

Zagłada Żydów. Studia i Materiały
Holocaust Studies and Materials

VOL. 9 (2013)

ISSN: 1895-247X
eISSN: 2657-3571
DOI: 10.32927
WWW: www.zagladazydow.pl

Centrum Badań nad Zagładą Żydów IFiS PAN
Polish Center for Holocaust Research

Literackie formy graniczne (Weiss – Reznikoff – Grynberg)

Literary Borderline Forms (Weiss – Reznikoff – Grynberg)

Jacek Partyka
Wydział Filologiczny, Uniwersytet w Białymstoku

redakcja@holocaustresearch.pl

DOI: https://doi.org/10.32927/ZZSiM.591
Strony/Pages: 289-309

CC BY

OPEN ACCESS

Jacek Partyka

Literackie formy graniczne (Weiss – Reznikoff – Grynberg)

W niniejszym, z konieczności krótkim, omówieniu trzech utworów literackich, których autorzy posłużyli się metodą komponowania narracji własnej z fragmentów autentycznych świadectw i dokumentów, nie roszczę sobie pretensji do precyzyjnego wykreślenia granic oddzielających to, co dokumentalne, od tego, co literackie. Każda taka próba, jak sądzę, musiałaby się zakończyć fiaskiem[1]. Cel jest inny, skromniejszy. Można rzec, że przepuszczanie świadectwa przez figuralne tryby zawsze zniekształca obraz zdarzeń, że już sama notacja automatycznie uruchamia ten proces, i byłby to wystarczający powód do traktowania takich zabiegów podejrzliwe. Niemniej przyjmując konwencję słownego kolażu cudzych głosów za uprawniony i zasadny sposób wyrażania doświadczenia Zagłady, chciałbym zwrócić uwagę na fakt, że nawet jeśli zastosowanie konwencji typowo literackiej może być zabiegiem ryzykownym, to bywa i tak, że wnosi ona ze sobą wiele korzyści. Innymi słowy, chciałbym pokazać „literackość" jako naturalnego sojusznika świadectwa.

Dochodzenie

Biografia Petera Weissa stanowi swoistą figurę wydziedziczenia, które naznaczyło los milionów Europejczyków w politycznym i wojennym zamęcie pierwszej połowy XX w. Urodził się w 1916 r. w rodzinie węgierskiego Żyda (handlarza tekstyliami i porucznika armii austro-węgierskiej) jako poddany cesarstwa. Trzy lata później, będąc już formalnie obywatelem nowo powstałej Czechosłowacji, przeniósł się wraz z rodzicami do Bremen, następnie zaś do Berlina. W pierwszej połowie lat trzydziestych pochodzenie ojca z oczywistych względów stało się pilnie strzeżonym sekretem rodzinnym, a dla młodego Petera źródłem panicznego lęku, który rychło przerodził się w nienawiść do wszystkiego co „żydowskie". (Paradoksalnie, wiele lat później Weiss uświadomił sobie,

[1] Por. Katarzyna Chmielewska, *Literackość jako przeszkoda, literackość jako możliwość wypowiedzenia* [w:] *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. Michał Głowiński, Kraków: Universitas, 2005, s. 21–32.

że to właśnie bycie Żydem uchroniło go od wstąpienia na ścieżkę prowadzącą do członkostwa w partii nazistowskiej. To brutalnie szczere i jednocześnie podziwu godne rozpoznanie mrocznych zakamarków własnej duszy powtarzał sobie do końca życia[2]). Lata 1934–1938 to okres kolejnych przeprowadzek: najpierw do Anglii, gdzie studiował fotografię w londyńskiej Polytechnic School of Photography, potem do Pragi, gdzie podjął naukę malarstwa w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Gdy w 1938 r. w zgodzie z ustaleniami układu monachijskiego Hitler zajął Kraj Sudetów, Eugen i Frieda Weissowie podjęli decyzję o emigracji do Szwecji, i tam też niespełna rok później dołączył do nich syn. Peter Weiss klasyfikowany jest powszechnie jako pisarz niemiecki – myślał po niemiecku, posługiwał się językiem niemieckim, wniósł znaczący wkład w literaturę niemieckojęzyczną (przypomnijmy tu chociażby świetną sztukę *Marat/Sade* czy też monumentalną, trzytomową powieść o antyfaszystowskim ruchu oporu *Die Ästhetik des Wiederstands*), a jednak nigdy obywatelem Niemiec nie był. W 1946 r. naturalizował się w Szwecji, tam założył rodzinę, podejmował próby pisarskie w nowym języku i mieszkał do końca życia.

Co wpłynęło na decyzję Weissa, by napisać utwór o nazistowskim obozie zagłady? Niewykluczone, że najistotniejszą rolę odegrały względy osobiste. Nie był co prawda ofiarą, nawet pomimo wieloletniej tułaczki w obawie przed antyżydowską nagonką i pogromami – nie zastąpiono mu nazwiska wytatuowanym numerem, nie był bity, upokarzany ani zmuszany do niewolniczej pracy ponad siły – ale zrozumiał, jak niewiele dzieli prześladowanego od oprawcy. Poczuł, że gdyby nie pochodzenie ojca (matka nie była Żydówką), miałby zadatki na gorliwego poplecznika nazizmu. Auschwitz „to miejsce, do którego byłem przeznaczony, ale którego zdołałem uniknąć", stwierdził podczas swojej wizyty w Muzeum Auschwitz-Birkenau w 1964 r.[3] Jego nazwisko z pewnością widniało na listach osób przeznaczonych do wywózki i po latach świadomość tego faktu niejako obligowała go, artystę, do podjęcia tematu. Jako ocalały mógł czuć pewnego rodzaju winę. Ten prywatny demon domagał się egzorcyzmu. Nie do pominięcia, jak postaram się wyjaśnić dalej, były też zapewne pobudki natury politycznej.

Sztuka *Dochodzenie. Oratorium w jedenastu pieśniach* (*Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*), napisana, opublikowana i wystawiona w 1965 r., jest dramatyczną rekonstrukcją jednego z najważniejszych procesów członków załogi Auschwitz-Birkenau (tzw. procesu Roberta Mulki i innych), jaki toczył się od 20 grudnia 1963 do 20 sierpnia 1965 r. przed Sądem Przysięgłych we Frankfurcie na Menem. Jak sam autor podkreśla w uwagach wstępnych, jego intencją nie było ani wierne oddanie przebiegu wszystkich czynności procesowych (co byłoby oczywiście niemożliwe i z czysto literackiego punktu widzenia jałowe),

[2] Robert Cohen, *Understanding Peter Weiss*, Columbia: University of South Carolina Press, 1993, s. 7.

[3] Christopher Bigsby, *Remembering and Imagining the Holocaust*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, s.160.

ani też „przedstawienie obozu na scenie”[4]. W czym więc tkwi zamysł przedsięwzięcia? Weiss przyznaje, że wszystkie zeznania świadków i oskarżonych oraz wystąpienia oskarżycieli i obrońców są wypełnione tak olbrzymim ładunkiem emocjonalnym, że trudno na zwykły ludzki sposób sobie z nim poradzić. Próba przeniesienia tak silnie traumatycznego wydarzenia na deski teatru pociąga więc za sobą konieczność selekcji materiału źródłowego (stenogramów zeznań i przemów), tak by wydobyć s e d n o ś w i a d e c t w a (*the central core of evidence*[5]). Być może trafniejszym słowem niż „selekcja” jest słowo „koncentracja” – w oryginale, jak zauważa Robert C. Holub[6], Weiss korzysta z niemieckiego rzeczownika „Konzentrat”, który złowieszczo przywodzi na myśl „Kontzentrationslager”. Koncentracji wybranych fragmentów akt procesowych towarzyszy inny zabieg, polegający na ich gruntownym przetasowaniu – w efekcie jednostkowe wypowiedzi konkretnych osób przyjmują postać anonimowego dyskursu. Skrywa się za takim posunięciem autorskie przekonanie, że doświadczenie obozu śmierci jest – w swym niewątpliwym okropieństwie – w pewnym sensie „wymienne”, dlatego dziewięciu występujących w *Dochodzeniu* świadków pełni funkcję „megafonów”[7] (określenie Weissa) dla setek innych, których słów przytoczyć nie sposób. Równie nieistotne (lub niekonieczne) okazują się nazwiska członów załogi obozu – można ich zidentyfikować w dołączonym apendyksie, ale w tekście sztuki występują jako ponumerowani oskarżeni, „symbole pewnego systemu”[8].

Na osobną uwagę zasługuje tytuł sztuki. Pierwotnie Weiss rozważał *Anus Mundi*[9], co było prowokacyjne o tyle, że po raz pierwszy tego obraźliwego zwrotu odnośnie do Auschwitz użył lekarz SS Heinz Thilo, rutynowo asystujący przy selekcjach (przypomnijmy, że w 1972 r. Wiesław Kielar zatytułował tak swoje wspomnienia obozowe). Potem były inne pomysły: *Obóz*, *Trybunał*, *Przesłuchanie świadków*[10]. Ostateczny tytuł, *Dochodzenie*, na pierwszy rzut oka wskazuje na neutralność oglądu sprawy. I jest bardzo mylący.

Dochodzeniu, przynajmniej w odautorskim zamiarze, przyświeca cel odtworzenia poszczególnych etapów autentycznej rozprawy, a zarazem – i ten aspekt wydaje się znacznie ciekawszy – pokazania, jak można dociekać prawdy w gąszczu zeznań pełnych zaprzeczeń i w obliczu podejmowanych przez oskarżonych usiłowań, by przerzucić odpowiedzialność na innych. Głos oddany jest tym, którzy byli naocznymi świadkami i uczestnikami zdarzeń: byłym więźniom i załodze obozu. Bo przecież przeszłość utrwalona jest nie tylko w dokumentach, lecz

[4] Peter Weiss, *The Investigation*, tłum. Alexander Gross, London: Marion Boyars, 2010, s. 10.

[5] *Ibidem*.

[6] Robert C. Holub, *Peter Weiss* [w:] *Holocaust Literature. An Encyclopedia of Writers and Their Work*, t. 2, red. s. Lillian Kremer, New York: Routledge, 2003, s. 1304.

[7] *The Investigation*, s. 10.

[8] *Ibidem*.

[9] *Remembering and Imagining the Holocaust*, s. 160.

[10] *Ibidem*, s. 161.

także w ludzkiej pamięci. Ale pamięć ludzka nie jest trwałym, niezmiennym archiwum – jest selektywna, ma tendencję do przerysowań, bagatelizowania i do celowych zniekształceń. Te czynniki trzeba uwzględniać. Ponadto spora część osób uczestniczących w procesie nie była zainteresowana odkryciem prawdy. Konfrontacja sprzecznych relacji na sali sądowej dawała więc nadzieję na przynajmniej częściowe odkłamanie historii.

W języku prawniczym termin „dochodzenie" określa formę postępowania przygotowawczego w celu ustalenia, czy doszło do popełnienia przestępstwa i w tym sensie, jako tytuł utworu, jawnie nie koresponduje z jego treścią. Dlaczego, można by zapytać, autor nie wybrał po prostu mniej problematycznego słowa „proces"? Otóż Weiss wydaje się niezainteresowany wykazaniem winy jednostkowej. Winny jest system. W obrębie zbrodniczego systemu popełnienie zbrodni, nawet na tak masową skalę, nie stanowi wynaturzenia czy złamania prawa, jest bowiem oczywistością i normą. Tytułu nie należy więc rozumieć w ściśle prawniczym kontekście, wskazuje on raczej na „dociekanie" głębszej prawdy o wydarzeniu, które stało się przedmiotem czynności procesowych we Frankfurcie. Można skazać osiemnastu zbrodniarzy, ale, jak sugeruje Weiss, nie będzie to ostatecznym załatwieniem sprawy. Nie przyniesie zrozumienia. Zło, konstytutywny składnik systemu, przetrwa.

Podtytuł (a nie klasyfikacja gatunkowa) „oratorium" ustawia przede wszystkim należytą powagę poruszanego problemu. W historii kultury niemieckiej forma oratoryjna, a szczególnie pasja, ma długą i bogatą tradycję i obejmuje niemal wyłącznie utwory o charakterze religijnym. U Weissa nie ma *sacrum* i nie ma muzyki, odczuć natomiast można autorską chęć podkreślenia, że chodzi o kwestie fundamentalne. Zarazem jednak umieszczenie autentycznych dokumentów w strukturze mocno skodyfikowanej, uświęconej tradycją i niejako automatycznie generującej określone oczekiwania powoduje, iż obcując z tekstem, czytelnik odnosi wrażenie sztuczności. Owa sztuczność rozwidla przekaz w dwa przeciwne kierunki: możemy bowiem zapytać, czy Weiss przedstawia fakty historyczne, czy też zaledwie konstruuje pewien twór narracyjny, jakościowo różny od tychże faktów.

Poszczególne segmenty *Dochodzenia* nazwane są „pieśniami" – to kolejny znak na pożądanej przez autora ścieżce interpretacyjnej. Liczni komentatorzy (np. Robert C. Holub, Robert Cohen, Jürgen E. Schlunk[11]) podejmują i rozwijają sugestię samego Weissa, że jego utwór to ni mniej ni więcej, tylko współczesna wersja „Piekła" z *Boskiej komedii*. Pod względem kompozycyjnym oratorium, podobnie jak poemat Dantego, oparty jest na „trójce": każda z jedenastu pieśni podzielona jest na trzy części, co w sumie daje trzydzieści trzy fragmenty; trzy osoby reprezentują wymiar sprawiedliwości (sędzia, oskarżyciel, obrońca); dziewięciu świadków (3×3) zeznaje przeciwko osiemnastu (3×6) oskarżonym.

[11] Jürgen E. Schlunk, *Auschwitz and its Function in Peter Weiss' Search for Identity*, „German Studies Review", luty 1987, t. 10, nr 1, s. 11–30.

W tym ostatnim wypadku Weiss pozwolił sobie na korektę: na ławie oskarżonych w procesie frankfurckim ostatecznie zasiadło dwudziestu dwóch oskarżonych, a w toku postępowania wyłączono dwie osoby ze względu na zły stan zdrowia[12]. Wędrówce przez dziewięć kręgów dantejskiego piekła, którego ukoronowaniem jest wieczna zmarzlina Kocytu, odpowiada rozpisana na jedenaście etapów trasa upokorzenia, bólu i śmierci: od rampy aż po ogień pieców krematoryjnych. Bramy do obu piekieł zdobią napisy: nad pierwszą – niepozostawiający złudzeń „Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate", nad drugą – cyniczny, pogardliwy „Arbeit macht frei" (będący notabene parafrazą fragmentu z Ewangelii św. Jana). Wykreślenie prostej analogii pomiędzy wizjonerskim opisem świata średniowiecznego a centralnym wydarzeniem w historii dwudziestowiecznego ludobójstwa niekoniecznie, jak się wydaje, pomaga nam zrozumieć, co tak naprawdę stało się w Auschwitz. Infernalne męki opisane przez włoskiego klasyka to przecież starannie wymierzona kara za popełnione grzechy, jak więc można umieścić tę religijną symbolikę na jednej płaszczyźnie z masową eksterminacją na podłożu rasistowskim? Silnie sygnalizowana intertekstualność, szczególnie ta oparta na dziełach kanonicznych, często bywa dla pisarza znakomitym sposobem na ulokowanie twórczości własnej w określonej tradycji, a niekiedy – co niestety trzeba odnotować w przypadku utworu Weissa – staje się chybionym pomysłem na podniesienie rangi „dzieła".

Dochodzenie zostało napisane na gorąco, częściowo jeszcze podczas procesu, i niemal natychmiast odniosło spektakularny sukces. Premiera trzynastu inscenizacji w Niemczech Zachodnich i w NRD odbyła się tego samego dnia, 19 października 1965 r., a równocześnie w londyńskim Aldwych Theatre grupa aktorów The Royal Shakespeare Company pod kierownictwem Petera Brooka zorganizowała publiczne czytanie tekstu. Pod koniec roku *Dochodzenie* widniało już na afiszach ponad trzydziestu teatrów europejskich. W 1966 r. można było mówić o sukcesie światowym. Był to niewątpliwie bardzo sprzyjający czas dla tego typu literatury: nie ucichły jeszcze komentarze po spektakularnym porwaniu i procesie Adolfa Eichmanna, kontrowersyjnej książce „o banalności zła" Hanny Arendt i *Namiestniku* (1963) Rolfa Hochhutha.

Później jednak pod adresem *Dochodzenia* wysunięto rozmaite zarzuty, głównie w kwestii rzekomej „obiektywności" przedstawienia problemu. Zdaniem Jamesa E. Younga[13] na przykład, dokumentalny sztafaż oratorium jest kiepsko sporządzoną przykrywką dla przemycenia silnie zideologizowanej treści. Układ i dobór fragmentów źródłowych oraz zmiany natury redakcyjnej i stylistycznej nie są bynajmniej neutralne, ale zwyczajnie podyktowane doktrynerstwem. Pierwsze i zasadnicze nadużycie to fakt, iż w utworze opisującym hitlerowski

[12] Kazimierz Smoleń, *Karanie zbrodniarzy oświęcimskich* [w:] *Oświęcim. Hitlerowski obóz masowej zagłady*, oprac. Józef Buszko, Warszawa: Wydawnictwo Interpress, 1984, s. 169.

[13] James E. Young, *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*, Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press, 1988, s. 69.

obóz zagłady Auschwitz-Birkenau, gdzie przytłaczającą liczbę ofiar stanowili Żydzi[14], zamordowani ze względu na pochodzenie, słowo „Żyd" w ogóle nie zostało użyte. Wobec wszystkich wspomnianych ofiar Weiss konsekwentnie stosuje bądź to określenie „Opfer" (ofiara), bądź (najczęściej) prawniczy termin „Verfolgten" (prześladowany)[15]. Nie ma w tej sztuce mowy o Żydach, Polakach, Niemcach, Cyganach i homoseksualistach – niemal wszyscy zostają utopieni w anonimowości upiornego i (znowu) nienazwanego obozu. Jedyną grupą, która jest konsekwentnie wyodrębniana i nazywana wprost, są jeńcy sowieccy. Ta identyfikacja z pewnością ma swoje racje – nazistowskie ludobójstwo obejmowało przecież nie tylko grupy etniczne, lecz także komunistów, niemniej czynienie wyjątku w tym właśnie przypadku jest znamienne, ponieważ obnaża fałsz idei teatru dokumentalnego. Co gorsza, Weiss w dość sprytny sposób dopuszcza się fałszowania faktów historycznych. W „Pieśni szóstej" na przykład, Oskarżony 12 (Stark) zwraca się do sędziego w następujący sposób: „Wysoki Sądzie/ Chciałbym wyjaśnić/że co trzecie słowo słyszane w szkole/dotyczyło tych/którzy ponosili winę za wszystko/i powinni być wyrwani z korzeniami jak chwasty"[16]. Kontekstowo zaimek „oni" odnosi się do uduszonych w komorze gazowej jeńców sowieckich (wcześniej oskarżony Stark tłumaczy, jak wyglądała procedura rozmieszczania i otwierania pojemników z gazem), ale nawet pobieżna znajomość historii wystarczy, by zrozumieć, że uwaga na temat indoktrynacji w szkole dotyczy osób pochodzenia żydowskiego mieszkających przed wojną w Rzeszy. W tym fragmencie Rosjanie figurują jako Żydzi, a więc ekstrapolując, dochodzi do zakłamania Holokaustu. Ponadto, choć dowiadujemy się w sztuce, że jeńcy sowieccy byli pierwszymi ofiarami komór gazowych w Auschwitz (co jest prawdą), nie jest wspomniane (i to przemilczenie ma swoją wymowę), że taka forma masowego mordu opracowana była głównie z myślą o szybkiej i niekosztownej likwidacji jak największej liczby ludności żydowskiej.

Trzeba w tym momencie przypomnieć, że Weiss nigdy nie ukrywał swoich silnie lewicowych przekonań, które w konsekwencji popchnęły go do członkostwa w szwedzkiej partii komunistycznej (w 1968 r.). Mocno akcentowane nastroje antykomunistyczne w Europie Zachodniej w latach sześćdziesiątych były przezeń postrzegane jako „kontynuacja, w zmienionych okolicznościach historycznych, najważniejszej przesłanki ideologii faszystowskiej"[17]. Pisanie o Auschwitz okazało się co najmniej osobliwym, a na pewno kontrowersyjnym, sposobem na

[14] Franciszek Piper, pracownik działu historyczno-badawczego Muzeum Auschwitz-Birkenau, po żmudnych obliczeniach stwierdził, że w latach 1940–1945 przywieziono do obozu ok. 1,3 mln osób, z których 1,1 mln zginęło. W tej liczbie było od 960 tys. do 1 mln Żydów; 70–75 tys. Polaków; 21 tys. Cyganów; 15 tys. radzieckich jeńców wojennych; 10–15 tys. więźniów innych narodowości. Zob. *idem*, *Ilu ludzi zginęło w KL Auschwitz. Liczba ofiar w świetle źródeł i badań 1945–1990*, Oświęcim 1992, s. 81–92.

[15] *Ibidem*, s. 72.

[16] *The Investigation*, s. 121.

[17] *Understanding Peter Weiss*, s. 88.

podjęcie walki politycznej. Antykapitalistyczną zaciekłość autora *Dochodzenia* można w pewnym stopniu uzasadniać tym, że po niespełna dwudziestu latach od zakończenia wojny rząd Republiki Federalnej Niemiec ogłosił przedawnienie wszystkich zbrodni wojennych i tym samym zawieszenie wszystkich czynności dochodzeniowych wobec byłych nazistów. O nieskutecznie przeprowadzanej denazyfikacji wiadomo było powszechnie, nie wzbudzało to jednak poważniejszych protestów. Przypomnijmy kilka faktów. Dyrektorem Kancelarii kanclerza Konrada Adenauera był Hans Globke, współautor komentarza do ustaw norymberskich i urzędnik Trzeciej Rzeszy, współodpowiedzialny za prawne usankcjonowanie prześladowania niemieckich Żydów. W 1962 r. ujawniono nazistowską przeszłość 144 sędziów i prokuratorów – wszyscy zostali zmuszeni do odejścia na wcześniejszą emeryturę, przy jednoczesnym zachowaniu prawa do pokaźnych świadczeń socjalnych[18]. Jako niezależny obserwator Weiss zobaczył we Frankfurcie butnych nazistów i zrozumiał, że by móc ich ukarać, najpierw należałoby oczyścić i uzdrowić cały system sądowniczy Republiki Federalnej. Innymi słowy, dla Weissa RFN była przedłużeniem zapoczątkowanego przez Hitlera porządku ekonomicznego, dlatego w sztuce wspomina konsorcjum DEGESCH, głównego dystrybutora cyklonu B, oraz Topf und Söhne, producenta pieców krematoryjnych – oba podmioty gospodarcze, jak wiadomo, kontynuowały działalność po 1945 r.

Niepokojąca ciągłość pomiędzy Trzecią Rzeszą a Republiką Federalną to istotny kontekst dla zrozumienia wymowy *Dochodzenia.* Ale polityczne uwikłanie Weissa przysporzyło mu niemałych, choć odmiennych kłopotów po obu stronach żelaznej kurtyny[19]: na Zachodzie zarzucano mu, że w skandaliczny sposób „zmarnował" niezwykle istotny temat, ponieważ wpisał Auschwitz w retorykę zimnej wojny, w NRD krytyczne ostrze tekstu wobec kapitalistycznych Niemiec Zachodnich podkreślano w sposób wręcz przesadny, jakby w nadziei, iż przesłoni to fakt, że Niemcy Wschodnie nie rozliczyły się z uwikłania w nazizm. Zakończenie sztuki charakteryzuje się eliptycznym niedomknięciem – sędziowie przysięgli nie zostają poproszeni o werdykt. Można to rozumieć jako brak ostatecznego rozstrzygnięcia sprawy – proces przecież toczy się, jak implikuje Weiss, w RFN, tj. nadal w ramach zbrodniczego systemu. Można to również odczytać jako dyskredytację samej instytucji, która nadzoruje przebieg sprawy – sędziowie stają niemalże w jednym szeregu z oskarżonymi[20].

Zdaniem Jamesa E. Younga, jednym z najważniejszych celów krytyka analizującego literaturę Holokaustu winna być demaskacja „objaśniających mitów"[21] (*explaining myths*), które kształtują sposoby reprezentacji tego wydarzenia. Jakie

[18] Zob. Klaus L. Berghahn cytowany przez Christophera Bigsby'ego, *Remembering and Imagining the Holocaust*, s. 162.

[19] *Understanding Peter Weiss*, s. 92.

[20] *Remembering and Imagining the Holocaust*, s. 151.

[21] *Writing and Rewriting…*, s. 68.

mity ma na myśli? Chodzi oczywiście o obnażanie mechanizmów oddziaływania ideologicznego. Ludwig Wittgenstein zauważył kiedyś, że „[i]dea siedzi nam niby okulary na nosie i na cokolwiek spojrzymy, to widzimy poprzez nią”[22]. Czy zdjęcie takich ideologicznych okularów zarówno przez pisarza, jak i czytelnika jest w ogóle możliwe, pozostawiam jako kwestię otwartą, niemniej istnienie percepcyjnego filtru należy brać pod uwagę. W *Dochodzeniu* dokonane zostaje istotne zawłaszczenie dokumentu źródłowego, umiejętne przetworzenie jego treści i podanie go w odmiennej postaci. Wypowiedź złożona ze spreparowanych cytatów zaczyna nagle funkcjonować jako tekst „naturalny”, w efekcie czego nabiera znamion perswazyjnej oczywistości. Sens historyczny zostaje wzięty w nawias i zastąpiony interpretacją wydarzeń, której arbitralność nie wynika wcale z braku informacji dostępnej autorowi, lecz z jego świadomego działania, podyktowanego innymi niż historyczna rzetelność względami. W wypadku pisarstwa historycznego dyskurs naukowy i tryb figuralny przenikają się nawzajem i wpływają na nasze rozumienie faktów historycznych – z tym polemizować nie sposób, nie znaczy to jednak, że wszelkie wysiłki na drodze dociekania i ukazywania prawdy są ledwie ćwiczeniem w fikcjonalizacji czy mitotwórstwie.

Holocaust

Opublikowany w 1975 r. *Holocaust* to ostatnie dzieło dojrzałego twórcy – obok monumentalnego tomu *Testimonies* jest jedną z najważniejszych książek, jakie Charles Reznikoff napisał, choć słowo „napisał” wydaje się jeśli nie chybione, to co najmniej domagające się stosownego uściślenia i komentarza. Zasady poetyckie przyświecające kompozycji tego (jak sam autor zwykł mawiać) „recytatywu” wywodzą się w pierwszej kolejności z zapoczątkowanego w 1912 r. przez eksperymenty Ezry Pounda imagizmu, jak również z kontynuacji imagistycznej poetyki w ramach ruchu tzw. obiektywistów w latach trzydziestych ubiegłego wieku. Stylistycznie wyciszona, a jednocześnie bardzo precyzyjna poezja obiektywistów jest najczęściej opisem (osób, sytuacji, a nawet momentów miejskiej epifanii), który dąży do maksymalnej wierności temu, co naoczne. Chodzi przy tym o pomniejszenie roli samego poety i, w pewnym sensie, języka (idealnie byłoby, gdyby stał się przezroczysty) – fakty mają mówić same za siebie, tj. działać na wrażliwość czytelnika drogą, której nie przesłania ani subiektywność autora, ani zbędna mgiełka retoryczności. Reznikoff miał pewne doświadczenie w pracy dziennikarskiej, z wykształcenia był prawnikiem, a zatem w jego wypadku predylekcje estetyczne nałożyły się na wymogi kodeksu obu wykonywanych zawodów – chodzi oczywiście o bezstronność i obiektywność.

Zawartość trzynastu stosunkowo krótkich rozdziałów *Holocaustu* wypełnia materiał dokumentalny wybrany z opublikowanych w Stanach Zjednoczonych

[22] Ludwig Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, tłum. Bogusław Wolniewicz, Warszawa: PWN, 1972, s. 70.

akt postępowania sądowego, jakie od 1945 do 1949 r. toczyło się przeciwko zbrodniarzom nazistowskim przed Międzynarodowym Trybunałem Wojskowym w Norymberdze, oraz zeznań świadków w jerozolimskim procesie Adolfa Eichmanna (1960–1962). Reznikoff z iście benedyktyńską wytrwałością przestudiował łącznie ponad dwadzieścia tomów zeznań, koncentrując się tylko i wyłącznie na zapisach dotyczących Żydów. Świadectwo poddane zostało pewnej językowej obróbce – znikają imiona własne i, z paroma wyjątkami, nazwy własne. Autor pomija wypowiedzi sędziów, oskarżycieli i obrońców. Układ wybranych dokumentów tworzy stylistycznie spójną całość, a to znaczy, że momenty, w których fragment zeznania jednego ze świadków się kończy, a następnego zaczyna, są dla czytelnika praktycznie niewykrywalne.

Obiektywistyczny charakter metody zastosowanej przez Reznikoffa w *Holocauście* najlepiej ilustruje zestawienie fragmentów oryginalnych zapisów zeznań świadków z korespondującym wyimkiem z *Holocaustu*:

> Pytanie: „Czy pamięta Pan/i inne zdarzenie z udziałem Kadisha – [mam na myśli to] z kobietą i półtorarocznym dzieckiem?
> Odpowiedź: Miejsce, w którym się ukrywaliśmy, graniczyło z częścią aryjską. Był tam płot. Ten Kadish złapał jakąś kobietę niosącą dziecko w wieku około osiemnastu miesięcy. Trzymała je na rękach i zaczęła błagać o litość – żeby zastrzelił ją, a dziecku pozwolił żyć. Stojący za ogrodzeniem Polacy podnieśli ręce, żeby złapać to dziecko. I kobieta chciała im je podać. Ale on wyrwał je kobiecie z rąk, strzelił do niej dwa razy, [a potem] chwycił dziecko i rozerwał, jakby było kawałkiem szmaty[23].

Pod piórem Reznikoffa powyższy opis przekształcony zostaje w biały wiersz:

> Jeden z SS-manów złapał kobietę z dzieckiem na rękach.
> Zaczęła błagać go o litość: jeżeli ma zostać zastrzelona,
> niech oszczędzi dziecko.
> Była blisko ogrodzenia pomiędzy gettem a obszarem, gdzie mieszkali Polacy,
> za ogrodzeniem byli ludzie gotowi chwycić dziecko
> i gdy już miała im je podać, zostało zabrane.
> SS-man wyrwał je z jej rąk
> i strzelił do niej dwa razy,
> i chwycił dziecko.
> Matka, we krwi, ale nadal żywa, przyczołgała się do jego stóp.
> SS-man zaśmiał się
> i rozerwał dziecko, jakby to był kawałek szmaty[24].

Holocaust, utwór niezwykle interesujący, ale jednocześnie często marginalizowany (mam na myśli jego śladowe funkcjonowanie w amerykańskim obiegu

[23] Cyt. za: Janet Sutherland, *Reznikoff and His Sources* [w:] *Charles Reznikoff: Man and Poet*, red. Milton Hindus, Orono, ME: National Poetry Foundation, 1984, s. 303, przekład własny.

[24] Charles Reznikoff, *Holocaust*, Nottingham: Five Leaves Publications, 2010, s. 20, przekład własny.

czytelniczym i fakt, że nie został wydany w Polsce), napisany został w duchu polemicznym, co z pewnością nie jest zauważalne przy pierwszej lekturze i bez znajomości kontekstu historycznego, w którego ramach powstały wykorzystane przez Reznikoffa dokumenty. Spoza beznamiętnego stylu i mimikry synopsisu przeziera inny wymiar tego dziełka. Dlatego właśnie chciałbym w tym miejscu pokrótce przywołać emocjonalny i *stricte* polityczny ferwor, jaki towarzyszył porwaniu i postawieniu przed izraelskim wymiarem sprawiedliwości Adolfa Eichmanna. Była to, jak wiemy, rozprawa pokazowa, obliczona na konkretny efekt polityczny. Izraelski premier Dawid Ben Gurion nie krył, że chodziło mu nie tylko o osądzenie i przykładne ukaranie nazistowskiemu biurokraty, lecz także o to, by zintensyfikować międzynarodowe wsparcie dla budowanego z trudem państwa Izrael. Był to zarazem czytelny, buńczuczny komunikat skierowany do młodego pokolenia Izraelczyków: „Żydzi to nie owce prowadzone na rzeź, ale naród zdolny do zemsty”[25].

Proces nie został przeprowadzony w budynku jerozolimskiego sądu (głównie z uwagi na liczbę zaproszonych dziennikarzy), lecz w audytorium teatru Bejt ha-Am. Hannah Arendt nie omieszkała w związku z tym podkreślić, że Ben Gurion od samego początku planował zorganizowanie czegoś na kształt spektaklu[26]. Teatralna metaforyka wyczuwalna jest również w sposobie myślenia prokuratora generalnego Gideona Hausnera o Eichmannie – cytując szekspirowskiego *Króla Leara*, zwykł wyrażać się o nim: „książę ciemności”[27]. Pierwsza mowa prokuratorska była wcześniej konsultowana z premierem i została opatrzona jego poprawkami (sygnał, że prawny i polityczny wymiar sprawy są w zasadzie tożsame); w konsekwencji takiej proceduralnej osobliwości słowa Hausnera wybrzmiały jako oficjalne stanowisko państwa Izrael na temat Szoa[28]. Już w drugim akapicie tego długiego, wygłaszanego ponad osiem godzin przemówienia doszło do znamiennego rozłożenia akcentów – na plan pierwszy wysunięto nie zbrodniczą działalność Eichmanna, lecz zakreśloną w perspektywie historycznej martyrologię narodu żydowskiego. Ponadto obecni na sali słuchacze mogli odnieść wrażenie, że praktycznie wszyscy wymordowani przez nazistów Żydzi byli syjonistami: „Miliony, które zostały unicestwione, oczekiwały państwa żydowskiego i nie miały szczęścia go ujrzeć”[29]. W trakcie procesu nigdy nie zaistniała konieczność dowiedzenia, że świadomie zaplanowana eksterminacja ludności żydowskiej rzeczywiście się dokonała (od samego początku obrońcy Eichmanna przyjmowali to jako niepodlegający zakwestionowaniu fakt histo-

[25] Cyt. za: Todd Carmody, *The Banality of the Document: Charles Reznikoff's Holocaust and Ineloquent Empathy*, „Journal of Modern Literature”, jesień 2008, t. 32, nr 1, s. 88.

[26] Hannah Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, tłum. Adam Szostkiewicz, Kraków: Znak, 1998, s. 9.

[27] Tom Segev, *Siódmy milion*, tłum. Barbara Gadomska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012, s. 322.

[28] *Ibidem*, s. 324.

[29] *Ibidem*, s. 327.

ryczny), niemniej Hausner powołał na świadków ponad sto osób reprezentujących cały wachlarz krajów, grup społecznych i politycznych, by odświeżyć obraz czasu Zagłady w świadomości obserwatorów. Poszczególne zeznania, na wyraźną prośbę prokuratora obfitujące w bardzo drastyczne szczegóły, najczęściej w nikłym stopniu łączyły się z osobą oskarżonego, co niejednokrotnie wytykali prowadzący rozprawę sędziowie. Teoretycznie proces dotyczył odpowiedzialności za opracowanie logistycznej strony ludobójstwa (stworzenia infrastruktury połączeń kolejowych między punktami zbornymi a miejscami kaźni i sporządzenia rozkładu jazdy pociągów), w praktyce stał się rodzajem „narodowej terapii grupowej”[30].

Reznikoff podchodził do treści analizowanych przezeń dokumentów niezwykle ostrożnie. Zeznania procesowe to nie tylko zawartość merytoryczna, lecz także olbrzymi ładunek emocjonalny, który w skrajnych przypadkach może przerodzić się w bezwiedne bądź też świadome upodobanie do nadmiernej melodramatyzacji relacjonowanych faktów. Metoda „obiektywistyczna” nakazywała w takich sytuacjach dwie pozornie sprzeczne postawy: umiejętne tonowanie momentów brzmiących nieprzekonująco i jednoczesne poskramianie zapędów cenzorskich. Oto zeznanie jednej z nielicznych osób, które ocalały z obozu zagłady w Chełmnie nad Nerem, Szymona Srebrnika. W oryginalnej formie brzmi tak:

> W szabat zjawiał się, ilekroć przyszła mu ochota na zabawę. Zjawiał się, wołał czterech mężczyzn – ja byłem zawsze piąty – i mówił tak: „Widzicie ten palec?” (wskazywał na kciuk). Odpowiadaliśmy: „Tak”. Pytał: „Co to jest?”. „Palec”. Wtedy mówił: „Nie, to nie jest palec. Gdy zrobię o tak (kierował kciuk w dół), padacie na ziemię, gdy zrobię tak (kierował kciuk w górę), wstajecie”. I poruszał dłonią w ten sposób, wskazując oba kierunki, a my padaliśmy i wstawaliśmy, zmienialiśmy pozycję aż do utraty tchu. Zawsze bacznie mu się przyglądałem i gdy tylko nie patrzył – nie wstawałem. […] Reszta podnosiła się i padała cały czas. Kiedyś, gdy nie byli w stanie podnieść się kolejny raz, bo nie mieli już tchu, zapytał: „Nie możecie wstać?”, ale oni nie mieli nawet siły odpowiedzieć. Wtedy zwrócił się do mnie: „Ty, pająku (tak mnie nazywał), też nie możesz wstać?”. Odpowiedziałem: „Mogę”, i wstałem, bo nie wykonywałem wszystkich ćwiczeń. Wtedy wyciągnął pistolet, podszedł do nich i [każdego] zabił[31].

A oto wersja „poetycka” całego zdarzenia:

Wraz z innymi Żydami
młodzieniec był zmuszany do wykonywania pewnego ćwiczenia:
w soboty zjawiał się oficer,
wybierał czwórkę z pięćdziesięcioosobowej grupy
i mówił: „Widzicie ten palec?

[30] *Ibidem*, s. 328.

[31] Cyt. za: *The Banality of the Document…*, s. 91–92, przekład własny.

Gdy pokażę nim tak, wstajecie;
a gdy pokażę nim tak,
padacie na ziemię". Wskazywał górę i dół, i górę, i dół
aż byli kompletnie bez tchu.
Na końcu oficer wyjmował pistolet
i zabijał wszystkich, którzy zamiast wstać, nadal leżeli na ziemi[32].

Reznikoff zachowuje upiorny komizm sytuacji, ale wycina istotną uwagę Srebrnika: „ja zawsze byłem piąty", podkreślającą zapewne fakt, że uważał się on za wybrańca losu, oraz znacząco pomija informację o przebiegłej strategii młodego więźnia polegającej na wykorzystywaniu nieuwagi oficera niemieckiego, by odpocząć. Można mniemać, że podczas zeznań w Jerozolimie „heroizm" i „przebiegłość" Srebrnika doskonale wpisywały się w oczekiwania prokuratury – doskonale ilustrował on przecież żydowską hardość i niezłomność; autor *Holocaustu* dokonał natomiast znamiennej interpretacji całego zdarzenia. I z dużą dozą pewności można założyć, że był to zabieg celowy. „Młodzieniec" pojawia się w dalszej części poematu, ale dla czytelnika jego ocalenie musi się jawić tylko jako wynik cudownego przypadku, a nie sprytu. Notabene Srebrnika, uwiecznionego w słynnym dokumencie Claude'a Lanzmanna *Shoah*, rzeczywiście postrzegać należy jako ocalałego cudem, w obozie zajmował się wyrzucaniem do rzeki niespalonych resztek kości i bezpośrednio przed wkroczeniem Armii Czerwonej, w zgodzie z powszechnie obowiązującą procedurą, miał zostać zlikwidowany. Mimo że postrzelono go w głowę, przeżył. Cała ta historia weszła do *Holocaustu*, tyle że skrzętnie oczyszczona z patosu.

Na początku lat sześćdziesiątych, a więc w czasie gdy proces Eichmanna przykuwał uwagę światowej opinii publicznej, na łamach wydawanego w Stanach Zjednoczonych syjonistycznego pisma „The Jewish Frontier" zaczęły się ukazywać obszerne komentarze na ten temat. Rychło pojedyncze głosy zamieniły się w poważną debatę. Rzecz warta jest wspomnienia, ponieważ jedną z redaktorek pisma była żona Reznikoffa Marie Syrkin, a sam poeta dorabiał tam często jako zecer. Obiektem bezpardonowych ataków stała się zwłaszcza kontrowersyjna książka Hannah Arendt *Eichmann w Jerozolimie*, w której postawiła ona tezę o pokazowym charakterze całej sprawy i przekonywała, że winę Eichmanna można było udowodnić bez uciekania się do epatujących okrucieństwem i cierpieniem zeznań tak ogromnej rzeszy świadków. Jednoznacznie potępiając upolitycznienie izraelskiej prokuratury, Arendt była wielokrotnie krytykowana właśnie przez Syrkin. Zecer Reznikoff miał tym samym doskonałą sposobność, by dokładnie przyjrzeć się argumentom fundamentalnego sporu. Wnioski wyciągnął poniewczasie, kilkanaście lat później. Ale nie wyraził ich wprost. Można je dostrzec w poemacie na temat Zagłady, gdzie nie ma mowy o syjonizmie. Nie ma nawet wzmianki o procesie, który dostarczył pokaźnej porcji materiału źródłowego.

[32] *Holocaust*, s. 70–71, przekład własny.

Jako ostatni przykład metody twórczej zastosowanej w poemacie niech posłuży świadectwo Riwki Joselewskiej. Joselewska była świadkiem egzekucji całej swojej rodziny; odebrano i zastrzelono jej dziecko; ona sama, mimo poważnej rany w głowę, zdołała przeżyć i ukryć się. Jej zeznanie należy do niezwykle przejmujących:

> Kiedy zobaczyłam, że [Niemcy] odjechali, przyczołgałam się do grobu. […] [Nadal] tryskała tam krew. Do dziś [zresztą], gdy zdarza mi się mijać fontannę, nadal mam przed oczami krew tryskającą z grobu. Ziemia lekko się unosiła. Próbowałam ją rozgrzebać. Bezskutecznie. Krzyczałam do matki, do ojca, pytając, dlaczego zostałam przy życiu. Czym sobie na to zasłużyłam? Gdzie mam pójść? Do kogo się zwrócić? Przecież nie mam nikogo. Widziałam, jak wszyscy zostali zabici. Nie było odpowiedzi. Położyłam się na grobie […][33].

W rozmowie z Joselewską Hausner bardzo zdecydowanie odchodzi od tragizmu opisanej sytuacji:

> Pytanie: A potem przechodzący nieopodal chłop zlitował się nad Panią?
> Joselewska: Byłam w pobliżu grobu. […] Włóczyłam się po okolicy przez parę tygodni. Ktoś mnie zobaczył.
> Pytanie: Zlitował się nad Panią, nakarmił, a potem dołączyła Pani do grupy Żydów ukrywających się w lesie i pozostała Pani z nimi aż do przybycia Sowietów?
> Joselewska: Zostałam z nimi aż do końca.
> Pytanie: A teraz jest Pani mężatką i ma Pani dwoje dzieci?
> Joselewska: Tak[34].

Taki sposób prowadzenia rozmowy akcentuje dwa momenty: rozpacz i bezradność kobiety nad zbiorowym grobem oraz fakt, iż później mimo wszystko zdołała ona odbudować „normalne" życie rodzinne. Są to zarazem dwa punkty, pomiędzy którymi rozwinięta zostaje alegoria o zabarwieniu politycznym. W mowie podsumowującej Hausner winduje Joselewską do rangi symbolu: „Przez nią zawiódł niegodziwy plan. Chcieli ją zabić, a ona urodziła nowe dzieci. Suche kości oblekły się ciałem i ścięgnami, wstały i pokryły się skórą, tchnięto w nie życie. Riwka Joselewska symbolizuje cały naród żydowski"[35], powiada prokurator, a więc wskazuje na paralelę pomiędzy założeniem nowej rodziny a założeniem nowego państwa. Choć pod względem retorycznym jest to niewątpliwie bardzo błyskotliwe, dochodzi do nadużycia. Joselewska nie zdołała przepracować traumy – jej zeznanie oscyluje między czasem przeszłym i teraźniejszym. Przypomnijmy: „Do dziś [zresztą], gdy zdarza mi się mijać fontannę, nadal mam przed oczami krew tryskającą z grobu". Jej cudowne ocalenie i nowa

[33] Cyt. za: *The Banality of the Document…*, s. 97, przekład własny.
[34] *Ibidem*, s. 98, przekład własny.
[35] Cyt. za: *Siódmy milion*, s. 332.

rodzina wcale nie neutralizują bólu – w pewnym sensie Joselewska nadal „leży na zbiorowym grobie" i nie potrafi zrozumieć. W tej historii nie ma nic budującego, unaocznia ona ledwie trwałość poczucia fundamentalnej straty. Reznikoff, jak zwykle, wszystko tonuje:

Była tam całą noc.
Nagle ujrzała jadących konno Niemców
i przylgnęła do ziemi,
usłyszała, jak rozkazują, by wszystkie ciała zgarnięto w jedno miejsce;
i ciała – a byli tam ranni, nadal żywi ludzie –
zgarnięto szpadlami.
[…]
Została w polu, leżąc na ziemi.
Jacyś ludzie zaganiali zwierzęta na pastwisko
i rzucali w nią kamieniami,
myśląc, że nie żyje albo że jest opętana.
Później dostrzegł ją przechodzący obok chłop,
nakarmił
i pomógł dołączyć do Żydów ukrywających się w pobliskim lesie[36].

Poeta-dokumentalista nie wpisuje historii kobiety w szerszy, korygujący kontekst i nie stara się jej usymboliczniać. Czytelnik poematu nie jest nawet świadomy, iż Joselewska zeznaje po latach, nie ma więc pewności, że udało się jej ocaleć. Taki brak budujących akcentów jest bardzo wymowny. Jakże odmiennie wykorzystują zeznania Hausner i Reznikoff. I jest to w pewnym sensie lekcja na temat, jak myśleć o nazistowskim (i każdym innym) ludobójstwie. Instancją nadrzędną w pisaniu o Zagładzie nie jest polityka czy estetyka, lecz etyka, i to zarówno w akcie pisania (jak pokazać wydarzenie w przestrzeni dyskursu, w trybie figuralnym), jak i w akcie interpretacji (nie wszystko wolno). Wybory estetyczne, będące oczywiście nieodłącznym elementem procesu twórczego, winny tu być skorelowane z myśleniem według wartości.

Dzieci Syjonu

Dzieci Syjonu Henryka Grynberga to kontynuacja tej samej tradycji piśmienniczej, w której obrębie powstały teksty Weissa i Reznikoffa. Autor skorzystał z tzw. protokołów palestyńskich, tj. dokumentów przygotowanych w 1943 r. przez polskie Centrum Informacji na Wschód, obecnie stanowiących część pokaźnych zbiorów Instytutu Hoovera w kalifornijskim Stanford, na temat stosunków polsko-sowieckich w okresie 1939–1942, by wybrać świadectwa dzieci, które po uwolnieniu z zsyłki zdołały przedostać się do Palestyny. Na swój sposób książka Grynberga nawiązuje do zredagowanej przez Jana Tomasza Grossa i Irenę Grudzińską-Gross antologii *W czterdziestym nas matko na Sybir zesłali… Pol-*

[36] *Holocaust*, s. 26–27, przekład własny.

ska a Rosja 1939–42, gromadzącej podobne relacje. Nawiązanie ma jednocześnie charakter uzupełnienia: podczas gdy Grossowie umieścili ostatecznie tylko cztery „wypracowania" dzieci pochodzenia żydowskiego, Grynberg sporządził wybór szerszy i całkowicie jednorodny, obejmujący 73 protokoły spisane na podstawie opowieści Żydów w wieku od 11 do 18 lat. Co znamienne, kolekcja Instytutu Hoovera zawiera aż ponad 10 000 relacji żołnierzy armii Andersa (i członków ich rodzin) i zaledwie około 2300 tekstów napisanych (lub podyktowanych) przez dzieci. Ta proporcja nie znajduje więc odzwierciedlenia w żadnej z książek: w antologii Grossów na 166 uwzględnionych dokumentów 130 to relacje dziecięce, Grynberg natomiast relacje dorosłych w zasadzie pomija (dwa zeznania 25-letnich kobiet to tylko „uzupełnienia").

Ale punktem wspólnym tych publikacji nie jest tylko identyczna skłonność do faworyzowania określonego oglądu historii (o czym za chwilę), lecz także bardzo wyraźnie zwrócenie uwagi na literacki walor dokumentu (i nie chodzi tu bynajmniej o tak ostro piętnowaną – przez Theodora Adorna na przykład – skłonność do estetyzacji doświadczeń granicznych w sztuce): „Dwie lub trzy wypowiedzi, przeważnie starych chłopek, urzekły nas stroną literacko-etnograficzną przede wszystkim i znalazły się w tym wyborze głównie ze względu na język i styl opowiadania", piszą w przedmowie autorzy *W czterdziestym nas matko na Sybir zesłali…*[37] A nieco wcześniej: „[w]ykluczone zostały bardzo ogólnikowe i nieciekawe teksty" i „wypracowania te stanowią wyjątkowy dokument historyczny, socjologiczny i literacki"[38]. Znacznie ciekawsza jest kwestia „literackości" *Dzieci Syjonu*[39]. Cała paratekstualna rama tekstu właściwego sugeruje, że jest to książka jednego, konkretnego autora, Henryka Grynberga, to jego nazwisko widnieje przecież na okładce, tytuł zaś nie zawiera drugiego członu w rodzaju: „antologia świadectw" lub „wybór dokumentów". O ingerencji w teksty źródłowe czytelnik dowiaduje się z przedmowy „Od autora": „Aby usprawnić narrację i uwolnić ją od drewna urzędniczego stylu, musiałem przeredagować większość wybranych akapitów i zdań, ale ich treść nie uległa zmianie. Każdy głos oddzielony jest akapitem. Starałem się przy tym zachować swoisty charakter tej rzadkiej symbiozy dziecięcej opowieści z urzędowym sprawozdaniem"[40]. „Usprawnienie" narracji (pod którym to określeniem rozumiem dążność do nadania tej dokumentalnej opowieści określonego rytmu i dynamiki) nie dokonuje się tylko i wyłącznie przez kosmetykę jej warstwy stylistycznej, lecz także, a może przede wszystkim, przez gruntowne przebudowanie struktury wypowiedzi. Posłużmy się konkretnym przykładem. Z oryginalnymi zeznaniami czterech chłopców:

[37] *„W czterdziestym nas matko na Sybir zesłali…". Polska a Rosja 1939–42*, wybór i oprac. Jan Tomasz Gross i Irena Grudzińska-Gross, Londyn: Aneks, 1983, s. 12.

[38] *Ibidem*, s. 11.

[39] Zob. także Olga Orzeł, *W poszukiwaniu straconego mitu. Obraz dzieciństwa w* Dzieciach Syjonu *Henryka Grynberga*, „Teksty Drugie" 2003, nr 2/3, s. 260–269.

[40] Henryk Grynberg, *Dzieci Syjonu*, Warszawa: Wielka Litera, 2012, s. 9.

Eliezera Hartmana, Josefa Bartena, Eliezera Kretnera i Zeewa Frenkla można zapoznać się w antologii Grossów; z załączonego na końcu książki spisu wiemy, że dokładnie z tych samych dokumentów korzystał Grynberg, niemniej próba odnalezienia ich w tekście jego książki wymaga od czytelnika nie tylko uważności, ale i olbrzymiej cierpliwości. A jest tak dlatego, że autor podzielił każdą indywidualną wypowiedź na krótkie, często jednozdaniowe fragmenty, następnie zaś pogrupował je wszystkie podług klucza tematycznego w odrębne rozdziały, bardzo skrupulatnie ilustrujące chronologię i geografię gehenny: sytuację rodzinną w przededniu wybuchu wojny, pojawienie się wojsk niemieckich, inwazję Sowietów, podróż na Wschód, katorgę, osierocenie i ocalenie. Poszczególne etapy zsyłki zostają więc odtworzone przez kilkadziesiąt anonimowych głosów (Grynberg postępuje podobnie jak Reznikoff, ale w odróżnieniu od *Holocaustu* konkretne nazwiska możemy poznać w odrębnej części książki) – wszystko po to, by maksymalnie wiernie, a więc z atencją dla szczegółu uchwycić coś, co składa się na wspólnotę okrutnego losu.

To proste posunięcie formalne nie tyle obdarza grupę dokumentów nową jakością, ile pozwala wydobyć „literackość" istniejącą tam od samego początku i wyraźniej dostrzec w prawdziwej historii to, co zazwyczaj uznaje się za przynależne fikcji, wykreowane przez wyobraźnię artysty. Chciałbym zwrócić uwagę na jeden, konsekwentnie stosowany zabieg stylistyczno-składniowy, podać przykłady motywów wędrownych – konstrukcyjnych elementów tej opowieści, oraz wskazać na czytelne paralele z klasycznym dziełem literackim i odniesienia do piśmiennictwa religijnego.

Nie stroniąc od klasyfikacji genologicznej, Grynberg słusznie wybiera dla swojej opowieści tradycyjnie rozumiane określenie „epika"[41] – mamy tu typową dla tego rodzaju literackiego próbę przedstawienia rzetelnej informacji o zdarzeniach skończonych, rozegranych w innym czasie niż czas relacjonowania, narratorzy zaś, a są ich dziesiątki, należą do świata przedstawionego. Natomiast rozstrzygnięcie, czy jest to proza, czy poezja, już na pierwszej stronie może sprawić kłopot:

> Ojciec mój skupował na wsi siano, które woził do Warszawy i innych miast. Mieliśmy własny dom i powodziło nam się dobrze.
> Ojciec mój dzierżawił sady w okolicy Czerniakowa i sprzedawał owoce do Warszawy.
> Ojciec mój handlował bydłem. Jego klientami byli dziedzice i chłopi.
> Ojciec mój był handlarzem bydła, mieszkaliśmy we własnym domu i powodziło nam się nieźle.
> Ojciec mój miał mleczarnię w Czarnym Dunajcu, gdzie żyło sto rodzin żydowskich i wszyscy dobrze zarabiali.
> Ojciec mój był właścicielem młyna.
> Ojciec mój był brakarzem, jego zajęcie polegało na szacowaniu lasu[42].

[41] *Ibidem*, s. 10.
[42] *Ibidem*, s. 11.

Zdania te przez sam układ graficzny na stronie, swoją – w prozie raczej nietypową – jednostajność, a jednocześnie siłę będącą rezultatem powtórzenia analogicznej informacji, że przed wojną „żyło nam się nieźle", funkcjonują jako ostry kontrast wobec kaskady drastycznych scen opisanych w następnych rozdziałach. Można rzec, iż Grynbergowski schemat kompozycyjny świadczy o dobrym wyczuciu dramaturgii ukrytej w dokumentach. Zarazem jednak zauważamy, że słowa „ojciec mój" użyte są w funkcji anafory i, zamieniając każde z kolejnych zdań w rodzaj monostychu, składają się na całość, którą można uznać za wypowiedź niemalże poetycką. Przykładem poezji silnie wspartej na powtarzaniu określonych elementów składniowych, a przy tym wykorzystującej język potoczny jest twórczość amerykańskiego klasyka Walta Whitmana, choć próba wytropienia głębszych powinowactw pomiędzy tymi pisarzami nie jest, oczywiście, uzasadniona, warto pamiętać, że Grynberg „pisze" w poetyce mającej precedensy.

Opisane w książce deportacje na Wschód odbywały się według określonego planu. Ludzi przeznaczonych do wywózki budzono w nocy lub bardzo wcześnie nad ranem, pozwalając na zabranie tylko niezbędnych rzeczy i bezzwłocznie transportowano na najbliższą stację kolejową. Tu rozpoczynała się kilkutygodniowa udręka podróży w bydlęcych wagonach, głód, pragnienie, urągające wszelkim standardom warunki sanitarne i koszmar ekstremalnych temperatur. Po przybyciu na miejsce – przymus pracy, skrajne wycieńczenie, choroby i wszechobecna śmierć. Podstawową jednostką konstrukcyjną w opisie tego koszmarnego świata są dające się bez trudu zidentyfikować tzw. motywy wędrowne (sytuacje, doznania, zachowania, myśli), które występują w zgrupowanych „monostychach". Razem brzmią mocniej niż każdy z nich osobno. Oto kilka (skróconych) przykładów. Cytuję początki sąsiadujących akapitów:

Motyw zjawiania się uzbrojonych NKWD-zistów:

> W piątek wieczorem uzbrojeni NKWD-ziści weszli do naszego mieszkania i kazali nam zapakować rzeczy, mówiąc, że jedziemy do Warszawy.
> Pewnej nocy zjawili się NKWD-ziści, powiedzieli, że czeka auto i że nas odsyłają do domu.
> 28 czerwca w nocy uzbrojeni NKWD-ziści zastukali do naszych drzwi. […]
> W piątek o północy zastukano gwałtownie do naszych drzwi i NKWD--owcy uzbrojeni w rewolwery kazali nam się szybko ubierać[43].

Motyw załatwiania potrzeb fizjologicznych:

> Nie wypuszczano nas z wagonu. Do załatwiania potrzeb służyła dziura w podłodze.
> Nie wypuszczano nas z wagonu. Przez otwór w podłodze załatwialiśmy nasze potrzeby.

[43] *Ibidem*, s. 101–102.

> Wstyd nam było załatwiać się w wagonie i wyłamaliśmy drzwi.
> W wagonie trudno było wytrzymać od upału i nie było ubikacji[44].

Motyw wszechobecnych insektów:

> W barakach powitały nas moskity, mrówki i inne insekty, których nie znałam.
> Baraki pełne były pluskiew, które nie pozwalały spać.
> W barakach było ciasno i brudno, pluskwy, wszy i myszy nie dawały nam żyć.
> W barakach było strasznie brudno. Pluskwy i inne insekty maltretowały nas dzień i noc[45].

Motyw choroby zakaźnej:

> Ojciec dostał pracę w Delegaturze, ale wkrótce zachorował na dyzenterię i umarł.
> Ojciec dostał tyfusu plamistego, potem matka, brat, siostra i ja.
> Z tyfusu wyszliśmy, ale ojciec i matka byli bardzo osłabieni po chorobie, a ja nie miałam ich czym karmić.
> Matka zachorowała na malarię i leżała na mokrej podłodze[46].

Czytając zeznania w takiej kompozycji, jaką proponuje Grynberg, można pomyśleć, że chodzi o jedno zdarzenie opisane przez kilkoro świadków (z grubsza tak samo, opisy różnią się ledwie szczegółami), a przecież sporządzono je na podstawie opowieści młodych ludzi pochodzących z niejednokrotnie bardzo odległych miejscowości i zesłanych w różne miejsca Związku Sowieckiego. Doświadczenia jednostkowe nie tracą niepowtarzalności, łatwiej natomiast dostrzec ich wspólny mianownik, jeden horyzont okrutnego losu.

Rozproszone w tej epickiej narracji są miejsca, w których dziecięcy głos wznosi się na pułap hieratycznej powagi. Dostrzec to można w fragmentach dotyczących pochówku, kiedy w sposób zupełnie nieświadomy zesłańcy wchodzą w rolę Antygony, ukazując uniwersalny i ponadczasowy wymiar tragedii antycznej – konflikt pomiędzy ludzkim pragnieniem okazania szacunku zmarłemu a pogardą władzy:

> Wszyscy uciekli i ja też chciałam wyjechać, ale żal mi było zostawiać brata. Sprzedałam wszystko, żeby go ratować, ale po kilku tygodniach umarł. Nie chcieli mi wydać ciała[47].
> Siedziałam przed szpitalem cały dzień, żeby odprowadzić ciało mojego brata na cmentarz. Wieczorem powiedziano mi, że pogrzeb już się odbył, ale nie chciano wskazać, gdzie znajduje się grób[48].

[44] *Ibidem*, s. 114.
[45] *Ibidem*, s. 124–125.
[46] *Ibidem*, s. 193.
[47] *Ibidem*, s. 168.
[48] *Ibidem*, s. 191.

> Pierwszą ofiarą dyzenterii był mój dziesięcioletni braciszek Sender, którego dopiero po ośmiu dniach zabrano do szpitala. Za dużą sumę pieniędzy udało nam się wydostać jego ciało i pochowaliśmy go na żydowskim cmentarzu[49].
> Mój najstarszy brat Abram, który miał osiemnaście lat, umarł na galopującą gruźlicę. Nie pozwolono nam pochować go należycie i potem widziano, jak psy wyciągały jego kości[50].

Nie brakuje fragmentów w nieodparty sposób nasuwających sceny biblijne, nawet nowotestamentowe:

> W Samarkandzie cały dzień siedzieliśmy w błocie, nim dostaliśmy miejsce w stajence.
> Po wielu nocach spędzonych na polu dostaliśmy stajenkę, ale nie mieliśmy za co kupić jedzenia.
> Przyjechaliśmy do Kurkurowska i po kilku tygodniach tułaczki bez dachu nad głową dostaliśmy stajenkę do spania, ale ojciec próżno szukał pracy i jedliśmy trawę, którą mama gotowała[51].

Powróćmy raz jeszcze do perspektywy oglądu historii, jaką przyjął w swojej książce Grynberg: „Podzielam opinię Appelfelda, że niezależny, odkrywczy punkt widzenia dziecka jest najlepszą «metodą literacką» opowiadania o Holokauście"[52]. Imię i nazwisko na okładce tej książki to nie uściślenie autorstwa, lecz ledwie paratekstualna sygnatura wskazująca na osobę, która „rozszerza swoją tożsamość"[53] na cudze głosy. To próba innego, zdumiewająco przenikliwego spojrzenia na to, co na pozór dobrze już znane z kart książek pisanych przez dorosłych[54]. Narrator dziecięcy zawsze znajduje się na pozycji „niższej"

[49] *Ibidem*, s. 192.

[50] *Ibidem*, s. 195.

[51] *Ibidem*, s. 174.

[52] Henryk Grynberg, *Bohaterstwo dzieci Holocaustu*, „Res Publica Nowa" 2001, nr 8, s. 48.

[53] Dorota Krawczyńska, *Pisarz solidarności ofiar. O „cudzych głosach" Henryka Grynberga*, „Teksty Drugie" 2003, nr 4, s. 177.

[54] Warto w tym miejscu przypomnieć, że perspektywa dziecięca jest odrębną, obszerną i niezwykle istotną częścią literatury Holokaustu. Widzenie nieuwikłane w poznawczy schematyzm, a także stosunkowo słabo jeszcze rozwinięta skłonność do ferowania ocen i stanowczych sądów czynią z opowieści niedorosłych interesujące poznawczo narzędzie dostępu do tego, co tak często uchyla się reprezentacji. Narracje „pokolenia 1,5", dzieci pamiętających, ale nie w pełni rozumiejących bezprecedensowość dokonującej się na ich oczach Zagłady (określenie pochodzi z artykułu Susan Rubin Suleiman, *The 1.5 Generation: Thinking About Child Survivors and The Holocaust*, „American Imago", t. 59, nr 3, s. 277–295), i wspomnienia „osmalonych" (a więc ocalonych fizycznie i okaleczonych duchowo, jak pokazuje Irit Amiel w książce opatrzonej takim właśnie tytułem) tworzą osobne dyskursywne spektrum: od narracji autobiograficznych spisanych bądź to *hic et nunc*, bądź *post factum*, aż po typową prozę fabularną. Pomiędzy punktami krańcowymi owego spektrum, które (symbolicznie) rozpoczyna się, dajmy na to, faktograficznym *Pamiętnikiem Dawida Rubinowicza*, a kończy *Malowanym ptakiem*, surrealistyczną powieścią pikarejską Jerzego Kosińskiego, znajdujemy wiele pozycji

w stosunku do świata przedstawionego. Jest przecież przez brak doświadczenia, naiwność i nieumiejętność posługiwania się abstrakcyjnym aparatem pojęciowym człowiekiem jakoś „niepełnym". *Ratio* dzieci Grynberga (i tak można o nich mówić) nie jest co prawda ustawione w „punkcie zerowym"[55], pamiętają przecież świat przed katastrofą, kiedy „żyło im się nieźle", istnieje skala odniesień, a więc i możliwość osądu, ale w potocznym mniemaniu ich pierwszoosobowa narracja powinna wzmacniać efekt subiektywności opisu. Tymczasem w tej epickiej opowieści jest inaczej: próżno szukać prób manipulacji informacją lub oznak myślenia zatrutego szowinizmem. Nie ma resentymentu; wręcz przeciwnie – zamiast skłaniać do chęci odwetu, nieszczęście wzmacnia w nich poczucie solidarności. Zrozumiałe u młodych ludzi ubóstwo języka nie prowadzi do zubożenia opowieści. „Kiedy mnie pytają, skąd pochodzę, to mówię – z żelaza". Tak brzmi ostatnie zdanie *Dzieci Syjonu*. I brzmi ono mocno.

* * *

Trzy utwory, trzy formy literackie, w których autorzy nie piszą, ale wyzyskują materiał faktograficzny, cytując świadków, posługując się cudzym słowem – a umieścić te cudze słowa w klasyfikacji genologicznej można tylko z niezbędnym cudzysłowem: „dramat", „poezja", „proza". Trzy jakże znamienne przykłady wykorzystania świadectwa: świadectwo u w i k ł a n e w ideologię, świadectwo o d p o l i t y c z n i o n e za pomocą chwytów typowo literackich, świadectwo w y o s t r z o n e przez zastosowanie konwencji literackiej. Doświadczenia graniczne wyrażone w formie iście granicznej – gdzieś pomiędzy dokumentem a literaturą.

już klasycznych, m.in.: *Żydowską wojnę* Henryka Grynberga, *Chleb rzucony umarłym* Bogdana Wojdowskiego, *Czarne sezony* Michała Głowińskiego, *Szczęściarza* Adama Sikory, *Konia Pana Boga* Wilhelma Dichtera, *Dziewczynkę w czerwonym płaszczyku* Romy Ligockiej czy też *Blooms of Darkness* Aharona Appelfelda (powieść oryginalnie wydaną w języku hebrajskim i jak dotąd niespolszczoną). Bardzo interesujące omówienie literatury (tekstów pamiętnikarskich i fabularnych), w których Zagłada doświadczana jest z perspektywy dziecka, przynoszą dwie stosunkowo nowe publikacje: Justyny Kowalskiej-Leder *Doświadczenie zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2009, i Katarzyny Sokołowskiej *I dziś jestem widzem. Narracje dzieci Holokaustu*, Białystok: Trans Humana, 2010.

[55] Por. Sławomir Buryła, *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006, s. 331.

Słowa kluczowe
Holokaust, Peter Weiss, Charles Reznikoff, Henryk Grynberg, literackie formy graniczne, literatura oparta na dokumentach

Abstract
The article discusses three examples of literature concerning the fate of Jews during World War II, three attempts to bridge the gap between literature and document so as to work out an "optimal" way of writing about the Holocaust. All the texts taken into consideration were written, or rather composed as carefully edited collages of authentic documents. Read together, Peter Weiss's *The Investigation*, Charles Reznikoff's *Holocaust* and Henryk Grynberg's *Children of Zion* illustrate two significant processes: the implication of testimony in ideological causes and the purification of testimony from distorting, overtly political engagements.

Key words
Holocaust, Peter Weiss, Charles Reznikoff, Henryk Grynberg, literary limit forms, literature based on documents