



STOSOWNOŚĆ I FORMA

JAK OPOWIADAĆ
O ZAGŁADZIE?

UNIVERSITAS

Kopia dla
Kopia dla

STOSOWNOŚĆ I FORMA

STOSOWNOŚĆ I FORMA

JAK OPOWIADAĆ
O ZAGŁADZIE?

redakcja

Michał Głowiński
Katarzyna Chmielewska
Katarzyna Makaruk
Alina Molisak
Tomasz Żukowski

Kraków

© Copyright by Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych
UNIVERSITAS, Kraków 2005

ISBN 97883-242-1831-8
TAiWPN UNIVERSITAS

Redakcja
Izabella Sariusz-Skapska

Projekt okładki i stron tytułowych
Ewa Gray

SPIS TREŚCI

Michał Głowiński, <i>Wprowadzenie</i>	7
Katarzyna Chmielewska, <i>Literackość jako przeszkoda, literackość jako możliwość wypowiedzenia</i>	21
Magdalena Kowalska, <i>Ironia jako strategia narracyjna w opisach świata Zagłady</i>	33
Marta Janczewska, <i>Między fizjologią a kulturą. Jak zapisać głód? Na podstawie dzienników Ireny Hauser i Jury Riabinkina</i>	61
Katarzyna Stańczak-Wislicz, <i>Abramka Koplowicza „Utwory własne”. Wzory poezji dziecięcej a doświadczenie getta</i>	79
Alina Molisak, Aleksandra Sekuła, <i>Wątki biblijne w literaturze o Zagładzie. Wybrane przykłady</i>	107
Jarosław Ławski, <i>Narracja i „wyniszczenie”. O spowiedzi Calka Perechodnika</i>	149
Sławomir Buryła, <i>Opisywać nie nazywając</i>	183
Bartosz Kaliski, <i>Siła tradycji. O poezji Stanisława Wygodzkiego</i>	209
Tomasz Żukowski, <i>Ballady o Szoa</i>	223
Katarzyna Chmielewska, <i>Kłęska powieści? Wybrane strategie pisania o Szoa</i> . .	245
Aleksandra Ubertowska, <i>Literatura i pamięć o Zagładzie: archiwa, ślady, krypty</i>	265
Marcin Wołk, <i>Ja–ona, ona–ja. Gramatyka podmiotu w autobiograficznej prozie Idy Fink i Hanny Krall</i>	285
Katarzyna Kuczyńska-Koschany, <i>Kłamstwo, kłamstwo oświęcimskie, decorum</i>	303
Zofia Wóycicka, <i>Niezrealizowany projekt upamiętnienia terenu byłego obozu zagłady w Treblince z 1947 roku. Próba analizy ikonograficznej</i>	319
Tomasz Łysak, <i>Autobiografia (auto)biografii. „Maus” Arta Spiegelmana</i>	349
Katarzyna Makaruk, <i>Czy możliwa jest komedia o Holokauście? O filmach „Życie jest piękne” Roberta Benigniego i „Pociąg życia” Radu Michaileanusa</i>	371
Tomasz Basiuk, Agnieszka Graff, <i>Fałszerstwo Wilkomirskiego: trauma jako konwencja kulturowa i narracyjna</i>	387
Indeks osób	405

Michał Głowiński

WPROWADZENIE

I

To można stwierdzić bez obawy, że popadnie się w przesadę: Zagłada jest jednym z tych problemów i jednym z tych wydarzeń, do których literatura polska na różne sposoby powraca przez ostatnich kilkadziesiąt lat. Zwróciła się ku niej na samym początku – i wówczas stanowiła żywiołową reakcję na to, co jeszcze niedawno wydawało się niemożliwe, bo wykraczało poza sferę prawdopodobieństwa i granice wyobraźni, a także – by tak rzecz ująć – nie mieściło się w ramach dotychczasowego języka. Czyniła to na gorąco zarówno wtedy, gdy tworzyli ją ci, którzy mieli się stać jej ofiarami, jak i ci, którym los wyznaczył pozycję świadków i obserwatorów, ci, którzy nie musieli sami jej doświadczać, natomiast umieli współ-czuć i szybko zdali sobie sprawę z tego, co się dzieje. Czyniła później, już z innej perspektywy, zrazu niewielkiej, a potem, w miarę upływu lat – co w pełni zrozumiałe – powiększającej się; nie od razu zanikło w niej zróżnicowanie, zaznaczające się już w momentach inicjalnych: na tych, którzy opowiadają, by zdać sprawę z przeżytych doświadczeń, i na tych, których pisanie nie opiera się na własnych przypadkach. Jest oczywiste, że z czasem grupa tych, którzy mogli opowiadać o swoim losie, systematycznie malała, a jeśli pojawiały się nowe teksty tego rodzaju, to wydobywane były z różnego rodzaju archiwów. Stało się coś, czego w żaden sposób nie można było uniknąć: zmianie uległa ogólna sytuacja literatury opowiadającej o Zagładzie – i jest to fakt o podstawowym znaczeniu.

Jedno wszakże się nie zmieniło. Pierwsze zdanie znakomitego eseju Franka Ankersmita brzmi: „Pisanie o Holokauście napotyka na specyficz-

ne trudności”¹. Holenderski autor ma na uwadze przede wszystkim trudności, na jakie natrafiają podejmujący ten temat historycy, odnosi się ono wszakże do każdego, kto pragnie powiedzieć cokolwiek o tej kwestii, przedstawić takie lub inne wydarzenia, zarysować jednostkową biografię. Trudności mają charakter uniwersalny, określają wysiłki uczonego i autora pamiętników, ale także, a może przede wszystkim – pisarza. Trudności owe ujawniły się już na samym początku i towarzyszą każdemu, kto się o Holokauście wypowiada (poza tak zwanymi negacjonistami, którymi zajmować się nie warto), nie zniknęły także później, towarzyszą niezależnie od tego, za pomocą jakich znaków autor się wypowiada i jaki sobie bezpośredni cel postawił. Przedmiotem refleksji nad literaturą mówiącą o martyrologii Żydów są głównie te właśnie trudności, zmieniające się wraz z upływającym czasem w stopniu jedynie niewielkim. Tym bardziej, że w pewnym sensie jest to – by tak powiedzieć – literatura bez precedensów. Ma niewątpliwą rację Jean-Luc Nancy, gdy stwierdza, że o obozach (a więc o Zagładzie w ogólności) nie można mówić w ten sposób, w jaki się mówi i mówiło o wojnach². Po prostu literatura wojenna ma tradycje sięgające Homera, literatura Zagłady pozbawiona jest tego rodzaju liczącego wieki kulturowego zaplecza.

W istocie większość tego, co się o tym piśmiennictwie mówi, dotyczy trudności, z jakimi jest ono nieustannie konfrontowane, w jakimś sensie bowiem trudnością jest w nim wszystko, choćby dlatego, że stanęło ono przed zupełnie nowymi zadaniami i wyzwaniem. Zanim wszakże nimi się zajmę, chciałbym wskazać, że niektóre z nich wiązały się w przypadku, który tutaj nas zajmuje, czyli literatury polskiej, ze specyficzną sytuacją, w jakiej przyszło się jej rozwijać i funkcjonować. Samo jej istnienie, a także ewolucje i wszelkiego rodzaju przekształcenia, zależne były od ogólnej sytuacji politycznej. Trzeba bowiem być świadomym, że w zmieniających się kontekstach i uwikłaniach rozmaicie podchodzono do problemu literackiego, a także i nie-literackiego mówienia o Zagładzie. Niekiedy zjawisko spychano na margines, stawało się ono – w sposób mniej lub bardziej jawny – przedmiotem fałszerstw i manipulacji. Pod tym względem zresztą problematyka unicestwienia Żydów nie różniła się zasadniczo od większości

¹ F. Ankersmit, *Pamiętając Holocaust: żałoba i melancholia*, przeł. A. Ajschtet, A. Kubis, J. Regulska. W tomie tego autora *Narracja, reprezentacja, doświadczenie, Studia z teorii historiografii*, opr. E. Domańska, Kraków 2004, s. 403.

² J. L. Nancy, *Zakazana reprezentacja*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 115 (przypis).

spraw wchodzących w obręb współczesnej historii, podejmowanych w Polsce Ludowej lub takich, którymi zajmowanie się było zakazane. W tym wypadku łączyło się to z procesem szerszym i było jego konsekwencją: w pewnych okresach w ogóle niechętnie mówiono o wszystkim, co Żydów dotyczy, a gdy taka tendencja pojawiała się, na relacje i obrazy Holokaustu, a także na refleksje o nim nie było miejsca. Tutaj trzeba, oczywiście, wymienić pierwszą połowę lat pięćdziesiątych, czyli czasy klasycznego stalinizmu, oraz okres marcowy z tym wszystkim, co go poprzedzało i co po nim nastąpiło. Literatura ta, ograniczana na różne sposoby, choć nigdy w zasadzie bezpośrednio nie kwestionowana (może poza jakimiś wyskokami w roku 1968), w istocie nigdy nie zanikła. Jest to jeden z polskich paradoksów, że w przemilczeniach i w fałszowaniu brakowało konsekwencji. I tak w pierwszym z przywołanych okresów, kiedy problem martyrologii żydowskiej uznano za sprawę nieistotną, ukazywały się cenne opowiadania Adolfa Rudnickiego, na ogół dalekie od socrealistycznych schematów³, a wkrótce po antysemitkich szaleństwach końca lat sześćdziesiątych Bogdan Wojdowski opublikował swój przejmujący *Chleb rzucony umarłym*⁴.

Już na samym wstępie pojawiają się pytania dotyczące innych spraw, związanych z tą literaturą, nie tylko kwestia jej osadzenia w realiach PRL-owskiego życia kulturalnego i politycznego. Przede wszystkim problem jej ewolucji, bo przecież nie zastygła ona w tej postaci, jaką jej nadali jeszcze w latach czterdziestych tacy pisarze jak Nałkowska, Borowski, Rudnicki, a trochę później – Buczkowski jako autor *Czarnego potoku*. Myślę, że jakiś, choć zaledwie wstępny, obraz jej przekształceń wyłoni się ze szkiców zebranych w tej książce. Przekształceń wynikających nie tylko ze zmian politycznych (w pewnych przypadkach mają one znaczenie całkiem drugorzędne), ale z różnic doświadczeń, perspektyw i pokoleń. Trzeba to podkreślić szczególnie dobitnie: o losach tej literatury decydują nie tylko czynniki biologiczne, czyli nieuchronne odchodzenie tych, którzy przeżywali Holokaust jako ludzie dorośli; nie znika ona wraz z nimi, staje się w jakiś sposób sprawą ogólną, nie ograniczającą się do zapisu osobistych doświadczeń czy nawet relacji z drugiej ręki, opartych na relacjach i opowieściach uczestników i obserwatorów. Zmiana autorskich podmiotów pociąga za sobą przekształcenia o charakterze zasadniczym. Ta książka poświęcona jest także tej sprawie.

³ Zob. monografię J. Wróbla, *Miara cierpienia, O pisarstwie Adolfa Rudnickiego*, Kraków 2004.

⁴ Zob. monografię A. Molisak, *Judaizm jako los, Rzecz o Bogdanie Wojdowskim*, Warszawa 2004.

Jest to jeden z tych czynników, które decydują o niezwyklej różnorodności literatury Holocaustu i jej wewnętrznym bogactwie. Trzeba podkreślić: nie jedyny. Od samego początku panuje w niej rozmaitość – gatunków, stylów, form retorycznych. Skala jest ogromna: od rzeczowego sprawozdania, które ma przede wszystkim przekazywać wiedzę o faktach, do zapisu rozpacz i krzyku duszy – poprzez najróżniejsze formy pośrednie. Innymi słowy: od form reportażowych do onirycznych zapisów. A gdy na rzecz spojrzeć się od innej strony, powiedzieć można, iż tutaj sfera form rozciąga się od klasycznych wzorców do tych, które łączą się z pisarskimi metodami, będącymi wyrazem poszukiwań. Od form wypowiedzi popularnych po kształty wysoce wyrafinowane. Ta ogromna rozmaitość stanowi dla historyków literatury i krytyków zajmujących się tą problematyką jedną ze spraw podstawowych.

II

Zjawisko, na które chciałbym zwrócić uwagę szczególną, to stosunek fikcji i treści dokumentarnych w literaturze przedstawiającej Zagładę. Gdy ujmujemy się rzecz w kategoriach ogólnych, nie można zaprzeczyć, że są to sfery ściśle od siebie odgraniczone, literatura faktu nie ma prawa przechodzić w literaturę operującą fikcją; gdy to się dzieje w mniej drastycznych przypadkach, powstają zakłócenia, a w najgorszych – mamy do czynienia z oszustwem. Dobitym potwierdzeniem tej prostej prawdy jest przypadek szwajcarskiego autora, używającego pseudonimu Wilkomirski, który ogłosił fałszywą autobiografię; wszystko w niej zostało wymyślone, choć ów mniemany pamiętnikarz z uporem utrzymywał, że jest ona autentyczną opowieścią o wydarzeniach z jego dzieciństwa (zob. w niniejszym tomie szkic Tomasza Basiuka i Agnieszki Graff). Na szczęście fałszerstwo takie w literaturze Holocaustu było zjawiskiem odosobnionym, niewykluczone zresztą, że jedynym. Ma rację Berel Lang, gdy twierdzi (powołując się na pisarza Leslie Epsteina, autora powieści o Chaimie Rumkowskim *Król żydowski*), że naoczne świadectwa mówią więcej o tym, co się działo w obozach i gettach, niż konstrukcje fikcyjne⁵.

⁵ B. Lang, *Przedstawianie zła: etyczna treść a literacka forma*, przeł. A. Ziębińska-Witek, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2 (390–391), s. 25. Trzeba podkreślić, że przywołany tu numer monograficzny tego czasopisma jest zbiorem niezwykle doniosłych, głębokich i oryginalnych prac na temat literatury Zagłady.

Stosunek fikcji i dokumentaryzmu przedstawia się całkiem inaczej, gdy mamy do czynienia z klasycznymi formami literackimi, przede wszystkim z opowiadaniem, bo wśród form prozatorskich ono właśnie zajmuje pozycję szczególną, by nie powiedzieć – dominującą. To prawda, że już w czasie okupacji powstawały powieści mówiące o wyniszczeniu Żydów (z tego okresu pochodzi niesłusznie zapomniana powieść Jerzego Broszkiewicza *Oczekiwanie*), jednakże to właśnie opowiadanie, na ogół dalekie od klasycznej noweli, okazało się formą szczególnie aktywną i dogodną. Zresztą także przynajmniej niektóre wybitne powieści, by raz jeszcze wspomnieć o dziełach Buczkowskiego i Wojdowskiego, przynajmniej w sporej części składały się z fragmentów w większej lub mniejszej mierze przypominających opowiadanie.

Jego niezwykła rola wydaje się zrozumiała. To ono pozwalało na przedstawianie poszczególnych losów w sposób konkretny, bez troski o skomplikowane konstrukcje fabularne – i niejako ze swej natury bliskie jest sprawozdaniu, relacji o fakcie, wspomnieniu rozumianemu jako swoisty gatunek, a także reportażowi. Czasem zresztą granice między opowiadaniem a relacją faktograficzną i reportażem zacierają się. Dzieje się tak nie dlatego, że formy dokumentarne podporządkowane zostają klasycznym odmianom wypowiedzi literackiej, dzieje się – chciałbym to uwydatnić ze szczególną siłą – odwrotnie, to opowiadanie zostaje upodobnione do form niefikcyjnych. Przykładem zanikania granic między reportażem a opowiadaniem, zanikania w niczym nie naruszającego dokumentarnego przekazu, są – gdy rzecz ujmujemy z jednej strony, reportaż Hanny Krall, gdy zaś ujmujemy się z drugiej – opowiadania Idy Fink.

Dominacja opowiadania, a więc formy stosunkowo luźnej, jego oddziaływanie także na większe konstrukcje literackie jest zjawiskiem skłaniającym do refleksji. Dlaczego właśnie tak się działo, że to opowiadanie okazywało się w tak wielu przypadkach formą właściwą? Wszystko wskazuje, iż z tej racji, że stosunkowo łatwo przekazywało konkretne treści, ale też dopuszczało do głosu podmiot opowiadający o doświadczeniach, których nigdy przedtem na świecie jeszcze nie było. Pozwalało usłyszeć drżący głos tego, kto miał je za sobą. Pierwsza osoba, będąca w tym gatunku zjawiskiem samo przez się zrozumiałym, niewymagającym motywacji, niejako naturalnym, stanowiła walor szczególny. Tak jak w formie dokumentarnej pozwalała słyszeć głos tego, który mówi o swoich strasznych przypadkach, pozwalała konsekwentnie zachować jego perspektywę we wszystkim, co się składało na narrację. Dominacja form dokumentarnych lub do dokumentarnych się upodabniających stanowi fakt o wadze pierwszorzędnej, świadczący też o kryzysie powieści, o załamaniu tradycyjnych wzorców wielkiej epiki.

III

Dominacja form, zbliżających się zwłaszcza w piśmiennictwie powstającym w pierwszych dziesięcioleciach po tym, co się stało, do wypowiedzi dokumentarnych, nasuwa różnorodną problematykę – i w żaden sposób nie kwestionuje ani literatury, ani literackości. Nie było chyba zresztą takich wypadków, choćby najstraszniejszych i najbardziej w swych przebiegach nieoczekiwanych, które podawałyby w wątpliwość istnienie słowa pisanego, niezależnie od tego, czy będzie to najprostsza „kartka znaleziona pod murem straceń” (by się posłużyć tytułem znanego opowiadania Rudnickiego), czy rozległa i skomplikowana konstrukcja literacka. Dzieje się odwrotnie, nawet gdy wszystkie dotychczasowe słowa pod naporem potwornych wydarzeń odczuwane bywają jako martwe lub przynajmniej nieodpowiednie⁶. Wiemy, że odczucie takie pojawiało się wielokrotnie i przy różnych okazjach było formułowane, raz w mniej, raz w bardziej dobitnej postaci, ale przecież choć zrozumiałe i godne szacunku, nie może stać się obowiązującą regułą. Gdyby miała zapanować bezsłowna żałoba, skazywałyaby zamordowanych na śmierć wtórą. Istnieje tu bowiem paradoks, o którym nie można zapominać. Dobrze sformułował go Alvin Rosenfeld w swej pionierskiej książce: „Holokaust domaga się słów, nawet jeśli zmusza do milczenia”⁷.

A zatem jakich słów się domaga? Najprościej byłoby odpowiedzieć: właściwych lub stosownych, byłby to wszakże unik tylko, gdyby zostawić sprawę na tym poziomie ogólności. Nie możemy tego robić, mimo że właśnie termin „stosowność” jest w tego rodzaju kontekstach najczęściej przywoływany (o stosowności zob. część pierwszą studium Katarzyny Chmielewskiej). „Stosowność” ma różnorakie zalety; po części wynikają one z jego stosunkowo niewielkiej precyzyjności. Ma on dwie sfery odniesienia: jedną zrozumiałą i ważną przede wszystkim dla specjalistów, bo są oni świadomi faktu, że to swojsko brzmiące słowo stanowi odpowiednik jednej z podstawowych kategorii w poetykach klasycznych, a mianowicie *decorum*. Jednakże także w tego rodzaju użyciach nie ginie znaczenie potoczne, dostęp-

⁶ Zob. klasyczny esej J. Jedlickiego, *Dzieje doświadczone i dzieje zaświadczone*, w: *Złe urodzenie czyli o doświadczeniu historycznym, Scripta i postscripta*, Londyn–Warszawa 1993 (esej z roku 1976).

⁷ A. H. Rosenfeld, *Podwójna śmierć, Rozważania o literaturze Holocaustu*, przeł. B. Krawcowicz, Warszawa 2003, s. 28.

ne dla każdego: stosowne jest to, co odpowiednie, znajduje się na swoim miejscu, co nie przeciwstawia się przyjętym celom i nie wchodzi w konflikt z kontekstem i odczuciami obowiązującymi lub przynajmniej szeroko rozpowszechnionymi.

Semantyczna eksplikacja słowa „stosowność” i jego pochodnych oczywiście nie wystarcza, nie można pominąć pytania podstawowego, a mianowicie: co się na tę kategorię składa, czym ona się charakteryzuje, na czym polega? Niekiedy pytania zadaje się z łatwością, nasuwają się same, trudniej znaleźć na nie odpowiedź, zwłaszcza gdy się pragnie, by była możliwie przejrzysta, wyczerpująca, precyzyjna. I tutaj nasuwają się trudności nie do przeczyżenia. Każdy czytelnik, niekoniecznie specjalista czy znawca literatury poświęconej Zagładzie, może bez specjalnego wysiłku orzec, co w jego rozumieniu i odczuciu jest stosowne lub stosowności pozbawione, więcej, jego osobiste czy prywatne mniemania i reakcje mogą być zgodne z szerszą czy nawet powszechną opinią, jednakże kwestii to nie załatwia, szybko bowiem się okaże, iż jako stosowne odbierane będą wypowiedzi krańcowo różne – i nie chodzi jedynie o oceny i ujęcia ekstrawaganckie czy wysoce subiektywne, w tej dziedzinie wypracowuje się zwykle pewien konsensus. Można bowiem orzec, że obecnie nie jesteśmy jeszcze w stanie stwierdzić, jakie reguły obowiązują w określaniu tego, co stosowne, być może uda się to w przyszłości, kiedy dystans wobec wydarzeń i odnoszącego się do nich pisarstwa będzie większy.

Spróbujmy sformułować rzecz ostro i paradoksalnie: stosowne może być wszystko – nic nie może być stosowne. Krańcowość owa, gdyby odtwarzała rzeczywisty stan rzeczy, świadczyłaby o tym, że nie ma w tej dziedzinie sztywnych reguł, ale też że sfera możliwości jest rozległa i wysoce zróżnicowana. Oczywiście, pewne ukształtowania języka z góry można określić jako niestosowne, znajdują tu się rzeczy rozmaite, a więc przede wszystkim dyskurs antysemicki (także, co oczywiste, w swej wersji negacjonistycznej), ale też to wszystko, co wielkie wydarzenie, jedyne w historii, sprowadza w pełni do tego, co znane, już widziane, zbanalizowane. Czyli umieszcza je w sferze literackich schematów, czyni domeną tego, co poddane władaniu stereotypów. Będę miał okazję do tej sprawy wrócić, gdyż jest to jedno z głównych zagrożeń dla literatury Holocaustu, teraz chciałbym zwrócić uwagę, że budzić może zastrzeżenia i opory to, co wydawać by się mogło szczególnie odpowiednie, niejako z góry predestynowane do tego, by być współczynnikiem stylu tej literatury. Wzniosłość? Wydawałoby się, że w tekstach poświęconych tak wielkiemu nieszczęściu i tak wielkiej zbrodni ona powinna być podstawową kategorią estetyczną.

Jest wszakże inaczej⁸. Jakże często bowiem dążenie do wzniosłości pozbawia dzieło literackie mówiące o Zagładzie lub oddające hołd jej ofiarom wszelkiego konkretności, a w poezji zwłaszcza sprowadza się do powtarzania szlachetnych banałów, nic do sprawy nie wnoszących. Gdy zaś rozpatruje się rzecz od innej strony, nie ulega wątpliwości, że takie ukształtowania, jak groteska czy ironia (zob. szkic Magdaleny Kowalskiej w tym tomie) nie tylko nie powodują dysonansów i zgrzytów, ale ujawniają swą wielką przydatność, stanowią pełnoprawny i – chciałoby się powiedzieć – skuteczny środek wypowiedzi. I tu ujawnia się podstawowe dla literatury Holocaustu zjawisko: nie ma z góry danego języka, który byłby jej przypisany i zajmował w tej dziedzinie uprzywilejowane miejsce, nienarażone na niepowodzenia i zakwestionowania. Nie ma języka, nie ma stylu, nie ma wysłowienia, które z góry można byłoby uznać za właściwe i stosowne w dziełach poświęconych Zagładzie – zarówno w literaturze, jak w innych dziedzinach sztuki. Nie obowiązują tu *a priori* określone założenia i reguły. Nie obowiązują, choć łatwo w tej dziedzinie przeprowadzić rozróżnienia i wskazać, co w konkretnych przypadkach mówieniu o Holokauście służy, a co nie służy. Ale jakie obowiązują tu reguły, w istocie wciąż nie wiadomo. Pozostaje wszakże w mocy zagadnienie postawione przez Haydena White'a:

Pytanie, które rodzi się w związku z fabularyzacjami historycznymi (...) w kontekście badań nad nazizmem i „Ostatecznym Rozwiązaniem” jest następujące: czy istnieją jakieś ograniczenia w wyborze rodzajów opowieści, zdolnych do opisania owych zjawisk? Czy owe zdarzenia mogą zostać trafnie sfabularyzowane w różny sposób, przy wykorzystaniu symboli, różnych rodzajów fabuł, gatunków literackich, które oferuje nasza kultura, by „nadać sens” takim ekstremalnym wydarzeniom z przeszłości⁹?

Nie ma na te pytania odpowiedzi prostej i jednoznacznej. Ujawniają się w tej materii zjawiska, które mogą wydawać się paradoksalne – nie tylko zresztą w kręgu form ściśle narracyjnych, także w obrębie poezji. Niezwykłą żywotność mogą ujawniać gatunki osadzone w tradycji, także takie, po których trudno byłoby się tego spodziewać. A więc nie tylko poemat-la-

⁸ O wzniosłości w tej literaturze zob. studium G. Marca *Holocaust, wzniosłość, ironia, Przedstawienie nieprzedstawialnego w „Umschlagplatzu” Jarosława Marka Rymkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 1. Problematyki tej w ujęciu ogólnym dotyczy książka J. Płuciennika *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000.

⁹ H. White, *Fabularyzacja historyczna a problem prawdy*, przeł. E. Domańska, w tomie: *Poetyka pisarstwa historycznego*, Kraków 2000, s. 212. Podkreślenia White'a.

ment, jak pisana w jidysz *Pieśń o zamordowanym narodzie żydowskim* Icchaka Kacenelsona, dostępna po polsku w przekładzie Jerzego Ficowskiego, ale także style i formy, jakie nigdy z treściami martyrologicznymi się nie łączyły. Rozprawy, które weszły w obręb tej książki, dobrze prezentują to zjawisko. Szeroko rozumiany styl poezji Skamandra, już pod koniec lat trzydziestych mocno skonwencjonalizowany i powoli przechodzący w sferę literackiej archaiki, nagle okazał swą całkowicie niespodziewaną przydatność. To nie burzący zastane kanony styl Awangardy, to nawet – jeśli nie liczyć jednostkowych wyjątków – nie dramatyczny styl katastrofistów ukształtowany pod koniec międzywojennego Dwudziestolecia okazał się podstawowym stylem poezji polskiej, podejmującej przekazywanie holokaustowych doświadczeń; ta rola przypadła poetyce skamandryckiej. Prostej, bezpretensjonalnej, nieunikającej przedstawiania realiów i konkretów, w jakimś sensie już zużytej. Mógłby ktoś powiedzieć, iż tak się dzieje dlatego, że polska poezja – choć jej osiągnięcia w tej dziedzinie są ogromne – nie miała swojego Paula Celana, który potrafił stworzyć własny styl, będąc poetą niemal jednego tematu. To prawda, nie ma, fakt jednak nie przestaje być faktem, że właśnie kontynuacja tradycji Skamandra okazała się zjawiskiem ważnym i o dużym zasięgu. A świadczą o tym powstające w warszawskim getcie wiersze Władysława Szlengla, będące nie tylko wstrząsającym dokumentem, ale także doniosłym przekazem poetyckim. Świadczą również pisane tuż po wojnie wiersze Stanisława Wygodzkiego, zebrane w tomie *Pamiętnik miłości* (zob. szkic Bartosza Kaliskiego)¹⁰.

Osobną sprawą jest stosunek twórczości dotyczącej Zagłady do polskiego romantyzmu. Czekają na opracowanie, w przedkładanym tutaj tomie spotykamy się jedynie z ujęciami częściowymi. Wiadomo, że romantyzm oddziaływał na sam sposób przedstawiania sytuacji społeczności żydowskiej w czasie Zagłady, w tym także poszczególnych jednostek (zob. szkice: Jarosława Ławskiego o pamiętniku Perechodnika oraz Tomasza Żukowskiego o balladzie) i podsuwał konkretne wzory poetyckiego mówienia. Niewątpliwie głęboko w polskim romantyzmie jest osadzona poezja Mieczysława Jastruna z lat okupacji, a w tym okresie obracała się ona nieustannie w kręgu Zagłady, z dwu zaś najsławniejszych wierszy polskich na ten temat – myślę o *Campo di Fiori* Miłosa oraz *Balladach i romansach* Broniewskiego – jeden nawiązuje do romantyzmu bezpośrednio.

¹⁰ Trzeba stwierdzić, że nieliczne wiersze Tuwima odnoszące się do Zagłady większego znaczenia nie mają. Z liryków poetów należących do tej grupy bodaj najbardziej utrwaliła się w pamięci *Elegia miasteczek żydowskich* Słonimskiego.

I tutaj właśnie jest miejsce na zasygnalizowanie zjawiska niezwykle. Wydawać by się mogło, że ballada jest już gatunkiem w pełni historycznym, który przeżył swój złoty okres we wczesnej fazie romantyzmu. To prawda, nie można zapominać o arcydziełach Leśmiana, one jednak nie miały w tym wypadku większego znaczenia. Niezwykły utwór Broniewskiego nie jest przypadkiem odosobnionym, choć trudno byłoby znaleźć wiersze jemu równe¹¹. Ballada stała się jednym z aktywniejszych gatunków poetyckich w obrębie poezji Zagłady (zob. wspomniany szkic Żukowskiego). Stała wbrew oczekiwaniom. I takich przypadków w miarę jej rozwoju i ewolucji mamy wiele. Jest to fakt godny zastanowienia.

IV

Nie tylko Zagłada była wydarzeniem jedynym w swoim rodzaju, także zjawiskiem niepowtarzalnym i indywidualnym jest, a w każdym razie być powinna, mówiąca o niej literatura (tak zresztą jak pozostałe dziedziny sztuki). Narażona jest ona jednak na różnego rodzaju niebezpieczeństwa i zagrożenia. Towarzyszą jej one od samego początku, być może zrodziły się równocześnie z nią samą. Na kilka z nich, jak sądzę najważniejszych, zwrócę uwagę.

Jedno z nich Lawrence L. Langer nazwał neutralizowaniem Holokaustu:

Kiedy mówię o neutralizowaniu Holokaustu, mam na myśli używanie – a zapewne także nadużywanie – 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 postholokaustowym świecie¹².

Jak się zdaje, chodzi tu o coś więcej niż wprowadzenie wizji Zagłady i refleksji o niej w pewien system światopoglądowy, ważny dla pisarza, filozofa, publicysty, choć wobec niej heterogeniczny. To bowiem, nawet gdy

¹¹ Choć równie niezwykle jest wspaniały wiersz Szymborskiej *Jeszcze*. Zob. mój szkic *Wisławy Szymborskiej ballada o Zagładzie*, w: *Lustra historii, Rozprawy i eseje ofiarowane Profesor Marii Żmigrodzkiej z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej*, red. M. Kalinowskiej i E. Kiślak, Warszawa 1998.

¹² L. L. Langer, *Neutralizowanie Holokaustu*, przeł. J. Mikos, cytowany numer „Literatury na Świecie”, s. 141.

chce się ten proces programowo zminimalizować, wydaje się nieuniknione. Problemem jest stopień jego zaawansowania, czyli osławiania dokonanej na Żydach zbrodni, i – na pierwszym miejscu – jego zakres. Owa neutralizacja prowadzić może do zatarcia swoistości zjawiska, do traktowania go w ten sposób, jakby było jednym z szeregowych wydarzeń historii, niczym specjalnym się niewyróżniającym.

Neutralizacja wszakże ma wszelkie dane po temu, by stać się stopniem wstępnym prowadzącym do zagrożenia dużo bardziej poważnego, a mianowicie do uniwersalizacji. Marek Zaleski utrzymuje, że właśnie możliwość uniwersalizacji jest „sprawą kluczową i sprawą najistotniejszej wagi”¹³. Jest nie tylko wtedy, gdy ogranicza się ją do procederów, powszechnie praktykowanych przez lata w Polsce Ludowej i w innych krajach obozu sowieckiego, a mianowicie do programowo przeprowadzanej dejudaizacji, przemilczania faktu, że chodziło o wyniszczenie Żydów.

Rzecz jednak nie sprowadza się do manipulacji politycznej, mającej w komunistycznym świecie wyraźnie określone cele polityczne. Sprawa dotyczy także tego, co nie ma, a w każdym razie mieć nie musi, charakteru doraźnego i utylitarного. Powstaje bowiem niepokojąca możliwość, że Holocaust zacznie podlegać odkonkretnieniu, stanie się jednym z wielu strasznych wydarzeń w dziejach ludzkości, zniknie ze świadomości to, co decydowało o jego swoistościach, przekształci się w przypowieść, mówiącą na przykład o panowaniu zła czy o ułomnościach ludzkiej natury. W jakiejś postaci tego rodzaju uniwersalizacja jest nieuchronna – w miarę jak wydarzenia oddalają się w czasie, a z większą wyrazistością postrzegane są kontury niż realia, osobliwości i konkrety wypełniające przestrzeń przez nie zarysowaną. Takiej uniwersalizacji z pewnością się nie uniknie, nie równa się to wszakże pełnemu jej uleganiu. Uniwersalizacja polegałaby na zrównaniu, a ono byłoby fałszowaniem. Przypowieść nie jest narracją o historii i jej realiach, jest przede wszystkim przekazem tak lub inaczej uformowanych pouczeń moralnych, często nie pozostających w żadnym stosunku do tego, co stanowi treść owej opisywanej przez White’a fabularyzacji historycznej.

Innym zagrożeniem dla literatury (i sztuki w ogólności) przekazujące doświadczenia Zagłady jest wejście w obręb kiczu¹⁴. Nie równa się to prze-

¹³ M. Zaleski, *Ludzie ludziom*...? „Ludzie Żydom”...? *Świadectwo literatury?*, w: *Literatura polska wobec Zagłady*, red. A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leoć, Warszawa 2000, s. 90.

¹⁴ Sprawę tę w różnych kontekstach sygnalizowano wielokrotnie. W sposób dobitny czyni to przy rozmaitych okazjach Imre Kertész. Zob. np. jego uwagi rozproszone w esejach zebranych w tomie *Język na wygnaniu*, przeł. E. Sobolewska, Warszawa 2004.

niknięciu w sferę kultury masowej, są to zjawiska jedynie częściowo zachodzące na siebie. Utwory o wyniszczeniu Żydów, należące niewątpliwie do kultury masowej, nie muszą być kiczami (dotyczy to zwłaszcza filmu), ale też te, które są kiczami, nie muszą należeć do kultury masowej; przeciwnie, w tej materii kicze rodzą się także w obrębie kultury, którą zwykło się nazywać wysoką. Kiczem bowiem są nie tylko utwory, wykorzystujące schematy i konwencje sztuki popularnej, kiczami są niekiedy utwory, manifestacyjnie od nich się dystansujące, takie, które reprezentują to, co można byłoby określić jako współczesny manieryzm, utwory, których bogate i wymyślne artystyczne wyposażenie jest niefunkcjonalne i nie służy przekazaniu wizji świata, który był tak straszny. Granice między kiczem do szczytu strywalizowanym a kiczem wymyślnym, podobnie zresztą jak między kiczem w ogólności, a tym, co nim nie jest, nie są rygorystycznie wyznaczone, bywają płynne, a niekiedy nawet mogą się zacierać. Głośny i na swój sposób doniosły film Spielberga *Lista Schindlera* ocenia Kertész jako kicz bezdyskusyjny.

Trzeba to podkreślić, w literaturze poświęconej Zagładzie kicz, czyli sprowadzanie wszystkiego do wypolerowanego banału bądź sentymentalnego obrazka, do sensacyjnej fabuły bądź konwencjonalnego oburzenia, nie jest zagrożeniem nowym. Przeciwnie, kicz w tej dziedzinie ujawnił się wcześniej, niejako już na samym początku i już wtedy stanowił zagrożenie. Przykładem – opublikowane wkrótce po wojnie amerykańskie powieści trzeciorzędnych autorów. Różnego rodzaju kicze znalazłoby się także w literaturze polskiej (jako przykład wymienię opowiadanie Wojciecha Żukrowskiego *Pod śniegiem* z tomu *Z kraju milczenia* [1946]). A że zwłaszcza w pierwszej fazie rozwoju literatury poświęconej Zagładzie jest żywiołu kiczowego stosunkowo niewiele, to wynika z faktu, iż odnosiła się ona w wielu wypadkach do bezpośrednich doświadczeń i znajdowała pod silnym ciśnieniem faktów. Tam, gdzie pojawiają się relacje z własnych doświadczeń lub własnych obserwacji, teren dostępny dla kiczu wyraźnie się kurczy¹⁵. W miarę jak z upływem czasu relacjonowanie tego, czego się zaznało, traci swoją dotychczasową dynamikę, domena kiczu może się poszerzać.

¹⁵ Nawet gdy chodzi o utwory z literackiego punktu widzenia słabe czy niezbyt interesujące. Tom realistycznych opowiadań Krystyny Żywulskiej o dniu codziennym w warszawskim getcie *Pusta woda* (Warszawa 1960) niewątpliwie jest pozbawiony większych walorów literackich, mówi jednak o doświadczeniach, sytuacjach, realiach – i z kiczem nie ma nic wspólnego.

V

Osobną sprawą są ewolucje literatury zajmującej się Holokaustem i przedstawiającej go sztuki. We wszystkich dziedzinach widoczne jest jedno: radykalne poszerzenie możliwości. To, co jeszcze niezbyt dawno było nie do pomyślenia, stało się artystyczną realnością. Poszerzenie możliwości dotyczy w istocie wszystkiego: stylów mówienia o Zagładzie, a także samych systemów semiotycznych, którymi można się w sposób uzasadniony posługiwać. Kiedyś trudno byłoby sobie wyobrazić, że tak drugorzędny gatunek, w zasadzie związany wyłącznie z masową rozrywką w niskim stylu, jak komiks, może awansować do roli przekazu poważnej opowieści o losach ludzi poddanych eksterminacji, a tak właśnie się stało (zob. szkic Tomasza Łysaka). Kiedyś trudno byłoby sobie wyobrazić, że powstanie opowieść filmowa o holokaustowych losach utrzymana w gatunkowych konwencjach komedii. A także i to się stało (zob. o tym szkic Katarzyny Makaruk). Ani komiks, ani komedia nie stały się powodem skandalu, przeciwnie, potraktowane zostały jako prawomocne poszerzenie repertuaru środków, za pomocą których można mówić o Zagładzie w sposób wymierzający sprawiedliwość straszemu zjawisku.

W jeszcze ostrzejszej postaci proces ten ujawnił się w różnych dziedzinach sztuk plastycznych, zarówno w monumentalnej architekturze kmemoratywnej i w muzealnictwie (zob. szkic Zofii Wóycickiej), jak w rozmaitego rodzaju artefaktach awangardowej działalności. To prawda, zwłaszcza w tej dziedzinie proces ten wywołuje dyskusje, niekiedy nawet prowokuje do protestów. Pozostaje jednak faktem, że literatura i sztuka związana z Awangardą, pragnąca przekazywać wizje Holokaustu, zarysowująca jej wizje, utrwalająca pamięć, nie zastygła, znajduje się w stanie ciągłej ewolucji czy – jeśli kto woli – w toku nieustannych przemian. Kiedy się poddaje analizie dotychczasową literaturę poświęconą tej sprawie, nie można traktować kształtów przez nią wypracowanych jako raz na zawsze danych czy ostatecznych, choć nie można zapominać, że największe jej dzieła, często zrodzone z bezpośredniej reakcji, są zjawiskami niepowtarzalnymi. W jakimś sensie opisywanie dotychczasowej literatury Holokaustu jest też pytaniem o jej przyszłość.

* * *

I na koniec konieczna informacja: książka niniejsza grupuje prace uczestników mojego seminarium, poświęconego analizie literatury pol-

skiej, mówiącej o Zagładzie. Cykl ten prowadziłem przez pięć lat w Szkole Nauk Społecznych, działającej przy Instytucie Filozofii i Socjologii PAN, uczestniczyli w nim nie tylko doktoranci związani z tą Szkołą, ale także osoby z innych ośrodków akademickich, warszawskich i nie tylko warszawskich, bo z Torunia, Białegostoku, Olsztyna, Gdańska i Poznania. Tom jest wynikiem pracy zespołowej, większość zawartych w nim studiów w mniej lub bardziej znacznej mierze stanowi wynik wspólnych przemyśleń i dyskusji toczonych na seminariach.

Czerwiec 2005

Katarzyna Chmielewska

LITERACKOŚĆ JAKO PRZESZKODA, LITERACKOŚĆ JAKO MOŻLIWOŚĆ WYPOWIEDZENIA

Spór o stosowność środków literackich w opowiadaniu o Zagładzie trwa od początku Zagłady. Wątpliwości co do wyboru języka i sposobu opowiadania towarzyszyły piszącym już w czasie Holokaustu i najczęściej wyrażały się w postaci radykalnego zwątpienia w możliwość opisu tego zjawiska oraz w uporczywych wysiłkach znalezienia nowych środków wyrazu. Wątpliwości te dotyczyły przede wszystkim literatury¹, choć paradoksalnie wypowiadano je często właśnie w tekstach literackich. Filozofia i historiografia wzmocniły jeszcze postawę nieufności, dały jej teoretyczny grunt. Kategoryczne odrzucenie poezji po Auschwitz², traktowanie literatury jako bluźnierstwa³, jako karygodnego przetworzenia Holokaustu, które z konieczności kończy się porażką, powtarza się w różnych wariantach i stało się *leitmotivem* rozważań o Zagładzie. Odrzucenie to spotyka się jednak z tendencją przeciwną, która przejawia się w ciągłym poszukiwaniu właściwych środków, w modyfikacjach poetyk i strategii literackich, ale przede wszystkim w coraz obfitszej twórczości literackiej. Zakaz tworzenia poezji po Oświęcimiu nie zamknął ust poetom.

¹ Zob. A. Rudnicki, *Piękna sztuka pisania*, w: *idem, Żywe i martwe morze*, Warszawa 1955.

² T. W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986 oraz *idem, Engagement*, w: *Noten zur Literatur III*, Frankfurt am Main 1965.

³ E. Wiesel, *For Some Measure of Humility*, „Sh'ma” 5/100 (Oktober 31, 1975), s. 314. Cyt. za: A. H. Rosenfeld, *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*, przeł. B. Krawcowicz, Warszawa 2003, s. 28. To oczywiście tylko przykład odmawiania literaturze prawa do opisu Zagłady. Nazwiska można by mnożyć: M. Wyscho-grod, Primo Levi i in.

Spór o literackość opowieści o Holokauście ma już długą historię i wielu bohaterów. Rzetelne i szczegółowe odtworzenie historii dyskusji przekracza możliwości pojedynczego artykułu, jest raczej materiałem na książkę. Nie jest też w tym wypadku potrzebne. Na użytek niniejszego szkicu wystarczy przedstawienie stanowiska, które najmocniej i najbardziej zasadniczo kwestionuje literaturę, a więc poglądów Berela Langa⁴.

Lang krytykuje metaforyczność, subiektywność a także fikcjonalność dyskursu literackiego, podkreśla, że „najbardziej wartościowe pisarstwo o nazistowskim ludobójstwie pojawia się w formie dyskursu historycznego”⁵. Nie przypisuje literaturze żadnej szczególnej wartości, jej walory polegają co najwyżej na wierności prawdzie historycznej, ale i w tym wypadku literatura nie jest tak cenna, jak historia. Różnica między nimi ma charakter moralny, Holokaust domaga się bowiem właściwej reprezentacji i nie można jego prawdy przedstawiać na różne sposoby; jeśli jeden ze sposobów jego przedstawienia jest właściwy, to inny okazuje się nie stosowny i – ponieważ w grę wchodzi tak szczególne zjawisko – niemoralny. Tylko dyskurs historyczny przekazuje prawdę o Holokauście, ponieważ jest bezpośredni. Literatura, w przeciwieństwie do historii, nie jest bezpośrednią relacją z faktów, między narracją i wydarzeniami rozpościera się przestrzeń figuralności, która uniemożliwia właściwą reprezentację. Tę przestrzeń tworzy przede wszystkim nieusuwalna metaforyczność. Metafora jest dla Langa grzechem odchodzenia od konkretności i dosłowności Holokaustu, który nie był przecież zjawiskiem metaforycznym, ale faktem. Poruszanie się w obszarze literatury stawia piszącego i czytelnika w fałszywej sytuacji wyboru środków przedstawienia, podczas gdy w istocie nie ma żadnego wyboru: fakty same narzucają właściwy sposób ich reprezentacji.

Drugi zarzut Langa wobec literatury odnosi się do jej subiektywizowania, które przejawia się dwojako: po pierwsze literatura daje wyraz czyjejś jednostkowej wizji wydarzeń, podczas gdy chodzi o fakty, po drugie fałszuje obraz zjawiska przez indywidualizację bohaterów, Holokaust był natomiast doświadczeniem zbiorowym, nie zaś indywidualnym. Trzeci zarzut dotyczy fikcjonalizacji, która z jednej strony ukonkretnia Zagładę przez pokazanie poszczególnych losów, z drugiej uogólnia ją i odnosi do powszechnych kategorii moralnych, co nie pozwala zrozumieć wyjątkowości tego zjawiska. Literatura jest zatem dla Langa filtrem zniekształcającym

⁴ B. Lang, *Przedstawienie zła: etyczna treść a literacka forma*, przeł. A. Ziębińska-Witek, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2.

⁵ *Ibidem*, s. 21.

prawdziwy obraz wydarzeń. Jedyną właściwą moralnie postawą byłoby porzucenie wszelkich prób literackich, literackie milczenie. Potępienie literatury i akceptacja dyskursu historycznego natrafiają jednak na istotną przeszkodę w postaci gatunków pogranicznych, a mianowicie dokumentów osobistych. Manewr Langa jest w tej sytuacji oczywisty: kwestionuje literackość dzienników i przesuwając je w kierunku historii, traktując je jako historyczne. Ich wartość ma być odwrotnie proporcjonalna do ich literackości. Literackość dzienników jest rzekomo akcydentalna, nie stanowi o ich istocie, dzienniki nie są pisane z perspektywy, która umożliwiałaby ironię czy też metaforę, są bieżącą rejestracją faktów, wprowadzie subiektywną i ograniczoną, ale jako źródła historyczne, nie zaś rozwinięty dyskurs historyczny, mają do tego prawo.

Berel Lang niejednokrotnie spotkał się z krytyką. Jednym z jego najsłynniejszych polemistów jest Hayden White,⁶ który atakuje przede wszystkim jego koncepcję historiografii. White podkreśla, że wyobrażenie o obiektywnej historiografii, która neutralnie, bezpośrednio i całościowo przedstawia wydarzenia, jest fałszywe, historiografia zawsze jest interpretacją: „każde przedstawianie zjawiska historycznego cechuje nieusuwalna względność”⁷. Za Langowską opozycją między literaturą a dyskursem historycznym kryje się zatem fałszywe przeświadczenie o możliwości stworzenia neutralnego dyskursu historycznego, opowieści, która byłaby przejrzystym pojemnikiem na fakty i która „naturalnie” odpowiadałaby przedstawianym wydarzeniom. Narracja historyczna, przekonuje White, należy jednak do porządku dyskursu, nie do porządku faktów. W każdej opowieści o wydarzeniach widoczny jest zabieg fabularyzacji, polegający na kompozycyjnym uporządkowaniu zdarzeń, wpisaniu ich w schemat fabularny oraz nadaniu im fabularnego sensu. Każda opowieść o faktach fabularyzuje, dyskurs historyczny nie ma bezpośredniego dostępu do wydarzeń, nie przylega do nich ściśle i nie jest przezroczysty. Historiografia jest figuralna, tak więc zastrzeżenia, które Lang wysuwa pod adresem literatury, można z równym

⁶ H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, przeł. E. Domańska, M. Wilczyński, A. Marciniak, M. Loba, Kraków 2000; *idem*, *Kosmos, chaos i następstwo w przedstawieniu historiologicznym*, przeł. P. Ambroży, w: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*, red. E. Domańska, Poznań 2002. White polemizuje także z Primo Levim w szkicu *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, przeł. E. Domańska, „Literatura na Świecie” 2004, z. 1–2.

⁷ H. White, *Fabularyzacja historyczna a problem prawdy*, przeł. E. Domańska, w: *idem*, *Poetyka pisarstwa historycznego*, s. 211.

powodzeniem skierować wobec historii jako nauki. Od literackości, metafory i nadawania sensu wydarzeniom nie ma ucieczki.

Trzeba się zgodzić z Whitem, że literackość przenika do dyskursu historycznego, ale można również wskazać na tendencję przeciwną, a mianowicie na silny wpływ dyskursu historycznego na literaturę. Jadwiga Sawicka opisuje zjawisko hybrydyzacji form literackich i dokumentalnych⁸. Teksty pośrednie odrzucają fikcję, domagają się jawnego, potwierdzonego poza tekstem narratora, jego ocen. Są przykładem szczególnego paktu autentyczności. Zarazem jednak widoczny jest w nich zamiar całościowy, a przede wszystkim posługiwanie się ironią oraz metaforą. Wpływ konwencji dokumentu, jego kategorii autentyczności i realizmu historycznego widać również w tekstach *stricte* literackich, takich jak opowiadania czy powieści⁹. Formy literackie ulegają zatem silnej presji dokumentu i w tym punkcie potwierdza się częściowo intuicja Langa, jakoby literatura znalazła się w orbicie historycznego dokumentu. Trzeba jednak podkreślić, że ani opozycja między literaturą i historiografią, którą sformułował Lang, nie jest tak ostra czy klarowna, jak mu się to wydawało, ani jej poszczególne człony nie odpowiadają temu, co rzeczywiście dzieje się w literaturze i historiografii.

White rozprawia się z wizją historii, którą przedstawił Lang, zadaniem niniejszego szkicu będzie natomiast polemika z wizją literatury tego ostatniego. Lang pryncypialnie odrzuca literackość, uważa literaturę za dyskurs niestosowny i fałszujący obraz Holokaustu, literackość jest zatem w jego ujęciu przeszkodą, którą należy pokonać. White ze swej strony podkreśla, że retoryczne środki mowy i fabularyzacja są wszechobecne, nie da się ich ominąć. To minimalistyczna i niedostateczna obrona literatury. Trzeba raczej powiedzieć, że literackość nie jest przeszkodą, ale warunkiem możliwości zaistnienia pewnego rodzaju opowieści o Holokauście, który może być równie stosowny, jak dyskurs historyczny. Jest szansą opowiedzenia o Szoa.

Nie chcę absolutyzować, nie twierdzę bynajmniej, że literatura jest jedynym stosownym sposobem opowiadania o Zagładzie, lecz że może być narzędziem stosownym, a ponadto nie przeciwstawia się wcale dyskursowi historycznemu. Żeby sensownie sformułować argumenty na rzecz literac-

⁸ J. Sawicka, *Uciec od literackości*, w: *Świadectwa i powroty niehumanistycznego czasu*, red. J. Święch, Lublin 1990. Zob. także M. Głowiński, *Dokument jako powieść*, w: *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982.

⁹ Opowiadania Borowskiego, Nałkowskiej, Fink, powieść Buczkowskiego stanowią wyraziste przykłady tej tendencji.

kości, trzeba najpierw przybliżyć samo to pojęcie. Za literackość uważam szczególny sposób kształtowania wypowiedzi¹⁰, zwłaszcza jej warstwy słownej, a więc szeroko pojętą metaforyczność, czy też figuralność, ale także subiektywność oraz fabularyzację. Literackość nie jest tożsama z wysokim stylem retorycznym ani nagromadzeniem ornamentyki, które rzeczywiście trudno pogodzić z opowieścią o Holokauście¹¹. Metaforyka jako składnik literackości nie ogranicza się tu do zbioru klasycznych tropów retorycznych, ale ujmowana jest szerzej, jako typ wypowiedzi, który „wymaga aktywności znaczeniotwórczej, a nie dokonuje się w sposób automatyczny i ustabilizowany, (...) sens pozostaje w pewnych granicach zmienny, pulsujący i nieostateczny”¹². Metaforę rozumiem przede wszystkim interakcyjnie, jako nakładanie się na siebie rzeczywistości, współoddziaływanie dziedzin, opowiadanie o czymś w kategoriach czegoś innego. Metaforyczność czy też figuralność wypowiedzi jest zasadniczym, choć nie jedynym wyróżnikiem literackości. Pojęcie literackości, które przyjmuję na użytek tego tekstu, a więc figuralność, subiektywność, fabularyzacja, nie różni się zasadniczo od tego, co Berel Lang uważał za znamiona literatury, poruszamy się zatem w tym samym polu teoretycznym, co ułatwia rzeczową polemikę.

Zanim przejdę do krytyki poglądów Langa, muszę dla porządku wspomnieć o innym rozumieniu metaforyczności, a zarazem o innej krytyce metafory, niż ta, której dokonuje Lang. Chodzi o rozważania Franka Ankersmita¹³. Zaraz na wstępie trzeba zaznaczyć, że odnoszą się one do dyskursu historycznego, nie zaś do literatury. Ankersmit zakłada, że podstawową metodą historiografii jest metafora, czyli sprowadzanie zjawiska nowego do znanych i zrozumiałych kategorii. Historyk Holokaustu nie może się jednak posłużyć metaforą, bo nie ma stosownych metafor, które miałyby moc wyjaśniającą w przypadku tak szczególnego zjawiska. Ankersmit rozumie przy tym metaforę inaczej niż w klasycznej poetyce, zbliża się do

¹⁰ W gruncie rzeczy jest to takie rozumienie literackości, jakie nadała temu terminowi szkoła formalna.

¹¹ Choć nie jest oczywiście niemożliwe. Przykładem może być silnie zretoryzowana powieść Marka Bieńczyka *Tworki*.

¹² A. Okopień-Sławińska, *Metafora bez granic*, w: *idem*, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Kraków 1998, s. 158.

¹³ F. Ankersmit, *Pamiętając Holocaust: żaloba i melancholia*, przeł. A. Ajschtet, A. Kubis, J. Regulska, w: *Pamięć, etyka i historia*, op. cit. Zob. także G. Marzec, *Holocaust, wzniosłość, ironia. Przedstawianie nieprzedstawialnego w „Umschlagplatzu” J. M. Rymkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 1.

ujęcia Romana Jakobsona i jego opozycji metonimii i metafory. Metonimia jest relacją przyległości, sąsiedztwa niepokrewnego, wyliczenia: „metonimia faworyzuje zwykłą bliskość, szanuje wszystkie nieprzewidywalne wypadki naszych wspomnień (...), łączy sieć skojarzeń zależnych od naszych osobistych skojarzeń z wieloma innymi czynnikami”. Metafora natomiast „rości sobie pretensję trafiania prosto w istotę rzeczy, (...) zawłaszcza rzeczywistość”¹⁴, toteż Ankersmit odrzuca metaforę na korzyść metonimii. Jest to konkluzja, z którą nie można się zgodzić, podobnie jak z jego sposobem rozumienia metafory. Metafora nie ma ambicji zawłaszczania rzeczywistości, ponieważ nie dąży do jednoznacznego wskazania ostatecznej warstwy, ostatecznego znaczenia, metafora nie kończy, ale otwiera ruch odniesień, jej powołaniem nie jest trafianie w sedno, bowiem użycie jednej metafory nie wyklucza użycia innych, metafora z natury jest zwielokrotniona. Jeśli metafora nie zawłaszcza i nie narzuca, nie kończy i nie wyjaśnia niczego do końca, wówczas jej opozycja względem metonimii traci swą moc, oba człony można potraktować jako pokrewne sobie zjawiska metaforyczne.

Szczególnym punktem rozważań Berela Langa w jego krytyce literatury jest dziennik intymny. Jak już wspomniałam, Lang nadaje mu status źródła historycznego, którego wartość jest odwrotnie proporcjonalna do ilości oraz intensywności użytych środków literackich. Dziennik nie dopuszcza, zdaniem Langa, ironii: efekt ironiczny powstaje tylko ze względu na rozsuniecie perspektywy nadawcy i odbiorcy w czasie, również metafora nie może odgrywać w dzienniku roli istotnej, bo piszący nie ma dystansu do przedstawianej rzeczywistości, a rzeczywistość Zagłady metaforyczna bynajmniej nie jest. Dziennik nie operuje też żadną postacią fabularyzacji ani tym bardziej fikcjonalizacji, ponieważ ma kompozycję otwartą, nie tworzy zamkniętych całości fabularnych i dotyczy twardych faktów, nie fantazji literackich. Trudno się zgodzić z którąkolwiek tezą szczegółową Langa, a także z jego tezą ogólną co do statusu dziennika.

Dziennik staje się zatem ważnym punktem sporu, gdyż stosunek Langa do tego gatunku w szczególny sposób ujawnia dyskusyjne założenia oraz empiryczną fałszywość jego poglądów, zwłaszcza w stosunku do literatury. Warto podkreślić, że jako gatunek pograniczny dziennik intymny należy zarówno do szeregu literackiego, jak i historycznego, ta podwójna przynależność nie ma jednak charakteru konfliktowego: literackość dzienników

¹⁴ F. Ankersmit, *op. cit.*, s. 166.

nie odbiera im ich wartości historycznej, dzienniki skupione na faktach nie przestają być literackie. Szczegółowe tezy Langa domagają się jednak szerszej analizy, a ich krytykę należy poprzeć empirycznymi dowodami. Swoje argumenty wspieram fragmentami tekstów zaczerpniętymi z dwóch dzienników gettowych. Autorką jednego z nich jest dojrzała pisarka, mieszkanka getta warszawskiego – Rachela Auerbach¹⁵, autorem drugiego młody chłopak z getta łódzkiego – Dawid Sierakowiak¹⁶.

Lang zaatakował metaforę jako element zniekształcający obraz Holokaustu. Zabieg metaforyzacji rzekomo kieruje uwagę czytelnika nie w stronę rzeczywistości, ale w stronę literackości. Metafora umniejsza zatem wartość przedstawienia, dodaje coś do samych faktów, choć zarazem jest pustym ozdobnikiem. Lang nie ma racji. Metafora nie jest elementem dekoracyjnym ani nie umniejsza przekazu, nie odbiera rzeczywistości jej konkretności. Wskazać można wyraźnie na jej rolę poznawczą, ekspresywną i egzystencjalną. Metafora ma wartość poznawczą, bowiem zestawienie dwóch rzeczywistości przybliża – częściowo i warunkowo – sens jakichś wydarzeń, stanów, sytuacji lub doświadczeń. Przenośnia przybliża zatem, nie zaś oddala rzeczywistość. Metafora umożliwia wypowiedź, bo pozwala na ekspresję tego, co trudno wyrazić dosłownie, choć mówiący odczuwa silny przymus opowieści. Wreszcie metafora ukazuje większe całości niż tylko izolowane zdarzenia, unaocznia cały splot wydarzeń z czyjejś perspektywy, w jakimś egzystencjalnym kontekście. W jednym metaforycznym sformułowaniu zawiera się niekiedy więcej rzeczywistości niż w długich historycznych rozprawach. Jeden błysk, jedna fraza mówi wiele o sytuacji życiowej i emocjonalnej ludzi z getta, o tym, czym było dla nich getto. Rachela Auerbach pisze: „Coraz ciasniejszy się robi pierścień, raczej pętla zaciskająca się naokoło naszej własnej szyi” (s. 5)¹⁷; „śmierć dobiera się do nas od zewnątrz i od wewnątrz” (s. 6); „chcieć pozostać żywym Żydem wśród tego wszystkiego to mniej więcej takie przedsięwzięcie, jak wyjść suchym między strugami deszczu” (s. 11). Metafory oddają jednocześnie sytuację egzystencjalną i sytuację historyczną, takiej historii nie można jednak wypowiedzieć w liczbach, wykresach, statystykach, ani też w suchej kronice fak-

¹⁵ Rękopis dziennika Racheli Auerbach zdeponowano w Żydowskim Instytucie Historycznym w Warszawie. Składa się on z dwóch części zatytułowanych: pamiętnik i dziennik. Maszynopis Ring I 641 oraz Ring I 654. Korzystałam z kopii tego dokumentu sporządzonej przez Martę Janczewską, której dziękuję za udostępnienie maszynopisu.

¹⁶ *Dziennik Dawida Sierakowiaka*, Warszawa 1960.

¹⁷ W nawiasach podaję strony rękopisu.

tów. Mówiąc słowami Jerzego Jedlickiego¹⁸, są to dzieje doświadczone, szczególnie splot obiektywizmu i subiektywności. Subiektywności, ponieważ są czymś doświadczeniem, przeżywaną przez kogoś rzeczywistością, i obiektywizmu, ponieważ ten typ doświadczenia stał się udziałem wielu i jest następstwem obiektywnej sytuacji, faktów właśnie. Funkcja poznawcza metafor płynie również stąd, że metafory się udosłowniły, są już niemetaforycznym albo podwójnie metaforycznym opisem świata. Nawet tradycyjne oksymorony nabrały dosłowności. „Żywy trup” znalazł nowe zastosowanie: „rzępoli samotnie żywy trup o policzkach koloru i specyficznej miękkości wosku” (s. 20). Metafora jest zapisem doświadczenia ludzkiego, tak jak ono faktycznie przebiegało, w jego całości i konkretności, jako taka nie może więc odwołać się do rzeczywistości, ale jest warunkiem jej przedstawienia.

Lang atakuje nie tylko metaforę, ale również ironię, używa jednak innych argumentów, ironia nie jest dla niego niestosowna, ironii w dziennikach jego zdaniem po prostu nie ma: „jest całkowicie wkładem czytelnika, [znaczenie ironiczne] jest dodane przez czytelnika w formie historycznej wiedzy”¹⁹. Efekt ironiczny powstaje rzekomo tylko ze względu na rozsuniecie perspektywy nadawcy i odbiorcy, wynika z różnicy horyzontów wiedzy i czasu. Odbiorca ma do czynienia z ironią losu, nie zaś z ironią nadawcy. W tekstach dzienników zdaniem Langa nie ma też śladu groteski. Empiryczna fałszywość tej tezy jest uderzająca. Ironia jest przecież jedną z częstych strategii pisania o Zagładzie, pojawia się nie tylko w tekstach literackich, ale właśnie w zapiskach osobistych sporządzanych na bieżąco. „Choroby płuc są ostatnim krzykiem mody w getcie”²⁰ pisze Dawid Sierakowiak na progu śmierci z wycieńczenia. „Aż wstyd, żeby takie państwo, jak nasze getto, nie miało własnego uniwersytetu. Trzeba tę myśl podsunąć Rumkowskiemu”²¹. Albo: „zrobiliśmy sobie zdjęcie na pamiątkę kariery w resorcie rymarskim w getcie. Ciekawe tylko, czy dożyjemy tego, aby na to zdjęcie patrzeć jak na pamiątkę”²². Rachela Auerbach na pierwszej stronie rękopisu notuje: „widziałam na własne oczy opodal bramy domu, gdzie mieści się kuchnia i zarazem rejon policji żydowskiej, u wejścia do cukierni trupa

¹⁸ J. Jedlicki, *Dzieje doświadczone i dzieje zaświadczone*, w: *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Z. Stefanowska, J. Sławiński, Warszawa 1978.

¹⁹ B. Lang, *op. cit.*, s. 28.

²⁰ *Dziennik*, *op. cit.*, s. 41.

²¹ *Ibidem*, s. 102.

²² *Ibidem*, s. 138.

dziecięcego przykrytego płachtą plakatu „Miesiąca Dziecka” z napisem: „Ratujmy dzieci! nasze dzieci muszą żyć!” (s. 1). Ironia i groteska to strategie narracyjne, których wręcz nie sposób nie zauważyć w dziennikach ofiar.

Stwierdzenie Langa wydaje się zagadkowe. Skąd bierze się tak karkołomna teza i jaka jest jej motywacja? Stawką w grze nie jest oczywiście tylko ironia. Chodzi o literackość i jej stosowność. Gdyby Lang przyznał, że ironia pojawia się w tekstach pisanych na bieżąco, musiałby tym samym dostrzec, że to, co traktuje jako źródło historyczne, jako suchą relację faktów, ma charakter silnie literacki. Lang nie może się zgodzić na literackość dzienników, bowiem przeciwstawił literackość historyczności. W grę wchodzi więc nie tylko status dziennika, ale przede wszystkim użyteczność środków literackich w ogóle. Jeśli ironia jest istotną figurą dokumentu osobistego, a więc już w dzienniku widać strategię dystansu wobec miażdżącej rzeczywistości, i jeśli ta potrzeba dystansu wobec faktów, kultury, języka jest żywym i powtarzającym się doświadczeniem tamtego czasu, wówczas postawa ironiczna wydaje się uprawniona nie tylko estetycznie czy też etycznie, lecz również historycznie. Niebezpośrednie ujęcie faktów, owa przestrzeń figuratywna, która rzekomo ma oddzielać narrację od rzeczywistości, przestaje być przekleństwem literatury, ponieważ po pierwsze występuje nie tylko w obszarze czystej literatury, po drugie jest tym dystansem, który w ogóle umożliwia wypowiedź. Ironia jest tu zresztą spokrewniona z metaforą, gdyż „jako gra, pole napięcia między różnymi sensami umożliwia wieloznaczność – jest narzucającą się strategią w chaotycznej, nieokreślonej i jeszcze do końca nie nazwanej rzeczywistości Zagłady. Pozwala ukazać całą ambiwalencję uczuć, niejasność ocen etycznych”²³.

Kwestia ironii łączy się z niezmiernie ważnym w wywodzie Langa zagadnieniem subiektywności oraz indywidualizacji. Lang jest świadom faktu, że dzienniki intymne mają charakter subiektywny i niosą silny ładunek emocjonalny oraz retoryczny, uważa jednak zarazem, że subiektywność ich można i należy skorygować w lekturze: „dzienniki czytane są przez osoby posiadające retrospektywną wiedzę o danych wydarzeniach. (...) Czytelnik zna skutki serii opisywanych wydarzeń”²⁴. Lektura dziennika przypomina standardową procedurę historyczną zwaną krytyką źródeł, w tym wypadku historyk lub czytelnik zmierza do rozbiorzenia i wzięcia w nawias subiektywności dziennika. Subiektywność przekazu, cecha cha-

²³ M. Kowalska, *Ironia jako strategia narracyjna w opisach świata Zagłady*, w niniejszym tomie.

²⁴ B. Lang, *op. cit.*, s. 27.

rakterystyczna literatury, jest bowiem dla Langa całkowicie nie do przyjęcia. To zasadnicza skaza tekstów figuralnych i fikcjonalnych. Literatura ukazuje wydarzenia z perspektywy personalnej: „cechy tematu literackiego są przefiltrowane przez głos autora i przekazywane z perspektywy spersonalizowanej wraz z akcentem na wykorzystane przy tym środki ekspresji”²⁵. Przedstawia zatem czyjąś wizję wydarzeń, podczas gdy chodzi o fakty. Literatura fałszuje obraz zjawiska przez indywidualizację bohaterów, traktuje ludzi jak jednostki, Holocaust był natomiast doświadczeniem zbiorowym, nie zaś indywidualnym. Środki wyrazu z konieczności kłócą się więc z tematem: „tam, gdzie bezosobowość i abstrakcja są zasadniczymi cechami tematu, jak w przypadku nazistowskiego ludobójstwa, indywidualizacja »zaprzecza« tematowi”²⁶.

Teza Langa, jakoby Holocaust był doświadczeniem zbiorowym, nie zaś indywidualnym, opiera się na ekwiwokacji. Podobnie zresztą jego użycie kategorii subiektywności płynnie oscyluje między dwoma znaczeniami. Holocaust dotknął milionów ludzi i w tym sensie oczywiście Lang ma rację, Zagłada była zjawiskiem masowym. Nie znaczy to jednak, że nie stała się doświadczeniem poszczególnych osób, że nie wpisała się w ich biografie, tak więc nie można jej odmówić wymiaru indywidualnego. Lang z rozmysłem miesza również subiektywność w znaczeniu ‘arbitralność’ oraz subiektywność jako odniesienie do ludzkiego doświadczenia, jako korelat tego, co jednostkowe i przeżyte, co się komuś przydarzyło. Nonsensem byłoby utrzymywanie, że Holocaust nie jest doświadczeniem zbiorowym, ale nonsensem jest też twierdzenie, że nie przytrafił się poszczególnym ludziom. Uwzględniwszy te zastrzeżenia, można stwierdzić wbrew Langowi, że Zagładę wolno opisywać z perspektywy jednostkowej i przez przykłady poszczególne. Za tezę Langa stoi jednak trafna intuicja, która znajduje potwierdzenie w samych dziennikach, a mianowicie, że Holocaust jest zjawiskiem depersonalizującym, redukującym indywidualne życie, odbierającym ludziom tożsamość, wtapiającym jednostki w masę bezimiennych ofiar. Jednak nawet w takim wypadku jest doświadczeniem czymś, nie można go opisać inaczej niż tylko jako dialektykę subiektywnego przeżycia i obiektywnych warunków, jako połączenie absolutnej konieczności i wyjątkowej przypadkowości, a więc splot elementów obiektywnych i subiektywnych i taki opis Holocaustu nie kłóci się z prawdą historyczną, ponieważ subiektywność narracji nie stoi w sprzeczności z obiektywnością przekazu.

²⁵ *Ibidem*, s. 45.

²⁶ *Ibidem*.

Opór względem metafory, ironii oraz subiektywności łączy się u Langa z odrzuceniem fikcjonalności i fabularyzacji tekstu. Lang traktuje fikcję i fabularność jako zjawiska pokrewne metaforze, dlatego też jego zarzuty wobec fabularyzacji są właściwie takie same, jak w przypadku metafory: autoteliczność, odwrócenie uwagi od konkretności rzeczywistości. Krytyka metafory jest tu matrycą dla krytyki literatury w ogóle. Na argumenty Langa przeciwko fikcji czy też fabularyzacji można odpowiedzieć tak samo, jak na zarzuty pod adresem metafory, nie ma więc sensu ich tu powtarzać²⁷. Warto jednak zwrócić uwagę, że fabularność, spokrewniona z metaforycznością, występuje – wbrew zapewnieniom Langa – również w dzienniku intymnym. Dziennik jest wprawdzie gatunkiem niefikcyjnym²⁸, ma kompozycję otwartą, ale w jego obrębie występują formy o wyraźnej całościowej kompozycji, w dzienniku Racheli Auerbach można na przykład wyodrębnić krótkie opowiadania i nowelki, twory o klarownej kompozycji fabularnej. Minifabuły, czy też fabuły lokalne są charakterystyczne dla wszystkich dzienników, nie tylko dla zapisków Racheli Auerbach, dzienniki zawsze poddają bowiem fabularyzacji przedstawione wydarzenia, podobnie jak niemal wszystkie teksty literackie i nie tylko literackie, wśród których ważne miejsce zajmują też narracje historyczne, o czym przekonuje White. Pod tym względem literatura nie różni się od historiografii, toteż zarzut Langa pozostaje pusty.

Lang absolutyzuje dyskurs historyczny jako jedyną właściwą opowieść o Holokauście. Wspomniany wcześniej Frank Ankersmit przeciwnie, odrzuca historię jako formę wtórnej racjonalizacji zjawiska, które się racjonalnym analizom nie poddaje. Ankersmit przeciwstawia historiografii pamięć „wolną od elementu przywłaszczenia i intelektualnego zawłaszcze-

²⁷ Zagadnienie fikcjonalności w opowiadaniach i powieściach o Zagładzie jest skądinąd rzeczywiście interesującym problemem. W wielu tekstach fikcyjnych rysują się próby ucieczki od fikcji, widać wyraźne znaki autobiograficzne, jest to zresztą autobiografizm skomplikowany i wielopiętrowy. Zob. T. Łysak, *Autobiografia (auto)biografii – „Maus” Arta Spiegelmana oraz M. Wołk, Ja-ona, ona-ja. Gramatyka podmiotu w autobiograficznej prozie Idy Fink i Hanny Krall*, w niniejszym tomie. Często podkreśla się też wspólnotę doświadczeń bohaterów i autora przez wprowadzenie konstrukcji „my”. Ciekawe są również wtręty autotematyczne, rozważania nad statusem poznawczym i moralnym oraz stosownością fikcji w narracji o Zagładzie na przykład w powieści *Umschlagplatz* J. M. Rymkiewicza.

²⁸ W podwójnym tego słowa znaczeniu. Ani świat przedstawiony, ani akt wypowiedzenia nie są fikcyjne. W dzienniku intymnym obowiązuje Lejeune’owski pakt autentyczności: zasadnicza tożsamość narratora i autora.

nia, które charakteryzuje metafory i ograniczony język historyka”²⁹. Historiografia żąda jego zdaniem spójności, skończoności, uniwersalnego sensu, zniekształca i homogenizuje zjawisko niewyraźne. Pamięć natomiast pozwala na nieciągłość, lokalność, subiektywność, ujmuje wydarzenie w jego konkretności i niepowtarzalności, ma większe walory poznawcze niż obiektywizujący dyskurs naukowy³⁰. W tak zarysowanej opozycji literatura znalazłaby się oczywiście po stronie pamięci³¹ i miałaby wyraźną przewagę nad zasadniczo niestosowną historiografią. Obydwa rozstrzygnięcia – i Langa, i Ankersmita – wydają się jednak niezadowalające. Przede wszystkim dlatego, że absolutyzują opozycję historii i literatury, zakładają, że stosunek między nimi jest antagonistyczny i wyłączający. A przecież historia nie jest wolna od względności i interpretacji, podobnie jak literatura, podczas gdy literatura również może zawłaszczać i zniekształcać jak historia. Nauki historyczne nie są narracją przezroczystą, a literatura nie jest wcale estetyzacją, nie zawsze język figuralny należy bowiem uważać za wyróżnik estetyzmu, o czym świadczy fakt, że przytoczone w książce Langer ustne relacje ofiar często operują metaforą³². Historia i literatura patrzą z innych perspektyw i inaczej konstytuują swój przedmiot, lecz się nie wykluczają. Historia nie musi walczyć z literaturą. Co więcej, mogą się spotkać w pół drogi. Wystarczy uznać, że metafora jest nośnikiem doświadczenia historycznego, doświadczenia czyjegoś, ludzkiego i wreszcie, że to metaforę należy potraktować jako źródło historyczne.

²⁹ F. Ankersmit, *op. cit.*, s.165.

³⁰ Wizja pamięci u Ankersmita wydaje się co najmniej problematyczna. Nasuwa liczne i podstawowe pytania: Czyja pamięć? Jednostkowa? Zbiorowa? Czy można je traktować łącznie? Jakich jednostek i zbiorowości? Dlaczego pamięć ma z konieczności oddawać wydarzenie w jego konkretności i niepowtarzalności? Dlaczego pamięć miałaby nie zniekształcać przeszłości, nie deformować wydarzeń, nie nadawać im sensu? Dlaczego nie miałaby być polem gry w tym samym stopniu, a może nawet większym, co nauka historii? Czy pamięć nie może być przywłaszczeniem? Przypadek B. Wilkomirskiego byłby tu wymownym przykładem.

³¹ Zob. A. Ubertowska, *Literatura i pamięć o Zagładzie: archiwa, ślady, krypty*, w niniejszym tomie.

³² L. L. Langer, *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory*, New Haven 1991.

Magdalena Kowalska

IRONIA JAKO STRATEGIA NARRACYJNA W OPISACH ŚWIATA ZAGŁADY

Ironia, czy raczej dyskurs ironiczny, nie dominuje wcale w literaturze dotyczącej czasów Zagłady, a jednak przewija się przez rozmaite utwory, często w powtarzających się kontekstach. Dobrze więc byłoby zestawić te konteksty i zastanowić się, dlaczego wobec tych właśnie zjawisk szczególnie często stosowana jest ironia. Po drugie, czasami właśnie ironia w sposób szczególnie celny i sugestywny pozwala ująć trudne do opisanie, wyrażenia w języku części składowe doświadczenia Holocaustu. Dzięki ironii udaje się czasem powiedzieć coś, co wymyka się innym sposobom narracji, udaje się mówić o rzeczach, o których być może nie dałoby się mówić inaczej.

WEWNĘTRZNA SPRZECZNOŚĆ IRONII

Zacząć wypada od sformułowania na potrzeby tego tekstu definicji ironii, tym bardziej, że definicje słownikowe są nie tylko niewystarczające, ale i mylące. Według *Oxford English Dictionary* ironia to „figura retoryczna, której zamierzona wymowa jest sprzeczna z dosłownym znaczeniem użytych słów”¹. Według francuskiego słownika *Le Petit Robert* jest to „drwienie z kogoś lub z czegoś polegające na mówieniu przeciwieństwa tego, co

¹ Cyt. za: D.S. Muecke, *Ironia podstawowe klasyfikacje*, przeł. G. Cendrowska, w: *Ironia. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002, s. 46.

chce się dać do zrozumienia”². *Słownik Języka Polskiego* PWN zawęża nieco znaczenie terminu, określając ironię jako „ukrytą drwinę, utajone szyderstwo, złośliwość zawartą w wypowiedzi pozornie aprobującej”.

Tym definicjom rzeczywiście odpowiada większość ironicznych wypowiedzi, jakie słyszymy i wypowiadamy każdego dnia. Gdy mówimy: „Wspaniale nas urządziłaś” do osoby, która spóźniła się na pociąg, uniemożliwiając wyjazd kilku osobom, naprawdę mamy na myśli „Fatalnie nas urządziłaś”. Gdy ktoś mówi: „ale piękna pogoda” w ponury, deszczowy wieczór, domyślamy się, że ma na myśli, iż pogoda jest wstrętna. Gdy usłyszymy od kogoś wypowiedziane kąśliwym tonem: „Ciekawe, co jeszcze masz mi do powiedzenia”, możemy przypuszczać, że ten ktoś wcale nie uważa za ciekawe ani tego, co powiedzieliśmy do tej pory, ani tego, co właśnie zamierzamy powiedzieć. We wszystkich tych przypadkach, faktycznie, ironia jest mówieniem przeciwieństwa tego, co się naprawdę ma do powiedzenia. Gdy jednak zaczyna się ulewa i jedna osoba mówi: „Dobrze, że nie zapomniałaś podlać kwiatków” – miałyby mieć naprawdę na myśli, że nie należało ich podlewać? Gdyby zaś spytała: „Nie zapomniałaś przypadkiem podlać kwiatków?” – z punktu widzenia logiki trudno byłoby w ogóle podać znaczenie sprzeczne z dosłownym, zdanie pytające nie może bowiem zostać zanegowane. Tym bardziej trudno uznać to zdanie za wypowiedź pozornie aprobującą. A przecież zdecydowanie mamy tu do czynienia z ironią i z tego typu pytaniami ironicznymi spotykamy się bardzo często. Co więcej, przy wszelkich bardziej skomplikowanych i subtelnych użyciach ironii pojawiałyby się podobne problemy.

Dlatego słuszniejsze wydaje mi się stwierdzenie, że ironia jest ujawnianiem sprzeczności między ludzkimi oczekiwaniami i pragnieniami a rzeczywistością, ukazuje te oczekiwania jako bezzasadne, żalosne lub absurdalne. Wracając do przykładu z deszczem – jeśli ktoś, patrząc na zacinającą ulewę, mówi „piękna pogoda”, to nie tylko przekazuje informację, że pogoda jest brzydka, ale też wyraża rozczarowanie, zaznacza śmieszność i absurdalność swoich oczekiwań, że pogoda mogłaby być ładna. Ukazuje sprzeczność między tym, czego oczekiwał, a stanem faktycznym. Zdanie ironiczne pozwala więc przede wszystkim powiedzieć więcej, umożliwić pewną kondensację treści, podobnie jak metafora.

Przykład z podlewaniem kwiatów, choć łatwo sobie wyobrazić tysiące podobnych, ironicznych pytań, zaczerpnęłam z artykułu Dana Sperbera i Deir-

² Manière de se moquer (de qqn ou de qqch.) en disant le contraire de ce qu'on veut faire entendre.

dre Wilson *Ironia a rozróżnienie między użyciem a przywołaniem*³. Autorzy słusznie zauważają, że definiowanie ironii jako mówienia przeciwieństwa tego, co się chciało powiedzieć naprawdę, nie wyjaśnia istoty zjawiska. Skoro ktoś chce powiedzieć, że pogoda jest brzydka, dlaczego zamiast to po prostu stwierdzić mówi: „Ale piękna pogoda!”? Celem ironisty nie jest poinformowanie nas, że jego zdaniem pogoda jest brzydka. „Oczywiście – piszą autorzy – można z tego wywnioskować, jaki jest jego prawdziwy pogląd, ale nie musi to koniecznie oznaczać, że jego główną intencją – czy nawet intencją dodatkową – było właśnie danie do zrozumienia tego poglądu. Mógł przecież próbować wyrazić pewną opinię nie o pogodzie, lecz o samej treści [swojej wypowiedzi]: wskazać na przykład, że niedorzecznością było oczekiwać pięknej pogody”⁴. Sperber i Wilson wysuwają tezę, że rozróżnienie między wypowiedziami ironicznymi a nieironicznymi „jest bardzo pokrewne rozróżnieniu przeprowadzanemu w filozofii pomiędzy użyciem a przywołaniem. (...) Użycie wyrażenia odsyła do tego, do czego odnosi się wyrażenie; przywołanie wyrażenia odsyła do niego samego”⁵. Wypowiedzi, które odbieramy jako ironiczne, są według autorów echem innych wypowiedzi. Mogą to być słowa, które wygłosił nasz rozmówca przed chwilą albo jakiś czas temu, cytaty z tekstów kultury, stałe językowe formuły, których używa się w konkretnych sytuacjach lub po prostu zdania, których użylibyśmy, gdyby sytuacja była przeciwna do tej, która jest – a zatem zgodna z naszymi oczekiwaniami. Echa te przywołane są w takich sytuacjach, do których w sposób oczywisty nie pasują, w których, jak piszą Sperber i Wilson, „stają się w sposób oczywisty nieistotne”. Jeśli za pomocą wypowiedzi ironicznej przywołujemy zdania, wyrażenia, słowa jawnie nieadekwatne do otaczającej nas rzeczywistości, to tym samym ujawniamy sprzeczność tych wypowiedzi z rzeczywistością. Ironia jest więc takim używaniem języka, które obnaża jego niestosowność wobec opisywanego świata, który ma opisywać, które kompromituje jako śmieszne i żałosne pragnienia, nadzieje i oczekiwania przez ten język niesione.

David S. Kaufer w swoich rozważaniach o ironii mówi o „procedurze budowania opozycji ironicznych”⁶. Twierdzi, że dla każdego dwóch wybra-

³ D. Sperber, D. Wilson, *Ironia a rozróżnienie między użyciem i przywołaniem*, przeł. M. B. Fedewicz, w: *Ironia. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, op. cit.

⁴ *Ibidem*, s. 84.

⁵ *Ibidem*, s. 86.

⁶ D. S. Kaufer, *Ironia, forma interpretacyjna i teoria znaczenia*, przeł. M. B. Fedewicz, w: *Ironia. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, op. cit., s. 153.

nych elementów rzeczywistości można odnaleźć taki punkt odniesienia, wobec którego będą one sprzeczne⁷. Zdolność do ironizowania lub dostrzegania ironii polega więc na umiejętności odnalezienia takiego punktu odniesienia, w którym dana para stanowi opozycję binarną. Kaufer ukazuje ironię jako grę, którą można prowadzić z mniejszym lub większym wyrażaniem z wszystkimi elementami rzeczywistości, uzyskując przy tym mniej lub bardziej zadowalający estetyczny efekt.

Na koniec przywołam Bedę Allemanna, który zwraca uwagę, że owszem, istnieje sposób ironizowania, który jest prostym mówieniem odwrotności tego, co się naprawdę chce powiedzieć, ale istnieje też o wiele głębsza ironia, która jest wyjściem poza taką prostą opozycję, która pozostawia całą gamę możliwości rozumienia wypowiedzi, „opozycja nie jest bowiem wcale synonimem prostej relacji logicznej przeciwieństwa”⁸. Allemann postuluje zastąpienie „pojęcia opozycji ironicznej, stwarzającej ryzyko łatwego ujęcia w zbyt wąskim znaczeniu, przez pojęcie pola napięcia (Spannungsfeld) albo strefy gry (Spielraum) ironicznej”. Za tym jego postulatem chciałabym pójść, bowiem takie właśnie potraktowanie ironii pozwala docenić wszystkie możliwości, jakie ona daje, jej wieloznaczność, skondensowanie treści, dzięki któremu, podobnie jak poetycka metafora, pozwala mówić o tym, co inaczej niewyraźne.

DYSKURS IRONICZNY

Dotychczasowe rozważania prowadzą do stwierdzenia, że ironia jest swego rodzaju strategią narracyjną, tendencją do specyficznego ujmowania rzeczywistości w języku, jest wyrazem pewnej postawy i wynika z patrzenia na rzeczywistość w określony sposób. Należy do sfery języka, ale to nie znaczy, że musi ograniczać się do zdania czy wypowiedzenia. Jako typ narracji, rodzaj dyskursu, może dotyczyć każdej wypowiedzi: pojedynczego zdania, powieści, wiersza czy dramatu.

⁷ Autor podaje przykład galaretki i masła orzechowego – te dwa elementy rzeczywistości nie są wobec siebie sprzeczne, chyba że za punkt odniesienia przyjmiemy wartości odżywcze.

⁸ B. Allemann, *O ironii jako o kategorii literackiej*, przeł. M. Damińska-Joczowa, w: *Ironia. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, op. cit., s. 37.

Takie rozumienie ironii pozostawia możliwość włączenia do niej również innych zjawisk ironicznych, wykraczających poza samą tylko ironię retoryczną (czyli werbalną), o której tak naprawdę mówiły cytowane na wstępie definicje. Mam na myśli ironię tragiczną i romantyczną. Gdyby pozostać przy rozumieniu ironii jako mówienia przeciwieństwa tego, co się ma naprawdę na myśli, trzeba by uznać, że dwa pozostałe rodzaje ironii należą do zupełnie innej kategorii zjawisk i tylko przez jakiś zbieg okoliczności mają tę samą nazwę. Tymczasem to, co stanowi o istocie ironii, jest im wszystkim wspólne.

Ironia tragiczna to „kategoria estetyczna (...) określająca działania tragicznego bohatera, którego czyny wbrew jego wiedzy i woli prowadzą nieuchronnie do katastrofy. (...) wynika z ostrego przeciwieństwa między świadomością bohatera i jego rzeczywistą sytuacją, którą przedstawia dramat i która znana jest widzowi”⁹. Sprzeczność więc występuje między oczekiwaniami bohatera, który próbuje uniknąć katastrofy, a rzeczywistym efektem jego działań – wszystkie jego czyny konsekwentnie go do tej katastrofy prowadzą. Podobnie jest z ironią romantyczną – czyli swoistą postawą artysty wobec świata i wobec własnego dzieła. Przejawia się ona w traktowaniu twórczości literackiej jako gry konwencjami literackimi, gry, która nieustannie obnaża niemożność poznawczą, bezsilność autora i jego dzieła wobec rzeczywistości i wobec języka. I tutaj więc ironiczność zasadza się na sprzeczności między oczekiwaniami względem literatury i jej niemożnością zrealizowania tych oczekiwań.

Różnica między ironią retoryczną, tragiczną i romantyczną dotyczy nie ich konstytutywnych cech, lecz płaszczyzny, na której się przejawiają. Ironia retoryczna powstaje na poziomie jednego lub kilku zdań. Ironia romantyczna – na poziomie całego utworu lub jego fragmentu, który wyraźnie ujawnia dystans autora do własnego dzieła. Ironia sytuacyjna i ironia tragiczna – na poziomie narracji, w takim ujęciu następujących po sobie wydarzeń, które wywołuje efekt ironiczny.

Nie twierdząc bynajmniej, że tym samym wyczerpałam wszelkie zawilości pojęcia ironii. Sformułowana powyżej definicja jest dla mnie punktem wyjścia, wskazaniem narzędzi, którymi będę się posługiwała, zastanawiając się nad rolą ironii w kilku tekstach literackich o Zagładzie Żydów. Nie będę mówiła osobno o ironii retorycznej, romantycznej, tragicznej, będę raczej szukała postawy ironicznej, która przejawia się w każdej z nich.

⁹ Hasło: *Ironia tragiczna*, w: *Słownik terminów literackich*, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław 1976.

NIEMCY, POLACY, ŻYDZI

Cześć Tobie, geniuszu niemiecki, chwała Tobie, albowiem tyś jeden potrafił ludzi tak otumanić, wprowadzić ich w taki stan oszołomienia zbiorowego, że jak barany skupili się, żeby czekać na swoich katów. Nawet nie ukryli się, ale przeciwnie – skupili się w stada, żeby kaci nie mieli pracy przy zabrananiu ich¹⁰.

Calek Perechodnik stosuje tutaj najprostszą formę ironii retorycznej, jaką jest nagana zawarta w wypowiedzi pozornie aprobującej. Takie przewrotne chwalenie Niemców za dokładność i pomysłowość w wykonaniu ambitnego zadania, jakim było zgładzenie kilkumilionowego narodu, powtarza się u Perechodnika wielokrotnie, nierzadko też u innych autorów. Adolf Rudnicki w *Kartce znalezionej pod murem straceń* pisze o „pomysłowości Niemców w dziedzinie przemysłu śmierci”¹¹, zauważa, że „naród niemiecki potrafi każdą rzecz udoskonalić”. Dawid Sierakowiak pisze, że u Niemców w organizacji ludzkiej śmierci „porządki doskonałe jak zresztą we wszystkim”¹². Perechodnik ironicznie wyraża zaufanie do Niemców: „Trudno wymienić wszystkie sztuczki sadystyczne Niemców, ale można na nich polegać” (131); uznanie dla ich poczucia humoru: „Niektórzy Niemcy znęcali się nad Żydami w sposób zupełnie dowcipny” (18); przewrotną troskę o to, jak Niemcy poradzą sobie z tak wielkim przedsięwzięciem: „Uczeni niemieccy stoją przed problemem dla zwykłych śmiertelników nie do rozwiązania” (31), oraz podziw, że sobie z nim radzą tak świetnie: „Sam szatan z piekła mógłby pochwalić Niemców i dać im swój najwyższy order za dzielne, zwłaszcza precyzyjne, wykonanie tego planu” (32).

Przedmiotem ironii bywa także rażąca dysproporcja między siłą fizyczną Niemców (najczęściej wojskowych, mężczyzn młodych lub w sile wieku) a słabością Żydów (ludności cywilnej). Dobrze odżywieni, porządnie ubrani, uzbrojeni żołnierze poganiają, biją i pędzą z miejsca na miejsce gromady wynędzniałych mężczyzn, kobiet, dzieci, ludzi starych i chorych – ten obraz powtarzający się we wszystkich wspomnieniach często zarysowany jest z ironicznym sarkazmem. Opis postaci Niemców z naciskiem na ich zadbany, porządnny, kosztowny strój, bez żadnego komentarza, wystar-

¹⁰ C. Perechodnik, *Spowiedź*, Warszawa 2004, s. 45. W dalszym ciągu tekstu do tego wydania książki Perechodnika odsyłać będą numery stron podane w nawiasach.

¹¹ Ten cytat i następny: A. Rudnicki, *Kartka znaleziona pod murem straceń*, w: *idem, Żywe i martwe morze*, Warszawa 1956, s. 67, 68.

¹² *Dziennik Dawida Sierakowiaka*, Warszawa 1960, s. 141.

cza czasem do uzyskania efektu ironicznego, np. Helena Szereszewska opisuje dwóch żołnierzy, którzy niepokoiłi ją i jej córkę, gdy jako nie-Żydówki jechały na roboty do Niemiec: „Dwóch wspaniale ubranych oficerów. Brzęczą ostrogami... Jeden z nich nosi pelerynę podszytą szkarłatnym suknem”¹³. Bohaterka opowiadania Idy Fink ogląda przez okno akcję, w czasie której zabierano starców i kaleki: „Patrzyliśmy także na esesmanów. W długich pelerynach chroniących ich przed deszczem, w wysokich butach, przechadzali się sztywnym krokiem, rozpryskując błoto dokoła starców”¹⁴.

Ironiczne komentarze wywołuje pogodne, sympatyczne zachowanie Niemców przy straszliwej pracy, którą wykonują, a także ich zwyczajne, ludzkie cechy, które w innych okolicznościach budziłyby sympatię lub nawet czułość – wesołość, łagodnie opadające na czoło blond loczki, miły uśmiech, młody wiek. „Niemiec przybiegł w podskokach, kilka głośnych wesołych słów (robotę wykonywał bez złości), kilka uderzeń i sprawa załatwiona”¹⁵ – pisze Henryk Makower o Niemcu kierującym ludźmi na Umschlagplatz.

Cytowane wypowiedzi często przywołują stereotypowo przypisywane Niemcom cechy, takie jak zamiłowanie do porządku, skrupulatność, solidność, obowiązkowość. Cechy te mają raczej pozytywne konotacje, kojarzą się z budowaniem, z tworzeniem czegoś. Przywołują także obraz Niemców jako narodu cywilizowanego, o wysoko rozwiniętej kulturze państwowej, umysłowej, osobistej. Tutaj zaś, paradoksalnie, cechy te ukazują swoją odwrotną, demoniczną stronę, okazuje się, że pozwalają niezwykle skutecznie i sprawnie nie tylko tworzyć cywilizację, ale też gnębić i mordować tych, którzy przy tworzeniu tej cywilizacji są zbędni. Ironia pozwala obnażyć tę demoniczną stronę niemieckiego porządku i cywilizacji, którą on reprezentuje. Uderza też w przedwojenny mit, który łączył kulturę osobistą, sumienność, wykształcenie i postęp techniczny z tym, co dobre i przyjazne człowiekowi. Delikatne obyczaje, obycie kulturalne, prawa, nauka – wszystko to miało chronić przed barbarzyństwem i raz na zawsze oddalić zagrożenie, że w człowieku obudzi się bestialskie zło. Kiedy hitlerowscy oprawcy okazują się reprezentować wszelkie te pozytywne przedwojenne wartości, skompromitowana zostaje dawniejsza wiara w możliwość osiągnięcia tego ideału człowieczeństwa.

¹³ H. Szereszewska, *Krzyż i mezuz, Warszawa 1993*, s. 434.

¹⁴ I. Fink, *Drugi skrawek czasu*, w: *eadem, Skrawek czasu*, Warszawa-Londyn 1987, s. 81.

¹⁵ H. Makower, *Pamiętnik z getta warszawskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1987, s. 67.

Podobną ironiczną grę uruchamia przywoływanie „ludzkich” cech Niemców, jak np. miły wygląd zewnętrzny, ujmujący uśmiech. Cechy te pozwalają, wydawałoby się, spodziewać się od nich „ludzkich” reakcji, np. współczucia dla ofiar lub jakiegoś psychicznego dyskomfortu w związku z wykonywaną pracą. Tymczasem nic podobnego się nie dzieje, Niemcy mogą być ludzcy, sympatyczni, weseli, ale swoje zadanie wykonują jakby niezależnie od tego. Autorzy dzienników i powieści zwracają często uwagę na spokój i beznamietność Niemców przy pracy, która nawet w człowieku mało wrażliwym i o stalowych nerwach powinna wywołać odruchy wstrętu i przerażenia; we wspomnieniach Żydów Niemcy są jakby nie ludźmi, lecz tylko niewiele różniącymi się od siebie trybami w maszynie zagłady – wszyscy tacy sami, w identycznych mundurach i nienagannie wyczyszczonych butach; niezależnie od swoich cech jednostkowych, wobec ofiar stają się bezdusznymi maszynami do zabijania. Dziać się tak może tylko dlatego, że dla Niemców – odwrotnie z kolei – to Żydzi nie są ludźmi, a jedynie zawadą na drodze do nowego, wspaniałego, niemieckiego świata. Usunięcie ich jest może nieprzyjemnym, ale koniecznym, zadaniem do wykonania. W ironicznym opisach miłych, wesołych Niemców, którzy pakuje setki ludzi do ciasnych wagonów i wysyłają na śmierć, widać wyraźnie, że ich „ludzkie” cechy zarezerwowane są dla jakiegoś innego, niedostępnego Żydom świata, dla świata, w którym Żydów ma nie być.

I wreszcie te ironiczne opisy eleganckich, zadbanych Niemców ujawniają swoiste logiczne zapętlenie. Przywołują, i jakby przewrotnie, uzasadniają nazistowską ideologię, wedle której Niemcy mają być wyższą rasą panów. Żandarmom niemieckim patrzącym z pogardą i z wyższością na tłum wynędzniałych, brudnych Żydów, którzy po długim pobycie w gettach i obozach coraz mniej przypominają cywilizowanych ludzi, mogłoby się wydawać, że mają jak najbardziej prawo do owego poczucia wyższości. Paradoksalnie Niemcy mogą umacniać swoje poczucie wyższości wobec Żydów, widząc ich w tak godnym pogardy stanie, będącym przecież skutkiem terroru, który sami wobec nich stosowali. Podobnie jak w wierszu Władysława Broniewskiego *Ballady i romanse*, w którym SS-mani z karabinami w garści mają zastrzelić żydowską dziewczynę – Ryfkę i Jezusa, mówiąc do nich przedtem:

Słuchaj Jezu, słuchaj Ryfka, sie Juden
Za koronę cierniową, za te włosy rude
Za to żeście nadzy, za to żeśmy winni,
obojeście umrzeć powinni¹⁶.

¹⁶ W. Broniewski, *Ballady i romanse*, w: *idem, Wiersze i poematy*, Łódź 1980.

Argumenty, które przywołują SS-mani na usprawiedliwienie swojego czynu, są absurdalne i tautologiczne. Ukazują, niezależnie od woli nadawców, że ich zbrodnia jest bezsensowna i nie ma dla siebie żadnego usprawiedliwienia poza sobą samą. Najpierw Niemcy mówią: zabijemy was za to, że jesteście Żydami, za wasz kolor włosów – te uzasadnienia, choć dla zdrowego rozsądku absurdalne, w ustach SS-manów mają jakiś sens wynikający z rasistowskiej ideologii. Ale następne argumenty są już całkiem tautologiczne, bo korona cierniowa, nagość – to elementy będące częścią opresji, jaka ma spotkać ofiary ze strony zabójców, a jednocześnie stają się one przyczyną tej opresji. Wszystko sprowadza się do kulminacji absurdu, jaką jest zdanie w ostatnim wersie tej zwrotki: „za to żeśmy winni”.

Ironia w zdaniach, które cytowałam na początku tego rozdziału, choć czysto retoryczna, zdecydowanie nie jest mówieniem przeciwieństwa tego, co się chce powiedzieć naprawdę. Sens dosłowny tych wypowiedzi: że Niemcy są porządni, systematyczni, że są porządnie ubrani i zadbani, że bywają wśród nich weseli, sympatyczni na oko chłopcy, wszystko to stanowi również jak najbardziej rzeczywisty sens tych wypowiedzi – tyle, że niepełny. Henryk Makower napisał w swoim dzienniku: „Nie dziw więc, że w tych okolicznościach – bez broni, bez pomocy z zewnątrz, zapatrzeni w potęgę germańską, która w ciągu kilku dni rozwalila Polskę, w kilka tygodni Francję, zapędziła w kilka miesięcy bolszewików pod Leningrad, Moskwę i Rostów – Żydzi nie stawiali oporu”¹⁷. Ale podziw budzi nie tylko potęga militarna. Hitlerowcy rzeczywiście z niezwykłą pomysłowością opracowali ten gigantyczny, perfekcyjny plan zagłady kilkumilionowej masy ludzi (i to tak, aby ci do ostatniej chwili się nie zorientowali, o co chodzi, mało tego, by część z nich była przekonana, że będzie jej dane ocaleć i pomogła, a przynajmniej nie przeszkadzała oprawcom w zgładzeniu pozostałej części), a wszystko to przy maksymalnej oszczędności pieniędzy i czasu. Odcień podziwu mimo wszystko przewija się w zwrotach odwołujących się do niemieckiego geniuszu, pomysłowości i solidności. Ironia pozwala mgliście zarysować całą grę sprzecznych ze sobą uczuć: nienawiści, trwogi, podziwu i zazdrości.

Ofiarami ironii, zazwyczaj o wiele delikatniejszej, lekko tylko zarysowanej, padają też Polacy: ich obojętność, a często i wrogość wobec Żydów, chciwość na ich majątek, całkowite niezrozumienie ich wojennego dramatu. Rachela Auerbach pisze o „Polakach, którzy przyszli oglądać »hecę z ży-

¹⁷ H. Makower, *Pamiętnik z getta warszawskiego*, op. cit., s. 69.

dziakami«”; bohaterka powieści *Podróż* Idy Fink przestrzega swoją siostrę: „Uważaj, mieszkałaś w tym mieście dwa lata, a nigdy z taką łatwością nie spotykało się znajomych, co teraz...”¹⁸ Później w niemieckim obozie pracy, gdzie udają aryjki, jakaś lekko obrażona koleżanka mówi do nich: „Jeśli to prawda, że wy Żydówki, to ja bardzo się dziwię, jak wy nie boicie się tak kłamać. Przecież to straszny grzech”¹⁹. Nigdzie jednak nie ma tak wiele i tak zjadliwej ironii, jak u Calka Perechodnika. Obserwując ze swego ukrycia po aryjskiej stronie powstanie w getcie autor komentuje: „Przez okienko widzieliśmy Polaków – ciekawe zjawisko wszak getto się pali” (198) i ironicznie zauważa, że Polacy patrzący na egzekucje Żydów „nawet nie biorą za złe Żydom ich płaczów przedśmiertnych” (97). Gdzie indziej pisze: „z daleka za szlabanem widzą skazańcy ciekawskie twarze tych Polaków, którzy nie mają prawa wstępu do getta, a są w równej mierze ciekawi zobaczyć, jak się prowadzi Żydów na śmierć” (98). Po egzekucjach „Nad trupami ludzie biją się, jeden drugiemu wyrывa poduszkę czy garnitur. A trup? No, jak trup – leży spokojnie, nic nie mówi, nikomu nie przeszkadza i nikomu się nie przyśni. To i sumienie Polacy mają czyste” (75). Gdzie indziej Perechodnik opisuje łapankę, którą przeprowadziła polska policja na własny rachunek: „Zabrali Żydom wszystkie posiadane pieniądze i kosztowności, ale ich samych pozostawili na placu. Czy ktoś może powiedzieć, że policja polska krzywdzi Żydów? Mogli ich zaprowadzić do żandarmerii, tymczasem puścili ich wolno. Co za porządni ludzie” (142). Pisząc o zachowaniu niektórych Polaków wobec Żydów, Perechodnik używa często zwrotów w rodzaju „Rzecz jasna”, „Oczywiście...”, „Trudno się dziwić...”, przewrotnie usprawiedliwiając ich zachowanie, a tak naprawdę przywołując argumenty, jakimi zapewne oni sami przed sobą się usprawiedliwiali.

W ironii tych zdań kryją się nie tylko oskarżenia wobec Polaków (poprzez fałszywe ich usprawiedliwianie), lecz też gorycz i rozczarowanie Żydów, którzy mogli oczekiwać od nich współczucia, pomocy i życzliwości, a spotykają się – najczęściej – z okrucieństwem, obojętnością i chciwością. Kryje się także rozrachunek z mitem asymilacji – trzeba pamiętać, że autorami dzienników i wspomnień są zazwyczaj mniej lub bardziej zasymilowani Żydzi, mówiący świetnie po polsku, znający polską kulturę i literaturę i mający wśród Polaków wielu przyjaciół i znajomych. Uważa-

¹⁸ I. Fink, *Podróż*, Warszawa 2004, s. 49.

¹⁹ *Ibidem*, s. 128.

*Dalsza część książki dostępna w wersji
pełnej.*

