

Studia

Marta Tomczok

Uniwersytet Śląski
<https://orcid.org/0000-0001-9512-007X>
marta.tomczok@us.edu.pl

Po co dzisiaj jest Zagłada, czyli poetycki survival

Streszczenie

W artykule zarysowano metodę analizowania najnowszej polskiej poezji o Zagładzie za pomocą użycia i nadużycia ideologicznych oraz przechwyceń, nawiązującą do filozofii neomarksistowskiej. Metoda podejrzliwego, krytycznego czytania wierszy współczesnych pomaga ujawnić nieobecność we współczesnych dyskursach doświadczenia żydowskiego i opowiadającej o nim żydowskiej poezji Zagłady w języku polskim i jidysz. Analiza utworów Radosława Kobierskiego, Piotra Macierzyńskiego i Grzegorza Kwiatkowskiego oraz ukrytych w ich utworach parafraz, nawiązań i cytatów pokazuje ideologiczny charakter nawiązań do Zagłady. Wiersze Jacka Podsiadły natomiast zawierają nawiązania umożliwiające zbudowanie na nowo opowieści o poezji Zagłady, będące jedyną szansą na jej ratunek. Wprowadzone pojęcia wiersza-archiwum i wiersza-macicy jako przeciwieństwa wchłaniającego cudze głosy wiersza opartego na nadużyciach i przechwyceniach, zbliżonego do poetyckiego survivalu, odsyłają do niewykorzystanego dostatecznie potencjału poezji współczesnej dającej życie i przetrwanie pamięci poezji żydowskiej.

Słowa kluczowe

poezja polska, Zagłada, przechwycenie, nadużycie ideologiczne, wiersz

Abstract

This article outlines the method of analyzing newest Polish poetry about the Holocaust from the perspective of ideological uses and abuses as well as interceptions, a method that makes references to the neo-Marxist ideology. The method of suspicious and critical reading of contemporary poems helps reveal the absence from the contemporary discourses of not only the Jewish experience, but also the Jewish Holocaust poetry which discusses it, both that produced in Polish and Yiddish. The analysis of Radosław Kobierski, Piotr Macierzyński, and Grzegorz Kwiatkowski's works as well as the paraphrases, allusions, and quotations hidden in them reveals the ideological character of references to the Holocaust. By contrast, in a poem by Jacek Podsiadły the said references facilitate building a narrative about Holocaust poetry from scratch, which is the only way of saving it. The introduction of the conception of an archive-poem and a matrix-poem in contrast to a poem which absorbs other people's voices and bases on abuses and interceptions, close to poetic survival, signals the insufficiently exploited potential of contemporary poetry which gives life to Jewish poetry and facilitates its survival.

Key words

Polish poetry, Holocaust, interception, ideological abuse, poem

Stawiając przed paroma laty pytanie o własność Zagłady (czyja dzisiaj jest Zagłada), chciałam rozpoznać pole gry artystycznej¹, zrozumieć, w jaki sposób i przez kogo zostało zaprojektowane, komu bądź czemu miało służyć, kto wspiera je swoim działaniem i kto je tworzy. W pytanie „czyja dzisiaj jest Zagłada?” wpisane było bowiem założenie, że istnieje ona wciąż jako temat bądź problem artystyczno-badawczy, ważna społecznie kwestia. Wracając do wspomnianego pytania po czterech latach od opublikowania książki poświęconej tradycyjnym gatunkom prozy, utrwalającym pewien obraz żydowskiej przeszłości², chcę sformułować je bardziej ogólnie i prowokująco. Interesuje mnie samo istnienie Zagłady we współczesnej literaturze i sztuce. To, że się w niej wciąż często pojawia, widać, gdy przegląda się ofertę jakiegokolwiek księgarni sieciowej zawierającej tytuły z zakresu beletrystyki poświęconej Auschwitz³. Mając świadomość, że pisarze wciąż uważają problem Zagłady za ważny, mając też jednak przecucie, oparte częściowo na badaniach⁴, że jego ważność może być relatywna lub co najmniej sporna, spróbuję się zastanowić, czy współczesna twórczość literacka sięga do czasów Zagłady wyłącznie po to, by o nich przypominać i przestrzec przed nimi, czy też pisarzami i artystami kierują inne potrzeby, których, być może, nie chcą bądź nie mogą otwarcie wyartykułować.

Zmieniając pytanie, proponuję zmienić także teksty, jakim stawiam pytania, i zamiast powieści popularnych, cieszących się największym zainteresowaniem czytelników, przeanalizować kilka współczesnych wierszy. Po pierwsze dlatego, że twórczość poetycka w tym ujęciu nie doczekała się dotąd osobnego omówienia⁵. Po drugie, poezja bywa, być może nawet częściej niż proza, sferą wielu zaskakujących nadużyć i manipulacji. W skrajnych przypadkach, jako sztuka dla

¹ Grzegorz Jankowicz, *Formy heteronomii. Polskie pole literackie po 1989 roku i jego relacje z innymi polami społecznymi* [w:] *idem*, Piotr Marecki, Alicja Pałęcka, Jan Sowa, Tomasz Warczok, *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu*, Kraków: Korporacja Ha!art, 2014, s. 16–22.

² Marta Tomczok, *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2017.

³ Wzmożone zainteresowanie rynku powieściami „w pasiakach” obserwuje się zazwyczaj na początku każdego roku w styczniu, w okolicach rocznicy wyzwolenia obozu KL Auschwitz.

⁴ Opieram się na badaniach przeprowadzonych podczas pracy nad książkami *Czyja dzisiaj jest Zagłada...* oraz *Czy Polacy i Żydzi nienawidzą się nawzajem? Literatura jako mediacja* (Łódź 2019), których fragmenty były publikowane w „Zagładzie Żydów. Studiach i Materiałach”.

⁵ Najobszerniejszym omówieniem zjawiska poezji wobec Zagłady, łączącym spojrzenie na najnowsze prace polskojęzyczne, poezję powojenną i wiersze pisane w ostatnich latach w języku polskim pozostaje artykuł Anity Jarzyny – Anita Jarzyna, *Poezja (wobec) Zagłady – ku nowym narracjom*, „Narracje o Zagładzie” 2019, nr 5, s. 7–20. W numerze monograficznym czasopisma poświęconym poezji Zagłady i o Zagładzie w języku polskim zamieszczono także kilka artykułów poświęconych zapomnianym poetom, takim jak Rejzl Żychlińska, Lola Szere-szewska czy Seweryn Pollak. Podobnie jak wcześniejsze prace Piotra Matywieckiego i Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany są to opracowania analizujące określony problem na wybranym materiale. W żadnej z nich nie zajęto się lekturą przekraczającą genologię i nie próbowano czytać

sztuki, jak pisał Witold Gombrowicz, przypomina śpiew dla śpiewaków, formę skostnienia i usztywnienia myśli, fałsz, rozczarowanie, ułudę, rządzącą autorami i czyniącą z nich niewolników oraz poddanych („Wiersz urósł nam do potwornych rozmiarów i już nie my nim rządzymy, ale on nami”⁶). Jeszcze częściej bywa poezja królestwem nowoczesnych mitów, wobec których zbyt rzadko stosuje się testy kontrolne, bada się ich mechanizmy, poddaje sprawdzeniu. „Mistrzostwo naszego stylu – pisał Tomasz Mann, parafrazując poetów – to kłamstwo i błażeństwo, nasza sława i godność to krotochwila, zaufanie tłumu do nas w najwyższym stopniu jest śmieszne, wychowywanie ludu i młodzieży przez sztukę jest zuchwałym i karygodnym przedsięwzięciem”⁷. Wiersz będę traktować w artykule jako osobną jednostkę znaczeniową, niezależną od zbioru, do którego została włączona, czy przeważającego w nim tematu bądź stylu. „Odwiązanie” wiersza od pozostałych tekstów, z jakimi spotyka się on w książce poetyckiej, wydaje się czymś podstawowym, jeśli chce się zrozumieć specyfikę poetyckiej twórczości zagładowej, na którą składają się właśnie nie całe tomy i zbiory, ale pojedyncze utwory uratowane z pożarów, odnalezione w skrytkach bądź archiwach. Skoncentrowanie się na pojedynczym wierszu znajduje uzasadnienie także w sposobie funkcjonowania w czasie wojny poezji – krążącej najczęściej w oderwaniu od książek, w postaci pojedynczych tekstów, albo – antologii. „[...] świadomość niepowtarzalności doświadczenia walczyła z potrzebą analogii”, pisał o poezji lat 1939–1944 Piotr Mitzner⁸. Zrozumienie dla znaczenia pojedynczych wierszy, a nie zbiorów okazywała także Irit Amiel, sama – autorka kilkudziesięciu wierszy nawiązujących do jej wojennych przeżyć: „Wiersze jest łatwiej pisać. Każdy wiersz może być opowiadaniem, może zawierać w sobie wszystko. W wierszu łatwiej się schować, ukryć, i w wierszu w kilku słowach można opowiedzieć całą książkę. Wiersz jest skondensowany, tajemniczy i nie odkrywa całego sekretu”⁹.

Stawiając współczesnym wierszom pytanie, dlaczego wracają do Zagłady, zakładam, że wiedzie je ku temu ideologia opierająca się na przeświadczeniu, iż zamiast pamiętać o żydowskiej twórczości poetyckiej oraz mnożyć praktyki pamiętania okresu wojny, lepiej jest wytwarzać nową polską twórczość nawiązującą do tamtej, zapomnianej. Cele zastępowania minionego czymś współczesnym nie są do końca jasne, nie są też wypowiedane, dlatego należy je sobie uświadamiać, wracać do nich, uważnie o nich rozmyślać. Istotne w tym musi pozostawać samo zjawisko poezji Zagłady: jego dosłowne znaczenie (poezja pi-

poezji Zagłady i o Zagładzie w oderwaniu od jej uwikłań estetycznych, za pomocą krytyki ideologii, badając przemycane przez nią klisze społeczne czy jej relację do kiczu holokaustowego.

⁶ Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997, s. 342.

⁷ Tomasz Mann, *Śmierć w Wenecji* [w:] *idem, Nowele*, tłum. Leopold Staff, Warszawa: Czytelnik, 1956, s. 313.

⁸ Piotr Mitzner, *Język okupowany (1939–1944)* [w:] *idem, Biedny język*, Warszawa: Wydawnictwo UKSW, 2011, s. 70.

⁹ *Ostatnie fastrygi. Irit Amiel w rozmowie z Agnieszką Piśkiewicz-Bornstein*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2021, s. 124.

sana tam i wtedy, a nie twórczość powojenna, publikowana z opóźnieniem, coraz odleglejsza od doświadczenia), reprezentujący je twórcy, składające się na nie utwory. Ideologię, zarówno w sferze polityki, jak i estetyki, należy z kolei rozumieć jako pewien system przekonań, który powinien zostać rozbity, by można było krytycznie myśleć o własnej przeszłości¹⁰.

Poetycka twórczość czasów Zagłady, tworzona przez Żydów, uległa w dużej mierze zapomnieniu. W jej miejsce powstaje poezja pozbawiona wiedzy o tamtej twórczości, czytana w środowiskach za rzadko upominających się o przeszłość¹¹. Jeśli chcę widzieć w tej sytuacji przejawy ideologii, kieruje mną przekonanie w gruncie rzeczy oczywiste: że o własnej historii najlepiej wypowiadają się jej uczestnicy. Jak pisał Józef Apenszlak o ich wierszach: „mówią nam [one] więcej o tym, co czuli, co myśleli, jak przyjmowali ciosy z rąk zezwierzęconych Niemców niewolnicy ghatt, skazańcy zepchnięci na dno upokorzenia i mąk cielesnych, niż suche zestawienie faktów i sprawozdania z terenu martyrologii”¹². Jeżeli głos poezji Zagłady przestał być słyszalny, należy go przywrócić. Manipulacją nazywam sytuację, w której podejrzewając, że głos ów istnieje, nie robimy nic, by go usłyszeć, robimy za to wiele, by słyszeć głos inny, współczesnych poetów, podchwytyjących być może nawet czyjeś głosy, ale niestarájących się ukazać ich tożsamości, a włączających je w swoje własne problemy, które osłabiają tę nadwątloną, nadpaloną, rozkruszoną tożsamość i należną jej troskę (niczym o zniszczony dokument). Zdaniem Yehudy Bauera, „Zagładę należy rozpatrywać z perspektywy Żydów”¹³, dlatego poezja pozbawiona tej perspektywy bądź niestarájąca się o jej przywrócenie albo symulująca żydowską perspektywę, składania musi do refleksji krytycznej. W tym celu warto przeczytać dwa wiersze. Pierwszy napisał w 1943 r. w obozie janowskim we Lwowie Michał Maksymilian Borwicz. Cytuję zwrotkę inicjalną i dwie ostatnie:

¹⁰ Terry Eagleton, *Ideologia i forma literacka*, tłum. Piotr Graff [w:] *Marksizm i literaturoznawstwo współczesne. Antologia*, wybór i oprac. Andrzej Lam, Bogdan Owczarek, wstęp Bogdan Owczarek, Warszawa: PIW, 1979, s. 452–453.

¹¹ W dyskusji toczącej się na portalu magazynwizje.pl wokół tomu *Karl-Heinz M. Grzegorza Kwiatkowskiego* powracały – jako kontekst dla tej poezji – wyłącznie wiersze o Zagładzie w języku polskim, m.in. *Campo di Fiori* Czesława Miłosza czy *Warkoczyk* Tadeusza Różewicza. Świadczyłyby to o wciąż obowiązującym w Polsce polskim kanonie poezji Zagłady, jak pisała Agnieszka Żółkiewska, cechującym się hermetycznością i jednostronnością, niewątpliwie ważnym poznawczo, ale też pomijającym „bezpośrednie zapisy historii ludobójstwa, które tkwią u samego źródła żydowskich przeżyć z lat wojny i okupacji” (Agnieszka Żółkiewska, *Wstęp do: Słowa pośród nocy. Poetyckie dokumenty Holokaustu*, wstęp, wybór i oprac. eadem, tłum. eadem, Marek Tuszewicki, Michał Koktyusz, Warszawa: ŻIH, 2012, s. 27).

¹² ...*Pieśń ujdzie cało... Antologia wierszy o Żydach pod okupacją niemiecką*, oprac. i wstęp Michał Maksymilian Borwicz, Warszawa–Łódź–Kraków: Centralna Żydowska Komisja Historyczna w Polsce, 1947 (Lublin: Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” 2012), s. 9.

¹³ Yehuda Bauer, *Przemyśleć Zagładę*, tłum. Jerzy Giebułtowski, Janusz Surewicz, Warszawa: ŻIH, 2016, s. 7.

Przychodzisz nocą. Barak płynie
falą wyziewów, snu, zadumy.
Twój cień się wspina po drabinie
niosąc subtelną woń perfumy.

– Ostrożnie, Miła! Prycz jest brudna,
Zaduch panuje i pokotem
tylu tu ludzi w śnie markotnym...
dajesz znak ręką: – nie myśl o tym;
i w ścisku można być samotnym [...]

A teraz wezmę cię na ręce,
powoli zaniosę na podłogę,
Cicho z baraku wyprowadzę
i, zanim pójdziesz w swoją drogę,
staniemy w progu. Ty w spojrzeniu,
wyzwanie rzucisz czarnej nocy.
Dal cię woła po imieniu,
wiatr jasne ci rozprószy włosy.

Potem pójdziesz ode mnie, niosąc pewność w licach,
Że w Krakowie, Paryżu i wszędzie
Dynamitem wolności wybuchnie ulica,
Chociaż ciebie już nie ma, a mnie już nie będzie!¹⁴

Drugi wiersz został opublikowany w 2011 r. przez Piotra Macierzyńskiego w *Antologii wierszy ss-mańskich. Z Nocą w baraku* Borwicza łączy go sytuacja komunikacyjna (w obu przypadkach adresatką jest ukochana kobieta, prawdopodobnie Żydówka, umierająca bądź zmarła w obozie):

XXX

wyobrażam sobie moją dziewczynę
pobitą z ogoloną głową
zamiast bransolet ze strupami na rękach
z zakrzepłą krwią na policzku
śmierdzącą chorą na tyfus
zamiast w sukience w pasiaku i w trepach
która ma połamane paznokcie
owrzodzone nogi
flegmę w kącikach ust
trupi kolor twarzy
wszy sińce i wytrzeszczone ze strachu oczy
inaczej nie potrafię pojąć cierpienia Auschwitz¹⁵.

¹⁴ Borwicz, *Noc w baraku* [w:] *...Pieśń ujdzie cało...*, s. 61–62.

¹⁵ Piotr Macierzyński, *XXX* [w:] *idem, Antologia wierszy ss-mańskich*, Kraków: Korporacja Ha!art, 2011, s. 33.

Pierwszy z poetów doświadczył Zagłady. Wskutek pobytu w obozie jawnoskim, o czym pisze za pomocą faktów (barak, zaduch, prycz, ludzie obok, tłok), łączy to, co zmysłowo-cieleśne, z tym, co językowo-dyskursywne. Wiersz Borwicza dlatego jest tak sugestywny, że nie pozwala rozejść się obu tym sferom. Poeta nie tylko dokładnie wie, o czym pisze, ale też znalazł dla swojej wypowiedzi odpowiedni język, który – jak pisał Ryszard Nycz o filozofii Donalda Davidsona – staje się tu nie medium, a organem, częścią ciała doświadczającego rzeczywistości (jak oczy, uszy, nogi, ręce). Pomaga to zrozumieć, jakimi rzeczy są naprawdę¹⁶. Drugi z poetów nie doświadczył Zagłady. Stwierdzenie to niewiele oczywiście oznacza lub nic nie oznacza, nie może być też traktowane jako nadrzędna wartość, która pomaga ocenić treść wiersza. Ważne wydaje się co innego. Sfery, o jakich mowa była wcześniej, istnieją w nim osobno, język nie rozpoznaje faktów, ale próbuje je pojąć i wspomóc wyobraźnię, ogołocony nie tylko z przeżyć, lecz także ze znajomości historii. Jest to język ubogi, niepotrafiący wytworzyć niczego poza informacją o nikłej wiedzy autora, ale i jeszcze czegoś – że ku tamtym czasom muszą go wieść bardzo silne, współczesne afekty (ukochana dziewczyna w Auschwitz), i że to one, a nie Zagłada, są dla autora najprawdopodobniej kluczowe. Różni te wiersze coś jeszcze: pragnienie obecności drugiego człowieka w koszmarnych warunkach obozu. Borwicz próbuje zrobić wszystko, by do niej nie dopuścić, choć przecież łamie się, pisze o niedającej żyć tęsknocie, gestami czułości stara się zacczarować straszną atmosferę i odegnąć ducha ukochanej z obozu, byle dalej od niego. Macierzyński, żeby zrozumieć straszliwość Zagłady, musi zobaczyć współczesność dotkniętą skutkami przeszłości, stworzyć perwersyjną sytuację grozy i uwikłać w nią wyobrażoną lub żyjącą współcześnie kobietę. Sytuacja komunikacyjna obu wierszy zawiera więc podwójną opozycję. Borwicz jest w obozie i jego ukochana też jest w obozie, Macierzyński w obozie nie jest i jego ukochanej też tam nie ma. W drugim przypadku zostaje zatem wyobrażenie, fantazja zawieszona pomiędzy dwoma nieobecnościami, fantazja zawieszona w pustce, którą wypełnić mają coraz skrajniejsze afekty.

Modelem, który pomaga mu doprecyzować te wyobrażenia, pozostaje twórczość Tadeusza Borowskiego i jego cykl poetycki *Światło i cień*. Składający się z dziewiętnastu wierszy zbiór, pisany częściowo w Warszawie w 1942, a częściowo w Dachau w 1945 r.¹⁷, adresowany jest do nieobecnej, być może zmarłej kobiety. Fantazjowanie na temat jej odejścia daje podmiotowi możliwość pisania

¹⁶ Ryszard Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa: IBL PAN, 2012, s. 140.

¹⁷ Jedynie dwa wiersze ([*Na zewnątrz noc...*] oraz [*Ja wiem, że żyjesz...*] opatrzone podpisanymi, pozostałe nie są datowane, choć ich podobieństwo stylistyczno-tematyczne sugeruje, że powstały w podobnym czasie i miejscu, po rozstaniu Tadeusza Borowskiego z Marią Rundo, w 1943 r. zatrzymaną przez Gestapo, a następnie uwięzioną na Pawiaku oraz w obozach Auschwitz-Birkenau i Ravensbrück (pisał o tym Tadeusz Drewnowski – *Niedyskrecje pocztowe. Korespondencja Tadeusza Borowskiego*, wybór i oprac. Tadeusz Drewnowski, Warszawa: Prószyński i S-ka, 2001, s. 136–137).

wierszy, ale i pewność, że staną się one w przyszłości wzorem męskiej liryki miłosnej:

Człowiek, który nadejdzie po nas [...]

I moim słowem będzie mówił,

moją miłością będzie kochał...¹⁸

a jednak wiem – gdy zechcesz odejść

z nurtu na brzeg, gdzie zapomnienie

zapach jak kwiat wieczorem ścięty

na usta, które chcą zawołać

lekką, leciutką dłonią kładzie –

gdzie kamienie cień i światło [...]

i brzeg ten ciałem ci zasłonię

i wepchnę w nurt bezlitośnie,

i razem z tobą pójdę w ten nurt

i tak przemienię, jak przemija

światło i cień...¹⁹

Przypadek liryki Borowskiego nabiera tu dodatkowego znaczenia ze względu na adresatkę wierszy, Marię Rundo. W *Pożegnaniu z Marią* przedstawia się ją jako piękną Żydówkę w czarnym, modnym kapeluszu, która przypomina wapno sprzedawane w firmie budowlanej, gdzie pracował Borowski, i sama wkrótce, jako Żydówka, stanie się materiałem do wielokrotnego użytku (aryjsko-semicki mischling przerobiony na mydło²⁰). Kalka przejęta przez Macierzyńskiego z tej poezji reprodukuje wyjątkowo szkodliwy mit kulturowy oparty na podwójnym wykluczeniu: kobiety i Żyda. To mit męskiej (prze)mocy tworzony kosztem kobiecej energii, wampiryczny, żywiący się kobiecością w każdym jej przejawie, ale osiągający swoją pełnię i doskonałość dopiero – jak w wierszu Borowskiego – w marzeniu o kobiecym trupie. Macierzyński przejmuje od Borowskiego nie tylko całe frazy²¹, podąża przede wszystkim wzorem wyobraźni mistrza, ale i tu

¹⁸ Tadeusz Borowski, *[Na zewnątrz noc...]* [w:] *idem, Pisma w czterech tomach*, red. Tadeusz Drewnowski, Justyna Szczęsna, Sławomir Buryła, t. 1: *Poezja (Gdziekolwiek ziemia... – Noce esencjalne – Księga z dnia Wigilii – Światło i cień – Koniec wojny? – O poezji i poecie – Pokolenie – Cztery wolności – poezja zarzucona – Z pamiętnika)*, oprac. Tadeusz Drewnowski, Justyna Szczęsna, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2003, s. 160.

¹⁹ Borowski, *[a jednak wiem – gdy zechcesz odejść...]* [w:] *idem, Pisma w czterech tomach...*, s. 179. Wyróżnienia pochodzą od autorki artykułu.

²⁰ Borowski, *Pożegnanie z Marią* [w:] *idem, Pisma w czterech tomach*, t. 2: *Proza (1) (Z Byliśmy w Oświęcimiu – Pożegnanie z Marią – Kamienny świat – Z kręgu Pożegnania z Marią i Kamiennego świata – Określenia oświęcimskie)*, oprac. Sławomir Buryła, Kraków: WL, 2004, s. 132.

²¹ Na przykład z wiersza *Do narzeczonej*, będącego poetyckim listem na temat koszmarnych warunków panujących w obozie Auschwitz-Birkenau, gdzie poeta został zamknięty w 1943 r., napisanego wzniosłym stylem elegii miłosnej:

nie jest w stanie wyjść poza pusty, odosobniony afekt i chęć przeżycia jednorazowego wstrząsu.

Wyobrażenia związane z Zagładą, oparte na afektach, określają twórczość wielu przedstawicieli generacji poholokaustowych i, zdaniem niektórych badaczy, pozwalają uniknąć stosowania sztywnego kodeksu moralnego, opartego na tym, co odpowiednie w mówieniu o Zagładzie, a co Walter Benn Michaels nazywa kiczem etycznym²². Znaczenie etyki w tym przypadku przypomina emocjonalną wrażliwość, zdolność do współodczuwania przeszłości i transformacji²³, jednak jej ostateczną instancją, rozstrzygającą, co jest dozwolone, a co nie w reprezentacji Zagłady, i tak pozostaje, jak pisał Ernst van Alphen, „skonwencjonalizowany slogan «nigdy więcej»”²⁴.

Wiersze Borwicza i Macierzyńskiego nie zostały, jak sądzę, napisane z myślą o ostrzeżeniu przed ludobójstwem. Borwicz, używając wyobraźni, stara się nie dopuścić, by czułość i bliskość zostały zranione przez Zagładę. Macierzyński wykorzystuje ją natomiast do tego, by zranić czułość i bliskość, połączyć dalekie emocje przez to, co go boli, i przejść ku temu, czego nie rozumie; ścieżka, jaką obmyśla, prowadzi jednak donikąd, nie da się nią dojść do granic każdego pojedynczego żydowskiego cierpienia. To wciąż jedynie ścieżka samego poety, tworzącego zestawienia, których potrzebuje, by wzmocnić swoje prywatne, miłosne mity. Nie ma ona nic wspólnego z Zagładą.

Docieranie do jej istoty za pośrednictwem poetyckich obrazów wymaga nie tylko kontaktu z doświadczeniem rozumianym mniej lub bardziej dosłownie. Wymaga także świadomości, że pomiędzy światem tu i tam znajduje się pewna granica, z którą poezja powinna coś zrobić, uczynić z niej temat, pozbawić ją władzy nad nami. Anihilowanie tej granicy bądź zlekceważenie jej skutkuje zazwyczaj tym, o czym pisałam na początku, użyciem bądź nadużyciem ideologicznym. Zwracają na nie uwagę fragmenty prozy Elie Wiesela i Abrahama Sutzkevera. W opowiadaniu *Moi nauczyciele*²⁵ Wiesel wspomina próby czytania *Talmudu* i towarzyszącą im myśl o swoich nauczycielach, która przeszkadza mu uznać te próby za udane. Nauczyciele kazali mu bowiem śpiewać, nie czytać, bo sami śpiewali,

Oto flegmona i tyfus, oto komora i gaz,
Oto jest ogień i popiół – ciało na wietrze niczyje.
Oto się rodzi epos, woła tragiczny czas.

Podnoszę ręce do twarzy. I milczę. Tak, Mario, żyję.

Cyt. za: Borowski, *Do narzeczonej* [w:] *idem, Pisma w czterech tomach*, t. 1: *Poezja...*, s. 179.

²² Walter Benn Michaels, *Forgetting Auschwitz: Jonathan Littell and the Death of a Beautiful Woman*, „American Literary History” 2013, nr 4.

²³ Ernst van Alphen, *Performatywność prowokacji. Przypadek Artura Żmijewskiego*, tłum. Roma Sendyka [w:] *idem, Krytyka jako interwencja. Sztuka, pamięć, afekt*, red. Katarzyna Bojarska, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019, s. 254.

²⁴ *Ibidem*, s. 255.

²⁵ Elie Wiesel, *Moi nauczyciele* [w:] *Pieśń umarłych. Opowiadania*, tłum. Małgorzata Tomicka, Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991, s. 21–27.

on natomiast nie potrafił tego robić, o czym przypominał sobie zawsze w czasie lektury. W *Zielonym akwarium* Sutzkevera²⁶ próba sforsowania granicy między minionym a teraźniejszością dotyczy wniknięcia narratora do świata zielonego akwarium, w którym pływają fosforyzujący zmarli. Przebicie ściany sprawia, że cały ten świat staje się zielony, to więc, czego tak obawiał się Wiesiel, pomieszanie zmarłych z żywymi, okazuje się rzeczywistością, z którą nic już nie da się zrobić. Nie trzeba jednak takiej rewolucji, wystarczy, pisał autor *Pieśni umarłych*, być wychulonym na głos stamtąd, pamiętać śpiew nauczycieli *Talmudu*, umieć przeżywać emocje takie jak wstyd, tęsknota, bezradność, pomagające poczuć i zobaczyć jakąś część świata, z którym coraz trudniej nawiązać porozumienie: „Zdarza mi się usiąść przed traktatem *Talmudu* i wówczas ogarnia mnie paraliżujący strach – nie zapomniałem słów, umiałbym je wytłumaczyć, nawet skomentować, ale nie wystarczy je wypowiedzieć, trzeba je wyśpiewać, a tego już nie potrafię”²⁷.

Figury „tamtego świata”, Zagłady i jej poezji, można mnożyć, by potem umieć odróżnić to, co w poezji najnowszej nie jest już jego echem, ale nadużyciem. Jedną z takich figur, dziś, zdaje się, kompletnie zapomnianą, jest *hoffzinger*, śpiewak podwórzowy, poeta amator, będący częścią kolorytu lokalnego wielu gett, wykonujący swoje utwory najczęściej z pamięci lub improwizujący²⁸. Ich treść pozostawała w niezgodzie z rzeczywistością, miała charakter buntowniczy, była wymierzona w pracę Judenratu, opowiadała o głodzie i biedzie. Twórczość śpiewaków podwórzowych, daleka od sentymentalizmu, a już na pewno od wielu mitów łączonych z poezją, nie miała też cech oryginalnej czy wręcz eksperymentatorskiej twórczości lirycznej. Można by powiedzieć, że to nie Czesław Miłosz czy Tadeusz Różewicz „śpiewali” ludziom w getcie. Robili to ludzie zmuszeni radzić sobie w zupełnie innych warunkach niż ci dwaj poeci, gotowi przerabiać wcześniejsze wiersze, parafrazować dostępne wzory, nawiązywać do dawnych schematów. Ich działania, podobnie jak niemal całej gettowej poezji, skłonnej nawiązywać raczej do tradycji konsolacyjnej śpiewności przeciwstawiającej się grozie świata niż do awangardowej dysharmonii, można wyrazić za pomocą pojęcia „przechwycenie”, należącego do słownika filozofii neomarksistowskiej. Oznacza ono, tłumaczył McKenzie Wark, „wszechobejmujące działanie, polegające na ponownym wprowadzeniu rzeczy i istot do gry. Za pomocą przechwytywania ludyczna jedność przejmuje na swój użytek istoty i rzeczy zastygłe w porządku zhierarchizowanych części”²⁹.

²⁶ Abraham Sutzkever, *Zielone akwarium*, tłum. Michał Friedman, wstęp Ruth Wisse, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1992.

²⁷ *Ibidem*, s. 25.

²⁸ Żółkiewska, *Wstęp do: Słowa pośród nocy...*, s. 23. Zob. materiały i opracowania, jakie sporządził dla Archiwum Ringelbluma Nechemiasz Tytelman – badacz folkloru żydowskiego. W ARG znajduje się seria opracowań *Śpiewacy podwórzowi, zebrzące dzieci i ich wojenne piosenki* (Archiwum Ringelbluma. *Antologia*, oprac. Marta Janczewska, Jacek Leociak, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2019, s. 73–85).

²⁹ McKenzie Wark, *Spektakl dezintegracji. Sytuacjonistyczne drogi wyjścia z XX wieku*, tłum. Katarzyna Makaruk, Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2014, s. 108.

Przechwycenia od samego początku stanowiły nieodłączny element poezji Zagłady, choć badacze nie nazywali w ten sposób praktyk stylizatorskich, dzięki którym w warunkach zgoła nieartystycznych rodziła się ta twórczość literacka. Należały tu: wykorzystywanie schematów piosenki dla dzieci (Awrom Akselrod napisał w ten sposób gorzką pieśń o getcie kowieńskim³⁰), kołysanek (piosenki Lei Rudnickiej i Szmerke Kaczergińskiego) czy *ejche-lider* (pieśni elegijne, treny, jeremiady), pod które podstawiano niekiedy nowe słowa, odpowiadające zmiennej sytuacji społecznej. Jak pisali autorzy pojęcia „przechwytywanie”, Guy Debord i Gil J. Wolan, „nie jesteśmy ograniczeni do korekty dzieł lub łączenia różnych fragmentów w nową całość, możemy także przerabiać je i fałszować ich znaczenie”³¹. Poezja pozagładowa, pisana współcześnie, pełna jest takich przeróbek i zafałszowań, ale nie wszystkie z nich oznaczają to samo, nie wszystkie też są fałszywe *sensu stricto*. Fałszywość tej poezji – by wrócić raz jeszcze do obrazu z *Pieśni umarłych* – oznacza przede wszystkim to, że próbuje ona podchwycić ton twórczości z czasów Zagłady nieporadnie, na swój sposób, ale – i to jest ważne – nie ucina tamtego kontekstu, zachowuje jego pamięć, dystansuje się wszakże wobec prawdy przekazu artystycznego, estetycznych wyznaczników wartości, precyzji samego języka. Na taką właśnie fałszywą nutę napisze swój *Słup ze słów*, włączony do tomu z 2020 r., Jacek Podsiadło. Za pomocą połamanej linii melodycznej wiersza będzie starał się wyznaczyć opis emocji łączący współczesnego polskiego poetę oraz próbującą pisać poezję żydowską dziewczynkę. Próba Podsiadły okaże się jednak wyjątkowa.

Znacznie częściej przechwytywanie, wbrew intencjom twórców pojęcia i jego krytyków³², oznacza po prostu nadużycie ideologiczne. Wówczas kontekst poezji Zagłady znika ze współczesnego wiersza, ale nie znika sama Zagłada, stając się kostiumem, „zza którego wystają przygnębiające problemy współczesności”³³. Wiele z nich markuje w swojej poezji Radosław Kobierski, czyniąc Zagładę anturazem, wystrojem i dekoracją scen miłosnych. W wierszu *[Facet prowadzi swoją małą wojnę]*³⁴ tajne plany nazistów, układane w trakcie konferencji Wannsee, sygnuje swoim podpisem tytułowy „facet”, popijając siódme piwo i oglądając mecz piłki nożnej. W tym czasie kobieta, być może nawet mu bliska, przemierza jedną z moskiewskich ulic w tłumie ludzi, niosąc żółte kwiaty. Wiersz dotyczy intymnej miłosnej relacji, zupełnie prywatnej i niemającej nic wspólnego z hi-

³⁰ Wszystkie przykłady pochodzą ze wstępu Agnieszki Żółkiewskiej do antologii *Słowa pośród nocy...*, s. 33–37.

³¹ Guy Debord, Gil J. Wolman, *Przechwytywanie – instrukcja obsługi*, tłum. Marek Adamczak, konsultacja Anna Matuszyńska [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. Ewa Rewers, Kraków: Universitas, 2010, s. 317–318.

³² Por. Anna Kałuża, *Splątane obiekty. Przechwycenia artystyczno-literackie w niewspółmiernym świecie*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019.

³³ Tomczok, *Czyja dzisiaj jest Zagłada?...*, s. 206.

³⁴ Radosław Kobierski, *[Facet prowadzi swoją małą wojnę]* [w:] *idem, Drugie ja*, Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, 2011, s. 26.

storią. Wkrada się ona do poezji Kobierskiego, by wyostrzyć opowieść, zaskoczyć czytelnika, stworzyć dysonans. Zupełnie inny charakter, bliższy temu, czym są współczesne manipulacje poetyckie, mają *Podróże*:

ja, maria etinger zaświadczam, że w roku
 czterdziestym trzecim ukrywałam się,
 moje dwie siostry zginęły w pierwszych
 dniach wiosny, jeszcze na śniegu,
 leżały jak rzeczy, ja się doczołgałam
 do najbliższego domu, w którym mnie przyjął
 julian syn franciszka. śmierć groziła za wszystko,
 w tym i za ślady na śniegu, plamy krwi
 na strychu mogły należeć tylko do żyda [...] ³⁵

Wyznanie fikcyjnej (?) ocalałej ³⁶ to przede wszystkim świadectwo pomocy Żydom niesionej przez Polaków. Większą część wiersza zajmuje opis ryzyka towarzyszącego tej pomocy, a także warunków, w jakich ukrywała się Maria Etinger. Jest to opis bardzo prosty, nieurozmaicony dodatkowymi metaforami, upodobniony do relacji, jakie składano po wojnie w Centralnej Żydowskiej Komisji Historycznej, a później w Żydowskim Instytucie Historycznym.

Według podobnego wzoru o Zagładzie pisze inny poeta, Grzegorz Kwiatkowski, który jednak w wierszach z czterech tomów – *Radości, Spalanie, Sowa i Karl-Heinz M.* – stosuje metodę przechwytywania w znacznie bardziej skomplikowany sposób. Można w niej wyodrębnić dwa podstawowe mechanizmy konstrukcji „nowych” tekstów – przepisanie wypowiedzi postaci historycznych oraz dopisanie własnych słów do cudzego imienia ³⁷. Przykładem pierwszej praktyki jest *Henryk Mandelbaum, ur. 1922 zm. 2008*, wiersz „cytujący” ³⁸ pierwsze minuty filmu *Anus Mundi*:

³⁵ Radosław Kobierski, *VI. Podróże* [w:] *idem, Południe*, Kraków: Zielona Sowa i Studium Literacko-Artystyczne przy Instytucie Polonistyki UJ, 2004, s. 12.

³⁶ W bazie ocalałych i ofiar Zagłady na stronie United States Holocaust Memorial Museum znajduje się rekord odsyłający do osoby o tym samym imieniu i nazwisku urodzonej w 1902 r. Brak szczegółowych danych nie pozwala w niej jednak widzieć bohaterki wiersza Kobierskiego. Zob. https://www.ushmm.org/online/hsv/person_view.php?PersonId=4389425 (dostęp 15 IV 2020 r.).

³⁷ Dalej odwołuję się do wniosków sformułowanych w artykule Paweł Tomczok, Marta Tomczok, *Oko zimnej ciekawości* (Grzegorz Kwiatkowski, „Karl-Heinz M.”), <http://magazynwi-zje.pl/aktualnik/tomczok-kwiatkowski-2/> (dostęp 14 IV 2021 r.).

³⁸ Praktyka cytowania zaznaczanego za pomocą odpowiednich znaków interpunkcyjnych w poezji Kwiatkowskiego jest traktowana dowolnie, zazwyczaj bez stosowania zasad interpunkcji, co z kolei zmusza czytelnika chcącego znaleźć źródła wierszy do żmudnych poszukiwań książek, filmów czy dokumentów, z których poeta mógł wspomniane cytaty przejąć.

wstawałem wcześniej rano
do lasu chodziłem po suszki
przez pola
a lubiałem
dlatego że skowronki zaczęły śpiewać
a jak wracałem jak było trochę powietrza
to te kłosa
robiły taki dywan
bo były maki kąkol i chabry
to robiły taki dywan
i bardzo lubiałem³⁹.

W filmie sielankowy obraz przeplata się z wypowiedziami na temat istoty Zagłady, w wierszu zostaje wypowiedź Mandelbauma na temat piękna przyrody i tego, co on w niej lubi. Wytrącenie z tekstu faktów, a pozostawienie treści utrzymującej wrażenie, jakoby bohater w całej swojej naiwności nie pojął zdarzenia, jakiego stał się świadkiem, buduje nieprawdziwy obraz rzeczywistości. Przykładem manipulacji może być z kolei wiersz *Richard Glazar*⁴⁰, w którym Kwiatkowski odsyła do wspomnień *Stacja Treblinka* tego autora oraz *Shoah* Claude'a Lanzmanna:

przybyliśmy do Treblinka o 15.30
tłoczyliśmy się przy oknach
zobaczyłem zielony płot
baraki
i usłyszałem coś
co przypominało pracujący silnik rolniczego traktora
byłem zachwycony
miejsce przypominało mi gospodarstwo rolne
cudownie pomyślałem
dostanę robotę
na której trochę się znam⁴¹.

We wspomnieniach Glazara „wszyscy ożywają się i cisną do zamkniętych lub odrobinę zsuniętych w dół okien, ale nikt nie ma odwagi się wychylić. Wysoki zielony żywopłot, otwarta brama, przez którą spokojnie przesuwa się nasz wagon. Jest prawie czwarta po południu, 10 października 1942”⁴². Z kolei w *Shoah*

³⁹ Grzegorz Kwiatkowski, *Henryk Mandelbaum, ur. 1922 zm. 2008* [w:] *idem, Sową*, Stronie Śląskie: Biuro Literackie, 2017, s. 8.

⁴⁰ *Idem, Richard Glazar* [w:] *idem, Karl-Heinz M.*, Stronie Śląskie: Biuro Literackie, 2019, s. 7.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Richard Glazar, *Stacja Treblinka*, tłum. Ewa Czerwiakowska, Warszawa: Dom Spotkań z Historią i Ośrodek Karta, 2011, s. 9.

autor wspomnień mówi o geście poderżnięcia gardła widzianym z okna pociągu u pastucha. Po przyjeździe transportu Glazar dowiaduje się, że podróżujący są „Tojt, ale tojt. Może w tej chwili jeszcze nie, ale na pewno za kilka minut. To jest obóz śmierci, tu się zabija Żydów, a nas wyciągnięto, żebyśmy w tym pomagali”⁴³.

Kwiatkowski, podobnie jak poprzednio, zatrzymuje się na tym, co w postawie Glazara naiwne. „Przypisuje zatem historycznej osobie wypowiedzi, ale też afekty i nadzieje, których nie przeżywała albo o których nie wspominała. Manipulacja prowadzi do pominięcia informacji i zmiany perspektywy – w wierszu barak widać tylko z zewnątrz, by nie dało się poczuć smrodu, zgnilizny i zobaczyć sterty ubrań. Zapomnieć też można, że w czasie selekcji sam Glazar jest nagi, że jest mu zimno, a w takim położeniu trudno myśleć o cudowności, szczególnie gdy widzi się dookoła znaki nadchodzącej śmierci oraz przemocy (bat, pejcz). Sytuację przedstawioną w dokumencie poeta pozbawia kontekstów historycznych, pomija wiele ważnych informacji, a przede wszystkim tak manipuluje świadectwem, by jego wiersz oddawał nastrój, którego w źródle historycznym nie ma – poczucie nadziei i cudowności”⁴⁴.

Manipulacje dokumentami niosą podwójne zagrożenie: wprawiają czytelnika w stan dezorientacji, nie pozwalając mu dowiedzieć się, co tak naprawdę reprezentuje tekst i w jakim celu został napisany, natomiast poezję pozbawiają łączności z jej własną historią, wyjaławiają ją. Zarówno wiersz Kobierskiego, jak i utwory Kwiatkowskiego, ze względu na paradokmentalny charakter raczej proste i zwarte, nie przerzucają pomostu między przeszłością a współczesnością. Zmarli nie są tu postaciami historycznymi, ale pseudohistorycznymi, a ich obecność wydaje się nie tylko myląca, wytwarza przede wszystkim fałszywy, afektywny obraz przeszłości, do której dostęp gwarantują nie fakty, lecz nieokreślone uczucia, pozbawione kontekstu obrazy, z których odbiorca nie zapamiętuje nic oprócz ich agresywności, makabry i dziwności.

Po przeciwnej stronie można umieścić użycia ideologiczne Zagłady w poezji Piotra Macierzyńskiego, zbliżone do literatury językowo ubogiej, amatorskiej, nawiązującej do wypowiedzi dziecięcej. *Powitanie komory gazowej*⁴⁵, zabawny epigramat adresowany do małego dziecka, w rzeczywistości stanowi próbę objaśnienia mechanizmu zabijania; nie bardzo jednak wiadomo, czemu ma służyć ta drastyczna symplifikacja, skoro przecież ani „cyklonek”⁴⁶, ani latające po niebie „węgielki”⁴⁷, symbolizujące spalonych więźniów Auschwitz, nie przemówią do dziecięcej wyobraźni jako elementy z definicji jej obce, groteskowe, powiększające jedynie rozdzźwięk między lękiem a próbami uspokoi-

⁴³ *Ibidem*, s. 11. Całość za: P. Tomczok, M. Tomczok, *Oko zimnej ciekawości...*

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Macierzyński, *Powitanie komory gazowej* [w:] *idem*, *Antologia wierszy ss-mańskich...*, s. 22.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

jenia⁴⁸. Występujące w wierszu zdrobnienia („esesmanek”, „komorka gazowa”, „cyklonek”, „Sonderkommandko”), nieużywane chyba przez nikogo innego poza poetą, wydają się jego kolejną fantazją – tym razem Macierzyński próbuje przedostać się do przeszłości za pośrednictwem anomalii językowych, znów jednak wydaje się dalej od celu niż byłby, nic nie robiąc.

Kobierski, Macierzyński i Kwiatkowski, poświęcając wiele miejsca rekonstruowaniu różnych zagładowych historii, w rzeczywistości przedstawiają problemy związane z kondycją podmiotu tej poezji, który tworząc analogie między sobą a wyobrażeniem, określa prywatne cierpienia. Do ich opisu najlepiej nadaje się właśnie Zagłada. Puste gesty, oparte na nagich afektach, które w ostatnich latach zaczęły coraz częściej ukrywać się w metaforach ludobójczych, wykraczają jednak poza to, co znamy pod nazwą kiczu holokaustowego. „Podludzie i hitlerowcy to mój konik”⁴⁹, pisała w 2020 r. w wierszu *O mojej mowie* Anna Augustyniak, tłumacząc: „Moja obsesja jest niewytłumaczalna i tego jeżdżenia do obozów koncentracyjnych (zwłaszcza) do Oświęcimia, żeby zrozumieć, jak jedni mogli/mogą wykorzystywać drugich, też nie da się nijak wyjaśnić. Bo jak? Stałam z Haliną Birenbaum w baraku obozowym, tym zaraz przy kominie krematoryjnym, i ona, gładząc lagę, na której (wtedy w wojnę) leżała, opowiadała o dymie z palących się ciał, którym dzień i noc jej płuca się karmiły, i patrząc mi w oczy (w 2012 r.), mówiła, że ten dym jeszcze wciąż wdycha, i jeszcze wciąż...”⁵⁰.

Obsesja Augustyniak w rzeczywistości ma na celu uczynić z poezji współczesnej pośrednika w budowaniu makabrycznej i tanatycznej atmosfery, potrzebnej zarówno poetom, jak i czytelnikom ich wierszy do tego, by móc odzyskać dostęp do własnych emocji i poczuć „dym z palących się ciał”. Nie chodzi tu ani o odsłanianie nowych faktów, ich upamiętnianie czy przypominanie, ani też o państwową politykę pamięci, ale o konieczność uczynienia z Zagłady doświadczenia żywego i kompatybilnego ze współczesnymi lękami, czegoś w rodzaju survivalu, który przywróciłby zmęczonemu i znieczulonemu społeczeństwu poczucie, czym rzeczywiście są lęk, przemoc, śmierć. Jak mówi w reportażu *Re: Przetrwac Holokaust* performerka i architektka Natalia Romik, trzeba wynaleźć „nowe formy upamiętniania, które sprawią, że okropieństwa dawnych czasów będą jak żywe”⁵¹. Jakie są to formy? W przypadku poezji byłyby to wiersze sytuujące odbiorcę w samym środku współczesnych wyobrażeń o silnych emocjach, które byłyby nim w stanie potrząsnąć, byłyby go w stanie wybudzić z aneste-

⁴⁸ Być może wzorem dla poety były tu poetyckie szyderstwa czasów wojny, m.in. Tadeusza Hołuję czy Jerzego Kamila Weintrauba, opisywane przez Piotra Mitznera, co do których jednak krytyka nie miała wątpliwości, że to „boska, cudowna sztuka”, jak pisał Janusz Różewicz (Mitzner, *Biedny język...*, s. 107).

⁴⁹ Anna Augustyniak, *O mojej mowie* [w:] *eadem, Między nami zwierzętami*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2020, s. 14.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Re: Przetrwac Holokaust*, <https://www.arte.tv/pl/videos/100291-001-A/re-przetrwac-holokaust/> (dostęp 15 IV 2020 r.).

tycznego letargu⁵². Siła – jeśli można tu mówić o sile – współczesnych, ideologicznych nadużyć brałaby się z traktowania Zagłady niczym zbioru gotowych narracji, gwarantujących odpowiednie podniesienie intensywności afektów. Nie jakikolwiek kryminał, romans, nie wiersz stamtąd, ale kryminał, romans czy wiersz zagładowy, wyposażone w dodatkowe afekty, byłyby dla współczesności mediami uczuć. Nie trzeba współczesnych afektów, by transmitować siebie w przeszłość. Potrzeba afektów, które wyzwała w nas kontakt z przeszłością, by obudzić uśpioną (wyłączoną) wrażliwość. Manipulacją jest ukrywanie, że Zagłada służy innym celom niż czerpanie z pisania o niej energii do własnych, prywatnych przeżyć.

Czy można inaczej? Można. W wierszu *Słup ze słów* z 2020 r. Jacek Podsiadło przypomina żydowską poezję Zagłady, o której przez długie lata w Polsce milczano, sięgając zarówno do twórczości poetów znanych, takich jak Icchak Kacnelson, jak i nieznanymi, jak Bela Gertner:

Tam, gdzie kurs życia
spada do zera,
życie opiera
wartość na zerze,
pustym nakryciu,
próżnej ofierze.
Poezja także
Tam była w cenie,
jak kwit, niemalże
ubezpieczenie –
liche, na opak, ale jedyne [...].
Głód czegokolwiek,
głód nieskończony
spędzał sen z powiek,
lecz, choć nie znikał,
mniej może dręczył,
gdy ktoś Bialika
mówił z pamięci?
Kirman, Szajewicz
i Kacnelson,
nawet Tam, Wtedy
– ufali wierszom.
Suckewer. Szlengel⁵³.

⁵² Zob. Paweł Tomczok, *Niewrażliwość człowieka ekonomicznego*, „Kultura Współczesna” 2018, nr 4 (103), s. 186–199.

⁵³ Jacek Podsiadło, *Słup ze słów* [w:] *idem, Podwójne wahadło*, Poznań: Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury, 2020, s. 11–12.

Ślup ze słów to wiersz, w którym wszystkie aluzje, cytaty i nawiązania pozostają jawne; poeta nie prowadzi z czytelnikiem gry, nie tworzy dwuznaczności, nikim nie manipuluje. Przeciwnie, jak pisał Jacek Leociak, „*Ślup ze słów* jest [...] jak zgrzyt pięcioletkowcem po szkle. Zapowiada w ten sposób poetykę całego wiersza, jego rozstrojone nastroje. Zapowiada ten galop pięcioletkowca, jego krótki, zdyszany oddech, zmieszanie materii tekstu, rozsypanie słów swoich i cudzych, w tym galopie pomieszanych słów, splątanych, szczepionych ze sobą, dziwiących się sobie, a zarazem swojskich; subkulturowych i wysokich, gwarowych i literackich, urzędowych i potocznych. Pod pewnymi względami przypomina to papierową pulpę, którą wydobyto z metalowych skrzyń, zakopanych w piwnicy na Nowolipki 68 w Warszawie, czyli ocalone Archiwum Ringelbluma”⁵⁴. W pewnym sensie wiersz Podsiadły sam jest jak archiwum: opisuje w szczegółach panującą w gettach „epidemię pisania”⁵⁵, a z młodziutkiej autorki czyni genialną poetkę, obdarzoną zmysłem przewidywania przyszłości i będącą symbolem wielu żydowskich dziewczyn piszących w gettach, których nazwisk i wierszy dziś się nie pamięta. Jej słowa, przytoczone przez Podsiadłą za Rafałem Blumenfeldem w przypisie do wiersza (jednym z kilku – rzadkość w wierszach!) świadczą o fizjologicznej wręcz potrzebie zapisywania rzeczywistości Beli Gertner, niczym w utworze Maurycego Szymła:

[...] Wszędzie papier i papier.
Spójrz. Cała ściana atramentem zawalana.
Siedzisz i piszesz od samego rana,
Wiersze wymyślasz, nie wiedzieć, dla kogo i po co,
Kiwasz się, mówisz do siebie, potem sypiać nie możesz nocą - -
Ej, chłopcze, chłopcze dziki⁵⁶.

Wyraźnie zaznaczone przez Podsiadłą przechwycenia służą uwidocznieniu i ochronie żydowskiego dziedzictwa. Wiersz współczesny nie pełni funkcji kolonizatora, jest czymś na kształt macicy (skądinąd pojawiającej się na obrazach innych polsko-żydowskich artystek Zagłady, tworzących przedstawienia macicy⁵⁷,

⁵⁴ Jacek Leociak, [głos w dyskusji wokół wiersza *Ślup ze słów* Jacka Podsiadły], <http://magazynwizje.pl/aktualnik/debata-slup-ze-slow/> (dostęp 15 IV 2021 r.).

⁵⁵ Wyrażenie Nachmana Blumentala. Cyt. za: Żółkiewska, *Wstęp...*, s. 17.

⁵⁶ Maurycy Szymel, *Matka gdera* [w:] *idem, Twarzą ku nocy. Twórczość literacka Maurycego Szymła*, red. Maria Antosik-Piela, Eugenia Prokop-Janiec, współpraca jidyszystyczna Karolina Szymaniak, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015, s. 127.

⁵⁷ Wyobrażenia macicy w poezji i sztuce kobiet, np. w wierszu Anne Sexton *In Celebration of My Uterus* czy w artykułach naukowych psychoanalityczki i malarki Brachy L. Ettinger (posługującej się pojęciem macierzy [matrix]), opierają się na przypomnieniu jej możliwości rozrodczych, które mogą być doskonałą metaforą pracy żałoby, zakończonej skuteczną terapią dzięki unaocznieniu bólu i transmisji go w taką formę działalności artystycznej, którą można podzielić się z innymi, zwiększając szanse na jego zmniejszenie i wyleczenie. Por. np. Bracha L.

Erny Rosenstein i Krystiany Robb-Narbutt), ochroną, która pozwala w swoim wnętrzu żyć literaturze, dając jej pierwszeństwo ponad sobą samą, uznając jej autonomię i prawo do osobnego życia. „Otorbiająca” rola poezji opiera się na wierze w żywą moc słowa jako czegoś niemal świętego, ale jednocześnie powszechnego. Jak przekonywał Jacek Leociak, mówienie o niemożności pisania o Zagładzie jest nieznośnie jałowe⁵⁸, wydaje się więc, że poezja widząca swoje posłannictwo w dawaniu życia tym, którym je odebrano, niczym archiwum czy antologia, nie naruszając granic niczyjej własności, cudzego ciała, obcej myśli, poezja pilnująca przede wszystkim podziałów (jak chcieli Wiesiel i do pewnego stopnia Sutzkever), nie musi niczego nadużywać. Szanując cudze słowa, odnosi się do nich za pośrednictwem najróżniejszych zaznaczeń, od znaku typograficznego po wtopienie w kolaż, w którym, mimo wymieszania, zachowana zostaje różnorodność, jak w fragmencie *Świergotu* Macieja Mokrego, poematu łączącego, niczym awangardowy utwór na taśmę i głosy, fragmenty wiersza z pokawałkowanymi dokumentami z najróżniejszych archiwów i wyszukiwarek internetowych:

[...] nie mogliśmy powiedzieć światu, jaka była prawda. Żydzi zbudowali swoją opowieść, że zgodnie

Z prawdą Państwo Polskie jest opanowane od wewnątrz przez groźną, obcą strukturę, która toczy go,

Niczym rak, niczym demon. Płacz. W jaki sposób okultystyczne, masonskie myślenie wpojono młodemu Wojtyłe w Teatrze Rapsodycznym w Krakowie? Dlaczego nigdzie nie mówi się, że Karol Wojtyła jest Polakiem pochodzenia żydowskiego? Czy czeka nas los amerykańskich Indian, australijskich aborygenów? Płacz. To zależy od nas, Polaków. Nikt nam nie pomoże. Nikt. To ostatni etap likwidacji Państwa Polskiego⁵⁹.

Zaznaczenie cytatu tworzy relację indeksalną, odsyła do głosów z przeszłości, pozwala na to, by za pośrednictwem powstającej literatury można było wejść w kontakt z literaturą wymiecioną ze współczesnej pamięci i dotknąć tamtego⁶⁰. Oczywiście, da się też o związkach wierszy z Zagładą myśleć inaczej, warto jednak mieć na uwadze, że powstające tam i wtedy utwory, często mające charakter pieśni (jak je wówczas nazywano), miały być słyszalne dłużej niż trwa jedno ludzkie życie; miały być „jedyną ludzką ekspresją”⁶¹. Poezja, która

Ettinger, *Transkryptum: tropienie śladów pamięci w/z/w myślą o Innym*, tłum. Anna Chromik, Anna Kisiel, „Narracje o Zagładzie” 2016, nr 2, s. 103–114.

⁵⁸ Jacek Leociak, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, wyd. 2, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2019, s. 7.

⁵⁹ Marcin Mokry, *Świergot*, Wrocław: Fundacja na Rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, 2019, b.p.

⁶⁰ Ostatnie słowa są parafrazą fragmentu komentarza Jacka Leociaka na temat *Słupa ze słów* (<http://magazynwizje.pl/aktualnik/debata-slup-ze-slow/>, dostęp 15 IV 2021 r.).

⁶¹ Cyt. za: Żółkiewska, *Wstęp...*, s. 29.

przechwytuje śpiew dla swoich własnych celów, przerywa tę ekspresję, tak jak przerywa życie zaangażowanych w niego kiedyś ludzi. Zamiast tego domaga się dla samej siebie zupełnie innego pobudzenia – Zagłada jest dla niej zaledwie środkiem do osiągnięcia celu, który nie ma nic wspólnego z upamiętnieniem. Jej przeciwieństwem staje się poezja dająca cudzym słowom życie, „otorbiająca”, żywicielska, matczyna, troskliwa, nastawiona na nagłośnianie czyichś pieśni. Poeta współczesny potrafi z niej czerpać energię w taki sam sposób, w jaki daje się dzieciom życie, musi jednak odsunąć na bok swój własny interes.

BIBLIOGRAFIA

- Alphen Ernst van, *Performatywność prowokacji. Przypadek Artura Żmijewskiego*, tłum. Roma Sendyka [w:] *idem, Krytyka jako interwencja. Sztuka, pamięć, afekt*, red. Katarzyna Bojarska, Kraków: Wydawnictwo UJ, 2019.
- Augustyniak Anna, *O mojej mowie* [w:] *eadem, Między nami zwierzętami*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2020.
- Bauer Yehuda, *Przemysleć Zagładę*, tłum. Jerzy Giebułtowski, Janusz Surewicz, Warszawa: ŻIH, 2016.
- Borowski Tadeusz, *[a jednak wiem – gdy zechcesz odejść...]* [w:] *idem, Pisma w czterech tomach*, red. Tadeusz Drewnowski, Justyna Szczęsna, Sławomir Buryła, t. 1: *Poezja (Gdziekolwiek ziemia... – Noce esencjalne – Księga z dnia Wigilii – Światło i cień – Koniec wojny? – O poezji i poecie – Pokolenie – Cztery wolności – poezja zarzucona – Z pamiętnika)*, oprac. Tadeusz Drewnowski, Justyna Szczęsna, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2003.
- Borowski Tadeusz, *[Na zewnątrz noc...]* [w:] *idem, Pisma w czterech tomach*, red. Tadeusz Drewnowski, Justyna Szczęsna, Sławomir Buryła, t. 1: *Poezja (Gdziekolwiek ziemia... – Noce esencjalne – Księga z dnia Wigilii – Światło i cień – Koniec wojny? – O poezji i poecie – Pokolenie – Cztery wolności – poezja zarzucona – Z pamiętnika)*, oprac. Tadeusz Drewnowski, Justyna Szczęsna, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2003.
- Borowski Tadeusz, *Do narzeczonej* [w:] *idem, Pisma w czterech tomach*, red. Tadeusz Drewnowski, Justyna Szczęsna, Sławomir Buryła, t. 1: *Poezja*, oprac. Tadeusz Drewnowski, Justyna Szczęsna, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2003.
- Borowski Tadeusz, *Pożegnanie z Marią* [w:] *idem, Pisma w czterech tomach*, t. 2: *Proza (1) (Z Byliśmy w Oświęcimiu – Pożegnanie z Marią – Kamienny świat – Z kręgu Pożegnania z Marią i Kamiennego świata – Określenia oświęcimskie)*, oprac. Sławomir Buryła, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2004.
- Debord Guy, Wolman Gil J., *Przechwytywanie – instrukcja obsługi*, tłum. Maria Adamczak, konsultacja Anna Matuszyńska [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. Ewa Rewers, Kraków: Universitas, 2010.
- Eagleton Terry, *Ideologia i forma literacka*, tłum. Piotr Graff [w:] *Marksizm i literaturoznawstwo współczesne. Antologia*, wybór i oprac. Andrzej Lam, Bogdan Owczarek, wstęp Bogdan Owczarek, Warszawa: PIW, 1979.
- Ettinger Bracha L., *Transkryptum: tropienie śladów pamięci w/z/w myślą o Innym*, tłum. Anna Chromik, Anna Kisiel, „Narracje o Zagładzie” 2016, nr 2.
- Głazar Richard, *Stacja Treblinka*, tłum. Ewa Czerwiakowska, Warszawa: Dom Spotkań z Historią i Ośrodek Karta, 2011.
- Gombrowicz Witold, *Dziennik 1953–1956*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997.

- Jankowicz Grzegorz, *Formy heteronomii. Polskie pole literackie po 1989 roku i jego relacje z innymi polami społecznymi* [w:] Grzegorz Jankowicz, Piotr Marecki, Alicja Pałęcka, Jan Sowa, Tomasz Warczok, *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu*, Kraków: Korporacja Ha!art, 2014.
- Jarzyna Anita, *Poezja (wobec) Zagłady – ku nowym narracjom*, „Narracje o Zagładzie” 2019, nr 5.
- Kałuża Anna, *Splątane obiekty. Przechwycenia artystyczno-literackie w niewspółmiernym świecie*, Kraków: Wydawnictwo UJ, 2019.
- Kobierski Radosław, *[Facet prowadzi swoją matką wojnę]* [w:] *idem*, *Drugie ja*, Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, 2011.
- Kobierski Radosław, *VI. Podróże* [w:] *idem*, *Południe*, Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa i Studium Literacko-Artystyczne przy Instytucie Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2004.
- Kwiatkowski Grzegorz, *Henryk Mandelbaum, ur. 1922 zm. 2008* [w:] *idem*, *Sową*, Stronie Śląskie: Biuro Literackie, 2017.
- Kwiatkowski Grzegorz, *Richard Glazar* [w:] *idem*, *Karl-Heinz M.*, Stronie Śląskie: Biuro Literackie, 2019.
- Leociak Jacek, [głos w dyskusji wokół wiersza *Słup ze słów* Jacka Podsiadły], <http://magazynwizje.pl/aktualnik/debata-slup-ze-slow/>.
- Leociak Jacek, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, wyd. 2, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2019.
- Macierzyński Piotr, *XXX* [w:] *idem*, *Antologia wierszy ss-mańskich*, Kraków: Korporacja Ha!art, 2011.
- Mann Tomasz, *Śmierć w Wenecji* [w:] *idem*, *Nowele*, tłum. Leopold Staff, Warszawa: Czytelnik, 1956.
- Michaels Walter Benn, *Forgetting Auschwitz: Jonathan Littell and the Death of a Beautiful Woman*, „American Literary History” 2013, nr 4.
- Mitzner Piotr, *Biedny język*, Warszawa: Wydawnictwo UKSW, 2011.
- Niedyskrecje pocztowe. Korespondencja Tadeusza Borowskiego*, wybór i oprac. Tadeusz Drewnowski, Warszawa: Prószyński i S-ka, 2001.
- Nycz Ryszard, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2012.
- Ostatnie fastrygi. Irit Amiel w rozmowie z Agnieszką Piśkiewicz-Bornstein*, Katowice: Wydawnictwo UŚ, 2021 [w opracowaniu].
- ...Pieśń ujdzie cało... Antologia wierszy o Żydach pod okupacją niemiecką*, oprac. i wstęp Michał Maksymilian Borwicz, Warszawa–Łódź–Kraków: Centralna Żydowska Komisja Historyczna w Polsce, 1947 (Lublin: Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, 2012).
- Podsiadło Jacek, *Słup ze słów* [w:] *idem*, *Podwójne wahadło*, Poznań: Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury, 2020.
- Re: Przetrwać Holokaust*, <https://www.arte.tv/pl/videos/100291-001-A/re-przetrwac-holokaust/>.
- Sutzkever Abraham, *Zielone akwarium*, tłum. Michał Friedman, wstęp Ruth Wisse, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1992.
- Szymel Maurycy, *Matka gdera* [w:] *idem*, *Twarzą ku nocy. Twórczość literacka Maurycego Szymła*, red. Maria Antosik-Piela, Eugenia Prokop-Janiec, współpraca jidyszystyczna Karolina Szymaniak, Kraków: Wydawnictwo UJ, 2015.
- Tomczok Marta, *Czy Polacy i Żydzi nienawidzą się nawzajem? Literatura jako mediacja*, Łódź: Wydawnictwo UŁ, 2019.

Tomczok Marta, *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2017.

Tomczok Paweł, *Niewrażliwość człowieka ekonomicznego*, „Kultura Współczesna” 2018, nr 4 (103).

Wark MacKenzie, *Spektakl dezintegracji. Sytuacjonistyczne drogi wyjścia z XX wieku*, tłum. Katarzyna Makaruk, Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2014.

Wiesel Elie, *Moi nauczyciele* [w:] *Pieśń umarłych. Opowiadania*, tłum. Małgorzata Tomicka, Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991.

Żółkiewska Agnieszka, *Wstęp* [w:] *Słowa pośród nocy. Poetyckie dokumenty Holokaustu*, wstęp, wybór i oprac. Agnieszka Żółkiewska, tłum. Marek Tuszewicki, Agnieszka Żółkiewska, Michał Koktyusz, Warszawa: ŻIH, 2012.