P) są tylko częścią obrazu. „Kiedy księżyc ulotny w nieb świeci bezkresie” daleko odbiega od oryginału. W wersji rosyjskiej jest „Ja znaju mysl’ cwieta i dumu lunnuju blestkow”. „Duma” i „mysl” w języku rosyjskim są synonimami. Wers ten znaczy mniej więcej „myśli znam kwiatów i błyskot księżycy zadumę”. Ficowskiemu udało się uchwycić sens tego zdania: „Wiem, o czym myślą kwiaty, o czym księżyc baje”, ale znika nam z oczu oryginalny obraz. Wszystkie te zjawiska są do przyjęcia w sztuce translatorskiej. Zaletą tłumacza jest umiejętność zastąpienia tego, co przepadło w przekładzie. Znajdziemy w *Pieśniach* jeszcze jeden obraz „Niewolno-piennych wołn, zapletionnych w wieniec” zamglony przekładem. Fale zostały zaplecione w wianek. W przekładzie Ficowskiego zamiast wianka pojawia się biała piana: „Śród fal, które posłusznie wienczy biała piana” (F, s. 8). W zasadzie biała piana z daleka wygląda jak wianek kwiatów niesionych falą. Przekład Pankowskiego: „Pośród pienistych, zwieńczonych wżwyż wód” jest mniej udany. Korzystając z pomysłów poprzedników tak przetłumaczyłabym tę linijkę: „Śród fal splecionych mimowolnie w biały wianek”.

W pracy translatorskiej należy w miarę możliwości starać się zachować oryginalne metafory. Ukryta metafora znalazła się w wersie: „Kogda w bezbrieżnost i luna wozduszno bleszczet”. „Biezbireżnost” to elipsa – „biezbieżnaja lubow”, czyli „miłość bezgraniczna”. W tłumaczeniach wers ten brzmi następująco: „Kiedy księżyc ulotny w nieb świeci bezkresie” (F, s. 10); „Gdy w bezbrzeźnych obszarach miesiąc lekki skrzy się” (P, s. 77). Słowo „nielubownyj” trafnie przetłumaczył Ficowski jako „bezmiłosny”. Bardzo precyzyjne i nośne jest „I zamieram od mojej cichej bezmiłości” (F, s. 10). Pankowski wybrał „niekochanie”, „niekochana”, a tymczasem „nielubow” jest czymś większym niż miłość, nie oznacza braku miłości. W wyrażeniu „znojnaja, zaoblacznaja twerd” metafora miłości przechodzi do przekładu w zmienionej postaci: „To ta wyż nadobłoczna, żarliwa bez granic”

Migal Leśmiana w język rosyjski wyprawa

(F, s. 9). U Pankowskiego niestety całkowicie zbladła: „Niebios upalnych – tam ją kędy grześć” (P, s. 77).

W poezji Leśmiana „pieśń bowiem to określony stosunek do słowa, to przede wszystkim – nie środek łatwej ekspresji nastrojowej, lirycznej, to narzędzie poznawania świata, narzędzie, które określa tak jego proces, jak i wyniki”⁶⁰.

Z takim śpiewem mamy do czynienia w *Bazyliannie*. Tę pieśń odbieram też jako nutę, jako to, że „coś w duszy gra”, głos z innego świata, jest to „triepriet nie-lubownyj”, tzn. „dreszcz bezmiłośny”. W tłumaczeniu owa pieśń powinna wybrzmieć. Z tego punktu widzenia szczególnie liczy się pierwsza i ostatnia zwrotka pierwszego cyklu. Należy zwrócić uwagę zwłaszcza na: „Ja – gołos bytija tainstwienno zapiewnyj”. W języku rosyjskim „zapiew” – to początek byliny, który zwykle nie ma nic wspólnego z jej treścią. Ficowski przetłumaczył to „Jam jest mowa tajemna i śpiewna”, Pankowski „Jestem głosem istnienia, co tajemnie śpiewa”. W piątej zwrotce liczy się „ona pływiot-pojot po wietru-uraganu / O tom, kto był w niej tak skazoczno wlublon!...”. Pierwszy tłumacz przełożył to na „Niebem płynie i śpiewa w wietrze huraganie / O tym, kto ją kotysał w miłosnej pamięci...”, drugi: „Płynie wartko i śpiew jej huragan roznosi / O miłości, co była jak w baśni, bezmier-na”. To drugie tłumaczenie jest bliższe oryginałowi.

Na przekłady *Piesien Wasylisy Priemudroj* można popatrzeć z perspektywy, którą otworzyła Anna Legeżyńska:

W perspektywie tej mieści się obserwacja tekstu przekładanego i przełożonego, ale również istotne stają się relacje osobowe: wewnątrz- i zewnątrzprzekładowe. Opisowi podlegają zatem kategorie autora, tłumacza i również – czytelnika, w ich językowych i realnych bytach. Analizie poddany zostaje język podmiotu mówiącego oryginału i tłumaczenia. Rekonstruowane są poziomy tekstowej obecności tłumacza, od najniższego, brzmieniowego, do najwyższego (poziomu konwencji i tradycji).⁶¹

W przekładach *Pieśni Bazylianny* interesuje mnie najbardziej osoba autora i tłumacza. Przekład Pankowskiego został zdominowany nie tylko przez polski styl Leśmiana, ale i przez osobę tłumacza, ba, nawet dość krewki temperament, o którym świadczy taki chociażby przekład: „dziw-łabędź przepływem gładź zato-ki szarpie”, podczas gdy w oryginale mamy: „lebed’ skazocznyj w strie wożył gład’ zaliwa” – czyli „zaniepokoił”. A Pankowski wybrał „rwie”. O tym, że ten tłumacz woli gwałtowne efekty, świadczą przywołane już pioruny, co w powietrzach się zrywają. Przekład Ficowskiego natomiast stara się być wierny oryginałowi, nie lepszy, czasami gorszy. Każdy z tłumaczy obrał inną koncepcję translatorską i mimo to możliwości przekładowe nie zostały wyczerpane. *Pieśni Bazylianny mądrej* otwarte są na wiele tłumaczeń.

⁶⁰ M. Głowiński *Słowo i pieśń*, w: *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, PIW, Warszawa 1971, s. 188.

⁶¹ A. Legeżyńska *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 4.

Leśmian

Wnioski nasuwają się dość oczywiste, że w przekładzie najtrudniej oddać indywidualny styl autora. Ficowski próbował utrzymywać się w stylu Leśmiana, ale polskiego, nie rosyjskiego. Styl tłumaczenia Pankowskiego jest bliższy stylowi rosyjskiego oryginału. Analiza translatologiczna utwierdza w przekonaniu, że rosyjski poemat Leśmiana jest dość tajemniczy, pewne jego fragmenty pozostają wieloznaczne i zagadkowe, na przykład: „Ja sen we śnie” lub „Zaręczona z wszystkimi, mimo to niczyja”, konteksty sofiologiczne, symbolistyczne nie wystarczają do wyjaśnienia sensu tych słów. Pod tym względem *Pieśni Bazylianny mądrej* przypominają późniejsze utwory Leśmiana. Poza tym, jeśli ktoś jest poetą, to tworzy w każdym dostępnym mu języku, może nawet wtedy, gdy nie opanuje go w stopniu doskonałym lub dopiero co pozna, już zaczyna w nim pisać wiersze. Znacznie łatwiej i szybciej przyswoić sobie obcy język niż kulturę⁶².

Abstract

Izabella MIGAL
Jagiellonian University (Kraków)

Leśmian's Expedition to Russian Language

Born in Warsaw, Bolesław Leśmian spent his childhood and youth in Kiev, where he attended and graduated from a Russian classical grammar school and then the law faculty of the Saint Vladimir University. The Polish poet had a command of Russian as well as of his mother tongue, as he proved by writing partially in Russian at that time. His Russian poems (e.g. the poem *Песни Василисы Премудрой* ['Songs of Vasilissa the Wise'] or the series *Лунное похмелье* ['Lunar inebriation']) were published in the Moscow magazines *Zolotoye runo* and *Vyesy* in 1906–1907.

The poem *Песни Василисы Премудрой* and other Leśmian pieces are subject to analysis and compared with the poetry and theory of Russian Symbolists: Konstantin Balmont, Andrei Bely, Aleksander Blok. A stylistic analysis shows that the poet transformed the Russian idiomatic expression in a masterly way and created some inventive metaphors. It is suggested that the works of Leśmian differ from those of Russian Symbolists despite all the similarity in the field of poetry language and poetics.

Considered are Polish translations of *Песни Василисы Премудрой*/*Pieśni przemądrej Wasylisy*. The present analysis is concluded with the observation that Polish translations by Jerzy Ficowski and Marian Pankowski drift away from the original, especially where Russian idiomatic expressions are transformed by Leśmian.

⁶² Chciałabym zaznaczyć, że w swoim studium nie cytuję tych wybitnych leśmianologów, którzy nie prowadzili badań porównawczych.

Elżbieta WINIECKA

Od „pieśni bez słów” do słowa jako poręczenia bytu.
O dwóch utworach scenicznych Bolesława Leśmiana

I.

Literaturoznawcy rzadko sięgają do twórczości dramatycznej Bolesława Leśmiana. Przede wszystkim dlatego, że utwory te odkryto i opublikowano dość późno: trzy z czterech znanych dziś tekstów trafiły do czytelników bez mała pięćdziesiąt lat po śmierci poety¹. Przez badaczy zazwyczaj czytane są z perspektywy teatrologicznej, widząc w nich śmiałe i oryginalne eksperymenty artystyczne². Tymczasem zestawienie utworów dramatycznych z tomikami poetyckimi pozwala lepiej dostrzec te cechy programu estetyczno-filozoficznego poety, które wynikają z jego bliskiego związku z teatrem jako instytucją, a także z jego doświadczeń reżyserskich i dramatopisarskich.

Leśmian przez krótki czas był dyrektorem utworzonego na przełomie 1909 i 1910 roku wraz z Kazimierzem Wroczyńskim i Januszem Orlińskim Teatru Artystycznego w Warszawie. Leśmian działał w nim do lipca 1911 roku. Potem – z powodu obniżenia poziomu artystycznego przedsięwzięcia – odszedł z zespołu. Był to teatr eksperymentalny, starający się przenieść na polski grunt zdobycze

¹ B. Leśmian *Skrzypek opętany*, oprac. i wstęp. R.H. Stone, PIW, Warszawa 1985. Cytaty lokalizuję w tekście.

² Mam tu na myśli przede wszystkim artykuły poświęcone twórczości dramatycznej poety w publikacjach zbiorowych: *Poetyki Leśmiana. Leśmian i inni*, red. E. Czaplejewicz, W. Sadowski, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 2002 oraz *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Univeristas, Kraków 2000.

Wielkiej Reformy Teatralnej, przede wszystkim spod znaku Edwarda G. Craiga³. Leśmian był reżyserem dwu pierwszych wystawionych przez Teatr Artystyczny spektakli⁴. W tym samym czasie poeta nawiązał współpracę z czasopismami warszawskimi: pisywał recenzje i szkice w dodatku do „Nowej Gazety” – „Literaturze i Sztuce” oraz w „Prawdzie” i „Kurierze Warszawskim”. Między 1910 a 1912 rokiem wypracował swoją koncepcję teatru inspirowaną symbolistyczną dramaturgią Maurice’a Maeterlincka, opublikował kilka artykułów teoretycznych na temat teatru oraz liczne recenzje teatralne. Na ten okres przypada wykrystalizowanie się twórczego światopoglądu poety, dokonujące się pod wpływem doświadczeń teatralnych, a także inspiracji rosyjskim i francuskim symbolizmem. Powstają najbardziej znane artykuły teoretyczne: *Z rozmyślań o Bergsonie* („Nowa Gazeta” 1910), *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego* oraz *Rytm jako światopogląd* (oba opublikowane w „Prawdzie” 1910).

Jako człowiek teatru był więc Leśmian jednocześnie inscenizatorem, dyrektorem, reżyserem, a także choreografem (obmyślał również efekty akustyczne) i – co nas interesuje najbardziej – autorem sztuk dramatycznych. Napisał przynajmniej osiem utworów przeznaczonych na scenę, z czego połowa zaginęła⁵. Teatr, oferujący najwszechstronniejsze środki wyrazu artystycznego, wpłynął zarówno na jego pojmowanie specyfiki słowa poetyckiego, jak i na sposób kształtowania w wierszach czasoprzestrzeni, kreacji bohaterów i typ obrazowania: bardzo plastycznego, zmierzającego do wizualizacji. W całym dorobku autora *Łąki* obecna jest też prastara idea teatru świata oraz szczególna sytuacja wewnętrznego dystansu podmiotu, który często zajmuje pozycję aktora lub widza. Tak prezentowany podmiot wydaje się często konstrukcją oksymoroniczną: jego zabiegi, mające na celu powrót do baśniowego, tj. przedintelektualnego porządku świata oraz bezpośrednio obcowania z rzeczywistością, wchodzą w konflikt z ujawnianą przez niego samoświadomością, która nadaje im charakter teatralny. Ta pozorna sprzeczność w świetle Leśmianowskiej koncepcji teatru okazuje się konsekwentnym projek-

-
- ³ Najwięcej uwagi koncepcji teatralnej Leśmiana i jej roli w reformie teatru polskiego poświęciła Dobrochna Ratajczak w książce *Teatr artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przełomu teatralnego w Polsce (1893-1913)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979. Badaczka nie uwzględniła jednak nieznanych jeszcze wówczas tekstów dramatycznych: *Pierrota i Kolombiny*, *Skrzypka opętanego* oraz *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*.
- ⁴ *Żart, satyra, ironia i głębsze znaczenie* Christiana Dietricha Grabbego oraz *Scapin-Matacz* Moliera (tak brzmiał tytuł sztuki znanej bardziej jako *Szelmostwa Skapena*).
- ⁵ Wiadomo o istnieniu rosyjskojęzycznego dramatu *Wasilij Busłajew*, przesłanego w 1907 roku Waleremu Briusowowi. Negatywną opinię wystawił mu Maksym Gorki. Do druku nie doszło, a sztuka zaginęła. Ponadto na pewno powstały jeszcze: sztuka mimiczna *Pieśń nad pieśniami*, farsa *Bajka o złotym grzebyku* oraz dramat *Satyr i nimfa*. Ten ostatni określany też jako ballada prozą. (Por. *Leśmian, Leśmian... Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, oprac. A.W. Kulik, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 242).

Winiecka Od „pieśni bez słów” do słowa jako poręczenia bytu

tem poetyckim. Według poety teatr to miejsce przeobrażeń, w którym za sprawą artystycznych środków dochodzi do zatarcia granicy między sceną i widownią, kontemplatorem i przedmiotem kontemplowanym:

Gdy na scenie zjawia się Hamlet, w pomrokach teatru biją zgodne, jednakowym wzruszeniem targane serca tysiąca niewidzialnych Hamletów. Teatr staje się areną cudów i przeobrażeń. Podział na widza i widowisko nie znajdzie tu swego uzasadnienia. Istnieją tu raczej dwa widowiska: jedno widzialne – w świetle, drugie niewidzialne – w mroku. Oba składają się na jedną, nierozłączną całość tajemniczej „akcji teatralnej”.⁶

Aktor, sam będąc źródłem najwyższych wzruszeń i napięć duchowych, oczarowuje widza, zmusza go do współgry tak, by wytrącić go z obojętności i krytycyzmu; by przeobrazić go we współczującego i współgrającego: „grać rolę Hamleta znaczy: być Hamletem”⁷.

Poglądy te, odnoszące się do „idealnego teatru, idealnego widza i aktora”⁸, można przełożyć również na sytuację odbioru dzieła literackiego, przy którym – według Leśmiana – czytelnik również na chwilę wciela się w literacką postać. A „jeśli ta chwila przedłuży się na miesiące lub lata całe”, wówczas sztuka staje się naturą⁹. Myślenie w kategoriach gry scenicznej towarzyszyło Leśmianowi do końca życia. Przypomnijmy, że dwa ostatnie utwory dramatyczne to napisany pod koniec życia krótki poemat dramatyczny *Dziejba leśna* (opublikowany pośmiertnie w tomie pod tym samym tytułem) oraz dramat poetycki *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*¹⁰. Oczywiście poeta miał pełną świadomość całkowitej odrębności teatru od innych sztuk i tego, że posługuje się on zupełnie odmiennymi środkami niż literatura. Jednakże sam ideał sztuki przeobrażającej się ze spektaklu scenicznego w rzeczywistość towarzyszy poetyckim staraniom, by słowa oderwały się od swej znakowej funkcji i kreowały autonomiczną i niezależną od prawdopodobieństwa życiowego przestrzeń przeżycia artystycznego. W 1909 roku Leśmian pisał:

Słowa pod wpływem codziennego, machinalnego użycia stają się powoli „znakami pojęć, skreślonymi na papierze” i zatracają swoją treść pierwotną – kształt, barwę, życie. Poeta za pomocą niespodziewanych zestawień, akcentów, przeobrażeń – przywraca im utracony kształt i barwę, tak iż na nowo budzą uwagę, czarują, zastanawiają, żyją własnym życiem.¹¹

⁶ B. Leśmian *Tajemnice widza i widowiska*, w: tegoż *Szkice literackie*, oprac. i wstęp. J. Trznadel, PIW, Warszawa 1959, s. 142.

⁷ Tamże, s. 145.

⁸ Tamże, s. 142.

⁹ Por. tamże.

¹⁰ Po raz pierwszy opublikowany w roku 1994, a w wydaniu książkowym cztery lata później: B. Leśmian *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, wstęp i oprac. J. Trznadel, Arcana, Kraków 1998.

¹¹ B. Leśmian „*W mrokach złotego pałacu*”, w: tegoż *Szkice literackie*, s. 148.

2.

Z perspektywy ewolucji estetycznych poglądów Leśmiana szczególne miejsce zajmują dramaty mimiczne. Są to utwory składające się wyłącznie ze wskazówek reżyserskich; swoiste libretta baletowe, posiadające jednak wartość wysokoartystycznych dzieł literackich, w pełni dopracowanych stylistycznie i kompozycyjnie. *Pierrot i Kolombina* powstał około 1911 roku, *Skrzypek opętany*, uznawany za ostateczną wersję *Pierrota i Kolombiny*, został ukończony prawdopodobnie na przełomie lat 1912-1913¹². *Skrzypek opętany* stanowi rozwinięcie¹³ lub wariant pierwszej pantomimy. Traktuje się go zazwyczaj jako ostateczną wersję dramatu, dopracowaną przez Leśmiana z myślą o wystawieniu w teatrze¹⁴. Można też czytać oba teksty jako dwie wariacje na ten sam temat¹⁵. Oba zostają w podtytule zakwalifikowane przez autora jako „baśń mimiczna w trzech Przywidzeniach”. Jak dowiadujemy się z didaskaliów *Pierrota i Kolombiny*: „Rzecz dzieje się w owym okresie istnienia, gdy słów nie było, a wszyscy się nawzajem rozumieli”. Co znaczące, ta sama informacja przybrała w *Skrzypku opętanym* nieco inny kształt: „Rzecz dzieje się w owych intermediach istnienia, gdy słów nie bywa, a wszyscy się nawzajem rozumieją”. Przenosząc akcję dramy w czas teraźniejszy, poeta zmienił całkowicie charakter przedstawienia. *Pierrot i Kolombina* mieści się w przestrzeni historycznej, w jakimś pierwotnym stadium ewolucji ludzkości, w czasie przedjęzykowej komunikacji, gdy słowa po prostu jeszcze nie istniały. Umieszczenie akcji baśni w „intermediach istnienia” sugeruje natomiast, że mamy do czynienia z jakimś zawsze i wszędzie, że i dziś także możliwe są sytuacje i stany określone mianem intermediów istnienia, przerw w istnieniu (sen, marzenie, sztuka), w których powraca bezsłowny sposób komunikacji. Tym samym Leśmian wpisuje swoje dzieło w światopogląd symbolistyczny. To bowiem w horyzoncie symbolizmu teatr pełni funkcję magiczną. Język gestów jest nie tylko pierwotną formą artykulacji o dużo większej pojemności semantycznej niż słowa. Wykorzystany jako materia teatru, stanowi najpierwotniejszą, ale też najbardziej zbliżoną do poezji formę wyrazu.

Niewątpliwie odczucie nieadekwatności słów i rzeczy, utraty zaufania do języka, jest jednym z ważniejszych doświadczeń modernistów. Leśmian jest jednak zdecydowanie bardziej radykalny i nowoczesny w swoim podejściu do tej proble-

¹² Pierwodruk w „Dialogu” 1984 nr 1.

¹³ R.H. Stone *Wstęp*, do: B. Leśmian *Skrzypek opętany*.

¹⁴ O wystawieniu *Skrzyпка opętanego* poeta bezskutecznie starał się pod koniec życia, nie ma natomiast wzmianek, by zabiegał o podobne zainteresowanie teatrów wcześniejszym dramatem. Balet *Skrzypek opętany* wystawiła w Polskim Teatrze Tańca w kwietniu 1991 roku w Poznaniu Ewa Wycichowska we własnej choreografii, z muzyką Macieja Małeckiego. Była to prawdopodobnie pierwsza inscenizacja tego dramatu na deskach publicznego teatru.

¹⁵ Por. K. Fazan *Leśmianowskie epifanie sceniczne. O baśniach mimicznych*, w: *Twórczość Bolesława Leśmiana*.

Winiecka Od „pieśni bez słów” do słowa jako poręczenia bytu

matyki. Po pierwsze, jest świadom, że niemoc języka dotyczy nie tylko tego, co niewyraźne (treści nieuchwytnych, tajemniczych, odsyłających poza materialny konkret w sferę transcendencji), lecz także relacji słów jako znaków odsyłających do konkretnych przedmiotów i zjawisk. Świadomość tego, że zwłaszcza słowa milczące, oderwane od artykulacji, a zatem zapisane, są dla rzeczywistości niczym klosz, szklana trumna: niby pokazują przedmiot, a jednak oddalają od niego, była niewątpliwie jednym z impulsów skłaniających poetę – marzącego o powrocie do mitycznej pierwotnej jedności człowieka i świata – do poszukiwań artystycznych w przestrzeni teatralnej. Szczegółowe objaśnienie perspektywy deprecjonującej język jako medium oddalające od rzeczywistości, stanowiące źródło nieporozumienia, znajdziemy w artykule pisanym przez poetę w tym samym, co dramy mimiczne, okresie.

W opublikowanych w 1910 roku *Przemianach rzeczywistości* Leśmian wyłożył zarówno swoją koncepcję rzeczywistości, jak i teorię procesu twórczego, którą można zrekonstruować na podstawie uwag czynionych na marginesie rozważań. Tutaj użył po raz pierwszy określenia „pieśń bez słów”, przez którą rozumiał jakiś pierwotny ton pojawiający się w duszy poza zasięgiem świadomości. Ta pierwotna pieśń bez słów „czeka na przyjsie w godzinie twórczej słów niezbędnych, ale dla której te słowa są zawsze czymś innym od niej samej”¹⁶. Nie pochodzi jednak z dziedziny logiki, w której rodzą się słowa, lecz „z innych, nielogicznych dziedzin, gdzie można istnieć bez słów i gdzie pojęcie istnienia, wyzwolone z więzów gramatyki i składni, przestaje być logicznym zdaniem”, konstituuje twórczą tożsamość, bo „mistrzowi pozwala być sobą” i wreszcie pełni funkcję rewelatorską, bo samemu artyście odsłania „jego własne światy” i „podaje mu słowa i rytmy odpowiednie, uczy go tego, czego żadne doświadczenie nauczyć nie może”¹⁷. Wydaje się, że aby wyjaśnić to pojęcie, niezbędne jest odwołanie się do filozofii życia, do kategorii antysubstancjalizmu i Bergsonowskiego pojęcia życia jako działania. Według Bergsona bowiem „wszystko jest niejasne w pojęciu stworzenia, jeśli myśli się o rzeczach, które byłyby stworzone, i o rzeczy, która tworzy [...], lecz rzeczy i stany są tylko pewnymi widokami zdjętymi przez nasz umysł ze stawania się. Rzeczy nie ma, są tylko działania”¹⁸.

A skoro tak, to nie tylko nasza percepcja powstrzymująca dynamizm i energizm świata w jego chwilowych przejawach, lecz w jeszcze większym stopniu wszelkie nazwy, jakie przypisujemy tym przejawom, są zabiegiem ryzykownym poznawczo: pozbawiają je bowiem ich zmiennej natury, fałszują jej obraz, stają się intelektualnym konstruktem, tak jak cała rzeczywistość nowoczesnego społeczeństwa, które odeszło od poznania intuicyjnego na rzecz dominacji intelektu. Tym można

¹⁶ B. Leśmian *Przemiany rzeczywistości*, w: *Utwory rozproszone*, oprac. J. Trznadel, PIW, Warszawa 1962, s. 184.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ H. Bergson *Pamięć i życie*, wyb. G. Deleuze, przeł. A. Szczepańska w: tegoż *Wybór tekstów*, De Agostini, Warszawa 2001, s. 135.

Leśmian

więc uzasadnić skłonność Leśmiana do pleonastycznych konstrukcji typu: „stodoła się stodoła”, trzeba „żyć tylko tym, że się żyje” (*Pogoda z tomu Łąka*), „W szyciu nic nie ma, oprócz szycia, [...] W życiu nic nie ma, oprócz życia” (*Szewczyk z tomu Łąka*). W naturze nie ma bowiem rzeczy, są tylko działania.

Również znalezienie określenia dla doświadczenia człowieka pierwotnego, twórcy, któremu Leśmian przypisuje miano „pieśni bez słów”, jest zabiegiem ryzykownym:

Czym jest owa pieśń bez słów? Napomknęliśmy o niej, lecz powściągnijmy się od określeń. Określenie to – krepą żałobną, którą przywdziewamy po rzeczach umarłych i minionych raz na zawsze. Określenie to – przejrzystą, szklaną trumną, w której spoczęły święte, olejem namaszczone zwłoki. Człowiek, pojęty jako pieśń bez słów, unika naszych określeń. Wie on jednakże, i aby stać się realnym, musi wydobyć swój ton, musi natężyć swoją pieśń bez słów. Jest ona jego jedyną i najwierniejszą rzeczywistością. Rzeczywistością zaledwo w przecięciu lub w skróceniu podobną do tych słów, którymi kiedyś ma się wypełnić, ażeby swą istotę przetłumaczyć na język ogólny, międzyludzki. Będzie to zawsze tylko przekład, tłumaczenie, nigdy – oryginał, nigdy pierwowzór.¹⁹

Z powyższych wywodów wynika, że myślenie o języku jako o wymiarze istnienia równorzędym wobec rzeczywistości, stwarzającym swoją własną słowną przestrzeń, odsłaniającym nowy, ukryty dotąd wymiar rzeczywistości, nie od razu znajduje jednoznaczne potwierdzenie w myśleniu Leśmiana. We wczesnej fazie twórczości poeta okazuje się dość tradycyjny w swych poglądach: słowa wcale nie stwarzają rzeczywistości, lecz są wobec niej czymś wtórnym. Działalność językowa pozostaje kopią, naśladownictwem, tłumaczeniem. Czy zatem dramy mimiczne stanowią realizację ideału sztuki, która funkcjonuje poza językowym zapośredniczeniem jako ucieleśnienie pieśni bez słów? Na etapie swego powstania z pewnością tak było. Poglądy Leśmiana jednak się zmieniały, co między innymi przejawiało się w odejściu od estetycznych wzorców symbolistycznych i przejściu w kierunku myślenia o poezji jako zjawisku równorzędnym innym bytom. Poezja jest dynamicznym stanem świata i tak jak owe byty stanowi przejaw *élan vital*.

3.

Wróćmy zatem do *Skrzypka opętanego*. Tytułowy bohater, Alaryel, to „skrzypek z bajki dawno zapomnianej” (s. 174), którego sensem życia jest gra na złotej skrzypce. W pierwszej scenie siedzi na tronie purpurowym w pozie Pierrota z obrazu Watteau, co wyraźnie sugeruje nawiązanie do konwencji *dell'arte*²⁰. Maluje go, tańcząc, Chryza. Akcji towarzyszy muzyka, która „podkreśla i zaznacza każdy ruch [...] odpowiednim dźwiękiem, akordem lub gamą” (s. 176). W pewnym momencie Alaryel:

¹⁹ B. Leśmian *Przemiany rzeczywistości*, w: tegoż *Utwory rozproszone*, s. 184.

²⁰ O genezie bohatera dramy Leśmiana pisze R.H. Stone *Geneza Pierrota*.

Winiecka Od „pieśni bez słów” do słowa jako poręczenia bytu

Chwyta skrzypkę, chwyta smyk i pokazuje Chryzie, że nie może grać... Coś się w nim stało... Coś zaszło... Coś go spętało i zmroczyło... Nie może grać... Próbuje właśnie... Przytula skrzypkę do ramienia i złotym smykiem dotyka złotych strun. W tej chwili muzyka urywa się nagle, jak na czyjeś skinienie. W nagłej ciszy Alaryel bezsilnie opuszcza swe dłonie. Skrzypka i smyk *b e z h a ł a ś n i e* wypadają mu z rąk na ziemię. W chwili ich upadku muzyka brzmi znowu, początkowym akordem opiewając i oplakując ten upadek. (s. 177)

Wedle koncepcji Leśmiana, którą możemy poznać z jego szkiców, „opętanie bezśpiewne, beztaneczne”²¹ to skutek zaniku rytmicznej wspólnoty, zerwanie więzi ze światem pierwotnym. Od tego momentu Alaryel, owładnięty myślą o wydobyciu z instrumentu „pieśni upragnionej” (s. 177), będzie robił wszystko, by ponownie zespolić się z tajemnicą²². Jej wcieleniem staje się Rusałka Leśna, ukazująca się Alaryelowi w blasku niezwykłego Światła Indygowego (występującego jako równorzędna z żywymi bohaterami postać sceniczna), ubrana w baśniową szatę, na której widoczne są złote nuty. Alaryel pragnie zagrać zapisaną na zwiewnej sukni melodię, lecz Rusałka znika. Oczarowany przez leśną zjawę, wysłanniczkę sił infernalnych lub niebieskich (słowo „opętanie” wskazywałoby raczej na demoniczny charakter pragnienia artysty), Alaryel nie zwraca już uwagi na swą życiową partnerkę Chryzę. Już wcześniej zresztą, nim poznał Rusałkę i zakochał się w niej, okazywał jej obojętność. Być może to właśnie obojętność stała się przyczyną kary w postaci utraty zdolności do gry będącej przecież wyrazem harmonii i zgody z rytmem natury. Podobny leitmotiv – utraty woli istnienia – pojawia się w *Zdżyczeniu obyczajów pośmiertnych*, gdzie bohaterka, pozbawiona miłości męża, pragnie już tylko nieistnienia. Miłość okazuje się siłą napędową nie tylko życia, ale i twórczości. Zostaje w ten sposób postawiony znak równości między życiem i tworzeniem. Zazdrosna Chryza przy udziale ciemnych mocy doprowadza do śmierci rywalki, która jednak raz jeszcze ożywa po to, by Skrzypek mógł zagrać upragnioną melodię. Ostatecznie jednak i on umiera, gdy tylko pieśń wybrzmiewa. Wówczas, wraz z końcem dramy, obwieszczony zostaje „Koniec Baśni – początek niewiary”. Kończy się zatem intermedium istnienia, następuje powrót do jawy – tej, w której potrzebne są słowa, by móc się porozumiewać i gdzie zamiast bezpośredniości i zaufania do gestów, pojawia się niewiara – postawa sceptycznego odejścia od pierwotnego rytmu wszechświata.

Dramat mimiczny można, jak zostało powiedziane, uznać za realizację Leśmianowej idei „pieśni bez słów” – najwyższego ideału twórczości, w której słowa nie zasłaniają już tego, co autentyczne, bezpośrednie i pierwotne. Poeta wprowadza do swej wizji teatru pojęcie stylizacji, którą rozumie jako „sztukę

²¹ B. Leśmian *Szkie literackie*, s. 84.

²² Por. „Każdy poeta gra na jakimś instrumencie mimicznym. [...] Pod wpływem tego symbolu poeta mimo woli lub świadomie przybiera pewną postawę mimiczną. [...] Wielki poeta ma własną postawę – własny instrument mimiczny” (tamże, s. 89-90).

pomijania szczegółów dla ujawnienia całości”²³. Chodzi o to, by odchodząc od realizmu przedstawienia, wybierać środki „najprostsze, najszczerze i najkonieczniejsze” – takie jak barwa, linia, kształt, gest – by „nie łudzić, ale wzruszać” i dawać odczucie „nagłego zespolenia się z tajemnicą życia”. Wszystkie środki miały dać natychmiastowe doświadczenie „całości” za sprawą syntetyczności, plastyczności przekazu i jego wyrazistości. W ten sposób wydobywany był sens pozasłowny, któremu słowa nie są w stanie sprostać. Leśmian uważał, że słowa adekwatnie oddają sens przedstawienia realistycznego, tymczasem tam, gdzie chodzi o pochycenie tajemnicy, znaczenie poszczególnych słów zostaje wzbogacone przez sens pozasłowny zawarty w ruchach wystylizowanych, rytmicznych: „Nie utożsamiają się one ze słowami poszczególnymi, lecz z całością utworu, wzbogacając słowa treścią domyślną, pozasłowną, odsłaniająca na scenie to, czego słowo odsłonić nie potrafi”²⁴.

Także w pozbawionych choćby jednego słowa dramatach mimicznych połączenie gestu, mimiki, tańca, światła i muzyki tworzy niezwykłą zrytmizowaną całość, w której uobecnia się to, co za pomocą słów wyrazić się nie daje. Pantomima nie zastępuje komunikacji werbalnej, jest od niej dużo bogatsza, łączy bowiem poddaną powtarzalnym gestom akcję sceniczną z rytmem poetyckim oraz rytmem wszechświata. Poeta bliski jest tu idei Mallarmégo, traktującego pantomimę jako „pismo ciała”, które przekształca obrazowanie sceniczne w wizję²⁵.

Leśmian odwołuje się w ten sposób do symbolistycznej idei bezpośredniego oglądu rzeczy i pozakodowego porozumienia, a posługując się estetyką pozajęzykową, konstruuje sceniczny świat baśniowej nieskończoności za pomocą środków językowych. Słowa, obecne wyłącznie jako zapis scenariusza, służą tu budowaniu istnień pozajęzykowych, pełnią funkcję wehikularną, są przezroczyste jako środek artystycznego wyrazu, nieobecne w obrębie scenicznego przedstawienia. Mamy zarazem do czynienia z dziełem metapoetyckim, w którym dokonuje się teatralizacja życia i procesu twórczego: zjawisko charakterystyczne dla całej twórczości Leśmiana, w którego poezji pierwiastek dialogiczny, sceniczny, dramatyczny, odgrywają niebagatelną rolę²⁶. Zarówno akcja utworów, jak i sam żywioł dyskursywny zostają ujęte w nawias scenicznej gry: przekształcają się w inscenizację baśni, marzeń, snu lub wizualizację tęsknot, które, umieszczone w wymiarze zaświatowym, robią wrażenie ulotnej wizji, pozostawiającej po sobie odczucie niespełnienia.

²³ B. Leśmian *O sztuce teatralnej*, w: *Szkice literackie*, s. 181.

²⁴ Tamże, s. 184.

²⁵ Bardzo interesująco i wnikliwie o symbolistycznym i epifanijnym aspekcie dram mimicznych Leśmiana pisze K. Fazan *Leśmianowskie epifanie sceniczne*, s. 305-326.

²⁶ Pisze o tym E. Czapplewicz *Adresat w poezji Leśmiana*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973.

Winiecka Od „pieśni bez słów” do słowa jako poręczenia bytu

4.

Skrzypek opętany jest jednak nie tylko scenicznym wcieleniem ideału sztuki, jest też opowieścią o tym, że człowiek pragnący ten ideał zrealizować musi ponieść życiową klęskę. Z tym zaś wiąże się wątek opowieści o dwóch rodzajach miłości: cielesnej i duchowej jako dwóch możliwych inspiracjach artysty. Uosobieniem pierwszej jest Chryza, a drugiej – Leśna Rusalka. Sam Leśmian jest wyznawcą holistycznej koncepcji człowieka: nie oddziela tego, co duchowe, od tego, co cielesne. Co więcej – jego zdaniem nie ma innej drogi do poznania, jak tylko poprzez ciało i jego bezpośredni kontakt ze światem. Jak tłumaczy w szkicu o Platonie z roku 1910: „Najbardziej godnym pieszczoty jest ciało – najbardziej myśleniem roztajemniczone, najbliższe «idei wiecznych»”²⁷. Dlatego też Leśmian krytykował Platona za to, że wołał wybrać duszę, odrzucając ciało: „i w tym właśnie wyborze, w tej wyłączności tkwi jego nieumiarkowanie, jego opętanie, jego ślepotą na całą resztę świata, jego rozkosz równoczesna z powodu apoteozy ducha i detronizacji ciała”²⁸.

Skrzypek w jego dramacie odrzuca miłość żony, oddaje się we władanie ciemnych sił, zaś osiągnięcie ideału sztuki przypłaca życiem. Dlatego baśń mimiczna ukazuje dramat każdej ludzkiej egzystencji, w której pragnienia duszy i ciała rozmiągają się nieustannie. Ten wątek powraca potem wielokrotnie w poezji Leśmiana, a w sposób najbardziej wyrazisty, choć w zmodyfikowanej wersji, w wierszu *Rozmowa (Ciało mówi do duszy...)* z tomu *Ląka*, gdzie mamy do czynienia z monologiem ciała przemawiającego do milczącej duszy. Ciało zatopione w ekstatycznym obcowaniu z naturą chłonie świat wszystkimi zmysłami, co zbliża je do tej sfery, którą zwykło się przypisywać duszy. Ciało mówi: „Ocieram się o słońce, o sen i o Boga”, reprezentuje instynktowną radość życia, żywiołową *élan vital*, dionizyjską zmysłowość i intuicyjność działania, uobecnia pierwotną, a zarazem demoniczną bezpośredniość istnienia, stan zmysłowej epistemologii, obywającej się bez słów i intelektu: „Jam z tych światów, gdzie w ogniu grzech, śpiewając, płąsa”. Dusza, która – co znaczące – spoglądając na miłosny szal ciała, milczy i tłumy łą, reprezentuje tę sferę jaźni, która pragnie czegoś więcej, a co zawsze pozostaje nieuchwytnie, poza jej zasięgiem, i jest przy tym czymś niewyraźnym: *je ne sais quoi*. Ciało, radośnie cieszące się życiem i chłone jego piękno wszystkimi zmysłami, mówi:

Nie przeszkadzaj mi wiedzieć! Milcz, dopóki drzewa
Szumią, dopóki pachnie jałowiec i mięta!
Milcz! Nie mówi się prawdy, lecz bez słów się śpiewa.
Kłamię ten, co zna słowa, a nut nie pamięta.

Po raz kolejny pojawia się tu motyw pieśni bez słów. Dopóki wybrzmiewa ta pieśń, która jest emanacją prawdy istnienia, wiedza jest czymś niekwestionowanym. Gdy

²⁷ B. Leśmian *Miłość Platowska*, w: tegoż *Szkice literackie*, s. 428.

²⁸ Tamże, s. 428.

jednak pojawiają się słowa, do głosu dochodzi świadomość i poznanie intelektualne, które oferują jedynie wiedzę pojęciową, martwą i odległą od rzeczywistości. Natomiast „wiedza prawdziwa” to pierwotny instynkt, polegający na zanurzeniu się w domenę zmysłów, to dzikość i pierwotna harmonia ze światem, której synonimem są muzyka i pieśń. Ponieważ jednak ludzka egzystencja nie kończy się na ciele, istnieje również dusza, ludzkie życie ukazane zostaje jako nieusuwalny konflikt dwóch potężnych sił: tego, co zmysłowe, związane z cielesnością egzystencji i jej popędami, i tego, co duchowe, sprawiające, że człowiek nigdy nie znajduje spokoju, bo coś wyrywa się w nim ku nieskończoności. Słowa, przed którymi wzdraga się ciało, pozbawione zostają naturalnej melodii, a zatem pierwotnego uczestnictwa w kosmicznym rytmie, należą do domeny intelektualnej refleksji – przecząc bezpośrednio życia, oddalają od jego prawdy w stronę trzeźwej spekulacji. Zwraca uwagę dokonany w tym wierszu przez Leśmiana przewrotny zabieg. Ciało, domagające się milczenia zgodnego z naturalnym stanem harmonii, przemawia, uobecniając się w utworze wyłącznie jako ciało mówiące. Natomiast dusza konsekwentnie milczy, a o tym, że płacze, dowiadujemy się z komentarza. Dzieje się tak, jakby w samej strukturze wiersza Leśmian chciał ukazać nierozwiązywalny konflikt: nie wystarczy żyć, by wiedzieć. Pozbawieni raz na zawsze naturalnej więzi z kosmosem, skazani jesteśmy na pośrednictwo słów.

Trudno zatem uznać Leśmiana za poetę znajdującego się jednoznacznie po stronie pierwotności. Jego idea powrotu do bezpośredniego poznawania, do sytuacji, gdy między „ja” i światem przyrody nie istniał rozdział, bo istota jednego i drugiego była taka sama: antropomorficzna, instynktowna i bezrefleksyjna, jest niczym innym jak tylko pragnieniem, na którym ufundowany jest poetycki świat autora *Napoju cienistego*. Prezentowana inscenizacja rozmowy pokazuje, że stan pierwotnego złączenia ze światem jest czymś niemożliwym; że człowiek skazany jest na cierpienie, ból i łzy, a także na zapośredniczenie w języku, to bowiem, co syci ciało, nie zadowala duszy. W późniejszych wierszach, zwłaszcza z tomu *Łąka*, takich obrazów cierpienia i niezaspokojenia znaleźć można dużo więcej.

Ten konflikt między zmysłowością i transcendencją, między pożądaniem ciała i pragnieniem nieskończoności, inicjuje tragizm jednostkowego istnienia, reżyserowany na scenie ludzkiego życia jako rodzaj wielkiej psychomachii. Podobny konflikt odegrany zostaje w dramatach mimicznych, gdzie ścierają się sprzeczne dążenia bohaterów. Ich dramat jest dramatem eschatologicznym. Za pośrednictwem magicznych przedmiotów, niezwykłych zdarzeń, tajemniczych metamorfoz rozgrywających się na pograniczu snu i jawy, zagarniających w obręb sceny zarówno to, co zmysłowe, jak i to, co duchowe, wyobrażone i przeczute, konkretyzujące się w postaci zjaw, tajemniczych duchów, świateł i muzyki, w absolutnie autonomicznej czasoprzestrzeni teatru ukazana zostaje metafora życia jako szeregu nienasyconych pragnień, których zaspokojenie kończy się klęską. Te tęsknoty stanowią siłę napędową egzystencji, a zarazem współtworzą przestrzeń dzieła sztuki, które choć jest niczym więcej niż snem/przywidzeniem/intermedium/ istnienia, pozostaje miejscem doskonałej konkretyzacji tego, co pozamaterialne. To właśnie

Winiecka Od „pieśni bez słów” do słowa jako poręczenia bytu

dlatego ten arcsymboliczny dramat stanowi jednocześnie manifestację antysymbolistycznego nastawienia poety, który absolutowi sztuki przeciwstawia żywioł cielesności i zmysłowości. Artystką jest przecież także Chryza – to malarka, która przegrywa w rywalizacji o ukochanego z wcieleniem Tajemnicy – Sztuki. Lecz Leśmian nie opowiada się jednoznacznie po żadnej ze stron. Skrzyпка określa wszak epitetem opętany, a jak pamiętamy, „opętaniem bezspiewnym” nazywał poeta stan utraty pierwotnej łączności z rytmem świata. Opętanie to także, wiemy z komentarza Leśmiana, stan „nieumiaru”, polegającego na apoteozie ducha (sztuki, idei), kosztem ciała i całej reszty świata.

„Opętanie” może więc odnosić się zarówno do stanu bohatera, który traci swój talent, zostaje spętany przeciętnością, jak i do konsekwencji tego zdarzenia, gdy nad bohaterem przejmuje władzę demoniczne pragnienie odzyskania twórczej mocy. Pierwsze odnosi się do ucieczki z zaistniałej sytuacji, drugie do pogoni za wymarzonym celem. Oba stanowią dwie strony tej samej monety: dynamicznego i niestabilnego stanu pragnienia, które jest siłą napędową działania bohatera. Na tym napięciu oksymoronicznego znaczenia słowa buduje się akcja utworu, która kończy się uwolnieniem z pęt bezspiewności, odzyskaniem talentu. Żadna z interpretacji tego finału nie jest jednak oczywista, obie pozostają ze sobą w nierozstrzygalnym konflikcie, obrazując konflikt dążeń twórcy i człowieka.

Leśmian demystyfikuje pozytywnie wartościowany przez symbolistów modernistyczny model artysty, który poprzez sztukę dąży do samozatraty. Poeta doskonale opanował środki symbolizmu, jeśli zatem obala jego idealistyczne mity, czyni to jego własnymi sposobami, w sposób w najwyższym stopniu oryginalny. Jednocześnie zaś inicjuje swymi dramatami wszystkie problemy, które będą go zajmowały w późniejszej twórczości.

5.

O ewolucji poglądów poety najdobitniej być może świadczy utwór nieopublikowany za jego życia. Dramat *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* powstał w latach 30., ale trafił do rąk czytelników niedawno, rzucając nowe światło na twórczość autora.

Cechą charakterystyczną tego dramatu jest to, że akcja sceniczna zostaje częściowo ujęta w cudzysłów powtórzenia zdarzeń, które bohaterowie, już po swojej śmierci, raz jeszcze odgrywają. Akcja ma miejsce na cmentarzu, gdzie z mogił wyłaniają się trzy Cienie Zmarłych: Sobstyl, jego żona Krzemina oraz Marcjana – jego kochanka i zarazem rywalka Krzeminy. Pierwsza scena z ich udziałem zostaje poprzedzona komentarzem w didaskaliach: „Nie tylko są sobą, lecz muszą nadto grać jeszcze rolę siebie samych, aby zadośćuczynić zagrożonym wymogom niepewnego ich jaźni tragizmu i stwierdzić w ten sposób tożsamość cierpień i bólów przeobrażonych na «dramat dla nikogo»”²⁹. Powtórzenie zdarzeń

²⁹ B. Leśmian *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. Cytaty lokalizuję w tekście.

Leśmian

ma więc ugruntować nieoczywisty bez poręczenia przez sceniczną sztukę tragizm tych faktów, które miały miejsce wcześniej, za życia postaci. Wątpliwości dotyczące sposobu istnienia świata przedstawionego przenoszą się na poziom metapoetycki, stając się nie tylko kwestią jego konstrukcji, lecz także samej ontologii sztuki (literatury). Mamy tutaj do czynienia z sytuacją przeciwną do wcześniejszej, gdy Leśmian poszukiwał w teatrze środków, by przekazać prawdę doświadczenia. Čwierć wieku później sztuka sceniczna staje się jawną przestrzenią teatru odgrywanego nie w teatrze, lecz w wymiarze pośmiertnego istnienia postaci. Postaci te częściowo opowiadają sobie zdarzenia ze swoim udziałem, to znów wcielają się w role samych siebie i odgrywają sceny zdrady i morderstwa. Czynią to jednak w konwencji teatralnej. Krzemina, pisząc list pożegnalny, tylko udaje: kreśli słowa patykiem na liściu. A w scenie zabójstwa funkcję narzędzia zbrodni pełni liściasta gałązka.

Użyte środki nie tylko nie maskują swej zapośredniczającej funkcji, lecz przeciwnie – teatralny, odtwórczy wymiar miłosnej tragedii zostaje wysunięty na plan pierwszy, a problem gry staje się dla scenicznych postaci równie ważny, jak przebieg odgrywanych przez nie zdarzeń. To cecha zbliżająca Leśmiana do Gombrowicza i Witkacego. O ile jednak u wskazanych twórców forma jest tym, co zniekształca postaci, co czyni je wytworami użytych konwencji, u Leśmiana dzieje się odwrotnie: gra bohaterów ma ugruntować ich prawdziwość. A przede wszystkim – stanowi podwojenie, jeden z konstytutywnych dla twórczości Leśmiana chwytów, za pomocą którego bohaterowie, spoglądając w lustra, szukając swych odbić, utwierdzają się sami w swym ulotnym i niepewnym byciu. Mamy tu zatem do czynienia z teatrem w teatrze, lecz w odróżnieniu od innych wpisujących się w tę tradycję sztuk, Duchy odgrywają swój „dramat dla nikogo”. Nie ma widzów, przed którą występują, inscenizują po śmierci swoje życie dla samych siebie, po to, by – jak za chwilę pokażemy – sprawdzić siłę i wiarygodność uczuć, które doprowadziły do tragedii:

Boże! Mam dzisiaj duszę sobie niedokrewną –
Bo my dzisiaj nie tacy, my inni na pewno.
A dziś sobą musimy dzień dzisiejszy przeżyć.
Lecz jak?... Jutro będziemy mogli w to uwierzyć... – (s. 40)

Odgrywana przez nich sztuka to zatem rodzaj Lacanowskiego zwierciadła, w którym podmiot widzi siebie i rozpoznaje własną postać jako „ja”. Takim lustrem są u Leśmiana rozmaite byty, które przyczyniają się do integracji jednostkowej tożsamości. W *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* tę rolę tę odgrywają również słowa, których trwałość przeciwstawiona zostaje zmienności istnienia. To za sprawą języka Krzemina – która będąc ofiarą morderstwa, w pewnym sensie popelnia samobójstwo, gdyż współuczestnicząca w zabójstwie kochanka męża popycha rękę trzymającej nóż rywalki – pozostaje zespolona na zawsze ze swoją samobójczą/zabójczą śmiercią:

Winiecka Od „pieśni bez słów” do słowa jako poręczenia bytu

Ty się już nie powtórzysz w rozwianym istnieniu,
A ona [śmierć] wciąż się w twoim powtarza imieniu. (s. 18)

W ten sposób ujawnia się niezwykła rola słów, potrzebnych do tego, by utrwalić świat. Krzemina mówi:

Więc powtórzmy ciał naszych roztrwonione dzieje –
Może się wspomnieniami wieczność rozednieje –
Wieczność drobna – stąd dotąd – od bramy do wzgóрка –
Uda się lat minionych dosłowna powtórka! –
Byle tylko aż do cna rozegrać niedolę –
Słów Cieniom nie zabraknie! Znamy swoje role! (s. 18-19)

Słowa są bowiem trwalsze od istnień. Cudowna moc słowa, w którym nie tylko trwa pamięć o minionych zdarzeniach, lecz drzemie także performatywna, stwórcza siła, zostaje wyrażona wprost w monologu Krzeminy, która spoglądając wokół siebie, mówi:

I nie ma tu na świecie tego, co być miało.
Ani ciał utrwalonych, jak to słowo: ciało,
Ani drzew zieleniących, tak jak drzewom zda się,
Ani ptaków, ujętych ściśle w kształty ptasie –
Ani rzek, co na zawsze są dla siebie rzeką –
Ani dali, zbyt pewnej, że tak tkwi daleko –
I psa nie ma – psa nawet, co w mrokach psiej budy
Mógłby w sobie być własny śnić za własne trudy.
Trzeba to wszystko sycić wciąż, jak ogień święty –
Bo zgaśnie, lada wichrem bez żalu zdmuchnięty.
Trzeba drzewu dopomóc poręką spojrzenia,
Aby mogło być drzewem – bez trwóg, bez zwątpienia.
Śmierci trzeba dopomóc – śpiewem i żałobą –
I wszystkim konającym, co pragną być sobą
I ginąć nie tak marnie, jak wszelki proch ginie,
Lecz inaczej – osobno – wyłącznie jedynie.
I psu trzeba dopomóc. A cóż mnie dopiero!
Tyś właśnie swą miłością kłamliwą lub szczerą
Stwierdził mojego ciała czar, co się rozrzewniał,
Gdyś je pocałunkami w tym, czym jest, upewniał.
A dzisiaj ja – pieszczotą twoją nie stwierdzona –
Zmalałam – żaden szept mię już dziś nie przekonał!
Już nie wiem nic o sobie z tego com wiedziała –
I skończyłam się nagle – taka [strasznie mała!]
Bóg nas utkał z kruchego na wietrze marliwa!
Sucha iza – lasu ciemność, a pierze już nieżywa –
Podmuchał nikłej kurzawy nad zdeptanym krzewem...
Chwila – i wiem świat cały! Chwila – i znów nie wiem. (s. 28-29)

W dramacie tym dobitnie ujawnia się cechująca poetycką wyobraźnię Leśmiana ulotność świata. Byty, jak u Bergsona, nie mają stałych granic, nie są trwałymi

Leśmian

konkretami. Według filozofa jednak sama wola życia wystarczyła, by świat istniał, by życie wciąż trwało w zmiennych formach. Światu z dramatu Leśmiana jednak ta siła już nie wystarcza, gdyż jest on światem istniejącym na fundamencie innym niż zasada zachowania życia. Skoro nie sposób zachować tego, co już raz zostało utracone – życia, co może ocalić bohaterów? Leśmian odpowiada jasno: słowa i przedstawienia. Dlatego bohaterowie opowiadają sobie swoją historię, dlatego powtarzają gesty, które wykonywali: by jeszcze raz je zobaczyć, usłyszeć, by dobitniej zaistnieć i tym samym wzmocnić to, co bez słów zapada się w nicość. Historia nieszczęśliwej miłości kończy się jednak w momencie śmierci Krzeminy. Nie wyjaśnia się, dlaczego nie żyją pozostali bohaterowie tragedii. Z ust Marcjanny padają słowa, które jeszcze mocniej podcinają realny charakter opowiedzianych zdarzeń, eksponując ich oniryczny czy wręcz fikcyjny status:

Lecz tu – koniec powieści. Reszta to sumienie
Tych, co powieść przzerwali, by wszcząć dochodzenie.
Nikt nie wie, gdzie i kiedy, i w którym śnie skonał?
Ty pierwszy... ja po tobie – niechcący spóźniona. (s. 48)

Nie tylko zatem istnienie odegranego przez trzy Cienie świata uzależnione jest od ich własnej woli powtórzenia. Także wiarygodność przedśmiertnego istnienia bohaterów dramatu zostaje podana w wątpliwość: okazuje się wytworem czyjegoś snu. Albo zmyśleniem, po prostu.

W dramacie tym znacząco wyrażone inspiracje Schopenhauerowską koncepcją świata jako woli i przedstawienia. To dopiero w przedstawieniu świat konstytuuje się w swojej postaci. To podmiot stwarza przedmiotowe przedstawienie ślepej woli. Poza tą relacją świat jest niczym więcej jak ukierunkowaną na zachowanie życia wolą przejawiającą się we wszystkich istnieniach. A właśnie uzależnienie istnienia bytów od spojrzenia poety jest jedną z najistotniejszych cech poezji autora *Napoju cienistego*. Spojrzenie utrwala świat, upewnia go we własnych granicach, chociaż owa niestałość wrażeń, zmienność odczuć i sposobów patrzenia, uzależniona za każdym razem od jednorazowej i niepowtarzalnej perspektywy, sprawia, że ten świat, jawiący się w wielu odsłonach, staje się za każdym razem inny. Dzieje się tak zarówno dlatego, że jest on czymś płynnym i dynamicznym, będącym w nieustannym ruchu, jak i dlatego, że ten, kto nań patrzy, ulega złudzeniom, marzeniom i snom. Język okazuje się środkiem dwuznacznym: zarazem przydatnym, jak i szkodliwym. Jest nie tylko medium kopiującym rzeczywistość, odbierającym jej siłę autentyzmu i bezpośredniości oryginału, lecz także sposobem na to, by ów świat ocalić, utrwalając go – choćby w bardzo niezdarny i niedoskonały sposób.

Po to, by jakiś konkret, osoba lub rzecz, zaistniały w pełni, potrzebna jest im jednostkowa uwaga, utwierdzająca byty w ich tożsamości. Brak zaufania do własnej świadomości, której chwiejności i zmienności bohaterowie bezustannie doświadcniają, każe im szukać świadków swego istnienia. Jeśli cudze spojrzenie utrwali kogoś w jego byciu, jeśli potwierdzi jego istnienie – pozwoli mu być sobą: to zna-

Winiecka Od „pieśni bez słów” do słowa jako poręczenia bytu

czy bytem odrębnym, jednostkowym i niepowtarzalnym. Człowiek jest bytem takim samym, jak każdy element świata: tak samo ulotny, nietrwały i czujący tak samo. Krzemina mówi: „Wystarczy mi źdźbło świata [...] wpatzonego w nieskończoność róży. / A była nieskończoność” (s. 29). W chwili jednak, gdy zabraknie tej uważności spojrzenia, świat – niknie. Nie pozostaje w nim nawet wola życia, bo sens istnienia świata zawiera się w istnieniu dla drugiego. Ten wyraźnie etyczny ton każe zwrócić nam uwagę na egzystencjalny wymiar dramatu. To nie spojrzenie, nie słowa stwarzają byty. To sama uważność, nastawienie na drugi byt, szczere pragnienie drugiego sprawiają, że ten ktoś czuje się chciany i ważny, upewniając się tym samym swym istnieniu. Zwróćmy uwagę na słowa Krzeminy: „pieszczotą twoją nie stwierdzona – / zmalalam – żaden szept mię już dziś nie przekona!” (s. 29). Bohaterka pragnie czuć, że jest naprawdę pożądana – dopiero wtedy czuje się tą jedyną. Lecz tak samo trzeba „wszystko sycić wciąż, jak ogień święty – / bo zgaśnie, lada wichrem bez żalu zdmuchnięty” (s. 28).

Stąd tak bardzo wyraźnie obecna jest w poezji Leśmiana koncepcja podwójności: odbić, przeglądania się w zwierciadle. Szukanie cudzego spojrzenia jest szukaniem potwierdzenia własnego istnienia, szukaniem tożsamości. Byt nie zobaczony, nie podwojony spojrzeniem, ginie „marnie, jak wszelki proch”. Spojrzenie obdarza pojedynczością, utwierdza byt w jego istnieniu. Lecz ta trwałość jest tylko odrobinę mocniejsza od nicości, bo wszystko, co znika z zasięgu czyjejs uważności, ulatnia się niby mgłą, rozmywa i upływnia. Ta płynność, dynamizm i antysubstancjalizm są fundamentalnymi cechami nowoczesnego myślenia Leśmiana. Lecz poeta płynność tę, uznawaną za coś pozytywnego, ocalającego jednostkowość, przeciwstawia stałości społecznych struktur, hierarchii i norm. Tam, gdzie o tym, kim jest człowiek, decyduje narzucony mu z góry porządek, nie ma miejsca na wolność. Tymczasem Leśmian – ostentacyjnie pomijając to, co stanowi produkt społecznych norm, historii, idei i religii – ocala wolną wolę i daje szansę jednostkowości, by zaistniała choćby przez chwilę.

Zestawienie dwu, przedzielonych dwudziestopięcioletnim okresem utworów Bolesława Leśmiana prowadzi do konkluzji, że warto czytać jego dzieła w porządku diachronicznym, śledząc, jak zmieniał się i utrwał system jego filozoficznych i estetycznych przekonań³⁰. Zwraca bowiem uwagę ewolucja jego poglądów: od wczesnych, pisanych pod wpływem Zenona Przesmyckiego i poetów kręgu „Chimery” utworów, przez omówione tutaj, w pełni oryginalne dramaty mimiczne, w których autor rezygnuje z obecności słowa jako medium oddalającego od ideału pierwotnej bezpośredniości istnienia oraz dalej – przez poezję, w której poetycki podmiot śpiewa, opowiada, a także pisze baśni, stwarzając w sło-

³⁰ Gorącym zwolennikiem takiej właśnie metody czytania tej poezji jest Piotr Łopuszański. W dziele Leśmiana wyróżnił on cztery etapy: symbolistyczno-impresjonistyczny, parnasistowski, witalistyczny oraz egzystencjalistyczny. Por. P. Łopuszański „Idący, z prawdą u warg i u powiek...” *Próba nowego spojrzenia na twórczość Bolesława Leśmiana*, „Teksty Drugie” 2002 nr 6.

Leśmian

wach nowe postaci świata³¹, aż do dramatu poetyckiego *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, w którym świat istnieje tylko i wyłącznie dzięki temu, że został powtórzony w opowieści. Ostatni, niewydany za życia poety utwór stanowi swoistą syntezę nowoczesnych poglądów Bolesława Leśmiana, pokazując płynny, uzależniony od interpretacji charakter rzeczywistości oraz podmiotowość jako kategorię wytwarzaną w procesie znaczeniowórczych praktyk.

Abstract

Elżbieta WINIECKA
Adam Mickiewicz University (Poznań)

From 'Song without Words' to Word as a Warranty of Being. Bolesław Leśmian's Two Stage Pieces

Bolesław Leśmian's activity as a playwright is a relatively not-quite-well-known topic. The author believes, however, that the connection of the poet's achievements in this area and his views on the nature and character of word in poetry and, consequently, with the way his own poetry is shaped, is interesting. The evolution of the poet's aesthetics is shown, using the examples of certain known plays. The road is shown leading from Leśmian's rather traditional approach, referring to the myth of wordless communication, toward insightful and modern views on constructivistic character of the 'I' and the reality, being conditional upon the language.

³¹ O koncepcji dzieła sztuki jako miejsca wydarzenia się prawdy i tworzenia/ odkrywania słownych „wyglądów” rzeczy pisał Ryszard Nycz w artykule: „Słowami... świat wyglądam”. *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, w: tegoż *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2001.

Jan ZIĘBA

Pieniądz i słowo. Nowoczesne paradoksy Leśmianowskiego języka poetyckiego

Czy pieniądz rzeczywiście jest czymś, co można brać pod uwagę w interpretacji języka poetyckiego Bolesława Leśmiana? Podobna wątpliwość w stosunku do tytułu niniejszego tekstu jest zrozumiała, bo przecież na pierwszy rzut oka kwestie ekonomiczne, a nawet jakiegokolwiek społeczne czy cywilizacyjne zagadnienia pozostają poza obszarem zainteresowania poezji autora *Ląki*, łączonej przez badaczy przede wszystkim z problematyką natury, egzystencji, śmierci, zaświatów. A jednak, jak będę przekonywał, pieniądz, zjawisko omawiane przez Leśmiana w esyście oraz będące przedmiotem intensywnego pożądania na co dzień (pokazują to świetnie listy poety), odgrywa w pewnym szczególnym sensie kluczową rolę także w jego świadomości artystycznej. Ułatwia zrozumienie i wytłumaczenie nowoczesnych paradoksów Leśmianowskiego języka poetyckiego.

Zjawisku pieniądza poświęca poeta sporo miejsca w ważnym esejku *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego* z roku 1910¹. Podejmuje w nim niezwykle ciekawą analizę mechanizmów nowoczesnej kultury, inspirowaną przede wszystkim głośną wówczas i tłumaczoną na język polski książką Georga Simmela *Filozofia pieniądza*². Sięgając do starego filozoficznego rozróżnienia na *natura naturans*

¹ Odwołując się poniżej do tekstów Leśmiana, podaję numer strony poprzedzony skrótami, które odnoszą się do następujących wydań: P – *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Algo, Toruń 1995; SL – *Szkice literackie*, oprac., wstęp J. Trznadel, PIW, Warszawa 1959; UR – *Utwory rozproszone. Listy*, oprac. J. Trznadel, PIW, Warszawa 1962.

² To najważniejsze dzieło Simmela (opublikowane w 1900 r.) ukazało się po polsku w przekładzie Leo Belmonta (Warszawa 1904).

i *natura naturata*, przeciwstawia Leśmian pierwotną, twórczą, niesubstancjalną, zmieniającą się rzeczywistość, źródłowy „potok życia” tzw. „wtórej rzeczywistości” rozumianej jako zespół społecznie utrwalonych schematów poznawczych, utartych opinii, niezmiennych praw, które chociaż ułatwiają człowiekowi funkcjonowanie w społeczeństwie, to jednocześnie skutecznie oddzielają go od tej pierwszej, rozumianej na modłę Bergsonowską rzeczywistości. Do wytwarzania się takich barier dochodzi, zdaniem Leśmiana, w wielu dziedzinach kultury³, ale kluczowe miejsce w tym systemie społecznych zapośredniczeń przyznaje poeta (idąc właśnie za Simmelem⁴) zjawisku pieniądza, pisząc, iż jest on pośrednikiem „najruchliwszym” i „najsamorzutniejszym”, najsukcesyjnie izolującym człowieka od niepowtarzalnych, jednostkowych przejawów życia. Przewyższa on pod tym względem wszystkie inne formy pośrednictwa, gdyż ujmuje rzeczywistość wyłącznie w kategoriach ilościowych, a pozostaje obojętny na jakościowe bogactwo, na wszelkie jednostkowe osobliwości, którymi wypełniony jest świat⁵. Zauważa Leśmian jeszcze jeden, bardzo niebezpieczny wpływ pieniądza: „Wytwarza on całe gromady ludzi, którzy przez ciąg trwania swego na ziemi ubiegają się o środki do życia, nie zaś o życie samo, o wtargnięcie do jego głębin tajemniczych, o nasyceenie duszy jego ogniem podziemnym” (SL, s. 63).

Kontakt z pieniądzem jest zatem podwójnie destrukcyjny. Przyczynia się on nie tylko do powstania abstrakcyjnej, skostniałej bariery między człowiekiem a zmieniającą się rzeczywistością. Dodatkowo jest odpowiedzialny za skanalizowanie drzemiącej w każdym człowieku energii twórczej w fałszywym kierunku, nie na pokonywanie bariery, ale jej nieustanne umacnianie, rozbudowywanie. Skoro pieniądz jawi się tutaj jako bezdyskusyjny wróg wszelkiej pracy twórczej, w tym twórczości poetyckiej, można by oczekiwać, że naturalną konsekwencją będzie jego kategoryczne odrzucenie, a przynajmniej zmarginalizowanie w życiu poety, także prywatnym. Ale czy tak się stało?

Poszukując odpowiedzi na to pytanie, sięgam po listy. Jak się okazuje, ukie-runkowana w ten sposób lektura korespondencji poety dowodzi, że pieniądz w sferze codziennej praktyki nie został przez Leśmiana zmarginalizowany. I nie chodzi mi tutaj o ten okres w jego życiu, kiedy stawał w obliczu ubóstwa, czasem nawet

³ W swoich artykułach opisuje podobne zapośredniczające mechanizmy m.in. w obrębie takich dziedzin, jak krytyka literacka, dziennikarstwo, instytucje państwowe (np. policja). Omawiam tę kwestię w: J. Zięba *Bolesława Leśmiana światopogląd nowoczesny*, Universitas, Kraków 2000, zob. zwłaszcza część 2. książki, s. 77-149.

⁴ Zdaniem niemieckiego socjologa pieniądz to „najsukrajniejszy przykład środka stojącego się celem” (G. Simmel *Filozofia pieniądza*, przeł. A. Przyłębski, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997, s. 203).

⁵ Pieniądz przerasta inne zjawiska „ogólnikowością i łatwością wszelkich działań liczbowych, wyzwoleonych całkowicie z przypadkowego i nieprzewidzianego wpływu różnic indywidualnych”; jest określany jako „najidealniejszy przedstawiciel li cz by” (SL, s. 63).

głodu. Nawet jako eseistyczny krytyk pieniądza miał przecież prawo, by starać się uniknąć śmierci głodowej i zapewnić rodzinie godziwe życie, co bez środków finansowych byłoby w nowoczesnym społeczeństwie po prostu niemożliwe⁶.

Leśmian jednak robił coś jeszcze – pieniądz odgrywał w jego życiu rolę większą niż tylko koniecznego do normalnego funkcjonowania środka. Są bowiem mocne dowody na to, że stał się on dla poety przedmiotem fascynacji, a nawet obsesyjnych starań w okresie, gdy zajmując dobrze płatną posadę rejenta, nie musiał już drżeć o utratę podstaw egzystencji. Nie jest przecież tajemnicą żywe zainteresowanie poety hazardem, a zwłaszcza ruletką. Piszący o tym znajomi przytaczają jego ambitne zamiary w tej dziedzinie, związane z pobytami w Monte Carlo. Xaveremu Glince Leśmian ponoć opowiadał, „że posiada niezawodny system rozbicia banku, że czekają go tam miliony”⁷. Nieskrywanym zapałem do ruletki i pieniądza przesiąknięta jest także korespondencja z 1925 roku, wysyłana ze wspomnianej europejskiej stolicy hazardu do Przesmyckiego. „Czemuście nie chcieli razem pojechać? Cudnie i tanio, 40 fr. od osoby. Gram, ale nie wygrywam”; „Przegrałem już około 1000 fr. – Zresztą jest cudownie i bardzo słonecznie. Szkoda, że was z nami nie ma” (UR, s. 360) – czytamy w lakonicznych kartach pocztowych. A w dłuższym liście z tego samego roku Leśmian opisuje: „płacimy za wspaniałą nad morzem pensjonat 40 fr. dziennie od osoby. Pensjonat w Èze kosztuje 24 fr. od osoby, ale trzyma mnie tutaj kasyno. Jeszcze mam dni kilka przed sobą – może zdążę wygrać, w przeciwnym razie będę grał raz jeszcze” (UR, s. 361).

Miewał też poeta inne niż rozbicie banku w Monte Carlo pomysły na zdobycie fortuny. W ostatnim z opublikowanych przez Trznadla listów, na kilka miesięcy przed śmiercią, zwraca się do Kornela Makuszyńskiego z propozycją wydawania pisma dla młodzieży. Oferując własny wkład 30 000 zł i nakłaniając adresata do zainwestowania kolejnych 70 000, zapewnia: „na takim piśmie moglibyśmy bardzo dużo zarabiać” (UR, s. 373)⁸.

Porównując wszystkie Leśmianowskie wypowiedzi związane z pieniądzem, trudno nie dostrzec wyraźnej sprzeczności. Cytowane listy pokazują bowiem, że

⁶ Stąd też nie może dziwić fakt, że w korespondencji poety z Miriamem na zakończenie niemal każdego listu, jak refren, pojawia się prośba o określoną kwotę pieniędzy. Szczególnie dramatycznie brzmią listy poprzedzające przyjście na świat jego córki: „Wyznam Wam w dyskrecji przed wszystkimi, że oczekuję wkrótce przyjścia na świat osoby trzeciej, co mię niemało przeraża wobec wyjątkowego teraz ubóstwa”; „teraz ledwo na kartę zdobyć się mogę, gdyż lada dzień wyczekuję faktu, który napewnia mię przerażeniem wobec mego ubóstwa” – pisze Leśmian w listach z sierpnia 1905 roku (UR, s. 293-294).

⁷ Cytuję za: J.M. Rymkiewicz *Leśmian. Encyklopedia*, Sic!, Warszawa 2001, s. 320.

⁸ Uczestniczył też poeta regularnie w loteriach. Świadczy o tym np. taka zachęta skierowana do Przesmyckiego: „Przypominam Was, [!] że znów się zbliża czas ciągnięcia loterii (Panams?)kiej! Może tym razem szczęście Wam dopisze, o ile zdążycie zawczasu w bilet się zaopatrzyć!” (UR, s. 332).

poeta praktykuje na co dzień postawę, którą teoretycznie potępia w swoich esejach. Można powiedzieć, że wyznając w liście do Zuzanny Rabskiej: „ja nic innego nie robię, tylko czekam na gażę dożywotnią i doczekać się nie mogę” (UR, s. 368), wpada w pułapkę pieniądza, który – jak wcześniej przestrzegał w eseju – „pozwała [...] tym, którzy go posiadają – nie pracować, istnieć bez pracy, nie stykać się z życiem bezpośrednio, lecz za jego pośrednictwem”. Odsłaniając swoje hazardowe pasje i marzenia o fortunie, albo chociażby „dożywotniej gaży” niemal upodabnia się do owych (jak pisał) „gromad ludzi”, którzy „ubiegają się o środki do życia, nie zaś o życie samo” – a przecież wcześniej przed nimi ostrzegał (SL, s. 63).

Niezgodność między eseistycznym i korespondencyjnym (teoretycznym i praktycznym) podejściem do pieniądza jest tak ewidentna, że pojawia się pokusa, żeby zarzucić Leśmianowi nieszczerłość, może nieuczciwość, a co najmniej niekonsekwencję.

Nie zamierzam jednak ulegać tej pokusie, istnieje bowiem inne wytłumaczenie, które podsuwa sam Simmel, w *Filozofii pieniądza*. Po pierwsze przekonuje on, że pieniądz jednocześnie tworzy różne rodzaje dystansu między człowiekiem i przedmiotem oraz je likwiduje, umożliwia ich przełamanie⁹. I tak właśnie można interpretować także Leśmianowskie ujęcie pieniądza. Był on dla niego jednocześnie barierą oddzielającą od rzeczywistości (i dlatego negował go w esejach) oraz środkiem ułatwiającym skupienie się na tworzeniu (i dlatego wytrwale zabiegał o zdobycie fortuny). Po drugie, należy dodać, że pieniądz był w dziele Simmela „soczewką, w której skupiają się najistotniejsze procesy życia społecznego”¹⁰, że mechanizmy nim rządzące ujawniają się we wszystkich innych sferach kultury, także w sztuce. Podobne zjawisko można dostrzec także u Leśmiana. Moja ogólna teza brzmi: obecny u autora *Łąki* paradoks współistnienia teoretycznego odrzucenia i praktycznej afirmacji pieniądza w podobny sposób ujawnia się także w jego teorii i praktyce języka poetyckiego. W ten sposób pieniądz staje się u Leśmiana metaforą ułatwiającą zrozumienie mechanizmu funkcjonowania słowa. Dlatego zostawiam teraz kwestię pieniądza, by zająć się dwiema sformułowanymi przez poetę koncepcjami słowa.

Pierwsza odnosi się do słów codziennej komunikacji, które wedle obrazowego określenia poety nakładają pojęciową „czapkę-niewidymkę”. Takie powiązanie z abstrakcyjnymi, ogólnymi, gotowymi kategoriami wyrządza słowu podwójne szkody: uniemożliwia kontakt z płynną rzeczywistością i przesłania jego brzmienowo-rytmiczny komponent. Wedle drugiej koncepcji, słowo jest wspomnianej pojęciowej „czapki-niewidymki” pozbawione. Taki brak okazuje się z kolei dla niego

⁹ Na ten temat zob. podrozdział pt. *Działalność ekonomiczna jako tworząca i zarazem pokonująca dystanse*, w: G. Simmel *Filozofia...*, s. 32-35.

¹⁰ W ten sposób Andrzej Przyłębski – autor drugiego polskiego przekładu *Filozofii pieniądza* – podsumowuje rolę pieniądza w Simmelowskich teoriach socjologicznych. Zob. tegoż *Postowie*, w: G. Simmel *Filozofia...*, s. 495.

podwójnie korzystny: uwolnione z unieruchamiających je „ustalonych praw logiki i gramatyki” słowo zbliża się do „nieokreślonej i niepochwytny treści istnienia” oraz upodabnia się raczej do procesualnej muzyki niż operującej pojęciami filozofii. Prawdziwy poeta powinien, zdaniem Leśmiana, bezwzględnie wybierać ten drugi model, czyli „słowa bez czapki-niewidymki”. I miał to być wybór jednoznaczny, radykalny. Nie dopuszczał tutaj Leśmian żadnych kompromisów, pisał stanowczo: „Albo się jest ptakiem – albo się nim nie jest! Nie ma ptaków połowicznych! Skrzydło niecałkowite przestaje być skrzydłem. Albo się słowo wyzwala z pęt pojęciowych albo dobrowolnie wdziewa te pęta” (SL, s. 78).

Czy był poeta w tym odrzucaniu słowa pojęciowego w poezji, w negowaniu jego, „określoności” i „abstrakcyjnej ograniczoności” konsekwentny? Gdy weźmiemy pod uwagę eseistykę i teoretyczne deklaracje, nie znajdziemy żadnej niekonsekwencji. Do innych wniosków może prowadzić jednak analiza jego praktyki poetyckiej. Wystarczy rzut oka na bogate badania nad poezją Leśmiana, by stwierdzić, że powszechnie przyjętym uogólnieniem, niemal oczywistością jest określanie poezji Leśmiana mianem poezji filozoficznej¹¹. Tropione są na przykład kolejne podobieństwa między słowami Leśmianowskiej poezji a terminami filozoficznymi Martina Heideggera¹², co jak się wydaje, stoi w jawnej sprzeczności z niechęcią poety do wszelkiej abstrakcyjności, z jego krytyką pojęciowego „słowa w czapce-niewidymce”, które uznawał za zabójcze dla istoty poezji.

Nie zamierzam jednak dyskwalifikować wszystkich tych „ufilozoficzniających” poezję Leśmiana badań. Musiałoby to zresztą oznaczać podważanie niemal całej „leśmianologii”, na co nie mam ani odwagi, ani ochoty, a co najważniejsze jestem przekonany, że można z tej sprzeczności wybrnąć w inny sposób. Właśnie w tym miejscu można odwołać się do pieniądza. Skoro słowo pojęciowe jest dla poety współtwórcą „wtórej rzeczywistości”, a pieniądz jest jej „najruchliwszym” i „najsamorzutniejszym” przedstawicielem, można dopatrywać się w obydwu przypadkach (pieniądza i słowa) podobnych mechanizmów. Pojęciowe słowo „w czapce-niewidymce” jest w poezji Leśmiana naznaczone podobnym paradoksem jak pieniądz. Jest ono z jednej strony negowane, odrzucane jako przeszkoda skutecznie zasłaniająca poecie dostęp do rzeczywistości, z drugiej jednak takie naznaczone pojęciowością słowo okazuje się koniecznym pośrednikiem w przekazywaniu prawdy, jakiej poeta doświadczył.

Podobna sprzeczność czy ambiwalencja dotyczy nie tylko słowa pojęciowego, ale także słowa poetyckiego programowo wyzwolonego z pojęciowości. Z jednej strony, Leśmian wielokrotnie przekonuje, że takie słowo umożliwia dostęp do rzeczywistości. Z drugiej, znaleźć można także pogląd, że prawda o świecie do-

¹¹ Określenie to najsilniej wiąże się chyba z artykułem Edwarda Balcerzana *Poezja filozoficzna. Bolesław Leśmian (i niewielu innych)*, „Poznańskie Studia z Filozofii Humanistyki” 1996 t. 3 (16), s. 47-71.

¹² Katalog podobnych *quasi-heideggerowskich* pojęć w twórczości Leśmiana sporządził J.M. Rymkiewicz (*Leśmian. Encyklopedia*, s. 97-99).

Leśmian

stępna jest dla człowieka poza słowem, czyli bez pośrednictwa słowa, które ostatecznie zawsze okazuje się zawodne. Ta sprzeczność jest immanentną cechą Leśmianowskiej estetyki, cechą nieusuwalną. I nie można, moim zdaniem, w interpretacji jego poezji jednostronnie eksponować nadmiernie ani słowa poetyckiego, ani pozasłownych strategii docierania do prawdy. Albo inaczej, można to zrobić, ale tylko za cenę przemilczenia faktów i deklaracji idących w przeciwnym kierunku.

Rozwinięcie powyższego stwierdzenia pociąga za sobą konieczność polemicznego ustosunkowania się do dwóch ważnych i w ostatnich latach chyba najbardziej wpływowych interpretacji Leśmianowskiej poezji, do czego teraz przejdę. W pierwszej z nich Ryszard Nycz przywołuje znany fragment *Zamyslenia* z tomu *Łąka* (P, s. 300): „A nie śpiewam, lecz jeno słowami przez okno / w świat wyglądam” i rekonstruuje na jego podstawie Leśmianowski program poezji nowoczesnej w sposób następujący:

Sztuka poetycka jest tu teraz rozumiana jako twórcza praca w materii języka, jako poznawcza aktywność słowna, dzięki której „wyglądy” słowa stają się „postaciami” świata, a język poetycki – tajemniczym darem wynajdującym formy rzeczywistości; sposobem odkrywania niedostępnych na co dzień „wyglądów” rzeczywistości.¹³

Taka rekonstrukcja wiąże się z daleko idącą absolutyzacją słowa. Staje się ono medium twórczym, które nie tyle odsłania to, co istniejące i dostępne w inny sposób, ale tworzy, „wynajduje” nowe formy istnienia, nową postać świata w inny sposób niedostępna, a nawet bez tej słownej mediatyzacji nieistniejąca. Warto jednak zwrócić uwagę, że w powyższej eksplikacji Leśmianowskiego wiersza Nycz pomija jednak istotny element, jakim jest „śpiew”. A przecież w omawianym fragmencie poeta wyraża rodzaj żalu czy zawodu, że nie „śpiewa”, ale tylko posługuje się słowami („jeno słowami w świat wyglądam”). Dokonuje tym samym przeciwstawienia „śpiewu” i „słowa”, przypisując jednocześnie większe znaczenie temu pierwszemu jako obiektowi tęsknoty. Waga, jaką w poglądach estetycznych Leśmiana zajmuje „śpiew” albo „pieśń”, nie jest oczywiście tajemnicą; było to niejednokrotnie przedmiotem omówień w dotychczasowej leśmianologii. Tym bardziej trzeba zwrócić uwagę na pominięcie ś p i e w u, a skoncentrowanie się na s ł o w i e, z jakim mamy do czynienia w interpretacji Nycza.

Można powiedzieć, że swego rodzaju próbą usunięcia tego przemilczenia pojawia się w drugiej interpretacji, do której także chciałem się tutaj ustosunkować. Michał Paweł Markowski, definiując istotę poetyki Leśmiana (także w oparciu o zacytowany wyżej fragment *Zamyslenia*), eksponuje pomijaną przez Nycza kwestię „śpiewu” i „pieśni”, które stają się w jego opinii „synonimem poezji”¹⁴. Po-

¹³ R. Nycz *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2001, s. 124.

¹⁴ M.P. Markowski *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Universitas, Kraków 2007, s. 88.

twierdza badacz to rozwiązanie także w dołączonym do swoich interpretacji Leśmiana słowniku. Umieszczone w nim hasła *Pieśń* i *Śpiew* uznane zostają za terminy równoznaczne ze słowem poetyckim. Taka tożsama ze śpiewem niezwykła mowa poetycka jest, zdaniem Markowskiego, który właściwie powtarza ustalenia Nycza: „niezbędnym medium w doświadczaniu rzeczywistości, a ściślej miejscem zjawiania się świata”¹⁵.

Powyższa interpretacja, choć likwiduje przemilczenia obecne w tej wcześniejszej, także nie zamyka sprawy. Postawiony tutaj znak równości pomiędzy słowem poetyckim i pieśnią/śpiewem możliwy jest bowiem dzięki kolejnemu znaczącemu przemilczeniu, dzięki pominięciu koncepcji i sformułowań pełniących w ramach Leśmianowskiej estetyki znaczenie fundamentalne. Mam na myśli między innymi następujący fragment z eseju *Przemiany rzeczywistości*: „Lecz i poza jaźnią istnieje w duszy jakiś ton; jakaś pierwotna pieśń bez słów, która czeka na przyście w godzinie twórczej słów niezbędnych, ale dla której te słowa są zawsze czymś innym od niej samej” (UR, s. 183).

Sformułowana tutaj koncepcja „pieśni bez słów” nie została uwzględniona przez Markowskiego ani przy rekonstrukcji Leśmianowskiej poetyki, ani w słownikowej definicji *Pieśni*. Można przypuszczać, że stało się tak dlatego, iż w jawny sposób podważa ona podstawową dla tej interpretacji tezę o tożsamości poetyckiego słowa i pieśni. Przecież Leśmian pisze tutaj, że „słowa są zawsze czymś innym” od pieśni¹⁶.

Odrębność ta wynika u Leśmiana z fundamentalnych założeń światopoglądowych. „Pieśń bez słów” jest bowiem formułą, której wraz z kategorią rytmu używa poeta w swoich próbach przybliżenia istoty rzeczywistości. „Wszakże i kwiat najlichszy – czytamy w *U źródeł rytmu* – i ziele byle jakie nie bezładnie, jeno rytmicznie rozkwita, pieśnią bez słów poprzedzone, jako jej dzieło pośmiertne i świadectwo jedyne na powierzchni ziemi” (SL, s. 71), W szkicu *Z rozmyślań o poezji* zauważa, „że wszelkiemu procesowi istnienia towarzyszy ruch rytmiczny” (SL, s. 84). „Pieśnią jest życie i pieśnią jest wieczność / w takt mego serca i nie moich gwiazd! / [...] I drgają w piersi rozdzwoniene losy, / bije do głowy rozśpiewana krew” (P, s. 522) – czytamy w wierszu *Ciało me wklęte w korowód istnienia...*; „Jestem głosem istnienia co tajemnie śpiewa” – mówi z kolei tytułowa carewna z *Pieśni przemądrej Wasylisy* (P, s. 629).

Zarówno pojmowana jako rozkołysany, rytmiczny proces, jako nieuchwytna „pieśń bez słów” rzeczywistość, a także ludzkie istnienie stoją w radykalnej sprzecz-

¹⁵ Tamże, s. 90.

¹⁶ Na ten aspekt programu poetyckiego zwracał już znacznie wcześniej uwagę M. Głowiński. Odwołując się między innymi do cytowanego przeze mnie fragmentu z eseju *Przemiany rzeczywistości* stwierdzał: „słowa i pieśń należą do odrębnych sfer” (M. Głowiński *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, PIW, Warszawa 1981, s. 59).

Leśmian

ności ze słowem. Powody tej nieprzystawalności tłumaczy Leśmian w *Przemianach rzeczywistości*:

Człowiek pojęty jako pieśń bez słów, unika naszych określeń. Wie on jednakże, iż aby stać się realnym, musi wydobyć swój ton, musi natężyć swoją pieśń bez słów. Jest ona jego jedyną i najwierniejszą rzeczywistością. Rzeczywistością zaledwo w przecięciu lub w skróceniu podobną do tych słów, którymi kiedyś ma się wypełnić, ażeby swą istotę przetłomaczyć na język ogólny, międzyludzki. Będzie to zawsze tylko przekład, tłumaczenie, nigdy – oryginał. (UR, s. 184)

„Pieśń bez słów” nie jest tożsama ze słowem poetyckim, ale w chwili najwyższego twórczego wysiłku może wypełnić się słowami. Wtedy staje się ogólnodostępnym wytworem (np. wierszem), ale takie przejście w porządek słowny prowadzi do natychmiastowego zerwania kontaktu z pierwotnym rytmicznym i śpiewnym procesem istnienia, oznacza przejście w sferę przekładu, „tłomaczenia”, czyli dziedzinę „wtórej rzeczywistości”. Utożsamienie się pieśni ze słowem może dokonać się jedynie „w p r z e c i ę c i u”: słowo może w tej bezsłownej pieśni uczestniczyć jedynie w sposób chwilowy, nietrwały, niepełny. Za te ulotne chwile partycypacji trzeba jednak drogo zapłacić, bo dzięki nim, jak czytamy gdzie indziej „*natura naturata* zdobywa dla swego «muzeum we wszechświecie» nowe okazy, nowe skarby nieprzewidzianej twórczości” (SL, s. 64-65). Docierając słowem do pierwotnej rzeczywistości, poeta wzmacnia „wtórą rzeczywistość”. Leśmian zdaje się przestrzegać: zabiegający o „rozśpiewane”, „wyzwolone”, „żywe”, pozbawione pojęciowej „czapki-niewidymki” słowo poetyckie poeta powinien sobie zdawać sprawę ze swoistego ryzyka zawodowego, na jakie się naraża. Z tego, że powstały z tych twórczych wysiłków rezultat słowny będzie poprzez trwałość, skończoność, uwikłanie pojęciowe (choćby niewielkie) od prawdy o płynnej, twórczej rzeczywistości oddalony¹⁷.

Przypisywanie słowu poetyckiemu dużego znaczenia jest niewątpliwie czymś, co u Leśmiana znajdziemy. Nie jest to jednak znaczenie absolutne (por. Nycz i Markowski). Uznanie słownej mediatyzacji za jedyny sposób docierania do świata musiałyby dla Leśmiana oznaczać zgodę na stałe ryzyko mimowolnego wzmacniania rzeczywistości zastygłej, wtórnej, oddalonej od niesubstancjalnego pierwowzoru. A na to nie mógł się poeta zgodzić, bo kontakt z pierwotną dziedziną *natura naturans* był dla niego czymś, z czego nie można za żadną cenę zrezygnować, nawet gdyby oznaczało to rezygnację ze słowa. Dlatego kolejna teza, jaka współtworzy Leśmianowski światopogląd poetycki, brzmi: poszukiwanie rzeczywistości moż-

¹⁷ Z tej obosieczności poetyckiego słowa zdawał sobie także sprawę tak często przywoływany przez Leśmianologów Martin Heidegger. Twierdził on nie tylko, że „poezja jest stanowieniem bycia przez słowo” (to zdanie w kontekście Leśmianowskiej koncepcji języka poetyckiego przytaczane jest najczęściej), ale zauważał ponadto, że tajemnica słowa poetyckiego to obszar, „który odsłania i zarazem zasłania słowo” (M. Heidegger *Przygotowanie do słuchania słowa poezji*, w: *Drogi Heideggera*, red. i przekł. J. Mizer, „Principia” 1998 t. XX, s. 134).

liwe jest także poza pośrednictwem słów¹⁸. Za skrótową poetycką formułę takiego poglądu uważam fragment *Rozmowy*, wiersza z tomu *Ląka*:

Milcz! Nie mówi się prawdy, lecz bez słów się śpiewa.
Kłamie ten, co zna słowa, a nut nie pamięta

(P, s. 298)

W wielu Leśmianowskich wierszach znaleźć można kontynuację tej intuicji, że prawdy o rzeczywistości się nie wypowiada, ale się jej doświadcza dzięki bezpośredniemu uczestnictwu, dzięki wyrażającej się w działaniu bezsłownej pieśni istnienia. Rozwijając ten wątek w esejach, dokonywał Leśmian charakterystycznego dla wielu nowoczesnych myślicieli (np. Kierkegaard, Bergson, Heidegger, Gadamer) zwrotu w koncepcji poznania. Polegał on, ogólnie rzecz ujmując, na zaprzestaniu wiązania pojęcia „prawda” tylko z poznawczymi procesami umysłu, z logiczną wypowiedzią językową czy zdaniem, a rozpoczęciu wpisywania jej w kontekst ludzkiego działania czy po prostu życia – obok prawdy słów wprowadzona zostaje prawda bycia. Zamiast rozwijać ten szeroki kontekst filozoficzny eseistycznych koncepcji (pisałem już zresztą o tym w innym miejscu¹⁹) zajmę się teraz dwoma szczegółowymi aspektami Leśmianowskiej poezji, które wiążą się ze wspomnianym epistemologicznym zwrotem.

Pierwszą sferą pojawiającą się bardzo często w wierszach Leśmiana, a zarazem szczególnie sprzyjającą takiemu pozasłownemu dostępowi do rzeczywistości jest miłość. Właśnie w Leśmianowskich erotykach znajdziemy liczne zachęty do porzucenia słów i docierania do prawdy, wyrażenia siebie bez ich pośrednictwa. „Usta twe – na mych oczach! Co chcesz tą pieszczotą / Powiedzieć? Mów – lecz zmyślnych nie odrywaj ust!” – czytamy w wierszu *Usta i oczy*. „Nic nie mów”, „nie pytaj”, „milcz i całuj” – takie wezwania słyszy „dziewczę” w utworze *Schadzka*. Nie inaczej jest w najśłynniejszym erotycznym cyklu *W malinowym chruśniaku*. Wydaje się, że jest on oparty na przeświadczeniu, iż miłość jest domeną pieszczoty, a słowa stają się niemal bezużyteczne. Kolejne utwory cyklu stanowią swoisty leksykon pieszczot, które nabierają także cech „narzędzia” poznania („Chcemy pieszczot próbować, poznawać swe ciała” – P, s. 229). Słowo w tej erotycznej sferze też się pojawia, ale skażone jest nieusuwalną wtórnością wobec pieszczoty: „I gdy ty, szepcząc słowa, w ust zrodzone znoju, / dajesz pieszczotom ujście w tym szepcie, co pała, / ja, z a m i l k ł y wargami u piersi twych zdroju, / Modłę się o Twojego nie-

¹⁸ Dostrzegając taką tezę u Leśmiana, nie mogę zgodzić się tutaj z jednym stwierdzeniem Michała Głowińskiego, który pisze, że „pieśń bez słów”, rozumiana jako „dziedzina pierwotności tak w człowieku, jak w naturze”, dostępna jest dla człowieka jedynie poprzez język, że „musi ujawniać się w słowach, dzięki nim może zostać oswojona i wyrażona” (M. Głowiński *Zaświat...*, s. 60). Jak łatwo zauważyć, autor *Zaświata przedstawionego* proponował tutaj tezę o prymacie słownego dostępu do rzeczywistości zbliżoną do późniejszych ustaleń Nycza i Markowskiego w tej kwestii.

¹⁹ Zob. podrozdział *Kłopot z prawdą. Wokół problematyki epistemologicznej*, w: J. Zięba *Bolesława Leśmiana...*, s. 46-76.

śmiertelność ciała” (P, s. 238, podkr. – J.Z.). Kończąc w ten sposób ostatni utwór cyklu, poeta daje do zrozumienia, że szeptane słowa stanowić mogą jedynie „ujście”, czyli próbę ujmowania, nazywania tego, co wydarza się za sprawą zawsze pierwotnej, bliższej źródła pieśzcoty.

Inną dziedziną istnienia, wobec której słowa okazują się bezużyteczne jest – jak pokazuje dokonana przez Markowskiego znakomita interpretacja Leśmianowskiego *Goryla* – śmierć, a ściślej śmierć własna. Tytułowy goryl, przedmiotem „małpowania”, „przedrzeźniania” (czyli, jak uogólnia Markowski, przedstawienia, reprezentacji) potrafił uczynić wszystko z czymkolwiek się zetknął. Było to możliwe, gdyż napotkanego orła, lwa, a nawet wcielonego Chrystusa (bo tak, zdaniem Markowskiego, należy rozszyfrować „wieczności minę, / kiedy z błękitu schodzi w dolinę”) obserwuje on z pewnego dystansu, umożliwiającego poznawcze operacje. Coś, co z jego istnieniem nietożsame, co jawiło mu się jako byt gotowy, odrębny, zrozumiany, mógł goryl poznawać przez pryzmat dowolnego medium, poznawczego narzędzia. Gdyby mówił, takim narzędziem mogłoby stać się także słowo. W końcu jednak demonstrowana wcześniej potęga reprezentacji zawiodła. Goryl stanął w obliczu własnej śmierci, swojego konania i okazało się, że wszelkie próby „małpowania”, „przedrzeźniania” zawodzą. Dlaczego tak się dzieje? Tutaj zmieniam nieco przywołaną interpretację Markowskiego: dzieje się tak, bo własna śmierć, konanie, jest ostatnim akordem „bezsłownej pieśni” ludzkiego istnienia, „pieśni” która nie jest nam dana jako zewnętrzny obiekt, ale która wybrzmiewa i milknie wewnątrz nas. W takich sytuacjach słowo jako „narzędzie” poznania stoi w sprzeczności z „przedmiotem” poznania, a umieranie jest kolejną po miłości chwilą ludzkiej egzystencji, w której „nie mówi się prawdy, lecz bez słów się śpiewa”.

Kończąc, należy podkreślić, że zrekonstruowane tutaj Leśmianowskie koncepcje estetyczne dotyczące poezji i jej miejsca w obrębie życia zbiorowego, należą do najwcześniejszych (a przy tym bardzo już dojrzałych i przenikliwych) prób wielostronnego przemyślenia mechanizmów nowoczesnej kultury. Opisując nieusuwalne rozdarcie poezji pomiędzy postulatami docierania do prawdy o rzeczywistości oraz świadomością, że słowne medium, w którym ten przekaz się dokonuje, stoi w nieusuwalnej sprzeczności z rzeczywistością, wskazywał na coś, co Georg Simmel, może najbardziej przenikliwy obserwator nowoczesnego społeczeństwa, określał mianem „paradoksu kultury”. Polegał on jego zdaniem na tym, że

subiektywne życie, którego nieprzerwany nurt czujemy i które samo z siebie dąży do swego wewnętrznego spełnienia, tego spełnienia, którego, patrząc z perspektywy idei kultury, wcale nie może osiągnąć samo z siebie, a tylko przez owe twory, które stały mu się całkowicie obce formą: skryształizowane w samowystarczalnej zamkniętej odrębności.²⁰

Wiele lat później o takim dramatycznym uwikłaniu dzieła sztuki pisał Adorno w *Teorii estetycznej*:

²⁰ G. Simmel *Der Begriff und die Tragödie der Kultur*, cyt. za: *Filozofia. Podstawowe pytania*, red. E. Martens i H. Schnädelbach, przeł. K. Krzemieniowa, Wiedza Powszechna, Warszawa 1995, s. 581.

Zięba Pieniądz i słowo

Dzieła sztuki pozostają w stosunku najwyższego napięcia do zawierającej się w nich prawdy. Prawda bezpojęciowa, nie pojawiająca się inaczej jak tylko w tym, co zrobione, neguje to, co zrobione. [...] Zdążając ku prawdzie dzieła sztuki potrzebują właśnie tego pojęcia, które w imię własnej prawdy trzymają od siebie na dystans [...] zabijają to, co obiektywizują, wyrывая je z bepośredniości życia. Ich własne życie karmi się śmiercią²¹.

Autor tych słów uważał ponadto, że opisywany tutaj rodzaj najwyższego napięcia „definiuje jakościowy próg moderny”²². Bez wątplenia Leśmian należał do tych przedstawicieli nowoczesnej literatury polskiej, którzy przez ów próg przekroczyli.

Eksponując tutaj stwierdzenie „nie mówi się prawdy, lecz bez słów się śpiewa”, nie podważam i nie odrzucam uznawanej do tej pory za kluczową dla Leśmiana deklaracji poetyckiej: „Słowami przez okno/w świat wyglądam”. Obie formuły (pochodzące zresztą z tego samego tomu²³) jednocześnie określają ambiwalentny stosunek autora *Łąki* do słowa, definiują jego poezję jak awers i rewers tej samej monety. Poezja Bolesława Leśmiana jest taką monetą, paradoksalnym tworem nowoczesnej kultury, jednocześnie przybliżającym i przesłaniającym rzeczywistość.

Abstract

Jan ZIĘBA
PWSW (Przemyśl)

Modern Paradoxes of Leśmian's Poetic Language

An attempt is offered at a new description of the Leśmian concept of poetic word. The proposed view is partly polemical against the by-far dominant ways of depicting the issue in question (i.e. those of R. Nycz and M.P. Markowski). The starting point is an afterthought on the role of money in the poet's essay writing and life practice. The paradox of simultaneous negation and desire which is revealed here allows for seeing money as a metaphor facilitating description of paradoxical status of word within Leśmian's poetic theory and practice. Such a concept enables to show Leśmian as a penetrating and versatile observer of modern culture (inspired by e.g. G. Simmel's *The Philosophy of Money*), on the one hand, and, as one of the first Polish poets to have been aware of the irremovable contradiction (described many years later by Adorno) imposed on the modern art, on the other.

²¹ T.W. Adorno *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 241, 244.

²² Tamże, s. 244.

²³ W obrębie tomu wiersze niemal sąsiadują ze sobą, przedziela je jedynie, co znaczące, utwór *Otchłań*.

Noty o autorach

Katarzyna Bojarska, asystent(ka) w Instytucie Badań Literackich PAN, absolwentka anglistyki i wiedzy o kulturze w ramach MISH UW, doktorantka w Szkole Nauk Społecznych PAN, autorka tekstów i przekładów, zainteresowana relacjami sztuki, literatury, historii i psychoanalizy. Stypendystka Fulbrighta, tygodnika „Polityka”, Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej.

Calderón Puerta Aránzazu, doktorantka w Instytucie Badań Literackich PAN. Absolwentka Wydziału Filologii Słowiańskiej na Uniwersytecie Complutense w Madrycie. Prowadziła konwersatorium ze współczesnej literatury hiszpańskiej w OBTA UW. Pracowała w Instytucie Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich na Uniwersytecie Warszawskim. Tłumaczka literatury polskiej na hiszpański. Obecnie kończy pracę poświęconą motywowi metamorfozy w krótkich formach prozatorskich w literaturze europejskiej II połowy XX wieku.

Cathy Caruth, profesorka literatury porównawczej i angielskiej na uniwersytecie Emory w Atlancie. Jej zainteresowania koncentrują się wokół angielskiego i niemieckiego romantyzmu, teorii literatury, psychoanalizy i teorii traumy. Jest autorką *Empirical Truths and Critical Fictions. Locke, Wordsworth, Kant, Freud* (1991), *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History* (1996), redaktorką tomu *Trauma: Explorations in Memory* (1995), współredaktorką *Critical Encounters: Reference and Responsibility in Deconstructive Writing* (1995).

Maria Kobielska, doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Absolwentka filologii polskiej i filozofii w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych. Autorka książki *Nastrajanie pamięci. Artykulacja doświadczenia w poezji Jerzego Ficowskiego* (2010). Przygotowuje rozprawę dotyczącą wzorów, praktyk i sposobów przedstawiania pamięci w najnowszej kulturze polskiej. Współredaguje portal kulturalny E-SPLOT.

Agnieszka Kluba, dr, adiunkt w Pracowni Poetyki Historycznej Instytutu Badań Literackich PAN. Absolwentka Wydziału Filologii Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego i Studium Doktoranckiego przy Instytucie Badań Literackich PAN. Zajmuje się teorią i historią literatury XIX i XX wieku, w szczególności poezją polskiego i europejskiego modernizmu. Autorka książki *Autoteliczność – referencyjność*

– *niewyrażalność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918-1939)* (2004). Laureatka Konkursu im. Klemensa Szaniawskiego.

Paweł Kuciński, dr, pracuje na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Zajmuje się badaniem poezji politycznej Dwudziestolecia Międzywojennego w jej narodowo-radykalnej odsłonie, dziejami i teorią nacjonalizmu oraz totalitaryzmem wraz z jego uwikłaniami w historię idei i filozofię. Interesuje się dyskursami politycznymi, w szczególności antysemityzmem i antykomunizmem. Autor kilkunastu tekstów poświęconych tym zagadnieniom.

Andrzej Leśniak, dr, historyk sztuki, adiunkt w Katedrze Kultury Współczesnej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się problemem odniesienia do historii w sztuce nowoczesnej i współczesnej. Autor książek *Topografie doświadczenia. Jacques Derrida i Maurice Blanchot* (2003) i *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki* (2010). E-mail: andrzej.lesniak@gmail.com

Izabella Migal, absolwentka i doktorantka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka pracy magisterskiej *Krakowiecki nieznany* o życiu i twórczości przedwojennego dziennikarza „IKC”, autora wielu popularnych sztuk. Przygotowuje rozprawę o polskiej literaturze łagrowej i twórczości Wałłama Szałamowa. Poza tym interesuje się związkami polskiej literatury z rosyjską i z ukraińskim folklorem. Tłumaczka i poetka.

Arkadiusz Morawiec, dr hab., prof. w Katedrze Literatury Polskiej XX i XXI wieku Uniwersytetu Łódzkiego. Zainteresowania naukowe: literatura XX i XXI wieku, zwłaszcza pisarstwo obrazujące totalitaryzm, teksty stanowiące zapis doświadczeń granicznych, literatura obozowa i literatura Holocaustu, najnowsza polska poezja i proza, ponadto genologia, paraliteratura, zagadnienia literackości, aksjologia. Zajmuje się też bibliografią oraz krytyką literacką (współpracownik miesięcznika „Nowe Książki”). Ostatnio opublikował monografię *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora* (2009).

Stanisław Obirek, prof. w Uniwersytecie Łódzkim na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politologicznych. Ostatnio opublikował *Obrzeża katolicyzmu* (2008), *Catholicism as a Cultural Phenomenon in The Time of Globalization. A Polish Perspective* (2009), *Między wiarą a Kościołem. Listy o szukaniu drogi* (z Krzysztofem Doroszem, 2010), *Uskrzydłony umysł. Antropologia słowa Waltera Onga* (2010).

Stanisław Rosiek, dr hab., prof. Uniwersytetu Gdańskiego. Historyk literatury, eseista i wydawca. Współzałożyciel wydawnictwa słowo/obraz terytoria. Był członkiem redakcji „Litterariów”, „Punktu” i „Podpunktu”, a także rocznika „Punkt po Punkcie”. Współredagował z Marią Janion trzy tomy z serii „Transgresje” (*Galernicy wrażliwości*, 1981, *Osoby*, 1984, *Maski*, 1986). Razem ze Stefanem Chwinem napisał książkę *Bez autorytetu. Szkice* (1981), za którą w 1983 roku otrzymał nagrodę Fundacji im. Kościelskich. W latach 90. zajmował się kultem pośmiertnym

Noty o autorach

Adama Mickiewicza (*Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, 1997) oraz twórczością kilku pisarzy XX-wiecznych (Peiper, Schulz, Białoszewski). Jest współautorem *Słownika schulzowskiego* (2002) oraz cyklu pięciu podręczników do nauki języka polskiego w szkołach średnich („Między tekstami”, 2002-2005). W 2002 opublikował antologię *Wymiary śmierci*, a w 2008 zbiór szkiców [*nienapisane*]. W druku znajduje się książka *Władza słowa*, w przygotowaniu – druga część nekrografii pt. *Spór o martwego wieszczka. Pośmiertne dzieje Adama Mickiewicza*.

Verónica Tozzi, prof. filozofii historii na Uniwersytecie Buenos Aires oraz epistemologii nauk społecznych na Uniwersytecie Tres de Febrero. Ostatnio opublikowała książkę *La historia según la nueva filosofía de la historia. Estudios en torno a la representación del pasado después del giro lingüístico* (2009) i studia: *Figuring Malvinas War Experience. Heuristic and History as an Unfulfilled Promise* w: *Re-Figuring Hayden White, Stanford University Press* (2009), *Hayden White y una filosofía de la historia literariamente informada* („Ideas y valores, Revista Colombiana de Filosofía” 2009 t. 58, nr 140) i *Posguerra, „realismo figural” y nostalgia. La experiencia de Malvinas* („Signos Filosóficos” 2008 t. 10 nr 19).

Aleksandra Ubertowska, dr hab., pracownik Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Autorka książki *Swiadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu* (2007) i artykułów publikowanych na łamach „Tekstów Drugich”, „Pamiętnika Literackiego”, „Ruchu Literackiego” i w tomach konferencyjnych. Zajmuje się literaturą Holokaustu, problematyką tożsamości w literaturze, zagadnieniem kobiecej autobiografii.

Elżbieta Winięcka, dr, adiunkt w Zakładzie Literatury i Kultury Nowoczesnej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Autorka książki *Białoszewski sylleptyczny* (2006), redaktorka książki *Kres logocentryzmu i jego kulturowe konsekwencje* (2009). Publikowała m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Przestrzeniach Teorii”, „Tekstach Drugich”. Przygotowuje książkę *Figury dystansu w polskiej poezji nowoczesnej*.

Jan Zięba, dr, pracownik Instytutu Polonistyki Państwowej Wyższej Szkoły Wschodnioeuropejskiej w Przemyślu. Autor m.in. książek: *Bolesława Leśmiana światopogląd nowoczesny* (2000), *Klerk zaangażowany. Stefana Napierskiego nowoczesna krytyka literacka wobec dyskursów krytycznych w dwudziestolecu międzywojennym* (2006). Opracował *Wybór pism krytycznych Stefana Napierskiego* (2009).

Tomasz Żukowski, dr, zatrudniony w Pracowni Literatury XX i XXI wieku Instytutu Badań Literackich PAN. Zajmuje się problemami dyskursu publicznego w Polsce; interesuje się funkcjami obrazów Żyda oraz ich rolą w definiowaniu polskiej tożsamości. Od dziesięciu lat redaktor kwartalnika „Bez Dogmatu”.