



Marta Tomczok

# **Czy Polacy i Żydzi nienawidzą się nawzajem?**

Literatura jako mediacja



Rossmann

**Czy Polacy i Żydzi  
nienawidzą się  
nawzajem?**

Literatura jako mediacja



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO

Marta Tomczok

# **Czy Polacy i Żydzi nienawidzą się nawzajem?**

Literatura jako mediacja

Marta Tomczok – Uniwersytet Śląski, Wydział Humanistyczny  
Instytut Literaturoznawstwa, 40-032 Katowice, pl. Sejmu Śląskiego 1

RECENZENCI

*Sławomir Buryła, Hanna Gosk*

REDAKTOR INICJUJĄCY

*Urszula Dzieciatkowska*

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

*Magdalena Granosik*

KOREKTA TECHNICZNA

*Leonora Gralka*

SKŁAD I ŁAMANIE

*AGENT PR*

PROJEKT OKŁADKI

*Katarzyna Turkowska*

Zdjęcie wykorzystane na okładce  
Erna Rosenstein, *Odbicia*, 1958, Muzeum Sztuki, Łódź

© Copyright by Marta Tomczok, Łódź 2019  
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2019

Publikacja sfinansowana przez Uniwersytet Śląski w Katowicach



Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons. Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
Wydanie I. W.09174.19.0.M

Ark. wyd. 12,9; ark. druk. 18,75

ISBN 978-83-8142-555-1  
e-ISBN 978-83-8142-556-8

<https://doi.org/10.18778/8142-555-1>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8  
[www.wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://www.wydawnictwo.uni.lodz.pl)  
e-mail: [ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)  
tel. (42) 665 58 63

## SPIS TREŚCI

Co nas łączy .....	7
--------------------	---

### WSPÓLNOTA AFEKTÓW

<b>Rozdział I</b>	
Zniknięcie polskiej szlachty i rządu żydowskiego „szczepu” .....	19
<b>Rozdział II</b>	
Co zostało z <i>Kamiennego świata</i> ? .....	47
<b>Rozdział III</b>	
Mydło – mięso – opał. Granice fantazji polskich świadków Zagłady ....	69
<b>Rozdział IV</b>	
Zatrucie. <i>Piołun i popiół</i> ... trzydzieści lat później .....	83

### WSPÓLNOTY ZRANIONYCH

<b>Rozdział V</b>	
Między nekroestetyką a nekropolityką .....	105
<b>Rozdział VI</b>	
Czajka (nad)zwyczajna .....	129
<b>Rozdział VII</b>	
Mojżesz i chłopka .....	151
<b>Rozdział VIII</b>	
Wulnerabilność .....	163
<b>Rozdział IX</b>	
Mitologie Czajki .....	177

Rozdział X	
Śmieci .....	193
Rozdział XI	
„Mój przyjaciel z Hajfy powiedział, że gdy śni, nie śni o wrogu, lecz o sobie samym” .....	213
Rozdział XII	
Smutni księżęta patrzą na ptaki .....	231
Rozdział XIII	
Kultura gwałtu .....	249
Bibliografia .....	267
Nota wydawnicza .....	285
Monograph <i>Do Poles and Jews Hate Each Other</i> .....	287
Indeks osobowy .....	291
Od redakcji .....	299

## CO NAS ŁĄCZY

W literaturze polskiej od ponad trzystu lat krąży opowieść, której bohaterami są Żydzi, ich kultura, a także jej wpływ na polskie społeczeństwo. Od lat czterdziestych XX wieku horyzontem tej opowieści staje się Zagłada, testująca wydolność języka i wyobraźnię jego użytkowników, a także kształtująca w świadomości zbiorowej trwałe punkty odniesienia i jeden z najważniejszych problemów kultury polskiej. Można go wyrazić pytaniem: jak powinniśmy budować relacje z Żydami? Literatura stawia je od stulecia w prawie niezmienionej formie, nie bacząc, że dawno straciło ono ważnego odbiorcę i partnera dialogu, jakim byli Żydzi.

Pytanie o polskie stosunki z Żydami, oddziałujące wyjątkowo mocno na pisarzy, wymaga wyjaśnienia. Po pierwsze, nie jest ono wcale kierowane tylko do żydowskich adresatów, ale przede wszystkim do Polaków. Po drugie, ma charakter symboliczny, a nie faktyczny, i wynika z przemożnej potrzeby przejęcia dominującej narracji o wzajemnych relacjach i takiego jej „ustawienia”, które nie kompromitowałoby nas w obliczu historii, ale pozwoliłoby się z niej oczyścić, wytłumaczyć czy wręcz napisać ją na nowo.

Wyłaniająca się z tej książki relacja o polsko-żydowskich związkach nie jest więc opowieścią prawdziwą, ale projektem manipulowania przeszłością, mającym na celu wytworzenie złudzenia, że „c o ś” „n a s” (jakkolwiek określimy tę wspólnotę) z n i m i (n a d a l) ł ą c z y. Nie jest to ani identyczna kultura, ani podobne cierpienie. Wzmoczone zainteresowanie tak zwaną tematyką żydowską po 1989 roku, przybierające na sile w narracjach ostatnich lat, odpowiada fizycznej nieobecności Żydów w Polsce. I nawet jeśli niekiedy próbuje się ją zrównoważyć pojedynczymi świadectwami odradzającej się żydowskiej kultury, wciąż jest to nieobecność dojmująca.



Szczególnie, jeśli porówna się ją do siły zaangażowania w przekonanie o czymś przeciwnym: że nieobecność nie jest problemem.

Jest nim natomiast, nieświadomiony przez większość polskich pisarzy, polonocentryzm ich narracji, który Zofia Nałkowska nazwała „zaciekawieniem natury etnograficznej”<sup>1</sup>. Wprawdzie słowa pisarki odnoszą się do sposobu obserwacji Żydów przez bohaterów jej młodzieńczej powieści *Węże i róże*, a nie pisarstwa polskiego w ogóle, można je jednak także odczytać jako metaforę najważniejszych tendencji w literaturze, obejmujących nie tylko stosunek Polaków do Zagłady, ale także do Żydów jako „obcego szczepu”.

W wydanej u schyłku XIX wieku *Antropologii* znany z eurocentrycznych poglądów Edward Burnett Tylor zaproponował pogardliwy opis Afrykanów pracujących w dokach Londynu lub Liverpoolu<sup>2</sup>. Mieli to być ludzie ze „skórą tak ciemnobrunatną, że aż pospolicie czarną”<sup>3</sup>, „wełniastymi”<sup>4</sup> włosami i odpowiednio małą głową:

Kapelusznik od razu dostrzeże, że głowa Negra jest w rozmiarach swych mniejsza niż zwykła objętość kapeluszy robionych dla Anglików. Można odróżnić Murzyna od białego człowieka nawet w ciemni po szczególnej gładkości jego skóry i jeszcze osobliwszej woni, którą raz zauważywszy, niepodobna kiedykolwiek się omylić<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Z. Nałkowska, *Węże i róże*, Warszawa 1977, s. 182.

<sup>2</sup> Ponieważ był to opis „teoretyczny”, który miał posłużyć czytelnikowi do wyrobienia sobie poglądu, nie zaś zapamiętana z autopsji scena, autor nie ustalił dokładnie miejsca jej akcji. Por. E.B. Tylor, *Antropologia. Wstęp do badań człowieka i cywilizacji*, przeł. A. Bąkowska, Warszawa 2012. Krytykę paradygmatu Tyloriańskiego przeprowadził między innymi S.J. Tambiah. Por. Idem, *Magia, nauka, religia a zakres racjonalności*, przeł. B. Hlebowicz, Kraków 2007, s. 55.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 10.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 10–11.

Nie tylko osąd wydaje się w tym wypadku naruszać granice etyki, podważa je także narracja. O Negrach wypowiada się nie byle kto, lecz sam sir Tylor, jeden z twórców nowoczesnej etnologii. Trudno w tej sytuacji uniknąć poczucia wyższości i okazywania pogardy, które można znaleźć w *Antropologii* także w ocenie innych nieeuropejskich ras ludzkich oraz gatunków zwierząt.

Nie twierdzę, że literatura polska powieli poglądy Tylora. Byłoby to sprzeczne z naturą samej literatury i jej zamiłowaniem do komplikowania i niuansowania przedstawianych problemów. Sądzę natomiast, że dominująca opowieść Polaków o Żydach niewiele zmieniła się od 1914 roku, kiedy ukazały się *Węże i róże*, a jej możliwości poszukiwania nieoczywistych rozwiązań, które wymagałyby zdecydowanie większej elastyczności i zmiany perspektywy, są wciąż zbyt ograniczone.

W literaturze żydowsko-polskiej, szczególnie tej, którą tworzyli Żydzi ocaleni z Zagłady, zaobserwować można odwrotną tendencję, zmierzającą do negocjacji, szukania nie wyrazistych różnic, ale porównywalnych problemów, a nawet podobnych słabości w zestawianych kulturach i społecznościach. Do granic doprowadził tę tendencję w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku Roman Zimand, przyglądając się wzrastającemu od czasów wojny antysemityzmowi Polaków, ale i antypolonizmowi Żydów. Poszukiwanie niemożliwego balansu zadecydowało o niepopularności omawianego w tym tomie eseju *Piołun i popiół...* Można w nim zobaczyć przykład myślenia o literaturze jako mediacji, czyli sposobie, aby zbliżyć się do stanu równowagi lub przynajmniej, jak proponował eseista, zrozumieć wzajemną nienawiść.

Pisarstwo żydowsko-polskie, znacznie częściej niż polsko-żydowskie, rozszerza horyzont poszukiwań o kwestie niezwiązane z opowieścią na temat wzajemnych relacji. Należą do nich między innymi związki tworzone przez ludzi z nieлюдźmi: zwierzętami, roślinami czy rzeczami. Brak paraleli między opowieścią polską a żydowską, chociażby w wariacie, jaki omawiam w książce, wynika prawdopodobnie z faktu, że pisarze, a szczególnie pisarki żydowskie, inaczej rozumieją to, co ludzkie, i starają się krytycznie myśleć

o antropocentryzmie. Wszystko to powoduje, że opowieść polska i opowieść żydowska nie są (i nie mogą być) ze sobą tożsame. W powojennych narracjach Polaków dominuje Zagłada i umniejszanie wspólwin. W tworzonych w podobnym czasie narracjach żydowskich polska perspektywa powraca o wiele rzadziej, a układanie współlistnienia z Polakami nie stanowi (między innymi w omawianej tu prozie Izabeli Czajki-Stachowicz czy poezji Erny Rosenstein) istotnego problemu.

Literaturę, nieprzerwanie zainteresowaną tworzeniem opowieści o „obcym szczepie”, można analizować na wiele sposobów, zarzucać jej błąd perspektywy, a nawet antysemityzm. Można także niczego jej nie zarzucać: być może bowiem traktowanie literatury w sposób autonomiczny jako literatury właśnie, a nie skutku aktywności zmieniającej się w czasie grupy osób, jest największym nieporozumieniem, o jakim w ogóle można pomyśleć, więc musi ono zaprowadzić donikąd.

Koncepcja opowieści rozumianej jako mediacja bierze się przede wszystkim ze zdziwienia, że mimo tak różnych losów polskich Żydów i tak zawikłanych relacji, w jakich pozostają z nimi (a raczej z wyobrażeniem o Żydach) Polacy, pisarzom wciąż chce się o nich opowiadać. W tej niezrozumiałej, przedziwnej chęci udaje się zobaczyć przejawy wstydu, a nawet bezwstydnego fetyszyzmu. Wiele zależy od tego, kto i w jakim celu snuje opowieść, jakie za jej pomocą prowadzi interesy i do jakiej gry ją włącza.

Rozgoryczony morderstwem prezydenta Gdańska w 2019 roku Rafał Betlejewski zaproponował w komentarzu, zatytułowanym *Ktoś ostatecznie zabił moją nadzieję, że coś nas jeszcze łączy*, inne wyjaśnienie wyrażanych tu wątpliwości: dopóty trwa opowieść – stwierdził performer – dopóki zależy nam na tym, żeby się dogadać. Opowiadają tylko ci, którzy wyobrażają sobie dialog, niezależnie od tego, jak bardzo ich wyobraźnia błądzi:

Możemy rzucić się do wspólnego tropienia Żydów i komuchów, rozliczania złodziei i demaskowania agentów, możemy się zjednoczyć we wspólnej nienawiści do uchodźców. Łączyć nas będzie

przekonanie, że ten kraj roi się od psychopatów i złodziei, że zostaliśmy oszukani i zgwałceni, że na nikogo nie można liczyć, że każda inicjatywa społeczna musi się zakończyć fiaskiem, że nie warto nic robić na rzecz dobra wspólnego, bo w końcu i tak przyjdzie ktoś i to wszystko podepcze<sup>6</sup>.

„Kiedy przychodzi do Żydów, to polska duchowość dostaje kompletnego kręćka” – pisał Jan Tomasz Gross w odniesieniu do sprzecznych zachowań Polaków w rodzaju Zofii Kossak-Szczuckiej<sup>7</sup>, współzałożycielki Żegoty, której poglądy identyfikowano z antysemityzmem. „Pokręcone”, a przede wszystkim zmieniające się stanowisko wobec możliwości asymilacji Żydów, a później wobec samej Zagłady, wylania się przede wszystkim z twórczości Zofii Nałkowskiej. W pierwszej części książki, poświęconej wspólnotom afektów, proponuję analizę *Węży i róż* w kontekście jej *Dzienników* i *Medalionów*. Twórczą ewolucję, jaką przeszła ich autorka, można określić mianem wzorcowej. Jest to jednak, niestety, wzorzec niedościgniony, o wiele częściej zdarza się bowiem, że wypracowana w wybitnych tekstach kultury empatyczno-krytyczna postawa zostaje przechwycona przez kolejnych pisarzy i wyrażona w poglądach uproszczonych, etycznie płaskich i bezmyślnie ironicznym. Tak się dzieje w prozie Marcina Wrońskiego, a szczególnie Krystiana Piwowarskiego, inspirowanej *Pożegnaniem z Marią* Tadeusza Borowskiego. Autor *Kamiennego świata* wypracował metodę zaangażowanego krytycyzmu, połączonego z silnymi negatywnymi afektami, jak nienawiść, dzięki czemu zdołał uchwycić i naświetlić problem podwójnej polskiej moralności, polegającej na szydzeniu z obcych

---

<sup>6</sup> R. Betlejewski, *Ktoś ostatecznie zabił moją nadzieję, że coś nas jeszcze łączy* [komentarz], <https://facet.onet.pl/rafal-betlejewski-ktos-ostatecznie-zabil-moja-nadzieje-ze-cos-nas-jeszcze-laczy/wr4fd1> [dostęp: 22.01.2019].

<sup>7</sup> „[...] Zofia Kossak-Szczucka była antysemitką i zarazem współzałożycielką Żegoty”. Cyt. za: J.T. Gross, A. Pawlicka, *... bardzo dawno temu, mniej więcej w zeszły piątek...*, Warszawa 2018, s. 55–56.

i lęku przed wejściem w ich rolę. Autorzy współczesnych narracji kryminalnych czy sensacyjnych w znakomitej większości sięgają po afekty w środku puste, skonstruowane tak, aby wywołać u odbiorcy przeżycie silnego, choć niewiele wartego wzruszenia. W tym znaczeniu Piwowarski i Wroński rozszerzają skalę możliwości opowiadania o Żydach o nazistowskie fantazje, bliskie internetowemu hejterstwu. Pojawiające się tu i ówdzie fantazmaty na temat polskich Żydów – w kraju bez Żydów – można nazwać spointowaniem projektu literatury jako mediacji, wykraczającym nie tylko poza granice myślenia i prawa, ale też kończącym cały ten projekt fiaskiem.

W drugiej części, poświęconej głównie słabo znanej twórczości Czajki i Rosenstein, mediacje podejmowane przez polskich pisarzy w celu ustanowienia własnej, dominującej wersji historii nie pojawiają się jako wiodący temat. Mediacja oznacza tu przede wszystkim pracę nad nowym myśleniem o wspólnocie, opartym na poszukiwaniu równości w świecie istot podobnie skrzywdzonych. Wulnerybilne relacje ludzi ze zwierzętami czy przedmiotami, o których piszą obie autorki, wydają się w zasadzie jedyną przekonującą formą negocjowania własnej wartości i tożsamości, pozbawioną ambicji związanej z władzą, wzmocnieniem pozycji człowieka w nie tylko ludzkim świecie czy okopaniem się w postawie dumnego polskiego patrioty.

W podobnym kierunku zmierzają Jean-Luc Godard i Mahmud Darwish, twórcy przelamujący narodową barierę analizowanych opowieści. Z ich twórczości literacko-filmowej wylania się plan stawiania oporu władzy państw zbyt dalece przekonanych o swojej polityczno-kulturowej wyższości (przykładem jest państwo Izrael). Koncepcja literatury jako stronniczek przegranych, przedstawiona przez Darwisha, właściwie nie może już być nazwana mediacją, ale obroną zranionych, polegającą przede wszystkim na rezygnacji z wyobrażeń o możliwości porozumienia i zastąpienia ich zupełnie nową koncepcją mediatora jako tego, który sam w sobie stoi na przegranej pozycji, a w akcie solidarności z innymi przegranymi może się stać żywą bombą czy zamachowcem.

W dwu ostatnich rozdziałach, poświęconych piosence Skaldów do słów Agnieszki Osieckiej i powieści Szczepana Twardocha

*Król*, pokazując, że mediacyjne nastawienie polskiej literatury staje się o wiele bardziej wyraziste, a zarazem skomplikowane. Chcąc opowiedzieć o Marcu 1968 roku i losach swoich żydowskich przyjaciół, Osiecka tworzy – podobnie jak Nałkowska – modelową narrację „zludnych wrażeń”. Korzystając z finezyjnej metaforyki i jej silnego, niesemantycznego oddziaływania, próbuje przekonać odbiorcę, że relacje polsko-żydowskie są rodzajem silnej, lecz trudnej namiętności, opartej na ciągłych rozstaniach i powrotach. Metaforyka erotyczna, po którą sięgało wielu polskich pisarzy chcących uchwycić problem polsko-żydowskich relacji, u Osieckiej nabiera nowego znaczenia. Staje się podstępna i silnie oddziałującą, melodyjną opowieścią o przewadze polskiej arystokracji nad zwierzyną łowną, czyli Żydami. Pod taką zakamuflowaną postacią, przypominającą balladę miłosną, a nie przedziwną pieśń zwycięstwa, piosenkę Skaldów nuciło kilka pokoleń Polaków i śpiewać (a na pewno lubić) ją będą kolejne generacje. Oznacza to, że koncepcja mediacji w znaczeniu pozornych negocjacji, mających w rzeczywistości jedynie umocnić pozycję polskiej strony, staje się z czasem dużo lepiej przemyślana i coraz bardziej wyrafinowana. Najczęściej jednak pisarze sięgają po rozwiązania prostsze, porównywalne do narracji Tylora, starając się przy tym zmieniać optykę i tożsamość narodową bohaterów.

Dotyczy to także powieści Twardocha *Król*, omawianej w ostatnim rozdziale. Wylania się z niej ponura koncepcja negocjacji prowadzonych pięściami (protagonista jest Żydem i bokserem). W tej historii nie Polak, a Żyd walczy o dominację, czyni to jednak w porozumieniu ze światem przestępczym jako jego król, najważniejszy mafioso Warszawy. Zagłada niweczy ambicje bohatera powieści Twardocha i zmienia walkę w upadek, mediację w agresję, afekty obecne w prozie świadków w puste, wydrażone emocje. W kontynuacji *Króla*, powieści *Królestwo*, pada zdanie: „Polak Żyda nie zrozumie. Ani Żydówki”<sup>8</sup>. Wyjątkowość *Króla* w procesie mediacji

---

<sup>8</sup> S. Twardoch, *Królestwo*, Kraków 2018, s. 19.

polega na uczynieniu z idei *Muskeljudentum* Maxa Simona Nordaua, po raz pierwszy przedstawionej w 1898 roku podczas II Kongresu Syjonistycznego<sup>9</sup>, powszechnego sposobu osiągania przez polskich Żydów przed 1939 rokiem dominacji. Problem polega na tym, że mściciel wymyślony przez Twardocha jest nieskuteczny, łamie wiele etycznych zasad współżycia między ludźmi, a szczególnie między kobietami a mężczyznami. Jego misja staje się groteskowa i ucina mediacyjne możliwości literatury, ponieważ respektuje kulturę gwałtu i nie ma w sobie żadnych cech krytycyzmu wobec polonocentrycznej narracji.

Po 1989 roku w polskiej prozie zaczęło się pojawiać coraz więcej opowieści pisanych w imieniu Żydów przez Polaków. Definitywnie zerwano z jawnym „zaciekawieniem natury etnograficznej”, tak wyraźnym jeszcze w *Przedwiośniu* Stefana Żeromskiego, na rzecz narracji (pozornie) empatycznej, dającej narratorowi możliwość udawania i podrabiania żydowskich bohaterów oraz konstruowania ich świata według wartości i zasad wobec nich zewnętrznych. Tę niewidoczną sprzeczność, przypisywaną literaturze współczesnej, sięgającej po perspektywę *hic et nunc*, nazwać by należało najczęściej stosowaną i najbardziej skuteczną mediacją. Prowadzi ona jednak do symbolicznego wypowiedzenia umowy między stronami konfliktu zasygnalizowanego w tytule tej książki, a następnie do legalizacji opowieści fantomowej, odtwarzającej kontrfaktyczną<sup>10</sup> historię, która nigdy się nie wydarzyła, bo nie mogła się wydarzyć. Współczesna wersja polsko-żydowskiej mediacji toczy się w głowach tych, którzy

---

<sup>9</sup> Więcej na ten temat: G. Pawlak, D. Grinberg, M. Sadowski, *Bądź silny i odważny. Be strong and brave*, Warszawa 2013, s. 14.

<sup>10</sup> Określenia „kontrfaktyczna”, stosowanego na ogół w związku z historiami alternatywnymi, używam w znaczeniu niedosłownym. Wszak większa część polskich opowieści o Zagładzie (poza kilkoma wyjątkami) nie wykracza poza granice dobrze znanych faktów. W niezgodzie z nimi pozostają raczej indywidualne losy ludzi opowiedziane w literaturze, a szczególnie etyczna wymowa tych opowieści, oparta, jak wcześniej zaznaczono, na fałszywie pojętej empatii.

piszą i czytają, a nie, jak chciał Zimand, między realnymi przeciwnikami. Taka narracja wzmacnia przede wszystkim polską wspólnotę.

Czy to oznacza, że z eseju Zimanda – poza inspirującym także i tę książkę tytułem – pozostała tylko idea? Nawet jeśli tak, to jest to idea niezwykle ważna. Tworzenie opowieści wokół wymyślanego sporu z wymyślonym przeciwnikiem, na dodatek wiedzionego w przeszłości, zdaje się zdradzać nie tylko duży mediacyjny potencjał polskiej kultury, ale też coś wręcz odwrotnego – że toczą ją niezazęgnane konflikty i to nimi, a nie nadzieją na porozumienie, wciąż żyjemy.





# **WSPÓLNOTA AFEKTÓW**



# ROZDZIAŁ I

## ZNIKNIĘCIE POLSKIEJ SZLACHTY I RZĄDY ŻYDOWSKIEGO „SZCZEPU”

### Wampiry ludzkości: dwa warianty opowieści

Droga, jaką przebyła Zofia Nałkowska jako portrecistka polskich Żydów, jest skomplikowana i zastanawiająca. Należałoby przy tym powiedzieć, że największej ewolucji uległ w twórczości autorki *Medalionów* nie obraz Żydów jako grupy społecznej, lecz konstruujący go język, który z obojętnego i aspołecznego, narcystycznego stylu notatek, pochodzących z *Dzienników 1909–1917*<sup>1</sup>, przeobraził się w empatyczną i doskonałą postać narracji o Zagładzie, którą uważa się, wraz z opowiadaniem Tadeusza Borowskiego, za kanon polskiej prozy tego gatunku<sup>2</sup>, i to zarówno w sensie ideowym, jak i artystycznym. Niekiedy ów kanon uzupełnia się o pisarzy takich jak Adolf Rudnicki czy Leopold Buczkowski (*Czarny potok*)<sup>3</sup>, zestawienie to

---

<sup>1</sup> Por. Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 2: 1909–1917, oprac., wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1976.

<sup>2</sup> S. Buryła, D. Krawczyńska, *Problemy (nie)wyrażalności Zagłady*, [w:] *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*, red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak, Warszawa 2012, s. 426–429. Zob. także uwagi Michała Głowińskiego o wzorcowym stylu zapisków na temat powstania w getcie warszawskim w *Dziennikach czasu wojny*: M. Głowiński, „*Tak jest dziwnie, tak jest inaczej*”, [w:] Idem, *Narracje literackie i nieliterackie. Prace wybrane*, t. 2, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 146.

<sup>3</sup> Por. M. Głowiński, *Wprowadzenie do: Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaruk, A. Molisak, T. Żukowski, Kraków 2005, s. 9. Do kanonu literatury Zagłady włącza Nałkowską również Artur Sandauer, nie dostrzegając jednak w myśleniu pisarki sformułowań odpowiadających strategii stosowanej

jednak niweczy dość złożoną i istotną dystynkcję, dzięki której ocenić można postawy polskich pisarzy w czasie wojny<sup>4</sup>, w tym także postawę samej Nałkowskiej.

Skojarzenie jej pisarstwa z tematem żydowskim zbyt szybko, jak sądzę, przenosi nas w stronę *Medalionów* i *Dzienników czasu wojny*, czyniąc z niej autorkę tekstów wyłącznie filosemickich i kanonicznych, czyli takich, w których Zofia Nałkowska, wypowiadając się na temat Zagłady, ustala pewną regułę mówienia o sprawach polsko-żydowskich, narzuca ich widzeniu jakiś standard. Być może jednak – i nad tym należałoby się zastanowić – nie chodzi wcale o regułę, lecz o wyjątek. A jeśli nie o wyjątek, to przynajmniej o obraz rzadki, niestandardowy i zaskakujący.

Zupełnie inny wizerunek Nałkowskiej – admiratorki tematu żydowskiego, pieczołowicie opracowanego w cyklu krótkich opowiadań znanych pod zbiorczą nazwą *Medaliony* – tworzą obiegi literackie: szkolny i akademicki. Nie jest to pełny obraz i nie jest to obraz jedyny. Pomija się w nim zarówno złożoną sylwetkę twórczą autorki *Rówieśnic*, jak i wiele tekstów, w których temat żydowski w ogóle się nie pojawia albo pojawia się na zupełnie innych zasadach niż w *Dziennikach czasu wojny* lub *Medalionach*. Należałoby więc zweryfikować wspomnianą tezę i powiedzieć, że empatyczna wobec Żydów narracja jest tylko jednym z typów wypowiedzi Nałkowskiej na temat stosunków polsko-żydowskich.

Oprócz wariantu filosemickiego, który przeniknął do kanonu, istnieje w tej prozie wariant znacznie bliższy postawie intelektualistki

---

przez Jerzego Andrzejewskiego w *Wielkim Tygodniu* i Czesława Miłosza w *Campo di Fiori*: „Chodzi o zagadnienie moralne: o obrachunek sumienia, o rozliczenie się z polskim antysemityzmem – przedwojennym, wojennym, powojennym”. Cyt. za: A. Sandauer, *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku (Rzecz, którą nie ja powinienem był napisać...)*, Warszawa 1982, s. 40.

<sup>4</sup> Por. na ten temat szczególnie: P. Rodak, *O postawach polskich pisarzy w czasie wojny*, [w:] *Wojna i postpamięć*, red. Z. Majchrowski, W. Owczarski, Gdańsk 2011, s. 17–32.

polskiej, dzięki ojcu dobrze znającej myślenie socjalistycznej i liberalnej inteligencji drugiej połowy wieku XIX. Jego podstawy opierają się przynajmniej na trzech kluczowych dla tego myślenia stereotypach związanych z postrzeganiem Żydów: ekonomicznym, asymilacyjnym i „gatunkowym”<sup>5</sup>. Wszystkie one są również obecne w *Dziennikach i Wężach i różach*.

W tym drugim dziele, jak w soczewce, skupia się wizerunek Nałkowskiej, jakiej nie znamy i znać raczej nie chcemy: nieumiejącej zapanować nad formą powieści i powstrzymać się od dość chaotycznego cytowania lektur; zafascynowanej egzotyką żydowskiego świata w sposób bliski – niespotykanemu u niej – homoerotyzmowi, a mimo to przemawiającej męskim, stronnictwym głosem; przybierającej pozę etnografki, która porusza się pośród Żydów niczym wśród obcego jej ludu i opisuje go jak osobny gatunek, różniący się zarówno od tego, kto o nim pisze, jak i od tych, którzy o nim czytają, tak bardzo, że o asymilacji w tym wypadku nie może być mowy.

Wpływ na myślenie Nałkowskiej o kwestii żydowskiej miał przede wszystkim jej ojciec, Waław Nałkowski, który na rozwój córki oddziaływał tak dalece, iż to od niego, czasem nawet tego nie chcąc lub nie wiedząc, „przejęła sposób widzenia świata i ludzi”<sup>6</sup>. Tak pisała we wspomnieniach o Waławie Nałkowskim:

Dzięki ojcu – od dzieciństwa zastałam wszystko gotowe i nie miałam przeciw czemu buntować się moją młodością. Było wiadomo, że sprawy dzieci nie są w niczym godne lekceważenia i że o wszystko wolno się pytać. Kobiety powinny były mieć te same prawa co mężczyźni, do chłopów trzeba było mówić „pan” i ludzie wszystkich narodów i wyznań byli sobie równi. Szlachecki świat wiejskich złudzeń był już dawno przewyciężony, znikł razem z ostatnim małym folwarkiem dziadków na długo przedtem, zanim się urodziłam [ ... ].

---

<sup>5</sup> Znaczenie tych stereotypów rozwinę w dalszej części rozważań.

<sup>6</sup> A. Mencwel, *Etos lewicy. Esej o narodzinach kulturalizmu polskiego*, Warszawa 2009, s. 11. Por. na ten temat również: A. Fitas, *Zamiast eposu. Rzecz o „Dziennikach” Zofii Nałkowskiej*, Lublin 2011, s. 140–156.

Własność była rzeczą wstydliwą, pieniądź, bogactwo czymś podejrzanym i po prostu niewłaściwym.

Tak było od początku, to było załatwione bez mego udziału i nie wymagało żadnych wysiłków. Z tej platformy mogłam sobie już łatwo iść w swoją własną drogę<sup>7</sup>.

Platforma, z jakiej korzystała Nałkowska, nie była jednak nawiwnie prostoduszna, jak ta przedstawiona w *Życiu wznowionym*. Nałkowski zaszczerpił córce nienawiść jako miarę rozwoju człowieka, zapisując w jej dziewczęcym pamiętniku, że „wartość ewolucyjna jednostki mierzy się siłą i rodzajem nienawiści oraz zdolnością wprowadzania jej w czyn”<sup>8</sup>. Można dojść do wniosku, że były to dość zbójceckie nauki, które w młodej osobie, jaką była wówczas autorka *Niecierpliwych*, mogły narobić wiele szkody. Gdy ukazała się książka Nałkowskiego *Jednostka i ogół: szkice i liryki psycho-społeczne*<sup>9</sup>, Zofia miała dwadzieścia lat, czyli o dziesięć mniej niż w 1914 roku, gdy opublikowała *Węże i róże*. Trudno uwolnić się od wrażenia, że pewna część jej poglądów na kwestię żydowską znalazła się tam dzięki uważnej lekturze pism ojca. Te z kolei nosiły znamiona światopoglądu lewicowej inteligencji polskiej schyłku wieku XIX, niemieszczącego się w granicach twardo wyznaczonych przez pojęcia takie jak antysemityzm i asymilacja, z którymi pisarka próbowała się zmierzyć również w swoich *Dziennikach*<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> Z. Nałkowska, *Życie wznowione*, [w:] Eadem, *Pisma wybrane*, t. 2, red. W. Mach, Warszawa 1956, s. 752.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 749.

<sup>9</sup> Por. W. Nałkowski, *Jednostka i ogół: szkice i liryki psycho-społeczne*, Kraków 1904.

<sup>10</sup> Na trudność, z jaką borykają się historycy polskiej myśli próbujący opisać stanowiska niektórych publicystów i pisarzy, wskazuje Alina Cała w przypadku postawy Teodora Jeske-Choińskiego, którą badaczka nazywa konserwatywną, antysemityzm przypisując dopiero tak późnym i skrajnym pismom jak *Neofici polscy*. Por. A. Cała, *Asymilacja Żydów w Królestwie Polskim (1864–1897). Postawy, konflikty, stereotypy*, Warszawa 1989, s. 199–203.

Zasadniczym wątkiem w myśleniu Nałkowskiego o Żydach w Polsce był kapitał. Uczony twierdził mianowicie, że uciskani przez wieki żydowscy obywatele wyrobili w sobie potężną siłę, dzięki której potrafili ów ucisk znieść i przewyciężyć i którą skierowali ku zdobywaniu pieniędzy<sup>11</sup>. Żydzi, o jakich pisze Nałkowski, to jednak nie kapitaliści, lichwiarze, karczmarze, bankierzy i posiadacze; to raczej inteligenci i artyści, potomkowie walczących przeciw uciskowi bogaczy, ludzie czyści i lepsi, nowy potencjał narodu. Warto więc ich dla tego narodu pozyskać, pamiętając wszelako, że są to nieszczęśni potomkowie oszustów i kapitalistów z dawnych wieków. Niesłuchanie ciekawa jest metaforyka, po jaką sięga publicysta w rozważaniach o kwestii żydowskiej. Płatanina wyobrażeń o ciekach wodnych, towarzysząca rzeczowemu i dosłownemu wywodowi, zdaje się być jednocześnie siedliskiem bardzo istotnych poglądów Nałkowskiego, niekiedy zupełnie niepodobnych do tego, co wcześniej mówił on wprost:

Wygląda to tak jakby jakiś potok, zatrzymywany przez wieki w swym odpływie, napełnił rezerwoar, w którym woda w skutek stagnacji uległa psuciu, wytworzyły się miazmaty, zgnilizna, pleśń; rezerwoar stał się gniazdem trucizny, ale zarazem akumulatorem olbrzymiej energii potencjalnej. Dziś rezerwoar przepelnia się, woda przelewa się przez tamę, oczyszcza, staje się siłą żywą, energią kinetyczną... skierować ów potok w swoją stronę – oto wielkie zadanie etnicznodziejowe<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Stwierdzenie Nałkowskiego zgadza się w ogólnym zarysie z twierdzeniami Wernera Sombarta, który uważał, że zamożność Żydów wynika z zajmowanego przez nich miejsca w społeczeństwie. Żaden inny naród nie musiał włożyć tak wielkich pieniędzy we wzbogacenie się jak Żydzi, co zmusiło ich do niezwyklej oszczędności, z której rozwinęło się „kapitalistyczne nagromadzenie bogactw”. Por. W. Sombart, *Żydzi i życie gospodarcze*, przeł. M. Brokmanowa, Warszawa 2010, s. 319–321.

<sup>12</sup> W. Nałkowski, *Jednostka i ogół...*, s. 30. Styl Nałkowskiego nosi niekiedy cechy języka literackiej krytyki młodopolskiej, który Michał Głowiński nazywa hiperbolicznym. Styl ten, obecny szczególnie w wypowiedziach o charakterze pośrednim (jak w opowiadaniu Nałkowskiego



Rezerwuar to metafora społeczności żydowskiej zamieszkującej tereny niegdyś oznaczające Polskę. Zepsuta i zgniła woda przedstawia separatystycznie nastawionych bankierów, lichwiarzy i bogaczy, zaś „potok, zatrzymywany przez wieki w swym odpływie”, to pożądaní społecznie żydowscy intelektualiści. Warto zwrócić uwagę, że w owych płynnych, przelewających się metaforach Nałkowski zapisał zarówno swoje zadowolenie z rewolucyjnego potencjału społeczeństwa, jak i niepokój przed jego złym „wykorzystaniem”. Polscy intelektualiści, o których wprost się tu nie mówi, odgrywają w tej scenie rolę budowniczych i urbanistów. Ich zadaniem jest właściwie pokierować „żywą energią kinetyczną” i nie stracić nad nią przewagi. Mentorsko-siłowy ton, towarzyszący wypowiedzi Nałkowskiego, wzmacnia jedna zwłaszcza metafora przedstawiająca Żydów jako „wampiry ludzkości”<sup>13</sup>. Trudno w takim wypadku uwierzyć, że publicyście zależy na prostej asymilacji społeczeństwa żydowskiego, skoro – jego zdaniem – jest ono nie tylko podzielone na kapitalistów i intelektualistów, ale wydaje się przewrotnie jednolite, bowiem wszyscy Żydzi pochodzą z tego samego rdzenia, z tej samej wody (chciałoby się powiedzieć w języku uczonego), i nawet jeśli głęboko się zmienia, dalej będą Żydami. Jedyną szansą na odmianę pozostaje asymilacja w imię nowych ideałów, ideałów przeszłości, niezależnych od ekonomicznych i strupieszalnych interesów narodu rdzennego (jak nazywa Polaków autor *Sienkiewiczianów*). Omawiając broszurę *Nasze rachunki i syonizm: głos na czasie* Bernharda Lauera, Nałkowski wikła się w spór z cięższą i ciemniejszą, romantyczną metaforą ideałów i ducha, Żydów określając mianem „ciemnych, ubogich tłumów”, a reakcyjną inteligencję pomawiając o ich „ogłupianie i najemnictwo”: „niechże przynajmniej inteligencja nie da się pochwyć w te sidła, a wtedy łatwiej będzie

---

o wodzie), okazał się później odpowiedzialny za popularną w Młodej Polsce manierę; „stał się [również – M.T.] elementem zjawiska szerszego, dyskutowania tych wartości, jakie niesie język potoczny”. Cyt. za: M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 211.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

zwyciężyć potwora, który w ostatnich drgawkach usiłuje stłumić ducha ludzkiego, rwącego się ku przyszłości”<sup>14</sup>.

„Jeśli taka była atmosfera w postępowych kręgach inteligencji warszawskiej u schyłku stulecia, to Nałkowski, ze swym niezłomnym charakterem, temperamentem wojującego intelektualisty i talentem pisarza polemicznego, posunął się z całą pewnością najdalej w ekspresji uczuć, jakie ów proletariat myślących żywił względem reakcyjnego mieszczaństwa” – pisał Tomasz Burek<sup>15</sup>. Brutalne metafory („zgnilizna”, „pleśń”, „gniazdo trucizny”, „wampiry ludzkości”) nie odsłaniają wcale niechęci, z jaką Nałkowski odnosi się do Żydów. Zgodnie ze stanowiskiem Burka, porównującego polemiczną naturę stylu Nałkowskiego do pełnego temperamentu języka Karola Marksa, Nałkowski dzięki swym atakującym metaforom próbuje wykorzystać sytuację uciśnionego społeczeństwa żydowskiego i jego wielowiekową niewolę uczynić probierzem rozwoju i oświecenia. Odpowiada mu Hilary Nussbaum<sup>16</sup>:

Teraz społeczeństwo ma pełne prawo żądać od nas na każdym kroku dowodów naszego przywiązania do kraju, a my mamy obowiązek okazać się godnymi tych praw, które nas już obdarzono i zasłużyć sobie naszym postępowaniem na coraz większe zaufanie, by nam danem było poświęcać nasze usługi we wszystkich gałęziach państwowej służby i na każdym polu pracy<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 392.

<sup>15</sup> T. Burek, *Wacław Nałkowski*, [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, t. IV, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, J.J. Lipski, Kraków 1977, s. 103.

<sup>16</sup> Praca Nussbauma pochodzi z roku 1881, a *Jednostka i ogół...* Nałkowskiego z roku 1904, nie może być tu zatem mowy o żadnym prawdziwym dialogu między myślicielami. Wymagowana wymiana poglądów pokazuje raczej, że po obu stronach barykady nie brakowało ochotników do rozmów i że mogły się one toczyć przy użyciu podobnych argumentów i w dobrym porozumieniu.

<sup>17</sup> H. Nussbaum, *Szkice historyczne z życia Żydów w Warszawie. Od pierwszych śladów pobytu ich w tem mieście do chwili obecnej*, Warszawa 1881, s. 262.

Wydarzenia z roku 1912, które rozegrały się w Warszawie po spowodowanej głównie głosami żydowskimi<sup>18</sup> porażce kandydatów endeckich (w tym Romana Dmowskiego) w wyborach do Dumy, całkowicie zniweczyły żądania, o jakich pisał Nussbaum, jednocześnie prowokując samą Nałkowską do odcięcia się od „dzikich igrzysk antysemitycznych”<sup>19</sup>, w które nie chciała mieszać drukowanych wówczas *Węży i róż*. Zapis, w którym pisarka tłumaczyła czytelnikom swój obojętny stosunek do sprawy i wynikającą stąd autoteliczność wspomnianej powieści, jak widać, był konieczny, napięte stosunki polsko-żydowskie sprawiły bowiem, iż każda polska wypowiedź na temat Żydów mogła zostać wzięta za polityczną. Dlaczego zatem uważna czytelniczka *Jednostki i ogółu...*, której bliskie były poglądy prożydowskiej lewicy, zdecydowała się napisać tak bardzo niezaangażowaną powieść i czy rzeczywiście *Wężom i różom* brakuje potencjału ideologicznego?

Podobnie jak w analizowanym wyżej fragmencie *Jednostki i ogółu...*, w *Wężach i różach* pojawia się niejasny znaczeniowo zestaw obrazów, poprzez które narracja wyraża treści nieujawniane w ogólnie dostępnych kanałach komunikacyjnych (dialogi, narracja personalna, mowa pozornie zależna). Należą do nich opisy Żydówek z rodu Oliwnych, pełne obco brzmiących nazw, wyszukanych epitetów i zawiłych, starożytnych genealogii, oraz konstrukcja świata żydowskiej finansjery, która wbrew opiniom nie jest tak jednolita, jak się przyjmuje<sup>20</sup>. Dzięki zastosowaniu metaforycznego przekazu, stwarzającego wrażenie, że *Węże i róże* to powieść autoteliczna i parnasyjska<sup>21</sup>,

---

<sup>18</sup> Por. M. Micińska, *Inteligencja na rozdrożach 1864–1918*, Warszawa 2008, s. 177.

<sup>19</sup> Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 2: 1909–1917, s. 245.

<sup>20</sup> Pisze o tym między innymi Bożena Umińska: „kobiety z rodziny Oliwnych stanowią jakby jeden, niezbyt zindywidualizowany typ, zarówno w znaczeniu fizycznym, jak i psychicznym”. Cyt. za: B. Umińska, *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze od końca XIX wieku do 1939 roku*, Warszawa 2001, s. 191.

<sup>21</sup> Na temat powieści parnasyjskich Elizy Orzeszkowej, Marii Wielopolskiej oraz Zofii Nałkowskiej pisze Grażyna Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, s. 231–238.

Nałkowska osiąga równocześnie dwa – zdawałoby się niemożliwe do połączenia – cele. Z jednej strony pisze opowieść, którą można izolować od irytujących autorkę konfliktów społecznych, z drugiej włącza ją do debaty na temat konsekwencji asymilacji Żydów na ziemiach polskich, pokazując fiasko tego projektu w historii pięknej i bogatej żydowskiej intelektualistki, która przegrała ze swoją rodzinną walkę o niezawisłość i oświecenie.

Moim celem jest pokazanie, że w twórczości Nałkowskiej współlistnieją dwie różne opowieści o Żydach, z kolei za brak odpowiednich proporcji w ich popularyzowaniu częściowo winę ponosi sama autorka, która traktowała epizod modernistyczny w swojej twórczej biografii z niesłusznym lekceważeniem. „*Kobiety, Księżę, Koteczka, Rówieśnice, Narcyza, Węże i różę, Lustra* – te książki należą do mojej przeszłości i dziś są mi obce. To się zmieniło, gdy wybuchła wojna. Świat okręcił się w swoich posiadach”<sup>22</sup>.

Między *Wężami i różami* a *Medalionami* i *Dziennikami czasu wojny* nie ma różnicy, której nie dałoby się zrozumieć i przedstawić na drodze ewolucji poglądów autorki. To prawda, *Dzienniki 1909–1917* oraz powieść o Raissie Benoni oddziela od wojennej twórczości Nałkowskiej zupełnie inne rozumienie świata, oznacza jednak, że późniejszej prozy nie można pojąć bez utworów młodzieńczych, wyrażających zarazem osobne poglądy pisarki, jak i wiedzę o świecie (także Żydów) należącą do tamtego pokolenia.

## Postszlachcianka patrzy na Żydów

Pierwsze zdania *Węży i róż* stanowią klucz do zrozumienia kwestii żydowskiej wyłożonej w powieści: „Słuchając bezładnych słów Marusi, Żydówka nie spuszczała z niej ogromnych, tajemniczych oczu. Z uprzejmością i długo czekała końca opowieści” (WiR, 5)<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Z. Nałkowska, *Widzenia bliskie i dalekie*, Warszawa 1957, s. 14.

<sup>23</sup> Cytaty pochodzą z wydania: Z. Nałkowska, *Węże i różę*, Warszawa 1977. Dalej lokalizując cytaty z powieści, umieszczając w nawiasie skrót WiR i numer strony.

Na oczach czytelnika Nałkowska ostro i dynamicznie buduje obowiązującą i trwałą opozycję świata Polek i Żydówek. Marusia symbolizuje w niej bezład i nerwowość, jej słuchaczka – inteligentny spokój i anonimowość. Najbardziej zastanawiająca jest jej ostatnia cecha, zaakcentowana już w pierwszym zdaniu. Dlaczego bowiem Nałkowska nie przeciwstawia sobie dwu konkretnych postaci, a tylko jedną nazywa imieniem, by w drugiej widzieć najbardziej ogólne cechy narodowościowe? Czy nie dlatego, że tworzy opowieść o Żydówkach? Słowo „Żydówka” oznacza tu nie tylko najbardziej ekspozowaną grupę społeczną, lecz osobny gatunek, oddzielną klasę, „egzotyczny szczepek” (WiR, 182). Nałkowska przygląda się mu oczami niezależnego polskiego narratora, który opisując świat Żydów, łączy fascynację z zażenowaniem. Trudno zrozumieć jej wybory bez znajomości *Dzienników*, stanowiących niezastąpiony autokomentarz także w tym przypadku.

Lipiec 1935 roku Nałkowska spędzała w Nowym Sączu. Któregoś razu, podczas spaceru po parku, spotkała dwie starsze Żydówki. Z jedną z nich wdała się w rozmowę o przeszłości miasta, kątem oka obserwując jej kolczyki z brylantów. O drugiej, starszej, zanotowała: „W uszach po dwa, świetne brylanty, oprawne starożytnie, jeden pod drugim, ujęte wypukło każdy mnóstwem srebrnych pazurów. Jak były cenne, widać z tego, że każdy kolczyk uwiązany był zwykłą czerwoną bawełną na barku”<sup>24</sup>. Przyczyny, dla których brylanty okazały się dla pisarki ważniejsze od fortepianów, o których opowiedziała jej Żydówka, przypominając jedną z tragiczniejszych nowosądeckich powodzi, która pochłonęła wszystko, co znajdowało się wokół, wraz z pięknymi salonowymi instrumentami, wyjaśnia znacznie wcześniej wpiś do dziennika z lipca 1913 roku, dotyczący innych Żydówek:

Te kobiety na dole (między nimi Belmontowa) dzień cały oddają się pogodnej wegetacji, przy czym dybią na mnie przy każdych drzwiach domu i przy każdym drzewie ogrodu, by mię przyaresztować

---

<sup>24</sup> Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 4, cz. II: 1935–1939, oprac., wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1988, s. 20.

na parę godzin pogawędki. Pomimo ich rozlicznych zalet prywatnych i życzliwości nieklamanej, pienie się w duszy od złości i smutku [ ... ]. Patrzą na nie ze zdumieniem, jak niechętnie czytają, jak wiecznie mówią, jak nigdy nie umieją sobie wystarczyć. Roznosi je tak sadło, próżniactwo i nie zarobione pieniądze<sup>25</sup>.

Pisarka, nieustannie obmyślająca sposoby, jak zarobić na literaturze i w jaki sposób utrzymać się z pisania, nie może zaaprobować modelu życia kobiet, które nigdy na siebie nie pracowały, tym bardziej że są one Żydówkami, więc (o czym Nałkowska szczególnie pamięta) należą do narodu, który przejął (wykupił, wynajął, wdzierżawił) wiele szlacheckich majątków. Pisarka należy do drugiego pokolenia szlachty mieszkającej w mieście. Jeszcze jej dziadkowie ze strony ojca zarządzali majątkami (najpierw cudzymi, a potem własnym, który jednak prędko odsprzedali), toteż wobec nowobogackich Żydów, gospodarujących posiadłościami poszlacheckimi bez szacunku dla tradycji, Nałkowska pozostaje bezlitosna i nieprzejednana. Przykład takiej postawy znajdziemy w pierwszym rozdziale *Węży i róż*, w opisie dworku ziemiańskiego (niegdyś myśliwskiego), zakupionego przez żydowską rodzinę Oliwnych. Najpierw otrzymujemy długą i piękną historię jego magnackiej świetności (późnorennesansowa fasada w stylu dorycko-toskańskim, rozległe sale, ciężkie, stare mury), a potem – obraz teraźniejszy, zbudowany w kontraście z poprzednią architekturą. Spłowiałe tapety przykrywają łowieckie freski, zamiast wyrzynanych, drewnianych kasetonów wisi „żyrandol elektryczny, ociekający łzami ze szkła” (WiR, 6), a w miejscu pieca z różnokolorowych kafli stoi piec gliniany, na którym pyszną się przeróżne ordynarne bibeloty: krasnoludki, kwiaciarki, lwy i pieski. Wszędzie widać oznaki przepychu i luksusu, tworzące kiczowatą, rażącą całość<sup>26</sup>. Opisując snobizm żydowskiej finansjery, a szczególnie

<sup>25</sup> Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 2: 1909–1917, s. 272.

<sup>26</sup> Satyryczny opis dworku, którego artyzm podkreślał Karol Irzykowski, zgadza się ze stanowiskiem Wenera Sombarta, który w pracy z roku 1911 *Żydzi i życie gospodarcze* twierdził, że jej bohaterowie są

żydowskich kobiet, Nałkowska działa niczym zrażona próżnością „rówieśnic” postępową feministka, którą najbardziej boli ideowa ślepotą kobiet. W jej opowieści znaczącą rolę odgrywa Ernestyna, która zarabia na rzeźbieniu i malowaniu. Wiele wskazuje na to, że jest ona *porte-parole* autorki, a jej spojrzenie na Żydówki, pełne skwapliwej zazdrości i fascynacji jednocześnie, nosi cechy szlacheckiej oceny świata, w której zubożenie i troska o byt spotykają się z niezasłużonym dobrostanem i ordynarnym bogactwem.

Większość zapisków diarystki ma w sobie coś z klasizmu, czyli światopoglądu, w którym łączą się dystans szlachcianki wobec obcej jej kultury Żydów i niechęć ekonomiczna, wynikająca z niesprawiedliwego – zdaniem Nałkowskiej – awansu niektórych żydowskich obywateli. Oto przykłady:

Dziś miałam zabawną rozmowę z Żydem pewnym, utrzymującym w Wołominie telefon ku użytkowi publicznemu. Okazało się, że ten miły pan w chałacie czytał Majmonidesa i Spinozę. Mina, z jaką wyrażał się lekceważąco o Szolem Alejchemie, Szalomie Aszu i – Belmoncie, inteligencja, zamknięta ściśle w ramę prawowierności, dowcip i przebiegła rezerwa<sup>27</sup>.

Więc i Kaden, po cywilnemu zresztą, rad sobie i dosyć towarzysko miły (tym razem z żoną, ładną, trochę tłustą Żydówką). Młody żandarm polowy, malarz prócz tego, z niewinnym, figlarnym cynizmem mówił, jak zdarza mu się wieszać Żydów (jednych za szpiegostwo, innych dla przykładu) i że to nie robi wrażenia, taka silna jest w człowieku ta rasowa nienawiść. Kiedy już wiszą, wówczas rysuje ich w swym szkicowniku<sup>28</sup>.

[...] parę dni przedtem zdarzyło nam się [Nałkowska mówi tu o Janie Gorzechowskim – M.T.] nie umówione i co więcej nie

---

antyfeudalistyczni, antyrycerscy i antysentymentalni, i nie rozumieją układów społecznych opartych na osobistych stosunkach zależności. Por. W. Sombart, *Żydzi i życie gospodarcze*, s. 267.

<sup>27</sup> Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 2: 1909–1917, s. 256.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 420.

przewidziane spotkanie w gmachu Filharmonii, gdzie ja wybrałam się z Wandą Sztekkertową na sztukę Słonimskiego (zajmującą i dowcipną), a on na koncert w rocznicę śmierci Wertheima w towarzystwie dwóch swych kuzynek<sup>29</sup>.

Wczoraj jeszcze raz mimo wszystko Łaszowski – i jego narzeczona, śliczna, malutka córka Leśmiana, która w tym wszystkim nie przestaje przecież być (podobno tylko w połowie) Żydówką<sup>30</sup>.

Spróbujmy wynotować trzy cechy światopoglądu Nałkowskiej wylaniające się z cytowanych fragmentów. Pierwszą z nich jest stereotypowa wizja żydowskich kobiet, z którą spotkaliśmy się już wcześniej. Oceniając Żydówki, pisarka bierze pod uwagę aspekt biologiczny (czy są młode i ładne) oraz ekonomiczny (czy są dobrze ubrane). Cechę drugą stanowi stereotypowe widzenie Żydów jako grupy społecznej, której autorka *Choucas* przypisuje staroświeckość, konserwatyzm, zacofanie, przebiegłość oraz chytrość. Po trzecie, w cytowanych obrazkach brakuje komentarza, w którym Nałkowska odpierałaby społecznie niestosowne lub niesprawiedliwe oceny żydowskich obywateli. Mowa tu nie tylko o skandalicznej wypowiedzi żandarma polowego, ale również o sztuce Antoniego Słonimskiego *Murzyn warszawski*, traktowanej przez samego autora jako narzędzie walki z „ciemnotą ortodoksji żydowskiej”<sup>31</sup>. „Jeśli nie liczyć obozu prawicy, mało kto w okresie międzywojennym krytykował niezasymilowanych Żydów polskich ostrzej niż Antoni Słonimski”<sup>32</sup>. W opinii Marci Shore, autor *Alfabetu wspomnień* wyśmiewał kaleczenie przez Żydów języka polskiego i nadmierne przywiązanie do pieniędzy, ośmieszał, jak mógł, żydowską religijność i żydowski

<sup>29</sup> Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 3: 1918–1929, oprac., wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1980, s. 410.

<sup>30</sup> Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 4, cz. II: 1935–1939, s. 260.

<sup>31</sup> A. Słonimski, *Alfabet wspomnień*, Warszawa 1975. Cyt. za: Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 3: 1918–1929, s. 410.

<sup>32</sup> M. Shore, *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozczarowanych marksizmem*, przeł. M. Szuster, Warszawa 2008, s. 163.



tradycjonalizm, potępiał odtwórczy charakter żydowskiej pracy. Trudno uwierzyć, że Nałkowska, oglądając *Murzyna warszawskiego*, nie wyczuwała satyrycznego ostrza tej sztuki, skoro napisała, że przedstawienie ją bawi. W jakimś sensie musiała chyba uzgodnić swój gust z odbiorem, jaki zaprogramował dla przedstawienia Słonimski, ponieważ nie dodała od siebie nic więcej, najwyraźniej godząc się z poglądami autora, które w końcu nie odbiegały tak dalece od poglądów nieszczęsnego żandarma polowego<sup>33</sup>.

Czy były to poglądy odosobnione? Recenzując *Węże i róże* w prywatnym liście do autorki, Karol Irzykowski nazwał jej sposób myślenia „snobizmem rasy, wykazanym nie z obserwacji, lecz z tych legend, które się tłuką o Żydach wśród kół inteligentnych”<sup>34</sup>. Jak widać, nie miał do Nałkowskiej szczególnych pretensji, nie był nawet zdziwiony występującym w jej powieści brakiem indywidualizacji żydowskich postaci. Dla Irzykowskiego oczywista okazała się klęska programu pozytywistycznego wraz z postulatem asymilacji Żydów, więc nie mógł od autorki oczekiwać, że opíše co innego niż wyizolowany z reszty społeczeństwa „ośrodek żydowski”<sup>35</sup>.

Całkowicie inny charakter mają zapiski Nałkowskiej dotyczące jej przyjaciół Żydów. Należeli do nich między innymi Bruno Schulz, Janusz Korczak, Leo Belmont. Są to zapiski zazwyczaj neutralne, nieraz (jak w przypadku Schulza) sentymentalne i – co ważniejsze – nie pojawiają się w nich uwagi o narodowości znajomych. Nie ma ich również wtedy, gdy Belmont czy Schulz giną, a przecież to właśnie wtedy, w roku 1941 czy w 1943, Nałkowska bez podejrzeń o uprzedzenia mogłaby napisać o tych ludziach „Żydzi”.

<sup>33</sup> Przypomnijmy, że Antoni Słonimski postulował, „aby Żydzi poszukali niektórych przyczyn antysemityzmu, aby zrewidowali swój stosunek do świata” oraz „zaczęli prowadzić własną przyzwoitą akcję antysemityczną”. Por. A. Słonimski, *Kronika tygodniowa*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 23, s. 10. Cyt. za: M. Shore, *Kawior i popiół...*, s. 163.

<sup>34</sup> List Irzykowskiego nigdy nie dotarł do adresatki i ostatecznie spoczął w zbiorach Ossolineum z sygnaturą 12751, poz. 18a.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

Ale pisze inaczej: „Przyszła wiadomość, że umarł Belmont. Żona odprowadzić mogła trumnę tylko do muru getta”<sup>36</sup>. „Dziwiłam się innym – tak umęczona ich losem, zawsze gotowa podstawić siebie w węzeł ich niezmiernego cierpienia. «Los bezsensowny» – w tym liście ostatnim! I tego już nie ma, kto to mówił (Bruno Schulz)”<sup>37</sup>. Z ostatniego fragmentu wyłania się już zupełnie inna Nałkowska – empatyczna, rozumiejąca i współcierpiąca z ginącym gettem oraz umierającymi polsko-żydowskimi obywatelami. W *Dziennikach 1939–1944* nikt jej nie zmusza do porzucenia definicji (i nazwy) narodu żydowskiego, a mimo to pisarka unika słowa „Żydzi”, najczęściej zastępując je różnymi, związanymi z kontekstem, zaimkami, które brzmią w tej sytuacji tak wyraźnie i jednoznacznie jak żadna nazwa własna<sup>38</sup>.

Pozostaje jeszcze jeden typ refleksji okoł żydowskiej obecnej w *Dziennikach*. Nazwać ją można komentarzem społecznym. Zgodnie z logiką historii, w zapiskach Nałkowskiej z lat 1930–1939 należałoby się spodziewać uwag na temat narastających nastrojów antysemickich. Obecność takich uwag byłaby uzasadniona nie tylko doraźnie społecznym charakterem dziennika intymnego, ale także faktem, iż duża część znajomych poetki, ze skamandrytami włącznie, w tamtym czasie przynajmniej raz padła ofiarą antysemickich nagonek. Tymczasem jedyna tego rodzaju refleksja pojawia się w związku z nocą kryształową i ma dość nietypowy

---

<sup>36</sup> Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 5: 1939–1944, oprac., wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1996, s. 320–321.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 425.

<sup>38</sup> Z uwag Bożeny Shallcross o spalonych dziennikach wojennych Nałkowskiej, w całości poświęconych Zagładzie, wynika, że peryfrazy i metonimie, jakie autorka stosowała w zeszytach, których nie zniszczyła, są raczej koniecznością niż ozdobą, na co z kolei mogłaby wskazywać kunsztowność tych lapidarnych zapisków. Por. B. Shallcross, *Rzeczy i Zagłada*, Kraków 2010, s. 81. Por. na ten temat również: M. Marszałek, *„Życie i papier”. Autobiograficzny projekt Zofii Nałkowskiej: „Dzienniki” 1899–1954*, Kraków 2004, s. 121–122.

charakter, wynikający być może z szoku, jaki przeżyła pisarka – razem z pozostałymi obywatelami – w związku z charakterem tego wydarzenia. Nie wiedząc, do czego ją porównać, Nałkowska buduje analogię między nocą kryształową a egipskimi i hiszpańskimi „legendami z dawnej przeszłości”<sup>39</sup> oraz „plagami”<sup>40</sup>, a oprawców oskarża o „okrucieństwo [ ... ] nieświadome jak u dzieci albo zwierząt”<sup>41</sup>. Wymowa tych uwag zmienia się zasadniczo w dziennikach wojennych pisarki. Nie są to już uwagi zasłyszane w towarzystwie, ale doświadczenia osoby ogarniętej wielką żałobą. Nałkowska widzi bowiem i słyszy ginące getto, odwiedzając grób matki na Powązkach, i być może dlatego, że zapisuje co najmniej dwa bolesne doznania – cierpiącej córki i ubolewającej nad losem swoich przyjaciół Żydów obywatelki – jej notatki mają charakter metonimiczny i dość ogólny, narzucając od razu innym uwagom tego rodzaju pewien standard, który Michał Głowiński nazywa „zapisem pod każdym względem wzorcowym”<sup>42</sup>.

Podsumujmy: w *Dziennikach* Nałkowskiej pojawiają się trzy typy odautorskiego komentarza dotyczącego spraw żydowskich. Typ pierwszy prowadzi do ogólnikowego przedstawienia Żydów jako oddzielnego gatunku społecznego, tym samym ujawnia niewiarę pisarki w powodzenie asymilacji. Typ drugi wiąże się z refleksjami o charakterze społecznym i występuje w zapiskach Nałkowskiej sporadycznie. Zmienia się to dopiero w *Dziennikach czasu wojny*. Typ trzeci nosi cechy indywidualizacji obywateli żydowskich, choć występuje tylko tam, gdzie pisarka wspomina swoich przyjaciół. Jak się wydaje, jest to najbardziej szczególny rodzaj językowego rejestru i to on stanowić będzie podstawę empatycznych zapisków z lat 1941–1943.

---

<sup>39</sup> Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 4, cz. II: 1935–1939, s. 352.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> M. Głowiński, *Narracje literackie i nieliterackie...*, s. 146.

## Snobizm rasy a złote warkocze kasztelanki

W roku 1909 Nałkowska zatrzymała się w Krakowie w mieszkaniu Flory Epstein, zajmując za niewielką kwotę pokój. W piętnastu guldenach, które jej płaciła, mieściło się również wyżywienie. W dzienniku przedstawiła pisarka Florę jako Żydówkę, dodając, że musi być jej „damą do towarzystwa”, czego się trochę wstydzi i co ją żenuje:

Obecnie zdarzyła mi się sprawa dość powieściowa: za opłatą tylko 15 guldenów pokój własny i całkowite życie u starszej damy, Żydówki, której w zamian dostarczam, w sposób nieskrępowany czasem, pewnej ilości mego towarzystwa<sup>43</sup>.

U pani Epstein Nałkowska mieszkała (z przerwami) do roku 1910, w międzyczasie towarzysząc jej podczas pobytu w Zakopanem i planując wspólny wyjazd do Włoch. Pod datą „Kraków, 5 III 1910” pozostawiła wiele mówiące, chociaż dość krótkie, wyjaśnienie przyczyn zerwania stosunków z Florą: „Mój osławiony <takt> nie wystarczył. Od dwóch dni nastrój zakłócony. Sprawa wyjazdu zapewne upadnie. – Dziwna i smutna była ta moja krakowska epopeja”<sup>44</sup>.

Jak się zdaje, relacje z bogatą panią Epstein urągały inteligentemu i pełnemu autonomii myślowej stylowi życia Nałkowskiej, dlatego postanowiła je najpierw zerwać, a później literacko „pomścić”, odmalowując nieżyczliwy portret krakowskiego domu swej gospodyni. Tym też tłumaczy Hanna Kirchner jego ostrość, jednocześnie ucinając podejrzenia o – zawarty w nim – antysemityzm:

Rzecz w tym, że córce Wacława Nałkowskiego od zarania życia obca była ksenofobia i szowinizm narodowy i rasowy. W środowisku warszawskiej inteligencji sprzyjano wszelkim tendencjom

---

<sup>43</sup> Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 2: 1909–1917, s. 102.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 118.

emancypacyjnym i asymilatorskim wśród oświeconych Żydów. Znani Zofii ludzie pochodzenia żydowskiego współtworzyli swymi talentami polską kulturę, w niej zakochani, przez nią ukształtowani, nawet jeśli działali na niwie obu kultur. Nie znajdziemy w jej życiu ani w pisaniu żadnych odruchów antysemickich czy też stosowania kryteriów nacjonalistycznych. Bliższy kontakt z żydowską finansjerą musiał poruszyć w niej jakieś ogólniejsze niechęci, bardziej społeczne niż etniczne<sup>45</sup>.

Irzykowski nazwał je – o czym była już mowa – charakterystycznym dla „kół inteligentnych” „snobizmem rasy”<sup>46</sup>. Dodać można, że w postszlachciance, jaką była Nałkowska, odezwały się liczne uprzedzenia i stereotypy, tak charakterystyczne dla jej przodków. I to nie raz, i nie dwa, skoro – co pokazują przykłady z *Dzienników* – te niezyczliwe lub mało empatyczne kategorie oceny stosowała Nałkowska w swoich pismach w zasadzie do wybuchu drugiej wojny światowej.

W opinii auterek dwu rozległych interpretacji *Węży i róż*, Bożeny Umińskiej i Hanny Kirchner<sup>47</sup>, opis żydowskiego środowiska z powieści nosi ślady trzech różnych stereotypów rasowych. Pierwszym z nich jest stereotyp modernistyczny, przedstawiający Żydów jako „krajowych cudzoziemców”. Z podobnym przedstawieniem spotkamy się – na co zwraca uwagę Umińska – w opisie jedena-stoletniej Żydówki z tycjanowskim warkoczem, który odmalowała Nałkowska w *Rówieśnicach*<sup>48</sup>. Pojawia się w nim ten sam „egzotyzm”, po który sięga autorka, opisując w sposób ogólnikowy i „rasowy” Żydów w *Dziennikach*. Stereotyp drugi ma charakter płciowy i opiera się na toposie „pięknej Żydówki”, której wcieleniem w powieści jest Raissa Benoni, młoda i bogata krewna Oliwnych. Ma ona wyjść

<sup>45</sup> H. Kirchner, *Nałkowska albo życie pisane*, Warszawa 2011, s. 135.

<sup>46</sup> Por. przypis 33.

<sup>47</sup> Por. H. Kirchner, *Nałkowska albo życie pisane*; B. Umińska, *Postać z cieniem...*

<sup>48</sup> Z. Rygier-Nałkowska, *Rówieśnice*, Kraków 1968, s. 10–11.

za mąż za swojego starego kuzyna. Umińska odkrywa nieoczywiste znaczenie tego motywu i jednocześnie demaskuje estetyzację Żydówek w taki oto sposób: „ten mit można odtworzyć tak: Żydówki (czy też «te Żydówki») zawsze miały związek ze złotem, z bogactwem; jednocześnie ich dzieje pełne były upokorzeń. Narzędziem zemsty było bogactwo, dzięki niemu unikały cierpień, a także zaspokajały potrzebę rewanżu”<sup>49</sup>. W *Wężach i różach* mamy więc rewanż podwójny: po pierwsze odwet na środowisku żydowskim za towarzyskie poniżenia bierze sama Nałkowska, po drugie bogate Żydówki mszczą się na biedniejszych Polkach, pokazując im swoje stroje, demonstrując powrodozenie u mężczyzn i nakłaniając ich mężów do zdrady (jak czyni to Raissa wobec Marusi, uwodząc Orycha). Jest wreszcie i trzeci stereotyp, najbardziej oczywisty, który nazwać by można finansowym. „Ci ludzie – tłumaczy go Kirchner – mają [...] pieniądź za światopogląd, co pisarka wywodzi z głębin żydowskich dziejów – tak jakby był to jedynie naród bankierów i lichwiarzy”<sup>50</sup>. Warto dodać do tych stereotypów jeszcze jeden – stereotyp narracyjny.

W literaturze polskiej wieku XX, a szczególnie w prozie schyłku ubiegłego stulecia, opowieści o Żydach snuje najczęściej ktoś spoza tego świata, narrator wobec niego odrębny; Polak, który wybiera narracyjną perspektywę etnografa z ciekawością (lub zażenowaniem) przyglądającego się obcemu ludowi<sup>51</sup>. Modelową sytuację narracyjną tego typu tworzy Stefan Żeromski w *Przedwiośniu*, wpuszczając samotnego Barykę do żydowskiego getta, pełnego krzykliwych kupców, zbieraczy złomu, łachmaniarzy i pozostałej biedoty<sup>52</sup>. Opinia na temat tego środowiska, jaką czytelnik otrzymuje od narratora-bohatera, jest negatywna, a przedstawieniu Żydów brakuje empatycznego i zaangażowanego głosu kogoś, kto byłby „z nich”, „z tamtych”.

<sup>49</sup> Por. B. Umińska, *Postać z cieniem...*, s. 179.

<sup>50</sup> H. Kirchner, *Nałkowska albo życie pisane*, s. 133.

<sup>51</sup> Piszę o tym w książce: M. Cuber, *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*, Katowice 2013.

<sup>52</sup> Por. B. Umińska, *Postać z cieniem...*, s. 179–187.

Zamiast tego mamy głos publicysty, który pyta: „co można dla tych ludzi zrobić, ażeby ich zrównać z innymi ludźmi...?”<sup>53</sup>. W efekcie opis żydowskiej społeczności zostaje umieszczony niejako „poniżej” stanowiska, jakie zajmuje – zwykle polski – narrator, pokazujący ją jako zjawisko odrębne i oderwane, w zasadzie bez szans na połączenie ze środowiskiem Polaków.

W *Wężach i różach* zewnętrzną perspektywę narracyjną dzieli między siebie kilka postaci. Każda mówi o Żydach co innego. Marusia łączy Oliwnych z bohaterami dawnych legend, Orych podziela stanowisko Ottona Weiningera, a Ernestyna ulega fascynacji estetycznej i homoerotycznej. A przecież ich obserwacje nie są tematem opowieści, tak jak nim nie są również Żydzi, ponieważ – jak twierdzi Irzykowski – „Nałkowska jest pisarką «antyspołeczną»”<sup>54</sup>, nazywaną przez niektórych „Żydówką”<sup>55</sup>, więc interesować ją mogą raczej dzieje duszy uwikłanej w społeczne tryby<sup>56</sup> niż konflikty społeczne. Do czego tak naprawdę autorka *Niespokojnych* potrzebuje Żydów, skoro – utrzymuje Irzykowski – zasadnicza część akcji rozgrywa się pomiędzy Marusią, Modestą a doktorem Orychem? Do narysowania społecznego tła?

Najbardziej czytelne i zbliżone do stanowiska autora *Płci i charakteru* jest myślenie o Żydach doktora Orycha. Streszczając je,

<sup>53</sup> S. Żeromski, *Przedwiośnie*, Kraków 2000, s. 163–164.

<sup>54</sup> K. Irzykowski, *Z niwy beletrystycznej* (Zofia R. Nałkowska: „Węże i róże”. Kraków, Spółka Nakładowa „Książka” [1915]. – Zofia R. Nałkowska: „Tajemnice krwi”. Skład główny w Księgarni Gebethnera i Wolffa. Warszawa 1917), [w:] Idem, *Pisma rozproszone 1897–1922*, t. 1, red. A. Lam, Kraków 1998, s. 320.

<sup>55</sup> „Inni widzą w jej dziełach nie fermenty przyszłości, lecz obce elementy «rozkładowe», uważają ją nawet za Żydówkę”. Cyt. za: K. Irzykowski, *Powieści Nałkowskiej* („Kobiety” – „Książkę” – „Biała koteczka” – „Rówieśnice” – „Narcyza”), [w:] Idem, *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności. Lemiesz i szpada przed sądem publicznym. Prolegomena do charakterologii*, Kraków 1980, s. 542.

<sup>56</sup> Por. K. Irzykowski, *Z niwy beletrystycznej...*

Nałkowska sięga po mowę pozornie zależną, aby unaocznić odbiorcy różnicę między światopoglądem męża Marusi a pozostałych bohaterów:

Doktor patrzył na mówiącą z niejakim zaciekawieniem natury raczej etnograficznej. „Żydówka” – myślał o niej, jak o reprezentantce jakiegoś egzotycznego szczepu. „Żydówka... Co za temperament chorobliwy w tej wątliznie pożeranej przez bladaczkę, nerwicę i skrofulozę... Jakie one są lubieżne nawet wtedy, kiedy myślą... Rasowa skłonność do doszukiwania się wszędzie grzechu, perwersji i zmysłowości – niezbyt zresztą niepokojąca. Niech tylko ta mała wyjdzie za mąż i zacznie rodzić dzieci, zaraz zrobi się tłusta, biała i spokojna, jak wszystkie w salonie” (WiR, 182).

Tymczasem u Weiningera przeczytamy, że zamiarem każdej kobiety jest założyć rodzinę, a przez to zająć wyższe miejsce wśród innych kobiet, podobnie jak celem każdej kobiety jest stosunek seksualny z mężczyzną, który daje jej sposobność bycia rzeczą, obiektem i męską własnością<sup>57</sup>. Poglądy Orycha są wyraźną parafrazą niektórych ustępów z *Płci i charakteru*. Nałkowska oddziela je od pozostałej części narracji, a zwłaszcza od wypowiedzi Ernestyny, nowoczesnej artystki i autorki dziennika, przytaczanego w powieści, która przeżywa jeszcze silniejszą fascynację Raissą niż cytowany Orych. Opowieść o pięknej Żydówce poprzedza w jej zapiskach wspomnienie Mai, modelki, którą Ernestynie, przebywającej wówczas w Rzymie, udaje się w drodze targu „wynająć” od pewnego „wygi w sprawie kobiet i piękności” (WiR, 225). Maya zachowuje się podczas pozowania Ernestynie jak striptizerka – odsłania swoje ciało, ale nie wchodzi nim w dialog, wywołując w bohaterce pożądanie, które zmienia modelkę w martwy obiekt („Budziła we mnie smutek jak wszystko, co nazbyt piękne – a mające przeminąć, znikome, nieznane, utracone”, WiR, 226). Finał opowieści o Mai,

---

<sup>57</sup> O. Weininger, *Płeć i charakter*, przeł. O. Ortwin, Warszawa 1994, s. 278.



który przytacza Ernestyna, jest przygnębiający: porzuca ona bogatego męża i rusza za kochankiem. Lecz gdy sama zostaje porzucona, staje się prostytutką i w końcu umiera.

Kiedy Weininger naucza, że „nie pozostaje nic innego, jak przyjąć, że istnieją dwie wrodzone, przeciwne sobie natury, występujące u różnych kobiet w różnym nasileniu: absolutna matka i absolutna nierządnicą. Między nimi obiema mieści się rzeczywistość”<sup>58</sup>, to czytelnik *Węzy i róż* odnosi wrażenie, że słucha go nie tylko Orych. Jego słowa wciela w życie także Ernestyna, która przedstawia swoją modelkę jako rzeczywiste uosobienie matki (żony) i prostytutki; przede wszystkim słucha go jednak ów nadrzędny powieściowy narrator, dzięki któremu poznajemy Lię Oliwną („zdradzieckość Rachab, mordercza pieśczoćliwość Jaeli, której dłonie jedwabne ułożyły Sysara do snu słodkiego i we śnie tym zadały mu śmierć, przeżyła się namiętność tragiczna Jezbel, Fenicjanki, co czciła sydońskiego Baala i całe państwo podpałiła żagwią cielesnego szaleństwa”, *WiR*, 30) i Szymonową Oliwną (wielodzietna, otyła Żydówka, ozdabiająca palce licznymi pierścieniami, które dostaje od męża za każde urodzone dziecko).

W widzeniu przez Ernestynę kobiet, a szczególnie Żydówki Raissy, pojawia się jedno zachowanie, o którym milczy nawet Weininger. Podczas dialogu obu bohatererek dotyczącego Talmudu na pierwszy plan Nałkowska wysuwa dwa sprzeczne zamiary: intelektualne ambicje Raissy i pożądanie przez Ernestynę żydowskiego ciała rozmówczyni. Zamiast rozmawiać o książkach, artystka po prostu patrzy na piękne palce Raissy, przesuwające się po grzbietach tomów, i wykonuje gest despotycznego mężczyzny, który w istocie jest zmarnowaną homoerotyczną szansą narratorki Nałkowskiej<sup>59</sup>:

Gdybym cię miała, ty Raisso, tobym cię ubierała zawsze w zło-  
to i perły, jak bóstwo asyryjskie [...]. Powinnaś dźwigać na sobie

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 77.

<sup>59</sup> Por. uwagi na ten temat: B. Umińska, *Postać z cieniem...*, s. 202–203.

dwanaście kilogramów biżuterii, jak kobiety indyjskie [...]. Myślę: zrobić z ciebie statuetkę brązową, inkrustowaną złotem i srebrem (WiR, 202–203).

Podobnie jak zapiski z *Dzienników* na temat Żydówek nowosądeckich i przyjaciółek Belmontowej, rozdział dwudziesty piąty *Węży i róż* dotyczy bogactwa żydowskich kobiet. Autorka mówi o nich jednak z irytacją, zazdrością lub udawanym znudzeniem, z kolei narratorki powieści (Marusia i Ernestyna) fantazjują o żydowskim złocie, posługując się zwykle dość osobliwą figurą retoryczną, przypominającą fałszywą genealogię. I tak na przykład Raissa jest dla Ernestyny boginią Hathor, królową Karomamą, bóstwem asyryjskim i kobietą indyjską. Z kolei Marusi Raissa przypomina „młodą szatanicę” (WiR, 22), kochankę królów z Libanu i niewolnicę starożytnych „holokaustów” (WiR, 23), która „po wiekach tułactwa zagmata jest na to miejsce dziwne – przesyconą światłem złotym framugę okna w wielkiej komnacie starego polskiego pałacu” (*ibidem*), gdzie zajęła miejsce kasztelanek z „długimi warkoczami koloru żyta” (*ibidem*). O czym więc pisze Nałkowska językiem metaforycznych splotów i starożytnych odniesień? Czy nie jest to opowieść o zniknięciu polskiej szlachty i rządach „obcego szczepu” Żydów? Trudno nie odczytać z tego fragmentu także prywatnych żalów Nałkowskiej. Figura kasztelanek z długim jasnym warkoczem przypomina przecież autorkę *Dzienników 1899–1905* ze „złotym warkoczem”<sup>60</sup>. Wprawdzie to nie Żydzi zajęli jej majątek, ale narracja o ich „najeździe” na Polskę i zawłaszczeniu szlacheckich dóbr, wypowiedziana językiem parnasyjskim (Borkowska<sup>61</sup>) i parnastowskim (Kirchner<sup>62</sup>), zdradza charakter rewanżu poszkodowanej na ludziach, którzy mają

<sup>60</sup> Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 1: 1899–1905, oprac., wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1975, s. 22.

<sup>61</sup> G. Borkowska, *Cudzoziemki...*, s. 231–238.

<sup>62</sup> H. Kirchner, *Nałkowska albo życie pisane*. Kirchner nazwała *Węże i różę* „nieco dziwną, laboratoryjną książką, powlekającą wszystko kunsztowną powłoką stylu”. *Ibidem*, s. 143.

więcej, niż mieć powinni. Należą do nich zarówno Belmontowa, jak i nowosądeckie Żydówki, córka Leśmiana, a przede wszystkim Flora Epstein.

Historia z *Węży i róż* zawiera ukryty resentyment postszlachciance, która obwinia żydowską społeczność o deklasację inteligenckiej elity – przy okazji rozwiązywania problemów małżeńskiego czworokąta, co wychodzi jej znacznie gorzej i mniej ciekawie niż „parachunki rasowe”. Warto zwrócić uwagę, że wspomniany rozdział poprzedza fragment wiersza Zygmunta Zenona Idzikowskiego *Śpiew*, w którym „Żydziaczki o wrażliwych twarzach, dziwnych jak wczesna rezeda” (WiR, 199), słuchają ognistych nauk Melameda, gromadząc się w synagodze „w krańcu osady”<sup>63</sup>. Nie jest to z pewnością wiersz o oświeconych i zasymilowanych Żydach, o których obecność w szeregach polskiej inteligencji walczył Nałkowski, lecz przykład poezji artystycznie nieudanej, którą Nałkowska cytuje tu raczej z powodu sentymentu, przy okazji powtarzając modernistyczny stereotyp o Żydzie – fascynującym „cudzoziemcu”<sup>64</sup>.

*Wężom i różom* zadać można rozliczne pytania. Na przykład o to, kim jest ich narrator: Żydem czy Polakiem? Kobieta czy mężczyzną? Po czyjej stronie stoi Nałkowska? Dlaczego o Polakach i Żydach narrator (autorka) mówi (mówią) różnymi głosami? Z jakich powodów narrator rezygnuje z uczciwej opozycji jednych wobec drugich? Dlaczego Nałkowska nie przedstawia żadnej dyskusji Polaków i Żydów,

---

<sup>63</sup> Z.Z. Idzikowski, *Śpiew*, „Sztuka: literatura, teatr, muzyka, malarstwo, rzeźba, architektura, sztuka stosowana”, t. 2, z. 4–6, s. 912. O *Poezjach* Idzikowskiego Nałkowska skreśliła kilka zdań w 1912 roku: „pomimo niedojrzałej dziwaczności, bez miary subtelne i wdzięczne. Aż mi dziwno, że aż taki śliczny i rozległy swój świat miał ten chłopak, którego za życia nie bardzo ceniłam z powodu zmanierowania towarzyskiego (umarł, zabiwszy swoją piękną żonę i siebie)”. Cyt. za: Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 2: 1909–1917, s. 240.

<sup>64</sup> Na temat Żyda jako obcego między innymi w *Wężach i różach* por. W. Wójcik, *Problematyka obcości i wyobcowania we wczesnej twórczości Nałkowskiej*, „Prace Polonistyczne” 1995, seria L, s. 231–245.

a przez przesunięcie bohaterów żydowskich na dalszy plan, tworzy pole nierównej walki i dziwnej gry? Projekt autorki *Węzłów życia* wiele traci z powodu odrealnienia czasu i przestrzeni powieści<sup>65</sup>. Skutek zastosowania figury fałszywych genealogii jest mniej więcej taki, że przedstawione Żydówki wydają się nierzeczywiste, co znacznie osłabia ich konkurencyjność wobec polskich bohaterek i w zasadzie niweczy poważną rolę w fabule (postać Żydówki przestaje być nośnikiem istotnych treści ideowych).

Ostatnie i bodaj najważniejsze pytanie, jakie trzeba postawić jednej z wcześniejszych powieści Nałkowskiej, dotyczy tego, czy i w jakim stopniu może być ona szansą dla późniejszej prozy autorki *Ścian świata* oraz czy przy tylu różnicach między *Wężami i różami* a *Medalionami* zachodzi między nimi jakiegokolwiek podobieństwo. Ewa Kraskowska pisze:

Nie są przeto *Medaliony* w twórczości Zofii Nałkowskiej ewenementem, lecz jakby dopełnieniem jej wizji świata i człowieka. Można poprowadzić linię ciągłą od desperackiej zbrodni Marusi Orychowej z *Węży i róż*, poprzez zgrozę panny Sossé, aż do reakcji zwykłych ludzi na dramat postrzelonej uciekiniarki z transportu w opowiadaniu *Przy torze kolejowym*<sup>66</sup>.

Jeżeli istnieje psychologiczne pokrewieństwo między wspomnianymi narracjami, istnieje również pokrewieństwo w zakresie przedstawienia Żydów, rozciągające się między stereotypizacją a współodczuciem, czyli dwoma biegunami narracji, na których

---

<sup>65</sup> Na powierzchowne opracowanie tła w powieściach psychologicznych (m.in. Zofii Nałkowskiej, Jarosława Iwaszkiewicza, Marii Kuncewiczowej czy Brunona Schulza) narzekał Stanisław Baczyński, twierdząc, że wskutek tego są one „zawieszane w próżni, nie posiadają żadnego realnego podłoża, na którym przeżycia ich byłyby zrozumiałe, a przede wszystkim konieczne potrzebne”. Cyt. za: S. Baczyński, *Pisma krytyczne*, wybór i wstęp A. Kijowski, Warszawa 1963, s. 290–291.

<sup>66</sup> E. Kraskowska, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1999, s. 66.

kształtuje Nałkowska relacje swojej prozy z Innym<sup>67</sup>. To, co w niej zmienia, uszczegółowia i dopracowuje, dotyczy tylko niektórych obszarów tej prozy. Przybywa jej realizmu, a ubywa metafor i konwencji. Zamiast nazw gatunkowych lub określeń narodowościowych pojawiają się – jak w notatce o powstaniu w warszawskim getcie – zaimki. „Rozwój pisarstwa autorki *Medalionów* w dużej mierze wynikał z tego, co ją spotykało w życiu” – przekonuje Kraskowska<sup>68</sup>. Nie można wykluczyć, że śmierć matki (6 czerwca 1942) tak głębokoto otworzyła Nałkowską na problem cierpienia, że przy okazji zmieniła również sposób postrzegania przez nią ginących w getcie Żydów. Na podobieństwo doświadczeń wpływ miała także wspólnota przestrzeni – cierpienia Nałkowskiej rozgrywały się między innymi na cmentarzu, tuż za murem getta, w pobliżu masowej śmierci. „[...] wszystko słyhać, co u tamtych się dzieje”<sup>69</sup> – tłumaczyła „kobieta cmentarna”. W opowiadaniu ze zbioru *Medaliony*, zatytułowanym w ten sam sposób, pada jeszcze jedno znamienne zdanie: „Śmierć zwyczajna, osobista, wobec ogromu śmierci zbiorowej wydaje się czymś niewłaściwym”<sup>70</sup>. Potraktować je można jako sygnał ważnego przesunięcia w myśleniu Nałkowskiej nie tylko o sprawach zbiorowych i prywatnych, ale też o sprawach Żydów. Krańcowe bieguny tego myślenia znajdują się w *Wężach i różach*, gdzie mówi się o „krwi i dymach holokaustów” (WiR, 23) w ramach zdobnictwa stylistycznego, i w *Dziennikach 1939–1944*, skąd pochodzą słowa, powtórzone później w *Kobiecie cmentarnej*: „Bo oto słyhać i oto widać”<sup>71</sup>.

Droga, jaką Nałkowska pokonała w rozumieniu kwestii żydowskiej, prowadzi od wielomówstwa, naśladowującego snobizm klasy inteligentckiej, do metonimii Zagłady z *Dzienników*. Nie jest ona tylko

<sup>67</sup> Na temat empatii i stereotypów w narracjach por. A. Łebkowska, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008.

<sup>68</sup> E. Kraskowska, *Piórem niewieścim...*, s. 45.

<sup>69</sup> Z. Nałkowska, *Medaliony*, Rzeszów 1988, s. 21.

<sup>70</sup> *Ibidem*, s. 18.

<sup>71</sup> Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 5: 1939–1944, s. 445.

kwestią stylu. Nie jest też sprawą literackiej dojrzałości, chociaż to głównie dzięki niej pisarka osiągnęła ten niezwykle poziom empatii, który uczynił z niej autorkę *Medalionów*. Dwa warianty opowieści o Żydach, obecne w jej twórczości, dowodzą, że w myśleniu Nałkowskiej nastąpił przełom o charakterze społeczno-językowym. Nie wolno jednak zapominać, że zanim się dokonał, postszlacheckie uwikłania uczyniły z Nałkowskiej osobę uzależnioną od klasowych uprzedzeń i stereotypów. Częścią tego uzależnienia były *Węże i róże*.



## ROZDZIAŁ II

### CO ZOSTAŁO Z KAMIENNEGO ŚWIATA?

#### 1

Spójrzmy na dwa powojenne świadectwa nienawiści Polaków do Niemców<sup>1</sup>. Pierwsze dotyczy pogardy przejawiającej się w nieortograficznym zapisie słowa „Niemiec” – z małej litery<sup>2</sup>. Marcin Zaremba nazywa ją wprawdzie „wyrazem symbolicznym”, ale chodzi o pogardę oficjalną i ewidentną, o odstępstwo od normy pod wpływem zrozumiałego, wręcz oczywistego przyzwolenia, o nową – choć niedługo się utrzymującą – regułę. Drugie świadectwo, które na znacznie dłużej wpisało się w świadomość i pamięć, okrutniejsze, choć – jak się wydaje – jednorazowe, to wykonanie wyroku na jedenastu członkach załogi KL Stutthof 4 lipca 1946 roku (a zatem w dniu wybuchu w Kielcach antyżydowskiego pogromu). Zaremba wspomina o towarzyszącej temu „rozkoszach zemsty”, a nawet o „radości masakry”<sup>3</sup>, z której uczyniono teatr, ogłaszając odpowiednio wcześniej dla okolicznych zakładów i instytucji krótszy dzień pracy, organizując robotnikom transport na miejsce zdarzeń, a nawet sprzedając im piwo<sup>4</sup>. Na miejsce egzekucji miało przybyć około pięćdziesiąt tysięcy osób.

---

<sup>1</sup> Oba pochodzą z prac Marcina Zaremby i Lecha M. Nijakowskiego. Por. M. Zaremba, *Wielka trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Kraków 2012; L.M. Nijakowski, *Rozkosz zemsty. Socjologia historyczna mobilizacji ludobójczej*, Warszawa 2013.

<sup>2</sup> M. Zaremba, *Wielka trwoga...*, s. 562.

<sup>3</sup> Określenia pochodzą z książki Lecha M. Nijakowskiego.

<sup>4</sup> Zaremba porównuje panujący wówczas nastrój do pikniku, co samo w sobie ma charakter groteskowy. Zob. M. Zaremba, *Wielka trwoga...*, s. 567.



Opisane zdarzenia poprzedzają powstanie *Kamiennego świata*, kolejnego, choć znacznie bardziej złożonego od poprzednich, świadectwa zemsty, które powstało jesienią 1947 roku<sup>5</sup>. Wspominam o nich nie tylko po to, aby jakoś zaznaczyć miejsce narracji Borowskiego w kalendarzu historycznym. W stosunku do przykładów, którymi posłużyli się autorzy opracowań, świadectwo Borowskiego jako wyraz zemsty Polaka na Niemcach wydaje się przesadnie zagmatwane i oschłe. Jest raczej aktem zemsty powstrzymanej niż wybuchem gniewu, chociaż od tamtych wydarzeń dzieli je rok, czasem rok i kilka miesięcy. Chciałabym zapytać, co takiego się stało, że zbiór Borowskiego, zamykający niejako okres samosądów – o kilku z nich, szczególnie na Lubelszczyźnie, Pomorzu i w Wielkopolsce, pisze Lech M. Nijakowski – stanowi ich zaprzeczenie w jawnym planie tekstu, a pisarz – choć czuje się w jego opowieści negatywną energię – z całej siły stara się ją ograniczyć i wyhamować. Interesować mnie także będzie coś, co za Peterem Sloterdijkem nazwać można fabularnym scenariuszem zemsty, a zatem strategią narracyjną przyjętą po to, aby rozładować i uporządkować negatywną energię, a później nadać jej formę opowieści. Opowieść, jaką snuje Borowski, jest także częścią dyskursu zemsty na Niemcach, który socjologowie znajdują zarówno w wypowiedziach Ilii Erenburga, jak i Calka Perechodnika. Tym, co je różni, jest jednak ograniczoność projektu Borowskiego w przeciwieństwie do kolektywnej wizji „sprawiedliwego gniewu ludu” Sloterdijka<sup>6</sup>. Autor *Chłopca z Biblią* zdaje się pisać o zemście w taki sposób, by nie porywać odbiorcy do czynu, wysyła sprzeczne sygnały, myli tropy<sup>7</sup>,

---

<sup>5</sup> Czas powstania utworu na podstawie korespondencji Tadeusza Borowskiego z Wandą Leopold ustaliła Ewa Frąckowiak [Wiegandt]. Por. Eadem, *W kręgu „Kamiennego świata” Tadeusza Borowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1962, nr 53, s. 453.

<sup>6</sup> P. Sloterdijk, *Gniew i czas. Esej polityczno-psychologiczny*, przeł. A. Żychliński, Warszawa 2011, s. 206.

<sup>7</sup> W *Sprawie Borowskiego i innych* Artura Sandauera czytamy: „[Autor *Kamiennego świata* – M.T.] tworzy [...] rodzaj konstrukcji mylnej,

choć nie sposób nie zobaczyć w jego narracji także dyskursu postzależnościowego<sup>8</sup>. *Kamienny świat* to przecież wypowiedź kogoś, kto ledwo co zerwał więzy<sup>9</sup>, a już chce tworzyć nowe. Moim celem będzie nie tylko pokazać ów dyskurs zemsty jako część dyskursu postzależnościowego. Chciałabym przyrzeć się także innym afektom negatywnym i ich strukturze w odniesieniu do kilku, niebdale rozrzuconych w *Kamiennym świecie*, opisów Zagłady, najbardziej skompresowanych i „skompostowanych” – według określenia Wiliama Randalla<sup>10</sup> – obrazów tego typu w literaturze polskiej.

Czy istnieje jakikolwiek związek między tym, co proponuję, a tytułowym pytaniem? Jest to związek negatywny, dużo łatwiej bowiem udzielić odpowiedzi na nieco zmienione pytanie o to, co nie zostało z *Kamiennego świata*. Ten rzadko komentowany utwór, wokół którego narosło wiele nieistotnych dzisiaj nieporozumień<sup>11</sup>, dociera do nas pozbawiony niemal całkowicie głosu, niemy, zasłonięty sławą *Pożegnania z Marią* i zatrwożony komunistyczną hańbą,

---

podsuwa czytelnikowi możliwości zbyt łatwych, zbyt utartych rozwiązań, kieruje na fałszywe tropy i natychmiast z nich zbija”. Cyt. za: A. Sandauer, *Sprawa Borowskiego i innych*, [w:] Idem, *Zebrane pisma krytyczne. Pomniejsze pisma krytyczne i publicystyka literacka*, t. 3, Warszawa 1981, s. 98.

<sup>8</sup> Odnoszę się tu do inspirujących uwag Hanny Gosk ze szkicu pt. *(Nie)obecność opowieści o wstydzie w narracji losu polskiego. Rekonesans*, [w:] *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, red. R. Nycz, Kraków 2011, s. 81–90.

<sup>9</sup> W *Kamiennym świecie* pisze Borowski o tym wprost: „Odpycham się energicznie od okna, jakbym rozrywał krępujący mnie sznur...” Cyt. za: T. Borowski, *Utwory wybrane*, oprac. A. Werner, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 310. Dalej oznaczam skrótem Kś i numerem strony.

<sup>10</sup> Zob. W. Randall, *From Computer to Compost Heap. Musing on Metaphor and the Narrative Nature of Autobiographical Memory. Vortrag auf der Konferenz „Narrative Matters”*, Fredericton, Kanada 2004.

<sup>11</sup> To parafraza wciąż aktualnej uwagi Ewy Frąckowiak [Wiegandt]. Por. Eadem, *W kregu „Kamiennego świata” ...*, s. 452.

której czas otwiera<sup>12</sup>. Nie jest nawet pewne – jak sugeruje Andrzej Werner – po której stronie barykady w walce o ideologizację sztuki znalazł się *Kamienny świat* i czy przypadkiem jakaś jego część nie przedostała się poza przełom, w okolice „cmentarza [...] twórczości literackiej”<sup>13</sup>. Jeśli jednak zapomnimy o sprawach ideologii – o co nietrudno podczas lektury tak niejednoznacznego tekstu – i kategorię moralności, za pomocą której krytyka najczęściej oceniała utwór Borowskiego, zastąpimy pojęciem afektu, okaże się, że *Kamienny świat* pozostawił po sobie zupełnie inne dziedzictwo. Warto do tego odrzuconego spadku zemsty powrócić<sup>14</sup>.

## 2

W pierwszym opowiadaniu zbioru<sup>15</sup> znajdziemy kilka zastanawiających uwag o emocjach towarzyszących podmiotowi. Czytamy o nim: „Bardzo lubię wciągać w płuca szerokimi haustami zatęchły,

---

<sup>12</sup> Jest to aluzja do słów Andrzeja Wernera upatrującego w 1948 roku symboliczne zamknięcie wartościowej części twórczości Borowskiego, po której nastąpił etap wolą krytyka skazany na zapomnienie. Gdyby jednak słowa Wernera odczytać wbrew niej, można by w nich zobaczyć potwierdzenie roli, jaką w tym pisarstwie odegrały negatywne afekty. „Cóż z tego, skoro jednocześnie zgodzimy się, że są one [propagandowe agitki – M.T.], mówiąc ogólnie, nieprawdziwe, że przez świetne rzemiosło wyraża się nienawiść i pasja niszczenia, że służą one złym celom i złe skutki przynoszą”. Por. A. Werner, *Wstęp* do: T. Borowski, *Utwory wybrane*, s. CXIII.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. CXVII.

<sup>14</sup> Z pewnością gniew i nienawiść to nie jedyne afekty czynne w *Kamiennym świecie*. W osobnym szkicu należałoby prześledzić frekwencję i funkcję innych afektów, między innymi pogardy i wstydu. Sądzę, że otrzymany w ten sposób wynik jednak umocniłby tezę, że cykl Borowskiego stanowi znakomity, choć niezwykle skomplikowany przykład dyskursu postzależnościowego.

<sup>15</sup> Posługuję się tą nomenklaturą niejako wbrew pisarzowi, który zaznaczył w *Krótkiej przedmowie* do *Kamiennego świata*, że jest to „jedno

suchy jak tarta bułka pył ruin i z ledwie zamaskowaną ironią, skłaniając z przyzwyczajenia głowę nieco na prawe ramię, przyglądam się wiejskim babom przykucniętym przy towarze pod ścianami zburzonych kamienic, brudnym dzieciom goniącym między kałużami po nocy za szmacianką oblepioną błotem, a także zakurzonym potem robotnikom...” (Kś, 308)<sup>16</sup>; „pełen lekceważenia, podbitego leciutką pogardą, wchodzę z godnością człowieczą do masywnych, chłodnych gmachów z granitu” (Kś, 309); i wreszcie: „Wydaje mi się czasami, że również odczucia, powiedziałbym, biologiczne tężeją we mnie i krzepną, nieczułe jak żywica. [...] obecnie obojętnie zagłębiam się w ruchliwy tłum i zupełnie bez emocji ocieram się o rozparzone ciała dziewcząt...” (Kś, 308)<sup>17</sup>.

Wszystko to świadczy na rzecz tezy, że *Kamienny świat* jest dziełem utkanym z emocji, emocji do odczytania. Gdyby chcieć je jakoś oznaczyć, zrozumieć i pogrupować, należałoby sięgnąć do artykułu Jana Kotta zamieszczonego w „Przekroju” z 1946 roku. W reakcji na egzekucję w Stutthofie krytyk starał się odróżnić „słuszny gniew, słuszną pogardę, słuszne oburzenie i słuszną nienawiść”<sup>18</sup> od „potrzeby okrucieństwa, którą musimy potępić”<sup>19</sup>. W *Kamiennym świecie* znajdziemy wszystkie te afekty, chociaż najmocniej zaznaczona zostaje właśnie nienawiść. Jej bezpośrednim źródłem wydają się położenie upodłonego, o którym, sięgając po sformułowania typu „ledwie zamaskowana ironia” czy „pełen lekceważenia, podbitego

---

obszerne opowiadanie, złożone z dwudziestu samodzielnych części”. Por. T. Borowski, *Utwory wybrane*, s. 305.

<sup>16</sup> W dalszej części tekstu podaję skróty tytułów poszczególnych części *Kamiennego świata* za wydaniem: T. Borowski, *Utwory wybrane*, oprac. A. Werner, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991: Kś – *Kamienny świat*; M – *Milczenie*; Sdz – *Spotkanie z dzieckiem*; Oo – *Opera, opera*; Mw – *Mieszkański wieczór*, i numer strony.

<sup>17</sup> Wszystkie podkreślenia w cytatach pochodzą ode mnie.

<sup>18</sup> M. Zaremba, *Wielka trwoga...*, s. 568.

<sup>19</sup> J. Kott, *Kropka nad i*, „Przekrój”, 21–27 VII 1946.

leciutką pogardą”, wspominał Borowski, a także reminiscencje wojenne. W dalszej kolejności są to jednak emocje niewypowiedziane, które narrator jedynie markuje w tekście, takie jak: smutek, otępienie, letarg, przerwa w działaniu. Skoro minęła wojna, a oficjalny dyskurs zemsty dawał przyzwolenie na energiczne czynności, dlaczego w opowieści Borowskiego nienawiść ma charakter odwleczonej zemsty? Skąd pochodzi wrażenie, że uległa jakiemuś dziwnemu zatrzymaniu?

Przede wszystkim trudno jednoznacznie stwierdzić, czy podmiot *Kamiennego świata* obsadza siebie w pozycji zwycięzcy, czy ofiary, a co za tym idzie, czy jest tylko dysponentem narracji zależnościowej, czy już postzależnościowej. Wskażmy kilka przykładów niejasności tej sytuacji. „O ile strona zwycięska może odczuwać przewagę, okazywać pogardę zwyciężonym, to tym ostatnim trudno znaleźć bezpośrednie reakcje na swoje położenie: ich działanie musi zostać zahamowane i odwleczone”<sup>20</sup>. O owym odwlekanii pisze Borowski wprost we frazie o żywicznych emocjach, niby żywych, ale obumarłych, nieczułych. Towarzyszy im poczucie tężenia i krzepnięcia. Jeśli wyobrazimy sobie wypływającą z uszkodzonej kory żywicę, służącą zabezpieczeniu naruszonej struktury drzewa, to w odniesieniu do literatury zobaczymy w niej możemy metaforę traumy. Nie o nią jednak, jak sądzę, a przynajmniej nie tylko o nią Borowskiemu chodzi. Ważne wydaje się wspomniane tężenie, wskutek którego to, co mogłoby pośpiesznie wyciec, wycieka długo i powoli, gęste, lepkie i obce. Żywica, której narrator przypisuje „nieczułość”, przestaje bowiem być częścią drzewa, jednocześnie jednak do niego należąc i wiodąc przy tym – jak dyskurs nienawiści czy zemsty – osobne życie. Warto podkreślić jeszcze jedną jej własność – ową gęstość, przywodzącą na myśl skompresowanie bądź zgniczenie czegoś. W zacytowanym wyżej fragmencie Borowski mówi o nim wprost,

---

<sup>20</sup> P. Tomczok, *Nienawiść jako afekt zależności i postzależności w powieści historycznej*, [w:] *(P)o zaborach, (p)o wojnie, (p)o PRL. Polski dyskurs postzależnościowy dawniej i dziś*, red. H. Gosk, E. Kraskowska, Kraków 2013, s. 514.

ale w wielu innych „ubiera” żywiczność w obrazy. Może ona dla pisarza oznaczać metaforę gniewu przekutego w zemstę, a dokładniej: akumulacji gniewu, który – jak pisze Sloterdijk – powinien swoim ogniem zarażać innych.

Istnieje sposobność przyjrzenia się jego źródłom i typologizacji zemsty w *Kamiennym świecie* (jeden jej wariant dotyczy powojennej twórczości kilku polskich pisarzy, inny – Niemców, jeszcze inny ma charakter autoagresywny, a nawet autoimmunologiczny). Jeśli jednak – jak sugerował w liście do autora opowiadań Stefan Kisielewski – przyjąć, że stoi za nimi pewna ogólność, a nawet niekonkluzywność, należałoby zrezygnować z wszelkich typologii na rzecz rozpoznania ogólniejszej natury. Przywołajmy jeszcze raz autora *Gniewu i czasu*:

Absolutna nienawiść, najbardziej ekstremalna forma posiadania-czegoś-w-nadmiarze dla innych, nie musi wcale mieć przed oczyma żadnego konkretnego przedmiotu. Właśnie jej abstrakcyjność, granicząca z bezcelowością, gwarantuje jej przepływ w ogólność. Wystarczy jej wiedzieć, że zwraca się pod pewien ogólny adres nieakceptowanej realnie istniejącej rzeczywistości, aby być pewną, że nie trwoni swych sił na próżno. Zostaje tu osiągnięte stadium, w którym można mówić o zupełnym dawaniu-z-siebie-wszystkiego, o dawaniu-z-siebie wszystkiego *sans phrase*<sup>21</sup>.

Dałoby się wskazać wiele punktów stycznych między tym, co Sloterdijk nazywa abstrakcyjną naturą nienawiści, a strukturą „kamiennych” nowel Borowskiego. Należą do nich: bezprzedmiotowość niektórych afektów negatywnych i ich bezcelowość oraz ogólnikowość powiązana z polemiznością zamiarów, najprędzej chyba wychwycona przez krytykę, ale i różnie przez nią oceniana<sup>22</sup>. Jeśli

---

<sup>21</sup> P. Sloterdijk, *Gniew i czas...*, s. 67.

<sup>22</sup> Pisze o tym Tadeusz Drewnowski, kwestionując przekonania niektórych badaczy, między innymi Ewy Frąckowiak [Wiegandt], o pastiszowości *Kamiennego świata*, w opinii badaczki stanowiącej jedną z najcenniejszych zdobyczy całego cyklu. Por. T. Drewnowski, *Ucieczka z kamiennego świata*.

przyjąć – jak to uczynił w pracy *Affektpoetik* Burkhard Meyer-Sickendiek – że istnieje związek między strukturą afektu a strukturą dzieła, należałoby powiedzieć, że Borowski wypracował idealną formę narracyjną dla swojego dyskursu zemsty: odpowiednio ogólną i jednocześnie bardzo skonkretyzowaną, rozpiętą między abstrakcją a efektem<sup>23</sup>. Jeżeli bowiem czytamy w *Ucieczce z kamiennego świata* o jego opowiadaniach, że „osiągają maksymalną kondensację, skrótowość i plastykę”, a także mają swój „efekt centralny”<sup>24</sup>, to każdą z tych cech możemy zobaczyć w narracji Sloterdijka jako część dyskursu nienawiści bądź zemsty. Nienawiść to, zdaniem autora *Kryształowego pałacu*, forma konserwacji gniewu wykluczająca – co ważne w odniesieniu do twórczości Borowskiego pomawianej o nihilizm – „romans z nicością”<sup>25</sup>. Jej zadaniem jest uderzać punktowo i rozprzestrzeniać się dalej, niezależnie od formy uderzenia: subiektywnej bądź zbiorowej.

Jak dowodzi Drewnowski, autor *Matury na Targowej* na przełomie wiosny i lata 1947 roku „przeżył fatalny kryzys”<sup>26</sup>. Miał zażyć w zbyt dużej dawce leki. Od śmierci uratowała go żona. Kryzys Borowskiego w sensie klinicznym przybrał postać depresji, której jednym z bardziej bolesnych objawów okazało się... niepisanie. Ślady tego kryzysu znajdziemy przede wszystkim w noweli *Kamienny świat*, poświęconej rozmyślaniom nad czystą kartką papieru. Podmiot nie spowiada się jednak z tego, czym rzeczywiście chciałby ją zappełnić. Opowiada o afektach, które odrywają go od pracy, takich jak czułość czy przyjaźń. Niewypowiedziana nienawiść, leżąca u podstaw

---

O *Tadeuszu Borowskim*, Warszawa 1992, s. 263–264. Zob. także: E. Frąckowiak [Wiegandt], *W kręgu „Kamiennego świata” ...*, s. 453.

<sup>23</sup> B. Meyer-Sickendiek, *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*, Würzburg 2005.

<sup>24</sup> T. Drewnowski, *Ucieczka z kamiennego świata...*, s. 213. Ewa Frąckowiak [Wiegandt] pisze o przewrotności, pointach i zaskoczeniach „kamiennych” opowiadań.

<sup>25</sup> P. Sloterdijk, *Gniew i czas...*, s. 68.

<sup>26</sup> T. Drewnowski, *Ucieczka z kamiennego świata...*, s. 258.

kryzysu, która sączyć się będzie zwyrodniałym sokiem w każdym kolejnym opowiadaniu, stanowi odpowiedź na chorobę, z której zrodziło się to dwudziestoczęściowe dzieło. *Kamienny świat* stanowi miejsce, gdzie praca żałoby zmienia się w pracę zemsty<sup>27</sup>, a dotąd oczywiste komunikaty utraciły swoją wyrazistość i zaczęły przemawiać w jakimś obcym, chciałoby się powiedzieć za *Człowiekiem z paczką*, niezrozumiałym, ale wstrząsającym języku.

Jeśli weźmie się pod uwagę, że omawiany utwór miał nosić tytuł *Wielkie zmęczenie*, zrozumie się, że u jego podstaw legła nie tyle jakaś konkretna niechęć – do rówieśników-pisarzy, literatury, polityki, społecznego zakłamania, samego siebie – ile po prostu niechęć w znaczeniu ogólnym. Drewnowski twierdził, że jest on „najbardziej osobistą wypowiedzią Borowskiego, najbliższą intymnemu pamiętnikowi, choć autor wszelkimi sposobami chciał ten fakt zataić czy zamazać”<sup>28</sup>. Jak widzimy, niezrozumiałość wytykana tym nowelom mogła mieć różne źródła. Od zatartych adresów polemiki po konfesję. Ową niezidentyfikowaną obecność sensu czegoś można za Hansem Ulrichem Gumbrechtem nazwać latencją, a zatem stanem trwania w społeczeństwie powojennej Europy minionej historii w ukryciu, którego jednak ukryć się nie da<sup>29</sup>.

### 3

Zemsty bezpośrednio dotyczą trzy z dwudziestu nowel, ale przeniknięty jest nią cały utwór i to na czterech piętrach organizacji treści. Pierwsze z nich dotyczy samego piszącego w jego najbardziej osobistym wymiarze. Fragmenty tej koncepcji poznaliśmy

---

<sup>27</sup> Obu tych pojęć używa Sloterdijk w związku z opisem katastrofy lotniczej z 2002 roku, w której zginęła rodzina mieszkańca Osetii, późniejszego zabójcy kontrolera lotów, pośrednio winnego nieszczęściu.

<sup>28</sup> T. Drewnowski, *Ucieczka z kamiennego świata...*, s. 261.

<sup>29</sup> H.U. Gumbrecht, *Po roku 1945. Latencja jako źródło współczesności*, przeł. A. Paszkowska, wstęp A. Krzemiński, Warszawa 2016, s. 44–46.



podczas lektury już pierwszej noweli. Drugie piętro ma związek z koncepcją literatury Borowskiego, którą autor w *Kamiennym świecie* rekonstruuje i dekonstruuje. To stwierdzenie stanowi podstawę rozległej i dokładnej interpretacji Ewy Frąckowiak [Wiegandt]. Sięga po nie także Paweł Wolski, przekonując, że *Kamienny świat* umacnia i jednocześnie kruszy kształtujące się konwencje pisania o Zagładzie<sup>30</sup>. Kolejne piętro, na którym mieszczą się z kolei *Milczenie*, *Spotkanie z dzieckiem* i *Opera, opera*, odnosi się do dyskursu zemsty na Niemcach. Ostatnie z pięter skłania do przebadania nowelistyki z lat 1947–1948 w odniesieniu do pamięci. Jej konwencjonalizacja, przez Jana Błońskiego porównana do „estetycznego przymierza ze złem”<sup>31</sup>, sprawia wrażenie czegoś nierzeczywistego, a nawet groteskowego, przez co wielu krytyków zobaczyło w *Kamiennym świecie* przesilenie, a nawet przełom, po którym niepodobna już było wrócić do przeszłości.

„Kto nosi w sobie silne a niezrealizowane postanowienie zemsty, ten chwilowo wolny jest od wszelkich problemów związanych z poszukiwaniem sensu. [...] Głęboka prostota zemsty zaspokaja arcyłudzka potrzebę silnej motywacji”<sup>32</sup>. Czy oddziałała jednak na fabularny scenariusz *Kamiennego świata*? O ile na poziomie formy – o czym była już mowa – pragnienie zemsty „zostaje zaspokojone”, a nawet okazuje się czynnikiem gatunkotwórczym, o tyle na poziomie opowiadania wydaje się ono niewystarczające. Społeczne oczekiwanie zadośćuczynienia – jak pokazuje Sloterdijk – jest o wiele prostsze od scenariuszy Borowskiego i mieści się w formule „dobrze napisanej” powieści z mścicielem jako bohaterem, który całe swoje życie poświęca szukaniu satysfakcji i pomstycznieniu ofiar. Z takim scenariuszem (który autor *Kryształowego pałacu* odnajduje przede wszystkim w popkulturze) *Kamienny*

---

<sup>30</sup> P. Wolski, *Tadeusz Borowski – Primo Levi. Prze-pisywanie literatury Holocaustu*, Warszawa 2013, s. 93.

<sup>31</sup> J. Błoński, *Literatura polska o 1918 r.*, „Rocznik Literacki” 1971, s. 301–302.

<sup>32</sup> P. Sloterdijk, *Gniew i czas...*, s. 72.

świat nie ma wiele wspólnego. Narracyjna kamera notuje poszczególne zdarzenia – jak zamiar zabicia(?) Niemki i jej dziecka w *Spotkaniu...* czy dotkliwie szczypanie innej Niemki w *Opera, opera* – przedstawiając opowieść niepełną, ograniczoną właściwie tylko do marzeń dobrze znanych z wiersza *Spacer po Monachium*. Wyjątkiem pod tym względem jest *Milczenie* – nowela, która odpowiada głównej tezie *Gniewu i czasu* o politycznych przyczynach tabuizacji zemsty. Oto więźniowie wyzwolonego przez Amerykanów obozu łapią i próbują dobić Niemca. Narracja redukuje go do ciała, którym się rzuca i które się kopie – Niemiec nie ma bowiem ani funkcji, ani imienia, nie występuje też pod żadną inną nazwą (rzeczownikiem). W sensie gramatycznym nie jest podmiotem (chyba że domyślnym). Akt zemsty przerywa zjawienie się amerykańskiego oficera, który zakazuje więźniom samosądów, powołując się na zasadę instytucjonalizacji prawa. Amerykanin jest zaprzeczeniem Niemca: widzimy go w pełnej krasie, młodego i pięknego, jak z szacunkiem i w ciszy zostaje wysłuchany. Ten kontrast, wynikający z kompozycji A-B-A, gdzie A oznacza akt zemsty, a B jego negację, to właśnie koncept bezpośrednio wymierzony w klasyczną powieść zemsty, w której jedynie słusznych czynów mściciela nikt nie kwestionował, ponieważ nie było innego prawa niż to zinternalizowane przez mściciela. Można powiedzieć, że odbiorca takiej powieści doskonale rozumiał, że zemsta jest czymś potrzebnym i dobrym właśnie dlatego, że musi stać się buntem jednostki przeciw złemu światu i ustanowić – niczym rewolucja u Sloterdijka – nowe prawo. Borowski nie tworzy takiej iluzji. Pozwala za to, abyśmy zobaczyli w zemście coś relatywnego i być może relewantnego, zdarzenie, które nie przynosi satysfakcji, ukryte przed prawem, dokonywane w milczeniu, a przez to całkowicie odarte ze wzniosłości:

Dopiero wtedy, gdy obszedł tak wszystkie bloki i w towarzystwie żołnierzy wrócił do budynku komendantury, ściągnęliśmy tamtego z przycy, na której, obłożony kocami, przyduszony przez nasze ciała, leżał zakneblowany, z twarzą wbitą w siennik,

wywekleliśmy go na betonową podłogę pod piec i wśród ciężkich, nienawistnych posapywań całego bloku zdeptaliśmy go tam na dobre (M, 331).

W podobnym tonie utrzymana jest nowela *Opera, opera*, o której moglibyśmy powiedzieć, iż jest nośnikiem idei zemsty skrytej, wręcz milczącej. Jej bohaterowie, były więzień obozu i Niemka, uczestniczą w przedstawieniu *Fidelia* Ludwiga van Beethovena. Wojna ledwo się skończyła, bohater nosi esesmańską kurtkę, na widowni siedzą prawie sami żołnierze. Para prowadzi zagadkowy, poniekąd sztuczny dialog oparty na dwóch wielokrotnie wypowiedzianych po niemiecku zdaniach: „Czy jesteś może zły?”, „Ależ skąd? Dlaczego miałbym się gniewać?” (Oo, 343–341). Krytyka pomijała w opisach tego opowiadania istotny element świata przedstawionego, który stanowi wspomniane dzieło muzyczne. Na scenie widzimy ludzi poprzebieranych za aktorów. Ten mechanizm powróci jeszcze w noweli *Pod bohaterskim partyzantem*, ale w zupełnie innej funkcji. Tu natomiast – jeśli patrzeć na styl jego odbioru przez bohaterów i to, jak na nich oddziałuje – tworzy się metaforę obozu. Składają się na nią Beethovenowski świat: osiemnastowieczne więzienie pod Sewillą, więzień polityczny Florestan, wojujący z gubernatorem, i Leonora przebrana za Fidelia, żona Florestana<sup>33</sup>. Być może niezorientowana w rzeczywistości obozowej Niemka dzięki oglądaniu przedstawienia chciałaby lepiej zrozumieć warunki, w jakich tysiące obywateli Europy spędziło ostatnie lata. Opera więzienna Beethovena takiej sposobności nie daje. Daje za to co innego: pewien wzór na wyrażanie afektów – w ukryciu, pod maską, niebezpośrednio. Ostatni taki afekt – niema zemsta – pojawia się pouncie opowiadania, w zagadkowej ciszy muzyki, mściciela i ofiary:

---

<sup>33</sup> Por. <http://www.beethoven.org.pl/pl/encyklopedia/historia/utwory/ludwigvanbeethovenfidelio> [dostęp: 19.12.2016].

Położyłem dłoń na jej biodrze, przesunąłem ją aż do pachwiny i wpiłem palce w jej ciało z taką siłą, że kobieta wyprężyła się cała, wparła się karkiem w poręcz fotela, a w jej ściągniętych kurczowo wargach ukazały się szkliste, perłowe zęby, mocno zaciśnięte z bólu (Oo, 344).

Przypatrzymy się jeszcze jednej scenie, tym razem ze *Spotkania z dzieckiem*. Z poprzednią łączy ją biel symbolizująca kolor niemego bólu i zaciśniętych w akcie odwetu warg:

Kolonia, zbudowana rękami więźniów dla wyższych oficerów obozu i ich rodzin, była pusta i gdyby nie ślicznie utrzymane ogródki, zasunięte bielutkimi firaneczkami okna i dym pnący się z kominów w niebo – mogłoby się здаwać, że jest ona wymarła [...]. Kobieta podniosła wypukłe oczy i rozchyliła usta. Górna jej warga podkurczyła się jak u królika. Złapawszy jej spojrzenie dwaj chłopcy uśmiechnęli się szerzej i, kołysząc się obozową modą w biodrach, ruszyli bez pośpiechu w stronę dziecka (Szd, 334).

I ten akt zemsty wydarza się po cichu, w absolutnym milczeniu otoczenia, które ani drgnie – jak firanki i dym – zachowując wyznaczony mu porządek. Można by – kierując się pomysłami Sloterdijka – szukać w nowelach Borowskiego pierwszych prób zburzenia tego ładu i pokazania gniewu w całym jego spektrum. Pisarz – co u niego niezwykle – podchodzi do tego pomysłu ostrożnie i zaglądając w twarz ofiarom retorsji, każe im milczeć. Na poziomie fabuły sygnały tego milczenia są jeszcze inne – to wspomniane roszady i przebie ranki, które tylko na pozór – jak w przypadku dedykowanego Jarosławowi Iwaszkiewiczowi homoerotycznego opowiadania – wydają się czytelne. Cisza i biel pojawiają się w innym jeszcze fragmencie *Spotkania z dzieckiem*:

Minęli pole młodziutkich ziemniaków i wyszli na tor kolejowy. Wagony były otwarte, pełne zsiniałych ciał, poukładanych porządnie nogami do drzwi. Na wierzchu leżała warstwa dzieci, obrzękłych i białych jak wykrochmalone poduszki (Szd, 333).

Analogie między tą i poprzednią sceną są bardzo czytelne. Tam mamy żywe niemieckie dziecko przy matce, tu ciała żydowskich trupów dzieci; tam są białe firanki, tu wykrochmalone poduszki. Borowski panuje nad retoryką obu scen, nie zmieniając w nich tkanki dokumentu<sup>34</sup>. Czerpie natomiast z dyskursu zemsty i wyprowadza z języka nazizmu pojedyncze słowa, określając nimi części narracji o Zagładzie.

Szczególny mechanizm, odpowiadający temu, co Werner nazwał stopem i kondensacją, ma przede wszystkim zastosowanie w obranej przez Borowskiego w *Kamiennym świecie* koncepcji pamięci. Najlepiej opisuje ją metafora kompostu zaproponowana przez Randalla. Składa się na nią kilka cech magazynowanych w ogrodzie resztek organicznych, takich jak ich bezładny układ, górowanie ostatnich odpadków nad innymi, przetworzenie najwcześniejszych odpadków czy wreszcie indywidualne życie kompostownika, dające mu przewagę nad komputerem – o wiele częściej wybieraną, choć, zdaniem kanadyjskiego badacza, mniej trafną podstawą wyobrażeń pracy pamięci.

Spośród wszystkich „kamiennych” nowel istotę metafory kompostu najlepiej oddaje *Mieszkański wieczór*, poświęcony Stanisławowi Dygatowi. Sens dedykacji, przedstawiony przez Ewę Frąckowiak [Wiegandt], wydaje mi się mniej istotny niż badacze. Proponuję, aby skoncentrować się na sposobie zapisu w tym tekście pamięci o Zagładzie. Pojawia się ona niejako bez związku z otaczającą bohatera rzeczywistością, rzecz by można – uwzględniając, co pisano w związku ze wspomnieniem okopów, powracającym do Wiktora Rubena z *Panien z Wilka* Jarosława Iwaszkiewicza – mimowolnie. Tym, co dodatkowo ją charakteryzuje, jest wspominane tu już wielokrotnie skondensowanie i splątanie. Borowski nie przedstawia reporterskiego obrazu prowadzonych do krematorium Żydówek, ale wspomnienie ukryte za mgłą, jak gdyby przespane, a może nawet przesłonięte wstydem. Przyjrzyjmy się najpierw charakterystyce tej zasłony:

---

<sup>34</sup> Tego typu naruszenie sugeruje w swojej wnikliwej analizie *Kamiennego świata* Werner, pisząc o efektownych literacko pointach. Por. A. Werner, *Wstęp*, s. CIX.

Myliłby się jednakże, kto by przypuszczał, że w myślach swoich zmierzam prostą drogą do obrazu kulminacyjnego. Wręcz przeciwnie: obudowuję go całym opowiadaniem, splątaną intrygą, czasami zaczerpniętą z fragmentów przeczytanych książek [...]. Tworzą zamknięte, ale ledwo naszkicowane historie i tylko poszczególne obrazy przemyśliwam dokładniej. Przejścia między obrazami dopowiadam sobie jednym szkicem, nieledwie zamiarem myśli [...], choć ciągnę opowiadanie niecierpliwie, jakbym odwracał kartki, nigdy nie mogę zdążyć na czas (Mw, 372).

Przywołajmy dla lepszego zrozumienia pracy pamięci, o jakiej mówi Borowski, inne jej przedstawienie przypominające kompostownik, które znaleźć można w *Epifanii* Michała Głowińskiego ze zbioru *Carska filizanka. Szesnaście opowieści*. Znacznie starszy od bohatera *Mieszczkańskiego wieczoru* podmiot w zupełnie zmienionych starością i niedomaganiem okolicznościach także usiłuje odbudować wojenne wspomnienia i, podobnie jak poprzednik, nie próbuje nam wmówić, że to, co robi, ma wyraźny sens. „Jedynie, co jestem w stanie zrobić, to pozbierać owe resztki istniejące w rozproszeniu i usiłować z nich ulepić coś, co tworzyłoby pewną w swej istocie ułomną całość, pełną luk różnego rodzaju. Najdrobniejsze wyskrobki pamięci mogą okazać się przydatne”<sup>35</sup>.

Borowski idzie w inną stronę. W odróżnieniu od Głowińskiego nie tworzy jasnych struktur wspomnień, interesują go bowiem struktury zmaczone i zniekształcone<sup>36</sup>. Można powiedzieć, że biodegradowalna istota pamięci pozostaje w jego noweli niezmienną. Tymczasem Głowiński – mimo zastrzeżeń dotyczących

---

<sup>35</sup> M. Głowiński, *Epifania*, [w:] *Carska filizanka. Szesnaście opowieści*, Warszawa 2016, s. 11.

<sup>36</sup> O wielowarstwowej materii *Kamienego świata* wspomina także Dariusz Kulesza, wskazując przede wszystkim na rolę wyobraźni i wspomnienia innego więźnia niż narrator. Por. D. Kulesza, „*Kamienny świat*” *Tadeusza Borowskiego. Cykl. Narracja. Obrona „Pożegnania z Marią”*, „Ruch Literacki” 2001, z. 5, s. 569–585.

intencjonalności jej pracy<sup>37</sup> – tworzy „ułamną całość” i stara się jej nadać przesłanie.

Odnalezienie kryjówki obrazu Zagłady w *Mieszczkańskim wieczorze* to jednak nie wszystko. Trzeba jeszcze się zastanowić nad bezpośrednią przyczyną jego latencji. Oto sam obraz:

(W)idziałem pewnego dnia dwadzieścia osiem tysięcy nagich kobiet, a w ciągu roku grubo ponad milion ludzi różnej płci i wieku – idących do gazu [...]. (O)brazy tych zbiegowisk natrętnie mnie prześladowają, że np. słyszę jeszcze we wspomnieniu krzyk ludzki, pisk dzieci i tchórzliwe, usługne milczenie mężczyzn i że niekiedy czuję jakby naprawdę dokuczliwy zapach gnijącej krwi kobiecej zmieszanej z potem oraz mokrą, tłustą woń palących się ludzi (Mw, 370–371).

W samym tym wspomnieniu – tak jak je pamięta narrator – nie ma nic potwornego. Dopiero w następnej scenie, w porównaniu z przytoczoną, błahej i napisanej dość lekkim stylem, Borowski ukazuje całą makabrę oczekujących nago na śmierć dwudziestu ośmiu tysięcy Żydówek.

Podczas wojny, kiedy byłem o wiele młodszy, myślałem o dziewczętach w moim wieku, które wydawały mi się przedziwnie piękne i doskonałe. Nie pojmowałem wówczas, jak brzydkie są ostre kolana, chude nogi, kanciaste biodra i spiczaste piersi. Dopiero dziś rozumiem, że pewna moja rówieśniczka, z którą przed paru laty poznawałem miłość [...] była jednak chropowata jak dębowa kora (Mw, 371).

Cechą opisu kobiecego wyglądu, która góruje nad wszystkimi innymi, jest chudość. Łączy ona nie tylko pierwsze doświadczenia seksualne bohatera z jego wspomnieniem prowadzonych do

---

<sup>37</sup> „Ów niespodziewany moment wyzwolił coś, co było we mnie głęboko ukryte czy zakotwiczone, spowodował przyływ pamięci. Nie potrafię wytłumaczyć, dlaczego nakierowała się ona ku tym właśnie osobom, choć ich prawie nie znałem, i na ich losach się skoncentrowała”. Cyt. za: M. Głowiński, *Epifania*, s. 14.

krematorium kobiet. Nadaje im przede wszystkim charakter obiektów erotycznych. Narrator chce jednocześnie ukryć i odkryć tę obserwację, dlatego momentalnie ją kwestionuje, sięgając po negatywnie nacechowane określenia ciała, które odnosi do chropowatej kory dębu. Źródło tego skojarzenia wskazał Borowski w, omówionej wyżej, pierwszej noweli *Kamiennego świata*. To uczucia okrzepłe i stężałe, nieczułe jak żywica. Wspólnie z metaforą pamięci-kompostownika tworzą one rodzaj organicznej narracji, po który podmiot sięga zwykle wtedy, gdy myśli o powolnej zemście. Wynika z tego, że nie zawsze jest ona celem samym w sobie. Niekiedy w jej aktach Borowski ukrywa jeszcze co innego, warząc „gigantyczną zupę”, która „nieomal z bulgotaniem wsiąka w nicość jak w kanał odpływowy” (Kś, 309).

#### 4

Czytelnikowi *Zniewolonego umysłu* Czesława Miłosza wszystkie wcześniejsze uwagi wydadzą się znajome. To chyba pierwsze w historii recepcji prozy Borowskiego tak wyraźnie afektywne wystąpienie, samo poświęcone prawie wyłącznie afektom. Nic dziwnego, że wzbudzało wśród odbiorców skrajne emocje. Tadeusz Drewnowski pisał, że „Miłosza nie można brać serio”<sup>38</sup>. Spróbujmy tę radę odłożyć na bok. Przede wszystkim Miłosz definiuje nihilizm zupełnie inaczej niż pozostali komentatorzy Borowskiego. Z łatwością można zastąpić go nienawiścią. „Zawiedziona miłość do świata i ludzi” (Zu, 138)<sup>39</sup> odsłania w Borowskim człowieka pasji, i to ona, pasja właśnie, a w zasadzie namiętność rozumiana także jako afektywność nawet w najbardziej ścisłym, psychiatrycznym sensie, wydaje mi się tematem eseju Miłosza.

---

<sup>38</sup> T. Drewnowski, *Ucieczka z kamiennego świata...*, s. 27.

<sup>39</sup> *Zniewolony umysł* Czesława Miłosza cytuję za wydaniem: Idem, *Zniewolony umysł*, Warszawa 1996, i oznaczam symbolem Zu, po nim podając numer strony cytatu.



Kluczowy jest już sam jego początek, przypominający portret z pamięci. Widzimy na nim chłopaka o żywych czarnych oczach, nieśmiałego, ale bardzo ambitnego, który jest przede wszystkim skryty. Maskuje przesadne ambicje, arogancję, pokorę, a także ironię. Powstrzymuje ataki. Miłosz stara się nas przekonać, że w tym zachowaniu tkwi jakaś tajemnica, może nawet odpowiedź na niepowodzenie ucieczki z „kamiennego świata”. Kilka stron dalej czytamy, że sekret autora *Pożegnania z Marią* stanowiła nienawiść:

Nienawiść, jaka w nim istniała, można przyrównać do burzliwej rzeki, niszczącej wszystko po drodze. Gnała ona naprzód bezużytecznie: cóż prostszego, jak skierować jej bieg w pożądanym kierunku, a nawet ustawić nad nią wielkie młyny, które będzie obracać? Cóż za ulga: nienawiść użyteczna, nienawiść w służbie społeczeństwa! (Zu, 143).

Miłosz uznał za nieprawdopodobne to, co pół wieku później Sloterdijk przedstawił jako teorię formującą największe dzieła ludzkości: „(G)niw wraz ze swym tymotejskim rodzeństwem, dumą, potrzebą uznania i resentymentem stanowi główną siłę w ekosystemie afektów, zarówno pod względem interpersonalnym, jak i politycznym czy kulturowym”<sup>40</sup>. Tymczasem, według Miłosza, „gniew wprowadza od razu porządek w skomplikowaną gmatwaninę zależności; gniew uwalnia od potrzeby analizy. Jest to gniew zwrócony przeciwko ludzeniu się, że cokolwiek zależy od ludzkiej woli, jest on połączony ze strachem, aby nie paść ofiarą własnej naiwności” (Zu, 147).

Borowski w tym portrecie pada ofiarą własnej afektywności, która – gdy brakuje jej właściwego paliwa, jakim dla pisarza stało się świadczenie o zbrodniach hitlerowskich – szuka innego, ale znajduje jedynie fałszywy materiał, dlatego zwraca się przeciwko sobie samej. W jednej z końcowych scen eseju Miłosz ujawnia sekret ideologizacji pisarstwa Borowskiego: stało się takie nie pod dyktando systemu,

---

<sup>40</sup> P. Sloterdijk, *Gniew i czas...*, s. 257.

ale z woli autora. „Nikt nie wymaga od niego artykułów. [...] redaktor tygodnika N. nie może się od niego opędzić” (Zu, 146).

Fabularny projekt zemsty, jaki zrekonstruowałam na podstawie *Kamiennego świata*, dowodzi czegoś zupełnie odwrotnego: narrator tych opowiadań widzi w niej pragnienie czynu na szeroką skalę, a nie bezsilę czy wewnętrzną dezorganizację. Z jednej strony przemawia w imieniu poniżonych, roztaczając przed nimi fantazje o niemożliwym odwecie, z drugiej ukrywa własną krzywdę, którą Miłosz zawarł w końcowej obserwacji, pisząc o swoim bohaterze, iż „zachowywał się zbyt nerwowo” (Zu, 150).

Gdyby streścić recepcję *Kamiennego świata* w języku afektów, okazałoby się, że krytycy mieli zdecydowanie więcej do powiedzenia, niż nam się wydaje. Zarówno Miłosz, jak i Artur Sandauer pisali o „powściągliwości, ukrytej ironii, maskowanym gniewie” (Zu, 144), a autora „kamiennych” nowel nazywali pisarzem „milkliwym i sardonicznym, pełnym niedopowiedzeń i jadowitych zapadni”<sup>41</sup>. Jedynie Tadeusz Drewnowski przeciwstawił się temu obrazowi, pokazując Borowskiego jako „chłopaczka w kusym i wyszarżalym mundurku, proletariackiego wyglądu i łobuziakowatego wzięcia, myszkujejącego za książkami, gdzie się tylko da”<sup>42</sup>.

Do czego Borowskiemu potrzebny był dyskurs zemsty? Odpowiedź, że do walki z tymi wszystkimi, którzy jak Ewa Szelburg-Zarembina czy Stanisław Ossowski zaprotestowali w 1946 roku przeciw samosądom, wskazując na niegodność odwetu, byłaby zbyt prosta. Sądzę, że był to dyskurs, za pomocą którego pisarz mógł milczeć na tematy bolesne, ale inne niż obóz. Rzadko kiedy pamięta się, że Borowski urodził się nie w Oświęcimiu, lecz w Żytomierzu, a zatem – co podkreśla z emfazą Drewnowski – na Ukrainie. O tym okresie mówił niewiele. Niewielu chce w nim dzisiaj widzieć emigranta na obcej polskiej ziemi i proletariusza, a to właśnie te doświadczenia – samotności dziecka zostawionego przez

---

<sup>41</sup> A. Sandauer, *Sprawa Borowskiego...*, s. 100.

<sup>42</sup> T. Drewnowski, *Ucieczka z kamiennego świata...*, s. 48.

rodziców, która musiała się w pisarzu odzywać jeszcze w Warszawie, i samotności przyjeźdźnego – należałoby łączyć w całość, gdy myśli się o afektach w *Kamiennym świecie*.

Co zatem zostało z *Kamiennego świata*? Czy aby nie sama metafora? Dokonując przeglądu niemieckiej prasy z czerwca 1948 roku, Gumbrecht zauważył specyficzne zawieszenie, w jakim znalazła się ówczesna Europa. Część wiadomości zdradzała związek z wojną, jednak obok nich pojawiły się inne informacje, świadczące o powrocie ludzi do normalnego życia. Obejrzone pod lupą, ujawniły jednak nadzwyczajną nieistotność: „życie dawało się zapewne odczuć jako płaskie i zupełnie bezbarwne” – pisał Gumbrecht<sup>43</sup>. W tym coraz większym zapomnieniu czasów wojny zaczęły się jednak pojawiać dziwne sygnały pamiętania: wesołe zdjęcia z drastycznymi elementami, przerysowane i makabryczne reklamy. Residuum lęku okryte spokojem powojnia ujawniło swoją groteskową naturę. Wydaje się, że *Kamienny świat* mógł być wyrazem takiej latencji. Stanowiłaby ona również wytłumaczenie trudności, jakie utwór nastroczał krytyce. Jak twierdzi Gumbrecht, nie istnieją żadne racjonalne procedury czytania latentnego. Podobnie można myśleć o komentarzach narracji Borowskiego: pozostawiają często niedosyt. Tymczasem struktura latencji tego typu nie jest tylko dziełem *Kamiennego świata*. Spotkamy ją również w zbiorze, z którym krytyka pewnie nigdy nie porównałaby tamtych nowel, chyba że jako ich zaprzeczenie<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> H.U. Gumbrecht, *Po roku 1945...*, s. 28.

<sup>44</sup> Por. np. P. Komander, *Morcinek i Borowski. Próba paraleli*, [w:] *W kręgu Morcinka. Rozprawy. Szkice. Przyczyńki. Scenariusz filmowy*, Katowice 1992, s. 110–117. Zdaniem Bożeny Karwowskiej, powojenna, w tym także obozowa, twórczość Morcinka, jest nośnikiem tradycji międzywojennej i to wyraźne continuum, a niekiedy wręcz tradycjonalizm, dystansują ją wobec prozy Borowskiego. Warto także zwrócić uwagę, że w prozie Morcinka zawarta jest odpowiedź na pytanie o żywotność języków międzywojnia w twórczości „samego początku” (według określenia Hanny Gosk). Morcinek byłby ich kontynuatorem, a nawet pisarzem, który zbudował

W wydanych po raz pierwszy w 1946 roku pod tytułem *Dziewczyna z Champs Elysée* opowiadaniach Gustawa Morcinka pojawia się podobny dylemat: pisać jeszcze o obozie czy nie pisać? Wprawdzie zdecydowana większość opowiadań z tego tomu rozgrywa się w lagrze podczas obierania kartofli, wylaniają się z nich jednak także powojenne obserwacje, które wraz z wyjątkowo brutalnymi, a często po prostu odważnymi obyczajowo scenami tworzą mieszaninę podobną do tej, jaką obserwowaliśmy w *Kamiennym świecie*. Znany z powściągliwości Morcinek skupia się na homoseksualności kapo bądź odrażającym kobiecym ciele. Dopiero ostatnie z ośmiu opowiadań, *Kot z Biviers*, którego akcja toczy się po wojnie we Francji, utrzymane jest w duchu Gumbrechtowskim: „Dni upływały jednostajnie, podobnie jak w obozie, lecz słoneczne, ciche i wolne. Ludzie jednak czuli się jakby zawieszeni w pustce”<sup>45</sup>. Ofiarą bezczynności i nudy pada kot. Zostaje zabity przez jedną z mieszkanek francuskiego pensjonatu, dokąd zjechali się ludzie ciężko doświadczeni przez wojnę. Morcinek doprowadza do kumulacji zemsty w zbrodni na zwierzęciu, choć wcześniej złą energię opowiadań rozładowuje w relacjach międzyludzkich. Czym jest ta zbrodnia i czy kot może być metonimią kogoś innego niż topione w beczce na kartofle szczury, w których więźniowie obozu widzą Niemców?

Zestawienie nowel Morcinka i Borowskiego z połowy lat czterdziestych prowadzi do następującego wniosku: miejsce niknących wspomnień o Zagładzie i wojnie zajmuje w nich *Stimmung*, a zatem coś, co tłumaczy się – jak przekonuje Gumbrecht – jako nastrój, klimat czy atmosferę<sup>46</sup>. Groteska, niespodziewane zmiany rejestrów wypowiedzi, skondensowane obrazy przeszłości, eksplozje i nagłe zniknięcia zemsty, a także tak zwana literackość składają się na poetykę utworów, w których pamięć o wojnie zawiera negatywny

---

swój powojenny sukces rynkowy na powtarzaniu osiągnięć sprzed wojny (w sensie poetyki). Za wszystkie uwagi dotyczące literatury autora *Listów spod morwy* serdecznie dziękuję Bożenie Karwowskiej.

<sup>45</sup> G. Morcinek, *Dziewczyna z Champs Elysée*, Warszawa 1959, s. 234.

<sup>46</sup> H.U. Gumbrecht, *Po roku 1945...*, s. 46.

afekt. Być może częścią owego *Stimmung* jest także pierwotny tytuł *Kamiennego świata*, o wiele bardziej dosłowny od oficjalnej nazwy zbioru. Dlaczego Borowski z niego zrezygnował? Czyjej uległ radzie? *Wielkie zmęczenie* odkrywa coś, czego wiedzieć o pisarzu nie powinniśmy. Pozwala nam to rozszerzyć listę zachwyków sporządzoną przez Aleksandra Wata w związku z lekturą opowiadań Borowskiego o jeszcze jedną jego cechę: ukrywanie<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, oprac. K. i P. Pietrychowice, Warszawa 2001.

## ROZDZIAŁ III

### MYDŁO – MIĘSO – OPAŁ GRANICE FANTAZJI POLSKICH ŚWIADKÓW ZAGŁADY

Zacznijmy od eksperymentu: porównajmy wyjątkowo napastliwe wobec Zagłady Żydów fragmenty pewnego wojennego opowiadania napisanego przez znanego polskiego pisarza z uwagami Raula Hilberga z pracy *Sprawcy, ofiary, świadkowie*, pokazującymi w niekorzystnym świetle Polaków. Oba teksty uzupełniają się wzajemnie i potwierdzają tezę, że to, co wiele lat po wojnie zaskoczeniem odkrył Jan Tomasz Gross, tkwiło w polskiej literaturze nieruszone od czasów wojny i czekało na czytelnika, który odważyłby się w narracjach sprzed dziesięcioleci zobaczyć coś więcej niż przerażającą fikcję.

Jest rok 1942. Zima<sup>1</sup>. W jednym z mieszkań na warszawskiej Pradze trwa wesele. Wśród rozbawionych, pijanych gości nagle zjawia się „Żydóweczka, która uciekła z getta i tej nocy nie miała gdzie spać”<sup>2</sup>. Poza bohaterką opowiadania, Marią, nikt nie zwraca na nią uwagi. Autor wyraźnie chce, abyśmy w pierwszej kolejności

---

<sup>1</sup> Tadeusz Drewnowski pisał o „zwykłym dniu Warszawy krwawego przełomu 1942–43”. Cyt. za: T. Drewnowski, *Ucieczka z kamiennego świata...*, s. 230. Według nowszych ustaleń, między innymi Sławomira Buryły, akcja opowiadania toczy się na początku 1943 roku (uczony mówił o tym w rozmowie prywatnej).

<sup>2</sup> T. Borowski, *Pożegnanie z Marią*, [w:] Idem, *Utwory wybrane*, oprac. A. Werner, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 147. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po cytacie podaję oznaczenie PzM i numer strony.

zdziwili się brakiem zdziwienia weselników, którzy zdają się nie dostrzegać uciekinierki bądź traktują jej pojawienie się na weselu normalnie, jakby urządzali imprezę każdego, tylko nie wojennego dnia. Być może właśnie dlatego to, co ma do powiedzenia narrator, pozostaje niezauważone. Przede wszystkim zbiegłą z getta pieśniarkę nazywa on „Żydóweczką”, a w charakterystyce zbyt długo zatrzymuje się na jej ciele. Zauważa, że ma ona „krowie oczy”, „szerokie biodra, dobre do rodzenia” i „ptasią głowę ozdobioną lśnjącymi falami przylizanych włosów” (PzM, 147–148). Na tym tle piękno Marii przypomina barokowe perwersje z antyklerykalnych fraszek Jana Andrzeja Morsztyna: z jej żółtej sukienki wystają powabnie piersi, między którymi kołysze się złoty krzyżyk. Seksualność Żydówki jest zatem krowia i ptasia, a więc irytująca i głupia, zaś piękno polskiej katoliczki – wzniosłe i pożądane. Żydówka z getta interesuje się przede wszystkim rzeczami (podziwia książki, szczołeczkę do zębów etc.), w związku z czym polskie wesele nie jest dla niej interesujące (a przynajmniej nie tak interesujące, jakby można było oczekiwać). Zdenerwowanie dziewczyny, psujące niektórym humor („A ja myślę, że po aryjskiej stronie też będzie getto...”, PzM, 148), wynika, zdaniem narratora, z faktu, że „jej rodzina została za murami” (PzM, 148).

Lektura następnej części opowiadania prowadzi do podobnych wniosków. Tyle że rozdrażniona „okolicznościami” i przebywaniem po aryjskiej stronie Żydówka jest stara, a określenia, jakimi posługuje się w stosunku do niej narrator, są równie nieadekwatne i sarkastyczne jak w przypadku „Żydóweczki”. Z opisu wylania się prawie nieżywa, biedna staruszka („wyblakłe, martwe, jakby zamarzłe oczy”, „świszczący szept”, PzM, 159), która przed wojną była „właścicielką ogromnego składu towarów budowlanych, paru ciężarowych samochodów, własnej odnogi kolejowej, dziesiątków robotników i niewyczerpanego konta w bankach krajowych i szwajcarskich” (PzM, 159). Jej zrujnowane zdrowie wydaje się, że jest narratorowi na rękę. Patrząc starej „siksie” (PzM, 167) w zęby, szacuje, ile są warte i co mógłby z nich sprzedać: „Dwa masywne złote rzędy zębów błyszcząły w ustach, zdawało się, że kłapnęły, niemalże zadźwięczały”

(PzM, 159). Czyż to pobrzękiwanie nie kojarzy się z dźwiękiem rozsypanych i przeliczanych monet?<sup>3</sup>

Napisane tuż po wojnie opowiadanie przedstawia Warszawę, która bawi się i handluje, podczas gdy w getcie trwają pierwsze wielkie wysiedlenia. Świadkowie Zagłady zostają przedstawieni jako zręczni szmuglerzy i handlarze, czyniący miarą sprytu „załatwienie sobie” wjazdu do zamkniętej dzielnicy i wywiezienie stamtąd żydowskiego mienia.

Spostrzeżenia Tadeusza Borowskiego z wydanego po raz pierwszy w 1947 roku *Pożegnania z Marią* znajdują potwierdzenie w opartych na publikacji *Grossa Polish Society under German Occupation*<sup>4</sup> uwagach Hilberga. Znajdziemy wśród nich zdania, że po wybuchu wojny wśród Polaków „gwałtownie rosły alkoholizm i zachorowalność na gruźlicę”<sup>5</sup>, drastycznie zmalały dostawy żywności (z 2500–2800 kcal w 1940 roku na 1700–2000 kcal w 1942 roku), „stosunek Polaków do Żydów stanowił konstelację przedwojennych postaw – od tolerancji do wrogości”<sup>6</sup>. Najbardziej radykalnie brzmi stwierdzenie, że „polskie społeczeństwo, jego rzecznicy i pisarze, byli katolikami z wyznania i nacjonalistami z przekonania”<sup>7</sup>. Ma ono postać uogólnienia (nie całe polskie społeczeństwo w latach 1939–1945 było katolicko-nacjonalistyczne, włączając w to Borowskiego). Jednak jego opowiadanie nie tyle osłabia tę radykalność, ile ją zadziwiająco umacnia. Polaków z *Pożegnania z Marią* najbardziej interesuje żydowskie złoto, a najsilniej przeraża możliwość uczynienia getta

---

<sup>3</sup> U Drewnowskiego znajduje się potwierdzenie tej intuicji: „Człowiek nie jest równy gwiazdom, lecz obiegowej monecie, jest dodatkiem do towaru albo samym towarem”. Cyt. za: T. Drewnowski, *Ucieczka z kamienego świata...*, s. 230.

<sup>4</sup> J.T. Gross, *Polish Society Under German Occupation: The General-gouvernement, 1939–1944*, Princeton 1979, s. 97–103.

<sup>5</sup> R. Hilberg, *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*, przeł. J. Giebułtowski, Warszawa 2007, s. 296.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 297.



z całej Warszawy. Zdanie z Hilberga: „świadomość, że na Żydów przyszedł kres, w nieunikniony sposób postawiła pytania o to, czy oni [Polacy – M.T.] sami będą następnymi”<sup>8</sup>, mogłoby stanowić motto *Pożegnania...*

W nieco wcześniejszym opowiadaniu, którego załączki powstały w 1943 roku<sup>9</sup>, Zofia Nałkowska próbuje opisać bardziej złożone zachowania polskich świadków i pokazać warszawiaków nie jako handlarzy żydowskiego mienia, ale straumatyzowanych sąsiadów ginącego narodu<sup>10</sup>. Traumą polskiego świadka przedstawia jednak jako cierpienia katoliczki z powodu zniszczenia sąsiadującego z gettem cmentarza, które wywołuje w niej empatię przechodzącą w obojętność i irytację. *Kobieta cmentarna* ma znacznie więcej cech realnego świadectwa niż opowieść Borowskiego. Między innymi charakteryzują ją brzmieniowość i słyszalność, którą Michael Rothberg dostrzega w filmie *Kronika jednego lata* w reżyserii Jeana Roucha i Edgara Morina, pokazując, że umieszczenie na drugim planie bohaterki, ocalonej Marceline Loridan-Ivens, pozwala jak gdyby „ustyszeć” jej świadectwo za pomocą dźwięków, które dochodzą z otoczenia<sup>11</sup>. To samo można powiedzieć o medalionie Nałkowskiej opartym na

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 298.

<sup>9</sup> *Medaliony* ukazały się w grudniu 1946 roku, a więc dokładnie na rok przed publikacją zbioru *Pożegnanie z Marią*. Por. H. Kirchner, *Nałkowska albo życie pisane*, s. 574.

<sup>10</sup> Por. R.F. Brenner, *Zofia Nałkowska: Milczenie i słowo w relacji świadka Holocaustu*, przeł. A. Kondracka-Zielińska, [w:] *Granice Nałkowskiej*, red. A. Zawiszewska, Szczecin–Warszawa 2015, s. 302–303.

<sup>11</sup> M. Rothberg, *The Witness as „World” Traveler. Multidirectional Memory and Holocaust Internationalism before Human Rights*, [w:] *Probing the Ethics of Holocaust Culture*, red. C. Fogu, W. Kansteiner, T. Presner, Cambridge, Massachusetts–Londyn 2016, s. 368. Na temat *Kroniki jednego lata* (1961) w reżyserii Jeana Roucha i Edgara Morina, w której pojawiła się Ivens, Rothberg pisał też w pracy *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, przeł. K. Bojarska, Warszawa 2015, s. 251–283. Por. także: M. Loridan-Ivens, *I nie wróciłeś...*, przeł. K. Szeżyńska-Maćkowiak, Warszawa 2016.

metonimii „Bo oto słycać i oto widać”<sup>12</sup>, poza którą (czy raczej: dzięki której) autorka rozpościera przed czytelnikiem nieobecny i niewyraźalny widok. Metonimia odsyła tu ku czemuś istniejącemu nie tylko poza zasięgiem percepcji, ale przede wszystkim poza zasięgiem ironii. Prawdziwi świadkowie Zagłady, ci, którzy mieszkali w getcie bądź byli w nim przejazdem, jak bohaterowie Borowskiego, uchylają się od sprawozdania i każdą próbę odpowiedzi na pytanie, jak tam jest/było, kończą milczeniem: „Tylko żeby pan widział to, co ja widziałam za murami...” (PzM, 148); „Panie Tacku, panie Tacku, co ja tam widziałem, to byś pan nie uwierzył. Dzieciaki, kobity... Chociaż i żydowskie, ale wie pan...” (PzM, 152). Kobieta cmentarna mniej widzi, więcej słyszy. Swoją wiedzę opiera na słyszeniu lub zasłyszaniu. Ale także ona nie potrafi dokończyć świadectwa: „Mieszkania mamy zaraz koło muru, to u nas wszystko słycać, co się u tamtych dzieje. Już teraz każdy wie, co to jest. [...] Czy to jest przyjemnie tego słycać?”<sup>13</sup>.

Ironia i metonimia należą do figur retorycznych często występujących w poholokaustowej prozie polskiej<sup>14</sup>. Dzięki nim pisarze tacy jak Sylwia Chutnik, Stefan Chwin, Paweł Huelle czy Andrzej Stasiuk<sup>15</sup> tworzą iluzoryczne przedstawienia przeszłości, w których instalują siebie i swoich bohaterów w roli świadków Zagłady. W stosunku do prozy Borowskiego i Nałkowskiej są to jednak

---

<sup>12</sup> Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 5: 1939–1944, s. 445; Z. Nałkowska *Kobieta cmentarna*, [w:] Eadem, *Pisma wybrane*, s. 415.

<sup>13</sup> Z. Nałkowska, *Kobieta cmentarna*, s. 415.

<sup>14</sup> Pisałam o tym szerzej w artykule *Retoryka Zagłady w najnowszej prozie polskiej*, [w:] *Ślady II wojny światowej i Zagłady w najnowszej literaturze polskiej*, red. B. Sienkiewicz, S. Karolak, Poznań 2016, s. 35–55. Zob. M. Tomczok, *Metonimia*, [w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2018, s. 315–318.

<sup>15</sup> Por. S. Chutnik, *W krainie czarów*, Kraków 2014; S. Chwin, *Dolina Radości*, Gdańsk 2006; P. Huelle, *Śpiewaj ogrody*, Kraków 2014; A. Stasiuk, *Wschód*, Wołowiec 2014.

przedstawienia oparte na bardziej efektownych dowodach niż wrażenia słuchowe, pozwalających przede wszystkim pokazać (a raczej odkryć), a dopiero później zrozumieć przeszłość. Punktem wyjścia dla hypotypozy (czyli odsłonięcia)<sup>16</sup>, występującej we współczesnych narracjach zagładowych, jest wiele spostrzeżeń, które po raz pierwszy pojawiły się w *Medalionach* czy *Pożegnaniu z Marią*. Za Julią Kristevą nazywać je będą ideologemami, a zatem „różnymi wypowiedziami odnalezionymi *a posteriori* przez naszą analizę w różnych wcześniejszych lub synchronicznych wypowiedziach”<sup>17</sup>. Tworzą one odmienną od wyjściowej jakość o niekiedy arbitralnym znaczeniu i, co także istotne, wskazują na relację nowego tekstu z innymi tekstami. Występowanie w prozie współczesnej ideologemów Zagłady nie odbiera mocy literackim świadectwom. Ironiczność narracji *Pożegnania z Marią* czy metonimiczność niektórych wypowiedzi bohaterki *Kobiety cmentarnej* wciąż budzą zdziwienie i wymagają wyjaśnienia.

Analizując poniżej trzy przypadki: finałową scenę *Pożegnania z Marią*, fragmenty powieści Marcina Wrońskiego *A na imię jej będzie Aniela* i opowiadanie Krystiana Piwowarskiego *Nieporozumienie*, chcę zastanowić się nad źródłem (Borowski) i współczesnym znaczeniem takich ideologemów jak: „zrobić z Żyda mydło”, „przerobić Żydów na kielbasę”, „palić w piecu Żydami”. Tworzą one najdalej wysunięty w odtwarzaniu nazistowskiej logiki półwysep literatury polskiej, o który warto pytać w taki sam sposób, jak o narracje pierwszych świadków. Czyli biorąc pod uwagę wytwarzany przez nie realizm, zarazem będący ideologią.

Omawiając „doku-powieści” D.M. Thomasa, Jean-François Steinera, Geralda Greena i Anatola Kuzniecowa, James E. Young

---

<sup>16</sup> Hypotypoza – pisał Adam Dziadek – „tworzy z opisu żywą scenę, obraz w podwójnym sensie: obraz wizualny i obraz retoryczny”. Cyt. za: A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 78.

<sup>17</sup> J. Kristeva, *Problemy struktrowania tekstu*, przeł. W. Krzemięń, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 63, s. 247.

postawił bliską Haydenowi White'owi tezę, że zamiast zastanawiać się nad proporcjami fikcji i faktów, warto badać tropy retoryczne świadkowania i na ich podstawie określić metody narracyjne oraz sposób, w jaki są generowane<sup>18</sup>. Pisarz wraz ze swym bohaterem, niezależnie od tego, czy był świadkiem, czy tylko sfabrykował fikcję, posługuje się retoryką. Parafrazując słowa Ronalda Webera, Young stwierdza: prawdziwym celem każdego autora „doku-powieści” nie jest tworzyć historię faktualną, ale przekonać czytelnika, że jest ona faktualna<sup>19</sup>. Do czego przekonują nas ironiści?

Podstawą wielu współczesnych fikcji holokaustowych jest właśnie *Pożegnanie z Marią*, a szczególnie kończąca je fantazja o śmierci bohaterki jako „aryjsko-żydowskiego” Mischlinga przeobionego na mydło w fabryce śmierci Stutthof (PzM, 179). Wielu interpretatorów tej sceny zastanawiało się, dlaczego Borowski zakończył swoje świadectwo takim właśnie fałszywym akordem, tworząc coś w rodzaju *quasi una fantasia*. Tak jakby w jednej chwili, za pomocą zdania wielokrotnie złożonego, chciał zmienić wymowę tekstu i obrócić go w ponury żart<sup>20</sup>. Dodajmy – żart z Zagłady. Tymczasem to nagłe zerwanie z porządkiem narracji – Maria Rundo nigdy nie była w obozie w Stutthof i przeżyła wojnę jako

---

<sup>18</sup> J.E. Young, *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*, Bloomington–Indianapolis 1990, s. 52–53.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 53.

<sup>20</sup> Warto w tym miejscu przypomnieć słowa Michała Głowińskiego: „Kiedy czytałem dzieło Raula Hilberga [*Zagładę Żydów europejskich*, t. 1–3, przeł. J. Giebułtowski, Warszawa 2014 – M.T.], które uważam za wspaniałe, to jedno z moich wielkich zdziwień polegało na tym, że kategoria tzw. Mischlinga, czyli mieszańca, miała tak wielkie dla hitlerowców znaczenie. U Hilberga znaleźć można fragment, gdzie się mówi, że hitlerowskie Niemcy się walą, a naziści wciąż szlifują teorię Mischlinga! To świadczy, jak ta kategoria była dla nazistów ważna, ale też świadczy o ich niewątpliwym obłędzie”. Cyt. za: „*Pisanie jest ze swej natury niemoralne*”. *O narracji i Zagładzie z Michałem Głowińskim rozmawiają Marta Tomczok i Paweł Wolski*, „Narracje o Zagładzie” 2015, nr 1, s. 143.

Polka, wywieziona do Auschwitz-Birkenau, a później Ravensbrück<sup>21</sup> – nie zakłóca wcale narracyjnej logiki. Maria dołącza do pozostałych dwu Żydówek, by stać się (osobowym) dowodem na materialistyczny wymiar Holokaustu. „Podejście do ludzkich zwłok jako towaru lub «traktowanie ich jak mięsa» wiąże się z nowoczesną, racjonalną machiną wojenną oraz towarzyszącą jej techniczną odpowiedzialnością, która zastąpiła odpowiedzialność moralną” – pisała Bożena Shallcross za Zygmuntem Baumanem<sup>22</sup>. Według Shallcross, wynika ono z transformatywnego stosunku nazistów do żydowskiej somy, o której przed konferencją w Wannsee myślano wyłącznie w kontekście wstrętu i odrazy jako o bezużytecznym „opakowaniu ukrytego w niej żydowskiego złota”<sup>23</sup>. Owa transformatywność, widoczna także w opowiadaniu Borowskiego, pozwalała nazistom poddawać żydowskie ciało wielorakim praktykom produkcyjnym. Shallcross podaje przykład materiałów izolacyjnych, rękawiczek i abażurów. W tym miejscu trzeba przerwać i postawić pytanie: czy rozpatrywanie makabrycznych działań Niemców, opisanych przez Borowskiego, w kontekście uwag poczynionych przez badaczkę na marginesie medalionu *Professor Spanner* Nałkowskiej nie jest nadużyciem? Myślę tu przede wszystkim o druzgocącej krytyce źródeł, na jakich opierała się Nałkowska, dokonanej przez Arkadiusza Morawca, który wytknął pisarce niezgodność z faktami i tworzenie „legandy”. „Legenda o pozyskiwaniu z ludzi tłuszczu zyskała w czasie drugiej wojny światowej

---

<sup>21</sup> Maria Berta Rundo (Tuśka), później Borowska, wywodziła się ze spolszczonej rodziny żydowskiej. Jej ojciec był wnukiem Samuela Orgelbranda i bratem ciotecznym Mieczysława Grydzewskiego. 24 lutego 1943 roku, chcąc pomóc koleżance zbiegłej z getta w wyrobieniu „lewych” papierów, została zatrzymana przez gestapo. Z Pawiaka została przewieziona do Auschwitz-Birkenau, a później do Ravensbrück. Por. *Niedyskrecje pocztowe. Korespondencja Tadeusza Borowskiego*, zebrał, objaśnił, skomentował T. Drewnowski, Warszawa 2001, s. 136–137.

<sup>22</sup> B. Shallcross, *Rzeczy i Zagłada*, s. 87.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 85.

kształt, by tak rzec, bardziej wyspecjalizowany: traktowała o przetwarzaniu na mydło Żydów<sup>24</sup>.

We wszystkich przypadkach – Borowskiego, Nałkowskiej, Shallcross i Morawca – chodzi nie tyle o fakty, ile o fantazjowanie o nich. W *Pożegnaniu z Marią* mydło oznacza wtargnięcie Realnego i nagle, miażdżące przypomnienie o prawdziwym ciele i tym, co kryje się pod jego powłokami. Żelazna logika opowiadania powoduje, że rozgrywa się ono jednocześnie na powierzchni rzeczywistości i w porządku symbolicznym, gdzie kobiety są, po pierwsze, stereotypowo wyrażonymi kobietami, po drugie, stereotypowo widzianymi Żydami, po trzecie, żydowskim ciałem, a właściwie mięsem. „[...] jedna z definicji Lacanowskiego Realnego mówi, że jest ono obdartym ciałem, pulsowaniem surowego, obdartego ze skóry, czerwonego mięsa...”<sup>25</sup>. Czyje widzenie kobiet i Żydów reprodukuje Borowski? Kto jest świadkiem? Opierając się na opisie intersubiektywności fantazji Slavoj Žižka, rekonstruującego za Jacques'em Lacanem pragnienie zjedzenia przez córkę Freuda ciastek, rozumiane nie jako pożądanie jedzenia, ale stan podziwu i zdumienia, w jaki, jedząc, mogła wprawiać swoich rodziców dziewczynka, należałoby powiedzieć: świadkiem w narracji Borowskiego jest chcący się najieść i zarobić na Żydach polski mężczyzna w średnim wieku. Pisarz, naśladując jego pragnienie, jednocześnie sam pragnie uznania w oczach myślących podobnie do tamtego mężczyzny Polaków, i dekonstruuje je. Tym zasadniczo różni się moc jego literatury od prostych komunikatów rozważanych przez psychoanalitików – ową nadwyżką w postaci dekonstrukcji.

W najnowszej prozie „pragnienie mydła” oznacza co innego. Pozbawiona elementu dekonstrukcji, którą Borowski zawdzięcza swojej precyzyjnej retoryce (ironii, sarkazmowi), odtwarza ona fantazje na temat tego, co można by jeszcze zrobić z Żydami. Są to wyrażone

---

<sup>24</sup> A. Morawiec, *Coś z niczego? „Profesor Spanner” (raz jeszcze)*, „Narracje o Zagładzie” 2016, nr 2, s. 147.

<sup>25</sup> S. Žižek, *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, przeł. M.J. Mosakowski, Warszawa 2013, s. 168.

nie wprost wyobrażenia współczesnych Polaków o byciu nazistami, oparte na ponurej logice organizowania sobie w czasie wojny żywności i innych brakujących surowców. Za określeniem niebezpieczeństwa przedstawienia kryje się nie tylko ich ideologia, ale i ściśle określone rozwiązanie narracyjne. Piwowarski i Wroński jako zainfekowanych transformatywnym myśleniem o żydowskim ciele pokazują nie Niemców, ale doprowadzających nazistowską logikę do kresu Polaków. Ich myślenie jest życzeniowe, przekazane jakby mimochodem. Obaj pisarze zdają się wyrażać pogląd, że Polacy jako świadkowie Zagłady mogli mieć z niej jeszcze więcej korzyści, niż mieli, i zużyć w tajemnicy przed Niemcami ludzkie mięso do stworzenia ersatzów tego, czego im brakowało: kielbasy, opału...

Oto życiowa partnerka Zygmunta Maciejewskiego, Róża Marczyńska, nie umie znieść odgłosu kroków setek Żydów prowadzonych w czasie likwidacji getta z Majdanu Tatarskiego w Lublinie do rzeźni. Rzeźnia, gdzie zabija się świny, jest zaledwie jedną ze stacji na ich drodze do śmierci. Ale bohaterka traktuje ją jak dosłowną metaforę i fantazjuje, że można by w niej zrobić kielbasę z Żydów:

Kapranowa, którą Róża spotkała na targu, gdy raz udało się jej wyrwać do śródmieścia pod pozorem zakupów, miała na to swój pogląd: „Pani Różyczko kochana, toż podobno teraz robią kielbasę z Żydków, nie słyszała Pani?”. „A niechby zrobili nawet kielbasę, tylko niech się to wreszcie skończy!”<sup>26</sup>

W drugim przypadku dwaj pijani maszyniści transportu wiozącego Żydów do Auschwitz, przehandlowawszy węgiel, opalają lokomotywę przewożonymi dziećmi. „Z początku próbowali miotać pojedynczo do tendera, ale tender był wysoko, a oni w dole, po pas w czerwonym śniegu, i nawet lekkie dziewczynki z mysimi ogonkami odbijały się od czarnej tłustej blachy i spadały im na karki”<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> M. Wroński, *A na imię jej będzie Aniela*, Warszawa 2011, s. 276.

<sup>27</sup> K. Piwowarski, *Więcej gazu, Kameraden!*, Warszawa 2012, s. 133–134.

Ostatecznie, aby zwiększyć wydajność paliwa, ciała trzeba piłować: „Dorsz giał piłę, piła jęczała śpiewnie”<sup>28</sup>.

Obie opowieści mogłyby ilustrować tezę Kazimierza Wyki o gospodarce w Generalnym Gubernatorstwie, wyłączonej z prawa i moralności: „tutaj wolno i należy robić, co się chce”<sup>29</sup>. Wszelako różnica między Wyką, Borowskim, który pisał o czarnym handlu bimbrem i kielbasą, a Wrońskim i Piwowarskim dotyczy poziomu fantazji. Jak wspomniałam, polscy pisarze współcześni starają się skonstruować figurę świadka, który pomaga w Zagładzie, jednocześnie zaspokajając swoje najprymitywniejsze potrzeby. Autor *Kamiennego świata*, sięgając po hiperbolę i ironię, ale też skrótowe, wręcz lakoniczne opisy, próbuje z kolei je dekonstruować. Piwowarski i Wroński, stosując powtórzenia i makabryczne metafory rozkoszy („piła jęczała śpiewnie”), pokazują, że z utylitarneho traktowania żydowskiego ciała można czerpać przyjemność. Określenia typu „robią kielbasę z Żydków” i „piła jęczała śpiewnie” są wprawdzie częścią „obscenicznego brudnego sekretu nie ujawnianego publicznie”<sup>30</sup>, czyli tego, w jaki sposób wielu nazistów

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 137.

<sup>29</sup> K. Wyka, *Życie na niby*, Kraków 1984, s. 144. O związkach *Pożegnania z Marią* z koncepcjami Wyki pisali też Drewnowski: „Borowski objawia się jako najlepszy w naszej literaturze pisarz gospodarki okupacyjnej, tej, którą Wyka nazwał «gospodarką wyłączoną» ze wszelkiej wspólnoty społeczno-państwowej”, cyt. za: T. Drewnowski, *Ucieczka z kamiennego świata...*, s. 230; oraz Sławomir Buryła, *Prawda mitu i literatury. O pisarstwie Tadeusza Borowskiego i Leopolda Buczkowskiego*, Kraków 2003, s. 212–213.

<sup>30</sup> S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001, s. 116. W zależnościach między zarzynaniem świń a ludobójstwem słyhać też echo rozważań Charlesa Pattersona, autora *Wiecznej Treblinki*: „udomowianie zwierząt hodowlanych stało się inspiracją do przymusowej sterylizacji, eutanazji i ludobójstwa. [...] zabijanie na skalę przemysłową bydła, świń, owiec i innych zwierząt utorowało drogę, przynajmniej pośrednio, «ostatecznemu rozwiązaniu»”. Cyt. za: Ch. Patterson, *Wieczna Treblinka*, przeł. R. Rupowski, Opole 2003, s. 131.



pojmovalo Zagładę, jeśli jednak chciałoby się w nich zobaczyć redundantną rozkosz, o jakiej pisze autor *Przekleństwa fantazji*, to byłyby to rozkosz przejęta przez literaturę<sup>31</sup> z wyobrażeń współczesnych Polaków na temat tego, co zrobiliby Żydom w czasie wojny, gdyby byli nie tylko świadkami, ale i sprawcami Zagłady. Warto zwrócić uwagę, jak Polacy wyobrażają sobie swój w niej udział. Nie marzy im się obecność wśród nazistowskiej elity, lecz bycie pomocnikiem i rzeźnikiem, który wykonując mechanicznie i szybko swoją robotę, pracuje cały czas w kałuży krwi<sup>32</sup>. Nie są to rojenia, do których literatura polska chciałaby otwarcie kogokolwiek zachęcać, dlatego spotyka się je rozsiane w postaci anegdot, scenek i z rzadka tylko całych opowiadań. Powróćmy do Wyki:

Formy, jakimi Niemcy likwidowali Żydów, spadają na ich sumienie. Reakcja na te formy spada jednak na nasze sumienie. Złoty ząb wydarty trupowi będzie zawsze krwawił, choćby już nikt nie pamiętał jego pochodzenia. Dlatego nie wolno dozwolić, by ta reakcja została zapomniana lub utrwalona, bo jest w niej tchnienie małostkowej nekrofilii. Mówiąc prościej, jeżeli tak się już stało, że nie ma Żydów w gospodarczym życiu Polski, to nie będzie z tego ciągnąć korzyści warstwa ochrzczonych sklepikarzy<sup>33</sup>.

Ironiczne przedstawienia Zagłady zaprzeczają zakazowi Wyki. Dwa omówione przykłady, których można znaleźć więcej (we

---

<sup>31</sup> Literatura występuje w tej sytuacji w podwójnej roli: czynnika, który odtwarza istniejące już wyobrażenia i zarazem je konstruuje, wzmacnia, a niekiedy też konserwuje.

<sup>32</sup> Metafora wojny jako rzeźni i demontażu oprawianego ciała, widoczna w kryminale Wrońskiego, pochodzi z pracy Daniela Picka *War Machine: The Rationalisation of Slaughter in the Modern Age*, New Haven 1993. Można się nią posługiwać zarówno tak, jak proponuje Shallcross, czyli w odniesieniu do ludzkich zwłok i transformatywnego modelu postępowania przez nazistów z ludzkim ciałem, jak i zobaczyć w niej miejsce spotkania studiów nad Holokaustem ze studiami nad zwierzętami.

<sup>33</sup> K. Wyka, *Życie na niby*, s. 157.

wspomnianej prozie Huellego, Chwina, w romansach holokaustowych<sup>34</sup>), pokazują, że dzisiejszy dyskurs o Zagładzie wytworzył figurę świadka, w której zamiast historii znalazły się społeczne oczekiwania wobec wielu grup wykluczonych, w tym uchodźców. Czy tworzące go ideologemy nie są przypadkiem także częścią internetowego hejtu?<sup>35</sup> „Długie trwanie” figury świadka uświadamia nam, jak bardzo spotworniała ona od czasu zakończenia wojny i w jak arbitralny sposób łączy się dzisiaj z samą Zagładą.

---

<sup>34</sup> W. Dutka, *Czerń i purpura*, Warszawa 2013; J. Wydra, *Esesman i Żydówka. Wojna i miłość*, Poznań 2015.

<sup>35</sup> W 2013 roku na stronie <https://www.sadistic.pl/jak-zydzi-zamieniali-sie-w-mydlo-vt227774.htm> [dostęp: 7.02.2018] rozgorzała antysemicka dyskusja wokół „przepisu na mydło z Żydów”, w której autorka *Profesora Spannera* stała się niemalże autorytetem „kulinarnym”. Z kolei 5 lutego 2019 roku Ośrodek Monitorowania Zachowań Rasistowskich i Ksenofobicznych zmusił użytkowniczkę portalu Facebook do przeproszenia i usunięcia następującego wpisu: „Moim zdaniem Hitler dobrze zrobił z Żydami. Dla mnie Żydzi to zakłamani i fałszywi ludzie i gdyby nie dobroć Polaków to wielu z nich robiłoby za mydełko”.



## ROZDZIAŁ IV

### ZATRUCIE. PIOŁUN I POPIÓŁ... TRZYDZIEŚCI LAT PÓŹNIEJ

#### Oksford

W tym rozdziale zadaję sobie pytanie, co sprawiło, że opublikowany trzydzieści lat temu esej Romana Zimanda *Piołun i popiół. Czy Polacy i Żydzi wzajem się nienawidzą?* został dziś prawie zupełnie zapomniany. Stawiam przed sobą także zadanie, aby zmienić tę sytuację, a przede wszystkim przyjrzeć się okolicznościom, które do niej doprowadziły.

Spośród wypowiedzi na temat relacji polsko-żydowskich, opublikowanych w latach 1982–1989 na łamach prasy<sup>1</sup>, dyskurs Zimanda wyróżnia się ostrością widzenia: nie jest to głos kogoś, kto szukałby ratunku w obiektywizmie nauki. Wprost przeciwnie, słychać w nim drżenie, irytację i afekt. Jak wiadomo, lepiej słucha się tych, którzy emocje trzymają na wodzy. Ja jednak chcę pokazać, że poświęcony osobliwemu zagadnieniu *Piołun i popiół...* nie mógł zostać napisany inaczej. Choć gdyby został, a wiele swoich pomysłów autor

---

<sup>1</sup> Przegląd wypowiedzi, z którego korzystam, czytelnik może znaleźć w publikacji: *Przeciw antysemityzmowi 1936–2009*, t. 2, wybór, wstęp i oprac. A. Michnik, Kraków 2010, s. 782–1160. Szkic Zimanda podano z błędnym tytułem jako *Płomień i popiół...* (*ibidem*, s. 1160). Przenikliwe analizy wielu z tych artykułów zaproponowali: Piotr Forecki, *Od „Shoah” do „Strachu”. Spory o polsko-żydowską przeszłość i pamięć w debatach publicznych*, Poznań 2010, s. 115–165; B. Krupa, *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)*, Kraków 2013, s. 53–81. Zob. także: P. Czapliński, *Zagłada jako nieczystość*, „Wielogłos” 2014, nr 4, s. 33–44; Idem, *Katastrofa wsteczna*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2015, nr 25, s. 37–66.

„wyprostowałby”, o jego szkicu mówiłoby się równie często, co o wystąpieniu Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto*. Zapomnienie, które jako negatywny proces odbioru większości publicystyki z lat osiemdziesiątych na temat antysemityzmu i Zagłady wchłonęło także i tekst Zimanda, wzięło się z trudności jego lektury. Autor, odsłaniający w pisaniu wiele własnych emocji, zaproponował spojrzenie na historię stosunków polsko-żydowskich jak na historię symetryczną. Szukał analogii między doświadczeniami Polaków i Żydów także w pojęciach (po jednej stronie przywołując antysemityzm, po drugiej – polonofobię oraz polakożerstwo), co stawia go dzisiaj w gronie osób arbitralnie podważających wyjątkowość Zagłady. W swoich poglądach był nieprzejednany. Warto więc najpierw zobaczyć, gdzie leży ich źródło i jak zrodził się pomysł *Piołunu i popiołu*...

Jesienią 1984 r. miałem wziąć udział w odbywającym się w Oxfordzie sympozjone poświęconym stosunkom polsko-żydowskim. Przygotowania odbywały się pisemnie w relacji ja–biuro paszportowe oraz telefonicznie w relacji oxfordzycy organizatorzy–ja. Z pierwszych nic nie wyszło: tym razem sierotka w biurze paszportowym wyciągnęła los z napisem „odmowa”. Co do drugich, to cośmy sobie porozmawiali – tośmy porozmawiali. W czasie jednej z tych rozmów telefonicznych (kiedy to założono kabel pod kanałem? Chyba jednak wcześniej niż podsłuch w moim mieszkaniu) poproszono mnie o podanie tytułu referatu. Rozbawiło mnie to, bowiem wyznając zasadę, że dopóki nie mam paszportu w rękę, żadnych referatów na zagraniczne sympozjony nie napiszę. Nie chciało mi się jednak tłumaczyć oxfordzkiemu rozmówcy, ani skąd się ta zasada wzięła, ani dlaczego zaoszczędziłem dzięki niej masę zbędnego wysiłku. Uznałem, że prościej będzie wymyśleć na poczekaniu tytuł. Co też uczyniłem, powiedziawszy wyraźnie, choć z fatalnym akcentem: „Do the Jewish and Polish people hate each other?”. I odkładając słuchawkę, wymyśliłem pierwsze oraz ostatnie zdanie nieistniejącego tekstu: „A lot of them, yes...”. I to właśnie powinno myślącym ludziom dobrej woli wystarczyć (Pip, 33)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> R. Zimand, *Piołun i popiół. Czy Polacy i Żydzi wzajem się nienawidzą?*, Biblioteka Kultury Niezależnej, t. 8, Warszawa 1987, s. 33. Cytaty

Jeśli wierzyć tym wyjaśnieniom, pomysł eseju, pierwsze i ostatnie zdanie zrodziły się w sytuacji doskonale wszystkim uczynom znanej: myślenia o tekście na konferencję, na którą się (i tak) nie pojedzie. Zimand być może miał możliwość zapoznania się z wynikami debaty w Oksfordzie, opublikowanymi w 1986 roku w pracy *The Jews in Poland* pod redakcją Chimena Abramskiego, Macieja Jachimczyka i Antony'ego Polonsky'ego<sup>3</sup>. Nie odniósł się jednak do nich bezpośrednio<sup>4</sup>. O konferencji w Oksfordzie wspominał z kolei jeden z jej uczestników, Stanisław Krajewski, w artykule opublikowanym w „Spotkaniach. Niezależnym Piśmie Katolików”<sup>5</sup>. O lekturze numeru, w którym znalazł się wspomniany artykuł, pisał Zimand w liście do redaktora „Prób” dołączonym do *Piołunu i popiołu...* (Pip, 34)<sup>6</sup>, podobnie zresztą, jak i o kilku innych numerach „tematycznych”, ogłoszonych w latach osiemdziesiątych. Można odnieść wrażenie, że zróżnicowana dostępność numerów tego czasopisma, po części wynikająca z faktu, że ukazywało się ono jako wydawnictwo podziemne, a także opóźnienia, z jakimi się ukazywało, to oprócz konferencji, na której Zimand nie był obecny, podstawowe przyczyny, dla których jego wypowiedź powstała w odosobnieniu. Szczególna pozycja prelegenta, który nie dojechał na konferencję (choć, jak wynika z przytoczonego wyjaśnienia, nie mogło być mowy nawet o próbie wyjazdu), sprawiła, że Zimand pozwolił sobie

---

z tekstu Zimanda podaję za tym wydaniem i oznaczam symbolem Pip, po którym umieszczam numer strony.

<sup>3</sup> *The Jews in Poland*, red. Ch. Abramski, M. Jachimczyk, A. Polonsky, Oksford–Nowy Jork 1986.

<sup>4</sup> O tej i dwu innych międzynarodowych konferencjach poświęconych relacjom polsko-żydowskim, a także o periodyku „Polin. A Journal of Polish-Jewish Studies”, którego koncepcja zrodziła się w 1984 roku w Oksfordzie, por. P. Forecki, *Od „Shoah” do „Strachu”...*, s. 123.

<sup>5</sup> Autor ogłosił tekst pt. *Stosunki polsko-żydowskie* pod pseudonimem „Abel Kainer”. Por. A. Kainer [St. Krajewski], *Stosunki polsko-żydowskie*, [w:] *Przeciw antysemityzmowi...*, s. 860–922.

<sup>6</sup> Chodziło o „Spotkania. Niezależne Pismo Katolików” (Lublin) 1985, nr 29–30.

w publikacji na ominięcie wielu ograniczeń, jakim musiałby się poddać jako rzeczywisty prelegent, od ograniczenia objętości referatu poczynawszy. Ponadto Zimand zrezygnował z dyskursu naukowego i trójdzielnej kompozycji wywodu, przedłożył intuicję ponad twarde dowody oraz nie starał się uniknąć „stronniczości”, przejawiającej się w stosowaniu nieraz dość śmiałych i osobliwych epitetów. Pozycja prelegenta, który nie dojechał, mogła zapewnić Zimandowi jeszcze jeden przywilej: „stronniczej bezstronności”. Przygotowanie tekstu po konferencji bez myśli o jego publikacji wśród wygłoszonych referatów upoważniło autora do bardzo indywidualnego potraktowania tematu. Gdy jednak porówna się jego indywidualizm z publicystyką lat osiemdziesiątych, można zauważyć, jak nieoczywista jest jego natura i w jak znacznym stopniu *Piołun i popiół*... wyrósł na gruncie innych tekstów.

## Otoczenie

Na ów grunt składają się nawiązania jawne i ukryte. O tych pierwszych *à rebours* opowiada Zimand:

Nie moją jest rzeczą wypowiedanie się na temat artykułów w „Plusie”, „Znaku”, w „Spotkaniach” i w „Aneksie”. Czynię to niejako pośrednio, napisawszy moją próbę tak, jak ją napisałem. I to niezależnie od tego, com z wymienionych przed chwilą publikacji czytał przed, co w czasie, a co po napisaniu *Piołunu i popiołu* (Pip, 34).

Nie wszystkie jednak inspiracje autor trzyma w tajemnicy. Wspomina między innymi o filmie Claude’a Lanzmanna *Shoah*, poglądach Raula Hilberga na antysemityzm, artykule Krystyny Kersten na temat depechy generała Stefana Grota-Roweckiego o antysemityzmie Polaków w czasie wojny<sup>7</sup> oraz o tekście Antoniego Pilcha

---

<sup>7</sup> Artykuł ukazał się w piśmie „Aneks. Kwartalnik Polityczny” (Londyn) 1986, nr 41–42. Zob. także: D. Libionka, „Kwestia żydowska” w Polsce

dotyczącym napaści dokonywanych w czasie wojny na polskiej wsi przez grupy „partyzantów-żydów-grabieżców” (Pip, 31). Nie wspomina, co zrozumiałe, o nawiązaniach ukrytych, wśród których wymienić trzeba artykuły Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto*, Jana Tomasz Grossa *Ten jest z ojczyzny mojej, ale go nie lubię*<sup>8</sup>, *Tabu i niewinność* Andrzeja Smolara<sup>9</sup>, *Antysemityzm, patriotyzm, chrześcijaństwo* Stefana Wilkanowicza<sup>10</sup>, *Kwestię żydowską* Andrzeja Grzegorzcyka<sup>11</sup> czy *Stosunki polsko-żydowskie* Krajewskiego.

W pierwszej połowie ósmej dekady myślą niektórych polskich intelektualistów zawładnęła chęć nawiązania czysto teoretycznego dialogu z Żydami. Żydów w Polsce – jak podkreślano – w tym czasie prawie w ogóle nie było. Narrację porozumiewawczą należało więc zawiązać na warunkach ustanowionych przez większość, opierając się na niezrozumiałej pustce, którą spowodowała Zagłada. Ów dialog z nieobecniymi prowadzić miał w pierwszej kolejności do porozumienia międzykulturowego<sup>12</sup>. Kto jednak by na nim skorzystał – nie wiadomo. Liczył się przede wszystkim gest solidarności z nieobecniymi,

---

w ocenie Delegatury Rządu RP i KG ZWZ-AK w latach 1942–1944, [w:] *Zagłada Żydów. Pamięć narodowa a pisanie historii w Polsce i we Francji*, red. B. Engelking, J. Leociak, D. Libionka, A. Ziębińska-Witek, Lublin 2006, s. 41–56.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> S. Wilkanowicz, *Antysemityzm, patriotyzm, chrześcijaństwo*, [w:] *Przeciw antysemityzmowi...*, s. 788.

<sup>11</sup> A. Grzegorzcyk, *Kwestia żydowska*, [w:] *Przeciw antysemityzmowi...*, s. 847.

<sup>12</sup> Krystyna Kersten w artykule z 1988 roku, napisanym we współpracy z Jerzym Szapiro, tego typu działania nazwała makietowymi, łącząc je z polityką polskiego rządu, który od pewnego momentu zaczął dążyć do nagłośnienia tematyki żydowskiej. „Realizują oni tę nie tyle *głasność*, ile *głośność*, na niespotykaną dotąd skalę i w zakresie, który ich samych chyba zdumiewa”. Cyt. za: K. Kersten, *Konteksty współczesnych odniesień polsko-żydowskich*, [w:] *Pisma rozproszone*, wybór i oprac. T. Szarota, D. Libionka, Toruń 2006, s. 322.



puste, nic nieznaczące machanie ręką. W wielu tekstach powracały apele o „budowanie mostów i gotowość współpracy z innymi”<sup>13</sup>, o „gest solidarności Polaków w kraju i Polonii światowej wobec losów Izraela”<sup>14</sup>, a nawet o „akt wzajemnych przepras”<sup>15</sup>. Ta wczesna narracja z lat osiemdziesiątych opierała się na błędnym przekonaniu o wojennej wspólnocie polsko-żydowskiego losu. Zapominano, że jest to wspólnota zbudowana na nieobecności i nierówności: Polacy stanowili w niej przecież przytłaczającą większość. Zapominano także, że jej wewnętrznej dynamiki nie tworzyły animozje i zwykłe uprzedzenia, lecz antysemityzm, który nazywano szczątkowym lub antycznym. Nowe wątki do dyskusji wprowadził film Lanzmanna – przeciwieństwo beztróskich zachwyków żydowskim folklorem oraz bliskością chrześcijaństwa i judaizmu. Sprawił on, że doszło do podważenia wcześniejszych zestawień: konsekwencją refleksji nad polskim antysemityzmem okazała się bowiem ich antypolskość. Mówiąc w największym skrócie: antysemityzm – szczególnie w rozważaniach Jerzego Turowicza – okazał się antypolski<sup>16</sup>.

Wskazmy na jeszcze inne otoczenie eseju Zimanda – niepublicystyczne. Tworzy je proza eseistyczna, fikcyjna i wspomnieniowa, którą można nazwać „dalszym ciągiem sporu o *Shoah*”<sup>17</sup>. W 1986 roku dołączają do niego *Początek* Andrzeja Szczypiorskiego i *Krakowskie przedmieście pełne deserów* Adolfa Rudnickiego. Rok później, po wyjściu drukiem esejów Błońskiego i Zimanda, wśród uczestników sporu pojawili się także Andrzej Kuśniewicz, autor *Nawrócenia*,

---

<sup>13</sup> S. Wilkanowicz, *Antysemityzm, patriotyzm...*, s. 788.

<sup>14</sup> M. Borwicz, J. Lichten, Sz. Wiesenthal, J. Karski, J. Lerski, J. Nowak, *Sprawa polska – sprawa żydowska*, [w:] *Przeciw antysemityzmowi...*, s. 792.

<sup>15</sup> A. Grzegorzczuk, *Kwestia żydowska*, [w:] *Przeciw antysemityzmowi...*, s. 847.

<sup>16</sup> J. Turowicz, „*Shoah*” w polskich oczach, [w:] *Przeciw antysemityzmowi...*, s. 826.

<sup>17</sup> Określenie pochodzi z książki B. Krupy, *Opowiedzieć Zagładę...*, s. 59.

oraz Piotr Szewc i Paweł Huelle, których powieści, *Zagłada* i *Weiser Dawidek*, tworzą raczej otoczkę, a nie kontekst rozważanego eseju. Wszystkie te tytuły wzmacniają wrażenie, że choć *Piołun i popiół...* został pomyślany jako osobny głos „spoza dialogu”, być może nawet „z offu”, w istocie nigdy nie był z niego wyłączony. Wiódł jednak z wieloma narracjami spór, udając, że tego nie robi, miażdżył pewne idee, które bez lektury tamtej publicystyki są nieczytelne. Redaktor antologii *Przeciw antysemityzmowi...*, Adam Michnik, umieścił *Piołun i popiół...* na końcu drugiego tomu<sup>18</sup> jako podsumowanie dyskusji rozpoczętej tekstem Wilkanowicza<sup>19</sup>. Wyzначzył mu tym samym symboliczną rolę zamknięcia pewnej części myślenia o relacjach polsko-żydowskich, z której Zimand w jakimś sensie usunął, a przynajmniej próbował usunąć, narośle nierzeczywistości.

## Metoda

Swoim działaniom Zimand nadał nazwę „próba”, nawiązując do etymologii słowa „esej”: „To jest raczej próba opisu i wyjaśnienia niż oddania sprawiedliwości” (Pip, 15); „Mam też niemile przeświadczenie, że temat tej próby nie poddaje się środkom, którymi dysponuję” (Pip, 33); „Złą tedy obroną byłoby, gdybym powiedział, że każde zdanie tego eseju, a już na pewno każdy akapit mógłby być rozwinięty, upstrzony metaforami, egzemplami, jękiem i wszelkim retorycznym kwieciami” (Pip, 2). Autor opatrzył swój tekst także dwoma mottami: z poezji Czesława Miłosza (przeciw uogólnieniu)

---

<sup>18</sup> Antologia Michnika składa się z trzech tomów.

<sup>19</sup> Ta część książki nosi, być może niezbyt trafny, śródtytuł 1982–1989. *Biedni Polacy patrzą na getto* i zawiera teksty m.in. Stefana Wilkanowicza, Krzysztofa Śliwińskiego, Jana Turnaua, Wiesława Walendziaka, Jerzego Turowicza, Andrzeja Grzegorzcyka, Ireny Nowakowskiej, Stanisława Krajewskiego, Pawła Śpiewaka, Jakuba Karpińskiego, Jana Tomasza Grossa, Aleksandra Smolara, Jana Błońskiego, Kazimierza Dziewanowskiego i Romana Zimanda.

i z pism amerykańsko-żydowskiej prawniczki Justine Wise Polier (przeciw uciekaniu od problemów). Słowo „próba” w przypadku pisarstwa Zimanda mogło więc odnosić się do kilku spraw jednocześnie. Przede wszystkim do ekscentrycznego charakteru jego tekstów, swobodnych, przegadanych i jednocześnie niedopowiedzianych, samowolnych i reprezentujących „poetykę bez granic”. Pod tym względem *Piołun i popiół...* stanowił ich ukoronowanie, może też być traktowany jako zwieńczenie osobliwego myślenia Zimanda o eseju jako gatunku literackim. Znajdziemy w nim bowiem arogancję autora wobec niektórych reguł pisarskich i jednocześnie jej uzasadnienie, zawarte w dygresjach autotematycznych. Zimand nie stara się jednak przesadnie bronić swoich racji. Stwierdza, że problem, którym się zajmuje, wymaga od piszącego rezygnacji z pisarskich umiejętności i pokazania zaniedbań w sferze kompozycji tekstu, a te z kolei miałyby odpowiadać za efekt realności dzieła. Im trudniejszy i bardziej nieuporządkowany wydaje się temat – podpowiada Zimand – tym bardziej powinniśmy to uwidocznic w pisaniu. Dlatego *Piołun i popiół...* jako jedyny spośród szkiców o relacjach polsko-żydowskich, a szczególnie Zagładzie, opublikowanych w połowie lat osiemdziesiątych, czyni swoim przedmiotem także kłopoty z opisem naukowym. Wspominam o opisie naukowym, chociaż Zimand napisał tekst nienaukowy, właśnie dlatego, że napisał go z myślą o sprawdzeniu możliwości połączenia wypowiedzi o charakterze zobjektywizowanym z ekspresją odczuć piszącego. Czyni to z *Piołunu i popiołu...* metatekst poświęcony samoograniczeniom pisania, niewierze w literaturę, w twórczość, w mówienie. Parafrazując Emila Ciorana, Zimand szuka powodów, aby pisać, między przekonaniem o „zalewie mętnej, powodziowej fali zadrukowanego papieru” (Pip, 2) i bezsensownością pisania a koniecznością mówienia rzeczy ważnych<sup>20</sup>. Szuka

---

<sup>20</sup> W słowach Zimanda można rozpoznać niepokój *Wyznania* Ciorana, por. E. Cioran, *Wyznanie*, [w:] Idem, *Ćwiczenia z zachwyty*, przeł. J.M. Kłoczkowski, Warszawa 1998, s. 131–132.

ich jednak przede wszystkim, aby odciąć się od tych, którzy piszą, jakby w ogóle nie wątpili w sens swego dzieła, a zatem od autorów wypowiedzi przemyślanych, spójnych, z odpowiednio zarysowaną tezą, wieloma argumentami i błyskotliwą pointą. Nazywając swój tekst „beznadziejnym” (Pip, 8, 33), Zimand wyjmuje broń z rąk czytelnika, który chciałby go zbyt szybko zdyskredytować, i ustawia się w pozycji sojusznika i przeciwnika swoich poglądów, podobnie podwójnej jak pozycja referenta, który jednocześnie chciałby wejść w porozumienie z innymi uczestnikami konferencji i wygłosić referat obojętny na wszystkie ich głosy. Ta niemożliwa do osiągnięcia podwójność, w wielu miejscach przyjmująca postać swoistej *Mission: Impossible*, sprawia, że *Piołun i popiół...* trzeba czytać jako negację poglądów dobrze i jasno sformułowanych, takich jak chociażby słynny esej Błońskiego. Świadomość własnych słabości, autoironia, sarkazm, dygresyjność, fragmentaryczność, a także mozaika jawnych i ukrytych cytatów – jeśli rozważać je w planie poetyki – nadają wystąpieniu Zimanda cechy na wskroś romantyczne. W polu jego zainteresowań zarówno jako felietonisty pisującego pod pseudonimem „Leopolita”, jak i autora komentarza do *Dziennika* Adama Czerniakowa leży bowiem niezrozumienie, którego (romantyczną) istotę można oddać słowami z *Wielkiej Improwizacji* Adama Mickiewicza: „Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie”<sup>21</sup>. Przypadek takiego niezrozumienia opisał Zimand w 1983 roku, w czterdziestą rocznicę powstania w getcie warszawskim, bezpośrednio nawiązując do zakończonej wyjazdem protestacyjnym wizyty delegacji Izraela i niebezpośrednio odwołując się do wygłoszonej wówczas mowy Jana Józefa Lipskiego:

Kilka milionów ludzi poszło przez komin. Garstki bohaterskiej młodzieży walczyły – nie tylko w Warszawie – szukając godnej śmierci, co było w tamtych czasach i tamtych okolicznościach luksusem. Świat milczał.

---

<sup>21</sup> A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. III, [w:] Idem, *Utwory wybrane*, Warszawa 1957, s. 152.

I oto w czterdzieści lat potem, nie bacząc na przyjazne ostrzeżenia i oczywistą moralną dwuznaczność takiego postępowania, zjeżdża do Warszawy kilkuset panów, herbatnikuje z ludźmi typu Włodzimierz Sokorski i... budzą się z ręką w nocniku.

Gorzko o tym myśleć. Przykro o tym pisać<sup>22</sup>.

Niezrozumienie to także jeden z ważniejszych tematów *Piołunu i popiołu...* Łączy się on z przyjętą przez Zimanda tezą, że odwieczną przyczyną polsko-żydowskich konfliktów są emocje. Uczynienie z nich ośrodka wszelkich roszczeń i uprzedzeń stanowi względem pozostałych publicystycznych wystąpień z tamtego okresu istotne *novum*, odpowiada również za nieporozumienia, jakie zrodzić się mogą po lekturze tego eseju. Relacje między „normalnymi” Żydami a „normalnymi” Polakami – twierdzi Zimand – od czasu do czasu przegradzają się we wrogość. Określenie „normalni” jest dla wywodu autora zasadnicze, dotyczy bowiem większości społeczeństwa – szczególnie w czasie wojny – której jako osobnego problemu nikt nie bada, ponieważ uwaga historyków skupia się przede wszystkim na postawach marginalnych, czyli mniejszościowych, łajdaków i bohaterów (Pip, 4)<sup>23</sup>. Ta „normalna” większość pielęgnuje swoją nienawiść w stanie uspienia, co jakiś czas pozwalając jej wybuchać. Największą z możliwych erupcji tego wulkanu była Zagłada, mniejsze wstrząsy zdarzają się częściej, na

---

<sup>22</sup> Leopolda [R. Zimand], *Moim zdaniem. Las rzeczy politycznych*, Warszawa 1987, s. 21–22.

<sup>23</sup> Na zawiloci dyskursu o pomaganiu, które łączy się z bohaterstwem i podłością, zwracał uwagę Jacek Leociak: „Mówiąc o pomocy, jesteśmy w potrzasku między uogólnieniem a uszczegółowieniem. Z jednej strony używamy wielkich kwantyfikatorów (Polacy, Żydzi), ogólnych pojęć (bohaterstwo, strach, szlachetność, podłość), odwołujemy się do statystyki, dążąc do wychwycenia liczb czy procentów i wierząc, że odsłonią nam one prawdę. Z drugiej strony – interesuje nas los indywidualny [...]. Heroizm jest «odstępstwem od normy», jest wyjątkiem, przeciwstawieniem się instynktowi samozachowawczemu w imię wartości wyższych niż zachowanie własnego życia”. Cyt. za: J. Leociak, *Ratowanie. Opowieści Polaków i Żydów*, Kraków 2010, s. 10–13.

przykład w środowiskach emigrantów, które autor poznawał w latach siedemdziesiątych. Opór budzić musi twierdzenie Zimanda o „zwierciadlaności nienawiści” (Pip, 13), będące źródłem podstawowej niezręczności jego tekstu. Wynika stąd, że polski antysemityzm odpowiada żydowskiej polonofobii. Zimandowi – jeśli dobrze rozumiem jego myślenie – nie chodzi jednak o relacje wojenne, lecz powojenne, mierzone zapatrywaniami polskich komunistów i żydowskich emigrantów marcowych. Tworzą one „emocje w stanie czystym” (Pip, 6), których opisanie i zrozumienie wymaga odpowiednio emocjonalnego tonu i dość osobliwej metody reagowania na paralogizmy. Z jednej strony mamy więc deklarację typu: „piszę o emocjach, a nie o faktach” (Pip, 8), z drugiej niekiedy dosyć męczące próby uporządkowania materiału dzielonego na punkty, podpunkty i podpunkty podpunktów. Wydaje się, że czytelnika bardziej irytują zakusy eseisty na wprowadzenie ładu do rozważań niż ich przyrodzona zawilóść. Można jednak na nią narzucić sieć cech, które dla komentarza Zimanda do *Dziennika Czerniakowa* opracował Jan Zieliński: schemat piramidy, poetykę otwarcia, krytycyzm i *pars pro toto*<sup>24</sup>. *Piołun i popiół...* jawi się wówczas – o czym już była mowa – jako podsumowanie trwającej latami dyskusji, nie ma ono jednak charakteru syntezy cytatów, lecz przywołuje poszczególne głosy punktowo, stając się jednocześnie tekstem o najgłębszym paroksyzmie tamtych czasów, o którym nikt z piszących nie wypowiedział się tak obszernie jak Zimand, paroksyzmie nienawiści. Interesuje on autora jako zbiór potocznych wypowiedzi, po jakie z reguły sięgało wielu jego znajomych, a zatem dyskurs niekontrolowany, wymykający się rozumowi i jednocześnie zaszczerpiony społeczeństwu przed wojną nie za sprawą lektury „Gazety Warszawskiej”, „Falangi” czy „Prosto z mostu”, ale anonimowych dziełek w rodzaju *Królestwa Szatana*, głoszących takie jak ta „prawdy objawione”: „w Osobie Dzieciątka Betlejemskiego narodził się Pierwszy Antysemita, który założył podstawy antysemityzmu Kościoła” (Pip, 26).

---

<sup>24</sup> J. Zieliński, *Czerniaków Zimanda. Próba metody*, [w:] R. Zimand, *W nocy od 12 do 5 rano nie spałem. „Dziennik” Adama Czerniakowa – próba lektury*, wstęp J. Zieliński, oprac. P. Sieniuc, Warszawa 2014, s. 7.

## Zagłada

Zimand odnosi się do Zagłady Żydów w czterech punktach: gdy pisze o poglądach Raula Hilberga, Jerzego Turowicza, Claude'a Lanzmanna i Antoniego Pilcha. Nie wykląda więc swojego stanowiska bezpośrednio, ale zawiera je w komentarzach do czyichś myśli. Jest to zresztą metoda przyjęta przez autora w stosunku do niemal każdego problemu. Nadaje ona esejowi specyficzny charakter, który można nazwać demonem uszczegółowienia. Wdając się w polemikę z czyimiś poglądami, Zimand traci z oczu swój podstawowy kurs (nienawiść). Niekiedy stwarza to sposobność poznania ważnych zapatrywań eseisty, kiedy indziej sprawia wrażenie działań przypadkowych.

Zagłada nie jest głównym tematem *Piołunu i popiołu...* Jest – jeśli wolno tak się wyrazić – tematem ważnym, ale pobocznym, podejmowanym przy okazji. Ilekroć jednak się pojawia, Zimand wiedzie z autorami narracji zagładowej spór o meandrycznym biegu. Jego meandryczność polega na tym, że niektóre z poglądów eseisty z niewiadomych przyczyn zostają jak gdyby ucięte. Tak się dzieje chociażby z rozważaniami na temat filmu *Shoah*.

To, co Zimand ma do powiedzenia o Zagładzie, można streścić w trzech słowach: antycypacja – obojętność – zbędność. Antycypacja dotyczy związków między antyjudaizmem chrześcijaństwa a antysemityzmem ideologicznym, które autor jednoznacznie neguje, twierdząc, że relacje te opierały się na zróżnicowanych mechanizmach. Kościół prowokował pogromy antyżydowskie, ale nie wymyślił Zagłady. Wiele zakazów i nakazów, zdaniem Zimanda istniejących wewnątrz chrześcijaństwa, sprawiło, że mimo ustanowienia koncepcji religijnego rasizmu, dotkliwie obecnej przede wszystkim na Półwyspie Iberyjskim, Kościół nie stworzył także bliskiego nazizmowi totalitaryzmu. Zimand nie wierzy jednak, jak Błoński, w dobrą wolę Boga (przypomnijmy, że w odniesieniu do przedwojennego antysemityzmu autor *Biednych Polaków...* napisał „Bóg tę rękę zatrzymał”<sup>25</sup>). Ufa jedynie

---

<sup>25</sup> J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, Kraków 2008, s. 33.

własnemu krytycyzmowi, a w antysemityzmie wojennym polskiego społeczeństwa widzi kontynuację postaw przedwojennych.

Warto w tych okolicznościach spojrzeć na depezę wysłaną do Londynu przez Grota-Roweckiego na temat powszechnego antysemityzmu Polaków. Zimand komentuje ją następująco: „Żydzi w gettach ginęli z rąk Niemców i bali się Niemców, natomiast Żydzi ukrywający się «na aryjskich papierach» w piwnicach, szafach i lasach ginęli z rąk Niemców, lecz bali się Polaków” (Pip, 24). Druga część tego zdania budzi uzasadnione zastrzeżenia. Trudno bowiem po publikacjach Barbary Engelking, Jana Grabowskiego, Jana Tomasza Grossa, Jacka Leociaka i wielu innych poprzestać na stwierdzeniu, że „Żydzi ukrywający się «na aryjskich papierach» w piwnicach, szafach i lasach ginęli z rąk Niemców”. Z pewnością tak, ale ginęli też z rąk Polaków. Zimand w odniesieniu do polskiej winy pozostaje powściągliwy.

Inny przykład swojej powściągliwości daje, omawiając artykuł *Powstanie i dzieje polskiego oddziału partyzanckiego w obwodzie stołpeckim*. W listopadzie 1943 roku tytułowy oddział rozbił „grabieżczą” grupę Żydów i zabił jej członków. Komentarz Zimanda jest sarkastyczny: „[...] ani jedno słowo w raporcie Pilcha nie świadczy o tym, by żywił [Pilch – M.T.] do Żydów jakąkolwiek niechęć. Nic również nie przemawia za tym, by miał jakiegokolwiek skrupuły” (Pip, 32). Wniosek, dla którego autor znalazł angielskie określenie *expendable* – „przeznaczony na ofiarę”, „spisany na straty” – dla charakterystyki tego typu działań, wydaje się jednak tyleż pesymistyczny, ile ogólnikowy. Do czasu. Autor stawia tezę, że wielu narodom europejskim, a także Amerykanom, plan Hitlera, aby przeprowadzić Zagładę Żydów, był na rękę właśnie dlatego, że przewidywał pozbycie się elementu zbędnego. Zimand nie tłumaczy podstaw owej zbędności, wiąże z nią natomiast – pokazaną chociażby przez Lanzmanna – obojętność Polaków wobec Holokaustu. Ton, w którym mówi o Zagładzie, w porównaniu z ironicznymi uwagami pod adresem antysemityzmu, jest wyciszony. Niektóre zdania, między innymi te o Babim Jarze jako temacie nieobecny w *Shoah*, zostają wręcz urwane.



## Nabolałe problemy i ich źródła

Z jakichś powodów Zimand nie traktuje Zagłady jako źródła polsko-żydowskich antagonizmów. Jak wspomniałam, stanowi ona dla niego erupcję uśpionej nienawiści, największą w dziejach, ale nie jedyną. Jest to pogląd sprzeczny ze stanowiskiem Jana Tomasa Grossa, który w szkicu *Ten jest z ojczyzny mojej, ale go nie lubię* przedstawił sytuację Zagłady jako absolutnie niepowtarzalnej i jednorazowej w dziejach erupcji nienawiści. Pomyśl na tekst wziął Gross, podobnie jak Zimand, z zaproszenia do Oksfordu jesienią 1985 roku. Wystąpienie Grossa, w sensie inspiracji, sięgało jednak jeszcze głębiej, do roku 1983 i wspomnianej mowy Lipskiego z okazji czterdziestej rocznicy powstania w getcie warszawskim. Przypomnijmy, zacytowany przez autora *Sąsiadów*, jej fragment:

Krzywdzi się jednak nieraz Polaków, wyciągając w świecie zbyt daleko idące uogólnienia ze zjawiska współpracy niektórych Polaków w tropieniu Żydów lub ich szantażowaniu. Przestępczy i amoralny margines istnieje niestety we wszystkich społecznościach [...]. Antypolonizm nie jest moralnie niczym lepszym niż antysemityzm czy antyukrainizm<sup>26</sup>.

Lipski, powiada Gross, dąży do symetrii i zachowania równowagi. Stara się z jednej strony pokazać olbrzymią liczbę zamordowanych Żydów, a z drugiej liczną grupę bohaterskich Polaków, takich jak generał Grot-Rowecki, którzy stracili życie z rąk okupanta. Próbuje także zachować sprawiedliwość w szacowaniu obopólnej winy: Żydzi rozgłaszają na temat Polaków uogólnienia, moralnie równie podle, jak zachowania Polaków wobec Żydów w czasie wojny. Podstawą dialogu powinno się stać zobaczenie obu stron w tym samym świetle. Wprawdzie w następnych akapitach Gross udowadnia, że jest to bzdura, przede wszystkim dlatego że w swoich rozważaniach

---

<sup>26</sup> J.T. Gross, *Ten jest z ojczyzny mojej, ale go nie lubię*, [w:] *Przeciw antysemityzmowi...*, s. 1012.

Lipski „omija [...] zagadnienie postaw i zachowań całej reszty, czyli z n a k o m i t e j w i ę k s z o ś c i polskiego społeczeństwa”<sup>27</sup>, które, przypomnijmy, wynikały z niegotowości do niesienia pomocy Żydom<sup>28</sup>. Prawo symetrii, oddziałujące na koncepcję „zwierciadlanej nienawiści”, obowiązuje jednak także w eseju Zimanda. Tyle że zamiast szukać źródeł w istotnie nabołałych problemach, takich jak Zagłada, autor upatruje przyczyn wzajemnej niechęci Polaków i Żydów w „czystych emocjach”. Przekłada się to na zaproponowany przez Zimanda język emocji, do którego trzeba dzisiaj odnosić się z wyjątkową ostrożnością. Określenia takie jak „polonofob”, „polakożerca” czy „żydowski szowinista” należą do słownika skrajnej prawicy i jeśli pojawiają się w eseju pisanym po to, aby Polacy i Żydzi, „miast powtarzać brednie, zaczęli myśleć” (Pip, 8), muszą budzić niepokój. Dotyczy on tego, co Miłosz nazwał w *Zniewolonym umyśle* „zawiedzioną miłością”<sup>29</sup>, dotykając w ten sposób istoty nienawiści. Widziane w tej perspektywie poglądy Zimanda dają się streścić następująco: sąsiedztwo narodów polskiego i żydowskiego od wieków opiera się na wzajemnej niechęci, która czasem przybiera na sile, ale nigdy nie gaśnie, niekiedy tylko przyjmując formę sympatii. „Zawiedzioną miłość” to najbardziej pożądana, ale rzadko obecna forma tego sąsiedztwa. Dużo częstsze wydają się wzajemne obmawianie się, oczernianie i jawny gniew. Ta długofalowa niechęć, bez pozytywnego początku i dobrego zakończenia, może dziś, w najlepszym przypadku, przybrać postać samowiedzy. Nie mamy już szans na przyjaźń, zostało nam jedynie dowiedzieć się, o co w tym wszystkim chodzi. Jest to scenariusz dużo trudniejszy do przyjęcia niż propozycja Błońskiego, w którego eseju za zrozumieniem własnej winy tli się chrześcijańska nadzieja na wybaczenie i porozumienie. „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

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 1014.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 1019.

<sup>29</sup> Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł*, s. 138.

przedsięwzięcie...”<sup>30</sup> Zimand nie daje szansy na wybaczenie, a Błoński, choć o niej nie pisze, to za jej pomocą myśli. Ale różnic między obydwoma esejami jest więcej. Warto je wypunktować, zanim wskaże się ewentualne słabości *Piołunu i popiołu*...

## Błoński i Zimand

Oba eseje więcej dzieli, niż łączy. Ograniczę się do sześciu różnic, ustalonych na podstawie niezwykle pouczającego szkicu Michała Głowińskiego *Esej Błońskiego po latach*<sup>31</sup>. Cała reszta – niezgodności między tekstami Błońskiego i Zimanda można podać o wiele więcej – zawiera się w tym ogólnym opisie.

Obu eseistów różni przede wszystkim perspektywa: u Błońskiego „konsekwentnie polska”<sup>32</sup>, w odniesieniu do Zimanda – niekonsekwentnie żydowska. Autor *Dekadentyzmu warszawskiego* z reguły reprezentuje sam siebie – reprezentuje jednak przede wszystkim świat powojennych Żydów, wobec których bywa przesadnie krytyczny i niesprawiedliwy, w przeciwieństwie do powojennych Polaków, którym często pobraża. Drugą różnicę między obydwoma esejami stanowi temat. Błoński porusza problem winy, Zimand – emocji. Błoński czyni to z pozycji moralisty, ale nie moralizatora, wierny duchowi Ewangelii. Z kolei Zimand, choć często się irytuje, zajmuje pozycję racjonalisty. Apelowanie o miłość i odwoływanie się do humanistycznych podstaw człowieczeństwa jest mu obce:

Czego właściwie chcę, co pragnę osiągnąć, pisząc ten beznadziejny tekst? By Polacy i Żydzi w gmatwaniu wzajemnych uprzedzeń, oddzieleni przepastną o sobie niewiedzą, nagle się pokochali? [...] Chcę, by chcieli się czegoś o sobie nawzajem dowiedzieć... (Pip, 8).

<sup>30</sup> J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, s. 33.

<sup>31</sup> M. Głowiński, *Esej Błońskiego po latach*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2006, nr 2, s. 12–20.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 15.

Znacznie łatwiej samemu złożyć wyjaśnienie, niż nakłonić kogoś do zrozumienia problemu. Zimand preferuje jednak trudne rozwiązania, Błoński wybiera klarowny wywód. Tu rysuje się między nimi trzecia różnica. Za owym klarownym wywodem idzie bowiem czysty, rozumiały i zrównoważony język – język Zimanda natomiast uderza w różne tony, od dalekiej od obiektywizmu potoczności do niezrozumiałych skrótów. Przyczyną tego jest afekt gniewu, przechodzącego niekiedy w osobliwe formy nienawiści. W dyskursie zmieniają się one w punktowe i nieuporządkowane obserwacje, niekiedy zbyt abstrakcyjne, aby można je było wystarczająco zrozumieć. Nienawiść, powiada Peter Sloterdijk, „[t]o afekt, który jest w stanie tworzyć jakby ciemne pojęcia ogólne i wznosić się w mgliste abstrakcje”<sup>33</sup>. Czwarta różnica między obydwoma esejami wynika więc z ich tonacji: chłodnej u Błońskiego i namiętnej w przypadku Zimanda. I wreszcie różnica piąta, związana z horyzontem obu esejów: w odniesieniu do *Biednych Polaków...* jest on religijny (choć owa religijność, jak pokazuje Głowiński, dotyczy ducha, a nie litery), tworzy więc istotne pole porozumienia z czytelnikiem ukształtowanym przez wartości katolickie, których z kolei *Piołun i popiół...* nie respektuje. Horyzont tego eseju z wielu powodów należałoby nazwać świeckim. Różnica szósta wynika stąd, że w *Biednych Polakach...* wiele jest literatury, a w *Piołunie i popiele...* w ogóle jej nie ma. Wydaje się, że tym, co znacznie zwiększyło atrakcyjność eseju Błońskiego, może być egzegeza dwu wierszy Czesława Miłosza, *Campo di Fiori* i *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*. „Miłosz jest patronem rozważań Błońskiego nie tylko w wąsko rozumianych wymiarach literackich [...]. Jest patronem jako pisarz i myśliciel, u którego nieustannie w najróżniejszych wariantach, ujęciach i kontekstach powraca sprawa polskiego nacjonalizmu...” – pisał Michał Głowiński<sup>34</sup>. *Piołunowi i popiołowi...* także patronuje myśl Miłosza pojawiająca się już w pierwszym zdaniu, oderwanym

---

<sup>33</sup> P. Sloterdijk, *Gniew i czas...*, s. 67.

<sup>34</sup> M. Głowiński, *Esej Błońskiego po latach*, s. 14.

od tekstu głównego – jako motto: „Prawdziwy wróg człowieka jest uogólnienie” (Pip, 2). To jednak myśl urwana, pozostawiona bez adresu (cykl *Sześć wykładów wierszem* z tomu *Kroniki*), niewyjaśniona. Nie jest to jedyne literackie nawiązanie zaproponowane przez Zimanda. Drugie, a właściwie pierwsze, ukrył autor w tytule eseju.

Zastanawiając się, skąd wzięła się jego nazwa, przypominająca przede wszystkim słynną powieść Jerzego Andrzejewskiego o czasach tużpowojennych, *Popiół i diament*, a poprzez nią poezję Cypriana Kamila Norwida, natrafiłam na osobliwą publikację Józefa Ozgi Michalskiego *Piołun i popiół* z 1979 roku. Jej autor, urodzony w podkieleckiej wsi, w czasie wojny walczył w Batalionach Chłopskich i Armii Ludowej, redagował także konspiracyjne pismo „Znicz”. Od 1947 roku był posłem na Sejm, a w latach pięćdziesiątych jego wicemarszałkiem. W latach siedemdziesiątych sprawował funkcję wiceprzewodniczącego Rady Państwa, angażując się równocześnie w wiele innych przedsięwzięć politycznych. Ta wyjątkowa aktywność nie przeszkodziła Ozdze pisać. Zostawił po sobie kilkadziesiąt zbiorów poezji i prozy, z których chyba prawie wszystko, łącznie z nazwiskiem autora, uległo zapomnieniu<sup>35</sup>. *Piołun i popiół*, nazywany przez krytykę, nieradzącą sobie z dziwactwem narracji, opowieścią<sup>36</sup>, to w rzeczywistości autobiografia autora, skoncentrowana wokół walk Batalionów Chłopskich na ziemi kieleckiej. Narrator uwalnia wspomnienia, wspomagając się wypijaną z chłopami piołunówką i księżycówką. Wyrażenie „piołun i popiół” nie pojawia się jednak ani razu, dwukrotnie natomiast podkreśla się dobrodziejstwo trunku zrobionego z piołunu: ma on orzeźwiać i odnawiać smak, a przy okazji przypominać o wojnie („Księżycówka ma smak piołunu, jakże orzeźwiającego, i prochu, jakże jeszcze strzelniczego”<sup>37</sup>). Jeśli Zimand w ogóle czytał tę książkę, a był przecież wielkim

---

<sup>35</sup> Zob. S. Lichański, *Ozga Michalski* [hasło], [w:] *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1: A–O, red. A. Hutnikiewicz, A. Lam, Warszawa 2000, s. 495.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> J. Ozga Michalski, *Piołun i popiół*, Warszawa 1979, s. 130.

erudytą, znanym także z tego, że niektóre aluzje do literatury głęboko ukrywał, to dialog z nią mógł podjąć na poziomie znaczenia słowa „piołun”. W wierzeniach ludowych, bliskich Ozdze, pisarzo-  
wi chłopskiemu, utrwalił się on jako roślina trująca i uzdrawiająca, zdolna wspomagać leczenie chorób układu pokarmowego i zmniejszać odór rozkładającego się ciała. Zamiast prochu, oznaczającego u Ozgi wywalczone polską bronią zwycięstwo nad Niemcami, Zimand sięgnął po odsyłające do Zagłady słowo „popiół”, oznaczające ludzkie prochy. Ten bardzo symboliczny tytuł wskazuje także na wielość intencji Zimanda: od pokazania relacji polsko-żydowskich w świeży, ale gorzki, trucicielski wręcz sposób, po narracyjną „chorą gmatwaninę” (Pip, 15), bliską chaosowi mowy człowieka nie-trzeźwego.

Wróćmy do Miłosza. Oprócz *Wykładu IV*, z którego Zimand zaczerpnął motto, mógł on także inspirować się wierszem *Gwiazda Piołun*. Oba teksty powstały w drugiej połowie lat siedemdziesiątych i na początku lat osiemdziesiątych i chociaż nie dotyczą wprost Zagłady, Miłosz wraca do niej myślami symbolicznie: „A milczą, którzy biegli w artyleryjskim ogniu,/ Przypadli do grudy, żeby uchroniła,/ I ci, których wywożono o świcie,/ I ci, którzy wypełzli spod stosu krwawiących ciał”<sup>38</sup>. „Pod Gwiazdą Piołun gorzkie toczyły się rzeki. Człowiek na polu zbierał gorzki chleb [...]. I nie ostygło jeszcze popielisko/ Kiedy stał znowu Rzym Dioklecjana”<sup>39</sup>. Wszystko to stawia *Piołun i popiół...* w nowym świetle. Staje się on esejem mówiącym o Zagładzie za pomocą literatury, prawie tej samej, którą interpretował Błoński, ale przede wszystkim czyni Holokaust zagadnieniem z pogranicza mówienia i milczenia, o jakim powinno się pisać, pamiętając o pojedynczych losach, „zagubionych imionach”<sup>40</sup> czy przedzieraniu się przez „warstwy Pliocenu”<sup>41</sup> do miejsca, „gdzie

---

<sup>38</sup> Cz. Miłosz, *Wykład IV*, [w:] Idem, *Kroniki*, Kraków 1988, s. 73.

<sup>39</sup> Idem, *Gwiazda Piołun*, [w:] Idem, *Wiersze*, t. 2, Kraków 1987, s. 349–350.

<sup>40</sup> Idem, *Wykład IV*.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

pulsowało serce<sup>42</sup>. Nie tylko zatem Błoński mówi językiem (a właściwie duchem języka) Biblii, mówi nim także Zimand, sięga jednak do Apokalipsy św. Jana, tworzącej w połowie lat osiemdziesiątych obszar tradycji, z którą częściowo identyfikowała się polska literatura o Zagładzie<sup>43</sup>.

Co z tego przetrwało? Diagnoza strucia (piołun), któremu uległy w czasie wojny relacje polsko-żydowskie, a które nie minęły, a wręcz po wojnie przybrało na sile, prowadząc do wzajemnego wyniszczenia wspomnianych relacji. Można próbować owo postępujące zatrucie zatrzymać, poznając prawdę, tak jak to czyni Zimand, w całej jaskrawości szczegółu. Jest to gorzka prawda i gorzkie też jest jej przyswajanie (popiół jako panaceum). Dlaczego więc warto czytać Zimanda? Aby wciąż sobie przypominać, wciąż się trudzić i irtować, nie tracić żarliwości i mieć nadzieję.

---

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Myślę tu o powieściach: *Bohiń* Tadeusza Konwickiego, *Nawrócenie* Andrzeja Kuśniewicza, *Weiser Dawidek* Pawła Huellego i *Zagłada* Piotra Szewca, wydanych w latach 1986–1987, a zatem prawie dokładnie w tym samym czasie, gdy Zimand opublikował swój esej. We wszystkich tych utworach Zagładę przedstawia się za pomocą symboliki apokaliptycznej jako katastrofę naturalną, niosącą światu, nie tylko Żydów, ale i drzew, ptaków – po prostu całej naturze totalne zniszczenie. Gwiazda Piołun, której Miłosz poświęcił osobny zeszyt, pojawia się w Apokalipsie także jako zapowiedź katastrofy naturalnej. Spada na ziemię niczym meteoryt i czyni większą część wód niezdatną do użytku. Por. *Objawienie św. Jana* 8, 10–11, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, przeł. J. Wujek SJ, Kraków 1962, wyd. 3 poprawione, s. 1438.

**WSPÓLNOTY  
ZRANIONYCH**





## ROZDZIAŁ V

### MIĘDZY NEKROESTETYKĄ A NEKROPOLITYKĄ

#### Zagłada jak źródło marzeń (i interesów)

W 2008 roku w tygodniku „Polityka” pojawiło się stwierdzenie, że losy dziennika Rutki Laskier przypominają scenariusz filmowy<sup>1</sup>. Dwa lata wcześniej odnaleziono rękopis jej zapisków, w 2007 roku wywieziono go do Izraela, a rok później dziennik stał się kością niezgody między pasjonatami lokalnej historii, Adamem Szydłowskim i Jarosławem Krajniewskim<sup>2</sup>. Do prokuratury wpłynęło zawiadomienie o popełnieniu przestępstwa z art. 58 Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami z 23 lipca 2003 roku (mówiącej, że rękopisy powstałe przed 1 stycznia 1949 roku nie mogą zostać wywiezione z kraju bez pozwolenia odpowiednich instytucji<sup>3</sup>). Nie wiadomo, kto napisał i wysłał to zawiadomienie. Wiadomo natomiast, że napisano je przeciwko Szydłowskiemu.

---

<sup>1</sup> A. Zagner, *Dzienniki niezgody*, „Polityka” 2008, nr 40 (<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/historia/1520158,1,dzienniki-niezgody.read> [dostęp: 9.07.2018]).

<sup>2</sup> Pisze o tym Anita Jasińska, *Pamiętnik Rutki Laskier. O społecznej recepcji świadectwa*, [w:] *Historia – biografia – literatura. Studia i szkice o literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. E. Dutka, M. Kisiel, Katowice 2019, s. 99–124.

<sup>3</sup> A. Jasińska, „Pamiętnik Rutki Laskier. Tekst i kontekst” [praca magisterska napisana w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego pod opieką dr hab. Marty Tomczok], Katowice 2017, s. 90.

W rozdziale nie będą się zajmować sensacyjną historią pojawienia się i zniknięcia rękopisu (choć bez wątpienia należałoby ją odtworzyć i opracować). Chcę natomiast pokazać, jak wywiezienie dziennika wpłynęło na kształt jego edycji i sprawiło, że odegrała ona substytucyjną rolę w nadawaniu znaczenia tekstowi diariusza.

W całym tym skomplikowanym procesie, którego prawnej ani moralnej oceny nie podejmuję się formułować, ważną funkcję pełni popkultura. Jej działanie w wielu punktach wydaje się skomplikowane i subtelne, kiedy indziej jest wyraźnie widoczne i rażąco sprzeczne z interesami tak zwanej prawdziwej historii (które wyjaśnię poniżej). Zazwyczaj prowadzi jednak do jej banalizacji, uproszczenia i spłylenia, a niekiedy wręcz do fałszerstw i przekłamań<sup>4</sup>.

Wydanie dziennika Laskier w postaci książki przypominającej rękopis można nazwać stylizacją formalną. Jej celem jest stworzenie u czytelnika organoleptycznego wrażenia, iż obcuje z częścią dziedzictwa żydowskiego, z czymś naprawdę starym i ważnym, może nawet ważniejszym niż źródło historyczne. A następnie sprawienie, że odbiorca zapomina o oryginale, uznając symulakrum za dzieło pełniejsze i lepsze. Chociażby dlatego, że może je kupić i trzymać w domu, podczas gdy oryginału nie może mieć na własność i wyłączność. Edycja dziennika Rutki Laskier ma

---

<sup>4</sup> Znanym przykładem tego typu fałszerstwa są *Fragments: Memories of a Wartime Childhood* Binjamina Wilkomirskiego (wyd. niem. 1995, wyd. ang. 1998) i *Przeżyć z wilkami* Mishy Defonseki (wyd. ang. 1997, wyd. pol. 2008). Cechy fałszerstwa nosi także dziennik Estery Frenkiel, odtworzony na podstawie wspomnień jej syna i notatek autorki dotyczących prawdziwego diariusza prowadzonego w getcie łódzkim. Chodzi o stylizowaną na dziennik powieść Elżbiety Cherezińskiej – *Byłam sekretarką Rumkowskiego. Dzienniki Etki Daum*, Poznań 2008. Nie jest to jednak fałszerstwo w sensie prawnym, lecz ukryta stylizacja na dokument osobisty. Jak wynika z jej recepcji, wielu czytelników uległo tej podróbce i nie dostrzegło w prozie Cherezińskiej zwyczajnej fikcji literackiej.

również zapewnić czytelnikowi poczucie komfortu. Dzięki faksymile wszystkich stron rękopisu, kilkudziesięciu zdjęciom, a przede wszystkim dzięki licznym przedmowom i posłowiom odbiorca otrzymuje gwarancję obcowania z perfekcyjnie opracowanym tekstem historycznym. To dużo więcej, niż może (a raczej mógłby) dać mu kontakt z oryginałem, o który toczono spory w sądzie. Zastąpienie źródła historycznego ersatzem ma wymiar konsolacyjny: tłumi najróżniejsze kontrowersje z konfliktem o pamięć Zagłady na czele.

W 2016 roku uniewinniono Szydłowskiego i pozostałych oskarżonych: Stanisławę Sapińską (która przechowywała dziennik przez sześćdziesiąt lat, a później przekazała go do Yad Vashem) oraz Radosława Barana (w 2008 roku pełniącego funkcję prezydenta Będzina). „Dzienniki niezgody”, jak rękopis będzińskiej nastolatki określiła „Polityka”, nie zmieniły jednak swojej wymowy. Można rzec, iż nie zdjęto z nich swoistego złego uroku, który dalej konfliktuje lokalne środowisko. W ostatnich dwu latach wspomniane zapiski przyczyniły się do powstania różnych popularnych form upamiętniania historii: od powieści po muzeum otwarte w będzińskiej kawiarni Cafe Jeruzolima, należącej do Szydłowskiego (które ma być namiastką Muzeum Żydów Polskich Polin). Intensywnej popularyzacji historii Zagłady w Będzinie, obejmującej przede wszystkim getto będzińsko-sosnowieckie, nie towarzyszy, niestety, namysł naukowy<sup>5</sup>. Rutka jest bohaterką kolejnych przedstawień, plakatów, rysunków, odczytów i opowieści. Równocześnie coraz bardziej oddala nas to od wiedzy o jej dzienniku, jego rzeczywistym znaczeniu, możliwościach badawczych, jakie daje ta lektura, oraz od oceny wariantywności i wieloznaczności samego tekstu.

---

<sup>5</sup> Warto dodać, że jedynym naukowym tekstem spośród przedmów i posłowi dołączonych do wszystkich trzech wydań zapisków jest krótkie opracowanie Aleksandry Namysł *Życie i zagłada będzińskich Żydów*, niezwiązane bezpośrednio z dziełem Laskier (*Pamiętnik Rutki Laskier*, red. S. Bubin, Katowice 2006, s. 128–134).

Chcąc oczyścić się z zarzutów, Szydłowski w rozmowie z reporterką „Dziennika Łódzkiego” powiedział:

Pamiętnik zawiera dwa rodzaje informacji. Pierwsze dotyczą życia osobistego osoby spisującej pamiętnik, a drugie zdarzeń z okresu okupacji. Nie są to jednak informacje istotne z punktu widzenia historycznego i społecznego, są tak ogólne, że nie stanowią cennego źródła historycznego [podkreślenie – M.T.]. Stąd, moim zdaniem, niemożliwe jest uznanie pamiętnika za zabytek w rozumieniu ustawy o ochronie zabytków, a wynikiem tego jest brak możliwości stosowania przepisów o pozwoleniach na wywóz zabytków<sup>6</sup>.

W opinii redaktora i wydawcy zapiski Laskier nie przedstawiają większej wartości. Powtórzmy: „nie stanowią cennego źródła historycznego”<sup>7</sup>. W 2006 roku Szydłowski mówił co innego: „Kiedy przyjeżdżają do nas żydowscy mieszkańcy Będzina, dzielą się swoimi wspomnieniami. Ale nie brakuje osób, którzy [sic!] słuchają ich sceptycznie. Posądzają o to, że i wiek, i upływ czasu mógł pewne wspomnienia przejaszkawić. Dlatego te autentyczne zapiski są dla nas dowodem na to, że tak było rzeczywiście [podkreślenie – M.T.]”<sup>8</sup>. Oba cytaty pokazują, że od chwili wydania w 2006 roku dziennik Laskier stał się obiektem

---

<sup>6</sup> *Pamiętnik to nie zabytek? Z Adamem Szydłowskim rozmawia Magdalena Nowacka*, „Dziennik Łódzki”, 10.09.2008 (<http://www.dziennik-lodzki.pl/artukul/43633,pamietnik-to-nie-zabytek,id,t.html> [dostęp: 9.07.2018]).

<sup>7</sup> Taką opinię zdaje się podzielać także Namysło, która w swoich publikacjach naukowych nie powołuje się raczej na dziennik, a pisząc o Zagładzie w rejencji katowickiej, korzysta z wielu niespopularyzowanych źródeł. Por. także N.E. Szternfinkiel, *Zagłada Żydów Sosnowca*, oprac. A. Namysło, Warszawa 2017.

<sup>8</sup> A. Szydłowski, „Dziennik Zachodni”, 6.01.2006. Cyt. za: M. Nowacka, *Historia „Pamiętnika”*, [w:] R. Laskier, *Pamiętnik*, red. A. Szydłowski, Będzin 2008, s. 10.

przynajmniej dwojakiej manipulacji. W pierwszym przypadku wydawcy udało się sprokurować fałszywy obiekt historii i zastąpić nim oryginał. W drugim, doprowadzając do przesycenia i przeładowania dziennika rozmaitymi znaczeniami symbolicznymi, które na pewnym poziomie można porównać do praktyk upamiętniania dzienników Anny Frank, Szydłowski „zawładnął” znaczeniem rękopisu z Będzina. Wpłynął na to brak opracowań i interpretacji tekstu. Ów niedostatek pozwolił redaktorowi dziennika ustanowić siebie głównym dysponentem praw do znaczenia tekstu<sup>9</sup>. A przede wszystkim uczynić z dokumentu czyjegoś konkretnego losu narrację odhistoryczoną, która stała się, podobnie jak wspomniane notatniki Frank, ikoną kulturową, symbolem wielu zapomnianych historii<sup>10</sup>, opowieścią podtrzymującą na duchu.

W przypadku diariusza Anny Frank legenda, polegająca na tym, że z „setek dzienników czasu wojny przechowywanych w archiwach Holenderskiego Instytutu Dokumentacji Wojennej”<sup>11</sup> wybrano i zapamiętano akurat te właśnie zapiski, wydaje się mieć złożone uzasadnienie. Wytłumaczenie sławy dzienników Laskier jest o wiele prostsze. To jedyne osobiste notatki, które przetrwały likwidację getta będzińsko-sosnowieckiego<sup>12</sup>, pisane „tam i wtedy”. Według relacji Alvina

---

<sup>9</sup> Podczas wielu spotkań wokół dziennika, zorganizowanych przez Adama Szydłowskiego zarówno w kraju, jak i za granicą, była obecna Stanisława Sapińska, która przechowała zapiski. Na facebookowym profilu fundacji Rutki Laskier (Foundation of Rutka Laskier) zamieszczono zdjęcie, na którym Sapińska trzyma wydanie dziennika, oraz fragment nagrania, podczas którego czyta powieść Zbigniewa Białasa *Rutka* inspirowaną zapiskami Laskier. Nie są to przypadkowe gesty, ale działania legitymizujące oba dzieła.

<sup>10</sup> A.H. Rosenfeld, *Kres Holokaustu*, przeł. R. Czekalska, A. Kuczkiewicz-Fraś, Kraków 2013, s. 91.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 95.

<sup>12</sup> Jedyne odnalezione. W ostatnich latach pojawiły się głosy (a raczej plotki), że zapisków osobistych z getta będzińsko-sosnowieckiego może być więcej.

H. Rosenfelda, z Frank uczyniono ikonę popkultury ze względu na jej młodość, wrażliwość, przebojowość i pogodę ducha<sup>13</sup>. Na czym miałyby opierać się legenda Rutki Laskier (która zginęła, mając 14 lat, czyli tyle samo ile Anna Frank, ale i Rywka Lipszyc)? Czy oprócz symbolizowania losów tysięcy nieznanymi Żydów będińskiej nastolatce nie przypadł, przypadkowy zresztą, udział (a nie mówimy tu o sprawstwie rzeczywistym, ale sprokurowanym) w n a r r a c j i z a s t ę p c z e j, która próbuje, podobnie jak cała popkultura, wyjść z każdego nieszczęścia zwycięsko i w każdej tragedii znaleźć sens i pocieszenie?

Agnieszka Zagner, pisząc w „Polityce” o sporach wokół rękopisów Laskier i Barucha Milcha, powołała się na zdanie Stanisławy Sapińskiej, tłumaczącej, dlaczego przez ponad pół wieku nikomu nie powiedziała o dzienniku młodszej koleżanki: „Przede wszystkim nie chciałam, aby ktokolwiek zrobił na nim interes”<sup>14</sup>. W *Epilogu* dołączonym do trzeciego wydania dziennika Szydłowski napisał: „Kiedy na początku 2006 roku w rozmowie z jednym z dziennikarzy zamarzyłem o tym, by pamiętnik doczekał się wielu tłumaczeń, tak jak znany już czytelnikom na całym świecie *Dziennik Anny Frank*, nie sądziłem, że marzenia tak szybko się spełnią”<sup>15</sup>. Warto tę wypowiedź podsumować słowami Barbary Engelking zamykającymi *Wprowadzenie* do wspomnień Mietka Pachtera: „Tak to zwykle bywa: spełnienie pragnień nie przynosi ukojenia, a jedynie rozczarowanie i rozgoryczenie”<sup>16</sup>.

## Uwagi do trzech wydań dziennika

W celu zbudowania kontekstu dla edycji dziennika Rutki Laskier dobrze jest odnieść się do istniejących już wydań zapisków osobistych z Zagłady. Są to wydania o cechach wzorodawczych,

---

<sup>13</sup> A.H. Rosenfeld, *Kres Holokaustu*, s. 94.

<sup>14</sup> A. Zagner, *Dzienniki niezgody*.

<sup>15</sup> A. Szydłowski, *Epilog*, [w:] R. Laskier, *Pamiętnik*, s. 131.

<sup>16</sup> B. Engelking, *Wprowadzenie*, [w:] M. Pachter, „Umierać też trzeba umieć...”, red. B. Engelking, Warszawa 2015, s. 14.

nowatorskie, a jednocześnie kluczowe dla studiów zagładowych. Część z nich uwzględnia i omawia zmiany, które z różnych powodów poczyniono w pierwszych wydaniach niektórych dzienników, i poddaje je krytyce.

W Bibliotece Świadcstw Zagłady w 2017 roku ukazał się dziennik Clary Kramer, dziewczyny o rok starszej od Laskier, która przeżyła wojnę w bunkrze w Żółkwi. „[...] wyróżnia go piękna, poprawna polszczyzna, która w zasadzie nie wymagałaby redakcji stylistycznej, gdyby chcieć takiej dokonywać” – pisze redaktorka naukowa i autorka wprowadzenia Anna Wylegała<sup>17</sup>. Pomędzy stu siedemdziesięcioma jeden stronami zapisków wydanych w formacie B5 umieszczono pojedyncze kopie rękopisu. Mają one charakter poglądowy. Pismo diarystki jest gęste, pochylone, niekiedy trudne do odczytania. Pozostała część dokumentacji fotograficznej (dwadzieścia dziewięć zdjęć) została umieszczona w aneksie na końcu książki. Zbliżoną praktykę przyjęto w innych wydawnictwach Biblioteki Świadcstw. Na przykład trzysta siedemdziesiąt pięć stron wspomnień Stanisława Adlera poprzedza jedynie siedem fotografii<sup>18</sup>. W sąsiedztwie pierwszej strony zapisków umieszczono kopię rękopisu z drobnym pismem i wieloma skreśleniami.

Podobne zasady przyjęli redaktorzy wydań literatury dokumentu osobistego opublikowanych przez Wydawnictwo ŻIH. Dziennik Abrahama Lewina liczy dwieście sześćdziesiąt cztery strony formatu A5 i nie zawiera ani jednej fotografii<sup>19</sup>. Z kolei dziennik i pisma gettowe Racheli Auerbach (sto siedemdziesiąt jeden stron) „poprzetykano” pojedynczymi zdjęciami z getta warszawskiego<sup>20</sup>. W każdym

---

<sup>17</sup> A. Wylegała, *Klara z Żółkwi. Żółkiew Klary. O niecodziennych zapiskach z codzienności Zagłady*, [w:] C. Kramer, *Tyleśmy już przeszli. Dziennik pisany w bunkrze (Żółkiew 1942–1944)*, red. A. Wylegała, Warszawa 2017, s. 28.

<sup>18</sup> S. Adler, *„Żadna blaga, żadne kłamstwo...”. Wspomnienia z getta warszawskiego*, red. M. Janczewska, Warszawa 2018.

<sup>19</sup> A. Lewin, *Dziennik*, oprac. K. Person, Warszawa 2016.

<sup>20</sup> R. Auerbach, *Pisma z getta warszawskiego*, oprac. K. Szymaniak, Warszawa 2016.



z omówionych przykładów to tekst, a nie jego „obudowa” graficzna, jest najważniejszy. Jeśli zdjęcia umieszcza się jako materiał ilustracyjny, różnicę między narracją wizualną a tekstową zaznacza się bardzo wyraźnie. Nie ma mowy o narracji, w której „zlewałyby się” różne rodzaje dokumentów osobistych.

Wydaniu zapisków Janiny Heschel z 2015 roku, przygotowanemu przez Ewę Koźmińską-Frejłak i Piotra Laskowskiego, towarzyszy rozbudowana refleksja krytyczna, której autorzy przyglądają się zmianom zapisków dokonanych przez pierwszych edytorów (1946), a także ich dzisiejszemu wymiarowi i, narzucającemu się, formatowi. Opracowane w formie tabelki zestawienie różnic liczby siedemnaście stron i zawiera przykłady zniekształceń bądź zmian całych zdań, a niekiedy całych akapitów<sup>21</sup>. Co kierowało zespołem nadzorowanym przez Michała Borwicza przy podjęciu drastycznej decyzji dla kształtu tekstu? Nie chcąc mnożyć domysłów, Koźmińska-Frejłak tłumaczy: „przygotowujący relację Heschelówny do publikacji chcieli po prostu uczynić ją <lepszą>”<sup>22</sup>.

Zupełnie inaczej zostało przygotowane pierwsze polskie wydanie *Dziennika z getta łódzkiego* Rywki Lipszyc<sup>23</sup>. Ewa Wiatr skrupulatnie zaznaczyła wszystkie drobne zmiany edycji, takie jak tytuł, nadany przez redakcję, czy znaczenie i pochodzenie materiału ilustracyjnego. Poddała także wstępnej analizie emfaticzny styl autorki

---

<sup>21</sup> Zestawienie różnic między tekstem oryginalnym a pierwszym wydaniem wspomnień Janiny Heschel, oprac. E. Koźmińska-Frejłak, [w:] *Oczywista dwunastoletniej dziewczyny*, oprac. E. Koźmińska-Frejłak, P. Laskowski, przedmowa M. Hochberg-Mariańska, Warszawa 2015, s. 115–131.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 24.

<sup>23</sup> R. Lipszyc, *Dziennik z getta łódzkiego*, oprac. i wstęp E. Wiatr, posłowie A. Friedman, Kraków 2017. Publikacja otrzymała Nagrodę Historyczną „Polityki” w 2018 roku. Doceniono w niej, jak podkreślał Marian Turski, nie tylko wartość faktograficzną dziennika, ale także pracę Ewy Wiatr. Zob. M. Turski, *Perła z popiołów*, „Polityka” 2018, nr 19 (<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/historia/1747512,1,laureaci-nagrod-histerycznych-polityki-2018.read> [dostęp: 4.11.2018]).

(którego próbowali pozbawić pierwsze wydanie zapisków Heschel's ich edytorzy). Ani we wstępie, ani gdziekolwiek indziej nie odniosła się w budzący wątpliwości sposób do wieku czy płci Lipszyc. Uwagi na temat nastoletniości musiały zresztą także irytować samą autorkę, skoro pod datą 12 października 1943 roku napisała: „Wczoraj zamyśliłam się trochę, [że] 14-letnią dziewczynkę można uważać za dziecko, biorąc pod uwagę wiek [...]. Mnie, 14-letnią, niektórzy biorą za dziecko (mam jeszcze szczęście, że jestem fizycznie ładnie rozwinięta), ale jakże się mylą! I jakże ja się marnuję!”<sup>24</sup>.

\*

Dwa pierwsze wydania dziennika Rutki Laskier pochodzą z 2006 roku i różni je przede wszystkim ISBN. Nigdzie nie zaznaczono innych zmian i nie podano, dlaczego jeszcze w tym samym roku podjęto decyzję o reedycji. Można przyjąć, że stała za nią nagła potrzeba naprawienia wstydliwych błędów zawartych w wydaniu pierwszym. Brak komentarza i widocznych różnic zewnętrznych (wydania mają taką samą okładkę formatu A5, zawartość wydrukowano na białym papierze) wskazuje, że chciano zatuszować usterki i uzupełnić wydanie o dodatkowe komentarze. Jakie to usterki? Można je podzielić na dwie grupy. Pierwsze wynikają zapewne z kłopotów w odczytaniu rękopisu. Na przykład frazę: „W dobrych [szundach]<sup>25</sup> filozoficznych”<sup>26</sup> oddano jako: „W dobrych szmatach filozoficznych”<sup>27</sup>, co w drugim wydaniu zmieniono

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 17.

<sup>25</sup> Wyraz mało czytelny, nie sposób go jednak oddać ani jako „smaki”, ani jako „szmaty”. Być może chodzi o „szundy”, czyli romansowy gatunek literatury w jidysz, niezbyt ambitny literacko. Za komentarz i pomoc w odczytaniu wyrazu dziękuję Karolinie Koprowskiej.

<sup>26</sup> Podaję ją zgodnie z faksymile drugiej strony dziennika (R. Laskier, *Pamiętnik*, s. 24).

<sup>27</sup> *Pamiętnik Rutki Laskier*, red. A. Szydłowski, wyd. 1, Katowice 2006, s. 9.

na „W dobrych smakach, filozoficznych”<sup>28</sup>. W trzecim zaś zapisano: „W dobrych smakach filozoficznych”<sup>29</sup>, usuwając i przecinek, i pozostałe wątpliwości.

Drugi rodzaj błędów zdaje się mieć inną podstawę i wskazuje, że przy przepisywaniu tekstu korzystano z odmiennego źródła niż sfotografowany rękopis. Usunięto w ten sposób wiele akapitów, ale naruszono też znacząco składnię, pomijając poprawnie umieszczone przez autorkę kropki, służące budowaniu krótszych zdań, które zamieniono na tak zwane potoki składniowe, w rzeczywistości niestosowane przez Laskier. Zestawienie i rozróżnienie wszystkich tych błędów wymaga osobnego opracowania, które pomogłoby zrozumieć skalę i znaczenie ingerencji redaktorskich. Inną interesującą cechą tego wydania są obszerne faksymile obejmujące fragmenty kolejnych stron rękopisu. Można dzięki nim próbować ustalić, ile kartek zostało wyrwanych z zeszytu i jak ten fakt odnotowali redaktorzy<sup>30</sup>.

W obu wydaniach z 2006 roku ubytki w rękopisie zaznaczono dość starannie – jako jedną, dwie bądź kilka kartek. W wydaniu trzecim, chcąc stworzyć wrażenie jednolitości i kompletności tekstu, te arcyważne informacje pominięto.

Wydanie drugie tylko pozornie zostało opracowane staranniej. Zniknęły z niego motto (które powróci w wydaniu trzecim) i akwarela Bronisława Linkego *El mole rachmim*. Zmieniła się także redakcja (Szydłowski zastąpił Bubin, wydawca i redaktor naczelny „Lady’s Club”, wcześniej redaktor „Dziennika Zachodniego”; przypisy przygotowali Izabela Tumas, bibliotekoznawczyni, i Maciej Szczepka z „Dziennika Zachodniego”). Żadna z wymienionych osób nie miała doświadczenia w edycjach literatury dokumentu osobistego pochodzącej z czasów Zagłady. Wśród reprodukcji eksponowane miejsce

---

<sup>28</sup> *Pamiętnik Rutki Laskier*, red. S. Bubin, wyd. 2, Katowice 2006, s. 27.

<sup>29</sup> R. Laskier, *Pamiętnik*, red. A. Szydłowski, wyd. 3, Będzin 2008, s. 25.

<sup>30</sup> W wydaniu drugim zachowano notację usuniętych stron i przycięto faksymile.

zajęły zdjęcia Sapińskiej. Samych fotografii opublikowano jednak znacznie mniej niż w wydaniu trzecim (stron wyłącznie z tekstem jest dziesięć, a w pierwszym wydaniu osiem). O drugim wydaniu dziennika można także powiedzieć, że nie zawiera ono cech stylizacji na rzeczywisty rękopis. Mniejszy format, typowo opublikowany materiał ilustracyjny, brak mott, a przede wszystkim rekonstruowania intencji autorki, jakiego podjął się w kolejnym wydaniu Szydłowski, sprawiają, że na tle pozostałych edycji wydaje się ono neutralne. Powtarza się w nim jednak istotny błąd z wydania pierwszego: ma ono jedynie tytuł (*Pamiętnik Rutki Laskier*). Na okładce nie podano nazwiska autorki.

Wydanie trzecie, przygotowane przez Szydłowskiego i Tumas, to edycja najbardziej aktualna i najczęściej przywoływana. Przypomina się o niej przy okazji imprez upamiętniających autorkę, cytuje się ją w pracach studenckich i pozostałych opracowaniach<sup>31</sup>.

Zacznijmy od okładki tego wydania. Legitymacyjne zdjęcie Laskier włożono w umieszczoną na środku ozdobną zieloną ramkę. Spogląda z niego czarnooka, starannie uczesana, tajemnicza gimnazjalistka w bluzce w prążki z dużym jasnym kołnierzem, pod którym zawiązała kokardę. Jest to najbardziej znane zdjęcie Rutki Laskier. Grzbiet i rogi okładki (na pierwszej i czwartej stronie) mają kolor sepii i wyglądają na podniszczone i przypalone (ale to tylko stylizacja). Żółtawy, przypominający sepię, jest także papier, na którym wydrukowano tekst dziennika i wszystkie komentarze do niego. W kolorze sepii są również utrzymane zdjęcia opublikowane wraz

---

<sup>31</sup> Por. A. Szczepanek, *Przyszłość niedokonana. Będzin w „Pamiętniku” Rutki Laskier i wspomnieniach Eugenii Praver*, [w:] *Czytanie Śląska i Zagłębia. Materiały I studenckiej konferencji Koła Naukowego Polonistów*, red. E. Dutka, Katowice 2009, s. 143–151; E. Konopczyńska-Tota, *„Zasmucam się na widok masy czekającej na śmierć”. Zagłada w oczach Rutki Laskier*, [w:] *Żydowskie dziecko*, red. A. Jeziorkowska-Polakowska, A. Karczewska, Lublin 2013, s. 201–210; A. Jasińska, *Nieporadne jeszcze dźwięki. O materialności dziennika Rutki Laskier*, „Narracje o Zagładzie” 2017, nr 3, s. 311–334.

z dziennikiem. Poprzedzają go: *Wstęp* Adama Szydłowskiego, reportaże Magdaleny Nowackiej *Historia „Pamiętnika”* oraz wspomnienia Linki Gold, Menachema Liora i przyrodniej siostry Rutki Laskier, Zahavy Scherz. W posłowie umieszczono trzy dopowiedzenia Szydłowskiego: *Od Rutki do Ruth*, *Będzińskie getto – „wyspa śmierci”* oraz *Epilog*.

W publikacji przyjęto zasadę zestawienia faksymile poszczególnych stron rękopisu<sup>32</sup> (jest ich czterdzieści sześć; na pięciu ostatnich stronach zeszytu Laskier zapisała swoje próby literackie przypominające opowiadania i reportaże) z wydaniem współczesnym. Ponieważ wiele zapisków w oryginale zajmuje nie więcej niż pół strony (a niekiedy i mniej), wydawca postanowił zapełnić puste miejsce we współczesnej wersji materiałem graficznym. Doprowadził w ten sposób do powstania dwuznacznej, a niekiedy wręcz niepotrzebnej zasady: nie ma strony bez zdjęcia. Wyjątkiem jest odpowiadająca dwunastej stronie rękopisu czterdziesta piąta strona tekstu, na której powielono następujące słowa diarystki: „Chciałabym [...] nic”<sup>33</sup>.

Wykorzystane zdjęcia można ułożyć w trzech grupach. W pierwszej znalazłyby się rodzinne pamiątki Laskierów, przedstawiające rodziców z dwojgiem dzieci, nastoletnią Rutką i kilkuletnim Joachimem, ich przyjaciół, rówieśników dzieci etc. Do drugiej można zaliczyć zdjęcia Będzina, obrazujące jego historię sprzed wojny i współczesność. Grupę trzecią tworzą rysunki Elli Liberman<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> W podobny sposób została przygotowana edycja tak zwanego dziennika Marylki, odnalezionego w archiwum Państwowego Muzeum na Majdanku. Nie ma ona jednak cech stylizacji, o których piszę wyżej (*„Patrzyłam na usta... ”. Dziennik z warszawskiego getta*, red. P. Weiser, Kraków–Lublin 2008).

<sup>33</sup> R. Laskier, *Pamiętnik*, red. A. Szydłowski, Będzin 2008, s. 45. W dalszej części rozdziału cytaty z tego wydania oznaczam symbolem RL, po którym podaję numer strony.

<sup>34</sup> Ella Liberman (właśc. Ella Liberman-Shiber) (1927–1998) w 1938 roku wraz z rodziną przeniosła się z Berlina do Będzina. W 1944 roku trafiła do Auschwitz, a później do obozów w Ravensbrück i Neustadt-Glove.

z 1943 roku przedstawiające karykatury nazistów. Nie zawsze treść zdjęć odpowiada treści zapisków. Często związek między nimi jest arbitralny. Niekiedy układ: strona dziennika – zdjęcie jest niezrozumiałe, jak w przypadku strony dziewięćdziesiątej trzeciej tekstu odpowiadającej trzydziestej szóstej stronie dziennika, datowanej na 7 marca 1943 roku, na której Laskier wypowiada się na temat swoich związków uczuciowych. Zdjęcie pod notatką przedstawia natomiast selekcję na rampie KL Auschwitz-Birkenau. I wprowadza do lektury niepotrzebną, z punktu widzenia historii wręcz zbędną, antycypację zdarzeń, o których autorka nic wówczas nie mogła wiedzieć.

Wydany w ten sposób dziennik jest przede wszystkim ... bardzo kolorowy. Tworzy także wrażenie nadmiarowości. W przeciwieństwie do wspomnianych publikacji Biblioteki Świadectw Zagłady, w których najważniejsze jest wyeksponowanie tekstu i „maksymalne ograniczenie ingerencji edytorskich”<sup>35</sup>, czy serii „Wydanie Krytyczne Prac Centralnej Żydowskiej Komisji Historycznej”, w edycji zapisków Laskier tekst dziennika nie odgrywa dominującej roli. Pośród wszystkich publikacji umieszczonych w książce zatytułowanej – niezgodnie z charakterem zapisków – *Pamiętnik*<sup>36</sup> tworzy się trudny do zrozumienia dialog, przypominający raczej szum niż wielogłosową pieśń. Utrudnia on często zrozumienie treści dziennika. Równocześnie ustawia faksymile w pozycji obiektu symbolicznego.

W wymienionych wcześniej edycjach dokumentów osobistych fotokopie rękopisu stanowiły jedną, dwie strony całości.

---

W Auschwitz wykonywała portrety rodzin esesmanów. Po wojnie stworzyła cykl dziewięćdziesięciu trzech rysunków przedstawiających okrucieństwa wojny. Por. A. Ciepiał, *Ella Liberman-Shiber*, [w:] *Galeria postaci*, <http://www.bramacukermana.com/new/ella-lieberman-shiber/> [dostęp: 4.11.2018].

<sup>35</sup> B. Engelking, *Wprowadzenie*, s. 15.

<sup>36</sup> Edytorzy dzienników, autonomicznie nadający im tytuły, zwykle wspominają, że tytuł nie pochodzi od autora. Nawet jeżeli autor – jak było w przypadku Laskier czy Lipszyc – posługiwał się określeniem „pamiętnik”.

W wyjątkowych sytuacjach, najczęściej dotyczących zapisków młodych osób, fotokopii jest więcej. Na przykład na okładce dziennika czeskiej Żydówki Helgi Weissowej sfotografowano obszycie czerwoną nicią rzeczywistego notatnika, do wydania polskiego dołączono także czerwoną wstążkę, a wewnętrzną stronę okładki oklejono fotokopią zapisków autorki<sup>37</sup>. Wyklejkę z fragmentami fotokopii rękopisu, strony tytułowej i zdjęcia ma też wydanie dziennika Dawida Sierakowiaka z 2015 roku.

Dla Szydłowskiego wzorem mogło być wydanie *Pamiętnika* Dawida Rubinowicza z 1987 roku, zawierające, oprócz kilku archiwalnych zdjęć żydowskich dzieci, wyraźnie oddzielone od tekstu kopie zapisków autora. Zapiski skopiowano także na okładce, „owijając” w ten sposób pismem diarysty całą książkę. Przypadek dziennika Laskier jest jednak inny. W wyniku świadomej stylizacji wydanie przypomina stary przedmiot, kajet czy bibelot, jakich wiele można znaleźć w Cafe Jeruzolima, gdzie pełnią funkcję pamiątek po zagłębiowskich Żydach (choć bliżej im niekiedy do eksponatów tworzących wystrój kawiarenek na krakowskim Kazimierzu), a właściwie stary, piękny pamiętnik ze starannie wykaligrafowanymi zdaniem, dokładnie powklejanymi zdjęciami, *Wstępem* i *Epilogiem*. Wrażenie, że mamy do czynienia z konstrukcją, a nie rekonstrukcją, potęgują dwa drobne zabiegi, będące ingerencją wydawcy. Pierwszy z nich to motto: „Chciałabym to wszystko, co się we mnie dzieje, przelać na papier” (RL, 3). Drugi jest rodzajem blurbu, ale o szczególnym charakterze. Zapowiada bowiem problematykę teodycei i Boga, której w dzienniku nie ma. Jest to bowiem dziennik komunistki, nie katoliczki:

Co to będzie, Boże drogi. Oj Rutka, zwariowałaś już chyba z kre[tese]m; Boga wzywasz, tak jakby on istniał. Ta odrobinka wiary, którą kiedyś posiadałam, rozprysła się już zupełnie, gdyby istniał Bóg, to na pewno nie pozwoliliby, by ludzi wtrącano żywcem do pieca, a małym dzieciom roztrzaskiwano główki karabinami, albo pakowano

---

<sup>37</sup> H. Weissová, *Dziennik Helgi. Świadectwo dziewczynki o życiu w obozach koncentracyjnych*, przeł. A. Kaczorowski, Kraków 2013.

do worków i gazowano... Brzmi to jak bajka niańki, ci, którzy tego nie widzieli, nie uwierzą; ale to nie bajka, tylko prawda (RL, czwarta strona okładki).

Rama interpretacyjna, jaką stworzono dla dziennika Laskier w wyniku obu drobnych i łatwych do przeoczenia, pozornie nieszkodliwych zabiegów, może mieć dwojakie znaczenie. Po pierwsze, legitymizuje działania wydawcy i nadaje im charakter zgodny z wolą autorki (która chciała zapisać swoje doświadczenia, ale też „chciała [...] ocalić [dziennik – M.T.], aby tacy ludzie jak my po wielu latach mogli przeczytać jej słowa”<sup>38</sup>). Po drugie, wiąże problematykę zapisków z religią, a przez to czyni to, co obce (Zagłada), łatwiejszym (religia) w odbiorze dla współczesnego, lokalnego, niekiedy nieprzygotowanego do czytania tego typu publikacji czytelnika.

Autorka analizy porównawczej trzeciego wydania dziennika Laskier i rękopisu, Anita Jasińska, zwróciła uwagę na wiele niekonsekwencji w korekcie oryginału. Redaktorowi zdarzało się błędnie poprawiać diarystkę bądź nie poprawiać jej w ogóle, nie odnotować skreśleń lub pomijać charakterystyczną dla niej afektywną interpunkcję<sup>39</sup>. „Wydawcy – pisze dalej Jasińska – działając w słusznej sprawie, odmówili dziewczynce prawa do własnego głosu, tłumiąc być może nieporadne jeszcze dźwięki swoją interpretacją. Nałożony filtr «poprawności» językowo-stylistycznej ostatecznie okazał się tym, co zakrywa autentyzm zwierzeń Rutki Laskier”<sup>40</sup>.

## Dziennik jako brikolaż

Ingerencje edytorskie utrudniają dotarcie do znaczenia zapisków autorki z Będzina. Zupełnie pominięta okazuje się chociażby sfera jej działań politycznych w którejs z młodzieżowych organizacji

---

<sup>38</sup> A. Szydłowski, *Wstęp*, [w:] R. Laskier, *Pamiętnik*, s. 5.

<sup>39</sup> A. Jasińska, *Nieporadne jeszcze dźwięki...*, s. 330–331.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 332.



lewicowo-syjonistycznych, takich jak Poalej Syjon, Dror czy Gorgonia<sup>41</sup>. Dziewiątego marca 1943 roku Laskier notuje: „W przyszłym miesiącu będę już chyba pracowała. Chcę nauczyć się pracować. Być komunistką i nie pracować, to się nie zgadza” (RL, 103)<sup>42</sup>. Milczeniem zbywa się także fakt, że prowadzona przez nią sentymentalna narracja, która dotyczy relacji z Jankiem, jest dziełem świadomego umowności układów towarzyskich rozumu. Laskier nie była nigdy tak prostolinijna, jak o niej pisano: „Czytając to wszystko, można pomyśleć, że to na serio. Umiem pisać sentyme[ntalnie]” (RL, 99). Zamiast tego powtarzała w zapiskach słowo „psiakrew”, a opis swojej prywatności traktowała jak pretekst, by nie pisać o wojnie i polityce.

Laskier jako autorka dziennika wydaje się przede wszystkim nieco harda, szorstka, zdystansowana, obdarzona poczuciem sprawiedliwości, mocno przywiązana do rodziny. Za Barbarą Engelking można powiedzieć, że cechuje ją rezyliencja, czyli sprężystość psychiczna, tłumaczona jako „umiejętność adaptacji do niekorzystnych warunków i radzenia sobie w sytuacjach zagrożenia czy w obliczu traumatycznych wydarzeń”<sup>43</sup>. W przypadku Rutki kluczowe wydają się bliskie więzi, jakie tworzy ona z przyjaciółmi i rodziną. I to one, a nie pensjonarskość autorki zapisków, są najważniejszym tematem omawianego dziennika.

Głos Laskier brzmi szczególnie mocno, gdy zestawia się go z narracją Rutki z opublikowanej w 2018 roku powieści Zbigniewa Białasa<sup>44</sup> o takim właśnie tytule. Jak zastrzega jej autor, cytatami

---

<sup>41</sup> Za pomoc w ustaleniu nazw organizacji młodzieżowych działających w czasie wojny na terenie Będzina dziękuję Piotrowi Jakoweńko z Fundacji Brama Cukermana.

<sup>42</sup> Rutka Laskier prowadziła dziennik między 19 stycznia 1943 a 24 kwietnia 1943 roku.

<sup>43</sup> B. Engelking, *Wprowadzenie*, s. 13.

<sup>44</sup> Zbigniew Białas (ur. 1960) – pracownik naukowy Uniwersytetu Śląskiego, historyk literatury angielskiej, autor popularnych powieści o tematyce historycznej poświęconych dziejom Sosnowca (*Korzeniec*, 2011; *Puder i pył*, 2013; *Tal*, 2015).

z dziennika posłużył się tylko kilkakrotnie<sup>45</sup>. Większość dialogów między bohaterami powieści, na przykład Rutką a Jankiem, jest tworem jego wyobraźni i przypomina rozmowę o niczym. Nie wprowadza też do opowiedzianej historii żadnych znaczących informacji. Nie chcąc przerysować Laskier, Białas opisał ją bardzo oszczędnie, wręcz niewyraźnie. Wynika to prawdopodobnie z zawartości samego dziennika, który nie dostarcza prostej i jednoznacznej wiedzy o bohaterce. Można by nawet rzec, że w porównaniu z uwodzicielskim zdjęciem z okładki, umacniającym stereotyp pięknej Żydówki, nie dostarcza jej w ogóle. Powieść Białasa nie potrafi (bądź nie chce) tego zmienić. Dzieje się tak za sprawą narracji, która próbuje naśladować opowiadanie diarystki, osadzając się w jej umyśle i w głowach obserwatorów. Fałszywie pojęta empatia, naruszająca etyczne granice związane z przedstawialnością Zagłady, doprowadza autora do finalnej sceny, która – w moim odczuciu – kończy się katastrofą (i to nie w sensie historycznym czy egzystencjalnym, ale totalnym). Białas tworzy parareligijny dyskurs, w którym powraca do wielokrotnie kwestionowanych prób rozumienia Holokaustu zgodnie z jego grecką etymologią (rozdział dotyczący Auschwitz nosi tytuł *Ogień oczyszcza lepiej niż woda*). Wieziona do krematorium na taczce chora na tyfus bohaterka tuż przed śmiercią spotyka się z esesmańskim psem, odprowadzającym ją do bramy współczującym wzrokiem. Powieść kończy się jej zamknięciem i zniknięciem Rutki.

Aby podsumować uwagi o utworze Białasa, warto sięgnąć do rozmowy z nim. Swoje intencje pisarskie, ale i wiedzę na temat Zagłady pisarz objaśnia następująco: „Tam nie ma żadnego heroizmu. Bo ci ludzie [Żydzi – M.T.] musieli normalnie żyć. Oni też musieli jeść. Musieli gdzieś sobie kupić chleb”<sup>46</sup>. Autorowi *Rutki* udało się w ciągu zaledwie kilku sekund anulować całą wiedzę

---

<sup>45</sup> Z. Białas, *Rutka*, Kraków 2018, s. 125.

<sup>46</sup> Wywiad z prof. Zbigniewem Białasem, <https://www.youtube.com/watch?v=bRZj1rSnSlg> [dostęp: 26.06.2019].

o Zagładzie, a także pominać szeroko dyskutowany problem jej reprezentowania w literaturze. Z powieści nie wynika nic poza encyklopedycznymi informacjami o Mojżeszu Merinie, Mordechaju Anielewiczu czy selekcji na boisku Hakoach (to pierwsze z brzegu przykłady). Nie ma w niej także śladów odniesienia się do bogatej literatury przedmiotu na temat sztuki i filozofii po Auschwitz. Brakuje przede wszystkim konsultacji historycznej i literaturoznawczej<sup>47</sup>.

Podobne wrażenie można odnieść, zestawiając ze sobą sfin-gowane dzienniki Estery Frenkiel z getta łódzkiego, napisane na nowo przez Elżbietę Cherezińską<sup>48</sup>, z nagraniami wideo ocalonej<sup>49</sup>, dzięki którym odzyskuje ona głos, wyciszony bądź spłaszczony we współczesnej powieści popularnej. Obserwacja, że ów żywy głos staje się bardziej wyraźny i intensywny na przekór kulturze popularnej, chcącej go zagłuszyć lub całkowicie unicestwić, wydaje się niezwykle ważna. Porównując ze sobą edycję dzienników Laskier i powieść Cherezińskiej, która pisząc ją, nie korzystała ze wspomnianych nagrań, nie da się nie zauważyć zwyczajstwa tak zwanej prawdziwej historii nad narracją popkulturową. To właśnie żywe kobiety, Estera Frenkiel i Rutka Laskier, są ciekawymi, pełnymi dynamicznych emocji pisarkami. Ich literackie „odwzorowania” próbują podsunąć czytelnikowi uporządkowaną i pozbawioną

---

<sup>47</sup> Dla porównania: brytyjski powieściopisarz Martin Amis dołączył do *Strefy interesów* (2014, wyd. pol. 2015), reklamowanej jako proza na temat „miłości w czasach krematorium” (czwarta strona okładki) kilkunastonicowe omówienie lektur, z którymi musiał się zapoznać, aby zdobyć wiedzę na temat Zagłady. Dzieła takich autorów jak Yehuda Bauer, Raul Hilberg czy Hannah Arendt Amis nazwał *loci classici* dyskursu o Zagładzie i wymienił obok wielu innych. Podobne działania coraz częściej podejmują polscy powieściopisarze, między innymi Maja Wolny (*Czarne liście*, wyd. pol. 2016).

<sup>48</sup> E. Cherezińska, *Byłam sekretarką Rumkowskiego...*

<sup>49</sup> Rozmowa nr 07628-13 przeprowadzona w sześciu częściach 27.12.1995 roku w Ness Ziona przez Miriam Thau z Esther Frenkiel.

emocji narrację. Sprawia ona wrażenie bezpiecznej i powierzchownej, ale jako źródło jakichkolwiek doznań czy informacji nie ma większego znaczenia.

Simon Reynolds, autor pracy *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, zwraca uwagę, że mieszanina różnych stylizacji przypominających nieodległą przeszłość przynosi efekt alternatywnego kosmosu, który tworzy w widzu/odbiorcy/słuchaczu poczucie dystansu. Czytelnik dziennika Laskier w końcu się orientuje, że to nie ona wkleiła do niego zdjęcie, nie ona napisała blurb i nie ona nazwała swój dziennik pamiętnikiem. Owo doznanie antykwaryczności, które w pierwszym odruchu rodzi radość z obcowania z czymś starym, ale chwilę później staje się problemem, nie pojawia się podczas lektury dokumentów osobistych: żywiołowa narracja Laskier jest właśnie źródłem oczekiwanych identyfikacji i napięć, jakie chciałby przeżyć każdy czytelnik. Powieść popularna tego nie zapewnia. O zawłaszczającym i cudzozywnym stosunku popkultury do źródeł wymownie świadczy inny fakt. Wydawca opatrzył dziennik Laskier mottem i blurbem, podjął więc decyzję, która należy zwykle do autora, nie zakładając, że mógł opacznie zrozumieć jego (jej) intencje lub w ogóle ich nie zrozumieć. Powieść Białasa poprzedza z kolei adnotacja: „Wszelkie prawa zastrzeżone. Reprodukowanie, kopiowanie w urządach przetwarzania danych, odtwarzanie w jakiegokolwiek innej formie oraz wykorzystywanie w wystąpieniach publicznych – również częściowe – tylko za wyłącznym zezwoleniem właściciela praw [podkreślenie – M.T.]”<sup>50</sup>. Jest to zaiste dziwny warunek, gdy weźmie się pod uwagę swobodę, z jaką z dziennikiem Laskier postąpił wydawca.

Powołując się na stanowisko Briana Eno, znanego kompozytora muzyki ambient, Reynolds nazwał współczesnego artystę „kuratorem, redaktorem, kompilatorem i antologistą”<sup>51</sup>. Dodając,

---

<sup>50</sup> Z. Białas, *Rutka*, s. 2.

<sup>51</sup> S. Reynolds, *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, przeł. F. Łobodziński, Warszawa 2018, s. 188.

że „nowatorstwo ma [dzisiaj – M.T.] znacznie mniejszy udział w działaniach artystycznych, niż się powszechnie sądzi”. Albowiem „artysta współczesny utrwała ogromną część dziedzictwa kulturowego i stylistycznego, na nowo ocenia i wreszcie na nowo wpuszcza w obieg nieużywane od jakiegoś czasu idee, a przy okazji oczywiście także wprowadza innowacje”<sup>52</sup>. W przypadku dziennika z czasów Zagłady tego typu działania muszą przynieść skutki dwuznaczne moralnie. Nie byłyby one aż tak niebezpieczne, gdyby za opracowaniem źródła nie kryła się chęć uczynienia z niego fałszywego obiektu historii.

### Między nekroestetyką a nekropolityką

Imperium popkultury powstaje w pustce po narracjach historycznych. Żywi się atrapą, ersatzem, przedmiotami przypominającymi oryginał. Popkultura wytwarza sztuczne formy, aby zmniejszyć poczucie nieobecności dokumentów i uczynić je mniej bolesnym. Ale jednocześnie robi wszystko, by zastąpić źródło historyczne i w ten sposób pozbyć się pamięci o braku.

Trudno jednoznacznie nazwać trzecie wydanie dziennika Rutki Laskier fałszywym obiektem historii. Nie należy jednak przemilczać strategii wydawcy, polegającej na zaprojektowaniu książki, która pozwoliłaby zapomnieć o wywiezieniu rękopisu, a tekstowi, który pozostał, nadać znaczenie oparte na określonej ideologii. Wyraźnie cudzożywny, wampiryczny<sup>53</sup> i zawłaszczający charakter ma powieść Białasa. Wskutek pozornej transparentności narracji,

---

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> Jest to określenie Jacka Leociaka, w którym podkreśla się zależność popkultury od źródła historycznego równoznaczną żerowaniu na oryginalnie i prowadzącą do jego zniszczenia oraz zastąpienia nowym obiektem, niekiedy do złudzenia przypominającym stary. Por. na ten temat M. Tomczok, *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*, Warszawa 2017, s. 243–244.

przypominającej dokument, może stać się ona z czasem substytutem dziennika Laskier i odegrać tą samą rolę co proza Cherezińskiej. Czyli zastąpić źródło historyczne.

Jednym z korzeni przemocy symbolicznej stosowanej wobec zapisków Laskier wydaje się młody wiek autorki. Zauważył to również Białas: „Edgar Allan Poe powiedział, że «nie ma nic piękniejszego niż śmierć pięknej kobiety» i, według mnie, tu tkwi potencjalne niebezpieczeństwo. Rutka była «zwyczajną», ładną, młodą dziewczyną. Inaczej patrzymy na starego Żyda w jarmulce i z pejsami, a inaczej na nastolatkę o czarnych włosach i z łagodnym uśmiechem”<sup>54</sup>. Na czym miałyby polegać owo „inaczej”, nietrudno się domyślić. Uczynienie z będzińskiej autorki obiektu erotycznego jest przykładem nekroestetyki, a zatem podejrzanej ideologicznie praktyki artystycznej mającej wzbudzić w odbiorcach zachwyty opisem bądź obrazem śmierci pięknej młodej kobiety. Z fragmentem *Sztuki kompozycji* Poego, brzmiącym: „Śmierć pięknej kobiety jest niewątpliwie najbardziej poetycznym tematem świata”<sup>55</sup>, połączyła nekroestetykę także autorka *Ofelizmu*, Katarzyna Czeczot<sup>56</sup>. Wydaje się, że zachwyty młodością i pięknem Laskier nie wynika jednak z lektury jej dziennika, ale z obejrzenia zdjęcia i opiera się na pominięciu całej masy niewygodnych szczegółów pochodzących z treści tekstu, takich jak reporterski zmysł autorki, jej lewicowe poglądy, dystans wobec układów towarzyskich połączony z odczuwaniem ich niewygodności czy rezylencja. Zaburzają one dwa założone przez wydawcę sensory dziennika.

Pierwszy z nich, wygodny ze względu na sytuację prawną, w jakiej znaleźli się Szydłowski, Sapińska i Baran, dotyczy znikomej wartości historycznej zapisków (co nie jest prawdą – Laskier udziela

---

<sup>54</sup> „Rutka jest niebezpieczna”. O nowo powstającej powieści inspirowanej losami będzińskiej Żydówki z profesorem Zbigniewem Białasem rozmawia Anita Jasińska, „Narracje o Zagładzie” 2017, nr 3, s. 363.

<sup>55</sup> E.A. Poe, *Sztuka kompozycji*, przeł. M. Żurowski, [w:] Idem, *Opowiadania*, t. 2, wybór i przedmowa W. Kopaliński, Warszawa 1986, s. 807.

<sup>56</sup> K. Czeczot, *Ofelizm*, Warszawa 2016, s. 29.

pełnej informacji na temat przesiedleń ludności żydowskiej do kolejnych części getta, wspomina o jego transgraniczności i otwartym charakterze, opisuje rodzaje szopów i ich właścicieli, potwierdza także najbardziej tragiczne momenty zagłady Żydów Zagłębia, takie jak selekcja na boisku Żydowskiego Towarzystwa Gimnastyczno-Sportowego „Hakoach” 12 sierpnia 1942 roku).

Drugi wiąże się z pensjonarskim, jak pisali niektórzy historycy literatury, charakterem zapisków<sup>57</sup>. Wyekspozowanie dziewczęcości dziennika kosztem pominięcia jego wartości historycznej ma wymiar ideologiczny i polityczny (można by nawet za Ewą Domańską powiedzieć: nekropolityczny). Dotyka bowiem rejonów pisania o Zagładzie oraz badania Zagłady, które Dorota Głowacka określa mianem wypartych i stabuizowanych<sup>58</sup>. Należy do nich między innymi polityka płci (to, co pensjonarskie, sentymentalne i dziewczęce, można łatwo unieważnić, a stylizowanie wydania dziennika Laskier na bibelot należący do nastolatki czyni tę możliwość bardziej prawdopodobną).

Jak przeciwdziałać takiej ideologii? Głowacka proponuje zastosowanie wyobraźni relacyjnej, która „zasadza się na afektywnym zaangażowaniu w odczucia drugiego człowieka, w tym jego ból i doświadczenie przemocy”<sup>59</sup>. Dzięki temu można postawić pytanie, jak autor zareagowałby na swój dziennik, widząc w nim

---

<sup>57</sup> W *Doświadczeniu Zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego* Justyny Kowalskiej-Leder można znaleźć następujący komentarz: „Rutka, podobnie jak Renia Knoll, realizuje w swoich zapiskach model dzienniczka pensjonarki. Jest uzdolnioną literacko, oczynianą panienką, przeżywającą rozterki typowe dla okresu dojrzewania [ ... ]. Wszystko to rozgrywa się w scenerii będzińskiego getta, którego groza od czasu do czasu niespodziewanie wkracza w świat pensjonarskich wynurzeń” (J. Kowalska-Leder, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*, Wrocław 2009, s. 195).

<sup>58</sup> D. Głowacka, *Po tamtej stronie: świadectwo, afekt, wyobraźnia*, Warszawa 2017, s. 163.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 192.

nadmiar zdjęć, specyficzne kolory (sepia), nierzeczywiste ślady zniszczeń i tyle różnych komentarzy? Czy przesadnie częste porównywanie Laskier do Anny Frank nie prowadzi przypadkiem do fikcji, że autorka z Będzina pisała po to, aby dorównać nastolatce z Amsterdamu, a nawet ją prześcignąć? I czy zdania ze *Wstępu* Szydłowskiego: „Wiemy, że [Laskier – M.T.] chciała ocalić świadectwo tamtych dramatycznych dni, pełnych goryczy i bólu, dla rodziny, znajomych i całej żydowskiej społeczności Będzina. Mówiła o tym i pisała”<sup>60</sup>, nie tworzą iluzji, jakoby autorzy na gorąco spisywanych wspomnień mieli świadomość równą współczesnym, dotyczącą nie tylko wartości literatury dokumentu osobistego, ale przede wszystkim jej popularności?

„Lektura badacza – przestrzegaj Jacek Leociak – nie może być lekturą naiwną. Pytając o to, jak «tekst jest zrobiony», pytamy jednocześnie, jak i co dla nas znaczy. Nie widzę niczego niestosownego w zadawaniu takich pytań tekstom o Holocauście. Niosą one przesłanie, które powinno być odczytywane ze szczególną skrupulatnością i szacunkiem”<sup>61</sup>. Trudności, na jakie napotyka czytelnik wydania dziennika Rutki Laskier, uzmysławiają, że naiwność jest jednocześnie postawą założoną (wydawca życzyłby sobie, aby lektura była zgodna z jego intencjami i zakrywała wiele rzeczywistych znaczeń narracji) i zabronioną (dla badacza Zagłady). Stanowi także realne zagrożenie dla samego tekstu. Dopiero analiza całej książki, oparta na zrozumieniu jej warstwy stylizacyjnej zmierzającej do zafałszowania materialności tekstu<sup>62</sup>, może przynieść odpowiedź, na czym polega nekroestetyczny i nekropolityczny charakter popkultury. Falszywym obiektem historii stało się przede wszystkim zdjęcie Rutki Laskier, które jak lokata

---

<sup>60</sup> A. Szydłowski, *Wstęp*, s. 5.

<sup>61</sup> J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady (O relacjach z getta warszawskiego)*, Wrocław 1997, s. 34.

<sup>62</sup> P. Rodak, *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku (Żeromski, Nałkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński)*, Warszawa 2011.



pieniężna przynosi zyski wydawcy i pomaga mu tworzyć kolejne spektakle, fundacje, festiwale i opowieści, z dziennikiem mające coraz mniej wspólnego<sup>63</sup>. Wszystkie te przykłady pokazują, że wyznaczony przez popkulturę kierunek zmian historii Zagłady wiedzie ku uczynieniu z niej ideologii.

---

<sup>63</sup> To ikoniczne zdjęcie firmuje zarówno wykłady Szydłowskiego o charakterze popularnym (dla szkół w Zagłębiu, studentów poznańskiej polonistyki czy Polonii amerykańskiej), jak i jego wielkie, długofalowe inicjatywy, takie jak powołanie wspomnianej fundacji czy stworzenie Muzeum Rutki Laskier. Między innymi za sprawą odkrycia i opracowania jej dziennika Szydłowski nazwał siebie w rozmowie z reporterem radia RMF 24 „będzińskim Indianą Jonesem”. Ta wiele mówiąca metafora czyni z wydawcy dziennika Laskier przede wszystkim przedstawiciela popkultury, który jednocześnie chce być historykiem-amatorem Zagłady.

## ROZDZIAŁ VI

### CZAJKA (NAD)ZWYCZAJNA

#### Założenia

*Dziennik...* Dawida Sierakowiaka otwiera kilkanaście wpisów z przełomu czerwca i lipca 1939 roku, dotyczących ostatnich wolnych wakacji autora. Spędzał je w Krościenku nad Dunajcem, zdobywając między innymi szczyty Trzech Koron, Czertezika, Sokolicy i Wysokich Skalek:

Schodzimy do wąwozu. Uderza nas tu niezwykle piękny widok z płynącym na dnie Grajcarkiem. U wylotu wąwozu, przy małym wodospadziku podziwiamy cudowną przejrzystość wody. Po krótkim odpoczynku w tym zalesionym, cudownym zakątku idziemy wąwozem dalej. Patrzymy w górę. Z wąskiego dna wyrastają w obie strony w górę strome, nagie, brunatnoczerwone skały. Wąwóz wiję się tak, że znajdując się przed jakimś zasłoniętym skałą zakrętem, nie wiemy, w którą stronę skręci<sup>1</sup>.

Rutka Laskier pozostawiła w swoim dzienniku opis podobnej wysokogórskiej wycieczki. Zapamiętała z niej przede wszystkim: smreki, „gęstwiny bladej paproci”, „pnie powalonych drzew”, „kędzierzawą zielen gogodków” oraz „rosę purpurowych i sinych jagód”<sup>2</sup>. Jej narracja pochodzi jednak z sierpnia 1942 roku, gdy autorka była już zamknięta w będzińskim getcie, najpewniej więc wracała myślami do wakacji sprzed kilku lat i przemyślała je do wojennych zapisków w charakterze wspomnienia.

---

<sup>1</sup> Wpis pochodzi z 13 lipca 1939 roku. Cyt. za: D. Sierakowiak, *Dziennik. Pięć zeszytów z łódzkiego getta*, red. A. Adelson, oprac. K. Turowski, Warszawa 2015, s. 58.

<sup>2</sup> R. Laskier, *Pamiętnik*, red. A. Szydłowski, Będzin 2008, s. 117. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, oznaczam je numerem strony.

Przypominam oba te fragmenty, ponieważ w literaturze dokumentu osobistego, skąd pochodzą, stanowią rzadkość. Opisy, w których tak mocno obecna jest przyroda, tworzą w dziennikach z czasów Zagłady narracje nieomal nieprawdopodobne. Sierakowiak już nigdy więcej nie pojechał w góry. Na temat wpisu Laskier niektórzy z kolei twierdzili, że powstał jako fragment wypracowania, a nie marzenie o współbyciu z naturą. W obu przypadkach narracja o przyrodzie jest silnie skontrastowana z pozostałą częścią zapisów, wyróżnia się na ich tle, stanowi pewien wylom. Prowadzi to do wniosku, że ekoliteraturę poświęconą Zagładzie współtworzyć może poczucie nieprawdopodobieństwa, silnie przeczące przekonaniu, że jedyne sprawstwo, jakim dysponuje człowiek, należy do nazistów<sup>3</sup>. Jest to poczucie obustronne: ma je zarówno dokumentujący swoje doświadczenia, jak i czytelnik. Przykładem tekstu, w którym zmianie uległ kierunek sprawstwa, a wraz z nim zmieniło się także prawdopodobieństwo opowiadanych zdarzeń, jest pamiętnik Izabeli Czajki-Stachowicz *Ocalił mnie kowal*, wydany w 1956 roku, ale napisany zaraz po wojnie. Rozpatrując go jako ekonarrację<sup>4</sup>, chciałabym pokazać potencjał krytyczny dzieła Czajki, gdzie wspólnota zwierząt, roślin i ludzi staje się kompletnym przedstawieniem Zagłady, dzięki któremu autorka może po latach zobaczyć w pamięci siebie jako ocaloną. Proponuję, aby rozważaniom o wspomnianej wspólnotcie oraz jej przedstawieniu towarzyszyły skrzydlate (ptasie?) słowa jednej z bohaterki książki, które odgrywać mogą rolę podsumowania również dla wielu innych zagładowych zapisków: „W tych

---

<sup>3</sup> Zwracam się tu w stronę tezy o pozaludzkiej sprawczości, dotyczącej szczególnie klimatu, którą stawia Richard C. Foltz w artykule *Czy przyroda jest sprawcza w znaczeniu historycznym?*, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*. *Antologia*, red. E. Domańska, przeł. A. Czarnacka, Poznań 2010, s. 631–659.

<sup>4</sup> Szerzej na temat ekonarracji i zoonarracji pisze Anna Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Kato-wice 2016.

czasach, moje panie, jedynie od ptaków i psów czegoś dobrego spodziewać się jeszcze można”<sup>5</sup>.

Przyroda tworzy w *Ocalił mnie kowal* splot szczęśliwych okoliczności, dzięki którym autorce pamiętnika, Żydówce, udaje się przetrwać Zagładę. W rozdziale będą mnie interesować poszczególne historie, z których ów splot się składa, oraz odpowiedź na pytanie, czy można je tak przeczytać, aby uniknąć zarzucania pisarce zmyślenia i jednocześnie uznać sprawstwo natury za wiążące, a tym samym na nowo pomyśleć świadectwo Zagłady jako narrację, w której oprócz stenogramu znajdzie się miejsce dla skojarzeń i wyobrażeń towarzyszących ucieczkom i ukrywaniu się. Przy okazji pokażę, że literaturę Czajki, na którą oprócz wojennego pamiętnika składa się osiem książek prozatorskich (z pogranicza autobiografii i powieści) oraz tom poezji, dobrze jest czytać za pomocą inspiracji pochodzących z ekokrytyki i ekofeminizmu<sup>6</sup>. W przeciwnym razie grożą jej utożsamienie ze zmyśleniem i dyskredytacja, dwa poważne zarzuty, za sprawą których twórczość tej pisarki przez lata nie była interpretowana poważnie i podzielała los dorobku wielu innych peerelowskich pisarzy, układających się z ówczesną władzą<sup>7</sup>. Przeczytanie na

---

<sup>5</sup> I. Czajka-Stachowicz, *Ocalił mnie kowal*, wyd. 2, Warszawa 2013, s. 117. Wszystkie dalsze cytaty z tego wydania oznaczam symbolem Omk, po którym podaję numer strony.

<sup>6</sup> Por. J. Fiedorczuk, *Ekofeminizm* [hasło], [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Warszawa 2014, s. 115–117; J. Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Gdańsk 2015.

<sup>7</sup> Oto zaledwie drobna część oskarżeń pisarki o mieszanie prawdy z fikcją. Ich autorami są znani współcześni badacze literatury oraz biografka Czajki, dlatego cytowane wypowiedzi, nawet jeśli wydają się ostrożne, mają dzisiaj zupełnie inną wagę niż uwagi recenzentów z połowy ubiegłego wieku, ponieważ podtrzymują szkodliwe stereotypy. Trudno również uwolnić się od wrażenia, że zasadnicza część tych krytycznych uwag nie została zweryfikowana w trakcie studiów nad literaturą Czajki, ponieważ publikacji wyników takich badań w Polsce dotąd nie przygotowano. „Czajka była taka, jak pisała – żywiołowa, impulsywna, kontrowersyjna, młoda nawet wówczas, gdy układała peany na cześć starości. Miała urok wampa,

nowo tekstów Czajki w oderwaniu od antysemitów, politycznych, mizoginicznych czy wręcz ogólnoludzkich stereotypów pozwala także zobaczyć jej pisarstwo niezależnie od przypisywanego jej nazbyt często egoistycznego indywidualizmu. Wypracowanie twórczej metody lektury tych tekstów, metody, w której nacisk kładłoby się przede wszystkim na etykę posthumanistyczną i ustanowienie nowych więzi z nie-ludzkimi czy przyrodniczymi podmiotami, pozwala ujrzeć podmiot tej twórczości jako czerpiący siłę ze swojej bezdomności, włóczęgostwa i niewiązania<sup>8</sup>. Jest to w jakimś sensie podmiot nomadyczny i dlatego ma on szczególną szansę wspólnotę z przyrodą twórczo zdefiniować<sup>9</sup>.

## Nomadka

W Rosi Braidotti filozofii nomadyzmu kobiecego, która wyrasta między innymi z prac Gilles'a Deleuze'a, Félix'a Guattariego, Caren Kaplan i Donny Haraway, pojęcie wędrowca (nomady) nie odnosi się tylko do tych, którzy w poszukiwaniu przygód porzucili swoje domy.

---

przy czym – jak to ujął Kott – był to urok trochę groźny, trochę śmieszny, trochę irytujący [...]. Była granicą między prawdą a zmyśleniem...” Cyt. za: P. Sołowianiuk, *Ta piękna mitomanka. O Izabeli Czajce-Stachowicz*, Warszawa 2011, s. 237. „W jej [Czajki-Stachowicz – M.T.] pisarstwie żywioł mitotwórczy i konfabulacyjny jest bez porównania bardziej rozszalały niż w książkach [Magdaleny – M.T.] *Samozwaniec*” Cyt. za: E. Kraskowska, *Humor w kobiecych narracjach o Zagładzie*, [w:] *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, red. E. Kraskowska, B. Kaniowska, Poznań 2015, s. 432.

<sup>8</sup> Nawiązuję tu do Rosi Braidotti koncepcji posthumanizmu ekologicznego, którą będę rozwijać w dalszej części artykułu. Por. R. Braidotti, *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, przedmowa do wyd. pol. J. Bednarek, Warszawa 2014, s. 121.

<sup>9</sup> Pojęcie podmiotu nomadycznego przejmuję od Rosi Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie wspólnym*, przeł. A. Derra, Warszawa 2009, s. 23–70.

Chociaż wyobrażenie „nomadycznych podmiotów” jest inspirowane doświadczeniem ludów czy kultur, które dosłownie są nomadyczne, nomadyzm tutaj rozważany odnosi się do takiego rodzaju krytycznej świadomości, w której sprzeciwiamy się zamknięciu w społecznie zakodowanych sposobach myślenia czy zachowania. Nie wszyscy nomadowie podróżują po świecie [...]. Stan nomadyczny definiuje obalanie konwencji, a nie dosłownie akt podróżowania<sup>10</sup>.

Ponieważ filozofia Braidotti w wielu punktach styka się z myślą Czajki, przede wszystkim jednak autoidentyfikacja, której dokonuje polsko-żydowska pisarka na wiele lat przed publikacjami współczesnej myślicielki, wydaje się mieć wiele wspólnego z jej postulatami, proponuję, aby pamiętając o koniecznych zastrzeżeniach, zobaczyć w biografii Czajki cechy nomadyzmu, który jako swoją przewodnią figurę (Braidotti powiedziałaaby: figurację) upatrzył sobie czajkę zwyczajną (*Vanellus vanellus*).

Droga, jaką przebyła pisarka od momentu, gdy w 1942 roku<sup>11</sup> w domu Kowala z Dobrzyńca otrzymała dokumenty po jego siostrze, Stefanii Czajce z warszawskiej Pragi, do chwili, gdy nazwała siebie czajką-ptakiem wodnym, przypomina „nomadyczne stawanie się”<sup>12</sup>, poprzez które Braidotti rozumie „intensyfikowanie wzajemnych powiązań”<sup>13</sup> stanów bądź zdarzeń opartych na pewnym podobieństwie. Przeświadczenie o zmianie, jaka nastąpi niebawem w jej losach, zrodziło się w pisarce prawdopodobnie wówczas, gdy znalazła schronienie pod rozłożystą akacją, dotykającą drutów otwockiego getta. Tę cudowną i niespodziewaną okoliczność, która uratowała jej życie, Czajka dość prędko zinternalizowała, nazywając drzewo swoją „zieloną kotarą” (Omk, 13)<sup>14</sup>:

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 28.

<sup>11</sup> Był to zarazem rok, w którym Czajka opuściła getto w Otwocku.

<sup>12</sup> R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne...*, s. 29.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> O zielonej granicy getta w Otwocku oraz znaczeniu akacji dla ukrywających się Żydów pisał w 1947 roku świadek likwidacji tego miejsca, Edmund Wierciński, podkreślając jednocześnie, że krzaki pachnących

Kuląc się, chyłkiem, starając się, by mnie nie dostrzeżono, przebiegłam przestrzeń, dzielącą od kępy akacji, i tu dopadłam rowu. Miejsce było względnie bezpieczne, gdyż wskutek pewnej nierówności terenu leżałam w zagłębieniu i nie byłam widoczna. Prócz tego rozłożysta akacja okrywała mnie zielenią gałęzi jak kurtyną [podkreślenie – M.T.]. Leżałam teraz plackiem na ziemi i wsłuchiwałam się w raz bliższe, raz dalsze granie karabinów maszynowych. Czasami dochodziły jakieś krzyki, to znowu płacz, to jęki ... Leżałam za zieloną kurtyną, tuż przed linią drutów kolczastych i przyglądałam się butom żołnierza, który mierzył krokami niewielki, przeznaczony sobie odcinek poza zasiekami. Pilnował, aby nikt nie uciekł z getta (Omk, 12).

Akacja, w narracji Czajki objawiająca swoją sprawczość efektywniej niż niemieccy żołnierze, którzy nie zdołali zatrzymać ukrytej pod

---

akacji towarzyszyły wówczas wszystkim – Żydom, Niemcom i Polakom: „Tuż za stacją zaczynało się getto. Pociąg minął drewniany graniczny płot, przy którym po jednej stronie stali policjanci żydowscy – młodzi, zgrabni, wysocy, w eleganckich butach oficerskich – po drugiej ciasno stłoczone gromadki mężczyzn i kobiet. W napięciu i żarliwym skupieniu patrzyli w stronę getta. Czekali. Brzydkie drewniane domki stały w zupełnym pustkowiu. Dookoła widać było tylko niskie pnie wyrąbanych sosen i małe krzaczki przycupniętych w piasku akacji [...]. W okolicznych laskach widziano przez kilka dni kryjówek dziecięce. Małe dołki, wykopane w ciepłym piasku i przykryte gałązkami akacji. [...] Niektórzy przechodnie rzucali jedzenie na gałązki akacji...”. Po wywiezieniu ludności żydowskiej do Treblinki „przystrzyżone wzdłuż ścieżek akacje zaczęły nagle usychać, jakby korzenie ich przetoczyły robaki” Cyt. za: E. Wierciński, *Gałązki akacji*, „Midrasz” 2005, nr 9, s. 54–55. Z relacji wylania się także zgoła inny obraz – odpowiedzialnego za likwidację getta szefa miejscowego gestapo, „pana S.” (Schlichta), miłośnika roślin i zwierząt. Wierciński wspomina, że strzelanie do ukrywających się dzieci nie przeszkadzało mu w uprawianiu domowego ogródka i posiadaniu zwierzyńca. O Schlichtcie pisze także – na podstawie wspomnień Wiercińskiego – Jarosław Marek Rymkiewicz w *Umschlagplatzu*. Autor przed napisaniem książki zwiedził tereny dawnego getta w Otwocku i znalazł ukazany w relacji ogródek „pana S.” wraz z równo przyciętym żywopłotem z akacji. Por. J.M. Rymkiewicz, *Umschlagplatz*, Gdańsk 1992, s. 216–224.

jej gałęziami uciekinierki, jest pierwszym spośród szczęśliwych zbiegów okoliczności, dzięki którym udało się pisarce przeżyć. Otrzymała ona jednocześnie impuls, aby swoją podmiotowość opisywać inaczej niż do tej pory – z poziomu przyrody (na który, siłą rzeczy, weszła, ukrywając się pod drzewem). W refiguracji podmiotu, jaką proponuje Braidotti, istnieje konieczność połączenia nauki z fikcją i wyobraźnią. „Wyzwaniem jest bowiem mówić w sposób przekonujący o techno-naukowym świecie, zachowując przy tym pewną dozę mitycznego podziwu i fascynacji tym światem”<sup>15</sup>. Podobnie się dzieje w opowieści Czajki: po ucieczce z getta w Warszawie, następnie Otwocku, tułaczce po okolicznych lasach, gdy zamieszkała w domu dobrzyńskiego Kowala, pisarka doświadcza zmiany. Ma ona nie tylko charakter procesu, w wyniku którego bywalczyni paryskich salonów staje się chłopką, krytycznie nastawioną do kultury mieszczańskiej. Jest to zmiana totalna, u podstaw której legła nowa umiejętność: „rozpoznanie wspólnej podatności na zranienie”, które „może wytworzyć nowe formy posthumanistycznej wspólnoty i współczucia”<sup>16</sup>. I to zarówno wobec ptaków, kotów, psów, jak i dzieci<sup>17</sup>.

Ukrywanie się pod akacją (a w zasadzie: bycie ukrywaną przez akację) jest w świadectwie Czajki sceną symboliczną, od której zaczyna się jej przygoda z przyrodą, ale i – mówiąc wprost – nowe życie już nie jako Izabeli Gelbard<sup>18</sup>, lecz Stefanii Czajki, a później tylko Czajki, życie wędrownego i czupurnego (niemal dosłownie) ptaka. Zbudowane tyleż na analogii do ptasiej wędrownicy, ile przeciwko

---

<sup>15</sup> R. Braidotti, *Po człowieku*, s. 151.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 152.

<sup>17</sup> Tezę o literaturze dla najmłodszych jako tej, która ma wrażliwość wspólną zwierzętom i dzieciom, a przez to wydaje się szczególnie podatna na praktyki ekokrytyczne, znaleźć można w cennym artykule Anity Jarzyny Szlemiele. *Zwierzęta wobec Zagłady w literaturze dla dzieci*, „Narracje o Zagładzie” 2016, nr 2, s. 235–256.

<sup>18</sup> Jerzy Gelbard – warszawski architekt, mąż Izabeli Czajki do 1944 roku. Rozstrzelany w obozie na Majdanku. Wraz z Jakubem Romanem Sigalinem opracował m.in. projekt szkicowy Dworca Głównego w Warszawie (1929) oraz projekt Muzeum Śląskiego w Katowicach (1930).



antropomorfizacjom, w zgodzie z filozofią „jak gdyby”, w której chodzi o pokazanie, że niektóre doświadczenia przypominają inne<sup>19</sup>. W tym także doświadczenia z niczym nieporównywalne: Żydów w czasie Zagłady. Pomówienia Czajki o konfabulację, powracające między innymi w związku ze wspomnianą autoidentyfikacją<sup>20</sup>, być może przestałyby się pojawiać, gdyby czytano słowa pisarki nie tylko w kontekście stereotypów, ale też razem z fragmentami innych świadectw. Na przykład otwockiego policjanta żydowskiego Calka Perechodnika, którego Czajka być może poznała w getcie:

Dużo nocy takich przeżyłem, przeżywałem je potrójnie: jako Żyd, jako człowiek i jako zwierzę, ogarnięte instynktem samozachowawczym, które za każdym razem stawiało sobie pytanie: a może z rana również zostaną rozstrzelany?<sup>21</sup>

Swoją fantazję o byciu ptakiem Czajka zapisuje w podobnym momencie: trwogi. Dlaczego miałyby nie opisać towarzyszących jej wyobrażeń? Czy do tego, aby poczuć potrzebę ucieczki spod lufy

<sup>19</sup> R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne...*, s. 29.

<sup>20</sup> Potwierdzają to słowa współczesnego czytelnika Czajki, blogera Stanisława Sygnarskiego, pochodzące z jego bloga *Po godzinach* zamieszczonego w portalu [www.salon24.pl](http://www.salon24.pl): „«Jestem czajka, ptak wodny». Tak – pytana o nazwisko podczas przeszukania pensjonatu w Otwocku – odpowiedziała Izabela Czajka-Stachowicz niemieckiemu żołnierzowi. Dziś tyle lat po wojnie ta odpowiedź nie wydaje się aż tak ekstrawagancka. Dziś współczesne kino czy literatura serwują nam mnóstwo buńczucznych i fantazyjnych przykładów zachowań wobec niemieckich okupantów. Jednak dobrze wiemy, że w czasie wojny spotkanie Żydówki z Niemcem zazwyczaj kończyło się dla niej śmiercią. Zdarzenie to – i tę właśnie odpowiedź – znamy z opowiadania samej Czajki. Dla mnie – to jej jedno zdanie wypowiedziane w takiej sytuacji oddaje niesamowitą fantazję tej niezwyklej osoby. Ułańską fantazję, z której słygnęła w całym swoim życiu” Cyt. za: S. Sygnarski, *Jestem czajka, ptak wodny*, <http://sygnarski.salon24.pl/483821,jestem-czajka-ptak-wodny> [dostęp: 2.05.2017].

<sup>21</sup> C. Perechodnik, *Sповідь*, oprac. D. Engel, Warszawa 2011, s. 51.

nazistowskiego pistoletu, potrzeba ekstrawagancji Witkacowskiej Heli Bertz?<sup>22</sup> A może nie trzeba dotrzymać żadnych warunków, jeśli zaakceptuje się w ramach filozofii „jak gdyby” „afirmację płynnych przejść, praktykę interwałów [...] granic [...] i przedziałów [...]. Inaczej rzecz ujmując, elementy powtórzenia, parodii *per se* czy personifikacji, które towarzysząc praktyce «jak gdyby», nie mogą same w sobie prowadzić do kresu”<sup>23</sup>. Intuicja Braidotti w zestawieniu ze słowami Czajki o ptaku wydaje się wiele wyjaśniać. Oto do luksusowego (jak na wojenne warunki) pokoju w otwockiej willi pani M. nagle wkracza niemiecka policja. Czajka nie ma dobrych papierów, odgrywa więc osobę chorą psychicznie i na pytanie o tożsamość zaskakuje Niemców (i samą siebie) odpowiedzią:

Kim jestem? ... Boże, wielki Boże... gdybym mogła stać się prawdziwą czajką... byłabym ptakiem, nikt by nie mógł posądzać o żydostwo. Pofrunęłabym, schowała się w krzakach... [podkreślenie – M.T.]

Oszalała z przerażenia, na wpół obłąkana, jakimś piskliwym głosem zaskrzeczałam:

– Jestem czajka, ptak wodny.

– *Was sagt sie?* – zwrócił się Niemiec do tajniaka.

– *Sie sagt, dass ein Wasservogel ist* – przetłumaczył.

– *Was, ein Wasservogel?!* – Niemiec jeszcze bliżej przysunął rewolwer do mojej skroni (Omk, 179).

Kuriozalnej, zdawałoby się, ale skutecznej odpowiedzi towarzyszy jeszcze jedna zaskakująca wypowiedź, jaką pisarka posłużyła się kilka miesięcy wcześniej podczas spotkania z gestapowskim psem, przed którym udawała nieżywą. Pochodzące z *Psalmu 91* w przekładzie Jana Kochanowskiego słowa: „[...] na lwa srogiego bez obrazy siądziesz

---

<sup>22</sup> Izabela Czajka-Stachowicz jeszcze jako Izabela Hertz, żona Aleksandra Hertza, została sportretowana przez Stanisława Ignacego Witkiewicza w *Pożegnaniu jesieni* jako demoniczna, uwodzicielska Żydówka. To właśnie ten portret dał początek kolejnym krzywdzącym opisom Czajki.

<sup>23</sup> R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne...*, s. 30.

i na ogromnym smoku jeździć będziesz [...]”<sup>24</sup>, w ustach Czajki brzmią jednak niczym parodia, dodatkowo – parodia powtórzona. Pamiętać należy, że jest to fragment wyjątkowo „zwierzęcego” utworu, w którym Boga przedstawia się jako opiekuńczego ptaka. Czajka, tworząc te przeróżne animalistyczne skojarzenia, daje do zrozumienia, że gdyby mogła, wybrałaby los dzikich zwierząt, a nie zwierząt w ogóle (jak Perechodnik). Szczegóły, jakie podaje Niemcom, każą sądzić, że tożsamość czajki zwyczajnej jest jej szczególnie bliska, co potwierdza chociażby piskliwy ton głosu mówiącej („W niebezpieczeństwie samica wykrzykuje przeraźliwe «kwe-e» i tym samym zwraca uwagę drapieżnika na siebie”<sup>25</sup>) i jej szaleństwo, przywołujące na myśl zryw- nego, gotowego do lotu ptaka. Dlaczego jednak pisarka posługuje się wyrażeniem „ptak wodny”, zamiast użyć określeń „ptak błotny” czy „ptak wędrowny”, częściej stosowanych wobec czajek? Chodziłoby jej o ptaka, który w odpowiedniej chwili umiałby zanurkować pod wodę? Czy byłaby to raczej pomyłka wywołana strachem? Jeśli spojrzeć na słowa wypowiedziane w obecności Niemców ze znacznie szerszej, powojennej już perspektywy, towarzyszącej całemu pisarstwu Izabeli Gelbard, przyznać trzeba, że ukształtowała wówczas w sobie konieczność potwierdzania ptasiej tożsamości, ilekroć publikowała książkę<sup>26</sup>. Przydomkiem „Czajka” posługiwała się również w pracy na stanowisku funkcjonariusza Milicji Obywatelskiej (jako porucznik Czajka).

---

<sup>24</sup> J. Kochanowski, *Psalm 91 [Qui habitat in adiutario altissimi]*, [w:] Idem, *Dzieła polskie. Tom drugi*, Warszawa 1955, s. 206.

<sup>25</sup> J. Sokołowski, *Ptaki ziem polskich*, t. 2, Warszawa 1972, s. 223.

<sup>26</sup> W większości powojennych wydań prozy Czajki – z wyjątkiem wznowień, które ukazały się po 2000 roku nakładem Wydawnictwa W.A.B. i były podpisywane imieniem, przydomkiem i nazwiskiem autorki („Izabela Czajka-Stachowicz”) – na pierwszym miejscu znajduje się jej przydomek, zapisany wielkimi literami i odróżniający się od kolejnego, znacznie mniejszego podpisu: „Izabela Stachowicz”. W wydaniach wspomnień *Lecę w świat* (Wydawnictwo „Iskry”, Warszawa 1961) i *Płynę w świat* (Wydawnictwo „Iskry”, Warszawa 1965) ów mniejszy podpis w ogóle nie jest obecny, a na okładce edycji *Córki czarownicy na huśtawce* (KAW, Warszawa 1992), gdzie pseudonim zajmuje jedną trzecią okładki, pojawia się również rysunek ptaka.

## Kury, kot i Żaba

W prozie Czajki pojawia się wiele zwierząt. Można powiedzieć, że po prostu w niej są, tak jak są w niej też ludzie odgrywający role podmiotów towarzyszących<sup>27</sup>. Studia ekokrytyczne skłaniają jednak do tego, aby wspomnianą narrację traktować jako niecodzienną (czy też, jak zostało wcześniej powiedziane, nieprawdopodobną) i gest oddzielania jednych od drugich (ludzi od zwierząt i zwierząt od ludzi) dość często ponawiać, patrząc, co ze sobą niesie. Oto więc krótki przegląd zwierząt opisywanych przez Czajkę. *Córkę czarownicy na huśtawce* otwiera scena narodzin Czajki-Stachowicz w Sosnowcu, towarzyszą jej tam kozy. Wprawdzie stado należące do sąsiadów Wilhelma Szwarca, ojca dziecka, nie przygląda się porodowi, ale rozbiega się i robi przy tym tyle hałasu, że w okolicy narodziny malutkiej Szwarcówny stają się wydarzeniem symbolicznym. A dziecko słyszy: „Będziesz, kruszynko, miała w życiu kozie szczęście”<sup>28</sup>. W *Królu węży i salamandrze* pojawiają się oprócz pudła przede wszystkim pięknookie koty. Ale jest to też książka – na co wskazuje tytuł – w której autorka przedstawia swoją wcześniejszą, przedptasią naturę – jaszczurki. „Salamandrą” nazywa ją ojciec („salamandra żyje w ogniu [...]. Ty właśnie jesteś salamandrą!”<sup>29</sup>), siebie identyfikując z żyjącym nad wodą w lesie królem węży. Salamandra nie lubi myszy, dlatego opowiadając o liczącym pięćdziesiąt osobników stadzie hodowanym przez starą Olgę Boznańską (razem z siedemnastoletnim ratlerem), Czajka bez subtelności napisze: „[...] pięćdziesiąt białych myszy sprawiało swoim zapachem, że trudno tam było

---

<sup>27</sup> Nawiązuję do kategorii gatunków towarzyszących i stowarzyszonych, opisanych przez Donnę Haraway. Por. Eadem, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, przeł. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012, s. 241–260.

<sup>28</sup> I. Czajka-Stachowicz, *Córka czarownicy na huśtawce*, Warszawa 1971, s. 7.

<sup>29</sup> Eadem, *Król węży i salamandra*, Warszawa 1968, s. 225.

oddychać [ ... ]. No cóż, wstydzę się, ale ... ale ja się boję myszy... może nie tyle boję, co brzydzę”<sup>30</sup>.

Z tą gotowością do tworzenia transgranicznej roślinno-zwierzęcej wspólnoty wkracza Czajka (czy raczej zostaje zmuszona wkroczyć) w świat wojny, który prędko zamyka się dla niej za murami getta w Warszawie. Jest to świat, w którym brakuje zwierząt towarzyszących<sup>31</sup> i roślin<sup>32</sup>. „Uboga roślinność skurczyła się i zwiędła” – napisze po likwidacji otwockiego getta Edmund Wierciński<sup>33</sup>.

Chcąc zobaczyć, jakich zwierząt w dzielnicy zamkniętej nie brakuje, warto odwołać się do typologii zaproponowanej przez Braidotti, która relacjom ludzko-zwierzęcym nadała cechy związków edypalnych („Ja i ty, razem na tej samej kanapie”<sup>34</sup>), instrumentalnych („Ostatecznie zostaniesz zjedzony”<sup>35</sup>) i fantazmatycznych („egzotyczne, wymarłe obiekty ekscytujących programów informacyjno-rozrywkowych”<sup>36</sup>).

O związkach instrumentalnych wspomina wielu autorów dzienników z getta warszawskiego. Na początku pierwszego notatnika Adam Czerniaków pisze: „Końskie mięso – słynny wierzchowiec

---

<sup>30</sup> Eadem, *Dubo... Dubon... Dubonnet*, Kraków 1970, s. 284–286.

<sup>31</sup> Z tą dość powszechną tezą dyskutuje Karolina Wróbel, autorka przygotowywanej monografii o zwierzętach w getcie warszawskim. O swoim projekcie mówiła między innymi podczas seminarium Zespołu Badań nad Literaturą Zagłady: [http://literaturazagłady.ibl.waw.pl/seminar\\_08\\_12.html](http://literaturazagłady.ibl.waw.pl/seminar_08_12.html) [dostęp: 3.05.2017].

<sup>32</sup> O tym огоłoconym świecie getta, powołując się między innymi na *Dzienniki Mary Berg* i *Kronikę getta warszawskiego* Emanuela Ringelbluma, pisał Piotr Krupiński, przypominając tworzone wówczas namiastki zieleńców w postaci niewielkich ogródków czy parku z malowanymi przez uczniów szkoły zwierzętami. Por. P. Krupiński, „Dlaczego gęsi krzyczały?”. *Zwierzęta i Zagłada w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Warszawa 2016, s. 298.

<sup>33</sup> E. Wierciński, *Gałązki akacji*, s. 55.

<sup>34</sup> R. Braidotti, *Po człowieku*, s. 151.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

Emira Rzewuskiego<sup>37</sup>, nawiązując do *Dumy o Wacławie Rzewuskim* Juliusza Słowackiego oraz zjadania przez ludność getta mięsa koni. O rzadkim i wyjątkowym uboju rytualnym gęsi donosi Abraham Lewin<sup>38</sup>. Ale najbardziej przejmujący komentarz poświęcony brakowi zwierząt i zieleni przeczytać można w *Dzienniku* Racheli Auerbach pod datą 29 maja 1942:

Godzina w jednym z „ogródków”. Przeżycie. Widok kwitnących krzewów, wschodzących z grzędy roślinek, młodego listowia na drzewach, pieniacego się w słońcu, poruszanego powiewem. Opowiadał mi ktoś w tych dniach, jak szedł za dwiema dziewczátkami i podслуchał ich rozmowę. Jedenastoletnia opowiadała sześć- czy siedmioletniej o Łazienkach. Brzmiało to jak bajka. Taki duży, duży, duży ogród, do którego wchodziło się bez opłaty [...]. Ścieżki i klomby. A co to znaczy „klomby”? I staw, i łabędzie. A co to znaczy „staw”? Co znaczy „łabędzie”? Dyskusja ugrzęzła na trudnych objaśnieniach, na glosach słownych do tej legendy przeszłości. Widząc na stole parę gałązek bzu w słoju z wodą, jedna pani prosiła mnie dzisiaj o „pożyczenie” kawałka bzu, by mogła go pokazać swemu dziecku, które jeszcze w swoim życiu bzu nie widziało i pyta: „A co to jest bez?”, „Taki kwiat”, „A co to jest kwiat? ...”<sup>39</sup>.

Jest to komentarz napisany z niepojętej, choć bliskiej diarystce perspektywy dzieci, które nigdy w życiu nie widziały (i pewnie nie zobaczyły) ani wielu gatunków zwierząt, ani skrawka trawy. Ta perspektywa ulega jednak w życiu Czajki zmianie wraz z likwidacją getta w Warszawie i Otwocku. W 1942 roku pisarka przedostaje się dzięki pomocy chłopki z Dobrzyńca, Danusi Kowalówny, do lasu („Pierwszy raz od trzech lat byłam w lesie, w prawdziwym lesie sosnowym... bosą stopą dotykałam mchu. Liliowiło się od wrzosów, pachniało żywicą. Prosiłam Danusię: – Zatrzymajmy się.

---

<sup>37</sup> Adama Czerniakowa *Dziennik getta warszawskiego: 6 IX 1939–23 VII 1942*, oprac. M. Fuks, Warszawa 1983, s. 46.

<sup>38</sup> A. Lewin, *Dziennik*, s. 74.

<sup>39</sup> R. Auerbach, *Pisma z getta warszawskiego*, s. 145–146.

Pozwól mi się położyć na ziemi”, Omk, 19). I staje się „zbiegiem z transportów, przeznaczonych do gazowych komór” (Omk, 19), który wkradł się „w radość życia boru” (Omk, 19). Porzucając świat zamknięcia, odkrywa, że poza nim przyroda nigdy nie przestała istnieć. Na wsi musi się jednak skonfrontować ze swoimi wyobrażeniami na temat zwierząt. W mieście, w którym do niedawna istniało getto, czeka ją jeszcze trudniejsze doświadczenie: spotkania z duchami zabitych Żydów. A dokładniej: ze zwierzętami, które zostawione przez właścicieli, tułają się po Otwocku i przypominają duchy.

Świat ludzi, do którego z powrotem trafia Czajka, wypełniają więc zwierzęta. Pisarka chłonie je. O kurach Kowala napisze: „Kur mieliśmy czterdzieści i osiem. Były karmazyny szlachetne, były jarzębate, były i zwyczajne czarne, i dwie księżniczki całkiem białe z czerwonymi grzebieniami” (Omk, 43). To właśnie kury są „jej” pierwszymi zwierzętami po pustce getta. Nadaje im imiona, wymyśla historie, kojarzy w pary. A z niektórymi nawet się zaprzyjaźnia. Od kury Beluni, z którą śpi, zaraza się wszołami („Wszoly – to takie małeńkie jak ziarenka maku, ale bardzo ruchliwe stworzonka. Nie gryzą ani nie swędzą, tylko latają prędko po skórze, jakby brały udział w wyścigach” – Omk, 45). Gdy Danusia zabija Belunię, Czajka myśli o zwierzęciu towarzyszącym: czy jest ono „mięskiem białym, a miękkiem” (Omk, 47), czy „moją kuzynką” (Omk, 47), rozpraszącą holokaustowe sny. Wysilek, jaki wkłada w jego zdefiniowanie, mimo że kończy się fiaskiem antropomorfizacji (zachowania późniejszych znajomych Czajki przypominają jej zachowania tamtych kur), prowadzi do wzmocnienia wspólnoty zranionych, o jakiej pisała Braidotti. Tylko kury rozumieją doświadczenia Czajki z getta. Tylko Czajka rozumie śmierć kury.

Znacznie bliższym przyjacielem pisarki, być może ze względu na jej wcześniejszą znajomość z kotami, okazuje się pożydowski kot, który przypomina Marcina z *Króla węży i salamandry*: „Aż znieruchomiałam z zachwytu – to był największy i najpiękniejszy kot, jakiego w życiu widziałam! – olbrzymi, sierść miał błyszczącą

koloru mlecznej kawy, oczy zielone w złote cętki, smutne i mądre” (Omk, 81). Został po sąsiadach Pochockich, u których zamieszkały Czajka z Danusią, i chodził najeść się do mieszkającej obok pielęgniarce. Dla Czajki staje się on kimś więcej niż „kotem bezpieczeństwa” (Omk, 81). Pisarka widzi w nim pogorzelnca, zwierzę, które tak jak ona przypadkowo zachowało życie, tracąc wszystkich swoich. Dlatego nazywa go Żydem:

Szeptalam mu do ucha, objąwszy za szyję: Ty też... ty też... bo i ja... Całowałam spiczaste uszka i prosiłam: zapomnij o tamtych, nie rozpamiętuj ciągle ich śmierci, ja nic nie pamiętam, naprawdę zapomniałam i nie pamiętam [...] nie trzeba pamiętać, będziesz do nas przychodził, dam ci mleka, a ty będziesz robił „grą-grą”. Kot patrzył na mnie zielonymi w złote cętki oczyma... i miał zupełnie żydowski wyraz, aż się złąkłam, tak od razu było poznać, że „z Żydów” (Omk, 81).

W jaki sposób kot należący do otwockich Żydów sam staje się częścią ich wspólnoty? Można na to pytanie odpowiedzieć, przyglądając się teoriom Konrada Lorenza na temat psów, opublikowanym w 1949 roku w pracy *Er redete mit dem Vieh, den Vögeln und den Fischen*. Rewidując stanowisko Maxa von Stephanitza, Lorenz przyjął, że współczesny pies domowy wywodzi się od szakala i północnego wilka<sup>40</sup>. Zmiana, jaką wprowadził, dotyczyła pochodzenia szakala (według Lorenza miał to być szakal z Mezopotamii) i wywołała – jak podaje Boria Sax – reperkusje w postaci podziału na typy zwierzęce aryjskie i żydowskie<sup>41</sup>. Szakal okazał się zwierzęciem na wskroś aryjskim ze swoim umiłowaniem samotności, absolutnym posłuszeństwem i lojalnością. Były to cechy, na podstawie których nazistowska propaganda tworzyła, opierając się na prostym zaprzeczeniu, wizerunek mądrego, ale pozbawionego

---

<sup>40</sup> Por. B. Sax, *Animals in the Third Reich. Pets, Scapegoats, and the Holocaust*, Nowy Jork–Londyn 2000.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 89.



emocjonalnego wyrafinowania i kreatywności Żyda<sup>42</sup>. Bez trudu przenieść je można na kota, o którym pisze Czajka, uwodzącego egzotyczną urodą i pysznym wyglądem, ale nieco wycofanego. Zdradzają go płochliwe, smutne oczy, w których odbija się „tamten”, nieistniejący już wtedy świat; oczy, które staną się później częścią toposu i przenikną do literatury jako synonim złego, żydowskiego wyglądu<sup>43</sup>.

Być może najważniejszym zwierzęciem w pamiętniku Czajki jest suka o imieniu Żabcia. Chociaż widać w niej przede wszystkim gatunek stowarzyszony, a także zwierzę uratowane spod rzeźniczego noża, to podziwia się jej żywy temperament głównie dlatego, że udziela się on tym, którzy tej radości na co dzień nie zaznają; ludziom, których czas przedśmiertny Żabcia czyni czasem beztroski. Sceny, gdzie Żabcia bawi się ze spędzającym swoje ostatnie święta Bożego Narodzenia Jerzym Gelbardem, to *intermezzo* do opowieści o jedenastoletnim chłopcu z Centosu, Julku Sanderze. Opowieść w dwu zbliżonych wersjach, na podstawie których można dziś stwierdzić również podobny czas powstania tych utworów, znajduje się w *Ocalił mnie kowal* oraz w *Pieśniach żałobnych getta* jako *Pieśń żałobna o Julku Sanderze*<sup>44</sup>. O tym, że jest to rozpisana na dwa warianty ta sama historia, świadczą szczegóły: postać błakającego się dziecka z odmrożonymi rękami, które trafia do Czajki, żeby się najeść, jego wyznanie, że jest Żydem, i jej milczenie o podobnym losie, wspólne

---

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> O toposie DOBREGO/ZŁEGO WYGLĄDU wspomina Sławomir Buryła w prolegomenach *Topika Holokaustu. Wstępne rozpoznanie*, [w:] Idem, *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holokaustu*, Kraków 2016, s. 55. Nie wspomina natomiast o ŻYDOWSKICH O CZACH, obrazie, który wydaje się niezwykle popularny w najnowszych narracjach o Zagładzie. „A mówiłam jej, że przez te oczy napyta sobie biedy. Patrzyła na to swoje getto, jak się pali, no i dostała żydowskich oczu. To przez te żydowskie oczy...” Cyt. za: J. Rudniańska, *Kotka Brygidy*, Łasek 2007, s. 114.

<sup>44</sup> I. Gelbard (por. Czajka), *Pieśni żałobne getta*, Katowice 1946, s. 43–47.

zabawy i wreszcie śmierć Julka, który zostaje pojmany przez Niemców i zabity. W przypadku wiersza mamy do czynienia z ekonarracją, czyli tekstem, w którym sprawczość przyrody nie tylko staje się znaczącym elementem akcji, ale – jak w wypadku sceny z akacją, otwierającej wspomnienia – przyroda po prostu dzieli z y d o w s k i l o s. Jak wynika z treści i podpisu pod tekstem, liryk powstał w lesie, podczas tułaczki autorki w okolicach Otwocka (Soplicowo) w kwietniu 1943 roku. Świadkiem jej ucieczek i śmierci chłopca staje się wspomniana przyroda:

Śpiewał mi pieśń tę wicher też w Otwockim lesie [...]  
Słowa wyraźnie słyhać, wiatr dalej je niesie,  
Wśród sosen się odbija, po wydmach się tłucze i błoćcie<sup>45</sup>

Nie jest to jednak świadek występujący dokładnie w takim charakterze, jaki nadał mu, pisząc o drzewach „żywych pomnikach” na terenach byłych obozów zagłady, Jacek Małczyński<sup>46</sup>. Według badacza, antropomorfizacja, po którą sięga również Czajka, wpływa negatywnie na postępowanie współczesnych z drzewami i dopiero zrozumienie ich organiczności może doprowadzić do wniosku, że zawierają one w sobie szczątki ofiar, dlatego nie powinny być wycinane<sup>47</sup>.

W *Pieśni żałobnej*... istotniejszy niż wymiar praktyczno-prawny przyrody wydaje się jej wymiar symboliczny: staje się ona zielonym świadkiem mordy chłopca, a później jego grobem. Dlatego pisarka sięga po balladowy język opisujący romantyczną tajemnicę śmierci, jednocześnie wyraża żal, że musi to robić, ponieważ obniża w ten sposób rangę leśnej zieleni jako mimowolnego, ale współczującego świadka:

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 43.

<sup>46</sup> J. Małczyński, *Drzewa „żywe pomniki” w Muzeum – Miejscu Pamięci w Bełżcu*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2, s. 208–214.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 213.

Wczesną wiosną fiołki zakwitły w parowie,  
 Zardzewiałe koło obrosły mchy,  
 Trzy stalowe kule – czarna rana w głowie,  
 Lasu poszum głuchy – deszczu chłodne łzy<sup>48</sup>.

Podobnych wątpliwości nie zawiera wersja losów Sandera opisana w *Ocalił mnie kowal*. Jest to wariant „domowy”, ponieważ Czajka opowiada przede wszystkim o pobycie Julka w jej otwockiej kryjówce, a pomija szczegóły z poetyckiej i znacznie bardziej okrutnej (opis morderstwa) wersji „leśnej”. Jej bohaterką jest także przygarbięta przez pisarkę suka:

Zaba wyrwała mu się z rąk i jak zwykle, gdy się do niej mówiło, zaczęła pokazywać swoje sztuki. Wskakiwała na łóżka, przewracała się na grzbiet, machając łapkami. Julek był oczarowany. Dziwnym jest, że i takie dziecko jest tylko dzieckiem [podkreślenie – M.T.]. Chłopiec począł chodzić na czworakach, pies latał koło niego, z trudem mi przyszło uspokoić tę rozszalałą parę [...] (Omk, 124–125)

Przyjaźń chłopca i psa, podobnie jak jego opiekunki i kota (a wcześniej kury), ma wiele wspólnego z opisem, od którego rozpoczyna się *Manifest gatunków stowarzyszonych* Donny Haraway: „Jestem pewna, że nasze genomy są do siebie bardziej podobne, niż powinny [...]. Jej prędkie i giętkie języki wchodziły w kontakt z tkankami moich migdałków, z wszystkimi ich gorliwymi receptorami immunologicznymi”<sup>49</sup>. Jest to przyjaźń organiczna. Pies ocala człowieka, choć przecież wcześniej to człowiek uratował mu życie. Jeśli brak zwierzęcia (jak w getcie, gdzie we wspomnieniach Czajki nie ma zwierząt) pozbawia ludzki podmiot tej ochrony, to w warunkach dokonującej się poza gettem Zagłady, gdy zwierzęta wracają głodne z kryjówek, wraz z nimi wraca chroniące ludzi nie-ludzkie życie. Nic dziwnego, że ludzie chcieliby się w tym nie-ludzkim, także

<sup>48</sup> I. Gelbard (por. Czajka), *Pieśni żałobne getta*, s. 47.

<sup>49</sup> D. Haraway, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, s. 242.

najzupełniej dosłownie, schronić. Refleksja o ptaku, którym pragnę-  
 łyby być Żydówka, powraca też w słowach Julka Sandera:

Wie pani, mnie się w głowie zrodziła myśl taka,  
 Tu czai się coś złego – tam czyha coś złego,  
 Czy nie można zamienić się w psa, kota, ptaka?  
 Na pewno bym doczekał czasu innego...<sup>50</sup>

### Sroka i czajka

Ptaki symbolizują w twórczości Czajki zmyslenie. A także swo-  
 bodę twórczą (która nie zawsze budzi dobre skojarzenia), płodność,  
 wielorakość i literaturę. Bywają również sobą. W tekstach pisarki  
 przeważa jednak antropomorfizacja, która prowadzi w kierunku  
 uogólnień pozwalających nazywać nieuchwytnie cechy ludzkiego za-  
 chowania, niewiele mówiące o samych ptakach. W ostatniej części  
 rozdziału chciałabym zweryfikować to przypuszczenie.

Oto dwa fragmenty recenzji książek Czajki. *Płynę w świat*:

Czajka należy do naszych najplodniejszych ptaków rodzimych.  
 Dopiero co zaprezentowała się jako „Córka czarownicy na huśtawce”,  
 dopiero co oświadczyła czytelnikom, że „leci w świat”, gdy oto już „pły-  
 nie w świat” i ogłasza kolejny tom swych wspomnień [...]. Czajka rza-  
 dziej informuje, niż ulata w krainy fikcji albo błahego szczegółu<sup>51</sup>.

I *Ocalił mnie kowal*:

Bo przecież nie o to chodzi jak to tam było ze sroczką ofiarowu-  
 jącą wstążeczkę pannie Stasi i czy suczka Żabusia ze swoim prezen-  
 tem urodzinowym jest zupełnie przekonywająca dla sceptycznych

---

<sup>50</sup> I. Gelbard (por. Czajka), *Pieśni żałobne getta*, s. 45 [podkreślenie – M.T.].

<sup>51</sup> Z. Żabicki, *Czajka w krainie mitu*, „Nowa Kultura” 1961, nr 22, s. 23.

niedowiarków i także czy przebieg spotkania oko w oko w gestapowskim wilkiem potwierdza wiedzę ogólną o niezawodnej tresurze tych psów<sup>52</sup>.

Przeświadczenie o ptasim życiu pisarki wzięło się z napisanego po wojnie pamiętnika, w którym autorka wyraziła tęsknotę za byciem czajką pospolitą (*Vanellus vanellus*: „[...] gdybym mogła stać się prawdziwą czajką... byłabym ptakiem, nikt by nie mógł posądzać o żydostwo”, Omk, 179). Ptakiem, który na pewno nie był Żydem jak kot czy pies. Ale nie był też chłopem (bądź chłopami) jak stado kur i sama pisarka przez kilkanaście miesięcy ukrywania się w Dobrzyńcu. To ścisły, choć zapisany w narracji marzenia, dowód, że Czajka myślała o czajce przede wszystkim jak o ptaku: tajemniczym, ukrytym za opisami innych zwierząt, ale także pozbawionym własnej specyfiki w postaci ulotnych obrazów<sup>53</sup> i ptasich treli. Wszystko, co możemy powiedzieć o tym zwierzęciu na podstawie *Ocalił mnie kowal*, mieści się w języku pragnienia prozy. Dotyczy on przede wszystkim tożsamości niespecyficznego i bezbarwnego, którą *Vanellus vanellus* zapewnia sobie oszczędnym, czarno-białym upierzeniem i brakiem dymorfizmu płciowego oraz szarymi, niepozornymi jajami; a w dalszej kolejności wytrzymałością (składając jaja w marcu, czajka musi liczyć się z tym, że zasypie je śnieg; zimno potrafią przetrwać jednak i jaja, i czajka) oraz życiem z dala od ludzi (na bagnach, łąkach i podmokłych terenach)<sup>54</sup>. Równocześnie czajki należą do ptaków niezwykle efektownych: ich czarno-szare skrzydła pokrywa podczas godów niemalże pawio połyskujący róż,

---

<sup>52</sup> K. Nastulanka, *O dobrej wróżce, chytrym kowalu i narodzinach oraz cudownym ocaleniu Czajki*, „Nowa Kultura” 1957, nr 11, s. 4.

<sup>53</sup> „Poetyka skrzydeł łąknie ulotnych obrazów” – pisał w *Ptakach Hieronima Morsztyna* Aleksander Nawarecki, wyliczając, co mogą i chcą zawierać ptasie wiersze, [w:] Idem, *Pokrzywa. Eseje*, Chorzów–Sosnowiec 1996, s. 53.

<sup>54</sup> J. Koniuszy, *Czajka (Vanellus vanellus)*, „Eko i My” 1996, nr 4, s. 11.

wymieszany z granatem i zielenią. A z gardel wydobywa się raz ciągnący jak dźwięki pochodzące z przykładania ust do trawy, raz krótki jak uderzenie w metaliczną płytkę śpiew (kwilenie<sup>55</sup> w przypadku tokujących samców opisywane jako „kiwi kiwitwit”<sup>56</sup>). Nad wszystkim powiewa czarny zawinięty czub<sup>57</sup>. Czajka ma różne oblicza.

Być może wspólnym źródłem ptasich marzeń Czajki i jej surrealistycznej, zwierzęcej wyobraźni<sup>58</sup>, wykraczającej poza dokumentowanie różnych form bioorganiczności, jest malarstwo Teofila Ociepki, prymitywisty, członka Grupy Janowskiej, ale i autora *Raju ptaków*. Na obrazie z 1952 roku<sup>59</sup>, który z pewnością oglądała autorka *Płynę w świat*, znaleźć można papugi, flamingi, sroki, gile, ale i ptaki z czubami, podobnymi do czajek, a nawet zupełnie nieptasich, rudych lisów (czuby zastępują tam uszy). Ten surrealistyczny raj mógł być dla Czajki inspiracją, zwierzęta Ociepki sprawiają bowiem wrażenie istnień pierwotnych, silnych i doskonałych. A przez to autonomicznych – obywają się bez człowieka<sup>60</sup>. Intuicję, że Czajkę i Ociepkę, oprócz relacji artysta – promotor, połączył także surrealistyczny sposób widzenia zwierząt, powinno się rozwinąć, podobnie jak przeświadczenie o ekokrytycznym potencjale jej twórczości. Warto jednak zapamiętać Czajkę z jeszcze jednego powodu. Pamiętnik *Ocalił mnie kowal* stanowi ważne źródło do badań relacji zwierząt z ukrywającymi się po „aryjskiej stronie” Żydami, a zarazem mówi dużo o zwierzętach Żydów, którym nie udało się uciec z getta, i ich żydowskości. I to na wiele lat przed publikacją powieści, które w polskich studiach nad zwierzętami i Zagładą wywołały ten temat, takich jak: *Kotka Brygidy* Joanny Rudniańskiej, *Szlemiel*

---

<sup>55</sup> W. Puchalski, *Ptaki naszych pól, łąk i wód*, Warszawa 1986, s. 43.

<sup>56</sup> J. Sokołowski, *Ptaki ziem polskich*, s. 221.

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 39–43.

<sup>58</sup> Pisał o niej w przedmowie do *Ocalił mnie kowal* Jan Kott, zob. Idem, *Wstęp*, [w:] I. Czajka-Stachowicz, *Ocalił mnie kowal*, Warszawa 1956, s. 6.

<sup>59</sup> A. Banach, *Ociepka. Malarz dnia siódmego*, Kraków 1958, s. 128.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 61–64.

Ryszarda Marka Grońskiego, *Esesman i Żydówka* Justyny Wydry czy *Mój pies Lala* Romana Kenta.

Pierwszeństwo należy oddać Czajce, która na długo zniknęła z horyzontu historyków literatury, ale teraz wraca. Podobnie jak jaskółka, czajka przynosi wiosnę<sup>61</sup>, choć język tego nie pamięta (tak jak zapamiętał tę pierwszą w powiedzeniu „jedna jaskółka wiosny nie czyni”). Tadeusz Sławek przypomina o skrytości i niepozorności czajki jako gwarancie przetrwania gatunku<sup>62</sup>. Ideę tej skrytości wyraża może najdobitniej jej gniazdo, które jak „gniazdo języka” ma swoje sploty i mimo iż zlewa się z otoczeniem, wymaga odsłonięcia, a w końcu ukazania swojej skomplikowanej struktury.

„Ornitologiczna” lektura dokumentów osobistych Czajki pełni podobną funkcję do Derridiańskiego „gniazda”: objawia ich wewnętrzne rozedrganie jedynie w przybliżeniu. Ale i umacnia w czytelniku poczucie szczególnej dziwności: że oto pod powierzchnią fikcji powinien znaleźć źródło ważnej prawdy osobistej. Ważnej, bo poświadczonej ptasim podpisem. „Jeszcze do niej będą historycy literatury zaglądać – pisał Wojciech Żukrowski – wydłubywać anegdoty, cytować z wszystkimi naukowymi zastrzeżeniami, ale muszą przywołać na świadka, jeśli nie chcą zanudzić czytelnika. I Czajka zostanie, będzie wracać [...]”<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> W. Puchalski, *Ptaki naszych pól, łąk i wód*, s. 39.

<sup>62</sup> T. Sławek, *Ornit(o)logia*, [w:] *Ptaki. Przeploty*, red. B. Mytych-Forajter, K. Jaglarz, Katowice 2015, s. 135–136.

<sup>63</sup> W. Żukrowski, *Bajkowy Paryż*, „Nowe Książki. Dwutygodnik literacki i naukowy”, 31.07.1970, s. 842.

## ROZDZIAŁ VII

### MOJŻESZ I CHŁOPKA

Interesują mnie dwa pytania: jakiego typu świadectwem jest proza Izabeli Czajki-Stachowicz *Ocalił mnie kowal* oraz jaką rolę odgrywają w niej chłopci. Ponieważ nie jest to proza pozbawiona retoryki, warto postawić jej jeszcze jedno pytanie: o konstrukcję chłopskości. Układa się ona we wspomnieniach Czajki w fabułę. Dlatego moja odpowiedź będzie miała, przynajmniej częściowo, także fabularny charakter, uwzględniam w niej bowiem drogę, jaką pokonała Czajka, aby ocaleć.

Okoliczności powstania książki, która ukazała się w 1956 roku, nie są jasne, ale wiele wskazuje, że maszynopis znalazł się w wydawnictwie „Czytelnik” krótko po wojnie i przeleżał w nim blisko dekadę. Maria Dąbrowska tłumaczyła w swoich *Dziennikach* z 1948 roku to opóźnienie następująco:

Wczoraj była u Stacha Bela Hertz, czyli Gelbardowa, czyli porucznik Czajka [...]. Czajce „Czytelnik” nie chce wydać jej pamiętnika, opisującego, jak ją rodzina polskich chłopów od śmierci ratowała. Takich rzeczy pisać nie wolno [...]<sup>1</sup>.

W wydaniu *Dzienników* z 1988 roku ów wpis został ocenzurowany. W całości ukazał się w 1996 roku z brakującym zdaniem: „Wolno pisać tylko, że Polacy, z wyjątkiem komunistów, byli to szpiedzy, zdrajcy, świnie i szantażyści”<sup>2</sup>. Tematem zapalnym wspomnień Czajki miał się stać obraz polskich chłopów. Być może najdziwniejszy

---

<sup>1</sup> M. Dąbrowska, *Dzienniki 1945–1950*, t. III, wybór, wstęp i przypisy T. Drewnowski, Warszawa 1988, s. 112.

<sup>2</sup> M. Dąbrowska, *Dzienniki powojenne 1945–1949*, t. I, wybór, wstęp i przypisy T. Drewnowski, Warszawa 1996, s. 202.



spośród wszystkich zapamiętanych i zapisanych obrazów, jakie opublikowano po wojnie, a jednocześnie daleki od strywalizowanego i upolitycznionego wariantu Sprawiedliwego, i przekraczający standardy, o jakich współcześnie piszą historycy. Dlaczego w 1948 roku był to obraz zakazany i czy na opinię Dąbrowskiej nie wpłynął przypadkiem fakt, że tego samego dnia, gdy pisała o powieści Czajki, wspominała smutny i cichy pogrzeb zarządcy Podkowsy Leśnej, Lucjana Niemyskiego, który uratował wielu Żydów?

Wyjaśnienia wymaga jeszcze jedna sprawa, rzucająca światło na okoliczności powstania pamiętnika Czajki: wydanie *Pieśni żałobnych getta* w 1946 roku w Katowicach. Jak podaje biografka Czajki, Paulina Sołowianiuk, w opublikowaniu tych „nieporadnych stylistycznie”<sup>3</sup> (a przecież narracyjnie doskonałych) wierszy miała pomóc ówczesna pozycja ich autorki – porucznika Milicji Obywatelskiej. Liczne podobieństwa fabularne między tomami poezji i prozy, a szczególnie historia żydowskiego sieroty Julka Sander, opowiedziana prawie słowo w słowo w *Ocalił mnie kowal* za *Pieśnią żałobną o Julku Sanderze*, każą się domyślać, że obie książki zostały napisane prawie równocześnie. Obu im autorka nadała charakter świadectwa swojego ocalenia, które – jak prawdopodobnie postanowiła – najlepiej było podzielić na dwie części, o getcie (poezja) i aryjskiej stronie (proza), a później opublikować w dwu różnych tomach. Mogłyby o tym świadczyć dwa krótkie fragmenty. Ze *Słowa od Autorki Pieśni...*: „Wszyscy ludzie, o których tu piszę, byli moimi przyjaciółmi, nie ma wśród nich ani jednej zmyślonej postaci. Staralam się nie skłamać o ich życiu, a śmierci ich byłam naocznym świadkiem. To wszystko”<sup>4</sup>. I z pierwszej strony wspomnień: „Pytasz się, Janko, co mi dawało siły do przetrwania tego koszmaru, który ciągnął się lata? [...] A może ta jakaś żarliwa potrzeba przetrwania, aby dać świadectwo prawdzie?”<sup>5</sup>. W obu

---

<sup>3</sup> P. Sołowianiuk, *Ta piękna mitomanka...*, Warszawa 2011, s. 144.

<sup>4</sup> I. Gelbard (por. Czajka), *Pieśni żałobne getta*, s. 7.

<sup>5</sup> I. Czajka-Stachowicz, *Ocalił mnie kowal*, wyd. 2, Warszawa 2013, s. 6. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Oznaczam je dalej symbolem Omk i numerem strony.

książkach powtarzają się także miejsca wędrówki Czajki: Soplicowo, Dobrzyniec, Śródborów, Otwock, Poniatów, Jabłonna, Świerk i Glinianki. W *Pieśniach...* pełnią one funkcję podpisów pod wierszami, informujących o miejscu ich powstania. W *Ocalił mnie kowal* stają się raczej przestrzenią akcji. Ponieważ zwraca uwagę jej zróżnicowanie, a właściwie mnogość miejsc, z którymi swoje losy jako uciekinierka z getta związała pisarka, należy powiedzieć, że jej opowieść – i to zarówno poetycka, jak i prozatorska – przetwarza typ doświadczenia, który Jacek Leociak nazwał „wiejską wędrówką w poszukiwaniu ratunku”<sup>6</sup>. Nie ma w niej stałych miejsc, ponieważ wszystko, co stałe, okazuje się zagrożeniem. Są ucieczki, powroty, jest koczowanie.

Charakter zmieniającego się prędko i niestalego życia ma zwłaszcza poezja Czajki: „Pisałam te pieśni w latach głodu i ustawicznych ucieczek”<sup>7</sup>. Proza, napisana w tonie rozmowy z przyjaciółką Janką (a raczej monologu wypowiedzianego), wykazuje więcej cech „osiadłych”: jej fraza zdaje się stabilniejsza, kompozycja jest bardziej przemyślana, autorka zdradza na początku pewien układ treści, który dokładnie później realizuje, niektórym rozdziałom (na przykład dziewiętemu) nadaje znaczenie symboliczne... Oznaczać to może, że pisała swój pamiętnik w Katowicach tuż po zakończeniu wojny. A nawet, że oddając do druku *Pieśni żałobne getta*, pracowała już nad maszynopisem swojej ocalałej opowieści.

Inaczej podobieństwa między obydwoma świadectwami, a szczególnie wartość faktograficzną drugiego z nich, świadectwa prozą, widzieli krytycy. To, co nie przyszłoby nam dzisiaj do głowy, a zatem kwestionowanie wspomnianej wartości, często praktykowali recenzenci. Oto ocena Krystyny Nastulanki z 1957 roku:

---

<sup>6</sup> J. Leociak, *Ścieżka losu. O pewnym literackim świadectwie wędrówki w poszukiwaniu ratunku*, [w:] *Zarys krajobrazu. Wieś polska wobec Zagłady Żydów 1942–1945*, red. B. Engelking, J. Grabowski, Warszawa 2011, s. 446–447.

<sup>7</sup> I. Gelbard (por. Czajka), *Pieśni żałobne getta*, s. 7.

[...] opowieść Czajki jest „sui generis” baśnią, baśnią gawędą ze wszystkimi atrybutami baśniowości i pogodną bezpośredniością narracji „ad personam” [...]. Żeby więc uniknąć żalonych nieporozumień, nie należy być dosłownym i nie trzeba oczekiwać od autorki kronikarskiej wierności<sup>8</sup>.

Zarzut fałszowania wspomnień, który autorzy tych opinii formułują pośrednio, czyniąc go częścią poetyki baśni, wykluczającej będące u swych podstaw dokumentem świadectwo, wiąże się także z formalną stroną prozy Czajki. Jako baśniowa, a przez to i optymistyczna opowieść o ocaleniu, okazuje się ona literacko niedobra, a nawet „nierzeczywista”. „Okupacja w jej [Czajki – M.T.] wspomnieniach osiąga walor legendy”<sup>10</sup> – pisze Maria Kaniowa. Innymi słowy „wiejska wędrówka w poszukiwaniu ratunku” – przynajmniej częściowo – została przez autorkę *Czarownicę na huśtawce* wymyślona.

Właśnie dlatego, że Czajka poddała wspomnienia literackiej obróbce i napisała coś w rodzaju powieści-pamiętnika, to, co w narracji mniej literackiej mogłoby zostać pominięte, tu stało się widoczne i wyraźne. Zauważyć można tę prawidłowość w odniesieniu do dwu przypadków: opisu zwierząt jako towarzyszy Zagłady ludzi i relacji chłopów spod Otwocka z Żydami. Oba przypadki – chciałabym podkreślić – otrzymały we wspomnieniach Czajki wyjątkowo efektywną ramę retoryczną. Ale i wywołały wiele podejrzeń, czy nie zastępuje ona wymysłem prawdy.

## Prawdziwa baśń

Refleksje recenzentów na temat ukrywania się Czajki w podotwockiej wsi nie różnią się od tonu oceny ogólnej książki. Chłopi są w niej bohaterami zmyślenia. Danusia Kowalówna to „dobra

<sup>8</sup> K. Nastulanka, *O dobrej wróżce*, s. 3.

<sup>9</sup> M. Kaniowa, *Z dziejów legendy*, „Życie Literackie” 1957, nr 4, s. 11.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

wróżka-opiekunka”, a jej ojciec przypomina Nastulance „wcielenie chłopskiej roztropności”. Czytając wypowiedzi krytyków sformułowane po przełomie październikowym, trudno zrozumieć, co mogło tak zaniepokoić Dąbrowską w 1948 roku, skoro w rzeczywistości żadnych antypolskich treści nie ma w *Ocalił mnie kowal*. Ominięcie realnych zapisów na temat wrogiego Żydom społeczeństwa w Otwocku i Dobrzyńcu oraz uwag o niosących pomoc ludziach wydawać się musi recenzencką znową, którą łatwiej pojąć, gdy weźmie się pod uwagę dwie inne kwestie: pozycję, jaką zajmowała w literaturze Czajka-Stachowicz przed wojną, oraz znaczenie jej książek po wojnie. W obu przypadkach przypisywano autorce niesłabnące skłonności do konfabulacji, nieścisłości faktograficzne i kronikarskie niechlujstwo. Zirytowana tym Maria Jarochowska napisała w 1970 roku: „Nie traktujmy Czajki jak Pawła Jasienicę, któremu notabene też zarzuca się nieścisłości interpretacji”<sup>11</sup>.

W pamiętniku Czajki nie ma ani jednej daty. Nie jest przez to mniej wiarygodny od zapisków diarystycznych osnutych wokół dat dziennych czy narracji kronikarskiej. Natomiast wskutek braku dat potok wspomnień ocalonej staje się bardziej gwałtowny. Nie ma zresztą wielkiej trudności w tym, aby je zrekonstruować. Z pomocą przychodzi podpis pod pieśniami żałobnymi, z których wynika, że pisarka wyszła z getta w Warszawie nie później niż w październiku 1942 roku i całą jesień spędziła w Dobrzyńcu u rodziny Kowala. Pozostała tam do listopada 1942 roku, ale grudzień i styczeń następnego roku spędziła w Otwocku. Prawdopodobnie wiosną 1943 roku przeniosła się na teren Soplicowa, które częściowo mogła znać z projektów Jerzego Gelbarda, wraz z Józefem Sigalinem pomysłodawcy miasta-ogrodu. W maju 1943 roku Czajka przeniosła się do innego miasta-ogrodu, istniejącego na terenie Otwocka Śródborowa, by wrócić do Soplicowa pod koniec roku i pozostać w nim przynajmniej do połowy 1944 roku. Jej wędrówki nie były zupełnie bezładne. Dzięki pieniądзом udało się pisarce najpierw wynająć część

---

<sup>11</sup> M. Jarochowska, *Specyfik*, „Nowe Książki” 1970, nr 14, s. 6.

poddasza w domku letniskowym w Otwocku, należącym do znajomych Kowala, Pochockich, a później zamieszkać u doktorowej M. w jej willi. W międzyczasie przebywający w Warszawie ze swoją przyjaciółką Gelbard został złapany przez Niemców i uwięziony na Pawiaku. Zamordowany na Majdanku przestał być źródłem pomocy finansowej dla żony. Na stwierdzeniu tego faktu właściwie jej pamiętnik się kończy.

Czajka spędziła na wsi zaledwie kilka miesięcy. Przebywała tam być może znacznie dłużej, ponieważ niekiedy zmuszona była uciekać z miasta do lasu i koczować w nim przez kilka dni. W niedoli towarzyszyła jej ta sama chłopka, Danusia Kowalówna, którą pisarka poznała podczas ucieczki z getta w Otwocku. W kilku słowach warto przypomnieć historię tej znajomości. Pozostawiona w Otwocku przez męża, który przeprowił się w tym czasie do Warszawy po dokumenty, niedługo cieszyła się spokojem. Praktycznie następnego dnia od przedostania się pisarki z getta warszawskiego do otwocznego (sierpień 1942 roku) rozpoczęła się jego likwidacja, podczas której zginęła między innymi Adela Tuwim, matka Juliana i Ireny. Czajka była tej śmierci świadkiem. Od tragicznego końca uratowała ją rozłożysta akacja, pod którą przeleżała kilka godzin, zanim spotkała przechodzącą wzdłuż drutów, oddzielających getto od miasta, młodą chłopkę. Dziewczyna zaproponowała Czajce, że pojedzie do pobliskiej wsi po nożyce i spróbuje przeciąć druty. Po kilku godzinach wróciła i wyprowadziła Czajkę przez las oraz kilka sąsiadujących ze sobą wsi do Dobrzyńca, a następnie zaprowadziła do swojego domu<sup>12</sup>.

Moment, w którym Czajka została nakarmiona i przyjęta „jak człowiek”, a następnie dostała swoje łóżko w izbie dobrzyńieckiego kowala, ma w tej powieści charakter zwrotny. Zamienia ją w narrację – jak powiedziała by Barbara Engelking – o aniołach, „pojedynczych szlachetnych postaciach”<sup>13</sup> chłopów, dzięki którym „ponure,

<sup>12</sup> Por. I. Czajka-Stachowicz, *Ocalił mnie kowal*.

<sup>13</sup> B. Engelking, *Jest taki piękny słoneczny dzień... Losy Żydów szukających ratunku na wsi polskiej 1942–1945*, Warszawa 2011, s. 138.

nocne tło<sup>14</sup> wielu relacji, przedstawiających przede wszystkim wizerunek ludzkiego zbydlęcenia, otrzymuje jasny rewers. Jest on oczywiście zbyt mało znaczący, aby pozwolił utrzymać w rachunku krzywd, o którym opowiada praca *Jest taki piękny słoneczny dzień...*, równowagę. Nie ma również powodów, aby widzieć w nim dyskurs o Sprawiedliwych. Ów rewers wraz ze swoim awersem ma raczej przełożenie na dychotomię chłopskiego myślenia, w którym z jednej strony pokutują antysemickie stereotypy, a z drugiej, choć znacznie rzadziej, pojawia się chęć niesienia instynktownej pomocy ofiarom wojny. Cała tajemnica chłopskości, którą skonstruowała w swoim pamiętniku Czajka, tkwi więc w jej niespoistości i pokaźnym wybawczym pisarki.

## Znajda

Oprócz łóżka i jedzenia Czajka otrzymuje w domu Kowalów szczególny status – znajdy. „Myśmy sobie znajdę do chałupy wzięni i dobrze jest, i tak powinno być” – mówi Kowal (Omk, 28). A jego córka dodaje: „ona jest moja, ja ją sobie znalazłam i nie dam jej palcem ruszyć” (Omk, 29). O żydowskości „znajdy” chłopci wspominają rzadko. Zdają sobie z niej sprawę, ponieważ rozumieją, jakie niesie konsekwencje („W Kołbieli wszystkich Żydów wybili”, Omk, 28). Ale na wszelkie sposoby próbują Czajkę oswoić, „zeswojszczyć” i „schłopic”. Dlatego otrzymuje ona dokumenty po siostrze Kowala, mieszkającej na warszawskiej Pradze, „nieczytelnej” Stefanii, i prędko się staje chłopką: zrywa ziele, doi krowy, gotuje, a nawet pisze chłopskie wiersze o Matce Boskiej. Chłopskość Czajki to transakcja wiązana: obu stronom zależy na niej równie mocno. Nie działa więc w narracji zasada, o jakiej pisała Engelking, tłumacząc niepowodzenia związane z poszukiwaniem

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 139.

przez Żydów schronienia na wsi ich słabą orientacją w wiejskich zwyczajach<sup>15</sup>. Czajka wiąże pod brodą chustkę i stara się w wielu sytuacjach naśladować wybawców. Dlaczego jednak chłopci próbują naśladować Żydówkę? W czym ma im pomóc wspomniana symetryczność transakcji?

I tu dochodzimy do sedna sprawy, czyli przyjaźni Danusi, nazywanej we wsi „Mojżeszem”, ze „znajdą”. Ta młoda, najwyżej dwudziestoletnia dziewczyna, która pomogła jeszcze kilku innym Żydom, reprezentuje postawę, którą nazwać można *p o m a g a n i e m p o m i m o*. Zaproponowana nazwa nie jest, być może, najlepsza, chodzi w niej jednak o to, aby oddać charakter różnych chłopskich działań i humanitarnych zrywów, którym towarzyszy *k o n i e c z n o ś ć* zapomnienia, że *p o t r z e b u j ą c y* jest Żydem, i *z a p e w n i e n i a* sobie możliwości, aby to zapomnienie mogło przyjąć formę wynikającą z *n o w o p r z y j ę t o g o* ładu.

Najprostszy przykładem tego typu działań byłoby oddanie Czajce metryki należącej do siostry Kowala. Ów prosty gest, kosztujący u księdza dwa złote, ma wymiar symboliczny: Żydówka staje się polską chłopką. Jest w nim jednak coś jeszcze: zachęta, aby Żydówka nie przestała być polską chłopką i odrzuciła swoją „miastową” kulturę. Mówi o tym jedna ze scen z udziałem pijanego Kowala, próbującego przekonać rodzinę, że pił w Mińsku Mazowieckim z Marią Konopnicką. Miała to być jednak Maria Konopnicka skompromitowana, ponieważ zamiast jeść jak pozostałe bywalczy nie restauracji, czyli z kulturą, zjadła się tłustym „špundrem”, popijając go „špirtusem” (Omk, 39). Anegdota, której Kowal nie pozwolił sobie „wyrwać”, a tym samym i zweryfikować, obojętny na przemiany epok literackich i fakt, że „boetka”, którą spotkał, była zwykłą oszustką, odgrywa w historii ocalenia Czajki bardzo konkretną rolę: odkąd uratowana stała się częścią społeczności chłopskiej, wszystkie swoje umiejętności powinna skoncentrować

---

<sup>15</sup> B. Engelking, *Jest taki piękny słoneczny dzień...*, s. 131.

na umacnianiu tożsamości chłopskiej, a nie jej weryfikowaniu czy podważaniu (jak w tym przypadku). Skłania to bohaterkę do fundamentalnej refleksji:

Ze smutkiem skonstatowałam, że byłam jakaś inna od nich, ale to nie była różnica odrębności rasowej, to była raczej odrębność środowiska, w którym wyrosłam, a może odmienne wychowanie. Przeklinałam te „kulturę”, która mi teraz przeszkadzała na każdym kroku, i postanowiłam ją zniwelować (Omk, 27).

Uznając swoją gorszość, inteligentniejsza, lepiej wykształcona i bogatsza od Danusi, Czajka pozwala jej jednocześnie na uwagę opartą na poczuciu polskiej wyższości:

Ty, jako moja znajda, co to cię wyciągnęłam z samych pazurów śmierci, to mi teraz bliska jak siostra rodzona jesteś, ale po prawdzie ci powiem, że Żydów nie cierpię – oszusty, złodzieje. Dzieci na Wielkanoc łapią i krew ich do mac biorą. Nikt Żydów ścierpieć nie może i ja też ich nienawidzę (Omk, 85).

Co na to Czajka? „Patrzyłam na moją Dankę osłupiałym wzrokiem [...]. Tylu Żydów ratowała, [...] a ona mi gada o krwi chrześcijańskich dzieci na macę” (Omk, 85–86). Podwójny chłopski dyskurs, na który składają się obraźliwe stereotypy i słowa płynące prosto z serca, to dyskurs dobrego antysemity. A zatem kogoś, kto, aby pomóc, musi pokonać w sobie najgłębiej zinternalizowany lęk przed gestem solidarności z ofiarami i zaprzeć się samego siebie. Ponieważ nie jest to lęk charakterystyczny dla chłopów i spotkać go można w całym polskim społeczeństwie, przypomnijmy słowa Sławomira Buryły na temat podwójnej, jeśli nie potrójnej postawy Zofii Kossak-Szczuckiej:

Musiała pogodzić swój żarliwy katolicyzm, swoją polskość z lękiem przed zagrożeniem żydowskim. Decydując się na pomoc Żydom, wykazywała niezwykle męstwo. Występowała bowiem sama przeciwko sobie: przeciw temu, w co wierzyła przed wojną i co było



jej bliskie w czasie wojny. Musiała przemóc swoją niechęć do Żydów jako narodu przeklętego przez Boga i nienawidzącego Polaków, obwiniając ich o swój los, rozpowszechniając wrogą nam propagandę; do narodu zwolenników komunizmu i naturalnych przeciwników Kościoła<sup>16</sup>.

W przypadku Kowalówny chodzi o podobny rodzaj lęku – Żydzi stanowią zagrożenie dla pomagających im chłopów i nawet jeśli nie jest ono bezpośrednie, to i tak wymaga szczególnej zapobiegliwości i złożonej postawy. Walka z nią, którą podejmuje w cytowanej scenie Czajka, i próba dekonstrukcji antyżydowskich stereotypów napotyka ją na niezrozumienie. „Tego mi już nie przetłumaczysz [ ... ]. Przecież ja mam to w sobie, z mlekiem matki wyssane” (Omk, 86–87).

Warto na koniec zapytać, w jakim stopniu niesiona przez Kowalów pomoc miała materialny charakter. Uwolnienie Czajki z getta było bezinteresowne. Jednak tuż po tym, jak Czajka zamieszkała w Dobrzyńcu, nawiązuje za pośrednictwem kursującej do Warszawy Danki kontakt z Gelbardem, który do chwili uwięzienia na Pawia-ku opłaca żonie mieszkanie: najpierw u Kowala, później w drogich domkach letniskowych w Otwocku. Zazwyczaj jest to mieszkanie dla dwu osób: Czajki i coraz lepiej czującej się w „miastowej” kulturze jej chłopskiej opiekunki. Za jedną z takich opłat Kowal kupuje sześć świń, kiedy indziej wysyła do Otwocka worki mąki, jajka, mięso. Pieniądze płynące z aryjskiej strony idą nie tylko na utrzymanie Czajki. „[ ... ] co będzie mógł, to nam da, niech tylko czas płynie, a przeżyjemy” (Omk, 79), tłumaczy Danką. Utrzymują one także Kowalową córkę. To inny, praktyczny wymiar wspomnianej transakcji wiązanej.

---

<sup>16</sup> S. Buryła, *Katoliczka, patriotka, antysemitka*, „Gazeta Wyborcza. Magazyn Świąteczny” z dn. 25.12.2008, [http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,6096106,Katoliczka\\_\\_patriotka\\_\\_antysemitka.html](http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,6096106,Katoliczka__patriotka__antysemitka.html) [dostęp: 7.04.2017].

## Prawda artystyczna

W *Legendach o krwi. Antropologii przesądu* Joanny Tokarskiej-Bakir czytamy: „Obrazy, jakie Zagłada Żydów pozostawiła w pamięci rozmówców, można z grubsza podzielić na dwie kategorie – współczucia [...] i niechęci...”<sup>17</sup>. Wypowiedzi Kowalów, choć zawierają oba te afekty, są bardziej złożone<sup>18</sup>. Słychać w nich przede wszystkim mowę chłopów spod Otwocka. Czajce należy więc oddać, że skonstruowała świadectwo języka wybawców, a zatem coś zgoła innego niż stylizowaną baśń.

Język świadków Zagłady i ich dzieci, które go dziedziczą, stanowi dla umięjącego go czytać przepustkę w przeszłość. Przetrwały w nim ślady tamtej wojennej mowy: „łapania Żydów”, „zdawania”, „przetrzymania”, „ukrycia”. W języku tym pojedyncze słowa prawie nigdy nie są antysemickie. Są niepozorne, nieznaczące i usilnie odwracają od siebie uwagę. Układają się jednak co jakiś czas jakby w dźwięk sygnałówki. [...] Język ten daje świadectwo w o b r a ż e n i o m z b i o r o w y m – obawom, marzeniom, snom, fantazmatom, stereotypom reagowania, normom przeciwstawianym wartościom, wartościom realnym przeciwstawianym deklarowanym – w których złożu dopiero rodzi się to, co socjologowie nazywają „postawami” antysemickimi<sup>19</sup>.

Z pobieżnych analiz oracji Kowala wyłania się więc z jednej strony wspomniana już chęć ratowania pomimo, z drugiej postrzeżenie kultury chłopskiej jako tej, która może

---

<sup>17</sup> J. Tokarska-Bakir, *Legendy o krwi. Antropologia przesądu* (Z cyklu: *Obraz osobliwy*), Warszawa 2008, s. 510.

<sup>18</sup> Należy uściślić, że nie są to obrazy „z pamięci” bohaterów, ale wspomnienia narratorki, a także autorki pamiętnika. Uwzględniając ich skomplikowany status pamięciowy, można porównywać wypowiedzi Kowalów do narracji badanych przez Tokarską-Bakir.

<sup>19</sup> J. Tokarska-Bakir, *Skaz antysemityzmu*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2, s. 304.

Żydom zastąpić bądź zrewanżować cały wymordowany świat. Oto fragment wypowiedzi Kowala towarzyszącej wyprawianiu córki i jej „znajdy” do Otwocka:

Prowadzicielem waszym jestem, a do chwili zakończenia tej wojny z Hitlerem również opiekunem naszej znajdy. Przeprowadziła ją Danka, bośmy chcieli z tego bekowiska ludzkiego, z tej ogólnej śmierci choć jedną duszę ludzką uratować [...]. Nie macie się bać, bo to nie żadna z getta uciekiniarka z jedną koszulą na grzbiecie, z duszą na ramieniu, ale gospodyni całą gębą, z balią, konwią, garnkami, patelniami – zapasy ziemniaków, mąki, kaszy! (Omk, 72–74).

Narracja, którą w zarysie omówiłam, powstała jako pamiętnik niedoszłej ofiary. Wypowiedzi świadków tworzą w niej jak gdyby wtórną mowę, pochodzącą z żydowskiej pamięci. W takim przypadku wszystko, co wydaje się literackim przetworzeniem, nienależącym do języka chłopów, może stanowić materialną część pamięciowego archiwum. Czajka pokazuje jego zawartość bardzo dokładnie, umieszcza bowiem w narracji dialogi warstwy społecznej, która w tego typu dokumentach najczęściej milczy. Niechęć do uczynienia z jej decyzji refleksji stała się tuż po wojnie przyczyną wstrzymania publikacji *Ocalił mnie kowal*, a po przełomie październikowym wytworzyła sytuację, której ton nadał Jan Kott, w przedmowie do wydania z 1956 roku nazywając książkę baśnią o prostych ludziach dobrego serca. W jego nadrealistycznej interpretacji, która skądinąd jest bardzo intrygująca, nie pojawiło się słowo „chłopi”. Użycie go wymagałoby sięgnięcia po kolejne niewygodne słowa. Lepiej było napisać: „[...] co mogło pozostać ze świetnej Beatrycze po nieludzkich dniach getta?”<sup>20</sup>. No właśnie? Chłopka.

---

<sup>20</sup> M. Kaniowa, *Z dziejów legendy*.

# ROZDZIAŁ VIII

## WULNERABILNOŚĆ

### Założenia

W rozdziale omówię związki między powrotem na Śląsk w 1945 roku urodzonej w Sosnowcu Izabeli Czajki-Stachowicz a drukiem *Pieśni żałobnych getta* w Katowicach w 1946 roku i powstaniem w nieodległej przyszłości jej wojennego pamiętnika *Ocalił mnie kowal*. Przyjmuję, że istotne znaczenie ma dla tego splotu zdarzeń miejsce, gdzie ocalona z Zagłady pisarka przygotowywała do druku swoje wspomnienia, decydując się jednocześnie na podział materiału autobiograficznego na część poetycką i prozatorską.

Katowice pojawiają się w prozie Czajki bodaj jeden raz, w otwierającej *Córkę czarownicy na huśtawce* scenie narodzin autorki:

Wszystko zaczęło się w pewną deszczową, wietrzną noc, 5 listopada roku... w Sosnowcu. Niebo było zupełnie czarne, a nie istniejący wtedy jeszcze dla mnie świat tonął w mroku – olbrzymi czarny kleks.

Dwupiętrowy dom z czerwonej cegły stał na końcu miasta i w letnie wieczory widać było z jego okien dalekie światelka Katowic. Ale to już była zagranica – Niemcy<sup>1</sup>.

Niemieckie, a później polskie Katowice stały się więc miastem nieopisanym, lecz potencjalnym, z którego pisarka czerpała energię konieczną do ukończenia pracy, jakiej niejeden ocalony w ogóle nie mógł, bądź nie chciał, się podjąć. Czajka-Stachowicz, co warto podkreślić, spisywała doświadczenia ściganej Żydówki na bieżąco

---

<sup>1</sup> I. Czajka-Stachowicz, *Córka czarownicy na huśtawce*, s. 5.

i wierzyła, że nie należy z tej „bieżącości” wraz z nieodłącznymi jej pośpiechem i niestarannością rezygnować<sup>2</sup>. Uczyniło to z niej autorkę wierszy „nieco prymitywnych, ale głęboko szczerych”<sup>3</sup>, niektórzy nazywali je „gryzmołami”<sup>4</sup>. W recepcji dzieł Czajki można wskazać wiele przykrych momentów, których celem było pisarkę (nawet bardziej niż jej teksty) ośmieszyć za pomocą pseudoargumentów odwołujących się do jej spontanicznej natury, otyłości czy żydostwa. Tym bardziej chciałabym pokazać powojenne Katowice, gdzie mało kto takimi określeniami wobec Czajki się posługiwał, jako miejsce wyjątkowe. Daleka jestem od przyjmowania, że stała za tym niepojęta magia miejsca. W dalszej części rozważań będę się odwoływać do kategorii *vulnerability* rozumianej jako „podatność na zranienie”<sup>5</sup>, aby pokazać, że to właśnie w stolicy Górnego Śląska wytworzyła w sobie (bądź skonceptualizowała) Czajka umiejętność zawiązywania rzeczywistych i wyobrażeniowych form wspólnoty z ludźmi i zwierzętami, którą zachowała do późnej starości. Najbardziej interesującym przykładem tej umiejętności pozostaje jej przyjaźń z malarzem Teofilem Ociepką. Istnieje wiele przesłanek, aby ponownie zestawiać ze sobą ich nazwiska z naciskiem na rekonstrukcję tej historycznej więzi i wyzyskanie z niej współczesnych wartości.

W publikacji poświęconej Ociepcie Sonia Wilk pisze: „należałoby się zastanowić, w jakim stopniu Ociepka (i czy w ogóle) może urzec współczesnego odbiorcę? Czy nadal jest ciekawy i aktualny?”

---

<sup>2</sup> Symbolem pisarstwa towarzyszącego bezpośrednio doświadczeniu są słowa Czajki ze wstępu do *Pieśni żalobnych getta*: „Pisałam te pieśni w latach głodu i ustawicznych ucieczek. Z miejsca na miejsce przenosiłam plik papierków, karteluszków – pod suknią. Jadąc pociągami, czy też furą na szosie, kryjąc się w lasach, na strychach, nosiłam je przy sobie”. Cyt. za: I. Gelbard (por. Czajka), *Pieśni żalobne getta*, s. 7.

<sup>3</sup> W. Szewczyk, *Wspomnienia*, Katowice 2001, s. 191.

<sup>4</sup> K. Kolińska, *Szatańska księżniczka. Opowieść o Izabeli Czajce-Stachowicz*, Warszawa 1992, s. 104.

<sup>5</sup> R. Braidotti, *Po człowieku*, s. 152.

Jak najbardziej tak!”<sup>6</sup> Zdaniem autorki opracowania, aktualność jego malarstwa wiąże się z rosnącą popularnością literatury *fantasy* i reprezentacji Kosmosu w kulturze najnowszej; można jednak o jej przyczyny zapytać inaczej, podnosząc problem antropocenu, rozumianego przez pomysłodawców pojęcia, Paula Crutzena i Eugene’a Stoermera, jako „epoka geologiczna, w której żyjemy, [...] ponieważ ludzka działalność od czasów rewolucji przemysłowej zmieniła oceany, atmosferę i powierzchnię Ziemi w stopniu porównywalnym do kataklizmów naturalnych determinujących poprzednie ery geologiczne”<sup>7</sup>. Wówczas nie-ludzkie malarstwo Ociepki i osadzające się w świecie wyobraźni i zwierząt pisarstwo dokumentu osobistego Czajki mogłyby stanowić idealne dopełnienie. Oprócz wizjonerskiego posthumanizmu łączy oboje artystów naiwizm, przez niektórych utożsamiany z twórczością nieprofesjonalną, art brut, czerpanie – szczególnie w przypadku Czajki – z materii własnego życia, konstruowanie modelu wyobraźni, który był mylony ze zmysłem i kiczem, surrealizm, barwność i kolorowość. Ociepkę i Czajkę łączy także fascynacja zwierzętami. Trudno nadać ich relacji jednolity charakter i jasno określić, która z jej właściwości wyprzedza inną; czy uprzedni w stosunku do postantropocentryzmu będzie surrealizm, który, zdaniem Jana Kotta, po wojnie był już przeżytkiem<sup>8</sup>, czy raczej naiwizm, określenie dwuznaczne w odniesieniu do wykształconej w historii sztuki i znającej rzemiosło pisarskie autorki *Mojej pierwszej miłości*. Wydaje się, że warto na związek Czajki z Ociepką spojrzeć jak na relację przynoszącą obojemu twórcom pozamaterialną korzyść i nie ograniczać jej – jak czynili to historycy sztuki – do formy legalizacji i popularyzacji śląskiego naiwizmu na warszawskich salonach.

---

<sup>6</sup> S. Wilk, *Teofil Ociepka (1891–1978)*, Katowice 2016, s. 21–22.

<sup>7</sup> P. Crutzen, E. Stoermer, *The Anthropocene*, „Global Change Newsletter” 2000, nr 41, s. 17–18. Cyt. za: J. Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie...*, s. 11.

<sup>8</sup> J. Kott, *Mitologia i realizm*, Warszawa 1956, s. 104–109.

## Kruchość

Możliwość jednoczesnego spojrzenia na dzieła obojga twórców przynosi pojęcie kruchości, wprowadzone przez Judith Butler w pracy *Ramy wojny*<sup>9</sup>. Teza tej pracy dotyczy perswazyjnej, poniekąd oczywistej roli, jaką odgrywają, atakujące nas zewsząd, obrazy wojny. Butler zwraca uwagę na ich sprawczość: to kusicielskie obrazy, których głównym zadaniem jest uruchomić w patrzących mechanizm powtarzania. Ale zaraz obok niego w odbiorcy wytwarza się inna potrzeba: opłakiwania ofiar, która częściowo łączy się z uwrażliwieniem go na kruchość istnienia. „Uzmysłowienie sobie kruchości innego życia – narażenia na przemoc, tymczasowości wynikającej z uspołecznienia czy wreszcie zbędności – implikuje uświadomienie sobie kruchości każdej żywej istoty i wprowadza zasadę równej podatności na zranienie, która obejmuje wszystkie żyjące byty”<sup>10</sup>. Na obrazach wojny ciąży więc odpowiedzialność za wywołanie refleksji nad wulnerabilnością, niekiedy jednak dzieje się to mimowiednie, a proces odkrywania przez dzieło sztuki kruchości jest zawiły i wielostopniowy. Butler zwraca uwagę, że „kruchość to nie tyle kondycja egzystencji jednostek, ile raczej kondycja społeczna, z której wypływają konkretne roszczenia polityczne i zasady”<sup>11</sup>. Nie dotyczą one tylko tych istnień, które są nam naturalnie bliskie, ale również niechcianej bliskości, trudnego sąsiedztwa i dostrzegania ranliwości wrogów.

Butler unika mówienia o tym, co inne i obce, z obawy przed ich funkcją lustrzanego odbicia (przeglądając się w czyjejs inności, wzmacniamy jedynie własną tożsamość, nic poza tym). Ale to właśnie owa inność antagonisty stanowi największe wyzwanie dla kruchości. Czyni to z jednej strony projekt Butler zadaniem etycznym, z drugiej wyzwaniem w zakresie formy:

---

<sup>9</sup> J. Butler, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest opłakiwania?*, przeł. A. Czarnacka, Warszawa 2011.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 32.

Doświadczenie życia jako kruchego nie przychodzi łatwo, to nie jest doświadczenie pierwotne, w którym życie zostaje огоłocone z wszelkich zwyczajowych ram interpretacyjnych, podobnie jak czysta świadomość moralna nie wyłoni się, kiedy tylko strząśniemy z siebie kajdany codziennych interpretacji. Przeciwnie – niektóre życia stają się widzialne lub poznawalne w swojej kruchości jedynie dzięki temu, że rzucają wyzwanie dominującym środkom przekazu<sup>12</sup>.

Kruchość ludzi i zwierząt, w moim odczuciu będąca jednym z najważniejszych wspólnych tematów twórczości Czajki i Ociepki, jest odpowiedzią na makabrę wojny<sup>13</sup>. Nie należy jej rozumieć dosłownie i szukać w pełnych kształtach *Raju ptaków* czy rubasznej frazie *Ocalił mnie kowal*. Jak wynika z ustaleń Butler, vulnerabilność odbiorca odkrywa przypadkowo, natykając się na opór formy. W obu przypadkach zapewnia go wspomniany wcześniej naiwizm twórców, wynikający ze swobodnego stosowania optycznej bądź narracyjnej perspektywy i szczególnie pojętej roli dokumentu osobistego.

Wszystkie pieśni żałobne Czajki są w zasadzie pieśniami o kruchości. W otwierającym tom postapokaliptycznym *Krzyku cieni* wychodzące spod ziemi trupy Żydów obnoszą po świecie krwawiące rany. Mamy stać się ich głośnym krzykiem, żywymi trupami, dybukami. Ciało żywych powinno transmitować makabryczny los umarłych. „Nie chcesz patrzeć? – Ran ich dotknij czołem”<sup>14</sup>. O transmisji Zagłady poeta pisze jeszcze kilkakrotnie, nazywając ją swoją misją: „A kiedy nocą usnę, krzyk z grobów mnie woła/ Znów kogoś zapomniałam... niedobrze się stało,/ Bo kto go spośród milionów innych rozezna? i kto go spamięta?/ Skarży się i opowiada dzieje życia swego... / [ ... ] A ja żałobnica getta, przez Boga wyklęta, pieśni o nich

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 106.

<sup>13</sup> Będę o tym pisać dalej, rekonstruuając myślenie André Bretona o surrealizmie w latach czterdziestych XX wieku.

<sup>14</sup> I. Gelbard (por. Czajka), *Pieśni żałobne getta*, s. 9.



układam”<sup>15</sup>. Niewiele wiedząc o współczesnych teoriach traumy, Czajka w nowoczesny sposób definiuje ciało, zbliżając się tym samym do transgranicznego myślenia Butler:

Jeśli zgodzimy się z intuicją, że nasze własne przeżycie uzależnione jest nie od upolitycznionego obstawienia granicy policją [...], ale od przyznania, że jesteśmy powiązani z innymi, staniemy w obliczu konieczności przemyślenia na nowo tego, jak mamy koncepcyjnie postrzegać ciało w polu polityki [...]. Implikacje tego poglądu wymagają przemyślenia na nowo kwestii *gender*, niepełnosprawności czy przynależności rasowej...<sup>16</sup>

Ciało poetki staje się zatem medium, przez które do świata żywych przenikają trupy. Każda z pieśni przedstawia historię życia umarłego i jego nagłą, tragiczną śmierć. Ale najważniejszym elementem tego przedstawienia staje się kruchość życia, którą Czajka wydobycza, na bohaterów tomu wybierając przede wszystkim dzieci, ich matki i osoby starsze. W jej wierszach tworzą się „niezliczone szeregi słabych nówek”<sup>17</sup>, fruwają „drobne ptaszki – małe niemowlęta”<sup>18</sup>, a na ich słabych ramionkach dyndają pojedyncze torebki, zawierające całe dziecięce istnienie. Czajka nie przeciąża tych opowieści lamentami, nie dociska pedału fortissimo. Przeciwnie, sięga po deminutywa, wybiera sceny z ukochanymi zwierzętami dzieci, opowiadanie im baśni. Kruchość ma bowiem charakteryzować formę; mimo wyboru antycznej jeremiady poetka preferuje rymowane łamańce, bliskie pieśniom dziadowskim (co by zgadzało się ze statusem wielu bohaterów, którzy w chwili śmierci są wycieńczeni ze strachu i głodu). Wyklęta „żałobnica getta”, tułająca się po otwoczkich lasach, przypomina wędrownego dziada, a jej melodyjne, narracyjne pieśni, zawierające historie zmarłych, z pewnością można

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 53.

<sup>16</sup> J. Butler, *Ramy wojny...*, s. 107–108.

<sup>17</sup> I. Gelbard (por. Czajka), *Pieśni żałobne getta*, s. 14.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 13.

by zaśpiewać. Słuchałby ich przede wszystkim las, przestrzeń, która wraz z Katowicami stanie się dla Czajki podstawowym miejscem pracy twórczej nad problematyką Zagłady. Nieprzypadkowo wielu bohaterów *Pieśni...* tworzy przed śmiercią więź z przyrodą: Korczak obiecuje dzieciom „ogród z prawdziwymi drzewami”, „kwiaty pachnące, łany zboża [...] mchy i wrzosa na leśnej polanie”<sup>19</sup>, a miejsce śmierci kilkunastoletniego Julka Sandera porastają fiołki i mchy<sup>20</sup>. Natura odgrywa w tym wypadku rolę świadka morderstwa i aktywnie uczestniczy w scenie zbrodni, a przestrzenią, która nabiera dodatkowego sensu, jest las. To w nim dokonuje się symboliczna przemiana w rozumieniu funkcji, jaką pełni w tej poezji *anthropos*. Traci on swoje pierwotne zaangażowanie w kształtowanie materii i poddaje się witalizmowi *zoe*, będącej „transwersalną siłą, która przecina, a następnie ponownie łączy oddzielone gatunki, kategorie i sfery”<sup>21</sup>.

### Gatunki przezroczyście

Podobną funkcję las pełni w malarstwie Ociepki. W *Dżungli wielkiej i innych dżunglach czy Raju ptaków*<sup>22</sup> bardzo wyraźnie odczuwa się transwersalną siłę, o której wspominała Rosi Braidotti. Ukryte w listowiu ptaki są widoczne i zajmują dużą część korony drzewa lub połowę góry; paprocie zrównują się z drzewami; zwierzęta przestają być mimetyczne i wchodzi w nową symbiozę z roślinami. Nie muszą się o siebie bać, ponieważ nigdzie nie widać człowieka. Ociepka właściwie nie uwzględnia antropocenu; jego obrazy pokazują utopię natury bez człowieka.

Trudno dalej rekonstruować ten obraz, zakładając postantropocentryczne wizjonerstwo obojga artystów bez udziału surrealizmu.

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 14.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 47.

<sup>21</sup> R. Braidotti, *Po człowieku*, s. 139.

<sup>22</sup> Obrazy te miały powstać z inspiracji Czajki. Por. S. Wilk, *Teofil Ociepka...*, s. 16.

W 1956 roku Jan Kott napisał o Czajce: „Była pierwszą w Polsce nadrealistką i może jedyną nadrealistką na świecie”<sup>23</sup>. Długo można się zastanawiać nad tym, rozpalającym wyobraźnię, zdaniem. Ze *Wstępu* nie wynika wprost, dlaczego Kott wybrał akurat Czajkę na surrealistkę, a pominął Leonorę Carrington i Gisèle Prassinos. Opis Czajki przygotowany przez Kotta w wielu miejscach był wręcz pisarce niezyczliwy i trudno sobie wyobrazić, aby współcześnie tak mógł wyglądać wstęp do książki. Zwłaszcza wstęp do książki przyjaciółki. Przypomnijmy jedynie dwie uwagi: „Bela była sławniejsza od wielu pisarzy, chociaż sama nie napisała ani jednej książki”<sup>24</sup>; „Wyobrażamy sobie zawsze, że Muza powinna być podobna do Beatrycze. Powinna być cicha i marząca, wiotka i poetyczna, mieć jasne włosy i niebieskie oczy [...]. Bela jest duża i czarna”<sup>25</sup>. Wynika z nich przede wszystkim co innego: surrealizm samego Kotta, piszącego o Czajce w stylu zapisków André Bretona o Nadii<sup>26</sup>. Opiera się on na założeniach o infantylności i biologiczności kobiety, pomija z kolei jej zdolności intelektualne. Prawda jest taka, że w przedmowie do pamiętnika Czajki Kott nie napisał ani jednego treściwego zdania o przedmiocie opisu, opisał natomiast w detalach przedwojenne „celebryctwo” jego autorki, a przede wszystkim koniec surrealizmu, który powiązał z Zagładą. Zupełnie inaczej jego związku z wojną widział Adam Ważyk: „Kiedy w 1945 roku zobaczyłem na gruzach Warszawy ruiny Dworca Głównego, żadne inne określenie nie przychodziło mi do głowy [niż surrealizm – M.T.]”<sup>27</sup>. Zdaniem Kotta, surrealizm musiał ustąpić socrealizmowi jako nurt radykalnie awangardowy, reagujący na rzeczywistość wyobraźnią. To twarde przeciwstawienie surrealizmu rzeczywistości poskutkowało dwuznacznym stosunkiem do dzieł takich jak *Ocalił mnie*

---

<sup>23</sup> J. Kott, *Wstęp*, [w:] I. Czajka-Stachowicz, *Ocalił mnie kowal*, s. 6.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 5.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 6.

<sup>26</sup> Por. A. Breton, *Nadja*, przeł. A. Ważyk, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, red. A. Ważyk, Warszawa 1976, s. 277–284.

<sup>27</sup> A. Ważyk, *Wstęp*, [w:] *Surrealizm...*, s. 5.

kowal, w których krytyk odnalazł dobrze znany język, niesprawiający mu już wówczas radości.

Surrealistyczne wydają się także *Pieśni żałobne getta*. Pojedyncze historie mieszkańców zamkniętej dzielnicy układają się w opowieść poprzetykaną żartami, ale i sennymi, egzotycznymi wizjami, na pozór niemieszczącymi się w sztywnych ramach świadectwa. I tak na przykład bohaterce *Pieśni o tym, jak na stacji Falenica Boga splamił grzech...*, podobnej w treści do medalionu Zofii Nałkowskiej *Przy torze kolejowym*<sup>28</sup>, śnią się Japonia, rodzina w kimonach i lalki. Zdawałoby się, iż ten ornamentowy i niezbyt dopasowany do całości przerywnik odwraca uwagę czytelnika od tragedii żydowskiej dziewczyny, leżącej na skraju lasu przy trupie brata, i czekającej na śmierć z polskiej broni. Tymczasem tworzy on dobrze znany surrealizm kontrast, podkreślający, że nawet ofiary Zagłady miały sny.

Wojna stała się wielką historyczną próbą wszystkich mitologii i wszystkich mistyk – narodowych, gospodarczych, społecznych. Wojna zakończyła się ich zupełną klęską, wojna zakończyła się bankructwem wszystkich mitów<sup>29</sup>.

W pismach Bretona z lat czterdziestych o surrealizmie czytamy zupełnie co innego. Pisarz nazywa go alternatywą dla rzeczywistości wojennej i wyznacza mu zadanie wytworzenia mitów stanowiących przeciwagę dla narracji nazistowskiej. „W obliczu obecnego konfliktu, który wstrząsa światem, najbardziej odporne umysły zastanawiają się nad życiową potrzebą mitu, który by można było przeciwstawić mitowi Odyna i paru innym”<sup>30</sup>. Czy nie na taki mit

---

<sup>28</sup> O podobieństwach między obydwojema utworami pisał Tomasz Żukowski, *Obraz polskich zachowań wobec Żydów i figura świadka: przykład „Medalionów” Zofii Nałkowskiej*, [w:] *Zagłada w „Medalionach” Zofii Nałkowskiej. Tekst i konteksty*, red. T. Żukowski, Warszawa 2016, s. 42–43.

<sup>29</sup> J. Kott, *Mitologia i realizm*, s. 109.

<sup>30</sup> A. Breton, *Samoukowie zwani „naiwnymi”*, [w:] *Surrealizm...*, s. 197.

wyrasta opowieść Czajki o Abramie Gepnerze z *Pieśni żałobnych getta?* „Podajcie mi harfę antyczną – do wtóru niech w struny uderzę/ Bo nowy mit już urasta – powraca chór z Antygony/ A śpiewam dziś nieśmiertelne – to pieśń o Abramie Gepnerze/ O pewnym kupcu żelaznym, co w getcie pozostał... stracony”<sup>31</sup>.

Włączenie myśli Bretona w obręb refleksji postantropocentrycznej wynika przede wszystkim z zakwestionowania mocnej pozycji człowieka w świecie. W części *Prolegomenów do Trzeciego Manifestu* zatytułowanej *Wielcy przezroczyści* Breton napisał:

Być może człowiek nie jest punktem centralnym, punktem ogni-skowym świata. Można nawet dojść do przekonania, że istnieją ponad nim, na szczyblu zwierzęcym istoty, których zachowanie jest dla niego równie dziwne, jak jego zachowanie dla owada lub wieloryba. Te istoty są doskonale nieuchwytny dla systemu jego odbiorników zmysłowych. Naturę tego kamuflażu można sobie rozmaicie wyobrazić. Szczególnie jednak na taką możliwość naprowadza teoria postaci i badanie zwierząt mimetycznych<sup>32</sup>.

Zachwianiu pewności, że najważniejszą istotą na świecie musi być człowiek, towarzyszy przekonanie, że i tak niełatwo rozpoznać wyznaczniki tej zmiany u innych istot żywych. Zwierzęta pozostają dla nas zbyt przezroczyście. Dlatego Breton proponuje im w zawiadym pytaniu retorycznym pewien układ: „Czy należy przekonać te istoty, że są dziełem mirażu, czy też dać im sposobność, aby się ujawniły?”<sup>33</sup>. Co z niego wynika? Czy też raczej: kto na nim skorzysta? Zwierzęta surrealne, dokładnie takie, jakie widzimy na obrazach Ociepki. Niebieskie i zielone smoki, ptaki zajmujące połowę płótna, lew, ogonem trącający niebo. Czy to nie rozmiar staje się w tym wypadku „transwersalną siłą” przyrody, poprzez którą dopomina się ona o więcej uwagi?<sup>34</sup> W *Wielkich przezroczyściach* znajduje się jeszcze

<sup>31</sup> I. Gelbard (por. Czajka), *Pieśni żałobne getta*, s. 16.

<sup>32</sup> A. Breton, *Samoukowie zwani „naiwnymi”*, s. 204.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 205.

<sup>34</sup> Do malarstwa Ociepki można by odnieść – prorocze w tym nowym kontekście – słowa Bretona, za pomocą których próbował on zrozumieć

jedno, niezwykle ważne w tym kontekście, zdanie, zapożyczone od Williama Jamesa: „Kto wie, czy nie zajmujemy w przyrodzie równie małego miejsca wobec istot, których istnienia nie podejrzewamy, jak koty i psy żyjące przy nas w domach”<sup>35</sup>.

## Ekokrytyka i przemysł

W wywiadzie udzielonym Julii Fiedorczyk Lawrence Buell, autor książki *The Future of Environmental Criticism*, tłumaczył, że ekokrytyka to pojęcie zbyt restrykcyjne, dlatego lepiej posługiwać się pojemniejszą kategorią badań dotyczących problemu współdziałania ludzi i środowiska (*environmental criticism*)<sup>36</sup>. Refleksja środowiskowa, jaką podejmują w swojej twórczości Czajka i Ociepka, ma charakter pionierski, wiązą się z nią jednak także pewne ograniczenia. Wynikają one z braku metarefleksji: ani malarstwo Ociepki, ani proza i poezja Czajki nie są programowe. Istotny wydaje się jednak fakt, że w obu przypadkach pomógł narodzić się owej refleksji przemysłowy Śląsk, a zwłaszcza Katowice, które po wojnie okazały się „dobrym miejscem na leczenie ran. Czajka szybko zyskiwała nowe znajomości wśród ludzi w dużej mierze łączących swoje życiorysy z kulturą. [...] Ruszyły teatry, w księgarniach pojawiały się pierwsze polskie książki, licznie powstawały dzienniki, a nawet pismo satyryczne. Zdzisław Hierowski, August Grodzicki i Wilhelm

---

fenomen malarstwa Wolfganga Paalena: „Tymczasem w ciemnych lasach śląskich rozbudzała się świadomość, której rozmach przekracza w zasadzie świadomość artystyczną, i dlatego w Paalenie artysta jeszcze poszukuje siebie albo raczej upiera się przy bolesnym doświadczeniu siebie na drodze, na której kto inny, ktoś mniej wymagający, byłby się już niejednokrotnie odnalazł [...]. To malarstwo ma upierzenie cudownego ptaka o mieniących się barwach, który zjawia się w *Zaślubinach chemicznych* Szymona Rosenkreuza i potrafi przywracać życie”. Cyt. za: A. Breton, *Samoukowie zwani „naiwnymi”*, s. 191.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> J. Fiedorczyk, *Cyborg w ogrodzie...*, s. 207.

Szewczyk otwierali pierwszy śląski tygodnik literacki – „Odrę”. Prócz tego działały instytucje naukowe i kluby literackie, w tym klub zorganizowany przez Związek Literatów Polskich, któremu prezesował Marian Tumidajski. W każdy poniedziałek debiutanci prezentowali publiczności swoje wiersze. Jan Brzoza, od grudnia 1945 roku wiceprezes związku pisarzy, organizował wizyty cenionych twórców literackich w kopalniach i fabrykach<sup>37</sup>.

Kolejnym źródłem wspomnianych ograniczeń pozostaje recepcja sztuki obojga twórców, w której temat zwierząt powraca w formie żartu<sup>38</sup> (Czajka) bądź skojarzeń z odległymi, niezemskimi kraninami (Ociepka). Należałoby zatem, mówiąc dosłownie, sprowadzić ludzko-zwierzęce więzi, które przedstawiają Czajka i Ociepka, na ziemię, pamiętając jednak, że samo strząśnięcie „z siebie kajdan codziennych interpretacji” nie wystarcza<sup>39</sup>.

Skłaniam się ku stwierdzeniu, że wspomniany we wstępie potencjał Katowic wraz z przemysłową dominantą miasta i kulturowymi swobodami, po pierwsze, ponownie uwolnił w Czajce i Ociepce wyobraźnię, po drugie, pozwolił im wypracować, w jakimś sensie wspólną, koncepcję refleksji środowiskowej, która przyniosła odpowiedź na pytanie o niestandardowe relacje istot żywych w czasie wojny i po niej. Pod tym względem kolejną książką Czajki, w całości poświęconą kruchości, jest jej pamiętnik *Ocalał mnie kowal*, zawierający sceny przygarnięcia przez narratorkę sieroty z Centosu, uratowania psa spod rzeźnickiego noża, oplakiwania zabitej na rosół kury czy przyjaźni z kotem, który stracił właścicieli. Wulnerabilność tych relacji stanowi w pewnym sensie o woli życia autorki pamiętnika: to więź ją ocala. Ale jest to też więź, którą Czajka widzi wyłącznie dzięki cechom, wokół których przez długie lata budowano jej negatywny wizerunek, a których źródło – przypomnijmy – leżało w surrealizmie<sup>40</sup>. Lektura ekokrytyczna tej twórczości tworzy skuteczną

---

<sup>37</sup> P. Sołowianiuk, *Ta piękna mitomanka...*, s. 134.

<sup>38</sup> K. Kolińska, *Szatańska księżniczka...*, s. 107.

<sup>39</sup> J. Butler, *Ramy wojny...*, s. 110.

<sup>40</sup> Przypomnijmy cechy charakterystyczne dla twórczości Gisèle Prassinós: „purnonsensowy humor, parakryminalna intryga, ekscentryczni

sposobność do odwrócenia proporcji i dekonstrukcji stereotypów, jakie – warto ponownie podkreślić – uderzały przede wszystkim w kobiecość i żydowskość Czajki. Ich ostrze skierowane było w stronę polityczności jej relacji. „A przecież – pisze Butler – jesteśmy związani ze sobą nawzajem nie jako «ludzie», ale jako ludzkie zwierzęta, których przeżycie uzależnione jest od funkcjonalnego, politycznego zorganizowania społecznych uwarunkowań”<sup>41</sup>.

Warto wspomnieć o jeszcze jednej kwestii: marginalizacji twórczości Czajki, wynikającej przede wszystkim ze splotu czynników płciowych, rasowych i politycznych. Przez całe lata autorkę *Pieśni żalobnych getta* utożsamiano z rubaszną pisarką o skłonnościach do konfabulacji i megalomanii<sup>42</sup> i mimo rosnących nakładów jej książek oraz kolejnych wydań czytano jej twórczość jak drugorzędną literaturę popularną. Wpływ na to mogła mieć jej powojenna praca w milicji, ważniejsze wydają się jednak, wymagające szczegółowych badań, wybory formalne związane z jej własną koncepcją autobiografistyki. Zbliżyły one Czajkę do pisarek amerykańskich, które w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zrewidowały twórczość wspomnieniową i „przełamały narracje, które poddawały kontroli ich życie”<sup>43</sup>. Atak krytyków, którzy w odpowiedzi na poluzowanie usztywnień

---

bohaterowie, szufladkowa struktura narracji, zaskakujące zwroty biegu wydarzeń, barwność i magia opowieści”. Cyt. za: A. Taborska, *Wszystko to brzmi jak bajka...*, [w:] G. Prassinis, *Twarz muśnięta smutkiem*, przeł. A. Taborska, Warszawa 2005, s. 11.

<sup>41</sup> Kategoria „ludzkich zwierząt” bliska jest przekonaniom Leonory Carrington, autorki wielu obrazów zwierzęcych, między innymi płótna *Pastoral* z 1950 roku. Por. <https://www.artsy.net/artwork/leonora-carrington-pastoral> [dostęp: 12.06.2017].

<sup>42</sup> Taką opinię o pisarce rozwija przede wszystkim Krystyna Kolińska w książce *Szatańska księżniczka...* Powieliła ją niestety także, choć w mniejszym stopniu, autorka kolejnej biografii Czajki, Paulina Sołowiainiuk (*Ta piękna mitomanka...*).

<sup>43</sup> S. Smith, J. Watsin, *Wprowadzenie: koncepcje podmiotowości w kobiecych praktykach autobiograficznych*, przeł. A. Grzemska, M. Wesołowska, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012, s. 37.



gatunkowych zarzucili Czajce kwestie niemerytoryczne<sup>44</sup>, był prawdopodobnie wynikiem niezrozumienia jej nowatorskiej autobiografii, zbliżonej z jednej strony do stylu Carrington i Prassinosa, z drugiej – Anaïs Nin. Nie rozumiano jeszcze jednego: w tej wciąż żywej tradycji międzywojnia mogło zmieścić się doświadczenie getta i ukrywania się po aryjskiej stronie.

Apelując o zmianę kanonu Zagłady i włączenie do niego literatury kobiet, Dorota Głowacka podkreślała: „Niemożliwe do zaakceptowania i w związku z tym «nieprzedstawialne» świadectwo kobiece pokazuje, że polityka płci, określona przez społeczne normy oraz tabu, często dyktuje to, które narracje stają się częścią zbiorowej pamięci o Zagładzie, a które zostają z niej wyparte”<sup>45</sup>. Twórczość Izabeli Czajki-Stachowicz jest niewątpliwie przykładem wyparcia niemieszczących się w ramach pamięci zbiorowej zapisów doświadczenia Zagłady. To skutek działania wielu, wymienionych wcześniej, czynników z wyobraźnią relacyjną na czele<sup>46</sup>. Żyjemy zawsze w odniesieniu do innych, a ich nieznanne doświadczenia zwykle musimy sobie wyobrazić czy raczej współwyobrazić. Tę relacyjno-wyobraźniową potencję zawierają także dzieła Ociepki i Czajki, zapisane w śląskim odcinku.

---

<sup>44</sup> Takie jak otyłość, groteskowy wygląd (zwłaszcza w mundurze milicjantki), przesadne kołysanie biodrami czy despotyczność. Por. R. Matuszewski, *Alfabet. Wybór z pamięci 90-latka*, Warszawa 2004, s. 72–74.

<sup>45</sup> D. Głowacka, *Po tamtej stronie: świadectwo, afekt, wyobrażenia*, Warszawa 2016, s. 169.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 190–193. O nieswoistości pisarstwa Czajki jako literatury zagładowej pisała inspirująco Ewa Kraskowska, łącząc je z humorem i porównując między innymi z twórczością Stefanii Grodzieńskiej. Zob. E. Krakowska, *Humor w kobiecych narracjach o Zagładzie*, [w:] *Polskie piśmarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, red. E. Kraskowska, B. Kaniewska, Poznań 2015, s. 431–437.

## ROZDZIAŁ IX

### MITOLOGIE CZAJKI

#### Mitologia artystki jako rezerwuar stygmatów

W rozdziale interesować mnie będzie mitologia polsko-żydowskiej artystki ukształtowana po zakończeniu drugiej wojny światowej. Nie jest to mitologia odległa od przedwojennych opowieści o kobietach z kręgu kultury żydowskiej. Wydaje się raczej w nich zakorzeniona, spowinowacana z nimi, a nawet od nich zależna. Pojęcie mitologii rozumiem jako zarówno zbiór fikcyjnych przeświadczeń na swój temat, służący zbudowaniu od nowa własnej tożsamości, a odpowiadający w jakiejś mierze ogólnej naturze sztuki, jak i autonarrację mającą na celu ukształtowanie *self-esteem*. Niestety, mitologia bywa również rezerwuarem stereotypów i społecznych urojeń. A przede wszystkim – obszarem stygmatyzacji. Dlatego narrację, służącą zburzeniu jednych mitów o polsko-żydowskiej artystce i wytworzeniu oraz podtrzymaniu innych należałoby opisywać jako narrację dwuwymiarową. Składają się na nią z jednej strony wypowiedzi tak zwanych aktorów, czyli obserwatorów i komentatorów działania artystycznego, odnotowane w prasie literackiej, wspomnieniach czy podręcznikach do historii literatury. A z drugiej – autonarracja będąca wytworem tak zwanej osoby w sposób umotywowany opowiadającej swoją historię; może ona przyjąć postać dowolnej wypowiedzi artystycznej.

Podkreślając, że mitologia powojennej artystki żydowskiej powinna stanowić przedmiot szeroko zakrojonych badań humanistycznych i społecznych, odwołujących się do takich dyscyplin jak literaturoznawstwo, socjologia (stereotypy, tożsamość, *self-esteem*, żydowskość) czy psychologia (autonarracja), staram się przede wszystkim pokazać, jak złożonym zjawiskiem jest sama mitologia. W opracowaniu z 1978 roku Andrzej Osęka przedstawiał ją następująco:

Zadanie, jakie sobie stawiam: poznać pewną sumę wyobrażeń o artyście, zastanowić się, jak funkcjonują one w świadomości społecznej, może się wydawać zbliżone do celów rozpowszechnionej dziś w socjologii, w antropologii tzw. „analizy mitu”. Jest to podobieństwo pozorne. [...] jeśli można sumę wyobrażeń o artyście, nadziei związanych z istnieniem artysty nazwać [...] mitem – jest to moim zdaniem jeden z tych niewielu mitów, które są i pozostaną żywe. [...] Zawsze człowiek tworzący piękno będzie w oczach innych, a także własnych, istotą tajemniczą, wyjątkową<sup>1</sup>.

Czterdzieści lat później pozostawienie tego stwierdzenia bez komentarza wydaje się niemożliwe. Po pierwsze, artysta od dawna przestał być postrzegany jako osoba tworząca wyłącznie piękno. Sama kategoria piękna uległa licznym przekształceniom. Po drugie, zmieniły się oczekiwania artysty, narosło wokół nich także wiele nowych, niekiedy jeszcze bardziej fałszywych, narracji, wywodzących się nie tylko z historii sztuki (co próbował pokazać Oseka, odwołując się do tradycji renesansu, romantyzmu czy pop-artu), ale także wynikających z oddziaływania na współczesne społeczeństwo nowych mediów, ułatwiających współkształtowanie kategorii takich jak sława czy miłość tłumów. Opinii Oseki nie sposób przyjąć bezkrytycznie także dlatego, że tkwi w niej przeświadczenie, iż tajemniczość i wyjątkowość artysty są czymś społecznie oczekiwanym i pożądanym, a zatem wartościowanym pozytywnie. Tymczasem artystyczne uniwersum pełne jest także mitów nieprzejrzanych, funkcjonujących w charakterze stygmatu bądź piętna.

Pojęciem „stygmat społeczny” będę się posługiwać za Elżbietą Czywkin i Małgorzatą Melchior. Pierwsza z badaczek – w wyniku dyskusji z pracą drugiej – przyjmuje, że „stygmat ma charakter jednostkowy, ale przede wszystkim grupowy (kategoria społeczna), stanowiący rezultat podziałów na swoich i obcych (grupę *in* i *out*)”<sup>2</sup>. Z kolei stygmatyzacja to „obszar zagadnień znaczenie szerszy,

---

<sup>1</sup> A. Oseka, *Mitologie artysty*, Warszawa 1978, s. 20–21.

<sup>2</sup> E. Czywkin, *Stygmat społeczny*, Warszawa 2007, s. 26.

przekraczający znaczeniowe ujęcie przydawane etykietowaniu, na przykład stereotypizację, ukrywanie stygmatu, destygmatyzację, płaszczyzny stygmatyzacji i inne”<sup>3</sup>. W artykule Melchior pojęcie „stygmatyzacja” jest stosowane wymiennie z „etykietą” i „piętnem”, a odnosi się przede wszystkim do zachowań antysemitycznych, czyniących z określenia „Żyd” coś upokarzającego, wstydliwego, poniżającego. „Etykiety stają się w pewnych warunkach określeniami stygmatyzującymi, piętnami: ich użycie wobec jednostki wyłącza ją z grona «swoich» czy «normalnych». Jednostka napiętnowana to jednostka, którą coś dyskwalifikuje, przeszkadza w zaakceptowaniu przez otoczenie”<sup>4</sup>.

Stygmatyzacja dotyczy przede wszystkim osób przewlekle chorych i wyłączonych z codziennych aktywności (nowotwory, AIDS), niepełnosprawnych, cudzoziemców i imigrantów, Żydów, kobiet, ludzi otyłych, starszych, matek samotnie wychowujących dzieci, alkoholików czy bezrobotnych<sup>5</sup>. Nie jest więc kojarzona i zestawiana z mitologią artystyczną, która z kolei, jak pokazuje przykład opracowania Osęki, ma przede wszystkim wymiar pozytywny. Nie oznacza to jednak, że takie zestawienie jest błędem albo rażącym naruszeniem porządku terminologicznego. Wśród cech stygmatyzacji wymienia się między innymi: inercję w czasie (nawet osoba wyleczona może nosić stygmat chorej), nieracjonalność, ambiwalencję i oślepiającą funkcję stygmatu (stanowiącego swoiste logo stygmatyzowanego, poza którym nie widać już żadnych innych jego cech)<sup>6</sup>. Wynika stąd, że stygmatyzacja jest zjawiskiem niejednoznacznym, trudnym w ocenie i opisie, a przede wszystkim nie zawsze właściwie identyfikowanym zarówno przez obiekt upokorzenia, jak i jego sprawców.

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 26.

<sup>4</sup> M. Melchior, *Reakcje na stygmat (impresje wokół badań nad polskimi Żydami)*, [w:] *Stereotypy i uprzedzenia: uwarunkowania psychologiczne i kulturowe*, red. M. Kofta, A. Jasińska-Kania, Warszawa 2001, s. 263.

<sup>5</sup> E. Czywkin, *Stygmat społeczny*, s. 45–46; „Gorsi inni” – badania, red. E. Czywkin, M. Rusarczyk, Białystok 2008.

<sup>6</sup> E. Czywkin, *Stygmat społeczny*, s. 38–45.

Bodaj najszerzej znanym (a przy okazji też bardzo efektywnym) przykładem stygmatu oddziałującego na mitologię polsko-żydowskiej artystki jest kategoria pięknej Żydówki. „Stygmatem jej symbolicznej biografii – pisała Maria Janion o Zuzannie Ginczance – staje się «piękna Żydówka», stygmatem jej twórczości jeden wiersz, odczytywany w tradycji męczeńskiej. To jest właściwie ten sam stygmat”<sup>7</sup>. Neutralizowanie takiej kategorii – mimo twardego stanowiska Jean-Paula Sartre’a czy pracy Bożeny Umińskiej *Portret Żydówki z cieniem* – ma niewątpliwie związek z jej „efektywnością”, czyli nieprzejrzywym, społecznym oddziaływaniem ukształtowanego w ten sposób obrazu. Wystarczy go jednak odwrócić – a zrobię to z autonarracjami Czajki-Stachowicz, w których obecna jest zarówno przedwojenna, jak i powojenna mitologia – aby zobaczyć, w jaki sposób piękna młodość zmienia się w otyłą, groteskową starość i traci zainteresowanie publiczności, wywołując głównie napastliwe reakcje.

Wydawana przede wszystkim w latach sześćdziesiątych proza wspomnieniowa Czajki idealnie nadaje się do obserwacji stereotypów, jakimi obrosły mitologie artystyczne dwudziestego wieku, a szczególnie mitologie kobiet. Jest to bowiem proza prawie w całości poświęcona dwudziestoleciu międzywojennemu. W myśl przyjętych założeń należy ją czytać jako narrację umacniającą poczucie wartości pisarki; wytworzone w niej mity miały na celu zwalczać i dekonstruować społeczne stygmaty, na których została oparta mitologia złożona z reakcji na omawianą tu literaturę. Jej najważniejszymi elementami są: żydowskość, kobiecość, starość, otyłość i głupota. Pisarka przetwarza je w obrazy symboliczne, służące wzmocnieniu ja i jego obronie. W rozdziale omówię trzy przykłady tego typu działań, pochodzące z powieści wydanych w latach 1956–1969. Żaden z nich nie odpowiada bezpośrednio konkretnemu stygmatowi. Walka, jaką wydała im autorka,

---

<sup>7</sup> M. Janion, „Prze-pisać” los Ginczanki, [w:] A. Araszkiwicz, *Wypowiadam wam moje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki*, Warszawa 2001, s. 7.

podobnie jak jej radzenie sobie ze stygmatyzującą mitologią, ma charakter internalizacji i tylko na poziomie metafor bądź symboli należy szukać odpowiedzi na pytanie o mitologię artystyczną w jej twórczości.

## Wypowiedzi aktorów i obserwatorów

„Stygmat, jeśli istnieje bez «społecznego lustra», nie jest tak niszczący dla ja, jak w przypadku jego braku”<sup>8</sup>. Przedwojenna kariera Czajki-Stachowicz miała znamiona celebryctwa<sup>9</sup>. Nie wynikała z jakichś konkretnych przesłanek, materialnych dowodów, niezwykłych artefaktów, ale raczej ze świadomie wyreżyserowanego przez przyszłą pisarkę widowiska. Przypomnijmy role, jakie Czajka odegrała w literaturze dwudziestolecia międzywojennego – Heli Bertz z *Pożegnania jesieni* Stanisława Ignacego Witkiewicza i Panny Leopard ze *Wspólnego pokoju* Zbigniewa Uniłowskiego<sup>10</sup>. Obie one zostały opracowane przez mężczyzn jako pełne sexistowskich stereotypów<sup>11</sup>, a ich rangę i wartość literacką umocnił dyskurs historycznoliteracki pozbawiony wrażliwości etycznej i epistemicznej.

Dominująca w micie żydowskiej piękności bierność w przedstawieniach Czajki zwykle nie występuje, pojawia się za to sprawczość kobiecego podmiotu, którą krytycy tacy jak Jan Kott zamkną później w stereotypie opisującym jeszcze inną kobietą mitologię artystyczną pierwszej połowy ubiegłego wieku: nastoletniej muzy

---

<sup>8</sup> E. Czywkin, *Stygmat społeczny*, 143.

<sup>9</sup> W. Godzic, *Znani z tego, że są znani: celebryci w kulturze tabloidów*, Warszawa 2007.

<sup>10</sup> Niewiele, niestety, wiadomo na temat reakcji Czajki na powieści Uniłowskiego i Witkacego. Można jedynie snuć domysły, że nie wszystko w nich akceptowała.

<sup>11</sup> E. Mandal, *Podmiotowe i interpersonalne konsekwencje stereotypów związanych z płcią*, Katowice 2004, s. 13–15.

surrealistów<sup>12</sup>. Do najważniejszych komponentów wspomnianej mitologii należą: intuicyjność działania, niedorosłość, genialność, poezja, inspirowanie twórców-mężczyzn, możliwość natychmiastowego wycofania się z roli czy podporządkowanie światu dorosłych, decydujących o porządku w sztuce artystów<sup>13</sup>.

Publiczny wizerunek Czajki, skonstruowany we wspomnieniach czy literaturze, w porównaniu z Ginczanką i surrealistkami, takimi jak Gisèle Prassinos, wydaje się przeładowany erotyzmem, kpina, irytacją i złośliwościami. „Hela Bertz była oczywiście Żydówką i wcieleniem wszystkiego tego, co Atanazemu w kobiecie jako takiej podobać się mogło. Prócz tego była, aż do pewnych nieprzekraczalnych granic, kobietą notorycznie łatwą”<sup>14</sup>; „Bydlę, bydlę, nędzna dziwka”<sup>15</sup>. Autorzy wydanej w 2011 roku antologii komiksu *Złote pszczoły*, poświęconej między innymi żydowskiemu zasłużonemu mieszkańcom Warszawy, przedstawiają autorkę *Pieśni żałobnych getta* jako smukłą, długonogą i zawadiacką piękność przebraną w skórę geparda. Niestety, trudno ocenić tę kreację jako wolną od stereotypu. Widzimy Czajkę przede wszystkim w otoczeniu mężczyzn: ojca Wilhelma Szwarca, przyjaciół-skamandrytów, Witkacego. Uzależnienie od oceny męskiego spojrzenia, w wyniku którego rozerotyżowana, niepisząca artystka, rujnująca żydowską fortunę na kaprysy „zdolniejszych” kolegów, przechodzi do legendy, staje się fundamentem jej artystycznego mitu. Dodajmy jednak, że jest to mit, z którym pisarka po wojnie na różne sposoby walczyła.

Jak kształtuje się jej pozagładowa mitologia? Tworzy ją jeszcze więcej stygmatów i stereotypów. Podstawowe to, wymienione już:

<sup>12</sup> J. Kott, *Wstęp*, [w:] I. Czajka-Stachowicz, *Ocalił mnie kowal*, s. 6.

<sup>13</sup> A. Taborska, *Wszystko to brzmi jak bajka...*

<sup>14</sup> I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, Kraków 2010, s. 11–12. Jak pisała Bożena Umińska: „[...] Hela jako kobieta nie może być artystką [...]. Artystami bywają tylko mężczyźni”. Por. B. Umińska, *Postać z cieniem...*, s. 211.

<sup>15</sup> Z. Uniłowski, *Wspólny pokój*, [w:] Idem, *Wspólny pokój i inne utwory*, oprac. B. Faron, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 85.

starość, kobiecość, otyłość i żydowskość. Analizę ograniczę do dwu wypowiedzi wpływowych krytyków literackich powojnia: Jana Kotta i Ryszarda Matuszewskiego.

Bela była sławniejsza od wielu pisarzy, chociaż sama nie napisała ani jednej książki [podkreślenie – M.T.]. Ale wiele książek na pewno bez niej by nie powstało [...]. Wyobrażamy sobie zawsze, że Muza powinna być podobna do Beatrycze. Powinna być cicha i marząca, wiotka i poetyczna, mieć jasne włosy i niebieskie oczy. Nie wiem, czy Beatrycze istniała naprawdę i pewno wcale nie miała niebieskich oczu. Bela jest duża i czarna [podkreślenie – M.T.]. Była Muzą zupełnie innego rodzaju. Jest gwałtowna i nie znosi sprzeciwu...<sup>16</sup>

[...] Bela, coś w rodzaju żeńskiej i na pewno uboższej wersji słynnego Franca Fiszera, wielkiej legendy życia kawiarnianego lat międzywojennych, miała za sobą krótkotrwałe małżeństwo z Aleksandrem Hertzem, poważnym socjologiem, [...] którego osobowość wydawała mi się wręcz antytezą jej nieco wyzywającej postaci [...]. To coś tak, jakby na przykład profesor Kotarbiński pojął za żonę primadonnę z operetki [...].

Jeżeli przedwojenne wcielenie Beli, w której uszminkowanych ustach każdy fakt zmieniał się w barwną, silnie podkoloryzowaną anegdotę, było czymś nieopisanie zabawnym, to widok jej obfitych kształtów obleczonych w wojskowy mundur w Lublinie jesienią 1944 roku miał nieskończenie bardziej groteskowy charakter [podkreślenie – M.T.]. [...] Ostry jak zwykle makijaż w zestawieniu z mundurem „ludowej armii” i zamaszyste kołysanie biodrami – zwielokrotniały efekt tej patriotycznej przebieranki<sup>17</sup>.

W opinii Kotta przeważają peryfrazy („duża”, „czarna”), natomiast w wypowiedzi Matuszewskiego pojawiają się sformułowania dosłowne („obfite kształty”, „groteskowy charakter”). Z punktu

<sup>16</sup> J. Kott, *Wstęp*, [w:] I. Czajka-Stachowicz, *Ocalił mnie kowal*, s. 6.

<sup>17</sup> R. Matuszewski, *Alfabet...*, s. 73–74.



widzenia stygmatyzacji i jej oswajania unikanie nazewnictwa piętnującego i zastępowanie go określeniami łagodniejszymi jest drogą donikąd<sup>18</sup>. „Strategia oswajania i racjonalizowania werbalnych ekwiwalentów”<sup>19</sup> nie powinna naruszać ich tkanki słownej. Jak wynika jednak z obu opisów, ich autorzy sprawnie (i względnie poprawnie) zrekonstruowali przedwojenną mitologię Czajki, nazywając ją „czymś nieopisanie zabawnym”. Nie poradzili sobie natomiast ze zjawiskiem m o n s t r u a l i z a c j i, polegającym na lekceważeniu cech dojrzałej kobiecej osobowości, za pomocą których podmiot decyduje o sobie, i przekształcaniu ich w narrację odstrasżającą, przerażającą oraz pozbawiającą ów podmiot jakichkolwiek walorów. Jest ona wyrazem bezradności otoczenia wobec aktywności monstrualizowanego podmiotu. W szczególnych przypadkach wydaje się także reakcją mężczyzn na kobiecą dojrzałość i starość.

W pracy niemieckiego psychiatry Manfreda Spitzera pojawia się interesujący przykład kenijskich słońc. Z obserwacji naukowców wynika, że dzięki doświadczeniu i szacunkowi otoczenia przewodniczka stada, zbierająca i przetwarzająca dziesiątki komunikatów pochodzących od mijanych w ciągu roku słońc pochodzących z obcych stad, jest w stanie nie tylko ochronić swoją grupę, w tym szczególnie osobniki młode, ale także przyczynić się do jej sukcesu reprodukcyjnego. „To, że kobiety mają większe kompetencje społeczne niż mężczyźni i dłużej żyją, w świetle tych danych może nie być przypadkiem”<sup>20</sup>.

Sięgam po ten przykład, aby pokazać, jak różnie mogą być oceniane starość, duża masa ciała czy kobiecość i że oceny te kształtują się w zależności od opisywanego gatunku zwierząt, narzędzi opisu, obszaru nauki, w ramach której powstaje taki opis, a przede wszystkim – stopnia nasycenia go erotyką. W przypadku relacji Spitzera jest on bliski zeru, choć opowieść o słońcach dotyczy także ich

---

<sup>18</sup> E. Czywkin, *Stygmat społeczny*, s. 28.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> M. Spitzer, *Jak uczy się mózg*, przeł. M. Guzowska-Dąbrowska, Warszawa 2007, s. 205–206.

rozmnażania się. Układem odniesienia dla mitu otyłej, ciemnej Żydówki jest natomiast jej niewinna młodość. Dlatego mężczyźni widzą go w kategoriach braku, a nie dostatku.

Istnieje jeszcze jeden powód deprecjonowania wizerunku starej artystki. Jest nim defekt kultury patriarchalnej, której częścią wciąż pozostaje kultura polska, polegający na uniemożliwianiu kobietom, które utraciły atrybuty fizycznej atrakcyjności, poczucia własnej godności<sup>21</sup>. „Obraz starej kobiety tworzony w literaturze przez starych mężczyzn pokazuje, że stary facet nie uważa starej kobiety za swój odpowiednik, ona nie jest dla niego parą. Do starego mężczyzny pasuje natomiast młoda kobieta”<sup>22</sup>. Warto zauważyć, że publikacja Matuszewskiego zatytułowana *Alfabet. Wybór z pamięci 90-latka*, w której znalazło się kilka ciepłych portretów młodszych intelektualistek, jedynie potwierdza tę regułę.

Od stereotypów i stygmatów nie są także wolne dwie opowieści biograficzne o Czajce-Stachowicz: *Szatańska księżniczka...* Krystyny Kolińskiej i *Ta piękna mitomanka...* Pauliny Sołowianiuk. Na treści piętnujące bohaterkę wskazują już ich tytuły, nawiązujące do obiegowych opinii o pisarce, związanych z Witkacym z jednej strony i jej talentem narracyjnym, mylonym przez niektórych ze skłonnością do konfabulowania, z drugiej. Kolińska i Sołowianiuk przypominają jeszcze jeden krzywdzący wizerunek Czajki-artystki przesadnie skoncentrowanej na swoim pięknym ciele. Z okładki *Szatańskiej księżniczki...* spoglądają obramowane złotym kolorem czarne oczy, pod którymi rysują się karminowe usta. Warto jednak przypomnieć za Joanną Tokarską-Bakir, że kolor złoty przynajmniej od czasów średniowiecza, służył upokarzaniu i stygmatyzowaniu Żydów<sup>23</sup>. Co innego zresztą, jeśli nie hańbę, miałyby oznaczać barwa

---

<sup>21</sup> *Jestem po prostu starą kobietą. Z profesora Marią Janion rozmawia Kazimiera Szczuka*, „OŚKA – Biuletyn” 2000–2001, nr 4–1, s. 5.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> J. Tokarska-Bakir, *Et(n)ologia piętna*, [w:] E. Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przeł. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, Gdańsk 2005, s. 17.

żółta, niezmiernie rzadko umieszczana przez kobiety na powiekach w postaci ozdobnych cieni?

Stygmatyzujący charakter drugiej okładki wydaje się jeszcze bardziej widoczny. „Na obwolucie [...] wykorzystano zdjęcie przedstawiające Izabelę Czajkę-Stachowicz pozującą studentom Akademii Sztuk Pięknych w 1947 roku, pochodzące ze zbiorów Muzeum Literatury w Warszawie”<sup>24</sup>. Nie widać jednak na nim całej Czajki, a jedynie jej nagą pupę i nogi, którym przyglądają się stojący poniżej modelki panowie i pojedyncze panie. Wybór akurat takiego zdjęcia na okładkę książki o twórczości Czajki-Stachowicz – postaci przesadnie mitologizowanej, przesłoniętej najróżniejszymi legendami i przede wszystkim, o czym pamiętał nawet Matuszewski, niedocenionej – należy uznać za przejaw złej woli autorki opracowania. Stygmat „pięknej mitomanki” odbiera bowiem całą powagę jej twórczości i przekierowuje uwagę odbiorcy na treści – chciałoby się rzec – bulwarowe.

Kobiety, podobnie jak osoby czarnoskóre czy Żydzi, należą do grupy zagrożonej stereotypami. Jedno z ważniejszych kierowanych przeciwko nim uprzedzeń ma na celu zakwestionowanie ich abstrakcyjnego myślenia i zdolności matematycznych (dotyka ono przede wszystkim osoby czarne i kobiety<sup>25</sup>). Osoby napiętnowane wyłączają często z obrazu samych siebie sferę piętnowanych osiągnięć. Dzieje się tak nawet wtedy, gdy są to osiągnięcia znaczące. Proces dezidentyfikacji<sup>26</sup> prowadzi do tego, że osoby stygmatyzowane w obawie przed krzywdzącym wymiarem stereotypu są w stanie odseparować od siebie wszystkie jego podstawy, łącznie z tymi, które mogłyby stanowić dla nich wymierną korzyść.

W twórczości Czajki widać swoistą grę z uprzedzeniami (jej przykłady omówię w ostatniej części rozdziału). Teraz jednak warto zająć się kilkoma uwagami z książki Kolińskiej, mającymi znamiona przemocy antifeministycznej i antysemitkiej. Publicystka uznała

---

<sup>24</sup> P. Sołowianiuk, *Ta piękna mitomanka...*, s. 4.

<sup>25</sup> E. Czywkin, *Stygmat społeczny*, s. 246.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 247.

na przykład spotkanie Brunona Schulza z Czajką za mało prawdopodobne, insynuując, że pisarz, skądinąd obdarzony specyficznymi skłonnościami wobec kobiet, mógłby nie być zbyt „głupią” artystką zainteresowany:

Wydaje się, że typ wspaniałej, głębokiej inteligencji autora *Sanatorium pod Klepsydrą*, materiał jego życia i jego twórczości, wewnętrzne alchemie, artystyczne przewrotności, perwersje musiały być zbyt zagmatwane dla prostej w gruncie rzeczy jej natury [podkreślenie – M.T.], zbyt trudne w złożoności, nieprzydatne dla niej jako źródło do wytwarzania musujących pianek rozważań, żartów, literackich gier i zabaw<sup>27</sup>.

Jeszcze dalej posunęła się Kolińska w ocenie erotycznego temperamentu artystki, umieszczając go między oziębłością frygidy a gorącym hurysy:

A więc jak to właściwie wyglądało: czy była omdlewająca, perwersyjnie erotyczna jak panna Leopard, czy pełną dzikiej namiętności hurysą na łóżach szejków, maharadzów, nałożnicą Matisse’ów i Modiglianich, metresą francuskich poetów i rosyjskich tancerzy, którzy rzucali dla niej młodych chłopców? Czy raczej – w gruncie rzeczy – *frigida*, udającą mistrzowsko, że spała się w ogniu żądz... Dawałam się nieść prądowi i falowałam we wszystkich kierunkach – mówiła nieraz – żyć chciałam, goniłam za wszystkim, co mogło mnie zbawić, upoić i ubarwić mój świat<sup>28</sup>.

Tego typu uwagi niewiele wnoszą do wiedzy o Czajce, pokazują za to patologiczną wyobraźnię publicystki, uzurpującą sobie prawo, by bez użycia cudzysłowu (re)konstruować słowa swojej bohaterki. Czajka nie mogła jej odpowiedzieć (choć niewykluczone, że się znały), podobnie, jak nie miała szans wejść w dialog z publikacją Matuszewskiego. Wydaje się jednak, że za pomocą zręcznych gestów

---

<sup>27</sup> K. Kolińska, *Szatańska księżniczka...*, s. 25.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 69.

zabezpieczyła się przed tego typu atakami. Aby jednak je zauważyć, trzeba przeczytać jej prozę, która w niczym nie przypomina „gryzmołów” czy „epistoł”<sup>29</sup>, za to wydaje się – jak wspominałam – oryginalną mitologią artystki o nachyleniu ekokrytycznym.

### Mitologia, *self-esteem*, totemizm

„Opowiadając swoją historię, osoba nadaje szczególne znaczenie pewnym wydarzeniom (lub serii wydarzeń), które dzięki temu funkcjonują jako «jednostki znaczeniowe» albo [...] wartościowania”<sup>30</sup>. Ich podstawę stanowi dążenie do umacniania siebie. W ostatniej części rozważań pokażę, że opowieści Czajki, którym najczęściej przypisywano kłamstwo, nadmierną fantazję, baśniowość i puste znaczenie<sup>31</sup>, odgrywają rolę wzmocnień bądź autoprowokacji, za pomocą których jej *self-esteem* zdołało podnieść się po doświadczeniu Zagłady.

To trudne do przełożenia pojęcie, wykładane niekiedy jako poczucie własnej wartości oraz mocy<sup>32</sup>, wydaje się odwrotnością procesu stygmatyzacji. Dlatego, aby zobaczyć jego działanie, warto zaaranżować sytuację możliwą głównie dzięki istnieniu takich struktur recepcyjno-literackich, jak wspomniane opowieści z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, pozwalające oddzielnie zobaczyć proces powstawania stereotypów i autonarrację, która z nimi walczy. *Self-esteem* nie jest raz na zawsze dane, ale tworzy się w odpowiedzi na zmagania z doświadczeniami. Niekiedy okazuje się też rezultatem mocowania się jednostki z niekorzystną wizją wytworzoną na jej temat przez otoczenie. Takiej wizji nie znajdziemy w powieściach Czajki. Ich bohaterką jest córka bogatego żydowskiego kapitalisty

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 104.

<sup>30</sup> H.J.M. Hermans, E. Hermans-Jansen, *Autonarracje. Tworzenie znaczeń w psychoterapii*, przeł. P.K. Oleś, Warszawa 2000, s.13.

<sup>31</sup> M. Tomczok, *Czyja dzisiaj jest Zagłada?...*, s. 105.

<sup>32</sup> E. Czywkin, *Stygmat społeczny*, s. 275.

z Warszawy, która wikła się w szereg zabawnych przygód, czyniących z jej życia coś w rodzaju błyskotliwej anegdoty, komedii omyłek, a niekiedy i tragifarsy. Wszystkie trzy powieści będące przedmiotem analizy (*Ocalił mnie kowal*, *Król węży i salamandra* oraz *Dubo... Dubon... Dubonnet*) łączy jedna strukturalna cecha (najmniej obecna w pierwszej z nich): opowiadanie o przygodach młodości w trybie retrospektywy. Jest ono jednak zaznaczone oszczędnie, niemniej pozwala ustalić, czy w owej „starczej” narracji pisarka komentuje krążące na jej temat obiegowe opinie, czy też raczej poddaje je krytyce wyłącznie za pomocą narracji symbolicznej.

W *Ocalił mnie kowal* i *Królu węży i salamandrze* Czajka chętnie sięga po wyobrażoną postać, za pomocą której opisuje siebie. Ma ona cechy bytu autonomicznego i proponuje indywidualne wartościowanie, odgrywa też ważną rolę w procesie autoterapii<sup>33</sup>. Opowiadając o czasach pobytu na pensji, a później w środowisku studentów filozofii Uniwersytetu Warszawskiego, bohaterka *Króla węży i salamandry* zmaga się z poczuciem wstydu, stygmatem nieuctwa, wyobrażeniem, że nie podola ani nauce, ani maturze. Postacią, która przychodzi jej zawsze z pomocą, jest ojciec, ten sam, którego później będzie musiała symbolicznie zabić, Wilhelm Szwarc, tytułowy król węży:

W pewnej chwili głowa ojca wśród smug, kreślących zawile ornamenty, wydała mi się jakaś nierzeczywista.

– Och, tatusiu! Wyglądasz jak król węży! Ty na pewno jesteś królem węży... a, a ja – zaniepokoiłam się nagle – chyba salamandrą.

– Salamandra żyje w ogniu – tajemniczo powiedział tatuś.

– Czyż naprawdę można żyć w płomieniach? Nie, nie wierzę! To niemożliwe.

– Nie wierzysz? Zapytaj swoich profesorów na uniwersytecie, to jest dawno stwierdzone. Wiadomo od wieków, że salamandra lubi ogień, płomień jej nie parzą... przeciwnie, to jest jej żywioł... Ty właśnie jesteś salamandrą!

---

<sup>33</sup> H.J.M. Hermans, E. Hermans-Jansen, *Autonarracje...*, s. 139.

[...] – Trudno, jeśli mnie sama rozpoznałaś, to ci teraz powiem. Ale pamiętaj, nie mów nikomu. Słyszysz? Ani mamusi, ani Ewie, ani koledze Hertzowi... Je s t e m k r ó l e m węż y... ja, ja prowadzę podwójne życie – tam paprocie, brzegi strumienia i wikliny, tam w lesie, tamto, tu, w domu, to<sup>34</sup>.

We wspomnieniach z getta w Warszawie i Otwocku oraz ukrywania się w lasach magicznej postaci ojca już nie ma. Zastępuje go młoda chłopka, Danusia. Pewnego razu, podczas nalotu gestapo na dom, w którym obie przebywają, Czajka z przystawionym przez Niemca pistoletem do skroni, na pytanie o tożsamość, udziela następującej odpowiedzi:

Kim jestem?... Boże, wielki Boże... gdybym mogła stać się prawdziwą czajką... byłabym ptakiem, nikt by nie mógł posądzać mnie o żydostwo. Pofrunęłabym, schowała się w krzakach...

Oszalała z przerażenia, na wpół obłąkana, jakimś piskliwym głosem zaskrzeczałam:

– Jestem czajka, ptak wodny.

– *Was sagt sie?* – zwrócił się Niemiec do tajniaka.

– *Sie sagt, dass ein Wasservogel ist* – przetłumaczył.

– *Was, ein Wasservogel?!* – Niemiec jeszcze bliżej przysunął rewolwer do mojej skroni<sup>35</sup>.

Obie figury – płaza i ptaka – mają charakter totemiczny. Stanowią ochronę przed złem, gwarantującą ukrycie się i przetrwanie, są rodzajem skrytki, osłony, obiektu magicznego i jednocześnie zastępują, i osłaniają prawdziwy obiekt. Próbując ustalić, dlaczego pisarka sięgnęła akurat po te, a nie inne gatunki zwierząt, należałoby zawierzyć Claude'owi Lévi-Straussowi, sugerującemu podążanie za intuicją ludzi z plemienia Nuer, których pomysły nazewnicze (bliźnięta jako ptaki) na pierwszy rzut oka wydają się sprzeczne. Zarówno węże, jak i ptaki, niektóre gatunki roślin i inne mogą być

<sup>34</sup> I. Czajka-Stachowicz, *Król węży i salamandra*, s. 225–226.

<sup>35</sup> I. Czajka-Stachowicz, *Ocalił mnie kowal*, s. 179.

„widomymi znakami wyjątkowo potężnej działalności duchów”<sup>36</sup>. Ich znaczenie jest także apotropaiczne i ma na celu odpędzić złe moce, ochronić przed katastrofą, odegnąć groźbę śmierci<sup>37</sup>. To samo znaczenie posiada czerwony szalik z portretu Czajki namalowanego w latach trzydziestych przez Mojżesza Kislinga (reprodukcję na okładce *Dubo... Dubon... Dubonnet* zamieściło Wydawnictwo Literackie, a na ilustracji do książki przetworzyła go Maja Berezowska). Wszystko to jednak nie są proste symbole, a nadane im przygodnie znaczenia wynikają przede wszystkim ze spontanicznych działań podmiotu. Czajka interesowała się określonymi gatunkami zwierząt nie dlatego, że wzbudzały w niej wyjątkowe zaciekawienie, ale dlatego, że została doprowadzona do zainteresowania nimi na skutek postaw rytualnych, jakie zachowuje się wobec określonych gatunków<sup>38</sup>. W przypadku ptaków i salamander chodzi o dzikość, ale też o komunikowanie ludziom, za sprawą utrwalających ich wizerunek narracji, istnienia świata cudów bez ich udziału<sup>39</sup>. To właśnie te wyobrażenia stały się dla pisarki obroną przed stygmatyzującą jej wizerunek artystyczny powojenną krytyką literacką.

## Podsumowanie

Istotą indywidualnej mitologii artystycznej Czajki była walka ze stygmatami poprzez zastępowanie obiegowych przekonań obrazami symbolicznymi, znacznie lepiej tłumaczącymi rodowód sztuki i o wiele bardziej opornymi wobec stygmatyzacji niż wiele rozwiązań należących do dyskursu metakrytycznego. Odporna na

---

<sup>36</sup> C. Lévi-Strauss, *Totemizm dzisiaj*, przeł. A. Steinsberg, Warszawa 1998, s. 106.

<sup>37</sup> E. Domańska, *Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 42.

<sup>38</sup> C. Lévi-Strauss, *Totemizm dzisiaj*, s. 91.

<sup>39</sup> S. Montgomery, *Ptakologia*, przeł. A. Pluszka, Warszawa 2018, s. 14–15.



ogień salamandra czy metamorfoza kobiety w ptaka pod wpływem zagrożenia Zagładą stały się podstawą imaginarium holokaustowego. Zdają się też rzadko spotykanym przykładem obrony ja przed przytłaczającą rzeczywistością, ułatwiającym – niemożliwe w gruncie rzeczy – wyjaśnienie jej funkcjonowania i zrozumienie, zupełnie przypadkowego, ocalenia.

Znacznie trudniejsze wydaje się wyjaśnienie na tym tle pseudonimu literackiego pisarki, która z czasem przestała podpisywać książki imieniem i nazwiskiem, zastępując je krótkim i wymownym słowem „Czajka”. W powieści wspomnieniowej *Ocalił mnie kowal* tłumaczy się je za pomocą anegdotycznej historii o niepoczytalnej siostrze Kowala z Dobrzyńca, Stefanii Czajce, która miała „użyczyć” pisarce swojej tożsamości. Tożsamość ta pozwoliła jej przetrwać wojnę, zaistnieć w świecie literatury i odsunąć od siebie stygmat Żydówki.

Mitologia artysty może być z jednej strony rezerwuarem stereotypów, z drugiej potrafi ochraniać niczym totem przed katastrofą. Pomaga także poharatanemu ja pozbierać się po doświadczeniach Zagłady i ustanowić działanie prewencyjne *ante factum*<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> E. Domańska, *Sprawiedliwość epistemiczna ...*, s. 43.

# ROZDZIAŁ X

## ŚMIECI

W poezji Erny Rosenstein, publikowanej od początku lat siedemdziesiątych po lata dwutysięczne, przeważają dwa typy obrazów. Pierwszy dotyczy rozrastania się, rozszerzania i przekraczania granic między ludzkim podmiotem a światem rzeczy, zwierząt, roślin, śmieci i odpadków. Jak w wierszu *Odrzucenie*:

Jestem pani z atlasów.  
Rozpływam się w kanapę.  
Rozlewam dywany bez granic<sup>1</sup>.

Czy w *Rozdarciu*:

Jedną ręką ciągnąć w lewo.  
Drugą ręką rwać na prawo.  
Jedną nogę szarpać w lewo.  
Drugą nogę znów na prawo.  
Kraczą strzępy.  
Głowa żyje...<sup>2</sup>

Bądź w *Drzewie*:

Jestem bez końca.  
Opadły mi gałęzie.  
Frunęły ptaki<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> E. Rosenstein, *Odrzucenie*, [w:] Eadem, *Czas*, Warszawa 1986, s. 6.

<sup>2</sup> Eadem, *Rozdarcie*, [w:] Eadem, *Czas*, s. 89.

<sup>3</sup> Eadem, *Drzewo*, [w:] Eadem, *Czas*, s. 38.

Drugi rodzaj obrazów przedstawia autoagresywne zamykanie się do wewnątrz, wchłanianie siebie samej (lub samego siebie), kurczenie się, zaszywanie i blokowanie. Przykładem może być początek sugestywnego wiersza *Jak?*

Zszywam żyłki.  
Zaklejam noże.  
Wodę zawijam w ogień  
I piekę chleb powszedni z milczenia<sup>4</sup>.

Sztuka Erny Rosenstein, żydowskiej artystki surrealistycznej, związanej przez lata z Grupą Krakowską, rozsadza oba typy wyobrażeń, chociażby dlatego, że swoje fantazje i doświadczenia artykułuje ona za pomocą różnych mediów, spośród których poezja wydaje się językiem uzupełniającym pozostałe i do pewnego stopnia niesamodzielnym. Warto jednak zwrócić uwagę na przewijające się w niej, ale także w obrazach, rysunkach, obiektach, a szczególnie w asambrażach artystki wyobrażenia sztuki bez granic, która jednocześnie wymusza na podmiocie zatracenie się bądź zamknięcie. W sposób symboliczny oddają one najważniejsze afekty w dziele Rosenstein: przerażenie, lęk i empatię.

W swoich rozważaniach polem obserwacji chcę uczynić zaledwie jedno zjawisko wybrane spośród bogatej działalności artystycznej Rosenstein. Jest nim rozwijający ideę sztuki bez granic asambraż, praktykowany przez autorkę *Czasu* przynajmniej od lat sześćdziesiątych aż do jej śmierci w 2004 roku. W przeciwieństwie do malarstwa, noszącego znamiona realizmu traumatycznego (Hal Foster), asambraże są niezwykle wieloznaczne i projektują opowieść, która skrywa i jednocześnie odkrywa pewne treści. Z jednej strony tego typu myślenie o sztuce ma swoje korzenie w surrealizmie i popularnych wśród jego przedstawicieli przedmiotach fantastycznych. Z drugiej realizuje myśl o skrytości, o której w odniesieniu do ambalazy

---

<sup>4</sup> E. Rosenstein, *Jak?*, [w:] Eadem, *Wszystkie ścieżki*, Kraków 1979, s. 7.

Tadeusza Kantora za pośrednictwem filozofii Martina Heideggera pisała Irena Górska<sup>5</sup>. Asamblaże Rosenstein, wytwarzane z odpadków i śmieci, mogą być interpretowane także w wielu innych kontekstach, od fascynacji *ready-mades* po sztukę upcyclingową, wprowadzającą je w – istotny z punktu widzenia komentarzy samej artystki – obszar ekokrytyki czy posthumanizmu. Warto zwrócić uwagę, że dialektyka jawności i skrycia wiele zawdzięcza także pojęciu rozsunięcia, wprowadzonemu przez Jacques'a Derridę, a skomentowanemu następująco przez Annę Krajewską<sup>6</sup>:

Rozsuniecie jest zatem w dramatycznym sensie aktem poznania, wejściem do środka, zatarciem różnicy między wnętrzem a zewnątrz. Przypomina się obraz René Magritte'a *Thérapeute* (1937). Iluzjonista bez twarzy, z nasuniętym głęboko melonikiem, rozsuwa połę brązowej peleryny, odsłaniając zamiast klatki piersiowej klatkę z parą gołębi. Ukazanie wnętrza można zinterpretować zgodnie z poetyką surrealistyczną jako odwołanie się do podświadomości. Ciekawsze jest jednak zobaczenie, poprzez metaforę unaocznionego gestu rozsunięcia, rzeczywistości pogranicznej, rodzącej się na styku, na krawędzi, w ramie<sup>7</sup>.

W przypadku asamblaży Rosenstein sztuka, rodząca się „na styku”, lecz wciąż pozostająca „w ramie”, bardzo silnie oddziałała przede wszystkim na poezję. Istnieje cała seria wierszy bezpośrednio związanych z pojedynczymi asamblażami poetki; bliskość obu tych, zdawałoby się, odległych form artystycznych polega jeszcze na czym innym niż podobieństwo tematu: zarówno w przetwarzanych przedmiotach, jak i w krótkich wierszowanych formach Rosenstein

---

<sup>5</sup> I. Górska, *Literatura na próbę. Między literaturą a komentarzem: Różewicz – Witkacy – Kantor*, Poznań 2013, s. 179.

<sup>6</sup> Jest to komentarz podwójnie ważny, ponieważ oprócz nowego rozumienia sztuki asamblażu proponuje zestawienie refleksję Derridiańską z surrealizmem.

<sup>7</sup> A. Krajewska, *Poznanie dramatyczne*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3–4, s. 51–52.

znalazła dogodny sposób na opowiedzenie swojego doświadczenia Zagłady. Było ono dla niej, z jednej strony, doświadczeniem tysiąca innych ludzi, najpierw zamkniętych w getcie, a później, po ucieczce, wędrujących od kryjówki do kryjówki<sup>8</sup>. Z drugiej strony, to przede wszystkim zamordowanie przez szmalcownika jej rodziców w lesie oddziało na sztukę Rosenstein jako niepodzielone z nimi doświadczenie osobiste. O ile jednak w malarstwie artystka zdołała o tym opowiedzieć za pomocą surrealistycznych obrazów obciętych głów „starszych państwa” (należących do ojca i matki), o tyle w asamblażach prawdę tę ukryła za płataniną wielu warstw obrazowo-słownych. Wyplątywanie jej ze złożonej faktury przedmiotów-odpadków nie ma większego sensu. Sens ma dopiero zaznaczenie tego faktu, spostrzeżenie, że świadectwo (czy wręcz: neuroświadectwo<sup>9</sup>) niedoszłej ofiary stało się materiałem sztuki w takim samym stopniu jak torebki, sztuczne szczęki czy papierki po czekoladkach. Ale też – że „rozlało się” ono, podobnie jak wywoływane przez zetknięcie z nim afekty, na inne podmioty, ich „osądy, uwagę, zdolność zapamiętywania i zapominania”<sup>10</sup>. Silnie oddziałujący na uczucia widza asamblaż staje się więc z punktu widzenia sztuki po Zagładzie obiektem przekształcającym, przywracającym obszary dotąd wyłączone z refleksji historycznej studiom holokaustowym. Należy zaznaczyć, że w twórczości Rosenstein jest to asamblaż dwojakiego rodzaju: będący obiektem i jednocześnie dziełem literackim. Rozpatrywanie go w tych dwu znaczeniach pozwala, po pierwsze, lepiej pojąć sens tej niekiedy marginalizowanej formy sztuki, po drugie, daje sposobność zrozumienia, w jaki sposób łączy się ona z poezją jako bytem autonomicznym i jednocześnie dopełniającym. Po trzecie, spojrzenie na projekty Rosenstein jako całość

---

<sup>8</sup> O swoich doświadczeniach okupacyjnych Rosenstein opowiedziała Łukaszeni Guzkowi i Zenonie Macużance w dwu oddzielnych rozmowach. Por. *Erna Rosenstein*, Kraków 1992, s. 3–37, 44–63.

<sup>9</sup> L. Nader, *Wojna Strzemińskiego*, „Teksty Drugie” 2017, nr 4, s. 71–95.

<sup>10</sup> L. Nader, *Afektywna historia sztuki*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1, s. 23.

(jak w przypadku pozagładowej twórczości Ewy Kuryluk) wymaga opracowania dużo bardziej elastycznego pojęcia asamblażu niż to używane przez teoretyków i historyków sztuki. Propozycję redefinicji można znaleźć w artykule Luizy Nader *Afektywna historia sztuki*, w którym asamblaż oznacza splot afektów wytwarzanych między dziełem, nadawcą a odbiorcą. Co ważne, tworzą one obieg zamknięty, ale znajdują się w nieustannym ruchu, poddawane są zmianom i falowaniom niczym prąd<sup>11</sup>.

### Ambalaż i transkryptum

Krytycy zgodnie stwierdzili, że powojenne asamblaże Rosenstein są „przedmiotami fantastycznymi”, takimi samymi, jakie przed wojną tworzyli surrealiści<sup>12</sup>. Stanowią więc dowód na istnienie ciągłości między przedwojennym surrealizmem, który artystka знаła przede wszystkim z pobytu w Paryżu w latach 1937–1938 i Międzynarodowej Wystawy Surrealizmu, a surrealizmem powojennym, praktykowanym przez nią indywidualnie, bez potrzeby zrzeszania się z kimkolwiek czy identyfikowania się z jakąkolwiek grupą. Monografistka sztuki Rosenstein, Dorota Jarecka, napisała wręcz:

*Międzynarodowa Wystawa Surrealizmu*, którą Rosenstein widziała w Paryżu [...], pozostawała dla niej jednym z najważniejszych przeżyć. Czy jej własna domowa instalacja na szafce, gdzie obok telefonu znajdowały się często inne tworzone przez nią przedmioty, asamblaże czy biżuteria, mogła być czymś na kształt małej, prywatnej, aktualizowanej przez lata wystawy surrealizmu?<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 38.

<sup>12</sup> Z. Taranienko, nota biograficzna o Ernie Rosenstein, [w:] E. Rosenstein, *Rzeczy, ślady, papiery z szafy*, Łódź 2002, s. 63.

<sup>13</sup> D. Jarecka, B. Piwowska, *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadome/ I can repeat only unconsciously*, Warszawa 2014, s. 19.

Sztuka Rosenstein nie tylko stanowiła reminiscencję przedwojennego surrealizmu, ale – co należy podkreślić – rozwinęła się w pozagładowy wariant surrealny, prawdopodobnie niepodobny do żadnej innej tego typu działalności artystycznej<sup>14</sup>. Doszło w niej do zanegowania, rozpowszechnionej współcześnie, idei końca awangardy, która w warunkach wojny, a szczególnie Holokaustu, miała ulec rozpadowi i zakończyć swoje istnienie w dość niejasny sposób<sup>15</sup>. W omówieniu pracy Jareckiej Agnieszka Taborska bardzo trafnie oddała specyfikę długiego trwania polskiego surrealizmu:

Odpowiedź na pytanie: „Czy surrealizm u nas w ogóle istniał?” jest oczywiście twierdząca. Chcąc jednak ją rozbudować, należy przyrzeć się poszczególnym artystom tworzącym nie pod dyktando Bretona, lecz we własnych, „zarażonych” nadrealistycznym duchem stylach. Wobec braku zorganizowanego ruchu, takiego, jaki znamy z Francji czy Czechosłowacji, archeolodzy polskiego surrealizmu muszą kopać w poszczególnych pracowniach<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Zbieżności i dalekich podobieństw, wynikających chociażby ze wspólnej pracy z Tadeuszem Kantorem, w sztuce Rosenstein można wskazać kilka.

<sup>15</sup> Pisała o tym Agata Stankowska: „Otóż nawet gdyby pominąć jako przerysowany i niesprawiedliwy zarzut o niesprzeczności ducha awangardy z zagładą, a zatem i koniecznym rozpadzie tej formacji nie dopiero w latach 60., lecz już w czasie Holokaustu (każdy bowiem – pisze Czapliński – «kto widział zbrodnię, ten rozpoczynał demontaż awangardowych złudzeń funkcjonalności języka, niezbędności twórców czy racjonalności historii»), nie sposób nie zauważyć drugiego, komercyjnego, źródła powojennej «niemożności awangardy». Wspomniany już Bauman powtarza za Peterem Bürgerem, że «śmiertelny cios zadał [jej – A.S.] sukces komercyjny – skwapliwa ‘inkorporacja’ [...] przez rynek artystyczny. [...] Sztukę awangardową – pisze socjolog – wchłonęli nie tyle ci, co się do niej (pod jej uszlachetniającym wpływem) przekonali, ile ci, którzy chcieli lśnić w jej odbitym blasku». Konsekwencją komercjalizacji była nadmierna estetyzacja”. Cyt. za: A. Stankowska, *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*, Poznań 2007, s. 184.

<sup>16</sup> A. Taborska, *Nie sposób przestać myśleć*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5394-nie-sposob-przestac-myslec.html> [dostęp: 8.01.2018].

Uzgodnienie stanowiska przeciwników istnienia awangardy po wojnie i zwolenników przetrwania jej poszczególnych pasm w pojedynczych polskich studiach i gabinetach wymaga wielu zastrzeżeń. Pomocne mogą być w tym względzie uwagi Krajewskiej na temat ambalażu, mającego ten sam co asamblaż rodowód, ale odmienne znaczenie, kierujące uwagę w stronę „opakowania (które było dramatycznym wskazaniem ramy, określeniem modalności, i jako granicy tekstu, dzieła, sceny teatralnej, i jako ogarnięcia domyślanej, tajemniczej całości, świata)”<sup>17</sup>. Jak dalej pisze badaczka, ambalaż „igrał dwoma znaczeniami”<sup>18</sup>: bycia śmieciem i oznaką jakiegoś braku czy pustki. Jego dwuznaczność, a w zasadzie wieloznaczność, zestawiona z potrzebami powojennej awangardy w sztuce, przekierowuje uwagę odbiorcy na inne cele niż odkrywczność bądź nowatorstwo, takie jak wspomniana pustka po nich albo zwrot ku innym obszarom sztuki, wciąż niezawodnie dającym się eksplorować. Należałyby do nich zaznaczone na początku rozważań byty nie-ludzkie, w tym także części ludzkiego organizmu, pojawiające się na rysunkach Rosenstein w latach sześćdziesiątych, czy inne formy organiczne, jak bakterie lub rośliny. Osobne pole inspiracji, istotne także dla wielu przedstawicieli awangardy przedwojennej, stanowi dziecięcy świat wyobraźni, z którym związki Rosenstein wielokrotnie podkreślała, tłumacząc chociażby swoją niechęć do formułowania poetyki, komentowania własnego dzieła czy nadawania tym komentarzom charakteru jakiejś teorii<sup>19</sup>.

Z pewnością najbliższa rozumieniu przedmiotu przez Rosenstein jest koncepcja surrealistów, łącząca rzeczy z wyobraźnią, niewinnością, dzieciństwem, niepokojem, a wyłączająca je z koleji z konwencjonalnego użytkowania i znaczenia<sup>20</sup>. Potwierdzają to słowa samej artystki, wspominającej młodsze lata w Krakowie:

---

<sup>17</sup> A. Krajewska, *Poznanie dramatyczne*, s. 56.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Erna Rosenstein*, s. 3.

<sup>20</sup> A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2013, s. 179.



Chodzę ulicami, ogrodami. Jeżeli widzę coś specjalnego, co mnie zainteresuje, mam ochotę coś z tego zrobić. Najczęściej bywa to biżuteria, ale czasem – przedmiot fantastyczny. Mam taką skłonność od dawna. Przypominam sobie, że jeszcze jako dziewczynka chodząc po krakowskich plantach zbierałam niewielkie kamyczki. Później malowałam na różne kolory i rozrzucałam je z powrotem. Obserwowałam ludzi, jak reagują. Chyba chciałam, żeby się dziwili<sup>21</sup>.

Aby uzyskać jasność co do znaczenia asamblażu w sztuce pozagładowego surrealizmu w wariacie tradycyjnym (przedmiotu) i poetyckim, proponuję przyjrzeć się dwu inspirującym, choć od siebie odległym, koncepcjom: ambalazy Tadeusza Kantora i transkryptum Brachy L. Ettinger. Odsyłają one do wyobrażenia sączącej się niczym cienki strumień z nieznanego źródła traumy, do której nie ma dostępu, ale odczuwa się jej oddziaływanie. W przypadku Kantora rozważania na jej temat mają charakter metafizyczny, ale i strukturalny. Ettinger sięga po metaforykę ukrycia rozumianego w bardziej konkretny sposób głównie po to, aby ułatwić ofierze wyzwolenie się od traumatycznego źródła. W obu przypadkach rzecz nie jest tylko przedstawieniem, ale też filozofią warstw osłaniających jakiś przedmiot i ma ścisły związek z ludzką psychiką zranioną przez wojnę i separację z matką.

Twórczość Kantora – dowodzi Górska – stanowi przykład nieustannego przekraczania barier między różnymi dziedzinami sztuki: teatrem, malarstwem, happeningiem, ambalazem i pisarstwem. Ambalaz, tłumaczy dalej badaczka, odgrywa w działalności Kantora wyjątkową rolę. To właśnie on jest, interesującą mnie szczególnie, „sztuką bez granic”, stanowi wyzwanie dla teorii dzieła artystycznego<sup>22</sup> czy wręcz zagadnienie z pogranicza estetyki i metafizyki<sup>23</sup>. W słowniku Kantora oprócz pojęcia „ambalaz” występuje kategoria przedmiotu – ona także jest łączona ze sztuką bez granic. Ekspozycje pojedynczych rzeczy, takich jak torby czy parasole, uzmysławiają,

---

<sup>21</sup> E. Rosenstein, *Rzeczy, ślady, papiery z szafy*, s. 47.

<sup>22</sup> I. Górska, *Literatura na próbę...*, s. 173–174.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 173–205.

że w sztuce autora *Wielopole, Wielopole* istnieje szczególna filozofia przedmiotu. W przywołanym przez Górską fragmencie *Idey ambalaży...* Kantora pojawiają się dwa zdania wyjaśnienia:

TORBY. Zwyczajne, pomięte biedne torby, później przewiązane sznurkami pakunki, na koniec koperty...

Torby, one same wciągają przedmiot w ową pożądaną, kompletnie bezinteresowną sytuację – a mianowicie u k r y w a j ą g o, c h o w a j ą...<sup>24</sup>

Ambalaż realizuje zatem ideę ukrywania i wchłaniania (przywołaną na początku artykułu w postaci poetyckich wizji Rosenstein), ale jednocześnie łatwo z niego wyjąć przedmiot, zacząć ponownie go używać czy eksponować. Torba wydaje się naturalnym schowkiem na rzeczy. Jednak „zwyczajna, pomięta biedna torba” to nie jest już torba jakich wiele, ale – jak pisała Krajewska – „przeznaczone na wyrzucenie opakowanie, które istnieje chwilę tylko i istnieje tylko po to, by zostać zmięte, jak papier, rozerwane, podarte, odrzucone, piękne na moment”<sup>25</sup>. Jednocześnie jest to opakowanie, które ma pełnić funkcję symboliczną i pokazywać osłoniętą rzecz lub przedmiot w jej bądź jego okryciu, realizując dialektykę skrytości i jawności<sup>26</sup>. Surowość przedmiotu, a nawet jego szczególnie mizeralizm, sprowadzone do roli „transparentnej” osłony, stają się, zdaniem Górskiej, dziełem sztuki na mocy filozofii ujawniania i ukrywania. Badaczka łączy ją z rozumieniem prawdy jako prześwitu dla skrycia w myśli Heideggera<sup>27</sup>. Można jednak sięgnąć po inną, nie mniej

---

<sup>24</sup> T. Kantor, *Idea ambalaży. Od kolażu do ambalażu*, [w:] Idem, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, t. 1, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005, s. 305.

<sup>25</sup> A. Krajewska, *Poznanie dramatyczne*, s. 56.

<sup>26</sup> I. Górską, *Literatura na próbę...*, s. 178.

<sup>27</sup> Chodzi o fragment *Przyczynków do filozofii* zatytułowany *Gruntowanie*. Por. M. Heidegger, *Gruntowanie*, [w:] Idem, *Przyczynki do filozofii. (Z wydarzania)*, przeł. B. Baran, J. Mizera, przedmowa J. Mizera, Kraków 1996. Cyt. za: I. Górską, *Literatura na próbę...*, s. 179.

złożoną kategorię – latencji w rozumieniu Hansa Ulricha Gumbrechta. W pracy *Po roku 1945. Latencja jako źródło współczesności* badacz opisuje za jej pomocą powojenną niemiecką publicystykę, sztukę i literaturę, z której zniknęły uczucia triumfu bądź żałoby, a w ich miejsce pojawił się pewien ledwie wyczuwany nastrój ukrywania (ale nie wypierania) uczuć, sygnalizowany pojedynczymi, niekiedy, jak mogłoby się wydawać, zbyt „lekkimi” obrazami agresji czy przemocy. Latencję, pisze Gumbrecht, trudno badać za pomocą konkretnych narzędzi, łatwiej jest się jej poddać, wyczuć ją lub wejść z nią w intymny kontakt. Dlatego może ona przypominać afekty, o jakich pisała Nader, a zwłaszcza ich dyfuzyjny, ponury charakter, i odegrać zbliżoną do nich rolę w krytyce sztuki. Istotne z punktu widzenia poetyki ambalażu i asamblażu jest w latencji szczególnie to, co Gumbrecht łączy z pojęciem *Stimmung* oddawanym jako nastrój, atmosfera czy klimat. Uchwytuje ono nie tylko trudne do przedstawienia znaczenie asamblaży i ambalaży, ale podkreśla także ich związek z przeszłością, skrywaniem historii, nastawieniem na epicką opowieść i coś wręcz przeciwnego – zaciskanie jej, zamykanie w sobie czy wręcz jej rozwarstwianie<sup>28</sup>.

W wypowiedziach Rosenstein dotyczących asamblaży ważne wydają się dwa szczegóły: materiał, z którego są wytwarzane, najczęściej przezroczysty lub półprzezroczysty, delikatny, pozwalający dostrzec spód instalacji, i światło, które padając na przedmiot, zmienia jego znaczenie bądź kształt. Artystka ceniła rzeczy ze szkła i pleksi-glasu i, choć twierdziła, że „materiał nie jest ważny”<sup>29</sup>, stosowała tylko takie faktury, które pozwalały na „oddanie wzruszeń i tworzenie nowego świata”<sup>30</sup>. Jej stanowisko można odnieść do znaczenia przypisywanego przez Gumbrechta pojęciu *Stimmung*. Z jednej strony jest ono nieuchwytnym nastrojem, porównywanym do „dotyku delikatnego, przesuwającego się na (a)percypującej części ciała”<sup>31</sup>,

---

<sup>28</sup> H.U. Gumbrecht, *Po roku 1945...*, s. 44–46.

<sup>29</sup> E. Rosenstein, *Rzeczy, ślady, papiery z szafy*, s. 47.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> H.U. Gumbrecht, *Po roku 1945...*, s. 46.

z drugiej odnosi się do historycznych sytuacji i epok, w przypadku autorki *Wszystkich ścieżek* oznaczających najczęściej Zagładę.

Strukturę asamblażu przypomina także trudne do wyjaśnienia pojęcie transkryptum pochodzące z pracy *Transcriptum: Memory Tracing In/For/With the Other* izraelskiej artystki i psychoanalityczki Brachy Lichtenberg Ettinger<sup>32</sup>. W praktyce odnosi się ono przede wszystkim do działalności artystycznej przedstawicieli drugiego pokolenia po Zagładzie i oznacza „sztukoobiekt czy sztukowydalenie, sztukodziałanie czy sztukometodę, ucieleśniające transkrypcję traumy i wzajemne-inskrypcje jej śladów”<sup>33</sup>. Za pierwowzór transkryptum uważa się kryptę w koncepcji Nicolasa Abrahama i Márii Török. Jednak w przeciwieństwie do niej, w przypadku transkryptum nie dochodzi do oddzielenia od matki, a tym samym do „traumatycznej utraty bez pamięci”<sup>34</sup>, koniecznej do tego, aby dziecko stało się podmiotem. Zamiast tego trauma zdaje się „rozlewać” na inne podmioty, w tym te, które są w jej pobliżu, tworząc między nimi a podmiotem „asymetryczną metamorficzną wymianę, która [...] następnie przekształca węzeł oraz układ [assemblage] podmiotów częściowych i obiektów częściowych, uczestniczących aktywnie lub biernie w tym przetwarzaniu”<sup>35</sup>.

W sztuce Rosenstein nie można wskazać biologiczno-kulturowych podstaw do zastosowania pojęcia transkryptum (artystka nie jest przedstawicielką drugiego, ale pierwszego pokolenia po

---

<sup>32</sup> W numerze „Narracji o Zagładzie” z 2016 roku ukazał się przekład tego artykułu, pochodzący z pracy zbiorowej *The Matrixial Borderspace* pod red. Briana Massumiego z 2006 roku. Przekładowi towarzyszył komentarz naukowy Anny Kisiel. Por. B.L. Ettinger, *Transkryptum: tropienie śladów pamięci z/w/z myślą o Innym*, przeł. A. Chromik, A. Kisiel, „Narracje o Zagładzie” 2016, nr 2, s. 103–112; A. Kisiel, *Uraz – bliskość – nie-pamięć. Psychoanalityczny dyskurs traumy od Freuda do Ettinger*, „Narracje o Zagładzie” 2016, nr 2, s. 115–132.

<sup>33</sup> B.L. Ettinger, *Transkryptum: tropienie śladów...*, s. 106.

<sup>34</sup> A. Kisiel, *Uraz – bliskość – nie-pamięć...*, s. 125.

<sup>35</sup> B.L. Ettinger, *Transkryptum: tropienie śladów...*, s. 109.

Zagładzie), jednak ze względu na jej związki z rodzicami, będące często tematem sztuki drugiego pokolenia<sup>36</sup>, a przede wszystkim z powodu występowania w pracach artystki przedmiotów o charakterze ambalażu, warto uelastyczyć znaczenie transkryptum i przyjąć, że znajduje ono zastosowanie w analizie tego przypadku.

### Sztuka transkrypcyjna

W 1942 roku po ucieczce z getta we Lwowie Rosenstein i jej rodzice trafili do Krakowa, skąd pociągiem przedostali się do Warszawy, a potem w okolice Małkini. W drodze poznali dobrze zamaskowanego szmalcownika, który namówił ich i jeszcze jedną kobietę na szybsze zakończenie podróży. W lesie, dokąd się wspólnie udali, szmalcownik najpierw związał malarkę, a później zamordował jej rodziców. Rosenstein nie była świadkiem tej sceny, ponieważ w międzyczasie wyswobodziła się i uciekła. Zapamiętała jedynie wcześniejszą samotną szeptankę, skargę matki, że szmalcownik obciął jej palec i potworne przedśmiertne krzyki mordowanych<sup>37</sup>. Sama zbiegła z lasu i najpierw ukrywała się u chłopów, a później dostała się do szpitala. Do końca wojny, jak podaje Jarecka, Rosenstein przybierała fałszywe nazwiska. Czas przymusowego zapomnienia o rodzinnej przeszłości skończył się dla niej tuż po wojnie, gdy artystka znalazła się w Krakowie i dzięki uprzejmości fotografa, który wcześniej zakopał w ziemi negatywy zdjęć jej rodziny, odzyskała kilka materialnych pamiątek<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> Chodzi o często pojawiający się w literaturze i sztuce drugiego pokolenia problem reakcji dzieci na zagładowe doświadczenia rodziców.

<sup>37</sup> *Erna Rosenstein*, s. 52–53; D. Jarecka, B. Piwowska, *Erna Rosenstein...*, s. 76.

<sup>38</sup> Przytaczam tę historię za Dorotą Jarecką, która z kolei powołuje się na relację syna poetki, Adama Sandauera. Por. D. Jarecka, B. Piwowska, *Erna Rosenstein...*, s. 79.

Poczawszy od lat siedemdziesiątych, Rosenstein tworzy rysunki tuszem, składające się z drobnych kropek i cienkich kresek, które przypominają portrety rodziców. Gdyby nie to, że są na nich przede wszystkim pozbawione tułowia głowy, należałoby myśleć, że rysunki dotyczą zadowolonych, żywych ludzi. Największe wrażenie robią dwa portrety olejne z 1979 roku: *Północ (Portret matki)* i *Świt (Portret ojca)*. Na obu widać szczęśliwych (matka) i zamyślonych (ojciec) bliskich z odciętymi głowami. Na tułowiu matki znajdują się ślady świeżej krwi, głowa ojca jest w środku niebieska, podobnie jak jego zamglone oczy. Jarecka sugeruje, że repetycje tych fantazji wiążą się z poczuciem winy artystki: „Tych wydarzeń nie można nie powtarzać, wtedy ocalona wyzbyłaby się poczucia winy, a zatem straciłaby własną tożsamość, może nawet historię”<sup>39</sup>. Dodaje także, że w przeciwieństwie do malarstwa, pełnego fantazjowania o winie, w relacjach mówionych i pisemnych pojawiają się jedynie zapamiętane obrazy<sup>40</sup>.

Zarówno w przypadku asamblaży, obejmujących wielowarstwowe obiekty, jak i asamblażowych wierszy sprawa jest bardziej skomplikowana. Pojawiają się w nich nie tylko, podobne jak w malarstwie, repetycje, ale też wspomnienia zamordowanych rodziców są dużo bardziej niejednoznaczne, rozpuszczone w gatunkowo odmiennych obrazach, rozlane w całym tekście i jednocześnie latentne. Wierszem-przewodnikiem po tego typu praktykach mogłaby być druga część *Za granicami dymu*, pochodząca z debiutanckiego tomu *Ślad*:

Ojciec mi różę wiatrów  
sypie po śnieżnych parkach  
i daremność wyściela  
gwiazdami.

Do tych kółek dymu  
odrzuć muszę klucz.

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 96.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

Niech im odtąd łagodność wieczna  
zamknie światło.

Tylko przez szparę błyskawicy  
może wpełźnie liszka...<sup>41</sup>

Lis staje się w tym obrazie symbolem prawie niewidocznego wspomnienia ojca wlezonego przez szmalcownika w głąb lasu. Oznacza także zgodę podmiotu na zacieranie się tego wspomnienia. Doświadczenie zastępuje fuzja afektów i nastrojów, oddana jako przenikanie się dymów, światła, gwiazd i błyskawic. Podobnie jest na dwu asamblażach z lat dziewięćdziesiątych. Na pierwszym, zatytułowanym *Wciąż trwa*, pocztówkowa kopia *Świtu (Portretu ojca)* znalazła się obok prawdziwej widokówki przedstawiającej wieżę Eiffla, podartych skrawków papieru, klucza i monety. Jedynie położone pod spodem na desce przypominające żłobienia w drewnie kolorowe pasma z przewagą krwistej czerwieni wyrażają ponury, zagładowy *Stimmung*, który zaciera się w splocie wszystkich kolorów. Na drugim z asamblaży (*Rocznica*) połyskują dwa złotawe przedmioty, przypominające noże bądź krawaty<sup>42</sup>. Włożone są do plastikowych, przezroczystych nakładek, pomazanych krwistą farbą.

Jak twierdzi Ettinger:

W myśli psychoanalitycznej cokolwiek skrywa się za wyparciem pierwotnym, jest w pewnym sensie „kobietą” i odnosi się do kobiecości jako „czarnego kontynentu” oraz prehistorii Podmiotu zatopionego w relacji z Matką. Jednocześnie każde traumatyczne wydarzenie przetworzone przez aparat myślowy zdolny do „leczenia” Rzeczy zostaje zesłane na ten kontynent, zmieniając się w komponent „kobietą”-Inny-rzecz<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> E. Rosenstein, *Za granicami dymu*, [w:] Eadem, *Ślad*, s. 49.

<sup>42</sup> Wspominając w rozmowie z Zenoną Macużanką nóż szmalcownika, Rosenstein powiedziała: „Miał w rękę duży, ostry nóż [...]. Oglądał nóż, który słabo połyskiwał w świetle księżyca”. Cyt. za: *Erna Rosenstein*, s. 52.

<sup>43</sup> B.L. Ettinger, *Transkryptum: tropienie śladów...*, s. 103–104.

W efekcie kontakt podmiotu z transkryptum, oznaczającym skrytkę, nie polega na beznadziejnych próbach zrozumienia źródła traumy, ale na obdzielaniu swoją traumą innych i czerpaniu z czyjejś traumy. Ta nieprzerwana transmisja, porównana wcześniej do zamkniętego obiegu prądu, dyfuzji czy rozlewania się afektów, najwyraźniej spełnia się w poezji Rosenstein poświęconej rodzicom, a szczególnie matce. Jak przekonuje Ettinger, według Lacana przetwarzanie widma dla innego nie jest możliwe. Natomiast w teorii jej sztuki trauma innego może zabierać głos w różnych działaniach artystycznych, „przetwarzanie Rzeczy”<sup>44</sup> umożliwi bowiem „stawanie się w podmiotowym istnieniu należącym do Innego”<sup>45</sup>. O takim „stawaniu się” poetka pisze w wierszu *Przestrzeń jest we mnie* i tłumaczy, że niemoc jej podmiotu, należąca do podstawowych tematów w tomikach *Ślad* i *Wszystkie ścieżki*, bierze się z trudności artykułowania słów występującej u kogoś, kto połknął i nosi w sobie ciało (ciała) obce:

Nie znam ich.  
 Jestem ...  
 Jestem ojciec i matka.  
 Rozsypuję ich słowa.  
 Właściwie,  
 kiedy rozwieram wargi,  
 mówią oni sami<sup>46</sup>.

Powtórzmy: u Rosenstein rzecz zasiedla artystkę „od wewnątrz”, nie zawsze za jej zgodą, jednocześnie za pomocą sztuki „przedostając się” na zewnątrz, ale wciąż pozostając w macierzy. Transkryptum może być wówczas zarówno efektem traumatycznych, ale wspólnych kontaktów, jak i miejscem wzajemnego opowiadania sobie

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 106.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> E. Rosenstein, *Przestrzeń jest we mnie*, [w:] Eadem, *Wszystkie ścieżki (wiersze wybrane)*, Kraków 1978, s. 10.



traumy i dopisywania do niej kolejnych głosów. Udział w tym projekcie nie zawsze dla wszystkich stron jest świadomy, a jego efektem nie musi być ani opowieść, ani coś widzialnego. Chodzi raczej o to, że pamięć innych i własna pamięć podmiotu powoli kumulują się w archaicznej i wspólnej, transkryptyualnej macierzy, co oczywiście może doprowadzić do jej rozpadu, ale jednocześnie stanowi wzięcie odpowiedzialności za innego.

### Asamblaże protetyczne

Uzupełnieniem wcześniejszych wniosków wydają się formy sztuki Rosenstein, które nazywam asamblażami protetycznymi. Proponuję, aby w trzech wierszach i dwu wypełnionych rzeczami torebkach z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zobaczyć całość i zrezygnować z tradycyjnego rozumienia asamblażu bądź ambalażu jako dzieła sztuki. Poezję należy tu traktować zarówno jako komentarz, jak i oddzielny przedmiot, w takim samym stopniu podlegający regułom przedstawień transkryptyualnych jak asambláže.

Można w tym dostrzec realizację reguł sztuki Tadeusza Kantora, z którym Rosenstein współpracowała od czasów przedwojennych, a w 1967 roku zaprojektowała w Zachęcie wspólną wystawę, na której pokazała między innymi swoją słynną szafę. Barbara Piwowarska nazwała tę współpracę „asamblażowym dialogiem”<sup>47</sup>. Warto wspomnieć, że domowa szafa okazała się centralnym, osiowym wręcz obiektem ekspozycji, a Rosenstein pomyślała ją w formie ołtarza, dedykowanego zamordowanym rodzicom (co potwierdzałoby związek jej najważniejszych asamblażów z Zagładą).

Jak pisała Irena Górska:

[...] ambalaż również można widzieć jako kategorię literackości. [...] tekst-ambalaż byłby nie tylko metaforycznie rozumianym opakowaniem sztuki plastycznej czy teatralnej, ale stanowiłby

---

<sup>47</sup> D. Jarecka, B. Piwowarska, *Erna Rosenstein...*, s. 147.

szczególnego rodzaju cytowanie, powtarzanie, przetwarzanie i komentowanie czy – jak powiedziałby Kantor – rewindykowanie własnej twórczości<sup>48</sup>.

Tego rodzaju rewindykacją może być wiersz *Protezy*, obejmujący znaczeniem ciała obcego/zastępczego oprócz sztucznej szczęki także serce, elektryczny mózg, a nawet ojczyznę podmiotu. Wizja człowieka, u którego wymieniono wszystkie organy na nowe, ale sztuczne, nie czyni z niego hybrydy, a zestaw połączonych wspólnym, żywym organizmem przedmiotów, takich jak wspomniana sztuczna szczęka, protezy nóg czy szklane oko. Do kategorii tego typu przedmiotów Rosenstein zalicza także kosmetyki i ubrania maskujące oznaki starzenia się, a nawet usunięte narządy (nerkę, woreczek żółciowy).

Efektu usuwania i dodawania nie osiąga poetka w asamblażach-torebkach. Schowane w nich przedmioty wydają się bardziej symboliczne niż te z *Protez*. Są nimi zniszczone kawałki gąbki i wstążek, które kilkadziesiąt lat temu znajdowały się jeszcze w dobrym stanie. W środku każdej z takich „instalacji” schowana została proteza zębowa, przypominająca dzisiejsze silikonowe wyroby protetyków. To właśnie ten obiekt powoduje u widza pełne dystansu zaskoczenie i prowokuje pytania o właściciela protez, jego uczucia związane z wystawieniem na widok publiczny tego osobistego przedmiotu etc.

Jarecka widzi w obu asamblażach przede wszystkim opozycję damskie-męskie (na którą wskazują obie torebki; jedna z czarnego, druga z pomarańczowego materiału) i odnosi je do wiersza Mirona Białoszewskiego *Na wystawie*, opisującego krótką rozmowę między autorem a Arturem Sandauerem o braku uzębienia. Nie można jednak pominąć innego aspektu tej sztuki. Niejednoznacznych „płciowo” protez. Nie ma pewności, czy znajdujące się w saszetce uzębienie na pewno należało do mężczyzny, a schowane w torebce damskiej sztuczne zęby wcześniej miały właścicielkę. Możliwe, że było na odwrót. Analizując jeszcze inne asamblaże, takie jak kosz na śmieci, a szczególnie

---

<sup>48</sup> I. Górska, *Literatura na próbę...*, s. 203.

bizuteria, krytyczka dochodzi do wniosku, że przyświeca im Bataille'owska idea sztuki jako „miejsca w procesie wydalania, w procesie wydatkowania energii ludzkiej”<sup>49</sup>. Jeśli weźmie się pod uwagę asamblaż poetyckie Rosenstein, czyli teksty wyraźnie nawiązujące do obiektu jako źródła sztuki, które proponują odrębny komentarz i łączą się w jakimś sensie z przedmiotami materialnymi, myśl Bataille'a trzeba zastąpić zaproponowaną przez Ettinger koncepcją rozlewającej się energii. Wiersz *Kołdra* łączy fantazje o rozrastaniu się i zamykaniu od wewnątrz, o których była mowa na początku rozdziału. Przypomina także pojęcie ambalazu. Dno otulającej kołdry, które może mieć, gdy się ją zwinie w rulon, „chowa możliwość ciepła”<sup>50</sup>. Kołdra jest tu jednak także podmiotem, a właściwie możliwością transkryptywalnej przemiany podmiotu w rzecz, ale też rzeczą, która przekształca się samoistnie z kasy pancernej w ciepłe okrycie.

Najwięcej tekstów asamblażowych, poświęconych życiu przedmiotów, napisała Rosenstein w latach dwutysięcznych. Znalazły się one w nieopublikowanym zeszycie *Wciąż*, którego fragmenty przedrukowano w katalogu *Rzeczy, ślady, papiery z szafy*. Większość z nich wyraża animistyczny światopogląd autorki, bliski myśleniu małego dziecka przekonanego o tym, że rzeczy czują, myślą i słyszą. W tekście *W mieszkaniu*:

Śmieci chcą mówić.  
Kto słyszy?  
W ciszy kurz to gubi.  
Podłoga chowa  
dawne słowa.  
Czas leci.  
Miotła wymiecie te lata –  
– stare papiery  
dla dzieci<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> D. Jarecka, B. Piwowarska, *Erna Rosenstein...*, s. 212.

<sup>50</sup> E. Rosenstein, *Kołdra*, [w:] Eadem, *Czas*, Warszawa 1986, s. 55.

<sup>51</sup> E. Rosenstein, *W mieszkaniu*, [w:] *Erna Rosenstein*, s. 15.

Wyswobodzone, oczekujące na jakieś zadanie, rzeczy są także bohaterami *Mieszkania*. To tekst pozbawiony ludzkiego podmiotu, prezentujący człowieka w „bardzo okrojonym” kształcie, ograniczonym do obcasów i nóg, a zatem obiektów z tego samego porządku, co porozumiewające się między sobą krzesła, zawiasy w drzwiach i ściany. W wierszu *Zanotowane* podmiotem są tylko takie domowe sprzęty, które mogą się stać, zdaniem Rosensteina, nośnikami pisma: kartki papieru i krzesła<sup>52</sup>. Poetkę interesuje możliwość przeciwdziałania procesowi degradacji papieru, po pewnym czasie stojącego się odpadem. Niszczeniu ulega także to, co „nosi na sobie” papier, a więc przede wszystkim pismo. Z jednej strony poetka pragnie przeciwstawić się wspomnianemu niszczeniu, tworząc transkryptywny sztukoobiekt pod postacią złocistego kufra pamięci i umieszczając w nim wspomniany papier (zeszyty z niewydaną poezją), ale z drugiej próbuje przemyśleć proces bio-psycho-degradacji, oddając go jako metamorfozę papieru w odpadki spadające szczelinami pod podłogę, w głąb mieszkania, gdzie nie wiadomo, co się z nimi stanie. Odpadki są przykładem Ettingeriańskiej kruchości (*fragility*), która może zostać spostrzeżona jedynie wówczas, gdy próg ludzkiej wrażliwości zostanie obniżony<sup>53</sup>. Dlatego Rosenstein właściwie w ogóle nie tworzy w ostatnich swoich pracach ludzkiego podmiotu, sprowadzając sztukę transkryptywną prawie wyłącznie do narracji o więzi łączącej przedmioty, w której to, co postludzkie, zostało „zapamiętane” w kryptogramach takich jak zapiski na krześle.

Stan homeostazy osiągnąć można, zdaniem autorki *Czasu*, jedynie w chwili ustania biologicznego życia na Ziemi i „oczyszczenia” planety z jej historii i teraźniejszości. Nicość, do której poetka przygotowuje czytelnika, usuwając ze swojej sztuki ludzi i umieszczając w niej same rzeczy, oznacza niepamięć i ciszę. To chyba najrozsądniejszy spadek, jaki przysłemu istnieniu może zostawić po sobie dzisiaj człowiek.

---

<sup>52</sup> Eadem, *Zanotowane*, [w:] *Erna Rosenstein*, s. 9.

<sup>53</sup> B.L. Ettinger, *Transkryptum: tropienie śladów...*, s. 108.



## ROZDZIAŁ XI

### „MÓJ PRZYJACIEL Z HAJFY POWIEDZIAŁ, ŻE GDY ŚNI, NIE ŚNI O WROGU, LECZ O SOBIE SAMYM”

*Pod wiatr!*  
*A Ty wybuchniesz! Wybuchniesz na wszystkie strony...*  
*i wtedy skończy się mowa pieśni,*  
*a może znajdą pieśni w Tobie swoją ranę, swój olów, swój obraz...*  
M. Darwish, *To jej obraz... A on zabił się z miłości...*<sup>1</sup>

### Wprowadzenie

W rozdziale tej części książki chciałabym odpowiedzieć na pytanie postawione przez Judith Butler: jak opowiadać historię ocalonych, by móc znaleźć odpowiedź na pytanie o przyszłość naszego własnego świata<sup>2</sup>? Pomocą służyć mi będzie wniosek, do jakiego dochodzi filozofka w szkicu *Fiction and Solitude. Ethics and the Conditions for Survival*:

Naszym zadaniem jest zrozumieć ogólną kondycję ocalenia, dzięki której świat może stać się nie tylko znośny, ale wręcz możliwy

---

<sup>1</sup> M. Darwish, *To jej obraz... A on zabił się z miłości...*, [w:] *Pieśni gniewu i miłości. Wybór arabskiej poezji współczesnej*, oprac., przekł., wstęp K. Skarżyńska-Bocheńska, Warszawa 1990, s. 193.

<sup>2</sup> J. Butler, *Fiction and Solitude. Ethics and the Conditions for Survival*, [w:] *Probing the Ethics of Holocaust Culture*, red. C. Fogu, W. Kansteiner, T. Presner, Cambridge, Massachusetts–Londyn 2016, s. 388. Tłumaczenie moje – M.T.

do przetrwania. I zobaczyć możliwość zamieszkania w formach nieoczekiwanych powiązań, przez języki, ze społecznością i poza nią, w aktach troski kierujących nas w stronę solidarności<sup>3</sup>.

Przykładami „ogólnej kondycji ocalenia” są wiersze palestyńskiego poety Mahmuda Darwisha i film Jean-Luca Godarda *Nasza muzyka*. Wybrałam je nie tylko dlatego, że podejmują tematykę konfliktu izraelsko-palestyńskiego, stanowiącego istotne tło moich rozważań. Dzięki poezji Darwisha i obrazowi Godarda można przeanalizować studia nad Zagładą w ich aspekcie literaturoznawczym, kulturoznawczym, historycznym, politycznym czy porównawczym w oderwaniu od ich wyjątkowości, jako pole badań otwartych na metodologiczną różnorodność i rodzące się lub trwające nieprzerwanie od lat spory polityczne. Warto zobaczyć, jak konflikt izraelsko-palestyński wymusza zmianę perspektywy badań nad Zagładą i pozwala do nich włączyć: 1) studia nad kruchością, 2) studia nad obrazami wojny oraz 3) postsyjonizm. Wyłonienie trzech nowych pól łączy się z intencją pokazania tekstów słabo obecnych w polskich opracowaniach zagadnienia, ma też na celu dyskusję metodologiczną wokół możliwości *vulnerability studies* i ich związków ze studiami nad Holocaustem.

Wiersze autora *Palestyny jako metafory* ukazały się w Polsce, w antologii *Pieśni gniewu i miłości. Wybór arabskiej poezji współczesnej*, po raz pierwszy w 1983 roku, ponownie zostały wydane, w zmienionej wersji, w 1999 roku. W 2004 roku premierę miał film Godarda. Jednym z jego bohaterów był właśnie Darwish, grający samego siebie. W 2010 roku Paweł Mościcki opublikował porównujący esej na temat *Historii kina* ze wzmianką o *Naszej muzyce*<sup>4</sup>. Cztery lata później ukazało się polskie tłumaczenie *Na rozdrożu. Żydowskość i krytyka syjonizmu* Butler ze szkicem na temat relacji poetyckiej Edwarda Saída z Mahmudem Darwishem<sup>5</sup>. To bardzo

---

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> P. Mościcki, *Godard. Pasáže*, Kraków–Warszawa 2010, s. 304.

<sup>5</sup> J. Butler, *Na rozdrożu. Żydowskość i krytyka syjonizmu*, przeł. M. Filipczuk, Warszawa 2014, s. 340–373.

niewiele jak na wielkość dzieła dwóch wybitnych osobowości twórczych. Można przyjąć, że za nieznamościami wspomnianych narracji kryje się poważniejszy problem – redukcjonistycznego spojrzenia na badania Zagłady w Polsce. Między innymi w monografii Moniki Bobako *Islamofobia jako technologia władzy. Studium z antropologii politycznej* ów redukcjonizm został opisany jako niechęć do zestawiania i porównywania Holokaustu ze zbrodniami kolonialnymi<sup>6</sup>. W badaniach prowadzonych poza Polską „wyparcie historii kolonializmu ze zbiorowej pamięci postimperialnych społeczeństw zachodnich przejawia się także w oficjalnych dyskursach politycznych, w których zamiast prób wzięcia odpowiedzialności za kolonialne niesprawiedliwości pojawia się często nostalgiczna afirmacja imperialnej przeszłości”<sup>7</sup>.

Warto w tym krótkim wprowadzeniu przypomnieć jeszcze jedno stanowisko teoretyczne – Michaela Rothberga, autora *Pamięci wielokierunkowej...*, który analizuje między innymi powiązania kina nowofalowego i francuskiej polityki lat sześćdziesiątych z Zagładą:

Fakt, że dziś Zagładę często przeciwstawia się globalnym historiom rasizmu, niewolnictwa i kolonializmu, stanowi przykład nieczystej walki polegającej na porównywaniu ofiar – jak ma to miejsce w niesławnym przemówieniu Muhammada i w wypowiedziach wielu „obrońców” wyjątkowości Zagłady – i stanowi element odmowy uznania wcześniejszych powiązań historii [...]. Jednak zwyczajnie nieuświadomiona historia wzajemnych powiązań, które charakteryzują okres dekolonizacji, trwa do dziś i ustanawia warunki możliwości zaistnienia współczesnego dyskursu. Zacieśnienie wyczuwalne w tonie tak wielu dyskusji na temat rasy, ludobójstwa i pamięci – i dotyczące wszystkich stron sporu – wynika zatem, innymi słowy, poniekąd z retorycznej i kulturowej bliskości [podkreślenie – M.T.] pozornie przeciwstawnych tradycji upamiętniania<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> M. Bobako, *Islamofobia jako technologia władzy. Studium z antropologii politycznej*, Kraków 2017, s. 189.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> M. Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa...*, s. 22.



Taką retoryczno-kulturową bliskość wykazują między innymi niektóre narracje o Zagładzie i współczesne opowieści o Wołyniu. Spotkamy ją również – choć z innych przyczyn – w *Małej Zagładzie* Anny Janko. Porównawcze studia nad Holokaustem i kolonializmem w Polsce mają więc przed sobą wiele zadań. Zestawienia poezji Darwisha z *Naszą muzyką* dokonują na odmiennym zasadzie – zupełnego niepodobieństwa: i to zarówno pomiędzy filmem a wierszami, jak i między filmem, wierszami a polską literaturą Holokaustu. Owo niepodobieństwo jest czymś w rodzaju przeciw-języka [*across languages*], o którym pisała Butler: łącząc, dzieląc, ustanawia nowe pola możliwości ponad oczywistymi podziałami, burzy wyraziste poglądy i różnicuje stanowiska dotąd ze sobą związane. Korzystniej bowiem szukać nowej drogi badawczej jako wskazówki dla siebie samej/siebie samego w ogromnej różnorodności, jaką proponują Darwish i Godard. Także różnorodności materiału: film Godarda nie jest po prostu filmem, ale konstelacją wielu obrazów, nie-opowieścią, filmem-nie-do-oglądania. Z kolei poezja Darwisha wydaje się wykazywać tak wysoki stopień ogólności i trudnej symboliki, ahistorycznej i anachronicznej, że trudno niekiedy widzieć w niej antecedeny wypowiedzi o ludobójstwie.

## Teoria kruchości

Niemal cały świat *Naszej muzyki* leży w gruzach. Sarajewo przełomu wieków, które odwiedzają goście Europejskiego Kongresu Literackiego, to miasto zniszczonych, wysiedlonych osiedli, zbombardowanych, opustoszałych meczetów, pokawałkowanych mostów. Wiele scen tego filmu dosłownie dzieje się na gruzach i w gruzach: główna bohaterka, Olga Brodsky, czyta pisma Emmanuela Lévinasa w pobliżu zniszczonego mostu w Mostarze; w starym, rozsypującym się meczecie (synagodze?) dwoje Indian inscenizuje sąd nad losem całej indiańskiej społeczności, odgrywając coś w rodzaju „teatru na gruzach”; przyjezdni z okien taksówek podziwiają, oprócz

gór otaczających miasto, ruiny, które traktują jak pretekst do snucia refleksji na temat kruchości ludzkiego życia.

Jak przekonuje Mościcki, w dziele Godarda można znaleźć rozległe inspiracje myślą Waltera Benjamina. Z jednej strony dotyczą one metody montowania filmu z fragmentów innych filmów, dzieł sztuki, materiałów archiwalnych. Z drugiej chodzi o nawiązania intertekstualne i intersemiotyczne, oparte na cytowaniu rozmaitych tekstów filozoficznych, literackich i muzycznych, pochodzących nie tylko ze zróżnicowanych źródeł, ale przede wszystkim z odmiennych poziomów estetycznych. Godard zestawia na przykład monumentalne symfonie Valentina Silvestrova z lekką, popularną muzyką filmową. Gra więc cytatami tak, jak zwykli to czynić postmoderniści, choć jego inklinacje do późnego europejskiego modernizmu wydają się równie ważne. „Struktura filmów Godarda przypomina konstelację fragmentów, w której wewnętrzne napięcia pomiędzy cytatami wyznaczają ramy ich rozumienia [...]. Wielkie dzieło Godarda ma dwóch głównych patronów, których wizja historii, a także metoda jej uprawiania decydują o podstawowych ramach tej opowieści. Są nimi Charles Péguy i Walter Benjamin”<sup>9</sup>.

Autor *Aniola historii* występuje w *Naszej muzyce* jako filozof gruzów. O jego obecności oprócz zniszczonego miasta przypominają niejasne sekwencje i rozmyte tropy. Jak wystawa fotosów z filmów podejmujących temat wojny i zniszczenia (w tym całkowicie zburzonego w 1865 roku Richmond w stanie Virginia), wśród których znajduje się kilka różnych, spreparowanych, ujęć *Aniola z gałązką oliwną* Hansa Memlinga, nawiązujących do *Angelus Novus* Paula Klee i komentarza Benjamina: „Gdzie nam ukazuje się łańcuch wydarzeń, on widzi jedną wielką katastrofę, która nieustannie p i ę t r z y g r u z y [podkreślenie – M.T.] i ciska mu je pod nogi. Chciałby może się zatrzymać, pobudzić umarłych i złączyć to, co rozbite”<sup>10</sup>. Gruzy, o których pisze Benjamin, w filmie Godarda służą jednak przede

---

<sup>9</sup> P. Mościcki, *Godard...*, s. 11, 218.

<sup>10</sup> W. Benjamin, *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz, Kraków 2012, s. 316.

wszystkim podkreśleniu kruchości ludzi (bądź ludzkich zwierząt). Są zatem materialną częścią (stroną) teorii wulnerybilności, opracowanej przez Judith Butler w pracy *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest opłakiwania?*<sup>11</sup> Jej podstawę stanowi konflikt palestyńsko-izraelski, dlatego sędzę, że przywoływanie w tym miejscu kategorii *vulnerability* akurat za tekstami Butler stanowi ważny argument dla rozpatrywania Zagłady w kontekście zbrodni kolonialnych, eksponujących aspekt walk bratobójczych, konfliktów sąsiedzkich i sporów o ziemię. I jednocześnie stwarza okazję do zarysowania *vulnerability studies* poświęconych przede wszystkim Zagładzie.

Podstawą teorii kruchości (*vulnerability*) jest przekonanie o tym, że wszyscy jednakowo jesteśmy podatni na zranienie (od *vulnus* – rana). Wulnerybilność wyklucza możliwość zarządzania cierpieniem, ustanawiania jednych ofiar bardziej cierpiącymi od innych i tworzenia hierarchii pokrzywdzonych. Butler twierdzi, że nie można hierarchizować wartości życia. „Uzmysłowienie sobie kruchości innego życia – narażenia na przemoc, tymczasowości wynikającej z społecznienia czy wreszcie zbędności – implikuje uświadomienie sobie kruchości każdej żywej istoty i wprowadza zasadę równej podatności na zranienie, która obejmuje wszystkie żyjące byty”<sup>12</sup>. Jednak, podobnie jak Benjamin, amerykańska myślicielka poświęca więcej uwagi zwyciężanym i trwale zwyciężonym. Są nimi między innymi Palestyńczycy uwięzieni w kolonizacyjnym klinclu z Izraelem, próbujący kosztem przeciwnika zmaksymalizować swoją kruchość. Przypomina to każdą inną walkę sąsiadujących ze sobą społeczeństw – najpierw o prawo do bycia bardziej cierpiącą ofiarą, a później do pierwszeństwa w upamiętnianiu „większego” cierpienia. Retoryka konfrontowania krzywd, znana również z historii drugiej wojny światowej oraz umacniania pamięci i tożsamości polskich ofiar oraz narodu kosztem żydowskich i odwrotnie, wymaga przebadania – spojrzenia przez pryzmat kategorii kruchości. Jakie skutki

---

<sup>11</sup> J. Butler, *Ramy wojny...*

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 21.

może przynieść jej zastosowanie? Przede wszystkim pozwoli odwrócić uwagę od narzucającego się wartościowania, a także zrozumieć, że podstawowe relacje społeczne są relacjami przymusu, a nie wyboru. Kruchość oznacza nie bezzwrotną, niemal średniowieczną pamięć o śmierci, ale życie w uścisku z kimś obcym, niewygodę zatajoną, wypartą dotkliwość, przykrość sąsiedowania z nieżyczliwym. Relacje Palestyńczyków z Izraelem należą do takich właśnie kruchych i słabych więzów. Podobnie jak relacje Serbów i Bośniaków w Sarajewie. „Współzależność, sąsiedowanie, wreszcie definiującą obie populacje niechcianą bliskość, wprowadzającą w obu przypadkach strach przed wzajemnym zniszczeniem i indukującą postawę destrukcyjności”<sup>13</sup>, Butler proponuje podważyć. Najprostszym sposobem jest liczenie tych, którzy zginęli, i stawianie sobie pytania, czy to, że da się ich zliczyć, jest równoznaczne z tym, że się liczą.

Życie palestyńskie przedstawia Butler jako niegodne oplakiwania, niekruche i niewyjątkowe. Postępuje tak, aby zrekonstruować dyskurs polityczny, wedle którego życiem istotniejszym wydaje się życie Izraelczyków (szczególnie w perspektywie konfliktu w Strefie Gazy). „Strona izraelska spełnia ustalone normy życia ludzkiego, to tam życie jest bardziej z życiem, życie istnieje. Tymczasem życie palestyńskie albo jest nie-życiem, albo też cieniem życia, wreszcie – zagrożeniem dla życia, jakie znamy”<sup>14</sup>.

Konstruowanie pojęć takich jak „ofiara”, „życie wartościowe” czy „tragedia śmierci” odbywa się w ramach określonej narracji społeczno-politycznej, a ściślej – w ramach wojny i nakłaniania do medialnego w niej uczestnictwa. Dzięki temu odbiorca zostaje „zrekrutowany” do intelektualnego i emocjonalnego udziału w konflikcie. Chcąc osłabić działanie tych konstrukcji i nadszarpnąć zbyt polityczne kategorie, Butler wprowadza pojęcie niepewności. „Czasami udaje nam się zrozumieć, że jesteśmy ze sobą powiązani w tak ścisły sposób, a niepewność może być podstawą twierdzenia

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 33.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 37.

o równej wartości każdego życia”<sup>15</sup>. Niepewność to także stan, w którym trwa większość bohaterów *Naszej muzyki*. Główna bohaterka, dwudziestoparoletnia Żydówka o nazwisku Brodsky, poszukuje odpowiedzi na pytanie o to, jak jej rodzina uratowała się przed nazistami; jej wuj próbuje odszukać Brodsky, by odwieść ją od samobójstwa; Darwish, Godard i Juan Goytisolo<sup>16</sup> niepewnie podążają do hotelu Holiday Inn, w którym koją swój strach przed wciąż niebezpiecznym Sarajewem.

Aby jednak dokładnie pojąć, jak Godard rozumie kruchość, należy przyrzeć się dwóm scenom. W pierwszej podjęty został problem niejednoznaczności takich ról jak: ofiara, oprawca, przyjaciel, wróg i sąsiad. Francuscy turyści mijają taksówką linię frontu wytyczoną w 1993 roku i zrujnowane bloki mieszkalne. Na ich widok Brodsky płacze, a jej egipski krewny zachowuje kamienną twarz. Oboje cierpią w milczeniu. Komentarz pochodzi od Gilles’a Pecqueux:

Zabijanie ludzi w obronie swych idei nie jest obroną tej idei, lecz zabijaniem ludzi. A kiedy jest po wszystkim, nic nie jest takie, jakie było. Przemoc pozostawia głębokie blizny. To pozostaje w pamięci na zawsze. Wiara w to, że terror niszczy, jest nie do odzyskania. Gdy się widzi przyjaciela, który zwraca się przeciwko tobie, rodzi się poczucie głęboko zakorzonego horroru. Wtedy przemoc wyznacza linię życia. Ocaleni nie tylko się zmieniają, ale są już innymi ludźmi [podkreślenie – M.T.]. [...] Każdy z nas może stać się zagrożeniem dla innych. Nasze ciała to potencjalna broń<sup>17</sup>.

Kruchość oznacza w tym wypadku ludzką i architektoniczną niemyślność. Domy i pojęcia pękają pod naporem zmian, jakie niosą spory rozsadzające sąsiedzkie wspólnoty.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 38.

<sup>16</sup> Juan Goytisolo Gay (1931–2017) – hiszpański pisarz, autor m.in. *Popołudnia trędowatych*, *Znaków tożsamości* i *Makabry*. W 2014 roku otrzymał Nagrodę Cervantesa. W filmie Godarda gra samego siebie.

<sup>17</sup> *Nasza muzyka*, reż. i scen. J.-L. Godard, Francja–Szwajcaria 2004, 0:14:51–0:15:58.

Wróćmy do łez Olgi. Godard udowadnia, że nie istnieje jedna trauma przypisana trzeciemu pokoleniu (do związków bohaterki z tą kategorią jeszcze powrócę). Zagłada uczyniła jego przedstawicieli istotami na pozór bardziej kruchymi niż inni, ale nie ustanowiła jednego trwałego modelu kruchości (o czym zresztą przekonuje Butler, powołując się na konflikt w Strefie Gazy). Brodsky staje się w filmie Godarda – jak mówi ambasador Francji w Sarajewie, który uratował jej dziadków przed Holokaustem – nową Hannah Arendt, potomkinią ocalałych, która solidaryzuje się ze wszystkimi przegranymi. Także z tymi, których pokonał jej własny naród.

Spostrzeżenie, że terrorystą może stać się każdy, nabrało znaczenia po 2001 roku i atakach na World Trade Center. W publikacji *Duch terroryzmu. Requiem dla Twin Towers* Jean Baudrillard postawił tezę, że o progu odczuwania niepewności decyduje nasza podatność na zranienie, wynikająca z łatwości, z jaką ludzie przekraczają granice kategorii takich jak sprawca i ofiara<sup>18</sup>. Odpowiada temu totalne spojrzenie na wojnę zaproponowane przez Godarda rozpatrującego jej istotę, od wypraw krzyżowych po wojnę w Zatoce Perskiej.

W drugiej interesującej mnie scenie przyglądamy się prowadzonej w hotelu rozmowie Brodsky z Mahmudem Darwishem. To rozmowa przedziwna. Darwish mówi w języku arabskim, cytując, a niekiedy wręcz recytując swoją twórczość, z kolei żydowska dziennikarka rozmawia z nim po hebrajsku. W jakiś sposób oboje się rozumieją, choć nie zawsze jest to porozumienie jasne dla widza. W pierwszym pytaniu Brodsky następująco opisuje palestyńskiego poetę: „Mówi pan, że nie ma już miejsca dla Homera, a jednocześnie jest pan trojańskim bardem. Kocha pan zwycięzców. Mówi pan jak Żyd”<sup>19</sup>. Rozmowa dotyczy prawdopodobnie eseistycznej książki Darwisha *Palestyna jako metafora*. Zarówno metafora, jak i metonimia są figurami, za pomocą których pisarz tworzy skondensowaną

---

<sup>18</sup> J. Baudrillard, *Duch terroryzmu. Requiem dla Twin Towers*, przeł. R. Lis, Warszawa 2005.

<sup>19</sup> *Nasza muzyka*, 0:21:51–0:21:58.

literaturę przetwarzającą obiekt w znaczenie, ziemię w poezję i poezję w Palestynę<sup>20</sup>. Porównując Izrael do starożytnej Hellady, Darwish nie projektuje jednak prostej analogii. Interesuje go prawo silniejszego do przemocy, zbudowane na doskonałej artystycznie poezji. Grecy, podobnie jak Izraelczycy, posiadają długą tradycję liryczną, za którą tęskni Palestyna. Skazuje ją to na narrację zwycięzców i wyobrażoną obecność – jako figury – w dramatach Eurypidesa czy eposie Homera. A zatem na tradycję narracji oprawców „używających” bądź udzielających ofiarom głosu. Zależność między siłą militarną kraju a jego poezją, istniejąca także w przypadku kultury niemieckiej i jej złożonych uwikłań w nazizm, prowadzi Darwisha do zaskakującego wniosku: „Czy kraj, który ma wspaniałych poetów, ma prawo do zawładnięcia ludźmi?”<sup>21</sup>. Darwish przedstawia siebie jako poetę trojańskiego, mieszkańca kraju bez tożsamości, głos nieobecnych. Na wszelkie sposoby próbuje jednak nadać niedostatkiowi sens. Twierdzi więc, że „Więcej inspiracji i człowieczeństwa jest w porażce niż w zwycięstwie”<sup>22</sup>. Dla poezji zaś odpowiedniejsza wydaje się przegrana; nawet jeśli poeta należy do zwycięzców, powinien okazać solidarność z przegranymi, ponieważ to korzystniejsze dla poezji.

Położenie Palestyny jest zatem paradoksalne. Z jednej strony siła Izraela odbiera jej szanse na wygraną, ale z drugiej sława Izraela przynosi korzyść Palestynie, która w przeciwnej sytuacji nikogo by nie interesowała. Wroga relacja może więc okazać się szczęściem i nieszczęściem. Tak właśnie więzy kruchości opisuje Butler, twierdząc, że nie każde życie nadaje się do oplakiwania: jest takim tylko to życie, które istnieje w sieci społecznych i politycznych uwikłań. W rozmowie z przedstawicielką zwycięzców, która sama za chwilę umrze w akcie solidarności z pokonanymi, Darwish negocjuje nowe ramy kruchości swojego narodu, budując fałszywą genealogię (bard

---

<sup>20</sup> Por. M. Ghannam, A. El-Zein, *Reflecting on the Life and Work of Mahmoud Darwish*, „Cris Brief” 2009, nr 3, s. 7.

<sup>21</sup> *Nasza muzyka*, 0:36:37.

<sup>22</sup> *Ibidem*, 0:37:30–0:37:31.

trojański), zapożyczając z poezji żydowskiej retorykę i ustawiając ją w odbitym świetle. Wówczas kruchość staje się kategorią jeszcze bardziej elastyczną niż dotychczas, czerpiącą zysk z własnej słabości, politycznie istotną i pożądaną. A także tworzącą jako rozsądnik pewnych trwałych pojęć grunt dla krytyki syjonizmu, którą przeprowadzają Butler i Godard.

## Postsyjonizm

*Nasza muzyka* pozwala prześledzić wnioski płynące z zestawienia dyskusji na temat żydowskiej historii i tożsamości z konfliktem palestyńskim. Oddaje więc niemal dosłownie intencje izraelskiego historyka Amnona Raz-Krakotzki, „który będąc zadeklarowanym krytykiem polityczno-filozoficznego projektu leżącego u podstaw syjonizmu, swoje stanowisko uzasadnia wiernością najważniejszym ideałom żydowskiej tradycji”<sup>23</sup>, w czym wydaje się bliski stanowisku Butler jako autorki pracy *Na rozdrożu...* Postawiona przez filozofkę teza, że „dwunarodowość może prowadzić do rozkładu nacjonalizmu”<sup>24</sup>, tłumaczy dobór intelektualnych projektów analizowanych w *Exile and Binationalism: From Gershom Scholem and Hannah Arendt to Edward Said and Mahmoud Darwish*<sup>25</sup>. Składa się na nie twórczość autorów takich jak: Darwish, Said czy Azmi Bishara (arabsko-izraelski polityk, krytyk syjonizmu), inspirujących się pismami niemiecko-żydowskich myślicieli – Theodora Adorno, Ericha Auerbacha i Waltera Benjamina. Diatryba wygłoszona przez Darwisha w obecności Brodsky to rozwinięta parafraza fragmentu szkicu *O pojęciu historii*:

---

<sup>23</sup> M. Bobako, *Islamofobia...*, s. 212.

<sup>24</sup> J. Butler, *Na rozdrożu...*, s. 340.

<sup>25</sup> A. Raz-Krakotzkin, *Exile and Binationalism: From Gershom Scholem and Hannah Arendt to Edward Said and Mahmoud Darwish*, Berlin 2012.



Tradycja uciśnionych poucza nas, że „stan wyjątkowy”, w którym żyjemy, jest regułą. Musimy wypracować pojęcie historii, które odpowiada tej sytuacji. Wówczas dostrzeżemy, że naszym zadaniem jest wprowadzenie rzeczywistego stanu wyjątkowego; a w ten sposób umocni się nasza pozycja w walce z faszyzmem<sup>26</sup>.

Takim pojęciem, przenicowanym na drugą stronę historii, jest także postsyjonizm. Świadomość zawilości podstaw filozoficznych syjonizmu, sprzyjająca uznaniu ich za podatne na krytykę bądź negację, daje sposobność zobaczenia Zagłady w jej uwikłaniu w konflikt palestyński, powinna się jednak skończyć wypracowaniem terminu bądź figury bardziej konkretnej niż postsyjonizm, takiej jak tożsamość hybrydyczna<sup>27</sup> czy Mizrachim.

W *Naszej muzyce tożsamości „myślnikowych”*<sup>28</sup> jest przynajmniej kilka. O pierwszej wspomina tłumacz zatrudniony przez organizatorów Europejskiego Kongresu Literackiego, potomek egipskich Żydów z Rosji, syjonistki i więzionego partyzanta, którzy w 1948 roku przedostali się kolejną do Jerozolimy, a następnie zamieszkali we Francji. Wciąż tkwi w nim przywiązanie do kultury rosyjskiej, z czym z kolei polemizuje jego siostrzenica Olga, preferująca raczej metafizykę i literaturę francuską (Lévinasa, Juliana Greena). Z krytycznym podejściem do utartych pojęć spotkamy się również w przypadku ambasadora, który w 1943 roku w Lyonie udzielił schronienia parze Żydów. Matka Olgi przyszła na świat na strychu jego domu. Mimo to nie chce się on zgodzić na rozmowę z dziadkiem dziewczyny, ponieważ, jak twierdzi, nie było w jego zachowaniu niczego nadzwyczajnego, było zupełnie normalne. Także z tego powodu odmówił kiedyś przyjęcia odznaczenia „Sprawiedliwy wśród Narodów Świata”. Wszystko to czyni ambasadora postacią „myślnikową”, polamaną i nieprzyznającą się do dawnego bohaterstwa. Nazwać go można nie-Sprawiedliwym, ponieważ

---

<sup>26</sup> W. Benjamin, *Konstelacje...*, s. 315.

<sup>27</sup> Por. M. Bobako, *Islamofobia...*, s. 214.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 215.

oficjalna polityka kazała mu zaprzeczać głoszonej niegdyś idei oporu. Żegnając się z Olgą, gdy odmawia rozmowy z jej ocalonym dziadkiem, ambasador przytacza następujące zdanie: „W 1943 roku niemiecka katoliczka powiedziała: Marzeniem jednostki jest bycie dwojgiem. Marzeniem państwa jest bycie jednym. Obcięto jej za to głowę”<sup>29</sup>.

Hybrydyczną tożsamość ma jednak przede wszystkim Olga, Żydówka z Tel Awiwu, na co dzień mieszkająca w Nowym Jorku, która w akcie solidarności z Palestyńczykami umiera w kinie w Jerozolimie zastrzeloną jako terrorystka. Jej lewicowość, podkreślana przez Godarda na wiele sposobów, w tym za pomocą czerwieni i czerni, którymi bohaterka się otacza, zostaje jednak dotknięta ostrzem krytyki. Śmierć w pustym kinie z torbą pełną książek (dziewczyna dała zakładnikom z Izraela wybór, aby umarli razem, ale ostatecznie, puściła ich wolno) czyni z Brodsky głosicielkę utopijnej myśli, do której określenie „terrorystka” zupełnie nie pasuje. W filmie, skądinąd skomponowanym na wzór *Boskiej komedii* Dantego i podzielonym na trzy części odpowiadające piekłu, czyśćcowi i niebu, widzimy ją, jak prowadzi trzy dłuższe rozmowy: z palestyńskim poetą, politykiem i bratem matki. Właściwie jedynie z Darwishem znajduje porozumienie, chociaż zbudowane ono zostaje na podstawie różnych języków, poziomów wykształcenia, a nawet całkiem innego stopnia otwartości na drugiego (Darwish w istocie referuje swoje pisma, niekiedy czytając, zamiast mówić, co właściwie uniemożliwia mu dialog z Brodsky na poziomie wymiany informacji).

## Obrazy ran i wojen

Obraz wydaje się najważniejszą jednostką w kinie Godarda. Piszą o tym Georges Didi-Huberman, Paweł Mościcki i Barbara Kita<sup>30</sup>. Ale właściwie tylko jeden typ przedstawienia czyni to kino

---

<sup>29</sup> *Nasza muzyka*, 01:24:28.

<sup>30</sup> B. Kita, *Obraz zatrzymany. Praktyka i teoria późnego Godarda*, Katowice 2013.

nie-kinem i zaprzecza sensowi jego dalszego istnienia. Odsyła ono do Zagłady, a dokładniej – do braku nagrań z obozów koncentracyjnych. W polemice z Marguerite Duras na temat filmu *Shoah* Claude'a Lanzmanna reżyser wyraził żal, że kino „niczego nie pokazało”<sup>31</sup>:

Naiwnie sądzono, że Nowa Fala będzie nowym początkiem, rewolucją. Tymczasem było już za późno. Wszystko się skończyło. Koniec zaś nastąpił wtedy, gdy nie sfilmowano obozów koncentracyjnych. W tej właśnie chwili kino całkowicie zawiodło. Sześć milionów osób zostało zagazowanych, głównie Żydzi, i kina przy tym nie było<sup>32</sup>.

A co i w jaki sposób („Pozostało więc tylko sposobem”<sup>33</sup>) pokazuje na temat Zagłady Godard? Zaledwie kilka nagrań sytuacji, które mogłyby się wydarzyć w getcie warszawskim; masowe groby; zdjęcie Richmond przypominające ruiny getta w Warszawie. To zdecydowanie za mało, by móc zobaczyć w *Naszej muzyce* autopolemikę. Ale wystarczająco dużo, aby uwierzyć bez reszty w radykalizm reżysera. Znacznie bardziej zastanawiające wydaje się to, dlaczego ambasador odmawia Oldze udzielenia informacji na temat ocalenia jej dziadków, a jedyne przedstawienia, do jakich ją odsyła, to portrety Hannah Arendt i Franza Kafki. Czy to oznacza, że Zagładę Godard ukrywa, osłania i traktuje jak tajemnicę? Jak zakazaną reprezentację<sup>34</sup>? Nie można jej znaleźć wśród obrazów wielu masakr, przypomnianych w części *Piekło*. Przedstawień Zagłady nie szuka także sama Olga, która sięga raczej po powieści i do poezji (wiedza bardzo młodej bohaterki jest jeszcze wybiórcza).

---

<sup>31</sup> G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2012, s. 177.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 176.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Por. J.-L. Nancy, *Zakazana reprezentacja*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 113–134.

Darwish w swojej twórczości proponuje zupełnie inne rozwiązanie. Opowiada o wojnie za pomocą skomplikowanych i zarazem ogólnych obrazowych symboli, w których rana pozostaje, zaraz obok ziemi, najważniejszym tematem:

Lecz miasto stoi na szczycie nowej rany  
w wybuchu burzy.  
Co mówi wiatr?  
– My, wiatr, wywracamy okręty i planety,  
namioty i trony.  
Co mówi wiatr?  
– My, wiatr,  
roznosimy hańbę Twoich niebiańskich ud...<sup>35</sup>

Raną nazywa poeta miasto także w *Pieśni miłości na krzyżu*. Rana jest orderem i „ogniem przeciw księżycowi!”<sup>36</sup>. Wreszcie raną są ruiny, których w poezji Darwisha jest równie dużo co gruzów u Godarda. Odrealniona, metaforyczna fraza jego utworów nadaje się przede wszystkim do tworzenia teorii: na temat kruchości, wygnania, śmierci. Próbę teoretyzowania wierszem podjął Darwish w utworze *Nie ma już dla nas miejsca na ziemi*. Roztacza w nim przerażającą wizję kurczącej się, znikającej przestrzeni życia dla Palestyńczyków, poza którą czeka ich śmierć. Dwukrotnie pojawia się w niej ciało. Po raz pierwszy, gdy stłoczeni na skrawku ziemi ludzie odejmują „członki ciała” jak zbędny bagaż, byle tylko się zmieścić. Po raz drugi, kiedy pojawia się zapowiedź okaleczenia pieśni, „żeby nasze ciało mogło ją dokończyć”<sup>37</sup>.

Zagłada narodu palestyńskiego została ukazana za pomocą retoryki, którą wypracowano dla opowieści o Zagładzie Żydów. Kurczenie się przestrzeni do życia i stłoczenie ludzi w gettach to

---

<sup>35</sup> M. Darwish, *To jej obraz...*, s. 193.

<sup>36</sup> Idem, *Nie śpij*, [w:] *Pieśni gniewu i miłości...*, s. 173.

<sup>37</sup> Idem, *Nie ma już dla nas miejsca na ziemi*, [w:] *Pieśni gniewu i miłości...*, s. 177.

nieoznaczony punkt wyjścia dla Darwisha, który jednak kończy tę chóralną narrację biblijnym, pomyślanym jako przymierze (między kim a kim?) *credo*: „tutaj z naszej krwi wyrośnie drzewo oliwne”<sup>38</sup>. Jego tekst ma charakter zapowiedzi, a nie świadectwa. Projektuje możliwą przyszłość na kanwie znanej już historii w taki sposób, aby odpowiedziała ona na pytanie, jak uczynić nie-możliwą do przeżycia przestrzeń przestrzeni znośną. Usuwanie z poezji obrazów drastycznych nie oznacza usuwania ich w ogóle, ale przesunięcie poza słowa w sferę wizualną. Pisze o tym Darwish w wierszu, w którym toczy wyimaginowany, pośmiertny dialog z Saidem:

Nie opisuj słowem ran, które można uchwycić na kliszy.  
I krzycz, byś mógł usłyszeć siebie,  
i krzycz, aby mieć pewność, że żyjesz,  
i że nie umarłeś, i że życie na tej ziemi  
jest wciąż możliwe<sup>39</sup>.

„Chciałam zobaczyć miejsce, gdzie pojednanie wydaje się możliwe” – tłumaczy swój pobyt w Sarajewie Olga<sup>40</sup>. Brak miejsca do życia nie jest równoznaczny z brakiem życia. Oznacza istnienie chwijające się w posadach swojej kruchości, upchane, pozbawione prawa do wolności indywidualnej, bezimienne, ale wciąż jeszcze możliwe. Czy krzyk, o którym pisze Darwish, nie jest sprzeciwem wobec tradycji odbierania głosu uciśnionym? Butler powiada: „Nakba w pewnym sensie nigdy się nie kończy, nigdy nie przechodzi do historii”, i pyta: „czy słowa poezji mogą się przyczynić do otwarcia przyszłości przekraczającej horyzont katastrofy?”<sup>41</sup>.

---

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> M. Darwish, *Edward Said. A Contrapuntal Reading*, przeł. M. Anis, „Cultural Critique” 2007, nr 3, s. 175–182. Cyt. za: J. Butler, *Na rozdrożu...*, s. 364.

<sup>40</sup> *Nasza muzyka*, 0:39:12.

<sup>41</sup> J. Butler, *Na rozdrożu...*, s. 373.

Godard daje widzowi możliwość myślenia o przyszłości w ostatniej części filmu zatytułowanej *Niebo*, gdzie wciąż obowiązują ludzkie ograniczenia, ale bohaterom udaje się je ominąć lub przekroczyć. Jednocześnie reżyser pozostaje bardzo krytyczny wobec przedstawicieli francuskiej lewicy, która z niezwykłą lekkością wyrzuca z siebie komentarze na temat ran i przemocy, pijąc i bawiąc się w okrytym żałobą Sarajewie. Jednak to jej narracja – oparta na słowach ambasadora i samego Godarda, odgrywającego siebie w sposób niezwykle sarkastyczny – jest słyszalna. Właśnie dlatego, że w Sarajewie znaleźli się Francuzi, chcemy oglądać ten film i słuchać intelektualnych komentarzy oraz muzyki. Głos Olgi pozostaje, niestety, ledwo słyszalny. Godard, któremu podarowano jej materiał filmowy, nie potrafi sobie przypomnieć dziennikarki, gdy dowiaduje się o zamachu w kinie. Darwish w swoim wykładzie o arabskiej Troi pozostaje jeszcze mniej sprawczy, jeszcze bardziej bezsilny. Szczególnie kiedy przypomni się, że nie za sprawą własnej poezji, ale jej powiązań z Zagładą i europejskim filmem, krytykującym myślenie Europejczyków o muzułmanach, stał się tematem tego rozdziału.

Taka polityka lektury może się okazać zdradliwa. W sytuacji odżywiających dawnych konfliktów europejskich powinno się wzmocnić czujność wobec gestów kolonizujących pamięć i, radzi Butler, wyzbyc się skłonności do zamykania pojęć w ich tradycyjnych formułach. Sprawcy i ofiary, terrorystka czy węzeł palestyński to tylko pierwsze z nich i nie najważniejsze. O wiele ryzykowniejsze wydają się próby rewaloryzacji rozumienia samej Zagłady. Język – twierdzi filozofka w *Walczących słowach...* – jest zwykle zanurzony w jakiejś traumie, co wcale nie czyni go przedmiotem teorii traumy. Przeciwnie, rysująca się między traumą a wulnerabilnością różnica, obejmująca między innymi podatność na zranienie za pomocą mowy, może jednocześnie mieć wartość otwierającą, sprawczą i przyszłościową. „A jednak owe [raz na zawsze dane niezależnie od nas – M.T.] terminy, nigdy przez nas naprawdę niewybrane, stwarzają okazję do czegoś, co wciąż można nazwać sprawczością – do powtórzenia źródłowego

podporządkowania w innym celu, którego przyszłość pozostaje częściowo otwarta”<sup>42</sup>.

Nie przypadkiem akcja *Naszej muzyki* toczy się w Sarajewie. Jest to miejsce, które samo, nie mając jeszcze głosu, przemawia głosem narracji o innych ludobójstwach, konfliktach politycznych, religijnych czy rasowych. Dzięki temu widać pogłębiający się rozpad świata: na ludzi kruchych, reprezentowanych przez takie figury jak Mizrachim, mieszaniec czy hybryda, i cyniczny Zachód, okopany w systemach zapewniających mu kapitał, błyskotliwe formułki i bezpieczeństwo. Dla studiów nad Zagładą jest to układ korzystny: nie tylko bowiem zapewnia im polityczne znaczenie, ale także pozwala rozważać Holokaust poza polityką, w kontekście takich pojęć, jak wulnerabilność czy zmienność statusu ocalonych, które każą pytać, co się dzieje między ludźmi po powrocie na dawne pozycje i zapomnieniu o historii.

---

<sup>42</sup> J. Butler, *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*, przeł. A. Ostolski, Warszawa 2010, s. 50.

## ROZDZIAŁ XII

### SMUTNI KSIĄŻĘTA PATRZĄ NA PTAKI

#### I

Kilka lat temu usłyszałam piosenkę, którą od pół wieku zachwycają się Polacy. Ja także się zachwyciłam: jej melancholijną kantyleną, opartą na *rubato*, śpiewną partią skrzypiec, a przede wszystkim miłosnym duetem Andrzeja Zielińskiego i Łucji Prus, kojarzącym się z liryką dworską, osadzoną w niezwykłej, fikcyjnej tradycji, w której znalazło się miejsce na wspólny śpiew kobiety i mężczyzny. Zanim uświadomiłam sobie, na czym polega istota tej fascynacji i zaczęłam ją analizować, znałam *W żółtych płomieniach liści* na pamięć. Piszę o tym, aby rozpocząć namysł nad utworem Skaldów skomponowanym do słów Agnieszki Osieckiej od zaznaczenia, że nie byłby on możliwy, gdybym nie przetestowała na sobie samej zjawiska, które będę nazywać ideologicznym wpływem audiosfery na tekst literacki, doprowadzającym do przesunięcia jego znaczeń, a przede wszystkim do wzbogacenia bądź uzupełnienia afektów<sup>1</sup> powstałych w wyniku doświadczenia całego artefaktu. Dzięki oddziaływaniu muzyki wiersz Osieckiej wpływa na odbiorcę o wiele mocniej niż bez niej. Pozwala to założyć, że zakodowane w nim wydarzenia Marca '68, które są właściwym

---

<sup>1</sup> B. Massumi, *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 111–134; J. Bennett, *Wnętrza, zewnątrz: trauma, afekt i sztuka*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, T. Bilczewski, [w:] *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2014, s. 145–179; A. Dauksza, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, Warszawa 2017.



tematem tego rozdziału, oznaczają zupełnie co innego wskutek tego, że zostały umieszczone w audiosferze, o której Osiecka nie myślała, pisząc swój tekst.

*Sound studies*, do których nawiązuję, szukając odpowiedzi na pytanie o ideologiczną treść piosenki Skaldów, są subdyscypliną skierowaną przeciwko dominacji wzroku i kultury wizualnej w myśli zachodniej. Jak tłumaczył Andrzej Hejmej, otaczająca nas kultura wydaje się zbyt skomplikowana, aby poprzestać na antropologii wizualnej<sup>2</sup>. Dlatego tak ważne jest opracowanie koncepcji antropologii audialnej, a następnie alternatywnej antropologii audiowizualności. Chodzi w niej o przeanalizowanie „działania obrazu i dźwięku oraz badań intermedialnych zorientowanych na rozmaite realizacje nowoczesnej sztuki i jej różnorodne środowiska medialne, a także na komunikację kulturową w erze ekspansji nowych mediów”<sup>3</sup>. Uwzględniając wszystko to, o czym pisze Hejmej, trzeba jednak pamiętać, że studia nad dźwiękiem skupiają się na przewartościowaniu tradycyjnych par pojęć takich jak: wizualność – audialność czy percepcja wzrokowa – percepcja wizualna. Tymczasem piosenka Skaldów funkcjonuje wraz z teledyskiem (choć nie jest to określenie, którego użyto by na nazwanie materiału wizualnego towarzyszącego utworowi). Obraz będący częścią nagrania jest jednocześnie integralną częścią *soundscape*, pejzażu dźwiękowego, nie musi zatem być analizowany w oderwaniu od dźwięku jako przykład dominującej kultury wizualnej. Postaram się pokazać, że możliwe jest włączenie do studiów nad dźwiękiem obrazu na zasadach odmiennych od dotychczasowej analizy obiektów wzrokowych, co może wynikać przede wszystkim z założeń, jakie poweźmie się na samym wstępie. Postuluję, aby odkryć przekształcające oddziaływanie muzyki na obraz Marca '68 w tekście piosenki i spróbować zrozumieć, dlaczego doprowadziło ono do popularyzacji treści skrajnie niepopularnych i złożonych politycznie. Próbując odsłonić ich

---

<sup>2</sup> A. Hejmej, *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury*, „Teksty Dru-  
gie” 2015, nr 5, s. 89.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 90.

symbolikę, odwołam się do krytyki afektywnej i studiów nad zwierzętami, dzięki którym ukryta w piosence antropomorfizacja istot nie-ludzkich okazuje się czymś więcej niż poetyckim opisem biosfery. Jest także politycznie zakamuflowaną, zawiłą grą, prowadzoną na kilku piętrach, w efekcie której wygnani z kraju polscy Żydzi zostają przedstawieni jako zwierzęta łowne<sup>4</sup>. Łagodząca okrucieństwo i zacierająca przemoc siła muzyki pozwala jednak uczynić z tego przekazu *evergreen*, przebój wszech czasów<sup>5</sup>. Chcąc powrócić do *sound studies*, należałoby powiedzieć, że na „ziarnistą” strukturę głosu tej piosenki składa się przewaga muzyki<sup>6</sup>; zgubna kantylena połączona z ironiczo-uwodzicielskim głosem/ciałem Prus tworzy feudalną ramę dla treści, zdawałoby się, zupełnie „niewinnej” narracji. Afektacja śpiewającego ciała, twierdzi Hejmej, rozumiana jako „działanie dźwięku sprowadzone do afektywnego wymiaru doświadczenia”<sup>7</sup>, stanowi jeden z obszerniejszych tematów, do których odwołują się *sound studies*. Pozbawienie piosenki jej „piosenkowości” i odczytanie ukrytych w wierszu treści poza strukturą, jaką nadali mu Skaldowie,

---

<sup>4</sup> Por. także artykuł Romy Sendyki na temat polowań na Żydów jak na zwierzęta łowne, w którym badaczka wprowadza kategorię krajobrazu cynegetycznego, inspirując się pracami Grégorie’a Chamayou. Por. R. Sendyka, *Śledztwo i łowy. Nie-miejsca pamięci i krajobraz cynegetyczny*, [w:] *Poetyki ekocydu. Historia, natura, konflikt*, red. A. Ubertowska, D. Koczyńska-Partyka, E. Kuliś, Warszawa 2019, s. 87–110.

<sup>5</sup> Na stronach Archiwum Polskiego Rocka można przeczytać następującą informację: „Na kolejnym Festiwalu Opolskim [w 1970 roku – M.T.] Skaldowie wykonali 3 utwory: «Nie ma szatana», «Gorzko mi» (z Teresą Tutinas) i «W żółtych płomieniach liści» (z Łucją Prus, której mąż Ryszard Kozicz był wówczas menadżerem zespołu), wszystkie do słów Agnieszki Osieckiej. Trzeci z nich zdobył nagrodę dziennikarzy, a ponadto uzyskał tytuł «Piosenki 25-lecia»”, <http://www.polskirock.art.pl/w-zoltych-płomieniach-liści,skaldowie,7857,plyta.html> [dostęp: 8.08.2018].

<sup>6</sup> Na temat głosu i jego podwójnej, językowo-muzycznej pozycji oraz tak zwanego ziarna głosu pisał R. Barthes, *Ziarno głosu*, przeł. J. Momro, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 231.

<sup>7</sup> A. Hejmej, *W kulturze dźwięku...*, s. 91–92.

znacznie zubożyłoby znaczenie tekstu Osieckiej, ale jednocześnie pozwoliłoby zrozumieć jego prywatny, intymny, osobiście nacechowany wymiar, od którego wyjaśnienia wypada rozpocząć analizę.

## 2

Utwór powstał wiosną 1968 roku podczas podróży Agnieszki Osieckiej po Ameryce i niedługo po wizycie u Henryka Grynberga i jego ówczesnej żony. W *Pamiętniku* pod datą 2 lutego 1998 roku Grynberg wspomina, że porządkując w latach dziewięćdziesiątych dokumenty, natrafił na list Osieckiej, wysłany do niego wiosną 1968 roku<sup>8</sup>. Do listu, w którym autorka *Szpetnych czterdziestoletnich* opisywała spotkanie z Markiem Hłaską, dołączyła treść późniejszego przeboju:

PS W zadedykowanej mi piosence wersy

*Wśród ptaków wielkie poruszenie  
ci odlatują, ci zostają*

odnosiły się do mnie, a dygresja

*I ja żegnałam nieraz kogo  
i powracałam już nie taka  
choć na mej ręce lśniła srogo  
obrączka srebrna jak u ptaka*

– do Marka Hłaski<sup>9</sup>.

Informację o poświęceniu mu piosenki *W żółtych płomieniach*<sup>10</sup> pisarz powtórzył w drugiej części *Pamiętnika* pod datą 22 maja

<sup>8</sup> H. Grynberg, *Pamiętnik*, Warszawa 2011, s. 520–522.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 522.

<sup>10</sup> W takiej wersji Grynberg podaje tytuł przeboju Skaldów w *Pamiętniku*. Por. *Ibidem*, s. 521.

2012 roku, opowiadając o udziale w radiowym programie na temat muzyki rozrywkowej (audycja nagrana została w siedzibie Radia Gdańsk)<sup>11</sup>. W odpowiedzi na prośbę o wskazanie najbliższych utworów muzycznych na drugim miejscu, tuż po jazzie Krzysztofa Komedy<sup>12</sup>, Grynberg podał właśnie piosenkę Osieckiej. O jego przywiązaniu do tego tekstu świadczy także wywiad, którego udzielił dziennikarce „Gazety Wyborczej” Donacie Subbotko w sierpniu 2017 roku. Wywiad ukazał się w cyklu „Uchodźca” (rozpoczętym rozmowami z Andrzejem Czumą i Januszem Rudnickim). Wynika z niego nieco inna wersja zdarzeń.

Agnieszka zatrzymała się u mnie i mojej ówczesnej żony zimą 1968 roku. Wiersz ten z dedykacją dla mnie przesłała mi w liście, który napisała zaraz po wyjeździe, w drodze z Los Angeles do Santa Fé. Właściwie nigdy nie rozmawialiśmy o mojej sytuacji, ale dwa pierwsze [wersy – M.T.] wyraźnie do niej nawiązują i pewno stąd dedykacja<sup>13</sup>.

Różnica w datowaniu wiersza mogła wziąć się z połączenia go z zimowym, a nie wiosennym pobytem Osieckiej u Grynbergów, który, zdaje się, i tak nie doszedł do skutku. „[Osiecka – M.T.] zamierzała przyjechać ponownie pod koniec tego samego roku, „jeśli wpuszczą”, ale wtedy wpuszczano tylko tych, których wyganiano”<sup>14</sup>.

Jeszcze inaczej przedstawia genezę *W żółtych płomieniach liści* biografka Osieckiej, Ula Ryciak, łącząc ją z powrotem poetki do kraju. Wiersz miał być czytany jako metafora Marca '68 – wraz z odlatującymi ptakami jako „wygnańcami wiosny”<sup>15</sup>. Skąd wzięła

---

<sup>11</sup> H. Grynberg, *Pamiętnik 2*, Warszawa 2014, s. 235.

<sup>12</sup> W *Pamiętniku 2* nie pojawia się informacja, o jaki konkretnie utwór kompozytora chodzi.

<sup>13</sup> H. Grynberg, *Ci odlatują, ci zostają. Z Henrykiem Grynbergiem rozmawia Donata Subbotko*, „Duży Format” (dodatek do „Gazety Wyborczej”), 14.08.2017, s. 15.

<sup>14</sup> H. Grynberg, *Pamiętnik*, s. 521.

<sup>15</sup> U. Ryciak, *Potargana w miłości. O Agnieszce Osieckiej*, Kraków 2016, s. 194.

się ta ptasia czy, ogólniej, zwierzęca symbolika, tego biografka nie wyjaśnia<sup>16</sup>. Jedni wskazywali na chęć uniknięcia przez Osiecką cenzury, inni – na słabą w jej poezji tradycję wypowiedzianą się na tematy żydowskie. Fraza „ci odlatują, ci zostają” stała się jednak czytelną polityczną aluzją. Sięgali po nią nie tylko Ryciak (w tytule rozdziału książki) czy Grynberg, ale także autorka sagi historycznej, Albeny Grabowska, cytując słowa Osieckiej jako język pokolenia lat sześćdziesiątych i kod kulturowy:

*Gęsi już wszystkie po wyroku, nie doczekają się kołеды. Ucięte głowy ze łzą w oku...* – śpiewała Kasia przebój Skaldów, poświęcony wydarzeniom, które zabrały jej siostrę i szwagra.

– Ania mówi, że Ewa wróci z tego Izraela – Mania tłumaczyła Ryszardowi, który po tym wszystkim zrobił to, co już od dawna chciał zrobić, czyli rzucił książeczką partyjną [...].

– *I ja żegnałam nieraz kogo, za górą za chmurą za drogą* – śpiewała Kasia ze ściśniętym gardłem, wyobrażając sobie, jak Ewa na biblijnej ziemi, która nie może być nigdy jej ojczyzną, próbuje ułożyć sobie życie na nowo bez nich<sup>17</sup>.

Miłośnicy muzyki Skaldów zapamiętali historię *W żółtych płomieniach liści* jeszcze inaczej:

---

<sup>16</sup> Tradycja przedstawiania Żydów jako ptaków i łączenia ptasiej perspektywy z doświadczeniem Zagłady w literaturze nie jest, jak się zdaje, długa. Do najbardziej znanych przykładów należą: obraz „zlatujących się umarłych-ptaków” z *Przedmowy* Czesława Miłosza z tomu *Ocalenie* (Cz. Miłosz, *Przedmowa*, [w:] Idem, *Wiersze*, t. 2, Kraków 1987, s. 151), identyfikacja Izabeli Czajki-Stachowicz z „czajką, ptakiem wodnym” podczas nalotu gestapo na dom w Otwocku, w którym ukrywała się pisarka (I. Czajka-Stachowicz *Ocalił mnie kowal*, s. 179) oraz wizja ofiar Zagłady, które wylatują jak ptaki spod ziemi razem z menorami z *Postscriptum listu do Marc Chagalla* Jerzego Ficowskiego ([w:] Idem, *Ptak poza ptakiem*, Warszawa 1968, s. 54). Za zwrócenie mi uwagi na ostatni przykład serdecznie dziękuję Anicie Jarzynie.

<sup>17</sup> A. Grabowska, *Stulecie Winnych. Ci, którzy wierzyli, tom III sagi*, Warszawa 2015, s. 34–35.

Piosenka, do której muzykę skomponował Andrzej Zieliński, została stworzona dla programu, który w radiowej Trójce Agnieszka Osiecka prowadziła wraz z redaktorem Janem Borkowskim. W jednym z odcinków potrzebny był duet – i przepięknie zaśpiewali go Andrzej Zieliński i Łucja Prus. Po festiwalu w Opolu w roku 1970 utwór, który tam dostał nagrodę dziennikarzy (rzeczywiście – żadnej z głównych), stał się hitem i evergreenem<sup>18</sup>.

Gdzieś w tym zapodział się Marzec '68. Podobno miała nie wiedzieć o nim kontekście nawet Prus, wykonawczyni jednej z dwu głównych partii w „inscenizacji” utworu Osieckiej. Ale czy rzeczywistość nie wiedziała i czy jej wykonanie, pełne zalotnej ironii, powinno się tłumaczyć niewiedzą, należy dopiero wyjaśnić.

### 3

Marcowe narracje w większości posługują się konkretem, nawet gdy są to narracje poetyckie. Piosenka Skaldów proponuje natomiast fantazję. Jeśli rozpatrywać ją w polu politycznym, to trzeba by za Pierre'em Bourdieu powiedzieć, że w tekście Osieckiej oddziałuje ono z dwojakim skutkiem:

[...] w pierwszej kolejności sprzyja powstaniu efektu *falszywej identyfikacji*, jako że ta sama treść obecna *implicite* może rozpoznawać się w różnych formach „już wyrażonego”, w drugiej kolejności zmierza do tego, by wywołać *efekt zamknięcia*, podając milcząco uniwersum możliwości możliwych i wyznaczając w ten sposób uniwersum *tego, co da się pomyśleć politycznie*<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Uwaga pochodzi z bloga „kobieta domowa”, <https://kobietadomowa.wordpress.com/2016/10/29/w-zoltych-plomieniach-lisci/> [dostęp: 5.08.2018].

<sup>19</sup> P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, przeł. P. Biłos, Warszawa 2005, s. 565.

Przykładem fałszywej identyfikacji może być przede wszystkim łączenie przeboju Skaldów z tematyką erotyczną („ptasia erotyka”<sup>20</sup>). Kamuflaż tego, co polityczne w analizowanym tekście, sprawia, że jest on podatny na różne odczytania z towarzysko-salonnym znaczeniem na czele. Nie jest jednak tak, iżby wspomniany kamuflaż, oparty na skutecznej metaforyce, uniemożliwiał praktyki analityczne. Tym, co czyni *W żółtych płomieniach liści* tekstem nieprzejrzystym, jest przede wszystkim uznanie wagi zapisanych w nim obrazów zwierząt. I to nie na poziomie retoryki, gdzie chodziłoby wyłącznie o wskazanie antropocentrycznego wymiaru metafor, ale na poziomie kulturowego uzusu, dzięki któremu można zaobserwować, dlaczego opisując „uniwersum możliwych możliwości”, Osiecka posłużyła się łańcuchem (jeśli nie siecią) skojarzeń odnoszących się w pierwszej kolejności do przemocy wobec środowiska. Oto one: „brzoza dopala się ślicznie”, „Gęsi już wszystkie po wyroku, nie doczekają się kołеды, ucięte głowy ze łzą w oku”, „Ognisko palą na polanie, w nim liszka przez pomyłkę gore”<sup>21</sup>. Co robią te obrazy w tekście erotycznym? Nasuwają się dwie odpowiedzi. Rozsadzają go, czyniąc z tekstu Osieckiej wypowiedź o charakterze politycznym. Bądź demaskują utwór, w którym erotyka wydaje się tylko przesłoną. Są to jednak odpowiedzi zbyt proste.

Jak podkreśla Bourdieu, w efekcie zamknięcia chodzi o pomysłenie „możliwych możliwości” jako występujących w tym samym czasie, synchronicznie. Erotyka ludzi i przemoc wobec zwierząt<sup>22</sup> rozważane równocześnie tworzą więc przestrzeń, w której tekst Osieckiej, przekształcony przez Skaldów, „działa” jako wypowiedź na temat relacji polsko-żydowskich w 1968 roku rozpatrywanych

<sup>20</sup> Określenie Uli Ryciak (Eadem, *Potargana w miłości...*, s. 194).

<sup>21</sup> A. Osiecka, *W żółtych płomieniach liści*, [w:] *100 podkładów muzycznych do utworów Agnieszki Osieckiej. Piano i gitara*, Warszawa 2017, s. 63.

<sup>22</sup> Tradycja łączenia treści erotycznych z symboliką łowiecką w polskiej literaturze sięga przynajmniej poezji siedemnastowiecznej (Samuela Twardowskiego i Jana Andrzeja Morsztyna).

w szerokim kontekście, którego podstawę stanowi Zagłada. A raczej – by powrócić do rozróżnienia między konkretem pozostałych narracji i specyfiką tego konkretnego utworu – jako fantazja na temat tych relacji.

Największa trudność w lekturze tekstu Osieckiej, a później piosenki, polega wszakże na tym, że treści erotyczne, które wydają się z wielu powodów treściami najistotniejszymi, wcale takimi nie są, a opieranie się na zdaniu Henryka Grynberga o sekretach towarzysko-uczuciowych zwartych w tekście nie wyczerpuje jego możliwości interpretacyjnych. Pozwala za to zauważyć, że erotyka odgrywa tu podwójną, otwierająco-zamykającą rolę. Po pierwsze, stanowi punkt wyjścia dla zawiązania się problematyki wiersza. Po drugie – gdy czyta się tekst piosenki wraz z materiałem wizualnym – kształtuje treści polityczne. Jednak wrażenie, że obie te warstwy występują naprzemiennie i osobno, co sugeruje także struktura piosenki, jest pozorne. Cały czas chodzi o efekt przekształcania, wynikający stąd, że *W żółtych płomieniach liści* to narracja wielowarstwowa, pełna intertekstów, ukrytych znaczeń, podtrzymująca mit, że dobry wiersz musi sam w sobie być zawiłą metaforą.

Jest to zapewne nieodległy wniosek od stanowiska Lidii Burskiej na temat poezji pokolenia '68. Wprawdzie piosenka Osieckiej nie należy do liryki Nowej Fali, ale powstała w czasach, gdy realizm osiągnęło środkami zbliżonymi przede wszystkim do metafor, a za pomocą „rymów żółtych” i chropowatości próbowano oddać kontrast między brzmieniem państwowych sloganów a obskurną peerelowską codziennością<sup>23</sup>. Jak pisała Osiecka w *Szpetnych czterdziestoletnich*:

Przez cały okres odwilży aż do Października, a nawet po Październiku, w teatrzykach naszych i kabaretach niepodzielnie panowała Aluzja.

W królestwie Aluzji spędziliśmy ładnych parę lat. Prawdę mówiąc: trudno nam było się stamtąd wytoczyć. Ktoś, kto przyzwyczaił

---

<sup>23</sup> L. Burska, *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*, Gdańsk 2012, s. 236.



się mówić językiem Ezopa, ma nieraz pewne trudności z mówieniem wprost. Zresztą z tym mówieniem wprost to nie przesadzajmy, bo – gdyby tak zupełnie odmetaforyzować język – toż to by dopiero była nuda!...<sup>24</sup>

W jakim celu Osiecka sięgnęła po aluzję literacką, opisując Marzec '68? Może bolesną, osobistą historię przyjaciół zamierzała umieścić obok własnej historii? A całość uczynić tematem miłosnej narracji, do której, mniej lub bardziej świadomie, nawiązywali później Radosław Piwowarski w *Marcowych migdałach* czy Jarosław Kamiński w *Tylko Lola? Wolno sądzić*, że plan poetki był bardziej złożony i chodziło w nim między innymi o sprawdzenie, dokąd zaprowadzi równoczesne opowiadanie o politycznych i miłosnych komplikacjach. Aby to wyjaśnić, warto się zatrzymać na tradycyjnej lekturze wiersza.

#### 4

Tworzy go sześć strof: pierwsza, trzecia i piąta układają się w opowieść główną, natomiast druga, czwarta i ostatnia pełnią funkcję refrenu. Większość wersów składa się z dziewięciu zgłosek, łatwych do wyśpiewania, ale budujących stosunkowo długą frazę, odpowiadającą w sensie muzycznym rytmice dostojnej, dworskiej pawany. Osiać takiego układu wiersza są paradoksy: „płomienie liści”, „brzoza dopala się ślicznie”, „zwiędłą jak kwiaty, które zwiędły”. Uwagę zwraca także naprzemienne stosowanie zbliżonych formuł i paralelizmów składniowych: „Grudzień ucieka za grudniem, styczeń mi stuka za styczniem”, „ci odlatują, ci zostają”, „I ja zęgnalam nieraz kogoś, i powracałam już nie taka”, „ja jeszcze z wiosną się rozkręcę, ja jeszcze z wiosną się roztańczę!”. W wierszu pojawiają się koncepty barokowe: na przykład serce, które pali się w ognisku razem z lisem (przez pomyłkę). Podmiot raz jest kobietą („I ja zęgnalam nieraz kogoś”), kiedy

<sup>24</sup> A. Osiecka, *Szpetni czterdziestoletni*, Warszawa 1985, s. 10.

indziej mężczyzną („I ja żegnałem nieraz kogoś”). To, że wchodzą oni ze sobą w dialog, wymieniając się niemal identycznymi myślami, jest oczywiście efektem przyjętej dworskiej konwencji („w nim liszka przez pomyłkę gore, a razem z liszką, drogi panie, me serce biedne, ciężko chore”). Odpowiada jej metrum pawany, którą w istocie jest utwór braci Zielińskich, co z kolei podkreśla korowód muzyków, przechadzających się po ruinach zamku (dawnym pawanom, tańczonym na dworach książęcych czy królewskich, towarzyszyły pochody i korowody). Dostojna, uroczysta muzyka, wykonywana głównie na instrumentach smyczkowych i przez duet głosów, przypomina ruch wahadłowy obowiązujący we wspomnianej pawanie. Wrażenie kroku w przód i w tył, przyjęte w tym tańcu, potęguje powrót po każdej zwrotce do refrenu. W innych kwestiach dotyczących tekstu Osieckiej trudno jednak wyjść poza domysł. O niepewnej tożsamości podmiotu czy niejasnym przebiegu historii zaświadczaają zaimki: odlatują i zostają „ci”, żegnają i witają „ja” i „ty”. Owa naprzemiennność wydaje się wręcz myląca. Co to za świat, w którym na każdy krok partnera przypada krok partnerki? Świat salonowej wytworności, tańca, manier i nieszczerości. Świat kamuflażu, za którym nikt nie będzie szukał wojennych historii Żydów.

Na ślady związku piosenki z Zagładą<sup>25</sup> naprowadzają licznie rozsiiane w niej aluzje literackie. Rzecz by nawet można, że *W żółtych płomieniach liści* to majstersztyk aluzji, poetyckich kamuflaży i intertekstów. Znajdziemy w nim przede wszystkim odniesienia do wczesnej twórczości prozatorskiej Grynberga, w tym do opowiadania *Grób* z tomu *Ekipa „Antygona”*<sup>26</sup> oraz *Żydowskiej wojny*<sup>27</sup>. Bohater *Grobu*,

---

<sup>25</sup> O skojarzeniach atmosfery Marca '68 z Zagładą pisano dużo i wnikliwie. Powoływali się na nie zarówno ocaleni (np. w tomach rozmów Miłkołaja Grynberga, Teresy Torzańskiej), pisarze, jak i badacze. Por. S. Buryła, *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga*, Wrocław 2006, s. 111–120.

<sup>26</sup> Debiutancki zbiór opowiadań Henryka Grynberga opublikowany w 1963 roku.

<sup>27</sup> Opowieść autobiograficzna wydana w 1965 roku.

ukrywający się przez dwa lata we wsiach i lasach, zostaje złapany przez Niemców i zmuszony do wykopania własnoręcznie jamy, do której trafi jego ciało po egzekucji. W ostatniej chwili jednak ucieka. Po zakończeniu wojny często odwiedza swoją niedoszłą mogiłę, „jedyny grób z całej rodziny”<sup>28</sup>. Osiecka przemilcza fabułę i nawiązuje tylko do tego, co w narracji wydaje się najlagodniej przedstawione, czyli pory roku. Akcja opowiadania rozgrywa się jesienią. „Ściółka pachniała jesienią i stukał samotny ptak. Gdy spotka się taką brzezinkę, to znak, że coś się stać musi”<sup>29</sup>. Jesień natomiast to pora roku pełna kontrastów (paradoksy!) i... żółtych liści.

Małe liście, które już teraz spadają z tych drzew, były już wtedy żółte. Żółte, to znaczy już nie zielone, ale jeszcze nie brązowe... Wtedy właśnie to zrozumiałem, tę logikę barw. Unikają kontrastów i niepotrzebnego krzyku. Są tylko chwilą, błysnięciem pomiędzy niebem i ziemią. Potrafią istnieć każde z osobna i wszystkie razem. Przenikają się i wymieniają, dając do zrozumienia, że dla wszystkich wspólnym źródłem jest niebo, a przeznaczeniem – ziemia.

Natura nie lubi kontrastów. Lubi spokój i ciszę. To zaś były, jak powiedziałem, jesienne kolory, to znaczy takie, które potrafią... nie krzyczeć<sup>30</sup>.

Wydaje się, że mówiąc o liściach, które mimo wyraźnych barw nie sprawiają wrażenia, jakby krzyczały, bohater zwraca uwagę na własne milczenie – i to zarówno to przed egzekucją, jak i to teraz, gdy przywiózłszy na miejsce robotników, nie potrafi im wytłumaczyć, że grób jest pusty.

W wierszu Osieckiej mówi się o pożarze żółtych liści<sup>31</sup>. Jego dramatyzm zaciera się jednak pod wpływem epitetu „ślicznie”, opisującego dopalającą się brzozę. Jeśli jest to jeszcze pożar, to dogasający. A może dogasa ognisko?

<sup>28</sup> H. Grynberg, *Grób*, [w:] *Ekipa „Antyгона”*, Warszawa 1963, s. 67.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 66.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 67.

<sup>31</sup> Nasuwa się skojarzenie z żółtą gwiazdą Dawida.

Z kolei w *Żydowskiej wojnie*, poświęconej ukrywaniu się rodziny Grynbergów w wiejskich okolicach Mińska Mazowieckiego, pojawia się ogólna uwaga na temat znaczenia lasu dla Żydów podczas wojny. Z jednej strony zapewniał im schronienie, z drugiej stanowił niebezpieczeństwo. W środowisku leśnym Żydzi mogli się czuć jak zwierzyzna łowna.

[...] w okolicznych lasach ginęli wtedy już ostatni błakający się. Ginęli od zimna, głodu i złoczyńców, wierzących, że ich ciała i dusze zawierają złoto [...]. Zaś samo słowo „las” kojarzyło się z łupem. Jak z kradzionym drzewem... A ludzie ze zwierzętami. Bo w lesie i zwierzęta, i ludzie wyglądają i zachowują się podobnie... Nikt z opowiadających te historie w ciepłej, przytulnej izbie nie wiedział, że w tych lasach ginęliśmy właśnie my, którzy siedzieliśmy wśród nich przerażeni, lecz niewidoczni<sup>32</sup>.

Jak wynika z rozważań Tima Cole'a, las sprzyjał ukrywającym się Żydom, a identyfikowanie się ze zwierzętami niekoniecznie musiało oznaczać stan utraconego człowieczeństwa. Znacznie częściej wiązało się z lepszą adaptacją, zwiększoną szansą na przeżycie i zmianami w sposobie myślenia o świecie i sobie<sup>33</sup>. Ślady tej zmiany widać przede wszystkim w *Grobie*, gdzie bohater, stawiając ziemię w centrum swoich pragnień i przemyśleń, tłumaczy jednocześnie skutki przewartościowań myślenia ludzi takich jak on, którzy spędzili wiele miesięcy w lesie.

Tego rodzaju tryb funkcjonowania – jeśli doda się do niego jeszcze konieczność zapadania w sen zimowy – nasuwa oczywiste skojarzenia z życiem zwierząt i nie dziwi, że ocaleni często posługiwali się podobnym porównaniem. Używając go – dla opisanie siebie i innych uciekinierów – wskazywali na skuteczne przystosowanie do nowego środowiska oraz stwarzali dystans między obecnym a dawnym „ja”<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> H. Grynberg, *Żydowska Wojna. Zwycięstwo*, Warszawa 2012, s. 83–84.

<sup>33</sup> T. Cole, „Przyroda nam pomagała”. *Las, drzewa i historie środowiskowe Holokaustu*, przeł. K. Dix, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 203–226.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 216.

W piosence przeważają jednak ślady negatywnych skutków kontaktu lasu z człowiekiem. Widać je przede wszystkim w metaforach zdradzających przemoc wobec zwierząt. Nie chodzi w nich tylko o gatunki leśne, lecz o zwierzynę łowną: gęsi i liszke<sup>35</sup>. Obecność związanych z nimi fraz i zwrotów sugeruje, że kontekstem piosenki może być zjawisko Judenjagd – polowania na Żydów:

Żydowskie (ale też polskie [...]) opisy tej pierwszej fazy wyszukiwania zbiegów dają świadectwo niesłychanej, wręcz zwierzęcej brutalności, przechodzącej w orgię mordowania. Dla miejscowej ludności była to swoista lekcja posłuszeństwa: Niemcy byli panami życia i śmierci, a życie żydowskie straciło jakąkolwiek wartość. Trwające dniami i tygodniami polowania na Żydów stały się rzeczą na tyle codzienną, że w okolicach sąsiadujących z likwidowanymi skupiskami żydowskimi „nawet psy się przyzwyczaiły do trzasku strzałów i przestały szczekać” [...]<sup>36</sup>.

Niejasną rolę odgrywają w piosence Osieckiej gęsi. Nie są to te same ptaki, które pojawiają się w pierwszej zwrotce i refrenie. Przywodzą na myśl raczej bohaterki opowiadania Isaaca Bashevisa Singera *Dlaczego gęsi krzyczały?*, ale od tamtych różni je „łza w oku”. Gęsi Osieckiej nie krzyczą. Należą do ptasiej milczącej arystokracji (przypomnijmy, że w opowiadaniu Singera martwe ptaki przyniosła kobieta należąca do plebsu)<sup>37</sup>. Druga zwrotka opisuje sytuację sugerującą nawiązanie do Wielkiej Rewolucji Francuskiej: pojawiają się w niej księżne, które najpierw witają przewrót, a później zostają stracone. Zamiast opisu przemocy jest tylko „łza w oku”<sup>38</sup>. Jeśli jednak

<sup>35</sup> O wyrazie „liszka” w kontekście łowieckim piszą autorzy *Wielkiego słownika poprawnej polszczyzny*, red. A. Markowski, Warszawa 2006, s. 483.

<sup>36</sup> J. Grabowski, *Judenjagd. Polowanie na Żydów 1942–1945. Studium dziejów pewnego powiatu*, Warszawa 2011, s. 59.

<sup>37</sup> Zob. komentarz P. Krupińskiego, „Dlaczego gęsi krzyczały?”..., s. 309–317.

<sup>38</sup> Metafora łez kojarzy się z określeniem Marca '68 jako „suchego pogromu”, pochodzącym z wypowiedzi Adama Michnika, ale jeszcze bardziej

uzmysłowimy sobie, że metaforyzacja tej zwrotki ma charakter dwu-, a nawet trzypoziomowy (księżne – gęsi – Żydzi), zauważymy również, jak dużo energii wkłada poetka w maskowanie przemocy. Na pierwszy plan wysuwają się elegancja, światowość i melancholia.

Gęsi z sennego kontredansa, które przychodzą do podmiotu („kroczą ku mnie”), aby się pożegnać (i coraz bardziej gubią zwierzęcość, wskutek czego okazuje się, że polowanie jest w tekście Osieckiej normą), to znakomity przykład mowy ezopowej Marca '68. Słysząc w niej głosy rozstań i pożegnań, jakie zgromadziła w tomie rozmów *Jesteśmy. Rozstania '68* Teresa Torańska. Gęśmi nazywa także Osiecka swoich znajomych z lat pięćdziesiątych. Gdy formułuje w *Szpetnych czterdziestoletnich* obraz pokolenia Października, to sięga właśnie do przykładu dzikich i domowych gęsi:

Byliśmy jak stado domowych gęsi, które trzepoczą skrzydłami w czas odlotów, patrzą zamglonymi oczami za sznurami dzikich siostr, ale braknie im siły, aby polecieć za nimi. Zdawało nam się, że tworzymy symfonię, a udało nam się napisać uwerturę [...]. Hymn mało lotnych gęsi<sup>39</sup>.

Październikowe gęsi z pewnością przedstawiały większą (nie-mal dosłownie) wartość niż marcowe półgęski, o których mówił w kwietniu 1968 roku podczas posiedzenia Sejmu poseł i pisarz Józef Ozga-Michalski: „Potępiamy ludzi, którzy swoje zamiary próbowali okryć szatą szermierzy wolności, kultury i jej rozwoju... Ludzie ci poczuli w nozdrzach słodki dym wojny izraelskiej i sądzą, że będą mogli w Polsce przy tym dymku wędzić swoje polityczne półgęski...”<sup>40</sup>. Ów „awans” z gęsi pokoleniowej do gęsi politycznej uczynił z niej zwierzę najmniej podatne na próby deszyfracji

---

przywodzi na myśl sformułowanie Julii Hartwig o „suchej rozpacz”. Por. K. Kuczyńska-Koschany, *Wiersze „suchego pogromu” – Marzec '68 w poezji polskiej – rekonesans*, „Studia Litteraria Historica” 2017, nr 6, s. 1–23.

<sup>39</sup> A. Osiecka, *Szpetni czterdziestoletni*, s. 84.

<sup>40</sup> Cyt. za: T. Torańska, *Jesteśmy. Rozstania '68*, Warszawa 2008, s. 400.

i jednocześnie bez trudu „dające” sobą manipulować. Tak zresztą, jak to już miało miejsce w tradycji (Kazimierz Wierzyński, *Dzikię gęsi*; Tadeusz Zubiński, *Odlot dzikich gęsi*).

Warto na koniec zwrócić uwagę na pojawiające się w piosence, pozbawione jawnie politycznych treści, pory roku: jesień, zimę i wiosnę. Oznaczają one przede wszystkim czas odlotu ptaków i ich przylotu. Owo „ja jeszcze z wiosną się roztańczę” to parafraza fragmentu *Balu na Gnojnej* Stanisława Grzesiuka, który cenił Hłasko: „Ferajna tańczy, ja nie tańczę”. Ale przede wszystkim to obietnica szczęśliwego zakończenia, jaką niesie ze sobą czas przyrody. Osiecka opisując historię uczuć, które jesienią zamierają, a wiosną ożywają, otwiera narrację o Marcu '68 na interpretację kosmogoniczną – nie o tym, jak społeczeństwo rozprawia się z mniejszościami, ale o tym, jak nieustannie rodzi się i gaśnie miłość.

## 5

Historia piosenki Osieckiej pozostałaby nieodgadniona, gdyby nie skomponowali do niej muzyki, a później nie zaczęli jej śpiewać Skaldowie wraz z Łucją Prus. Dzięki ich aranżacji opowieść, którą z trudem się rozszyfrowuje, stała się fantazją polityczną. W wersji, jaką przedstawię, trudno jednak jej słuchać bez oporu.

Kluczową rolę odgrywa ukazany w teledysku gotycki zamek książąt mazowieckich w Czersku<sup>41</sup>. Przechadzający się wokół ruin muzycy i śpiewacy, siedzący na ławce, stojący na tle budowli, opierający się o mury, przypominają dawnych gospodarzy lub ich gości. Pozycja, jaką wyznaczył im scenograf, ma charakter ściśle polityczny. To pozycja panów i zdobywców; autochtonów i właścicieli. Zaznacza ją przede wszystkim Prus, wkładająca najwięcej energii w mowę ciała, okazalsza, wyrazistsza i bardziej dynamiczna. Przy niej spokojny Zieliński zdaje się mieć niewiele do powiedzenia (choć śpiewa

---

<sup>41</sup> Teledysk do piosenki Osieckiej jest dostępny na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=QgsnSFFgPS8> [dostęp: 8.08.2018].

głębiej i lepiej). Zabawny i lekceważący ton piosenkarki przybiera na sile w zwrotkach o gęsiach i liszce. Staje się wówczas przewrotny, szuka oparcia w grze towarzyskiej. Nie widać, aby Prus rozumiała zarówno polityczny kontekst wiersza, jak i tragizm niektórych obrazów. Widać natomiast, jak powoli „się rozkręca” i „roztańcza”. Stereotypowe rozplanowanie ról (zalotny śpiew kobiety – refleksyjno-filozoficzny głos mężczyzny) odpowiada pawanie, korowodowi muzyków, a w planie samego tekstu – korowodowi odlatujących ptaków. W jakim kierunku jednak zmierza pochod przebranych za księżąt mazowieckich (w dżinsach i swetrach) muzyków, śpiewających – jak wynika z analizy aluzji rozsianych w tekście – o Marcu '68 i Zagładzie? Melancholijnej narracji o nieobecnych, którzy jeszcze „się rozkręca”, choć już nie powrócą? Absurd tego odczytania połączony z ogromnym sukcesem estradowym *W żółtych płomieniach liści* każe przyznać Barthesowi rację: „kultura masowa nigdy nie zostaje poddana krytyce”<sup>42</sup>. Nie wiemy, dlaczego podoba nam się to, czego słuchamy. Wiemy natomiast, że temu, co nam się podoba, powinniśmy przyglądać się z podejrzliwością.

Utwór Skaldów wydaje się mieć dzisiaj przede wszystkim znaczenie symboliczne, zbliżone do przemocy filosemickiej<sup>43</sup>. Daje fałszywe uspokojenie zamiast rzeczowej, konkretnej odpowiedzi. A jego kontekst historyczny, zarówno w planie prywatnym, jak i politycznym, spotyka się z niezrozumieniem<sup>44</sup>, które kończy dociekania.

---

<sup>42</sup> R. Barthes, *Ziarno głosu*, s. 233.

<sup>43</sup> Określenie pochodzące z książki Elżbiety Janickiej i Tomasza Żukowskiego: „Filosemityzmem nazywamy żywiołowo pozytywne uczucia większości skierowane ku zbiorowemu obiektowi wyobrażonemu, identyfikowanemu jako «Żydzi». [...] Filosemityzm – jak każde uprzedmiotowienie, negacja podmiotowości innego bytu – jest formą przemocy”. Cyt. za: E. Janicka, T. Żukowski, *Przemoc filosemicka*, Warszawa 2016, s. 10.

<sup>44</sup> Wynika to między innymi z rozmów, jakie przeprowadziła Anita Jarzyna podczas marcowego spotkania z uczestnikami studenckich protestów w Poznaniu. Odbyło się ono 26 marca 2018 roku pod patronatem Dziekana WFPiK UAM (organizatorzy: Koło Miłośników Kultury i Literatury Żydowskiej „Dabru emet” i Stowarzyszenie Coexist).



Tymczasem powinno ono się stać początkiem poszukiwań znaczenia kojących metafor i zmierzać do odsłonięcia i przemyślenia przemocy, która przewrotnie zbliża do siebie ludzi i nie-ludzi. W przeciwnym razie wymowa piosenki Osieckiej będzie prowadzić do samozadowolenia, które Przemysław Czapliński nazwał kiedyś melancholią samotnych Polaków<sup>45</sup>. Polaków, którzy udając gospodarzy i występując w dekoracjach dziedzictwa kulturowego, z pożegnania czynią obietnicę dobrej zabawy („ja jeszcze z wiosną się rozkręcę, ja jeszcze z wiosną się roztańczę!”).

---

<sup>45</sup> Chodzi o uwagę badacza poczynioną na marginesie rozważań na temat *Początku* Andrzeja Szczypiorskiego. Por. P. Czapliński, *Zagłada – niedokończona narracja polskiej nowoczesności*, [w:] *Ślady obecności*, red. S. Buryła, A. Molisak, Kraków 2010, s. 345.

# ROZDZIAŁ XIII

## KULTURA GWAŁTU

### Zatajone źródła

Prawdopodobieństwo, że Szczepan Twardoch mógłby napisać powieść o Żydach, do niedawna było bliskie zeru<sup>1</sup>. Od chwili debiutu książkowego w 2005 roku przez następnych dwanaście lat pisarz wydał osiemnaście książek: dziewięć powieści, cztery zbiory opowiadań i pięć tomów paraautobiograficznych. W żadnej z tych publikacji<sup>2</sup> nawet nie zamarkował tematu, którym zainteresował się w *Królu*. Pisarz Twardoch jako autor powieści o żydowskim przedwojennym gangsterze i pięściarzu klubu Makabi jawi się bowiem jako zjawisko niezwykle i złożone. Sądzę, że mniej zaskakująco przedstawia się fantazja o Sylwii Chutnik autorce nieistniejącej (jeszcze) powieści o Piastach czy Oldze Tokarczuk, która też przecież mogłaby napisać

---

<sup>1</sup> Od razu należy wskazać na trzy sprawy: miejsce *Króla* wśród innych powieści Twardocha, które podzielił on na gotowe w jego głowie „od zawsze” i takie, które „pojawiają się znikąd, nagle i w całości” (w tej grupie znalazła się powieść z 2016 roku); i dodatkowy namysł towarzyszący pisaniu *Króla*, obecny już od czasu powstania *Morfiny* („*Król* wziął się z researchu do *Morfiny*”). Por. *Jak spotkałem „Króla”, „Książki. Magazyn do czytania”* 2016, nr 3, s. 37. Czynnikiem najbardziej komplikującym pozycję *Króla* w twórczości Twardocha jest jednak emploi pisarza, które Dariusz Nowacki nazwał „łatką młodego faszysty”, pokazując, jak wczesne fascynacje Twardocha, między innymi prozą Ernsta Jüngera i męskością żołnierzy Waffen-SS, uczyniły z niego „pięknoducha o bardzo niebezpiecznych poglądach”. Por. D. Nowacki, *Ukosem. Szkice o prozie*, Katowice 2013, s. 12.

<sup>2</sup> Nie licząc wydanej później powieści *Królestwo* (2018).

*Króla*<sup>3</sup>. A może nawet mogłaby taką książkę napisać z większą pewnością niż Twardoch, albowiem o relacjach polsko-żydowskich opowiada od ponad dwudziestu lat.

To prawie zerowe prawdopodobieństwo, z którego Twardoch uczynił powieść, należy zestawzić z równie niskim i niejasnym prawdopodobieństwem, że *Król* to coś więcej niż proza popularna czy proza środka. A zatem literatura, od której nie należy oczekiwać niczego poza rozrywką. Z pewnością do takiej lektury próbował przekonać czytelników sam autor, tłumacząc „Książkom. Magazynowi do czytania”, co następuje:

Nie pisałem więc „*Króla*”, aby coś załatwić. Powieści nie pisze się, aby załatwić jakiegokolwiek sprawy. Załatwianie politycznych czy światopoglądowych spraw powieścią nie ma sensu, to jak wbijać gwoździe butelką – stłucze się, a gwoźdź nie wbije. Powieść ma służyć samej sobie, być swoim jedynym celem – z drugiej strony, aby chciało mi się ją pisać, musi wyraść z czegoś, co mnie obchodzi, co mnie porusza, co mnie jakoś dotyka<sup>4</sup>.

Opinię pisarza podchwycili krytycy, twierdząc, że „*Król* to zgrabnie napisana powieść sensacyjno-przygodowa wyposażona w skromną, niezbyt nachalną nadwyżkę problemową”<sup>5</sup>. Ale też, że „otrzymujemy w *Królu* uproszczoną społeczną diagnozę wraz z gotową receptą, która jest gotowym scenariuszem zamiany jednej przemocy na drugą”<sup>6</sup>. Myślenie o powieści popularnej jak o kanale

---

<sup>3</sup> Twardocha z Tokarczuk łączy znacznie więcej niż moja wyobraźnia. Łączy ich przede wszystkim zainteresowanie popularnym wymiarem gnozy.

<sup>4</sup> S. Twardoch, *Jak spotkałem...*, s. 38.

<sup>5</sup> D. Nowacki, „*Król*”: męskie fantazje Szczepana Twardocha, „Gazeta Wyborcza”, 26.10.2016, <http://wyborcza.pl/7,75517,20823490,krol-meskie-fantazje-szczepana-twardocha-swietnie-skrojona.html> [dostęp: 5.10.2017].

<sup>6</sup> M. Jakubowiak, *Przyjdzie bokser i nas zbawi*, „Dwutygodnik” 2016, nr 195 <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/6780-przyjdzie-bokser-i-nas-zbawi.html> [dostęp: 5.10.2017].

bardzo ograniczonego komunikowania stoi w sprzeczności z rzeczywistą rolą tej literatury. Polega ona, najogólniej mówiąc, na czymś zupełnie odwrotnym niż zabawianie czytelników i irytowanie krytyków. Często jej zadaniem jest forsowanie złożonych i ukrytych ideologii oraz odsłanianie i wzmacnianie społecznych pragnień, a także opisywanie relacji, jakie zbiorowość utrzymuje ze swoją historią<sup>7</sup>. Lekceważenie prozy popularnej bądź sphywanie jej społecznej odpowiedzialności ma w Polsce długą tradycję. Spróbuję pokazać słabe strony powieści, decydując się na lekturę *Króla* niezgodną z głównym nurtem jego recepcji oraz opinią autora. Oprócz źródeł historycznych oraz związku ich zatajenia przez pisarza z rolą, jaką nadał on popularnej prozie historycznej, chcę pokazać, w jaki sposób sport wiąże się w *Królu* z męskością i kulturą gwałtu. Oraz jak dziennik Twardocha *Wieloryby i émy* czyni z narracji o żydowskim królu autobiografię.

W cytowanych wyżej „Książkach...” pisarz ujawnił tylko jedno źródło powieści, nie podając jego tytułu ani autora, ale pozostawiając znaczący opis:

Natknąłem się na książkę z lat 60., męczącą i nudną rozprawkę o Tacie Tasiemce i Doktorze Łokietku, przedwojennych gangsterach powiązanych z PPS-em i Związkiem Strzeleckim, a zajmujących się wymuszaniem haraczy na Kercelaku. Do *Morfiny* nie trafili, ale została ze mną ta historia polsko-żydowskiego gangu, dawnych rewolucjonistów roku 1905<sup>8</sup>.

Tajemniczą książką sprzed półwiecza jest reportaż Jerzego Rawicza *Doktor Łokietek i Tata Tasiemka*, poświęcony warszawskiej szajce, rozbitej i osądzonej w 1932 roku. Jej członkami byli Łukasz Siemiątkowski (tytułowy „Tata Tasiemka”, w powieści – Kum Kaplica, Polak, działacz PPS), Pantaleon Karpiński (w *Królu* występujący pod swoim imieniem i nazwiskiem) oraz Judka Sztajnworf. Główny bohater powieści bokserskiej Twardocha to w dużej mierze

---

<sup>7</sup> Piszę o tym w książce *Czyja dzisiaj jest Zagłada?...*

<sup>8</sup> S. Twardoch, *Jak spotkałem...*, s. 37.

postać fikcyjna, choć wzorowana i na Sztajnworfie, i na Łokietku (czyli powieściowym doktorze Radziwiłku), żydowskim dziecku ulicy, przygarbionym przez bojowców z PPS, które gdy podrosło, „potrafiło niezgorzej władać pięściami, a w gniewie sta[wało] się wprost straszne”<sup>9</sup>. Książka Rawicza stanowi jednak ledwie centymetr z „metra bieżącego literatury przedmiotu”<sup>10</sup>, którą pisarzowi pomógł, nie po raz pierwszy zresztą, skompletować pewien „mądry człowiek”<sup>11</sup>. Odtworzenie tego „metra” autor pozostawił jednak czytelnikom. Znaczną jego część stanowią prace popularnonaukowe i powieści wydane (pierwszy raz bądź w formie wznowień) w latach 2012–2014, między innymi: *Tajemnice Nalewek* Henryka Nagiela<sup>12</sup>, proza Urke Nachalnika, *Bądź silny i odważny. Żydzi, sport, Warszawa* pod redakcją Grażyny Pawlak, Daniela Grinberga, Macieja Sadowskiego<sup>13</sup> czy *Życie przestępcze w przedwojennej Polsce. Grandesy, kasiarze, brylanty* Moniki Piątkowskiej<sup>14</sup>. Chociaż z powieści *Morfina* nie wynika, iżby akurat te prace mogły się pisarzowi przydać w zrozumieniu początków drugiej wojny światowej, wolno założyć, że rynek, a dokładnie – jakiś jego przedstawiciel, uświadomił Twardochowi modę na międzywojnie i jego mity: politykę, rauty, rewie, przestępczość i dwa, wspomniane na okładce książki, światy: polski i żydowski. Zastanawiać powinno, dlaczego pisarz zrobił ze wspomnianego researchu tajemnicę, skoro wielu popularnych autorów powieści historycznych, jak Olga

---

<sup>9</sup> J. Rawicz, *Doktor Łokietek i Tata Tasiemka. Dzieje gangu*, Warszawa 2004, s. 9.

<sup>10</sup> S. Twardoch, *Jak spotkałem...*, s. 37.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 38. W rozmowie z Małgorzatą I. Niemczyńską *Bije, bo lubię* Twardoch wyjaśnił, że chodzi o Piotra Pazińskiego („Gazeta Wyborcza”, <http://wyborcza.pl/7,75410,20871932,szczepan-twardoch-bije-bo-lubie-rozmowa.html> [dostęp: 5.10.2017]).

<sup>12</sup> H. Nagiel, *Tajemnice Nalewek*, Warszawa 2013.

<sup>13</sup> G. Pawlak, D. Grinberg, M. Sadowski, *Bądź silny i odważny...*

<sup>14</sup> M. Piątkowska, *Życie przestępcze w przedwojennej Polsce. Grandesy, kasiarze, brylanty*, Warszawa 2012.

Tokarczuk czy Elżbieta Cherezińska, pisze o nim wprost, wyliczając dokładnie, co i komu zawdzięcza.

Trudno zresztą wyobrazić sobie współczesną powieść historyczną przygotowaną wyłącznie przez autora. Nad trylogią piastowską Cherezińskiej pracował sztab historyków i pomocników<sup>15</sup>. Taka zespołowa praca to według niektórych wydawców europejski standard: samodzielne przygotowywanie powieści historycznych, jakiego pisali Teodor Parnicki czy Hanna Malewska, trwałoby bowiem zbyt długo<sup>16</sup>. Tymczasem *Król*, jak twierdził jego autor, powstawał między treningami bokserskimi (a pewnie także i kolejnymi lekturami). „Jest więc [ ... ] książką z ciała, cielesną i o ciele”<sup>17</sup>, która ma w czytelniku wytworzyć wrażenie, iż obcuje z dziełem całkowicie samodzielnym i przygotowanym zgodnie z tradycją.

## Boks

Nie jest to jednak książka o pięściarzu i boksie w dwudziestoleciu międzywojennym. Twardoch opisuje w zasadzie tylko jedną wielką walkę między Jakubem Szapiro z Makabi Warszawa i Andrzejem Ziębińskim z Legii Warszawa, bokserami wagi ciężkiej. Scena ta stanowi udane *intro* i zapowiedź konfliktu o podłożu antysemitycznym pomiędzy nacjonalistą i prokuratorem Ziemińskim a dumnym Żydem z Nalewek. Nie otwiera natomiast historii bokowania. Tytułowy król to raczej przywódca szajki, człowiek cieszący się szacunkiem ulicy, żywa legenda, bohater miejskiego folkloru i ulicznych ballad: nie król ringu, lecz Warszawy<sup>18</sup>. Wprawdzie

---

<sup>15</sup> Por. E. Cherezińska, *Królowa*, Poznań 2016, s. 572–573.

<sup>16</sup> Mówił o tym Tadeusz Zysk podczas spotkania autorskiego poświęconego *Legionowi* Cherezińskiej. Por. <https://www.youtube.com/watch?v=thQ9uaSehL4> [dostęp: 5.10.2017].

<sup>17</sup> S. Twardoch, *Jak spotkałem...*, s. 38.

<sup>18</sup> S. Twardoch, *Król*, Kraków 2016, s. 426, 428. Dalej cytaty z powieści oznaczam symbolem K i numerem strony.

jeszcze trenuje, zwłaszcza młodzików, nakłania swoich ludzi do zajmowania się boksem (próbuję tego sportu Mojżesz Bernsztajn, którego ojca zabił Szapiro), ale ponad sport przedkłada kilka innych zajęć: picie, ćpanie i ściąganie haraczy. Twardoch chce, abyśmy zobaczyli w Szapirze marnującego się mistrza, czempiona, który poddaje się słabościom własnego charakteru. Tymczasem boks, jak wynika z popularnych broszurowych opracowań Władysława Dańczuka i Wiktora Junoszy Dąbrowskiego, publikowanych w latach dwudziestych i trzydziestych ubiegłego wieku, „poza wyrabianiem tężyzny mięśni” uczy „panowania nad sobą”, „utrwała pewność siebie”, „leczy radykalnie niedołęstwo, mazgajstwo, nerwowość”<sup>19</sup>, pomaga w kształtowaniu zachowań społecznie pożądanych, w tym patriotyzmu<sup>20</sup>, doskonali charakter<sup>21</sup> i jest neutralny<sup>22</sup>. Tej ostatniej zasadzie Twardoch nieustannie zaprzecza. Szapiro chętniej niż na ringu przebywa bowiem na ulicy (i to niekoniecznie sam, najczęściej z kolegami w swoim drogim buicku), gdzie również boksuje, ale z o wiele większym zapamiętaniem, brutalnie, do śmierci. Zabija przede wszystkim w obronie własnej rasy, walcząc z falą przedwojennego antysemityzmu i wizją wspomnianych w „Książkach...” oraz *Królu* drutów kolczastych, za którymi Polacy chcieli umieścić Żydów jeszcze przed Hitlerem.

Scen brutalnych mordów i gwałtów, nie tylko tych dokonanych przez Szapirę, jest w *Królu* nieporównanie więcej niż opisów jakiegokolwiek sportu. Z jednych i drugich bezsprzecznie wynika, że Twardocha interesuje ciało (w bardzo szerokim znaczeniu). Trzy przykłady:

Widziałem, z jakim spokojem się nosi, jak jest pewien swego ciała, jak nim włada, jak mu się to ciało wyćwiczone, skatowane na

---

<sup>19</sup> W. Dańczuk, *Walka wręcz, boks, szermierka*, Łódź 1924, s. 1.

<sup>20</sup> W.J. Dąbrowski, *Co każdy o boksie wiedzieć powinien*, Warszawa 1928, s. 5.

<sup>21</sup> Idem, *Co to jest sport*, Warszawa 1928.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 49.

treningach poddaje, jakby naciągnięte wewnętrznymi sprężynami, z jaką swobodą pracuje głową i ramionami, jakby prześlizgiwał się pod belkami niskiego stropu. I jak uderza (K, 11).

Szapiro wstał z trudnością, ściągnął mokrą od potu koszulkę bokerską, miękkie pantofle i spodenki gimnastyczne, pod którymi nie miał niczego, stanął na nogi [...]. Nie był mocno owłosiony, tylko w kroczu bardziej, obrzezany penis nie był zbyt długi, wydał mi się nawet krótszy od mojego, był za to bardzo gruby (K, 33).

Ojciec, płacząc i jęcząc z bólu, rozebrał się do naga i stanął nagi przed swoimi oprawcami, szczupły, blady, na krzywych, chudych nogach. Wtedy Szapiro wyjął z samochodu duży, trzykilogramowy młotek i uderzył nim mojego ojca w głowę, łamiąc kości czaszki, ogłuszając i wywołując krwotok do mózgu, acz jeszcze nie zabijając na miejscu [...]. Mój ojciec wyciekał ze swojego ciała razem z krwią, tak jak świnia wycieka z ciała świńskiego (K, 56–57).

Ciało trzydziestosiedmioletniego boksera przedstawia w świecie *Króla* tę samą wartość, co ciało zaszlachtowanej świni (które przedostało się tutaj z *Dracha*<sup>23</sup>). Podlega podobnym zmianom, chudnie, tyje, niszczeje i prędko może okazać się nieatrakcyjne lub zmasakrowane. W końcowych fragmentach narracji nie ma już czego podziwiać w Szapirze: od miesięcy nie sypia, tylko ćpa i pije, jest niewytrenowany i ociężały. „Wielki urka Jakub Szapiro w policyjnej czapce, z opaską Jüdischer Ordnungsdienst na ramieniu. Spasiony, pijany wieprz z pałką przy pasie” (K, 399) – powie o bohaterze Ryfka Kij, gdy w Izraelu będą wspominać czasy getta w Warszawie. Jakim bokserem jest zatem Szapiro? Porzucającym ideał międzywojennego pięściarza? Bokserem niedzielnym? Człowiekiem wykorzystującym boks do celów ekonomicznych (ściągnięcie haraczu) i politycznych (pojedynkowanie się z sympatykami ONR)? Z pomocą przychodzi uwaga Pawła Wolskiego na temat Floyd Mayweathera Juniora, współczesnego, licencjonowanego boksera, który w programie

---

<sup>23</sup> S. Twardoch, *Drach*, Kraków 2014, s. 11–14.



WTA All Access Hour pokazał się ze „skąpo ubranymi przyjaciółkami palącymi marihuanę”<sup>24</sup> i prezentował fragmenty nagrań ze swojego klubu w Las Vegas, zwanego „Psiarnią” („Dog House”):

Zrobił więc wszystko to, czego oczekuje się od boksera, w tym przede wszystkim hołdowania heroicznej pogardzie śmierci i seksualnej oraz etycznej niestałości, do czego jednak sam bokser nie może się przyznać. A przynajmniej bokser, którego zobowiązują reguły<sup>25</sup>.

Szapiro to bokser wyzbyty (wielu) reguł, heroicznie gardzący śmiercią, seksualnie i etycznie niestały. Gdyby jednak przyjrzeć się temu, jak traktuje własne ciało i o nim myśli, okazałoby się, że powtarza on niektóre autobiograficzne gesty samego pisarza z *Wielorybów i ciem*.

## Cyborgi, gnoza, transhumanizm

Zapiski Twardocha z lat 2007–2015 dotyczą między innymi jego zmieniającej się sylwetki, diety, niekonsekwencji, modernistycznych lektur i przypadkowo spotykanych młodych i smukłych kobiet. A zatem tego, co Anna Majer nazywa dyskursem dyscyplinowania męskiego ciała<sup>26</sup>. We wszystkim pisarz dba o proporcje: nie pisze za dużo o swoim ciele, pilnuje się, gdy pisze o zerkających na niego ukradkiem kobietach. Musi być ostrożny. Publikuje dziennik za życia, więc przeciążenie któregoś z tematów groziłoby mu strzałem w kolano w oczach społeczeństwa (albo rodziny). Zastanawiać musi jednak radykalizm, z jakim Twardoch odnosi się do przyjemności z nowo odkrytego biegania: pozwoliło mu

---

<sup>24</sup> P. Wolski, *Eksces męskości. Narracje bokserskie w literaturze Zagłady*, „Teksty Drugie” 2015, nr 2, s. 181.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 181.

<sup>26</sup> A. Majer, *Dyskurs dyscyplinowania męskiego ciała w wybranych tekstach kultury popularnej*, Gdańsk 2016.

ono przestać być otyłym, uwolnić się od rzeczywistości, przekroczyć wiele granic. Kiedy jednak pisarz porównuje je do dobrze pracującej maszyny, nie powinniśmy myśleć, że chodzi mu tylko o odpowiednią kondycję czy sport:

A teraz z niemalym zdziwieniem odkrywam ciało na nowo: na przykład mogę przebiec pięć, potem siedem, a potem dziesięć kilometrów, co kiedyś wydawało mi się całkowicie nieprawdopodobne [...]. A teraz jakaś wściekła, radosna ekstaza ciała rozgrzanego niczym silnik samochodu, po tych pięciu kilometrach, [...] a potem radosne zdziwienie, że boleć mogą mięśnie, których istnienia kiedyś nie podejrzewałem<sup>27</sup>.

W „Czterdzieści i cztery. Magazynie apokaliptycznym”, w którym swoje szkice zamieszczał także autor *Morfiny*, ukazała się miazdząca krytyka transhumanizmu napisana przez Mátyása Száláy’ego, węgierskiego filozofa zajmującego się antropologią, fenomenologią i religią. Sam transhumanizm definiował on jako ruch myśli wspierający społeczność cyborgów, żyjących w błędnym – z perspektywy chrześcijanina – przekonaniu, że można się samodoskonalic poprzez związki z maszynami<sup>28</sup>. Z jednej strony Száláy utrzymywał, że wszyscy jesteśmy cyborgami, ponieważ do tego, aby trwać w ponowoczesności, potrzebujemy rozmaitych technologii, od produkcji butów po metody walki z rakiem. Z drugiej strony jego obserwacje, oparte na krytyce *Manifestu cyborgów* Donny Haraway, wymagałyby postawy niecyborga, w tej sytuacji bardzo dwuznacznej.

Kategorią kluczową dla refleksji węgierskiego myśliciela jest superciało. Obserwując jego przemiany, można dojść do przekonania, że stanowią one część ideału życia, porównywanego do swobodnie

---

<sup>27</sup> S. Twardoch, *Wieloryby i ćmy. Dzienniki 2007–2015*, Kraków 2015, s. 78.

<sup>28</sup> M. Száláy, *Cyborgi przyjmujące Eucharystię. Rozważania o ciele w świetle transhumanizmu i Objawienia chrześcijańskiego*, przeł. P. Kołodziejczyk, „Czterdzieści i cztery. Magazyn apokaliptyczny” 2016, nr 8, s. 57–75.

rozumianej gnozy. Sięga do niej także Twardoch, do czego jeszcze wróć. W przypadku transhumanizmu nie chodzi jednak o tak czy inaczej rozumianą gnozę, a o przyjemność: męczymy się, by wyglądać lepiej i pisać mądrzej. Jest to jednak proces postępujący mimo naszej woli (lub wymykający się spod kontroli), w którym wstyd za przeszłość i pęd ku kolejnym osiągnięciom stanowią przyjemność samą w sobie:

Teoria transhumanistycznej przemiany nie może osiągnąć tego, co zamierza, a więc metamorfozy czy też rozpuszczenia ludzkiego podmiotu w czymś, co go przewyższa w rozwoju. Koncepcja „cyborga” pozostaje zatem ideą regulatywną, która – niczym krzywa asymptotyczna – zbliża się do rzeczywistości, nigdy się z nią nie spotykając<sup>29</sup>.

Aby pozbyć się tej niszczącej teorii i wydostać ze świata transhumanistycznej niejednoznaczności, powinniśmy sobie przypomnieć – radzi Száláy – czym jest doświadczenie ciała w chrześcijaństwie. Sakramentalne pojmowanie ciała polega na zjednoczeniu człowieka z Bogiem i nie ma w nim mowy o doskonaleniu siebie dla przyjemności. Koncepcja węgierskiego filozofa wydaje się z jednej strony dla Twardocha ważna, z drugiej budzi w nim opór. W szkicu *Moja melancholia. Zamiast manifestu*, opublikowanym w tym samym magazynie kilka lat wcześniej, pisarz tłumaczył:

Moja melancholia każe mi trzymać się jedyne sacrum, ku jakiemu zdolny jestem się zwracać – ku Bogu chwalonemu w rzymskokatolickich kościołach, mimo że dawno nakazała porzucić złudzenia wiary w cywilizacyjny potencjał Kościoła, w jego kulturotwórczą moc [...]. Wreszcie – melancholia przestała rozstrzygać, czy za rytuałami kryje się jeszcze jakaś metafizyczna treść; wie bowiem, że sam żywy rytuał już bardzo wiele<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 68.

<sup>30</sup> S. Twardoch, *Moja melancholia. Zamiast manifestu*, „Czterdzieści i cztery. Magazyn apokaliptyczny” 2011, nr 3, s. 310.

To z jednej strony. Z drugiej widzimy na zdjęciach pisarza Twardocha opierającego się o maskę granatowego mercedesa, model CLS400 4MATIC, czy leżącego w wannie z laptopem Apple. Oczywiście w tym przypadku cyborgizacji zaprzeczają uwagi o gnozie, którą pisarz pojmuje dość swoiście, jako skłonność człowieka do samorozwoju i porzucania poprzednich wcieleń z poczuciem, że były nieudane i żalodne: „Wszyscy jesteśmy właśnie tacy, jakimi wydajemy się sobie wtedy, kiedy się za siebie wstydzimy. To we wstydzie za siebie widzimy się naprawdę”<sup>31</sup>.

*Król* właściwie zaczyna się sceną zrzucenia skóry. Po wygranej walce Szapiro ślubuje, że więcej walczył nie będzie. Odtąd interesuje go tylko „zdobywanie” miasta. Przestając być bokserem, staje się gangsterem. Przez kolejne miesiące umacnia się w tym postanowieniu: wpada na trop i zabija autora antysemitycznych paszkwili publikowanych w „ABC”, z dumą nosi swoje żydostwo i staje się, przynajmniej na pewien czas, odzwierciedleniem ideału *Muskeljuden*, przedstawionego przez Maxa Nordaua podczas Drugiego Kongresu Syjonistycznego w 1898 roku. Skupiały się w nim jak w soczewce walka ze stereotypem słabego, niewalecznego Żyda i degeneracją wczesnego modernizmu. Nowoczesność konceptu Nordaua polegała także na związaniu idei politycznej (syjonizm) z gimnastyką, tworzącym splot charakterystyczny dla biowładzy, choć sprzeczny z wyobrażeniami o neutralności sportu, podnoszonej w pracach polskich autorów. Żydowski ruch gimnastyczny – pisał Todd Samuel Presner – miał pozytywny wpływ na regenerację ciał Żydów i ich rasy, miał się również przyczynić do odnowy społeczeństwa żydowskiego<sup>32</sup>. Jak było w istocie, można przeczytać w wydanych tuż przed wybuchem drugiej wojny światowej powieściach Adolfa Rudnickiego *Doświadczenia* i *Żołnierze*, pokazujących katastrofalną kondycję Żydów w polskim wojsku<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> S. Twardoch, *Wieloryby i ćmy...*, s. 160.

<sup>32</sup> T.S. Presner, *Muscular Judaism. The Jewish body and the politics of regeneration*, Londyn–Nowy Jork 2007, s. 33–34.

<sup>33</sup> Pisał o tym Gawęł Janik, *Żydowskie (nie)męskości. O przedwojennej twórczości Adolfa Rudnickiego*, Katowice 2019, s. 102–117.

Szapiro, jeśli zobaczyć w jego biografii warianty życiorysu Twardocha, nie jest jednak ani idealnym muskularnym Żydem (porzuca plany wyjazdu do Palestyny, broni swoich praw do życia w Polsce), ani cyborgiem czy gnostykiem, a tym bardziej chrześcijaninem. Jego machoizmu (rozumianego jako tradycyjny paradygmat męskości) nie powinno się także interpretować w znaczeniu rewanżu wobec młodzieńczych fascynacji pisarza faszystowską męskością. (W takim wypadku należałoby oczekiwać opowieści jak u Rudnickiego o słabych Żydach, a nie głównonurtowej narracji „zafiksowanej na silnych mężczyznach, przede wszystkim w popkulturze”<sup>34</sup>).

## Kultura gwałtu

Szukając odpowiedzi na pytanie, jaką koncepcję boksu i męskości głosi Twardoch, warto pomyśleć o funkcjach ciała w *Królu*. Są one podporządkowane dwóm różnym przedstawieniom: elegancko ubranych ciał i ciał męczonych oraz rozebranych. Dobrze ubrani, oprócz Szapiry, są przede wszystkim Kum Kaplica i jego banda czy osierocony Bernsztajn. Eleganckie ubranie rozstrzyga o rasie i klasie ubranego, a więc o jego władzy i sile. Wśród źle ubranych bądź rozebranych przeważają kobiety (wyjątkiem jest tu Anna Ziębińska): żona Pantaleona Karpińskiego, zmuszana do seksu analnego, katowane do nieprzytomności prostytutki z burdelu Ryfki Kij, ale też męskie ofiary Kaplicy i Szapiry. Ta wyjątkowo niska pozycja kobiet w powieści Twardocha wynika z bezkrytycznej postawy pisarza wobec kultury gwałtu, w której jak twierdzi Dianne F. Herman, tkwimy niestety wszyscy, ale odpowiedzialni za nią są przede wszystkim

---

<sup>34</sup> F. Memches, *Szczepan Twardoch: Polska nie jest cywilizowanym państwem*, <http://www.tvp.info/32502997/szczepan-twardoch-polska-nie-jest-cywilizowanym-panstwem> [dostęp: 5.10.2017].

mężczyźni<sup>35</sup>. Jedną z cech tej kultury jest jej przezroczystość: niby wiemy, że jest, ale często udajemy, że jej nie widzimy. Dlatego recepcja *Króla* układa się w zgodny głos pochwał pisarskiego sprytu autora przy jednoczesnym przemilczeniu warstwy przemocowej jego utworu i tworzących ją okoliczności. Tymczasem jedną z kluczowych scen w tej powieści jest heteroseksualny stosunek analny, wypełniony przemocą i okładaniem pięściami kobiet. Widzimy go nie tylko w burdelu, ale przede wszystkim w małżeństwie Karpińskiego, a niekiedy nawet i w relacjach Emilii z Jakubem (choć bez przemocy). Nieomal wszystkie bohaterki *Króla* to „kobiety przyzwyczajone do przemocy” (K, 198): postrzeżeń, złamanych kończyn, zakneblowanych ust, zakrwawionych wagin, zbitych pasem pośladków etc. Jak pisze Herman, jest to emanacja sfrustrowanej męskości, która definiując samą siebie, wyklucza to wszystko, co w niej kobiece, słabsze czy po prostu niemęskie<sup>36</sup>. Kiedy jednak próbują tę frustrację zrozumieć same kobiety, możemy mówić o bardzo groźnej kulturze gwałtu, opartej na rozlicznych, zinternalizowanych stereotypach, z których najpopularniejszy przedstawia się jako „sama sobie była winna”. Ryfka Kij mówi: „wszystkim masowo w Warszawie chuje stawać nie chcą, to się dziewczynom obrywa” (K, 194). Twardoch raczej nie próbuje tej praktyce zaradzić. Niby wysyła Szapirę z misją zemsty na burdelowym gwałtocielu, Doktorze, ale trzeba pamiętać, że interes Ryfki to także interes, który powstał dzięki pieniądзом Szapiry. Poza tym „nie każdemu można wpierdolić i urznąć chuja, niestety” (K, 199).

Rozwiązaniem problemów, jakie rodzi kultura gwałtu, nie jest wykastrowanie społeczeństwa, ale praca nad jego świadomością, wyrażająca się w zaostrzeniu prawa, walce z antyfeministycznymi stereotypami i niebezpieczną retoryką. W *Królu* jej nie ma. Bliskość z partnerką nie przeszkadza Szapirze chodzić do prostytutek i romansować z innymi kobietami, czemu z kolei Twardoch nie

---

<sup>35</sup> D.F. Herman, *The Rape Culture*, [w:] *Women: A Feminist Perspective*, red. J. Freeman, Mountain View 1996, s. 46.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 49.

stawia oporu w narracji. Czyni to ją narracją sprawców. Męskość, mimo wielu zmian wizerunkowych pisarza, a także przemian jego twórczości (kiedyś konserwatywnej i prawicowej, dziś liberalnej), pozostała w jego prozie niezmieniona. Wyrazem braku tych zmian jest nie tylko lekceważenie problemu przez krytykę<sup>37</sup>. Tak długo, jak seks w naszym społeczeństwie będzie kojarzył się z męską dominacją i przemocą, gwałt pozostanie przypadkiem, pisze Herman<sup>38</sup>.

Z lektury powieści wynika, że literatura może w tej sytuacji odegrać naprawdę istotną rolę: pod dyktando takich pisarzy jak Twardoch czytelnicy będą zabierać głos lub zachowywać milczenie. Powieść działa tu jak medium doskonale oddające społeczne nastroje: transparentność przemocy wobec kobiet można przecież ukryć za tematami o wiele istotniejszymi, jak chociażby antysemityzm czy Zagłada, która – jak sugerowali niektórzy czytelnicy – wymierzy sprawiedliwość wielu gwałcicielom mimo wszystko. Twardocha o wiele bardziej niż konstruktywnie pokazane projekty – syjonizmu czy *Muskeljudentum* – interesuje destrukcja dokonująca się w ciele mężczyzny. Jak pisał Giorgio Agamben, w geście zniszczenia, towarzyszącym sadyście chcącemu doprowadzić kobiecie ciało do stanu mięsa, kryje się oczekiwanie wolności i grzechu, a także zobaczenia w tej, którą się męczy, osoby pozbawionej łaski<sup>39</sup>. Być może dlatego Twardoch musi widzieć ciało albo nagie i brudne, albo pięknie ubrane. Jego gnostycyzm jest nie tyle arcy-męski, ile słaby, oparty na przyjemności życia we wstydzie i stanie

---

<sup>37</sup> Problemu przemocy wobec kobiet nie podniosła także Kinga Dunin, która odniosła się do niego z zaskakującą pobłażliwością (por. K. Dunin, *Król i królowa*, „Krytyka Polityczna”, 19.10.2016, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kinga-dunin-czyta/krol-i-krolowa/> [dostęp: 5.10.2017]).

<sup>38</sup> D.F. Herman, *The Rape Culture*, s. 52.

<sup>39</sup> G. Agamben, *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2010, s. 86–88.

niełaski<sup>40</sup>. Niekiedy ma się wrażenie, że wynika on z beztroskiej nieświadomości i dezynwoltury, jak w rozmowie z Małgorzatą I. Niemczyńską, w której na sugestię, że bohaterki *Króla* zostały skrojone na miarę męskich potrzeb, pisarz odpowiedział: „Jestem mężczyzną. Równie dobrze mogłabyś powiedzieć, że bohaterowie *Króla* są skrojeni na miarę wyobrażeń klasy średniej, bo urodziłem się, żyję i pewnie umrę w klasie średniej”.

## Zakończenie

Do gruntownego przebadania pozostają nie tylko problem ciała i gnozy w prozie Twardocha, lecz przede wszystkim wynikająca z kultury instant<sup>41</sup> kultura gwałtu, która mimo zmian w poglądach pisarza na społeczeństwo, historię czy politykę, w ogóle się nie zmienia. Na tym tle intrygująco rysują się przyczyny powstania konceptu męskości. Jak wynika z wywiadów, pisarz reprodukuje popkulturowy wzorzec męskości twardej i silnej, ale i niepokornej, zadziornej, chłopackiej, a niekiedy po prostu prostackiej i głupiej, dającej sobie przyzwolenie na arogancję, wygłupy i niekonsekwencję. Prześledzić ją można, nie tylko badając narracje o sporcie, ale też narracje o kobietach, wypełnione wieloma formami przemocy. Nie sposób jej wytłumaczyć ani naturalizmem, ani skłonnością pisarza do chtonicznych mitów. Zbrukanie kobiecego ciała jako ciała słabego wynika u Twardocha między innymi z bardzo ograniczonej wizji historii,

---

<sup>40</sup> „Nagość, «naga cielesność», jest niezniszczalną pozostałością gnostyczną, za której sprawą wślizguje się w dzieło stworzenia niedoskonałość strukturalna i którą należy w każdym razie zasłonić”. Cyt. za: G. Agamben, *Nagość*, s. 74–75.

<sup>41</sup> Według Zbyszka Melosika kulturę instant charakteryzuje natychmiastowość i wszechobecne zamiłowanie do *fast food*, *fast sex* i *fast cars*. Por. Z. Melosik, *(Re)konstrukcje podróżowania w kulturze instant: konteksty socjopedagogiczne*, [w:] *Tożsamość w społeczeństwie współczesnym: pop-kulturowe [re]interpretacje*, red. A. Gromkowska-Melosik, Kraków 2012, s. 23.



sprowadzającej lata trzydzieste ubiegłego wieku (w przypadku *Króla*) do czasów, które wciąż można bezkrytycznie przedstawiać jako hegemonię mężczyzn ufundowaną na poniżaniu kobiet<sup>42</sup>.

W *Wielorybach i ćmach* historia przemocy, za pomocą której diarysta wypowiada swoją męskość, ma swój rewers. To historia smutnych piękności, dobrze ubranych, młodych Europejsek, stanowiących epizod w podróży Twardocha. Problem leży jednak nie w ich marginalizacji (jak wspomniałam, czytelnej i zrozumiałej), lecz w estetyzacji. Jak twierdzi Giorgio Agamben:

W naszej kulturze nagość upodobniła się teraz do przepięknego nagiego ciała kobiety, które Clemente Susini wymodelował z wosku dla Muzeum Przyrodniczego Wielkiego Księcia Toskanii i które można otwierać warstwa za warstwą [...]. To nagie ciało piękności z rozprutym brzuchem można do woli odkrywać i badać wzrokiem – a jednak pozostanie zawsze wytrwale niedosiężne<sup>43</sup>.

Jeżeli Twardoch mówi: „powieść ma służyć samej sobie”<sup>44</sup>, a w innym miejscu dodaje:

Jestem prostym chłopakiem, nie mam do tego żadnej ideologii, po prostu lubię szybkie samochody, lubię broń, lubię boks. Mam się z tego tłumaczyć? Lubię, bo mogę, moja sprawa i nic mnie zasadniczo nie obchodzi, co sobie o tym ktokolwiek pomyśli<sup>45</sup>,

nie znaczy to, że może uciec od społecznej odpowiedzialności literatury. Ta odpowiedzialność konstruuje się sama, przez ideologię, oddziaływanie na czytającą zbiorowość i kształtowanie jej, nie-raz szkodliwych, pragnień. Wyobrażenia o twardym mężczyźnie,

<sup>42</sup> Przekonująco pisze o tym Monika Piątkowska, pokazując beznadziejną sytuację prostytutek w międzywojniu. Por. M. Piątkowska, *Życie przestępcze...*, s. 275–277.

<sup>43</sup> G. Agamben, *Nagość*, s. 88.

<sup>44</sup> *Biję, bo lubię...*

<sup>45</sup> *Ibidem*.

któremu wszystko wolno, legitymizującym jego wolność sportu i ofiarniczej roli kobiet trudno jednak uznać za wyobrażenia współcześnie intrygujące, jeszcze trudniej za wytwór liberalnego czy lewicowego świata, w kierunku którego Twardoch zmierza. Niestety, jest to także zasłona dymna dla dramatycznych wydarzeń historycznych, jak Zagłada Żydów, które pozostają w tej powieści nierozpoznane.



# BIBLIOGRAFIA

## Literatura podmiotu

- Białas Z., *Rutka*, Kraków 2018.
- Borowski T., *Utwory wybrane*, oprac. A. Werner, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.
- Czajka-Stachowicz I., *Córka czarownicy na huśtawce*, Warszawa 1971.
- Czajka-Stachowicz I., *Dubo... Dubon... Dubonnet*, Kraków 1970.
- Czajka-Stachowicz I., *Król węży i salamandra*, Warszawa 1968.
- Czajka-Stachowicz I., *Ocalił mnie kowal*, wstęp J. Kott, wyd. 1, Warszawa 1956.
- Czajka-Stachowicz I., *Ocalił mnie kowal*, wyd. 2, Warszawa 2013.
- Darwish M., *Pieśni gniewu i miłości. Wybór arabskiej poezji współczesnej*, oprac., przekł., wstęp K. Skarżyńska-Bocheńska, Warszawa 1990.
- Gelbard I. (por. Czajka), *Pieśni żałobne getta*, Katowice 1946.
- Laskier R., *Pamiętnik*, red. A. Szydłowski, Będzin 2008.
- Morcinek G., *Dziewczyna z Champs Elysée*, Warszawa 1959.
- Nalkowska Z., *Kobieta cmentarna*, [w:] Eadem, *Pisma wybrane*, t. 2, wybór W. Mach, Warszawa 1956.
- Nalkowska Z., *Medaliony*, Rzeszów 1988.
- Nalkowska Z., *Węże i róże*, Warszawa 1977.
- Nasza muzyka*, reż. i scen. J.-L. Godard, Francja–Szwajcaria 2004.
- Osiecka A., *W żółtych płomieniach liści*, [w:] 100 podkładów muzycznych do utworów Agnieszki Osieckiej. *Piano i gitara*, Warszawa 2017.
- Pamiętnik Rutki Laskier*, red. A. Szydłowski, wyd. 1, Katowice 2006.
- Pamiętnik Rutki Laskier*, red. S. Bubin, wyd. 2, Katowice 2006.
- Piwowarski K., *Więcej gazu, Kameraden!*, Warszawa 2012.
- Ozga Michalski J., *Piołun i popiół*, Warszawa 1979.
- Rosenstein E., *Czas*, Warszawa 1986.
- Rosenstein E., *Rzeczy, ślady, papiery z szafy*, Łódź 2002.
- Rosenstein E., *Wszystkie ścieżki (wiersze wybrane)*, Kraków 1978.
- Rosenstein E., *Wszystkie ścieżki*, Kraków 1979.

- Twardoch S., *Król*, Kraków 2016.  
Twardoch S., *Wieloryby i ćmy. Dzienniki 2007–2015*, Kraków 2015.  
Wroński M., *A na imię jej będzie Aniela*, Warszawa 2011.  
Zimand R., *Piołun i popiół. Czy Polacy i Żydzi wzajem się nienawidzą?*, Biblioteka Kultury Niezależnej, t. 8, Warszawa 1987.

### Literatura przedmiotu

- Adama Czerniakowa *Dziennik getta warszawskiego: 6 IX 1939–23 VII 1942*, oprac. M. Fuks, Warszawa 1983.  
Adler S., „*Żadna błaga, żadne kłamstwo...*”. *Wspomnienia z getta warszawskiego*, red. M. Janczewska, Warszawa 2018.  
Agamben G., *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2010.  
Auerbach R., *Pisma z getta warszawskiego*, oprac. K. Szymaniak, Warszawa 2016.  
Baczyński S., *Pisma krytyczne*, wybór i wstęp A. Kijowski, Warszawa 1963.  
Banach A., *Ociepka. Malarz dnia siódmego*, Kraków 1958.  
Barcz A., *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Katowice 2016.  
Barthes R., *Ziarno głosu*, przeł. J. Momro, „*Teksty Drugie*” 2015, nr 5.  
Baudrillard J., *Duch terroryzmu. Requiem dla Twin Towers*, przeł. R. Lis, Warszawa 2005.  
Benjamin W., *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz, Kraków 2012.  
Bennett J., *Wnętrza, zewnątrz: trauma, afekt i sztuka*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, T. Bilczewski, [w:] *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sedyka, R. Nycz, Warszawa 2014.  
*Bije, bo lubię (ze Szczepanem Twardochem rozmawia Małgorzata Niemczyńska)*, „*Gazeta Wyborcza*”, 22.10.2016, <http://wyborcza.pl/7,75410,20871932,szczepan-twardoch-bije-bo-lubie-rozmowa.html> [dostęp: 5.10.2017].  
Błoński J., *Biedni Polacy patrzą na getto*, Kraków 2008.  
Błoński J., *Literatura polska o 1918 r.*, „*Rocznik Literacki*” 1971.  
Bobako M., *Islamofobia jako technologia władzy. Studium z antropologii politycznej*, Kraków 2017.  
Borkowska G., *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.

- Borwicz M., J. Lichten, Sz. Wiesenthal, J. Karski, J. Lerski, J. Nowak, *Sprawa polska – sprawa żydowska*, [w:] *Przeciw antysemityzmowi 1936–2009*, t. 2, wybór, wstęp, oprac. A. Michnik, Kraków 2010.
- Bourdieu P., *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, przeł. P. Bilos, Warszawa 2005.
- Braidotti R., *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Warszawa 2009.
- Braidotti R., *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2014.
- Brenner R.F., *Zofia Nalkowska: Milczenie i słowo w relacji świadka Holocaustu*, przeł. A. Kondracka-Zielińska, [w:] *Granice Nalkowskiej*, red. A. Zawiszewska, Szczecin–Warszawa 2015.
- Breton A., *Nadja*, przeł. A. Ważyk, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, red. A. Ważyk, Warszawa 1976.
- Breton A., *Samoukowie zwani „naiwnymi”*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, red. A. Ważyk, Warszawa 1976.
- Burek T., *Wacław Nalkowski*, [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, t. IV, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, J.J. Lipski, Kraków 1977.
- Burska L., *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*, Gdańsk 2012.
- Buryła S., *Katoliczka, patriotka, antysemitka*, „Gazeta Wyborcza. Magazyn Świąteczny”, 25.12.2008, [http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,6096106,Katoliczka\\_\\_patriotka\\_\\_antysemitka.html](http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,6096106,Katoliczka__patriotka__antysemitka.html) [dostęp: 7.04.2017].
- Buryła S., *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga*, Wrocław 2006.
- Buryła S., *Prawda mitu i literatury. O pisarstwie Tadeusza Borowskiego i Leopolda Buczkowskiego*, Kraków 2003.
- Buryła S., *Topika Holocaustu. Wstępne rozpoznanie*, [w:] Idem, *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holocaustu*, Kraków 2016.
- Buryła S., D. Krawczyńska, *Problemy (nie)wyrażalności Zagłady*, [w:] *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*, red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak, Warszawa 2012.
- Butler J., *Fiction and Solitude. Ethics and the Conditions for Survival*, [w:] *Probing the Ethics of Holocaust Culture*, red. C. Fogu, W. Kansteiner, T. Presner, Cambridge, Massachusetts–Londyn 2016.
- Butler J., *Na rozdrożu. Żydowskość i krytyka syjonizmu*, przeł. M. Filipczuk, Warszawa 2014.

- Butler J., *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?*, przeł. A. Czarnicka, Warszawa 2011.
- Butler J., *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*, przeł. A. Ostolski, Warszawa 2010.
- Cała A., *Asymilacja Żydów w Królestwie Polskim (1864–1897). Postawy, konflikty, stereotypy*, Warszawa 1989.
- Cherezińska E., *Byłam sekretarką Rumkowskiego. Dzienniki Etki Daum*, Poznań 2008.
- Cherezińska E., *Królowa*, Poznań 2016.
- Chutnik S., *W krainie czarów*, Kraków 2014.
- Chwin S., *Dolina Radości*, Gdańsk 2006.
- Ciepiął A., *Ella Liberman-Shiber*, [w:] *Galeria postaci*, <http://www.bramacukermana.com/new/ella-lieberman-shiber/> [dostęp: 4.11.2018].
- Cioran E., *Ćwiczenia z zachwyty*, przeł. J.M. Kłoczowski, Warszawa 1998.
- Cole T., „Przyroda nam pomagała”. *Lasy, drzewa i historie środowiskowe Holokaustu*, przeł. K. Dix, „Teksty Drugie” 2017, nr 2.
- Crutzen P., E. Stoermer, *The Anthropocene*, „Global Change Newsletter” 2000, nr 41.
- Cuber M., *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*, Katowice 2013.
- Czapliński P., *Katastrofa wsteczna*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2015, nr 25.
- Czapliński P., *Zagłada jako nieczystość*, „Wielogłos” 2014, nr 4.
- Czapliński P., *Zagłada – niedokończona narracja polskiej nowoczesności*, [w:] *Ślady obecności*, red. S. Buryła, A. Molisak, Kraków 2010.
- Czczot K., *Ofelizm*, Warszawa 2016.
- Czywkin E., *Stygmat społeczny*, Warszawa 2007.
- Dańczuk W., *Walka wręcz, boks, szermierka*, Łódź 1924.
- Darwish M., *Edward Said. A Contrapuntal Reading*, przeł. M. Anis, „Cultural Critique” 2007, nr 3.
- Dauksza A., *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, Warszawa 2017.
- Dąbrowska M., *Dzienniki*, t. I, wybór, przypisy T. Drewnowski, Warszawa 1996.
- Dąbrowska M., *Dzienniki*, t. III, wybór, wstęp i przypisy T. Drewnowski, Warszawa 1988.
- Dąbrowski W.J., *Co każdy o boksie wiedzieć powinien*, Warszawa 1928.
- Dąbrowski W.J., *Co to jest sport*, Warszawa 1928.

- Didi-Huberman G., *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2012.
- Domańska E., *Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1.
- Drewnowski T., *Ucieczka z kamiennego świata. O Tadeuszu Borowskim*, Warszawa 1992.
- Dunin K., *Król i królowa*, „Krytyka Polityczna”, 19.10.2016, <http://krytyka-polityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kinga-dunin-czyta/krol-i-krolowa/> [dostęp: 5.10.2017].
- Dutka W., *Czerń i purpura*, Warszawa 2013.
- Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.
- Engelking B., *Jest taki piękny słoneczny dzień... Losy Żydów szukających ratunku na wsi polskiej 1942–1945*, Warszawa 2011.
- Engelking B., *Wprowadzenie*, [w:] M. Pachter, „Umierać też trzeba umieć...”, red. B. Engelking, Warszawa 2015.
- Erna Rosenstein*, Kraków 1992.
- Ettinger B.L., *Transkryptum: tropienie śladów pamięci z/w/z myślą o Innym*, przeł. A. Chromik, A. Kisiel, „Narracje o Zagładzie” 2016, nr 2.
- Ficowski J., *Postscriptum listu do Marc Chagalla Jerzego Ficowskiego*, [w:] Idem, *Ptak poza ptakiem*, Warszawa 1968.
- Fiedorczuk J., *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Gdańsk 2015.
- Fiedorczuk J., *Ekofeminizm* [hasło], [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Warszawa 2014.
- Fitas A., *Zamiast eposu. Rzecz o „Dziennikach” Zofii Nałkowskiej*, Lublin 2011.
- Foltz C., *Czy przyroda jest sprawcza w znaczeniu historycznym?*, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. E. Domańska, przeł. A. Czarnacka, Poznań 2010.
- Forecki P., *Od „Shoah” do „Strachu”. Spory o polsko-żydowską przeszłość i pamięć w debatach publicznych*, Poznań 2010.
- Frąckowiak [Wiegandt] E., *W kręgu „Kamiennego świata” Tadeusza Borowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1962, nr 53.
- Ghannam M., A. El-Zein, *Reflecting on the Life and Work of Mahmoud Darwish*, „Cris Brief” 2009, nr 3.
- Głowacka D., *Po tamtej stronie: świadectwo, afekt, wyobrażenia*, Warszawa 2016.



- Głowiński M., *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.
- Głowiński M., *Epifania*, [w:] *Carska filiżanka. Szesnaście opowieści*, Warszawa 2016.
- Głowiński M., *Esej Błońskiego po latach*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2006, nr 2.
- Głowiński M., *Narracje literackie i nieliterackie. Prace wybrane*, t. 2, red. R. Nycz, Kraków 1997.
- Głowiński M., *Wprowadzenie*, [w:] *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaruk, A. Moliśak, T. Żukowski, Kraków 2005.
- Godzic W., *Znani z tego, że są znani: celebryci w kulturze tabloidów*, Warszawa 2007.
- „Gorsi inni” – badania, red. E. Czywkin, M. Rusarczyk, Białystok 2008.
- Gosk H., *(Nie)obecność opowieści o wstydzie w narracji losu polskiego. Rekonensans*, [w:] *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, red. R. Nycz, Kraków 2011.
- Górska I., *Literatura na próbę. Między literaturą a komentarzem: Różewicz – Witkacy – Kantor*, Poznań 2013.
- Grabowska A., *Stulecie Winnych. Ci, którzy wierzyli, tom III sagi*, Warszawa 2015.
- Grabowski J., *Judenjagd. Polowanie na Żydów 1942–1945. Studium dziejów pewnego powiatu*, Warszawa 2011.
- Gross J.T., *Polish Society under German Occupation: The Generalgouvernement, 1939–1944*, Princeton 1979.
- Gross J.T., *Ten jest z ojczyzny mojej, ale go nie lubię*, [w:] *Przeciw antysemityzmowi 1936–2009*, t. 2, wybór, wstęp, oprac. A. Michnik, Kraków 2010.
- Gross J.T., A. Pawlicka, *...bardzo dawno temu, mniej więcej w zeszły piątek...*, Warszawa 2018.
- Grynberg H., *Ci odlatują, ci zostają. Z Henrykiem Grynbergiem rozmawia Donata Subbotko*, „Duży Format” (dodatek do „Gazety Wyborczej”), 14.08.2017.
- Grynberg H., *Grób*, [w:] *Ekipa „Antygona”*, Warszawa 1963.
- Grynberg H., *Pamiętnik*, Warszawa 2011.
- Grynberg H., *Pamiętnik 2*, Warszawa 2014.
- Grynberg H., *Żydowska wojna. Zwycięstwo*, Warszawa 2012.

- Grzegorzczak A., *Kwestia żydowska*, [w:] *Przeciw antysemityzmowi 1936–2009*, t. 2, wybór, wstęp, oprac. A. Michnik, Kraków 2010.
- Gumbrecht H.U., *Po roku 1945. Latencja jako źródło współczesności*, przeł. A. Paszkowska, wstęp A. Krzemiński, Warszawa 2016.
- Haraway D., *Manifest gatunków stowarzyszonych*, przeł. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012.
- Heidegger M., *Gruntowanie*, [w:] *Idem, Przyczynki do filozofii. (Z wydarzenia)*, przeł. B. Baran, J. Mizera, przedmowa J. Mizera, Kraków 1996. Cyt. za: I. Górska, *Literatura na próbę. Między literaturą a komentarzem: Różewicz – Witkacy – Kantor*, Poznań 2013.
- Hejmej A., *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.
- Herman D.F., *The Rape Culture*, [w:] *Women: A Feminist Perspective*, red. J. Freeman, Mountain View 1996.
- Hermans H.J.M., E. Hermans-Jansen, *Autonarracje. Tworzenie znaczeń w psychoterapii*, przeł. P.K. Oleś, Warszawa 2000.
- Hilberg R., *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*, przeł. J. Giebułtowski, Warszawa 2007.
- Huelle P., *Śpiewaj ogrody*, Kraków 2014.
- Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2018.
- Irzykowski K., *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności. Lemiesz i szpada przed sądem publicznym. Prolegomena do charakterologii*, Kraków 1980.
- Irzykowski K., *Pisma rozproszone 1897–1922*, t. 1, red. A. Lam, Kraków 1998.
- Jakubowiak M., *Przyjdzie bokser i nas zbawi*, „Dwutygodnik” 2016, nr 195 <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6780-przyjdzie-bokser-i-nas-zbawi.html> [dostęp: 5.10.2017].
- Janicka E., T. Żukowski, *Przemoc filosemicka*, Warszawa 2016.
- Janik G., *Żydowskie (nie)męskości. O przedwojennej twórczości Adolfa Rudnickiego*, Katowice 2019.
- Janion M., „Prze-pisać” los Ginczanki, [w:] A. Araszkiewicz, *Wypowiadam wam moje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki*, Warszawa 2001.
- Jarecka D., B. Piwowarska, *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadome/ I can repeat only unconsciously*, Warszawa 2014.
- Jarochowska M., *Specyfik*, „Nowe Książki” 1970, nr 14.

- Jarzyna A., *Szlemiele. Zwierzęta wobec Zagłady w literaturze dla dzieci*, „Naracje o Zagładzie” 2016, nr 2.
- Jasińska A., *Nieporadne jeszcze dźwięki. O materialności dziennika Rutki Laskier*, „Naracje o Zagładzie” 2017, nr 3.
- Jasińska A., *Pamiętnik Rutki Laskier. O społecznej recepcji świadectwa*, [w:] *Historia – biografia – literatura. Studia i szkice o literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. E. Dutka, M. Kisiel, Katowice 2019.
- Jasińska A., „Pamiętnik Rutki Laskier. Tekst i kontekst” [praca magisterska napisana w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego pod opieką dr hab. Marty Tomczok], Katowice 2017.
- Jestem po prostu starą kobietą. Z profesor Marią Janion rozmawia Kazimiera Szczuka*, „OŚKA – Biuletyn” 2000–2001, nr 4–1.
- The Jews in Poland*, red. Ch. Abramski, M. Jachimczyk, A. Polonsky, Oxford–Nowy Jork 1986.
- Kainer A. [St. Krajewski], *Stosunki polsko-żydowskie*, [w:] *Przeciw antysemityzmowi 1936–2009*, t. 2, wybór, wstęp, oprac. A. Michnik, Kraków 2010.
- Kaniowa M., *Z dziejów legendy*, „Życie Literackie” 1957, nr 4.
- Kantor T., *Idea ambalaży. Od kolażu do ambalażu*, [w:] Idem, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, t. 1, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005.
- Kersten K., *Konteksty współczesnych odniesień polsko-żydowskich*, [w:] Idem, *Pisma rozproszone*, wybór i oprac. T. Szarota, D. Libionka, Toruń 2006.
- Kirchner H., *Nalkowska albo życie pisane*, Warszawa 2011.
- Kisiel A., *Uraz – bliskość – nie-pamięć. Psychoanalityczny dyskurs traumy od Freuda do Ettinger*, „Naracje o Zagładzie” 2016, nr 2.
- Kita B., *Obraz zatrzymany. Praktyka i teoria późnego Godarda*, Katowice 2013.
- Kochanowski J., *Psalm 91 [Qui habitat in adiutorio altissimi]*, [w:] Idem, *Dzieła polskie. Tom drugi*, Warszawa 1955.
- Kolińska K., *Szatańska księżniczka. Opowieść o Izabeli Czajce-Stachowicz*, Warszawa 1992.
- Komander P., *Morcinek i Borowski. Próba paraleli*, [w:] *W kręgu Morcinka. Rozprawy. Szkice. Przyczyńki. Scenariusz filmowy*, Katowice 1992.
- Koniuszy J., *Czajka (Vanellus vanellus)*, „Eko i My” 1996, nr 4.

- Konopczyńska-Tota E., „Zasmucam się na widok masy czekającej na śmierć”. *Zagłada w oczach Rutki Laskier*, [w:] *Żydowskie dziecko*, red. A. Jeziorowska-Polakowska, A. Karczewska, Lublin 2013.
- Kott J., *Kropka nad i*, „Przekrój”, 21–27 VII 1946.
- Kott J., *Mitologia i realizm*, Warszawa 1956.
- Kott J., *Wstęp*, [w:] I. Czajka-Stachowicz, *Ocalił mnie kowal*, Warszawa 1956.
- Kowalska-Leder J., *Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*, Wrocław 2009.
- Krajewska A., *Poznanie dramatyczne*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3–4.
- Kraskowska E., *Humor w kobiecych narracjach o Zagładzie*, [w:] *Polskie piarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, red. E. Kraskowska, B. Kaniewska, Poznań 2015.
- Kraskowska E., *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1999.
- Kristeva J., *Problemy strukturyzowania tekstu*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 63.
- Krupa B., *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)*, Kraków 2013.
- Krupiński P., „Dlaczego gęsi krzyczały?” *Zwierzęta i Zagłada w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Warszawa 2016.
- Kuczyńska-Koschany K., *Wiersze „suchego pogromu” – Marzec ’68 w poezji polskiej – rekoniesans*, „Studia Litteraria Historica” 2017, nr 6.
- Kulesza D., „Kamienny świat” *Tadeusza Borowskiego. Cykl. Narracja. Obro- na „Pożegnania z Marią”*, „Ruch Literacki” 2001, z. 5.
- Leociak J., *Ratowanie. Opowieści Polaków i Żydów*, Kraków 2010.
- Leociak J., *Ścieżka losu. O pewnym literackim świadectwie wędrowni w poszukiwaniu ratunku*, [w:] *Zarys krajobrazu. Wieś polska wobec Zagłady Żydów 1942–1945*, red. B. Engelking, J. Grabowski, Warszawa 2011.
- Leociak J., *Tekst wobec Zagłady (O relacjach z getta warszawskiego)*, Wrocław 1997.
- Leopolita [R. Zimand], *Moim zdaniem. Las rzeczy politycznych*, Warszawa 1987.
- Lévi-Strauss C., *Totemizm dzisiaj*, przeł. A. Steinsberg, Warszawa 1998.
- Lewin A., *Dziennik*, oprac. K. Person, Warszawa 2016.
- Libionka D., „Kwestia żydowska” *w Polsce w ocenie Delegatury Rządu RP i KG ZWZ-AK w latach 1942–1944*, [w:] *Zagłada Żydów. Pamięć na-*

- rodowa a pisanie historii w Polsce i we Francji, red. B. Engelking, J. Leociak, D. Libionka, A. Ziębińska-Witek, Lublin 2006.
- Lichański S., *Ozga Michalski* [hasło], [w:] *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1: A–O, red. A. Hutnikiewicz, A. Lam, Warszawa 2000.
- Lipszyc R., *Dziennik z getta łódzkiego*, oprac. i wstęp E. Wiatr, posłowie A. Friedman, Kraków 2017.
- Loridan-Ivens M., *I nie wróciłeś...*, przeł. K. Szeżyńska-Maćkowiak, Warszawa 2016.
- Łebkowska A., *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008.
- Majer A., *Dyskurs dyscyplinowania męskiego ciała w wybranych tekstach kultury popularnej*, Gdańsk 2016.
- Małczyński J., *Drzewa „żywe pomniki” w Muzeum – Miejscu Pamięci w Bełżcu*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2.
- Mandal E., *Podmiotowe i interpersonalne konsekwencje stereotypów związanych z płcią*, Katowice 2004.
- Marszałek M., *„Życie i papier”. Autobiograficzny projekt Zofii Nałkowskiej: „Dzienniki” 1899–1954*, Kraków 2004.
- Massumi B., *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6.
- Matuszewski R., *Alfabet. Wybór z pamięci 90-latka*, Warszawa 2004.
- Melchior M., *Reakcje na stygmat (impresje wokół badań nad polskimi Żydami)*, [w:] *Stereotypy i uprzedzenia: uwarunkowania psychologiczne i kulturowe*, red. M. Kofta, A. Jasińska-Kania, Warszawa 2001.
- Melosik Z., *(Re)konstrukcje podróżowania w kulturze instant: konteksty socjopedagogiczne*, [w:] *Tożsamość w społeczeństwie współczesnym: pop-kulturowe [re]interpretacje*, red. A. Gromkowska-Melosik, Kraków 2012.
- Memches F., *Szczepan Twardoch: Polska nie jest cywilizowanym państwem*, <http://www.tvp.info/32502997/szczepan-twardoch-polska-nie-jest-cywilizowanym-panstwem> [dostęp: 5.10.2017].
- Mencwel A., *Etos lewicy. Esej o narodzinach kulturalizmu polskiego*, Warszawa 2009.
- Meyer-Sickendiek B., *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*, Würzburg 2005.
- Micińska M., *Inteligencja na rozdrożach 1864–1918*, Warszawa 2008.
- Mickiewicz A., *Dziady*, cz. 3, [w:] *Idem, Utwory wybrane*, Warszawa 1957.

- Miłosz Cz., *Gwiazda Pióhun*, [w:] Idem, *Wiersze*, t. 2, Kraków 1987.
- Miłosz Cz., *Przedmowa*, [w:] Idem, *Wiersze*, t. 2, Kraków 1987.
- Miłosz Cz., *Wykład IV*, [w:] Idem, *Kroniki*, Kraków 1988.
- Miłosz Cz., *Zniewolony umysł*, Warszawa 1996.
- Montgomery S., *Ptakologia*, przeł. A. Pluszka, Warszawa 2018.
- Morawiec A., *Coś z niczego? „Profesor Spanner” (raz jeszcze)*, „Narracje o Zagładzie” 2016, nr 2.
- Mościcki P., *Godard. Pasaże*, Kraków–Warszawa 2010.
- Nader L., *Afektywna historia sztuki*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1.
- Nader L., *Wojna Strzemińskiego*, „Teksty Drugie” 2017, nr 4.
- Nagiel H., *Tajemnice Nalewek*, Warszawa 2013.
- Nałkowska Z., *Dzienniki*, t. 1: 1899–1905, oprac., wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1975.
- Nałkowska Z., *Dzienniki*, t. 2: 1909–1917, oprac., wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1976.
- Nałkowska Z., *Dzienniki*, t. 3: 1918–1929, oprac., wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1980.
- Nałkowska Z., *Dzienniki*, t. 4, cz. II: 1935–1939, oprac., wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1988.
- Nałkowska Z., *Dzienniki*, t. 5: 1939–1944, oprac., wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1996.
- Nałkowska Z., *Widzenia bliskie i dalekie*, Warszawa 1957.
- Nałkowska Z., *Życie wznowione*, [w:] Eadem, *Pisma wybrane*, t. 2, red. W. Mach, Warszawa 1956.
- Nałkowski W., *Jednostka i ogół: szkice i liryki psycho-społeczne*, Kraków 1904.
- Namysło A., *Życie i zagłada będzinińskich Żydów*, [w:] *Pamiętnik Rutki Laskier*, red. S. Bubin, Katowice 2006.
- Nancy J.-L., *Zakazana reprezentacja*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2004, nr 5.
- Nastulanka K., *O dobrej wróżce, chytrym kowalu i narodzinach oraz cudownym ocaleniu Czajki*, „Nowa Kultura” 1957, nr 11.
- Nawarecki A., *Pokrzywa. Eseje*, Chorzów–Sosnowiec 1996.
- Niedyskrecje pocztowe. Korespondencja Tadeusza Borowskiego*, zebrał, objął, skomentował T. Drewnowski, Warszawa 2001.
- Nijakowski L.M., *Rozkosz zemsty. Socjologia historyczna mobilizacji ludobójczej*, Warszawa 2013.
- Nowacka M., *Historia „Pamiętnika”*, [w:] R. Laskier, *Pamiętnik*, red. A. Szydłowski, Będzin 2008.

- Nowacki D., „Król”: męskie fantazje Szczepana Twardocha, „Gazeta Wyborcza”, 26.10.2016, <http://wyborcza.pl/7,75517,20823490,krol-me-skie-fantazje-szczepana-twardocha-swietnie-skrojona.html> [dostęp: 5.10.2017].
- Nowacki D., *Ukosem. Szkice o prozie*, Katowice 2013.
- Nussbaum H., *Szkice historyczne z życia Żydów w Warszawie. Od pierwszych śladów pobytu ich w tem mieście do chwili obecnej*, Warszawa 1881.
- Objawienie św. Jana* 8, 10–11, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, przeł. J. Wujek SJ, wyd. 3 poprawione, Kraków 1962.
- Oseka A., *Mitologie artysty*, Warszawa 1978.
- Osiecka A., *Szeptni czterdziestoltni*, Warszawa 1985.
- Pamiętnik to nie zabytek? Z Adamem Szydłowskim rozmawia Magdalena Nowacka*, „Dziennik Łódzki”, 10.11.2008 (<http://www.dzienniklodzki.pl/artukul/43633,pamietnik-to-nie-zabytek,id,t.html> [dostęp: 9.07.2018]).
- „Patrzyłam na usta...”. *Dziennik z warszawskiego getta*, red. P. Weiser, Kraków–Lublin 2008.
- Patterson Ch., *Wieczna Treblinka*, przeł. R. Rupowski, Opole 2003.
- Pawlak G., D. Grinberg, M. Sadowski, *Bądź silny i odważny. Żydz, sport*, Warszawa 2013.
- Perechodnik C., *Spowiedź*, oprac. D. Engel, Warszawa 2011.
- Piątkowska M., *Życie przestępcze w przedwojennej Polsce. Grandesy, kasiarze, brylanty*, Warszawa 2012.
- Pick D., *War Machine: The Rationalisation of Slaughter in the Modern Age*, New Haven 1993.
- „Pisanie jest ze swej natury niemoralne”. *O narracji i Zagładzie z Michałem Głowińskim rozmawiają Marta Tomczok i Paweł Wolski*, „Narracje o Zagładzie” 2015, nr 1.
- Poe E.A., *Sztuka kompozycji*, przeł. M. Żurowski, [w:] Idem, *Opowiadania*, t. 2, wybór i przedmowa W. Kopaliński, Warszawa 1986.
- Prassinos G., *Twarz musnięta smutkiem*, przeł. A. Taborska, Warszawa 2005.
- Presner T.S., *Muscular Judaism. The Jewish body and the politics of regeneration*, Londyn–Nowy Jork 2007.
- Przeciw antysemityzmowi 1936–2009*, t. 2, wybór, wstęp i oprac. A. Michnik, Kraków 2010.
- Puchalski W., *Ptaki naszych pól, łąk i wód*, Warszawa 1986.

- Randall W., *From Computer to Compost Heap. Musing on Metaphor and the Narrative Nature of Autobiographical Memory. Vortrag auf der Konferenz „Narrative Matters”*, Fredericton, Canada 2004.
- Rawicz J., *Doktor Łokietek i Tata Tasiemka. Dzieje gangu*, Warszawa 2004.
- Raz-Krakotzkin A., *Exile and Binationalism: From Gershom Scholem and Hannah Arendt to Edward Said and Mahmoud Darwish*, Berlin 2012.
- Reynolds S., *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, przeł. F. Łobodziński, Warszawa 2018.
- Rodak P., *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku (Żeromski, Nałkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński)*, Warszawa 2011.
- Rodak P., *O postawach polskich pisarzy w czasie wojny*, [w:] *Wojna i postpamięć*, red. Z. Majchrowski, W. Owczarski, Gdańsk 2011.
- Rosenfeld A.H., *Kres Holokaustu*, przeł. R. Czekalska, A. Kuczkiewicz-Fraś, Kraków 2013.
- Rothberg M., *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, przeł. K. Bojarska, Warszawa 2015.
- Rothberg M., *The Witness as „World” Traveler. Multidirectional Memory and Holocaust Internationalism before Human Rights*, [w:] *Probing the Ethics of Holocaust Culture*, red. C. Fogu, W. Kansteiner, T. Presner, Cambridge, Massachusetts–Londyn 2016.
- Rudniańska J., *Kotka Brygidy, Lasek* 2007.
- „*Rutka jest niebezpieczna*”. *O nowo powstającej powieści inspirowanej losami będzińskiej Żydówki z profesorem Zbigniewem Białasem rozmawia Aneta Jasińska*, „*Narracje o Zagładzie*” 2017, nr 3.
- Ryciak U., *Potargana w miłości. O Agnieszce Osieckiej*, Kraków 2016.
- Rygiel-Nałkowska Z., *Rówieśnice*, Kraków 1968.
- Rymkiewicz J.M., *Umschlagplatz*, Gdańsk 1992.
- Sandauer A., *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku (Rzecz, którą nie ja powinienem był napisać...)*, Warszawa 1982.
- Sandauer A., *Zebrane pisma krytyczne. Pomniejsze pisma krytyczne i publicystyka literacka*, t. 3, Warszawa 1981.
- Sax B., *Animals in the Third Reich. Pets, Scapegoats, and the Holocaust*, Nowy Jork–Londyn 2000.
- Sendyka R., *Śledztwo i łowy. Nie-miejsca pamięci i krajobraz cynegetyczny*, [w:] *Poetyki ekocydu. Historia, natura, konflikt*, red. A. Ubertowska, D. Korczyńska-Partyka, E. Kuliś, Warszawa 2019.



- Shallcross B., *Rzeczy i Zagłada*, Kraków 2010.
- Shore M., *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozczarowanych marksizmem*, przeł. M. Szuster, Warszawa 2008.
- Sierakowiak D., *Dziennik. Pięć zeszytów z łódzkiego getta*, red. A. Adelson, oprac. K. Turowski, Warszawa 2015.
- Sloterdijk P., *Gniew i czas. Esej polityczno-psychologiczny*, przeł. A. Żychliński, Warszawa 2011.
- Ślawek T., *Ornit(o)logia*, [w:] *Ptaki. Przeploty*, red. B. Mytych-Forajter, K. Jaglarz, Katowice 2015.
- Ślonimski A., *Alfabet wspomnień*, Warszawa 1975.
- Ślonimski A., *Kronika tygodniowa*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 23.
- Smith S., J. Watsin, *Wprowadzenie: koncepcje podmiotowości w kobiecych praktykach autobiograficznych*, przeł. A. Grzemska, M. Wesołowska, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012.
- Sokołowski J., *Ptaki ziem polskich*, t. 2, Warszawa 1972.
- Sołowianiuk P., *Ta piękna mitomanka. O Izabeli Czajce-Stachowicz*, Warszawa 2011.
- Sombart W., *Żydzi i życie gospodarce*, przeł. M. Brokmanowa, Warszawa 2010.
- Spitzer M., *Jak uczy się mózg*, przeł. M. Guzowska-Dąbrowska, Warszawa 2007.
- Stankowska A., *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*, Poznań 2007.
- Stasiuk A., *Wschód*, Wołowiec 2014.
- Sygnarski S., *Jestem czajka, ptak wodny*, <http://sygnarski.salon24.pl/483821,jestem-czajka-ptak-wodny> [dostęp: 2.05.2017].
- Száláy M., *Cyborgi przyjmujące Eucharystię. Rozważania o ciele w świetle transhumanizmu i Objawienia chrześcijańskiego*, przeł. P. Kołodziejczyk, „Czterdzieści i cztery. Magazyn apokaliptyczny” 2016, nr 8.
- Szczepanek A., *Przyszłość niedokonana. Będzin w „Pamiętniku” Rutki Laskier i wspomnieniach Eugenii Praver*, [w:] *Czytanie Śląska i Zagłębia. Materiały I studenckiej konferencji Koła Naukowego Polonistów*, red. E. Dutka, Katowice 2009.
- Szewczyk W., *Wspomnienia*, Katowice 2001.
- Szternfinkiel N.E., *Zagłada Żydów Sosnowca*, oprac. A. Namysło, Warszawa 2017.
- Szydłowski A., *Epilog*, [w:] R. Laskier, *Pamiętnik*, red. A. Szydłowski, Będzin 2008.

- Szydłowski A., *Wstęp*, [w:] R. Laskier, *Pamiętnik*, red. A. Szydłowski, Będzin 2008.
- Taborska A., *Nie sposób przestać myśleć*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5394-nie-sposob-przestac-myslec.html> [dostęp: 8.01.2018].
- Taborska A., *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2013.
- Taborska A., *Wszystko to brzmi jak bajka...*, [w:] G. Prassinis, *Twarz musnięta smutkiem*, przeł. A. Taborska, Warszawa 2005.
- Tokarska-Bakir J., *Et(n)ologia piętna*, [w:] E. Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przeł. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, Gdańsk 2005.
- Tokarska-Bakir J., *Legends o krwi. Antropologia przesądu (Z cyklu: Obraz osobliwy)*, Warszawa 2008.
- Tokarska-Bakir J., *Skaz antysemityzmu*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2.
- Tomczok M., *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*, Warszawa 2017.
- Tomczok M., *Retoryka Zagłady w najnowszej prozie polskiej*, [w:] *Ślady II wojny światowej i Zagłady w najnowszej literaturze polskiej*, red. B. Sienkiewicz, S. Karolak, Poznań 2016.
- Tomczok P., *Nienawiść jako afekt zależności i postzależności w powieści historycznej*, [w:] *(P)o zaborach, (p)o wojnie, (p)o PRL. Polski dyskurs postzależnościowy dawniej i dziś*, red. H. Gosk, E. Kraskowska, Kraków 2013.
- Torańska T., *Jesteśmy. Rozstania '68*, Warszawa 2008.
- Turowicz J., *„Shoah” w polskich oczach*, [w:] *Przeciw antysemityzmowi 1936–2009*, t. 2, wybór, wstęp, oprac. A. Michnik, Kraków 2010.
- Turski M., *Perła z popiołów*, „Polityka” 2018, nr 19 (<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/historia/1747512,1,laureaci-nagrod-historycznych-polityki-2018.read> [dostęp: 4.11.2018]).
- Twardoch S., *Drach*, Kraków 2014.
- Twardoch S., *Jak spotkałem „Króla”*, „Książki. Magazyn do czytania” 2016, nr 3.
- Twardoch S., *Królestwo*, Kraków 2018.
- Twardoch S., *Moja melancholia. Zamiast manifestu*, „Czterdzieści i cztery. Magazyn apokaliptyczny” 2011, nr 3.
- Umińska B., *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze od końca XIX wieku do 1939 roku*, Warszawa 2001.
- Uniłowski Z., *Wspólny pokój*, [w:] Idem, *Wspólny pokój i inne utwory*, oprac. B. Faron, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976.

- Wat A., *Dziennik bez samogłosek*, oprac. K. i P. Pietrychowcie, Warszawa 2001.
- Ważyk A., *Wstęp*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, red. A. Ważyk, Warszawa 1976.
- Weininger O., *Płeć i charakter*, przeł. O. Ortwin, Warszawa 1994.
- Weissová H., *Dziennik Helgi. Świadectwo dziewczynki o życiu w obozach koncentracyjnych*, przeł. A. Kaczorowski, Kraków 2013.
- Wierciński E., *Galązki akacji*, „Midrasz” 2005, nr 9.
- Wilk S., *Teofil Ociepka (1891–1978)*, Katowice 2016.
- Wilkanowicz S., *Antysemityzm, patriotyzm, chrześcijaństwo*, [w:] *Przeciw antysemityzmowi 1936–2009*, t. 2, wybór, wstęp, oprac. A. Michnik, Kraków 2010.
- Witkiewicz I., *Pożegnanie jesieni*, Kraków 2010.
- Wolski P., *Tadeusz Borowski – Primo Levi. Prze-pisywanie literatury Holocaustu*, Warszawa 2013.
- Wolski P., *Eksces męskości. Narracje bokserskie w literaturze Zagłady*, „Teksty Drugie” 2015, nr 2.
- Wójcik W., *Problematyka obcości i wyobcowania we wczesnej twórczości Nałkowskiej*, „Prace Polonistyczne” 1995, seria L.
- Wydra J., *Esesman i Żydówka. Wojna i miłość*, Poznań 2015.
- Wyka K., *Życie na niby*, Kraków 1984.
- Wylegała A., *Klara z Żółkwi. Żółkiew Klary. O niecodziennych zapiskach z codzienności Zagłady*, [w:] C. Kramer, *Tyleśmy już przeszli. Dziennik pisany w bunkrze (Żółkiew 1942–1944)*, red. A. Wylegała, Warszawa 2017.
- Young J.E., *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*, Bloomington and Indianapolis 1990.
- Zagner A., *Dzienniki niezgody*, „Polityka” 2008, nr 40 (<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/historia/1520158,1,dzienniki-niezgody.read> [dostęp: 9.07.2018]).
- Zaremba M., *Wiek trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Kraków 2012.
- Zestawienie różnic między tekstem oryginalnym a pierwszym wydaniem wspomnień Janiny Heschel*, oprac. E. Koźmińska-Frejłak, [w:] *Oczyma dwunastoletniej dziewczynki*, oprac. E. Koźmińska-Frejłak, P. Laskowski, przedmowa M. Hochberg-Mariańska, Warszawa 2015.
- Zimand R., *W nocy od 12 do 5 rano nie spałem. „Dziennik” Adama Czerniakowa – próba lektury*, wstęp J. Zieliński, oprac. P. Sieniuc, Warszawa 2014.

- Żabicki Z., *Czajka w krainie mitu*, „Nowa Kultura” 1961, nr 22.
- Żeromski S., *Przedwiośnie*, Kraków 2000.
- Žižek S., *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, przeł. M.J. Mosakowski, Warszawa 2013.
- Žižek S., *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001.
- Żukowski T., *Obraz polskich zachowań wobec Żydów i figura świadka: przykład „Medalionów” Zofii Nałkowskiej*, [w:] *Zagłada w „Medalionach” Zofii Nałkowskiej. Tekst i konteksty*, red. T. Żukowski, Warszawa 2016.
- Żukrowski W., *Bajkowy Paryż*, „Nowe Książki. Dwutygodnik literacki i naukowy”, 31.07.1970.



## NOTA WYDAWNICZA

Dwanaście z trzynastu rozdziałów, składających się na książkę, miało swoje pierwodruki w monografiach zbiorowych i czasopismach naukowych. Ich spis znajduje się poniżej. Rozdział dziesiąty nie był wcześniej publikowany. Wszystkie teksty przejrzano i poprawiono.

1. *„Krew i dymy holokaustów”: „Węże i róże” Zofii Nałkowskiej wobec kwestii żydowskiej*, [w:] *Granice Nałkowskiej*, Szczecin 2015, s. 265–284.
2. *Co nam zostało z „Kamiennego świata”?*, [w:] *Sam początek: lata 1944–1948 w literaturze okresu Polski Ludowej*, red. H. Gosk, B. Karwowska, Warszawa 2017, s. 41–58.
3. *Mydło – mięso – opał: granice fantazji polskich świadków Zagłady*, „Teksty Drugie” 2018, nr 3, s. 336–346.
4. *Zatrucie: „Piolun i popiół...” trzydzieści lat później*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2017, nr 13, s. 691–703.
5. *„Polecieć tam, gdzie nie ma getta, szopu...”*: *dziennik Rutki La-skier między nekroestetyką a nekropolityką*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2018, nr 14, s. 421–439.
6. *Czajka (nad)zwyczajna: perspektywa ekokrytyczna w narracjach o Zagładzie Izabeli Czajki-Stachowicz*, „Narracje o Zagładzie” 2017, nr 3, s. 103–120.
7. *„To wszystko”*, [w:] *Chłopska (nie)pamięć. Dziedzictwo chłopskości w polskiej literaturze i kulturze*, red. G. Grochowski, D. Krawczyńska, G. Wołowicz, Kraków 2019, s. 299–308.
8. *Wulnerabilność: zwierzęta, ludzie i Śląsk w twórczości Izabeli Czajki-Stachowicz i Teofila Ociepki*, [w:] *Polityki relacji w literaturze kobiet po 1945 roku*, red. A. Grzemska, I. Iwasiów, Szczecin 2017, s. 43–56.

9. *Mitologie Czajki*, „Porównania. Czasopismo poświęcone zagadnieniom komparatystyki literackiej oraz studiom interdyscyplinarnym” 2018, nr 2, s. 139–150.
10. „Mój przyjaciel z Hajfy powiedział, że gdy śni, nie śni o wrogu, lecz o sobie samym”. *Studia nad konfliktem palestyńsko-izraelskim jako wyzwanie dla studiów nad Zagładą*, „Narracje o Zagładzie” 2018, nr 4, s. 67–80.
11. *Boks – gwałt – męskość (na przykładzie „Wielorybów i ciem. Dzienników” oraz „Króla” Szczepana Twardocha)*, „Autobiografia. Literatura – kultura – media” 2017, nr 2, s. 151–165.

Artykuł będący podstawą rozdziału dwunastego znajduje się w druku.

## **MONOGRAPH DO POLES AND JEWS HATE EACH OTHER**

Monograph *Do Poles and Jews Hate Each Other? Literature as a mediation* consists of thirteen chapters published in the years 2015–2019 as articles in scientific journals and collective works. They were included after the supplementation and thorough editing.

Its title refers to the forgotten essay by Roman Zimand “*Piołun i Popiół*”. *Do Poles and Jews Hate Each Other?* published in 1987 in a booklet (illegal circulation). The author analyzes the sketch of Zimand in chapter IV of Part One. The reference in the title of the monograph to this text defines its most important, main theme – Polish-Jewish relations. They are not shown as a social, political, historical or cultural phenomenon. These aspects make up the context of the book. Marta Tomczok notices and describes a completely different, previously fascinating phenomenon – the overwhelming presence of these relations in Polish literature, especially in prose. In this way the author attempts to join in the dialogue which lasts since 2000. However, she is not interested in literature supporting this dispute (called elsewhere narrations after Jedwabne), but mediating literature. The mediating role of Polish literature, as it is found in selected literary works and documents, from 20<sup>th</sup> century, it is based on fueling conviction that Poles are responsible for building correct and effective relations with Jews. Acting as hosts and principals Polish writers try to propose a certain model of these relations. Following its steps of realizations, Tomczok concludes that despite the passage of time it is always the same. Poles are their own, Jews are foreigners. The observation that despite the fact that the model does not change much over one hundred years, is the starting point for the research.



The book has been divided into two parts. In the first, entitled “Communion of Affects”, the author observes jealousy, envy and hatred. In the first chapter, she analyzes the early story of Zofia Nalkowska *Snakes and Roses*, in which the differences between Poles and Jews are marked mainly in the sphere of economy and the class. Poles are declassed gentry, Jews are new owners of old Polish estates. A despicable description of the Jewish community is re-evaluated by Nalkowska only in *The Medallions*, as a result of facing the direct experience of Jewish death. Affections of contempt and hatred are also present in the stories of Tadeusz Borowski from the set *Stone World*, which is devoted to the second chapter. It is said primarily about the attempts of Poles to revenge on Jews after the war, but also returns to the Holocaust and the attitudes of Polish witnesses. This last problem, viewed from a historical and contemporary perspective, is also present in the third chapter, devoted to the famous story of Borowski *Pożegnanie z Marią* and the latest narrations referring to it. On their basis, she analyzes the expressions and phrases that sometimes appear in literature and, above all, on the internet, such as “make soup from a Jew” or “make a sausage from a Jew”. The first part of the book is summarized in the chapter devoted to the aforementioned essay by Zimand and the news of questions about Polish anti-Semitism and the Jewish hatred of Poles. According to the essayist, in order to take a step forward in the direction of the Polish-Jewish reconciliation, both sides of the conflict must show a good will.

In the second part entitled “Injured Communities”, works of Jewish-Polish writers are analyzed. The problem of mutual relations between Poles and Jews is not as important in them as the beginnings of post-anthropocentric problems concerning things, animals and plants, and criticism of human domination on Earth. The discussed topics are devoted to chapters V–X. They form a whole, because they concern the work of Jewish writers and diarists: Rutka Laskier, Izabela Czajka-Stachowicz and Erna Rosenstein. The mediating role of literature, discussed in this part of the work, consists primarily in the elimination of the increasingly sterile and monotonous subject

of Polish-Jewish relations and the change of perspective from antropocentric to posthumanist. She expresses the question: how did the groups even more marginalized than Jews, suffer in the Holocaust and whether they formed friendships or alliances among themselves? In the prose of Czajka and Rosenstein's poetry are alliances between people, animals, plants and things. The two authors give the causative power to not human being to be a guardian of human lot. She discusses it with several contemporary theories, including Rosi Braidotti's, Judith Butler's and Bracha L. Ettinger's. Common to all three thinkers, the theory of vulnerability is based on the conviction of a community of weak transmissions of severe experiences and the potential existing in the world from which the human has withdrawn.

In the last two chapters, Tomczok returns to the work of Polish writers and analyzes two interesting cases, seemingly positive representation of Jewish culture in Polish literature. The first of them is the Skaldowie's song to the words of Agnieszka Osiecka – *In the Yellow Flames of Leaves*, and the second is novel *King* by Szczepan Twardoch. In both narrations, an unclean game is taken to take over the Polish-Jewish past. Its expression is on the one hand difficult to understand metaphor, strengthening the reader in the belief that one violence can be replaced by another, for example, eliminate violence against Jews and present as something interesting the rape on women.

Marta Tomczok's work is also an attempt to apply new methodologies in the story of Jewish relations with Poles in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries, such as affective theory, vulnerability studies, assemblage theory and others. They are illustrated by detailed and innovative discussions of selected cases. Most of them are author's proposals, far from a comprehensive approach to the problem. The book is also in many places an original study of the hitherto not examined material of Czajka-Stachowicz, Rosenstein's poetry, issues of the Laskier's diaries and essay by Zimand. By restoring memory and knowledge about forgotten authors, the researcher designates new research fields at the holocaust studies.



## INDEKS OSOBOWY

- A**  
Abraham Nicolas 203  
Abramski Chimen 85  
Adelson Alan 129  
Adler Stanisław 111  
Adorno Theodor 223  
Agamben Giorgio 262–264  
Alejchem Szolem 30  
Amis Martin 122  
Andrzejewski Jerzy 20, 100  
Anis Mona 228  
Arendt Hannah 122, 221, 223, 226  
Auerbach Erich 223  
Auerbach Rachela 111, 141
- B**  
Baczyński Stanisław 43  
Banach Andrzej 149  
Baran Bogdan 201  
Baran Radosław 107, 125  
Barcz Anna 130  
Barthes Roland 233, 247  
Baudrillard Jean 221  
Bauman Zygmunt 76, 198  
Bąkowska Aleksandra 8  
Bednarek Joanna 132, 139  
van Beethoven Ludwig 58  
Belmont Leo 32, 33  
Benjamin Walter 217, 218, 223, 224  
Bennett Jill 231  
Berezowska Maja 191  
Betlejewski Rafał 10, 11  
Białas Zbigniew 109, 120, 121, 123–125  
Białoszewski Miron 209  
Bilczewski Tomasz 231  
Biłos Piotr 237  
Bishara Azmi 223  
Błoński Jan 56, 84, 87–89, 91, 94,  
97–99, 101, 102  
Bobako Monika 215, 223, 224  
Bojarska Katarzyna 72  
Borkowska Grażyna 26, 41  
Borowski Tadeusz 11, 19, 48–51,  
52–57, 59–68, 69, 71–77, 79  
Borwicz Michał 88, 112  
Bourdieu Pierre 237, 238  
Braidotti Rosi 132, 133, 135,  
136, 137, 140, 142, 164, 169  
Brenner Rachel 72  
Breton André 167, 170–172, 198  
Brokmanowa Melania 23  
Bubin Stanisław 107, 114  
Buczkowski Leopold 19, 79  
Budrewicz Zofia 231  
Buell Lawrence 173  
Burek Tomasz 25  
Bürger Peter 198  
Burnett Tylor Edward 8  
Burska Lidia 239  
Buryła Sławomir 19, 69, 79, 144, 159,  
160, 241, 248  
Butler Judith 166–168, 174, 175,  
213, 214, 216, 218, 219, 221–223,  
228–230

- Cała Alina** 22  
 Carrington Leonora 170, 175, 176  
 Chagall Marc 236  
 Cherezińska Elżbieta 122, 253  
 Chmielewska Katarzyna 19  
 Chmielewski Adam 79  
 Chromik Anna 203  
 Chutnik Sylwia 73, 249  
 Chwin Stefan 73, 81  
 Ciepiał Adam 117  
 Cioran Emil 90  
 Cole Tim 243  
 Crutzen Paul 165  
 Cuber Marta, zob. Tomczok Mar-  
 ta 37, 73, 75, 105, 124, 188  
 Czajka-Stachowicz Izabela 131,  
 136–139, 149, 152, 155, 156, 163,  
 170, 182, 190, 236  
 Czapliński Przemysław 83, 198, 248  
 Czeczot Katarzyna 125  
 Czekalska Renata 109  
 Czerniakow Adam 91, 93, 141  
 Czuma Andrzej 235  
 Czywkin Elżbieta 178, 179, 181, 184,  
 186, 188
- Dańczuk Władysław** 254  
 Darwish Mahmud 12, 213, 214, 216,  
 220–222, 225, 227–229  
 Dauksza Agnieszka 231  
 Daum Etką, zob. Frenkiel Estera 106  
 Dąbrowska Maria 127, 151  
 Dąbrowski Wiktor Junosza 254  
 Defonseca Misha 106  
 Deleuze Gilles 132  
 Derra Aleksandra 132  
 Derrida Jacques 195  
 Didi-Huberman Georges 225, 226  
 Dix Krzysztof 243
- Domańska Ewa 130, 191, 192  
 Drewnowski Tadeusz 53–55, 63, 65,  
 69, 71, 76, 79, 151  
 Dunin Kinga 262  
 Duras Marguerite 226  
 Dutka Elżbieta 105, 115  
 Dutka Wojciech 81  
 Dziadek Adam 74, 226  
 Dziewanowski Kazimierz 89
- El-Zein Amira** 222  
 Engel David 136  
 Engelking Barbara 87  
 Epstein Flora 35, 42  
 Erenburg Ilia 48  
 Ettinger Bracha Lichtenberg 200,  
 203, 206, 207, 210, 211
- Faron Bolesław** 182  
 Ficowski Jerzy 236  
 Fiedorcuk Julia 131, 165, 173  
 Filipczuk Michał 214  
 Fitas Adam 21  
 Fogu Claudio 72, 213  
 Foltz Richard C. 130  
 Forecki Piotr 83, 85  
 Frank Anna 109, 110, 127  
 Frąckowiak [Wiegandt] Ewa 48, 49,  
 53, 54, 56, 60  
 Frenkiel Estera 106, 122  
 Frenkiel Esther, zob. Frenkiel  
 Estera 106, 122  
 Freud Zygmunt 77, 203  
 Friedman Anita 112  
 Fuks Marian 141
- Gajewska Agnieszka** 139, 175  
 Gelbard Jerzy 135, 144, 155, 156, 160  
 Ghannam Munir 222

- Ginczanka Zuzanna 180, 182  
 Głowacka Dorota 126, 176  
 Głowiński Michał 19, 23, 24, 34, 61,  
 62, 75, 98, 99  
 Godard Jean-Luc 12, 214, 216, 217,  
 220, 221, 223, 225–227, 229  
 Godzic Wiesław 181  
 Goffman Erving 185  
 Gold Linka 116  
 Gombrowicz Witold 127  
 Gorzechowski Jan 30  
 Gosk Hanna 49, 52, 66  
 Goytisolo Gay Juan 220  
 Górska Irena 195, 200, 201,  
 208, 209  
 Grabowska Ałbena 236  
 Grabowski Jan 95, 153, 244  
 Green Gerald 74  
 Green Julien 224  
 Grinberg Daniel 14, 252  
 Grodzicki August 173  
 Grodzieńska Stefania 176  
 Gromkowska-Melosik Agnieszka 263  
 Groński Ryszard Marek 150  
 Gross Jan Tomasz 11, 69, 71, 87, 89,  
 95, 96  
 Grot-Rowecki Stefan 86, 95, 96  
 Grynberg Henryk 234–236, 239,  
 241–243  
 Grynberg Mikołaj 235, 236, 241  
 Grzegorzczak Andrzej 87–89  
 Grzesiuk Marian 246  
 Guattari Félix 132  
 Gumbrecht Hans Ulrich 55, 66, 67,  
 202  
 Guzek Łukasz 196  
 Guzowska-Dąbrowska Małgorzata 184
- H**araway Donna 132, 139, 146, 257  
 Heidegger Martin 195, 201  
 Hejmej Andrzej 232, 233  
 Herling-Grudziński Gustaw 127  
 Herman Dianne F. 260–262  
 Hermans Hubert J.M. 188  
 Hermans-Jansen Els 188  
 Hertz Aleksander 183, 190  
 Hescheles Janina 112, 113  
 Hierowski Zdzisław 173  
 Hilberg Raul 69, 71, 72, 75, 86  
 Hlebowicz Bartosz 8  
 Hłasko Marek 246  
 Hochberg-Mariańska Maria 112  
 Homer 221, 222  
 Huelle Paweł 73, 81, 89, 102  
 Hutnikiewicz Artur 25, 100
- I**dzikowski Zygmunt Zenon 42  
 Irzykowski Karol 29, 32, 36, 38  
 Iwaszkiewicz Jarosław 43, 59, 60
- J**achimczyk Maciej 85  
 Jaglarz Kalina 150  
 Jakoweńko Piotr 120  
 Jakubowiak Maciej 250  
 Janczewska Marta 111  
 Janicka Elżbieta 247  
 Janion Maria 180, 185  
 Jarecka Dorota 197, 204, 205,  
 208–210  
 Jarochowska Maria 155  
 Jarzyna Anita 247  
 Jasińska Anita 105, 115, 119, 125  
 Jasińska-Kania Aleksandra 179  
 Jeske-Choiński Teodor 22  
 Jeziorkowska-Polakowska Anna 115  
 Jünger Ernst 249

- K**  
Kaczorowski Adam 118  
Kaden-Bandrowski Julian 30  
Kadłubek Zbigniew 73  
Kafka Franz 226  
Kainer Abel, pseud., zob. Krajewski Stanisław 85  
Kamiński Jarosław 240  
Kaniewska Bogumiła 132, 176  
Kaniowa Maria 154, 162  
Kansteiner Wulf 72, 213  
Kantor Tadeusz 195, 198, 200, 201, 208, 209  
Kaplan Caren 132  
Karczewska Agnieszka 115  
Karolak Sylwia 73  
Karpiński Jakub 89  
Karpiński Pantaleon 251, 260, 261  
Karski Jan 88  
Karwowska Bożena 66, 67  
Kersten Krystyna 86, 87  
Kijowski Andrzej 43  
Kirchner Hanna 19, 28, 31, 33, 35–37, 41, 72  
Kisiel Anna 203  
Kisling Mojżesz 191  
Kita Barbara 225  
Kłockowski Jan Maria 90  
Knoll Renia 126  
Kochanowski Jan 137, 138  
Kofta Mirosław 179  
Kolińska Krystyna 164, 174, 175, 185, 187  
Kołodziejczyk Piotr 257  
Komander Piotr 66  
Komeda Krzysztof 235  
Koniuszy Jerzy 148  
Konopczyńska-Tota Ewelina 115  
Korcak Janusz 32, 169  
Kossak-Szczucka Zofia 11, 159  
Kott Jan 51, 132, 149, 162, 165, 170, 171, 181–183  
Kowalcze-Pawlik Anna 231  
Kowalczyk Agnieszka 132  
Kowalska-Leder Justyna 126  
Kozicz Ryszard 233  
Kozmińska-Frejlak Ewa 112  
Krajewska Anna 195, 199, 201  
Krajewski Stanisław 85, 87, 89  
Krajniewski Jarosław 105  
Kramer Clara 111  
Kraskowska Ewa 43, 44, 52, 132, 176  
Krawczyńska Dorota 19  
Kristeva Julia 74  
Krupa Bartłomiej 83, 88  
Krupiński Piotr 140, 244  
Krzemień Wiktoria 74  
Krzemiński Adam 55  
Kubiak Ho-Chi Mia 226  
Kuczkiwicz-Fraś Agnieszka 109  
Kuczyńska-Koschany Katarzyna 245  
Kulesza Dariusz 61  
Kunczewiczowa Maria 43  
Kuśniewicz Andrzej 88, 102  
Kuzniecowa Anatol 74  
**L**  
Lacan Jacques 77, 207  
Lam Andrzej 38, 100  
Lanzmann Claude 86, 88, 94, 95, 226  
Laskier Joachim 116  
Laskier Rutka 105–110, 113–130  
Laskowski Piotr 112  
Lauer Bernhard 24  
Leociak Jacek 19, 87, 92, 95, 124, 127, 153  
Leopold Wanda 48

- Leopolita, pseud., zob. Zimand  
Roman 91, 92
- Lerski Jerzy 88
- Leśmian Bolesław 31, 42
- Lévinas Emmanuel 216, 224
- Lévi-Strauss Claude 190, 191
- Lewin Abraham 111, 141
- Liberman Ella 116
- Liberman-Shiber Ella, zob. Liberman  
Ella 117
- Libionka Dariusz 86, 87
- Lichański Stefan 100
- Lichten Józef 88
- Linke Bronisław 114
- Lipski Jan Józef 25, 91, 96, 97
- Lipszyc Adam 217, 231
- Lipszyc Rywka 110, 112, 113, 117
- Lorenz Konrad 143
- Loridan-Ivens Marceline 72
- Ł**
- Łebkowska Anna 44
- Łobodziński Filip 123
- M**
- Mach Wilhelm 22
- Macuzanka Zenona 206
- Magritte René 195
- Majchrowski Zbigniew 20
- Majer Anna 256
- Majmonides Mojżesz 30
- Makaruk Katarzyna 19
- Malewska Hanna 253
- Małczyński Jacek 145
- Mandal Eugenia 181
- Marks Karol 25
- Marszałek Magdalena 33
- Massumi Brian 203, 231
- Matuszewski Ryszard 176, 183,  
185–187
- Mayweather Junior Floyd 255
- Melchior Małgorzata 178, 179
- Melosik Zbyszko 263
- Memches Filip 260
- Memling Hans 217
- Menachem Lior 116
- Mencwel Andrzej 21
- Meyer-Sickendiek Burkhard 54
- Michnik Adam 83, 89, 244
- Micińska Magdalena 26
- Mickiewicz Adam 91
- Miłosz Czesław 20, 63–65, 89, 97, 99,  
101, 102, 236
- Mizera Janusz 201
- Molisak Alina 19, 248
- Montgomery Sy 191
- Morawiec Arkadiusz 77
- Morcinek Gustaw 66, 67
- Morin Edgar 72
- Momro Jakub 233
- Morsztyn Hieronim 148
- Morsztyn Jan Andrzej 70, 238
- Mosakowski Marek J. 77
- Mościcki Paweł 214, 217, 225
- Mytych-Forajter Beata 73, 150
- N**
- Nachalnik Urke 252
- Nader Luiza 196, 197, 202
- Nagiel Henryk 252
- Nałkowska Zofia 8, 11, 13, 19–22,  
26–45, 72, 73, 76, 77, 127, 171
- Nałkowska-Rygier Zofia, zob.  
Nałkowska Zofia 36
- Nałkowski Wacław 21–25, 35, 42
- Namysło Aleksandra 107, 108
- Nastulanka Krystyna 148, 153, 154
- Nawarecki Aleksander 73, 148
- Niemczyńska Małgorzata I. 252, 263



- Nijakowski Lech M. 47, 48  
 Nordau Max Simon 14, 259  
 Norwid Cyprian Kamil 100  
 Nowacka Magdalena 108, 116  
 Nowacki Dariusz 249, 250  
 Nowak Jan 88  
 Nowakowska Irena 89  
 Nussbaum Hilary 25, 26  
 Nycz Ryszard 19, 49, 231
- O**ciepka Teofil 149, 164, 165, 167,  
 169, 172–174, 176  
 Ortwin Ostap 39  
 Orzeszkowa Eliza 26  
 Osęka Andrzej 177–179  
 Osiecka Agnieszka 12, 13, 231–242,  
 244–246, 248  
 Ostolski Adam 230  
 Owczarski Wojciech 20  
 Ozga Michalski Józef 100, 101, 245
- P**achter Mietek 110  
 Parnicki Teodor 253  
 Paszkowska Aleksandra 55  
 Patterson Charles 79  
 Pawlak Grażyna 14, 252  
 Pawlicka Aleksandra 11  
 Pecqueux Gilles 220  
 Péguy Charles 217  
 Perechodnik Calek 48, 136, 138  
 Person Katarzyna 111  
 Piątkowska Monika 252, 264  
 Pick Daniel 80  
 Pietrych Krystyna 68  
 Pietrych Piotr 68  
 Pilch Antoni 86, 94, 95  
 Piwowarska Barbara 197, 204, 208,  
 210
- Piwowarski Krystian 11, 12, 74,  
 78, 79  
 Piwowarski Radosław 240  
 Pluszka Adam 191  
 Poe Edgar Allan 125  
 Polonsky Antony 85  
 Prassinos Gisèle 170, 174–176,  
 182  
 Prawer Eugenia 115  
 Presner Todd Samuel 72, 213, 259  
 Prus Łucja 231, 233, 237, 246, 247  
 Puchalska Mirosława 25  
 Puchalski Włodzimierz 149, 150
- R**andall William 49, 60  
 Rawicz Jerzy 251, 252  
 Raz-Krakotzkin Amnon 223  
 Reynolds Simon 123  
 Ringelblum Emanuel 140  
 Rodak Paweł 20, 127  
 Rosenfeld Alvin H. 109, 110  
 Rosenkreuz Szymon 173  
 Rosenstein Erna 10, 12, 193–199,  
 200–211  
 Rothberg Michael 72, 215  
 Rouch Jean 72  
 Różewicz Tadeusz 195  
 Rubinowicz Dawid 118  
 Rudaś-Grodzka Monika 131  
 Rudniańska Joanna 144  
 Rudnicki Adolf 19, 88  
 Rudnicki Janusz 235, 259, 260  
 Rumkowski Chaim 106, 122  
 Rundo Maria 75, 76  
 Rupowski Roman 79  
 Rusarczyk Marzena 179  
 Ryciak Ula 235, 236, 238  
 Rymkiewicz Jarosław Marek 134

- Sadowski Maciej 14, 252  
Said Edward 214, 223, 228  
Sandauer Adam 204  
Sandauer Artur 19, 20, 48, 49, 65,  
209  
Sapińska Stanisława 107, 109, 110,  
115, 125  
Sartre Jean-Paul 180  
Sax Boria 143  
Scholem Gershom 223  
Schulz Bruno 32, 33, 43, 187  
Sendyka Roma 231, 233  
Shallcross Bożena 33, 76, 77, 80  
Shore Marci 31, 32  
Siemiątkowski Łukasz 251  
Sieniuc Paulina 93  
Sienkiewicz Barbara 73  
Sierakowiak Dawid 118, 129, 130  
Silvestrov Valentin 217  
Skarżyńska-Bocheńska Krystyna 213  
Sokołowski Jan 138, 149  
Sloterdijk Peter 48, 53–57, 59, 64, 99  
Sławek Tadeusz 150  
Słonimski Antoni 31, 32  
Smith Sidonie 175  
Smolar Aleksander 89  
Smolar Andrzej 87  
Subbotko Donata 235  
Sołowianiuk Paulina 132, 152,  
174, 175, 185, 186  
Sombart Werner 23, 29, 30  
Spinoza Baruch 30  
Spitzer Manfred 184  
Stankowska Agata 198  
Stasiuk Andrzej 73  
Steiner Jean-François 74  
Steinsberg Aniela 191  
von Stephanitz Max 143  
Stoermer Eugene 165  
Sygnarski Stanisław 136  
Száláy Mátyás 257, 258  
Szalom Asz 30  
Szapiro Jerzy 87  
Szarota Tomasz 87  
Szczepanek Aleksandra 115  
Szczepka Maciej 114  
Szczuka Kazimiera 185  
Szczypiorski Andrzej 88, 248  
Szewc Piotr 89, 102  
Szewczyk Wilhelm 164, 174  
Sztajnoworf Judka 251  
Sztekkertowa Wanda 31  
Sztternfinkiel Natan Elias 108  
Szuster Marcin 31  
Szwarc Wilhelm 139, 182, 189  
Szydłowski Adam 105, 107–110,  
113–116, 118, 119, 125, 127–129  
Szymaniak Karolina 111  
Śliwiński Krzysztof 89  
Śpiewak Paweł 89  
Taborska Agnieszka 175, 182, 198,  
199  
Tambiah Stanley Jeyaraja 8  
Taranienko Zbigniew 197  
Thau Miriam 122  
Thomas Donald Michael 74  
Tokarczuk Olga 249, 250, 253  
Tokarska-Bakir Joanna 161, 185  
Tomczok Marta 73, 75, 105, 124,  
188  
Tomczok Paweł 52  
Torańska Teresa 241, 245  
Török Mária 203  
Tumidajski Marian 174

- Tumas Izabela 114, 115  
 Turnau Jan 89  
 Turowicz Jerzy 88, 89, 94  
 Turowski Kamil 129  
 Turski Marian 112  
 Twardoch Szczepan 12–14, 249–265  
 Twardowski Samuel 238  
  
**U**  
 Umińska Bożena 26, 36, 37, 40, 180, 182  
 Uniłowski Zbigniew 181, 182  
  
**W**  
 Walendziak Wiesław 89  
 Wat Aleksander 68  
 Watsin Julia 175  
 Ważyk Adam 170  
 Weber Ronald 75  
 Weininger Otto 38–40  
 Weiser Piotr 116  
 Weissová Helga 118  
 Werner Andrzej 49–51, 60, 69  
 Wesołowska Małgorzata 175  
 White Hayden 75  
 Wiatr Ewa 112  
 Wielopolska Maria 26  
 Wierciński Edmund 133, 134, 140  
 Wierzyński Kazimierz 246  
 Wiesenthal Szymon 88  
 Wilk Sonia 164, 165, 169  
 Wilkanowicz Stefan 87–89  
 Wilkomirski Binjamin 106  
 Wise Polier Justine 90  
  
 Witkacy, zob. Witkiewicz Stanisław  
     Ignacy 181, 182, 185  
 Witkiewicz Stanisław Ignacy 137, 181, 182  
 Wolski Paweł 56, 75, 255, 256  
 Wołkowicz Anna 217  
 Wroński Marcin 11, 12, 74, 78–80  
 Wróbel Karolina 140  
 Wydra Justyna 81, 150  
 Wyka Kazimierz 25, 79, 80  
 Wylegała Anna 111  
  
**Y**  
 Young James E. 74, 75  
  
**Z**  
 Zagner Agnieszka 105, 110  
 Zahava Scherz 116  
 Zaremba Marcin 47, 51  
 Zieliński Jacek 241  
 Zieliński Jan 93, 241  
 Ziębińska-Witek Anna 87  
 Zimand Roman 9, 15, 83–86, 88–102  
 Žižek Slavoj 77, 79  
 Zubiński Tadeusz 246  
 Zysk Tadeusz 253  
  
**Ż**  
 Żabicki Zbigniew 147  
 Żaboklicki Krzysztof 262  
 Żeromski Stefan 14, 37, 38, 127  
 Żukowski Tomasz 19, 171, 247  
 Żukrowski Wojciech 150  
 Żurowski Maciej 125  
 Żychliński Arkadiusz 48

## OD REDAKCJI

Marta Tomczok, badaczka Zagłady i jej odniesień kulturowych, adiunkt na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego, redaktor naczelna rocznika „Narracje o Zagładzie”. Autorka książek: *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego* (2011), *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012* (2013), *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura* (2017). Artykuły i recenzje publikowała m.in. w „Historyce Studiach Metodologicznych”, „Tekstach Drugich”, „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim”, „Porównaniach”, „Poznańskich Studiach Polonistycznych”, „Poznańskich Studiach Sławistycznych”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Zagładzie Żydów. Studiach i Materiałach”. Współpracuje z „Nowymi Książkami”. Interesuje się wpływem nowych metodologii na studia o Zagładzie i innych ludobójstwach, refleksją krytyczną nad estetykami uznanymi za minione (postmodernizm), nowym animizmem oraz historią środowiskową węgla.

