

Madagaskar – o nienapisanym dramacie Bogdana Wojdowskiego

Alina Molisak

TEKSTY DRUGIE 2020, NR 3, S. 381–396

DOI: 10.18318/td.2020.3.24 | ORCID: 0000-0002-1862-8782

Zainteresowanie pisarza dramaturgią można datować na wczesne lata jego twórczości. Przez wiele lat pisał recenzje teatralne, zamieszczane początkowo głównie w piśmie „Współczesność” (1960-1965), później zaś w „Teatrze”, „Dialogu” i „Ekranie”. Wojdowski napisał także sztukę, której premiera odbyła się w 1959 roku w Teatrze Ziemi Lubuskiej (tytuł brzmiał: *Rampsynit, czyli opowieść egipska*), jednak sam autor tekst najpewniej zniszczył i stanowczo się o tej „przypowieści scenicznej” wypowiedział: „Nigdy nie wznowię, nie wydrukuję i nie pozwolę innym wspominać o tym tekście. Dno!”¹. W kolejnych latach uwagi dotyczące dramaturgii i teatru pisał Wojdowski z perspektywy krytyka, część z tych szkiców zamieścił w dwóch książkach *Próba bez kostiumu* (wyd. w 1966 roku) i *Mit Szigalewa* (wyd. w 1982 roku). Zebrane tam zapisy, od opisów wydarzeń teatralnych, przez omówienia ważnych dla dramatu i teatru zjawisk, po dostrzeżenie problematyki ściśle związanej z konkretną realizacją utworów na scenie stawały się często

Alina Molisak – dr hab., pracuje w Instytucie Literatury Polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Nauczała również na Uniwersytecie Humboldtów (Berlin 2007/2008) oraz na Uniwersytecie w Hamburgu (2015/2016). Należy do Gesellschaft für europäisch-jüdische Literaturstudien, Polskiego Towarzystwa Studiów Jidyszystycznych i Polskiego Towarzystwa Studiów Żydowskich. Opublikowała: *Judaizm jako los. Rzecz o Bogdanie Wojdowskim* (2004) oraz *Żydowska Warszawa – żydowski Berlin* (2016). Współredaktorka m.in. książek: *Polish and Hebrew Literature and National Identity* (2010); *Nach dem Vergessen. Rekurse auf dem Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989* (2010); *Ślady obecności* (2010); *Żydowski Polak – polski Żyd. Problem tożsamości w literaturze polsko-żydowskiej* (2011); *Galician Polyphony. Places and Voices* (2015); *Pomniki pamięci. Miejsca niepamięci*. (2017), *The Trilingual Literature of Polish Jews from Different Perspectives. In Memory of I.L. Peretz* (2017); *Tożsamość po pogromie. Świadectwa i interpretacje Marca '68* (2019).

1 W. Wiśniewski *Lekcja polskiego*, Oficyna Wydawnicza „Rytm”, Warszawa 1993, s. 350.

pretekstem do głębszych refleksji nad fenomenami życia społecznego obserwowanego bardzo uważnie przez autora. Trzeba podkreślić, że wówczas gdy spektakl był wywodzony z utworu literackiego, problematyce dzieła pisarskiego poświęca Wojdowski więcej uwagi niż omawianej, pełniącej raczej funkcję pretekstową, inscenizacji. Pozwala na takie prowadzenie myśli wybrana formuła – w większej mierze eseistyczna niż *stricte* recenzencka.

Do tomu zatytułowanego *Mit Szigalewa* włączył autor wybrane teksty dotyczące istotnych dlań kwestii związanych nie tylko z refleksją nad sztuką dramatu, ale również z ukazanymi na scenie zjawiskami, które wydawały mu się znaczące. Tytułowy Szigalew z jednej strony nawiązywał do wystawianych na scenie *Biesów*², z drugiej zaś jego figura stała się pretekstem do wyrażenia najgłębszych niepokojów pisarza. Wojdowski takie zanotował refleksje, podsumowując m.in. rok 1968, pełen najbardziej agresywnego, obecnego w publicznej przestrzeni antysemityzmu: „Rok ubiegły [1968 – przyp. A.M.] upłynął pod znakiem triumfującej szigalewszczyzny, a co nam przyniesie ten nowy rok? Szantaż, donosicielstwo, antysemickie praktyki, jawne sfaszycowanie stosunków politycznych, to wszystko musi przynieść owoce. I cokolwiek by się jeszcze nie wydarzyło, jakiegokolwiek zmiany nas czekają – pewne jest jedno: posiew czarnej zarazy ogarniać będzie coraz szersze kręgi”³. Diagnozy, jakie odnajdujemy w zapiskach, dotyczą także szerszych ocen, są swego rodzaju sądem nad ówczesną władzą, która gotowa była do „[...] posłużenia się każdą metodą, również nacjonalizmem, szowinizmem, Judenhecą, aby tylko zachować swój obecny stan posiadania”⁴. Obawy Wojdowskiego sięgały doświadczeń czasu Zagłady, najbardziej tragicznych wydarzeń w dziejach; jak wielu, których istnienie było zagrożone, wrażliwie reagował na wszelkie przejawy powracania faszystowskiej mowy. „Szigalewszczyzny” upatrywał w szczególnej formie połączenia różnych sił społecznych, których obawiał się najbardziej: „Sojusz drobnomieszczańsko-lumpenproletariacki dobrze zdał egzamin w marcu 1968 roku. Co dalej? Kiedy lumpenproletariat podaje rękę drobnomieszczaństwu, za drzwiami stoi faszyzm”⁵.

2 Recenzję o przedstawieniu na podstawie prozy Dostojewskiego, w reżyserii Jerzego Warmińskiego opublikował Wojdowski w czasopiśmie „Teatr”; patrz: *Mit Szigalewa. Notatki na programach*, „Teatr” 1971, nr 10; przedruk w: *Mit Szigalewa. Szkice*, PIW, Warszawa 1982; warto zauważyć, że w tym tomie pisarz przedrukował też bardzo ważny tekst *Odmowa zaufania*.

3 Dziennik, 12.01.1969.

4 Dziennik, 28.01.1969.

5 Dziennik, 1.03.1969.

W przekazanej Bibliotece Narodowej (w 2013 roku) spuściznie po Wojdowskim – jak wynika z opisu – ma się znajdować nieopublikowany dramat *Madagaskar*⁶. Informacja ta jest jednak mało precyzyjna. Teczka z napisem „Madagaskar” zawiera bowiem bardzo różne kartki i zapisy autora, włożone do niej, jak się zdaje, w trakcie porządkowania archiwum⁷. Nie ma w niej tekstu sztuki dramatycznej *Madagaskar*. Są fragmenty, których część można uznać za zachowane zapisy planowanego utworu. O tym, że dramat powstawał wówczas, gdy pisarz pracował nad swą najważniejszą książką, czyli *Chlebem rzuconym umarłym*, dowiedzieć się możemy z dziennika, gdzie znajduje się nieco zagadkowy zapis, z którego wynika, że na początku lat 60., oprócz powieści, Wojdowski zajmował się konstruowaniem dramatu o podobnej tematyce: „Za mną miesiąc bezsennych nocy, przede mną – druga część dramatu «MADAGASKAR»”⁸. Inny z kolei zapis brzmi: „Od paru dni przepisuję powieść (TAMTA STRONA, CHLEB RZUCONY UMARŁYM, MADAGASKAR). Sztuka, którą muszę obdzielić jednym z powyższych tytułów – zawiera w tej chwili circa 70 stron, a więc zakończona pierwsza część plus notatki do drugiej dosyć interesujące”⁹.

Sztuki dramatycznej, o której mowa, Wojdowski nigdy nie opublikował, najpewniej też nie wyszedł poza napisanie jedynie pewnych partii. Pełny tekst nie zachował się w archiwum autora; pisarz, jak mówiła p. Maria Iwaszkiewicz-Wojdowska, często wyrzucał wiele notatek, papierów, pozbywał się

6 Zob. <https://bn.org.pl/aktualnosci/967-archiwum-bogdana-wojdowskiego-w-zbiorach-bn.html> (30.01.2020); podobnie myślące są inne jeszcze kwestie: „Wśród autorskich utworów literackich Wojdowskiego w Bibliotece Narodowej są obecnie przechowywane m.in. *Konotop*, *Nocą na placu Grzybowskim*, *Madagaskar*. *Sztuka w II aktach*, *Tamta strona*. *Powieść*, *Opowieść dziadowska*, *Zapiski z tamtych lat*, *Martwa łacha*, *Krzywe drogi*”. Niejasne jest tu dla czytelnika, które z tych tekstów opublikowano, które istnieją jedynie we fragmentarycznych zapisach. *Konotop* ukazał się w roku 1966 (drugie wyd. 1982), *Krzywe drogi* wydano w 1987 roku, *Tamta strona*, *Powieść* w 1997 roku (już po śmierci pisarza). Pozostałe teksty chyba jednak trzeba traktować wyłącznie jako fragmenty, szczegółowych ustaleń wymagałoby skonfrontowanie ich z publikacjami, by ustalić, które zostały wykorzystane przez autora.

7 Inne kartki Maszynopisu to proza (kilka stron), całkowicie niezwiązana z dramatem; najpewniej znalazły się w tej tezcze przypadkowo w trakcie porządkowania archiwum pisarza.

8 Dziennik, 21.12.1961 roku.

9 Tamże, 5.06.1962 roku; jak widać, Wojdowski użył wymienionych tytułów – powieść obdarzył określeniem *Chleb rzucony umarłym*, inną, nad którą pracował w ostatnich latach, bardzo interesującą prozę zatytułował *Tamta strona*. Nieukończony dramat miał nosić tytuł *Madagaskar*. Trzeba także przypomnieć, iż mit Madagaskaru wykorzystał pisarz w swej najważniejszej powieści, czyli w *Chlebie*...

pierwotnych wersji tekstów. Warto chyba przyjrzeć się również tym resztkom, fragmentarycznym zapisom, pozwalającym przynajmniej częściowo zrekonstruować zamysł autora. Dzięki zachowanym partiom, będących wariantami (nie zawsze pełnymi, modyfikowanymi) części pierwszej dramatu oraz nie licznym kartkom części drugiej – można pokusić się o sformułowanie kilku uwag dotyczących projektowanego dzieła.

Pierwszym elementem, na który warto zwrócić uwagę, są zapisane ołówkiem na pojedynczej kartce dyspozycje dotyczące kwestii kompozycyjnych – „scena 1 Uri – Naum, scena 2 Estera – Eli, scena 3 ojciec – syn”, poniżej oddzielone kreską kolejne sceny: „1 scena – 6 osób, 2 scena – zabójstwo Elijachu, 3 scena – zejście Estery, Ojca, wejście Nataniela”. Można sądzić, że ten zamysł dotyczył aktu pierwszego, gdyż istnieje jeszcze kolejna notatka odręczna zatytułowana „Akt II”, gdzie znajdują się: „1. Intermedium: Uri – Naum, 2. scena Ester – Eli, 3. scena Ester – Eli – Naum – Uri, 4. scena – tutti quanti, 5. scena Ester – Naum – Uri, 6. scena Uri – Naum. 7. Epilog. U – N [tu można domyślać się skrótu: Uri – Naum – przyp. A.M.]”¹⁰. Osobnym, niejako trzecim wariantem, jest długi prozatorski wstęp dotyczący gettowej Warszawy, Walicowa, muru, mostu na Chłodnej i odnotowanych tamże postaci dramatu: „Naum, Uri, Stary, Eli, Ester” i dopisane ołówkiem „Dziecko w koszu”¹¹.

Pojawiają się w tych dyspozycjach imiona bohaterów znane z powieści *Chleb rzucony umarłym* – inaczej jednak wygląda ich charakterystyka. Wśród luźnych kartek znaleźć można i takie, gdzie dyspozycje dotyczące postaci wyglądają inaczej (pojawiają się inni bohaterowie, znikają ci wcześniej obecni); najbardziej stałymi w tych projektach postaciami wydają się właśnie Uri i Szlojme (noszący też czasem imię Naum) oraz bohater, który występuje jedynie w przywołaniach, czyli Nataniel¹². Do poruszanej w ich dialogach tematyki wypada jeszcze wrócić.

10 Wszystkie cytaty pochodzące z archiwum Bogdana Wojdowskiego, z teczki *Madagaskar*, podaje za: Biblioteka Narodowa, Rps, sygnatura 18739.

11 Ten wariant zapisu części dramatu to: dialog Nauma i Uriego, pojawienie się Starca z dzieckiem schowanym w dużym koszu.

12 Podobnie wygląda też kwestia planów i realizacji powieści. Tekst *Chleba rzuconego umarłym* powstawał bardzo długo. Dość wcześnie zanotował autor dyspozycje dotyczące całości – zapis z 3.01.1963 roku to wyliczenie tytułów kolejnych rozdziałów książki: „1/Prolog-Puryum, 2/Madagaskar, 3/Plac Żelaznej Bramy, 4/Złoty interes, 5/Prof. Baum, 6/Ruda Ester, 7/Tamta strona, 8/Tyfus, 9/Czarna godzina, 10/Smutny krzyk jesieni, 11/Umschlagplatz, 12/Kryjówka”. Cytowany plan rozdziałów powieści wskazuje na to, że wersja pierwotna różniła się od ostatecznego kształtu dzieła. Pisałam na ten temat w: *Judaizm jako los. Rzecz o Bogdanie Wojdowskim*, War-

Drugą interesującą kwestią są wstępne zapisy dotyczące miejsca i czasu akcji. W teczce znajdujemy bowiem dwa warianty początku planowanego dramatu. W obu określony tak samo został czas akcji – 1942 rok, z dokładniejszym przybliżeniem w jednej z wypowiedzi – minęło osiemnaście dni od 22 lipca – czyli od dnia Wielkiej Akcji¹³. Umieszczenie pierwszej wersji zostało nakreślone ogólnie – ten, który patrzy z drewnianego mostu, dostrzega nie tylko to, że „Ostatnie smugi słońca[, które – uzup. A.M.] usuwały się za dachy opuszczały wierzchołek M u r u, i to także była nietrwała dekoracja”¹⁴. Dłuższy *passus* dookreśla czas: „Najlepiej powiedzieć tak: jest rok 1942 i piękna perspektywa na przyszłość. Na bliską przyszłość... Po wszystkich torach tego kraju toczą się pociągi towarowe. Długie składy wagonów bydłowych, odrutowane, pod konwojem, ciągną w kierunkach dwudziestu paru kominów krematoryjnych. Judenfreimachung. Transporty. Transporty”¹⁵. Dokładniej zostaje wskazany temat zasadniczy (prawdopodobny) całej sztuki: „Ludzie oczekują swojego transportu. Idą. Uciekają z transportu. Ukrywają się przed transportem. Tej jesieni...”¹⁶.

W drugiej wersji początek (części sztuki, która została zatytułowana *Transport*) zostaje skrócony do (lekką przeredagowanego) fragmentu, rozpoczynającego się od słów: „Najlepiej powiedzieć to już teraz: [...]” – nie ma tam mowy ani o mieście, kładce na Chłodnej czy murze getta. Scenografia zostaje ograniczona do ruin, wystającego spomiędzy murów pnia drzewa¹⁷. Po kilku zdaniach wstępu rozpoczyna się dialog dwóch bohaterów. Uri i Szlojme czekają na Nataniela, który powinien powrócić z pieniędzmi – przeznaczonymi najwyraźniej na wykupienie ich z transportu¹⁸. Szlojme jest pełen wątpliwo-

szawa 2004; w teczce z fragmentami dramatu pojawia się też inna jeszcze kartka, na której ołówkiem zapisał autor bohaterów – wyliczając: Uri, Szlojme, Nataniel, ojciec, syn, wariat.

13 Dowiadujemy się tego dzięki monologowi Uriego, który poświęcony został sytuacji egzystencjalnej tegoż bohatera; patrz: Maszynopis, s. 12.

14 Maszynopis, s. 1 tytułowa, wersja pierwsza.

15 Maszynopis, s. 1. tytułowa, wersja pierwsza.

16 Maszynopis, s. 1. tytułowa, wersja pierwsza.

17 Do pnia jeden z bohaterów przybił tabliczkę z napisami: „Do Auschwitz... km, do Majdanka... km, do Treblinki... km, do Płaszowa... km, do Trawnik... km, do Sobiboru... km”. Patrz: Maszynopis, s. 16. W innym wariacie zapisu tej sceny mowa jest o tym, że do pnia przybita została jedna tabliczka z napisem: „MADAGASKAR... km”.

18 Autor ołówkiem na marginesie dodał jedno z didaskaliów – bohaterowie nakręcają budzik, który dzwoni „pod koniec sztuki”; inną odrębną wskazówką, zanotowaną na osobnej kartce, jest włączenie w scenę postaci dziewczyny, przechodzącej w półmroku jak zjawia, zza sceny

ści, czy Nataniel zechce wracać, jeśli znajdzie fundusze na ratunek, krytykuje nie tylko jego wygląd („chytne oczka”), ale i zachowania¹⁹. Uri, mimo że przedstawiony został jako osoba pozostająca w fatalnej kondycji, opuchnięty wskutek choroby głodowej, zaś jego monologi przypominają majaczenia, wypowiada słowa czy nieskładne zdania z pogranicza jawy i snów, marzy głośno o łóżku, chlebie, opiece – czasami ma więcej nadziei. Oczekuje jednak, by Szlojme potwierdził szlachetny charakter nieobecnego Nataniela. Ten jednak z gorką ironią odpowiada uogólniającą oceną: „W XX wieku nie ma szlachetnych ludzi. [...] Szlachetny człowiek razem z innymi zdycha w błocie, wyrzuca innemu z ust kawałek brukwi i bije się o michę zupy”²⁰.

Rozmowa obu bohaterów chwilami przeradza się w rodzaj kłótni. Padają tam zdania znaczące, będące, jak sądzę, swoistymi syntezami przemyśleń samego autora, wypowiedziane przez postaci powołane do istnienia. Uri, szacując szanse ocalenia, nader boleśnie wyszydza tę perspektywę: „Idź do nich, ukryją cię, będą cię karmić z ręki do końca wojny. Zamkną cię w piwnicy, żebyś im nie uciekł, a kiedy wojna już się skończy, wtedy powiedzą: «No, parchu, płac za swoje parszywe życie, któreśmy ci uratowali. Płac i wynos się stąd!»”²¹. Przenikliwość tej diagnozy wskazuje jasno na świadomość trwałego wykluczenia z polskiej wspólnoty – gdzie także potencjalny ratunek wiąże się z uwewnętrznionym kulturowo antysemityzmem ratujących²². Wybrzmiewa tu rodzaj fundamentalnego oskarżenia wobec społeczeństwa, sformułowanego gorzko i nader celnie.

Pewnej dynamiki tej scenie nadają ruchy, które wykonuje Szlojme, wyraźnie sugerujący, że zostawia Uriego, jego wyjście poza scenę, powrót. Dialog

wołającej Nataniela – obaj bohaterowie chowają się przed nią „jak ślimaki do skorup”; nieco zakłóca rekonstrukcję całości uwaga, że bohaterowie czekają na „«Leona»” – czyli osobę znaną im pod tym pseudonimem, co do której nie jesteśmy pewni, czy jest tożsama z Natanielem.

19 W innym wariantie – który chyba można uznać za fragmenty kolejnej wersji – Naum i Uri, dwaj bohaterowie pojawiający się też w zapisach nazwanych: „Część Pierwsza, Scena 3”, słuchają nawołującej Nataniela – Ester, i zastanawiają się, czy wróci ten z pieniędzmi, aby ją ratować.

20 Maszynopis, s. 5.

21 Maszynopis, s. 5.

22 W innym wariantie zapisu tej sceny znalazła się taka – znacząca i bardzo warta przywołania modyfikacja: „Najpierw cię zabijają, a potem [...] będziesz żył w ich myślach, w ich sercu, w ich głowie, w ich wspomnieniach, w ich literaturze. [...] Będziesz ich bohaterem i ofiarą, w tobie znajdą pociechę i dowód, że człowiek może stać się zwierzęciem, a nawet czymś więcej: świętym, Świętym. Będziesz drobnym argumentem w ich doniosłych sporach. Kiedy im będzie ciężko, wtedy pomyślą z ulgą o tobie, że człowiek może znieść tyle” – Maszynopis, dialog Uri – Naum, s. 13.

bohaterów przynosi też informacje o tym, iż Szlojme zajmował się twórczością Tomasza Manna, pisał dysertację, której pojedyncze sformułowania – w nader prześmiewczym tonie – przypomina mu Uri, kpiąc ze słów na temat humanizmu.

Interesującym fragmentem jest także dyskusja dotycząca żydowskiej tożsamości. Gdy Uri określa swego towarzysza słowami: „[...] doktor filologii germańskiej, z upodobań filozof, z przyzwyczajenia esteta, Szlojme Tenenbaum. Semita” – jego przyjaciel szybko reaguje: „Żyd”²³. Uwaga o tym, że Szlojme „wrócił na swoje podwórko” jako „mischling semicko-aryjski”, wywołuje ważną autorefleksję. Szlojme, podkreślając, że zawsze był „z ulicy Krochmalnej” – zadaje pytanie: „[...] czy ty czujesz się, ale mów całą prawdę, Żydem?”. W odpowiedzi, jakiej udziela Uri, słyszymy całe skomplikowanie, splątanie tożsamości: „Nie. Tak. Może. Nie wiem. [...] Nigdy, nigdy tego nie potrafiłem zrozumieć. Na wierzchu, na samym wierzchu byłem Żydem, trochę głębiej nie byłem Żydem, ale tam głęboko znów byłem Żydem”²⁴. Wykształcony Szlojme pozornie tylko odmiennie układa kolejność warstw określających jego egzystencję: „[...] Na wierzchu nie byłem Żydem, trochę głębiej tak, ale na samym dnie znów nie byłem Żydem”²⁵. Splątanie, wielowarstwowość, niemal palimpsestowa formuła tożsamości polsko-żydowskiej okazuje się jednak także należeć do czasu przeszłego. Obaj dochodzą do wniosku, że obecne istnienie określa jedno słowo „jestem”, ale w czasach, gdy sama egzystencja oznacza wyrok śmierci, zgodnie uznają, że lepiej porzucić podobne rozważania, gdyż „[k]iedy człowiek myśli, wtedy wraca do niego strach”²⁶.

Innym interesującym fragmentem jest monolog Uriego – jak sam się przedstawia: „[...] Uriasza, który mieszka na ulicy Krochmalnej 45, drugie piętro [...]”²⁷ – który relacjonuje Bogu syntetycznie dzieje żydowskiej diaspory i buntowniczo wskazuje analogie żydowskiego losu w latach Zagłady z kondycją Hioba²⁸. Dodaje przy tym, że zamiast się modlić, zadaje sam sobie

23 Maszynopis, s. 10.

24 Maszynopis, s. 10.

25 Maszynopis, s. 10.

26 Maszynopis, s. 10.

27 Maszynopis, s. 11.

28 Przywołując te słowa: „Dni moje prędsze były niż poseł; uciekły a nie widziały nic dobrego. Przeminięły jako prędkie łodzie, jako orzeł lecący do zera” (cytat – Maszynopis, s. 11-12). Wjodowski cytuje Księgę Hioba (Hiob, 9, 25-26) w wersji tłumaczenia Biblii Gdańskiej z 1881 roku. http://bibliopolskie.pl/zsteksty_wer.php?book=18&chapter=9&verse=26&tld=22 (10.02.2020).

pytania fundamentalne – „Po co opuściłeś swoich? Po co czołgasz się z głową w popiele po gruzach tego spalonego miasta? Po co przeklinasz świat, gdzie nie ma dla ciebie miejsca. Nie ma, to nie ma”²⁹.

Dialog toczy się wokół kwestii istotnych, ale bywa przerywany ironicznymi anegdotami (opowieść o życiu ciotki Buby, jej męża i syna). Łączą się one jednak zawsze z obecną sytuacją – przytoczona sentencja moralna ciotki zostaje przełożona na aktualny konkret: „Każdy mógł, jak ty Uri, uciec z transportu, ale to jeszcze nie znaczy, że ty musiałeś uciec”³⁰. Czekaając, rozmawiają o szansach ratunku, mają złudzenia słuchowe – wydaje im się, że dostrzegają pojawiające się szczury, wyraźnie brzmią dla nich piski zwierząt. Wywołuje to u obu osobliwy rodzaj tańca-pantomimy, w trakcie którego Szlojme przypomina próby ucieczki tych, którzy szli kanałem, gdy podpalano domy, doświadczenie ataku szczurów³¹. Realistycznie słyszalne stają się odgłosy idącego tłumu, szmer wody. Uri radykalnie protestuje przeciwko przywoływaniu tych doświadczeń, wręcz żąda, by Szlojme rozmawiał z nim, gdyż „[...] Kiedy człowiek gada, to zabija w sobie trwoję. I głód”³².

Ta część maszynopisu urywa się w połowie strony osiemnastej³³. Kolejne partie, gdzie spotykamy bohaterów – teraz noszących imiona Uri i Naum – rozpoczynają się również od dialogu – u góry pisarz oznaczył jako „CZĘŚĆ PIERWSZA, SCENA 3”³⁴. Chronologię zasugerowaną tym, że na zewnątrz jest mróz, należy uznać za kolejną odsłonę – czas akcji przypadałby na późną jesień 1942 lub zimę 1943 roku. Rozmowa, nieco tragicomiczna, przerzucanie się słowami dotyczy jednak istotnej kwestii – popełnienia samobójstwa, które musi zawsze dokonać się w samotności. Obaj uświadamiają sobie niemal całe własne życie, zaś Uri parafrazuje słowa określające ludzkie istnienie: „Boję się, więc jestem”³⁵. Dalsza wymiana słów dotyczy różnych kwestii – istnienia czasu czy seksualnej sprawności jednego z bohaterów. Obaj zgadzają

29 Maszynopis, s. 12.

30 Maszynopis, s. 14.

31 Tej narracji mają towarzyszyć – wedle wskazówek autora – odgłosy pisków szczurzych. Patrz: Maszynopis, s. 17.

32 Maszynopis, s. 18.

33 Poniżej na stronie 18 dopisany ręką autora został krótki dialog-dowcip będący grą słów, gdzie jednak inaczej oznaczono bohaterów, U. i N.

34 Część Pierwsza, Scena 3, Maszynopis, s. 1. – taka jest numeracja stron oryginału i tę zachowuję.

35 Część Pierwsza, Scena 3, Maszynopis, s. 3.

się, iż są dla siebie wzajemnie ważni, że stali się bliscy, ton ich uwag bywa żartobliwy, by zaraz przejść w ironię – np. gdy rozmawiają o murze oraz tym, kto jest po tej, a kto po „tamtej stronie”, jak można by na nowo zawrócić dzieje³⁶. Dialog staje się coraz bardziej zmetaforyzowany, dotyczy obecności w dziejach, ale i uczestnictwa, poczucia wykluczenia oraz świadomości tego, że „wszystko się skończyło” – jak ocenia Naum. Uri dodaje jednak istotne doprecyzowanie: „Dla nas. To wielka różnica. Dla nas. Dla nas”³⁷. Wyraźnie zatem, po raz kolejny wskazana została odmienność żydowskiego losu – gdy w latach okupacji sama egzystencja stawała się wyrokiem śmierci. Do tych rozważań powróci Wojdowski po latach w eseju *Judaizm jako los* – gdy pisząc o anihilacji wspólnoty kulturowej i religijnej polskich Żydów, mocno wyeksponuje tę „wielką różnicę”, którą wskazuje jeden z bohaterów nienapisanego dramatu.

Po raz pierwszy wypowiedziany zostaje tu tytuł całej sztuki – jeden z bohaterów mówi: „Im dłużej to trwa, tym bardziej pragnę ujrzeć Madagaskar”³⁸. Powraca też wątek – znany również z powieści – pocztowego znaczka z Madagaskaru, mitycznego miejsca, będącego figurą szans ucieczki czy innego życia³⁹. Do symboliki samego tytułu jeszcze powrócę.

Zachowane zostały także niektóre fragmenty pozostałych scen. Pojawia się w nich tragiczna postać żony Nataniela – szalonej Ester, która szuka zaginionego męża, przynosi dla niego chleb. Gdy zjawia się Ester – Uri i Naum reagują odsunięciem się, swoistą ucieczką od osoby będącej wcieleniem tragicznego losu. W wypowiedzianym przez bohaterkę monologu, w którym mieszają się różne porządki czasu, z jednej strony przywołana zostaje figura królowej Estery, wybawicielki ludu⁴⁰, z drugiej zaś wielowymiarowy dramat

36 W tym dokładnych wskazówek pisarza, zastosowania sceny obrotowej „obrotówki”; patrz: Część Pierwsza, Scena 3, Maszynopis, s. 8–9; na osobnej kartce dopisał autor: „Do sceny z obrotówką: «Żydzi ukrzyżowali Jezusa Chrystusa...». Poncjusz Piłat umył ręce i skazał Jezusa Chrystusa” – trudno jednak zlokalizować miejsce, w którym te słowa miały być dopisane.

37 Część Pierwsza, Scena 3, Maszynopis, s. 10; Na osobnych kartkach ołówkiem zanotował pisarz fragmenty dialogów Nauma i Uriego niewłączone w tekst Maszynopisu – mowa tam o ludziach zarządzającym innym piekło oraz o bezbronności jednostki czy postrzeganiu śmierci.

38 Część Pierwsza, Scena 3, Maszynopis, s. 10.

39 O świeckim micie Madagaskaru pisałam w: A. Molisak *Judaizm jako los. Rzecz o Bogdanie Wojdowskim*, Cyklady, Warszawa 2004, s. 143–147.

40 Symbolikę święta Purim, a zwłaszcza ratującej żydowski lud królowej Ester – Wojdowski wykozystał także w narracji powieściowej.

Zagłady. W tych niewielkich partiach tekstu dostrzec możemy rodzaj syntetycznego zapisu destrukcji istnienia, który staje się podstawowym tematem planowanego utworu⁴¹. Uri wprawdzie zwraca się do Ester, ale wygłaszany przez niego monolog (w tym imitacja słów pochodzącego ze Śląska żołnierza) dotyczą kluczowych kwestii egzystencji – gwałtu, przemocy, wyczekiwania śmierci, doświadczeń granicznych⁴².

Odrębną częścią są kolejne wersje maszynopisu, na których znajdujemy nieznacznie zmodyfikowany wariant dialogu między Szlojmo a Uri (różnica polega tu na zmianie imienia – Szlojmego zastępuje Naum). Po wstępie (analogicznym do pozostałych zapisów, będącym fragmentem opisu miejsca i czasu akcji) następuje takie wyliczenie postaci: „Naum, Uri, Max, Eli, Ester, Chłopiec w koszu”⁴³; kolejne strony zaś to znów lekko zmieniony dialog. Mamy do czynienia z jeszcze inną (choć różnice nie są radykalne) wersją dyskusji dwóch bohaterów ukrywających się w gruzach. Dalsze partie zostały jednak nieco rozbudowane. Pojawia się w kryjówce starszy człowiek (Max) – przychodzi razem ze swoimi dziećmi, siedemnastolatkiem Elim i sześciolatkiem schowanym w koszu. Uri i Naum odgrywają swoistą, makabryczną psychodramę, rozmawiają o obecności licznych zmarłych. Max, mówiąc o synach, podkreśla imię pierworodnego, takie samo jak proroka Eliasza⁴⁴, oraz z dumą opowiada o sprycie i mądrości dziecka – każąc powtarzać małemu pacierz jak wyuczoną lekcję. Groteskowo, niemal surrealistycznie brzmią jego wyliczenia dotyczące dotychczasowych kosztów łapówek, jakie dawał, by mogli żyć jego najbliżsi. Podobnie ironicznie skonstruowane zostały rozmowy bohaterów – gdy Uri i Naum dowiadują się, że wysyłany na „tamtą stronę” (tj. poza mur getta) chłopiec, mimo znajomości modlitw, noszenia medalika – stale wraca do ojca, pozwalają sobie na gorzki żart o tym, by w koszu wyrzucił dziecko do rzeki (w oczywisty sposób nawiązując do biografii Mojżesza), Uri doradza: „To starożytny i wypróbowany sposób”⁴⁵. Gorką ironią podszyta jest scena powtarzania pacierza (ojciec kontroluje dziecko, mając w ręku książeczkę do nabożeństwa), gdy już po wypowiedzeniu „Amen” – mały napomina ojca:

41 Część Pierwsza, Scena 3, Maszynopis, s. 12-16.

42 Część Pierwsza, Scena 3, Maszynopis, s. 17.

43 Określam ten wariant jako drugi, gdyż jest kolejnym zachowanym większym fragmentem tekstu dramatu.

44 Prorok Eliasz w tradycji judaizmu jest jedną z najważniejszych postaci.

45 Maszynopis, Madagaskar, wariant 2, s. 18.

„tata zapomniał o winowajcach” – i przytacza jakże istotną kwestię: „wybacz naszym winowajcom jako i my wybaczamy”⁴⁶. Kolejne odsłony przynoszą dialog Uriego i Nauma, nieco podejrzliwie traktujących przybyszów. Max ujawnia radykalny lęk, gdy słyszy krzyki szalonej Ester, i żąda, by pozbawić ją życia. Gdy Uri zwraca mu uwagę, że obłąkaną kobietę łagodnie traktują tak „zółci”, jak i „granatowi”⁴⁷, stary nie ustępuje, wdaje się w długą dyskusję z oboma protagonistami, usiłuje ich przekupić. Rozmowy Nauma i Uriego przypominają rodzaj gier słownych, demonstracji na pokaz – i przed samymi sobą, i przed przybyszami, czasem odgrywają role chłodnych prześmiewców, zdystansowanych wobec egzystencji, stoickich filozofów, czasem przedrzeźniają zachowanie starego. Uri w pewnej chwili wypowiada sąd dotyczący właściwie wszystkich obecnych: „Już wam nic nie pomoże. Ani pieniądze, ani stosunki, ani modlitwa. Nawet czyste sumienie”⁴⁸. Dalsze obrazy tej części to wejście Ester – większe partie jej wypowiedzi są niemal takie same jak w pierwszym wariancie zapisu, podobnie reakcja Uriego, który chce wygonić kobietę, potem zaś pozwala jej się ogrzać, słucha skargi płaczu. Gdy na scenę wraca Naum, obaj z Urim naradzają się nad wypędzeniem wszystkich, którzy przyszedli do kryjówki, w końcu decydują, że najlepiej jednak będzie, gdy sami odejdą. Finałem pierwszej części (pierwszego aktu?) jest właśnie gest odejścia, podkreślony wspólnie wypalonym niedopałkiem.

Zachowany fragment aktu drugiego to tylko osiem stron maszynopisu. Rozpoczyna go ta sama scenografia – śpiący przybysze, którzy znaleźli się w kryjówce głównych bohaterów. Uri, wyznaczając ramionami kierunki świata, po raz kolejny przybija deskę z napisem „Madagaskar... km”. Naum, który przebiera się w czarny smoking, rozpoczyna żartobliwy monolog, ale Uri wyraźnie odrzuca konwencję zabawy⁴⁹. Następną odsłona to spotkanie przebudzonej Ester, którą Uri łagodnie pociesza, obiecując długą podróż, a potem zostawia w towarzystwie młodego przybysza (Eliego), prosząc, by pilnował dziewczyny, sam zaś udaje się na odpoczynek. Funkcję „łóżka” pełni przewrócona beczka, skąd podsłuchuje rozmowę między Ester a młodym chłopcem, pomrukując, komentuje sytuację. Ester kpiąco nieco odnosi się

46 Maszynopis, Madagaskar, wariant 2, s. 19.

47 W oczywisty sposób używa autor symbolicznych skrótów oznaczających formacje zarówno żydowskiej, gettowej policji („zółci”), jak i policji polskiej („granatowi”).

48 Maszynopis, Madagaskar, wariant 2, s. 33.

49 Ta scena została zapisana raz jeszcze, zaznaczona jako scena czwarta, w Maszynopisie zatytułowanym *Not[atki – uzup. A.M.] do części III*, s. 9-11.

do Eliasza, chce usłyszeć od nastolatka potwierdzenie własnej kobiecości. Przerzywa tę partię pojawienie się Maxa, wyraźnie zwracającego uwagę na bohaterkę i jednocześnie wskazującego na niewinność i nieśmiałość syna („Proszę go zostawić w spokoju, nieletni i bardzo naiwny”)⁵⁰. Nakazawszy Eliemu odejście, Max emablując Ester, wypytuje ją o możliwości ucieczki. W tę rozmowę wtrąca się Uri. Na tym kończy się fragment drugiego aktu.

Na osobnych dwóch kartkach znajdują się zapisy dialogów między Ester a Elim – być może miały zostać wplecione w tekst główny. Kolejne zachowane strony maszynopisu to (jak je sam autor zatytułował) „Not.[atki – przyp. A.M.] do cz. 2”, z zanotowanymi dialogami Nauma i Uriego dotyczącymi kobiet czy znalezionej książki, w której ważką staje się fraza „A jutro w drogę! na wyspy...”. Zachowały się notatki przeznaczone do części I, scena 2, gdzie autor zapisał kolejny wariant dialogu Nauma i Uriego – cytowałam wersję chyba pełniejszą tej rozmowy w przypisie 22. niniejszego tekstu. Towarzyszą im (z odręcznymi poprawkami autora) partie rozmów Nauma i Uriego z Maxem (zwracają się do niego Margolis), dotyczące zabicia oszałałej Ester czy podejrzeń głównych bohaterów o to, czy Margolis jest donosicielem. Pojawia się także scena, gdy słychać odgłosy strzałów, które wywołują lęk i przerażenie Nauma, a które zostają przez Uriego skwitowane spokojnym objaśnieniem odnoszącym się do gettowych realiów: „[...] Tu, niedaleko w gruzach, urządzili małą wykańczalnię. Nie będą przecież pojedynczo odstawiać ludzi do transportu, więc kiedy łapią po paru w ruinach, odstawiają ich w takie jedno miejsce – i rozwałka. I rozwałka”⁵¹. Kolejne części dialogu głównych bohaterów dotyczą unikania przez nich wywózki – ironicznie określanego mianem bardzo dwuznacznym „spóźniłem się do transportu”⁵². Inne zachowane strony maszynopisu to (jak je sam autor zatytułował) „Not.[atki – AM] do cz. III”, z dopiskiem odręcznym – scena szósta oraz wskazówką, że Uri i Naum zostali sami. Zapisana została ich kolejna rozmowa; padają w niej słowa znamienne, wyznaczające zasadniczą zmianę egzystencji po Zagładzie, istnienia, które przybiera nie-możliwy wymiar:

Naum – Świat jest niezłym miejscem do życia. Trzeba się pożegnać nie niszcząc go. Szkoda. I służy nie tylko nam.

50 Maszynopis, Madagaskar, wariant 2, s. 57.

51 Maszynopis, wariant 3, s. 18.

52 Maszynopis, wariant 3, s. 20.

Uri – Więc idź ty pierwszy, ja pójdę za tobą.

Uri – Czy mógłbym jeszcze cieszyć się, że jestem człowiekiem? Po tym wszystkim? Nie. Nie.⁵³

Pozostałe partie dialogu dotyczą samobójstwa, szansy wykonania tego gestu, obaw, powracających pytań o żydowską tożsamość („Uri – Najgorzej, że nas przezwali. Naum – I obśmiali. [...] Już dawno prześmiali naszą śmierć, zanim jeszcze wydali na nas wyrok”)⁵⁴. Kolejnych kilka stron maszynopisu to powtórzenie sceny, gdy jeden z bohaterów paraduje w smokingu. Maszynopisowi towarzyszy jeszcze kilka odręcznie zapisanych kartek z modyfikowanymi wariantami dialogów Uriego i Nauma.

Na osobnej kartce zapisał autor, jak sądzę, trzy różne pomysły tytułów – „J U D E N F R E I M A C H U N G, MADAGASKAR, TRANSPORT [tak w org. – przyp. A.M.]”. Jednak decyzja, jaką podjął, jasno wyróżniała jeden z nich – dramat miał nosić tytuł *Madagaskar*. Nazwa stanowi rodzaj symbolicznego drogowskazu, na tabliczce przymocowanej do pnia drzewa, odmiennej od pozostałych, na których zapisane zostały nazwy miejsc Zagłady⁵⁵. Odsyła przy tym do zakorzenionego w kulturze europejskiej zjawiska – poszukiwania miejsca, które miało stać się przestrzenią przeznaczoną do deportacji Żydów diaspory, a które pojawia się po raz pierwszy w 1885 roku⁵⁶. Autorem tej idei był Paul de Lagarde, niemiecki nacjonalista i antysemita. W latach 20. (1926-1927) m.in. polskie władze szukały możliwości wykorzystania takiej koncepcji, widząc w niej szansę rozwiązania problemów demograficznych. W Polsce w 1937 roku powołano specjalną komisję (w skład jej weszli także Leon Alter i Salomon Dyk), która miała zbadać warunki życia na Madagaskarze, aby ocenić szanse przymusowego osiedlenia tam polskich Żydów⁵⁷. Choć

53 Notatki do cz. III, s. 2; osobliwym wtrąceniem, które się tam pojawia, jest mikromonolog dziewczyny żydowskiej błagającej się po tzw. aryjskiej stronie; można ewentualnie sądzić, że to jakiś załączek późniejszego opowiadania *Ścieżka*.

54 Notatki do cz. III, s. 7.

55 Patrz: przyp. 17; wspominałam już, że analizując powieść *Chleb rzucony umarłym*, wskazuję na wykreowany przez pisarza rodzaj świeckiego mitu Madagaskaru. Patrz: A. Molisak *Judaizm jako los...*

56 Historię koncepcji emigracji przymusowej na Madagaskar referuję za ujęciem encyklopedycznym – *Madagascar Plan*, „Encyclopedia Judaica” Keter Publishing House, Jerusalem 1978, t. 11, s. 678-679.

57 Wystannikiem „Gazety Polskiej”, który dołączył do wyprawy polskiej na Madagaskar, był Arkady Fiedler.

zdania szefa komisji mjr. Mieczysława Lepeckiego i Leona Altera znacznie się różniły, obaj podzielali opinie o zbyt małej powierzchni dostępnych terenów oraz dużym zagrożeniu chorobami tropikalnymi. Idei przesiedlenia sprzeciwiał się także francuski gubernator wyspy Marcel Olivier. Hasło „Żydzi na Madagaskar” było jednak nader częste zarówno w propagandowych tekstach nacjonalistów, jak i w poważnych publikacjach⁵⁸. W Niemczech, jeszcze przed *Kristallnacht*, zlecono Adolfowi Eichmannowi zebranie materiałów, które miały dotyczyć rozwiązań w kwestiach polityki zagranicznej, „podobnych do tych, jakie negocjowano między Polską a Francją”⁵⁹. Rozmowy na ten temat podjęto ponownie latem 1940 roku. Eichmann przygotował szczegółowy raport na temat możliwości „kolonizacji” Madagaskaru wraz z planem ewakuacji czterech milionów Żydów europejskich w ciągu czterech lat⁶⁰. Raport Eichmanna opublikowano w maju 1941 roku; naziści wówczas przygotowywali już całkiem inne „ostateczne rozwiązanie”. Gdy w lipcu 1940 roku „plan Madagaskar” został oficjalnie zaakceptowany przez Niemcy, traktowano go najpewniej jako rodzaj kamuflażu dla prawdziwych zamiarów; dopiero gdy proces eksterminacji Żydów był już zaawansowany, a niemieckim ministrom zdradzono sekret prawdziwego „ostatecznego rozwiązania” (w trakcie konferencji w Wannsee), plan dotyczący Madagaskaru oficjalnie odłożono *ad acta*.

Tytuł projektowanego przez Wojdowskiego dramatu nawiązywał niewątpliwie do bardzo rozmaitych narracji, które pojawiały się na temat przesiedlenia na Madagaskar, zarówno w polskiej, jak i polsko-żydowskiej czy jidyszowej prasie międzywojennej⁶¹. Z drugiej strony – znane były polskim Żydom niemieckie komunikaty już z czasów wojny, dotyczące przymusowej ewakuacji. Towarzyszyły ich ogłaszaniu także najbardziej dziwaczne pogłoski pojawiające się w getcie, którego mieszkańcy nawet w wielce złudnych plotkach chcieli móc dostrzec szanse ratunku przed śmiercią.

58 A. Landau-Czajka „*W jednym stali domu...*”. *Koncepcje rozwiązania kwestii żydowskiej w publicystyce polskiej lat 1933-1939*, Neriton, Warszawa 1998.

59 „Encyclopedia Judaica” 1978, t. 11, s. 679.

60 Plan przymusowego przesiedlenia miał być finansowany przez specjalnie powołany bank, który zarządzałyby skonfiskowanym żydowskim majątkiem. Dodatkowym źródłem finansowania miały być wpłaty od „światowego żydostwa”. „Encyclopedia Judaica” 1978, t. 11, s. 679.

61 Bardzo rzetelnym przedstawieniem historii związanej ideą wysiedlenia Żydów na Madagaskar jest książka Magnusa Brechtkena, *Madagaskar für die Juden: Antisemitische Idee und politische Praxis 1885-1945* (Studien zur Zeitgeschichte), De Gruyter, Oldenburg 1998. W Polsce pisała na ten temat Zofia Trębacz – patrz: tejsze *Nie tylko Palestyna. Polskie plany emigracyjne wobec Żydów 1935-1939*, ŻIH, Warszawa 2018.

Swoisty, świecki mit Madagaskaru jest ważnym elementem w konstrukcji *Chleba rzuconego umarłym*. Być może nienapisany dramat *Madagaskar* miał być zogniskowany właśnie wokół tej symbolicznej konstrukcji – osobliwej wiary w ocalenie na dalekiej wyspie i realistycznego oraz ironicznego postrzegania podróży, pojmowanej jako szansa ucieczki, a w rzeczywistości oznaczającej wywózkę do obozów Zagłady. W zachowanej partii tekstu sztuki wyraźnie sformułowana została ta właśnie deklaracja:

Pozostańmy przy tej dzikiej i obłąkańczej wersji nadziei obróconej w krwawe szyderstwo, przy plotce ulicy, której temat poddał kryptonim akcji *M a d a g a s k a r*.⁶²

Kluczową jednak konstatacją są słowa wypowiedane przez najlepiej znanych nam – dzięki zachowanym fragmentom dramatu – bohaterów sztuki, którym towarzyszy właściwie stale, nawet wówczas, gdy wykonują gesty niemal błażńskie, świadomość nieistnienia:

Uri – Za dwie godziny przestaniemy istnieć.
Szlojme – My już teraz nie istniejemy.⁶³

Wątki pojawiające się w przywołanych tu fragmentach i dialogach powrócą po latach – w eseju *Judaizm jako los*. Wojdowski w tym niezwykle ważnym tekście wraca do kilku najbardziej istotnych refleksji dotyczących żydowskiej egzystencji. Gdy charakteryzuje dzieje XX-wiecznej diaspory, wskazuje na – dramat socjalny (m.in. klęska asymilacji i innych prób współżycia społecznego), dramat egzystencjalny (odmowa prawa do istnienia, jaką naznaczono Żydów w czasie Szoa) i na ontologiczny dramat tych, którzy zadają sobie pytanie: „Co znaczy być Żydem?” (po Zagładzie, tam, gdzie diaspora legła w gruzach)⁶⁴. Ironiczne kwestie wypowiedane przez bohaterów nienapisanego dramatu dotyczą również społecznego wykluczenia, które w przywołanym eseju skwituje pisarz gorzką konstatacją: „[...] skoro mimo spolszczenia nie zostałem Polakiem i nikt mi na to nie pozwolił, to wina jest

62 Maszynopis, s. 1. tytułowa, wersja pierwsza.

63 Maszynopis, wariant 1, s. 8.

64 Pisałam o tym szerzej w książce A. Molisak *Judaizm jako los...*

po stronie Polski, nie mojej”⁶⁵. Szerzej refleksję tę, dotyczącą istnienia Żydów w diasporze, wśród innych nacji, już w pierwszej połowie XX wieku wypowiedział jeden z najważniejszych żydowskich filozofów, Franz Rosenzweig: „To, w jakiej mierze Żyd uczestniczy w życiu narodów, nie zależy od niego, ale od tych narodów”⁶⁶. Cytowane, pochodzące z fragmentów dramatu frazy o nieistnieniu, wybrzmiewają po latach precyzyjnym wskazaniem współczesnego statusu żydowskiego „niemożliwego” istnienia – „na pozycji dalej posuniętego wyobcowania, niż kiedykolwiek w historii [wyróż. – A.M.]”. Nie chroni ocalonego ani gmina wyznaniowa, ani wspólnota kulturowa, ani stan zawodowy, „jako jednostka uosabia [on – przyp. A.M.] wysoce niewygodnego świadka wartości unicestwionych”⁶⁷.

Abstract

Alina Molisak

UNIVERSITY OF WARSAW

Madagaskar: Projects and Passages from Bogdan Wojdowski's Non-Existent Drama

Molisak describes surviving passages from the play *Madagaskar* [Madagascar] written by Bogdan Wojdowski in the sixties. The playwright intended to create a work on the existential situation in the Warsaw Ghetto after most Jews had been deported to the Treblinka camp.

Keywords

Wojdowski, Madagaskar [Madagascar], drama, Warsaw Ghetto

65 „Judaizm jako los”, wersja Maszynopis 2 – w archiwum pisarza; B. Wojdowski *Judaizm jako los*, „Puls” 1991, s. 5-6, s. 70 – zdanie to w wersji wydrukowanej brzmi nieco inaczej: „Na tej tablicy świat mógł zapisać wszystko, skoro więc nie byłby w nim zakodowany endemiczny antysemityzm, jako powszechny składnik bytu, nie stałbym się dla innych stereotypem Żyda”.

66 F. Rosenzweig, autor *Gwiazdy zbawienia*, zapisał to zdanie w jednym z listów. Cyt. za: E. Levinas *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, Atext, Gdańsk, 1991, s. 207.

67 B. Wojdowski *Judaizm jako los*, „Puls” 1991, s. 60.