

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej

Dawid Nowacki

Zagłada i praxis.
Pragmatystyczna lektura dyskursu
holokaustowego

Rozprawa doktorska
napisana pod kierunkiem
Prof. dr. hab.
Bogumiły Kaniewskiej

Poznań 2019

Wstęp

We wstępie do tomu *Stosowność i forma* Michał Głowiński charakteryzował stosunek literatury polskiej do Holocaustu następująco:

To można stwierdzić bez obawy, że popadnie się w przesadę: Zagłada jest jednym z tych problemów i jednym z tych wydarzeń, do których literatura polska na różne sposoby powraca przez ostatnich kilkadziesiąt lat¹.

Po blisko piętnastu latach, jakie dzielą przywołaną wypowiedź od niniejszych rozważań można stwierdzić, że rozpoznanie warszawskiego literaturoznawcy zachowuje ważność także w obecnej sytuacji. Literatura polska w dalszym ciągu przeżywa rozkwit zainteresowania problematyką Holocaustu, a podejmujący ten problem twórcy należą do coraz młodszej, a w każdym razie nienaznaczonej doświadczeniem wojny generacji pisarzy i poetów. Pojawiającym się na rynku wydawniczym publikacjom towarzyszy również równie intensywny rozwój refleksji krytycznej, którą w niniejszej pracy nazywam dyskursem holokaustowym. Pojęcie to rozumiem możliwie najszerzej jako ogół praktyk badawczych i artystycznych, dla których Zagłada stanowi nie tylko obiekt zainteresowania, ale również punkt odniesienia. O rozwoju tym zaświadczały niezliczone ilości prac krytycznoliterackich, teoretycznoliterackich, monografii naukowych, monograficznych numerów czasopism, opracowań zbiorowych, a nawet ujęć o charakterze syntetyzującym, do których odwołuję się w niniejszej pracy. Za szczególnie istotne można uznać tu rozmaite studia o charakterze interdyscyplinarnym, pomagające dostrzec wielowymiarowy charakter problemów z jakimi spotyka się badacz podejmujący tę problematykę. Jednym z nich jest sam termin „literatura Zagłady”, który – jak pokazują rozważania Davida Roskiesa² – okazuje się tyleż czytelny, co kłopotliwy. Trudność polega tu na tym, że termin ten może obejmować

¹ M. Głowiński, *Wstęp*, w: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaruk, A. Molisak T. Żukowski, Kraków 2005, s. 7.

² D. Roskies, *Czym jest literatura Holocaustu?*, przeł. M. Adamczyk-Garbowska, „Literatura na świecie” 2005, nr 9-10.

nieskończenie wiele form wypowiedzi, których klasyfikacja uzależniona jest od wielu czynników, takich jak: tradycja badawcza, dyscyplina naukowa, krąg kulturowy czy wreszcie przekonania polityczne i mody intelektualne. Jak wskazuje Dorota Krawczyńska, do listy tej można dodać także wiele innych zagadnień problemowych³. Wydaje się, że odpowiedzi na nie udziela zwięzła wypowiedź Przemysława Czaplińskiego, który proponował następującą charakterystykę tego piśmiennictwa:

Literatura Holocaustu nie ma swojej definicji. Z grubsza wiemy jednak, że liczy kilka tysięcy książek i kilkanaście tysięcy artykułów napisanych w kilkunastu językach w ciągu sześćdziesięciu lat. To zbyt wiele, by ktokolwiek zdołał wszystko przeczytać i wystarczająco dużo, by ktokolwiek zdołał wszystko pominąć⁴.

Choć od czasu opublikowania artykułu poznańskiego literaturoznawcy wymieniony przez niego korpus tekstów zdążył obrosnąć w wiele nowych tekstów artystycznych i krytycznych, zaproponowane przez badacza szerokie rozumienie pojęcia „literatura Holocaustu”, w dalszym ciągu – z braku lepszej definicji – wydaje się najbardziej operatywne.

W swoich rozważaniach przyjmuję perspektywę zaproponowaną przez autora *Resztek nowoczesności*. Dookreślenia wymaga jednak to, co w „definicji” Czaplińskiego pozostaje niewypowiedziane, czyli rozumienie Holocaustu jako zbrodni popełnionej na Żydach w czasie drugiej wojny światowej. Takie rozumienie Zagłady powtarzam za Yehudą Bauerem, który wydarzenie to uznaje – podobnie jak robi to wielu ocalałych – za przynależne wyłącznie Żydom⁵. Oznacza to jednocześnie, że przyjmuję tu określoną perspektywę historyczną dla tego wydarzenia, którego ramy wyznaczają dla mnie daty rozpoczęcia i

³ Zob. D. Krawczyńska, *Literaturoznawstwo wobec piśmiennictwa o Zagładzie*, w: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. P. Czapliński, E. Domańska, Poznań 2009.

⁴ P. Czapliński, *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 9.

⁵ Zob. Y. Bauer, *Przemyśleć Zagładę*, trans. J. Giebułtowski, J. Surewicz, Warszawa 2016.

zakończenia drugiej wojny światowej. Przyjęcie takiego horyzontu czasowego podyktowane jest podejmowaną w pracy refleksją nad tekstami Grossa, Barta i Buczkowskiego, które odwołują się do wydarzeń rozgrywających się właśnie w tym czasie. Mam jednak świadomość istnienia opracowań – można wymienić tu chociażby pracę Raula Hilberga⁶ – wprowadzających szerszą perspektywę czasową. Wyjaśnienia wymagają także terminy, którymi posługuje się w niniejszej pracy oraz zakres ich zastosowania.

Określając zbrodnie popełnione na Żydach w czasie drugiej wojny światowej posługuje się terminami Holokaust, Zagłada i Shoah. W przypadku pierwszego z określeń używam spolszczonej pisowni terminu. W pracach cytowanych pozostawiam zapis w takiej formie, jaką posługuje się autor przytaczanego fragmentu. Najchętniej – i zapewne najczęściej – stosuję termin Zagłada, który wydaje się najmniej kłopotliwy i – jak wskazują przywoływane przeze mnie prace polskich badaczy – dobrze zakorzeniony w rodzimej refleksji. Terminem Shoah posługuje się w formie angielskiej, która wydaje się najbardziej ugruntowana w dyskursie badań nad Zagładą za sprawą filmu Claude’a Lanzmanna. Oprócz wymienionych, sporadycznie używam terminu „nazistowskie ludobójstwo”, który swoje upowszechnienie zawdzięcza jak sądzę żywej recepcji tekstów Berela Langa. Dla przejrzystości wywodu terminów tych używam zamiennie, traktując je jako synonimy. Mam jednak świadomość, że wywodzący się ze Starego Testamentu wyraz holocau(s)tos, którego społeczne funkcjonowanie jako terminu na określenie zagłady Żydów europejskich w czasie drugiej wojny światowej obarczone jest negatywnymi konotacjami, o których pisał Giorgio Agamben czy Władysław Panas⁷. Podobnie rzecz ma się z terminem *Shoah* (zapisywanym również w formie *Sho'ah* lub polskim

⁶ R. Hilberg, *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933-1945*, przeł. J. Giebułtowski, Warszawa 2007.

⁷ Zob. G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz? Archiwum i świadek (Homo sacer III)*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008; W. Panas, *Pismo i rana*, Lublin 1996.

Szoa), którego pierwotne znaczenie oznaczało karę za grzechy zesłaną przez Boga⁸.

Przywołanych terminów używam w odniesieniu do zbrodni popełnionych na Żydach zarówno przez nazistów, jak również współpracujących z nimi przedstawicieli innych nacji. Do grupy tej włączam również Polaków, z uwagi na podejmowane w niniejszej pracy rozważania nad książką *Sąsiedzi*, których publikacja wyznaczyła i uprawomocniła taką klasyfikację. W przypadku powieści Buczkowskiego zastosowanie wymienionych pojęć przyjmuje – z konieczności – charakter ingerencji zewnętrznej, ponieważ w czasie powstawania *Czarnego potoku* nie posługiwano się tymi terminami. Ich wprowadzenie uzasadnia jednak charakter opowiadanej w książce historii, którą z pewnością można określić mianem narracji o Zagładzie.

Rozprawa została podzielona na trzy odrębne części. Pierwsza część obejmuje interpretację tekstu Grossa ze szczególnym uwzględnieniem szkieletu konstrukcyjnego książki. Zadanie to realizuję w odwołaniu do trzech elementów składowych dzieła: okładki, tekstu oraz zamieszczonego w niej aneksu z fotografiami. Ich interpretacja odbywa się w odniesieniu do towarzyszącej dziełu debaty publicznej ze szczególnym uwzględnieniem sporu pomiędzy autorem *Strachu* a środowiskiem polskich historyków, których głównymi reprezentantami stali się Tomasz Szarota i Tomasz Strzembosz. Druga część rozprawy została poświęcona powieści *Fabryka muchołapek* Andrzeja Barta. W opublikowanej w 2008 roku książce interesuje mnie sposób wykorzystania intertekstów w opowiadaniu o Zagładzie oraz możliwości jakie niesie ze sobą powieść postmodernistyczna podejmująca tę problematykę. Kontrapunktem dla prowadzonych przeze mnie rozważań jest polska recepcja powieści ze szczególnym uwzględnieniem wypowiedzi krytyczno- i teoretycznoliterackich. W ostatnim rozdziale

⁸ Na temat przywołanych terminów zob. M. Adamczyk-Garbowska, H. Duda, *Terminy Holokaustu, Zagłady i Szoa oraz ich konotacje leksykalno-kulturowe w polszczyźnie potocznej i dyskursie naukowym*, w: *Żydzi i judaizm we współczesnych badaniach polskich*, red. K. Pilarczyk, Kraków 1999, T. 3, ss. 237-253.

dysertacji swoją uwagę badawczą kieruję na powieść *Czarny potok* Leopolda Buczkowskiego. W interpretacji wskazuję na obecność w dziele śladów charakterystycznych dla tradycji kultur oralnych, które stanowią dla mnie punkt wyjścia do rozważań nad rolą słowa w twórczości autora *Urody na czasie*.

Wybór przywołanych tytułów związany jest z drugim elementem mojej pracy, czyli lekturą polskiego dyskursu holokaustowego w kontekście nauk o literaturze oraz historiografii. Ponieważ publikacja wymienionych dzieł znalazła odzew w postaci rozmaitych tekstów literaturoznawczych i historiograficznych, umożliwiając one prześledzenie dominujących praktyk dyskursywnych w polskiej przestrzeni badawczej podejmującej problematykę Zagłady. Zadanie to realizują proponowane w niniejszej pracy odczytania tekstów Grossa, Barta i Buczkowskiego. W przypadku dwóch pierwszych tytułów służą one wskazaniu tych ograniczeń dyskursu holokaustowego, które zadecydowały o pominięciu proponowanej w nich perspektywy spojrzenia na problematykę Zagłady. W przypadku prozy Buczkowskiego staram się poszerzyć dotychczasową perspektywę interpretacyjną dzieł autora *Czarnego potoku* o nowe konteksty problemowe, które nie były dotąd dyskutowane w obrębie refleksji nad twórczością pisarza.

Jeśli można wskazać – przy całej umowności takiej kategoryzacji – źródła współczesnej refleksji nad Zagładą to wydaje się, że datę początkową wyznacza koniec lat 80. ubiegłego wieku, kiedy na rynku wydawniczym ukazują się takie tytuły jak *Zagłada* Piotra Szewca czy *Umschlagplatz* Jarosława Marka Rymkiewicza⁹. Oprócz wymienionych utworów warto również wymienić przywoływany w niniejszej pracy esej Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto*. Od czasu publikacji przywołanych tekstów minęło ponad trzydzieści lat, które zaowocowały trwającym do dziś rozkwitem refleksji nad Holokaustem. Jest to również

⁹ Przyjmuję tu rozpoznanie zaproponowane przez Przemysława Czaplińskiego. Zob. P. Czapliński, *Prześladowcy, pomocnicy, świadkowie. Zagłada i polska literatura późnej nowoczesności*, w: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. P. Czapliński, E. Domańska, Poznań 2009.

czas formowania się najważniejszych zrębów obecnego dyskursu holokaustowego, którego rozwój determinowały często wydarzenia z przestrzeni społeczno-kulturowej, takie jak spór o krzyże na oświęcimskim żwirowisku czy publikacja artykułu Michała Cichego o zbrodniach popełnianych na Żydach przez oddziały AK. Wydarzenia te można nazwać preludium do publikacji książki Jana Tomasza Grossa *Sąsiedzi*, która – jak słusznie zauważał Przemysław Czapliński¹⁰ – wyznaczyła wewnętrzną cezurę w literaturze najnowszej. Wydaje się również, że moment wydania przywołanej pracy, a także ich kontynuacji w postaci *Strachu* i *Złotych żniw* stał się także cezurą dla dyskursu holokaustowego, dla którego wydarzenia te stanowiły często inspirację do rozwoju w nowych, wcześniej nie podejmowanych kierunkach. Był to również czas kształtowania się określonych schematów i podejść badawczych, które raz wypracowane – być może właśnie w reakcji na książki Grossa – stały się dominantami współczesnego myślenia o tej problematyce. Ich „lektura” wyznacza drugi biegun mojej dysertacji.

Przejście do rozważań nad tekstami literackimi wymaga jeszcze jednej uwagi. Przyjęta w tytule pracy model lektury nazwany został „pragmatystyczną lekturą dyskursu holokaustowego”. Pragmatyzm jako nurt filozoficzny narodził się w Stanach Zjednoczonych, a za jego ojców założycieli uznaje się Charlesa Sandersa Pierce’a i Williama Jamesa. Wśród kontynuatorów myśli zainicjowanej przez wymienionych filozofów wymienia się zaś najczęściej takich filozofów jak Richard Rorty, Stanley Fish czy – na gruncie polskim – Andrzej Szahaj¹¹. W dziełach wymienionych myślicieli odnaleźć można najważniejsze założenia pragmatyzmu, do których należy zaliczyć z pewnością antyesencjalizm, antyfundamentalizm oraz propagowaną przez przedstawicieli tej formacji pragmatystyczną koncepcję prawdy, w której użyteczność jest najważniejszym kryterium prawdziwości formułowanych pojęć i sądów. Najważniejszym punktem odniesienia dla podejmowanych przeze mnie rozważań są jednak pragmatystyczne koncepcje dotyczące interpretacji

¹⁰ *Ibidem*, s. 158.

¹¹ Zob. A. Szahaj, *O interpretacji*, Kraków 2014.

sformułowane przez Rorty'ego i Fisha. Stanowisko pierwszego z przywołanych filozofów znalazło odzwierciedlenie w pracy *Interpretacja i nadinterpretacja*¹², natomiast podejście drugiego z przywołanych badaczy znalazło odzwierciedlenie między innymi w sformułowanej przez niego koncepcji wspólnoty interpretacyjnej¹³. Autor *Przygodności, ironii i solidarności* w swojej polemice z koncepcją Umberta Eco dowodził w niej, że każda interpretacja tekstu jest *de facto* jego użyciem, ponieważ

Interpretowanie czegoś, poznawanie czegoś, docieranie do istoty czegoś i tak dalej – są to wszystko różne deskrypcje jakiegoś procesu użycia tej rzeczy¹⁴.

Jedynym kryterium, które może zostać zastosowane w ocenie danej interpretacji jest jego spójność argumentacyjna. Jak bowiem stwierdza Rorty:

[...] jeżeli chcesz aby twoja interpretacja jakiejś książki była przekonująca, nie możesz ograniczyć się do kilku zdań czy scen. Musisz powiedzieć o tym, co robi w tej książce większość pozostałych scen i zdań¹⁵.

Z kolei Fish formułując swoją teorię interpretacji podkreślał społeczne uwikłanie każdego procesu interpretacyjnego, wynikające z każdorazowej przynależności interpretującego do jakiejś wspólnoty interpretacyjnej, którą powinna być – jego zdaniem – rozumiana

[...] nie jako grupa jednostek, które dzielą jakiś punkt widzenia, lecz raczej jako punkt widzenia bądź sposób organizowania doświadczenia, który wziął w swe władanie pewne jednostki w tym sensie, że [określające go] przyjęte rozróżnienia, kategorie rozumienia oraz warunki ważności i nieważności stały się treścią świadomości członków wspólnoty [...]¹⁶

Choć stanowisko amerykańskiego literaturoznawcy nie określa – jak słusznie zauważała Ewa Bińczyk¹⁷ – kryteriów przynależności do danej

¹² Zob. U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. T. Bieroń, red. S. Collini, Kraków 1996.

¹³ Zob. S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka*, przeł. K. Arbiszewski i in., red. A. Szahaj, Kraków 2008.

¹⁴ R. Rorty, Kariera pragmatysty, w: *Interpretacja i nadinterpretacja*, s. 106.

¹⁵ *Ibidem*, s. 108.

¹⁶ S. Fish, *Zmiana*, w: *Idem, op. cit.*, s. 251.

¹⁷ E. Bińczyk, *Obraz, który nas zniewala. Współczesne ujęcia języka wobec esencjalizmu i problemu referencji*, Kraków 2007, s. 166.

wspólnoty, można uznać, że koncepcja autora *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?* zakłada istnienie niezliczonej ilości takich grup. Tym, co wydaje się istotne w propozycji Fisha jest niestabilny charakter każdej interpretacji, której ważność i trwałość jest uzależniona od kolejnych czytelników i interpretacji tworzonych w ramach wspólnot, do których przynależą.

Niniejsze rozważania starają się podążać drogą wyznaczoną w przywołanych koncepcjach. Proponowane tu interpretacje tekstów Grossa, Barta i Buczkowskiego stanowią przykład użycia, w którym staram się spojrzeć na nie z innej, niepodejmowanej dotąd, perspektywy. Zdaję sobie jednak sprawę z tego, że ich kształt wyznacza również przynależność do określonej wspólnoty i tradycji interpretacyjnej, determinująca niektóre z proponowanych rozstrzygnięć.

Rozdział I

De-konstrukcja polskiej pamięci zbiorowej.

***O Sąsiadach* Jana Tomasza Grossa**

Publikacja, której chciałbym poświęcić pierwszy z rozdziałów swojej dysertacji, pojawiła się blisko dwadzieścia lat temu nakładem małego wydawnictwa z Sejn. Bez popadania w przesadę można stwierdzić, że jej autor stał się swego rodzaju *enfant terrible* dla wielu przedstawicieli dyskusji o polsko-żydowskiej przeszłości. Autorem tym był Jan Tomasz Gross, napisana przez niego książka nosiła tytuł *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*¹⁸. Dała ona asumpt do najbardziej wnikliwej dyskusji o stosunkach polsko-żydowskich, decydując jednocześnie o tym, że – jak słusznie zauważa Piotr Forecki – „była to debata najdłuższa, najgłębsza i angażująca największą liczbę uczestników”¹⁹. Potwierdzenie tej konstatacji nie nastrocza zbyt wielu kłopotów; wystarczy wspomnieć, że, jak podaje Bartłomiej Krupa, „liczba różnorodnych publikacji – książek, artykułów, esejów, wywiadów, oświadczeń, a nawet homilii [poświęconych Grossowi – D.N.] – oscyluje wokół dwóch tysięcy”²⁰. Z uwagi na zakres chronologiczny

¹⁸ J. T. Gross, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2000. W pracy wykorzystuję wydanie drugie książki. Różni się ono od pierwszego nieznacznie, a charakter wprowadzonych zmian nie wpłynął zasadniczo na kształt i wymowę książki. Poprawki objęły w nim m. in. przeniesienie fragmentów znajdujących się w przypisach do tekstu głównego, a także uwzględnienie kilku informacji zaczerpniętych przez Grossa z publikowanych ówczesnie reportaży dotyczących podejmowanej przez niego tematyki, takich jak artykuły Andrzeja Kaczyńskiego. W niektórych fragmentach Gross poprawił niezręczności stylistyczne w taki sposób, by złagodzić ich jednoznacznie negatywny i pogardliwy stosunek do opisywanych zdarzeń i postaci, czego najlepszym przykładem wydaje się zmiana charakterystyki osobowej księdza Mariana Szumowskiego, którego w pierwotnej wersji tekstu określił Gross mianem osoby o „endekoidalnych sympatiach”. Drugie wydanie wyraźnie łagodzi pogardliwą wymowę tego sformułowania, zastępując je „endekimi sympatiami”. W zabiegu tym należy, jak sądzę, dopatrywać się prób bardziej wyważonego osądu opisywanych postaci i zdarzeń, który – jak należy się domyślać – w pierwotnej wersji tekstu przybierał nierzadko wyraz ocen o charakterze wyraźnie emocjonalnym. W dalszej części rozważań odwołania do *Sąsiadów* lokuję bezpośrednio po cytowanym tekście, podając w nawiasie skrót S oraz numer przywoływanej strony.

¹⁹ P. Forecki, *Od „Shoah” do „Strachu”. Spory o polsko-żydowską przeszłość i pamięć w debatach publicznych*, Poznań 2010, s. 281. Pierwotnie dysertacja Foreckiego ukazała się w osobnym wydaniu książkowym, zatytułowanym *Spór o Jedwabne. Analiza debaty publicznej*. Ponieważ praca ta stała się również jednym z rozdziałów cytowanej przeze mnie książki, w dalszej części rozprawy odwołuję się do pierwszej z wymienionych pozycji, pamiętając jednocześnie o pierwotnym charakterze tej drugiej.

²⁰ B. Krupa, *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu*, Kraków 2013, s. 409. Podobnie jak poznański badacz przyznaję, że z pewnością nie udało mi się dotrzeć do wszystkich tekstów podejmujących problematykę *Sąsiadów*, lecz nie było moim zamiarem stworzenie jej kompletnego obrazu. Zadanie to wymagałoby zaangażowania całego zespołu badaczy.

przeprowadzonej przez Krupe klasyfikacji należy przyjąć, że liczba ta znacząco wzrosła, o czym świadczy pojawienie się przynajmniej dwóch monografii poświęconych pisarstwu Grossa²¹. Nie sposób również nie wziąć pod uwagę źródeł, których powstanie *Sąsiedzi* zainspirowali, poczynając od publikacji o charakterze książkowym²², poprzez dzieła filmowe²³, skończywszy natomiast na rozmaitych działaniach o charakterze artystycznym, dziełach plastycznych czy sztuce performatywnej²⁴. Z punktu widzenia badacza liczba tekstów krytycznych stanowi zarazem udogodnienie i przeszkodę. Z jednej strony daje możliwość przeprowadzenia wieloaspektowej interpretacji problemów ujawnionych w trakcie trwania debaty o *Sąsiadach*. Z drugiej natomiast jej rozległy charakter czyni wręcz niemożliwym dotarcie do wszystkich wypowiedzi dyskursywnych, jakie towarzyszyły publikacji autora *Złotych żniw*. Sytuacja ta rodzi ryzyko pominięcia nawet tych głosów krytycznych, które choć odpowiadają poruszanej problematyce badawczej, to podejmują ją częstokroć mimochodem – na marginesie rozważań dotyczących zupełnie innych zagadnień uruchomionych przez tę publikację. *Sąsiedzi* Grossa wydają się tu przypadkiem szczególnym, ponieważ toczącą się wokół nich debatę można nazwać prawdziwie interdyscyplinarną nie tylko z uwagi na to, że dzieło to spotkało się z

²¹ Zob. P. Dobrosielski, *Spory o Grossa. Polskie problemy z pamięcią o Żydach*, Warszawa 2017; M. Nowicka-Franczak, *Niechciana debata. Spór o książki Jana Tomasza Grossa*, Warszawa 2017.

²² Do najbardziej znanych należy zaliczyć reporterską książkę Anny Bikont oraz nagrodzony Nagrodą Literacką NIKE dramat Tadeusza Słobodzianka. Zob. A. Bikont, *My z Jedwabnego*, Wołowiec 2004; T. Słobodzianek, *Nasza klasa. Historia w XIV lekcjach*, Gdańsk 2009.

²³ Zob. *Pokłosie*, reż. W. Pasikowski, Holandia, Polska, Rosja, Słowacja 2012. Choć obraz Pasikowskiego nie jest filmową adaptacją *Sąsiadów*, dyskusja nad nim odbywała się w odwołaniu do tekstów Grossa. *Sąsiedzi* są tu najbardziej zbliżoną fabularnie pozycją.

²⁴ Chodzi tu przede wszystkim o kontrowersyjny happening „Płonie stodoła” zorganizowany przez performerę Rafała Betlejewskiego, który 10 lipca 2010 roku, w sześćdziesiątą dziewiątą rocznicę mordu w Jedwabnem, spalił we wsi Zawada pod Tomaszowem Mazowieckim znajdującą się tam stodołę. Reportaż z tego przedsięwzięcia został udostępniony przez autora w jednym z serwisów internetowych pod adresem: <https://www.youtube.com/watch?v=r21Jur404Lo> [dostęp: 25.11.2011]. W nurcie tym można umieścić również wideoinstalację Zofii Lipeckiej przedstawiającą na ekranach telewizyjnych reakcje ludzi słuchających fragmentów *Sąsiadów*. Praca była wystawiana między innymi w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki.. Zob. Z. Lipecka, *Po Jedwabnem*, Warszawa 2015.

zainteresowaniem wielu rozmaitych dyscyplin naukowych, poczynając od nauk historycznych poprzez literaturoznawstwo, filozofię, politologię, po socjologię, ale również ze względu na fakt, że rozważania prowadzone w ramach każdej z wymienionych dyscyplin częstokroć wkraczały w obszar tradycyjnie zarezerwowany dla dyscyplin odmiennych. Dlatego też w socjologicznie zorientowanych interpretacjach poruszanej przez Grossa problematyki znajdziemy szereg cennych uwag o charakterze literaturoznawczym, natomiast w tych, które określilibyśmy mianem literaturoznawczych, odkryjemy sporo spostrzeżeń dotyczących problematyki społecznej. Praktyki tej nie można jednak nazwać powszechną i obowiązującą; należy uznać ją raczej za efekt uboczny, aniżeli ukierunkowane na konkretny cel działanie. Wyraźnie pokazuje to kształt debaty o *Sąsiadach*, w której linii sporu da się wyznaczyć pomiędzy różnymi dyscyplinami badawczymi, a także w obrębie samych dyscyplin, kiedy ścierały się ze sobą rozmaite „frakcje” ich przedstawicieli²⁵. Podziały te w szczególny sposób zadecydowały również o kształcie debaty publicznej i postawach tych jej uczestników, którzy wcześniej w ogóle nie zajmowali się ani problematyką Zagłady, ani też stosunkami polsko-żydowskimi. W swych opiniach na temat poruszanej przez Grossa problematyki odwoływali się oni najczęściej do strategii argumentacyjnych charakterystycznych dla środowisk, z którymi się utożsamiali. Należały do nich przede wszystkim wszelkiego rodzaju środki masowego przekazu oraz instytucje kościelne i państwowe, które pośrednio i bezpośrednio kreowały zarówno określony obraz samej książki, jak i postawę, jaką należy przyjąć wobec tej publikacji²⁶. Za dobrą ilustrację tej tendencji można uznać dyskusję pomiędzy Grossem a jednym z jego największych adwersarzy, czyli historykiem Tomaszem Strzemboszem. W swojej analizie debaty o

²⁵ Ujmując rzecz w dużym uproszczeniu, można na przykład zaryzykować tezę, że w przypadku tekstów o charakterze literaturoznawczym czy krytycznoliterackim da się zauważyć wyraźną przewagę publikacji odnoszących się do książki Grossa pozytywnie, w przeciwieństwie do tych, z jakimi spotykamy się w przypadku środowiska historycznego, w którym – na co będę zwracał jeszcze uwagę – można wyróżnić przynajmniej kilka wariantów postaw przyjmowanych wobec *Sąsiadów*.

²⁶ Stwierdzenie to nie może być jednak rozumiane w kategoriach obowiązującej reguły, lecz raczej jako dominująca tendencja.

jedwabieńskiej zbrodni Paweł Ciołkiewicz spór ten określił mianem „fazy dwóch stanowisk”²⁷, ponieważ etap ten wyznaczył twarde linie podziału pomiędzy zwolennikami przedstawionego w *Sąsiadach* obrazu jedwabieńskiej zbrodni a tymi spośród uczestników debaty, którzy obraz ten kwestionowali. Był on zatem pochodną zawierzenia któremuś z przywołanych badaczy, ale także opowiadającym się za nimi uczestnikom dyskusji.

Wydaje się, że wpływ na tak duże zainteresowanie zarówno wielu dyscyplin badawczych, jak i rozmaitych elit symbolicznych i osób postronnych miało przynajmniej kilka czynników. Po pierwsze wynika ono z pewnością z atrakcyjności samej problematyki relacji polsko-żydowskich, której dynamiczny rozwój w przestrzeni publicznej i naukowej można zaobserwować od mniej więcej połowy lat 80. ubiegłego wieku. Po drugie natomiast – z unikalności poruszonego przez niego problemu, jakim jest udział obywateli polskich w Zagładzie Żydów, nie będący wcześniej przedmiotem tak otwartej, obejmującej już nie jednostki, ale całą zbiorowość, krytyki historycznej i społecznej. Jak bowiem trafnie zauważył Piotr Forecki, nawiązując do wcześniejszych debat na temat dzieł odsłaniających niechlubne karty polskiej historii:

O ile bowiem Claude Lanzmann swoim filmem *Shoah* wywołał drażliwy dla Polaków problem bycia świadkiem Zagłady oraz polsko-żydowskich stosunków przed wojną, Jan Błoński w znakomitym eseju *Biedni Polacy patrzą na getto* publicznie zwrócił uwagę na polski grzech obojętności wobec ginących Żydów, a konflikty wokół obozu w Oświęcimiu uderzyły w zbiorowe wyobrażenie Polaków o sobie samych jako głównych, jeśli nie wyłącznych, ofiarach nazistów, to Jan Tomasz Gross skonfrontował Polaków z problemem bezpośredniego udziału polskich obywateli w zagładzie Żydów²⁸.

Wymienione czynniki można nazwać społecznymi przesłankami zainicjowanej przez *Sąsiadów* debaty, ponieważ dotyczą one wszystkich uczestników dyskusji bez względu na zajmowaną pozycję społeczną czy

²⁷ P. Ciołkiewicz, *Debata publiczna na temat mordu w Jedwabnem w kontekście przeobrażeń pamięci zbiorowej*, „Przegląd Socjologiczny” 2003, nr 1, s. 294-296.

²⁸ P. Forecki, *op. cit.*, s. 281.

też przynależność zawodową. Ujmując rzecz nieco inaczej, czynniki te odnoszą się do ogólnego komunikatu kulturowego sformułowanego w *Sąsiadach*, którego brzmienie można oddać następującym zdaniem: „Przypadek Jedwabnego pokazuje, że Polacy brali czynny i niewymuszony przez okupanta udział w Zagładzie Żydów”. Brak w nich jednak elementów różnicujących debatę na poziomie szczegółowym, to znaczy takich, które przenosiłyby ją na obszar dociekań charakterystycznych dla każdej z przywołanych dyscyplin. Elementy te pojawiają się dopiero w przypadku drobiazgowych interpretacji w ramach wymienionych wcześniej dyscyplin, których przedstawiciele odnoszą się w swoich pracach nie tylko do ogólnej wymowy książki i postawionej w niej tezy, ale również – a może przede wszystkim – do zawartych w niej szczegółowych uwag krytycznych. Uwagi te należy – w moim przekonaniu – uznać za jeden z czynników decydujących o tak szerokim spektrum odbioru książki, ponieważ Gross odwoływał się w nich do różnych – najczęściej sformalizowanych w postaci dyscyplin badawczych – wspólnot interpretacyjnych. Pojęcie to przywołuję tu w takim znaczeniu, jakie nadał mu w swoich pracach jego autor, Stanley Fish. Wspólnota interpretacyjna jest przez niego pojmowana:

nie jako grupa jednostek, które dzielają jakiś punkt widzenia, lecz raczej jako punkt widzenia bądź sposób organizowania doświadczenia, który wziął w swe władanie pewne jednostki w tym sensie, że [określające go] przyjęte rozróżnienia, kategorie rozumienia oraz warunki ważności i nieważności stały się treścią świadomości członków wspólnoty²⁹.

Dyskusja o *Sąsiadach* stanowi doskonałą egzemplifikację funkcjonowania określonych wspólnot interpretacyjnych i ujawnianych przez nie kategorii rozumienia i interpretacji opisanych przez Grossa wydarzeń. Na poziomie ogólnym wspólnoty te można oczywiście podzielić według kryterium oceny przedstawionych przez autora *Złotych zniw* wydarzeń, a zatem na takie, które akceptowały zaprezentowany w książce obraz Polaków i takie, które obraz ten na różne sposoby

²⁹ S. Fish, *Zmiana*, w: *Idem, Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. A. Szahaj, Kraków 2002, s. 251.

kwestionowały. Natomiast na poziomie szczegółowym mamy do czynienia ze znacznie większą liczbą rozmaitych wspólnot interpretacyjnych, które umownie można skatalogować pod takimi terminami jak „historycy”, „literaturoznawcy”, „socjologowie”, „politolodzy”, „katolicy”, „świeccy”, „Żydzi”, „Polacy”, „prześladowcy”, „ofiary”³⁰ i tak dalej. Umowność wynika z faktu, że, po pierwsze, każda wspólnota stosuje własne kryteria określające jej świadomość, dlatego przywołaną przeze mnie kategorią „Polacy” może definiować się niezliczona ilość całkowicie różnych od siebie wspólnot interpretacyjnych. Po drugie natomiast – pisze o tym również Fish – bycie członkiem jednej wspólnoty nie wyklucza przynależności do innej, istnieją bowiem wspólnoty większe i mniejsze³¹. Z tego powodu członkowie wspólnoty, którą wcześniej określiłem mianem „historyków”, mogą definiować siebie w ramach wspólnoty określonej mianem „katolików”, „lewicowców” czy „Europejczyków”. Ponieważ w przypadku dyskusji o *Sąsiadach* ustosunkowanie się do sformułowanych przez Grossa zarzutów i tez stało się obowiązkiem niemal wszystkich przedstawicieli przywołanych dyscyplin, wydaje się, że tekst autora *Upiornej dekady* odwoływał się do tego, co łączy wszystkie wspólnoty interpretacyjne reprezentujące daną dziedzinę wiedzy niezależnie od wyznawanych przez nie wartości. Za element ten należy uznać tradycję interpretacyjną dotyczącą sposobu postrzegania stosunku Polaków do Żydów w czasie drugiej wojny światowej i roli, jaką odegrali oni w Zagładzie, którą tekst Grossa wyraźnie sproblematyzował. Wprowadzając pojęcie tradycji interpretacyjnej, odwołuję się tu do stanowiska Katarzyny Rosner, która w swoich rozważaniach dotyczących problemu interpretacji literackiej definiowała ją następująco:

[...] gra, w którą grają krytycy i historycy literatury, ma pewne wspólne dla nich wszystkich ramy – stanowi je tradycja literacka czy też tradycja interpretacyjna

³⁰ Zdaję sobie sprawę z tego, że zaproponowany tu podział jest umowny i nie może być traktowany w kategoriach obowiązującego zestawu cech charakteryzujących określone społeczności.

³¹ S. Fish, op. cit.

(aktualny stan tej tradycji), zawierająca pewną hierarchię tekstów, nazwisk i porządek wartości literackich. Nie chodzi o to, że interpretator jest zobowiązany w pełni akceptować oddziedziczony po przeszłości stan tradycji. Przeciwnie, wybitna krytyka zawsze stanowi polemikę z tym porządkiem; poszerza jego zakres i zmienia definicję, kiedy wprowadza w zasób dzieł wybitnych teksty nowe i kiedy ich wprowadzenie tego wymaga. [...] Chodzi tu o to, że tradycja rozumiana jako ustalony przez wcześniejsze interpretacje porządek kultury literackiej i hierarchię jej tekstów, stanowi zawsze odniesienie dla profesjonalnej krytyki i jest to w określonym momencie historycznym odniesienie wspólne³².

Choć autorka konsekwentnie odwołuje się w swoich rozważaniach do tradycji związanej z interpretacją i krytyką tekstów literackich, to wydaje się, że zaproponowane przez nią rozróżnienia można – przynajmniej w pewnej mierze – przetransponować na poziom dyskusji o stanie polskiej świadomości historycznej i utrwalonym w niej obrazie relacji polsko-żydowskich w czasie drugiej wojny światowej. Ta bowiem, podobnie jak w przypadku dzieł literackich, również zawiera pewną hierarchię tekstów, postaci i wydarzeń organizujących polską pamięć o drugiej wojnie światowej. Spośród nich można wymienić chociażby twórczość Tadeusza Borowskiego, postaci Ireny Sendlerowej, Witolda Pileckiego i Jana Karskiego, rodzinę Ulmów oraz takie wydarzenia jak powstanie warszawskie, powstanie w getcie, bitwa o Monte Cassino. Pomimo pojawiania się na przestrzeni lat publikacji rysujących ciemniejszy obraz Polaków i ich stosunku do Żydów³³ w trakcie wojny, można powiedzieć, że nie były one w stanie zakwestionować dominującego w polskiej przestrzeni publicznej obrazu wojny widzianej z polskiej perspektywy. Świadczy o tym chociażby fakt, że do roku 1989 przeciętny polski uczeń szkoły ponadpodstawowej kończył edukację przekonany o tym, że głównymi ofiarami obozów koncentracyjnych byli Polacy, a nie Żydzi³⁴. Pojawienie się książki Grossa można zatem uznać za swego rodzaju

³² K. Rosner, *Stanley Fish, czyli pozorny radykalizm konstruktywistycznej teorii interpretacji*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5, s. 12.

³³ Wśród tekstów o takim charakterze warto wymienić głośny artykuł Michała Cichego, który wskazywał na przypadki mordowania Żydów przez żołnierzy AK podczas powstania warszawskiego. Zob. M. Cichy, *Polacy-Żydzi: czarne karty Powstania*, „Gazeta Wyborcza” 29 I 1994, s. 13.

³⁴ P. Forecki, *op. cit.*, s. 182.

wyrwę w polskiej pamięci zbiorowej, ponieważ uderzała ona w jeden z najbardziej utrwalonych społecznie mitów dotyczących tego wyobrażenia, wytworzonego zarówno przez polskie dyskursy naukowe podejmujące w swojej refleksji temat Zagłady, jak i przez posługujących się nim przedstawicieli krajowych elit symbolicznych. Dlatego też ich reakcja na publikację *Sąsiadów* oscylowała pomiędzy postawą autokrytyczną (zwolennicy), uznającą fiasko prowadzonej dotąd refleksji, a postawą obronną (przeciwnicy), której reprezentanci podejmowali wysiłki zmierzające do utrzymania obowiązującej dotychczas polskiej pamięci wojny i okupacji. Co oczywiste, tekst Grossa nie stanowił pierwszej próby zrewidowania utrwalonej w polskim dyskursie naukowym i społecznym tradycji myślenia o Polakach i przyjmowanych przez nich postawach w okresie drugiej wojny światowej, czego doskonałym przykładem okazały się polemiki i dyskusje towarzyszące takim dziełom kultury jak film *Shoah* Claude'a Lanzmanna czy esej Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto*. Stał się on jednak pierwszą próbą przepracowania polskiej narracji o wojnie, w której nastąpiło całkowite zdyskredytowanie i odrzucenie obowiązującej dotychczas tradycji interpretacyjnej, niespotykane w tekstach wcześniejszych, które z różnych względów nie mogły bądź nie chciały zdobyć się na taki gest. Zrozumienie fenomenu, jakim okazują się *Sąsiedzi*, wymaga zatem powrotu do tekstów wcześniejszych, ponieważ to właśnie na ich tle dzieło autora *Złoty chłiw* nabiera swojego rewolucyjnego charakteru. Realizację tego zadania chciałbym oprzeć na przywołanym filmie francuskiego reżysera Claude'a Lanzmanna, eseju wybitnego polskiego krytyka literackiego Jana Błońskiego oraz postaci Henryka Grynberga, który w swojej twórczości literackiej i eseistycznej wielokrotnie podejmował tematykę związaną z udziałem obywateli polskich w Zagładzie Żydów, nie wywołując jednak nigdy dyskusji o szerszym zasięgu społecznym. Choć zaprezentowanej tu listy tytułów i twórców nie można uznać za wyczerpującą – warto wszak wspomnieć o takich tekstach jak esej Jana Józefa Lipskiego *Dwie ojczyzny, dwa patriotyzmy*, książka Hanny Krall *Zdążyć przed Panem Bogiem* będąca

opracowanym literacko wywiadem z jednym z przywódców powstania w getcie warszawskim Markiem Edelmanem czy powieść *Początek* Andrzeja Szczypiorskiego – sędzę, że z uwagi na ugruntowaną pozycję w dyskusji nad tekstem Grossa wybrane przeze mnie tytuły stanowią dla niego wystarczający materiał porównawczy, to właśnie do nich bardzo często nawiązywali bowiem zarówno zwolennicy, jak również przeciwnicy *Sąsiadów*. Pomijam również w swoich rozważaniach te wydarzenia z historii debat na temat stosunków polsko-żydowskich, które można określić mianem zdarzeń o charakterze społeczno-politycznym, takie jak spór o klasztor sióstr karmelitanek w Oświęcimiu czy spór o „krzyż papieski” na oświęcimskim żwirowisku³⁵. Z tego samego powodu nie podejmuję refleksji dotyczącej wydarzenia chronologicznie wcześniejszego, czyli przeprowadzonej przez ówczesne władze państwowe antysemickiej nagonki, utrwalonej społecznie jako Marzec 1968 roku. Rezygnacja z tego obszaru dociekań wydaje się uzasadniona z uwagi na znikomy odsetek odwołań do tych wydarzeń zarówno w samej książce, jak i w towarzyszącej jej dyskusji.

Omówienie przywołanych wcześniej tekstów kultury warto poprzedzić kilkoma uwagami o charakterze warsztatowym. Po pierwsze, w poszukiwaniu różnic i podobieństw pomiędzy *Sąsiadami* a interpretowanymi tekstami staje się konieczne uwzględnienie historycznego kontekstu związanego z czasem ich publikacji oraz ówczesną sytuacją geopolityczną. Okazuje się on szczególnie istotny zwłaszcza w przypadku filmu *Shoah*, który można – na co będę wskazywał – uznać za najbardziej zbliżoną do *Sąsiadów* pod względem krytycznym wypowiedź artystyczną³⁶. Analiza porównawcza nie ma tu zatem na celu umieszczenia dzieła Grossa w dotychczasowym porządku

³⁵ Oba te wydarzenia, a w zasadzie procesy, szczegółowo omawia w swojej pracy Piotr Forecki. Zob. *Ibidem*, Rozdział III: Spory o symboliczne panowanie nad Auschwitz-Birkenau.

³⁶ To samo można by powiedzieć o twórczości Henryka Grynberga, którego *Prawda nieartystyczna* ukazała się w roku 1984, a zatem wcześniej niż film Lanzmanna. Jednakże z uwagi na fakt, że w latach osiemdziesiątych autor *Żydowskiej wojny* objęty był w Polsce zakazem publikacji, jego twórczość nie mogła – z racji nikłej rozpoznawalności i obecności w przestrzeni publicznej – stać się zarzewiem jakiegokolwiek większej dyskusji społecznej.

debat społecznych i akademickich dotyczących Holokaustu, lecz przeciwnie, zwrócenie uwagi na dokonywany przez nie gest odrzucenia dotychczasowego porządku interpretacyjnego. Oznacza to również, że nie podejmuję się tu wskazania – jak zrobili to już Joanna Tokarska-Bakir³⁷ czy Przemysław Czapliński³⁸ – novum podjętej przez autora *Strachu* problematyki w przestrzeni dyskursu publicznego. Założenie to wydaje się z perspektywy prowadzonych rozważań oczywiste, lecz wyrastającej z przywołanego gestu zanegowania tradycji ogólnie rozumianego nowatorstwa zastosowanej przez Grossa strategii narracyjnej i argumentacyjnej w opowiadaniu zarówno o trudnej polsko-żydowskiej historii, jak również przeszłości w ogóle.

1.1. Problematyczni poprzednicy: Lanzmann, Błoński, Grynberg

*Shoah*³⁹ w reżyserii Claude'a Lanzmanna to przykład tekstu kultury podejmującego problematykę Zagłady, które stało się znane w polskiej świadomości społecznej jeszcze przed oficjalną krajową premierą. Choć najczęściej dzieło francuskiego reżysera bywa określane filmem dokumentalnym, kategoryzacja ta nie wydaje się tak oczywista i jednoznaczna⁴⁰. O wiele łatwiej natomiast zgodzić się co do zakresu interesującej Lanzmanna problematyki, sprawiającego, że jego obraz z pewnością należy uznać za jedną z najoryginalniejszych wypowiedzi artystycznych na omawiany temat. Świadczy o tym już sama konstrukcja filmu, w którym reżyser zdecydował się odrzucić wszelkiego rodzaju dokumenty archiwalne dotyczące Zagłady, przeciwstawiając im – a może raczej wstawiając w ich miejsce – słowo i obraz rozmów przeprowadzonych z ofiarami, sprawcami i świadkami Holokaustu. Podział na trzy grupy rozmówców należy natomiast traktować w

³⁷ J. Tokarska-Bakir, *Historia jako fetysz*, w: *eadem, Rzeczy mgliste*, Sejny 2004.

³⁸ P. Czapliński, *Prześladowcy, pomocnicy, świadkowie. Zagłada i polska literatura późnej nowocześnieści*, w: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. P. Czapliński, E. Domańska, Poznań 2009.

³⁹ C. Lanzmann, *Shoah*, Koszalin 1993 [zapis scenariusza]

⁴⁰ ⁴⁰ Na temat kłopotów związanych z klasyfikacją gatunkową filmu zob. G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2012; B. Kwieciński, *Obrazy i klisze. Między biegunami wizualnej pamięci Zagłady*, Kraków 2012; J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. Paweł Mościcki, Julian Kutyła, Warszawa 2007.

kategoriach zapożyczenia z fundamentalnej pracy podejmującej temat Zagłady Żydów napisanej przez historyka Raula Hilberga⁴¹. Pozwoliło ono – jak trafnie scharakteryzowała ten aspekt konstrukcyjny filmu Shoshana Felman – wydobyć trzy różne spojrzenia na Shoah, uzależnione od roli, jaką rozmówca reżysera odegrał w czasie wojny⁴². Film pozbawiony jest jakiegokolwiek ścieżki dźwiękowej, jednak pojawia się w nim wstrząsająca linia melodyczna w postaci powtarzającego się co jakiś czas stukotu wydawanego przez jadący pociąg, przypominająca o setkach tysięcy ludzi wywiezionych tym właśnie środkiem transportu do obozów zagłady. Oprócz niego w zasadzie jedynymi dźwiękami stają się odgłosy codziennego życia oraz głos zadającego pytania reżysera, czasami – jak to ma miejsce w przypadku rozmów z Polakami – posiłkującego się pomocą tłumacza, oraz jego rozmówców. Oszczędność środków wyrazu została w *Shoah* zastąpiona ekspresją jego bohaterów, których emocje – najczęściej wyrażone przyjętą postawą, mimiką twarzy bądź brzmieniem głosu podczas udzielania odpowiedzi na zadane pytanie – należy uznać za jeden z najważniejszych zabiegów artystycznych zastosowanych w filmie. Ekspresja ta przyjmuje zaś dwie postaci – mimowolną i wymuszoną. Bardziej interesująca okazuje się druga z nich, z którą spotykamy się w tych scenach filmu, w których Lanzmann prosi swoich rozmówców o drobiazgowe odtworzenie sytuacji z przeszłości, czasami zaśpiewanie piosenki czy też innego rodzaju aktywność będącą bezpośrednim nawiązaniem do ich osobistych przeżyć.

Choć wymienione zabiegi artystyczne spotkały się z krytyką w polskiej dyskusji o filmie – głównie za sprawą uznanej za stroniczą sceny przed kościołem w Chełmnie – nie można uznać ich za element decydujący o tym, że *Shoah* stało się w Polsce jednym z najbardziej zwalczanych obrazów filmowych podejmujących problematykę relacji

⁴¹ Zob. R. Hilberg, *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada żydów (1933-1945)*, przeł. J. Giebułtowski, Warszawa 2007.

⁴² S. Felman, *The Return of the Voice: Claude Lanzmann's Shoah* cyt. za.: P. Forecki, *op. cit.*, s. 133.

polsko-żydowskich. Największe emocje wzbudziła bowiem nie artystyczna wizja reżysera, lecz sposób, w jaki potraktował Lanzmann swoich polskich rozmówców – najczęściej polskich chłopów zamieszkujących tereny zlokalizowane w bezpośredniej bliskości miejsc zagłady Żydów. Rozmówcami Lanzmanna stali się zatem przede wszystkim ludzie niewykształceni, posługujący się w swoich wypowiedziach antysemitycznymi stereotypami na temat Żydów, za jakie należy uznać przekonanie o posiadaniu przez nich niewyobrażalnych, mitycznych wręcz majątków czy też wpojony przez nauczanie kościelne obraz Żyda-bogobójcy. Można również powiedzieć, że nawet pojawienie się w filmie wybitnego przedstawiciela polskiej inteligencji – Jana Karskiego, z którym rozmawia reżyser w końcowej części filmu – nie było w stanie zrehabilitować krytykom *Shoah* ogólnego wrażenia, jakie wywoływał w nich Lanzmannowski obraz, który uznali oni za niesprawiedliwą i upraszczającą wersję postawy Polaków wobec Zagłady.

Za moment inicjujący swoistą nagonkę na *Shoah* w polskiej przestrzeni publicznej należy uznać jednak nie samą premierę filmu, lecz towarzyszące premierze zagranicznej komentarze prasowe. Jest to fakt wart odnotowania, ponieważ pokazuje, że przynajmniej w pierwszej fazie krajowej dyskusji o filmie jego adwersarze formułowali swoje opinie, opierając się nie na materiale źródłowym, lecz na reakcjach – przede wszystkim francuskich – publicystów i dziennikarzy⁴³. Jak słusznie zauważył w swoich rozważaniach Piotr Forecki, „tym samym, to nie sam film, ale jego recenzje i powielane w prasie opinie organizowały potoczne myślenie o nim i kształtowały jego społeczne reprezentacje, wokół których toczyła się dyskusja”⁴⁴. Fakt ten wydaje się o tyle znamienity, że pomimo zupełnie odmiennej sytuacji społeczno-politycznej, jaka towarzyszyła *Shoah*, wskazuje on na pewne

⁴³ Sprzeciw wobec filmu dotyczył zarówno wypowiedzi na łamach polskiej prasy, jak i działań o charakterze dyplomatycznym, w których domagano się – na szczeblu rządowym – wstrzymania projekcji filmu oraz wycofania go z obiegu kulturowego. Zob. na ten temat B. Kwieciński, *op. cit.*, s. 124-129.

⁴⁴ Forecki, *op. cit.*, s. 135.

podobieństwa do debaty na temat *Sąsiadów*. Również w przypadku tekstu Grossa – posiadającego dwa wydania o niewielkim objętościowo nakładzie – w dyskusji o Jedwabnem obywano się bez koniecznej lektury dzieła. Trudno bowiem przypuszczać, że czytali książkę wszyscy autorzy „listów do redakcji” i rozmówcy wypowiadający się w rozmaitego rodzaju programach radiowych i publicystycznych. Do tego zestawu podobieństw wypada również dodać skłonność obu twórców do odpowiadania na zarzuty kierowane pod adresem ich dzieł. Trudno byłoby jednak mówić tu o paralelnym charakterze przyjmowanych postaw – w przypadku Lanzmanna jakakolwiek krytyka była, jak zauważa badacz, traktowana jako afront⁴⁵, Gross natomiast starał się wchodzić w rzeczową polemikę ze swoimi adwersarzami, choć nie sposób zauważyć emocjonalnego charakteru wypowiedzi obu twórców i prowadzonych przez nich dyskusji.

Przyjrzenie się publikacjom poprzedzającym polską premierę *Shoah* pokazuje również, że – jak stwierdza Piotr Forecki:

„[...] wszystkie one utrzymane były w podobnym tonie. Różniły się natomiast stopniem agresywności oraz tym, że niektóre z nich opierały się nie tylko na cudzych opiniach i wyselekcjonowanych fragmentach publikacji z francuskiej prasy, ale także relacjach zagranicznych korespondentów, którzy film widzieli. Nie zmienia to jednak faktu, że ich lektura sprawia wrażenie, jak gdyby wszystkie pisane były wedle tego samego wzoru, co w reżimowej prasie nie było wszak niczym nowym”⁴⁶.

Za najliczniejsze spośród zarzutów sformułowanych przez adwersarzy Lanzmannowskiego filmu można uznać te wypowiedzi, które *Shoah* klasyfikowały w kategoriach obrazu o wymowie antypolskiej, szkalującej czy zafałszowującej „prawdziwy” obraz Polski i Polaków. Jak zauważa w swoim studium Bartosz Kwieciński „nagonkę na film Lanzmanna zorganizowano w iście peerelowskim stylu”⁴⁷, a fakt ten ma, co oczywiste, znaczenie w odniesieniu do problematyki *Sąsiadów*,

⁴⁵ *Ibidem*, s. 136.

⁴⁶ P. Forecki, *op. cit.*, s. 137.

⁴⁷ B. Kwieciński, *op. cit.*, s. 125.

których publikacja odbyła się w zupełnie odmiennej – a przez to nie dającej się do końca porównać – rzeczywistości społeczno-kulturowej. Nie sposób bowiem abstrahować od tego, że przypadek *Shoah* stanowi jeden z ostatnich przykładów tekstu kultury, którego recepcję w polskiej świadomości zbiorowej należy uznać za od początku do końca sterowaną, o czym najlepiej świadczy fakt prezentacji filmu polskiemu widzowi w formie „spreparowanej”, ograniczonej wyłącznie do fragmentów budzących kontrowersje. Jak zauważał w swoich wspomnieniach sam Lanzmann:

Film spreparowany od początku do końca przez pokręconego i amoralnego Lwa [Rywina – D. N.] był po prostu skandaliczny. To, że mogli przypuszczać, iż twórca zgodzi się na podobne sfałszowanie swego dzieła, świadczy o tym, że upadek i kompromitacja „realnego” komunizmu sięgnęły dna. Film nosił tytuł *Shoah* i trwał około dwóch godzin, przez pięć minut była mowa o Niemczech: na ekranie widać było Suchomela mówiącego niezrozumiale po niemiecku, a to, co miał do powiedzenia zostało streszczone jednym zdaniem: „Esesman z Treblinki opowiada o swoich doświadczeniach”. Suchomel nie był jedyny: każdy z protagonistów *Shoah*, czy Żyd, czy esesman, pokazywał się publiczności przez kilka sekund. Polakom nie odebrano głosu, zwłaszcza w scenach grupowych, zresztą tutaj tłumaczenie nie wchodziło w grę. Lech Wałęsa, przewodniczący Solidarności i przyszły Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej, po obejrzeniu kilku minut okaleczonej sekwencji z kościoła w Chełmie oświadczył prasie „Nie urządza się wiecu przed kościołem”⁴⁸.

Zarówno przedpremierowa nagonka na film, jak i jego okrojenie w wersji dla polskiego widza zadecydowały – jak zauważa Kwieciński – o niewielkiej liczbie rzeczowych polemik z wizją francuskiego reżysera, a także o krytyce, z jaką spotkali się ci spośród uczestników debaty, którzy ocenili *Shoah* pozytywnie⁴⁹. Spośród polemistów warto wyróżnić w tym miejscu artykuły Jerzego Turowicza, którego krytyczne spojrzenie na film wynikało przede wszystkim z konieczności obrony katolicyzmu przed zrównaniem go z postawami antysemickimi, co – zdaniem redaktora – pośrednio sugerował przedstawiony w *Shoah* obraz Polaków oraz pozafilmowe komentarze samego Lanzmanna,

⁴⁸ C. Lanzmann, *Zając z Patagonii*, przeł. M. Ochab, Wołowiec 2010, s. 475-476.

⁴⁹ B. Kwieciński, *op. cit.*, s. 127.

wskazującego, że wybór Polski jako głównego miejsca zagłady Żydów europejskich podyktowany został zakorzenionym na tych terenach antysemityzmem miejscowej ludności. Jacek Kuroń należy natomiast do tych postaci, która za pozytywną ocenę filmu została naznaczona przez prasę reżimową mianem klakiera Lanzmanna. Konstatacja ta naprowadza nas na ważny z punktu widzenia dyskusji o *Sąsiadach* wątek, który można by określić mianem „wroga u bram”. Chodzi tu oczywiście o powtarzane – szczególnie w środowiskach prawicowych – zarzuty wobec Grossa, w którego książce poszukiwano ukrytych i zarazem „prawdziwych” – jak wskazywał w swoich rozważaniach nad tym zagadnieniem Krupa – motywów stojących za publikacją⁵⁰. Znaleźć tu można oskarżenia o niemal genetyczny antypolonizm Żydów, jak również chęć wzbogacenia się poprzez nieuzasadnione roszczenia finansowe wobec Polaków. Argumentację tę w odniesieniu do postaci samego Grossa charakteryzuje w swojej książce Paweł Dobrosielski, wskazując, że w próbach dyskredytowania kompetencji autora *Sąsiadów* oraz jego prawa do wypowiedzania się na temat polskiej historii adwersarze autora *Strachu* bardzo często odwołują się do obcości kulturowej i etnicznej Grossa, posługując się w swoich argumentacjach ledwie skrywanymi antysemickimi zarzutami o charakterze personalnym⁵¹. Spośród wielu wypowiedzi obarczonych takim ładunkiem przywołuje badacz chociażby tę autorstwa Jana Żaryna, który wpisując pisarstwo Grossa w nurt historiografii i literatury żydowskiej, tak wyjaśniał stojące za nim motywy:

wydaje mi się, że [...] może to być pokłosiem jakichś doświadczeń indywidualnych czy grupowych – tu mam na myśli często historyków pochodzenia żydowskiego, którzy być może tkwią w takiej atmosferze, która do nich dotarła podczas pokolenia, które uratowało się z Holocaustu, które widziało polską, aryjską stronę jako zagrożenie i przekazało ją następnemu pokoleniu⁵².

⁵⁰ B. Krupa, *op. cit.*, Rozdział XVI, zwłaszcza podrozdział zatytułowany „*Argumentum ad metum*” czyli język lęku – Nowak, Pająk, Niekrasz.

⁵¹ P. Dobrosielski, *op. cit.*, s. 247-260.

⁵² J. Żaryn, *Historia rzucająca w Polaków kamieniem to niezrozumienie*, cyt. za: P. Dobrosielski, *op. cit.*, s. 252

Odwołanie do obcości etnicznej i kulturowej obu twórców, niezależnie od jej faktycznego stanu – jak pokazuje studium Dobrosielskiego w przypadku Grossa sytuację komplikował krytykującym fakt zaangażowania badacza w działania opozycji demokratycznej oraz jego wcześniejszy dorobek naukowy⁵³ – to jeszcze jeden z argumentów ułatwiających uznanie omawianej twórczości za antypolską. Oskarżenie to łatwiej bowiem było sformułować pod adresem kogoś z zewnątrz aniżeli wobec przedstawicieli uważanych za „swoich”. Mechanizm ten można zresztą uznać za niejaki powielenie obrazu Żyda-obcego opisane przez Alinę Całą w pracy *Wizerunek Żyda w polskiej kulturze ludowej*⁵⁴. Nie należy jednak zapominać o tym, że na przestrzeni debaty społecznej o Jedwabnem takie zarzuty pojawiały się oczywiście również pod adresem komentatorów rodzimych, którzy wypowiadając się pozytywnie o *Sąsiadach*, narażali się na zarzut „zdemaskowania” jako „Żydzi” i „polakożercy”. Argumentem tym nie można było się jednak posłużyć w przypadku kolejnego z przywołanych przeze mnie tytułów, czyli eseju Błońskiego.

W przeciwieństwie do filmu Lanzmanna, dla którego sprawa stosunku Polaków do odbywającej się na ich ziemi Zagłady stanowiła tylko jeden – wcale nie najważniejszy – z wątków opowieści o wyniszczeniu europejskich Żydów, Błoński skupił się w swoim eseju na problemie ciąży na Polakach odpowiedzialności za przyjmowane w czasie wojny postawy wobec ginących oraz problematycznym statusie pamięci o tych wydarzeniach. Co równie istotne, *Biedni Polacy...* byli wypowiedzią z wewnątrz, sformułowaną nie tylko przez rodaka wobec rodaków, ale również przez przedstawiciela inteligencji katolickiej, co wyraźnie utrudniło jego adwersarzom przypisanie mu złych, inspirowanych z zewnątrz antypolskich intencji. W przeciwieństwie do Grossa, któremu z łatwością nadano łatkę „wroga zewnętrznego”, Błoński mógł zostać określony wyłącznie w kategoriach „ptaka

⁵³ P. Dobrosielski, *op. cit.*, s. 252.

⁵⁴ A. Cała, *Wizerunek Żyda w polskiej kulturze ludowej*, Warszawa 2005.

kalającego własne gniazdo”. Można powiedzieć, że fakt ten stanowi pierwszą, aczkolwiek nie najważniejszą różnicę pomiędzy tekstami Błońskiego i Grossa. Nie zmienia to faktu, że do czasu pojawienia się publikacji autora *Złotych żniw* szkic wybitnego krytyka literackiego stanowił główny punkt odniesienia dla dyskusji na temat relacji polsko-żydowskich podczas wojny. Najlepiej świadczy o tym fakt jego przywoływania w kategoriach tekstu poprzedzającego *Sąsiadów* w polskim dyskursie holokaustowym. Choć trudno nie zgodzić się z taką kategoryzacją – *Biedni polacy...* z pewnością zasługują na miano wypowiedzi o charakterze prekursorskim w polskiej refleksji społeczno-historycznej – to z drugiej strony nie sposób nie zauważyć problematycznego charakteru relacji pomiędzy tekstem Grossa a esejem Błońskiego. Wynika on jednak nie tyle z faktu odwoływania się wymienionych pisarzy do różnych pól problemowych związanych z polskimi wątkami w Zagładzie, ile raczej z konieczności „przekroczenia” przez Grossa narracji Błońskiego, a ostatecznie jej częściowego zakwestionowania. Kiedy Błoński pisze o tym, że „jesteśmy sobą tylko dzięki pamięci o przeszłości”⁵⁵, wskazując jednocześnie, że nie możemy „dowolnie ją rozporządzać, chociaż – jako jednostki – nie jesteśmy za tę przeszłość bezpośrednio odpowiedzialni”⁵⁶, Gross – wyposażony już w bolesną prawdę o współudziale Polaków w Zagładzie – zmuszony jest powtórzyć ten postulat w formie o wiele mocniejszej, mówiącej o konieczności „opowiedzenia przeszłości na nowo”, demaskując w ten sposób funkcjonujący społecznie obraz przeszłości nie tyle jako przemilczany czy wyparty, ile raczej jako świadomie zafałszowany. Pomimo odmiennego kontekstu wypowiedzi formułowanych przez Błońskiego i Grossa – pierwszy z nich klasyfikuje polskie postawy wobec Shoah w charakterze „grzechu zaniechania”, natomiast dociekania drugiego zmieniają w zasadzie klasyfikację czynu z postawy biernej na aktywny udział w zbrodni – zaskakujące okazuje się przyjęcie przez nich niemal identycznej postawy moralnej. Autor *Sąsiadów*, podobnie jak jego

⁵⁵ Błoński, *op. cit.*, s. 28.

⁵⁶ *Ibidem*.

poprzednik trzynaście lat wcześniej, domaga się wymierzenia sprawiedliwości w formie symbolicznego aktu upamiętnienia pomordowanych poprzez włączenie ich losu w obręb polskiej świadomości zbiorowej. Można zatem powiedzieć, że na poziomie narracji Gross, podobnie jak autor *Biednych Polaków...*, „o problemie stosunków polsko-żydowskich, o polskich wizjach Zagłady, konsekwentnie mówi [...] językiem moralności” – jak wypowiedź Błońskiego charakteryzował po latach Michał Głowiński⁵⁷. Nie oznacza to jednak braku różnic pomiędzy tekstami. Gross doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że wobec prezentowanego w *Sąsiadach* obrazu udziału Polaków jako współuczestników w Zagładzie ostateczna wymowa tekstu Błońskiego zostaje podważona. Wskazuje na to, w moim przekonaniu, rezygnacja z bezpośrednich odniesień do tekstu *Biednych Polaków...*, którą w *Sąsiadach* zastępują kontrastowe aluzje tekstowe. Za jedną z nich z pewnością należy uznać przywołanie wiersza *Naród* Czesława Miłosza, na którego poezji opiera się w zasadzie cały tekst Błońskiego. Wybrany przez Grossa wiersz polskiego noblisty staje się smutnym podsumowaniem fiaska żywionego przez Błońskiego przekonania, że polskie społeczeństwo dorośnie do tego, by oczyścić własną pamięć i „zobaczyć siebie w prawdzie”. Wrażenie to zostaje spotęgowane wypowiedzią kończącą narracyjną część *Sąsiadów*, w której informacja o tym, że Żydów w Jedwabnem zamordowało „społeczeństwo”, stanowi – moim zdaniem – czytelną aluzję do akapitu kończącego *Biednych Polaków...* Nawiązując do powszechnego przed wojną antysemityzmu, pisał w nim Błoński:

Czy doprowadził do wzięcia udziału w ludobójstwie? Nie. Kiedy czyta się to, co o Żydach wypisywano przed wojną, kiedy się odkrywa, ile było w polskim społeczeństwie nienawiści – można się nieraz dziwić, że za słowami nie poszły czyny. Ale nie poszły (albo szły bardzo rzadko). Bóg tę rękę zatrzymał. Tak, Bóg, bo jeśli nie wzięliśmy udziału w tej zbrodni, to dlatego, że byliśmy jeszcze trochę chrześcijanami, że w ostatniej chwili pojęliśmy, jak szatańskie to było przedsięwzięcie... Ale od współ-winy wcale nas to nie uwalnia. Skażenie,

⁵⁷ M. Głowiński, *Esej Błońskiego po latach*, „Zagłada Żydów. Studia i materiały” 2006, nr 2, s. 16.

zbezczeszczenie polskiej ziemi miało miejsce i dalej ciąży na nas obowiązek oczyszczenia. Chociaż – na tym cmentarzu – sprowadza się już tylko do jednego: do obowiązku zobaczenia naszej przeszłości w prawdzie⁵⁸.

Jeśli wziąć pod uwagę rozważania Grossa dotyczące motywów, jakie jego zdaniem doprowadziły do zbrodni na jedwabieńskich Żydach, to wydaje się, że cała książka Grossa pokazuje, że nie tylko „Bóg tej ręki nie zatrzymał”, że czasami w ogóle nie byliśmy chrześcijanami i przede wszystkim, że wzięliśmy udział w Zagładzie Żydów. Wydaje się bowiem, że największą „rewolucją”, jaką wprowadzają *Sąsiedzi*, jest „odmetaforyzowanie” zastosowanego przez Błońskiego pojęcia współwiny, które w optyce tekstu Grossa zaczyna zaznaczać swoją dosłowność.

Oprócz różnic i podobieństw pomiędzy samymi tekstami nie sposób również nie wspomnieć o towarzyszącej tekstowi Błońskiego debacie społecznej, która – choć jej zasięg był stosunkowo duży – nie może jednak równać się tej, jaką wywołała publikacja *Sąsiadów*. Za najważniejsze punkty wspólne obu dyskusjom należy uznać formułowane pod adresem Błońskiego zarzuty o antypolską wymowę jego eseju, używanie stereotypowych, czasami antysemitycznych, klisz w próbach dezawuowania *Biednych Polaków...* i opisach mających odtworzyć przedwojenne i wojenne relacje pomiędzy Polakami a Żydami, a także sprzeciw wobec stosowanego przez warszawskiego badacza kwantyfikatora zbiorowego. Najbardziej reprezentatywnym przykładem stosowania strategii obronnej wykorzystującej wymienione chwytły jest artykuł Władysława Siły-Nowickiego⁵⁹, który stanowił asumpt zarówno do dyskusji pomiędzy specjalistami i publicystami, jak i do symbolicznej debaty pomiędzy Błońskim a czytelnikami. Ci bowiem wypowiadali się na łamach „Tygodnika Powszechnego” za pośrednictwem nadsyłanych do redakcji listów⁶⁰. Polemiczna

⁵⁸ J. Błoński, *op. cit.*, s. 32-33.

⁵⁹ W. Siła-Nowicki, *Janowi Błońskiemu w odpowiedzi*, „Tygodnik Powszechny”, 22 II 1987, s. 3.

⁶⁰ Zob. E. Berberysz, *Czarna dziura*, rozmowa z S. Krajewskim, „Tygodnik Powszechny” 5 IV 1987.

wypowiedź Siły-Nowickiego skupiała się przede wszystkim na prezentacji odmiennego od prezentowanego w eseju obrazu przedwojennych stosunków polsko-żydowskich, w którym zasłużony działacz niepodległościowy odmalowywał niemalże sielski pejzaż wzajemnej koegzystencji Polaków i Żydów, wskazując przy tym, że ci drudzy – za sprawą kultywowanej odrębności kulturowej oraz opanowania kluczowych gałęzi gospodarki – mieli w Polsce bardzo dobre warunki życia. Można powiedzieć, że argument ten stanowi swoisty *leitmotiv* wszelkiego rodzaju dyskusji na opisywany temat, o czym świadczą zarówno przywołany wyżej przykład rozmówców Lanzmanna, jak i podejmowane przez polemistów Grossa próby odwrócenia uwagi od głównego problemu poruszonego w *Sąsiadach*. Sprzeciwiał się również Siła-Nowicki skonstruowaniu tekstu Błońskiego w sposób sugerujący, że wypowiada się on w imieniu zbiorowości. Jak zauważał, autor *Biednych Polaków...* powinien był mówić wyłącznie w swoim imieniu z uwagi na dyskusyjny charakter proponowanych przez siebie rozstrzygnięć. Podobny zarzut formułowano ponad dekadę później wobec Grossa, który w książce wypowiadał się w imieniu wszystkich Polaków – a do tego, jak zauważali jego najbardziej zdeklarowani przeciwnicy, nazwani przez Piotra Foreckiego „obrońcami paradygmatu polskiej niewinności”⁶¹, nie miał prawa jako „obcy”. Ponadto, wprowadzając ironicznie nacechowaną – i nierzadko dosłownie odczytywaną – formułę mówiącą o tym, że „jedwabieńskich Żydów zabiło Społeczeństwo”, naraził się na zarzut przypisania odpowiedzialności za zbrodnię całemu narodowi, nie zaś konkretnym sprawcom – co wytknął mu Jacek Żakowski w swoim głośnym artykule *Każdy sąsiad ma imię*⁶².

Podsumowując dotychczasowe rozważania, można stwierdzić, że publikacja *Sąsiadów* oraz tocząca się wokół niej debata zdradzają wiele

⁶¹ Jest to zaproponowane przez Piotra Foreckiego określenie tych przedstawicieli debaty, którzy zajęli stanowisko jednoznacznie negatywne wobec tekstu Grossa. Zob. P. Forecki, *op. cit.*, s. 335-355.

⁶²Zob. J. Żakowski, *Każdy sąsiad ma imię*, „Gazeta Wyborcza”, nr 269, 18 XI 2000 r. Dodatek „Gazeta Świąteczna”, s. 12.

miejsz wspólnych zarówno z filmem Lanzmanna, jak i z esejem Błońskiego oraz z dyskusjami, jakie one wywołały. Co zaskakujące, uświadamiają one, że w przypadku *Shoah* dzielące premierę obu tytułów 25-lecie nie tylko nie spowodowało rewizji wcześniejszego podejścia do stosunków polsko-żydowskich, ale wręcz spotęgowało skalę jego stosowania. „Wytrychy” mające dezawuować próby krytycznego spojrzenia na omawianą problematykę – których spektrum rozciąga się od zarzutów o antypolonizm, poprzez zakorzenione w świadomości społecznej stereotypy na temat Żydów, skończywszy zaś na poszukiwaniu śladów etnicznej i kulturowej obcości twórców – okazały się w przypadku książki Grossa równie użyteczne, co ponad dwie dekady wcześniej. Konstatacja ta wydaje się o tyle przerażająca, że – w przeciwieństwie do nagonki na film Lanzmanna – debata o *Sąsiadach*, pomimo jej politycznych akcentów, odbywała się w warunkach swobodnej i nieskrępowanej wymiany myśli i poglądów. Zestawienie ze sobą tekstu autora *Strachu* i eseju Błońskiego pokazuje natomiast, że o ile rację ma Piotr Forecki sytuujący oba dzieła w kontinuum dyskusji o polsko-żydowskiej przeszłości i pamięci, o tyle usytuowanie to należy postrzegać raczej w kategoriach wyłącznie chronologicznych. Podobieństwo *Biednych Polaków...* i *Sąsiadów* podlega tu bowiem sile wzajemnego przyciągania i odpychania, którego ostateczną konsekwencją – co starałem się pokazać – musiało stać się przekroczenie i podważenie głównych tez tekstu Błońskiego.

Na zakończenie niniejszej części chciałbym przywołać postać Henryka Grynberga, w którego twórczości również podejmowany jest poruszany przez *Sąsiadów* problem udziału Polaków w Zagładzie. Wybór ten wydaje się uzasadniony również z tego względu, że pisarstwo Grynberga można postrzegać w kategoriach ilustracji problematyki poruszanej także przez wielu pisarzy mówiących o niechlubnych postawach Polaków wobec Żydów, reprezentowanych przez takich twórców jak Hanna Krall czy Andrzej Szczypiorski.

Grynberg, któremu wraz z matką udało się przeżyć Zagładę, należy do pokolenia pisarzy żydowskich, którzy stracili w Zagładzie

niemal całe rodziny. W przypadku autora *Memorbucha* strata najbliższych nie wynikała jednak wyłącznie z działań przeprowadzonych przez nazistów, ponieważ ojciec pisarza został zamordowany przez Polaka, któremu powierzył na przechowanie skromny dobytek. Można powiedzieć, że wydarzenie to stało się jednym z kamieni węgielnych pisarstwa Grynberga, który musiał czekać ponad 40 lat na to, by móc pochować szczątki ojca oraz dowiedzieć się, kto stał za jego morderstwem. Wydaje się, że zadanie to próbował on zrealizować zarówno „empirycznie”, kiedy po upadku komunizmu wybrał się w rodzinne strony, by tam znaleźć prawdę o losie ojca i brata, jak i za pośrednictwem wypowiedzi literackich i publicystycznych, w których – począwszy od debiutanckiego zbioru opowiadań zatytułowanego *Ekipa „Antygona”* – problem zachowania polskiego społeczeństwa wobec zagrożonych zagładą Żydów uczynił jednym z głównych tematów. Z tego też względu autobiograficzny wątek tej tematyki towarzyszy jego twórczości niemal od początku, obejmując zarówno opublikowaną w 1965 roku *Żydowską wojnę*⁶³, zbiór esejów o wymownym tytule *Prawda nieartystyczna*, jak i *Dziedzictwie*⁶⁴ będące w zasadzie literacką transkrypcją filmu *Miejsce urodzenia* w reżyserii Pawła Łozińskiego, który swoją premierę miał w roku 1992. To właśnie podczas kręcenia tego obrazu udało się pisarzowi odnaleźć miejsce pochowania ciała ojca oraz poznać nazwisko jego zabójcy. Twórczość ta wydaje się o tyle interesująca, że zarówno pisarstwo autora *Dzieci Syjonu*, jak i dokumentalny obraz Łozińskiego – odwołujące się przede wszystkim do sytuacji Żydów, którzy ukrywali się w podobnych do Jedwabnego miejscowościach – nie stały się, pomimo tkwiącego w nich potencjału, przedmiotem jakiegokolwiek szerszej debaty społecznej. Jak sądzę, wpływ na taką sytuację związany jest z kilkoma czynnikami. Za pierwszy z nich należy uznać słabą obecność tej twórczości w świadomości społecznej.

⁶³ H. Grynberg, *Żydowska wojna i Zwycięstwo*, Wołowiec, 2001. Pierwodruk ukazał się w roku 1965, zdobywając Nagrodę Literacką Kościelskich w 1966 roku.

⁶⁴ Zob. *Idem*, *Kalifornijski kadysz*, Warszawa, 2005; *Idem*, *Prawda nieartystyczna*, Wołowiec, 2002; *Idem*, *Monolog polsko-żydowski*, Wołowiec, 2012.

Po emigracji do Stanów Zjednoczonych oraz umieszczeniu pisarza na indeksie pisarzy zakazanych i antypolskich jego dzieła nie miały szansy zaistnieć w polskiej świadomości zbiorowej w stopniu chociażby porównywalnym z tym, z jakim mamy do czynienia na przykład w odniesieniu do tekstu *Zdążyć przed Panem Bogiem*, który przez wiele lat figurował na liście lektur szkolnych. Kolejnym czynnikiem jest „rozproszony” charakter refleksji dotyczącej udziału lub pomocy w Zagładzie Żydów, skoncentrowany najczęściej – na co zwracał uwagę w swojej monografii poświęconej Grynbergowi Sławomir Buryła⁶⁵ – na doświadczeniach jednostkowych, które dopiero zebrane w całość pozwalałyby ukazać skalę opisywanego przez pisarza zjawiska. Jeśli natomiast uwzględnić jako specyficzną realizację Grynbergowskiej prozy również film Łozińskiego, to wydaje się, że do czynników tych należy zaliczyć także szczególną sytuację społeczno-polityczną pierwszej połowy lat 90. Pomimo niewielkiej odległości czasowej pomiędzy premierą filmu a przywołanym wcześniej esejem Błońskiego teksty te dzieli jednak epoka, jeśli chodzi o polską i światową sytuację społeczno-polityczną. Wydaje się bowiem, że o ile opóźnienie o kilka lat publikacji *Biednych Polaków...* nie przełożyłoby się raczej na kształt i obraz odbytej dyskusji, o tyle byłoby to niemożliwe w przypadku filmu Łozińskiego, który w jednym z wywiadów wspominał, że choć film dostał kilka międzynarodowych nagród, został niemal zupełnie pominięty na festiwalu w Krakowie, ponieważ „bano się go, uznano za kontrowersyjny”. Za prawdopodobną przyczynę opisanego przez reżysera strachu można zaś uznać obawę o to, jak ewentualna dyskusja przełożyłaby się na wizerunek „nowej” Polski, która zaledwie dwa lata wcześniej wznowiła stosunki dyplomatyczne z Izraelem.

1.2. Dzieło

Jak na książkę, która wywołała wielką debatę społeczną w liczącym blisko 40 milionów ludzi kraju, objętościowo *Sąsiedzi* są pozycją

⁶⁵ S. Buryła, *Opisać Zagładę. Holokaust w twórczości Henryka Grynberga*, Wrocław 2006.

niezwykle skromną, liczącą blisko sto sześćdziesiąt stron, jeśli za treść dzieła uznamy również pojawiającą się na jego początku schematyczną mapę Jedwabnego narysowaną przez Juliusa Bakera oraz część ze zdjęciami żydowskich mieszkańców miasteczka. Część narracyjną *Sąsiadów* otwierają natomiast dedykacja informująca o tym, że niniejszą pracę poświęca Gross „Pamięci Szmula Wasersztajna” oraz poprzedzające tekst właściwy motto zaczerpnięte z wierszy Bolesława Rachubki i Czesława Miłosza. Po nich następuje narracja „właściwa”, w której podejmuje Gross problematykę zbrodni popełnionej w Jedwabnem oraz jej znaczenie dla polskiej historii i historiografii. Zostaje ona podzielona na szereg rozdziałów, których tytuły informują bądź też sugerują podejmowane w nich wątki problemowe. W pierwszym z nich zatytułowanym „O czym jest ta książka” zarysowuje Gross pole problemowe prowadzonych przez siebie dociekań, informując czytelnika, że *Sąsiedzi* podejmują problematykę związaną z wymordowaniem żydowskiej społeczności miasteczka Jedwabne przez ich polskich sąsiadów. Jak zauważył Bartłomiej Krupa, sposób, w jaki autor zarysowuje swój obszar badań, odbiega od klasycznie rozumianej narracji historycznej, ponieważ w książce najpierw opowiada się o efektach czy może lepiej skutkach przeprowadzonego mordu po to, by zadać pytanie, dlaczego do niego doszło⁶⁶. Gross informuje czytelnika o materiale historycznym, na którym opiera się jego książka. Jak podaje, zasadnicza część pracy stanowi historyczną interpretację zeznania ocalonego z pogromu Żyda Szmula Wasersztajna, które odnalazł historyk w zbiorach Głównej Komisji Badania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu dzięki zgodzie uzyskanej od Andrzeja Paczkowskiego⁶⁷. Choć to właśnie tekst zeznania stał się podstawowym budulcem zaprezentowanej w *Sąsiadach* historii, to Gross wyjaśnia również, że momentem, w którym zdał sobie sprawę z tego, że „po prostu wszystkich

⁶⁶ Zob. B. Krupa, *op. cit.*, s. 413.

⁶⁷ Argument o uprzywilejowanej pozycji Grossa wynikającej z faktu, że w trakcie pisania *Sąsiadów* jako jedyny – z uwagi na przekształcenie cytowanej komisji w Instytut Pamięci Narodowej – otrzymał dostęp do archiwów będzie stanowił jedną z linii obrony polemizujących z Grossem historyków. Na ten temat Zob. J.T. Gross, *Wokół „Sąsiadów”. Polemiki i wyjaśnienia*, Sejny 2003, s. 56-57.

pozostałych przy życiu Żydów spalono”, było dla niego obejrzenie nakręconego przez Agnieszkę Arnold dokumentu filmowego *Gdzie mój starszy syn Kain?*, gdzie informacja ta zostaje wypowiedziana przez córkę właściciela spalonej z jedwabieńskimi Żydami stodoły.

W kolejnym rozdziale, zatytułowanym „Źródła”, autor *Sąsiadów* przedstawia źródła, z których – oczywiście oprócz relacji Wasersztajna – korzystał, pisząc książkę. W tej części rozważań Gross wyklada również swój stosunek do dokumentów historycznych, który można uznać za uprzywilejowujący teksty i relacje spiswane na bieżąco. Jak bowiem stwierdza w otwierającym rozdział zdaniu-wyznaniu: „Najlepsze źródła dla historyka są te, które odnotowują badane zdarzenia na bieżąco” [S, 17]. Nie wnikając w tym miejscu w problemy wiążące się z wyrażonym w tym zdaniu podejściem badawczym, odnotujmy jedynie, że zeznania złożone przez niedoszące ofiary mordu uznaje on za najbardziej wiarygodne dokumenty historyczne. Oprócz nich wspomina również, że korzystał także z akt sądowych sporządzonych podczas przeprowadzonego po wojnie procesu dotyczącego omawianej zbrodni, relacji ustnych zebranych na potrzeby filmu przez Agnieszkę Arnold oraz wydanej w Stanach Zjednoczonych *Księgi pamięci Jedwabnego*⁶⁸.

Po zakresleniu historycznego tła opisywanych wydarzeń Gross przechodzi do rozważań na temat samego pogromu, który miał miejsce 10 lipca 1941 roku. Przedstawienie przebiegu mordu zostaje jednak poprzedzone informacjami dotyczącymi przygotowań do samej zbrodni oraz wskazaniem liczby uczestniczących w niej osób. W swoich dociekaniach Gross dochodzi do wniosku, że choć tylko Niemcy „mogli podjąć decyzję o wymordowaniu Żydów” [S, 58], to realizacja zbrodni nie byłaby możliwa bez aprobatywnego i aktywnego udziału mieszkających w Jedwabnem Polaków, którzy stali się bezpośrednimi sprawcami spalenia Żydów w stodole należącej do Bolesława Śleszyńskiego. W sposobie opowiedzenia o tym etapie przygotowań do zbrodni

⁶⁸ *Księga pamięci Jedwabnego (Yedwabne. History i Memorial Book)*, Jerusaleń – New York 1980. Korzystam z wydania elektronicznego, które dostępne jest po adresie: <https://digitalcollections.nypl.org/items/15332f40-79b7-0133-28d7-00505686a51c/book#page/15/mode/1up> [dostęp: 6 VI 2013].

podkreślony zostaje również powszechny współudział w tym wydarzeniu wszystkich mieszkańców Jedwabnego, którzy znajdowali się tego dnia w miasteczku, ponieważ nawet jeśli w nim nie uczestniczyli, to stali się jego świadkami. Stwierdzenie to stanowi punkt wyjścia do narracji przedstawiającej sam pogrom, któremu w całości poświęcony jest ósmy rozdział książki. W części tej, pełnej drastycznych i makabrycznych opisów zrekonstruowanych w oparciu o zeznania Wasersztajna, Gross przywołuje poszczególne etapy wydarzeń, których kulminacyjnym punktem stało się spalenie żydowskich mieszkańców Jedwabnego. Podkreśla, że w swojej początkowej fazie pogrom przybrał formę niezorganizowanych aktów indywidualnej przemocy, które poddano systematyzacji dopiero w momencie, gdy uświadomiono sobie, że nie uda się zabić wszystkich Żydów w wyznaczonym przez Niemców czasie. Wtedy też postanowiono spalić ich w stodole. Pozostałych w miasteczku Żydów zebrano i zorganizowano pochód, który, jak zauważył Przemysław Czapliński, przybrał wzór drogi krzyżowej⁶⁹. Kiedy udało się już zgromadzić wszystkich w miejscu kaźni, stodołę podpalamo, a następnie ciała ofiar zakopano. Jak stwierdza Gross, pogrom udało się przeżyć zaledwie kilku osobom, które znalazły schronienie w domu państwa Wyrzykowskich, Polaków zamieszkałych w pobliskiej wsi Janczewek. W uwagach dotyczących konsekwencji mordu Gross wskazuje, że jedną z nich stała się powszechna wiedza na jego temat, która sprawiła – autor używa tu porównania do króla Midasa – że mieszkańcy Jedwabnego skazali siebie na nieustanne mówienie o tym wydarzeniu.

Przedstawienie przebiegu pogromu stanowi dla Grossa punkt wyjścia do rozważań nad wydarzeniami, które po nim nastąpiły oraz do ogólnej refleksji historiograficznej. W rozdziałach zatytułowanych „Rabunek” i „Co zostało zapamiętane” autor *Upiornej dekady* podejmuje

⁶⁹ P. Czapliński, *op. cit.* Stanowisko poznańskiego literaturoznawcy, który uznał *Sąsiadów* za tekst paradygmatyczny dla polskiego piśmiennictwa o Zagładzie a jego publikację za cezurę dla najnowszej literatury podejmującej tę problematykę, bliskie jest mojemu rozumieniu roli, jaką odegrali *Sąsiedzi* w polskiej przestrzeni społeczno-kulturowej.

rozważania na temat takich kwestii jak zagarnięcie mienia po zamordowanych Żydach, a także prześladowania ludzi, którzy udzielili Żydom schronienia przed polskimi sprawcami. Natomiast w rozdziale zatytułowanym sarkastycznie „Biografie intymne” przedstawia Gross historię procesów sprawców, przywołując w tym celu zarówno zeznania oskarżonych, jak i korespondencję, którą prowadzili z najbliższą rodziną. Ich interpretacja prowadzi go do wniosku, że wspólnym rysem wszystkich oskarżonych o udział w zbrodni jest próba zrzucenia z siebie odpowiedzialności, zmierzająca w kierunku uzasadniania ich czynu ogólną sytuacją społeczno-polityczną w czasie wojny oraz doznany wówczas cierpieniem. W zaledwie trzystronicowym rozdziale „Anachronizm” podejmuje zaś Gross problematykę związaną z przedwojennym antysemityzmem, zastanawiając się, czy to właśnie on doprowadził do mordu w Jedwabnem. Gross dochodzi do wniosku, że choć w wydarzeniu Zagłady wskazuje się na jej silny związek z nowoczesnością, to nie należy wykluczać, że zbrodnia popełniona na Żydach w Jedwabnem stanowi również efekt żyjących w świadomości społecznej przednowoczesnych stereotypów na ich temat.

Ostatnie sześć rozdziałów *Sąsiadów* wyraźnie różni się od wcześniejszej części, na co zwrócili również uwagę komentatorzy książki. Jak wskazywał Bartłomiej Krupa, część ta „zrywa z przypominającą tradycyjną historiografię poetyką, przekształcając się w esej, czy może traktat historiozoficzno-refleksyjny”⁷⁰. Nie oznacza to jednak porzucenia głównej problematyki książki, ponieważ refleksje Grossa dotyczą namysłu nad konsekwencjami jedwabieńskiej zbrodni oraz – co się z tym bezpośrednio wiąże – nad stanem polskiej pamięci i historiografii. W rozdziale „Odpowiedzialność zbiorowa” podejmuje Gross kwestię wspólnotowej współodpowiedzialności za niechlubne karty polskiej historii, przez którą rozumie konieczność – mimo wstydu – włączenia takich wydarzeń jak Jedwabne w społeczne ramy pamięci. Problem ten zawiera w retorycznym pytaniu „czy możemy sobie w toku

⁷⁰ B. Krupa, *op. cit.*, s. 422.

dziesięć *dowolnie* wybierać schedę, do której się poczuwamy ogłaszając, że <<to jest Polska właśnie>>?” [S, 98]. Pytanie to można potraktować jako punkt wyjścia do rozważań, którymi Gross zajmuje się w kolejnych rozdziałach. Rozdział zatytułowany „Nowe podejście do źródeł” stanowi jeden z elementów na drodze do realizacji wyrażonego wcześniej postulatu. Jak stwierdza Gross, przypadek Jedwabnego pokazuje konieczność włączenia nieporuszanych dotąd problemów relacji polsko-żydowskich z okresu drugiej wojny światowej. W realizacji tego zadania zaleca Gross afirmatywne podejście do źródeł opowiadających o Zagładzie, przez które rozumie on postawę badawczą uznającą autentyczność i dosłowność przedstawionych w nich przeżyć i informacji. Jak bowiem stwierdza, „prawda o zagładzie społeczności żydowskiej może być tylko tragiczniejsza niż nasze o niej wyobrażenie na podstawie relacji tych, którzy przeżyli” [S, 101]. Kolejne części książki przynoszą również rozważania nad problemem bycia jednocześnie ofiarą i prześladowcą. Zdaniem autora *Strachu* jest to konstytutywna cecha polskiego społeczeństwa czasu wojny, które jednak nie przyznaje się do tego, że odgrywało w czasie wojny również drugą z wymienionych ról. Jak bowiem wskazuje Gross w kolejnym rozdziale („Kolaboracja”), w dalszym ciągu opracowania wymaga tematyka dotycząca współpracy Polaków z Niemcami i Sowietami, która – nie licząc pojedynczych omówień – w ogóle nie istnieje w polskiej refleksji historiograficznej. Gross rozwija to zagadnienie w przedostatnim rozdziale *Sąsiadów*, wysuwając przypuszczenie, że być może to właśnie kolaboranci stali się w późniejszym okresie „instalatorami” władzy stalinowskiej w Polsce powojennej.

Kończący narracyjną część *Sąsiadów* rozdział zatytułowany „Potrzeba nowej historiografii” można uznać za jeden z najważniejszych elementów dzieła. Gross formułuje w nim potrzebę przemyślenia na nowo polskiej historiografii dotyczącej czasu wojny, wskazując jednocześnie, że jej obecny kształt w żaden sposób nie odpowiada rzeczywistemu obrazowi, czego przykładem staje się dla niego historia pogromu w Jedwabnem.

Książkę Grossa kończy *Słowo od rabina z Jedwabnego* napisane przez przedwojennego mieszkańca Jedwabnego Jacoba Bakera, który zwraca się z krótką prośbą do mieszkańców miasta o to, by zaopiekowali się żydowskim cmentarzem. Po niej umieszczona została krótka informacja na temat samego Grossa oraz kilkadziesiąt zdjęć przedrukowanych z jedwabieńskiej księgi pamięci.

1.3. „Pocisk”

Zaprezentowane wyżej streszczenie *Sąsiadów* relacjonuje mniej więcej wszystkie poruszone przez Grossa problemy. Jeśli uznamy, że oprócz najważniejszego z wątków – zbrodni dokonanej przez Polaków – książka zawiera elementy dyskusyjne i kontrowersyjne, to z pewnością należałoby zaliczyć do nich wszelkiego rodzaju uwagi o charakterze naukowym, głównie z zakresu teorii badań historiograficznych. Te zaś – jak można by sądzić – wywołałyby „burzę” co najwyżej w środowisku profesjonalnych badaczy. Burza ta – dodajmy – nie byłaby nieuzasadniona, biorąc pod uwagę radykalny charakter proponowanych przez Grossa rozstrzygnięć. W żadnym wypadku nie można by jej jednak uznać za przyczynek do społecznej dyskusji o zasięgu ogólnokrajowym. Zastanawiając się nad przyczynami, które zadecydowały o tym, że stało się inaczej, przywołać można wyjaśnienie sformułowane przez Bartłomieja Krupę. W swojej rozprawie poświęconej *Sąsiadom* porównuje on sposób, w jaki Gross potraktował dyskurs historiograficzny, do działań Jokera, jednego z bohaterów filmu Christophera Nolana:

W filmie Christophera Nolana *The Dark Knight (Mroczny rycerz)* brawurowo odgrywany przez Heathę Ledgera Joker mówi:

„– Byłeś intrygantem. Miałeś plany. Widzisz, do czego to cię doprowadziło. Ja po prostu robię to, co umiem najlepiej – wzięłem twój mały plan i obróciłem go do góry nogami. Zobacz, co uczyniłem temu miastu przy pomocy kilku beczek benzyny i garści naboju. I wiesz co zauważyłem? Nikt nie panikuje, gdy wszystko idzie zgodnie z planem. Nawet jeśli plan jest przerażający. Jeśli jutro powiem prasie, że jakiś gangster zostanie zastrzelony, albo że ciężarówka pełna żołnierzy wyleci w powietrze, nikt nie będzie panikował, bo to wszystko jest częścią planu.

Ale gdy powiem, że jeden, stary burmistrz zginie... wtedy wszyscy postradają zmysły! Wystarczy wprowadzić odrobinę anarchii. Naruszyć ustalony porządek... i zapanuje chaos”.

Wydaje się, że podobnie potraktował dyskurs Gross [...] dokładnie tak jak Joker, autor *Sąsiadów* za pomocą skromnych środków (zamiast kilku beczek z benzyną i garści nabojów – niewielka objętościowo książeczka) tworzy w istocie „bombę atomową z opóźnionym zapłonem” i wprowadza do dyskursu chaos. [...] Do tej pory wszystko szło zgodnie z planem, jakichś Żydów mordowali Niemcy i nas Polaków to nie dotyczyło, tymczasem teraz, nawet jeśli rzecz dotyczy prowincjonalnego miasteczka i odległego czasu, sprawy mają się zupełnie inaczej, sprawa dotyka nas bezpośrednio. [...] [Gross –D.N.] Zdaje się przy tym mówić – by po raz kolejny zacytować wypowiedź Jokera – „Ja po prostu robię pewne rzeczy”, zakłócam *status quo*, wprowadzam pewne niedyskutowane rzeczy w ruch i debata toczy się już sama, doprowadzając do kompulsywnej, niekiedy panicznej, reakcji dyskursu. Od poszczególnych komentatorów zależy, w którym kierunku poszczególne wypowiedzi będą zmierzały, ale nad całością nie zapanuje już nikt. W przypadku *Sąsiadów* mamy więc do czynienia z tekstem, który rozsadza istniejący porządek i nie poddaje się prostym odczytaniom⁷¹.

Gross, jak trafnie zauważa Krupa, wprowadził swoją książką temat nieobecny w debacie społecznej i ledwie obecny w refleksji badawczej nad drugą wojną światową w sposób, który doprowadził do kompulsywnej reakcji dyskursu. W przyjętej przez siebie argumentacji Krupa wskazuje, że paniczna reakcja dyskursu na niedyskutowane dotąd problemy polskiej przeszłości była efektem wprowadzenia do niej informacji całkowicie nieznanymi, podważających obowiązujące wyobrażenia na temat wojennej historii Polski i Polaków. O ile przedstawiona diagnoza reakcji społecznej nie budzi wątpliwości, o tyle za problematyczną należy moim zdaniem uznać przyczyny, które do niej doprowadziły. *Sąsiedzi* wprowadzają do przestrzeni społecznej

⁷¹ B. Krupa, *op. cit.*, s. 427-428. Przywołane w powyższym cytacie porównanie Grossa do Jokera uważam za nietrafione. Jeśli bowiem chcielibyśmy pozostać w obszarze wyznaczonym przez film Nolana, to wydaje mi się, że bardziej uzasadnione byłoby przyrównanie autora *Złotych zniw* do postaci Batmana, który – w przeciwieństwie do wcześniejszych sposobów jego przedstawiania – nie jest postacią krystaliczną czy pomnikową. Tym, co wyróżnia odgrywanego przez Christiana Bale’a bohatera, staje się bowiem uświadomienie sobie, że czynienie dobra wymaga czasami przekroczenia etycznej granicy. Jokerem w przeciwieństwie do Batmana nie kieruje żadna idea. Staje się on uosobieniem zła popełnianego bezcelowo, dla samej idei zła. Jest to zatem różnica intencji stojących za tymi postaciami.

informacje nie tyle nowe, ile raczej wyparte lub świadomie ukryte. Ujmując rzecz nieco inaczej, można powiedzieć, że *Sąsiedzi* są wypowiedzią, która użyte przez Krupę sformułowanie „Do tej pory wszystko szło zgodnie z planem” traktuje dosłownie, jako wyraz celowego zamazywania w polskiej pamięci zbiorowej przypadków udziału Polaków w mordowaniu Żydów. Przeświadczenie to zostaje wyrażone również w samej książce, której celem staje się nie tylko opowiedzenie dramatycznej historii jedwabieńskich Żydów po to, by włączyć ją w społeczne ramy pamięci, ale również dekonstrukcja polskiej polityki historycznej. Zadania te są jednak realizowane na dwa odmienne sposoby. Pierwszy z nich zawiera się oczywiście w opowiadanej w książce historii o dokonanym przez Polaków pogromie. Choć jej czytelność nie budzi żadnych wątpliwości, warto w tym miejscu zauważyć, że przyjęty przez Grossa model opowiadania odbiega – by po raz kolejny przywołać najbardziej literaturoznawcze jak dotąd odczytanie książki dokonane przez Bartłomieja Krupę – od tradycyjnie rozumianej narracji historycznej:

Podkopuje znane, oswojone społecznie schematy, przekształca stałe, szczególnie w dyskursie historycznym wyjątkowo skostniałe chwytły (historiografii regionalnej, thrillera, eseju, traktatu moralnego, księgi pamięci, misterium pasyjnego) oraz ograne role (dobrzy Polacy, źli Niemcy, zapomniani Żydzi), miesza je ze sobą i wywraca do góry nogami [...] ⁷².

Realizacja drugiego zamierzenia przybiera natomiast formę znacznie bardziej skomplikowaną. Krytyczna refleksja nad stanem polskiej pamięci zbiorowej oraz środowiskiem polskich historyków odpowiedzialnych za jej kształt zawiera się bowiem zarówno w zmanifestowanych wprost komentarzach krytycznych, jak i w mniej czytelnym aluzjach tekstowych i pozatekstowych. Z pewnością należy zaliczyć do nich okładkę książki zaprojektowaną przez Wojciecha Wołyńskiego. Jest ona nie tylko integralną – historycznie uwarunkowaną

⁷² *Ibidem*, s. 428.

– częścią składową książki Grossa, ale również przykładem⁷³ graficznej interpretacji tekstu *Sąsiadów*. Jako realizacja artystyczna będąca swoistym „głosem w sprawie” domaga się zatem interpretacji. Za wypowiedź o charakterze krytycznym należy uznać również przywoływane na początku dzieła motta, które – na co będę wskazywał – zestawione z narracją Grossa nabierają charakteru metatekstowej oceny polskiej polityki historycznej i kreujących ją historyków⁷⁴. Na szczególną uwagę zasługuje także sposób wykorzystania w *Sąsiadach* materiałów wizualnych, umieszczonych w „aneksie” prezentującym fotografie Żydów, którzy mieszkali w Jedwabnem. Choć obrazy te nie spotkały się z szerszym zainteresowaniem komentatorów, uważam, że wyznaczają one ważny, etyczny biegun tej publikacji. Interpretacja wymienionych zagadnień ustanawia również zakres prowadzonych przeze mnie dociekań, w których koncentruję się na wskazaniu aspektów książki Grossa decydujących o tym, że:

[...] wypowiedzi badaczy, od których wymagano często „wskrzeszania wydarzeń”, dążyły przeważnie do podważenia publikacji Grossa. Wytwarzały tym samym pewien defensywny klimat dialogu [...]⁷⁵.

⁷³ Warto zwrócić uwagę, że Wołyński projektował również okładkę towarzyszącego debacie tomu *Wokół „Sąsiadów”* oraz tomu *Rzeczy mgliste* Joanny Tokarskiej-Bakir. W przypadku tych obrazów także mamy do czynienia z interpretacyjnym, a nie ilustracyjnym, charakterem zawartych w książce treści. Okładka pierwszego z wymienionych tytułów ukazuje szkic budowli, która kształtem nawiązuje do budynku znajdującego się na okładce *Sąsiadów*. Tym razem jednak przypomina raczej rysunek techniczny, który został sporządzony po to, by wyjaśnić jej cechy konstrukcyjne. Nakładające się na siebie różne położenia budynków sugerują natomiast proces dochodzenia, jak to się stało, że budynek się zawalił. Podkreślają to strzałki, znaki zapytania i wykrzykniki, które wyglądają tak, jak gdyby dopisano je długopisem. Podłoga budowli przyjmuje zaś postać zamalowanego na czarno prostokąta. Można w nim upatrywać krytycznego komentarza do toczącego się wokół *Sąsiadów* sporu, ponieważ bardziej niż podłogę zaczyna on przypominać czarną dziurę lub grób. Zob. J. T. Gross, *Wokół „Sąsiadów”* [okładka książki]. Warto zwrócić uwagę na fakt, że najnowsze wydanie *Sąsiadów*, którzy zostali włączeni do pracy zbiorowej wydanej przez wydawnictwo Austeria, pozbawione jest już tego ostrza krytycznego, podobnie jak wszystkie późniejsze książki Grossa, których wydawanie przejęło wydawnictwo Znak. Zob. Idem, *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*, Kraków 2007; J. T. Gross, I. Grudzińska-Gross, *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach Zagłady*, Kraków 2011; J. T. Gross, *Sąsiedzi i inni. Prace zebrane na temat Zagłady*, Kraków 2018.

⁷⁴ Na ten aspekt mott zwraca w swojej pracy uwagę Bartłomiej Krupa, który pisał, że wyznaczyły one dwa rodzaje reakcji na książkę. Zob. B. Krupa, *op. cit.*, s. 412-413.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 429-430.

Defensywność, o której mowa w przywołanej wypowiedzi, przybierała często ofensywny charakter formułowanych sądów i ocen, które miały moim zdaniem dwie przyczyny. Pierwszą z nich był rewelacyjny charakter przedstawionych przez Grossa informacji na temat udziału Polaków w mordach na Żydach podważający przekonanie o tym, że był to proceder o charakterze marginalnym i jednostkowym. Drugą przyczyną był natomiast sposób, w jaki informacje te zostały zaprezentowane w książce. Choć wzajemnie się one warunkują, to nie sposób uznać, że przedstawioną w *Sąsiadach* krytyczną ocenę polskiej pamięci zbiorowej odczytywano w środowisku historycznym w taki sam sposób, w jaki odczytywali ją publicyści i „zwykli” czytelnicy. Staje się to widoczne w komentarzach próbujących podważać wartość książki jako pracy naukowej, a także w przypominających odwet wypowiedziach o charakterze personalnym, na które zwrócił uwagę między innymi Paweł Dobrosielski⁷⁶. W niniejszej pracy wskazuję na relację pomiędzy tymi dwoma zagadnieniami. Proponowana tu interpretacja nie ma zatem ani charakteru analizy wielowątkowej, jaką przeprowadzili w swoich pracach Stefan Zgliczyński⁷⁷, Piotr Forecki czy Paweł Dobrosielski, ani też socjologicznej, z jaką mamy do czynienia w przypadku przywołanych wcześniej prac Pawła Ciołkiewicza i Magdaleny Nowickiej-Franczak. Zakres podejmowanej przeze mnie refleksji bliższy jest ujęciu zaproponowanemu w pracy Krupy, poświęconej poróżnieniu pomiędzy literaturą a historią, które dostrzega on właśnie w wypowiedziach formułowanych przez środowiska historyków polskich. Badacza interesują objawiające się w nich próby „reglamentowania sposobów opowiadania Zagłady”⁷⁸ będące w istocie reakcją na *Sąsiadów*. Choć spojrzenie to wydaje mi się komplementarne z dociekaniem podejmowanymi w niniejszej rozprawie, to jednak od propozycji Krupy

⁷⁶ Zob. P. Dobrosielski, *op. cit.* Zwłaszcza rozdział V

⁷⁷ S. Zgliczyński, *Antysemityzm po polsku*, Warszawa 2008; Zob. też: *Idem, Jak Polacy Niemcom Żydów mordować pomagali*, Warszawa 2013.

⁷⁸ B. Krupa, *op. cit.*, s. 429. Jak pisze poznański badacz: „W toku debaty okazało się, że grupą, która próbowała silnie na nią [debatę – D.N.] oddziaływać, a przy tym wyraźnie kontrolować dystrybucję wypowiedzi, byli historycy”. Zob. *Ibidem*, s. 409. Jest to oczywiście spostrzeżenie jak najbardziej słuszne.

odróżnia moją pracę nacisk położony na związane z konstrukcją książki wewnętrzne uwarunkowania, które doprowadziły do takiej, a nie innej reakcji historyków. Ujmując rzecz nieco inaczej: o ile poznański badacz widzi w nich skutek wprowadzenia do dyskursu niedyskutowanych wcześniej problemów i tematów, o tyle w przyjętej przeze mnie perspektywie za ich przyczynę należy uznać zamierzone i skonkretyzowane działania. Wskazanie ich zostało podzielone w pracy na trzy części. Pierwsza obejmuje interpretację okładki książki i mott umieszczonych przed częścią narracyjną dzieła. Ich omówienie stanowi dla mnie punkt wyjścia do rozważań na temat reakcji na książkę Grossa tych przedstawicieli środowiska historycznego, których wypowiedzi ukształtowały zasadniczy kształt dyskusji prowadzonej przez historyków. Za takich uznaję przede wszystkim Tomasza Szarotę i Tomasza Strzembosza, ponieważ – zgodnie z uwagami poczynionymi przez wcześniejszych badaczy – postaci te wyznaczyły przyjmowane w tekstach innych uczestników debaty strategie argumentacyjne. W ostatniej części rozważań podejmuję namysł nad zamieszczonym w *Sąsiadach* „aneksem” fotograficznym, którego interpretacja służy wskazaniu etycznych i politycznych aspektów związanych z decyzją o włączeniu go do polskiego wydania książki.

1.4. „Powrót do szkoły” – okładka i motta

Pomysł interpretacji okładki książkowego wydania *Sąsiadów* może wydawać się tyleż ciekawy, co kontrowersyjny. Praktyka ta nie jest powszechna w dyskursie literaturoznawczym z tego względu, że trudno jest ustalić autorski wpływ na jej ostateczny kształt, po drugie natomiast okładka – na co zwrócił uwagę w swoim studium Marcin Rychlewski – najczęściej traktowana jest jako „opakowanie” znajdującego się wewnątrz produktu, czyli „faktycznej” treści utworu⁷⁹. W odniesieniu do

⁷⁹ M. Rychlewski, *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary kulturowej ekstazy*, Gdańsk 2011, s. 42. Nie oznacza to jednak, by takich prób nie podejmowano. Jako przykład można tu wskazać artykuł Marty Tomczok, w którym autorka dokonuje interpretacji okładki *Fabryki muchołapek* Andrzeja Barta. Zob. M. Tomczok, *Postmodernistyczny*

książki Grossa problematyczny okazuje się sam charakter okładki, która – co będę starał się pokazać – wchodzi w wielowymiarową relację z narracją historyka, niespotykaną w późniejszych edycjach jego książek przez Wydawnictwo Znak.

Na wstępie rozważań można powiedzieć, że zaprojektowaną przez Wojciecha Wołyńskiego okładką *Sąsiadów* rządzi zasada swoistej ambiwalencji. Dzieje się tak z tego względu, że przy pierwszym oglądzie projekt ten z jednej strony zdaje się charakteryzować niezwykle statycznością uspokajającą oko odbiorcy, z drugiej natomiast utrzymany jest w niepokojących, wyraźnie ze sobą kontrastujących barwach. Niepokój ten zostaje wzmocniony wyraźnym podziałem geometrycznym, oddzielającym obraz przypominający dziecięcy rysunek jakiejś dużej budowli od znajdujących się u dołu okładki tytułu publikacji i nazwiska jej autora. Wyeksponowanie pierwszego z nich uspokaja na chwilę uczucie niepokoju, ponieważ świetnie koresponduje on z zamieszczoną u góry ilustracją, przywodząc na myśl raczej książkę dla dzieci, być może bajkę, aniżeli tekst poświęcony spaleni ludzi w stodole. Chwilowe wrażenie znika jednak w momencie, kiedy doczytujemy informacje, które nie zostały wyeksponowane, a więc nazwisko autora i podtytuł książki. Wtedy też zaczynamy dostrzegać niewidoczne uprzednio szczegóły oraz zwracać baczniejszą uwagę na te, których interpretacja początkowo nie stanowiła dla nas problemu. Zauważamy, że z budowli, wydającej się zrazu niedoskonałym, lecz narysowanym z dużą starannością domkiem, wydobywają się iskry ognia, skłębione zwłaszcza w okolicach dachu. Jednocześnie obraz ten przestaje przypominać nam przestrzeń, którą moglibyśmy nazwać sąsiedzką, ponieważ nagle okazuje się, że w jego pobliżu nie znajdują się żadne zabudowania. Jedyne, co pozostaje, to niewytłumaczalny cień rzucany przez konstrukcję, w większym stopniu przypominającą już dopalający się szkielet wykonany z zapalek, aniżeli przestrzeń zamieszkiwaną przez ludzi. Jedno staje się jasne – bajka prysła. Jak sądzę,

właśnie ta wizualna niejednoznaczność prezentowanego czytelnikowi obrazu ustanawia pierwszą – choć nie jedyną – relację pomiędzy okładką a tekstem książki. Zaznacza się ona w paralelnym sposobie prezentacji wydarzeń, charakteryzującym się przeplataniem scen opisujących sam mord z fragmentami o charakterze kronikarskim, opisującymi historię miasta Jedwabne i społeczności ją zamieszkującej. Zabieg ten skutecznie zaburza jednowymiarowy odbiór dzieła, uniemożliwiając czytającemu wpadnięcie w prowadzące do zubożenia koleiny lekturowe, podtrzymując w ten sposób szok nieustannie towarzyszący czytaniu. Przykłady takiej strategii odnajdujemy już w pierwszym rozdziale książki, w której opis wojennych prześladowań Żydów, przytoczony z relacji Szmula Wasersztajna, zostaje poprzedzony fragmentem przypominającym z jednej strony notatkę z gazety, z drugiej natomiast wycinek powieści:

Ósmego stycznia 1949 roku, w miasteczku Jedwabne, położonym 19 kilometrów od Łomży, UB zatrzymało piętnastu mężczyzn. Wśród aresztowanych, przeważnie chłopów małorolnych i robotników, znalazło się też dwóch szewców, murarz, stolarz, zegarmistrz, dwóch ślusarzy, listonosz, były woźny magazynu i agent skupu jaj; byli między nimi ojcowie rodzin obdarzeni licznym potomstwem (jeden miał siedmioro dzieci, drugi czworo, jeszcze inny dwoje) i ludzie samotni; najmłodszy miał 27 lat, najstarszy zaś 64. Byli to więc ot tacy sobie, całkiem zwykli ludzie [S, 9].

Nierzeczywisty charakter tej relacji okazuje się jasny dopiero wtedy, gdy dowiadujemy się, że przywołane postaci należą do grupy najaktywniejszych uczestników jedwabieńskiego pogromu. Oscylacyjny aspekt poprowadzonej przez Grossa narracji – choć nawiązuje do znanych już w dyskursie badań nad Zagładą wątków „przeciętnego” mordercy zza biurka opisanego przez Hannah Arendt oraz postaci zwyczajnego Niemca z rozważań Christophera Browninga⁸⁰ – ulega w *Sąsiadach* dynamizacji i problematyzacji, stawiając czytającego wobec

⁸⁰ Gross nie ukrywa zresztą, że jego rozważania przyjmują podobny charakter, co analizy Browninga. Zob. Idem, *Sąsiedzi...*, s. 9 [przypis nr 2]. Por. Ch. Browning, *Zwykli ludzie: 101. Policyjny Batalion Rezerwy i "ostateczne rozwiązanie" w Polsce*, przeł. P. Budkiewicz, Warszawa, 2000. Co warto podkreślić, polski przekład książki ukazał się w tym samym roku, co *Sąsiedzi*.

konieczności jednoczesnego konfrontowania ze sobą dwóch stron tych samych postaci. Jednak ważniejszym z punktu widzenia zarówno wymowy książki, jak i dyskusji, jaka się wobec niej wywiązała, jest jak sądzę inny aspekt okładki *Sąsiadów*. Jest on związany ze sposobem prezentacji tytułu książki, który można odczytywać jako element wprowadzający określoną perspektywę odbioru dzieła Grossa i zarazem krytyczny komentarz wobec dominującego w polskiej debacie obrazu stosunków polsko-żydowskich.

Najbardziej widocznym elementem części tytułowej jest – o czym już wspomniałem – tytuł książki. Swoje wyeksponowanie zawdzięcza on przede wszystkim powiększonemu w stosunku do pozostałych informacji rozmiarowi i białemu kolorowi czcionki, doskonale kontrastującemu z czarnym tłem. Przyjrzenie się mu ujawnia jeszcze jedną różnicę w stosunku do pozostałych elementów zapisu. Okazuje się bowiem, że w przeciwieństwie do nazwiska autora i podtytułu przybiera on postać zapisu wykonanego kredą na szkolnej tablicy, a staranne, kaligraficzne pismo przywodzi na myśl to, z jakim możemy spotkać się w elementarzu szkolnym. Inaczej w przypadku pozostałych informacji, które na czarnym, „tablicowym” tle wyglądają tak, jak gdyby zostały w nim wyryte. Zabiegi te stanowią, jak sądzę, nie tylko niezwykle oryginalną metaforę tekstu Grossa, będącą krytycznym komentarzem dotyczącym zarówno polskiej pamięci zbiorowej, jak i późniejszej debaty społecznej. Spróbujmy dokonać jej interpretacji.

Elementem, który wysuwa się tu na plan pierwszy, staje się „kredowy” zapis tytułu. Można bowiem powiedzieć, że buduje on w kontekście problematyki *Sąsiadów* przynajmniej kilka metafor. Po pierwsze zatem przywołuje na myśl sam akt zapisu, który jest jednocześnie wypowiedzeniem tego, co nie zostało do tej pory powiedziane. Jednak ów akt wypowiedzenia okazuje się nietrwały, ponieważ napis na tablicy można zmazać, zamazać czy przekształcić w inny. Sytuacja ta, jak pokazuje narracja Grossa, stanowi realne zagrożenie, o czym zaświadcza chociażby zapis na pomniku upamiętniającym ofiary, który najpierw zdejmował odium winy z

faktycznych oprawców, by następnie całkowicie wymazać obraz ofiar na których popełniono zbrodnię. Bez dopisania imienia sprawców historia ta pozostaje niedopowiedziana – potwierdzając jedynie to, co zostało „wryte” na tablicy, a więc wersję sprawców.

W kontekście tym szczególnego znaczenia nabiera „elementarzowy” aspekt zapisu, będący zarówno ilustracją, jak i krytycznym komentarzem stanu polskiej pamięci zbiorowej. Zgodnie z definicją, elementarz to „książka wprowadzająca w najbardziej podstawowe zagadnienia jakiejś dziedziny, zbiór elementarnej wiedzy w danym zagadnieniu”, zaś sam wyraz pochodzi od łacińskiego słowa *elementarius*, które w języku polskim przełożylibyśmy jako „początkowy”. Odwołanie to można potraktować jako pierwszy krytyczny komentarz do stanu polskiej pamięci zbiorowej oraz tych, którzy są odpowiedzialni za jej kształtowanie, uzupełniający te partie utworu Grossa, w których zaakcentowane zostaje zatarcie niewygodnych informacji o szczegółach jedwabieńskiej masakry. Koresponduje on zwłaszcza z ostatnim rozdziałem książki zatytułowanym „Potrzeba nowej historiografii”, w którym polsko-amerykański historyk pisze, że:

[...] tak jak w przypadku społeczeństw paru innych krajów, po to żeby odzyskać własną przeszłość, będziemy musieli opowiedzieć ją sobie na nowo [S, 120].

Można powiedzieć, że wizualizacja Wołyńskiego stanowi radykalną próbę realizacji postulatu Grossa. Jej elementarzowy charakter, przywodzący na myśl obraz szkolnej lekcji, może być bowiem z jednej strony odczytywany jako komentarz do stanu polskiej historiografii i pamięci zbiorowej, z drugiej wyznaczając pewne ramy odbioru dla narracji samych *Sąsiadów*, ustanawiając pomiędzy nimi swoistą hierarchię. Podkreślony zostaje tu bowiem charakter publikacji, która dopowiadając to, co nieprzepracowane, staje się jednocześnie „lekcją” z polskiej historii współczesnej, a jej odbiorca przekształca się w ten sposób w „ucznia” nadrabiającego zaległości. Zostaje to wyrażone również w narracji Grossa, w której wielokrotnie zwraca się uwagę na to, że powszechna dostępność informacji dotyczących szczegółów i

okoliczności mordu jedwabieńskiego nie spotkała się w Polsce z zainteresowaniem środowisk badawczych.

1.5. „Historyk! do odpowiedzi” – Spór

Kwestionując ugruntowaną w polskim dyskursie badawczym tradycję postrzegania Polaków przede wszystkim w charakterze świadków i ofiar oraz w nielicznych przypadkach współsprawców Zagłady, Gross naraził się przede wszystkim badaczom, w których profesji lokalizowano jego pracę najczęściej, czyli historykom. To oni, na co wskazywałem, stali się głównymi odbiorcami zakamuflowanej w *Sąsiadach* krytyki, w której autor nie tylko wskazywał na kompromitujące zachowania związane z utrwalaniem przez nich fałszywej – czego dowodem miała być właśnie jego książka – pamięci i polityki historycznej. Na problem ten zwróciła uwagę Joanna Tokarska-Bakir, która w jednej ze swoich wypowiedzi wskazywała wyraźnie na fakt, że to właśnie historycy są odpowiedzialni „za to, czego Polacy nie wiedzą o Holokauście”⁸¹. Jak natomiast stwierdzał Bartłomiej Krupa:

Książka Grossa, tyleż dzięki temu, o czym opowiada, co z racji swej zamierzonej prowokacyjności, wywołała ogromną debatę, w której – jak się wydaje – nie chodziło tylko o zaprezentowane przez *Sąsiadów* wydarzenia⁸².

Przyznając słusność temu rozpoznaniu, warto odnotować czynniki, które zadecydowały o tym, że dyskutowano zarówno o samej książce, jak i o wielu innych poruszonych przez nią problemach. Zamierzona prowokacyjność wynikała tu tyleż z przywołanych we wcześniejszej części rozważań kąśliwych aluzji będących *de facto* komentarzami skierowanymi do historycznego *socium* (choć oczywiście nie tylko do niego), co zaprezentowanego w książce projektu, który pozwoliłby przezwyciężyć dotychczasowe wady pisarstwa historiograficznego poświęconego tak Shoah, jak również przeszłości w ogóle. Projekt ten należy uznać w istocie za postulat ukonstytuowania nie tylko nowych podejść badawczych, ale także nowej tradycji interpretacyjnej w ramach

⁸¹ J. Tokarska-Bakir, *Obsesja niewinności*, w: *eadem, Rzeczy mgliste. Eseje i studia*, Sejny 2004, s. 14.

⁸² B. Krupa, *op. cit.*, s. 428.

ogólnie rozumianej historiografii. Zadanie to realizowane jest przez autora *Strachu* na dwa sposoby. Pierwszym z nich są oczywiście sami *Sąsiedzi*, będący swego rodzaju egzemplifikacją postulowanego podejścia badawczego. Drugim natomiast, zamieszczone w książce metahistoryczne rozważania o pisarstwie historycznym rozpatrywanym w odniesieniu do problematyki Zagłady. Z tego powodu konieczne staje się prześledzenie zarówno wymienionych aspektów książki, jak i towarzyszącej im debaty pomiędzy Grossem a polskimi historykami. Zadanie to wydaje mi się pilne również z tego względu, że – w przeciwieństwie do podążających za stanowiskiem Tomasza Szaroty Bartłomieja Krupy i Piotra Foreckiego⁸³ – uważam, że to właśnie reakcja środowiska historycznego stanowi jeden z najważniejszych wątków debaty o *Sąsiadach*, a zdecydował o tym nie tyle jej rozmiar czy czas trwania – te bowiem dość szybko ustąpiły miejsca dyskusji o takich problemach jak odpowiedzialność moralna i polityczna – ile jej napędowy charakter. Mówiąc inaczej, sądzę, że to właśnie spór na linii Gross-historycy wyznaczył – można by posłużyć się tu porównaniem do efektu kuli śniegowej – kierunek i tempo, w którym podążyła narodowa debata o pogromie w Jedwabnem, decydując pośrednio o kształcie wielu inicjatyw na poziomie państwowym i kościelnym. Na ten „rewolucyjny” aspekt książki zwrócił już zresztą uwagę Wojciech Stanisławski, określający *Sąsiadów* mianem „pocisku” i „zaczynu”, wskazując jednocześnie, że to właśnie kontrowersyjność książki Grossa uruchomiła dyskusję, której nie były w stanie rozpocząć wcześniejsze publikacje podejmujące problematykę relacji polsko-żydowskich w czasie wojny⁸⁴. Żeby zatem spróbować odpowiedzieć na pytanie o to, dlaczego reakcję środowiska historycznego na *Sąsiadów* można nazwać „alergiczną”, musimy zastanowić się nad tymi jej fragmentami, w których – pozostając przy metaforze Stanisławskiego – „pocisk dosięgnął celu”.

⁸³ Zob. P. Forecki, *op. cit.*, s. 300-318; B. Krupa, *op. cit.*, s.429; T. Szarota, *Debata narodowa o Jedwabnem*, „Więź” 2001, nr 4, s. 38.

⁸⁴ W. Stanisławski, *op. cit.*

Choć prawdopodobnie pierwszym historykiem, który publicznie wypowiedział się w sprawie książki Grossa, był Adam Dobroński⁸⁵ z Uniwersytetu w Białymstoku, to za moment inicjujący społeczną dyskusję o *Sąsiadach* prowadzoną przez środowisko polskich historyków należy uznać z pewnością publikację wywiadu z Tomaszem Szarotą, przeprowadzonego na łamach „Gazety Wyborczej” przez Jacka Żakowskiego, który ukazał się pod wymownym tytułem *Diabelskie szczegóły*⁸⁶. Można powiedzieć, że artykuł ten wyznaczył w pewien sposób rangę postaci zawodowych historyków jako depozytariuszy „wiedzy” na temat tego, jak się pisze i rozumie historię, by przywołać tytuł znakomitej książki Jerzego Topolskiego. Wydaje się bowiem, że była to jedna z przesłanek przeprowadzonego przez Żakowskiego wywiadu, który poprosił Szarotę, by ten pomógł dziennikarzowi „w zbudowaniu prawdziwego obrazu tego, co się stało w Jedwabnem”⁸⁷. Podejmując się wyjaśnienia dziennikarzowi złożoności poruszonego w *Sąsiadach* problemu, warszawski historyk nie tylko uprawomocnił określony sposób krytyki tekstu autora *Złotych żniw* w przestrzeni debaty publicznej, ale także – a może przede wszystkim – przyczynił się do zdezwuowania kompetencji zawodowych swojego adwersarza, uciekając się do podobnie zakamuflowanej krytyki jak ta, którą posłużył się w *Sąsiadach* Gross. Mamy tu zatem do czynienia ze sporem prowadzonym w ramach ogólnej debaty o Jedwabnem oraz ze skrywającą się za ogólnymi sformułowaniami odpowiedzią na krytykę Grossa. Pierwszy z nich odwołuje się do tradycji pisania o przeszłości i sposobu wykorzystywania źródeł historycznych, drugi natomiast do afrontu, wywołanego ośmieszającymi polską tradycję interpretacyjną i

⁸⁵ *Kontrowersje historyczne weryfikują się w dialogu*, rozm. A. Kaczyńskiego z A. Dobrońskim, „Rzeczpospolita”, 5 V 2000, s. 12.

⁸⁶ *Diabelskie szczegóły*, rozmowa J. Żakowskiego z T. Szarotą, „Gazeta Wyborcza”, 18-19 XI 2000, s. 10-12. Choć w badaniach nad *Sąsiadami* przyjmuje się różne metody porządkowania chronologicznego debaty, można przyjąć, że większość badaczy – włącznie z autorem *Złotych żniw* – zgadza się co do inicjalnego charakteru przywołanego artykułu, mimo że czasami pojawiają się odstępstwa od tej reguły. Por. P. Ciołkiewicz, *op. cit.*; J. Michlic, *Coming to Terms with „Dark Past”: The Polish Debate about Jedwabne Massacre*, „Acta. Analysis of Current Trends in Antisemitism” 2002, nr 21; J.T. Gross, *Wokół „Sąsiadów”. Polemiki i wyjaśnienia*, Sejny 2003, s. 7.

⁸⁷ *Ibidem*.

konstruowaną w oparciu o nią polską politykę historyczną. Krytyczne uwagi Tomasza Szaroty koncentrują się w pierwszej kolejności na wskazaniu niedostatku przeprowadzonych przez Grossa badań, który – jego zdaniem – zbyt szybko wyciągnął z nich wnioski i – co się z tym bezpośrednio wiąże – napisał *Sąsiadów* niejako wyrwykowo, nie posiłkując się całym dostępnym materiałem źródłowym. Jak słusznie podkreśla w swoich rozważaniach nad tą kwestią Bartłomiej Krupa:

Mamy więc do czynienia z jedną z głównych historycznych ułud – obiektywny historyk wierzy, że liczba źródeł, z którymi się zapoznaje, powoduje proporcjonalny przyrost wiedzy na temat przeszłości. W domyśle działa tu prawo kumulacji – im więcej tekstów się przeczyta, tym lepiej pozna się i zrozumie przeszłość⁸⁸.

Na poparcie swoich racji przywołuje Szarota postać gestapowca Wolfganga Briknera, którego postać przywoływał w swojej relacji prokurator Monkiewicz prowadzący proces oskarżonych o udział w mordzie na Żydach, a także odwołuje się do utrwalonej w świadomości społecznej i historycznej tezy mówiącej o tym, że jeżeli Polacy dopuścili się rzezi w Jedwabnem, to prawdopodobnie było to spowodowane terrorem niemieckim, co – przynajmniej częściowo – pozwalałoby wytłumaczyć rolę rdzennej ludności w jedwabieńskim pogromie. Podsumowując te aspekty książki, stwierdzał Szarota, że:

Żeby to wydarzenie właściwie zrozumieć, trzeba szczegółowo poznać okoliczności zbrodni. Żeby wstrząsnąć naszymi sumieniami, wystarczy to, co Gross w *Sąsiadach* napisał. Ale żeby zrozumieć całą tę sytuację, trzeba znać szczegóły. Każdy historyk wie, że diabeł często siedzi właśnie w rozmaitych szczegółach⁸⁹.

⁸⁸ B. Krupa, *op. cit.*, s. 432. Wydaje mi się jednak, że stanowisko Krupy wybrzmiewa w jego tekście zbyt jednoznacznie. Choć można zgodzić się co do jego rozpoznania, to rozpoznanie to nie przesądza z góry o nietrafności zarzutów stawianych przez Szarotę. Jak sądzę, problematyczny okazuje się tu bowiem nie tyle fakt poczynienia uwag dotyczących materiału źródłowego, na którym oparł Gross *Sąsiadów*, ile cel, któremu służy owa krytyka. Gwoli sprawiedliwości należy podkreślić, że jego polemisty – choć krytycznego – nie można porównać do innych adwersarzy książki. Wręcz przeciwnie, zaryzykowałbym tezę, że Szarota należał do najbardziej powściągliwych i koncyliacyjnych polemistów autora *Strachu*.

⁸⁹ *Diabelskie szczegóły*.

Komentując przywołaną wypowiedź Szaroty, Bartłomiej Krupa wskazywał na kryjącą się za argumentami autora *U progu Zagłady* strategię marginalizowania publikacji Grossa, objawiającą się w klasyfikowaniu książki „jako nieprecyzyjnej publicystyki”⁹⁰. Spostrzeżenie Krupy jest oczywiście trafne – Szarota dokonując takiego podsumowania, w zdecydowany sposób ustanawia swoistą hierarchię autorytetów, w których to warszawski historyk mieni się bardziej kompetentną osobą do oceny przedstawionych w *Sąsiadach* wydarzeń aniżeli posiadający wykształcenie socjologiczne autor książki. Równie ważny okazuje się tu jednak także proces „rozmywania historyczności” tekstu, który w wypowiedzi Szaroty staje się bardziej książką-poruschycielką sumień niż publikacją historyczną⁹¹. Szarota konsekwentnie zresztą posługiwał się taką strategią krytyczną wobec *Sąsiadów*, której kulminacyjny punkt stanowi artykuł zatytułowany *Czy już na pewno wszystko wiemy?*⁹². W artykule tym warszawski badacz otwarcie wpisał bowiem publikację Grossa w poczet utworów literackich:

Istnieją grube tomiska, bardziej lub mniej wybitne dzieła, które przemijają bez echa. Są natomiast utwory literackie, w tym wiersze, utwory publicystyczne czy eseje, które stając się głośne, wciąż na nowo są przywoływane w toczących się dyskusjach. Myślę tu choćby o „Campo di Fiori” Czesława Miłosza, „Medalionach” Zofii Nałkowskiej, „Życiu na niby” Kazimierza Wyki, artykule Jana Błońskiego „Biedni Polacy patrzą na getto”, odważnej wypowiedzi Krystyny Kersten o pogromie kieleckim. Sądzę, że do tej kategorii tekstów właśnie dołącza książka Jana Tomasza Grossa⁹³.

Zestawienie *Sąsiadów* z przywołanymi w wypowiedzi Szaroty tytułami należy tu rozpatrywać w kategoriach ofensywnych i defensywnych

⁹⁰ B. Krupa, *op. cit.*, s. 433.

⁹¹ Taka klasyfikacja książki Grossa pojawiła się zresztą w zupełnie innym kontekście, kiedy *Sąsiedzi* zostali nominowani do Nagrody Literackiej NIKE w roku 2001. Na ten aspekt książki wskazywała m.in. Małgorzata Dziewulska, która charakteryzowała dzieło słowami: „*Sąsiedzi* nie są osobistą wypowiedzią zawartą w formie literackiej, lecz interwencją historyka w sumienie każdego z nas z osobna oraz wszystkich razem jako wspólnoty”. Zob. *Laureat zawsze cierpi. Nagroda „Nike” 2001*, „Res Publica Nowa” 2001, nr 10, s. 69.

⁹² T. Szarota, *Czy już na pewno wszystko wiemy?*, „Gazeta wyborcza”, 2-3 XII 2000, s. 21.

⁹³ *Ibidem*.

jednocześnie. Ofensywnych, ponieważ stanowi swego rodzaju odwet wobec zawartych w *Sąsiadach* uwag ośmieszających polski dyskurs historiograficzny, o których pisałem wcześniej. Defensywnych, ponieważ zakwalifikowanie dzieła Grossa jako tekstu literackiego opartego na wydarzeniach historycznych pozwala – i to jest chyba największe, choć z pewnością nie do końca zamierzone osiągnięcie Szaroty – obronić polski dyskurs historiograficzny oraz wytworzony przez niego społeczny obraz Polaków i postaw przyjmowanych przez nich w trakcie trwania działań wojennych. Wtedy bowiem *Sąsiedzi* stają się co prawda książką ważną, poruszającą istotny i wymagający przepracowania temat, dającą jednocześnie możliwość jego „właściwego” opracowania, jednak opisana przez Grossa zbrodnię w Jedwabnem pozwala się wkomponować w obowiązujący dotychczas obraz stosunków polsko-żydowskich w czasie wojny, na co wskazuje całościowy obraz dyskusji, w której na różny sposób próbowano rozmywać przedstawione w *Sąsiadach* ustalenia i rozstrzygnięcia. Na fakt ten zwraca uwagę wielu badaczy zajmujących się tą problematyką, wskazując, że jednym z podstawowych dążeń historyków przyjmujących postawę krytyczną wobec książki stało się albo pomniejszanie udziału Polaków w pogromie, albo próby znalezienia dla nich okoliczności usprawiedliwiających lub wskazywanie na decydującą rolę Niemców w jego przeprowadzeniu, a nawet – w przypadku postaw rewizjonistycznych i negacjonistycznych – całkowite odrzucanie tezy o udziale Polaków w zbrodni. O najbardziej krytyczną ocenę takiego postępowania historyków pokusił się chyba Piotr Forecki, który rozpoznawał w nim zwyczajną próbę obrony dobrego imienia Polski i Polaków. Pisał on:

Wprawdzie wszyscy oni [historycy – D.N.] podkreślali, że chodzi im wyłącznie o zbliżenie się do prawdy i rzetelne badania, to doprawdy trudno uwierzyć w szczerość deklarowanych intencji. Ich wypowiedzi niejednokrotnie odsłaniały bowiem zupełnie inny imperatyw zaangażowania w debatę, którym był wewnętrzny nakaz obrony dobrego imienia Polaków. W imię realizacji tego

właśnie celu, choć na różne sposoby, starali się w mniejszym bądź większym stopniu książkę i ustalenia Grossa zdezwuować⁹⁴.

Choć przywołana wcześniej wypowiedź Tomasza Szaroty wpisuje się w scharakteryzowaną przez Foreckiego tendencję, z pewnością nie można uznać jej za polemikę agresywną, rezygnującą z próby prowadzenia dialogu z przedstawioną przez Grossa wizją przeszłości. Z podobną sytuacją mamy do czynienia również w przypadku innych przedstawicieli środowiska historyków, którzy swój afront wobec sformułowanych w *Sąsiadach* zarzutów wobec polskiej historiografii starali się na różne sposoby tłumaczyć i usprawiedliwiać, wskazując jednocześnie na zbyt kategorię ocenę prezentowanych w książce rozstrzygnięć. Dobrym przykładem ilustrującym taką praktykę są wypowiedzi Pawła Machcewicza, który podczas dyskusji, jaka odbyła się w redakcji „Rzeczpospolitej”, mówił:

W materiałach, na których profesor Gross się opiera, są różne wątki, niektóre zeznania są ze sobą sprzeczne. Nie są to materiały jednoznaczne. Jest tam wiele wątków, które należy zbadać, na przykład ten, że w wygnaniu mieszkańców na rynek brali udział Niemcy – gestapowcy albo żandarmi. [...] Owszem, profesor Gross jest jedynym historykiem, który korzystał z tych materiałów, i na tym polega pana przewaga, ale chcę przypomnieć, że historycy nie mogli z tych materiałów korzystać przez ostatnich kilka lat, bo najpierw Główna Komisja Badania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu znajdowała się w stanie likwidacji po uchwaleniu ustawy o IPN, a pan jako jedyny otrzymał dostęp do tych materiałów. [...] myślę, że po prostu na razie nie znamy pełnej dokumentacji i stwierdzenia profesora Grossa wydają się zbyt kategorię⁹⁵.

⁹⁴ P. Forecki, *op. cit.*, s. 304. Uważam, że ocena ta jest słuszna tylko częściowo, a bardziej przekonujący argument wysunął w swoim studium Krupa, mówiąc o podejmowanych przez historyków próbach „opanowania swoich małych światów”. Na marginesie rozważań warto dodać, że w pierwszej wersji tekstu zamieszczonej w pracy *Spór o Jedwabne. Analiza debaty publicznej* Forecki jest bardziej powściągliwy w swojej ocenie, używając sformułowania „Śmiem twierdzić, że był nim jakiś wewnętrzny nakaz...”. Cytowana wersja, pochodząca z książki *Od „Shoah” do „Strachu”* operuje znacznie bardziej dosadną klasyfikacją postaw historyków. Por. P. Forecki, *Spór o Jedwabne. Analiza debaty publicznej*, Poznań 2008, s. 37-38.

⁹⁵ Dyskusja, która odbyła się 15 lutego 2001 w redakcji „Rzeczpospolitej”, przedrukowana przez Grossa w tomie poświęconym debacie na temat Jedwabnego. *Jedwabne, 10 lipca 1941 – zbrodnia i pamięć*, w: J. T. Gross, *Wokół „Sąsiadów”...*, s. 56-57. Warto podkreślić tu, że Gross w bardzo prosty sposób obala przywołane przez Machcewicza okoliczności łagodzące, wskazując, że historycy mieli nieskrępowany dostęp do informacji o zbrodni przez ostatnie kilkadziesiąt lat, a sama sprawa nie jest

Poszukiwanie okoliczności łagodzących krytyczną ocenę kształtowanej przez lata polskiej polityki historycznej, w której sprawcami zbrodni na Żydach byli wyłącznie Niemcy przy ewentualnym współudziale zdegenerowanych jednostek państw okupowanych, należy, moim zdaniem, uznać za jeden z efektów wykorzystanej w książce strategii retorycznej. Wskazanie na rysy i deformacje w ukształtowanym głównie przez prace historyków obrazie relacji polsko-żydowskich podczas wojny przybiera w *Sąsiadach* – o czym wspominałem już przy okazji omawiania grafiki Wołyńskiego – z jednej strony postać „oblanego sprawdzianu z najnowszej historii Polski”, z drugiej natomiast lekcji udzielanej tym przedstawicielom elit symbolicznych i intelektualnych, których bylibyśmy skłonni uznać raczej za nauczycieli aniżeli uczniów. Odwrócenie hierarchii, która dotychczas – to znaczy do publikacji *Sąsiadów* – przyznawała historykom palmę pierwszeństwa w interpretowaniu i objaśnianiu zawiłej historii stosunków polsko-żydowskich, nie pozostało niezauważone przez najważniejszych przedstawicieli tej profesji. Doskonałym potwierdzeniem tego, że Gross trafił w czuły punkt – odwołujący się do honoru przedstawicieli omawianego środowiska – świadczą pełne żalu i oburzenia reakcje uczestników sporu, w których skarżyli się oni na „pedagogiczny” – by nie powiedzieć mentorski – ton Grossowej publikacji. Choć przywołaną wyżej wypowiedź Pawła Machcewicza można uznać za jedną z takich reakcji, warto, jak sądzę, wskazać również takie, w których problem ten został niejako ujęty wprost. Doskonały przykład stanowi tu reakcja Tomasza Szaroty, który komentując rozdział książki zatytułowany „Potrzeba nowej historiografii”, mówił:

Jeden z rozdziałów „Sąsiadów” nosi tytuł „Potrzeba nowej historiografii”. Gross występuje tam jako nauczyciel niezbyt rozgarniętych uczniów, którym pokazuje drogi, jakimi powinni się poruszać, by nauka polska stanęła na wysokości

wydarzeniem z najnowszej historii Polski. Problem ten poruszam szerzej w dalszej części rozważań podczas omawiania sporu pomiędzy Grossem a Strzemboszem.

zadania i wreszcie stworzyła uczciwą historiografię... Gross jest przekonany, że stworzył nową historiografię. Łagodnie mówiąc, jest to megalomańskie⁹⁶.

W sformułowanych przez Szarotę zarzutach uderzający staje się nie tylko osobisty ton historyka, którego wypowiedź zdradza z jednej strony afront, jaki stał się udziałem wielu przedstawicieli krytykowanego przez Grossa polskiego środowiska historiograficznego oraz sposobu, w jaki przez blisko sześćdziesiąt lat uprawiało ono swoją profesję, ale również ogólna tendencja do negowania postaw i sposobów interpretacji przeszłości odbiegających od obowiązujących standardów uprawiania nauki. Postawę tę dokładnie scharakteryzowała Katarzyna Rosner w cytowanym wcześniej artykule poświęconym problemowi tradycji literackiej. Choć jej wypowiedź dotyczy obszaru refleksji literaturoznawczej, to ogólne wnioski płynące z przeprowadzonej przez nią analizy stanowią – w moim przekonaniu – doskonałą ilustrację problematyki związanej z debatą dotyczącą *Sąsiadów*. W oglądanym z takiej perspektywy konflikcie pomiędzy polskimi historykami a Grossem autor *Upiornej dekady* jawi się bowiem właśnie jako krytyk, który swoją postawą/książką wchodzi w polemikę z dotychczasowym porządkiem interpretacji trudnej polsko-żydowskiej historii. Gross staje się tu – by jeszcze raz przywołać charakterystykę zaproponowaną przez Rosner – wybitnym krytykiem, który polemizując z tradycją, jednocześnie ją aktualizuje, pokazując za pomocą *Sąsiadów*, że sytuacja tego wymaga. Realizacja tego zadania – jak udowadnia historia debaty wokół *Sąsiadów* – została okupiona licznymi zarzutami o nieprofesjonalność i brak warsztatu, które znalazły wyraz w pogardliwych określeniach podważających naukowe kompetencje Grossa, nazywanego między innymi „socjologiem”, „profesorem”, „politologiem”, „łże-profesorem” czy „pseudohistorykiem”⁹⁷. Mogłoby się wydawać zatem, że publikując swoją książkę, stał się autor *Złotych zniw* krytykiem przypominającym

⁹⁶ *Jedwabne bez stereotypów*, z Tomaszem Szarotą rozmawia A. Sabor i M. Zając, „Tygodnik Powszechny”, 2002, nr 17, s. 1-8. Korzystam z wersji elektronicznej <http://www.tygodnik.com.pl/numer/275517/szarota.html> [dostęp 30.08.2017 r.]

⁹⁷ Zob. także P. Forecki, *Od „Shoah” do „Strachu”...*, s. 336-338; M. Nowicka-Franczak, *op. cit.*, s. 170.

przywołanego przez Rosner interpretatora *Hamleta*. Korelacja ta okazuje się jednak pozorna, ponieważ – w przeciwieństwie do opisanego przez badaczkę fikcyjnego krytyka – Gross wykazał się w *Sąsiadach* głęboką świadomością tradycji związanej ze sposobami opisywania postaw Polaków w czasie drugiej wojny światowej. Miała zaś ona decydujący wpływ zarówno na decyzję o odrzuceniu owej tradycji interpretacji przeszłości w polskim dyskursie historiograficznym i społecznym, jak i na tę dotyczącą formalnego kształtu napisanej przez Grossa książki. Gross traktuje bowiem tradycję pisanie o stosunkach polsko-żydowskich w sensie negatywnym, przywołując ją raczej jako balast, który należy odrzucić w imię odpowiedzialnej, pozbawionej zafałszowań i przemilczeń dyskusji o tym zagadnieniu. Po drugie natomiast, zarówno kształt debaty o poruszonym w *Sąsiadach* problemie, jak i zarysowany w książce dotychczasowy obraz tych stosunków w świadomości badawczej i społecznej pokazują, że tekst Grossa został opublikowany w obrębie kultury o ustalonej – można by rzec homogenicznej – tradycji pisanie o przeszłości. Nie sposób bowiem nie zwrócić uwagi na fakt, że powrót zainteresowania tematyką relacji polsko-żydowskich i związanych z nimi problemów stanowi zjawisko dość młode w polskim dyskursie publicznym, a także na praktykę marginalizowania tych wypowiedzi i tekstów kultury, które wskazywałyby – jak Gross – na istotne pęknięcia w wykreowanym przez lata obrazie polsko-żydowskiej przeszłości. Dobrym przykładem wydaje się tu zarówno wspomniana wcześniej twórczość Henryka Grynberga, która traktowana jest w kategoriach jednostkowego – a w dodatku niepozbawionego osobistych pierwiastków – przypadku, jak i skłonność do klasyfikowania twórczości opisującej żydowskie doświadczenie wojny w charakterze odrębnego nurtu „literatury żydowskiej” w obrębie szeroko rozumianej literatury polskiej, a także zabiegi wyodrębniające przeszłość związaną z Holokaustem w badaniach historycznych⁹⁸.

⁹⁸ Problematykę tę porusza w swoim artykule Przemysław Czapliński. Zob. P. Czapliński, *Wypowiadanie wojny. Literatura najnowsza wobec okresu 1939-1945*, w: *Wojna – doświadczenie i zapis*, red. P. Rodak, S. Buryła, Kraków 2006.

Dlatego też przyjętą w *Sąsiadach* strategię narracyjną i argumentacyjną można uznać za konfrontacyjną, uzależniającą prowadzenie dialogu o polsko-żydowskiej historii od uznania prezentowanej w książce niewygodnej prawdy, a tym samym zakwestionowania dotychczasowej tradycji interpretacyjnej. Zadanie to okazało się niezwykle trudne, czego najwymowniejszym przykładem wydaje się dyskusja prowadzona w ramach debaty społecznej pomiędzy Janem Tomaszem Grossem a jego największym adwersarzem Tomaszem Strzemboszem i tymi spośród historyków, którzy na różne sposoby powielali przyjętą przez niego strategię kwestionowania książki autora *Strachu*. Warto jednak zaznaczyć, że do grupy tej nie można zaliczyć tych głosów, w których *Sąsiadów* z założenia traktowano jako dzieło kłamliwe, którego powstanie podyktowane było chęcią przedstawienia Polski i Polaków w jednoznacznie negatywnym świetle. Podobne wypowiedzi można scharakteryzować za Bartłomiejem Krupą jako te, których autorzy posługiwali się w swoich wypowiedziach *argumentum ad metum*⁹⁹, odwołując się do stereotypów i lęków stanowiących część świadomości społecznej swoich odbiorców. Spośród nich można wymienić przeświadczenie o antypolskim co do zasady nastawieniu Żydów do Polaków, a także przekonanie o tym, że publikacja *Sąsiadów* stanowi przyczynek do wysuwania przez środowiska żydowskie roszczeń za utracone podczas wojny majątki. Głosy te pojawiały się w środowiskach o wyraźnie zarysowanym profilu katolicko-narodowym, dla których głównym miejscem wymiany myśli stały się przede wszystkim takie tytuły prasowe jak „Nasz Dziennik”, „Najwyższy Czas” czy „Myśl Polska”. Zgodnie z rozpoznaniem Pawła Ciołkiewicza tytuły te stanowiły alternatywną arenę dyskusji¹⁰⁰, ponieważ funkcjonowały niejako obok debaty prowadzonej w obrębie mediów głównego nurtu. Z uwagi na fakt, że toczoną w ich obrębie dyskusję o *Sąsiadach* trudno uznać za odbywającą się w oparciu o merytoryczne, nieodwołujące się do uprzedzeń i stereotypów argumenty, nie stanowi ona przedmiotu moich

⁹⁹ Zob. B. Krupa, *op. cit.*, s. 455-466.

¹⁰⁰ P. Ciołkiewicz, *op. cit.*, s. 294-295.

dociekań w niniejszym studium, choć nie sposób o niej zapomnieć z uwagi na wpływ, jaki na jej kształt miały oficjalne wypowiedzi przedstawicieli kościoła katolickiego w Polsce.

Wspomnianą wyżej polemikę pomiędzy Janem Tomaszem Grossem a Tomaszem Strzemboszem należy uznać za jedną z najważniejszych i najbardziej wyrazistych debat w obrębie dyskusji prowadzonej przez historyków. To właśnie autor *Rzeczypospolitej podziemnej* stał się swego rodzaju symbolem postawy kontestującej prezentowaną w *Sąsiadach* wizję stosunków polsko-żydowskich w czasie wojny, zarówno z uwagi na fakt, że prowadził z Grossem najdłuższą polemikę na łamach ogólnopolskiej prasy, jak i z tego względu, że to właśnie w poświęconej mu książce jubileuszowej znalazł się tekst Grossa, który można uznać za protoplastę *Sąsiadów*. W szkicu zatytułowanym *Lato 1941 w Jedwabnem. Przyczynek do badań nad udziałem społeczności lokalnych w eksterminacji narodu żydowskiego w latach II wojny światowej* nawiązywał Gross bezpośrednio do wydarzeń, które stały się głównym tematem opublikowanej rok później książki¹⁰¹. Z perspektywy późniejszej dyskusji i jej przebiegu decyzję o umieszczeniu tego właśnie tekstu można by – z wielu względów – uznać za swego rodzaju prowokację naukową. Nie ulega bowiem wątpliwości, że w liczącym blisko 1500 stron tomie dedykowanym warszawskiemu historykowi jedynie tekst Grossa – umieszczony zresztą w części zatytułowanej „Eksterminacja ludności dawnych ziem wschodnich Rzeczypospolitej w XX wieku” – podejmuje w nieco zawoalowany sposób problematykę udziału rdzennej (czytaj: polskiej) ludności w Zagładzie Żydów. Choć prowokacja ta wydaje się działaniem raczej przypadkowym aniżeli zamierzonym, to odzew, z jakim spotkała się ze strony Tomasza Strzembosza, nie pozwala jej całkowicie wyeliminować. Być może do podjęcia dyskusji z Grossem skłoniły badacza również wypowiedzi

¹⁰¹ J. T. Gross, *Lato 1941 w Jedwabnem. Przyczynek do badań nad udziałem społeczności lokalnych w eksterminacji narodu żydowskiego w latach II wojny światowej*, w: *Europa nieprowincjonalna. Przemiany na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej (Białoruś, Litwa, Łotwa, Ukraina, wschodnie pogranicze III Rzeczypospolitej Polskiej w latach 1772-1999*, red. K. Jasiewicz, Warszawa 1999.

odwołujące się do pierwotnego tekstu, który pojawił się w dedykowanej mu księdze jubileuszowej. Niezależnie od tego, czy uznamy, że wymienione czynniki miały wpływ na decyzję o zabranii przez Strzembosza głosu w dyskusji, nie sposób nie zauważyć, że przyjęta przez niego strategia argumentacyjna jest jedną z najbardziej wyrazistych prób obrony tradycji interpretacyjnej, w której Polacy przedstawiani są niemal wyłącznie jako ofiary i świadkowie oraz, w formie wyjątku potwierdzającego regułę, współsprawcy Zagłady. Charakter przytaczanych podczas polemiki argumentów pokazuje także, że zawartą w *Sąsiadach* krytyczną ocenę polskiego dorobku historiograficznego odebrał warszawski badacz w kategoriach osobistych, jako zarzut wobec swojej dotychczasowej pracy badawczej. Korelacja ta staje się tym bardziej widoczna, jeśli zestawimy ze sobą zainteresowania badawcze Tomasza Strzembosza, który w swoich pracach skupiał się przede wszystkim na historii wojennej regionu, w jakim zlokalizowane jest miasteczko Jedwabne, z pojawiającym się w książce Grossa mottem z twórczości poety ludowego ziemi łomżyńskiej. Wtedy bowiem ośmieszający charakter zastosowanego przez Grossa zabiegu zostaje spotęgowany, stając się swego rodzaju policzkiem wymierzonym w prace opisujące przeszłość na wspomnianych terenach. Za taką interpretacją zdają się przemawiać również wypowiedzi samego Strzembosza. Swój akces do dyskusji uzasadniał on w wywiadzie udzielonym Elżbiecie Isakiewicz, którego fragment warto w tym miejscu przywołać:

- Czy to właśnie okrucieństwo spowodowało mord Żydów w Jedwabnem? Bo, że zostali oni tam zamordowani rękami Polaków, nie budzi już chyba żadnych wątpliwości?
- Ależ budzi.
- Wydaje się, że w prasie toczy się spór tylko o to, czy dokonała tego garstka miejscowych szumowin dla rabunku, czy cała społeczność z nienawiści.
- Nie miałem zamiaru tą sprawą się zajmować, lecz zostałem do tego zmuszony ze względów – powiedziałbym – moralnych. Raz, że jest to teren Polski północno-wschodniej, pod okupacją sowiecką, którą interesuję się naukowo od

dwudziestu lat, po drugie, posiadam relacje, które uzyskałem wcześniej nie zabiegając o nie, a które zaprzeczają obiegowej tezie o tym, co tam się działo¹⁰².

Istotny w przywołanej wypowiedzi okazuje się fakt, że pobudki, które skłoniły Strzembosza do udziału w dyskusji, okazują się w rzeczywistości komplementarne, ponieważ obrona tezy o niemieckim sprawstwie mordu w Jedwabnem staje się jednocześnie obroną naukowego dorobku warszawskiego historyka. Doskonale pokazuje to polemika pomiędzy Strzemboszem a Grossem, merytoryczna dyskusja ustępowała w niej bowiem nierzadko argumentom o charakterze personalnym, stając się przyczynkiem do powstania poświęconego Strzemboszowi artykułu Artura Domosławskiego, w którym dziennikarz wskazywał na ideologiczne pobudki stojące za postawą autora *Czerwonego bagna*¹⁰³. Jak słusznie stwierdzał w swojej pracy Bartłomiej Krupa, przyjęta przez Strzembosza strategia argumentacyjna służy nie tyle dotarciu do „prawdy” o mordzie w Jedwabnem, ile uprawomocnieniu takiej wersji wydarzeń, która pozostawiałaby nietkniętym wytworzony i funkcjonujący społecznie obraz Polaków jako ofiar i świadków Zagłady Żydów. Jak pisał poznański historyk:

Mówiąc [...] „Jestem w trakcie poszukiwania i gromadzenia relacji”, historyk bezwiednie zdradza swoje intencje – zamierza znaleźć takie źródła, które zaprzeczają polskiemu udziałowi w ostatniej fazie pogromu. Tym samym Strzembosz potwierdza to, co wiemy już od narratywistów – każdy historyk zawsze sam wybiera informacje, nie zaś obiektywnie je opisuje. Bezstronna na pozór kronika wydarzeń zawiera zatem przede wszystkim element selekcji, który sprawia, że pewne informacje autor uznał za bardziej godne uwzględnienia, inne pominął, zadając tym samym kłam idei obiektywizmu¹⁰⁴.

Zgadza się z taką charakterystyką, można stwierdzić, że postawa warszawskiego historyka stanowi doskonałe wcielenie opisanej przez

¹⁰² Szubienica i huśtawka, z T. Strzemboszem rozmawia E. Isakiewicz, „Gazeta Polska” 17 I 2001, s. 12. Warto zwrócić uwagę na fakt, że pytania zadawane przez Isakiewicz można by uznać w zasadzie za wstęp do kwestionującej udział Polaków w zbrodni wypowiedzi Strzembosza.

¹⁰³ A. Domosławski, *Kustosz Polski niewinnej*, „Gazeta Wyborcza” 18 V 2001. Korzystałem z wersji internetowej artykułu, dostępnej w elektronicznym Archiwum Gazety Wyborczej.

¹⁰⁴ B. Krupa, *op. cit.*, s. 442.

Foreckiego „obrony paradygmatu polskiej niewinności”, stając się właściwie jej modelowym – z uwagi na fakt powielania przez zwolenników Strzembosza przytaczanych przez niego argumentów – przykładem. Wydaje się jednak, że ze względu na swój ogólny charakter konstatacja ta wymaga pewnego doprecyzowania, pozwalającego ująć prezentowaną przez Strzembosza postawę w nieco ściślejsze ramy. Za taką próbę należy z pewnością uznać wspomniany artykuł Artura Domosławskiego, który starał się wskazać konkretne przesłanki stojące za przyjętą przez historyka postawą. Pomimo krytyki¹⁰⁵, jaka spadła na dziennikarza za przywołany tekst, nie sposób nie dostrzec, że nakreślona przez niego sylwetka biograficzna Strzembosza jako badacza przywiązanego do martyrologicznej i zarazem heroicznej tradycji ujmowania polskiej historii pozwala ujmować przyjętą przez niego postawę wobec książki Grossa zarówno w kategoriach jednostkowego przypadku, jak i ogólnego przywiązania do pewnej tradycji interpretacyjnej podzielanej przez adwersarzy autora *Strachu*. Przywiązanie to nie dotyczy – co warto podkreślić – określonej generacji polskich badaczy przeszłości, lecz podzielanego przez nich systemu wartości i obrazu przeszłości, który został w *Sąsiadach* zdezwuowany zarówno na poziomie faktograficznym – poprzez wskazanie alternatywnej wobec podzielanej przez nich wizji przeszłości, jak i symbolicznym – poprzez „odebranie” im prawa do powoływania się na inteligencki etos myślenia o przeszłości, którego emblematem stała się w *Sąsiadach* twórczość Czesława Miłosza¹⁰⁶. Za takim rozpoznanie przemawia również polemika prowadzona pomiędzy Grossem a Strzemboszem, która rozgorzała zwłaszcza po publikacji artykułu *Inny*

¹⁰⁵ Spośród głosów krytycznie oceniających tekst Domosławskiego warto wymienić artykuły Dominiki Wielowieyskiej, Marka Jurka czy Lesława Maleszki. Zob. D. Wielowieyska, *Zostawmy życiorysy*, „Gazeta Wyborcza” 25 V 2001, s. 16; M. Jurek, *Profesor Strzembosz się doczekał*, „Nasz Dziennik” 24 V 2001, s. 10; L. Maleszka, *Mój szacunek, mój sprzeciw*, „Gazeta Wyborcza” 20 VI 2001, s. 16.

¹⁰⁶ Należy mieć jednak na uwadze fakt, że dla wielu spośród uczestników debaty twórczość noblisty, który nie bał się podejmować trudnych rozrachunków z polską pamięcią i historią, nie była z pewnością istotnym punktem odniesienia. Jak sądzę, można mimo to założyć, że zestawienie propagowanej przez nich wizji przeszłości z tą, z jaką spotykamy się w twórczości Bolesława Rachubki, stanowiło czytelny sygnał dotyczący tego, jak Gross ocenia uprawianą przez nich politykę historyczną.

*obraz sąsiadów*¹⁰⁷, gdzie warszawski historyk wskazywał uparcie na niemieckie sprawstwo mordu w Jedwabnem oraz po udzielonych przez niego wywiadach, podważających zarówno liczbę podanych przez Grossa sprawców (których, jak twierdził Strzembosz, zmuszono do współudziału w zbrodni) i ofiar zbrodni, jak i wiarygodność relacji Szmula Wasersztajna (określanej przez historyka jako „twór chorej wyobraźni”¹⁰⁸). Można powiedzieć, że przyjęta tu strategia obrony przed zarzutami sformułowanymi przez Grossa opierała się w zasadzie na swego rodzaju działaniu kontrofensywnym, które – jak podkreśla w swoim studium Krupa – stało się udziałem większości badaczy sytuujących się po stronie stanowiska prezentowanego przez Strzembosza, na przykład Piotra Gontarczyka¹⁰⁹. Niezależnie od oceny postępowania historyków będących adversarzami Grossa nie sposób nie zauważyć, że przyjęta przez nich postawa spotkała się z reakcją samego autora, który często i chętnie wdawał się w polemiki ze swoimi przeciwnikami. Dyskusja pomiędzy Strzemboszem a Grossem zasługuje tu jednak na szczególną uwagę ze względu na charakter prowadzonej wymiany zdań oraz przywoływane argumenty. Jeśli bowiem można powiedzieć, że akcja rodzi reakcję, to wydaje się, że doskonały przykład takiej relacji wyłuskać można poprzez zestawienie ze sobą tekstów warszawskiego historyka z opublikowaną na łamach „Rzeczpospolitej” odpowiedzią Grossa, w której odnosi się on *de facto* do szeregu zarzutów formułowanych przez swojego oponenta w kilku przynajmniej tekstach.

¹⁰⁷ T. Strzembosz, *Inny obraz sąsiadów*, „Rzeczpospolita” 31 III 2001, s. 9-11.

¹⁰⁸ *Mijanie się z faktami*, rozmowa P. Semki z T. Strzemboszem, „Życie” 31 III 2001, s. 13

¹⁰⁹ Na temat strategii argumentacyjnej przyjętej przez Gontarczyka zob. Krupa, *op. cit.*, podrozdział zatytułowany „Obiektywni” historycy vs Gross, s. 435-441. Wśród autorów, którzy zwracali uwagę na te aspekty toczącej się dyskusji, warto wymienić Andrzeja Ledera oraz Izraela Gutmana, Zofię Borzymińską i Rafała Żebrowskiego, którzy prowadzili ze Strzemboszem polemikę w reakcji na jego tekst *Przemilczana kolaboracja*. Zob. A. Leder, *Jedwabne: polska sprawa Dreyfusa?*, „Res Publica Nowa” 2001, nr 7, s. 16-17; I. Gutman, *Krzyk i cisza*, „Więź” 2001, nr 4. Korzystam z internetowej wersji artykułu, która dostępna jest pod adresem: <https://www.wiez.pl/czasopismo/szczegoly,id,43,art,1134> [dostęp: 18.09.2011]; Z. Borzymińska, R. Żebrowski, *Nieuprawniona symetria*, „Rzeczpospolita” 7 IV 2001, s. 10-11.

Chodzi oczywiście o artykuł zatytułowany *A jednak sąsiedzi*¹¹⁰, gdzie autor *Sąsiadów* – jak słusznie zauważył Bartłomiej Krupa¹¹¹ – z jednej strony rozprawia się ze sformułowanymi przez Strzembosza zarzutami wobec książki, z drugiej natomiast przenosi dyskusję na tematy związane z nieobecnością podjętej przez niego refleksji w polskiej refleksji historiograficznej. Gross odwołuje się do naukowego milczenia Strzembosza na temat takich wydarzeń jak zbrodnia w Jedwabnem, dlatego warto, jak sądzę, przywołać sformułowane przez niego zarzuty w całości:

Tomasz Strzembosz kilkadziesiąt lat działalności zawodowej poświęcił studiom nad okresem II wojny światowej w okolicach Podlasia i Białostoczczyzny. W swoich rozlicznych pracach – tak właśnie przestrzennie i czasowo ograniczonych – nigdy ani słowem nie wspomniał o losie Żydów [...] Strzembosz zrobił w latach 80. w Jedwabnem i okolicach mnóstwo wywiadów. Zaskarbił sobie zaufanie mieszkańców, którzy mu szczerze opowiadali o różnych zaszłościach z okupacji. Pomimo tych rozmów, kilku dziesięcioleci lektur, badań archiwalnych, refleksji i studiów nie wpadło mu na myśl, że Żydom przytrafiło się na tych terenach coś godnego odnotowania. Możliwe, że go miejscowi rozmówcy zastraszyli i kazali o te sprawy nie pytać. Ale jako dociekliwy historyk zadałby sobie chyba wtedy pytanie, czy aby nie mieli w tej materii czegoś do ukrycia? Nawet jeśli tak zrobił, odpowiedział na nie negatywnie, bo najwyraźniej nic nie wiedział o okupacyjnym losie Żydów Jedwabnego, Radziłowa, Wąsoszy i okolic („nie jestem specjalistą od stosunków polsko-żydowskich” etc.). Zważywszy, co jest nam dziś wiadome o losach Żydów z tych miasteczek, zastanawia, ile wysiłku trzeba było włożyć, aby, wypytując ludzi miejscowych o ich przeżycia z czasów okupacji, tej wiedzy akurat do siebie nie dopuścić. [...] Jak wypadałoby nazwać taką okoliczność – zakłamaniem? złą wolą? świadomym fałszowaniem historii? To już może lepiej zostańmy na razie przy niewątpliwym trudem wypracowanej niewiedzy, do której się przyznaje. [...] Skąd te karkołomne dedukcje i założenia, ten niesamowity upór Strzembosza, by nie dopuścić do skryształizowania się wiedzy o jedwabieńskim mordzie? Widzę tylko jedno wytłumaczenie – obrona własna. Bo jeżeli jest historykiem, który wiedział o wszystkim od kilkudziesięciu lat i siedział jak mysz pod miotłą, to wyjście na jaw prawdy o losie Żydów Jedwabnego i okolicznych miasteczek ujawnia, iż całe

¹¹⁰ J. T. Gross, *A jednak sąsiedzi*, „Rzeczpospolita” 11 IV 2001, s. 10-13. W pracy posługuję się przedrukiem tego tekstu zamieszczonym w tomie *Wokół „Sąsiadów”*. Zob. J. T. Gross, *Wokół „Sąsiadów”...*, ss. 69-87.

¹¹¹ Zob. B. Krupa, *op. cit.*, s. 441-448.

życie „mijał się z prawdą”, powielając zakłamaną okupacyjną historię tych ziem¹¹².

Personalne zarzuty skierowane pod adresem warszawskiego historyka nie są, jak mogłoby się wydawać, pierwszą wypowiedzią Grossa w tak ostrym i zdecydowanym tonie. Ich zaczynem stała się już dyskusja historyków w redakcji „Rzeczpospolitej”, do której odwoływałem się we wcześniejszej części rozważań. To tam właśnie po raz pierwszy – niejako w obronie przed zarzutami formułowanymi przez wielu uczestników redakcyjnej dyskusji – użył Gross argumentów, wyeksponowanych później z całą mocą w polemice. Wtedy jednak zadowolił się odpowiedzią Strzembosza, który stwierdził, że po pierwsze, nie jest on historykiem stosunków polsko-żydowskich, po drugie natomiast prowadzenie takich badań nie było możliwe z uwagi na sytuację społeczno-polityczną lat 80. ubiegłego wieku¹¹³. Z czego zatem wynikała tak zdecydowana, ostra i bez wątplenia osobista reakcja Grossa na artykuły Strzembosza? Jak sądzę: z konieczności obrony nie tyle samej książki *Sąsiedzi* – jak pokazują rozmaite wypowiedzi Grossa, prezentował on raczej otwartą postawę wobec krytycznych uwag do swojego dzieła – ile „fundamentów”, na których została ona oparta. Wydaje się bowiem, że Gross trafnie rozpoznał główne zagrożenie płynące z tekstu warszawskiego historyka, czyli kwestionowanie nie tyle przebiegu zbrodni, ile – za sprawą podważenia zeznań głównego świadka Szmula Wasersztajna¹¹⁴ – prawdziwości prezentowanej w książce historii. Działań tych nie można – jak przytomnie zauważył Gross – uznać za „niewinną pisaninę”, ponieważ ich funkcjonowanie w obiegu społecznym rodzi ryzyko nie tylko zrelatywizowania poruszonego w *Sąsiadach* problemu, ale wręcz

¹¹² J. T. Gross, *A jednak sąsiedzi*, s. 78-79, 85.

¹¹³ Zob. J. T. Gross, *Jedwabne, 10 lipca 1941 – zbrodnia i pamięć*, w: *Wokół „Sąsiadów”...*, s. 57-58.

¹¹⁴ Niemniej warto zauważyć, że w wynikach śledztwa prowadzonego przez Instytut Pamięci Narodowej relacja Wasersztajna została przynajmniej częściowo podważona, ponieważ zawarte w niej informacje w toku śledztwa uznano za przekłamane. Zob. IPN, KŚZpNP Oddział w Białymstoku, *Postanowienie o umorzeniu śledztwa z dn. 30 czerwca 2003 r.*, sygnatura śledztwa S1/00/Zn, s. 181-183. Tekst dostępny jest pod adresem: http://www.ipn.gov.pl/ftp/pdf/jedwabne_postanowienie.pdf [dostęp: 20 X 2015].

jego społecznego odrzucenia jako swego rodzaju fikcji historycznej. Dlatego też agresywną i w gruncie rzeczy oskarżycielską polemikę ze Strzemboszem należy wpisać raczej w ciąg działań o charakterze obronnym, której celem jest przede wszystkim ochrona przed odsunięciem niewygodnej wizji przeszłości poza horyzont polskiej pamięci publicznej. Choć podejmując taką próbę obrony, posługuje się Gross zarzutami skierowanymi personalnie do Strzembosza, można, jak sądzę, uznać je za znacznie bardziej „uniwersalne”, aniżeli sugerowałby osobisty ton uwag skierowanych pod adresem warszawskiego historyka. Wypowiedź autora *Złotych żniw* można bowiem potraktować jako uzewnętrznioną krytykę, którą sformułował on zarówno w samej książce za pomocą krytycznych komentarzy i – bardziej zawołowanych – ironicznych podsumowań polskiej pamięci zbiorowej, jak i w postaci towarzyszących książce wypowiedzi krytycznych, w których zadawał pytanie o to, „jak to się stało, że przez 50 lat nikt spośród historyków okupacji i najnowszej historii Polski ani słowem nie zająknął się o dramatycznym losie żydowskiej społeczności Jedwabnego?”¹¹⁵. Można powiedzieć, że pytanie to wyznaczyło jedną z osi prowadzonych w *Sąsiadach* rozważań, które w tekście przybrały formę namysłu nad tym, że w obliczu wieloletnich zafałszowań wymazujących niechlubne karty w polskiej historii stosunków pomiędzy Polakami a Żydami w czasie wojny „po to żeby odzyskać własną przeszłość, będziemy ją musieli opowiedzieć sobie na nowo”. Wydaje się zatem, że używane przez autora *Strachu* argumenty personalne w polemice ze Strzemboszem stanowią raczej próbę przeciwstawienia się ogólnej tendencji podważania i relatywizowania poruszonych w *Sąsiadach* problemów aniżeli celowej dyskredytacji swojego adwersarza. W rzeczywistości bowiem przytaczane przez Grossa argumenty można z powodzeniem odnieść do wielu – jeśli nie wszystkich – historyków podejmujących w swojej pracy badawczej tematykę wojny i okupacji, którzy starali się zrelatywizować

¹¹⁵Jedwabne, 10 lipca 1941..., s. 57.

bądź zakwestionować poruszony w książce problem udziału Polaków w Zagładzie.

Podsumowując tę część rozważań, nie sposób nie zauważyć, że przebieg historycznej debaty o *Sąsiadach* wyznaczyła zarówno nowość podjętej przez Grossa problematyki, jak i formalny kształt książki, której autor podjął temat trudnej polsko-żydowskiej historii, odnosząc się do przynajmniej kilku zagadnień problemowych. *Sąsiedzi* okazują się bowiem nie tylko tekstem nowatorskim pod względem prezentowanych informacji, ale również z uwagi na podjętą na łamach książki polemikę z obowiązującym w polskim dyskursie historiograficznym i społecznym obrazem przeszłości. Kwestionując ten obraz, dokonał autor *Upiornej dekady* swoistej „dekonstrukcji” polskiej historiografii czasów wojny, pokazując, że w zasadniczej mierze jest ona zbudowana wokół figury Polaka-świadka i Polaka-ofiary polityki nazistowskiej. Niemal całkowicie zatarta została ostatnia z figur Hilbergowskiej triady, czyli postać Polaka-sprawcy Zagłady.

1.6. „Lekcja etyki” – fotografie

Wywołany publikacją *Sąsiadów* spór historyków odbywał się przede wszystkim na łamach największych polskich dzienników opinii, do których należy zaliczyć takie tytuły jak „Rzeczpospolita” i „Gazeta Wyborcza”. Jak podkreślał Paweł Ciołkiewicz w cytowanej wcześniej pracy, gazety te stały się główną areną prowadzonych dyskusji, do której włączano kolejne wątki problemowe i głosy krytyczne. Za jeden nich należy z pewnością uznać kwestię etycznej oceny podjętego przez Grossa przedsięwzięcia, która stała się przedmiotem dociekań nie tylko historyków, ale również przedstawicieli odmiennych środowisk badawczych i opiniotwórczych, poczynawszy od publicystów, skończywszy zaś na przedstawicielach władz państwowych i kościelnych¹¹⁶. O tym, że

¹¹⁶ Ilość tekstów, które można umieścić w tym nurcie, jest ogromna, ponieważ obejmuje nie tylko artykuły, ale również wywiady, w tym radiowe i telewizyjne, wypowiedzi formułowane podczas sesji parlamentarnych z mównicy sejmowej itd. Choć prezentowany tu wybór w żadnym wypadku nie może zostać zatem uznany za reprezentatywny, zawiera – w moim przekonaniu – teksty istotne i ważne. Zob. J. Życiński, *Banalizacja barbarzyństwa*, „Więź” 2001, nr 2; A. Boniecki, *Niech nikt nie*

książka Grossa stała się dla wielu środowisk moralnym wyzwaniem, świadczy również poświęcony *Sąsiadom* tematyczny numer „Więzi” oraz niezliczona ilość artykułów drukowanych na łamach „Tygodnika Powszechnego”¹¹⁷. Choć ten wątek debaty omawia szczegółowo praca Piotra Foreckiego¹¹⁸, warto przywołać w tym miejscu jej cechy charakterystyczne, które mogą stanowić uzupełnienie prowadzonych przeze mnie rozważań.

Dostrzeżenie etycznego charakteru dzieła znalazło odzwierciedlenie już w próbach genologicznej klasyfikacji *Sąsiadów*. Za jedną z nich należy uznać recenzję napisaną przez Antoniego Sułkę, który poszukując odpowiedniej dla *Sąsiadów* definicji gatunkowej, wskazywał na takie terminy jak przypowieść czy moralitet¹¹⁹. Za osadzoną w nurcie etycznym uznać można także charakterystykę książki zaproponowaną przez Dorotę Krawczyńską, która wskazywała na fakt, że „łączy ona w sobie cechy historycznego opisu i analizy konkretnych wydarzeń, jak i traktatu historiozoficznego o uniwersalnym charakterze”¹²⁰. W nurcie tym częściowo mieści się też dyskusja, jaka towarzyszyła książce przy okazji nominacji do Nagrody Literackiej NIKE za rok 2000, do której finału zakwalifikowali się *Sąsiedzi*. Wydaje się bowiem, że to właśnie poruszenie przez Grossa problematyki moralnej stało się jedną z przyczyn włączenia dzieła do konkursu, na co wskazywała Małgorzata Dziewulska w dyskusji na łamach „Res Publici Nowej”:

będzie ukarany, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 11; (KAI), *Wina uznana sprawiedliwie. Wystąpienie prymasa Polski Józefa Glempa*, „Gazeta Wyborcza” 5 III 2001, s. 6; *Polska szlachetność i polska hańba*, rozmowa A. Bonieckiego i K. Burneti z A. Kwaśniewskim, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 15; Z. Nosowski, *W perspektywie sumienia*, „Więź” 2001, nr 6.

¹¹⁷ „Więź”, 2001, nr 4. Numer ten został opatrzony tytułem „Najpoważniejszy egzamin”, a na jego okładce zostało umieszczone zdjęcie przedstawiające znak drogowy informujący kierowców, że wjeżdżają na teren miasta Jedwabne. Teksty, które ukazywały się w trakcie debaty na łamach „Tygodnika Powszechnego”, są dostępne w formie elektronicznej pod adresem: <http://www.tygodnik.com.pl/jedwabne/teksty.html>

¹¹⁸ Zob. P. Forecki, *Od „Shoah” do „Strachu”...* Tej problematyki dotyczą zwłaszcza podrozdziały: „Jedwabne w dyskursie moralności” i „Spory wokół rytuałów pojednania”.

¹¹⁹ A. Sułek, „*Sąsiedzi*” – zwykła recenzja, „Więź” 2001, nr 12, s. 72-99.

¹²⁰ D. Krawczyńska, *Prawdy ukryte na powierzchni*, „Res Publica Nowa” 2001, nr 1, s. 89.

Sąsiedzi nie są osobistą wypowiedzią zawartą w formie literackiej, lecz interwencją historyka w sumienie każdego z nas z osobna oraz wszystkich razem jako wspólnoty¹²¹.

Przywołana wypowiedź dotyka zarazem kolejnego z zagadnień poruszanych w dyskusjach nad etycznym statusem książki, czyli próby zmierzenia się z haniebnymi kartami polskiej historii. Uznanie Grossa za swego rodzaju „głos polskiego sumienia” znalazło wyraz w porównaniach *Sąsiadów* do książki Daniela Goldhagena *Gorliwi kaci Hitlera*, która wywołała burzliwą dyskusję w społeczeństwie niemieckim¹²² (oceniano przy tym nie tylko książkę, ale również jej autora, przyrównywanego do innych twórców podejmujących namysł nad etycznymi konsekwencjami nazizmu i Zagłady). Spośród wielu utrzymanych w tym tonie głosów warto przywołać wypowiedź Adama Michnika, który we wstępie do niemieckiego wydania książki pisał:

Jego odwaga stawia go obok Karla Jaspersa, który pisał o niemieckiej winie, Tomasza Manna czy Güntera Grassa, którzy z niezwykłą determinacją demaskowali utajone zakamarki niemieckiej duchowości, która doprowadziła do nazizmu. Stawia go to również obok Hanny Arendt, autorki książki *Eichmann w Jerozolimie*, która wywołała wzburzenie żydowskiej opinii publicznej w Stanach Zjednoczonych i w Izraelu. Swą książką Gross wpisuje się w długi szereg najświetniejszych polskich intelektualistów, poczynając od Mickiewicza i Słowackiego, a kończąc na Gombrowiczu i Miłoszu, którzy mieli odwagę obnażać zakłamanie i płyciznę istotnych obszarów polskiej kultury narodowej¹²³.

Z wypowiedzią tą koresponduje również przywołana wcześniej opinia Tomasza Szaroty, który chcąc zdezwuować *Sąsiadów* jako książkę historyczną, wpisywał ją w nurt literatury moralistycznej, obok takich tekstów jak *Medaliony* Nałkowskiej czy *Biedni Polacy patrzą na getto* Błońskiego.

Obok powyższych wypowiedzi i charakterystyk dotyczących moralnych aspektów publikacji Grossa warto wymienić również takie, w

¹²¹ *Laureat zawsze cierpi...*, s. 69.

¹²² Zob. D. J. Goldhagen, *Gorliwi kaci Hitlera. Zwyczajni Niemcy i Holocaust*, przeł. W. Horabik, Warszawa 1999.

¹²³ A. Michnik, *Rachunek polskiego sumienia*, „Rzeczpospolita” 5 IX 2001, s. 7.

których refleksja nad poruszonym przez *Sąsiadów* problemem udziału Polaków w Zagładzie stanowiła punkt wyjścia do rozważań nad ogólnie rozumianą problematyką relacji polsko-żydowskich w czasie wojny. Należy do nich zaliczyć przede wszystkim głosy na temat problemu odpowiedzialności Polaków za wyrządzone Żydom krzywdy. O ile jednak na łamach prasy świeckiej dominowała problematyka polskiej odpowiedzialności za zbrodnię i fakt jej przemilczenia, o tyle w pismach katolickich głównym wątkiem rozważań stała się potrzeba moralnego przepracowania ujawnionych przez Grossa informacji i pokuty za wyrządzone Żydom krzywdy. Do pierwszej grupy można zaliczyć takie teksty jak artykuł Jacka Żakowskiego *Każdy sąsiad ma imię*, a także przemówienie ówczesnego prezydenta Aleksandra Kwaśniewskiego, który podczas uroczystości rocznicowych mówił w Jedwabnem:

Każdy człowiek odpowiada tylko za własne czyny. Synowie nie dziedziczą win ojców. Ale czy wolno nam powiedzieć: to było dawno, to byli oni? Naród jest wspólnotą. Wspólnotą jednostek, wspólnotą pokoleń. I dlatego musimy patrzeć prawdzie w oczy. Każdej prawdzie. Powiedzieć: tak było, to się wydarzyło. Nasze sumienia będą czyste, jeśli na wspomnienie tamtych dni zachowamy zawsze w sercach grozę i moralne oburzenie¹²⁴.

W drugiej z nich znaleźli się natomiast przede wszystkim świeccy i duchowni przedstawiciele kościoła katolickiego tacy jak Adam Boniecki¹²⁵, Michał Czajkowski¹²⁶ czy Halina Bortnowska, która w artykule *Białe nasiona. Historia i pokuta* wskazywała na potrzebę pokuty i moralnego zadośćuczynienia¹²⁷. Konieczność moralnego, oderwanego od doraźnych celów politycznych, przepracowania zbrodni podkreślali również autorzy listu *Do Żydów w Jedwabnem*, wśród których znaleźli się przedstawiciele różnych środowisk politycznych i światopoglądowych tacy jak Jacek Kuroń, Jan Nowak-Jeziorański czy Henryk Wujec. W reakcji

¹²⁴ *Sąsiedzi sąsiadom zgotowali ten los* [przemówienie Prezydenta RP Aleksandra Kwaśniewskiego], „Gazeta Wyborcza” 11 VIII 2001, s. 4.

¹²⁵ Zob. A. Boniecki, *op. cit.*

¹²⁶ M. Czajkowski, *Czysta nierzędnicza*, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 21.

¹²⁷ H. Bortnowska, *Białe nasiona. Historia i pokuta*, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 17, s. 5.

na ujawnienie jedwabieńskiej zbrodni i towarzyszącą *Sąsiadom* debatę pisali oni:

Niech historycy przesypują ziemię i dokumenty. Niech badają ze szkiełkiem archiwa. Niech dążą do prawdy. Ale czy możemy czekać na ich ostateczny werdykt? Czy on w ogóle nastąpi? Co my – współbracia morderców i współbracia pomordowanych – możemy zrobić teraz? Zegnijmy kolana. Módlmy się za dusze pomordowanych. Módlmy się za dusze zbrodniarzy¹²⁸.

Dyskusja o etycznych aspektach publikacji Grossa ujawniła się także na polu dociekań o charakterze politycznym, choć należy podkreślić, że dotyczyła ona przede wszystkim moralnej oceny postaw przyjmowanych przez uczestników toczącej się debaty publicznej. Można też stwierdzić, że była to przestrzeń najbardziej spolaryzowana i dynamiczna, w której oceny moralne podporządkowywano często realizacji doraźnych celów politycznych. Jej agonistyczny charakter dobrze oddaje konstatacja Sławomira Sierakowskiego, z uwagi na zajmowane wobec problemu Jedwabnego stanowiska i wygłaszane opinie dzielące uczestników debaty na „światłych obywateli” i „upokorzonych patriotów”¹²⁹.

Etyczna refleksja nad publikacją Grossa przebiegała zatem w dwóch kierunkach. W pierwszym skupiono się przede wszystkim na próbie zaliczenia książki w poczet tekstów o charakterze moralizatorskim, takich jak esej Błońskiego czy Lipskiego, oraz literatury podejmującej tę problematykę. Drugi koncentrował się na przedstawionych w książce informacjach, które dały asumpt do rozważań nad odpowiedzialnością Polaków za współudział w Zagładzie, a także związanej z nią kwestią powojennego milczenia na temat niechlubnych kart polskiej historii, wymazującego ten problem ze społecznych ram pamięci i prowadzonej przez lata polityki historycznej.

¹²⁸ Do Żydów w Jedwabnem, „Gazeta Wyborcza” 13 IV 2001, s. 2.

¹²⁹ S. Sierakowski, *Chcemy innej historii*, „Gazeta Wyborcza” 11 VI 2003, s. 15. Jak zauważył Piotr Forecki, Sierakowski posługuje się tu terminologią zaczerpniętą od Alfreda Schutza. Poznański badacz wskazuje również ryzykowność wprowadzenia przez Sierakowskiego takiej kategoryzacji, ponieważ w jego ocenie taka bipolaryzacja nie oddaje całego spektrum postaw przyjmowanych przez uczestników debaty. Zob. P. Forecki, *Spór o Jedwabne...*, przypis nr 68, s. 30.

Choć wymienione kierunki nakładały się na siebie i wzajemnie kształtowały chociażby z tego względu, że etyczną ocenę kwestii związanej z polską odpowiedzialnością za zbrodnie wyznaczała przyjęta klasyfikacja gatunkowa – to, czy książkę uznawano za tekst naukowy, czy literacki. Za taką konstatacją zdaje się przemawiać fakt, że próby genologicznego sklasyfikowania książki stanowiły przedmiot dociekań przede wszystkim środowisk specjalistycznych – historyków, literaturoznawców czy socjologów – które towarzyszyły pierwszej fazie dyskusji. Nie można tego powiedzieć o drugim z wymienionych kierunków moralnej refleksji nad *Sąsiadami*, trwającym w zasadzie dłużej niż sama debata, jeśli za jego przedłużenie uznać teksty, których powstanie Gross zainspirował. Skupienie się na kwestiach związanych z problematyką polskiej pamięci zbiorowej i odpowiedzialności Polaków za zbrodnię w Jedwabnem nie wymagało ponadto znajomości napisanej przez autora *Strachu* książki, ponieważ to nie dzieło, lecz poruszony w nim problem stanowił często wystarczający powód podejmowanych rozważań. Konstatacja ta odnosi się także do obecnych w pierwszym nurcie zabiegów klasyfikacyjnych, w których wskazanie moralistycznego charakteru publikacji albo zatrzymywało się na poziomie ogólnych refleksji i charakterystyk¹³⁰, albo zmierzało do zdyskredytowania *Sąsiadów* jako pracy o charakterze naukowym. Zgadzając się z przywołaną wcześniej opinią Małgorzaty Dziewulskiej o tym, że książka Grossa jest etyczną interwencją w sumienia Polaków jako jednostek i jako zbiorowości, uważam, że interwencyjny charakter tej publikacji zawiera się nie tylko w podjętym w *Sąsiadach* zadaniu opowiedzenia o losie jedwabieńskich Żydów, ale również w sposobie, w jaki opowieść ta została przekazana. Za taką konstatacją przemawiają omówione wcześniej okładka i motta książki oraz wykorzystane w książce fotografie, które – pomimo że stanowią integralną część dzieła – nie były nigdy przedmiotem bardziej szczegółowej interpretacji. Choć bowiem

¹³⁰ Za taką można uznać przywołaną wcześniej wypowiedź Doroty Krawczyńskiej. Określając *Sąsiadów* mianem „traktatu historiozoficznego o uniwersalnym charakterze”, badaczka nie uzasadnia tej kategoryzacji poprzez odwołanie się do konstrukcyjnych cech książki.

zamieszczony w *Sąsiadach* aneks ze zdjęciami – jak słusznie podkreślał Bartłomiej Krupa – nadaje książce charakteru księgi pamięci¹³¹, to decyzja o zamieszczeniu go w tekście opowiadającym o zamordowaniu Żydów z Jedwabnego oraz relacja, jaką w zestawieniu tym ustanawiają fotografie, pozwala, moim zdaniem, traktować je jako etyczny punkt odniesienia dla podjętego przez Grossa przedsięwzięcia badawczego, któremu chciałbym poświęcić uwagę w tej części rozważań.

Fotograficzny „suplement” do *Sąsiadów* składa się z 37 zdjęć. Z wyjątkiem obrazów przedstawiających osoby, które przeżyły pogrom jedwabieński, wszystkie pozostałe fotografie zostały, co oczywiste, wykonane przed 10 lipca 1941 roku. Charakter zbioru daje się również określić ze względu na okoliczności powstania poszczególnych zdjęć. Do pierwszej, najliczniejszej grupy wypada zaliczyć portrety indywidualne i zbiorowe, przyjmujące postać zdjęć wykonywanych do albumów rodzinnych. Drugą grupę tworzą fotografie, które można by nazwać dokumentami życia społecznego. Przedstawiają one uczniów szkoły oraz członków rozmaitych organizacji syjonistycznych działających na terenie Jedwabnego. Sposób wykonania fotografii zdradza również ich oficjalny charakter, co uwiadamiają postawy przyjmowane przez osoby fotografowane czy też ich stroje. Wizerunki prezentowanych w albumie osób pozwalają oglądającemu określić także przypuszczalny czas wykonania fotografii. Wskazówek do tego dostarczają przede wszystkim stroje fotografowanych, w których można się dopatrzeć charakterystycznych cech przedwojennej mody. Czas powstania zdjęć zdradza również stan niektórych przedruków, sugerujący, że pochodzą z odległej przeszłości. W większości wypadków to jednak jedyne informacje na temat prezentowanych w albumie ludzi, jakie czytelnik może uzyskać sam. Brak w książce wyraźnych wskazówek dotyczących tożsamości uwiecznionych osób, informacji na temat wykonywanych przez nich zawodów czy chociażby miejsca zamieszkania. Choć w zestawieniu z narracyjną częścią *Sąsiadów* zdjęcia te pozwalają poczynić

¹³¹ B. Krupa, *op. cit.*, s. 426.

częściowe przypuszczenia co do znajdujących się na nich osób, na przykład co do ich prawdopodobnego – mniejszego lub większego – związku z miejscowością Jedwabne, o której opowiada książka, supozycje te nie umożliwiają jednak odpowiedzi na pytanie, kim są/byli ludzie przedstawieni na fotografiach. Z całą pewnością nie da się na ich podstawie ustalić, czy byli oni polskimi, czy żydowskimi mieszkańcami miasteczka. Wyjątek stanowią tu wprawdzie zdjęcia przedstawiające osoby duchowne, których stroje pozwalają przyporządkować je do określonej grupy społecznej czy wyznaniowej, nie mogą być one jednak traktowane jako rozstrzygające o tożsamości pozostałych osób ze zdjęć. Dołączony do *Sąsiadów* aneks fotograficzny domaga się zatem dopowiedzenia, wskazówki czytelniczej pozwalającej zintegrować go z narracją książki z jednej strony, z drugiej natomiast upodmiotowić anonimowy zbiór osób utrwalonych na fotografiach. Podążając drogą myślenia wyznaczoną przez Rolanda Barthes'a, można powiedzieć, że obraz domaga się tu desygnatu, bez którego pozostaje niezrozumiały, albo zrozumiały jedynie w ograniczonym stopniu. W przypadku fotograficznego aneksu do *Sąsiadów* rolę wskazówek odgrywają zamieszczone pod zdjęciami podpisy. Z jednej strony spełniają one swoje minimalne zadanie, informując oglądającego o tożsamości osoby, do której się odnoszą. Z drugiej natomiast przekazywane w nich informacje częstokroć zadanie to przekraczają, dostarczając bardziej szczegółowej wiedzy na temat utrwalonych na fotografiach osób. Przekroczenie to zostaje zrealizowane poprzez rozbudowane opisy, w których desygnacja tożsamości poszczególnych ludzi uzupełniona jest informacjami o charakterze genealogicznym, takimi jak wskazanie pokrewieństwa z osobami uwiecznionymi na innych zdjęciach zbioru lub też poprzez wymienienie z imienia i nazwiska innych członków rodziny; ojców, matek bądź żon. Przykład może stanowić tu pierwsza (S, 127) z prezentowanych fotografii, przedstawiająca Mosze Zambrowskiego, o którym oglądający dowiaduje się, że „jego żoną była córka rzeźnika Mendla Nuremberga”. Taki sposób podpisywania zdjęć pozwala wyłuskać okruchy informacji na temat ludzi, których fotografii nie

zamieszczono – najprawdopodobniej z powodu ich braku – a także tych, o których można powiedzieć, że pozostały po nich wyłącznie strzępki informacji, nie pozwalające w pełni określić ich tożsamości. Trudność tę doskonale obrazuje podpis zamieszczony pod piątą fotografią w zbiorze (S, 131), w którym zidentyfikowanie dwóch znajdujących się na zdjęciu kobiet stało się możliwe wyłącznie poprzez odwołanie do postaci nieobecnego na fotografii ojca – Icchaka Atlasa – oraz określenie wykonywanego przez niego zawodu. Konstatacja ta nie oznacza jednak, że ów problem dotyczy wszystkich prezentowanych zdjęć, ponieważ obok nich odnaleźć można szereg fotografii opatrzonych dość szczegółowymi informacjami na temat tożsamości prezentowanych osób, ich wzajemnego powinowactwa, zajmowanej pozycji społecznej czy też – w nielicznych przypadkach – ich życia. Z podpisów tych oglądający dowiadyuje się o rolach społecznych, jakie odgrywali w swojej społeczności, wykonywanych przez nie zawodach, a także o tym, które z przedstawionych osób opuściły swoje rodzinne strony, udając się do Palestyny. Jest to jedna z kilku, obok chociażby tradycyjnie żydowskich imion czy zawodów wykonywanych przez Żydów, na przykład rzeźnika, wskazówek pozwalających określić żydowską tożsamość osób utrwalonych na zdjęciach. Zestawiona z poprzedzającym aneks tekstem Grossa pozwala również określić te osoby mianem „tych, którzy przeżyli”. O tym, że na zdjęciach utrwaleni zostali przedstawiciele społeczności żydowskiej, świadczą także zdjęcia, które wcześniej określiłem mianem dokumentów życia zbiorowego. Należą do nich fotografie przedstawiające uczniów chederu (S, 151), żydowskiej klasy szkoły powszechnej (S, 153) czy też organizacji halutzowych i syjonistycznych (S, 146, 156, 157).

Zdjęciem, które w wyraźny sposób odróżnia się od pozostałych obrazów w zbiorze, jest fotografia siódma (S, 133). O jej wyjątkowości decyduje zarówno czas jej wykonania, jak również tożsamość przedstawionych na niej osób. Jako jedyna spośród blisko czterdziestu fotografii została wykonana po wojnie i stanowi jedyne w zbiorze przedstawienie osób, które przetrwały pogrom w Jedwabnem, czyli

Szmula Wasersztajna oraz Jacka i Lei Kubrzańskich. Co równie istotne, na zdjęciu tym uwieczniono także jedyną Polkę pojawiającą się w aneksie. Jest nią Antonina Wyrzykowska, która wraz z rodziną uratowała przed pogromem siedmioro żydowskich mieszkańców Jedwabnego. Wplecenie tego zdjęcia, mimo jego wyraźnej odrębności semantycznej od pozostałych obrazów znajdujących się w zbiorze, nie zaburza jednak wizualnej kompozycji całości. To samo można powiedzieć o ostatniej zamieszczonej w aneksie fotografii, przedstawiającej nieistniejącą dziś synagogę w Jedwabnem (S, 163). To jedyne zdjęcie nieprzedstawiające ludzi. Oglądający ma przed sobą wyłącznie bryłę budynku, przez co obraz wyraźnie odróżnia się od pozostałych fotografii zbioru. Staje się w ten sposób swoistym kontrapunktem całego suplementu oraz – biorąc pod uwagę opowiedzianą w książce historię – jego gorzkim dopełnieniem.

Omówione wyżej zdjęcia nie stały się przedmiotem szerszego zainteresowania badaczy i komentatorów książki. Nie są również obecne w towarzyszącej *Sąsiadom* dyskusji, w której skupiono się przede wszystkim na kwestii związanej z ujawnieniem przez Grossa tożsamości sprawców jedwabieńskiego mordu. Co równie istotne, aneks ten nie był przywoływany ani w wypowiedziach broniących książki, ani też w tekstach usiłujących zdezwuować ją jako rozprawę historiograficzną czy tych, które zmierzały do podważenia sformułowanych w *Sąsiadach* tez¹³². Ujmując rzecz inaczej, w przeciwieństwie do *Złotych żniw*, w przypadku których społeczna debata była skoncentrowana na problemach związanych z wykorzystaną przez Grossa fotografią¹³³, w dyskusji o *Sąsiadach* zamieszczone w książce zdjęcia nieomal nie istnieją.

¹³² Nie wspomina o nim nawet jeden z największych adwersarzy Grossa Piotr Gontarczyk, który w swojej polemice z Grossem odwołuje się do wielu aspektów narracyjnych *Sąsiadów*. Zob. P. Gontarczyk, *Gross kontra fakty*, „Życie” 31 I 2001, s. 15-16. Szczegółowej interpretacji argumentów używanych przez Gontarczyka dokonuje w swojej pracy Bartłomiej Krupa. Zob. B. Krupa, *op. cit.*, s. 435-441.

¹³³ Kontrowersje towarzyszące wykorzystaniu przez Grossa zdjęcia kopaczy zamieszczonego w *Złotych żniwach* stały się podstawą dwóch krytycznych artykułów poprzedzonych dziennikarskimi śledztwami. Zob. M. Majewski, P. Reszka, *Tajemnica zdjęcia z Trebinki*, „Rzeczpospolita” 28 II 2011; M. Kącki, *Powiększenie. Nowe oblicze znanego zdjęcia*, „Gazeta Wyborcza” 13 III 2011.

Rodzi się pytanie o przyczynę tego pominięcia. W przypadku środowiska polskich historyków częściowej odpowiedzi na nie można poszukiwać w refleksji Haydena White'a, który w tekście *Historiografia i historiofotia* wskazywał na dominującą wśród historyków skłonność do traktowania materiałów wizualnych w taki sam sposób, w jaki czytają oni teksty pisane. Jak stwierdzał amerykański badacz:

Zbyt często historycy traktują dane fotograficzne, kinematograficzne i wideo, tak jak gdyby można było je czytać tak, jak czyta się dokumenty pisane. Mamy skłonność do traktowania świadectw wizualnych jakby, w najlepszym razie, stanowiły uzupełnienie świadectwa werbalnego, a nie samodzielną wypowiedź: autonomiczny dyskurs, zdolny do wypowiadania rzeczy odmiennie niż werbalnie w dyskursie, a także rzeczy, które mogą zostać wyrażone tylko za pomocą obrazów wizualnych¹³⁴.

Choć nie można wykluczyć, że znajdujący się w *Sąsiadach* aneks fotograficzny został potraktowany właśnie w opisany przez White'a sposób, to fakt, że materiały te nie stanowiły żadnego punktu odniesienia ani w wypowiedziach historyków próbujących „przesuwać” książkę w stronę prac o charakterze publicystycznym czy literackim, ani też w tekstach pisanych przez przedstawicieli innych dyscyplin, nasuwa przypuszczenie, że uczestnicy dyskusji uznali je – celowo lub nie – za neutralny czy transparentny znaczeniowo element dzieła. Jest to sytuacja zaskakująca, jeśli wziąć pod uwagę fakt, że problematyka badań nad wizualnymi świadectwami Holokaustu ma bogatą i jednocześnie skomplikowaną tradycję, której przeciwstawne bieguny wyznaczyła z jednej strony odmowa ich wykorzystywania wyrażona w przywołanej na początku rozdziału filmowej twórczości Lanzmanna, z drugiej natomiast etyczny imperatyw patrzenia „mimo wszystko” sformułowany przez Georges'a Didi-Hubermana. Pomiedzy nimi można natomiast umieścić na przykład *Śmierć Żydów. Fotografie* Nadine Fresco¹³⁵, która w

¹³⁴ H. White, *Historiografia i historiofotia*, przeł. Ł. Zaremba, w: Idem, *Przeszłość praktyczna*, red. E. Domańska, Kraków 2014, s. 257.

¹³⁵ N. Fresco, *Śmierć Żydów. Fotografie*, przeł. M. Kamińska-Maurugeon, Wołowiec 2011. Na temat fotografii Holokaustu zob. C. Ozick, *Prawa historii i prawa wyobraźni*, przeł. Z. Batko, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1-2; S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986; M. Michałowska, *Sztuka dokumentu – fotografia i trauma*, w: *Pamięć*

poruszającym i osobistym eseju zastanawiała się, do kogo należą dziś wizualne świadectwa zbrodni dokonanych przez nazistów. Wymienieni badacze koncentrują się przede wszystkim na fotografiach bezpośrednio dokumentujących Zagładę Żydów, wykonanych zarówno przez świadków i ofiary, jak i przez sprawców. Warto jednak zauważyć, że za dokumentujące Shoah uznaje się dziś również fotografie wykonane przed wojną, funkcjonujące jako dokumenty poświadczające istnienie zamordowanych. Na ten aspekt przedwojennych fotografii wskazuje w swojej monografii Janina Struk, która omawiając upowszechnianie się praktyki włączania zdjęć rodzinnych do wystaw poświęconych Holokaustowi, pisała:

W społeczeństwach zachodnich, wychowanych w kulturze opery mydlanej, losy i wizerunki poszczególnych ludzi wywierają większe wrażenie, nadając niezrozumiałemu skądinąd wydarzeniu wymiar osobistego dramatu. W rezultacie do kolekcji Holokaustu włączane są obecnie przedwojenne fotografie rodzinne. [...] W kontekście Holokaustu umieszczanie fotografii rodzinnych obok tych przedstawiających rozstrzeliwanie, wieszanie, doły śmierci i splątane nagie ciała zwiększa siłę wyrazu. To zestawienie spokojnych chwil ze scenami okrutnej śmierci budzi złożone i sprzeczne skojarzenia z rodziną, nostalgią i śmiertelnością¹³⁶.

Z podobnym, choć inaczej ukierunkowanym, sposobem wykorzystania fotografii mamy do czynienia w *Sąsiadach*. Co istotne, znalazły się one wyłącznie w polskim wydaniu książki¹³⁷. Bez wątpienia należy je traktować jako uzupełnienie opowiadanej historii. Zestawione z pełną drastycznych scen narracją o popełnionej zbrodni przedwojenne fotografie tworzą ze sobą wielowymiarową i niespodziewaną relację. Zaskoczenie wynika tu z faktu, że Gross nie wspomina o umieszczonych

Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2011.

¹³⁶ J. Struk, *op. cit.*, s. 258, 259.

¹³⁷ Nie zawierają ich wydania amerykańskie, niemieckie i francuskie. Choć nie udało mi się dotrzeć do wszystkich przekładów książki (do tej pory *Sąsiadów* przetłumaczono na dziewięć języków) to fakt, że nie znalazły się one w wymienionych tu wydaniach zagranicznych pozwala mówić o znaczącej odrębności publikacji skierowanej do polskiego czytelnika. Zob. J. T. Gross, *Nachbarn. Der Mord an den Juden von Jedwabne*, przeł. C.H. Beck, München 2001; Idem, Zob. J. T. Gross, *Neighbours. The Destruction of the Jewish Community in Jedwabne, Poland*, New Jersey 2001; Idem, *Les Voisins, Un Massacre de Juifs en Pologne, 10 juillet 1941*, transl. P.-E. Dauzat, Paris 2002.

na końcu książki zdjęciach na żadnym z etapów swojego wywodu. Nie wspomina się o nich również w znajdującym się na początku książki spisie treści. Oznacza to, że czytelnik – przyjmując, że lektura tekstu przebiega tu linearnie – zostaje skonfrontowany z fotografiami dopiero po zapoznaniu się ze szczegółami jedwabieńskiej zbrodni i towarzyszącymi im refleksjami na tematy historiograficzne. Oglądający widzi jednak nie anonimowe portrety pojedynczych osób, rodzin czy zbiorowości, lecz fotografie konkretnych, posiadających imię i nazwisko ludzi. Ich identyfikację umożliwiają bowiem zamieszczone pod zdjęciami podpisy.

Choć zaprezentowana w *Sąsiadach* historia stanowi oczywisty punkt odniesienia dla znajdujących się w książce fotografii, Gross dopowiada tę historię w tych podpisach zdjęć, w których zostaje ustanowiona bezpośrednia relacja pomiędzy fotografiami a poprzedzającym je tekstem. Jeden z najbardziej wstrząsających przykładów zespolenia słowa i obrazu odnajdujemy w podpisie pod dwudziestym drugim zdjęciem zbioru, przedstawiającym córki Mosze Ibrama (S, 148). Znajdująca się pod nim informacja brzmi: „Córki Mosze Ibrama, zamożnego właściciela dużego sklepu w mieście. O okolicznościach zamordowania Judes Ibram wspomina jeden ze świadków w procesie Ramotowskiego. Czytający nie dowiaduje się, która z przedstawionych na zdjęciu kobiet to Judes Ibram. Wie już jednak, że po pozostałych dwóch kobietach pozostała już tylko oglądana przez niego fotografia, ponieważ nie zachowała się nawet pamięć ich imion.

Dramatyczną wymowę prezentowanych w książce zdjęć wzmacniają informacje dotyczące osób, którym udało się uniknąć pogromu. Nie chodzi tu jednak o Żydów uratowanych przez Antoninę Wyrzykowską, lecz o te postaci, które – jak się dowiadujemy – wyjechały do Palestyny. Przedstawienie ich w gronie najbliższych odsłania bowiem jeszcze jeden istotny aspekt popełnionej zbrodni – osobisty dramat osób,

które straciły swoje rodziny¹³⁸. Wykorzystane przez Grossa zdjęcia nie pełnią zatem wyłącznie funkcji ilustracyjnej, ponieważ relacja, w jaką wchodzi z narracją tekstową dzieła, decyduje o tym, że stają się integralną, domagającą się interpretacji częścią książki.

Fotografie nie pełnią tu zatem wyłącznie funkcji informacyjnej, nie sposób traktować ich jako neutralnego i transparentnego znaczeniowo elementu dzieła. Wręcz przeciwnie, decyzja o ich umieszczeniu w wydaniu skierowanym do polskiego czytelnika wyznacza, w moim przekonaniu, etyczną ramę lektury *Sąsiadów*.

Taki sposób wykorzystania zdjęć domaga się zatem odpowiedzi na pytanie o funkcję, jaką pełnią w *Sąsiadach* oraz o to, dlaczego nie stały się elementem społecznej dyskusji. Częściowej odpowiedzi na nie udzielają badacze wskazujący na etyczny charakter piśmiennictwa holokaustowego. W rozważaniach dotyczących tej problematyki Dorota Krawczyńska wskazywała na przykład, że „podobnie jak akt pisania jest wyborem moralnym, tak też etycznie nacechowany jest akt lektury piśmiennictwa poświęconego Zagładzie”¹³⁹. Spostrzeżenie badaczki można uzupełnić o stanowisko Berela Langa, uznającego, że wybór sposobu reprezentacji związany jest z odpowiedzialnością zarówno za to, w jaki sposób wydarzenie to zostanie przedstawione, jak i za konsekwencje, jakie może mieć dla czytelnika¹⁴⁰. Zamieszczone w *Sąsiadach* fotografie stanowią w moim przekonaniu realizację obu wymienionych postulatów. Tworzą one etyczną ramę dla opowiadanej przez Grossa historii, której celem staje się z jednej strony przewartościowanie dotychczasowej polityki historycznej i ukształtowanego przez nią myślenia o Polakach wyłącznie w kategoriach świadków i ofiar Zagłady, z drugiej natomiast włączenie historii

¹³⁸ Warto podkreślić, że informacje na ten temat pojawiają się wyłącznie pod zdjęciami grupowymi. Wynika to zapewne z faktu, że to właśnie potomkowie ofiar mogli zidentyfikować znajdujące się na nich osoby.

¹³⁹ D. Krawczyńska, *Literaturoznawstwo wobec piśmiennictwa o Zagładzie*, w: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia...*, s. 133.

¹⁴⁰ B. Lang, *Przedstawianie zła: etyczna treść a literacka forma*, przeł. A. Ziębińska-Witek „Literatura na Świecie” 2004, nr 1-2, s.

jedwabieńskich Żydów w obręb polskiej pamięci zbiorowej. Realizacji tych zadań służy zatem nie tylko treść przekazywanych w książce informacji, ale również forma, jaką przybiera komunikat Grossa. O tym, że zamieszczone w *Sąsiadach* zdjęcia biorą aktywny udział w tej realizacji, świadczy natomiast jedyna sformułowana w trakcie debaty wypowiedź, w której zostały one przywołane bezpośrednio. Jej autorem jest Tomasz Szarota, który w jednym z udzielonych wywiadów mówił:

„Sąsiedzi” robią na czytelniku wstrząsające wrażenie, także za sprawą zdjęć zamordowanych. W Polsce jesteśmy przyzwyczajeni do anonimowości ofiar II wojny światowej. Na wszechobecnych w Warszawie tablicach poświęconych rozstrzelanym Polakom nie ma nazwisk. W Palmirach zginęło 5 tys. ludzi. Znamy nazwiska tylko 2,5 tys., a pamiętamy zaledwie kilka: Kusocińskiego, Rataja, Niedziałkowskiego [...] Znamy nazwiska zabitych, datę urodzenia, zawód. Tymczasem wielu Polaków i prawie wszyscy zgładzeni Żydzi nie mają w ogóle grobów¹⁴¹.

Reakcja warszawskiego historyka decyduje moim zdaniem o etycznej skuteczności zastosowanego przez Grossa zabiegu. Uzupełnienie narracji materiałami wizualnymi sprawia, że czytający zostaje skonfrontowany nie tylko z przedstawioną w książce historią zgładzenia żydowskiej społeczności Jedwabnego przez jej polskich sąsiadów, ale także z wizerunkami ofiar, z którymi musi zmierzyć się w pewnym sensie „twarzą w twarz”. Osiągnięcie tego efektu nie byłoby jednak możliwe, gdyby nie decyzja o przedrukowaniu fotografii z *Księgi pamięci Jedwabnego*, spośród których Gross wybrał zaledwie kilkadziesiąt. Powielając w swoim tekście znajdujące się w *Księdze...* zdjęcia, autor *Złotych źniw* nie powtarza jednak ich pierwotnej funkcji. Zadanie to można by bowiem zrealizować chociażby w postaci przypisu odsyłającego do tej publikacji. Przeciwnie, choć jak słusznie podkreśla Aleksandra Ubertowska, dwudziestowieczny kontekst powstawania książek pamiątkowych jest nierozzerwalnie związany z Zagładą¹⁴², Gross

¹⁴¹ *Jedwabne bez stereotypów*, Rozmowa A. Sabor i M. Zająca z T. Szarotą, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 17.

¹⁴² Zob. A. Ubertowska, *Literatura i pamięć o Zagładzie: archiwa, ślady, krypty*, w: *Stosowność i forma...*, s. 269.

wykorzystuje zdjęcia po to, by z jednej strony zdekonstruować zafałszowany obraz polskiej pamięci zbiorowej i kształtującą go politykę historyczną, z drugiej natomiast przywrócić podmiotowość ofiarom pogromu i włączyć je w ramy pamięci zbiorowej Polaków. W przypadku pierwszego z wymienionych zadań fotografie odgrywają zatem rolę swego rodzaju dowodów rzeczowych, które potwierdzają narrację Grossa i jednocześnie same są przez nią potwierdzane. Decyduje o tym kontekst, w jakim są przywoływane, oraz znajdujące się pod nimi podpisy, zmieniające status przedwojennych dokumentów w świadectwo zagłady jedwabieńskich Żydów. Jak bowiem pisze Bernd Stiegler, odwołując się do spostrzeżeń Waltera Benjamina:

Fotografia tylko wówczas przemawia jak świadectwo, gdy oczywistość tej wypowiedzi zostaje uzupełniona przez kulturalny kontekst, gdy fotografie, jak formułuje to Benjamin, stają się „dowodami rzeczowymi w procesie historycznym”¹⁴³.

Kontekst ten obejmuje również, jak już wspomniałem, przepisane z *Księgi pamięci Jedwabnego* podpisy znajdujące się pod zdjęciami, które Gross uzupełnił informacjami związanymi z jedwabieńskim pogromem. Podpisy te stają się konieczne, ponieważ prezentowane czytelnikowi obrazy zostały wykonane w innym, poprzedzającym Zagładę, czasie. Pełnią tu zatem funkcję, na którą zwracała uwagę Susan Sontag, analizując sposób nadawania znaczeń fotografiom obrazującym zamachy na World Trade Center 11 września 2001 roku:

Niezależnie od tego, czy w fotografii widzimy wytwór sztuki naiwnej czy dzieło doświadczonego twórcy, jej znaczenie – i reakcja widza – zależy od tego jak zostanie zrozumiana lub też niezrozumiana, to znaczy od słów. [...] Ale pewnego dnia podpisy oczywiście staną się potrzebne. Błędne odczytania, złudzenia pamięci, nowe ideologiczne zastosowania zdjęć – wszystko zacznie się liczyć¹⁴⁴.

Dopowiedzenie tworzy tu zatem czytelną ramę odniesienia, która uruchamia proces interpretacji zdjęć w wyznaczonym przez Grossa

¹⁴³ B. Steigler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Kraków 2009, s. 238.

¹⁴⁴ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Kraków 2010, s. 38.

kierunku. Co równie istotne, fotografie stają się narzędziem krytycznym, ponieważ ich istnienie zostaje przeciwstawione nieobecności jedwabieńskich Żydów w polskiej pamięci zbiorowej. Symbolicznym potwierdzeniem tej nieobecności staje się w książce napis umieszczony na znajdującym się w miasteczku pomniku, którego treść warto przywołać w całości:

„PAMIĘCI OK. 180 OSÓB W TYM 2 KSIĘŻY ZAMORDOWANYCH NA TERENIE
GMINY JEDWABNE W LATACH 1939-1956 PRZEZ NKWD, HITLEROWCÓW I UB”
[podpisane] *SPOŁECZEŃSTWO* (S, 121).

W połączeniu z narracją Grossa fotografie dekonstruuja polską politykę historyczną, wskazując na jej deformacyjny i zniekształcający charakter. Działanie to należy uznać jednocześnie za polityczne i etyczne, ponieważ Gross wyraźnie – na co zwracałem uwagę – kieruje swoje rozważania przede wszystkim w stronę środowisk odpowiedzialnych za kształtowanie polskiej pamięci zbiorowej. Jego krytyka przybiera postać ironicznej gry z polskim dyskursem historiograficznym o Zagładzie, który sprawił, że jedwabieńscy Żydzi, pomimo istniejących śladów ich obecności, zostali wymazani z przestrzeni polskiego doświadczenia wojennego. Wydaje się bowiem, że to właśnie historycy – z racji ciężącej na nich odpowiedzialności – stali się adresatami komentarza, którym kończy swoją książkę Gross:

Bo w rzeczy samej, tysiąc sześciuset jedwabieńskich Żydów, których tu pominięto [w tekście przywołanej wcześniej tablicy pamiątkowej – D.N.] (choć przecież byli „zamordowani na terenie gminy Jedwabne w latach 1939-1956”), zamordowali nie żadni hitlerowcy, ani enkawudziści, ani ubecy, tylko „społeczeństwo” (S, 121)¹⁴⁵.

Pojawiające się w *Sąsiadach* zdjęcia służą również, jak już wspomniałem, upodmiotowieniu żydowskich ofiar. Choć bowiem Gross kreśli w swojej książce przejmujący obraz dokonanej zbrodni, to w przekazywanych

¹⁴⁵ Warto podkreślić, że fragment ten stał się jednym z często dyskutowanych w ramach debaty. Sformułowanie to interpretowano jako próbę zrzucenia odpowiedzialności za zbrodnię na całe społeczeństwo. Próbę podważenia użytego przez Grossa podsumowania historii Żydów jedwabieńskich można bowiem uznać za prawidłowe odczytanie aluzji skierowanej do środowiska polskich historyków.

przez niego informacjach postaci ofiar pozostają – choć wymienia się ich imiona i nazwiska – osobami anonimowymi. Fotografie zmieniają tę perspektywę, ponieważ odsłaniają ich jednostkowość, zmuszając czytającego do uruchomienia trudnej pracy wyobraźni i do skonfrontowania ich z nabytą w procesie lektury wiedzą. W zespoleniu słowa i obrazu czytelnik zostaje postawiony przed wyzwaniem, które za Didi-Hubermanem można określić aktem *wyobrażenia mimo wszystko*. Jak pisze francuski filozof:

[...] wymaga [to – D.N.] od nas zgody na trudną etykę obrazu – nie może on być ani czystą niewidzialnością (lenistwo estety), ani ikoną horroru (lenistwo wierzącego), ani zwykłym dokumentem (lenistwo naukowca) – lecz czystym obrazem, nieadekwatnym, jednak koniecznym, niedokładnym, ale prawdziwym. Prawdziwym prawdą paradoksalną, rzecz jasna. Rzekłbym, że obraz jest tutaj *okiem historii*, jej upartym powoływaniem do „czynienia widzialnym”¹⁴⁶

Didi-Huberman odwołuje się w przywołanej wypowiedzi do dokumentujących proces Zagłady fotografii wykonanych przez członków Sonderkommando w Auschwitz. Wydaje się jednak, że sformułowaną przez niego koncepcję można odnieść również do sytuacji, jaką tworzy przed czytającym Gross. Zestawiając ze sobą opowieść o mordzie z przedwojennymi fotografiami pomordowanych, autor *Strachu* stawia czytelnika przed zadaniem spojrzenia – niedokładnego i częściowego – na dramat jedwabieńskich Żydów. Zadanie to staje się możliwe dzięki zastosowanemu w *Sąsiadach* montażowi słów i obrazów, ponieważ – jak podkreśla Didi-Huberman:

To, czego nie można zobaczyć, należy więc *zmontować*, aby w miarę możliwości pozwolić objąć *myślami* istotne różnice między kilkoma wizualnymi monadami – oddzielonymi, niekompletnymi. To zaś pozwoli na *poznanie mimo wszystko* tego, czego nie można zobaczyć w pełni, co pozostaje niedostępne jako całość¹⁴⁷.

Opowiadana w *Sąsiadach* historia nie pozwala „zobaczyć” tego, co się stało, podobnie jak przedwojenne fotografie nie komunikują dramatycznego losu jedwabieńskich Żydów. Dopiero zastosowanie

¹⁴⁶ G. Didi-Huberman, *op. cit.*, s. 51.

¹⁴⁷ *Ibidem*, s. 173.

*montażu, który niczego nie dzieli*¹⁴⁸, zestawiającego zapis zbrodni z normalnymi, można powiedzieć sielankowymi, zdjęciami ofiar pozwala *poznać mimo wszystko* niedostępną w inny sposób prawdę Żydów z Jedwabnego. Wprowadzenie takiej perspektywy lekturowej należy uznać za radykalny gest o charakterze etycznym. *Sąsiedzi* czynią ofiary widzialnymi, przywracają im miejsce w przestrzeni pamięci, którego pozbawiła ich zarówno logika nazistowska i Zagłada, jak i powojenna polityka historyczna, wypychająca Żydów z Jedwabnego poza społeczne ramy pamięci.

¹⁴⁸ *Ibidem*, s. 172.

Rozdział II

Intertekstualność i Zagłada.

O Fabryce muchołapek Andrzeja Barta

W poprzednim rozdziale pracy starałem się pokazać, jak wielkie znaczenie w kształtowaniu obrazu Zagłady – a przez to również zbiorowego wyobrażenia na temat jej przebiegu i skutków – odgrywają czynniki o charakterze politycznym i społecznym, moderujące w znaczącym stopniu kulturowe imaginaria dotyczące tego okresu historycznego.

Choć przypadek Grossa – jak słusznie zauważył w debacie nad *Sąsiadami* Paweł Machcewicz¹⁴⁹ – nie może być traktowany w kategoriach zjawiska i praktyki charakteryzującej wyłącznie polski dyskurs społeczny – z podobnymi dyskusjami mogliśmy spotkać się w przypadku takich państw jak Francja, Niemcy czy Holandia – nietrudno stwierdzić, że ich charakter i przebieg determinowały różne wewnętrzne uwarunkowania społeczne i kulturowe, decydujące o różnych sposobach radzenia sobie z niechcianą przeszłością. O ile bowiem, można powiedzieć, że *Sąsiedzi* stanowią przykład tekstu demaskującego mechanizmy wykluczania trudnych aspektów polsko-żydowskiej historii z czasów drugiej wojny światowej z pamięci zbiorowej Polaków, o tyle trudno byłoby tak powiedzieć o procesie przepracowywania przeszłości przez społeczeństwo francuskie w kontekście rządu Vichy i jego kolaboracji z hitlerowskimi Niemcami. Różnica wydaje się tu wynikać z faktu, że choć oba wydarzenia należą do wstydliwych kart historii wymienionych narodów, to jednak trudno byłoby uznać przypadek francuskiego milczenia na ten temat za gest nastawiony na stworzenie alternatywnej pamięci zbiorowej Francuzów wobec historycznie udokumentowanej wersji historii. W obu przypadkach działania te można uznać za motywowane wstydem za niechlubne zachowania wobec Żydów w czasie drugiej wojny, jednak przypadek Grossa – co najdobitniej ujawniła towarzysząca książce debata społeczna – pokazał również inne – oparte na resentymencie motywy takiego działania, które doprowadziły w efekcie do wykreowania osobnej – polskiej i żydowskiej pamięci wojny i Zagłady na terenach

¹⁴⁹ *Jedwabne, 10 lipca 1941 – zbrodnia i pamięć*, w: J. T. Gross, *Wokół „Sąsiadów”* ..., s. 56-57.

Rzeczypospolitej. Z tego względu nie można toczących się w różnych państwach debat dotyczących ich różnorodnego uwikłania w mechanizm Zagłady rozpatrywać w kategoriach komplementarnych dyskusji, czego dobitnym przykładem wydaje się przywoływany przeze mnie film Lanzmanna, którego społeczny odbiór w Polsce – również z powodów uwarunkowań politycznych – był zupełnie odmienny od tego, z jakim *Shoah* spotkało się w świecie zachodnim. Sytuacja ta pokazuje niemożliwość wypracowania takiego spojrzenia na Zagładę, które przedstawiając specyfikę tego wydarzenia dla konkretnych państw czy zbiorowości nie byłoby uwikłane w doraźne, częstokroć sprzeczne ze sobą cele polityczne. Można zatem powiedzieć, że ujmowany w tym kontekście Holokaust stanowi przykład wydarzenia historycznego, które podlega nieustannemu ruchowi zawłaszczania, czy może lepiej przywłaszczania, tego co wspólne na poczet tego co partykularne. Holokaust jawi się w tym kontekście jako zbiór zdarzeń o charakterze lokalnym, których włączenie w obręb powszechnej historii Zagłady nieuchronnie związane jest z koniecznością ich uniwersalizacji i porzucenia lokalnych uwarunkowań, które bez wątpienia determinowały często ich przyczyny, przebieg i skutki. Na ten aspekt Zagłady zwracali już uwagę tacy badacze jak Zygmunt Bauman¹⁵⁰ czy jeden z najwybitniejszych historyków Shoah Raul Hilberg, który w jednej ze swoich fundamentalnych prac *Sprawcy, ofiary, świadkowie*¹⁵¹ budował powszechną świadomość tego czym była Zagłada, dostrzegając jednocześnie konieczność uwzględnienia lokalnych uwarunkowań na terenach okupowanych przez Trzecią Rzeszę.

Uznając problematyczność spojrzenia na Zagładę z przywołanej perspektywy nie sposób nie zauważyć, że sytuacja ta komplikuje się jeszcze bardziej w przypadku tych badań nad Shoah, które w centrum swojego zainteresowania stawiają kwestię opisu i oceny postaw przyjmowanych przez postaci historyczne, które stały się ofiarami polityki nazistowskiej. Zadanie to wydaje się trudne, ponieważ obejmuje

¹⁵⁰ Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, przeł. T. Kunz, Kraków 2009.

¹⁵¹ R. Hilberg, *op. cit.*

swoim zasięgiem szerokie spektrum postaw i zachowań, poczynawszy od jawnej i celowej kolaboracji ofiar z oprawcami, poprzez działania wymuszone przez politykę nazistowską, w których jednostka by przeżyć zmuszona zostaje do zachowań obniżających szanse na przeżycie innej osoby, skończywszy zaś na tych ofiarach, których egzystencja zostaje uzależniona od udziału w maszynie zagłady. O ile występowanie pierwszego z przywołanych przypadków należy uznać za zjawisko marginalne i rzadko związane z innymi pobudkami niż chęć ocalenia siebie i najbliższych, o tyle dwa pozostałe stanowią niezwykle dramatyczne przykłady postaw przyjmowanych w czasie Holokaustu, z którym zmagaly się również same ofiary. Za jeden z najbardziej dramatycznych przykładów rozterek towarzyszących skazanym na zagładę należy uznać *Spowiedź*¹⁵² Calela Perechodnika, który – pomimo świadomości sytuacji w jakiej się znalazł – widział siebie jako współodpowiedzialnego za śmierć żony i córki. Do ostatniej grupy można przypisać bez wątpienia te ofiary, które znalazły się – jak słusznie zwracał uwagę jeden z ocalałych – w „szarej strefie”¹⁵³, mając do wyboru śmierć lub „uczestniczenie” w Zagładzie. Za takie postaci należy uznać z pewnością członków *Sonderkommando*, czyli więźniów żydowskich zmuszonych do uczestniczenia w mordowaniu Żydów w komorach gazowych i procesie palenia zwłok, których heroizmowi zawdzięczamy jednocześnie jedyne fotografie dokumentujące te wydarzenia.

Choć przywołany wyżej przegląd dramatycznych rozterek i wyborów, z jakimi musiały borykać się ofiary „ostatecznego rozwiązania” z pewnością nie wyczerpuje całego spektrum towarzyszących Zagładzie postaw, pozwala jednocześnie nakreślić tragiczny obraz sytuacji w jakiej znalazły się setki tysięcy ludzi skazanych na śmierć wyłącznie z uwagi na przynależność etniczną. Problematyka ta stanowi również jeden z centralnych wątków rozważań

¹⁵² C. Perechodnik, *Spowiedź*, Warszawa 2018.

¹⁵³ P. Levi, *Pogrążeni i ocaleni*, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 2007. Ponieważ w dalszej części pracy będę podejmował to zagadnienie, w tym miejscu chciałbym jedynie zasygnalizować, że termin ten wprowadził Primo Levi na określenie tych ofiar, które zostały przez Niemców zmuszone do współuczestniczenia w Zagładzie. Na ten temat zob. G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz?, ????*

podejmowanych zarówno w tekstach pisanych przez tych, którym nie udało się przeżyć, jak również ocalonych i świadków Shoah. Znajduje ona wyraz w twórczości wielu pisarzy podejmujących – częstokroć opartą na własnym doświadczeniu – kwestię niezawinionej współodpowiedzialności za śmierć innych kosztem własnego ocalenia. Problem ten odnajdziemy zarówno w poetyckich, jak również prozatorskich i eseistycznych rozważaniach takich pisarzy jak Paul Celan¹⁵⁴, czy Imre Kertész¹⁵⁵, którego twórczość w całości można odczytywać jako próbę zmierzenia się z tym problemem egzystencjalnym. Problematyka ta związana jest z opisywanym przez badaczy poczuciem wstydu, które często towarzyszyło ocalonym z Zagłady, a także z próbami oceny postaw tych ofiar nazistowskiego ludobójstwa, których wybory i motywacje poznajemy dziś wyłącznie „z drugiej ręki”, za pośrednictwem tekstów i zeznań osób znajdujących się w ich otoczeniu lub im podlegających. Do ich grona należy z pewnością zaliczyć takie postaci jak Anna Frank¹⁵⁶ czy Mary Berg¹⁵⁷, których dzienniki stały się zarówno źródłem wiedzy o przebiegu Zagłady, jak również swego rodzaju archetypami emocji towarzyszących nastoletnim ofiarom hitlerowskich prześladowań. Nie sposób też w tym kontekście nie wymienić takich osób jak Maksymilian Kolbe czy Janusz Korczak, których zachowanie i dokonane wybory moralne funkcjonują dziś jako swego rodzaju emblematy przyjęcia właściwej postawy wobec nazistowskiego ludobójstwa. Wydaje się bowiem, że choć postanowienie Korczaka o towarzyszeniu podopiecznym swojego domu sierot w ostatniej drodze do Treblinki można dziś rozpatrywać krytycznie¹⁵⁸, to

¹⁵⁴ P. Celan, *Psalm i inne wiersze*, przeł. R. Krynicki, S. J. Lec, Kraków 2013.

¹⁵⁵ Choć ślady tych rozterek odnajdziemy już w *Losie utraconym*, debiucie Kertésza to za tytuły, w których problematyka zostaje znacznie bardziej rozwinięta należy uznać z pewnością *Kadysz za nienarodzone dziecko* oraz *Dossier K.* Zob. I. Kertész, *Los utracony*, przeł. K. Pisarska, Warszawa 2002; Idem, *Kadysz za nienarodzone dziecko*, przeł. E. Sobolewska, Warszawa 2003; Idem, *Dossier K.*, przeł. E. Sobolewska, Warszawa 2008.

¹⁵⁶ A. Frank, *Dziennik (Oficyna): 12 czerwca 1942 - 1 sierpnia 1944*, oprac. Otto Frank, Mirjam Pressler, przeł. A. Dehue-Oczko, Poznań 1993. Pierwsze wydanie dziennika ukazało się w roku 1947.

¹⁵⁷ M. Berg, *Dziennik z getta warszawskiego*, przeł. M. Salapska, Warszawa 1983. Pierwsze wydanie ukazało się w Nowym Jorku już w 1945 roku.

¹⁵⁸ Za negatywną ocenę można uznać opinię Irit Amiel, przytoczoną przez Henryka Grynberga w jego recenzji książki o Stefanii Wilczyńskiej, współpracownicy Korczaka.

utrwalony społecznie obraz podjętej przez niego decyzji uznawany jest raczej jako akt ocalającego ideę człowieka heroizmu w czasach, kiedy te wartości zostały zakwestionowane.

To tylko niektóre spośród niezliczonej ilości osób, których historia – częstokroć zakończona tragicznie – wywarła znaczący wpływ na kształtowanie pamięci o Shoah i postawach przyjmowanych przez uwikłane w nią jednostki. Choć w przeważającej części przypadki te waloryzowane są pozytywnie, nie sposób nie zauważyć, że w utrwalonym społecznie imaginariu osób i instytucji kojarzonych powszechnie z Zagładą zapisały się również takie nazwiska, których ocena nastrocza wielu problemów. Jako jeden z przykładów można wymienić w tym miejscu postać Zofii Kossak – jej antysemickie poglądy i uprzedzenia wobec Żydów nie przeszkodziły pisarce w niesieniu pomocy prześladowanym. Z tego względu trudno – na co słusznie zwracał uwagę Sławomir Buryła¹⁵⁹ – ocenić jednoznacznie motywację i postępowanie autorki *Krzyżowców*.

Do grupy tej należą również instytucje, które stały się symbolami Holokaustu zarówno z uwagi na fakt, że ich powstanie zostało podyktowane nazistowską polityką wobec Żydów, jak również ze względu na postaci, które stanęły na ich czele. Chodzi oczywiście o utworzone z inicjatywy niemieckiej Judenraty, pomyślane jako wewnętrzna instytucja kontrolująca i sprawująca władzę w społecznościach żydowskich skupionych na terenach utworzonych w tym celu gett. Choć z perspektywy czasu władzę tę należy uznać za iluzoryczną, ograniczoną w dużej mierze do wypełniania woli i poleceń nazistów, odgrywały one decydującą rolę w kwestiach związanych z organizacją życia w gettach, począwszy od kwestii związanych z rozdysponowywaniem żywności, poprzez organizację takich instytucji jak szpitale czy szkoły, skończywszy zaś na nadzorowaniu prac

Zob. H. Grynberg, *Korczak, Wilczyńska i Pani Lunia*, „Dwutygodnik”, 2016, nr 179, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6404-korczak-wilczynska-i-pani-lunia.html> [dostęp: 16.02.2017].

¹⁵⁹ S. Buryła, *Na antypodach tradycji literackiej. Wokół „sprawy Borowskiego”*, „Pamiętnik Literacki”, R. 89, Z. 4.

wykonywanych przez uwięzionych na potrzeby III Rzeszy. Spośród niezliczonej ilości Rad Żydowskich istniejących na terenach okupowanych przez Niemców dwie szczególnie – zarówno z uwagi na ich przywódców, jak również ze względu na wielkość zarządzanych przez nie gett – na trwałe zapisały się w społecznej historii Zagłady. Chodzi tu oczywiście o Radę Żydowską działającą na terenie getta warszawskiego oraz jej łódzki odpowiednik. Na barkach pierwszej z nich spoczęło zadanie organizacji i zarządzania – przynajmniej do wielkiej akcji likwidacyjnej przeprowadzonej 22 lipca 1942 roku – największym, liczącym blisko pół miliona ludzi gettem utworzonym przez Niemców. Druga natomiast zapisała się w pamięci jako ta, której członkowie uczynili z getta w Łodzi wielki obóz pracy przymusowej, z której korzystali naziści oraz – co nie bez znaczenia – najdłużej istniejące getto w okupowanej Europie. Można jednak powiedzieć, że swoją „sławę” wymienione Judenraty zawdzięczają nie tyle gettom, na terenie których zostały zlokalizowane, lecz postaciom ich przywódców – Adamowi Czerniakowowi i Chaimowi Mordechajowi Rumkowskiemu.

To właśnie te postaci ukształtowały wiele współczesnych sądów na temat zarządzanych przez nie instytucji, same stając się symbolami Zagłady i żydowskiego losu. Nie sposób jednak nie zauważyć, że utrwalony społecznie obraz i pamięć o Czerniakowie i Rumkowskim drastycznie się od siebie różnią, funkcjonując niejako w kategoriach awersu i rewersu możliwej do zaakceptowania postawy wobec Zagłady. Czerniakowa – przede wszystkim z uwagi na jego samobójczą śmierć po odmowie udziału w akcji likwidacyjnej getta, która postrzegana jest jako wyraz rozpacz i ostatniej możliwej formy oporu – należy uznać w tym porównaniu za postać waloryzowaną raczej pozytywnie. Z zupełnie odmienną sytuacją spotykamy się w przypadku Rumkowskiego, którego postawa wobec Niemców i sposób zarządzania gettem oceniane są negatywnie, choć nie można nie wspomnieć w tym miejscu o głosach broniących sposobu postępowania Chaima Groźnego, jak bywał nazywany przez nieprzychylnie nastawionych wobec niego mieszkańców getta. Wydaje się, że na tak radykalnie odmienną ocenę

wymienionych postaci złożyło się przynajmniej kilka – oprócz wspomnianych już – czynników, z których warto wymienić najważniejsze.

Po pierwsze Czerniaków pozostawił po sobie osobiste zapiski, będące nie tylko źródłem wiedzy na temat sposobu funkcjonowania Judenratu i dramatycznych decyzji, które zmuszony był podejmować, by wypełnić rozkazy nałożone przez Niemców, ale również rozterek moralnych i emocji przeżywanych przez ich autora. Prowadzony przez niego dziennik stał się w ten sposób świadectwem czasów i sytuacji, w których powstawał, przybliżając jednocześnie sylwetkę ich twórcy i motywacji nim kierujących. Zupełnie odmiennie sprawa ma się z Rumkowskim, po którym pozostały jedynie wygłaszane do mieszkańców getta przemówienia. Mowy te, pomimo tego, że z pewnością odzwierciedlają jakiś rys osobowości Prezesa, nie mają jednak wymiaru prywatnego, a przez to pozbawione są indywidualnego i jednostkowego spojrzenia Rumkowskiego na sytuację w jakiej się znalazł. Brak takich zapisków związany jest z drugim z czynników mających wpływ na ukształtowanie obrazu tej postaci w świadomości społecznej, jakim były teksty napisane zarówno przez osoby, które miały z nim styczność bądź podlegały jego władzy jako mieszkańcy getta, ale także pisarzy i publicystów, których utwory przyczyniły się do ukonstytuowania czarnej legendy Rumkowskiego. Do takich dzieł należą z pewnością *Dziennik Dawida Sierakowiaka*¹⁶⁰ czy powieść *Biedni ludzie z miasta Łodzi*¹⁶¹ Steve’a Sem-Sandberga, w których Rumkowski przedstawiony został jako postać zdecydowania negatywna¹⁶². Po trzecie wreszcie, odmienny stosunek do Czerniakowa i Rumkowskiego związany jest z losem obu postaci. Śmierć Czerniakowa – pomimo pojawiających się

¹⁶⁰ D. Sierakowiak, *Dziennik*, oprac. W. Wiatr, A. Sitarek, Warszawa 2015.

¹⁶¹ S. Sem-Sandberg, *Biedni ludzie z miasta Łodzi*, przeł. M. Kalinowski, Kraków 2012.

¹⁶² Za unikający jednoznacznej oceny postaci Rumkowskiego można wskazać tekst Elżbiety Cherezińskiej, będący w istocie opracowaniem wspomnień sekretarki Rumkowskiego, Etki Daum. W rozważaniach prowadzonych w niniejszym rozdziale nie odwołuję się do tego tekstu z uwagi na fakt, że Bart przeoczył – bądź też chciał go przeoczyć – w zaproponowanej przez siebie narracji. Zob. E. Cherezińska, *Byłam sekretarką Rumkowskiego. Dzienniki Etki Daum*, Poznań 2008.

zarzutów o to, że zrobił z niej sprawę prywatną¹⁶³ - uznawana jest za ostatni akt oporu wobec rozgrywającej się Zagłady Żydów, której symbolicznym uwiecznieniem stał się istniejący do dzisiaj nagrobek prezesa warszawskiego Judenratu. Zupełnie odmiennie wygląda sytuacja z zamordowanym w Auschwitz Rumkowskim, którego śmierć – a raczej okoliczności w jakich stracił życie – stała się jednym z elementów jego czarnej legendy i zarazem sugestywnym podsumowaniem postawy podczas wojny. Legenda ta – funkcjonująca przynajmniej w kilku wariantach – głosi, że Rumkowski w swoją ostatnią podróż do Oświęcimia został dowieziony salonką, gdzie żydowscy więźniowie rozpoznawszy w nim Prezesa łódzkiego getta zatłukli go na śmierć lub też – w jeszcze bardziej makabrycznej wersji tej historii – wrzucili go żywcem do pieca krematoryjnego. Choć wiemy, że Rumkowski zginął wraz z najbliższą rodziną w ostatniej fazie likwidacji getta, a zatem w roku 1944, nie dysponujemy dziś żadnym tekstem odsłaniającym jego działania i towarzyszące im rozterki wewnętrzne. Mówiąc inaczej, Rumkowski nie pozostawił po sobie żadnego tekstu, który moglibyśmy nazwać świadectwem Zagłady oglądanym i przeżywanym z JEHO perspektywy. Jedyne czym dysponujemy to „głosy o Rumkowskim”, na podstawie których skonstruowane zostało społeczne wyobrażenie o tej postaci i jej wyborach moralnych i politycznych. Z „głosów” tych wyłania się natomiast negatywny, a jednocześnie atrakcyjny literacko, obraz człowieka despotycznego, ogarniętego przeświadczeniem, że Żydów może uratować jedynie praca na rzecz prześladowców powiązana z nadzieją wyzwolenia przez walczące z Niemcami wojska. Obraz ten – jak słusznie zauważyła Agnieszka Nęcka – wynikał również z faktu, że

„król” łódzkiego getta, decydując się na wybór dyktatorskiej metody sprawowania władzy, musiał zostać zapamiętany jako niesprawiedliwy okrutnik i łajdak, który – by podać choć jeden przykład – twierdząc, że pragnie uratować

¹⁶³ Zob. H. Krall, *Zdążyć przed Panem Bogiem*, Warszawa 1992.

zdrowych i zdolnych do pracy, każe wysłać transportem starców, chorych i małe, nie mające jeszcze dziesięciu lat dzieci¹⁶⁴.

Ten negatywny rys Rumkowskiego stał się zarówno inspiracją, jak również sposobem jego utrwalenia w tekstach literackich, których bohaterem był MChR, a największy udział w ukształtowaniu jego wizerunku miał – jak słusznie zauważyła Monika Polit w opublikowanej w 2012 roku pierwszej monografii Prezesa¹⁶⁵ – miał Adolf Rudnicki i jego tekst *Kupiec łódzki*¹⁶⁶. To właśnie z tej książki – opublikowanej w 1963 roku – wyłania się najbardziej utrwalaony obraz Rumkowskiego jako prostaka i tyrana, który w funkcji Prezesa Judenratu dostrzegł nie tylko możliwość sprawowania władzy, ale też szansę na wzbogacenie się. Oprócz wymienionych zarzutów tekst Rudnickiego wyraźnie dyskredytował obronę przez Rumkowskiego strategię ocalenia przez pracę, wskazując, że była ona efektem raczej megalomańskich i egocentrycznych wizji i wyznawanych przez Prezesa idei aniżeli konsekwentnie realizowanym planem działania wobec Niemców. Jak przekonując wskazuje Monika Polit, odmalowany w ten sposób obraz Rumkowskiego wynikał zarówno z wykorzystania przez pisarza źródeł i opinii wyraźnie nieprzychylnych Prezesowi, ale także z braku pogłębionej refleksji nad tymi aspektami postaci Rumkowskiego, które Rudnicki pominął lub zlekceważył z uwagi na swoje osobiste uprzedzenia i wyrobioną już opinię o Prezesie¹⁶⁷. Taki sposób potraktowania tej postaci przez Rudnickiego z jednej strony ukształtował, czy może raczej utrwalił obiegową opinię na temat MChR, z drugiej natomiast sprawił, że na wiele lat postać ta przestała być obiektem zainteresowania pisarzy i twórców podejmujących problematykę Zagłady w literaturze polskiej.

¹⁶⁴ A. Nęcka, *Przeciw sądowi ostatecznemu?*, „ARTpapier”, 2008, nr 23 (119), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=72&artykul=1675> [dostęp: 30.10.2011].

¹⁶⁵ M. Polit, *Mordechaj Chaim Rumkowski – Prawda i zmyślenie*, Warszawa 2012.

¹⁶⁶ A. Rudnicki, *Kupiec łódzki*, Warszawa 1963.

¹⁶⁷ Jak wskazuje Monika Polit konstruując swoją powieść o Rumkowskim Rudnicki oparł się przede wszystkim na monografii Wolfa Jasnego. Zob. M. Polit, *op. cit.*, s. 193-196.

Sytuacja ta zmieniała się dopiero po 45 latach, taki bowiem jest odstęp czasowy pomiędzy publikacją Rudnickiego a wydaną w 2008 roku powieścią Andrzeja Barta zatytułowaną *Fabryka muchołapek*. Pomijając fakt, że książka autora *Pociągu do podróży* na nowo przywraca i aktualizuje postać Rumkowskiego w pamięci zbiorowej, zasługuje ona na uwagę również z innych względów. Po pierwsze, sama forma powieści – będąca literacką wizją sądu nad Rumkowskim wydaje się interesującym i nieobecnym w odniesieniu do tej postaci wątkiem fabularnym. Jako drugi z czynników można natomiast wskazać czytelniczy odbiór powieści, która spotkała się z uznaniem zarówno czytelników, jak również jury wielu konkursów literackich, poczynwszy od finału nagrody literackiej NIKE, poprzez nominację do nagród literackich Angelus i Cogito, skończywszy zaś na nagrodzie TVP Kultura, której laureatką została. Po trzecie, w przeciwieństwie do czytelniczego odbioru, który należy uznać za pozytywny, lektura artykułów i recenzji literaturoznawczych wskazuje na niezwykle spolaryzowany odbiór *Fabryki muchołapek* wśród krytyków i historyków literatury, prezentujących różne – czasami skrajnie przeciwstawne – opinie o książce, a przez to zasługujące na szczególną uwagę. Po czwarte wreszcie, dzieło Barta stanowi – moim zdaniem – niezwykle interesujący materiał badawczy z punktu widzenia studiów nad Zagładą, ponieważ zaproponowane w nim rozstrzygnięcia etyczne i estetyczne odwołują się do fundamentalnej dla dyskursu holokaustowego problematyki świadectwa w sposób wyraźnie odmienny od wyznaczonych na przestrzeni lat standardów.

Uprzedzając nieco dalsze rozważania można powiedzieć, że *Fabryka muchołapek* wprowadza fikcję w obręb problematyki związanej z pojęciem „świadectwa” pokazując jednocześnie, że w niektórych przypadkach – a przypadek postaci Rumkowskiego z pewnością do nich należy – fikcja może stanowić etyczną alternatywę w procesie opowiadania o tym wydarzeniu. *Fabryka muchołapek* stanowi też – w moim przekonaniu – przykład dzieła postmodernistycznego, które z jednej strony wymyka się zarzutom formułowanym wobec tej literatury

przez wielu badaczy Zagłady, z drugiej natomiast dokonuje krytycznej weryfikacji założeń dyskursu holokaustowego, opierających się na istnieniu twardych opozycji pomiędzy takimi pojęciami jak dokument-fikcja, fakt-interpretacja, etyka-estetyka.

W niniejszym rozdziale chciałbym przyjrzeć się wymienionym zależnościom, uwzględniając szczególnie kwestię związaną z intertekstualnym charakterem *Fabryki muchołapek* oglądanym z perspektywy problematyki świadectwa holokaustowego. Podążając za rozpoznaniem Ryszarda Nycza przyjmuję szeroki rozumienie pojęcia intertekstualności, które koncentruje swoją uwagę na podkreśleniu relacji między poszczególnymi tekstami, gdzie większy nacisk zostaje położony na pierwszy członie – „inter” – niż na drugim, czyli samej „tekstualności”. Sądzę, że powieść Andrzeja Barta odzwierciedla wspomnianą przez krakowskiego literaturoznawcę postmodernistyczną praktykę literacką, w której „relacji międzytekstowych nie da się ograniczyć do wewnątrzliterackich odniesień”¹⁶⁸, ponieważ treści i konteksty przywoływane w *Fabryce Muchołapek* odnoszą się również do pozaliterackiego uniwersum kulturowego. Za ilustrację może posłużyć przywołanie przez Barta postaci Hanny Arendt. Czytelnik powieści niekoniecznie ma świadomość i znajomość biografii i filozoficznej działalności Arendt, co może – ale nie musi – skutkować uruchomieniem w odbiorcy *Fabryki Muchołapek* sprawdzenia informacji o autorce *Korzeni totalitaryzmów* i sprawdzenia niejako jej funkcjonowania już w obrębie innych kontekstów przywoływanych przez Barta. To przenikanie się sfer, które uwypukla porowatość granic pomiędzy tym co rzeczywiste a tym co fikcjonalne, obecne w książce Barta między innymi również na polu „czasoprzestrzennej gry” konstruującej narrację uwidacznia wpisany w *Fabrykę Muchołapek* mediatyzacyjny charakter intertekstualności:

(...) intertekstualność jest zarówno określeniem sfery niezbywalnej mediatyzacji między ogółem intratekstualnych własności i relacji a polem ekstratekstualnych odniesień i uwarunkowań w społecznej, historycznej, kulturowej rzeczywistości,

¹⁶⁸ Ibidem, s. 82.

jak również nazwą języka – pośrednika, przekładającego przeciwstawne aparaty terminologiczno-metodologiczne na (wspólną dla nich) aparaturę intertekstualną¹⁶⁹.

Nawiązując do przywołanego cytatu Ryszarda Nycza, dzięki zastosowaniu przez pisarza zabiegu zwrotności w relacji pomiędzy intra- i ekstra-tekstualnymi nawiązaniem, dzieło Andrzej Barta – jak sądzę – może stanowić przykład rozsądzania autonomiczności tekstu literackiego, ale co istotniejsze dla niniejszych rozważań, staje się przede wszystkim gestem destabilizacji dychotomiczności między „tekstem i kontekstem”, „literaturą i rzeczywistością”. Jak sądzę, wykorzystanie intertekstualności u Barta, jest interesujące jeszcze z dwóch innych względów. Po pierwsze, intertekstualności jako problem refleksji krytycznej w badaniach nad Zagładą należy uznać raczej za wątek poboczny prowadzonych dociekań. Choć konstatacja ta nie oznacza oczywiście całkowitego pominięcia tego aspektu w studiach krytycznych – wystarczy wspomnieć tu imponującą interpretację Haydena White’a, który wskazywał na intertekstualne odniesienia do *Boskiej komedii* Dantego w twórczości Primo Leviego¹⁷⁰ - nie sposób nie zauważyć, że taką praktykę należy uznać raczej za wyjątek od reguły. Po drugie, książkę Barta należy – w moim przekonaniu – uznać za tekst przełomowy w polskiej literaturze o Zagładzie, ponieważ nie tylko wprowadza on problematykę intertekstualności w obręb refleksji nad rozumieniem pojęcia świadectwa, czyniąc to w odniesieniu do postaci, którą można określić mianem „nieposiadającej świadectwa”.

Rozpatrzenie zarysowanych wyżej zagadnień zostało – dla zachowania porządku dociekań – podzielone na kilka części. Pierwsza z nich koncentruje się na omówieniu wątku fabularnego *Fabryki muchołapek* oraz wskazaniu tych cech powieści, które pozwalają sytuować powieść Barta w gronie powieści ponowoczesnych czy postmodernistycznych. W drugiej części rozważań skupiam się na

¹⁶⁹ Ibidem, s. 108.

¹⁷⁰ H. White, *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, przeł. E. Domańska, w: Idem, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000.

wskazaniu tych fragmentów powieści, w których pojawiają się odwołania do innych tekstów podejmujących problematykę Zagłady. Zadanie to realizuję wyłącznie w odniesieniu do tych ofiar Zagłady, które pozostawiły po sobie zakorzenione w świadomości społecznej świadectwa pisane oraz postaci, których wypowiedzi funkcjonują w powieści na prawach cytatu na mocy utrwalonych społecznie danych o charakterze biograficznym. Choć fragmenty te – jak trafnie zauważyła Monika Polit¹⁷¹ – nie stanowią wszystkich wykorzystanych przez pisarza źródeł tekstowych, odgrywają one kluczową rolę w powieści ze względu na swój jawny i manifestacyjny charakter. Zadanie to stanowi dla mnie punkt wyjścia do krytycznej części rozważań, w której przywoływane w *Fabryce...* interteksty rozpatruję w optyce problematyki świadectwa holokaustowego. W ostatniej, podsumowującej części rozdziału swoją uwagę badawczą kieruję w stronę problematyki związanej z etycznymi aspektami zaproponowanej przez Barta interpretacji losów Chaima Rumkowskiego oraz problemów związanych z krytycznym odbiorem powieści, które rozpatruję w odniesieniu do problematyki kiczu i zagrożeń upatrywanych w ponowoczesnych narracjach o Shoah, które nie ominęły również *Fabryki muchołapek*.

1.1. Opus

Oś fabularna *Fabryki muchołapek* koncentruje się wokół odbywającego się w Łodzi procesu sądowego, w którym w stan oskarżenia zostaje postawiony przewodniczący łódzkiego Judenratu, Chaim Mordechaj Rumkowski. Choć wydarzenie to należy uznać za najważniejsze z narracyjnego punktu widzenia, nie sposób pominąć również wątków pobocznych powieści, do których można zaliczyć okoliczności, które doprowadziły bohatera-narratora do uczestnictwa w sądzie nad MChR, a także towarzyszącego mu wątku romansowego powieści, jak bez wątpienia można określić relację pomiędzy sprawozdającym przebieg postępowania sądowego pisarzem i tajemniczą żydówką o imieniu Dora. Okazują się one istotne również z

¹⁷¹ M. Polit, *op. cit.*, s. 196-203.

uwagi na fakt nakładania się w dziele autora *Pociągu do podróży* różnych porządków czasowych i przestrzennych, których fantastyczny charakter zostaje spotęgowany demistyfikującymi komentarzami samego narratora, którego wypowiedzi kwestionują nieustannie realny charakter przedstawianych wydarzeń. Z tego też powodu trudno nie zgodzić się z rozpoznaniem Justyny Kowalskiej-Leder, która w swojej recenzji powieści stwierdziła, że wraz z rozwojem akcji czytelnik zanurza się „w dziwnej, labiryntowej rzeczywistości, przypominającej Kafkowski chronotop”.¹⁷²

Fabrykę muchołapek otwiera scena nocnego przejazdu pociągu, którym podróżuje troje niezidentyfikowanych pasażerów. Już na wstępie buduje ona aurę niesamowitości rozgrywających się przed czytelnikiem wydarzeń, ponieważ nie poznaje on ani tożsamości jadących składem kolejowym pasażerów, ani też celu odbywanej przez nich podróży. Czytelnik dowiaduje się jedynie, że są nimi starszy mężczyzna oraz młoda kobieta z dzieckiem. Sposób poprowadzenia narracji zdradza jednak, że to właśnie siwowłosa mężczyzna – jedyny aktywny bohater tej sceny – jest jej kluczową postacią. Jest to również moment, w którym następuje zerwanie narrac, ponieważ czytający zostaje „wyrwany” z przywołanej przestrzeni czasowej i przeniesiony w zupełnie odmienną rzeczywistość powieściową. Jest nią mieszkanie podstarzałego mężczyzny, który relacjonuje zapisy znajdujące się w prowadzonym przez niego dzienniku oraz towarzyszący mu od jakiegoś czasu sen o jadącym pociągu. Podobnie jak to miało miejsce wcześniej, również tu nie poznajemy tożsamości opowiadającego, którego wywód kończy się wspomnieniem pełnej niedopowiedzeń rozmowy telefonicznej z nieznaną mu osobą. Jest to moment, w którym ponownie następuje proces zerwania narracji oraz powrotu do urwanej wcześniej sceny jazdy pociągiem. Można powiedzieć, że taki sposób opowiadania stanowi dominantę kompozycyjną książki, w której przeplatające się ze sobą odmienne wątki fabularne dostarczają zarówno coraz większej

¹⁷² J. Kowalska-Leder (recenzja), *Fabryka muchołapek*, „Zagłada Żydów. Studia i materiały”, 2010, nr 6, s. 320.

ilości informacji na temat realiów prezentowanych scen, jak również ich wzajemnych powiązań fabularnych. Dowiadujemy się z nich o tym, że troje podróżnych to przybywający do Łodzi Chaim Rumkowski wraz z żoną i przybranym synem Markiem. Natomiast nieznany z imienia i nazwiska mężczyzna okazuje się pisarzem prowadzącym – po namowach tajemniczego gościa – relację z odbywającego się w przywołanym mieście procesu, w którym sądzony będzie właśnie przewodniczący łódzkiego Judenratu. Jest to również moment, w którym poznajemy tożsamość pisarza, którego Bart wyposażył w elementy własnej biografii. Jak autor on jest mieszkającym we Wrocławiu łódzianinem, autorem powieści *Pociąg do podróży*, do której nawiązuje pojawiający się w jego mieszkaniu jegomość.

Rozpoczęcie procesu Rumkowskiego jest jednocześnie tym momentem w powieści, w którym dochodzi do całkowitego pomieszczenia dwóch porządków czasoprzestrzennych, które od tej pory stają się rzeczywistością świata powieściowego. Jest to świat na poły realny, na poły fantastyczny, gdzie postaci historyczne – będące w głównej mierze ofiarami Zagłady – współistnieją z postacią ze świata realnego, jak można określić status bohatera-narratora. Nie jest on jednak jedyną postacią relacjonującą proces, ponieważ przebieg rozprawy sądowej Prezesa poznaje czytelnik także z perspektywy jego żony oraz adoptowanego syna Marka. W przypadku Reginy Rumkowskiej relacja opiera się w głównej mierze na obserwacji reakcji Rumkowskiego oraz konfrontacji prezentowanych podczas rozprawy informacji z posiadaną przez nią wiedzą dotyczącą realiów życia w getcie. Z nieco inną perspektywą narracyjną mamy do czynienia w przypadku przybranego syna Rumkowskiego – jego relacja opiera się w dużej mierze na emocjach towarzyszących uczestnictwu w tym wydarzeniu oraz obserwacji zachowań innych postaci.

Powieściowy sąd nad Rumkowskim rozgrywa się w opustoszałym pomieszczeniu, które trudno nazwać budynkiem sądowym. Jego opis przywołuje na myśl raczej opuszczony gmach szkolny, aulę uniwersytecką aniżeli prawdziwą salę sądową. O tym, że proces

rozgrywa się w przestrzeni, która została dostosowana na potrzeby przeprowadzanego procesu czytelnik dowiadyuje się w oparciu o szczegółowe informacje dotyczące wystroju wnętrza, którego charakterystykę warto przywołać:

Znaleźli się w Sali dość widnej, mimo że światło wpadało tylko przez ciągnące się pod sufitem okrągłe okna. Była zapewne aulą, profesorowie roztaczali tu swoją wiedzę przed studentami. Świadczyła o tym przesuwana tablica, której zapisane już kredą i podniesione w górę skrzydło wypełniały niemożliwe do zrozumienia wzory fizyczne. Stojąca w środku katedra nie była jednak ani biurkiem, ani solidnym stołem, tylko dość ładnym karciakiem, w którego rogach tkwiły miedziane popielniczki¹⁷³.

Prowizoryczny status wykorzystanych rekwizytów nie przesądza jednak o charakterze samego procesu, który stara się zachować pozory poprawnie przeprowadzonej rozprawy sądowej. Czytelnik obok podsądnego poznaje również inne postaci toczącej się batalii prawniczej, w którą zaangażowani są zarówno prokurator i przysługujący Rumkowskiemu obrońca, jak również składająca się z gettowych ofiar ława przysięgłych wraz z przysłuchującą się przebiegowi procesu publicznością. Rozprawie przewodniczy zaś sędzia, w którym czytający może – choć rozpoznanie to nie zostaje wyrażone w książce *expressis verbis* – upatrywać samego Boga¹⁷⁴. Co warte odnotowania, jego książkowa charakterystyka odbiega jednak od tradycyjnych przedstawień tej postaci. Wszechwiedza i respekt jaki budzi wśród zebranych na sali osób zupełnie nie współgrają bowiem z prezentowanym w książce wizerunkiem, przywodzącym na myśl raczej musicalowe przedstawienia tej postaci, aniżeli surowego sędziego:

Nie miał togi ani jakiegokolwiek atrybutu znamionującego władzę, a i tak ucichły wszelkie rozmowy. Nigdy nie widziała kogoś tak dostojnego [...] Dostojnemu mężczyźnie wcale nie uwłaczała marynarka, która, jak dostrzegła, nosiła ślady nicowania, ani to, że zanim zasiadł za karcianym stolikiem, podłożył korek pod

¹⁷³ A. Bart, *Fabryka muchołapek*, Warszawa 2008, s. 33-34. W dalszej części rozważań cytaty z książki Barta umieszczam bezpośrednio w tekście, opatrując symbolem *F* z podaniem numeru strony.

¹⁷⁴ Mówił o tym sam pisarz w wywiadzie udzielonym Pawłowi Smoleńskiemu. Zob. *Wywiad*, rozm. P. Smoleńskiego z A. Bartem, „Gazeta Wyborcza” z dn. 16.12.2008.

nogę krzesła. Nawet kiedy siedział, zdawał się wyższy od wszystkich obecnych, a przecież musiało to być złudzenie. Siwa aureola włosów pięknie przechodziła w równie siwą brodę, a oczy spod krzaczastych brwi rzucały na przemian spojrzenia groźne, łagodne, a najczęściej znudzone, jakby obowiązek, który wziął na siebie, nie zajmował go aż tak bardzo. [F, 42-43]

Przewodniczący rozprawie sędzia okazuje się równocześnie tą postacią, która nie tylko nadaje właściwy bieg toczącemu się postępowaniu, ale też pełni rolę dyscyplinującą wobec zachowań zaburzających przebieg procesu. Do jego atrybutów należy również zaliczyć zdolność do przeobrażania pojawiających się na procesie świadków za pomocą słów lub gestów.

Zachowanie tradycyjnych zasad przeprowadzania procesu sądowego odnajduje czytający również w przebiegu samej rozprawy, na którą składają się zarówno mowy wstępne i końcowe oskarżyciela i obrońcy, jak również zeznania przesłuchiwanym przez nich świadków. Zeznania te należy uznać za najważniejszą z fabularnego punktu widzenia część książki, ponieważ to właśnie od wypowiedzi świadków uzależniony zostaje wyrok na przewodniczącym łódzkiego Judenratu. W przeważającej części w roli tej występują byli mieszkańcy getta łódzkiego, choć do uzupełnienia obrazu Rumkowskiego zostają wezwane również inne postaci historyczne, takie jak Janusz Korczak czy bezpośredni przełożony Rumkowskiego, przedstawiciel władz nazistowskich, Hans Biebow. W swoich zeznaniach świadkowie ci prezentują różne – uzależnione od indywidualnych doświadczeń – opinie na temat Rumkowskiego. Budują one skomplikowany obraz człowieka oglądanego przede wszystkim z perspektywy zewnętrznej. Choć opinii tych nie da się skatalogować według kryterium ważności lub prawdziwości formułowanych w nich sądów to wydaje się, że do najbardziej zapadających w pamięci należą te sceny powieści, w których do głosu dochodzą postaci, których status można określić mianem zakorzenionego w kulturze. Z taką sytuacją mamy do czynienia w przypadku wspomnianego wcześniej Janusza Korczaka, którego zachowanie podczas likwidacji getta warszawskiego stało się elementem

legendy Starego Doktora, a także w przypadku Dawida Sierakowiaka, nastoletniej ofiary getta łódzkiego, po której pozostały jedynie zapiski z prowadzonego w trakcie uwięzienia *Dziennika*. Osobny przypadek stanowią natomiast zeznania złożone przez Hannah Arendt, której pojawienie w roli eksperta nie zostaje umotywowane jej osobistym doświadczeniem Holokaustu – tego bowiem udało się żydowskiej filozofce uniknąć – lecz napisaną przez nią książką *Eichmann w Jerozolimie*, w której analizowała rolę jaką w procesie Zagłady odegrały jej zdaniem Judenraty.

Przesłuchania, którym przyglądają się zarówno wszyscy uczestnicy toczącego się postępowania sądowego, jak również czytający mają służyć wydaniu końcowego – można powiedzieć ostatecznego – wyroku na Rumkowskim za ten okres jego życia, kiedy sprawował władzę w getcie. Choć zgromadzony „materiał dowodowy” prowadzi do końcowej fazy procesu, można powiedzieć, że zawieszeniu ulega decyzja o wydaniu wyroku, którego nie ogłasza ani przewodniczący rozprawie sędzia, ani też zgromadzona w tym celu ława przysięgłych. Proces kończy się bowiem na etapie, w którym oskarżyciel Wilski i obrońca Bornstein mają wygłosić swoje mowy końcowe. Jest to moment, w którym obrońca Rumkowskiego wygłasza mowę będącą podsumowaniem losu swojego klienta. W wypowiedzianych przez siebie słowach dokonuje on symbolicznego rozliczenia Chaima Rumkowskiego, wymieniając najczęściej przywoływane zarzuty wobec tej postaci. Choć oskarża on Rumkowskiego o pychę i egocentryzm, które pozwoliły mu uwierzyć w możliwość ocalenia Żydów przed Zagładą, pokazuje jednocześnie beznadziejność położenia w jakim znalazł się przewodniczący Ghetto Litzmanstadt. Dlatego też – zdaniem adwokata – jedyną formą kary, na jaką można skazać Rumkowskiego staje się wieczna pamięć o tym, jakim był człowiekiem. Jeśli uznać, że zapadnięcie wyroku skazującego odbywa się w momencie jego symbolicznego przypieczętowania przez uderzającego młotkiem sędziego, to należy stwierdzić, że wyrok ten w powieści nie zapada. Przeciwnie, kończąca główny wątek fabularny scena stanowi symboliczne nawiązanie do

rozpoczynającej powieść sceny jazdy pociągiem. Różnica polega tu jednak nie tylko na tym, że tym razem „cesarz łódzkiego getta” wyjeżdża z Łodzi, ale również na zmianie środka transportu, który z luksusowego wagonu zostaje zamieniony na upchany ponad normę bydłowy wagon.

Warto również zwrócić uwagę na poboczny wątek powieści, którym przeplatana jest narracja o procesie Rumkowskiego. Koncentruje się on przede wszystkim wokół problemu udziału pisarza w samym procesie, o którym dowiadujemy się przede wszystkim z zapisanych w dzienniku narratora notatek, w których podejrzewa on siebie o szaleństwo. Skreślone w ten sposób spostrzeżenia dotyczą napotkanych w trakcie procesu postaci, spośród których można wymienić wywiezione do łódzkiego getta i zgładzone w Chełmnie nad Nerem siostry Franza Kafki. Zapiski będące szczegółowymi relacjami na temat spotkań w trakcie rozprawy osób, a także fakt, że w spotkaniach tych uczestniczy również Andrzej, łódzki przyjaciel narratora, odsłania fantastyczny charakter prezentowanej rzeczywistości, w której wszystko staje się możliwe. Wątkiem, w którym następuje spotęgowanie tego wrażenia okazuje się relacja pomiędzy narratorem a poznaną przez niego czeską Żydówką o imieniu Dora¹⁷⁵, którą udaje się pisarzowi zabrać do swojego świata. Mamy tu zatem do czynienia z odwróceniem dotychczasowego porządku, w którym to postać z przeszłości przenika do rzeczywistości współczesnej Bartowi Łodzi. Wycieczka, którą odbywają wymienieni bohaterowie po współczesnej Łodzi stanowi zaś przykład docenionej przez krytyków umiejętności budowania przez Barta nacechowanych emocjami opisów miejsc i historii z nimi związanych¹⁷⁶. Choć zakochany w Dorze pisarz podejmuje nieudaną próbę „wyrwania” Dory z jej naznaczonego Zagładą losu, która kończy się powrotem bohaterki w zaświaty razem z pozostałymi uczestnikami procesu. Powieść zamyka

¹⁷⁵ A. Nęcka rozpoznaje w postaci Dory, kochankę Rumkowskiego Dorę Diamant. Ta jednak była kochanką Franza Kafki, nie Rumkowskiego. Fakt ten nie ma również znaczenia dla fabuły samej książki, ponieważ nie zostaje ustanowiona jakakolwiek relacja pomiędzy tą postacią a Rumkowskim.

¹⁷⁶ D. Nowacki, *Z niezgody na nieobecność*, „Tygodnik Powszechny”, 2008 [<https://www.tygodnikpowszechny.pl/z-niezgody-na-nieobecnost-133497>: dostęp 1.02.2019].

wypowiedź pisarza-narratora, w której informuje on czytającego o zakończeniu pracy nad powieścią *Fabryka muchołapek*. Choć z przekazywanego przez niego komunikatu wynika, że udało mu się wyswobodzić z towarzyszących pisaniu zwidów, zapewnienie to zostaje natychmiast zakwestionowane w opowieści o znajdującym się na jego biurku wiecznym piórze. Jak bowiem zauważa, egzemplarz, którego stał się posiadaczem w nieznanych mu okolicznościach został wyprodukowany w zaledwie kilku egzemplarzach przez firmę Pramen & Sohn, której założyciel był jedną z ofiar Zagłady. Przedmiot ten staje się w ten sposób pomostem pomiędzy rzeczywistym życiem a fantasmagorią powieściowej narracji, o której nie można już powiedzieć czy wydarzyła się naprawdę czy stanowi tylko wymysł obłąkanego umysłu narratora.

1.2. Niechciane dziecko. Powieść postmodernistyczna w dyskursie badań nad Zagładą

Koncept fabularny i konstrukcję *Fabryki muchołapek* można bez większych oporów wpisać w ten nurt literatury, który nazywany jest przez badaczy powieścią postmodernistyczną. Taka kategoryzacja wydaje się słuszna chociażby z uwagi na fakt, że autor *Pociągu do podróży* zdążył już przyzwyczaić swoich czytelników do tego, by tak właśnie charakteryzowali napisane przez niego książki. Sformułowanie to rodzi jednak komplikacje natury metodologicznej, ponieważ samo określenie „powieść postmodernistyczna” pozostaje po dziś dzień pojęciem kontrowersyjnym i trudnym do zdefiniowania, a każdorazową próbę wypracowania jego definicji można uznać za niekompletną i dyskusyjną, opierającą się na arbitralnych i często subiektywnych rozstrzygnięciach definiującego. Mając świadomość trudności wynikających z takiej sytuacji przyjmuję w swoich rozważaniach charakterystykę ogólnie rozumianego postmodernizmu zaproponowaną przez Andrzeja Szahaja, która oddaje moim zdaniem te cechy powieści Barta, które pozwalają

sytuować ją w ramach tej tradycji literackiej¹⁷⁷. Wymieniając założenia tego kierunku myślenia toruński badacz wskazywał jednocześnie najważniejsze dominanty sztuki postmodernistycznej, której początków upatrywał on w twórczości artystycznej powstającej od około połowy XX wieku. Za najistotniejsze jej cechy uznawał on fakt, że

[...] poczyną nawiązywać do wszystkich historycznie zrealizowanych stylów i chwytów artystycznych, traktując je jak elementy, z których można dowolnie korzystać, mieszając ze sobą, cytując i powtarzając. Dominować poczyną ironiczna gra z przeszłością i pastisz jako ulubiony środek wyrazu artystycznego. Na miejsce kultu czystości stylistycznej postmodernizm wprowadza eklektyzm, harmonię zastępuje szokującym zestawieniem, całość fragmentem, awangardowy eksperymentalizm odwołaniem do przeszłości, do znanych klisz, schematów [...] jej cechą charakterystyczną jest także zacieranie granicy pomiędzy sztuką wysoką a kulturą niską, flirtowanie z motywami i wątkami kultury masowej, gra z kiczem.¹⁷⁸

Wyodrębnienie najważniejszych cech sztuki ponowoczesnej wynikało, zdaniem badacza, z przemian społeczno-gospodarczych świata zachodniego, dla którego jednym z najważniejszych punktów stało się wkroczenie w epokę postindustrialną, a także – co równie istotne – zmian wywołanych za sprawą wydarzeń historycznych z pierwszej połowy ubiegłego stulecia. Te bowiem doprowadziły do podważenia dotychczasowego – wywodzącego się z oświecenia – porządku myślenia o człowieku i otaczającej go rzeczywistości. Wydaje się również, że wydarzeniem, które „uruchomiło” proces postmodernistycznego przewartościowania wcześniejszego porządku stała się druga wojna światowa, której punktem centralnym stała się Zagłada Żydów europejskich będąca „spełnieniem projektu oświeceniowego. W Zagładzie ujście znalazły bowiem – jak słusznie zauważał Zygmunt Bauman – „stare napięcia”: „nieznośny lęk przed pustką, niemożliwe do

¹⁷⁷ Na temat problemów związanych z pojęciem postmodernizmu i powieści postmodernistycznej pisze również B. McHale. Zob. B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, przeł. M. Płaza, Kraków 2012.

¹⁷⁸ A. Szahaj, *Co to jest postmodernizm?*, w: *Postmodernizm. Teksty polskich autorów*, red. A. M. Potocka, Kraków 2003, s. 49, 50, 51. Klasyfikacja ta w żaden sposób nie wyczerpuje złożoności problematyki związanej z refleksją postmodernistyczną. Niemniej, na potrzeby niniejszego szkicu propozycja Szahaja jest, jak sądzę, wystarczająco operatywna.

zaspokojenia pragnienie pewności, paranoiczne mitologie spiskowe i gorączkowe poszukiwania nieuchwytniej tożsamości”.¹⁷⁹ Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że choć Holokaust wywarł niepodważalny wpływ na rozwój myśli i sztuki postmodernistycznej, to sam postmodernizm – zrodzony przede wszystkim na gruncie krytyki literackiej przełomu lat 50. i 60. – początkowo funkcjonował w niemal całkowitym oderwaniu wspomnianej problematyki. Jeśli zatem można wskazać obszary, które sprawiły, że z dzisiejszej perspektywy związek myśli postmodernistycznej z problematyką Shoah wydaje się oczywisty i niepodważalny, to wynika to z przemian jakie dokonały się na gruncie takich dyscyplin jak filozofia, socjologia czy psychologia. To właśnie od tych nauk rozpoczął się – jak podkreślał Przemysław Czapliński – exodus od idei oświeceniowych, w których dostrzeżono niewidziane wcześniej zapędy o charakterze totalizującym¹⁸⁰. Proces ten zadecydował też o tym, że to właśnie Shoah – jak trafnie scharakteryzował to zjawisko poznański literaturoznawca – można uznać za „kamień nagrobny nowoczesności i płynny fundament ponowoczesności”.¹⁸¹ Oczywista z perspektywy czasu i rozwoju myśli postmodernistycznej konstatacja nie stanowiła jednak istotnego punktu odniesienia w momencie formowania się podstawowych założeń tej formacji w momencie jej powstania. Takiego powinowactwa brak również w przywołanej charakterystyce Szahaja, który wskazując cechy dystynktywne twórczości postmodernistycznej nie odwołuje się w ogóle do wydarzenia Zagłady. Sytuacja ta zdaje się wynikać – na co będę wskazywał w dalszej części rozważań – z napięcia pomiędzy założeniami postmodernistycznej definicji sztuki a samym wydarzeniem Zagłady. Napięcie to można scharakteryzować w kategoriach aprobatywnej oceny narzędzi krytycznych wypracowanych przez postmodernizm w obrębie dyskursu holokaustowego przy jednoczesnym braku aprobaty dla twórczości, która stara się opowiadać o Zagładzie wykorzystując podstawowe

¹⁷⁹ Z. Bauman, *op. cit.*, 110.

¹⁸⁰ P. Czapliński, *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*, „Teksty Drugie”, 2004, nr 4.

¹⁸¹ *Ibidem*, s. 11.

założenia sztuki postmodernistycznej. Ambiwalentny stosunek do postmodernizmu zdaje się tu wynikać z obawy o to, że w jego założeniach kryje się niebezpieczna dla pamięci o Zagładzie dezynwoltura etyczna i poznawcza. Wydaje się również, że źródeł takiej postawy można poszukiwać już w tekstach założycielskich sztuki postmodernistycznej. Choć wymienienie wyczerpującej liczby stanowisk, zawartych w nich postulatów i wniosków, a także odzewu z jakim spotkały się próby wyznaczenia postmodernizmu jako praktyki twórczej i kulturowej nie jest możliwe zarówno z uwagi na różnorodność podejmowanej problematyki, jak również z uwagi na rozmiary towarzyszącej im dyskusji, chciałbym przywołać dwa – jak sądzę reprezentatywne – przykłady. Pierwszym z nich jest esej Johna Bartha zatytułowany *Literatura wyczerpania*¹⁸², drugim natomiast późniejszy o dekadę tekst *Surfiksja*¹⁸³ Raymonda Federmana. Publikacje te stanowią, moim zdaniem, doskonały przykład rozpoczętego w połowie lat 50. ubiegłego wieku rozkwitu postmodernizmu na gruncie literatury i sztuki, wyznaczających kierunek i kształt ich rozwoju.

Opublikowany w 1967 roku krytycznoliteracki tekst Johna Bartha można z perspektywy czasu traktować zarówno w kategoriach diagnozy współczesnego pisarzowi stanu literatury, jak również w charakterze manifestu artystyczno-literackiego, który dał asumpt do – jak zauważała Anna Burzyńska¹⁸⁴ – rozwoju sztuki postmodernistycznej. Choć już sam tytuł eseju zdradzał czytelnikom krytyczną ocenę stanu literatury – przede wszystkim amerykańskiej – to znacznie ważniejsze okazały się zawarte w nim postulaty dotyczące tego, jak powinien wyglądać kolejny etap ewolucji literackiej wynikający z postawionej przez niego diagnozy. Jak zauważał Barth, „literatura powiedziała już wszystko, co było do powiedzenia, i obecnie możemy się jedynie powtarzać”¹⁸⁵. Konstatacja ta

¹⁸² J. Barth, *Literatura wyczerpania*, przeł. J. Wiśniewski, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, red. Z. Lewicki, przeł. J. Anders i in., Warszawa 1983.

¹⁸³ R. Federman, *Surfiksja – cztery propozycje w formie wstępu*, przeł. J. Anders, w: *Nowa proza...*

¹⁸⁴ A. Burzyńska, *Kariera narracji. O zwrocie narratywistycznym w humanistyce*, „Teksty Drugie”, 2004, nr 1-2.

¹⁸⁵ J. Barth, *op. cit.*, s. 38.

wskazywała jednak nie tyle na wyczerpanie tematów, którymi może zajmować się literatura, czego najlepszym przykładem wydaje się właśnie twórczość poświęcona zrodzona z doświadczenia nazistowskiego totalitaryzmu, lecz – w myśl przywołanej wcześniej charakterystyki Andrzeja Szahaja – zużycia dotychczasowych form literackich, których istnienie – jeśli ma przynieść jakiegokolwiek korzyści – powinno być oparte na idei literackiego recyklingu, w którym za nadrzędną uznaje on postawę ironicznego dystansu wobec tradycji. Choć z perspektywy czasu postulat ten można uznać za zrealizowany tylko częściowo nie sposób nie zauważyć, że dał on asumpt do powstania korpusu tekstów i dzieł sztuki twórczo realizujących wyartykułowany przez pisarza postulat. O ile jednak propozycję Bartha należy uznać za próbę wydostania się poza sztywny gorset form i tradycji literackich, o tyle późniejszy o dekadę tekst Raymonda Federmana należy już uznać za wypowiedź problematyzującą zadania sztuki również w jej wymiarze filozoficzno-egzystencjalnym. Choć Federman odwołuje się w swoich rozważaniach do literatury, postulowana przez niego zmiana wykracza w istocie poza kontekst czysto artystyczny, ponieważ wprowadza radykalne przetasowania w tradycyjnie rozumianej opozycji fikcja-rzeczywistość. Jak pisze autor *Dwa razy albo nic*:

„fikcja literacka nie jest już możliwa, bo prawdziwa fikcja realizuje się codziennie na ulicach naszych miast, w spektakularnych porwaniach samolotów, na księżycu, w Wietnamie, w Chinach (kiedy Nixon staje na Wielkim Murze), i oczywiście w telewizji (w czasie dzienników telewizyjnych)¹⁸⁶.

Rozpoznanie Federmana nie uprzywilejowuje – choć mogłoby się tak wydawać – fikcji względem rzeczywistości, lecz wynika z przekonania, że w świecie ponowoczesnym opozycja ta nie wydaje się już tak oczywista jak wcześniej, ponieważ życie stało się – jak podkreśla Federman – „znacznie bardziej niewiarygodne niż [...] konająca powieść”¹⁸⁷. Dokonując takiego rozpoznania zbliża się Federman do stanowiska prezentowanego przez Jeana Baudrillarda, innego

¹⁸⁶ R. Federman, *op. cit.*, s. 421.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

przedstawiciela myśli ponowoczesnej, który wskazywał, że żyjemy w świecie symulaków, które zastąpiły to, co wcześniej byliśmy skłonni nazywać rzeczywistością¹⁸⁸. Jest to świat, w którym o niczym nie można powiedzieć, że jest prawdziwe bądź fałszywe, ponieważ opozycja ta zatraciła jakikolwiek sens. Z tego też względu dociekania Federmiana – choć stanowią próbę wyjścia z impasu w jakim znalazł się najmłodszy z gatunków literackich – można uznać za wypowiedź w znaczący sposób przekraczającą granice dyskusji o charakterze literackim. Dzieje się tak z uwagi na fakt, że w zdefiniowane przez niego pojęcie *surfikcji* ustanawia płynną granicę pomiędzy literaturą jako narzędziem opisu otaczającego nas świata a rzeczywistością pozatekstową, która codziennie objawia swój fikcyjny charakter.

[...] ten poziom ludzkiej działalności, który uzmysławia nam fikcyjność życia. Jest więc coś z prawdy w truizmie, że „życie to fikcja”, ale nie dlatego, że świat książek odnajdujemy wprost na ulicy, ale dlatego, że rzeczywistość jako taka nie istnieje, albo raczej istnieje tylko w fikcyjnej formie¹⁸⁹.

W propozycji Federmiana można upatrywać jednego z najistotniejszych założeń sztuki postmodernistycznej, którego autorzy – jak wskazywał w swoim tekście Andrzej Szahaj:

[...] aprobująco podkreślają znaczenie pluralizmu stanowisk filozoficznych oraz światopoglądowych wizji świata, występują przeciwko dominacji ideologii Rozumu pojmowanego na modłę oświeceniową, zajmują stanowisko antyfundamentalistyczne zarówno w kwestiach epistemologicznych, jak i politycznych, prezentują nastawienie antymetafizyczne, wskazują na rolę dyskusji i dialogu jako najcenniejszych elementów tradycji europejskiej, widzenia świata, oraz jej antropologizacji polegającej na traktowaniu jej tak, jak kiedyś traktowano kultury obce czy egzotyczne; stojąc na stanowisku antyuniwersalistycznym, podkreślają wagę lokalności i kontekstualności naszej wiedzy i przekonań¹⁹⁰.

Taka charakterystyka koresponduje z rozważaniami Federmiana dotyczącymi fikcji literackiej, w których wyraża on przekonanie, że

¹⁸⁸ Zob. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.

¹⁸⁹ R. Federman, *op. cit.*, s. 423-424.

¹⁹⁰ A. Szahaj, *op. cit.* s. 45-46.

sztuka nie może przedstawiać rzeczywistości pozajęzykowej w sposób, w jaki rozumieją ten proces przedstawiciele esencjalizmu¹⁹¹. Roszczenie to uznaje on za niemożliwe do spełnienia, ponieważ – jak pisze – „Pisać [...] to powoływać znaczenia, nie zaś odtwarzać znaczenia istniejące uprzednio. [podkr. Federmana]¹⁹².

Jeśli uznać, że przekonanie o niemożliwości przedstawienia rzeczywistości pozatekstowej czy pozajęzykowej stanowi swoiste *credo* sztuki postmodernistycznej, to nie sposób nie zauważyć również, że rodzi ono również komplikacje w zetknięciu z problematyką Zagłady, której tekstowe reprezentacje uznawane są za jedno z najważniejszych źródeł wiedzy na temat tego wydarzenia. Podobnie jak zeznania i wypowiedzi ocalałych stanowią one niewyczerpaną skarbnicę informacji o Holokauście, motywowaną często imperatywem przekazania wiedzy o losie własnym i innych ludzi skazanych na unicestwienie. Mimo obfitości materiałów dokumentujących „ostateczne rozwiązanie” zadanie to wydaje się niemożliwe do spełnienia z uwagi na charakter samego wydarzenia, wymykającego się – jak podkreśla wielu ocalałych – możliwości przekazania jego pełnego opisu. Ta trudność znalazła wyraz w wypowiedzi Elie Wiesela, ocalałego z Zagłady pisarza, który stwierdzał: „Prawdą jest, że mógłbym spędzić resztę swoich dni, wspominając tygodnie, miesiące i wieczności życia w Auschwitz”¹⁹³. Imperatyw opowiadania o Zagładzie stanowi zatem jedną z najważniejszych przesłanek istnienia tej literatury, zakładającą również, pomimo dysonansu pomiędzy zapisem tekstowym a prawdą własnego doświadczenia – możliwość jej językowej reprezentacji. Przynajmniej z kilku powodów przekonanie to wydaje się sprzeczne z założeniami sztuki postmodernistycznej, odrzucającej – jak już wspomniano –

¹⁹¹ Za filozoficznego patrona antyesencjalizmu uznaje się późnego Wittgensteina i jego *Dociekania filozoficzne*. Zob. L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2000. Problematykę tę omawia szczegółowo praca Ewy Bińczyk. Zob. E. Bińczyk, *Obraz, który nas zniewala: współczesne ujęcia języka wobec esencjalizmu i problemu referencji*, Kraków 2007.

¹⁹² R. Federman, *op. cit.* 424.

¹⁹³ E. Wiesel *All Rivers Run to the Sea. Memoirs*, vol. 1: 1928-1969, HarperCollins, London 1996, s. 78, cyt. za: R. Eaglestone, *Identyfikacja a świadectwo jako gatunek*, przeł. T. Łysak, „Teksty Drugie”, 2007, nr 5, s. 27-28.

esencjalistyczne możliwości reprezentacji tekstowej. Literatura Holokaustu zdaje się także opierać – w dwojaki sposób – zdiagnozowanemu przez Bartha wyczerpaniu literackich możliwości literatury. Podejmuje ona problematykę związaną z wydarzeniem historycznym niemającym swojego odpowiednika w historii ludzkości, a przez niektórych badaczy traktowanego wręcz w kategoriach wykraczającego poza historyczne kontinuum zdarzeń.¹⁹⁴ Fakt ten zadecydował natomiast o tym, że na literaturze podejmującej problematykę Shoah nie ciążył nigdy wymóg oryginalności czy nowatorstwa, ponieważ głównym wyznacznikiem oceny tego piśmiennictwa stała się jego zdolność do przekazywania informacji o tym wydarzeniu. Ujmując ten problem nieco inaczej można powiedzieć, że w przypadku tekstów o Zagładzie to funkcja etyczna i informacyjna, nie zaś estetyczna stanowią główny wyznacznik krytycznej oceny dzieł. Z tego też powodu powtarzalność i schematyczność należy uznać za pożądane wyznaczniki tej literatury, ponieważ nowo powstałe dzieła – sytuacja ta dotyczy zarówno tych, które można uznać za „odstępstwa od normy”, jak również te, które wpisują się w ogólnie rozumiany krajobraz literackich reprezentacji Shoah - oceniane są najczęściej poprzez ich konfrontację z już istniejącymi tekstami. Oryginalność i nowatorstwo stanowią w tym przypadku walor drugorzędny względem walorów etycznych i poznawczych czego dobrym przykładem wydaje się powieść *Tworki* Marka Bieńczyka, w której doceniono etyczny wymiar refleksji nad Holokaustem, wskazując jednocześnie na problematyczną etycznie formę utworu¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Próbowo ustanowienia dla Zagłady „osobnego” miejsca w Historii zajmuje się w swoich rozważaniach Yehuda Bauer. Zob. Y. Bauer, *Przemyśleć Zagładę*, przeł. J. Giebułtowski, J. Surewicz, Warszawa 2016. Zob. też: A. Milchman, A. Rosenberg, *Eksperymenty w myśleniu o Holokauście: Auschwitz, nowoczesność i filozofia*, przeł. L. Krowicki, J. Szacki, Warszawa 2003.

¹⁹⁵ Zob. A. Ubertowska, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, Kraków 2007, ss. 271-29; K. Chmielewska, *Kłęska powieści? Wybrane strategie pisania o Szoa*, w: *Stosowność i forma....* Można jednak wskazać wypowiedzi w pozytywny sposób waloryzujące książkę Bieńczyka. Zob. M. Leciński, „Likwidacja przewagi”. *Empatia i praca żałoby w „Tworkach” Marka Bieńczyka*, „Teksty Drugie” 2001, nr 1; A. Morawiec, *Holokaust i postmodernizm. O „Tworkach” Marka Bieńczyka*, „Ruch Literacki” 2005, R. 46, z. 3; M. Zaleski, *Jedyna instancja. O „Tworkach” Marka*

Kłopotliwe w zestawieniu z literaturą Zagłady wydaje się również ironiczne podejście twórców postmodernistycznych do przeszłości. O ile postmoderniści traktują bowiem historię raczej jako niewyczerpaną skarbnicę tematów i motywów, które można ze sobą dowolnie zestawiać¹⁹⁶, o tyle dla piśmiennictwa podejmującego problematykę Shoah przeszłość i jej realność stają się najważniejszymi punktami odniesienia. Wydaje się, że ta rozbieżność bierze swój początek z samego charakteru pisarstwa holokaustowego, zrodzonego niejako *ex nihilo* i nieposiadającego swoich poprzedników w historii literatury. Choć konstatacja ta nie oznacza całkowitego zerwania z tradycją literacką poprzednich epok, ponieważ wielu twórców w swoich opisach Zagłady posługuje się zakorzenionymi w kulturze motywami i gatunkami, to nawiązania te należy traktować jako próby konceptualizacji wymykającego się opisowi doświadczenia Shoah za pomocą znanych i zakorzenionych w świadomości piszących wzorców gatunkowych poprzedzających to doświadczenie. Towarzyszące im przekonanie o nieprzystawalności używanych przez nich środków wyrazu pozwala jednak uznać tę literaturę za nowy na gruncie literackim XX wieku rodzaj pisarstwa. Już na podstawie tych pobieżnie zarysowanych różnic w sposobach odwoływania się do przeszłości pomiędzy sztuką postmodernistyczną i znaczącą ilością tekstów podejmujących problematykę holokaustową nietrudno wskazać przyczyny powściągliwości dyskursu holokaustowego do postmodernistycznych opowieści o Shoah, którego przedstawiciele wskazują często na zagrożenie etycznej dezynwoltury związanej z traktowaniem Shoah przede wszystkim jako jednego z tematów literackich. Ten kontrowersyjny aspekt literatury postmodernistycznej wydaje się jednak mało znaczący jeśli zestawimy go z przywołanymi wcześniej postulatami Raymonda Federmana, który – co warte odnotowania – był

Bieńczyka, w: *Narracja i tożsamość. (1) Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004.

¹⁹⁶ Na ten rys twórczości postmodernistów wskazuje w swojej pracy L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, przeł. J. Margański w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, przekł. zb., Kraków 1997.

jednocześnie jednym z ocalałych z Zagłady. Choć zniesienie twardej opozycji binarnych takich jak fakt-teoria czy rzeczywistość-przedstawienie można bowiem uznać za jedno z istotnych osiągnięć postmodernizmu w procesie przewyższania oświeceniowego modelu myślenia o świecie, to dość szybko zaczęto dostrzegać w nim zagrożenie w odniesieniu do takich wydarzeń jak Holokaust, ponieważ proces ten – zdaniem krytyków – stwarza niebezpieczeństwo krystalizacji postaw negacjonistycznych. Jako przykład takich obaw można wskazać wypowiedź Aleksandry Ubertowskiej, która w swoim studium na temat literackich reprezentacji Holokaustu stwierdzała, że

[...] postmodernistyczna literatura, zapatrzona w swój metafikcyjny charakter dostarcza przykładów ontologicznego wymieszania rzeczywistości z przedstawieniem, czy wręcz fatalnego w skutkach pomylenia tych dwóch porządków. A stąd niedaleko już do postaw 'negacjonistycznych', czyli prób zaprzeczania realności Holokaustu, które – przy wszystkich różnicach – wywodzą się z analogicznej dezynwoltury poznawczej, z podobnego uchylecia perspektywy etycznej w namyśle nad przedstawieniem wydarzenia historycznego.¹⁹⁷

Nietrudno dostrzec, że wypowiedziane przez badaczkę krytyczne zarzuty pod adresem twórczości postmodernistycznej wynikają z dostrzeganego przez Ubertowską odrzucenia przez postmodernizm szczególnej roli etyki w zadaniu reprezentacji Zagłady. Pozbawione ramy etycznej postmodernistyczne reprezentacje Shoah stają się bowiem – zdaniem gdańskiej literaturoznawczyni – przedmiotem eksperymentów literackich, a samo Shoah kolejnym tworzywem pisarskiej zabawy. Zarzuty te, na co będę wskazywał w dalszej części rozważań, znalazły swój wyraz nie tylko w metakrytycznych wypowiedziach dotyczących postmodernizmu jako kierunku myślenia i uprawiania sztuki, ale także w określonych jako postmodernistyczne tekstach kultury. Jednym z przykładów takiego tekstu stała się właśnie powieść Andrzeja Barta,

¹⁹⁷ A. Ubertowska, *op. cit.*, s. 19. W podobnym tonie swoje stanowisko formułuje Joanna Tokarska-Bakir w artykule *Syn marnotrawny – dziesięć lat później*, „Tekst Drugie” 2005, nr 4.

którą – jak sędzę słusznie – zakwalifikowano do tej właśnie grupy tekstów.

Postmodernistyczne „zaplecze”

Sklasyfikowanie *Fabryki muchołapek* w kategoriach utworu postmodernistycznego można uznać za zadanie stosunkowo łatwe. Taką decyzję ułatwia chociażby wcześniejsza twórczość pisarza, którą krytycy raczej zgodnie umieszczają w tym właśnie nurcie literatury¹⁹⁸. Bart, wykorzystując zastane konwencje i formy, niemal zawsze przyjmuje bowiem perspektywę „bycia na zewnątrz” swojej tradycji literackiej, pisanie z punktu widzenia obcego, przypominającą tę, którą znamy chociażby z dzieł Gombrowicza. To zmaganie z tradycją ma jednak zupełnie inny wymiar w przypadku *Fabryki muchołapek*, ponieważ to pierwsze dzieło pisarza, w którym concept fabularny został niemal w całości poświęcony problematyce Zagłady, a raczej jednej z najbardziej kontrowersyjnych postaci z nią związanych. Choć sama decyzja o wyborze Chaima Mordechaja Rumkowskiego na główną – choć z punktu widzenia fabuły raczej bierną – postać książki nie decyduje o postmodernistycznym charakterze dzieła, to sposób, w jaki poruszony zostaje problematyczny status tej postaci w przestrzeni kulturowej stanowi wyraźną zachętę do takiej charakterystyki. *Fabryka...* nie tylko odbiega bowiem od dominujących modeli opowiadania o Shoah. Odróżnia ją od nich również funkcja jaką zdaje się pełnić powieściowy „sąd nad Rumkowskim”, za pomocą którego Bart nie tylko opowiada historię Rumkowskiego, ale też wyraźnie ją problematyzuje, wykorzystując w tym celu ulubione narzędzia postmodernizmu: intertekstualność i ironię w sposób, który pozwala uznać *Fabrykę* za swoiste *novum* w tekstach podejmujących tematykę holokaustową. Posługując się tymi środkami artystycznego wyrazu autor *Pociągu do podróży* stworzył bowiem tekst, którego status z jednej strony wymyka

¹⁹⁸ Swoistą syntezą potwierdzającą taką klasyfikację jest tekst Macieja Jakubowiaka, w którym autor przyrównuje polskiego pisarza do Johna Bartha. Zob. M. Jakubowiak, *Na drobne*, „Dwutygodnik” 2016, nr 176, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6334-na-drobne.html> [dostęp: 19.05.2017].

się – na co wskazuje wiele głosów krytycznych, które będę przywoływał – jednoznacznej ocenie, z drugiej natomiast w nowy sposób oświetla podstawowe dla literatury Zagłady i towarzyszącego jej dyskursu krytycznego zagadnienie świadectwa i oceny moralnej takich postaci jak Rumkowski. W tej części rozważań chciałbym przyjrzeć się sposobom funkcjonowania w *Fabryce...* intertekstualnej gry z czytelnikami, która w powieści zostaje zrealizowana na dwa sposoby. Po pierwsze, poprzez przywoływane na kartach książki teksty innych autorów opisujących postać i postawę Rumkowskiego. Po drugie natomiast, poprzez wykreowane na użytek fikcyjnego procesu krypto-interteksty, jak można określić wypowiedzi tych bohaterów książki, którzy albo znali Rumkowskiego, ale nie pozostawili po sobie żadnych zapisków jego dotyczących, albo też – jak to ma miejsce w przypadku „zeznań” powieściowej Hannah Arendt, Rumkowskiego w ogóle nie znali, formułując oceny jego postępowania *ex post*. Rozważania na temat tego, jakie konsekwencje dla myślenia o problemach wiążących się z zastosowaniem takiej strategii warto poprzedzić jednak kilkoma uwagami dotyczącymi samej problematyki intertekstualnej oglądanej z perspektywy studiów nad Zagładą.

Problematyka intertekstualności w przypadku literatury Holocaustu okazuje się zadaniem z wielu względów trudnym. Choć nie można powiedzieć, że nie została ona dostrzeżona przez badaczy tego piśmiennictwa, to zagadnienie to nie doczekało się – o ile mi wiadomo – bardziej szczegółowej refleksji badawczej. Spośród badaczy, którzy wskazywali w swoich pracach na konieczność uwzględnienia tego problemu można wymienić Sue Vice, która o problemie intertekstualności prozy holokaustowej mówiła w odniesieniu do tekstów uznanych za sfingowane świadectwa ocalonych z Zagłady, czego przykładem stała się dla badaczki powieść *Fragments* Benjamina Wilkomirskiego.¹⁹⁹ Choć przywołany przez amerykańską badaczkę przykład należy uznać za negatywny – zwłaszcza jeśli rozpatrywać go

¹⁹⁹ S. Vice, *Literatura Holocaustu*, przeł. T. Dobrogoszcz, „Literatura na Świecie” 2005, nr 9-10, s. 252.

przez pryzmat etycznych wymogów stawianych tej literaturze i piszącym o tym wydarzeniu – przykład wykorzystania intertekstualnych odniesień w dziele opowiadającym o Shoah, to nie oznacza to, że nie można wskazać innych przykładów dzieł holokaustowych, w których odwołania te nie budzą tak wielu kontrowersji. Wystarczy przywołać w tym miejscu wspomniany wcześniej, znakomity tekst Hydena White’a, w którym amerykański teoretyk i historii tropił intertekstualne nawiązania do *Boskiej komedii* Dantego w poświęconej obozowym doświadczeniom książce *Czy to jest człowiek* Primo Leviego²⁰⁰. Choć to oczywiście nie jedyny przykład interpretacji wskazującej na obecność intertekstów w dziełach podejmujących temat Shoah to wydaje się, że ten aspekt literatury Holokaustu nie był nigdy głównym przedmiotem zainteresowania badaczy, a zadecydowało o tym przynajmniej kilka czynników. Za pierwszy z nich można uznać sam charakter tego piśmiennictwa, którego głównym zadaniem stało się opowiedzenie o wydarzeniu uznawanym za unikatowe w dotychczasowej historii ludzkości, a nawet – jak wskazuje na przykład Terrence Des Pres²⁰¹ – usytuowanym poza tradycyjnym porządkiem historycznym. Rozumienie Zagłady jako wydarzenia wyjątkowego w skali cywilizacyjnej oznaczało również przyznanie wyjątkowego statusu wszelkim – również artystycznym – próbom artykulacji tego doświadczenia, których podstawowym zadaniem stało się przekazywanie informacji o Zagładzie. Dominujące znaczenie funkcji poznawczej odnajdziemy również w sporach o charakterze artystycznym, które towarzyszyły tej literaturze od samego początku jej powstania, czego najlepszym przykładem wydaje się dyskusja pomiędzy Tadeuszem Borowskim a Zofią Kossak, tocząca się nad sposobem przedstawienia realiów życia obozowego²⁰². Zarzucając autorce *Z otchłani*²⁰³, że sposób w jaki przedstawia w swoich wspomnieniach pobyt w Auschwitz stanowi wyidealizowaną czy wręcz

²⁰⁰ Zob. H. White, *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, przeł. E. Domańska, w: Idem, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński Kraków 2000; P. Levi, *Czy to jest człowiek?*, przeł. H. Wiśniowska, Kraków 2008.

²⁰¹

²⁰² Zob. T. Borowski, *Alicja w krainie czarów*, „Pokolenie” 1947, nr 1.

²⁰³ Z. Kossak, *Z otchłani*, Warszawa 1958.

wyobrażoną wizję funkcjonowania więźniów w lagrze, Borowski występuje w istocie jako zwolennik przedstawiania rzeczywistości obozowej w sposób – niezależnie od tego czy wykreowany przez niego obraz lagrowego uniwersum uznamy za bardziej wiarygodny²⁰⁴ – pozwalający przekazać jak najwięcej informacji o realiach życia obozowego. Druga „przeszkoda” utrudniająca uznanie intertekstualności za istotny z punktu widzenia interpretacji tekstów aspekt tego piśmiennictwa związana jest z charakterem pojawiających się w nim intertekstów, które można pogrupować według niezliczonej ilości kryteriów klasyfikacyjnych. Interteksty można bowiem różnicować pod względem pełnionej w tekście funkcji – tego czy przywołuje się je w kontekście pozytywnym czy negatywnym, ich czytelności (interteksty jawne) bądź nieczytelności (interteksty ukryte) dla czytającego, a także ich świadomego bądź nieświadomego charakteru. Wydaje się, że w przypadku literatury holokaustowej równie istotna okazuje się kwestia pochodzenia intertekstu, to czy jego status można określić jako przynależny do tego samego korpusu tekstów poświęconych Zagładzie, czy też pochodzi on niejako „z zewnątrz” tekstowego uniwersum Holokaustu. Choć problematykę intertekstualności można ująć również za pomocą wielu innych kryteriów sądzę, że to właśnie wymienione wyżej klasyfikacje należy uznać za kluczowe w odniesieniu do tej literatury. Konstatacja ta nie oznacza jednak, że jest to zadanie łatwe. Wręcz przeciwnie, ustalenie intertekstualnego charakteru odwołań w przypadku dzieł opisujących nazistowskie ludobójstwo okazuje się zadaniem trudnym, a czasami – jak przekonująco wskazywał w swojej pracy Paweł Wolski²⁰⁵ – wręcz niemożliwym. Decyduje o tym charakter

²⁰⁴ Na ten aspekt twórczości Borowskiego zwróciło już uwagę wielu badaczy twórczości Borowskiego, m. in. Paweł Wolski i Zygmunt Ziątek. Ziątek w swojej pracy zauważa też, że obozowa twórczość autora *Dnia na Harmenzach*, nie była rozpatrywana w perspektywie problematyki świadectwa przez dwie pierwsze monografie Wernera i Drewnowskiego. Zob. P. Wolski, *Tadeusz Borowski – Primo Levi. Prze-pisywanie literatury Holocaustu*, Warszawa 2013; Z. Ziątek, *Wiek dokumentu*, Warszawa 1999; Por. A. Werner, *Zwyczajna apokalipsa: Tadeusz Borowski i jego wizja świata obozów*, Warszawa 1971; T. Drewnowski, *Ucieczka z kamiennego świata: (O Tadeuszu Borowskim)*, Warszawa 1972.

²⁰⁵ Zob. P. Wolski, *op. cit.*, s. 56.

przywołanego wydarzenia, którego literackie artykulacje oscylują nieustannie pomiędzy unikalną i niepowtarzalną prawdą jednostkowego doświadczenia a powszechną i podzielaną przez innych ocalonych wiedzą na temat Zagłady. Problem ten dotyczy szczególnie tych wypowiedzi, w których piszący odwołują się do pism historyków i innych autorów piszących o Shoah wyłącznie w celu uzupełnienia swoich opowieści o nieznane im informacje. Choć odwołania te można uznać za przykłady odniesień o charakterze intertekstualnym to fakt, że ustalenie ich źródła staje się niemal niemożliwe – za wyjątkiem wypowiedzi będących przykładami jednostkowych, niepowtarzanych nigdzie indziej opinii – z uwagi na ich powszechność należałoby postrzegać raczej jako swego rodzaju informacyjne „drogowskazy” ułatwiające opowiedzenie własnej historii. Okoliczność ta wskazuje jednocześnie na jeszcze jeden istotny aspekt literatury Holokaustu jakim jest powtarzanie się w niej niektórych motywów i wątków.

Za znacznie bardziej złożony należy natomiast uznać problem wykorzystania przez piszących o Shoah zarówno tekstów kultury niezwiązanych bezpośrednio z Zagładą, jak również intertekstów holokaustowych, które przywoływane są w innej niż informacyjna funkcji. Odwołania te można uznać za umotywowane przynajmniej kilkoma czynnikami. Po pierwsze, może ono wynikać z kulturowego zakotwiczenia piszącego, opisującego własne doświadczenia za pomocą znanych mu wcześniej obrazów i tekstów kultury, odzwierciedlających – zdaniem dokonującego zapisu – ich charakter i specyfikę. Z taką sytuacją mamy, jak sądzę, do czynienia w przypadku przywołanej interpretacji White’a, który przekonująco wskazywał, że decyzja o odwołaniu się przez autora *Pogrążonych i ocalonych* do poematu Dantego – choć to oczywiście nie jedyny powód – została podyktowana bezpośrednim skojarzeniem pomiędzy Auschwitz a dantejskim wyobrażeniem piekła. Odwołania te nie ograniczają się jednak wyłącznie do przywoływania fragmentów dzieł kultury. Za intertekstualne odwołania można bowiem uznać nie tylko odwołania do treści znanych utworów, ale również wykorzystywania przez piszących określonych schematów fabularnych,

za pomocą których organizują oni własne relacje na temat Zagłady. Przykład może stanowić tu powieść *Los utracony* Imre Kertesza, skonstruowana według wyrastającego z lektury Tomasza Manna modelu *Bildungsroman*²⁰⁶. Warto jednocześnie zaznaczyć, że opisywany tu model intertekstualnych odniesień może być efektem przemyślanej strategii twórczej, jak również działania nieuświadomionego, wynikającego raczej z wykorzystania dostępnych piszącemu schematów opowiadania aniżeli świadomego wyboru określonego modelu pisarstwa.

Interteksty pojawiające się w narracjach holokaustowych mogą jednak służyć również innym celom. Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, gdy cytowany tekst stanowi element świadomej i przemyślanej decyzji piszącego, który odwołuje się do niego po to, by nawiązać z nim – negatywną bądź pozytywną – relację. Nawiązania te mogą wtedy pełnić rozmaite funkcje tekstowe, stając się nośnikami treści uzależnionymi od kontekstu, w którym się je przywołuje. Celem intertekstualnych nawiązań do powieści, wierszy czy rozpraw filozoficznych może być tu na przykład próba wpisania jednostkowego doświadczenia piszącego w obręb szeroko rozumianej kultury za pomocą znanych i utrwalonych społecznie obrazów i konwencji literackich lub też wyrażenie podzielanych z innymi piszącymi o Zagładzie emocji i przekonań dotyczących tego wydarzenia. Są to przypadki, w których intertekstualną relację można określić jako pozytywną. Relacja ta może jednak przybierać formę krytyczną. Dzieje się tak wówczas, gdy cytowany tekst przywołuje się po to, by zdyskredytować zawarte w nim tezy czy sposób argumentacji a także wtedy, gdy kontekst jego przywołania wprowadza dysonans pomiędzy społecznie utrwalonym znaczeniem intertekstu a narracją piszącego o Zagładzie.

Nietrudno zauważyć, że zaprezentowane dotychczas uwagi dotyczące problematyki intertekstualnej w dziełach Holokaustowych

²⁰⁶ Na ten aspekt powieści Kertesza wskazuje w swoim artykule Arkadiusz Morawiec. Badacz pokazuje jednocześnie złożony charakter wybranego przez noblistę gatunku powieściowego, który książka autora *Dossier K.* ostatecznie dyskredytuje. Zob. A. Morawiec, *Totalitarny anty-Bildungsroman*, „Zeszyty naukowe WSHE w Łodzi”, 2003, Z. 2.

dotyczą wyłącznie tej grupy tekstów, w których mamy do czynienia z czytelną relacją pomiędzy autorem a narratorem opowiadanej historii²⁰⁷. Relacja ta warunkowana jest jednak nie tyle możliwością wskazania autobiograficznego związku pomiędzy doświadczeniem autora a opowiadaną w dziele historią, ile jego tożsamością rozumianą w kategoriach tego-który-doświadczył-Zagłady. Warunek ten stanowi jeden z najważniejszych wyznaczników oceny pisarstwa Holokaustowego w dyskursie badań nad Zagładą, ponieważ autor tekstu traktowany jest tu jako ten, kto ma nie tylko <<„świadczyć” o tym, co się wydarzyło, ale także „zaświadczać” o prawdzie własnego przekazu>>²⁰⁸. Na ten szczególny status autora-ocalonego zwróciła również uwagę Dorota Krawczyńska wskazując, że wynika on z przyznania temu rodzajowi piśmiennictwa wyjątkowego statusu etycznego, w którym „rękojmię prawdziwości stanowi uczestnictwo autora w opisywanych zdarzeniach”²⁰⁹. Przekonanie to znalazło również wyraz w refleksji historiograficznej, czego najlepszym przykładem wydaje się stanowisko Berela Langa, który za najbardziej wartościowe uznaje pisarstwo o charakterze dokumentarnym takie jak wspomnienia czy dzienniki a zatem te formy zapisu, których prawdziwościowy status określa się najczęściej poprzez odwołanie do doświadczenia ich autora²¹⁰. Sygnalizując ten problem w niniejszej części tekstu – powrócę do niego dalszych rozważaniach – warto przywołać również wypowiedź Michała Głowińskiego, którą można uznać za próbę wywikłania się z

²⁰⁷ Zob. S. Vice, *op. cit.*

²⁰⁸ M. Delaperier, *Świadectwo jako problem literacki*, „Teksty Drugie” 2006, nr 3, s. 60.

²⁰⁹ D. Krawczyńska, *Literaturoznawstwo wobec piśmiennictwa o Zagładzie*, w: *Zagłada. Współczesne problemy...*, s. 135.

²¹⁰ Można powiedzieć, że założenie to jest w zasadzie wpisane w całość rozważań Langa, choć w sposób szczególny dochodzi ono do głosu, gdy badacz dokonuje arbitralnego „przesunięcia” formy dziennika w obręb tekstów historycznych. Zob. B. Lang, *op. cit.*, s. 30. O problemie tym traktują również prace Jacka Leociaka i Pawła Rodaka, natomiast polemikę z koncepcją Langa prezentuje cytowany wcześniej tekst Katarzyny Chmielewskiej, która przekonująco wskazuje na literackość dzienników oraz wykorzystywane w nich figury retoryczne. Zob. J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady. O relacjach z getta warszawskiego*, Wrocław 1997; P. Rodak, *Prawda w dzienniku osobistym*, „Teksty Drugie” 2009, nr 4; K. Chmielewska, *op. cit.*, 29-30.

konieczności „weryfikacji” tożsamości piszącego o Zagładzie. Jak mówił on w wywiadzie udzielonym Ance Grupińskiej:

Z etycznego powodu uważam, że zarówno sprawdzanie autorstwa źródła, jak i ukazywanie kompetencji piszącego jest niesłuszne. W takim ujęciu punktem wyjścia dla nas jest dociekanie, czy autor rzeczywiście jest tym, za kogo się podaje. Wydaje się, że opisywanie obozu, nakładające szczególny rodzaj odpowiedzialności za własne świadczenie i powierzanie innym wiedzy o przeżytym tam czasie, nakłada tak duży obowiązek i brzemień na piszącego, że dodatkowe wzmacnianie tego brzemienia aprioryczną podejrzliwością jest co najmniej niestosowne. Co proponuję w zamian? Myślę, że jakimś wyjściem mógłby być zabieg, który nazwać można presumpcją prawdziwości. W takim podejściu zakładam po prostu autentyczność kompetencji²¹¹.

Komentując tę wypowiedź autora *Czarnych sezonów* Paweł Wolski słusznie zwraca uwagę, że założenie to okazuje się na tyle pojemne, że może dotyczyć zarówno przywoływanych w tym kontekście wspomnień obozowych, jak również wszelkiego rodzaju pism zaliczanych do tak zwanej literatury dokumentu osobistego²¹². Wydaje się również, że w proponowanej przez warszawskiego literaturoznawcę postawie czytelniczej, opierającej się na presumpcji prawdziwości prezentowanych mu treści i rozpatrywanej jako wariant zastępujący wymóg tożsamości pomiędzy doświadczeniem piszącego a narracją tekstową dzieła – kryje się wiele niebezpieczeństw. Modelowym przykładem wydaje się tu wspomniana wcześniej powieść Wilkomirskiego²¹³, której sukces – ale też upadek – można uznać za wynik zastosowania takiej właśnie strategii czytelniczej²¹⁴. Propozycję Głowińskiego komplikuje również fakt pojawiania się na rynku wydawniczym tekstów fikcyjnych napisanych w formie przypominającej „autentyczne” świadectwa ocalonych z Zagłady, których status określa

²¹¹ *Zapisywanie Zagłady*, rozmowa A. Grupińskiej z M. Głowińskim, „Kontrapunkt. Magazyn Kulturalny Tygodnika Powszechnego” 2001, nr 1-2, s 14-15.

²¹² Zob. P. Wolski, *op. cit.*, s. 26.

²¹³ B. Wilkomirski, *Fragments. Memories of a Wartime Childhood*, trans. C. Brown Janeway, New York 1996.

²¹⁴ Na temat fałszerstwa Wilkomirskiego zob. A. Graff, T. Basiuk, *Fałszerstwo Wilkomirskiego: trauma jako konwencja kulturowa i narracyjna*, w: *Stosowność i forma...*; C. Ozick, *Prawa historii i prawa wyobraźni*, przeł. Z. Batko, „Literatura na świecie” 2004, nr 1-2.

najczęściej zamieszczona w książce nota biograficzna autora lub też blurb, w którym zawarta zostaje informacja o fikcyjnym charakterze opowiedzianej historii. Można sobie jednak wyobrazić sytuację, w której mamy do czynienia z dziełem fikcyjnym pozbawionym jakichkolwiek komentarzy albo też wyposażonych w informacje, które nie pozwolą czytającemu określić jego statusu jako fikcyjnej bądź autentycznej narracji o Holokauście. Jako przykład takiego dzieła można wskazać *Chłopca w pasiastej piżamie*²¹⁵ Johna Boyne'a, powieść przedstawiającą realia życia w obozie koncentracyjnym w sposób, który w zestawieniu z prozą Borowskiego czy Kertessa wydaje się wręcz sielankowy. Abstrahując od literackiej wartości książki warto zaznaczyć, że tytuł ten funkcjonuje w odbiorze czytelnicznym na prawach autentyku, o czym świadczą chociażby recenzje czytelników zamieszczane na portalach poświęconych literaturze.²¹⁶ Z tego też względu propozycję Michała Głowińskiego można, jak sądzę, uznać za interesującą, ale jednak chybioną próbę ominięcia problemu weryfikacji tożsamości piszącego o Zagładzie.

Z zupełnie odmiennym sposobem funkcjonowania problematyki intertekstualnej spotykamy się natomiast w przypadku dzieł o charakterze fikcyjnym, których statusu nie można określić odwołując się do tożsamości twórcy. Na wstępie należy jednak podkreślić, że jest to grupa tekstów o niejednorodnym charakterze, ponieważ należałoby do niej zaliczyć dzieła napisane przez potomków ocalonych dokumentujących swoją twórczością doświadczenia najbliższych bądź własne zmagania z nimi, poprzez sfabularyzowane utwory odwołujące się do rzeczywistych wydarzeń historycznych, skończywszy zaś na powieściach o charakterze fikcyjnym, w których Holokaust – niezależnie od pozatekstowych motywacji – staje się jednym z tematów twórczości artystycznej. W grupie tej można zatem umieścić zarówno

²¹⁵ J. Boyne, *Chłopiec w pasiastej piżamie*, przeł. P. Łopatka, Kraków 2007.

²¹⁶ Zob. <http://lubimyczytac.pl/ksiazka/4245650/chlopiec-w-pasiastej-pizamie> [dostęp: 18.11.2018].

*Mausa*²¹⁷ Arta Spiegelmana, jak również *Listę Schindlera*²¹⁸ Thomasa Kenally'ego czy wspomnianą wcześniej powieść *Chłopiec w pasiastej piżamie*. Choć tekstom tym – wskazywała na to uwagę Dorota Krawczyńska²¹⁹ – nadaje się w badaniach nad Zagładą zupełnie odmienną rangę, to elementem wspólnym dla wymienionych reprezentacji Zagłady staje się brak bezpośredniego uczestnictwa piszącego w wydarzeniach, o których opowiada²²⁰.

Przeprowadzenie krytycznej interpretacji *Fabryki muchołapek* która nie uwzględniałaby pojawiającej się w książce problematyki intertekstualnej wydaje się zadaniem bezcelowym. Takie rozpoznanie sugeruje już sama konstrukcja powieści, która została utkana z cytatów i *quasi*-cytatów zaczerpniętych zarówno z tekstów podejmujących poruszaną w książce problematykę Zagłady, jak również dzieł przynależących do szeroko rozumianej tradycji literackiej. Nawiązania te – co warto podkreślić na wstępie niniejszych rozważań – różnią się od siebie z uwagi na celi i sposób przywołania, a fakt ten wyznacza dwa bieguny intertekstualności *Fabryki....* Pierwszy z nich obejmuje swoim zasięgiem przede wszystkim odwołania do tekstów pochodzących spoza holokaustowego uniwersum, których obecność najbardziej zaznacza się w konstrukcji formy powieściowej.

Drugi z biegunów intertekstualności związany jest natomiast z pojawiającymi się na kartach powieści nawiązaniem do tekstów bezpośrednio związanych z Zagładą, takimi jak zeznania ofiar i świadków tego wydarzenia. Choć bowiem odwołania te związane są przede wszystkim z centralną dla powieści postacią Chaima Rumkowskiego, to kontekst w jakim się je przywołuje – powieściowy sąd

²¹⁷ A. Spiegelman, *Maus: opowieść ocalałego*. 1-2, przeł. P. Bikont, Kraków 2010.

²¹⁸ T. Kenally, *Lista Schindlera*, przeł. T. Stanek, Warszawa 1993.

²¹⁹ Zob. D. Krawczyńska, *op. cit.*

²²⁰ Nie stawiam tu oczywiście znaku równości pomiędzy „wymyślonymi” narracjami o Holokauście a znacznie bardziej sproblematyzowanymi ujęciami tego tematu takimi jak wspomniany *Maus*, którego autor przedmiotem swoich artystycznych zmagani uczynił doświadczenie Zagłady swojego ojca. Komiks Spiegelmana, podobnie jak inne reprezentacje, w których piszący opowiada historię najbliższych można uznać za przykłady dzieł, w których odwołanie do tożsamości twórcy znajduje przynajmniej częściowe uzasadnienie w procesie interpretacyjnym, na co wskazuje także praktyka czytelnicza.

nad tą postacią – pozwala spojrzeć na przywoływane teksty z odmiennej, związanej z kategorią świadectwa, perspektywy krytycznej. Biegun ten można zatem określić jako swego rodzaju dialog z myślą, ponieważ jego nadrzędnym zadaniem staje się weryfikacja i krytyczna ocena utrwalonych społecznie sposobów interpretacji tekstów holokaustowych. Co również warto podkreślić – pomimo przeprowadzonego w niniejszej części rozważań podziału – w powieści Barta bieguny te wzajemnie się przenikają. Wydaje się zaś, że wpływ na to ma sama konstrukcja książki, zacierająca nieustannie granice pomiędzy tym co rzeczywiste a tym co wyobrażone.

Otwierająca powieść scena przejazdu pociągu nie zdradza w żaden sposób, że opowiadana historia będzie stanowić relację z procesu przewodniczącego łódzkiego Judenratu Chaima Rumkowskiego. Czytający dowiaduje się z niej, że pociągiem podróżuje troje postaci – sędziwy mężczyzna, młoda kobieta – prawdopodobnie żona bądź córka – oraz mały chłopiec. Choć tok poprowadzonej narracji sugeruje czytelnikowi, że za moment zostanie ujawniona tożsamość pasażerów, ta zostaje nagle przerwana relacją bohatera-narratora, który zaczyna opowiadać o przynależącym do zupełnie odrębnego porządku czasoprzestrzennego wydarzeniu, które – jak relacjonuje – obudził go z pijackiego snu, w którym ten podróżował koleją. Dopiero po tej relacji następuje powrót do opowieści o podróży trojga pasażerów, z której czytający w dalszym ciągu nie dowiaduje się niczego na temat personaliów podróżujących koleją osób. Zamiast tego uzyskuje on informacje na temat miejsca, do którego zdążył już przybyć skład kolejowy. Jego opis sugeruje zaś, że miejscem tym jest albo dzielnica przemysłowa jakiegoś miasta, albo też teren konkretnej fabryki, ponieważ na pierwszy plan opisywanej przestrzeni wysuwają się „magazyny z czerwonej cegły i sterty zrolowanej bawełny, a przede wszystkim las kominów, które zdawały się sięgać nieba” [F, 9-10]. Jest to opis w pewien sposób kryptonimujący Łódź jako wielki ośrodek przemysłowy, związany w największym stopniu z przemysłem włókienniczym. Czytający może się jednak tego wyłącznie domyślać. Ten

sposób poprowadzenia narracji ma swoje konsekwencje w odbiorze opowiadanej historii. Zerwanie jednego wątku fabularnego na rzecz drugiego stanowi z jednej strony narzędzie służące spleceniu obu opowieści w jedną historię, z drugiej natomiast zostaje w ten sposób zmanifestowany ich fantasmagoryczny charakter. Powrót do historii o podróżujących koleją pasażerach następuje bowiem wtedy, gdy opowiadający odkłada słuchawkę telefoniczną po to, by ponownie zapaść w swój pijacki sen. Ten zabieg jednocześnie destabilizuje i spaja narrację powieściową, odsłaniając jej metafikcyjny charakter, ponieważ w miarę rozwoju akcji obie historie zaczynają się na siebie nakładać, co prowadzi w efekcie do pomieszania nieprzystających do siebie porządków czasowych i przestrzennych. Ich powtórne rozdzielenie następuje dopiero w końcowym fragmencie powieści kiedy zmanifestowana zostaje fikcyjność historii o przeprowadzonym nad Rumkowskim sądzie.

Zastosowany przez Barta zabieg konstrukcyjny można potraktować jako jedno z pierwszych intertekstualnych odniesień formalnych. Odwołuje się ono do motywu jawy-snu, który odnajdziemy zarówno w *Odysei* Homera, jak również w dziełach znacznie późniejszych, takich jak *Boska komedia* Dantego, *Życie snem* Calderona czy *Hamlet* Szekspira. Choć wydaje się, że stanowi on raczej przykład wykorzystania zakorzenionego w tradycji europejskiej motywu literackiego, to można jak sądzę, wskazać konkretny utwór, w którym jego wykorzystanie służy podobnemu co w *Fabryce...* celowi. Dziełem tym wydaje się *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza. Za taką interpretacją zdaje się przemawiać szereg scen i wypowiedzi z udziałem bohatera-narratora, który – podobnie jak gombrowiczowski Józio – przenosi się do miejsca i czasu, w którym niekoniecznie pragnął się znaleźć. Jak bowiem mówi zjawiający się w mieszkaniu pisarza tajemniczy zleceniodawca „za pokazną sumę, która mam przy sobie, wróci pan do ukochanego miasta, z którego pan uciekł” [16]. Paralelny wydaje się również sposób tego przeniesienia. Zapowiada je telefon, a później wizyta tajemniczego gościa, który pojawia się w życiu bohatera równie nieoczekiwanie jak

belfer Pimko w powieści autora *Pornografii*. Spotkanie z nim dostarcza zaś kolejnych podobieństw. Relacjonujący proces Rumkowskiego pisarz początkowo usiłuje się bowiem upewnić, że nie zwariował, a osoba z którą prowadzi rozmowę nie stanowi wytworu jego umysłu. Niepewność ta, powtarzająca się na kartach powieści wielokrotnie, przywodzi na myśl reakcje głównego bohatera *Ferdydurke*, który w najbardziej nieoczekiwanych momentach związanych z powrotem do szkolnej rzeczywistości uporczywie zadaje sobie pytania „Sen?! Jawa?”. Również odbyta przez pisarza podróż do Łodzi i udział w procesie Rumkowskiego zyskują oniryczny charakter wydarzeń, o których trudno powiedzieć, czy zdarzyły się naprawdę, czy też powstały jedynie w głowie bohatera, ponieważ – jak sam stwierdza:

W dzienniku [...] nieznosna pospolitość. Pisze o jakimś liście, zajmuję się lekturami, a nawet słowem się nie zająknę o podskórnym nurcie życia. Aż chce się powątpiewać we własną szczerość, bo w zapiskach ani śladu podróży, która przyszło mi odbyć. A przecież był i Wrocław Główny, i kolejka do kasy, w której się ładnie pokłócono, i pociąg, który jechał sześć godzin i dwadzieścia minut. [F, 36]

Motyw jawy-snu i postaci tajemniczego gościa nie zostało w powieści ograniczone wyłącznie do tego wątku fabularnego. O jego wykorzystaniu można bowiem mówić również w odniesieniu do pojawiającego się w *Fabryce muchołapek* wątku romansowego, którego bohaterami stają się bohater-narrator i piękna żydówka Dora. Ich spotkanie stanowi przykład przenikania się dwóch porządków czasoprzestrzennych, kiedy żywi mają kontakt z umarłymi. Staje się ono możliwe dzięki odwiedzającemu pisarza gościowi, który funkcjonuje w powieści jako postać przynależąca do obu światów jednocześnie. Ten wątek powieści to kolejny przykład sięgnięcia przez Barta do zakorzenionego w kulturze europejskiej toposu wędrówki w zaświaty, który w przypadku *Fabryki* stanowi dość jednoznaczne nawiązanie do *Boskiej komedii* Dantego. Zlecający zrelacjonowanie procesu Rumkowskiego gość – choć nie uczestniczy w dalszych wydarzeniach – umożliwia bohaterowi wkroczenie do świata zmarłych, do którego nie

miałby on dostępu w inny sposób. Zbieżność pomiędzy Dorą a ukochaną Dantego uwidacznia się również w sposobie przedstawienia postaci. Ubrana w czerwoną sukienkę, z bujnymi rudymi włosami dziewczyna przypomina bowiem utrwalone w kulturze przedstawienia Beatrycze, przywołując na myśl chociażby jej malarskie wizerunki z płócien prerafaelitów. Skojarzenie to zostaje spotęgowane w jednej z ostatnich scen powieści, w której bohaterka zostaje przyrównana do „rajskiego ptaka”. To właśnie tę postać zdaje się widzieć Marek, przybrany syn Rumkowskiego, jako jedną z ostatnich wsiadających do pociągu osób:

W nagrodę za taką śmiałość zobaczył biegnącą w stronę pociągu dziewczynę. W malinowej sukni, z rozwianymi rudymi włosami wyglądała jak rajska ptak na tle szarości zapadającego zmierzchu [F, 274]²²¹.

Dora, co warto podkreślić, nie jest jednak postacią bierną, uosabiającą wyłącznie stereotyp pięknej i tajemniczej Żydówki. Jej „rolą” staje się uświadomienie chcącemu uratować ją bohaterowi-pisarzowi, że powrót „stamtąd” jest niemożliwy, ponieważ Zagłada już się wydarzyła a to, co było przed nią, zginęło bezpowrotnie. Tym co pozostało jest natomiast upływający czas, przybliżający żywych do umarłych czego świadectwem stają się pożegnalne słowa bohaterki

To będzie tylko chwilka, najdroższy, jeśli mogę cię tak nazwać... Wrócę zaraz. [F, 272]

Pożegnanie z Dorą stanowi jednocześnie ten moment w powieści, w którym następuje zakończenie podróży bohatera po zaświatach, powrót ze świata snu do znanej mu rzeczywistości.

Konstrukcja *Fabryki muchołapek* odsłania również inne pole kulturowych zapożyczeń, które czerpie Bart zarówno z zakorzenionych w niej motywów i tekstów literackich, jak również tych, z których chętnie korzysta kultura masowa. Jednym z nich wydaje się sposób przedstawienia postaci biorących udział w procesie. Pojawiający się na Sali rozpraw świadkowie, prokurator i obrońca, ława przysięgłych wraz

²²¹ Warto zwrócić uwagę, że scena ta przywołuje też na myśl inny obraz dziewczynki ubranej w czerwień. Chodzi mi tu oczywiście o scenę zaprezentowaną w filmie *Lista Schindlera* Stevena Spielberga.

z publicznością czy wreszcie sam oskarżony to bohaterowie powieści, których status trudno określić jednoznacznie. Choć jako ofiary Zagłady są – dotyczy to również zjawiającej się na rozprawie Hannah Arendt – to forma w jakiej egzystują na kartach książki bardziej zbliża je do postaci zombie aniżeli duchów. Za takim rozpoznaniem zdają się przemawiać zeznania przynajmniej niektórych spośród wezwanych na świadków, czego najlepszym przykładem wydaje się świadectwo złożone przez Ulricha Schulza:

- Czy to o pana zastrzeleniu donoszą te obwieszczenia?
- Wątpię aby w getcie był inny Ulrich Schulz z Pragi.
- Proszę opowiedzieć jak do tego doszło? [...]
- Rozumowałem prosto. Jeżeli jako nieproduktywnych wyrzucano nas razem z przestępcami, to należało się spodziewać pogorszenia naszej sytuacji. A gorszą sytuacją mogła być według mnie tylko śmierć. Dlatego nie zgłosiłem się do punktu zbiorczego. Policja niemiecka znalazła mnie i zaczęła szarpać. Aby to jak najszybciej zakończyć, spoliczkowałem najstarszego stopniem. Strzelił więc... [F, 101]

Opowieść o własnym zastrzeleniu przywołanej postaci stanowi – moim zdaniem – przykład wykorzystania przez Barta groteski w sposobie przedstawienia niektórych postaci książki, stając się jednocześnie przykładem swego rodzaju flirtu z kulturą masową, przywodzącego na myśl niezliczone przykłady filmów, powieści czy nawet gier komputerowych, które od czasu *Frankensteina* Mary Shelley nieumarłego uczyniły jedną z najbardziej rozpoznawalnych i najchętniej wykorzystywanych postaci kultury masowej. Wydaje się, że zastosowanie tej właśnie figury stylistycznej staje się narzędziem, dzięki któremu możliwe staje się opowiedzenie historii Rumkowskiego i innych ofiar getta w sposób odbiegający od wcześniejszych prób zmierzenia się z tą postacią. Groteska pełni tu bowiem funkcję destabilizującą przebieg całego procesu, podkreślając nie tyle jego absurdalny charakter, ile raczej absurdalność świata, który do niego doprowadził. W ten sposób zakwestionowaniu ulega również istota samego sądu nad Rumkowskim, którego przebieg tylko z pozoru przypomina uporządkowany ciąg

czynności procesowych, których ostatecznym efektem ma być ogłoszenie wyroku. Kulminacyjnym punktem zastosowania tej figury staje się natomiast scena – powrócę do niej w dalszej części rozważań - w której to nie Rumkowski, lecz grający go aktor wygłasza „mowę obronną”, której treść stanowi fragment *Hamleta* Szekspira. Jej tragikomiczny charakter zdaje się bowiem służyć nie tyle wydaniu wyroku wobec Rumkowskiego, ile raczej przeciwstawieniu się próbom nadania jego doświadczeniu Zagłady wartości logicznej za pomocą zewnętrznych wobec Zagłady kryteriów oceny.

Omawiając intertekstualne aspekty skonstruowanej przez Barta narracji nie sposób pominąć bardzo czytelnych, dostrzeżonych przez recenzentów książki²²², odniesień do *Mistrza i Małgorzaty* Michaiła Bułhakowa oraz *Króla Leara* Szekspira. Zbieżności pomiędzy *Fabryką muchołapek* a dziełem rosyjskiego pisarza zaznaczają się już w początkowych partiach książki, która podobnie jak w powieści Bułhakowa dzieli początkowo narrację na dwa niezależne od siebie wątki: historię podróży pociągiem trojga nieznanych czytelnikowi pasażerów oraz opowiadaną przez bohatera-narratora relację na temat jego spotkania z pojawiającym się w jego domu tajemniczym mężczyzną. Podział ten przywodzi na myśl konstrukcję *Mistrza i Małgorzaty*, w której moskiewskie perypetie bohaterów przeplatają się z opowieścią o Jezui Ha-nocri i Poncjuszu Piłacie. Podobieństwo zaznacza się tu w zabiegu nakładania się na siebie dwóch różnych porządków czasoprzestrzennych, które poczynają tworzyć wspólną rzeczywistość świata przedstawionego. Intertekstualny charakter ma również konstrukcja stworzonej przez Barta postaci tajemniczego gościa, który zostaje przedstawiony w następujący sposób:

Przyszedł akuratnie, jeżeli akuratnie w jego ustach znaczyło punktualnie co do minuty. Był maleńki i wąty, podobny do znajomego łabędzia z zakola Odry, z którym codziennie wymieniam spojrzenie. Capia bródka wygięta w stronę szyi, do tego uścisk dłoni dający duże pojęcie o spoistości strucli makowej. Niestety dopełniał ciemnofioletowy garnitur z plastiku udającego wełnę i

²²² J. Kowalska-Leder, *op. cit.*

zółty krawat w figury geometryczne z gatunku niemożliwych. Widocznie czymś sobie na to zasłużyłem. Śmiało jednak ocenił sytuację.

- Nie wygląda pan na kogoś, kto cieszy się z każdego gościa. – głos jeszcze wyższy niż przez telefon, lecz na szczęście popiskujący cicho. [F, 15]

Przywołany opis stanowi doskonały przykład nawiązania do *Mistrza i Małgorzaty*, w którym jeden z bohaterów książki zostaje przedstawiony w niemal identyczny sposób:

Tuż przy wyjściu na Bronną podniósł się z ławki na spotkanie redaktora obywatel identycznie taki sam, jak ten, który przedtem w świetle słońca utkał się z tłustego upału. Tylko że teraz nie był już ulepiony z powietrza, był normalny, z krwi i kości. W zapadającym zmierzchu Berlioz wyraźnie zobaczył, że facet ma wąsiki jak kurze piórka, maleńkie ironiczne i na wpół pijane oczka, a kraciaste porcięta podciągnięte są tak wysoko, że widać brudne białe skarpetki. Berlioz aż się cofnął, ale uspokoiła go myśl, że jest to po prostu głupi zbieg okoliczności i że w ogóle nie pora się nad tym zastanawiać.

- Szukacie wyjścia, obywatelu? – zardzewiałym tenorem zasięgnął informacji kraciasty typ²²³.

Przywołany wyżej typ to Korowiow, jeden ze sług Wolanda. Jego na wpół komiczny, na wpół dziwaczny strój nie jest jednak jedynym elementem świadczącym o nawiązującym do Bułhakowa sposobie przedstawienia przywołanej postaci. Wręcz przeciwnie, należałoby raczej stwierdzić, że w przypadku wykreowanej przez Barta postaci mamy do czynienia ze swoistą kontaminacją charakterystycznych dla świty Wolanda cech i atrybutów. Podobnie jak one, potrafi on czytać w myślach swoich rozmówców, czego przykładem staje się scena dotycząca jego żydowskiego pochodzenia:

- A da pan wiarę, kiedy przyznam się do żydowskiej krwi? [...]

Chciałem zapytać, czy mam dojrzeć pejsy i czarny kapelusz, którego nie zdjął, mimo ciepła w pokoju, jednak i bez pytania był na to przygotowany.

- Jeśli to panu do czegoś potrzebne, może pan nawet zobaczyć jak zarzucam taśes

²²³M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, przeł. I. Lewandowska, W. Dąbrowski, Warszawa, s. 41.

Cechą, którą dzieli z bohaterami rosyjskiej powieści przywołany bohater jest również zdolność do przeobrażania własnego wizerunku, z którą spotykamy się w scenie przekonywania głównego bohatera do tego, by zgodził się wziąć udział w przedsięwzięciu zrelacjonowania procesu Rumkowskiego:

Co panu szkodzi zrobić przyjemność szalonemu dziadydze, jeśli się tak wykosztował?

Był niezły, bo najprostszymi środkami postarzył się o pięćdziesiąt lat. Zmętnienie oczu, opadająca dolna warga, plamy na czole (...) Gdyby nawet pieniądze były bardziej fałszywe od postaci, które wyczarował przede mną, i tak warto go było poznać. Wstał i wygładził nieistniejące kanty spodni. Znowu był śmiesznym, trochę szemranym facecikiem. [23]

Wymienione dotąd cechy można uznać za przykłady zapożyczeń formalnych, których realizacja nie ma wpływu na wątek problemowy powieści. Jednak relacja intertekstualna pomiędzy *Fabryką muchołapek* a *Mistrzem i Małgorzatą* zaznacza się również w określonym sposobie opowiadania o historii, kwestionującym narrację odwołującą się do realistycznego i racjonalistycznego sposobu ujmowania przeszłości. W dziele autora *Pana Piłsudskiego* problem ten zostaje wyartykułowany w rozmowie dotyczącej życia Jezusa, którą Woland prowadzi z Berliozem i Bezdomnym. Ich sprzeciw wobec opowiedzianej przez niego „prawdziwej” historii Jezusa przybiera postać rozmowy, w której odsłonięty zostaje problematyczny status tekstów uznawanych za źródła historyczne:

- Pańskie opowiadanie, profesorze, jest nadzwyczaj interesujące, aczkolwiek całkowicie sprzeczne z Ewangelią.
- Na litość – uśmiechnął się z pobłażliwą ironią profesor – kto jak kto, ale pan powinien wiedzieć, że nic z tego, co zostało opisane w Ewangelii, nie miało miejsca naprawdę i jeśli zaczniemy powoływać się na Ewangelię jako na źródło historyczne...²²⁴.

Problem poruszony w przywołanym fragmencie zostaje przetransponowany na karty *Fabryki muchołapek* w wypowiedzi skierowanej do bohatera-narratora powieści. Jego rozmówca –

²²⁴ *Ibidem*, s. 37.

przedstawiający się jako Johann – zwraca mu uwagę, że sposób jego myślenia stanowi przykład zbyt dużego zaufania w racjonalność otaczającego go świata. Jak mówi, przywołując postać jednego z apostołów:

- Uśmiechnął się po raz pierwszy. – Niewierny Tomaszu, branie wszystkiego na rozum jest pańskim największym nieszczęściem. [F, 23]

Kontekst fabularny w którym pojawia się przytoczona wypowiedź pozwala interpretować ją jako swego rodzaju zapowiedź niezwykle wydarzeń, w których przyjdzie uczestniczyć pisarzowi. Można ją jednak potraktować także jako wypowiedź metakrytyczną dotyczącą problemu relacji pomiędzy historią i literaturą, prawdą a zmyśleniem oraz sposobu funkcjonowania tych opozycji w poświęconych Zagładzie praktykach dyskursywnych. Za takim odczytaniem zdaje się przemawiać konstrukcja samej powieści, w której teksty tradycyjnie klasyfikowane jako dokumenty/świadczenia stają się narzędziem budowania opowieści o Rumkowskim w sposób pozwalający odczytywać je w nowych kontekstach problemowych. Zadanie to zdaje się doskonale spełniać powieść Barta, w której przetworzeniu zakorzenionych w kulturze tekstów dotyczących Rumkowskiego po to, by powiedzieć o tej postaci coś nowego, towarzyszy świadomość tego, że zadanie to jest możliwe tylko na gruncie literackiej fikcji.

Dialog z myślą – intertekstualność jako narzędzie krytyczne

Zawarte w podtytule niniejszego rozdziału sformułowanie „dialog z myślą” wymaga pewnego doprecyzowania z uwagi na zakres i charakter podejmowanych przeze mnie dociekań. Używam go przede wszystkim do określenia tych relacji intertekstualnych obecnych w dziele Barta, które można – moim zdaniem – potraktować w kategoriach wypowiedzi o charakterze metadyskursywnym, związanych z tymi wątkami myślenia o problematyce Zagłady, które w centrum swojego zainteresowania umieszczają problemy związane z funkcjonowaniem kategorii świadectwa oraz kontrowersji dotyczących oceny postępowania takich postaci jak Rumkowski. Choć dialogu o który tu

chodzi nie można nazwać intertekstualnym, to objawia się on właśnie poprzez intertekstualne odniesienia do zakorzenionych w kulturze tekstów i postaci związanych z Zagładą. Stają się one bowiem swego rodzaju narzędziami krytycznej oceny dyskursu i jako takie będę rozpatrywał je w niniejszej części rozważań.

Jak już wspomniałem, *Fabryka muchołapek* stanowi przykład dzieła poruszającego problematykę płynności granic pomiędzy literackimi reprezentacjami Holokaustu a tekstami o charakterze dokumentarnym, których status wyznaczają takie aspekty jak postać twórcy czy czas i miejsce powstania. Zagadnienie to stanowi jeden z podstawowych problemów w badaniach nad piśmiennictwem poświęconym Shoah, które znalazło swój wyraz w sporze o prawomocność literackich ujęć Zagłady wobec tekstów, którym przyznaje się status dokumentów historycznych. Choć ma on swoją historię, której początki sięgają pierwszych powojennych tekstów opisujących piekło nazistowskich obozów – za taką można uznać na przykład przywołaną wcześniej dyskusję pomiędzy Borowskim a Kossak-Szczucką – to jej modelowym przykładem wydaje się stanowisko prezentowane przez amerykańskiego filozofa i historyka Berela Langa, który przeciwstawia teksty historyczne literackim próbom zmierzenia się z tematem Shoah²²⁵. Lang wyraźnie uprzywilejowuje te formy zapisu, które należy – jego zdaniem – zakwalifikować jako przynależne do porządku historii. Stwierdzając, że „najbardziej wartościowe pisarstwo o nazistowskim ludobójstwie pojawia się w formie dyskursu historycznego”²²⁶ badacz uzasadnia swoją decyzję odwołując się przede wszystkim do etycznych wymogów ciążyących na każdym tekście

²²⁵ B. Lang, *Przedstawienie zła: etyczna treść a literacka forma*, przeł. A. Ziębińska-Witek, „Literatura na świecie” 2004, nr 1-2. Artykuł ten stanowi oczywiście tylko jeden z fragmentów większego dzieła Langa zatytułowanego „Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea”. Na potrzeby niniejszego rozdziału ograniczam się do przywołania wyłącznie tego fragmentu książki, który pozwala – moim zdaniem – nakreślić ogólne ramy dla tych stanowisk badawczych, które uznają literaturę piękną podejmującą temat Zagłady za etycznie podejrzaną. Więcej na temat prawomocności literackich ujęć Zagłady zob. B. Lang, *Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea*, przeł. A. Ziębińska-Witek, Lublin 2006; A. Rosenfeld, *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*, Warszawa 2003.

²²⁶ Tamże.

podejmującym tę problematykę. Zagłada staje się bowiem dla niego wydarzeniem, którego bezprecedensowość i dosłowność narzuca ograniczenia na formalne cechy tekstów ją przedstawiających. Wynikają one z nadrzędnego celu przyświecającego powstawaniu tych tekstów, za który uznaje Lang oddanie ideału prawdy i realizmu historycznego Shoah²²⁷. Literatura – jak pisze – nie wywiązuje się z tego zadania, ponieważ opowiada o Zagładzie posługując się tropami i metaforami za pomocą których wydarzenie to może być przedstawiane na różne, również sprzeczne z prawdą historyczną – sposoby²²⁸. Zapis literacki – w przeciwieństwie do zapisów, którym przyznaje Lang status tekstów historycznych – dokonuje również zabiegu fabularyzacji zdarzeń, której celem staje się nadanie logicznej struktury przypadkowym zdarzeniom, z jakim nie spotykamy się – jego zdaniem – w zapisach będących świadectwami dokumentarnymi. Zabieg ten – jak słusznie zauważyła w swoim artykule Katarzyna Chmielewska – sprawia, że Lang „przesuwa” wszelkiego rodzaju teksty lokujące się na pograniczu literatury i historii w stronę dyskursu historycznego, nadając im – pomimo pojawiających się w nich elementów literackich – status źródeł historycznych z uwagi na czas i miejsce powstania²²⁹. Takie stanowisko badawcze wynika zarówno z określonego sposobu rozumienia przez Langa samej Zagłady, którą postrzega on w kategoriach wydarzenia wyjątkowego, niemającego swojego odpowiednika w historii, jak również samego pisarstwa historycznego, którego zadanie ogranicza się – jego zdaniem – do prezentacji faktów historycznych²³⁰.

Stanowisko Langa spotkało się z krytycznym odbiorem zarówno w środowisku historyków, jak również na gruncie refleksji literaturoznawczej. Do jego najbardziej zagorzałych polemistów należy z pewnością zaliczyć Haydena White’a, którego stanowisko stanowi

²²⁷*Ibidem*, s. 21.

²²⁸*ibidem*.

²²⁹ K. Chmielewska, *Literackość jako przeszkoda, literackość jako możliwość wypowiedzenia*, w: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie*, red. M. Głowiński i in., Kraków 2005.

²³⁰ B. Lang, *Przedstawienie zła: etyczna treść a literacka forma*, przeł. A. Ziębińska-Witek, „Literatura na świecie” 2004, nr 1-2.

polemikę zarówno z koncepcją Langa, jak również – w szerszym kontekście – z uosabianym przez tego badacza modelem myślenia o pisarstwie historycznymi pracy i wykonywanej przez historyka. White uważa, że model ten odwołuje się w istocie do dziewiętnastowiecznego modelu myślenia o historii, ukształtowanego przede wszystkim przez pisma takich historyków jak Leopold von Ranke. Autor *Metahistory* wskazuje jednocześnie, że jego źródeł należy upatrywać w tym, że

[...] historycy sami traktowali swój język jako bezproblemowe, przezroczyste medium, służące zarówno do przedstawiania zdarzeń z przeszłości, jak i do wyrażania poglądów na temat tych zdarzeń²³¹.

Przekonanie to miało zdaniem White'a decydujący wpływ na sposoby konstruowania narracji historycznych, w których przeszłość uznawano za „neutralny pojemnik faktu historycznego”. Jego konsekwencją stało się zaś specyficzne rozumienie powinności historyka, którego dzieło miało przede wszystkim

[...] przedstawiać „realne” czy też „żywe” opowieści (...) które muszą tylko zostać odkryte czy wydobyte ze źródeł, a następnie zaprezentowane czytelnikowi tak, aby prawda dawała się natychmiast rozpoznać w sposób intuicyjny.²³²

Rozpoznanie to można potraktować jako wyjaśnienie założonej przez Langa wyższości pisarstwa historycznego nad literackim w przedstawianiu wydarzenia Zagłady. Dyskurs historyczny jawi się tu bowiem jako neutralny nośnik bolesnej prawdy historycznej, która przekazywana jest w sposób obiektywny, pozbawiony zniekształceń z jakimi spotykamy się w każdorazowej próbie literackiej reprezentacji Holokaustu. Przekonanie to, jak słusznie zauważa White, jest jednak iluzoryczne, ponieważ narracja konstruowana przez historyka nie jest ani obiektywna, ani też pozbawiona środków artystycznego wyrazu, ponieważ

[...] „konkurencyjne narracje”, uznane za fakty relacje z wydarzeń, mogą być oceniane, krytykowane i porządkowane na podstawie swej adekwatności wobec

²³¹ H. White, *Proza historyczna*, przeł. R. Borysławski i in., red. E. Domańska, Kraków 2009, s. 29

²³² *Ibidem*.

zapisów źródłowych oraz wszechstronności i zgodności z tezami, które zawierają. Jednakże relacje narracyjne nie składają się tylko z twierdzeń o faktach (pojedynczych zdań egzystencjalnych) i tez; składają się na nie także elementy poetyckie i retoryczne, dzięki którym prosty zestaw faktów przekształcony zostaje w opowiadanie²³³.

White wskazuje tym samym, że czynności wykonywane przez historyka w procesie tworzenia narracji historycznej nie różnią się zasadniczo od tych, z którymi borykają się twórcy literatury. Podobieństwo to dostrzegł już wcześniej Collingwood, który w swojej *Idei Historii* wskazywał, że tym co łączy historyka i pisarza jest fakt, że

Obydwaj zmierzają do skonstruowania obrazu, który jest częściowo narracją o zdarzeniach, częściowo opisem sytuacji, motywów, analizą charakterów. Obydwaj zmierzają do nadania swemu obrazowi charakteru spójnej całości, gdzie każda postać i każda sytuacja jest tak związana z pozostałymi, że dane działania określonej postaci w tej konkretnej sytuacji uważamy za jedyną możliwość i nie możemy sobie wyobrazić, by postąpiła ona inaczej. Zarówno powieść jak historia muszą mieć sens: tylko to, co konieczne, jest tu dopuszczalne, a osąd w tej kwestii wydaje w obu przypadkach wyobraźnia²³⁴.

Jak słusznie zauważa komentująca tę koncepcję Katarzyna Rosner, stanowisko Collingwooda wyznaczyło „ramy całej późniejszej dyskusji nad statusem poznawczym historii”²³⁵. O ile w przytoczonej wypowiedzi brytyjskiego historyka główny nacisk został położony na efekt osiągnięty przez historyczną narrację, o tyle krytyczne wypowiedzi White pozwalają prześledzić wcześniejsze etapy jej powstawania:

W badawczej fazie swej pracy historycy koncentrują się na odkrywaniu prawdy o przeszłości i odzyskaniu zapomnianych, zatuszowanych czy ukrytych danych oraz oczywiście na ich zrozumieniu. Jednakże po fazie badań – kiedy to zadania wykonywane przez historyka właściwie niczym się nie różnią od pracy dziennikarza czy detektywa – lecz jeszcze zanim historia zostanie napisana,

²³³ H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000, s. 213.

²³⁴ R. G. Collingwood, *Idea of the History*, Oxford 1946, cyt. za: K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s.46.

²³⁵ Tamże.

historyk musi wykonać kilka ważnych operacji przekształceniowych, w czasie których jego myślenie staje się bardziej, a nie mniej figuratywnie²³⁶

Wypowiedzi White uderzają w podstawowe założenia przeprowadzonego przez Langa rozróżnienia pomiędzy narracjami historycznymi a literackimi reprezentacjami Zagłady, ponieważ – jak przekonująco argumentuje amerykański teoretyk historii – żadna z tych form zapisu nie stanowi neutralnego, pozbawionego środków stylistycznych medium opowiadającego o przeszłości. Wręcz przeciwnie, jak pokazuje White w swoim studium poświęconym *Czy to jest człowiek?* Primo Leviego²³⁷, język figuratywny i zabiegi fabularyzacji odnajdziemy nawet w tekstach funkcjonujących społecznie jako dokumenty historyczne. Stanowisko White'a pokazuje, że proponowane przez Langa podejście do tekstów podejmujących problematykę nazistowskiego ludobójstwa opiera się na idealistycznym i przede wszystkim anachronicznym modelu myślenia o historii, którego utrzymanie – pomimo przyświecającego mu celowi zachowania odrębności i wyjątkowości doświadczenia Holokaustu wobec innych doświadczeń historycznych – wydaje się niemożliwe.

Wysunięte przez White'a argumenty skutecznie podważają postulowanego przez Langa modelu uprawiania historii. Katarzyna Chmielewska przekonująco podważa natomiast zawarte w koncepcji amerykańskiego filozofa i historyka zarzuty stawiane przez niego literackim reprezentacjom Zagłady. Przeciwwstawiając się poglądom Langa warszawska badaczka wskazuje, że krytykowana przez niego literackość warunkuje niekiedy możliwość wypowiedzenia doświadczenia Zagłady w języku. Dzieje się tak między innymi poprzez wykorzystanie języka metaforycznego, ponieważ – jak słusznie podkreślała warszawska literaturoznawczyni:

Metafora ma wartość poznawczą, bowiem zestawienie dwóch rzeczywistości przybliża – częściowo i warunkowo – sens jakichś wydarzeń, stanów, sytuacji lub

²³⁶ H. White, *Proza historyczna*, przeł. R. Boryśławski i in., red. E. Domańska, Kraków 2009, s. 32.

²³⁷ Ibidem, 201-219.

doświadczeń. Przenośnia przybliży zatem, nie zaś odda rzeczywistość. Metafora umożliwia wypowiedź, bo pozwala na ekspresję tego, co trudno wyrazić dosłownie, choć mówiący odczuwa silny przymus opowieści [...] W jednym metaforycznym sformułowaniu zawiera się niekiedy więcej rzeczywistości niż w długich historycznych rozprawach.²³⁸

Na poparcie swojej argumentacji badaczka przywołuje między innymi fragmenty *Dziennika* Racheli Auerbach, która chcąc oddać towarzyszące jej poczucie osaczenia i beznadziejności położenia w którym się znalazła zapisuje w swoim dzienniku następujące słowa: „Coraz ciaśniejszy się robi pierścień, raczej pętla zaciskająca się naokoło naszej szyi”²³⁹. Jak podkreśla Chmielewska tego rodzaju wypowiedzi stanowią przykłady wypowiedzi, w których metafora służy wyrażeniu niedającej się wyartykułować w inny sposób sytuacji egzystencjalnej. Z drugiej strony metafora przybliży czytającemu jednostkowy i indywidualny charakter zawartej w niej informacji, którego emocjonalny charakter mówi czytelnikowi więcej niż byłby się w stanie dowiedzieć z zapisu suchych faktów. W podobny sposób badaczka przywołuje wykorzystanie ironii w tekstach holokaustowych wskazując na obecność tej figury retorycznej zarówno w tekstach uznawanych przez Langa za literackie, jak również w zapisach traktowanych przez niego w charakterze dokumentów. Tymczasem ironia stanowi zdaniem badaczki jedno z podstawowych narzędzi radzenia sobie z otaczającą rzeczywistością, stwarzającą dystans pomiędzy jednostką a wydarzeniami, w których uczestniczy. Polemika z Langiem prowadzi Chmielewską do wniosku, że wyznaczona przez badacza opozycja pomiędzy pisarstwem historycznym a literaturą ma charakter względny i arbitralny. Tymczasem, jak zauważa badaczka, opozycja ta wydaje się nie tyle nieostra, ile raczej zbędna, ponieważ „historia nie jest wolna od względności i interpretacji, podobnie jak literatura, podczas gdy literatura może zawłaszczać i zniekształcać historię”²⁴⁰.

²³⁸ K. Chmielewska, *op. cit.*

²³⁹ *Ibidem*,

²⁴⁰ *Ibidem*.

W przywołanej wyżej dyskusji zwraca uwagę kilka szczegółów, które stanowią – moim zdaniem – istotne pole odniesienia dla interpretacji omawianej tu książki Andrzeja Barta, którą – co oczywiste – Lang uznałby zapewne nie tylko za niedopuszczalną zarówno z uwagi na wykorzystane w książce środki literackiej ekspresji, jak również ze względu na podejrzaną moralnie próbę reprezentacji Zagłady. Nie sposób bowiem nie zauważyć, że w proponowanym przez autora *Nazistowskiego ludobójstwa*, a także w polemicznym tekście Katarzyny Chmielewskiej osią sporu z Langiem stają się przede wszystkim albo reprezentacje Holokaustu wykorzystujące poetykę powieści realistycznej (autorka wymienia w tym kontekście prozę Borowskiego, Nałkowskiej czy Idy Fink), albo też teksty klasyfikowane jako dokumenty historyczne (przykładem służącym ilustracji stanowiska autorki staje się między innymi przywołany przeze mnie *Dziennik* Racheli Auerbach oraz *Dziennik* Dawida Sierakowiaka). Broniąc literackich reprezentacji Zagłady autorka wskazuje natomiast, że istnieje grupa dzieł, których cechy formalne trudno pogodzić z opowieścią o wyniszczeniu europejskich Żydów. Za takie uznaje Chmielewska przede wszystkim teksty posługujące się wysokim stylem retorycznym i bogatą ornamentyką językową, których przykładem – przywołanym zresztą wyłącznie w przypisie – stają się *Tworci* Marka Bieńczyka²⁴¹. Choć autorka nie waloryzuje przywołanego tytułu to wyraźnie nie mieści się on w przyjętej przez nią perspektywie badawczej. Perspektywa ta nie obejmuje bowiem szeregu reprezentacji literackich odrzucających realizm jako narzędzie opowiadania o Zagładzie, a także tych przedstawień tego wydarzenia, w których mamy do czynienia z wyraźnym osłabieniem opozycji pomiędzy fikcją a dokumentem.

Modelowym przykładem literatury odrzucającej oba wspomniane założenia wydaje się powieść postmodernistyczna, której przykładem jest właśnie *Fabryka muchołapek*. Decyduje o tym z jednej strony fantastyczny charakter fabuły, w którym umarli zostają ożywieni

²⁴¹ *Ibidem*, s. 25.

na potrzeby sądu przeprowadzanego nad Chaimem Rumkowskim, z drugiej natomiast sposób wykorzystania tekstów o charakterze dokumentalnym, którym powieść Barta nadaje status wypowiedzi o charakterze fikcyjnym, podporządkowanych zamysłowi fabularnemu książki. *Fabryka...* przywołuje bowiem postaci i wydarzenia, których historyczny status zdaje się nie budzić wątpliwości. Rumkowski, Korczak, Sierakowiak, Arendt to tylko nieliczne nazwiska z roztaczanego przed czytelnikiem imponującego korowodu zjawiających się na procesie historycznych postaci. Jednocześnie czytający od razu zdaje sobie sprawę z tego, że tym co łączy wymienione osoby jest po pierwsze związek – bezpośredni lub pośredni – z Zagładą Żydów, po drugie natomiast fakt, że każda z nich – za wyjątkiem Lucille Eichengreen – jest w momencie składania swoich zeznań martwa²⁴². W połączeniu z fantastycznym charakterem samej fabuły – skupionej przecież wokół procesu, który nie miał – bo też nie mógł – mieć miejsca oraz zastosowanie różnych perspektyw czasowych i przestrzennych. Odślaniając swój fikcyjny charakter powieść Barta podważa czy też unieważnia z jednej strony jakiekolwiek roszczenia dotyczące wiarygodności historycznej. Z drugiej jednak zarówno historyczny status pojawiających się na procesie postaci, jak również składanych przez nie zeznań nie zostaje w powieści w żaden sposób zakwestionowany, ponieważ fikcyjny charakter procesu zderza się w *Fabryce...* z dokumentalnym charakterem wypowiedzianych przez nie kwestii i ocen dotyczących Rumkowskiego. Należy do nich zaliczyć zarówno intertekstualne odniesienia do zakorzenionych w kulturze tekstów napisanych przez ofiary Zagłady, jak również wypowiedzi fikcyjnych, zawdzięczających swój intertekstualny charakter poprzez nawiązanie do biografii i utrwalonych opinii na temat wygłaszających je bohaterów.

²⁴² Konstatacja ta odnosi się przede wszystkim do postaci będących ofiarami Zagłady. Problematyczny wydaje się tu przypadek zmarłej w roku 1975 Hannah Arendt, której przynależność do świata zmarłych nie zostaje w książce wyraźnie podkreślona, a rozpoznanie to komplikują również jej „zeznania”, z których jasno wynika, że nie była ona ofiarą Zagłady. Myślę jednak, że fakt ten nie ma zasadniczego wpływu na wartość komunikowanych przez tę postać treści, które niezaznajomiony z tematem czytelnik bez problemu rozszyfruje

Teksty te zostają włączone w fikcyjną ramę odniesienia, która kontekstualizuje ich znaczenie na potrzeby opowiadanej w powieści historii Rumkowskiego. W zabiegu tym można, jak sądzę, dostrzec próbę nowego spojrzenia zarówno na problematykę związaną z historyczną oceną tej postaci, jak również na kwestie związane z funkcjonowaniem kategorii świadectwa w dyskursie holokaustowym. To właśnie te aspekty powieści Barta będą mnie interesowały w kolejnej części rozważań.

Nie bądźcie moimi sędziami

Zeznający na procesie Rumkowskiego świadkowie to przede wszystkim ofiary getta łódzkiego, których zadaniem staje się opowiedzenie o postawie Rumkowskiego w trakcie sprawowania przez niego funkcji przewodniczącego łódzkiego Judenratu. Ich pojawienie się zostaje w powieści uzupełnione swego rodzaju historycznym „wprowadzeniem”, którego dokonuje zarówno przewodniczący procesowi sędzia, jak również przesłuchujący świadków prawnicy. Służy ono przede wszystkim zapoznaniu czytelnika z osobistą historią zeznającego, która decyduje o prawie do wygłaszania opinii na temat Rumkowskiego. Proces ten dotyczy również samego oskarżonego, którego postać poznajemy w wypowiedzi przypominającej jego przedwojenne dokonania:

- Niech to nawet wygląda na laudację, lecz nie mogę się powstrzymać od przypomnienia przedwojennych zasług obecnego tu pana prezesa [...] Jakub Schulman napisał do nas, że poznał pana prezesa po pierwszej wojnie światowej, kiedy ten organizował obozy dla młodzieży. Pozostał wtedy pod wielkim wrażeniem jego zapału. Kiedy w latach trzydziestych pan prezes zaczął prowadzić założony przez siebie sierociniec, zdawał się człowiekiem przepełnionym nadludzką energią [...] – Jego jedyną zapłatą była satysfakcja z dobrze spełnionego uczynku [...] Kiedy [...] przekonał się, że najwięcej dobrego może uczynić dla sierot, nie wahał się ani chwili i aby pogłębić wiedzę pedagogiczną, udał się gdzie? ... - zwiśił głos i rozejrzał się po Sali. – Tak, właśnie, do samego doktora Korczaka...[44, 46-47]

Wygłoszona przez obrońcę-Bornsteina charakterystyka Rumkowskiego zostaje natychmiast skonfrontowana z narracją samego Korczaka. To pierwsza z postaci, w której mamy do czynienia z intertekstualnym odwołaniem do osób i dokumentów związanych z Zagładą. Choć bowiem wypowiedzianymi przez tę postać kwestiami nie rządzi automatyzm przytoczenia jak słusznie zauważyła Joanna Kowska-Leder – powieściowy Korczak wypowiada się słowami, które „znakomicie oddają sposób myślenia, który znamy choćby z jego *Pamiętnika*”²⁴³. Intertekstualny okazuje się tu natomiast sposób przedstawienia Starego Doktora, którego postać poznajemy poprzez zaczerpnięty z fotografii wizerunek zewnętrzny oraz utrwalone społecznie opinie dotyczące tej postaci. Obraz ten wygląda zaś następująco:

Drzwi otworzyły się i znajomy boy hotelowy wprowadził łysego mężczyznę w zniszczonym płaszczu. [...] Wyglądał na chorego, przez chwilę podpierał się nawet laską, ale zaraz się wyprostował. [...] – Nad grobem Adama Czerniakowa, po jego samobójstwie w Warszawie, powiedział pan: „Bóg ci powierzył godność twego narodu i Bogu godność tę przekazujesz”. Dwa miesiące potem nie pozostawił pan dzieci z sierocińca, lecz wsiadł z nimi do wagonu wiozącego was na śmierć [...] [Regina – D.N.] patrzyła, jak potężny starzec z siwą brodą podchodzi do ledwie trzymającego się na nogach Korczaka i kładzie mu ręce na ramionach. Wyglądało, jakby chciał tchnąć w niego zdrowego ducha albo dać wyraz najwyższemu uznaniu [...] Szedł do drzwi krokiem żwawym, a wszyscy podnieśli się z miejsc i wiwatowali; najbliżej stojący usiłowali dotknąć choćby rękawa jego płaszcza. [47, 51-52]

Wyłaniający się z przywołanego cytatu obraz Korczaka, w którym ten zostaje ukazany na wzór męczennika jest jednoznacznie pozytywny. Świadczy o tym również zachowanie postaci zebranych na sali rozpraw, których zachowanie wobec opuszczającego salę Korczaka nosi znamiona swego kultu. Zaprezentowana w powieści charakterystyka Korczaka ukazuje jednak również inny obraz tej postaci; człowieka nieco zagubionego, nieporadnego i zmęczonego przyjętą na siebie odpowiedzialnością. W książce zostają natomiast pominięte kontrowersyjne aspekty działalności pedagoga. Chodzi tu między innymi

²⁴³ J. Kowska-Leder, *op. cit.*

jego stosunek do swoich podopiecznych, o którym pisała w swojej książce Janina Olczak-Ronikier²⁴⁴, a także ocenę podjętej przez niego decyzji, zgodnie z którą wszyscy podopieczni prowadzonego przez niego sierocińca udali się w ostatnią drogę do Treblinki mimo możliwości uratowania przynajmniej niektórych dzieci, której kontrowersyjny aspekt pojawia się nawet w przychylnym tej postaci filmie Andrzeja Wajdy.

Pomijanie niejednoznacznych elementów biografii zeznających w procesie świadków można uznać za cechę charakterystyczną powieści Barta. Ma on swoje uzasadnienie fabularne i metakrytyczne czego doskonałym przykładem wydaje się przypadek Dawida Sierakowiaka, nastoletniej ofiary getta łódzkiego, której wypowiedzi w trakcie procesu zostały zaczerpnięte z prowadzonego przez niego *Dziennik*. Pojawieniu się tej postaci na sali rozpraw, podobnie jak to miało miejsce w przypadku Korczaka, zostaje poprzedzone zabiegami budującymi wokół niej szczególną i podniosłą atmosferę. O tym, że zajmie miejsce dla świadków wzmiankuje się jeszcze przez jego przybyciem na proces. Kiedy już znajduje się na sali rozpraw zgromadzeni na niej przedstawiciele „prawa” traktują go natomiast jako osobę wyjątkową. Ten rys postaci najlepiej zdaje się oddawać wrażenie jakie robi na Marku, przybranym synu Rumkowskiego, który snując swoje rozważania dotyczące ucieczki z budynku sądu

Przestał o tym myśleć, kiedy przed pulpitem dla świadków zobaczył szesnastolatka może, który, sądząc po ciszy na Sali, słuchany był niczym dorosły, i to mądry. [133]

Również prokurator Wilski wypowiada się o Sierakowiaku z najwyższym szacunkiem, którego potwierdzeniem staje się złożone przez niego podziękowanie za pisany w getcie pamiętnik. Najdobitniejszym przykładem uznania wobec tej postaci okazują się jednak słowa sędziego skierowane bezpośrednio do zeznającego chłopca:

²⁴⁴ J. Olczak-Ronikier, *Korczak : próba biografii*, Warszawa 2011.

A teraz pozwólcie, że ostatnie słowo będzie należało do mnie. Powiem krótko: byłbym dumny, gdybym mógł być twoim ojcem, Dawidzie Sierakowiaku. Nie mogę, bo masz już ojca, i to bardzo porządnego człowieka. Dlatego pozwól, że chociaż głośno nazwę cię swoim dzieckiem, a wiedz, że nie każdego miałbym ochotę tak nazwać... [...] – A ciebie, Dawidzie, zapewniam o jednym. Na wieki pozostaniesz wzorem, i to nie tylko żydowskiego dziecka. [143]

Wydaje się, że najistotniejszym fragmentem w przywołanej wypowiedzi staje się nie pochwała wygłoszona wobec samego bohatera, ile informacja dotycząca ojca Dawida Sierakowiaka, którego autor *Dziennika* przedstawiał również w – zdawałoby się – niekorzystnym świetle, czego przykładem staje się opisana przez niego sytuacja dotycząca „kradzieży” chleba współdomownikom:

Ojciec, który przez ostatnie dwa tygodnie był stosunkowo spokojny i dzielił swój chleb na równeienne porcje, w czwartek znów stracił panowanie nad sobą i zjadł wczoraj cały mój bochenek, a dzisiaj dokończył dodatkowe pół kilo chleba, jakie dostaje od matki i Nadzi [swojej siostry]²⁴⁵.

Komentując przywołany fragment Lawrence Langer uchwycił, jak sądzę, sedno problemów związanych z czytelnicznym odbiorem takich informacji:

W wewnętrznej walce między troskliwym ojcem, dbającym o rodzinę, a zagłodzonym człowiekiem, siły były od początku nierówno rozdane. Niestety, opisując takie zmagania idziemy zwykle tropem Dawida Sierakowiaka i skupiamy uwagę na wewnętrznych konfliktach udręczonej ofiary, a nie postaciach tych, którzy je spowodowali²⁴⁶.

Choć przywołany wyżej fragment *Dziennika* nie zostaje przywołany na kartach powieści to wydaje się, że wypowiedź sędziego można potraktować w charakterze wyjaśnienia sytuacji, w której znalazł się ojciec Dawida Sierakowiaka. Mamy tu zatem do czynienia z metatekstualnym komentarzem do przywołanego tekstu źródłowego, którego zadaniem staje się wyjaśnienie – zarówno czytającemu, jak również ofiarom – że Zagłada jest przykładem wydarzenia, w którym

²⁴⁵ L. Langer, *Scena pamięci. Rodzice i dzieci w tekstach i świadectwach Holokaustu*, przeł. J. Miklos, „Literatura na świecie” 2004, nr 1-2,

²⁴⁶ *Ibidem*.

jednostki znalazły się w sytuacjach, które za amerykańskim filozofem można nazwać „wyborem bez wyboru”. Strategia ta dotyczy wszystkich pojawiających się na kartach powieści ofiar, do czego jeszcze powrócę. Zupełnie inaczej zostają jednak potraktowani ci świadkowie, którzy Holocaustu nie doświadczyli. Z taką sytuacją spotykamy się zaś w momencie, w którym zostaje podjęta próba porównania postawy Rumkowskiego z jego warszawskim odpowiednikiem, Adamem Czerniakowem. Wtedy bowiem na salę rozpraw zostaje poproszony „eksper”, którym w dziele Barta staje się Hannah Arendt. W rozmowie z obrońcą Rumkowskiego jednoznacznie wskazuje ona, że w porównaniu tym to postawa Adama Czerniakowa zasługuje na szacunek i uznanie:

[...] wracając do pańskiego klienta, to w życiu ważny jest styl, w jakim człowiek cierpi i raduje się, żyje i umiera. Mogę tylko powiedzieć, że jeżeli nawet pan Rumkowski cierpiał z powodu tego, co musiał później zrobić, to robił to w stylu urągającym przyzwoitości [...]

- Czyli według pani Adam Czerniaków, żył i umarł w lepszym stylu?

- Tak, bo jakby pamiętał rabinacką maksymę: „Niechby cię zabili, lecz nie posuwaj się poza ustaloną granicę” – odpowiedziała bez zastanowienia, a po chwili dodała: - W każdym razie zachował się godnie. [111, 112]

Wygłoszona opinia współgra, na co zwróciła już uwagę jedna z badaczek, z tezami zaprezentowanymi przez Arendt w jej pracy *Eichmann w Jerozolimie*, w której autorka sformułowała krytyczną opinię dotyczącą działania Judenratów. Wskazywała w niej, że

Dla Żydów rola, jaką przywódcy żydowscy odegrali w unicestwieniu własnego narodu, stanowi niewątpliwie najczarniejszy rozdział całej tej ponurej historii²⁴⁷.

Sformułowany przez Arendt zarzut dotyczył współpracy z oprawcami, objawiającej się nieinformowaniem o odbywającej się zagładzie mimo posiadanej na ten temat wiedzy, a także działaniami skłaniającymi Żydów do tego by sami aktywnie w niej uczestniczyli. Sposób przedstawienia formułowanych przez filozofkę sądów w znacznym

²⁴⁷ H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. A. Szostkiewicz, Warszawa, Kraków 1998, s. 151.

stopniu odbiega jednak od zeznań składanych przez pozostałych świadków. Odmienność ta zdaje się wynikać z odrębnego statusu samej Arendt, której związek z Zagładą wynika nie z bezpośredniego doświadczenia²⁴⁸, lecz filozoficznej i moralnej refleksji zawartej w napisanych przez nią pracach podejmujących problematykę tego wydarzenia. Przejawia się ona natomiast w kierowanych do niej pytaniach, których ironiczną wymowę można uznać za metatekstualny komentarz dotyczący związków autorki z Martinem Heideggerem, którego przynależność do NSDAP oraz powojenne milczenie na temat Zagłady stało się przedmiotem ostrej krytyki²⁴⁹:

Pani przecież była blisko z Immanuelem Kantem?

- Z Heideggerem. I nie wiem, co pan sędzia rozumie przez blisko.

- Tylko bliskość duchową. Z Heideggerem, mówi pani. No cóż... przystąpmy do pytań. Jestem przekonany, że świadek powie nam swoją prawdę i tylko prawdę.

Do dzieła, panowie. [108]

Przywołany fragment odnosi się nie tylko do problematycznych wizerunkowo związków Arendt z niemieckim filozofem. Wyręczając świadka z obowiązku złożenia standardowej przysięgi sądowej przewodniczący procesowi sędzia wypowiada ją sam, dokonując jednocześnie istotnej zmiany znaczeniowej. Zapewniając zebranych na sali, że Arendt będzie mówiła „**swoją prawdę i tylko prawdę**” [podkr. – D.N.] zastępuje on pierwszy człon tej wypowiedzi, którego treść powinna brzmieć „całą prawdę”. Zmianę wprowadzoną przez sędziego można bowiem potraktować jako zapowiedź krytycznej oceny arbitralnych sądów sformułowanych przez Arendt. Wskazuje na to dalszy bieg przesłuchania, w którym filozofkę przepytuje obrońca Rumkowskiego:

- A więc nie szkodliwa rola Judenratów, ale tylko niektórych ich przywódców?

²⁴⁸ Oczywiście mam tu na myśli przede wszystkim niebezpośredni udział w doświadczeniach jakie stały się udziałem pozostałych świadków. Nie można jednak zapominać o tym, że również Arendt została zmuszona w 1933 roku do opuszczenia Niemiec.

²⁴⁹ Na temat problemów związanych z tym zagadnieniem Zob. A. Milchman, A. Rosenberg, *eksperymenty w myśleniu o Holokauście. Auschwitz, nowoczesność i filozofia*, przeł. J. Szacki, L. Krowicki, Warszawa 2003. V. Farias, *Heidegger i narodowy socjalizm*, przeł. P. Lisicki, R. Marszałek, Warszawa 1997.

- Nie popieram istnienia Judenratów i wolałabym, aby rządili Niemcy i cała odpowiedzialność spadła na nich. Natomiast co do przywódców, to oczywiście nie można ich wsadzać do jednego worka. Byli wśród nich ludzie przyzwoici, a przydarzył się i Rumkowski.
- Czyli człowiek, dzięki któremu ludzie w łódzkim getcie żyli dłużej niż w jakimkolwiek innym.
- Nie sądzę, aby miało to dla nich szczególne znaczenie. Co im było po chederze, teatrze żydowskim i głodowych racjach, jeżeli i tak zostali wymordowani, tyle że trochę później. [...]
- Powiedziała pani, że gdyby nie Judenraty, Niemcy mieliby większe trudności w odnalezieniu Żydów, czy w takim razie byłaby pani uprzejma podpowiedzieć nam, gdzie Żydzi mieli się schować, kiedy Niemcy kazali im się wynosić z mieszkań i ofiarowali ich domy tubylcom?
- Ktoś by ich przecież ukrył. [110]

Wydaje się, że ocena formułowanych przez Arendt sądów została oddana w reakcjach zebranych na sali rozpraw ofiar Zagłady, których spektrum rozciąga się od postawy niedowierzania w usłyszane słowa po pełne oburzenia krzyki. Udzielając przywołanych wyżej odpowiedzi Arendt całkowicie kompromituje się jako wiarygodny świadek a jej stanowisko zostaje w pewien sposób zdyskredytowane i ośmieszone. Wypowiedzi autorki *Kondycji ludzkiej* pokazują bowiem przepaść związaną z nieprzeżytym doświadczeniem, która oddziela ją niewidzialną granicą od pozostałych osób zeznających w procesie. Kiedy bowiem na skierowaną pod adresem obrońcy Rumkowskiego radę by „więcej rozumiał niż wiedział” mówi on, że nie spodziewa się, że jakiegokolwiek słowo wypowiedziane przez jego klienta może podważyć jej opinię granica ta zostaje zaakcentowana najsilniej, ponieważ – jak wynika również z reakcji zebranych na Sali rozpraw osób, które w „rozumieniu Arendt” widzą niezrozumienie sytuacji, w jakiej się znaleźli (na jej stwierdzenie, że ktoś by przecież ukrył dziesiątki tysięcy Żydów gdyby tylko wiedzieli, że mają zostać eksterminowani Regina zastanawia się czy nie żartuje). Z przywołanego fragmentu wyłania się bowiem nierozstrzygalny problem, o którym pisał w swoich tekstach Imre Kertész. Węgierski noblista zwracał w nich uwagę na paradoks towarzyszący próbom zrozumienia i wyjaśnienia Zagłady, którego cechą

konstytutywną staje się fakt, że nagromadzenie wiedzy na jej temat nie przynosi satysfakcjonujących odpowiedzi dotyczących tego, czym była i dlaczego się wydarzyła²⁵⁰.

Przywołane wyżej odniesienia można uznać za najbardziej czytelne nawiązania do tekstów i myśli postaci bezpośrednio i pośrednio związanych z Zagładą. Choć powieść Barta, na co wskazywałem na początku rozważań, wykorzystuje znacznie większą ich liczbę, to można jak sądzę uznać, że to właśnie postaci Korczaka, Sierakowiaka i Arendt mają decydujący wpływ na przebieg toczącego się przed czytelnikiem postępowania wobec Rumkowskiego. Zabieg ten, podobnie jak sam koncept fabularny, spotkały się z krytycznym odbiorem wśród recenzentów książki, którzy nie dostrzegli w propozycji Barta interesującej próby zmierzenia się z postacią Rumkowskiego. W artykule poświęconym nadużyciom w badaniach nad Zagładą Jacek Leociak pisał o książce Barta w następujący sposób:

Potraktujmy *Fabrykę muchołapek* Andrzeja Barta jako ogniwo pośrednie pomiędzy przedstawieniem Zagłady w sztuce i w nauce. Autor odbywa rozległe studia holokaustowe, starannie przygotowuje materiał źródłowy, bada dzieje getta łódzkiego i swego powieściowego bohatera Chaima Rumkowskiego. Wszystko po to, aby rozpostarłszy przed czytelnikiem tęczę całej swojej erudycji i kunsztu literackiego, wykreować quasi-świat quasi-sądu nad quasi-Rumkowskim. Konstrukcja ta utkana jest z cytatów i quasi-cytatów źródłowych, postacie historyczne wypowiadają się własnym bądź prawie własnym głosem, wszystko (prawie) się zgadza. Tylko że „prawie” robi wielką różnicę. Książka Barta jest dla mnie przykładem kiczu narcystycznego. Jest w pół drogi między literaturą a dokumentem, powieścią a relacją, zeznaniem a zapisem snu. Jest manifestacyjnie „pomiędzy” dyskursami, gatunkami, prawdą a zmyśleniem. W stu procentach spełnia zatem model postliteratury w czasach postnowoczesnych. Niczym więc nie zaskakuje – jej poetyka jest doskonale przewidywalna, aż do bólu „posttradycyjna”. Schlebia gustom i modom, które są trendy. Jest także poznawczo doskonale pusta. Bawi się konwencjami mówienia, przytoczeniami, perspektywami narracyjnymi, pomysłami fabularnymi, ale do niczego to nie prowadzi. Mówiąc precyzyjniej: nie prowadzi do niczego poza

²⁵⁰ Jak pisze w tomie zatytułowanym *Język na wygnaniu* Imre Kertész: „Im więcej mówimy o Holokauście, tym mniej jest zrozumiały”. Zob. I. Kertész, *Język na wygnaniu*, przeł. E. Sobolewska, Warszawa 2004, s. 177.

zaspokojeniem *ego* samego autora. Po przeczytaniu *Fabryki muchołapek* wiemy tyle samo o dylematach Rumkowskiego i o doświadczeniu Zagłady, ile wiedzieliśmy przed lekturą. Staliśmy się jedynie zakładnikami erudycyjnych i literackich popisów Andrzeja Barta. Czysty narcyzm.²⁵¹

Przywołuję ten obszerny fragment, ponieważ zawarta w niej ocena *Fabryki muchołapek* jest swoistym kompendium zarzutów krytycznych wysuwanych pod adresem książki także przez innych komentatorów. Robię to również z uwagi na fakt, że w wypowiedź warszawskiego literaturoznawcy stanowi przykład krytycznej oceny postmodernistycznych przedstawień Zagłady, które zdaniem autora tekstu nie przynoszą w refleksji nad tym wydarzeniem wartościowych poznawczo rozstrzygnięć. Z podobną oceną powieści spotykamy się także w recenzji Joanny Kowalskiej-Leder, która za największy mankament książki uznała sposób przedstawienia głównego bohatera. Jak pisała:

Problem tkwi bowiem w tym, że autor *Fabryki muchołapek* nie podejmuje się najtrudniejszego, a zarazem najważniejszego z perspektywy czytelnika zadania – próby zrozumienia postępowania Chaima Rumkowskiego, a więc odpowiedzi na przynajmniej część pytań, które narosły wokół jego osoby. Znamy przecież zarówno argumenty na jego obronę, jak i oskarżenia o nieludzką podłość. Nie ma potrzeby, by je powtarzać jeszcze raz podczas fikcyjnego procesu. Chcielibyśmy natomiast wniknąć w sposób myślenia Rumkowskiego, który nie zostawił po sobie żadnych zapisków osobistych, mogących w tym pomóc. Do tego właśnie potrzebna jest literatura, która pozwala dotknąć rzeczywistości niedostępnej w żaden inny sposób. Dotknąć, a nie uciekać przed nią, jak robi to Bart, gdy w scenie spektaklu teatralnego, zorganizowanego dla uczestników procesu, każe aktorowi grającemu rolę Rumkowskiego wygłosić mowę wzorowaną na *Królu Learze*²⁵².

Podobne argumenty wysuwa w swojej książce Monika Polit, autorka pierwszej i jedynej jak dotąd monografii poświęconej Rumkowskiemu. Stwierdza ona, że

²⁵¹ J. Leociak, *O nadużyciach w badaniach nad doświadczeniem Zagłady*, „Zagłada Żydów. Studia i materiały” 2010, nr 6.

²⁵² J. Kowalska-Leder, *op. cit.*

„szczytem autorskiej nieudolności jest (...) to, że MChR w powieści Barta wypowiada się tylko raz, oświadczając sądowi, że niczego mówić nie będzie! Nie śledzimy też jego wewnętrznych emocji, bo autor *Fabryki...* zrezygnował z prowadzenia narracji z perspektywy MChR, a przecież dostęp do wewnętrznego świata postaci takiej jak Rumkowski wydaje się najciekawszy.²⁵³

Zaprezentowane dotąd negatywne opinie o książce Barta warto jednak uzupełnić o wypowiedzi o charakterze pozytywnym. Spośród nich za najbardziej wnikliwą interpretację utworu Barta należy uznać artykuł Marty Tomczok²⁵⁴, która umieszcza książkę w polu problemowym dotyczącym literatury postmodernistycznej o Zagładzie, choć robi to w innym niż prezentowany w niniejszej pracy kontekście. W tym miejscu warto także wspomnieć o recenzjach napisanych przez Agnieszkę Nęcką oraz Sławomira Buryłę, którzy w swoich ocenach dotyczących *Fabryki* podkreślali, że jest to książka o spójnej i przemyślanej kompozycji, traktująca poruszoną problematykę z wyczuciem i empatią²⁵⁵.

Przywołane wyżej opinie krytyczne dotyczące tekstu Barta koncentrują się przede wszystkim wokół dwóch zagadnień: prawomocności i stosowności postmodernistycznych reprezentacji Zagłady oraz sposobu przedstawienia przez pisarza postaci Chaima Rumkowskiego. Jak słusznie zauważyła w swoim artykule Marta Tomczok, w przywołanych wyżej krytycznych reakcjach na książkę :

obnażona została słabość myślenia literaturoznawczego, które nie poradziło sobie z zagadnieniem postmodernizowania Zagłady. Komentarze krytyki można pogrupować według trzech kryteriów: estetycznego (reprezentowałiby je ci wszyscy, którzy docenili *Fabrykę muchołapek* za walory rozrywkowe, widząc w niej błyskotliwie napisaną powieść popularną), dyskursywnego (istotnego dla krytyków dostrzegających możliwości rewelatorskie prozy i jej wpływ na dyskurs Zagładowy w latach 2008–2018) i poznawczego (było to kryterium najbliższe historykom literatury Zagłady i historykom samej Zagłady, którzy biorąc pod uwagę znaczenie *Fabryki muchołapek* dla wiedzy o Holokauście, a

²⁵³ M. Polit, *op. cit.*, s. 200.

²⁵⁴ M. Tomczok, *Postmodernistyczny narcyzm i jego funkcje w „Fabryce muchołapek”*, *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 2018, R. 61, z. 3.

²⁵⁵ S. Buryła, *Pytania bez odpowiedzi*, „Więź” 2009, nr 10; A. Nęcka, *op. cit.*

szczególnie dla znajomości i oceny działań Rumkowskiego, odmówili książce wartości).²⁵⁶

Choć rozpoznanie to jest w moim przekonaniu trafne, autorka nie udziela odpowiedzi na pytanie o zasadność prezentowanych w recenzjach zarzutów krytycznych dotyczących wartości poznawczej książki i sposobu przedstawienia postaci Rumkowskiego, ponieważ przedmiotem jej rozważań staje się przede wszystkim postać narratora. Tymczasem warto zastanowić się nad tym, czy sposób w jaki zostaje czytelnikowi zaprezentowany zarówno Rumkowski, jak również problemy związane z osądem tej postaci wynikają nie tyle z nieporadności twórczej, ile raczej przemyślanej strategii artystycznej. Za taką konstatacją zdaje się bowiem przemawiać sam sposób przeprowadzenia procesu Rumkowskiego, w którym przywoływane za pomocą odwołań intertekstualnych zeznania świadków służą nie tyle wydaniu sprawiedliwego wyroku, co odsłonięciu farsowego charakteru samego procesu. Trudno bowiem powiedzieć by przywoływane w książce interteksty, z których w większości składają się zeznania świadków, służyły jako argumenty na rzecz poparcia bądź odrzucenia tezy o winie lub niewinności przewodniczącego Litzmannstadt Ghetto. Nie pomagają one w interpretacji wojennej postawy Rumkowskiego, ponieważ ta tkwi już w nich samych. Potraktowanie ich jako materiału dowodowego – zwłaszcza z uwagi na fakt, że najczęściej są to wypowiedzi negatywne – byłoby zatem równoznaczne ze skazaniem głównego bohatera jeszcze przed rozpoczęciem procesu. Sytuacja ta powoduje, że rozgrywający się na kartach powieści proces przeobraża się w farsę, o czym najlepiej zaświadcza wygłoszona przez obrońcę mowa końcowa:

[...] Czy warto było tracić czas, nasz czas i tych wszystkich, którzy w przyszłości zobaczą relację z tego procesu? Tylko po to, aby osądzić durnia, który uwierzył w swoją wielkość i który potrafił zachowywać się tak głupio, że gdybym nie był jego obrońcą, a on starym człowiekiem, obiłbym go jego własną laską? [...] Po trzykroć tak. Trzeba bowiem ukarać próżność, która pozwoliła mu uwierzyć we

²⁵⁶ Tomczok, *op. cit.*, s. 60.

własną wyjątkowość. Trzeba było wybić mu z głowy fałszywe przekonanie, że był dobrym, opiekuńczym Żydem, bo był tylko nadętym głupcem. Wnoszę zatem o wyrok najsurowszy... Niechże naszą karą będzie wieczne zapamiętanie go takim, jakim był! [250, 251]

Rola jaką powinna odegrać mowa obrońcy, czyli przekonanie ławy przysięgłych o niewinności jego klienta, ulega w powieści odwróceniu, ponieważ to właśnie adwokat Bornstein wchodzi w rolę przypisywaną prokuratorowi. Zmiana ta przesądza zaś – moim zdaniem – o farsowości prezentowanego czytelnikowi procesu, która związana jest także ze sposobem funkcjonowania przywoływanych w powieści intertekstów holokaustowych, których status – i tu trudno nie zgodzić się z odczytaniem Leociaka – jest płynny, podlegający nieustannej przemianie w zetknięciu z postacią Rumkowskiego. Choć ich historyczność i dokumentalność zdają się nie budzić wątpliwości, to wydaje się, że kontekst w jakim zostają przywołane sprawia, że stają się one bardziej kliszami interpretacyjnymi aniżeli faktycznym materiałem dowodowym, ponieważ nie mogą one zostać zmodyfikowane pod wpływem prezentowanych w trakcie procesu informacji na temat Rumkowskiego. Staje się to widoczne na przykład w próbach porównania postawy Rumkowskiego z Czerniakowem, które – zwykle z takim samym jak zaprezentowany w powieści negatywnym skutkiem – stała się swoistym leitmotivem dociekań nad tą postacią. Z taką samą sytuacją mamy również do czynienia również w przywołanej wyżej mowie obrońcy, która staje się kompilacją utrwalonego w kulturze wizerunku Prezesa, na który – jak już wspomniałem – największy wpływ miała publikacja *Kupca łódzkiego*. Wyrok jakiego domaga się Bornstein – zapamiętanie Rumkowskiego takim, jakim był – staje się bowiem niczym więcej niż zapamiętaniem jego wizerunku w formie ukształtowanej przez przywoływane teksty. Ujmowana przez pryzmat tego żądania *Fabryka muchołapek* faktycznie staje się powieścią powielającą dotychczasowe perspektywy i ustalenia, na co wskazywali Leociak i Kowalska-Leder. Rozpoznanie to komplikuje jednak sposób przedstawienia samego Rumkowskiego, decydujący w moim przekonaniu o tym, że literacka

próba Barta staje się oryginalną i odmienną próbą zmierzenia się z problematyką dotyczącą tej postaci.

Na łamach książki powieściowy Rumkowski zabiera głos właściwie tylko raz. Dzieje się to na samym początku procesu, kiedy to sędzia poucza na temat przysługującego mu prawa do obrony:

- Oczywiście, pan Rumkowski może odmówić zeznań. Musi być jednak świadomy, że osłabia tym swoją możliwość obrony. (...)

- Nic nie osłabiam, bo nie muszę się bronić! Nie wiem kim jesteście i jakie macie prawo sądzić mnie lub choćby mówić o mnie. I nikt mnie nie zmusi do rozmowy z wami! [56]

Można powiedzieć, że jedyna wypowiedź prezesa łódzkiego Judenratu staje się – biorąc pod uwagę charakter odbywającego się procesu – jedyną możliwą. Postać ta funkcjonuje bowiem – w przeciwieństwie do innych bohaterów książki – na zupełnie odrębnych zasadach. Jej obraz konstruowany jest przede wszystkim przez opinie wygłaszane na jego temat w zabiegu tym szczególną rolę pełnią zaś przywoływane w książce interteksty. W ten sposób konsekwentne milczenie Rumkowskiego zostaje w powieści skonfrontowane z „mówiącymi” o nim tekstami, które zebrane w całość budują jego niejednoznaczny – choć książka wyraźnie skłania się ku biegunowi negatywnego odczytania – wizerunek Prezesa. Taki sposób potraktowania głównego bohatera spotkał się, jak już wskazywałem, z krytyczną oceną komentujących książkę. Lepsze zdaniem krytyków, byłoby ukazanie postawy Rumkowskiego z perspektywy wewnętrznej, jego własnymi oczami. Ocena ta wydaje mi się jednak niesłuszna, ponieważ rezygnacja z takiej perspektywy wydaje się całkowicie uzasadniona zarówno z fabularnego, jak również etycznego punktu widzenia. Prezes getta łódzkiego nie może zaprezentować swojego punktu widzenia, ponieważ nie pozostawił po sobie żadnego *tekstu*, którym mógłby się bronić. Pozostaje mu zatem bierne przysłuchiwanie się temu, co na jego temat mają do powiedzenia inni. Proces „konstruowania Rumkowskiego” odbywa się tu bowiem poprzez odwołania do tekstów dokumentalnych, a także utrwalonych kulturowo legend i mitów związanych z tą postacią, które powtarzane

stały się elementami „prawdziwej” biografii Prezesa. Zastosowanie takiej strategii artystycznej sprawia, że wykreowany w książce wizerunek Rumkowskiego staje się swego rodzaju fantazmatem snutych o nim historii, które nie pozwalają jednak zrozumieć jego postawy w trakcie Zagłady. Dla zeznających w procesie świadków Rumkowski staje się bowiem swego rodzaju „lustrem”, w którym przeglądają się oni swojej własnej historii, lecz nie mogą przeniknąć go by znaleźć się po tej samej stronie co oskarżony. Ta bowiem pozostaje w powieści niepoznawalna. Wybór takiego sposobu przedstawienia Rumkowskiego staje się również przyczyną odebrania głosu tej postaci. Jego mowę obrończą wygłasza w *fabryce* odgrywający go aktor. Choć mowa obronna wzorowana jest na *Królu Learze* można również zaryzykować porównanie jej z inną sztuką angielskiego dramaturga, a mianowicie *Hamletem*. U dzieła tym momentem, w którym następuje wyjaśnienie wszystkich wątków dramatu staje się właśnie teatr. W *Fabryce muchołapek* moment ten nie służy jednak wyjaśnieniu postawy Rumkowskiego, ponieważ zawarte w nim informacje, będące w istocie parafrazą wygłaszanych przez niego gettowych przemówień, niczego w istocie nie wyjaśniają. Służą raczej odsłonięciu farsowego charakteru jakiegokolwiek próby zrozumienia dlaczego Rumkowski zachował się wobec Zagłady tak, a nie inaczej.

Interesujący w kreślonym na kartach powieści wizerunku Rumkowskiego jest także sposób prezentacji zachowania głównego bohatera, który „modelowany” jest przez przywoływane w książce opinie i sądy świadków. Jest ono relacjonowane niemal wyłącznie przez Reginę, która staje się w książce drugim narratorem. Charakterystyki swojego męża dokonuje ona nie tyle poprzez wygłaszane/myślane o nim opinie, ile opis powierzchownych reakcji jego ciała na wypowiedzi świadków. Rumkowski, jak dowiadujemy się z jej relacji, na przemian blednie i czerwienieje na twarzy, zaciska dłonie na lasce, która staje się jednym z nieodłącznych atrybutów tej postaci, słabnie bądź pełen wigoru podnosi się z krzesła, na którym siedzi. Regina przysłuchuje się jednocześnie nieznanym opiniom na temat Prezesa – jako przykład można wskazać tu informacje sugerujące jego pedofilskie skłonności.

Mimo tego, że jest porażona prezentowanymi informacjami nie komentuje ich, ponieważ przynależąc do tego samego co Rumkowski świata fikcyjnego nie jest do tego uprawniona, a działania te nie pomogłyby zrozumieć przyjętej przez męża postawy.

Spostrzeżenia dotyczące sposobu wykorzystania pojawiających się w *Fabryce muchołąpek* nawiązań intertekstualnych pokazują, że uznanie ich za element służący wyłącznie autorskiej zabawie tematem Zagłady wydaje się nietrafione. Ich wprowadzeniu towarzyszy pytanie o prawomocność prób związanych z oceną postawy Rumkowskiego oraz krytyczny namysł nad etycznymi konsekwencjami takich przedsięwzięć. Nie ulega też wątpliwości, że książka Barta stanowi tu przykład dzieła, które w większym stopniu komplikuje aniżeli wyjaśnia problemy związane z wymienionymi zagadnieniami. Problematyzacja ta zostaje w *Fabryce...* powiązana z pytaniem o sposób funkcjonowania zakorzenionych i utrwalonych kulturowo wzorców takich postaci jak Rumkowski oraz rolę, jaką w ich kształtowaniu odgrywa literatura. Przykład *Fabryki muchołąpek* pokazuje, że odpowiedzi na nie może udzielić powieść postmodernistyczna, ponieważ – jak zauważyła w swojej pracy Linda Hutcheon - odkryła ona, że

(...) pewność prostej referencji powieści historycznej czy nawet literatury niefikcjonalnej przeminęła. Podobnie jak pewność autoreferencji zawarta w twierdzeniu Borgesa, iż literatura i świat są w równym stopniu rzeczywistościami fikcyjnymi²⁵⁷.

Manifestująca swój fikcyjalny charakter powieść Barta doskonale wpisuje się w zarysowaną wyżej charakterystykę. Nie sposób jednak nie zauważyć, że to właśnie ta cecha postmodernistycznych reprezentacji Zagłady – na co wskazują między innymi przywołane wcześniej wypowiedzi Ubertowskiej i Leociaka – uznawana jest za jedno z największych zagrożeń w dyskursie badań nad Zagładą, ponieważ odrzucenie referencyjnych zostaje tu powiązane z zakwestionowaniem pojęcia faktu i źródła historycznego, które w piśmiennictwie

²⁵⁷ L. Hutcheon, *op. cit.*, s. 379.

podejmującym tę tematykę są uznawane za pojęcia fundamentalne. Przeświadczenie to znajduje wyraz szczególnie w tych tekstach uznawanych za świadectwa Zagłady, które pełnią najważniejszą funkcję w refleksji nad tym wydarzeniem. Jak bowiem pisała Dorota Krawczyńska:

Ponieważ punkt ciężkości zostaje przeniesiony na literaturę świadectwa, gdzie rękojmię prawdziwości stanowi uczestnictwo autora w opisywanych zdarzeniach, wszystkie inne próby opisu Zagłady wydają się podejrzane.²⁵⁸

Przekonanie to łączy się natomiast z przywoływaną przez badaczkę kategorią stosowności, ponieważ – jak zauważa Krawczyńska powołując się na przywołane wcześniej stanowisko Berela Langa – „sam akt pisania o tym wydarzeniu, czy fabularyzowanego, czy dyskursywnego, czy wreszcie naukowego – słowem, pisania jako pisania – jest obciążony etycznie²⁵⁹. Rozpatrywaną z zarysowanej wyżej perspektywy *Fabrykę muchołapek* należałoby uznać zatem za tekst kumulujący wszystkie przywołane obawy. Powieść przywołuje teksty historyczne manifestując jednocześnie swój fikcyjny charakter. Unieważnia w ten sposób jakiekolwiek dążenia do wiarygodności historycznej, wykorzystując teksty-dokumenty po to, by dopisywać do nich kolejne znaczenia. Wydaje się, że to właśnie do tych cech powieści odwoływali się pośrednio krytycy książki, którzy dostrzegli w niej przykład niestosownego, ukierunkowanego na zabawę i grę z czytelnikiem przykład holokaustowego kiczu²⁶⁰.

Podsumowując rozważania dotyczące powieści Barta konieczne staje się udzielenie odpowiedzi na dwa pytania. Pierwsze z nich

²⁵⁸ D. Krawczyńska, *op. cit.*, s. 135.

²⁵⁹ B. Lang, *Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea*, przeł. A. Ziębińska-Witek, Lublin 2006, s. 141, cyt. za: *Ibidem*.

²⁶⁰ Oprócz przywołanych wcześniej wypowiedzi Jacka Leociaka, który ocenił książkę Barta odwołując się do wspomnianej kategorii warto przywołać także stanowisko Sławomira Buryły, podkreślającego, że kicz w powieści Barta – jak zdaje się sugerować jego wypowiedź – staje się pochodną nie tyle artystycznej kompromitacji, ile raczej chęci przypodobania się szerokiemu spektrum czytelników. Sam badacz jest zresztą autorem pozytywnej recenzji powieści. Zob. S. Buryła, *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holokaustu*, Kraków 2016, s. 99-104; Idem, *Pytania bez odpowiedzi*, „Więź” 2009, nr 10.

ogniskuje się wokół możliwości, jakie niesie postmodernistyczna proza w zadaniu opowiadania o Zagładzie. Drugie z nich dotyczy natomiast oceny, jaką wystawia Rumkowskiego *Fabryka muchołapek*.

W przywołanej już pracy Linda Hutcheon wprowadza rozróżnienie pomiędzy tradycyjną powieścią historyczną a jej postmodernistycznym wariantem, który badaczka nazywa „historiograficzną metapowieścią”. Kanadyjska badaczka wskazuje, że „postmodernistyczne powinowactwo fikcji i historii jest o wiele bardziej złożonym związkiem interakcji i wzajemnej implikacji”²⁶¹. Jednym z podstawowych składników tego związku staje się intertekstualność powieści postmodernistycznych, która rzuca wyzwanie tym praktykom dyskursywnym, które usiłują nadać tekstom jedno zamknięte znaczenie²⁶².

Powieść Barta utkana jest z intertekstów, których historyczny i prawdziwościowy charakter nie budzi w czytelniku wątpliwości. Dopiero sposób w jaki Bart wykorzystuje zakotwiczone w kulturze teksty i opinie na temat Rumkowskiego problematyzuje ich zdolność do przedstawienia prawdy o tej postaci. Efekt ten udaje się Bartowi osiągnąć poprzez zestawienie ich ze sobą w fikcyjnej powieści po to, by sprawdzić czy zawarte w nich informacje pozwoliłyby osądzić przewodniczącego łódzkiego getta. Jak zauważa w swoim artykule Beata Przymuszała powieść Barta przynosi niepokojącą odpowiedź na to pytanie, ponieważ w *Fabryce* wyrok jednak zapada²⁶³. Zdaniem autorki dzieje się tak gdyż

Fabryka muchołapek niepokojąco szybko kreuje obraz upadłego prezesa – miernego człowieka, który zasługuje na, mocno przecież upadlające, „obicia kijem”. Wyrok: „zapamiętać go takim, jaki był”, czyli, jaki został opisany, jest najwyższą karą, jaką może wydać literatura²⁶⁴.

Odwołując się do koncepcji „szarej strefy” Primo Leviego, w której umieścił on takie postaci jak Rumkowski oraz powojennej praktyki

²⁶¹ L. Hutcheon, *op. cit.*

²⁶² *Ibidem*, s. 386.

²⁶³ B. Przymuszała, „(...) i zdarzył się Rumkowski”. O zasadności procesów (nie tylko literackich), „Akcent” 2010, nr 3.

²⁶⁴ *Ibidem*, s. 74.

sądzenia członków aparatu władzy w gettach i obozach poznańska literaturoznawczyni przekonująco dowodzi, że dokonanie oceny postępowania Rumkowskiego w sposób, który nie uwzględniałby okoliczności w jakich przyszło mu podejmować decyzje musi budzić wątpliwości natury moralnej. Tymczasem, jak zauważa badaczka, książka Barta

Rodzi niejasne poczucie, że czytając historię fikcyjnego procesu, możemy nagle odkryć, że „coś wiemy o Rumkowskim”. A to niedobrze, ponieważ – przypominam słowa Primo Leviego – czy potrafimy sobie odpowiedzieć: „Jak by się zachował każdy z nas – zmuszony koniecznością, zauroczony władzą”²⁶⁵.

Oczywiście Przymuszała ma rację kiedy wskazuje na brak możliwości dokonania oceny Rumkowskiego wynikającą z tego, że działał on w czasie, w którym zawieszone zostały normy moralne i prawne obowiązujące w cywilizowanym świecie. Sądzę jednak, że powieściowy wyrok na tej postaci kończy się niepowodzeniem. Różnica pomiędzy prezentowanym tu stanowiskiem a tym, które wyraża autorka *Smug Zagłady* wynika, jak sądzę, z przyjęcia nieco innej perspektywy interpretacyjnej. Jak wskazywałem, powieść Barta włącza rozmaite interteksty holokaustowe i funkcjonujące społecznie opinie na temat Rumkowskiego w obręb fikcyjnej opowieści, która kontekstualizuje ich znaczenie na potrzeby opowiadanej historii ujawniając jednocześnie zawarty w nich kulturowy, utrwalony społecznie wzorzec postaci Rumkowskiego, podsyłający gotowe schematy interpretacyjne i kulturowe klisze. Stworzona przez Barta fikcja aktualizuje, a niekiedy podważa, ich znaczenie. Pokazuje w ten sposób czytelnikowi, że ocena postępowania Rumkowskiego nie jest możliwa niezależnie od tego, ile świadectw i opinii na jego temat przytoczymy. Uświadomieniu tego służy jak sadzę farsowy charakter procesu, pokazujący, że Rumkowski został już skazany poprzez pozostawione przez ofiary teksty, które będą powielały ten negatywny obraz w nieskończoność. Można powiedzieć, że realizacja tego zadania decyduje o refleksyjnym charakterze

²⁶⁵ *Ibidem*.

postmodernistycznej powieści Barta, która nie rezygnując ze swojej fikcjonalności stara się wypowiedzieć prawdę na temat mechanizmów budowania mitów wokół takich postaci jak Rumkowski oraz ich dwuznacznego charakteru. Takim mitem staje się przywołana w książce legenda związana z ostatnimi chwilami Rumkowskiego, który do Auschwitz miał zostać zawieszony salonką i spalony żywcem przez więźniów obozu. Podważenie tego mitu w powieści można potraktować jako próbę przywrócenia Rumkowskiemu statusu ofiary Zagłady, podobnego temu, jaki przyznajemy ludziom, nad którymi sprawował władzę do likwidacji getta. W fikcyjnej opowieści Prezes odjeżdża bowiem z procesu w wypchany ponad normę bydlęcym wagonie, co zdaje się być bliższe prawdy jego doświadczenia. Taki gest staje się możliwy tylko w świecie fikcji, która – parafrazując wypowiedź Joanny Tokarskiej-Bakir – „może nie zawsze jest niewinna, ale niekiedy jest potrzebna”²⁶⁶.

²⁶⁶ Nawiązuję tu do wypowiedzi zawartej w artykule *Syn marnotrawny – dziesięć lat później*. Zob. J. Tokarska-Bakir, *op. cit.*, s. 147.

Rozdział III
Ślady oralności w *Czarnym potoku*
Leopolda Buczkowskiego

W rozważaniach na temat statusu literatury po Zagładzie Aleksandra Ubertowska wskazywała najważniejsze problemy związane z literackimi próbami opisu tego doświadczenia. Swoje spostrzeżenia gdańska badaczka formułowała w odwołaniu do tradycji myślenia o reprezentacjach holokaustowych, których symbolicznym inicjatorem stał się Th. W. Adorno:

Zgodnie z tradycją, zainicjowaną przez TH. W. Adorno, to pisarstwu dokumentarnemu, nawiązującemu do znaczenia i kulturowej funkcji świadectwa przypisuje się zdolność takiego opisanego Zagłady, które byłoby adekwatne wobec wewnętrznej prawdy tego wydarzenia. W obliczu „żydowskiej śmierci”, powiadają zwolennicy tego poglądu, samo mówienie/pisanie staje się skandalem i niestosownością; ponieważ jednak nie pozostaje nam do dyspozycji nic poza mową/pismem, należałoby przynajmniej przemodelować ich status, tak, by mogły one tematyzować tę skandaliczną, dwuznaczną etycznie pozycję literatury. Skoro Holocaust był czystą negatywnością, zdarzeniem skazanym na wygnanie ze świata mitu i mowy, to wszelkie próby jego wypowiedzenia powinny utrzymywać w zapisie stan „utrąty języka”, brak konwencji, „pustkę decorum ikonografii śmierci”²⁶⁷

Konieczność etycznego przemodelowania zadań stawianych literaturze w zetknięciu z doświadczeniem Zagłady związana jest w przywołanej wypowiedzi z przekonaniem o radykalnej odmienności Shoah od innych wydarzeń historycznych. Realizacja tego zadania nie może odbywać się jednak w oderwaniu od czytelnika, który powinien zdawać sobie sprawę z tego, że podobnie jak proces zapisu, również akt lektury staje się czynnością o charakterze etycznym. Osiągnięcie tego celu staje się zdaniem Ubertowskiej możliwe poprzez wybór odpowiedniego języka opisu za pomocą którego przekazywane jest doświadczenie Zagłady. Dzieje się tak, ponieważ:

[...] tam, gdzie w grę wchodzi kwestie wartościowania, szczególnie pojętej odpowiedzialności wobec umarłych, uprzywilejowany status przysługuje językowi ascetycznemu, przylegającemu do rzeczy, konwencji dokumentarnej, werystycznego opisu „prawdy doświadczenia”²⁶⁸.

²⁶⁷ A. Ubertowska, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*, Kraków 2007, s. 69-70.

²⁶⁸ *Ibidem*, s. 70.

Uprzywilejowanie języka „przylegającego do rzeczy” odsyła w tym wypadku do realistycznej konwencji zapisu, którą należy uznać za najbardziej rozpowszechnioną w nurcie pisarstwa o charakterze dokumentarnym. Postawę tę można powiązać z wczesną wypowiedzią Adorna, w której niemiecki filozof wyrażał nieufność wobec jakichkolwiek prób reprezentacji Shoah za pomocą sztuki. Zawiera się ono w wypowiedzianym przez autora *Dialektyki oświecenia* zdaniu „Pisanie poezji po Oświęcimiu byłoby barbarzyństwem”. Choć wypowiedź ta – jak słusznie podkreśla Ubertowska – stała się nieprzynoszącą wartości poznawczych kulturową kliszą²⁶⁹, można potraktować ją jako symboliczną egzemplifikację wszystkich stanowisk badawczych kwestionujących prawomocność jakichkolwiek przedstawień Zagłady za pomocą języka sztuki. Jej echo pobrzmiewa w omawianej w poprzednich rozdziałach postawie Berela Langa, a także wczesnych wypowiedziach Elie Wiesela, którego wypowiedź: „Powieść o Auschwitz nie jest powieścią, albo nie jest o Auschwitz. Sama próba napisania takiej powieści jest bluźnierstwem”²⁷⁰ należy uznać za analogiczny przykład nieufności do literatury podejmującej problematykę Shoah. Tymczasem myśl Adorna, jak przekonująco wskazuje gdańska literaturoznawczyni, podlegała daleko idącym przemianom. Postulowany początkowo zakaz reprezentacji nazistowskiego ludobójstwa ustąpił rozważaniom nad możliwościami jego przedstawienia za pomocą języka artystycznego. Przeciwwagi dla swojej wcześniejszej wypowiedzi poszukiwał Adorno

[...] w „stylu emfatycznym”, w pewnym naddatku ekspresji, który transcenduje mowę. Milczenie powiada Adorno, jest tylko tautologią, biernym powtórzeniem negatywności Zagłady i, być może, w dalszej konsekwencji, jego mimowolnym potwierdzeniem, podczas gdy „uderzenie w uroczysty frazes” zawiera w sobie element ryzyka i przekroczenia, co prowadzi do podważenia uporządkowań i reguł reprezentacji, ustanawiających przesłanki „fałszywej obiektywności”, która w obliczu „niewyobrażalnego” ujawnia swoje epistemologiczne

²⁶⁹ *Ibidem*, s. 34.

²⁷⁰ E. Wiesel, *For Some Measure of Humility*, „Sh'ma” 5/10 (October 1975), cyt. za: D. Krawczyńska, *Literaturoznawstwo wobec piśmiennictwa o Zagładzie*, w: *Zagłada. Współczesne problemy...*, s. 136.

ograniczenia. Mowa poszukuje tu swojego uprawomocnienia poza własnymi granicami, w asemantycznej ekspresji ciała przechowującej ślad fizycznego bólu i krzyku ofiar, a zatem w tej sferze doświadczenia, od której umowne językowe przedstawienie jest w sposób nieuchronny odgradzone.²⁷¹

Poszukiwania te znalazły odzwierciedlenie nie tylko w pismach Adorna, ale również innych myślicieli podejmujących namysł nad etycznymi aspektami reprezentacji Shoah. Jako jeden z przykładów można wymienić tu koncepcję zaproponowaną przez Franka Ankersmita. Holenderski teoretyk historii postulował w niej zastąpienie dyskursu historii przez dyskurs pamięci, który – jego zdaniem – wolny jest od pokusy zawłaszczenia tego wydarzenia. Wyróżniając podstawowe różnice pomiędzy wymienionymi dyskursami swoją decyzję uzasadniał on następująco:

Historia i dyskurs historii ma na celu opisanie i wyjaśnienie przeszłości. Tego przede wszystkim oczekuje się od historyka. Historyk zazwyczaj realizuje ten cel przez sprowadzenie tego, co w przeszłości jawi się jako dziwne, obce i niezrozumiałe, do tego, co już jest nam znane; to znaczy przez ukazywanie tego, co jest dziwne w kategoriach już zrozumiałych. (...) Holocaust powinien pozostać dla nas na zawsze „pustym miejscem”; miejscem, którego nie możemy chcieć zawłaszczyć lub faktycznie zająć w sposób, w jaki historyk ma nadzieję zawładnąć czy wejść w posiadanie przeszłości za pomocą swoich metafor. Dyskurs pamięci jest dyskursem „wskazującym” (*indexal*), zwraca uwagę lub wskazuje przeszłość, otacza ją, ale nigdy nie próbuje do niej wniknąć²⁷².

Koncepcja Ankersmita stanowi przykład poszukiwań języka opisu Zagłady w obrębie pisarstwa historycznego jednak zasięg jej zastosowania wydaje się obejmować również inne formy opowiadania o przeszłości. Koresponduje z nią spojrzenie Doroty Krawczyńskiej, która rozpatrywała problematykę reprezentacji i lektury tekstów holokaustowych w odwołaniu do kategorii *taktu* rozumianej jako sposób poznania i zarazem bycia w świecie. Propozycja ta wykorzystuje

²⁷¹ A. Ubertowska, *op. cit.*, s. 71.

²⁷² F. Ankersmit, *Pamiętając Holocaust. Żałoba i melancholia*, przeł. A. Ajschtet, A. Kubis, J. Regulska, w: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych (Antologia przekładów)*, red. E. Domańska, Poznań 2006, s. 164, 166.

spostrzeżenie Gadamera, który wskazywała na dwuznaczność pojęcia *bycia taktownym*, które z jednej strony oznaczało dla filozofa „spojrzenie na coś tak, by się o to nie potknąć, lecz przejść obok” oraz wymijającym – powiedzielibyśmy taktownym – formułowaniu wypowiedzi, które mówiąc coś starają się jednocześnie coś skryć. W odwołaniu do ustaleń niemieckiego filozofa warszawska literaturoznawczyni uznaje *takt* za przydatną kategorię etyczną w refleksji nad doświadczeniem Zagłady, obejmującą swoim zasięgiem zarówno piszącego, jak również czytającego teksty holokaustowe:

Można by więc (...) wpisać takt w szerszą kategorię, dyktowaną przez świadomość etycznych uwarunkowań piśmiennictwa o Zagładzie i badań nad nim, czyniąc z owego faktu funkcję odpowiedzialności, która powinna towarzyszyć wszelkim badawczym postępowaniom, odnoszącym się do tego zagadnienia²⁷³.

Przejście od zakazu obrazowania Holokaustu w sztuce do prób wypracowania narzędzi umożliwiających jego reprezentację odzwierciedla w pewien sposób zmiany, jakim podlegała sama literatura dotycząca tego wydarzenia, powiększająca swoje zasoby o ujęcia niestandardowe, odbiegające od tradycyjnych wzorców opowiadania o tym doświadczeniu. Zmianę tę można zaobserwować również w wypowiedziach twórców i badaczy, spośród których warto wymienić takie postaci jak Michał Głowiński czy Henryk Grynberg. Wypowiadając się jako badacz i zarazem autor *Czarnych sezonów* Głowiński opisywał szok towarzyszący odkryciu komiksu o Holokauście:

Upływający czas sprawia, że to, co jeszcze do niedawna było niemożliwe, staje się możliwe. Kiedy przed kilku laty dowiedziałem się, że w Stanach Zjednoczonych powstał komiks opowiadający o Zagładzie, nie chciałem wierzyć, wydawało mi się, że chodzi o aberrację i – z natury rzeczy niestosowny – wybryk (lub wręcz wygłup). Okazało się, że jest to rzecz poważna, jak najdalsza od

²⁷³ D. Krawczyńska, *Literaturoznawstwo wobec piśmiennictwa o Zagładzie*, w: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. P. Czapliński, E. Domańska, Poznań 2009, s. 139.

wprowadzania wielkiej tragedii w obręb tematów, którymi może się zajmować ten wytwór kultury masowej²⁷⁴.

Świadectwem takiej przemiany wydaje się również twórczość Henryka Grynberga, w której powstawaniu kolejnych tekstów towarzyszyło przekonanie, że fikcja – o ile będzie służyła prezentacji „prawdy nieartystycznej”²⁷⁵ – staje się użytecznym narzędziem opowiadania o Zagładzie²⁷⁶. Przekonanie to stanowi również konstytutywną cechę strategii pisarskiej Hanny Krall, która opowiadanym przez siebie historiom zawsze nadaje odpowiednią formę literacką. Pisarka wyjaśniała tę kwestię w wywiadzie udzielonym Katarzynie Bielas:

Wiem, co ludzie mi powiedzą, ale ja chcę to usłyszeć. Chcę usłyszeć, że jeśli to, co piszę, ma zrobić wrażenie na czytelniku, muszę nadać temu formę. Tragedie pozbawione formy są czymś bezwstydnym. Forma oddala na odległość, która pozwala w ogóle opowiadać. Bez formy znalazłabym się w tym dole pełnym trupów²⁷⁷.

W kontekście przywołanej wypowiedzi warto odnotować, że przywołaną strategię pisarską Krall realizuje niemal we wszystkich swoich tekstach o Zagładzie. Dostosowując każdorazowo formę opowieści do historii konkretnej osoby w sposób, który z jednej strony pozwoli ją opowiedzieć, z drugiej natomiast taktownie pominąć w niej to, co dla rozmówcy zbyt bolesne pozwala uznać pisarstwo autorki *Białej Marii* za wzorcowy przykład wykorzystania postulowanej przez Krawczyńską kategorii *taktu* w refleksji nad Shoah. Za podobny, choć realizowany w zupełnie odmienny sposób przykład takiej strategii można również uznać *Tworki* Marka Bieńczyka, powieść, która manifestując swój literacki i fikcyjny charakter stara się zmierzyć z doświadczeniem Zagłady niejako z wnętrza języka.

²⁷⁴ M. Głowiński, *Wielkie zderzenie*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 210.

²⁷⁵ Zob. H. Grynberg, *Prawda nieartystyczna*, Warszawa 1994.

²⁷⁶ *Idem*, *Szkoła opowiadania*, w: *Lekcja pisania*, red. M. Sznajderman, Wołowiec 1998, s. 73.

²⁷⁷ *Dramaturgia uczuć*, rozmowa K. Bielas z H. Krall, „Magazyn” nr 24. Dodatek do „Gazety Wyborczej” 1997, nr 136.

Podjęmowane przez twórców i badaczy próby wypracowania modelu reprezentacji spełniającego etyczne wymogi przedstawiania Shoah łączy problematyka języka jako narzędzia artykulacji tego doświadczenia. W przypadku stanowisk negujących możliwości przedstawiania Holokaustu za pomocą sztuki język artystyczny uznaje się za etycznie podejrzany, ponieważ estetyzuje i zawłaszcza doświadczenie ofiar. Postulowany przez Adorna naddatek ekspresji, dzięki któremu – jak pisze Ubertowska – „mowa poszukuje własnego uprawomocnienia poza własnymi granicami” także koncentruje się wokół problemu języka. Tu jednak poszukiwania właściwej formy ekspresji zdają się być próbą jego przekroczenia i upodrzednienia, ponieważ ma on kierować uwagę na to, co niejęzykowe. Nie oznacza to jednak jego całkowitego odrzucenia, które doświadczenie Zagłady skazywałoby na „pustkę milczenia”, lecz podkreśleniu kryzysu zaufania do „słowa” rozumianego jako narzędzie jego artykulacji. Kryzys ten stanowi ważny składnik rozważań wielu ocalonych z Zagłady pisarzy, a także komentujących ich twórczość badaczy. Odnajdziemy go w rozważaniach Paula Celana, który zastanawiającego się nad tym, czy własne doświadczenie może wypowiadać posługując się językiem swoich oprawców. Proza Raymonda Federmana – na co wskazuje przywołana badaczka – „w sprzeniewierzeniu się nakazowi mówienia, w straceńczej afirmacji bełkotu manifestuje głębokie przekonanie o konieczności respektowania ograniczeń reprezentacji w odniesieniu do okrucieństw jakie były udziałem ofiar Zagłady”²⁷⁸. Z kolei Michał Głowiński tworzy narracje cząstkowe, których fragmentaryczny charakter ma odzwierciedlać z jednej strony luki w pamięci, z drugiej natomiast opierać się pokusie nadania logicznej struktury doświadczeniu Zagłady. Przyjętą przez siebie strategię pisarską uzasadniał autor *Czarnych sezonów* w wywiadzie udzielonym Ance Grupińskiej

²⁷⁸ A. Ubertowska, *op. cit.*, s. 168.

Mnie się wydaje, że my krzywdzimy wydarzenie nie dlatego, że mamy luki w pamięci, ale dlatego, że chcemy je zapełniać. Że staramy się zbudować logiczną fabułę, że dostosowujemy historię, którą znamy z pewnych wzorców [...]²⁷⁹

„Nadmiar języka” zostaje tu skompromitowany jako opresyjny wobec doświadczenia Shoah. Jego artykulacja, jeśli jest w ogóle możliwa, może odbywać się tylko za pomocą języka okaleczonego, w „szczelinach mowy” i lukach pamięci charakteryzujących każdorazową próbę jego opowiedzenia. Głowiński formułował swoją opinię przede wszystkim w odniesieniu do tekstów pamiętnikarskich, dokumentalnych. Problem ten można jednak odnieść także do dzieł o charakterze fikcyjnym, pisanych zarówno przez ocalałych, jak również osoby niedoświadczone Holokaustem bezpośrednio²⁸⁰. Nie ulega też wątpliwości, że problematyka ta stanowiła istotny punkt odniesienia dla twórców powojennych oraz podejmowanych przez nich próbach modyfikacji bądź podważenia obowiązujących wcześniej modeli opowiadania. W niniejszym rozdziale będzie mnie interesować druga z wymienionych strategii pisarskich, której najwybitniejszym przykładem jest – jak sądzę – *Czarny potok* Leopolda Buczkowskiego²⁸¹. Trudno bowiem nie zgodzić się ze stanowiskiem wyrażonym przez Sławomira Buryłę, który charakteryzując polską prozę podejmującą temat wojny pisał:

Bogatą, różnorodną i objętościowo pokaźną problematykę wojny w literaturze polskiej ostatniego półwiecza można - przy świadomości wszystkich uproszczeń wynikających z tej perspektywy - zamknąć między biegunami, na których sytuowałyby się dwie różne tradycje mówienia o „czasach pogardy”. Pierwszą wyznacza technika odwołująca się do wzorców klasycznej narracji w znacznym stopniu będąca jeszcze pokłosiem dziewiętnastowiecznych sposobów opowiadania. Druga bliska jest dwudziestowiecznym eksperymentom nie tylko w sztuce, ale również przemianom i odkryciom we współczesnej nauce.

²⁷⁹M. Głowiński, *Zapisywanie Zagłady*. Rozmowa z Anką Grupińską, „Tygodnik Powszechny”, 25.03.2001 r.

²⁸⁰Jako wymowny przykład może posłużyć tu postać węgierskiego noblisty Imre Kertésza, którego twórczość – choć oparta na własnym doświadczeniu holokaustowym – w sposób znaczący wykracza poza ramy biografii pisarza.

²⁸¹ L. Buczkowski, *Czarny potok*, Kraków 1979. W dalszej części rozważań cytaty z powieści pisarza lokuję bezpośrednio w tekście opatrując je skrótem C oraz numerem strony.

Możliwości, jakie dawała pierwsza, doskonale wykorzystał Tadeusz Borowski, drugą- w *Czarnym potoku* równie perfekcyjnie eksploatował Buczkowski²⁸².

Jako autor *Czarnego potoku* Buczkowski na trwałe zapisał się nie tylko w historii literatury polskiej, ale również – z biegiem lat – tradycji tekstów podejmujących problematykę Zagłady. Znaczenie pierwszej powojennej powieści pisarza dobrze oddają słowa Michała Głowińskiego, który charakteryzując najlepsze – jego zdaniem – pisanstwo o Shoah mówił

Zwycięzali ci, którzy usiłowali znaleźć zespół odpowiednich struktur słownych, pozwalających to nowe wypowiedzieć. I tu myślę o bardzo wczesnej, wspaniałej powieści Leopolda Buczkowskiego „Czarny potok”²⁸³.

Warszawski literaturoznawca nie jest osamotniony w swojej opinii. Powieść autora *Doryckiego krużganka* została doceniona także przez innych krytyków literackich, spośród których można wymienić takich komentatorów jak Jerzy Stempowski²⁸⁴ czy Kazimierz Wyka²⁸⁵. Warto jednak zauważyć – czynią to zresztą także monografiści twórczości pisarza – że mimo docenienia powieści przez profesjonalny krąg odbiorców powieść Buczkowskiego jest słabo zakorzeniona w świadomości społecznej. Za najważniejszą przyczynę nieobecności pisarza w obiegu czytelnicznym należy uznać obraną przez pisarza drogę ewolucji artystycznej, którą Sławomir Buryła charakteryzował następująco

W pewnym sensie była to twórczość nie licząca się z czytelnikiem i jego możliwościami percepcji. Odbiorca i jego umiejętności interpretatorskie nigdy

²⁸² S. Buryła, *Leopold Buczkowski - kilka uwag o kreacji, nowatorstwie i samotności*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, 2002, R. 37, s.

²⁸³ *Zapisywanie Zagłady*, rozmowa A. Grupińskiej z M. Głowińskim, „Kontrapunkt. Magazyn Kulturalny Tygodnika Powszechnego” 2001, nr 1-2, s. 14.

²⁸⁴ Zob. J. Stempowski, *Kaprysy kosmiczne i ich konsekwencje literackie*, w: *Idem, Szkice literackie*, Warszawa 1988.

²⁸⁵ K. Wyka, *Książki o wsi*, w: *Idem, Pogranicze powieści*, Warszawa 1974. Z oczywistych względów należy tu również wskazać dwóch monografistów twórczości autora *Wertepów*. Zob. T. Błazejewski, *Przemoc świata. Pisanstwo Leopolda Buczkowskiego*, Łódź 2005; S. Buryła, *op. cit.*

nie stały w centrum zainteresowań tego artysty [...] Przyjmując tę perspektywę należy stwierdzić, że Buczkowski sam skazał się na zapomnienie, niebyt²⁸⁶.

Konstatacja olsztyńskiego literaturoznawcy odnosi się oczywiście do całego dorobku pisarskiego Buczkowskiego, określonego przez badacza „najdalej posuniętym eksperymentem w polskiej prozie współczesnej”²⁸⁷. Choć trudno nie zgodzić się z tą opinią warto jednocześnie zaznaczyć, że ta właściwość prozy autora *Pierwszej światłości* stała się przedmiotem zainteresowania głównie badaczy literatury, w czym można upatrywać potwierdzenia myśli wyrażonej przez Erazma Kuźmę, skazującego to pisarstwo na elitaryzm²⁸⁸. Wydaje się też, że zdawał sobie z tego sprawę sam Buczkowski, który pisał w *Prozie żywej*:

Ale jak znajdziesz dziesięciu ludzi, którzy się zainteresują twoim pisanem, to już jest dobrze. Ktoś mi powiedział: niech dziesięciu odbierze ten zapis, już jest dobrze”²⁸⁹.

Choć rozpatrywany całościowo dorobek literacki Buczkowskiego uprawnia do takich wniosków wydaje się, że przynajmniej kilka powieści pisarza broni się przed tak radykalną oceną. Do grupy tej należy zaliczyć debiutanckie *Wertepy* oraz *Czarny potok*. Choć ich lektura nie należy do łatwych, znacząco różnią się one od późniejszych eksperymentów literackich pisarza, w których następuje niemal całkowite rozbicie formy powieściowej²⁹⁰. Pozostawiając na marginesie rozważań napisane przed wojną *Wertepy* w niniejszym rozdziale będę przyglądał się napisanemu w roku 1946, lecz opublikowanemu dopiero dziewięć lat później *Czarnemu potokowi*, który można uznać za jedną z pierwszych literackich reprezentacji opisujących zagładę społeczności żydowskiej na Kresach Drugiej Rzeczypospolitej. Wybór ten podyktowany jest moim przekonaniem o nowatorskim i zarazem unikatowym charakterze

²⁸⁶ S. Buryła, *Leopold Buczkowski...*, s. 39,40.

²⁸⁷ *Ibidem*, s. 39.

²⁸⁸ E. Kuźma, *Spór o kształt literatury*, „Spojrzenia” 1972, nr 12.

²⁸⁹ Zob. L. Buczkowski, *Proza żywa*, Bydgoszcz 1986, s. 41.

²⁹⁰ Za najbardziej reprezentatywny przykład tego procesu należałoby uznać z pewnością *Kamień w pieluszkach*, który pisarz uznawał za swoje najważniejsze dzieło.

podjętej przez Buczkowskiego próby przedstawienia tego wydarzenia w literaturze polskiej, komplikującej relację pomiędzy doświadczeniem Zagłady a jego językową artykulacją.

Czarny potok – stan badań.

Komentując stan literaturoznawczej refleksji nad twórczością Buczkowskiego Jerzy Pluta wskazywał w niepozbawionym złośliwości komentarzu, że w przypadku twórcy *Doryckiego krążanka* nie można mówić o „buczkowskologii”²⁹¹. Swoim komentarzem badacz zwracał, jak się wydaje, uwagę na fakt, że dorobek pisarski Buczkowskiego znalazł się w kręgu zainteresowania wąskiej grupy komentatorów, którzy pisali o nim z różnych perspektyw problemowych. Nie wnikając w rozważania na temat słuszności takiej oceny warto jednak zwrócić uwagę na dający się zaobserwować od końca lat 80. (Buczkowski umiera 27 kwietnia 1989 roku) wzrost opracowań o charakterze problemowym, obejmujących także pozaliteracką – przede wszystkim plastyczną i muzyczną – twórczość pisarza. O ile bowiem wcześniejsze zainteresowanie utworami pisarza znalazło wyraz przede wszystkim w szkicach krytycznych i recenzjach wydawniczych, w późniejszych studiach podejmowano też próby spojrzenia całościowego, uwzględniającego wielowymiarowy charakter tego pisarstwa. Do pierwszej grupy tekstów zaliczyć można wspomniane wcześniej szkice Wyki i Stempowskiego, krytyczne wobec Buczkowskiego studium Artura Sandauera²⁹². Spośród tekstów podejmujących namysł nad problematyką prozy pisarza warto również przywołać w tym miejscu teksty napisane przez takich badaczy jak Paweł Dyblel²⁹³, Andrzeja Gołęba²⁹⁴ oraz ważny szkic Andrzeja Falkiewicza²⁹⁵. Jednak dopiero koniec lat 80. ubiegłego wieku przynosi próby ujęć całościowych dzieł

²⁹¹ J. Pluta, *Leopold Buczkowski, rocznik 1905. (Fragmenty nienapisanej książki)*, w: *Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim*, red. J. Tomkowski, Ossa 2005

²⁹² A. Sandauer, *Pod czy ponad*, „Nowa Kultura” 1960, nr 8.

²⁹³ P. Dyblel, *Historia zwielokrotniona*, „Kultura” 1979, nr 2.

²⁹⁴ P. Gołęb, *Zagadnienie spójności tekstu „Kąpieli w Lucca” Leopolda Buczkowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 3

²⁹⁵ A. Falkiewicz, *Dezercja Leopolda Buczkowskiego*, w: *Idem, Fragmenty o literaturze polskiej*, Warszawa 1982.

samotnika z Konstancina. Na dwa lata przed śmiercią pisarza ukazuje się rozprawa Marii Indyk²⁹⁶, podejmująca problematykę narracji w utworach Buczkowskiego. W roku 1991 powstaje pierwsze opracowanie monograficzne autorstwa Tadeusza Błazejewskiego²⁹⁷. Do listy tej należy zaliczyć także pracę Ryszarda Nycza²⁹⁸, rozważania podejmowane przez Bogdana Owczarka²⁹⁹, drugie ujęcie monograficzne autorstwa Sławomira Buryły³⁰⁰ oraz rozdział książki Agnieszki Karpowicz³⁰¹. Warto wspomnieć także o takich publikacjach zbiorowych jak „...zimą bywa się pisarzem...”³⁰², wydanych z okazji stulecia urodzin pisarza tomie *Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim*³⁰³ czy monograficznym numerze „Kontekstów” oraz pracy Dawida Skrabka³⁰⁴. Nie sposób w tym miejscu nie wspomnieć także o pracach Zygmunta Trziszki, jednym z największych admiratorów talentu Buczkowskiego, który brał aktywny udział w powstaniu ostatnich książek pisarza³⁰⁵. Z uwagi na zakres rozważań podejmowanych w wymienionych pracach niemożliwe jest zrekapitulowanie zawartych w nich tez i wniosków. Nie zapominając o tym chciałbym przywołać w tym miejscu najważniejsze ustalenia i wątki problemowe, odwołując się do zaledwie trzech z nich. Wybór ten nie jest jednak podyktowany przekonaniem o ich zasadniczej przewadze nad pozostałymi opracowaniami prozy Buczkowskiego, lecz względami praktycznymi. Do wielu prac pominiętych w tej części rozważań przyjdzie mi jeszcze powrócić w kolejnych etapach prowadzonych dociekań.

²⁹⁶ M. Indyk, *Granice spójności narracji: proza Leopolda Buczkowskiego*, Warszawa 1987.

²⁹⁷ T. Błazejewski, *op. cit.*

²⁹⁸ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000. (Pierwsze wydanie 1994).

²⁹⁹ B. Owczarek, *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999.

³⁰⁰ S. Buryła, *op. cit.*

³⁰¹ A. Karpowicz, *Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, Warszawa 2007.

³⁰² „...zimą bywa się pisarzem...”, red. S. Buryła, A. Karpowicz, R. Sioma, Kraków 2008.

³⁰³ *Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim*, red. J. Tomkowski, Ossa 2005.

³⁰⁴ D. Skrabek, *Leopold Buczkowski: traumatyczna tkanka prozy*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5. Tekst ukazał się również w przywołanym zbiorze *...Zimą bywa się pisarzem*

³⁰⁵ Zob. Z. Trziszka, *Leopold Buczkowski*, Warszawa 1987; *Idem, Mój pisarz*, Warszawa 1979.

Próby usystematyzowanego, obejmującego większą ilość utworów, spojrzenia na prozę Buczkowskiego wprowadziły niewątpliwie nową jakość w studiach nad tym pisarstwem, pokazując jednocześnie, że wiele wcześniejszych opinii na jego temat – ich spektrum wyznaczał z jednej strony biegun niemej najczęściej aprobaty, z drugiej natomiast negacja obranej przez Buczkowskiego strategii artystycznej – wynikało często z niezrozumienia zadań stawianych prozie przez twórcę *Urody na czasie*. Tendencja ta znalazła odzwierciedlenie w rozmaitych etykietach interpretacyjnych nadawanych dziełom pisarza, w których albo określano je jako zjawisko niepowtarzalne na tle literatury polskiej XX wieku, albo jako przykłady chybionych eksperymentów literackich. Z tego też względu warto w tym miejscu przywołać studia Ryszarda Nycza i Agnieszki Karpowicz, których autorzy starali się uniknąć zbyt pochopnych kategoryzacji tej prozy. Zestawienie to wydaje się uzasadnione także z uwagi na zakres problematyki podejmowanej przez wymienionych badaczy. Oboje podejmowali w swoich rozważaniach zagadnienie funkcjonowania kolażu w twórczości Buczkowskiego. Nycz w perspektywie *stricte* literaturoznawczej, Karpowicz natomiast w obrębie badań interdyscyplinarnych, uwzględniających pozaliteracki dorobek artysty. Dla krakowskiego badacza o kolażowości prozy autora *Pierwszej światłości* decydowały przede wszystkim jej wyznaczniki tekstowe, związane z konstrukcją poszczególnych utworów. Autor *Języka modernizmu* stwierdzał, że Buczkowski posługuje się w swoich książkach podstawową dla kolażu jednostką, czyli cytatem i kliszą³⁰⁶. Spostrzeżenie to pozwala – zdaniem Nycza – uznać strategię literacką samotnika z Konstancina za działalność przede wszystkim lingwistyczną, wykorzystującą zasób dostępnych w kulturze chwytów stylistycznych i retorycznych po to by opowiadać o otaczającym świecie. W odwołaniu do takiej perspektywy interpretacyjnej krakowski literaturoznawca podejmował próbę zakreślenia koncepcji

³⁰⁶ R. Nycz, *op. cit.*, s. 253.

podmiotowości pojawiającej się w książkach Buczkowskiego, którą określał on w odwołaniu do zaproponowanej przez Andrzeja Falkiewicza figury „dezerterskiego ja”³⁰⁷. Wyrażona za pomocą tego terminu koncepcja podmiotowości ujmowana jest przez Nycza przez pryzmat pojawiających się w tekstach Buczkowskiego operacji językowych decyduje zdaniem badacza o służebnej wobec tekstu roli podmiotu. Ten bowiem odgrywa w książkach prozaika przede wszystkim rolę statysty i aktora teatralnego, który nie mogąc wyrazić siebie w języku przyjmuje postawę dezertera i ironisty³⁰⁸. Jednocześnie autor *Języka modernizmu* w sposób zdecydowany sytuował praktykę twórczą Buczkowskiego w obrębie komunikacji pisemnej, za czym przemawia jego zdaniem „budowa sytuacji narracyjnej i podmiotu utworu, motywująca brulionowość i nieostateczność czynności pisarskich”³⁰⁹, dających czytelnikowi „swobodę w wyborze narzędzi i sposobów interpretacji”³¹⁰. Kolażowy charakter prozy Buczkowskiego decyduje zaś o tym, że nie można traktować jej jako całkowicie niezrozumiałej, lecz otwierającą się na wielość szczątkowych interpretacji i sensów, z których – zgodnie z poglądem wyrażonym przez Nycza za pomocą cytatu z *Młodego poety w zamku* - „mogą sobie zdolniejsi czytelnicy złożyć całość dla własnego użytku”³¹¹. W kontekście prowadzonych tu rozważań warto podkreślić, że badacz akcentował kolażowe cechy prozy pisarza wyłącznie na podstawie lektury jego późniejszych tekstów, nie odwołując się w swoich dociekaniach od pierwszych powojennych dzieł.

Problematykę kolażu w artystycznej twórczości Buczkowskiego podejmuje również praca Agnieszki Karpowicz. Warszawska antropolożka nie ograniczyła jednak pola swoich dociekań wyłącznie do książek autora *Prozy żywej*, sięgając także po twórczość plastyczną i muzyczną pisarza. Można zatem powiedzieć, że podjęta przez nią próba

³⁰⁷ *Ibidem*, 267-271.

³⁰⁸ *Ibidem*, *op. cit.*, s. 275-278.

³⁰⁹ *Ibidem*, s. 273.

³¹⁰ *Ibidem*, s. 279.

³¹¹ L. Buczkowski, *Młody poeta w zamku. Opowiadania*, Warszawa 1959, s. 9, cyt. za: R. Nycz, *op. cit.*, s. 279.

interpretacyjna ma charakter holistyczny, uwzględniający różne obszary zainteresowań artystycznych Buczkowskiego. Tak zakreślony horyzont badawczy służył badaczce za punkt wyjścia do rozważań na temat takich zagadnień problemowych jak przyjmowana przez Buczkowskiego koncepcja czasu i przestrzeni oraz związków pomiędzy twórczością prozatorską a umieszczanymi przez twórcę autorskimi ilustracjami z jakimi spotykamy się w jego niektórych książkach. Interpretując je Karpowicz wysuwała wnioski dotyczące natury samych kolaży autora *Wertepów*, a także dokonywanej przez niego krytyki kultury. Z punktu widzenia prowadzonych w dalszej części rozważań istotny jest również fakt, że podobnie jak Ryszard Nycz badaczka sytuowała literacki dorobek Buczkowskiego przede wszystkim w obrębie kultury pisma. Jak bowiem pisała

Pomimo prób rozbicia ograniczeń, które niesie literaturze drukowana forma książki, Buczkowski nie rezygnuje z nich, ale wykorzystuje podkreślając specyfikę słowa literackiego oraz pokazuje nieograniczone potencje twórczości słownej. Sensem ostatecznym tej konstrukcji nie jest absolutnie „skonstruowany chaos” czy wizja świata rozbitego na drobne kawałeczki, świata po rozpadzie i dekonstrukcji, z którego nie można już zbudować nic nowego. Buczkowski stwarza nową wartość słowa literackiego – pozostawiając je takim, jakie jest: pisane, przytwierdzone do nieruchomej przestrzeni, bezdźwięczne – konstruuje za jego pomocą specyficzne struktury czasoprzestrzenne³¹².

W swoich rozważaniach Karpowicz także pominęła przykład *Czarnego potoku*, który – jak stwierdzała – stanowił jedynie zapowiedź technik stosowanych w późniejszych utworach pisarza³¹³. Ponieważ głównym problemem rozpatrywanym w pracy jest jak już wspomniano problematyka kolażu, badaczka powtarza w zasadzie wcześniejsze ustalenia Ryszarda Nycza w zakresie takich zagadnień jak obecna w twórczości Buczkowskiego koncepcja podmiotowości.

Z odmienną perspektywą badawczą spotykamy się w rozprawie Sławomira Buryły, która obok części interpretacyjnej poświęconej wizji kultury obecnej w prozie Buczkowskiego jest także bardzo

³¹² A. Karpowicz, *op. cit.*, s. 144-145.

³¹³ *Ibidem*, przypis nr 89, s. 146.

wartościowym opracowaniem historycznoliterackim. Zestawiając pisarstwo autora *Doryckiego krążanka* z twórczością Tadeusza Borowskiego olsztyński literaturoznawca przeprowadził szczegółowy przegląd studiów poświęconych prozie obu pisarzy, pokazując jednocześnie najważniejsze spory krytycznoliterackie towarzyszące publikowanym przez nich dziełom. Ich rekonstrukcja stała się podstawą zaproponowanych przez Buryłę interpretacji tekstów Buczkowskiego, w które została wpisana próba zrewidowania wcześniejszych sądów oraz namysł nad wyłaniającym się spod pióra (czy raczej maszyny do pisania, ponieważ pisarz wszystkie swoje teksty tworzył na tym właśnie urządzeniu) Buczkowskiego obrazem europejskiej cywilizacji. Swoje dociekania przeprowadzał autor *Tematów (Nie)opisanych* paralelnie, zestawiając ze sobą diagnozy wywiedzione z tekstów Borowskiego z tym, jakie można zaobserwować w twórczości samotnika z Konstancina. Warto w tym kontekście podkreślić, że w swoich dociekaniaх olsztyński badacz nie wskazywał bezpośredniego związku prozy Buczkowskiego z wydarzeniem Zagłady. Widać to wyraźnie w użytej przez niego terminologii, która obejmuje przede wszystkim takie określenia jak „czas pogardy” czy „epoka pieców”, którymi posługiwali się często pierwsi komentatorzy opowiadań Borowskiego i pierwszych powojennych powieści Buczkowskiego. Rozprawa Buryły nie przynosi tedy satysfakcjonującej odpowiedzi na pytanie o wpływ Holokaustu na twórczość autora *Kąpieli w Lucca*, który w rozdziale zatytułowanym „Holocaust i nowa sytuacja tragiczna” zostaje włączony w ogólne rozważania na temat statusu jednostki w rzeczywistości naznaczonej „grozą świata”³¹⁴.

Zaprezentowane wyżej omówienie prac Nycza, Karpowicz i Buryły nie wyczerpuje, co oczywiste, bogactwa poruszanej przez wymienionych badaczy problematyki twórczości Buczkowskiego. Wskazują one jednak – przynajmniej w pewnym stopniu – ogólną tendencję rozwoju refleksji nad dorobkiem pisarza. Pracę Agnieszki

³¹⁴ S. Buryła, *op. cit.*, s. 290.

Karpowicz należy uznać za dopełnienie rozważań na temat kolażu rozpoczętych tekstami Ryszarda Nycza. Rozprawę Sławomira Buryły można natomiast potraktować jako próbę spojrzenia z innej strony na zagadnienia związane z prozą Buczkowskiego zainicjonowane książką Tadeusza Błazejewskiego. Wspólnym mianownikiem wszystkich wymienionych prac jest natomiast przekonanie ich autorów o nowatorskim, choć sprawiającym trudności interpretacyjne, charakterze tej prozy. Zaskakuje jednak fakt, że twórczość autora *Młodego poety w zamku* nie stała się przedmiotem głębszego namysłu w obrębie studiów nad Zagładą. Wydaje się bowiem, że choć *Czarny potok* wskazuje się – jak czynił to między innymi Michał Głowiński w cytowanej wypowiedzi – jako przykład tekstu podejmującego problematykę Zagłady, to rozpoznanie to przybiera najczęściej – wśród wyjątków warto wymienić artykuł Zygmunta Ziątka³¹⁵, do którego będę jeszcze się odwoływał – postać ilustracyjną, z którą nie wiadomo co zrobić. W monumentalnej, liczącej blisko tysiąc stron pracy zbiorowej *Pamięć Shoah* nazwisko Buczkowskiego przywoływane jest zaledwie dwa razy przez... pisarza Henryka Grynberga³¹⁶. Podobnie rzecz ma się w innym – również pokaźnych rozmiarów – tomie *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*, w której jedyna wzmianka – przywołana zresztą w sposób, który nie wymagał od autorki wprowadzenia przypisu odsyłającego do tekstów pisarza – pojawia się w tekście Olgi Kaczmarek³¹⁷. Wieloletnią nieobecność Buczkowskiego w głównym nurcie refleksji nad Shoah wyjaśniał Sławomir Buryła, pisząc

Czy *Czarny potok* jest powieścią o Zagładzie? Pytanie to ma dziś odmienny status niż jeszcze dwie, trzy dekady wstecz. Wcześniejsi badacze zajmowali się strukturą narracji, kompilacjami świata przedstawionego, zadawali sobie trud identyfikacji poszczególnych bohaterów (co może się udać tylko w ograniczonym zakresie i przynieść powierzchowny sukces). Abstrahowano od konsekwentnej lektury z perspektywy Holocaustu. Wprawdzie nie negowano

³¹⁵ Z. Ziątek, *Borowski i Buczkowski jako pisarze Zagłady*, w: *Literatura polska wobec Zagłady*, red. A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leociak, Warszawa 2000.

³¹⁶ Zob. *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, Łódź 2011.

³¹⁷ Zob. O. Kaczmarek, *Las*, w: *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*, red. J. Kowalska-Leder, P. Dobrosielski, I. Kurz, M. Szpakowska, Warszawa 2017.

faktu, że *Czarny potok* traktuje o eksterminacji Żydów, ale też nie sytuowano go w centrum refleksji, przyjmując to częściowo za element oczywisty, a częściowo za niewiele wnoszący do recepcji. Chyba pierwszym, który umieścił relację o Heindlu, Latadywanie i Szeruckim w kanonie prozy Holocaustu był Henryk Grynberg (w *Prawdzie nieartystycznej*). Obecnie jesteśmy zgodni - *Czarny potok* należy do literatury zagładowej³¹⁸.

Kończący przywołaną wypowiedź przypis odsyła czytelnika do pracy *Literatura wobec Zagłady (1939-1968)*³¹⁹, którą należy uznać za krok w stronę włączenia prozy samotnika z Konstancina w obręb współczesnej refleksji na temat Shoah. Rekapitułując najnowsze publikacje poświęcone Buczkowskiemu warto przywołać także tekst Dawida Skrabka, w którym autor rozpatrywał twórczość pisarza w odwołaniu do freudowskiej i lacanowskiej teorii traumy. Ujmując holistycznie dorobek artystyczny Buczkowskiego badacz sformułował następującą diagnozę przyjętej w niej strategii twórczej:

Już pobieżne przyjrzenie się jego poszczególnym powieściom unaocznia jedną z podstawowych „własności” traumy - mianowicie przymus powtarzania. Trauma domaga się ciągłej artykulacji, jest jakby wciąż ujawniającym się motywem, który trzyma akcję (czas) w jednym miejscu. Tak jest właśnie z powieściami Buczkowskiego, z których każda dotyczy kilku wspólnych im wydarzeń przedstawionych z różnych punktów widzenia. Sam autor podkreśla to, wskazując, że poszczególne jego książki dotyczą jednego tematu i łączą się ze sobą w jedną całość - są suplementami do kolejnych³²⁰.

Niezależnie od przyjętej przez poszczególnych badaczy perspektywie problemowej wspólne dla ich dociekań wydaje się przekonanie o tym, że kluczem do zrozumienia prozy pisarza staje się zastosowany przez niego język opisu. W przypadku wątków dotyczących Zagłady jawi się on wręcz jako projekt autorski i zarazem konieczny, umożliwiający językową

³¹⁸ S. Buryła, *Zagłada inaczej opowiedziana*, „Konteksty. Polska sztuka ludowa” 2015, nr 3, s. 27.

³¹⁹ *Literatura wobec Zagłady (1939-1968)*, red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak, Warszawa 2012.

³²⁰ D. Skrabek, *op. cit.*, s. 185.

artykulację tego doświadczenia w myśl często przywoływanej wypowiedzi z *Prozy żywej*

Po tym co zaszło w świecie, po przejściu oręża nocy nie wolno być prostodusznym opowiadaczem³²¹.

Wypowiedź tę interpretowano najczęściej jako swego rodzaju uzasadnienie dla podejmowanych przez pisarza eksperymentów literackich, których głównym zadaniem było – jak wskazywano – rozbicie tradycyjnej formy powieściowej. Potraktowanie jej jako wskazówki interpretacyjnej do utworów pisarza wspomagała zaś manifestowana przez Buczkowskiego niechęć do modelu powieści mieszczańskiej i opartej na wzorcach XIX-wiecznych poetyki realistycznej. Jak słusznie zauważył Buryła decyzja ta wynikała z przekonania, że model ten nie pozwala oddać doświadczenia jednostki naznaczonej wojną w sposób, który nie tylko nie popadałby w śmieszność, ale również nie ulegał pokusie budowania mitów³²². Buczkowski doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że w obliczu wydarzenia jakim była Zagłada dotychczasowe formy opowiadania uległy wyczerpaniu i kompromitacji w czym jego myślenie zbliża się do diagnoz stawianych przez Adorna, a także wielu myślicieli postmodernistycznych, takich jak Jean-François Lyotard³²³. Przyrównując Holokaust do trzęsienia ziemi, którego skala zniszczyła nie tylko życie ludzkie, ale również tradycyjne narzędzia umożliwiające jego zmierzenie francuski filozof wskazywał na bezradność dotychczasowych narzędzi poznania w zetknięciu z tym wydarzeniem³²⁴. Diagnoza ta jest zaskakująco zbieżna ze stanowiskiem Buczkowskiego, który w wydarzeniach związanych z drugą wojną światową widział kres dotychczasowego modelu uprawiania sztuki. Trudno było by jednak powiedzieć, że poszukiwaniom artystycznym pisarza towarzyszył jednoczesny brak zaufania do języka jako sposobu artykulacji

³²¹ L. Buczkowski, *Proza żywa*, Bydgoszcz 1986, s. 36. W dalszej części cytaty z książki lokuję bezpośrednio po cytowanym tekście opatrując je skrótem *PŻ* i numerem strony.

³²² S. Buryła, *Zagłada inaczej opowiedziana*, s. 28.

³²³ Zob. J.-F. Lyotard, *Poróżnienie*, przeł. B. Banasiak, Kraków 2010.

³²⁴ *Ibidem*, s. 69.

doświadczenia wojny i Zagłady. Wręcz przeciwnie, publikacja *Czarnego potoku* pokazuje, że artysta starał się uchwycić to doświadczenie zarówno za pomocą formy, jak również języka swoich opowieści w sposób, który byłby jak najmniej zapośredniczony, oddający głos skazanym na śmierć ofiarom. W realizacji tego zadania Buczkowski rozbija tradycyjną formę powieściową, podporządkowując narracyjne ukształtowanie swoich tekstów przede wszystkim przymusowi opowiadania o dramacie, którego był zarazem świadkiem i ofiarą. „Opowiadanie”, nie jest tu zatem tożsame z „opisywaniem” rzeczywistości, ponieważ opis nie pozwala – zdaniem Buczkowskiego – uchwycić wszystkich aspektów doświadczenia, o których się mówi. Problem ten znalazł wyraz przynajmniej w kilku wypowiedziach pisarza, z których warto przywołać jeden dłuższy fragment relacji dotyczący wydarzeń drugiej wojny:

A tu już okupacja: puk, puk, puk! Obaj Jasińscy uciekli z więzienia i pukają do mnie. Przyszli w nocy. Powiadają: No, Poldek, ty martwisz się? Nie martw się! Jakoś sobie damy radę i ofiarowują mi piękne parabellum.

Zima była. Ciemno już. Zaświeciłem świece. Piękny, wiesz, rasowy pistolet to parabellum.

A jak to opisać, co po tym przyszło? To nie jest do napisania. A to takie tragiczne, to co nastąpiło potem; srebrny śmiech karabinów rozlegał się po ziemi...

Jest ciężka zima, a moi sąsiedzi z całą rodziną zalegli na tyfus. Wszyscy. Babka, syn, trzy córki, wszyscy pokotem na tyfus plamisty. Bydło ryczy, głodne, konie głodne tłuką się w stajni, kury głodne. Wszystko zamiera. A oni nieprzytomni w tyfusie leżą. A ja obserwuję, jak hieny ludzkie zaczynają podchodzić. Powoli hieny ludzkie, te bliższe, te dalsze, powoli zaczynają wszystko rozrabowywać. Ten wyciągnął konie, tamten jałówkę, tamta kury. A oni leżą w tyfusie. Widzę, że nawet drzwi zabierają...

A my trzej, obaj Jasińscy i ja, śmieszni wtedy byliśmy, bo ja przystałem do nich z tym parabellum. A to bardzo ciężka sprawa, kiedy trzeba pistolet wyjąć i pogrozić. Ot, tak pokazać! No, jak to opisać? To można tylko opowiedzieć. [PŻ, 42-43]³²⁵

³²⁵ Podkreślenia moje.

Przywołany fragment stanowi wstrząsający przykład wpływu wojny na moralną degenerację człowieka, dla którego słabość innych nie staje się impulsem do niesienia pomocy, lecz przeciwnie, okazją do bezkarnego wzbogacenia się, zwiększenia własnych szans na przetrwanie. Jednocześnie Buczkowski zaznacza, że zaprezentowany przez niego opis nie pozwala oddać dramatyzmu relacjonowanych wydarzeń za pomocą słowa pisanego. Ten bowiem skrywa się gdzieś pomiędzy statycznym opisem głodnych zwierząt gospodarskich i zalegających na tyfus właścicieli. Czytelnikowi – zdaje się mówić Buczkowski – umyka to co, w zaprezentowanej scenie niewypowiedziane – dźwięki zbliżających się kroków, nerwowe rozwiązywanie postronków czy strach znajdujących się w domu osób, które nie mogąc się ruszyć skazane są na bierne przysłuchiwanie się rozkradaniu ich dobytku, odgłosom wyłamywanych z futryn drzwi. Sytuacja wygląda podobnie w przypadku anegdoty na temat broni, której posiadanie w czasie wojny mogło przynieść zarówno ocalenie, jak również śmierć. Buczkowski wskazuje raczej trudności natury emocjonalnej towarzyszące posługiwaniu się bronią. Wyciągnięcie pistoletu po to by obronić siebie lub innych wymaga bowiem dwójakiej odwagi. Po pierwsze, konieczne staje się przezwyciężenie własnego strachu przed tym, do czego może ono doprowadzić. Po drugie natomiast jej użycie wymaga przyjęcia na siebie odpowiedzialności, związanej z uzyskaną przez podmiot przewagą nad drugim człowiekiem. Słowo pisane – jak wskazuje autor *Wertepów* – nie jest w stanie zdać relacji z tego rodzaju przeżyć. Zadanie to może bowiem zrealizować jedynie proza „żywa”, w której akt opowiadania staje się czynnością przeciwstawiającą się statyce pisma³²⁶. Jego paradoks polega bowiem na tym, że jednocześnie utrwala i uśmierca prawdę przekazywanego doświadczenia. Jak sądzę, próbą jego realizacji stał się dla Buczkowskiego *Czarny potok*, nazywany przez pisarza powieścią-

³²⁶ Można by zastanowić się również, czy ostatnie trzy książki Buczkowskiego, przyjmujące przecież formę zapisów rozmów toczonych z Zygmuntem Trziszką nie stanowią pewnej kontynuacji projektu pisarskiego Buczkowskiego.

dokumentem³²⁷. Decyduje o tym przede wszystkim sposób prezentacji rzeczywistości naznaczonej Zagładą, wykazujący wiele cech charakterystycznych dla tradycji oralnej, w której proces „zanurzania w słowach” nierozzerwalnie związany jest relacją dialogiczną, spotkaniem słuchającego z opowiadającym. Próba opowiedzenia o doświadczeniu Zagłady w sposób niezapośredniczony, głosem samych ofiar ma tu jednak wymiar szczególny, ponieważ stanowi jednocześnie przykład funkcjonowania tożsamości podmiotu naznaczonego tym doświadczeniem. To właśnie te zagadnienia będą interesować mnie w dalszej części rozważań. Ich omówienie zostało podzielone na dwie części. W pierwszej podejmuję rozważania nad obecnością w *Czarnym potoku* elementów konstrukcyjnych charakterystycznych dla twórczości ustnej. W drugiej natomiast podejmuję namysł nad zarysowaną przez Buczkowskiego koncepcją tożsamości. Rozważania te warto jednak poprzedzić kilkoma uwagami historycznoliterackimi. *Czarny potok* napisał autor *Pierwszej światłości* w roku 1946 podczas pobytu w Zakopanem, jednak jego publikacja miała miejsce dopiero dziewięć lat później. Urodzony w roku 1905 Buczkowski, który w wiek dorastania wchodził w czasie Wielkiej Wojny był już człowiekiem dojrzałym, któremu druga wojna zabrała dwóch młodszych braci. Za sprawą pierwszej, pozytywnie przyjętej, powieści *Wertepy* nie był też postacią anonimową w świecie literatury. *Czarny potok* wywołał jednak – jak zauważał jeden z badaczy – zdziwienie krytyków, które było spowodowane nie tyle podjętym przez pisarza tematem, lecz sposobem jego literackiego opracowania³²⁸. Jeśli można powiedzieć, że nawet dziś lektura powieści Buczkowskiego – będąca przecież jednym z wielu eksperymentów powieściowych w literaturze XX wieku – uznawana jest za trudną, to nietrudno wyobrazić sobie jakie kłopoty lekturowe musiał sprawiać *Czarny potok* w porównaniu ówczesnymi tekstami podejmującymi tematykę wojny. Przeglądu reakcji czytelnicznych na

³²⁷ Na temat potrzeby dookreślenia rozumienia terminu ukego przez Buczkowskiego pisał w swoich rozważaniach Buryła. Zob. Idem, *Leopold Buczkowski - kilka uwag...*, 33.

³²⁸ S. Buryła, *Prawda mitu...*, s. 70.

książkę dokonywał w swoim studium Sławomir Buryła wskazując, że jej recenzenci najczęściej formułowali swoje opinie odwołując się do pojedynczych aspektów książki. Reakcje te olsztyński badacz podsumowywał następująco:

Większość recenzentów stwierdzała, że pisarz „znalazł tu szczęśliwą równowagę między środkami wyrazu a możliwościami czytelnika”. Akcentowano dobrze nakreślone portrety psychologiczne bohaterów, wskazywano, iż chaos i anarchia w przedstawieniu zdarzeń to dowód psychologicznego realizmu, mówiono o pozornym nieładzie i braku logiki w prezentacji wydarzeń, która po ponownej lekturze układa się w całość przybierającą postać fabuły, o wysiłku, jaki należy włożyć w przedzieranie się przez skomplikowaną kompozycję utworu, który – po przełamaniu pierwszej niechęci i oporów – wciąga odbiorcę w intelektualną grę o zniewalającej mocy³²⁹

Formę powieści Buczkowskiego usiłowano sytuować, między innymi, w obrębie prozy ekspresjonistycznej³³⁰, zaś Jan Błoński nazwał twórczość pisarza jednym z najbardziej ryzykownych eksperymentów w powojennej literaturze³³¹. Ocenę krakowskiego krytyka przyćmiły jednak późniejsze eksperymenty literackie Buczkowskiego, których *Czarny potok* był jedynie zapowiedzią. Wydaje się również, że to właśnie ta cecha dzieła samotnika z Konstancina zadecydowała o ograniczonym zakresie jego recepcji³³².

Ślady oralności

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ Zob. C. Rowiński, „Czarny potok” i „Dorycki krużganek” L. Buczkowskiego, „Nowa Kultura” 1960, nr 8. W tej optyce utrzymana jest również interpretacja *Czarnego potoku* zaproponowana przez Tadeusza Błazejewskiego. Zob. T. Błazejewski, „Historia zerwana z łańcucha”, w: *Idem, op. cit.*,

³³¹ J. Błoński, „Ty spiszesz wszystko”, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 22.

³³² Co oczywiste, nie mam tu na myśli całkowitej nieobecności pisarza w przestrzeni refleksji literaturoznawczej. Buczkowski pojawia się jako ważny punkt odniesienia w pracach Ewy Wiegandt, Władysława Panas a czy przywołanych wcześniej Ryszarda Nycza i Agnieszki Karpowicz. Nie ulega jednak wątpliwości, że twórczość Buczkowskiego stanowi często – by posłużyć się terminem używanym często przez samego pisarza – kontrpunkt dla przeprowadzanych przez badaczy rozważań. Zob. E. Wiegandt, *Austria Felix czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1997; W. Panas, *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Lublin 1996.

Dociekania nad oralnymi aspektami powieści Buczkowskiego należy poprzedzić kilkoma zastrzeżeniami. *Czarny potok* jest dziełem literackim przynależącym przede wszystkim do kultury piśmiennej. Pismo pełni tu rolę medium przekazywanych treści. Taka sytuacja nie może mieć miejsca w twórczości oralnej, ponieważ – z braku pisma – niemożliwe staje się wytworzenie dystansu pomiędzy opowiadającym a słuchaczem. Całkowita odrębność wypowiedzi oralnej od pisma jest – jak wskazywali w swoich pracach A. Lord³³³, Eric A. Havelock³³⁴ czy Walter J. Ong³³⁵ – podstawowym i najważniejszym wyróżnikiem tej twórczości, odróżniającym ją od komunikacji tekstowej. To co zapisane nie może być oralne, ponieważ wypowiedź ustna istnieje wyłącznie w formie dźwięków wypowiedzianych w określonym miejscu i czasie. Oznacza to również, że utwór przynależący do kultury ustnej nie może być postrzegany w kategoriach tekstowych. Zwracali na to uwagę wymienieni badacze, którzy tropiąc ślady kultury przedpiśmiennej przede wszystkim w tekstach starożytnych, upatrywali w tym zadaniu szansy na rekonstrukcję pierwotnych cech kultur posługujących się wyłącznie słowem mówionym. Do podążania tą drogą zachęca również powieść Buczkowskiego, która do tej tradycji wyraźnie nawiązuje, czyniąc to jednak z zupełnie odrębnych powodów. Oralność pełni w książce autora *Urody na czasie* funkcję etyczną i komunikacyjną, podporządkowaną zadaniu wyartykułowania dramatu związanego z Zagładą. Zadanie to wiąże się zaś bezpośrednio z procesem składania świadectwa tak, jak gdyby nie istniało pismo.

Pierwsi recenzenci *Czarnego potoku*, a także jego późniejsi komentatorzy wskazywali, że dominantą kompozycyjną książki wydaje się brak ciągłości fabularnej, która przypomina tekst „pozszywany” z wielu nakładających się na siebie opowieści rozgrywających się w tym samym miejscu i czasie. Taka charakterystyka wydaje się trafna z uwagi

³³³ A. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*

³³⁴ E. Havelock, *Kompozycja ustna w „Królu Edypie” Sofoklesa*, przeł. M. B. Fedewicz, w: *Literatura ustna*, red. P. Czapliński, Gdańsk 2010.

³³⁵ W. J. Ong, *Oralnosc i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, red. J. Japola, Warszawa 2011.

na trudności związane z próbą przedstawienia, chociażby schematycznego, ciągu zdarzeń. Wypada się tu zgodzić ze stanowiskiem Józefa Wróbla, który ujął ten problem za pomocą zwięzłego komentarza:

Próba zrekonstruowania zasadniczego ciągu zdarzeń powieści zamknęłaby się w kilku podstawowych faktach.

Na wschodnich kresach dokonuje się likwidacja getta, utworzony oddział partyzancki polsko-żydowsko-ukraiński próbuje ratować dzieci żydowskie i stawić opór siłom niemieckim i mazepińcom. Można by wypełniać ten zarys całym szeregiem epizodów, ale ich uszeregowanie chronologiczne byłoby czasem trudne a najczęściej niemożliwe. W powieści tej dokonuje się bowiem proces odwrotny do biblijnego stwarzania świata, który z chaosu wchodził w ład i harmonię, tu zaś w historię wkracza chaos odbijający się w dekonstrukcji mikrokosmosu świadomości bohatera i narratora jednocześnie³³⁶.

Kłopot ten odzwierciedla również praca Tadeusza Błazejewskiego, w której próba rekonstrukcji fabuły została zastąpiona interpretacją poszczególnych problemów i epizodów³³⁷. Symboliczną zapowiedzią nieciągłości fabularnej wydaje się także zdanie otwierające *Czarny potok*: „Drogi i nocy nie było końca” (C, 7), nie zawierające niemal żadnych informacji na temat prezentowanych wydarzeń. Stanowi ono jednak wskazówkę dla czytelnika, że opowieść „już się toczy”, a jemu przypadnie w udziale wysłuchanie jedynie jej fragmentu. Sposób zainicjowania opowiadanej w książce historii jest jednocześnie pierwszym śladem odwołania do tradycji opowiadań ustnych, wielokrotnie powtarzanym w kolejnych „podrozdziałach” *Czarnego potoku*³³⁸. Po pierwsze Buczkowski odwołuje się tu do charakterystycznej dla narracji oralnych praktyki wrzucania czytelnika w środek rozgrywających się wydarzeń, którą wyjaśniał w swoich rozważaniach Ong:

Poeci oralni zwykle wrzucają czytelnika *in medias res* nie z powodu szczególnie zmyślnego wzorca, lecz z konieczności. Nie mają bowiem wyboru ani alternatywy. Wysłuchawszy zapewne mnóstwa śpiewaków śpiewających setki

³³⁶ J. Wróbel. *Tematy żydowskie w prozie polskiej 1939-1987*, Kraków 1991, s. 113.

³³⁷ Zob. T. Błazejewski, *op. cit.*

³³⁸ Tekst Buczkowskiego nie jest oczywiście podzielony na rozdziały jednak graficzne wyróżnienie poszczególnych całości tekstowych uprawnia – jak sądzę – do wprowadzenia takiego podziału.

różnej długości pieśni o Wojnie Trojańskiej, Homer posiadał olbrzymi repertuar epizodów, które mógł łączyć, bez pisma nie było jednak sposobu zorganizowania ich w porządku ściśle chronologicznym. Nie było listy epizodów, ani – z braku pisma – możliwości pomyślenia takiej listy. Próbując iść za uporządkowaniem ściśle chronologicznym, poeta oralny musiałby niekiedy pominąć ten czy inny epizod w miejscu, do którego należałby chronologicznie, a musiałby go wstawić później. Jeśli przy następnej okazji pamiętałby o wstawieniu tego epizodu we właściwe chronologicznie miejsce, to musiałby opuścić inne epizody lub ułożyć je w niewłaściwym porządku chronologicznym³³⁹.

Czarny potok również przynosi niezliczoną ilość wojennych doświadczeń pojedynczych osób i mniejszych zbiorowości. Tworzą one obraz świata naznaczonego przemocą i cierpieniem, nad którym usiłuje zapanować opowiadający. Sposób ich przedstawienia – fragmentaryczny, charakteryzujący się powtórzeniami i brakiem ciągłości – sugeruje natomiast, że są one przywoływane z pamięci, *in statu nascendi*. Proces ten doskonale odzwierciedla los Cirli, której historia opowiadana jest z różnych, nieuporządkowanych chronologicznie, perspektyw czasowych.

Po drugie, rozpoczynająca powieść fraza odwołuje się do znaczenia przypisywanego w kulturach oralnych wypowiedzianym słowom. Jak podkreśla amerykański badacz jest ona jedną z podstawowych cech odróżniających kultury piśmienne od oralnych, w których dźwięki są zdarzeniami, wydarzającymi się w określonym miejscu i czasie³⁴⁰. W kulturach oralnych słowo – pisał Ong

[...] istnieje tylko w dźwięku bez jakiegokolwiek związku z tekstem odbieranym wzrokowo, nawet bez możliwości uświadamiania sobie takiego tekstu, fenomenologia dźwięku wchodzi głęboko w sposób odczuwania ludzkiej egzystencji, egzystencji przetwarzanej słowem mówionym. Sposób doświadczania słowa jest bowiem zawsze istotny dla życia psychicznego³⁴¹.

Moc brzmieniowa słowa w kulturze oralnej jest z jednej strony związana z użyciem siły, bez której dźwięk nie może w żaden sposób

³³⁹ W. J. Ong, *op. cit.*, s. 214-215.

³⁴⁰ *Ibidem*, s. 69-70.

³⁴¹ *Ibidem*, s. 124.

rozbrzmiewać³⁴². Z tego powodu wypowiedanym słowom przypisuje się także funkcję magiczną, związaną z jej „dynamicznym” charakterem. Z drugiej natomiast, życie wypowiedanych słów jest krótkie – wyznacza je czas trwania sygnału dźwiękowego. „Drogi i nocy nie było końca” staje się w powieści Buczkowskiego frazą odwołującą się do tego właśnie sposobu wypowiedania. Niweluje ona dystans jaki pomiędzy opowiadającym a czytelnikiem wprowadza pismo, ustanawiając w ten sposób intymną relację pomiędzy opowiadającym a czytelnikiem, którego w przypadku *Czarnego potoku* lepiej byłoby nazwać słuchaczem. Buczkowski odwołuje się w do wrażeń i pojęć, które kultura typograficzna może przedstawiać jedynie za pomocą schematycznych opisów. Zadaniem, jakie mu przyświeca wydaje się zaś próba zakreślenia dramatycznego charakteru prezentowanych wydarzeń, które – podobnie jak wypowiedane naprędce słowa – wydarzyły się i zniknęły, pozostawiając po sobie jedynie ciszę i pustkę. Autor *Pierwszej światłości* doskonale zdawał sobie sprawę z tej właściwości wypowiedanych słów, wskazując na niemożliwość „przełożenia” pierwszego zdania swojej powieści na język filmu:

Jak pan widzi pierwszą sekwencję swego filmu z *Czarnego potoku*? – pyta mnie Reżyser.

Ruszajmy z tym. Pierwsze zdanie z książki: „Drogi i nocy nie było końca”. Pojęcie rozciągle aż poza nieskończoność. [...] Co tu eksponować? I jak długo? Trzy sekundy? To bardzo ważne dla percepcji?

Czy pokazując taki obraz, no, wierny ekwiwalent obrazowy zdania: „Drogi i nocy nie było końca” poza czas pięciosekundowy, wydźwięku tragicznego nie przekształcamy w groteskowy. A jak dojdzie do siedmiu sekund, czy ten wydźwięk wyciągnięty poza to trwanie nie przekształci się znowu w tragiczność. [...]

I dalej mówię Reżyserowi: Jak przejść tą samą miarą, tymi samymi atrybutami, tymi samymi wartościami do następnej sekwencji. Wyrazić to pierwsze zdanie, a następne to już jakby sprawa pochodna. (*PŻ*, 30)

³⁴² *Ibidem*, 70.

Medium – jak zauważa Buczkowski w przywołanej wypowiedzi – wprowadza dystans pomiędzy opowiadającym a słuchaczem, zniekształcając charakter przekazywanego doświadczenia. To zaś może zostać wyrażone bezpośrednio jedynie w relacji dialogicznej, w bezpośrednim spotkaniu nadawcy i odbiorcy opowieści. Relacja ta jest konstytutywną cechą twórczości oralnej, w której współobecność słuchającego i opowiadającego staje się warunkiem jej istnienia. Z podobną sytuacją spotykamy się w dziele Buczkowskiego. Wrzucając czytelnika/słuchacza w wir opowieści o zagładzie świata żydowskiego autor *Oficera na nieszporach* czyni go w pewien sposób aktywnym uczestnikiem prezentowanych wydarzeń, nakładając na niego odpowiedzialność związaną z zapamiętaniem i przekazaniem powierzonego mu świadectwa. Na tę cechę zwracał pośrednio uwagę Andrzej Kijowski w recenzji *Czarnego potoku* zamieszczonej w „Przeglądzie Kulturalnym”:

Powieść Buczkowskiego: czas przekształcony przerażeniem. Przerażeniem, które zostaje okazane w całej swojej pierwotnej nagości, w jakiejś (...) niewinności: jest jeszcze niezdolne do produkowania mitów (...) *Czarny potok* jest introdukcją, pierwszym słowem, które wymknęło się ze zduszonej krtani zbiega³⁴³.

Metaforyczną charakterystykę Kijowskiego chciałbym w niniejszych rozważaniach potraktować dosłownie do czego uprawniam, jak sądzę, konstrukcją powieści. Składająca się z nakładających się na siebie epizodów narracja *Czarnego potoku* rzeczywiście przypomina bowiem relację ustną, przekazywaną natychmiast, co w wypowiedzi krytyka sygnalizuje ostatnie zdanie przywołanej recenzji. „Pierwsze słowo” nie jest tu bowiem odczytywane, lecz wypowiedzane; staje się swego rodzaju anty-eposem, opowieścią o doświadczeniu Zagłady. Na ten aspekt dzieła Buczkowskiego zwracała również uwagę Maria Indyk, która w strukturze narracyjnej *Czarnego potoku* dostrzegała przykład

³⁴³ A. Kijowski, *Czar trwogi*, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 41, cyt. za: S. Buryła, *Prawda mitu...*, s. 88. Na spostrzeżeniu tym opiera się również interpretacja książki dokonana przez Marię Indyk, do której będę się jeszcze odwoływał dalszej części rozważań.

zastosowania przez pisarza techniki „szkatułkowego cytatu”. Jak wskazywała badaczka

Struktura „szkatułkowego cytatu” możliwa jest dzięki zastosowaniu konwencji „doskonałej pamięci”. Konwencja ta, niezwykle popularna w powieści dwudziestowiecznej, powszechnie stosowana jest jednak do zupełnie innych celów: przedstawienia myśli, uczuć i wrażeń przeżytych kiedyś i odtwarzanych po jakimś czasie w zapisie. Buczkowski rozszerza sferę możliwości jej zastosowania na mowę. Służy mu ona do stworzenia iluzji opowiadania świadka wydarzeń, stwarzając jednocześnie iluzję braku pośrednika, a tym samym autentycznego, nie zafałszowanego przez cudzą świadomość głosu kolejnych bohaterów-narratorów. Suma kilkunastu subiektywnych opowiadań naocznych świadków wydarzeń ma stworzyć jeden obiektywny obraz, usuwając potencjalną niewiarygodność personalnego narratora pierwszoosobowego. Zapis nie sprowadza się już do subiektywnych wspomnień czy pamiętnika Heindla lub innej postaci, lecz staje się wycinkowym panoramicznym przedstawieniem historii zagłady jednego miejsca (Szabasowej i okolic), historii widzianej — zresztą tylko z jednej strony — oczami skazanych na likwidację³⁴⁴.

Przedstawiona przez Indyk charakterystyka powieści wydaje mi się z kilku względów dyskusyjna. Badaczka ma oczywiście rację gdy twierdzi, że Buczkowski stara się w *Czarnym potoku* opowiedzieć o Zagładzie głosem jej ofiar. Trudno jednak zgodzić się z diagnozą mówiącą o funkcjonowaniu w powieści „pamięci doskonałej”, której tekstowym wyznacznikiem staje się dla badaczki stworzenie iluzji opowiadania świadka wydarzeń. Niezgoda wynika tu jednak z prezentowanego w niniejszej pracy przekonania, że Heindl jednocześnie jest i nie jest jedynym narratorem opowiadanych zdarzeń, o czym będę mówił w dalszej części rozważań.

Warto tymczasem zwrócić uwagę na inne ślady oralności pojawiające się w *Czarnym potoku*. Należy do nich zaliczyć z pewnością obecność wyrażen formułicznych, które przez badaczy oralności rozumiane są jako

³⁴⁴ M. Indyk, *Szkatułkowy cytat: o narracji w „Czarnym potoku”*, „Teksty” 1976, nr 3.

[...] grupy słów używanych zawsze w tych samych pozycjach rytmicznych do wyrażenia pewnych podstawowych treści³⁴⁵

Formuła pozwala zorganizować pieśni o charakterze oralnym stając się narzędziem zapamiętywania przekazywanych historii w świecie pozbawionym pisma. Ślady stosowania formuł odnajdziemy również w tekstach pisanych, w których – zwracał na to uwagę Albert Lord – stają się one świadectwem przekształceń jakim podlegała tradycja oralna pod wpływem pisma:

Tekst literacki charakteryzować się będzie przewagą wyrażen nieformulicznych, obok których wystąpi pewna liczba wyrażen o charakterze formulicznym i bardzo niewiele wyraźnie określonych formuł³⁴⁶.

Co oczywiste, książka Buczkowskiego nie posługuje się wyrażeniami formulicznymi w przedstawiony wyżej sposób. Można jednak – podążając śladem wyznaczonym przez rozważania Bogumiły Kaniewskiej³⁴⁷, która wskazywała na obecność podobnych do wyrażen formulicznych sentencji w prozie Wiesława Myślińskiego – wskazać w *Czarnym potoku* grupę wypowiedzi, których odrębny charakter zostaje w tekście Buczkowskiego wyraźnie zaznaczony. Mieszczą się w niej wyrażenia podsumowujące niektóre z opowiadanych epizodów, a także silnie zmetaforyzowane wypowiedzi bohaterów. Warto przywołać kilka z nich:

Całą noc szła Cirla przez las i tuliła swe umarłe dziecko. Idąc opowiadała bajkę. Ale co to jest bajka? (C, 16) [...]

– ...A milczenie miasta? Kto z was zna milczenie miasta? Komin jest milczącym miastem. Dym może być brzękiem żywego miasta, ale milczące miasto jest bezdymne, bez czerwonej łuny światła, bez wiecznego płomienia Świętych Pańskich, bez słowa... (C, 25) [...]

³⁴⁵ M. Parry, *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making, I: Homer and Homeric Style*, HSCP 1930, nr 41, s. 80, cyt. za: A. B. Lord, *Piesniarz i jego opowieść*, przeł. T. Majewski, red. G. Godlewski, Warszawa 2010, s. 109.

³⁴⁶ A. B. Lord, *O formule*, przeł. W. Krajka, w: *Literatura ustna*, s. 56.

³⁴⁷ B. Kaniewska, *Opowiedziane. O prozie Wiesława Myślińskiego*, Poznań 2013. Tu zwłaszcza rozdział III niniejszej pracy.

– Można chwalić Boga, że w niemierzonej swej łasce odstąpił nieco swego Majestatu człowiekowi. (C, 35)

„Żeby Chunya Szaja znów wojował. Niech brzoza nie traci liści, jodła niech nie ugina się pod śniegiem!

Niech chyżo mknie ptak, niech oswobodzony będzie z sieci ptasznika.

Nieznani pątnicy z miast i wiosek!

Przestań ścigać znikomy cień, oddaj się świętej pracy; jedno opuszczone zdanie lub źle napisana litera – mówił Gudeł – uczyni dzieło nieużytecznym dla innych, przez swój błąd przyczynisz się do zguby niezliczonych pokoleń”. (C, 50)

[...] tu ktoś jeszcze przed chwilą żywy, nakreślił: „O co pyta roztropne dziecko? Co mówi prostak? – Co to jest? A co to jest?” (C, 66)

Przed nimi była hreczka – w listkach dopiero, a za plecami szarym brusem stało wykłoszone żyto. Kto będzie żął to żyto? (C, 120)

Przywołane sentencje pełnią w tekście Buczkowskiego funkcję podwójną. Przyjmując status pytań podstawowych („Co to jest bajka?”, „Co to jest?”, „Kto będzie żął to żyto?”) służą, po pierwsze, podkreśleniu dramatycznego charakteru poprzedzających je wydarzeń, przedstawieniu obrazu świata, w którym możliwość udzielenia na nie odpowiedzi została zakwestionowana³⁴⁸. Po drugie, ich podobieństwo do wyrażen formułicznych zaznacza się także w ich funkcji mnemoniczej, która – z uwagi na fakt, że donoszą się zwykle do wydarzeń je poprzedzających – odgrywa również rolę uwiarygadniającą prowadzoną narrację. Tę zależność można zilustrować na przykładzie ostatniej z przywołanych sentencji, kończącej się pytaniem: „kto będzie żął to żyto?”. Poprzedzająca ją scena zawiera informacje o wydarzeniach, których akcja rozgrywała się właśnie na polach żyta:

Buchsbaum szedł za Latadywanem. Był już bez wnuka. Szli wysoką miedzą, wykłoszone żyto trzepało się im pod pachami. Na wyklonie przeczej ścieżki było dużo nadeptanych śladów, leżały jakieś fotografie zduszone butem. A dalej stratowane żyto i ktoś tam leżał zabity. Leżał twarzą do nieba. (C, 118-119)

³⁴⁸ Na marginesie rozważań pozostawiam kwestię tego, w jakim stopniu sformułowania te odwołują się do żydowskiej tradycji talmudycznej, którą wyraźnie sugerują. Zadanie to wymagałoby, bowiem bardziej szczegółowej interpretacji.

Przywoływane słowa i sentencje przypominają w ten sposób Proustowskie magdalenki, za pomocą, których możliwe staje się przypomnienie zdarzeń, miejsc i osób, o których losie zaświadczać ma prowadzona opowieść.

Wyłaniających się z Czarnego *potoku* śladów charakterystycznych dla twórczości przedpiśmiennej nie można uznać za przykład decyzji podyktowanej względami stylistycznymi czy też zamiłowaniem do eksperymentu, które Buczkowski rozwijał w swoich kolejnych książkach. Konsekwentnie realizowana strategia pisarska świadczy raczej o tym, że była to decyzja przemyślana, ukierunkowana na osiągnięcie określonego celu. Jej najważniejszym, można powiedzieć prymarnym, zadaniem stało się przekazanie świadectwa dotyczącego Zagłady społeczności żydowskiej na wschodnich kresach II Rzeczypospolitej. W cytowanej wcześniej wypowiedzi Maria Indyk stwierdzała, że chcąc usunąć potencjalną niewiarygodność narratora pierwszoosobowego stworzył w powieści iluzję braku pośrednika, polegającą na oddaniu głosu kilku różnym narratorom. W niniejszej pracy chciałbym jednak podążać inną ścieżką interpretacyjną, traktując – jak już sygnalizowałem – wypowiediane w *Czarnym potoku* historie jako przynależne i jednocześnie odrębne wypowiedzi głównego narratora – Heindla. Na taki trop interpretacyjny zdaje się wskazywać również pominięty dotychczas oralny aspekt dzieła Buczkowskiego, czyli zastosowanie przez pisarza redundancji w opowiadaniu o Zagładzie Żydów z Szabasowej i okolic. Jak pisał Ong, redundancja w kulturach oralnych staje się narzędziem budowania porozumienia pomiędzy nadawcą a odbiorcą. Jej wprowadzenie jest konieczne, ponieważ, jak wskazywał badacz, odróżniając sposób funkcjonowania myśli w kulturach oralnych i piśmiennych:

Myśl wymaga pewnego rodzaju ciągłości. Pismo ustanawia „linię” ciągłości w tekście, poza umysłem. Jeśli z powodu rozproszenia czy niejasności zagubię kontekst, z którego wyrasta czytany w tej chwili materiał, mogę kontekst odzyskać, rzuciwszy okiem na tekst wcześniejszy. [...] Energia umysłu koncentruje się na posuwaniu do przodu, ponieważ to, do czego ewentualnie

wraca, leży spokojnie poza umysłem jako treść zawsze dostępna na zapisanej stronie. W języku oralnym sytuacja jest odmienna. Nie ma, na co rzucić okiem poza umysł, ponieważ wypowiedź oralna znika, gdy tylko zostaje wypowiedziana³⁴⁹.

W powieści Buczkowskiego praktyka ta przybiera jednak nieco inną formę. Służy ona, bowiem nie tyle zbudowaniu porozumienia pomiędzy nadawcą i odbiorcą opowiadanej historii, lecz samemu narratorowi, w którego postaci spotykają się te dwie instancje. Można wskazać przynajmniej kilka czynników przemawiających za takim odczytaniem. Pierwszym z nich staje się stopniowa utrata spójności prowadzonej narracji, która wydaje się początkowo podzieloną na mniejsze epizody całością. O ile rozpoczynający powieść fragment kończy się wydarzeniami współgrającymi z następną partią tekstową dzieła – zachowane zostaje tu następstwo czasowe i przestrzenne – o tyle kolejna część opowieści, przywołująca obraz Cirli wędrującej przez las z martwym dzieckiem, nie pozwala ustanowić jakiegokolwiek relacji z następującym po tej scenie fragmentem.

Zaburzeniu ulega tu również prezentacja losów niektórych postaci: najpierw dowiadujemy się o okolicznościach ich śmierci, by następnie śledzić ich wcześniejsze poczynania. Wydaje się, zatem, że nie miała racji Maria Indyk, która w swojej interpretacji książki wskazywała, że:

Po trzech pierwszych rozdziałach, stanowiących rodzaj ekspozycji, następuje symboliczna scena początku wszystkich wydarzeń, które w konsekwencji mają doprowadzić do zagłady miasta. Cała reszta zaś to ukazanie tej zagłady, przy czym rozdziały ułożone są chronologicznie³⁵⁰.

Zastosowane w książce powtórzenia i inwersje czasowe w prezentacji wydarzeń i postaci zawsze opowiadane są z nieco innego punktu widzenia. Choć w zabiegu tym można upatrywać – jak wskazywał na przykład Zygmunt Ziątek – „artystycznych zapisów ustnej relacji uczestnika bądź naocznego świadka”³⁵¹ wydaje się, że praktyka ta odpowiada bardziej procesowi gorączkowego przypominania sobie

³⁴⁹ W. J. Ong, *op. cit.*, s. 79-80.

³⁵⁰ Zob. M. Indyk, *op. cit.*, s. 120.

³⁵¹ Zob. Z. Ziątek, *op. cit.*, s. 137.

przeżytych i zasłyszanych doświadczeń oraz próbę ich organizacji w logiczną i spójną całość. Redundancja nie służy przypomnieniu tego, co zostało zapomniane. Jest raczej sposobem artykulacji doświadczenia przez podmiot naznaczony Zagładą, który staje się, na co będę wskazywał, gwarantem spójności prezentowanych wydarzeń. Przyjęcie takiej perspektywy interpretacyjnej pozwala również uznać tekst Buczkowskiego za próbę wypowiedzenia za pomocą tekstu literackiego doświadczeń, o których – zgodnie z przywołanym wcześniej stanowiskiem pisarza – „można tylko opowiedzieć”.

Tożsamość sylleptyczna

Próbie zakreślenia zarysowanej w *Czarnym potoku* koncepcji podmiotowości oraz jej związku z podejmowaną w dziele problematyką świadectwa warto poprzedzić uwagami dotyczącymi sposobu funkcjonowania czasu. Podążając tropem wyznaczonym przez cytowaną wcześniej wypowiedź Andrzeja Kijowskiego należy stwierdzić, że dotyczy ona dwóch zagadnień problemowych, których ramy wyznacza z jednej strony temporalność przedstawiona w powieści, z drugiej natomiast sposób jej przeżywania przez bohaterów. W przypadku pierwszego z nich chodzi o konkretyzację czasową toczącej się akcji. Zadanie to okazuje się trudne z dwóch względów. Po pierwsze, w książce autora *Pierwszej świetności* nie pojawiają się daty, które informowałyby czytającego, w jakim okresie drugiej wojny światowej, toczą się przedstawione wydarzenia. Ich zakreślenie staje się możliwe wyłącznie na podstawie szczątkowych informacji ogólnych, dotyczących najczęściej bardziej znaczących epizodów drugiej wojny. Próbę taką podejmował w swojej pracy Tadeusz Błazejewski, który jako datę początkową rozgrywających się wydarzeń wskazywał czas wybuchu wojny niemiecko-radzieckiej, natomiast ich koniec wyznaczają – zdaniem badacza – ostatnie miesiące roku 1943³⁵².

³⁵² Zob. T. Błazejewski, *op. cit.*, s. 48. Choć ważna z historycznoliterackiego punktu widzenia, periodyzacja ta nie ma – moim zdaniem – większego znaczenia dla interpretacji tekstu Buczkowskiego.

Sposób jego funkcjonowania w życiu bohaterów wydają się natomiast ilustrować rozważania Barbary Engelking, która interpretując to zagadnienie w oparciu o teksty holokaustowe sposób przeżywania czasu przez osoby znajdujące się w sytuacji ostatecznej charakteryzowała następująco:

Dotychczasowe normy, porządek świata zostają zawieszone, przeszłość i przyszłość są nieosiągalne dla ludzi znajdujących się w bezgranicznej teraźniejszości. Nieczytelność, zmienność, nieprzewidywalność sytuacji granicznej sprzyja deregulacji norm życia społecznego, a w wymiarze indywidualnym – deregulacji poczucia tożsamości³⁵³.

W powieści Buczkowskiego, absolutna teraźniejszość przeżywanych doświadczeń również organizuje życie wszystkich bohaterów powieści. Jednostkami czasowymi wyznaczającymi ich egzystencję stają się pory dnia i roku oraz miejsca, w których mogą znaleźć schronienie. Podstawowe czynności, takie jak sen czy jedzenie nie przybierają nigdy formy statycznej. Towarzyszy im ciągły ruch, przemieszczanie się z miejsca na miejsce w obawie przed oprawcami. Przenikają one każdy aspekt życia bohaterów za sprawą towarzyszącego im ciągle poczucia niepewności kolejnego dnia, godziny, minuty. Warto przywołać, choć jeden przykład:

Noc była spokojna, od czasu do czasu zahałasował w lesie strzał i po takim strzale zaszumiało, jakby groch przesunął po nieckach. A my sobie leżeliśmy rozpuściwszy pasy na brzuchach, żeby zażywa też wypoczęły, i wspominali to o tym, to o owym. Przypominaliśmy, jak biegliśmy raz długim parowem do zrębu. Robiła się jesienna noc - zimna i mokra.

- Śmierć już jest nudna - powiedział ten Czech. - A wyrok śmierci... no nie? Inna rzecz na przykład wyrok śmierci na konia. Odczytany i wykonany publicznie, byłby, uważam, nie do zniesienia - mówił ten inteligent z Pragi.

- Ale interesujące byłoby zachowanie świadków, obrony i prokuratora.

Taka rozmowa urywała się zwykle, bo trzeba było myśleć o żarciu, ciepłym kącie i kimaniu albo nowej ucieczce i walce. [C, 14]

³⁵³ B. Engelking, *„Czas przestał dla mnie istnieć...”*. Analiza doświadczenia czasu w sytuacji ostatecznej, Warszawa 1996, s. 236.

Wpływ na zarysowany wyżej sposób przeżywania czasu związany jest również z funkcjonowaniem jednostek w przestrzeni zamkniętej, której granice – pomimo odbywanych nieustannie wędrówek – wyznaczają w *Czarnym potoku* okalające Szabasową miejscowości oraz leśne kryjówki, w których ścigani poszukują schronienia. Zamknięcie nie obejmuje jednak wyłącznie aspektów przestrzennych. Wyznacza je również sieć wzajemnych relacji pomiędzy bohaterami, którzy zjednoczeni wspólnymi doświadczeniami z nieufnością odnoszą się do nowo napotkanych osób. Spostrzeżenie to może stanowić punkt wyjścia do drugiego zagadnienia związanego z problematyką czasowości.

Wymienione wyżej sposoby funkcjonowania czasu można uzupełnić o jeszcze jeden aspekt problemowy. Wskazywał na niego Kazimierz Bartoszyński³⁵⁴, który powieść Buczkowskiego umieszczał w obrębie poetyki czasu otwartego. Jak pisał:

Poczynając od *Czarnego potoku* narracja tego autora rozwija się [...] w kierunku przyszłości pustej, nieokreślonej, przy czym trudno uznać ją zdechronologizowaną, jako że nie istnieje na ogół możliwość odniesienia zdarzeń[...] powieści do jakiegoś układu czasowego.

Rozpoznanie badacza współgra z proponowanym tu odczytaniem *Czarnego potoku*. Rzeczywiście – jak już wskazywałem – narracja książki nie została tu podporządkowana chronologii prezentowanych wydarzeń. Brak odniesienia zdarzeń do jakiegokolwiek układu czasowego nie oznacza jednak, że nie można wskazać formacji odniesienia. Jest nim, jak sądzę, sam proces opowiadania, którego początek i koniec wyznaczają nie powieściowe perypetie bohaterów, lecz pierwsze i ostatnie słowo opowiadającego historię. Rozpatrywana z takiej perspektywy narracja *Czarnego potoku* staje się spójna, ponieważ należy rozumieć ją jako proces, czy może lepiej akt zdawania świadectwa. Przyjęcie takiej perspektywy dociekań wydaje mi się uzasadnione przynajmniej z kilku względów.

³⁵⁴ K. Bartoszyński, *Czasu konstrukcje w literaturze polskiej*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka-Wald i in., Wrocław 1992, s. 153.

Po pierwsze, zachęcają do niej omówione wcześniej oralne inspiracje tej prozy, wskazujące na to, jak wielką wagę odgrywało w twórczości Buczkowskiego słowo i proces opowiadania oraz odczuwana przez pisarza powinność zdania świadectwa, zaświadczenia o przeżytych doświadczeniach i losie tych, którzy nie mogli tego zrobić osobiście.

Po drugie natomiast, za taką interpretacją przemawia również subtelna różnica pomiędzy *Czarnym potokiem* a *Doryckim krużgankiem*, wyrażona także w tytule recenzji Jana Błońskiego³⁵⁵. Jest ona związana z kwestiami wypowiedzianymi w obu książkach przez tego samego bohatera – Leita. W pierwszej powojennej powieści autora *Wszystko jest dialogiem* formułuje on następujący nakaz:

„Zapamiętać trzeba to wszystko – mówił Leit – choćby nie wiem jak płynęło malutkimi strumyczkami. Nie dać po sobie chodzić, nie dać się zabić, nie dać się wszom i głodowi”. (C, 191)

W drugiej powojennej powieści Buczkowskiego postać ta wypowiada natomiast, w formie nakazu, następującą kwestię:

„– Ty spiszysz wszystko” – powiedział do mnie Leit, kiedy wyszliśmy o świcie i naprawdę nie wiedzieliśmy dokąd³⁵⁶.

Nakaz pamięci sformułowany w pierwszej wypowiedzi nie jest tożsamy z zadaniem wyznaczonym bohaterowi *Doryckiego krużganka*. Okoliczności, w których pada pierwsza wypowiedź, a także, jeśli chcielibyśmy odwołać się do faktów historycznoliterackich, znaczące odstępstwo czasowe dzielące powstanie obu utworów, sugeruje raczej, że jest ona kierowana pod adresem wszystkich bohaterów, z którymi dzieli on swoje doświadczenie, ponieważ sytuacja, w jakiej się znaleźli nie pozwala odpowiedzieć na pytanie, któremu z nich uda się przeżyć. W drugiej natomiast, nakaz utrwalenia przeżytych historii zostaje sformalizowany, jak gdyby towarzyszyło mu przeczucie, że w przypadku śmierci wszystkich bohaterów nikt nie dowie się o tragedii ich losu. Różnica ta staje się widoczna również w konstrukcji samych książek.

³⁵⁵ J. Błoński, *op. cit.*

³⁵⁶ L. Buczkowski, *Dorycki krużganek*, Warszawa 1957, s. 158.

Opatrzony ilustracjami autora *Dorycki krużganek*, w przeciwieństwie do *Czarnego potoku*, przybiera raczej formę notatnika, z utrwalanymi na bieżąco informacjami o przeżytych doświadczeniach i towarzyszącym im przemyśleniach.

Prowadzone tu rozważania domagają się uzupełnienia o jeszcze jedno bardzo istotne zastrzeżenie. Dotyczy ono formułowanej w niniejszej części koncepcji tożsamości oraz jej związku z problematyką świadectwa, przyjmujących w niniejszej pracy postać interpretacji o charakterze metatekstualnym. Interpretacja ta zakłada, że Heindl jest i jednocześnie nie jest jedynym narratorem powieści: relacjonuje on wprowadzając wszystkie opowiadane w *Czarnym potoku* wydarzenia, próbuje to jednak zrobić w sposób niezapośredniczony – głosem samych ofiar. Taka perspektywa oglądu *Czarnego potoku* nakazuje spojrzeć na powieść Buczkowskiego całościowo nie zaś z poziomu jej poszczególnych epizodów, jak czyniła to Maria Indyk analizująca narrację książki. Pozwala ono, jak sądzę, wskazać interesujące rozstrzygnięcia, jakie wprowadza *Czarny potok* do rozważań nad problematyką tożsamości w tekstach holokaustowych, którą w odniesieniu do tekstu Buczkowskiego nazywam tożsamością sylleptyczną.

O niespójności fabularnej *Czarnego potoku* zdaje się świadczyć sposób poprowadzenia narracji, w której mamy do czynienia zarówno z zaburzeniem porządku czasowego, ale także przyczynowo-skutkowego. Jedynym niezmiennym „elementem” całej powieści wydaje się postać głównego narratora, który jest jednocześnie poślednim bohaterem toczących się wydarzeń. Na ten aspekt postaci wskazywała pośrednio uwagę Maria Indyk zauważając, że pozostali bohaterowie *Czarnego potoku* to postaci typowe, które można by zastąpić innymi podobnie jak kolejność i treść poszczególnych scen³⁵⁷. Z rozpoznaniem tym trudno się zgodzić, ponieważ w innych swoich tekstach Buczkowski wyraźnie sygnalizował, że postaci przedstawione w *Czarnym potoku* miały swoje

³⁵⁷ Por. M. Indyk, *op. cit.*, s. 9.

odpowiedniki w rzeczywistości pozatekstowej³⁵⁸. Rzecz wygląda podobnie w przypadku głównego narratora, którego charakterystyka uprawniałaby do szukania podobieństw z biografią pisarza³⁵⁹.

Heindl, co zostało już zasygnalizowane, pełni w książce rolę medium opowiadanych wydarzeń, jest bohaterem noszącym w sobie świadectwa pozostałych postaci. Wydaje się także, że próba ich wypowiedzenia ma decydujący wpływ na kształt jego tożsamości, która utkana jest różnych narracji należących do różnych postaci. O ich roli w konstruowaniu własnej podmiotowości pisali zaś badacze tego zagadnienia:

Każdy z nas ma swoją historię życia, wewnętrzne opowiadanie – którego ciągłość sens jest naszym życiem. Można powiedzieć, że każdy z nas konstruuje i przeżywa swoje „opowiadanie”, a to opowiadanie jest naszą tożsamością. Jeśli chcemy poznać jakiegoś człowieka pytamy o jego „historię – jego prawdziwą najintymniejszą historię” – ponieważ każdy z nas jest historią. [...] Aby być sobą, musimy mieć siebie – posiadać historię swojego życia, a jeśli trzeba, osiąść ją od nowa. [...] Człowiek musi mieć takie opowiadanie, bezustannie opowiadaną samemu sobie historię, by być sobą, by posiadać tożsamość³⁶⁰.

Posiadanie własnego „opowiadania” pozwala podmiotowi zachować spójność egzystencjalną, ponieważ nadaje sens działaniom jednostki. W przypadku Heindla trudno byłoby o taką charakterystykę. Jest to raczej tożsamość polifoniczna, w której ścierają się różne kształtujące ją narracje. Sposób jej funkcjonowania najlepiej oddaje zaś figura syllepsy.

Syllepsa była już wykorzystywana w literackich koncepcjach dotyczących problematyki podmiotowości. W polskim dyskursie literaturoznawczym odwoływali się do niej tacy badacze jak Ryszard Nycz³⁶¹, Elżbieta Winiecka³⁶² czy Piotr Sobolczyk³⁶³, choć swą

³⁵⁸ Zob. L. Buczkowski, *Proza żywa*, s. 36-37.

³⁵⁹ *Czarny potok* – o ile mi wiadomo – nie doczekał się do tej pory lektury o takim charakterze.

³⁶⁰ O. Sacks, *Mężczyzna, który pomylił swoją żonę z kapeluszem*, przeł. B. Lindenberg, Poznań 1996, s. 144.

³⁶¹ R. Nycz, *Tropy "ja": koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2; *Idem*, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.

³⁶² E. Winiecka, *Białoszewski sylleptyczny*, Poznań 2001; *Eadem*, *O sylleptyczności tekstu literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 4.

³⁶³ P. Sobolczyk, *Syllepsy/zy autobiografizm*, „Teksty Drugie” 2007, nr 4.

międzynarodową karierę zawdzięcza przede wszystkim – jak zauważał jeden z przywołanych autorów - pracom Michela Riffatere'a³⁶⁴. W niniejszej pracy wykorzystuję przede wszystkim koncepcję podmiotowości sylleptycznej zaproponowaną przez autora *Języka modernizmu*. Syllepsa jest jednym z czterech wyróżnionych przez Nycza tropów podmiotowości, z jakimi można zetknąć się w nowoczesnej literaturze³⁶⁵. Krakowski badacz ujmuje syllepsę jako trop „ja” tekstowego, które:

musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe³⁶⁶.

Wprowadzenie podziału na „ja” empiryczne i „ja” tekstowe związane jest – zwraca na to uwagę Winiecka – „z erozją podziałów na prozę fikcjonalną i dokument”³⁶⁷. Taki sposób oddziaływania pozwala zaś ujmować sam tekst literacki jako przestrzeń swoistej mediacji pomiędzy wymienionymi formami podmiotowości. Zastosowanie takiego modelu sylleptyczności okazuje się jednak mało operatywne w przypadku powieści Buczkowskiego. Wynika to z faktu, że w przypadku *Czarnego potoku* trudno mówić o istnieniu jakiegokolwiek relacji pomiędzy „ja” tekstowym a „ja” empirycznym. Wydaje się raczej, że konstrukcja podmiotowości w dziele tego autora oparta jest na modelu relacji wewnątrztekstowych, przebiegających pomiędzy różnymi „ja” tekstowymi, którymi w powieści są bohaterowie wypowiadający swoje doświadczenia za pośrednictwem Heindla. Choć bowiem narracja powieści Buczkowskiego została skonstruowana w sposób sugerujący, że w procesie opowiadania historii uczestniczy przynajmniej kilku narratorów w rzeczywistości mamy do czynienia z narracją pojedynczego podmiotu, którego polifoniczność czy wielorakość wynika z realizowanego przez niego zadania: wypowiedzenia wszystkich

³⁶⁴ R. Nycz, *Tropy „ja”...*, s. 22.

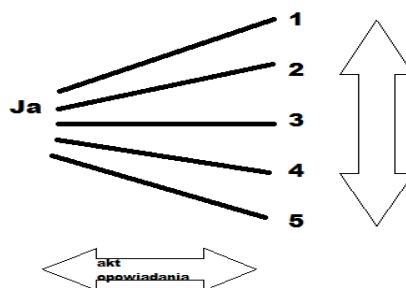
³⁶⁵ Obok niej, Nycz wymienia „Symbol”, „Alegorię” i „Ironię”. Zob. R. Nycz, *op. cit.*

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ E. Winiecka, *op. cit.*, s. 22.

powierzonych mu świadectw³⁶⁸. Zaproponowany przez krakowskiego badacza model podmiotowości sylleptycznej jest także ściśle związany z sytuacją pisania, dla której powstający tekst stanowi przestrzeń swego rodzaju mediacji pomiędzy „ja” tekstowym a „ja” empirycznym. Tymczasem w dziele Buczkowskiego zaakcentowany zostaje nie akt tworzenia zapisu, lecz sytuacja opowiadania. To ona problematyzuje status podmiotu tekstowego, którego źródłem jest doświadczenie Zagłady. Doświadczenie to wpływa bezpośrednio na kształt prowadzonej w *Czarnym potoku* narracji, ponieważ Heindl nie chce – i nie może – dokonać selekcji posiadanych informacji. Taka decyzja oznaczałaby z jednej strony, konieczność pominięcia, czasami szczątkowych informacji, z drugiej natomiast nadawała sens doświadczeniu, którego bezsensowny charakter oddają właśnie pokawałkowane narracje. Usiłując ocalić tożsamość każdej z przywołanych na kartach książki postaci – jej „wewnętrzne opowiadanie” – narrator zmuszony jest opowiedzieć historię związaną z zagładą żydowskiej społeczności Szabasowej z kilku punktów widzenia naraz. Krążąc pomiędzy swoim i cudzym doświadczeniem Heindl zaciera stopniowo granicę pomiędzy tożsamością własną a tożsamością innych bohaterów historii, co w tekście Buczkowskiego oddaje także rezygnacja z graficznego wyodrębnienia wypowiedzi poszczególnych postaci. Przekształca się ona w tożsamość sylleptyczną, której sposób funkcjonowania można zilustrować następującym schematem:

³⁶⁸ W przeciwieństwie do Marii Indyk twierdzą zatem, że pojawiające się w tekście wypowiedzi Heindla nie dzielą się na te, które wypowiedzane są w narracji pierwszoosobowej oraz te, którym badaczka przyznaje status wypowiedzi trzecioosobowych, ponieważ charakterystyka ta nie ma znaczenia w świetle proponowanej tu interpretacji - Por. M. Indyk, *op. cit.*, s. 119-121.



Strzałka pozioma oznacza tu sam akt wypowiedzenia świadectw, pionowa natomiast oddaje równowagę wyróżnionych za pomocą cyfr kilku porządków narracyjnych³⁶⁹. Warto jednak zaznaczyć, że choć naszkicowany tu schemat dokonuje ich wyodrębnienia, w rzeczywistości powinny się one na siebie nakładać. W przestrzeni narracji książkowej ich idealną realizacją byłby zaś – nieczytelny dla odbiorcy – tekst palimpsestowy. Rozpoznanie to nakazuje zastanowić się jednak, czy *Czarnego potoku* nie należałoby traktować jako tekstu przeznaczonego przede wszystkim do wygłaszania, w czym również zbliżałby się on do praktyk kultury oralnej.

W przeciwieństwie do ujęcia zaproponowanego przez Nycza a rozwijanego przez Winiecką model podmiotowości sylleptycznej nie polega tu na zamianie porządku wertykalnego na model horyzontalny, lecz na ich równoczesnym współistnieniu w akcie opowiadania. Sylleptyczny charakter tożsamości odnosi się w powieści Buczkowskiego do postaci Heindla, który – jak wspomniałem na początku niniejszych rozważań – jest i nie jest narratorem opowiadanej historii. Jest, ponieważ to on opowiada historię zawartą w powieści. Nie jest, ponieważ jego ustami wypowiadają się również inni bohaterowie. Mediacja odbywa się tu, zatem pomiędzy różnymi bytami tekstowymi, ujawniającymi, w sposobie poprowadzenia przez niego narracji, sylleptyczny charakter podmiotowości Heindla. Z jednej strony Buczkowski wprowadza tu

³⁶⁹ Nie mają one jednak charakteru interpretacyjnego, lecz ilustracyjny. Wydaje się bowiem, że w *Czarnym potoku* można byłoby wskazać znacznie więcej porządków narracyjnych

model podmiotowości w pewien sposób okaleczonej doświadczeniem Zagłady, nie potrafiącej włączyć do swojej własnej historii doświadczeń innych. Na ten aspekt twórczości Buczkowskiego zwracał w pewien sposób uwagę Dawid Skrabek, który pisał:

Wydaje się, że bardzo dobrym kontekstem dla odczytania prozy Buczkowskiego jest właśnie rozpatrywanie go z punktu widzenia sztuki „po Holocaustie”. Trzeba tu, więc zwrócić uwagę na takie zagadnienie, jak trauma wywołana wydarzeniami wojennymi, która rozbija [...] świadomość podmiotu twórczego [...]³⁷⁰.

Z drugiej jednak, podejmowane przez Heindla działania świadczą o jego etycznym zaangażowaniu. W przeciwieństwie do podmiotów występujących w innych powieściach autora *Wertepów* Heindla z pewnością nie można scharakteryzować za pomocą figury „dezerterskiego ja”. Wręcz przeciwnie, *Czarny potok* stanowi przykład dzieła – jak sądzę jedyny w twórczości pisarza – w którym aktywnie uczestniczy on zarówno w świecie przedstawionym (Heindl-bohater *Czarnego potoku*), jak również procesie opowiadania (Heindl-opowiadający. W tym drugim przypadku uczestnictwo staje się tu zarówno sposobem istnienia podmiotu, jak również podjętą przez niego próbą przekazania świadectwa zagłady świata naznaczonego Shoah³⁷¹. W działaniu tym powieść Buczkowskiego można uznać za realizację konstatacji wyrażonej przez Paula Celana, który pisał o tym, że „nikt nie zaświadczy za świadka”. Fraza ta stała się podstawą dociekań na temat świadectwa przeprowadzonych przez Jacquesa Derridę. Relacjonując wnioski, jakie z przywołanych słów wyprowadził francuski filozof Maria Pleskaczyńska pisała:

Analizy świadectwa zawarte w tekście *Polityka i poetyka świadczenia* Derrida osnuwa wokół wiersza Paula Celana Aschenglorie, w szczególności słów „nikt nie zaświadczy za świadka”. Sam wiersz uznaje zarówno za świadka, jak i poetyckie świadectwo, wchodzące na zarazem możliwy i niemożliwy do osiągnięcia

³⁷⁰ D. Skrabek, *op. cit.*, s. 107.

³⁷¹ Na fakt, że literacka forma powieści Buczkowskiego staje się gwarantem autentyczności zwracał uwagę Sławomir Buryła. Zob. S. Buryła, *Prawda, reprezentacja, stosowność w literaturze Holocaustu*, w: *Prawda w literaturze*, red. A. Tyszczyk, J. Borowski, I. Piekarski, Lublin 2009, s. 421.

poziom meta-świadczenia. Sam fakt świadczenia i towarzyszącej mu obecności i samozwrotności okazuje się w wypadku wiersza istotniejszy niż tajemnicza treść świadectwa. Odnosząc się do cytowanych słów, Derrida stwierdza, że nikt nie może zaświadczyć za świadka, zarówno dlatego, że nikt tego uczynić nie potrafi, jak i dlatego, że nikt tego robić nie powinien. Świadczenie winno pozostać w sposób konieczny osobiste, oparte na indywidualnym doświadczeniu, przypisane do jednego konkretnego podmiotu, dysponującego unikalnym doświadczeniem. Jako takie nie może mieć pośredników czy łączników, pozostaje też nieprzetłumaczalne, opiera się testowi tłumaczenia³⁷².

Podobny cel przyświecał, jak sądzę, Buczkowskiemu, który – jak starałem się pokazać w niniejszym rozdziale – doskonale zdawał sobie sprawę, że świadectwo doświadczenia Zagłady może przyjąć postać wyłącznie relacji niezapośredniczonej, należącej – jak słusznie zwracała uwagę przywołana badaczka – wyłącznie do jej ofiary. W *Czarnym potoku*, jest to doświadczenie Heindla i pozostałych bohaterów powieści. Jest ono jednocześnie wspólne, i osobne, ponieważ związane z indywidualnymi dramatami osób skazanych na śmierć wyłącznie z powodu przynależności etnicznej. Taki jest również sposób ich artykulacji w powieści, która z indywidualnych i niezapośredniczonych narracji wypowiedzianych przez Heindla tworzy w istocie historię zgładzonej społeczności, z którą musi zmierzyć się czytelnik. Na niego zostaje też przerzucone pytanie, nad którym zastanawiają się przedstawieni w niej bohaterowie: skąd zło?

³⁷² M. Pleskaczyńska, *Głos nadziei w „erze świadectwa”. Kategoria świadka w dyskusji etycznej*, „Ruch Filozoficzny” 2016, nr 1, s. 135.

Zakończenie

Zaprezentowane w niniejszej pracy rozważania koncentrowały się wokół trzech tekstów podejmujących – w różnym czasie i z odmiennych powodów – namysł nad konsekwencjami Zagłady dla zrozumienia otaczającego nas świata i tworzonej przez niego cywilizacji. W podjętych interpretacjach proponowałem nowe odczytania książek przywoływanych w rozprawie autorów, dokonując jednocześnie „lektury” towarzyszącej im refleksji w obrębie polskich studiów holokaustowych. Przeprowadzone w pracy analizy dostarczają przynajmniej kilku wniosków związanych z wymienionymi zagadnieniami.

Zaproponowana w pierwszym rozdziale dysertacji interpretacja *Sąsiadów* Grossa została skoncentrowana na interpretacji tekstu autora *Złotych żniw* w kontekście wielkiej debaty społecznej na temat stosunków polsko-żydowskich w czasie drugiej wojny światowej. Prześledzenie dyskusji towarzyszącej publikacji pokazuje jednak, że sam tekst *Sąsiadów* nie stał się – poza nielicznymi wyjątkami – przedmiotem bardziej wnikliwego namysłu. Zadanie to wydaje się jednak konieczne z uwagi na fakt, jaki sama książka odegrała w kształtowaniu przyjmowanych w trakcie debaty postaw. Uwzględnienie zastosowanej przez Grossa strategii argumentacyjnej pozwala tymczasem spojrzeć na spór – rozgrywający się przede wszystkim w środowisku polskich historyków – jako przykład reakcji obronnej wywołanej nie tylko prezentowanymi w książce informacjami o udziale Polaków w Zagładzie Żydów, ale również sposobem w jaki zostały one przez Grossa zakomunikowane. Pozwala także spojrzeć na tekst Grossa z perspektywy uwzględniającej polityczny charakter tej publikacji. Ograniczony zakres rozważań podejmowanych w obrębie dyskursu holokaustowego wskazuje także, że w dalszym ciągu przyswojenia i głębszego namysłu wymagają te aspekty *Sąsiadów*, którym nie poświęcono do tej pory uwagi. Należą do nich przede wszystkim aspekty wizualne książki, których problematyki nie sposób sprowadzić wyłącznie do kwestii

mordu dokonanego w Jedwabnem. Jak sądzę, zaproponowane w niniejszej rozprawie rozpoznania mogą stanowić punkt wyjścia do rozważań nad innymi książkami historyka. Przykładem mogą być tu *Złote żniwa*, w których także – mówiąc oględnie – dochodzi do skomplikowania relacji pomiędzy warstwą werbalną i wizualną książki.

Drugi rozdział dysertacji przynosi, jak sądzę, nowe spojrzenie na problematykę związaną z postmodernistycznymi narracjami o Zagładzie, a także – za sprawą wykorzystanej przez Barta poetyki – kwestie związane z funkcjonowaniem w kulturze takich postaci jak Chaim Rumkowski. Prześledzenie towarzyszących książce reakcji w obrębie badań nad Zagładą pokazuje, że polski dyskurs holokaustowy charakteryzuje hierarchiczny model klasyfikowania reprezentacji Zagłady, w którym nieklasyczne narracje rozpatruje się najczęściej w opozycji do tekstów o charakterze dokumentarnym. Przywoływane w pracy negatywne oceny tekstu Barta pokazują również, że przemyślenia domaga się status Zagłady jako wielkiego tematu literatury, przybierającego w miarę czasowego oddalania się od tego wydarzenia nowe formy artystycznego wyrazu. Próbą takiego spojrzenia jest przeprowadzona w pracy interpretacja *Fabryki muchołapek*, wskazująca, że postmodernistyczne dzieła o Shoah mogą stanowić krytyczne narzędzie oceny zakorzenionych w kulturze praktyk lekturowych oraz alternatywną, lecz nie niestosowną, formą opowiadania o tym wydarzeniu.

Trzeci rozdział pracy koncentrował się wokół problematyki związanej z powieścią Leopolda Buczkowskiego. Przeprowadzony rekonesans dotychczasowych odczytań książki pokazuje, że proza Buczkowskiego lokowana jest najczęściej w obrębie kultury pisma. Jak starałem się pokazać w swojej interpretacji *Czarnego potoku* można wskazać także inną tradycję, do której nawiązuje proza autora *Doryckiego krążganku*. Jest nią tradycja związana z wytworami kultury oralnej, która nie była do tej pory punktem odniesienia w badaniach nad tą twórczością. Wskazując oralne inspiracje *Czarnego potoku* starałem

się odpowiedzieć na pytania dotyczące takich zagadnień powieści, jak spójność fabularna. Choć zakres proponowanych na tej drodze rozstrzygnięć należy uznać za ograniczony z uwagi na odrębny od tekstów innych autorów charakter tej prozy, to wydaje się, że może oralność może stanowić ciekawe narzędzie krytycznej refleksji nad pozostałym dorobkiem pisarza. Za takim odczytaniem przemawia ranga, jaką nadawał Buczkowski słowu i procesowi opowiadania w ostatnim cyklu swoich prac, które ogniskowały się wokół problemów „mowy żywej”. Rozważania te pozwoliły zakresić kształt ujawnianej w powieści sytuacji podmiotu mówiącego, którego tożsamość określiłem mianem za pomocą pojęcia tożsamości sylleptycznej. Wprowadzonym terminem można, jak sądzę, zilustrować najważniejsze założenia przyjętej w powieści strategii opowiadania o doświadczeniu Zagłady, którego cechą konstytutywną wydaje się przekonanie Buczkowskiego, że prawda tego doświadczenia może zostać wypowiedziana wyłącznie przez podmiot nią doświadczony. Konstatacja ta pozwala uznać literackie przedsięwzięcie Buczkowskiego za projekt etyczny, w którym spotkają się ważne dla tego pisarza pojęcie świadectwa i dokumentu. Pojawiające się w powieści Buczkowskiego ślady praktyk oralnych nakazują zastanowić się także, w jakim stopniu twórczość autora *Doryckiego krążanka* czerpie z tradycji kultury żydowskiej. Taki ślad wskazują bowiem kończące niektóre fragmenty powieści zakamuflowane pytania, a także rozważania prowadzone przez jednego z bohaterów powieści, Gabe Gudła. Jednocześnie trop oralności może stanowić ciekawą perspektywę do interpretacji innych powieści pisarza, ustanawiającą „pomost” pomiędzy takimi tytułami jak *Kamień w pieluszkach* a tymi dziełami pisarza, w których eksplorował on razem z Zygmuntem Trziszka zagadnienia dotyczące „prozy żywej”.

Drugim wymiarem dociekań prowadzonych w niniejszej rozprawie stała się – jak już zaznaczyłem – lektura dyskursu holokaustowego. Choć była ona ściśle związana z interpretacjami dotyczącymi przywołanych tekstów cel, jaki im przyświecał miał wymiar bardziej ogólny. Była nim po pierwsze, chęć wskazania, że każda

praktyka lekturowa stanowi przykład interpretacji, czy też – przywołując Rorty’ego – użycia tekstu literackiego. Dotyczy to również literatury podejmującej problematykę Holocaustu. Nie wydaje się bowiem by trafne było stwierdzenie wypowiedziane w jednym z tekstów Joanny Tokarskiej-Bakir, która pisała:

Choć odkrycie wszechobecności interpretacji było kiedyś przełomem, dziś odkrywcze jest raczej pytanie, jak to się dzieje, że niektóre fakty tak dobrze się bez interpretacji obywają. Interpretacja nigdy nie jest niewinna i nie zawsze jest potrzebna, szczególnie zaś nie jest niewinna wtedy, gdy nie jest potrzebna³⁷³.

Prezentowane w niniejszej pracy rozważania pokazują, że jest wręcz przeciwnie. Proces interpretacji, jak starałem się pokazać na przykładzie tekstów Grossa i Barta stanowi konieczny element etycznego namysłu nad doświadczeniem Zagłady. Przypadek *Sąsiadów* jest dowodem na to, że dopiero przeprowadzona przez autora *Strachu* interpretacja wydarzeń, które rozegrały się w Jedwabnem pozwoliła obalić dotychczasowe – usankcjonowane społecznie i instytucjonalnie – mity dotyczące jedwabieńskiej masakry czego nie były w stanie dokonać wcześniejsze teksty podejmujące tę problematykę. Z kolei książka Barta stanowi dla mnie przykład dzieła, które włączając w swoją narrację zakorzenione w kulturze teksty i opinie dotyczące postaci Chaima Rumkowskiego skutecznie podważyło naszą zdolność oceny postępowania tej postaci. Prześledzenie krytycznych głosów podnoszonych w stosunku do *Fabryki muchołapek* oraz zawartych w nich postulatów by wniknąć w sytuację egzystencjalną człowieka, który stał się jednym z symboli zagłady łódzkiego getta i Holocaustu powieść Barta wydaje się skutecznie odrzucać, uznając ją za etycznie podejrzaną. Trudno nie zgodzić się z Pawłem Wolskim³⁷⁴, który w swoich rozważaniach wskazywał, że dyskurs holokaustowy³⁷⁵ sam jest strukturą wzajemnych ograniczeń, regulującą co może i nie może zostać

³⁷³ J. Tokarska-Bakir, *Syn marnotrawny, dziesięć lat później*, „Teksty Drugie” 2005, nr 4, s. 147.

³⁷⁴ P. Wolski, *Zagadywanie katastrofy. O literaturoznawstwie Holocaustu*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 25.

³⁷⁵ P. Wolski, *Zagadywanie katastrofy. O literaturoznawstwie Holocaustu*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 25.

powiedziane w niego obrębie. Konstatacja ta powinna jednak, moim zdaniem, raczej otwierać aniżeli zamykać drogę dla każdej interpretacji. Przywołane w niniejszej pracy teksty pokazują bowiem, że taka praktyka pozwala aktualizować i wzbogacać naszą wrażliwość i wiedzę dotyczącą Zagłady.

Bibliografia

Literatura podmiotu

A. Bart, *Fabryka muchołapek*, Warszawa 2008.

L. Buczkowski, *Czarny potok*, Kraków 1979.

J. T. Gross, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2000.

Literatura przedmiotu

„...zimą bywa się pisarzem...”, red. S. Buryła, A. Karpowicz, R. Sioma, Kraków 2008.

M. Adamczyk-Grabowska, H. Duda, *Terminy Holocaust, Zagłada i Szoa oraz ich konotacje leksykalno-kulturowe w polszczyźnie potocznej i dyskursie naukowym*, [w:] *Żydzi i judaizm we współczesnych badaniach polskich*, t. III, red. K. Pilarczyk, Kraków 1999.

G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008.

F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. E. Domańska, Kraków 2004.

J. Antas, *O kłamstwie i kłamaniu. Studium semantyczno-pragmatyczne*, Kraków 2000.

H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. A. Szostkiewicz, Kraków 1998.

J. Baker, *Litery wlatują w powietrze*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 11 VII 2001.

J. Barth, *Literatura wyczerpania*, przeł. J. Wiśniewski, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, red. Z. Lewicki, przeł. J. Anders i in., Warszawa 1983.

R. Barthes, *Dyskurs historii*, przeł. A. Rysiewicz, Z. Kloch, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3.

R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996.

- K. Bartoszyński, *Czasu konstrukcje w literaturze polskiej*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka-Wald i in., Wrocław 1992.
- J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.
- Y. Bauer, *Przemysleć Zagładę*, przeł. J. Giebułtowski, J. Surewicz, Warszawa 2016.
- J. Bauman, *Zima o poranku*, Kraków 1989.
- Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994.
- Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, przeł. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2012.
- Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, przeł. F. Jaszuński, Warszawa 1991.
- M. Berg, *Dziennik z getta warszawskiego*, przeł. M. Salapska, Warszawa 1983.
- T. Błażejowski, *Przemoc świata. Pisarstwo Leopolda Buczkowskiego*, Łódź 2005.
- J. Błoński, „Ty spiszysz wszystko”, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 22.
- J. Błoński, *Bezdroże*, „Życie Literackie” 1967, nr 42.
- J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, Kraków 2008.
- E. Bińczyk, *Obraz, który nas zniewala: współczesne ujęcia języka wobec esencjalizmu i problemu referencji*, Kraków 2007.
- T. Borowski, *Alicja w krainie czarów*, „Pokolenie” 1947, nr 1.
- H. Bortnowska, *Białe nasiona. Historia i pokuta*, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 17.
- Z. Borzymińska, R. Żebrowski, *Nieuprawniona symetria*, „Rzeczpospolita” z dn. 7 IV 2001.
- J. Boyne, *Chłopiec w pasiastej piżamie*, przeł. P. Łopatka, Kraków 2007.
- L. Buczkowski, *Dorycki krużganek*, Kraków 1977.
- L. Buczkowski, *Młody poeta w zamku. Opowiadania*, Warszawa 1959.
- L. Buczkowski, *Wszystko jest dialogiem*, Warszawa 1984.
- L. Buczkowski, *Proza żywa*, Bydgoszcz 1986.
- L. Buczkowski, Z. Trziszka, *Żywe dialogi*, Bydgoszcz, 1989.
- D. Bula, „Czarny potok” Leopolda Buczkowskiego. *Struktura tekstu*, „Język artystyczny” 1981, T. 2.

M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, przeł. I. Lewandowska, W. Dąbrowski, Warszawa 2006.

S. Buryła, *Leopold Buczkowski - kilka uwag o kreacji, nowatorstwie i samotności*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, 2002, R. 37.

S. Buryła, *Literatura polska o donosach i donosicielach*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały”, 2006, nr 2.

S. Buryła, *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga*, Wrocław 2006.

S. Buryła, *Prawda mitu i literatury. O pisarstwie Tadeusza Borowskiego i Leopolda Buczkowskiego*, Kraków 2003.

S. Buryła, *Na antypodach tradycji literackiej. Wokół „sprawy Borowskiego”*, „Pamiętnik Literacki”, R. 89, Z. 4.

S. Buryła, *Zagłada inaczej opowiedziana*, „Konteksty. Polska sztuka ludowa” 2015, nr 3.

S. Buryła, *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holocaustu*, Kraków 2016.

A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006.

A. Burzyńska, *Kariera narracji. O zwrocie narratystycznym w humanistyce*, „Teksty Drugie”, 2004, nr 1-2.

Ch. Browning, *Zwykli ludzie : 101. Policyjny Batalion Rezerwy i "ostateczne rozwiązanie" w Polsce : [dokumenty i relacje]*, Warszawa 2000.

P. Celan, *Psalm i inne wiersze*, przeł. R. Krynicki, S. J. Lec, Kraków 2013.

E. Cherezińska, *Byłam sekretarką Rumkowskiego. Dzienniki Etki Daum*, Poznań 2008.

K. Chmielewska, *Kłęska powieści? Wybrane strategie pisania o Szoa*, [w:] *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński i in., Kraków 2005.

K. Chmielewska, *Literackość jako przeszkoda, literackość jako możliwość wypowiedzenia*, [w:] *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński i in., Kraków 2005.

M. J. Chodakiewicz, *Kłopoty z kuracją szokową*, „Rzeczpospolita” z dn. 5 I 2001.

- P. Ciołkiewicz, *Debata publiczna na temat mordu w Jedwabnem w kontekście przeobrażeń pamięci zbiorowej*, „Przegląd Socjologiczny” 2003, nr. 1.
- P. Ciołkiewicz, *Poszukiwanie granic odpowiedzialności zbiorowej. Debata o Jedwabnem na łamach „Gazety Wyborczej”*, „Kultura i Społeczeństwo” 2004, nr. 1.
- Do Żydów w Jedwabnem*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 13 IV 2001.
- R. G. Coolingwood, *The Idea of History*, Oxford 1946.
- D. Czaja, *To nie „oni”, niestety*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 16-17 XII 2000.
- P. Czapliński, *Odzyskiwanie Zagłady*, „Przegląd Polityczny” 2003, nr 61.
- P. Czapliński, *Prześladowcy, pomocnicy, świadkowie. Zagłada i polska literatura późnej nowoczesności*, [w:] *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. P. Czapliński, E. Domańska, Poznań 2009.
- P. Czapliński, *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5.
- M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.
- M. Delaperriere, *Świadectwo jako problem literacki*, „Teksty Drugie” 2006, nr 3.
- E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkanie w międzyświatach*, Poznań 2005.
- E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006.
- E. Domańska, *Historia egzystencjalna. Krytyczne studium narratywizmu i humanistyki zaangażowanej*, Warszawa 2012.
- A. Domosławski, *Kustosz Polski niewinnej*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 19-20 V 2001.
- Dramaturgia uczuć*, rozmowa K. Bielas z H. Krall, „Magazyn” nr 24. Dodatek do „Gazety Wyborczej” 1997, nr 136.
- T. Drewnowski, *Ucieczka z kamiennego świata: (O Tadeuszu Borowskim)*, Warszawa 1972.
- P. Dybel, *Historia wielokrotniona*, „Kultura” 1979, nr 2.
- Dzieci Holocaustu mówią*, red. W. Śliwowska, Warszawa 1993.

Dzieło literackie jako źródło historyczne, red. Z. Stefanowska, J. Sławiński, Warszawa 1978.

R. Eaglestone, *Identyfikacja a świadectwo jako gatunek*, przeł. T. Łysak, „Teksty Drugie” 2007, nr 5.

A. Easthope, *Holocaust i niemożność przedstawienia*, przeł. M. Pietrzak-Merta, „Res Publica Nowa” 1997, nr 11.

U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. T. Bieroń, red. S. Collini, Kraków 1996.

B. Engelking, *„Czas przestał dla mnie istnieć...”*. Analiza doświadczenia czasu w sytuacji ostatecznej, Warszawa 1996.

A. Falkiewicz, *Dezercja Leopolda Buczkowskiego*, w: Idem, *Fragmenty o literaturze polskiej*, Warszawa 1982.

V. Farias, *Heidegger i narodowy socjalizm*, przeł. P. Lisicki, R. Marszałek, Warszawa 1997.

R. Federman, *Surfikcja – cztery propozycje w formie wstępu*, przeł. J. Anders, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, red. Z. Lewicki, przeł. J. Anders i in., Warszawa 1983.

S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka*, przeł. K. Arbiszewski i in., red. A. Szahaj, Kraków 2008.

P. Forecki, *Spór o Jedwabne. Analiza debaty publicznej*, Poznań 2008.

P. Forecki, *Elity symboliczne w Polsce wobec „kłamstwa oświęcimskiego”*, [w:] *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. P. Czapliński, E. Domańska, Poznań 2009.

P. Forecki, *Od „Shoah” do „Strachu”. Spory o polsko-żydowską przeszłość i pamięć w debatach publicznych*, Poznań 2010.

A. Frank, *Dziennik (Oficyna): 12 czerwca 1942 - 1 sierpnia 1944*, oprac. Otto Frank, Mirjam Pressler, przeł. A. Dehue-Oczko, Poznań 1993.

M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*, „Teksty” 1975, nr 3.

M. Głowiński, *Wielkie zdarzenie*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3.

D. J. Goldhagen, *Gorliwi kaci Hitlera : zwyczajni Niemcy i Holocaust*, Warszawa 1999.

- P. Gołąb, *Zagadnienie spójności tekstu „Kąpieli w Lucca” Leopolda Buczkowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 3.
- P. Gontarczyk, *Gross kontra fakty*, „Życie” z dn. 31 I 2001.
- P. Gontarczyk, *Gross przemilczył*, „Życie” z dn. 31 III – 1 IV 2001.
- P. Gontarczyk, *Historia czy propaganda*, „Życie” z dn. 9 VII 2001.
- P. Gontarczyk, *Kiedy zabraknie argumentów*, „Rzeczpospolita” z dn. 20 IV 2001.
- P. Gontarczyk, *Prawda historyczna czy publicystyczna?*, „Życie” z dn. 21 VI 2001.
- J. T. Gross, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2000.
- J. T. Gross, *A jednak sąsiedzi*, „Rzeczpospolita” z dn. 11 IV 2001.
- J. T. Gross, *Trochę szkoda, że „nie pisze się historii, chodząc po barach...”*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr. 18.
- J. T. Gross, *Wokół „Sąsiadów”. Polemiki i wyjaśnienia*, Sejny 2003.
- J. T. Gross, *Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*, Kraków 2008
- J. T. Gross, *Wpiszę sobie „wampira historiografii” w CV*, Gazeta.pl [dostęp 20.02.2019].
- H. Grynberg, *Prawda nieartystyczna*, Wołowiec 2002.
- A. Grupińska, *Po kole. Rozmowy z żydowskimi żołnierzami*, Warszawa 1991.
- I. Gutman, *Krzyk i cisza*, „Więź” 2001, nr. 4.
- E. Havelock, *Kompozycja ustna w „Królu Edypie” Sofoklesa*, przeł. M. B. Fedewicz, w: *Literatura ustna*, red. P. Czapliński, Gdańsk 2010.
- L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, przeł. J. Margański w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, przekł. zb., Kraków 1997.
- M. Indyk, *Szkatułkowy cytat: o narracji w „Czarnym potoku”*, „Teksty” 1976, nr 3.
- M. Indyk, *Grancie spójności narracji: Proza Leopolda Buczkowskiego*, Warszawa 1987.
- M. Janion, *Do Europy – tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000.
- M. Janion, *Płacz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998.

M. Januszkiewicz, *Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz – Borowski – Różewicz*, Poznań 2009.

M. Januszkiewicz, „Y”. *Proca i jęk namysłu. W odpowiedzi profesorowi Andrzejowi Szahajowi*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1/2.

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

Jedwabne bez stereotypów, z T. Szarotą rozmawiają A. Sabor i M. Zajac, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr. 17.

Jedwabne, 10 lipca 1941 – zbrodnia i pamięć, dyskusja redakcyjna, „Rzeczpospolita” z dn. 3 III 2001.

Jedwabne. Spór historyków wokół książki Jana T. Grossa „Sąsiedzi”, red. R. Jankowski, Warszawa 2002.

M. Jurek, *Profesor Strzembosz się doczekał*, „Nasz Dziennik” z dn. 24 V 2001.

O. Kaczmarek, *Las*, w: *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*, red. J. Kowalska-Leder, P. Dobrosielski, I. Kurz, M. Szpakowska, Warszawa 2017.

A. Kaczyński, *Bezpośrednimi sprawcami byli Polacy*, „Rzeczpospolita” z dn. 20 XII 2001.

A. Kaczyński, *Całopalenie*, „Rzeczpospolita” z dn. 5 V 2000.

A. Kaczyński, *Śledztwo w sprawie zagłady Żydów*, „Rzeczpospolita” z dn. 1 IX 2000.

B. Kaniewska, *Opowiedziane. O prozie Wiesława Myśliwskiego*, Poznań 2013.

A. Karpowicz, *Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, Warszawa 2007.

T. Kenally, *Lista Schindlera*, przeł. T. Stanek, Warszawa 1993.

I. Kertész, *Los utracony*, przeł. K. Pisarska, Warszawa 2002.

I. Kertész, *Kadysz za nienarodzone dziecko*, przeł. E. Sobolewska, Warszawa 2003.

I. Kertész, *Język na wygnaniu*, przeł. E. Sobolewska, Warszawa 2004.

I. Kertész, *Dossier K.*, przeł. E. Sobolewska, Warszawa 2008.

Kontrowersje historyczne weryfikują się w dialogu, rozmowa A. Kaczyńskiego z A. Dobrońskim, „Rzeczpospolita” z dn. 5 V 2000.

J. Olczak-Ronikier, *Korczak : próba biografii*, Warszawa 2011.

- J. Kowalska-Leder, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*, Wrocław 2009.
- J. Kowalska-Leder, *Fabryka muchotapek (recenzja)*, „Zagłada Żydów. Studia i materiały”, 2010, nr 6.
- S. Kowalski, *Spóźniona debata wokół książki Jana Tomasza Grossa, „Midrasz”* 2001, nr. 2.
- H. Krall, *Zdążyć przed Panem Bogiem*, Warszawa 1992.
- D. Krawczyńska, *Prawdy ukryte na powierzchni*, „Res Publica Nowa” 2001, nr. 1.
- D. Krawczyńska, *Własna historia Holocaustu. O pisarstwie Henryka Grynberga*, Warszawa 2005.
- B. Krupa, *Wspomnienia obozowe jako specyficzna odmiana narracji historycznej*, Kraków 2006.
- B. Krupa, *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987 – 2003)*, Kraków 2013.
- M. Kula, *Ludzie ludziom*, „Rzeczpospolita” z dn. 17-18 III 2001.
- E. Kuźma, *Spór o kształt literatury*, „Spojrzenia” 1972, nr 12.
- D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. K. Bojarska, Kraków 2009.
- B. Lang, *Przedstawienie zła: etyczna treść a literacka forma*, przeł. A. Ziębińska-Witek, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1-2.
- B. Lang, *Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea*, przeł. A. Ziębińska-Witek, Lublin 2006.
- L. L. Langer, *Scena pamięci. Rodzice i dzieci w tekstach i świadectwach Holocaustu*, przeł. J. Mikos, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1-2.
- L. L. Langer, *Dwa głosy: Cyntia Ozick i Art Spiegelman*, przeł. J. Mikos, „Literatura na świecie” 2004, nr 1-2.
- M. Leciński, *„Likwidacja przewagi”. Empatia i praca żałoby w „Tworkach” Marka Bieńczyka*, „Teksty Drugie” 2001, nr 1.
- A. Leder, *Jedwabne: polska sprawa Dreyfusa?*, „Res Publica Nowa” 2001, nr 10.

- J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady (O relacjach z getta warszawskiego)*, Wrocław 1997.
- J. Leociak, *O nadużyciach w badaniach nad doświadczeniem Zagłady*, „Zagłada Żydów. Studia i materiały” 2010, nr 6.
- P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Gajewski i in., red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.
- W. Lemański, *Chrystus w zgłiszczach stodoły*, „Wieź” 2001, nr 6.
- P. Levi, *Pogrążeni i ocaleni*, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 2007
- J. Lewandowski, *Historia Polski po Jedwabnem będzie wyglądała inaczej*, „Rzeczpospolita” z dn. 15 II 2001.
- Literatura Polska wobec Zagłady*, red. A. Brodzka-Wald i in., Warszawa 2000.
- Literatura wobec wojny i okupacji*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1976.
- A. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, przeł. P. Majewski, red. G. Godlewski, Warszawa 2010.
- J. F. Lyotard, *Kondycja Ponowoczesna*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997.
- J.-F. Lyotard, *Poróżnienie*, przeł. B. Banasiak, Kraków 2010.
- T. Łysak, *Autobiografia (auto)biografii. „Maus” Arta Spiegelmana*, [w:] *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński i in., Kraków 2005.
- P. Machcewicz, *W cieniu Jedwabnego*, „Rzeczpospolita” z dn. 11 XII 2000.
- L. Maleszka, *Mój szacunek, mój sprzeciw*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 20 VI 2001.
- E. Marciniak, *Jedwabne w oczach świadków*, Włocławek 2001.
- B. Mark, *Walka i zagłada warszawskiego getta*, Warszawa 1959.
- M. Melchior, *Zagłada a tożsamość. Polscy Żydzi ocaleni „na aryjskich papierach”. Analiza doświadczenia biograficznego*, Warszawa 2004.
- M. Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Poznań 2012.
- J. Michlic, *Coming to Terms with „Dark Past”: The Polish Debate about the Jedwabne Massacre*, „Acta. Analysis of Current Trends in Antisemitism” 2002, nr 21.

J. Michlic, *Pamięć o mrocznej przeszłości. Intelktualiści o Jedwabnem*, „Midrasz” 2003, nr 4.

A. Michnik, *Rachunek polskiego sumienia*, „Rzeczpospolita” z dn. 5 IX 2001.
Mijanie się z faktami, z T. Strzemboszem rozmawia P. Semka, „Życie” z dn. 31 III-1 IV 2001.

A. Milchman, A. Rosenberg, *Eksperymenty w myśleniu o Holocauście. Auschwitz, nowoczesność i filozofia*, przeł. L. Krowicki, J. Szacki, Warszawa 2003.

Cz. Miłosz, *Światło dzienne*, Paryż 1953.

Z. Mitosek, *Wydarzenie, którego nie było, czyli „Holocaust” dla maluczkich*, „Teksty Drugie” 2008, nr 6.

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

A. Morawiec, *Totalitarny anty-Bildungsroman*, „Zeszyty naukowe WSHE w Łodzi”, 2003, Z. 2.

A. Morawiec, *Holokaust i postmodernizm. O „Tworach” Marka Bieńczyka*, „Ruch Literacki” 2005, R. 46, z. 3.

Mordowali polscy sąsiedzi, z R. Ignatiewem rozmawia A. Bikont, „Gazeta Wyborcza” z dn. 10 VII 2002.

A. Mostowicz, *Łódź moja zakazana miłość*, Łódź 1999.

A. Mostowicz, *Żółta gwiazda i czerwony krzyż*, Warszawa 1988
Narracja i tożsamość (I). Narracja w kulturze, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004.

J. Muchowski, *Historyka Shoah. Problematyka przedstawiania katastrof historycznych*, Warszawa 2006.

Narracja jako sposób rozumienia świata, red. J. Trzebiński, Gdańsk 2002.

A. Nęcka, *Przeciw sądowi ostatecznemu?*, „ARTpapier”, 2008, nr 23 (119).

L. Z. Niekrasz, *Operacje „Jedwabne”. Mity i fakty*, Wrocław 2001.

J. R. Nowak, *100 kłamstw J. T. Grossa*, „Niedziela” 2001, nr 8.

J. Nowak-Jeziorański, *Potrzeba zadośćuczynienia*, „Rzeczpospolita” z dn. 26 I 2001.

Odwaga zbrodni, z I. Gutmanem rozmawia B. Engelking-Boni, „Gazeta Wyborcza” z dn. 10-11 II 2001.

- R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Kraków 1996.
- R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 2000.
- R. Nycz, *Tropy "ja": koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2.
- W. J. Ong, *Oralnosc i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, red. J. Japola, Warszawa 2011.
- B. Owczarek, *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999.
- B. Owczarek, *O kilku ideach ważnych dla rozumienia prozy Leopolda Buczkowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2014, z. 3.
- C. Ozick, *Prawa historii i prawa wyobraźni*, przeł. Z. Batko, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1-2.
- A. Paczkowski, *Debata wokół „Sąsiadów”. Próba wstępnej typologii*, „Rzeczpospolita” z dn. 24 III 2001.
- Pamięć, etyka, historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych (Antologia przekładów)*, red. E. Domańska, Poznań 2006.
- Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2009.
- W. Panas, *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Lublin 1996.
- G. Paulsson, *Utajone miasto. Żydzi po aryjskiej stronie Warszawy (1940 – 1945)*, Warszawa 2007.
- C. Perechodnik, *Spowiedź*, Warszawa 2018.
- M. Pleskaczyńska, *Głos nadziei w „erze świadectwa”. Kategoria świadka w dyskusji etycznej*, „Ruch Filozoficzny” 2016, nr 1.
- M. Polit, *Mordechaj Chaim Rumkowski – Prawda i zmyślenie*, Warszawa 2012.
- Prawda w literaturze*, red. A. Tyszczyk, J. Borowski, I. Piekarski, Lublin 2009.
- B. Przymuszała, *Między autentycznością a wiarygodnością. Problem prawdy w literackich zapisach Zagłady*, w: *Prawda w literaturze*, red. A. Tyszczyk, J. Borowski, I. Piekarski, Lublin 2009.
- B. Przymuszała, *„(...) i zdarzył się Rumkowski”. O zasadności procesów (nie tylko literackich)*, „Akcent” 2010, nr 3.

- B. Przymuszała, *Smugi Zagłady*, Poznań 2016.
- D. Ratajczak, *Tematy niebezpieczne*, Opole 1998.
- P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2007.
- P. Rodak, *Prawda w dzienniku osobistym*, „Teksty Drugie” 2009, nr 4.
- R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W. J. Popowski, Warszawa 2009.
- R. Rorty, *Obiektywność, relatywizm i prawda*, przeł. J. Margański, Warszawa 1999.
- A. Rosenfeld, *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*, Warszawa 2003.
- K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.
- C. Rowiński, „Czarny potok” i „Dorycki krużganek” L. Buczkowskiego, „Nowa Kultura” 1960, nr 8.
- A. Rudnicki, *Kupiec łódzki*, Warszawa 1963.
- A. Sabor, A. Boniecki, *Głęboki wymiar pamięci, rozmowa z L. Kiereselem*, „Tygodnik Powszechny” z dn. 17 VI 2001.
- O. Sacks, *Mężczyzna, który pomylił swoją żonę z kapeluszem*, przeł. B. Lindenberg, Poznań 1996.
- W. Sadurski, *Duma, wstyd i Jedwabne*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 3-4 III 2001.
- A. Sandauer, *Pod czy ponad*, „Nowa Kultura” 1960, nr 8.
- Sąsiedzi sąsiadom zgotowali ten los, przemówienie Prezydenta RP Aleksandra Kwaśniewskiego*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 11 VII 2001.
- S. Sem-Sandberg, *Biedni ludzie z miasta Łodzi*, przeł. M. Kalinowski, Kraków 2012.
- D. Sierakowiak, *Dziennik*, oprac. W. Wiatr, A. Sitarek, Warszawa 2015.
- D. Skrabek, *Leopold Buczkowski: traumatyczna tkanka prozy*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5.
- Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka-Wald i in., Wrocław 1992.
- P. Sobolczyk, *Syllepsy/zy autobiografizm*, „Teksty Drugie” 2007, nr 4.
- A. Spiegelman, *Maus – opowieść ocalałego. Wydanie zbiorcze*, Przeł. P. Bikont, Kraków 2016.

M. C. Steinlauf, *Pamięć nieprzyswojona*, przeł. A. Tomaszewska, Warszawa 2001.

J. Stempowski, *Kaprysy kosmiczne i ich konsekwencje literackie*, w: Idem, *Szkice literackie*, Warszawa 1988.

L. Stępniewski, *Krew ich na nas i na dzieci nasze*, „Najwyższy Czas!” z dn. 24 III 2001.

Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?, red. M. Głowiński i in., Kraków 2005.

T. Strzembosz, *Inny obraz sąsiadów*, „Rzeczpospolita” z dn. 31 III 2001.

T. Strzembosz, *Panu Prof. Gutmanowi do sztambucha*, „Więź” 2001, nr 6.

T. Strzembosz, *Przemilczana kolaboracja*, „Rzeczpospolita” z dn. 27 I 2001.

T. Strzembosz, *Zstąpienie szatana, czy przyjazd gestapo?*, „Rzeczpospolita” z dn. 12 V 2001.

A. Sułek, „Sąsiedzi” – zwykła recenzja, „Więź” 2001, nr 12.

A. Szahaj, *Co to jest postmodernizm?*, W: *Postmodernizm. Teksty polskich autorów*, red. A. M. Potocka, Kraków 2003.

A. Szahaj, *Granice anarchizmu interpretacyjnego*, „Teksty Drugie” 1997, nr 6.

A. Szahaj, *Siła i słabość hermeneutyki*, „Teksty Drugie”, 2012, nr 1/2.

A. Szahaj, *O interpretacji*, Kraków 2014.

T. Szarota, *Czy na pewno już wszystko wiemy?*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 2-3 XII 2000.

T. Szarota, *U progu Zagłady. Zajścia antyżydowskie i pogromy w okupowanej Europie. Warszawa, Paryż, Amsterdam, Antwerpia, Kowno*, Warszawa 2000.

T. Szarota, *Debata narodowa o Jedwabnem*, „Więź” 2001, nr 4.

T. Szarota, *Zmarnowana szansa*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 19.

W. Szpilman, *Pianista*, Kraków 2000.

Szubienica i huśtawka, z T. Strzemboszem rozmawia E. Isakiewicz, „Gazeta Polska” z dn. 17 I 2001.

Teorie literatury XX wieku. Antologia, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006.

The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method, red. R. Rorty, Chicago 1967.

- J. Tokarska-Bakir, *Obsesja niewinności*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 13-14 I 2001.
- J. Tokarska-Bakir, *Rzeczy mgliste. Eseje i studia*, Sejny 2004.
- J. Tokarska-Bakir, *Syn marnotrawny – dziesięć lat później*, „Tekst Drugie” 2005, nr 4.
- J. Topolski, *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej*, Warszawa 1998.
- E. Traverso, *Europejskie korzenie przemocy nazistowskiej*, przeł. A. Czarnecka, Warszawa 2011.
- Z. Trziszka, *Leopold Buczkowski*, Warszawa 1987.
- Z. Trziszka, *Mój pisarz*, Warszawa 1979.
- A. Ubertowska, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*, Kraków 2002.
- Uporać się z językiem. O poezji Paula Celana*, rozmowa B. Deptuły z R. Krynickim i J. Roszak, „Kultura Liberalna” 2014 nr 9.
- S. Vice, *Literatura Holocaustu*, przeł. T. Dobrogroszcz, „Literatura na Świecie” 2005, nr 9-10.
- Sz. Weiss, *Poznałem też inne stodoły*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 11 VII 2001.
- A. Werner, *Zwyczajna apokalipsa: Tadeusz Borowski i jego wizja świata obozów*, Warszawa 1971.
- T. Węclawski, *Wina i pojednanie*, „Znak” 2001, nr 7.
- H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000.
- H. White, *Proza historyczna*, przeł. R. Borysławski i in., red. E. Domańska, Kraków 2009.
- H. White, *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, przeł. E. Domańska, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1-2.
- E. Wiegandt, *Austria Felix czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1997.
- D. Wielowieyska, *Zostawmy życiorysy*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 25 V 2001.
- B. Wilkomirski, *Fragments. Memories of a Wartime Childhood*, trans. C. Brown Janeway, New York 1996.
- A. Willma, *Broda mojego syna*, „Gazeta Pomorska” z dn. 4 VIII 2000.

Wina uznana sprawiedliwie, wystąpienie prymasa Polski kardynała Józefa Glemba, „Gazeta Wyborcza” z dn. 5 III 2001.

E. Winiecka, *Białoszewski sylleptyczny*, Poznań 2001.

E. Winiecka, *O sylleptyczności tekstu literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 4.

L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2000.

Wojna: doświadczenie i zapis. Nowe źródła, problemy, metody badawcze, red. S. Buryła, P. Rodak, Kraków 2006.

P. Wolski, *Tadeusz Borowski – Primo Levi. Prze-pisywanie literatury Holocaustu*, Warszawa 2013.

P. Wolski, *Zagadywanie katastrofy. O literaturoznawstwie Holocaustu*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 25.

Wokół Jedwabnego, t. 1 Studia, t. 2 Dokumenty, red. P. Machcewicz, K. Persak, Warszawa 2002.

J. Wróbel, *Tematy żydowskie w prozie polskiej 1939-1987*, Kraków 1991.

Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim, red. J. Tomkowski, Ossa 2005.

K. Wyka, *Pogranicze powieści*, Warszawa 1974.

Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania, red. P. Czapliński, E. Domańska, Poznań 2009.

S. Zgliczyński, *Antysemityzm po polsku*, Warszawa 2008.

M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004.

M. Zaleski, *Jedyna instancja. O „Tworkach” Marka Bieńczyka*, w: *Narracja i tożsamość. (1) Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004.

Zapisywanie Zagłady, rozmowa A. Grupińskiej z M. Głowińskim, „Kontrapunkt. Magazyn Kulturalny Tygodnika Powszechnego” 2001, nr 1-2.

M. Zaremba, *Wielka trwoga Polska 1944-1947 – ludowa reakcja na kryzys*, Kraków 2012.

Z. Ziątek, *Wiek dokumentu*, Warszawa 1999.

Z. Ziątek, *Borowski i Buczkowski jako pisarze Zagłady*, w: *Literatura polska wobec Zagłady*, red. A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leociak, Warszawa 2000.

- A. Ziębińska-Witek, *Holocaust. Problemy przedstawienia*, Lublin 2005.
- R. Zimand, „*W nocy od 12 do 5 rano nie spałem*”. *Dziennik Adama Czerniakowa – próba lektury*, Warszawa 1982.
- J. Żakowski, *Każdy sąsiad ma imię*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 18-19 XI 2000.
- A. Żbikowski, *Nie było rozkazu*, „Rzeczpospolita” z dn. 4 I 2001.
- J. Życiński, *Banalizacja barbarzyństwa*, „Więź” 2001, nr 3.