

**60**

nowa humanistyka

**Jan Borowicz**

**Pamięć perwersyjna.**

**Pozycje polskiego świadka Zagłady**

Seria zainicjowana dzięki środkom projektu badawczego pt „W stronę nowej humanistyki: polska pamięć kulturowa”, finansowanego przez Narodowy Program Rozwoju Humanistyki, a realizowanego w ramach programu Transdyscyplinarnej Szkoły Letniej, powołanej przez ogólnopolską Konferencję Kierowników Filologicznych Studiów Doktoranckich.



**Pamięć perwersyjna**  
**Pozycje polskiego świadka Zagłady**

## 60 nowa humanistyka

**Komitet redakcyjny:**

**Ewa Domańska (UAM)**

**Dorota Głowacka (Univ. of King's College)**

**Andrzej Leśniak (IBL PAN)**

**Adam Lipszyc (IFiS PAN)**

**Tomasz Majewski (UJ)**

**Jakub Momro (UJ)**

**Paweł Mościcki (IBL PAN)**

**Ryszard Nycz (UJ/IBL PAN, przewodniczący)**

**Ewa Płonowska-Ziarek (Buffalo Univ.)**

**Roma Sendyka (UJ)**

**Joanna Tokarska-Bakir (IS PAN)**

**Joanna Żylińska (Goldsmiths, Univ. of London)**

**Arkadiusz Żychliński (UAM)**

**Sekretarz**

**Justyna Tabaszewska (IBL PAN)**

Seria zainicjowana dzięki środkom projektu badawczego pt „W stronę nowej humanistyki: polska pamięć kulturowa”, finansowanego przez Narodowy Program Rozwoju Humanistyki, a realizowanego w ramach programu Transdyscyplinarnej Szkoły Letniej, powołanej przez ogólnopolską Konferencję Kierowników Filologicznych Studiów Doktoranckich.

**Jan Borowicz**

**Pamięć perwersyjna**

**Pozycje polskiego świadka Zagłady**



**Warszawa 2020**

<http://rcin.org.pl>

Redaktor naukowy Roma Sendyka

Redaktor prowadzący Krystyna Kiszelewska-Kotyńska

Redakcja Marzena Walińska

Indeks Ryszard Kotyński

Korekta Paulina Matus

Skład Agnieszka Frysztak / dzd.pl

Opracowanie graficzne, projekt okładki i stron tytułowych Robert Oleś / dzd.pl

Praca powstała w wyniku realizacji projektu badawczego o nr 2015/17/N/HS2/03275 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki

Publikacja dofinansowana przez Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego i afiliowana przy Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego

Copyright by Jan Borowicz, 2020

Copyright for this edition by Instytut Badań Literackich PAN  
and Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2020

ISBN 978-83-66448-50-6

ISSN 2353-494X

Druk i oprawa BookPress, ul. Lubelska 37c, 10-408 Olsztyn

## Spis treści

Podziękowania . . . . .	7
Rozmazane i przeoczone . . . . .	11
1 Podglądactwo: polski świadek patrzy jednym okiem . . . . .	36
2 Fetyszym: nazista w mundurze . . . . .	92
3 Masochizm: Polak mały . . . . .	141
4 Sadyzm: drastyczne powroty zmarłych . . . . .	196
Perwersyjna (post)pamięć . . . . .	240
Bibliografia . . . . .	293
Nota bibliograficzna . . . . .	303
Summary . . . . .	305
Indeks nazwisk . . . . .	307



## Podziękowania

Pisanie w najprostszym sensie jest pracą wykonywaną w samotności. To jednak również nieustający dialog z tymi, z którymi rozmawiało się przy różnych okazjach o tym, co się chce, planuje i może napisać. Chciałbym więc podziękować wielu ludziom, którzy przyczynili się do powstania tej książki:

Iwonie Kurz za troskliwą opiekę nad moim doktoratem, a także za dzielenie się swoją niezwykle wrażliwością – naukową i pozanaukową – na fałsz, co uczy odwagi i odpowiedzialności. Jej natychmiastowa akceptacja i zrozumienie w lot załączkowego pomysłu na tę książkę przekonało mnie, że warto się tym zajmować.

Romie Sendyce za jej głęboką i wnikliwą pracę nad redakcją naukową tekstu i szczodre dzielenie się swoją perspektywą pozwalającą mi na przeformułowanie wielu stwierdzeń i uwzględnienie tego, co przeoczyłem.

Andrzejowi Lederowi przede wszystkim za to, że przez wiele lat mogłem uczyć się od niego na seminariach, których już nawet nie zliczę, a także za prawdziwie psychoanalityczną pomoc w zrozumieniu, co tak naprawdę chciałem napisać.

Dziękuję za długie godziny wspólnej pracy Zespołowi Badań Pamięci o Zagładzie: Agata Chałupnik, Paweł Dobrosielski, Olga Kaczmarek, Justyna Kowalska-Leder, Joanna Krakowska, Iwona Kurz, Agnieszka Pajączkowska, Kornelia Sobczak, Karolina Sulej, Małgorzata Szpakowska, Agnieszka Witkowska-Krych, Joanna Woźnicka i Karolina Wróbel-Bardzik. Rzadko kiedy powstaje zespół, w którym można prawdziwie



i swobodnie wspólnie myśleć. Za stworzenie takiej przestrzeni dziękuję kierowniczce naszego zespołu, Justynie Kowalskiej-Leder, bez której by się to nie udało. Osobne podziękowania należą się Pani Profesor Małgorzacie Szpakowskiej za bezwzględną, uważną i mądrą redakcję. Dzięki tej nauce mogłem w trakcie pisania rozmawiać w głowie z Panią Profesor, co zwykle kończyło się wykreśleniem połowy tego, co zdołałem wymyślić.

Dziękuję uczestniczkom mojego seminarium, na którym dyskutujemy związki psychoanalizy z myślą humanistyczną – na jednym z nich miałem okazję porozmawiać o fragmencie tej książki. Dziękuję Stefanii Czernieckiej-Tomkowiak, Małgorzacie Morce, Katarzynie Niemczuk, Marii Nowak, Jolancie Piłatowicz-Szymkowiak, Iwonie Rachuniewicz-Woźniak i Annie Siemińskiej.

Za niezliczone dyskusje, podrzucane pomysły i dyscyplinujące krytyki: Agnieszce Abugaber, Katarzynie Bojarskiej, Agnieszce Daukszy, Zbigniewowi Kossowskiemu, Adamowi Lipszycowi, Kubie Mikurdzie, Grzegorzowi Niziołkowi, Tomaszowi Poznyszowi, Tanji Schult, Oldze Skarżyńskiej, Katarzynie Wilczek, Agacie Zborowskiej.



*Poprzednia strona:* Fotografia umieszczona na stałej wystawie w Muzeum w Bełżcu. Podpisana po polsku, angielsku i hebrajsku: „Jednym z pierwszych przejawów hitlerowskiej polityki rasowej było znęcanie się nad religijnymi Żydami, na przykład przez obcinanie im bród – Zamojszczyzna, wrzesień 1939”.

## Rozmazane i przeoczone

### Patrząc na patrzących

Spośród wszystkich istniejących i możliwych fotografii Zagłady – samo cyfrowe archiwum jerozolimskiego Yad Vashem posiada ich ponad 150 tysięcy – wybieram jedną, stanowiącą część stałej ekspozycji Muzeum w Bełżcu<sup>1</sup>. Przedstawia ona typową okupacyjną scenę: Niemców upokarzających Żydów w jednej z miejscowości Zamojszczyzny. To zapewne słoneczny dzień, ponieważ sylwetki ludzi rzucają długie cienie na udeptaną drogę między drewnianymi domami. Na pierwszym planie widnieje szereg postaci: sześciu umundurowanych żołnierzy w hełmach oznaczonych znakiem ss i dwaj starsi Żydzi o białych brodach, w biednych ubraniach i w czapkach. Żołnierze mają raczej zadowolone miny, część po prostu się śmieje – zapewne z tego, że jeden z nich przy pomocy ledwo widocznych nożyc, uchwyconych w ruchu, obcina brodę Żydowi. Jego twarz wyraża ból, twarz stojącego za nim towarzysza jest zakryta. Po chwili dostrzec można kolejne postaci: po lewej stronie, za żołnierzem stojącym z biczem i uśmiechającym się promiennie wprost do obiektywu, widać wysokie buty; po prawej stronie, za żołnierzem obcinającym brodę, widać czapkę, taką samą jak żydowskich mężczyzn na pierwszym planie. Zakryci, ale obecni są więc prawdopodobnie jeszcze esesman i Żyd, jeden sprawca i jedna ofiara przemocy. Dalej w głębi, w pustej przestrzeni otwierającej się między grupką żołnierzy po lewej

<sup>1</sup> Fotografię wypatrzyła Agnieszka Pajączkowska w czasie wspólnego zwiedzania wystawy w Muzeum w Bełżcu w kwietniu 2015 roku.

a obcinającymi brody, pod ścianą sąsiedniego domu stoją dwie kobiety i dziewczynka, oddzielone od tej sceny może o dziesięć kroków. Ubrane po wiejsku, zapewne polskie mieszkanki tej miejscowości, patrzą się w stronę rozgrywającej się sceny przemocy i w stronę fotografującego. W głębi fotografia przestaje być ostra, a do tego silne światło padające na kobiety i ścianę domu rozmazuje szczegóły. Najlepiej widać starszą kobietę z chustą na głowie, ubraną w odcinającą się od otoczenia ciemną bluzkę. Gdy przyjrzeć się jej bliżej, wygląda na to, że kobieta się uśmiecha.

Ta postać z dalszego planu chwyta moje spojrzenie, wciąga i nie pozwala oderwać wzroku. Czy ta – prawdopodobnie<sup>2</sup> – etnicznie polska mieszkanka wsi uśmiecha się do aparatu, tak jak mamy wciąż w zwyczaju, gdy ktoś robi nam zdjęcie? Czy mogła wcześniej mieć do czynienia z aparatem fotograficznym? A może jej spojrzenie wcale nie biegnie ku obiektywowi, lecz na scenę rozgrywającą się przed nią, tuż na wyciągnięcie ręki? Może śmieje się, bo przyjemność sprawia jej przemoc – tak bliska, a jednocześnie w pewnym oddaleniu. A może tak naprawdę jest to nadinterpretacja i projekcja wcześniej przyjętej tezy? Sprawcy i ofiary są stosunkowo dobrze zdefiniowanymi podmiotami<sup>3</sup> – dopiero

<sup>2</sup> Na Lubelszczyźnie według Drugiego Powszechnego Spisu Ludności z 9 grudnia 1931 roku język polski jako ojczysty deklarowało 85,7% badanych, jidysz i hebrajski 10%, ukraiński 2,5%; wyznanie katolickie deklarowało 76,9%, mojżeszowe 12,7%, a prawosławne 8,5% (w tym spisie ludności nie przewidywano pytań o narodowość). Źródło: *Drugi Powszechny Spis Ludności z dn. 9. XII 1931 r. Mieszkania i gospodarstwa domowe. Ludność. Stosunki zawodowe. Województwo lubelskie*, Główny Urząd Statystyczny Rzeczypospolitej Polskiej, Warszawa 1938. W samym Szczepieszynie, prawdopodobnym miejscu zrobienia zdjęcia, w 1939 roku 43% mieszkańców stanowili Żydzi (3200 z 7496 wszystkich mieszkańców). Źródło: Wirtualny Sztetl. <https://sztetl.org.pl/pl/miejscowosci/s/50-szczepieszyn/100-demografia/21946-demografia>, dostęp: 01.04.2020. Do tej kwestii wracam jeszcze w zakończeniu książki.

<sup>3</sup> Klasyczna i pierwsza rozległa praca historyczna dotycząca Zagłady opiera się na badaniu materiałów tworzonych przez sprawców – zob. R. Hilberg, *Zagłada Żydów europejskich*, t. 1, przeł. J. Giebułtowski, [wydawca:] Piotr Stefaniuk, Warszawa 2014, s. XIX. Z kolei ostatnia równie syntetyczna rozprawa wykorzystuje przede wszystkim świadectwa ofiar: S. Friedländer, *Czas eksterminacji: nazistowskie Niemcy i Żydzi 1939–1945*, przeł. S. Kupisz, A. M. Nowak, K. Masłowski, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2010, s. 28. Praca Hilberga pochodzi z 1961 roku, natomiast książka Friedländera z 1998 roku. Dynamikę

od kilku dekad w historiografii Holokaustu badacze zwrócili większą uwagę na tych, którzy choć obecni na miejscu zbrodni, mieli możliwość pozostać bierni<sup>4</sup>. Kobieta z fotografii może reprezentować to wyzwanie dla analizy pamięci o Zagładzie: opis świadków usiłujących znaleźć się kilka kroków poza historią, ledwo mieszczących się w kadrze, nieostrych i anonimowych, pozostawiających niewiele śladów. W ustaleniu tożsamości kobiety nie pomagają inne zdjęcia. Dwie fotografie znajdujące się w archiwum w Yad Vashem przedstawiają tę samą scenę, wyraźnie widać, że były robione w krótkim czasie po sobie<sup>5</sup>. Na jednym z nich znalazł się jeszcze młodzieniec ubrany po cywilnemu – być może również miejscowy – stojący za żołnierzami i uśmiechający się od ucha do ucha. Na kolejnym kadrze jest ciaśniejszy, widać w nim w przybliżeniu żołnierza obcinającego brodę Żydowi, który wygląda, jakby płakał. Zdjęcie jest poruszające, bo choć żołnierz trzymający nożyce zdaje się nieco starszy od otaczających kolegów, wiekowo mógłby być synem upokarzanego przez siebie mężczyzny. Na tych zdjęciach kobiety jednak nie ma, zmieniła się pozycja fotografa, przemieścili się też mężczyźni z pierwszego planu. Ta kobieta pojawiła się w kadrze jedynie na moment i mając tylko ten skrawek informacji o niej można spróbować opowiedzieć jej historię. Wybór akurat tego

interpretacji historycznych Zagłady między tymi czterema dekadami przedstawia: Y. Bauer, *Przemysław Zagładę*, przeł. J. Giebułtowski, J. Surewicz, ŻIH, Warszawa 2016, szczególnie: s. 101–160.

<sup>4</sup> D. Cesarani, P. A. Levine, *Introduction*, w: *Bystanders to the Holocaust: A Re-evaluation*, red. D. Cesarani, P. A. Levine, Routledge, Ann Arbor, Michigan 2002, s. 3. Zwróciło na to uwagę wielu badaczy, do których będę jeszcze się odwoływał. Z najnowszych pozycji na szczególną uwagę zasługuje publikacja: *Probing the Limits of Categorization. The Bystander in Holocaust History*, red. C. Morina i K. Thijs, Berghan Books, New York 2019. Więcej pozycji przytaczam w przypisach 50–55.

<sup>5</sup> Zdjęcia znajdują się w albumie FA16/16. Ciekawe, że fotografii z Muzeum w Bełżcu nie ma w zbiorach Yad Vashem. Jest natomiast w zbiorach Muzeum Zamojskiego w Zamościu, pod numerem ewidencyjnym MF-142-R, według informacji archiwum zdjęcie może pochodzić ze Szczebrzeszyna. Za pomoc w poszukiwaniach dziękuję Ewie Koper z Muzeum – Miejsca Pamięci w Bełżcu, Emanuelowi Saundersowi z Photo Archive Yad Vashem i Sebastianowi Oliwiakowi z Działu Fotograficznego Muzeum Zamojskiego.

ujęcia jest oczywiście arbitralny i być może krzywdzący dla anonimowej, niedającej się zidentyfikować, bohaterki tego zdjęcia. Jednak to właśnie to zdjęcie i hipoteza uśmiechu kobiety pozwala zadać szersze pytania o pozycję polskiego świadka Zagłady.

Jak można potraktować tę fotografię, co z nią można zrobić? Po pierwsze, może ona służyć jako ikona dająca wgląd w rzeczywistość okupacyjną w tej polskiej miejscowości. Taką perspektywę miał na myśli Jacek Leociak<sup>6</sup>, porównując pracę historyka do patrzenia przez okno, w opisie relacji, co mogli widzieć w czasie wojny warszawiacy w tramwaju jadącym przez getto. Pasażerowie, tak jak historycy, patrzą na obraz rozpościerający się przed nimi, widząc badaną rzeczywistość w ostrym kadrze<sup>7</sup>. W tym wypadku to kadr fotografii chwytającej rzeczywistość akurat w tym momencie, akurat w tym miejscu. Scena na fotografii przedstawia odwrotną stronę filozoficznych i historycznych koncepcji Zagłady i nazizmu tworzonych przez takich myślicieli jak Zygmunt Bauman czy Raul Hilberg, wywodzących się ze wspólnej, choć skonfliktowanej tradycji Martina Heideggera oraz Theodora W. Adorno i Maxa Horkheimera<sup>8</sup>. W tym kręgu teoretycznym Zagłada i nazizm stanowią logiczne konsekwencje nowoczesności, postępującej modernizacji i kapitalizacji sfery społecznej i politycznej. To początkowy etap Zagłady, niezmechanizowany i opierający się na fizycznym, bezpośrednim kontakcie między sprawcami a ofiarami – nieprzebiegający „na zimno”. W pracy *Gorliwi kaci Hitlera* Daniel Goldhagen opisuje masowe mordy popełniane przez niemieckie wojsko jako karnawał

<sup>6</sup> J. Leociak, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2009, s. 122.

<sup>7</sup> „Pasażerowie [aryjskiego tramwaju przez getto] poruszają się w swoistym korytarzu powietrznym. Przestrzeń zwija się czy też zakrzywia. Znajdują się w getcie, a jednocześnie są od niego oddzieleni. Są w jakimś obszarze pomiędzy, ani tu, ani tam. Ich udziałem staje się – czy też stać się może – doświadczenie bycia w środku (getta), a jednocześnie na zewnątrz, obok; bycia tu i jednocześnie gdzie indziej. [...] Z pasażerami tamtego tramwaju łączy nas, jak sądzę, doświadczenie oddzielenia, istnienia jakiejś zasłony – choćby to miała być przezroczysta szyba – po której ześlizguje się wzrok. Jesteśmy pozornie blisko, a naprawdę strasznie daleko”. Tamże.

<sup>8</sup> Zob. Y. Bauer, *Przemysłość Zagładę*, dz. cyt.

przemocy, poprzedzony intensywnym i emocjonującym odzieraniem Żydów z człowieczeństwa. Jego elementem było obcinanie bród ortodoksyjnym Żydom, co autor interpretuje jako gest pozbawienia męskości<sup>9</sup>. Goldhagen wskazuje, że upokarzaniu Żydów towarzyszyła olbrzymia przyjemność odczuwana przez sprawców, prowadząca aż do nadmiaru, i kulminująca się w akcie mordy, którego szczegółowy opis zresztą zamieszcza. Prosta teza postawiona przez Zygmunta Freuda w pracy *Kultura jako źródło cierpień* wydaje się mimo wszystko trudna do zaakceptowania:

Bliźni jest [...] nie tylko ewentualnym pomocnikiem i obiektem seksualnym, lecz również tym, co go wystawia na pokusę, by zaspokoił swe agresje, by wykorzystał go jako siłę roboczą, nie dając mu w zamian za to żadnej rekompensaty, by wykorzystywać go seksualnie bez jego zgody, zawładnąć jego mieniem, upokorzyć go, przysporzyć mu bólu, męczyć go i zabić. *Homo homini lupus*<sup>10</sup>.

Oglądanie fotografii z wystawy Muzeum w Bełżcu to zadanie wymagające i obciążające, ponieważ ujawnia to, czego wolelibyśmy o sobie nie wiedzieć. W tym sensie fotografie zbrodni mają coś z pornografią, ponieważ będąc w bezpiecznej sytuacji oglądamy czyjeś skrajne upokorzenie, cierpienie albo śmierć. Martin Pollack uważa, że „gdy na [takie obrazy] patrzymy, czujemy odrazę i obrzydzenie, przerażenie i litość, jednocześnie jednak pewne podniecenie, jakby przyłapano nas na czymś zakazanym”<sup>11</sup>. Oglądający fotografię może odnaleźć siebie w odbiciu, w tej kobiecie, która prawdopodobnie uśmiecha się, widząc ból swoich żydowskich sąsiadów. To niewygodna pozycja, ponieważ nie ma pewności, czy to nie nadinterpretacja – dalszy plan jest rozmazany, co oglądających może wprowadzać w zmieszanie.

<sup>9</sup> D. J. Goldhagen, *Gorliwi kaci Hitlera. Zwyczajni Niemcy i Holocaust*, przeł. W. Horabik, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999, s. 226–227.

<sup>10</sup> Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995, s. 59.

<sup>11</sup> M. Pollack, *Skażone krajobrazy*, przeł. K. Niedenthal, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014, s. 78.



Po drugie, fotografia może stanowić indeks łączący z ekspozycją w muzeum, którego jest częścią<sup>12</sup>. Muzeum w Bełżcu wybrało tę fotografię jako ilustrację wczesnej rzeczywistości okupacyjnej na wschodzie Polski, konstruując wystawę we współpracy z Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie w 2004 roku<sup>13</sup>. Muzeum korzysta z wielu rozwiązań wystawienniczych z Waszyngtonu, Yad Vashem i Berlina – szczególnie w zakresie tak zwanej estetyki pustki<sup>14</sup> – a pomnik tworzący miejsce pamięci jest bez wątpienia jednym z najbardziej śmiałych i odważnych upamiętnień obozu Zagłady. Pod tym względem nie może równać się z nim żadna inna komemoracja w Polsce – miejsca Zagłady Żydów, nieistotne dla etnicznie polskiej martyrologii jak Treblinka, Chełmno nad Nerem czy Sobibór (tu budowa muzeum ma zakończyć się w 2020 roku), mają inny charakter, a długo nie były w ogóle oficjalnie upamiętniane. W dodatku Bełżec znajduje się na uboczu, na peryferiach oficjalnych tras obchodów i turystyki, a dotarcie do niego wymaga sporej determinacji. Sama fotografia jako ilustracja do tekstu wyjaśniającego realia historyczne to oczywiście konserwatywna strategia wystawiennicza, zakładająca ikoniczność i transparentność przekazu, ale należy też zwrócić uwagę, że wystawę otwierają powiększone przedwojenne zdjęcia Żydów – tak jak w tak zwanej Wieży Twarzy w muzeum Holokaustu w Waszyngtonie – ustanawiając od samego początku proces identyfikacji z ofiarami<sup>15</sup>.

Zwiedzający oglądają zdjęcia z „tam i wtedy”, oddaleni przez nieprzekraczalny dystans historii, a jednocześnie, napotykać spojrzenie kobiety z fotografii, patrzą na samych siebie patrzących. Jacek Leociak proponuje taki sposób oglądania uszkodzonych zdjęć z Zagłady, traktując

<sup>12</sup> Zob. R. E. Krauss, *Notatki o indeksie. Część 2*, w: tejsze, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 222.

<sup>13</sup> A. Ziębińska-Witek, *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011, s. 200.

<sup>14</sup> Zob. E. Rewers, *Pustka i forma*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3; K. Bojarska, *Myslenie z wnętrza pustki: od nieobecności do utraty*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5; M. Czapiga, *Powidoki pustki. O sposobach konceptualizowania pustki w kulturze współczesnej*, TAİWPŃN Universitas, Kraków 2017.

<sup>15</sup> Zob. J. E. Young, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven, London 1993, s. 344.

mechaniczne i chemiczne rozdarcia i zabrudzenia jako stygmaty, ślady i metonimie Holokaustu<sup>16</sup>. Ta perspektywa pozwala się też zdziwić, dlaczego akurat to zdjęcie zostało wybrane. Czy twórcy wystawy zauważyli, co jest na drugim planie, i w ten niejawny i niejasny sposób uczynili polską pozycję wobec Zagłady tematem tej części ekspozycji? Czy może przeciwnie, jest to pomyłka wizualna – na zasadzie analogii do freudowskiej pomyłki słownej, wymuszenia znaczenia i przypadkowego ujawnienia tego, co nieświadome? Wtedy obraz fotograficzny znaczyłby nie przez to, że jest zaświadczeniem tego, że tak właśnie było, że jest odzwierciedleniem procesu percepcji, ale dokładnie przeciwnie, przez to, jak zakłóca proces widzenia.

Po trzecie wreszcie, zdjęcie to można potraktować jako symbol – jako symbol pamięci o takiej pozycji polskiego świadka, którą łatwo przeoczyć, a gdy się ją już zobaczy, nie bardzo wiadomo, co dalej zrobić. To fotografia przerywająca ciągłość historii, ponieważ dostarcza więcej pytań niż rozwiązań, mnoży wątpliwości, a nie dostarcza jednoznacznej odpowiedzi. Ulrich Baer w książce *Spectral Evidence. The Photography of Trauma* [*Widmowe dowody. Fotografia traumy*] zajmuje się takimi widmowymi obecnościami, których nie można ani dobrze zobaczyć, ani zrozumieć<sup>17</sup>. Same „widmowe dowody” w procesach czarownic z Salem pod koniec siedemnastego wieku polegały na sądowym zeznawaniu tego, co w widzeniach i w snach opowiedziały nawiedzające miejscowość duchy – na początku osiemnastego wieku amerykański Sąd Najwyższy zakazał stosowania w sądownictwie takiej argumentacji, oddzielając wymiar sprawiedliwości od wpływów wspólnot religijnych i kościołów<sup>18</sup>. Baer pisze, że istnieją jednak takie obrazy, które przeczą tej oświeceniowej decyzji:

<sup>16</sup> Zob. J. Leociak, *Doświadczenia graniczne*, dz. cyt., s. 243–246.

<sup>17</sup> U. Baer, *Ku spojrzeniu demokrytyjskiemu*, przeł. K. Bojarska, w: *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, TAiWPN Universitas, Kraków 2015, s. 193. Oryginał: U. Baer, *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts i London 2002, s. 13.

<sup>18</sup> E. G. Breslaw, *Tituba, Reluctant Witch of Salem: Devilish Indians and Puritan Fantasies*, NYU Press, New York 1995, s. 178–179.

Idąc pod prąd ideologii głoszącej, że historia to niemożliwy do zatrzymania ruch naprzód, fotografie te skłaniają patrzących do pomyślenia o doświadczeniu, czasie i historii z punktu widzenia, który jest naprawdę *punktem* widzenia: a więc miejscem, w którym myśli się o zjawiskach, jakich niekiedy pomimo wysiłku nie sposób w pełni doświadczyć ani odnieść do bardziej ogólnych wzorców. Obrazy te [...] zatrzymują spojrzenie i zniewalają wyobraźnię, ponieważ nie gwarantują żadnej drogi odwrotu od sfotografowanego momentu<sup>19</sup>.

Tak działają fotografie traumy rozrywającej ciągłość czasową i tożsamości, fotografie wydarzeń, których nie mogli dostrzec sami ich uczestnicy. Cathy Caruth uważa, że „doświadczenie traumatyczne [...] wskazuje także na swoisty paradoks: najbardziej bezpośredniemu widzeniu pełnego przemocy wydarzenia może towarzyszyć całkowita niemożność jego (roz) poznania”<sup>20</sup>. W tym sensie odnalezienie siebie, choćby i jedynie fantazyjne, w uśmiechającej się kobiecie z fotografii to jak przebudzenie ze snu, który dalej chciałoby się śnić. Wtedy jednak dopiero zaczyna się koszmar, ponieważ patrzący konfrontują się z tym, że sami mogą być takimi podglądaczami, mogącymi uśmiechać się na widok cudzego cierpienia. Niemniej jedynie wtedy „patrzący stają się świadkami poniewczasie, świadkami doświadczeń, które wywłaszczyły i zdruzgotały tych, którzy im ulegli”<sup>21</sup>.

Fotografia konfrontuje z pragnieniem wiedzy, które musi pozostać niezaspokojone. Narusza poczucie, że wiemy, jak było, że było tak, jak przedstawiają obrazy, że możemy jedynie wynajdywać kolejne ilustracje na poparcie też już znanych i uzgodnionych. Nie da się rozstrzygnąć, co znajduje się na tej fotografii. Rozmazanie dalszego planu tworzy paradoks, którego nie da się w zdecydowany sposób uprościć i rozstrzygnąć. W tym sensie przypomina sen, w którym te same obrazy mogą przyjmować przeciwstawne znaczenia. Mechanizm ten Freud wyjaśniał w swoich

<sup>19</sup> U. Baer, *Ku spojrzeniu demokrytejskiemu*, dz. cyt., s. 176.

<sup>20</sup> C. Caruth, *Traumatyczne przebudzenia (Freud, Lacan i etyka pamięci)*, przeł. K. Bojarska, w: *Antologia studiów nad traumą*, dz. cyt., s. 31–32.

<sup>21</sup> U. Baer, *Ku spojrzeniu demokrytejskiemu*, dz. cyt., s. 202. Zob. też U. Baer, *Umiejszczyć pamięć: współczesna fotografia, Holocaust i tradycja pejzażu*, w: *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka i R. Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2014, s. 253–254.

rozważaniach na temat antycznych języków i występujących w nich słowach o rozedrganych znaczeniach<sup>22</sup>, a co podjął Jacques Derrida analizując na przykład Platonskie pojęcie *pharmakonu* – oznaczającego zarówno lekarstwo, jak i truciznę – i dochodząc do wniosku, że jest to miejsce aporii uniemożliwiające jednoznaczne odczytanie<sup>23</sup>. Dopiero jednak wtedy można zbliżyć się do sprawiedliwej i etycznie odpowiedzialnej decyzji – na przykład w odniesieniu do tego, co naprawdę widać na tym zdjęciu – gdy istnieje możliwość wyboru, ale nigdy nie będąc pewnym i pewną tego, co się wybiera:

Trudność odpowiedzialności etycznej polega na tym, że odpowiedź nie daje się nigdy sformułować przez „tak” czy „nie”, to by było zbyt proste. Trzeba udzielić osobliwej odpowiedzi, w danym kontekście, i podjąć ryzyko decyzji w stałej nierozstrzygalności<sup>24</sup>.

To szczególnie istotne, gdy dyskusje o przeszłości Polaków i Żydów, pamięci o Zagładzie i drugiej wojnie światowej prowokują do natychmiastowych odpowiedzi i zaangażowanych gestów. Derrida uczy braku pośpiechu w ujednoznacznianiu, w uspoźnianiu i w podejmowaniu decyzji – myśleć zgodnie ze sobą jest łatwo<sup>25</sup>, ale jedynie ciągły ruch przeciwko sobie pozwala na zajęcie prawdziwie ryzykownej i prawdziwie etycznej pozycji<sup>26</sup>. Nie wiedząc i nie ustalając tego na samym początku, czy przyjmuje się lek, czy truciznę.

<sup>22</sup> Z. Freud, *O przeciwnym sensie prastów*, w: tegoż, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.

<sup>23</sup> J. Derrida, *Farmakon*, przeł. K. Matuszewski, w: tegoż, *Pismo filozofii*, oprac. B. Banaś, inter esse, Kraków 1992.

<sup>24</sup> J. Derrida, E. Roudinesco, *Z czego jutro... Dialog*, przeł. W. Szydłowska, Scholar, Warszawa 2016, s. 110.

<sup>25</sup> Ten rodzaj myślenia dotyczący przeszłości Tomasz Żukowski nazywa „wielkim retuszem”, który ma na celu chronić naruszany ciągłymi wątpliwościami narcyzm: „Tworzenie wyidealizowanego obrazu samych siebie tłumi niepokój kultury, która mimo wszystko ciągle wraca do problemu”; T. Żukowski, *Wielki retusz. Jak zapomnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów*, Wielka Litera, Warszawa 2018, s. 14.

<sup>26</sup> J. Derrida, *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, przeł. A. Bass, University of Chicago Press, Chicago 1987, s. 4.

## Scena pierwotna

Założenia tej pracy opierają się na prostej tezie: nie można być obojętnym na przemoc. Widziana przemoc i cierpienie nigdy nie powoduje obojętności – może poza stanami obozowego zmużniania, radykalnego odcięcia od świata zewnętrznego. Obojętność może być rezultatem skomplikowanych mechanizmów obronnych, a i wtedy ona sama staje się takim mechanizmem – tarczą obronną przeciwko jakimkolwiek sugestiom, że relację etnicznych Polaków do Żydów mogły cechować gwałtowne uczucia, przed i w trakcie trwania wojny. To w istocie obowiązujący w Polsce dyskurs, tworzący obraz symetrii: Sprawiedliwi (wciąż za mało), kolaborujący (ciągle za dużo) i neutralna, niedziałająca i odcięta od emocji większość<sup>27</sup>. W rzeczywistości jednak przemoc musi budzić różne skrajne emocje: przerażenia, wściekłości, smutku, ekscytacji i radości – i tak też zapisała się w pamięci o Zagładzie. Uparto obstawanie w polskiej kulturze pamięci przy obojętności postronnych świadków skrywa raczej brak lub odmowę empatii. Susan Sontag w słynnym fragmencie eseju *O fotografii* pisze, jak przemieniło ją obejrzenie zdjęć z wyzwania obozu w Bergen-Belsen i Dachau<sup>28</sup>. Znamy wiele polskich świadectw i dzieł kultury, ujawniających głębokie zaangażowanie, poruszenie i szok związany z Zagładą Żydów. Co jednak zrobić z pamięcią o tym, że polski świadek może widzieć cierpienie, lecz nie współczuje, ale przeżywa przyjemność, ekscytację i triumf?

<sup>27</sup> To dyskurs wciąż obowiązujący, choć obecnie dyskusja przesunęła się na kwestię polskiego współudziału w Zagładzie. Zob. wnikliwe omówienie eseju przez Tomasza Żukowskiego: tenże, *Wytwarzanie „winy obojętności” oraz kategorii „obojętnego świadka” na przykładzie artykułu Jana Błońskiego Biedni Polacy patrzą na getto*, „Studia Litteraria et Historica” 2013, nr 2. <https://ispan.waw.pl/journals/index.php/slh/article/view/slh.2013.018>, dostęp: 01.04.2020. To także rozpowszechniony model reakcji emocjonalnych etnicznych Polaków na Zagładę, ostatnio taki model (współczucie–*schadenfreude*–obojętność) przedstawili Michał Bilewicz i Maria Babińska: *Bystander, czyli kto? Potoczne wyobrażenia Polaków na temat stosunku do Żydów w czasie okupacji hitlerowskiej*, „Teksty Drugie” 2018, nr 3.

<sup>28</sup> S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 20.

Chcę potraktować tę fotografię jako scenę pierwotną polskiej pamięci o Zagładzie ustanawiającej trójkąt: Niemcy jako sprawcy, Żydzi jako ofiary oraz Polacy jako obserwujący inni. Rzecz jasna, sama ta konstrukcja nie jest charakterystyczna wyłącznie dla polskiej pamięci: Zagładzie bezpośrednio przypatrywali się wszyscy tam, gdzie trwały deportacje lub dokonywały się egzekucje<sup>29</sup>. Tym, co jednak swoiste dla Europy Centralnej i Wschodniej, gdzie Żydzi mogli stanowić i większość mieszkańców wsi, miasteczek i miast, jest wyjątkowe zbrutalizowanie, eksces przemocy, a czasem po prostu masakry, dokonywanej już na miejscu. Żydów na tych terenach zabijano wykorzystując, łącząc i mieszając różne techniki eksterminacyjne – wywożąc do obozów Zagłady i rozstrzeliwując w miejscu zamieszkania – co Barbara Engelking i Jan Grabowski we wstępie do tomu *Dalej jest noc* określają jako bezustanną „improwizację”<sup>30</sup>. Rezultatem jest trudna do ogarnięcia skala przemocy, wobec której tezy o Zagładzie jako czystej, zimnej i bezosobowej operacji mogą stanowić jedynie złudne uspokojenie<sup>31</sup> – dla wyobraźni i historiografii zachodniej dominującym symbolem Zagłady stała się komora gazowa, co jednak zapoznaje brutalne wydarzenia rozgrywające się w przestrzeniach codziennego życia<sup>32</sup>. Te obrazy przywołuje często cytowany fragment eseju Jana Tomusza Grossa, „*Ten jest z ojczyzny mojej...*”, *ale go nie lubię*:

<sup>29</sup> W tym kontekście: zob. R. Ensel, E. Gans, *The Dutch Bystander as Non-Jew and Implicated Subject*, w: *Probing the Limits of Categorization*, dz. cyt.

<sup>30</sup> B. Engelking, J. Grabowski, *Wstęp*, w: *Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski*, t. 1, Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa 2018, s. 21–23.

<sup>31</sup> O. Bartov, *Eastern Europe as the Site of Genocide*, „*The Journal of Modern History*” 2008, t. 80, nr 3, s. 571.

<sup>32</sup> O konsekwencjach tego zapoznania dla pola sztuki i teorii świadectwa: zob. R. Sedyka, *Holocaust by bullets: expanding the field of Holocaust art*, strona *European Holocaust Research Infrastructure*, <https://ehri-project.eu/holocaust-bullets>, dostęp: 06.06.2019; także: S. Vice, *Beyond words: representing the 'Holocaust by bullets'*, „*Holocaust Studies*” 2019, tom 25, nr 1–2.

Ulice i ryneczki polskich miast i miasteczek spływały krwią, polowanie na ludzi trwało tygodniami, aż mordowanie bezbronnych ofiar stało się w końcu nudną rutyną [...]. Nawet w Warszawie, za murami, ostatnie tysiące Żydów wymordowano w blasku największego pożaru w historii miasta, a więc i „na widoku” wszystkich jego mieszkańców<sup>33</sup>.

Sama deportacja Żydów – umożliwiona przez gigantyczną machinę biurokratyczną, której obrazu w kulturze użyczyła Hannah Arendt portretując Adolfa Eichmanna jako beznamiętnego urzędnika – na tych terenach obrazuje ogrom okrucieństwa i przemocy rozgrywającej się „w biały dzień”. Stanisław Żemis, przedwojenny nauczyciel i społecznik, zapisuje w pamiętniku 8 listopada 1942 roku:

O lekkim zmroku tłum ten eskortowano na stację. Droga wiodła przez nasze ulice, tuż obok naszego domu. Kopałem ogródek, gdy usłyszałem gęste strzały, krzyki, poszedłem na ulicę, gdy szedł już olbrzymi pochód 2–3 tys. ludzi zbitych i stłoczonych jednych na drugich. Tłum mężczyzn, kobiet i dzieci w różnym wieku i niemowląt na rękach ojców i matek. Z obu stron [szła] silna eskorta ukraińców z karabinami gotowymi do strzału. Każdy Żyd próbujący się odłączyć zostawał zabijany na miejscu.

Dodaje do tego: „oto parę obrazków” i szkicuje:

Jeszcze o sto kroków na jednej kupie padło do 6 trupów. Nim pochód doszedł do dworca, padło ze sto lub więcej osób. Strzelanina trwała przez całą noc. Pociągu nie było na stacji. Cały ten tłum spędzono do olbrzymiego baraku obok stacji. Dziś po południu wybrałem się z moimi synkami na

<sup>33</sup> J.T. Gross, „*Ten jest z ojczyzny mojej...*”, *ale go nie lubię*, w: tegoż, *Upiorna dekada. Eseje o stereotypach na temat Żydów, Polaków, Niemców, komunistów i kolaboracji 1939–1948*, Austeria, Kraków 2007, s. 44. Wtórnie mu amerykański historyk Omer Bartov: „Nawet jeśli rozstrzeliwania przeprowadzano w pewnej odległości od miast – w lasach, na cmentarzach, w kamieniołomach – to brutalne oblawy (*Aktionen* lub akcje), w których starsi i chorzy byli wleczeni, upokarzani, bici i odstrzelani, dziewczyny i kobiety były gwałcone, a dzieci były wyrzucane z balkonów i okien lub roztrzaskiwano im głowy o ściany, odbywały się na widoku publicznym”. Omer Bartov, *Eastern Europe as the Site of Genocide*, dz. cyt., s. 570.

stację kupić gazetę. Obok baraku całe kałuże krwi świadczyły tylko o tym, co się tam działo w nocy<sup>34</sup>.

Wstrząs, że Zagłada jest elementem codziennego krajobrazu – wydarza się, gdy inni kopią ogródek, gdy idą po gazetę – mija, gdy uświadomi się sobie, że przecież właśnie w nim się odbywa. Stąd w Europie Środkowo-Wschodniej, z której wywodziło się najwięcej ofiar, Zagłada musiała stać się częścią codzienności, w różnym stopniu i na różnych prawach łącząc przebywających i mieszkających na tych terenach. Akurat Żemisa widok deportacji i przemocy wobec Żydów głęboko poruszył i zszokował, czemu wyraz dał w zapiskach<sup>35</sup>. Domyślamy się jednak – a nawet wiemy – że reakcje te nie musiały przebiegać w ten sposób<sup>36</sup>. Józef Górski, przedstawiciel przedwojennego ziemiaństwa i zwolennik endecji, w duchu chrześcijańskim żałuje mordowania ludzi, ale zupełnie otwarcie w swoich pamiętnikach przyznaje również: „Nie mogłem ukryć odczucia zadowolenia, gdy przejeżdżałem przez odżydzone nasze miasteczka i gdy widziałem, że ohydne, niechlujne żydowskie rudery z nieodłączną kozą przestały szpecić nasz krajobraz”<sup>37</sup>. Z kolei Zygmunt Klukowski pisał, co działo się w 1942 roku w Szczepieszynie – skąd

<sup>34</sup> S. Ż(Rz)emiński, *Pamiętniki. Łuków i okolice – getto*, oprac. A. Skibińska, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2017, nr 13, s. 633–634. Pisownia oryginalna; zapis nazwiska jest niejednoznaczny, ponieważ w chwili podania tekstu do druku nie było pewności, jak naprawdę się nazywał. Krzysztof Czubaszek ustalił jednak – w rezultacie typowo archiwistycznego splotu drobiazgowej pracy i przypadku – że tak naprawdę nazywał się: „Stanisław Żemisz”. Zob. K. Czubaszek, *Stanisław Żemisz – świadek zagłady Żydów w Łukowie*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2018, nr 14.

<sup>35</sup> Świadectwo Żemisa wnikliwie komentuje Justyna Kowalska-Leder, analizując pozycję obserwatora i uwikłanie emocjonalne empatycznego świadka: J. Kowalska-Leder, *Nie wiem, jak mam ich cenić... Strefa ambiwalencji w świadectwach Polaków i Żydów*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2019.

<sup>36</sup> Feliks Tych wskazuje przy tym, że etnicznie polscy świadkowie rzadko odnotowują w swoich zapiskach Zagładę i los Żydów: F. Tych, *Świadkowie Shoah. Zagłada Żydów w polskich pamiętnikach i wspomnieniach*, w: tegoż, *Długi cień Zagłady. Szkice historyczne*, ŻIH, Warszawa 1999, s. 13.

<sup>37</sup> J. Górski, *Na przełomie dziejów*, oprac. J. Grabowski, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2006, nr 2, s. 291.



według zapisu archiwum może pochodzić omówiona przeze mnie fotografia – w trakcie i po wywózkach: „Śmiano się, żartowano, wielu łązików poszło na tzw. Zatyły, czyli do dzielnicy żydowskiej, wypatrując, czy nie da się czegoś zrabować w opuszczonych domach”<sup>38</sup>. Te doświadczenia – włączania się, oglądania z przyjemnością, czerpania korzyści – zostały i osadziły się w pamięci w ramach podstawowej sceny pierwotnej, która przez swoją siłę kształtuje późniejszą tożsamość.

Scena pierwotna w psychoanalitycznym, ścisłym sensie pochodzi z Freudowskiego opisu „Człowieka od Wilków”, w którym pacjent Freuda jeszcze jako małe dziecko podgląda stosunek seksualny swoich rodziców. Dziecko jest tym przerażone i zarazem podekscytowane, nie rozumie, co się dzieje, a zarazem czuje, że jest z tego wykluczone – to jeden z pierwszych edypalnych momentów, w których dziecko widzi, że rodzic nie stanowi jego własności. To traumatyczne wydarzenie w późniejszej psychoanalizie zyskało szersze znaczenie jako metafora całej wiedzy o relacjach międzyludzkich, o różnicy między dzieckiem a rodzicami, między samymi rodzicami, o własnej tożsamości i różnicach z innymi ludźmi<sup>39</sup>. W tym sensie scena pierwotna jest „konstruktem reprezentującym wiedzę o czymś, czego się nie wie, niewiedzę o tym, co się wie, i niewiedzę, co zrobić z tym, co się wie. Scena pierwotna dotyczy uczestnictwa w scenie agresji lub seksu przez projekcję i identyfikację albo ze sprawcą, albo z ofiarą”<sup>40</sup>. Nie chodzi więc o klasyczną Hilbergowską triadę (zwłaszcza że w rozprawie *Sprawcy, ofiary, świadkowie* ci ostatni wcale nie są jednoznacznie zdefiniowani<sup>41</sup>), ponieważ

<sup>38</sup> Z. Klukowski, *Zamojszczyzna 1918–1954*, Karta, Warszawa 2017, s. 304. Zapis z 9 maja 1942.

<sup>39</sup> J. McDougall, *Plea for a Measure of Abnormality*, Routledge, New York 2015, s. 56. Zob. L. Aron, *The Internalized Primal Scene*, „Psychoanalytic Dialogues” 1995, tom 5, nr 2.

<sup>40</sup> N. C. Auerhahn i D. Laub, *The Primal Scene of Atrocity. The Dynamic Interplay Between Knowledge and Fantasy of the Holocaust in Children of Survivors*, „Psychoanalytic Psychology” 1998, tom 15, nr 3, s. 371. Zdecydowałem się przetłumaczyć „actor” na „sprawcę” (czyli „działającego”), aby uniknąć zamieszania.

<sup>41</sup> Zob. R. Hilberg, *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*, przeł. J. Giebułtowski, Centrum Badań nad Zagładą Żydów i Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2007, s. 283–396.

w tym wypadku podglądacz zawsze uczestniczy w traumie i zawsze jest przez nią naznaczony. W pracy polskiej pamięci interesują mnie takie reprezentacje Zagłady, które autor *Polskiego teatru Zagłady*, Grzegorz Niziołek, nazywa komediami, a nie tragediami – działa w nich nie „retoryka winy i wyparcia, traumy i wzniosłości”, ale „obojętność, głupota i obsceniczność”<sup>42</sup>. W kategoriach psychoanalitycznych można określić takie reprezentacje jako perwersyjne, ponieważ zawarta w nich skrajna przemoc nasycza się przyjemnością. Zamiast bólu, przerażenia, smutku i utraty pojawia się przelotny, ledwo dostrzegalny uśmiech.

Perwersję w teoriach psychoanalitycznych rozumie się na różne sposoby – jako zatrzymanie seksualności w fazach preedypalnych (a wobec tego nasycenia jej sadomasochizmem); jako obronę przed psychozą i lękiem przed unicestwieniem (dzięki różnym rozwiązaniom seksualnym przynajmniej można poczuć, że się żyje); wreszcie jako seksualizowaną nienawiść (zamianę dawnej traumy w rozkosz, dawnego upokorzenia w triumf nad prześladowcą)<sup>43</sup>. Aby doprecyzować psychoanalityczne znaczenie perwersji, które różni się znacznie od potocznego użycia jako klasyfikacji moralnej, przytoczę najistotniejsze dla mojego wyводу koncepcje. Ich krótki opis pozwoli zorientować się, co będzie mnie interesować w badanych reprezentacjach Zagłady – a rozwinięcie i ukazanie teorii „w działaniu” znajdzie się już w poszczególnych interpretacjach. Psychoanaliza nie jest jednolitą dyscypliną, interesujące mnie rozumienia perwersji wywodzą się z odmiennych tradycji intelektualnych, warto więc zaznaczyć, że naświetlają one zagadnienie z różnych pozycji – francuskiej teorii postfreudowskiej (Janine Chasseguet-Smirgel), teorii post-Winnicottowskiej (Joyce McDougall) oraz post-Kleinowskiej (John Steiner)<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego i Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 549.

<sup>43</sup> M. Parsons, *Sexuality And Perversion A Hundred Years On: Discovering What Freud Discovered*, „International Journal of Psycho-Analysis” 2000, nr 81, s. 43–44.

<sup>44</sup> Zob. F. de Masi, *Teorie objaśniające perwersję sadomasochistyczną*, przeł. D. Golec, w: tegoż, *Perwersja sadomasochistyczna. Zjawisko i teorie psychoanalityczne*, przeł. D. Golec i D. Krakowiak-Gennari, Ingenium, Warszawa 2019.

Dla francuskiej psychoanalityczki Janine Chasseguet-Smirgel perwersyjna seksualność oznacza stan wszechwładzy – możliwość erotycznej rozkoszy wszystkich ze wszystkimi, co doprowadza do zaniku jakichkolwiek różnic, seksualnych i pokoleniowych. Analizując *120 dni Sodomy* Markiza de Sade'a autorka stwierdza, że perwersyjną istotą powieści są ciągle przekształcania, deformacje i rozpuszczenia złożonych konstelacji osób angażujących się w praktyki seksualne, aż do usunięcia wszystkich granic: między „mężczyznami i kobietami, dziećmi i starcami, dziewczynkami i prostytutkami, zakonnicami i rajfurkami, matkami i synami, ojcami i córkami, braćmi i siostrami, wujami i siostrzeńcami, szlachtą i motłochem”<sup>45</sup> (to rewers motta *Lewiatana* Hobbesa: seks wszystkich ze wszystkimi). Ekstatyczny stan wszechwładzy ma swój nieświadomy cel w ukrywaniu poczucia bezradności, zranienia i małości – na podstawowym poziomie są to uczucia dziecka w stosunku do rodziców. Dzięki wytworzeniu uwodzącej, magicznej rzeczywistości perwersji, dziecko może uniknąć bolesnych konfliktów rozwojowych, w tym kompleksu Edypa, jednak dzieje się to wyłącznie w jego świecie wewnętrznym – inni ludzie będą postrzegani wtedy jedynie jako obiekty do kontroli, narzędzia w realizacji własnych fantazji.

Joyce McDougall akcentuje z kolei rolę perwersji jako obrony przed lękiem wobec śmierci i defragmentacji – jako ostatecznej i jedynej formy relacji, w której, choć dominuje przerażenie i seksualna ekscytacja, możliwe jest zachowanie jakiegokolwiek związku z innym człowiekiem. Perwersja staje się wobec tego próbą przeżycia, szczególnie po traumie, którą może być separacja od matki niewierzącej, że dziecko może bez niej samodzielnie żyć. Na miejsce paraliżującego przerażenia powołane zostają sztywne seksualne scenariusze, których realizacja jest niezbędna, aby możliwe było jakiegokolwiek erotyczne spełnienie. Okazują się one jednak nigdy niewystarczające, ponieważ nie uśmierzają lęku przed śmiercią i psychozą, całkowitym rozpadem podmiotu i tożsamości oraz niemożnością nawiązania jakiegokolwiek kontaktu z innym człowiekiem.

<sup>45</sup> J. Chasseguet-Smirgel, *Perversion and the Universal Law*, w: tejez, *Creativity and Perversion*, Free Association Books, London 1998, s. 2–3.

Dla McDougall perwersja jest więc w istocie rozpaczliwą próbą samouzdrowienia poprzez konkretne scenariusze seksualne mające zamaskować zniszczoną reprezentację symboliczną własnego Ja i innych ludzi<sup>46</sup>.

Innego rodzaju rozumienia, mniej intuicyjnego, ponieważ nieco oddalającego perwersję od seksualności, dostarcza John Steiner<sup>47</sup>. W jego teorii perwersja stanowi obronną strukturę powstrzymującą badanie rzeczywistości – przede wszystkim sytuacji edypalnej, czyli wykluczenia dziecka ze związku rodziców. Lepiej nie dokonywać wstrząsającego odkrycia seksualności rodziców, aby nie wywołać nieznośnych uczuć: przede wszystkim zazdrości, impulsów morderczych i kazirodzych. Aby sobie z tym poradzić, pojawia się mechanizm zaprzeczenia, czyli zarazem uznanie rzeczywistości (dziecko widzi związek rodziców, z którego jest wykluczone...), jak i jej unieważnienie (...lecz nie ma to wielkiego znaczenia). Steiner w ten sposób odczytuje dramat Sofoklesa, idąc za krytycznym rozpoznaniem literaturoznawcy Heinza Politzera, który zauważa, że *Król Edyp* nie dotyczy, jak we Freudowskiej interpretacji, odkrywania straszliwej prawdy<sup>48</sup> – bohaterowie dramatu wiedzą już wszystko od samego początku, natomiast decydują się działać, jakby nic o tym nie wiedzieli. Perwersja staje się *trickiem*, umożliwiającym swobodne funkcjonowanie w sprzeczności – „niby to wiem, ale...” – co pozwala uniknąć odpowiedzialności, poczucia winy i cierpienia<sup>49</sup>.

<sup>46</sup> J. McDougall, *Rozwiązania neoseksualne*, przeł. L. Kalita, w: tejsze, *Wiele twarzy Erosa. Psychoanalityczne badanie ludzkiej seksualności*, przeł. L. Kalita i M. Lipińska, Ingenium, Warszawa 2014, s. 192.

<sup>47</sup> J. Steiner, *Turning a Blind Eye: The Cover up for Oedipus*, „International Review of Psycho-Analysis” 1985, nr 12.

<sup>48</sup> H. Politzer, *Czy Edyp miał kompleks Edypa?*, przeł. M. Szalsza, w: *Psychoanaliza i literatura*, red. M. Głowiński i P. Dybel, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.

<sup>49</sup> Pożyczam tu trafne sformułowanie lacanowskiego psychoanalityka Octave’a Mannoniego: „je sais bien, mais quand-même...”. Zob. O. Mannoni, *„I Know Well, but All the Same...”*, w: *Perversion and the Social Relation*, red. M. A. Rothenberg, D. Foster i S. Žižek, Duke University Press, Durham and London 2003. To typowa, oparta właśnie na perwersyjnym zaprzeczeniu, konstrukcja pozwalająca na przykład na stwierdzenia: „nie jestem antysemitą, ale...” – po czym zakończenie tego zdania dobitnie udowadnia to, czemu rozmówca chce zaprzeczyć.

Te rozumienia perwersji pozwolą na rekonstrukcję podstawowej sceny pierwotnej między Niemcami, Żydami i Polakami – różnych pozycji uczestników wydarzenia i ich związków między sobą. Jeśli uznać, że kilkadziesiąt lat po wojnie, niemalże w całości znikli zarówno sprawcy, jak i ofiary Zagłady – wypada zapytać, kto pozostał na fotografii? I w jaki sposób wspomnienie przemocy zapisało się w pamięci tych, którzy zdecydowali się wciąż mieszkać na miejscu zbrodni?

## Świadkowie: pamięć i identyfikacje

Scena pierwotna zakłada relacyjność, projekcje i identyfikacje obserwującego, kształtuje tożsamość *bystanders*, których nazbyt pochopnie przyjęto tłumaczyć jako „świadków”. Nie powtarzając argumentacji innych polskich badaczy<sup>50</sup>, będę używać tego terminu w różnych formach, próbując za każdym razem zaakcentować, jak pozycja polskich świadków (w tym wypadku: tych, którzy mogą zaświadczyć) określa ich tożsamość. Niziołek zdecydował się używać słowa „gapie” (wskazując na libidinalny i grupowy aspekt obserwacji), Elżbieta Janicka postuluje pojęcie „obserwatora uczestniczącego” (uwypuklając współuczestnictwo w zbrodni<sup>51</sup>), badaczki i badacze z krakowskiego Ośrodka Badań nad Kulturami Pamięci proponują natomiast wizualnego „postronnego” („ponieważ stali «na stronie» wydarzeń, czasem po stronie ofiary, czasem – oprawcy: zakładamy, że pozycja neutralna nie jest możliwa

<sup>50</sup> Poza tymi badaczami, których argumentację za chwilę skrótowo przedstawię, na uwagę zasługuje tekst Jana Tomasz Grossa: *Sprawcy, ofiary i inni*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2014, nr 10. Autor rozważa i proponuje różne określenia na *bystandera* jako „stojącego obok innego”, za najcelniejsze uważa: „ułatwiacza” i „beneficjenta”. Najobszerniejszą i najbardziej wyczerpującą analizę tego pojęcia przedstawiła: R. Sendyka, *Od świadków do postronnych. Kategoria bystander i analiza podmiotów uwikłanych*, w: *Świadek: jak się staje, czym jest?*, red. A. Dauksza i K. Koprowska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2019.

<sup>51</sup> E. Janicka, *Pamięć przyswojona. Koncepcja polskiego doświadczenia zagłady Żydów jako traury zbiorowej w świetle rewizji kategorii świadka*, „Studia Litteraria et Historica” 2014/2015, nr 3/4; E. Janicka, *Obserwatorzy uczestniczący zamiast świadków i rama zamiast obrzeży. O nowe kategorie opisu polskiego kontekstu Zagłady*, „Teksty Drugie” 2018, nr 3.

w obliczu ludobójstwa”<sup>52</sup>). Innej propozycji terminologicznej, jeszcze nie w pełni w obiegu, dostarcza Michael Rothberg, który pisze o „uwikłanych podmiotach” (*implicated subjects*), „zajmujących pozycje uprzywilejowane i skojarzone z władzą, choć zarazem nie będących bezpośrednimi sprawcami przemocy. Przyczyniają się, zamieszkują, dziedziczą lub czerpią korzyści z dominujących reżimów, ale nie są ich twórcami ani ich nie kontrolują”<sup>53</sup>. Innymi słowy, „uwikłani” znajdują się w pewnym dystansie od oprawców, ale przy tym mogą krzywdzić i czerpać z tego korzyści – uwikłanie przy tym to poręczny opis pozwalający zawrzeć tę niekomfortową pozycję w znanej Hilbergowskiej triadzie<sup>54</sup>. Najczęściej będę używać najtrafniejszych dla tego wywodu pojęć – postronnych i gapi. Nie rezygnuję jednak z samego „świadka” – traktując go jako odpowiedź na potoczną, policyjno-dziennikarską, interpelację: „czy na miejscu zdarzenia byli jacyś świadkowie?” – przy założeniu, że ta pozycja, determinowana zawsze samym wydarzeniem, nigdy nie krystalizuje się i nie unieruchamia w stabilny, niezmienny podmiot.

Podążam w tym rozumieniu za argumentacją Mary Fulbrook, która zauważa, że konstrukcję „bystandera” charakteryzuje jej procesualność, dynamika i zmienność w zależności od kontekstu, a nie jakaś esencjalna tożsamość – na poziomie najbardziej konkretnym oznacza to, że ta

<sup>52</sup> A. Szczepan, *Świadek/postronny*, w: *Nie-miejsca pamięci. Elementarz*, red. R. Sendyka, Ośrodek Badań nad Kulturami Pamięci, Kraków 2017, s. 35. Zob. R. Sendyka, *Poświadek, przeciw-postronny i (niczyja) trauma*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2017, nr 18; B. Karwowska, *Bystander czy (pasywny) świadek? Kilka uwag nad konsekwencjami wyboru terminologii w badaniach nad Zagładą lub Holocaustem*, „Roczniki Humanistyczne” 2017, nr 64; R. Sendyka, *Od obserwatorów do gapiów. Kategoria bystanders i analiza wizualna*, „Teksty Drugie” 2018, nr 3, s. 129–130; K. Koprowska, *Postronni? Zagłada w relacjach chłopskich świadków*, TAIWPN Universitas, Kraków 2018, s. 120; R. Sendyka, *Od świadków do postronnych. Kategoria bystander i analiza podmiotów uwikłanych*, dz. cyt., s. 76–80.

<sup>53</sup> M. Rothberg, *From Victims and Perpetrators to Implicated Subjects*, w: tegoż, *Implicated Subjects: Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford University Press, Stanford 2019, s. 1.

<sup>54</sup> Zob. *O niemożliwości niewukłania i historycznej ignorancji*, z Michaelem Rothbergiem rozm. Katarzyna Bojarska, „Widok” 2017, nr 18.

sama osoba może w jednym momencie być niebezpośrednio uwikłana, a w następnym stać się sprawcą lub ofiarą przemocy<sup>55</sup>. Postronność jest kategorią analityczną, która zawsze wykrawa coś z rzeczywistości, zawsze będzie za wąska, zawsze będzie pozostawiać za dużo faktów, o które ktoś się upomni. Za każdym razem będą mnożyć się nieścisłości i wątpliwości – w analizowanej fotografii nawet jeśli kobieta jest rzeczywiście polską mieszkanką Zamojszczyzny na początku wojny, to niedługo przecież może zostać wysiedlona: umieszczona w przejściowym obozie w Zwierzyńcu, a potem dalej w obozie koncentracyjnym lub wywieziona na roboty przymusowe w głąb Rzeszy<sup>56</sup>. Mnie interesuje jednak w większym stopniu, jak te doświadczenia historyczne osadzają się w pamięci, przyjmując za punkt wyjścia: „tu i teraz” i starając się traktować polską pozycję nie tylko procesualnie, ale i relacyjnie. Tym, co stoi za analizowaniem perwersyjnej pamięci, jest pytanie o tożsamość, czyli kim jest podmiot, jakie są jego fantazje o sobie samym/samej i jacy „inni” występują w tych fantazjach.

Perwersyjne strategie pamięci – o Zagładzie i o drugiej wojnie światowej – składają się na strategie tożsamościowe i identyfikacyjne polskiego świadka Zagłady obserwującego scenę przemocy rozgrywającą się między Niemcami a Żydami. Służą uwydatnieniu, jakie uczucia i pragnienia wyzwała oglądanie sceny przemocy i w jaki sposób opracowywana jest później doświadczana przemoc, straty i korzyści czerpane z niej. W tym sensie ta książka ma dwa cele: opis mechanizmów perwersyjnej pamięci, a także analizę tożsamości wytworzonej w wyniku ich działania. Wynika to z przekonania, że w psychoanalizie nie chodzi jedynie o nazwanie mechanizmów psychologicznych, ale osadzenie ich w całym wewnętrznym krajobrazie podmiotu. Stąd chcę pokazać, w jaki sposób polski podmiot definiuje się w obrębie podstawowego dla po-Zagładowej tożsamości trójkąta sprawcy–ofiary–postronni, Niemcy–Żydzi–Polacy. Odzwierciedla to układ rozdziałów:

<sup>55</sup> M. Fulbrook, *Bystanders. Catchall Concept, Alluring Alibi, or Crucial Clue?*, w: *Probing the Limits of Categorization: The Bystander in Holocaust History*, dz. cyt., s. 26.

<sup>56</sup> Dziękuję za tę obserwację Romie Sendyce.

1. Jesteśmy Polakami, bo nie jesteśmy Żydami (podglądactwo) – rozdział dotyczy pozycji zajmowanej przez polskiego świadka Zagłady, w której rozpoznając cierpienie Żydów, różne w czasie okupacji od swojego, ekscytuje się sceną przemocy. Analizie poddaje dwa filmy: *Kornblumenblau* w reżyserii Leszka Wosiewicza oraz zapis performansu Rafała Betlejewskiego *Płonie stodoła*, odnajdując w nich perwersyjną sytuację podglądania Zagłady przez dziurkę od klucza.

2. Jesteśmy Polakami, bo jesteśmy Niemcami (fetyzizm) – rozdział dotyczy identyfikacji polskiego świadka z niemieckim sprawcą, z jego siłą, potencją i destrukcyjnością, zawartymi w czarnym esesmańskim mundurze wyniesionym do rangi fetyszu. Analizując dzieła sztuki wizualnej (*Obsession* Macieja Toporowicza, *Nazistów* Piotra Uklańskiego i widea Tomasza Kozaka) a także w mniejszym stopniu literaturę (*Ślicznotka doktora Josefa Zyty* Rudzkiej), przyglądam się, czemu służy w obrębie polskiej pamięci „fascynujący faszyzm”.

3. Jesteśmy Polakami, bo jesteśmy Żydami (masochizm) – rozdział dotyczy strategii identyfikacyjnych polskiego świadka z żydowską ofiarą, w której naseksualizowany ból służy unikaniu cierpienia i współczucia wobec innych. Omawiając strukturę masochistyczną jako posttraumatyczną tożsamość służącą przetrwaniu (twórczość Leo Lipskiego i *Zapiski z martwego miasta* Artura Sandauera), ukazuję jej przejęcie dla celów postronnego (przede wszystkim *Morfina* Szczepana Twardocha, w perspektywie innych książek tego autora, a także *Um-schlagplatz* i *Kinderszenen* Jarosława Marka Rymkiewicza).

4. Jesteśmy Polakami, bo nie jesteśmy Niemcami (sadyzm) – rozdział dotyczy lękowych fantazji o powrotach mściwych Żydów, którzy jako obiekt zemsty za Zagładę wybierają Polaków, a nie Niemców. Polski świadek jest sparaliżowany, nie wie, czego chcą od niego upiory i w jaki sposób może uzyskać przebaczenie. Śledzę, w jakich warunkach społeczno-ekonomicznych Żydzi wracają w spotworniałych postaciach w *Nocy Żywych Żydów* Igora Ostachowicza, *Demonie* w reżyserii Marcina Wrony i *Zaćmie* w reżyserii Ryszarda Bugajskiego.

Końcowy rozdział dotyczy możliwej koncepcji perwersyjnej pamięci i postpamięci – oraz sposobów, w jaki wspomnienia przemocy



przekazywane są dalej, w przyszłość. Omawiam narracje drugiego pokolenia dotyczące relacji córek i ocalałych z Zagłady matek (*Włoskie szpilki* i *Szum Magdaleny Tulli* oraz *Utwór o matce i ojczyźnie* Bożeny Keff), spekulując, że sadomasochistyczny przekaz międzypokoleniowych doświadczeń i wspomnień występuje szczególnie wtedy, gdy brakuje empatycznego i rozumiejącego środowiska. W celu rekonstrukcji perwersyjnej sceny traumy przywołuję dwa dramaty dotyczące miejsc pamięci (byłych obozów Zagłady), w których bezustannie splatają się śmierć i seksualność – *Puste pole* Tadeusza Hołuja i *Krótką wymianę ognia* Zyty Rudzkiej.

Wybór tekstów i obrazów artystycznych – o różnych statusach, popularności i obszarze oddziaływania – wynika z przekonania, że źródła artystyczne stanowią sejsmograf pozwalający na badanie pola społecznego. To, co może zostać wypowiedziane lub przedstawione, wyznacza granice pamięci kulturowej<sup>57</sup>, do których analizy szczególnie przydają się przypadki sytuujące się na obrzeżach. Wydaje się, że badanie właśnie granic pozwala lepiej określić, co znajduje się w centrum polskiej pamięci o Zagładzie. Zależy mi na perspektywie synchronicznej, a nie diachronicznej – postulując kategorię perwersji jako użyteczne narzędzie do opisu polskiej tożsamości, pamięci i relacji, w jakie wchodzi z innymi podmiotami zbiorowymi, w różnych momentach życia powojennego i po-Zagładowego<sup>58</sup>. Jednocześnie jest istotne, że większość

<sup>57</sup> Pamięć kulturową rozumiem na najogólniejszym poziomie za Janem Assmannem (co jest zgodne z psychoanalitycznym powiązaniem tożsamości i pamięci) jako wspólną praktykę rozumienia przeszłości kształtującą tożsamość grupy. Zob. J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 144.

<sup>58</sup> Kulturoznawcza perspektywa, idąca za postulatem metodologicznym Fredericka Jamesona – *always historicize!* – jest zwykle nieufna wobec analiz, w których pojęcia nie zostają poddane historycznej krytyce, a brak wywiedzenia ich genealogii wiedzie ku fałszywej uniwersalizacji. Slavoj Žižek wskazuje jednak, że istnieją również „procedury zbyt pośpiesznej historyzacji” zaprzęgane w celu uniknięcia tego, co traumatyczne (i co wymyka się symbolizacji). Użycie pojęć psychoanalitycznych wynika więc z mojej wiary, że psychoanalizę jako teorię – dynamiczną, zmienną i zależną od procesów społecznych – można potraktować jako tymczasowy pewnik, a przy jej użyciu krytyce poddać samą

analizowanych przeze mnie perwersyjnych reprezentacji powstało po roku 1989, po zniesieniu oficjalnej, upaństwowionej cenzury lub powróciło do popularności, zostało odnalezione dopiero wtedy, po latach zapomnienia. To rezultat nie tylko rozluźnienia społecznej i politycznej kontroli nad tym, co dopuszczalne, a także wzrastającego dystansu czasowego, zawartego choćby w zmianie pokoleń, gdy najaktywniejsi artystycznie stają się potomkowie osób, które przeżyły wojnę i okupację. Przemysław Czapliński widzi w tym proces profanacji:

Wcześniejsza sztuka dotycząca Zagłady nie przedstawiała niewyraźnego, lecz unaoczniała niemożność przedstawienia. Od pewnego czasu mamy do czynienia z wyrażaniem tego, co będąc niepojmowalne, może być przedstawione<sup>59</sup>.

Profanacja staje się wtedy artykulacją emocjonalnego doświadczenia, które wcześniej zostałyby uznane za niedopuszczalne (Giorgio Agamben określił to dobitnie w ten sposób: „Poświęcać (*sacrare*) oznaczało przeniść rzeczy poza sferę prawa ludzkiego; profanowanie było zatem restytucją, ponownym przekazaniem ich ludziom do swobodnego użytku”<sup>60</sup>). Oznacza to, że dopiero wraz z przemianami polskiego pola społecznego, które nastąpiły tuż przed końcem dwudziestego wieku, stało się możliwe odnalezienie form symbolicznych dla uchwycenia wcześniej istniejących doświadczeń. Poza problematyką przekazu międzypokoleniowego (to z oczywistych powodów wymaga dystansu czasowego), żaden temat zawarty w omawianych przeze mnie dziełach, „późnych świadkach” – bezpośrednio oglądania Zagłady, fascynacja niemieckim oprawcą, mesjański model Polski jako największej ofiary wojny, korzyści czerpane z eksterminacji Żydów – nie jest niczym nowym. Trudno jednak było

polską pamięć o Zagładzie. Zob. S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. J. Bator i P. Dybel, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 67–68; F. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y. 1981, s. IX.

<sup>59</sup> P. Czapliński, *Zagłada i profanacje*, „Teksty Drugie” 2009, nr 4, s. 205–206.

<sup>60</sup> G. Agamben, *Pochwała profanacji*, w: tegoż, *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006, s. 93.

wpisać je w obowiązujące modele reprezentacji, które tak irytowały Henryka Grynberga jeszcze w połowie lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku – pisarz uznawał, może z jedynie lekką przesadą, że w PRL-u wolno było pisać o Holokauście wyłącznie w nucie elegijnej, co fałszowało historię relacji polsko-żydowskich<sup>61</sup>.

Perwersyjne reprezentacje Zagłady z pewnością nie wpisują się w konwencję elegii – a wobec tego, w terminologii psychoanalitycznej, nie dotyczą pracy żałoby. W zorientowanej psychoanalitycznie literaturze naukowej przyjęło się, że w odpowiedzi na historyczną i osobistą traumę sztuka szuka sposobu takiego przetworzenia doświadczenia utraty, aby stan melancholii przekształcić w proces żałoby. Rezultatami traumy polskiego świadka mogą być jednak również struktury, symptomy i procesy perwersyjne, których opisowi jest poświęcona ta praca. Interesuje mnie stan pamięci, w którym jednocześnie mogą współistnieć: płonące miasto, szczątki rzeczy i ciała, śmiech „tłumów wesołych” oraz przede wszystkim subtelny i rzadko zauważany erotyzm – co zapisał w Wielkim Tygodniu 1943 roku, gdy rozpoczęła się akcja likwidacyjna getta warszawskiego, Czesław Miłosz w wierszu *Campo di Fiori* (1944)<sup>62</sup>:

Z czasem wiatr z domów płonących  
Przynosił czarne latawce,  
Łapali skrawki w powietrzu

<sup>61</sup> H. Grynberg, *Holocaust w literaturze polskiej*, w: tegoż, *Prawda nieartystyczna*, PIW, Warszawa 1994, s. 199.

<sup>62</sup> Wiersz ma swoją dalszą fascynującą historię recepcji, gdy w ramach różnych operacji pamięciowych wybuchł spór – strukturalnie podobny, choć na mniejszą skalę, do debat i awantur wokół książki Jana Tomasa Grossa – o historyczne prawdopodobieństwo obrazu nie-żydowskich warszawiaków bawiących się na karuzeli obok płonącego w powstaniu getta. Zgadzam się z Katarzyną Chmielewską, że powodowana ochroną polskiego wizerunku paniczna troska o zgodność z „historycznymi faktami” ma na celu odsunięcie potrzeby zrozumienia istoty sprawy – zob. K. Chmielewska, *Narracje alternatywne wobec polityki pamięci. Lata czterdzieste*, w: *Opowieść o niewinności. Kategoria świadka Zagłady w kulturze polskiej (1942–2015)*, red. M. Hopfinger, T. Żukowski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2018, s. 112–114. Zob. też T. Żukowski, *Zbiorowa nieświadomość. Czesław Miłosz*, „Narracje o Zagładzie” 2019, nr 5.

Jadący na karuzeli.  
Rozwiewał suknie dziewczynom  
Ten wiatr od domów płonących,  
Śmiały się tłumy wesołe  
W czas pięknej warszawskiej niedzieli<sup>63</sup>.

Może jednak niech ostatnie słowa tego wstępu ma Mordechaj Canin, reportażysta, który kilka lat po napisaniu tego wiersza przez Miłosza podróżował po Polsce, aby zapisać i ocalić, co pozostało z dawnej kultury żydowskiej. Canin uważnie patrzył i kolekcjonował wspomnienia postronnych:

Na placu Krasieńskich, tuż za murami getta, między pałacami polskiej sprawiedliwości rozstawiono cyrk. Polska młodzież bawiła się na karuzeli i diabelskim młynie akurat w tych dniach, kiedy dziesięć metrów dalej ostatni z żydowskiego narodu zębami i pazurami walczyli z potężną armią morderców. Polska młodzież wznosiła się wesoło na huśtawkach coraz wyżej i wyżej, aby móc popatrzeć, jak Żydzi giną w konwulsjach i jak palą się ich domy – po tamtej stronie muru. Na placu Krasieńskich między karuzelą a diabelskim młynem tłum wiwatował: „Pluskwy się pała!”<sup>64</sup>.

<sup>63</sup> C. Miłosz, *Campo di Fiori*, w: *Z otchłani. Poezje*, oprac. T. J. Sarnecki, Wydawnictwo Żydowskiego Komitetu Narodowego, Warszawa 1944, s. 14–15.

<sup>64</sup> M. Canin, *Przez ruiny i zgliszczca. Podróż po stu zgładzonych gminach żydowskich w Polsce*, przeł. M. Adamczyk-Garbowska, Wydawnictwo Nisza, Warszawa 2018, s. 44. Canin po Polsce podróżował w latach 1946–1947, reportaże w latach czterdziestych drukował w jidysz w słynnej nowojorskiej gazecie „Forwerts” (dzisiaj „The Forward”), cały cykl wyszedł w 1952 roku w Tel Awiwie. To zbiór wstrząsających i melancholijnych zapisków, zawarte w nich obserwacje przedostaną się do polskiej pamięci dopiero w ostatnich dekadach. Zob. R. Sendyka, *To, co było*, „Dwutygodnik” 2019, nr 5, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8259-to-co-bylo.html>, dostęp: 01.04.2020.

## 1 Podglądactwo: polski świadek patrzy jednym okiem

Ten rozdział jest poświęcony niepokojącym uczuciom polskich gapiów: przyjemności podglądania i *schadenfreude* polegających na tym, że widząc krzywdę Innego, cieszy się z niej z bezpiecznej odległości. Georges Bataille w *Erotyzmie* stwierdza, że taka zakazana rozkosz podglądania cudzego cierpienia łączy transgresywnie seksualność ze śmiercią, choć w gruncie rzeczy jest znacznie częstsza niż człowiek pragnie się do tego przyznać: „to rzecz powszechna, banalna i przygnębiająca”<sup>1</sup>. Na przykładzie dwóch różnych obrazów – filmu *Kornblumenblau* Leszka Wośiewicza i zapisu performansu *Płonie stodół* Rafała Betlejewskiego – chcę ukazać to, co w dyskusjach na temat pamięci o Zagładzie zwykle się pomija lub maskuje: że żydowskie cierpienie oglądane przez etnicznych Polaków nie budzi jedynie współczucia i strachu, ale może także budzić przyjemność. Te dwie reprezentacje mają różny status, różne formy i zasięgi, obejmują zarówno kulturę wysoką, jak i oddziaływania wymierzone w obieg kultury popularnej. Wreszcie dotyczą różnych doświadczeń historycznych – Zagłady dokonywanej w komorach gazowych i pogromów na polskiej prowincji. To, co je łączy, to opis kondycji polskich gapiów (a zarazem beneficjentów) Zagłady – ich popędowe oraz uczuciowe uwikłanie w Zagładę i czerpanie z niej korzyści, jeśli nie ekonomiczne i społeczne, to choćby libidinalne.

<sup>1</sup> G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 272.

## Na granicy

Debiut pełnometrażowy Leszka Wosiewicza *Kornblumenblau* nie miał łatwej premiery w 1989 roku. Nawet pomimo nagród, w tym gdyńskiego Złotego Lwa za reżyserię, wydaje się, że przeszedł niezauważony. Trudno zresztą się dziwić, ponieważ polskie społeczeństwo w momencie transformacji ustrojowej skupione było na innych sprawach. Jak wskazują historycy filmu, największą popularnością cieszyły się wtedy produkcje zachodnie, a we wczesnych latach dziewięćdziesiątych filmy historyczne odnoszące się choćby do stosunków polsko-żydowskich w ogóle odnosiły umiarkowany sukces kinowy<sup>2</sup>. Tym silniej jednak *Kornblumenblau* odznacza się jako film przełomowy: wyprodukowany w 1988 roku, został jeszcze poddany opinii Komisji Kolaudacyjnej<sup>3</sup>, a premierę (9 października 1989) miał niecałe dwa miesiące po utworzeniu rządu Tadeusza Mazowieckiego. Wbrew entuzjazmowi wynikającemu z uzyskania politycznej wolności, *Kornblumenblau* z powrotem kierował uwagę ku uwięzieniu. I choć oglądany będzie w latach dziewięćdziesiątych, w epoce poluzowania cenzury obyczajowej i względnego otwarcia sfery publicznej, to jest dzieckiem lat osiemdziesiątych: nowemu spojrzeniu na doświadczenie obozowe i doświadczenie bycia świadkiem Zagłady uitorowały drogę przełomowe dla polskiej pamięci o Zagładzie dyskusje w czasie trwania stanu wojennego.

Przemysław Czapliński wskazuje, że ważne debaty wokół *Shoah* Claude'a Lanzmanna (1985), artykułu *Biedny Polak patrzy na getto* Jana Błońskiego (1987) i eseju *Ludzie Żydom zgotowali ten los* Henryka Grynberga (1984, dyskutowany dopiero w 1990 i 1994) świadczą o kryzysie polskiej tożsamości zbiorowej i powrocie do świadomości niezauważonej wcześniej katastrofy – pokazywana we fragmentach w publicznej telewizji *Shoah* uprzytomniła, że etniczni Polacy byli świadkami Zagłady,

<sup>2</sup> M. Haltof, *Polish Film and the Holocaust. Politics and Memory*, Berghahn Books, New York–Oxford 2012, s. 154.

<sup>3</sup> *Kornblumenblau. Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych z 2 sierpnia 1988*, Archiwum Filmoteki Narodowej, sygn. A-344, poz. 566. Film został oceniony przez wszystkich członków komisji bardzo pozytywnie.

a Błoński i Grynberg podali w wątpliwość narodową niewinność<sup>4</sup>. Czaplński uważa, że kryzys symboliczny wynika z reakcji na stan wojenny i z narracji tworzonych ówczesnie w duchu romantycznym uspoijniających wspólnotę etniczną, z erozji etosu antykomunistycznego oraz dojścia do głosu nowego pokolenia niepomniającego wojny<sup>5</sup>. Kondensacja opowieści i obrazów dotyczących wojennych historii polskich Żydów, Zagłady i stosunku Polaków do Zagłady sprawia, że możemy myśleć o tym okresie jako o boomie pamięciowym, o choczko badanym przez historyków kultury<sup>6</sup>. *Kornblumenblau* zwykle jednak jest w takich analizach przeoczany: nie należy wcale do filmów niszowych, ale nie stał się przedmiotem żadnej dyskusji ani nie jest wciągany w debaty dotyczące historii, okupacji, doświadczenia obozowego i Zagłady, mimo że przecież dotyczy tych zagadnień. Film wydaje się stawiać opór, nie pasując do żadnych ram interpretacyjnych.

Ukazało się stosunkowo niewiele jego naukowych opracowań i analiz<sup>7</sup>, nieszczęśliwie został również zauważony przez krytykę, choć w powstałych recenzjach przeważa opinia, że jest to interesujące dzieło<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> P. Czaplński, *Katastrofa wsteczna*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2015, nr 25 (45), s. 40.

<sup>5</sup> P. Czaplński, *Zagłada jako horror. Kilka uwag o literaturze polskiej 1985–2015*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2016, nr 12, s. 376–378.

<sup>6</sup> Zob. np. A. Mach, *Świadkowie świadectw. Postpamięć zagłady w polskiej literaturze najnowszej*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2016.

<sup>7</sup> Zob. N. Chojna, *Groteska i ironia w Kornblumenblau*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2018, nr 3; S. Jagielski, *Maskarady męskości. Pragnienie homospoleczne w polskim kinie fabularnym*, TAiWPŃ Universitas, Kraków 2013, s. 379–403; K. Mąka-Malażyńska, *Artysta w l’univers concentrationnaire*. „Kornblumenblau” *Leszka Wosiewicza jako traktat o sztuce*, „Images” 2009–2010, tom 7, nr 13–114, s. 151–167; L. Saxton, *Haunted Images. Film, Ethics, Testimony and the Holocaust*, Wallflower Press, London 2008, s. 68–91; V. G. Walden, *Transcultural engagement with Polish memory of the Holocaust while watching Leszek Wosiewicz’s Kornblumenblau*, „Holocaust Studies” 2016, no 22 (2–3), s. 256–273; M. Wróbel, *Tadzikowe perypetie z totalitaryzmem. Metaforyzacja rzeczywistości lagrowej w filmie Kornblumenblau Leszka Wosiewicza*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 29–30, s. 96–112. Dotarłem jedynie do tej liczby omówień filmu – jak na jego wagę, wydaje się ona niewielka.

<sup>8</sup> Zob. J. Wróblewski, *Karaluchy w złotych panczerzykach*, „Kino” 1989, nr 11, s. 12–15; T. Jopkiewicz, *Flirt z katem*, „Kino” 1989, nr 43, s. 7; J. Niecikowski, *Język nowy, treść stara*,

Polskie omówienia w większości dość zachowawczo interpretują film jako moralitet rozważający sytuację artysty w ustrojach totalitarnych. Metaforyzacja filmu w analizach zwykle idzie w parze z realistycznym potraktowaniem doświadczenia obozowego głównego bohatera i idącymi za tym porównaniami do dwóch wcześniejszych kanonicznych filmów o Auschwitz: *Ostatniego etapu* (1947) Wandy Jakubowskiej (Wosiewicz wyraźnie komplikuje formalną i estetyczną konstrukcję obrazów obozu opartą na symetrii i harmonii) i *Pasażerki* (1963) Andrzeja Munka (filmu bliższego perspektywie Wosiewicza ze względu na ukazanie uczuciowej fascynacji i więzi między oprawczynią a więźniarką). Do takich ujęć interpretacyjnych skłania sam reżyser uwypuklający wątek artysty w „systemie totalitarnym” (dokonując przejścia między nazizmem a komunizmem, łącząc drugą wojnę światową z realiami stanu wojennego<sup>9</sup>), tak też film był reklamowany<sup>10</sup>. Takie analizy właściwie jednak zupełnie wyrzucają poza kadr to, co świadczy o wyjątkowości: doświadczenie polskiego świadka Zagłady. *Kornblumenblau* odważnie wykroczyło poza dyskursywne ramy stosowności i akceptowalności. Scenariusz został oparty na wspomnieniach byłego więźnia Auschwitz Kazimierza Tymińskiego<sup>11</sup>, ale można przyjąć, że jego świadectwo zostało potraktowane przez reżysera i scenarzystów pretekstowo (autorami scenariusza są Wosiewicz i Jarosław Sander) – film w porównaniu ze świadectwem kondensuje niektóre wątki albo przemieszcza nieznacznie pewne elementy, a inne pomija.

„Kino” 1989, nr 47, s. 5; M. Przyłipiak, *Nędza sztuki*, „Kino” 1990, nr 3, s. 13–16. Poza tymi obszerniejszymi recenzjami, do których będę się odwoływał, istnieją z tego czasu jeszcze krótsze notki prasowe, jak na przykład: Andrzeja Wernera („Gazeta Wyborcza” 1989, nr 97, s. 8) czy Marka Pieczary („Tygodnik Solidarność” 1989, nr 25, s. 18). Opieram się na swoich badaniach archiwalnych i zbiorach Filмотeki Narodowej.

<sup>9</sup> *Widocznie tak musiało być. Rozmowa z Leszkiem Wosiewiczem*, rozm. Andrzej Moś w: *Debiuty polskiego kina*, red. M. Hendrykowski, Wydawnictwo „Przegląd Koniński” w Koninie, Konin 1998, s. 291–292.

<sup>10</sup> J. Niecikowski, *Język nowy, stara treść*, dz. cyt., s. 5.

<sup>11</sup> K. Tymiński, *Uspokoić sen*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Katowice 1985.



## Archiwa traumy

Film otwiera „czołówka”: zanim ukażą się napisy początkowe, widzowie oglądają zmontowane archiwalne zdjęcia, fragmenty filmów fabularnych, dokumentujących ważne historyczne wydarzenia, a także stylizowane, inscenizowane sceny z dzieciństwa i dorastania głównego bohatera, Tadeusza Wyczyńskiego (Adam Kamień), przerywane planszami z napisami w stylu kina niemego. Przedstawionych jest w sumie około stu ujęć dynamicznie zmieniających się, zachodzących na siebie i przenikających się nawzajem, oglądanych przy wesołej, kabaretowej muzyce tapera. Archiwalne materiały mieszają się z dogranymi później, fikcja z dokumentem, a tragedia (pierwsza wojna światowa, inflacja, wojna bolszewicka) z ironią. Zapowiada to chaplinowską atmosferę całego filmu, ale również pokazuje niejednoznaczność tego, co pamiętane. Czołówka ma ukazać historię Tadeusza, zanim jako konspirator dostanie się do obozu koncentracyjnego, widzowie oglądają więc chronologicznie uporządkowane momenty z jego życia, przerywane jednak bez przerwy innymi obrazami. Film od samego początku ostentacyjnie ukazuje własną formę – czarno-białe obrazy są ziarniste i o rozmytych konturach, trudno odróżnić od siebie autentyczne archiwalia od sztucznych, a czas historyczny i rama teatralna bezustannie zachodzą na siebie. Szybko zmieniające się obrazy zachowują chronologię, ale trudno za nią nadążyć, co odzwierciedlają powtarzające się sekwencje ruchu po kole: kręcącej się karuzeli, obracających się par w tańcu, a nawet wirującej podłogi na dansingu. To zresztą nawiązanie do klimatu międzywojennego polskiego kina – melodramatycznego, burleskowego i oderwanego od rzeczywistości społecznej<sup>12</sup>. Czołówka łączy dwie sprzeczne zasady, narracyjności rozwijającej się linearnie w czasie i archiwizacji opierającej się na organizacji przestrzennej<sup>13</sup>. Rodzinno-historyczne archiwum raczej ukazuje własną nieprzezroczystość niż reprezentuje dawną rzeczywistość, co zgadza się z rozpoznaniem Ernsta van Alphen, że przedwojenne archiwa

<sup>12</sup> A. Madej, *Mitologie i konwencje: o polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, TAIWPN Universitas, Kraków 1994, s. 33.

<sup>13</sup> E. van Alphen, *Staging the Archive. Art and Photography in the Age of New Media*, Reaktion Books, London 2014, s. 7, 9.

są naznaczone wstecznie przez następującą po nich katastrofę, która nie pozwala nadać im spójnego porządku<sup>14</sup>. Jak pisze Agata Bielik-Robson, zwięźle komentując seminarium z cyklu *Cztery podstawowe pojęcia psychoanalizy* Lacana: „Narracja chciałaby więc przebiegać liniowo, od początku do końca, domykając się w pełnej i samowystarczalnej całości, ale to, co rzeczywiste, nie pozwala jej na realizację tego dążenia: rzeczywiste powraca i przerywa bieg opowieści, zmuszając ją do potknięć i powtórzeń”<sup>15</sup>. To, co nie pozwala domknąć gładkiej narracji, Agata Bielik-Robson nazywa traumą podmiotu. Co jednak w tych obrazach miałyby być traumatyczne?

Manipulacja archiwalnymi materiałami wskazuje na nieufność reżysera w stosunku do możliwości uchwycenia przez nie obiektywnej rzeczywistości, mimo że w tym widowisku widzowie mogą rozpoznać wiele znaków z przedwojennej i międzywojennej historii Polski. Jednocześnie jednak, na co zwraca uwagę Victoria Grace Walden, filmowe archiwalia ukazują „czystą etnicznie” Polskę, której historia odbywa się bez żadnej reprezentacji Żydów<sup>16</sup>. Nie-widzenie Żydów w tym przeglądzie obrazów od razu kieruje uwagę na kwestię spojrzenia – podjętą już od samego początku filmu, jeszcze nawet przed częścią „historyczną”. Sam początek to jednocześnie hołd składany wczesnemu kinu, ale i deklaracja, że cały film dotyczyć będzie sposobów i dynamiki patrzenia. Po krótkim ujęciu lecącego samolotu pojawia się kamera skierowana obiektywem prosto w widzów, za którą skryta jest postać obsługującego maszynę. Następuje szybkie przybliżenie, kamera powiększa się, wydaje się, że zaraz obiektyw wypełni cały kadr, ale ujęcie gładko przechodzi w sekwencję zderzających

<sup>14</sup> Tamże, s. 199. Zob. E. van Alphen, *List Mania in Holocaust Commemoration*, w: *Revisiting Holocaust Representation in the Post-Witness Era*, red. D. I. Popescu i T. Schult, Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York, 2015.

<sup>15</sup> A. Bielik-Robson, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 28. W późniejszych tłumaczeniach „rzeczywiste” przekłada się zwykle na „Realne”. To seminarium zostało przetłumaczone (tu „Realne” zostało przetłumaczone z kolei jako „realność”): J. Lacan, *Tuché i automaton*, przeł. K. Kłosiński, w: *Teorie literatury xx wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska i M. P. Markowski, Znak, Kraków 2006.

<sup>16</sup> V. G. Walden, *Transcultural engagement with Polish memory*, dz. cyt., s. 261.

się pociągów. To znany z początków kina trickowy montaż atrakcji, ale również i szok, może nawet trauma, jeśli wziąć pod uwagę, że za jeden z modeli zdarzenia traumatycznego w czasie, którego dotyczą te obrazy, Freud obrał właśnie katastrofę kolejową<sup>17</sup>. Ostrożnie można by więc założyć, że trauma dotyczy właśnie spojrzenia: patrzenia, spoglądania, widzenia, a zarazem odwracania wzroku, przymykania oczu i ślepoty.

Sugeruje to również zakończenie czołówki. Dynamiczny montaż zwalnia, a obraz zaczyna być kolorowy, gdy w wizjerze w drzwiach aresztu pojawia się oko patrzące na skrwawioną, obita twarz Tadeusza, schwytanego w wyniku akcji podziemia. To pierwsza scena, gdy spojrzenie widza zajmuje pozycję podglądającego cierpienie – wprawdzie nie jest dopowiedziane, czyje jest spoglądające na bohatera oko, jednak kontekst sugeruje, że widz przyjmuje identyfikację z niemieckim nadzorcą. Scena podglądania, kluczowa w moim rozumieniu filmu, powtórzy się jeszcze dwa razy – kiedy główny bohater będzie przez okno oglądał scenę egzekucji więźniów i w końcowej sekwencji śmierci Żydów w komorze gazowej. Gdy wizjer zamyka się z trzaskiem, a Tadeusz, orientując się, że jest podglądany, patrzy w stronę drzwi, następuje cięcie i pojawiają się napisy początkowe, rozpoczyna się właściwa narracja filmowa.

## Estetyka znieczulenia i ekscytacji

*Kornblumenblau* przedstawia historię Tadeusza (Adam Kamień) umieszczonego w obozie koncentracyjnym (zdjęcia kręcone były przede wszystkim na terenie Auschwitz, a także na Majdanku): jego powolny awans w hierarchii więźniów (robocze komando – komando kuchenne – kelner w kantynie oficerskiej – Lagermuseum), zesłanie do aresztu obozowego ze względu na ucieczkę więźniów z komanda i wyzwolenie z obozu. Trudno zresztą o rekonstrukcję fabuły, ponieważ film ma strukturę oniryczną, montażu obrazów zestawionych ze sobą raczej na zasadzie uczuciowych asocjacji niż dzięki zwartej narracji. Niewiele dowiadujemy

<sup>17</sup> S. L. Gilman, *Freud, Race, and Gender*, Princeton University Press, Princeton 1993, s. 125.

także się o samym bohaterze, który prawie że nie wypowiada żadnych kwestii, a jedynie działa<sup>18</sup>. Spłaszczona psychologia bohatera pozostawia w kadrze wyłącznie ruszające się ciała, odarte z jakichkolwiek ideologicznych uwarunkowań. Tadeusz przeżywa obóz nie ze względu na wiarę, wartości czy politykę, ale dzięki szczęściu i relacjom zawiązanym z innymi więźniami. Już tutaj przełamuje więc konwencję reprezentacji doświadczenia obozowego (włączając w to świadectwo Tymińskiego, zawierające dużo odniesień do etosu patriotycznego), nie wpisując doświadczenia cielesnego i emocjonalnego więźnia w żadną szerszą ramę. Bożena Karwowska uważa, że

[...] ciężar tematu był tak wielki, że rzeczywistość obozów koncentracyjnych należało opisywać w ramach kategorii wysokich, a tym samym duchowych, intelektualnych (i symbolicznie przyporządkowanych mężczyźni). Innymi słowy, cielesność doświadczenia musiała zostać najpierw przełożona na doświadczenie intelektualne, które z kolei opisywano (przepuszczając jednocześnie przez światopoglądowe filtry) w ramach istniejących wzorów literackich<sup>19</sup>.

Wosiewicz idzie w ślady prozy Tadeusza Borowskiego, zapożyczając nawet podwójne imię autora/narratora opowiadań oświęcimskich – główny bohater *Kornblumenblau* nosi imię Tadeusz (a nie, jak wynikałoby z odniesienia do wspomnień Tymińskiego, Kazimierz). Jak twierdzi badacz twórczości Borowskiego Sławomir Buryła: „autor opowiadań oświęcimskich od początku [...] był wrogiem wszelkich mitów i uproszczeń w obrazie wojny, rodzących się legend, których pojawienie się zapowiadały chociażby *Zakazane piosenki* Leonarda Buczkowskiego”<sup>20</sup> – co zauważył już w 1948 roku Kazimierz Wyka, uznawszy, że twórczość

<sup>18</sup> Na ten fakt zwracali już uwagę krytycy – zob. J. Wróblewski, *Karaluchy w złotych panczerzykach*, dz. cyt.; M. Przyłipiak, *Nędzia sztuki*, dz. cyt.

<sup>19</sup> B. Karwowska, *Ciało. Seksualność. Obozy Zagłady*, TAIWPN Universitas, Kraków 2009, s. 8–9.

<sup>20</sup> S. Buryła, *Wstęp*, w: T. Borowski, *Proza I*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 7. Zob. A. Werner, *Zwyczajna apokalipsa. Tadeusz Borowski i jego wizja świata obozów*, Czytelnik, Warszawa 1981, s. 137–138.

Borowskiego charakteryzuje „okrutna trzeźwość”<sup>21</sup>. Ascetyczna, pozbawiona najczęściej odautorskiego komentarza i emocji stylistyka opowiadań oświęcimskich bywa określana jako behawiorystyczna, skupiona wyłącznie na powierzchni, której nie sposób wpisać w kadr żadnej ideologii.

Film przełamuje również tabu związane z ukazywaniem homoerotycznych relacji w obozie. Swoją obozowy pseudonim „Kornblumenblau” Tadeusz dostaje grając na akordeonie wesołe piosenki swojemu blokowemu (Krzysztof Kolberger). *Kornblumenblau* to tytuł jednej z knajpianych piosenek opiewającej radość życia nad Renem, picie wina i niebieski kolor oczu kobiet, a dosłownie oznacza: „bławatek” – łącząc nacjonalistyczną retorykę z męską homoerotyką<sup>22</sup>. Choć relacja seksualna między Bławatką a blokowym jest jedynie zasugerowana, o ich więzi świadczy czułość, z jaką odnoszą się do siebie. Relacja jest przy tym podszyta przemocą w samej strukturze obozu, blokowy zastępuje Tadeuszem pipla przebranego za kobietę, a potem bije go, gdy odkrywa na nim pchły. Jednakże redukcja ich relacji do schematu oprawca–podporządkowany omijałaby być może znacznie trudniejsze spostrzeżenie, że łączy ich głęboka więź emocjonalna. Taka sama czułość będzie w filmie łączyć Tadeusza z Włodkiem, współwięźniem z pryczy. Kobiety w tym świecie pojawiają się jedynie migawkowo: żona Tadeusza występuje tylko w archiwalnej czołówce w scenie ślubu i na fotografii nadesłanej do obozu; kobieta z żydowskiego komanda wymienia z Tadeuszem zalotne spojrzenia, gdy mijają się przy wychodzeniu do pracy – bohater uważa, że należy ona do grupy przeznaczony dla gwałcących Niemców; tańczącą żydowską dziewczynę bohater ogląda z oddali po przyjeździe transportu do obozu; przerażająca szrajberka gwałci go wraz z funkcyną; żona komendanta szuka artystów na bożonarodzeniowe przyjęcie i dość przypadkowo ratuje Tadeusza przed śmiercią. Kobiety w świecie *Kornblumenblau* są wyidealizowanym obrazem, gdy niedostępne (poza światem obozu, mijane bez słowa w drodze lub po drugiej stronie otwartego

<sup>21</sup> K. Wyka, *Pogranicze powieści. Proza polska w latach 1945–1948*, Wydawnictwo M. Kot, Kraków 1948, s. 157.

<sup>22</sup> Jagielski zwraca uwagę na użycie figury kwiatu jako ukrytego kodu homoseksualności. Zob. S. Jagielski, *Maskarady męskości*, dz. cyt., s. 392.

bydłęcego wagonu), a stają się potworne, gdy mężczyzna podchodzi blisko. Jedyne ratunku Tadeusz może szukać wśród innych mężczyzn, pod których opiekę dostaje się czasem całkiem przypadkowo.

Niewiele jest podobnych obrazów relacji miłosnych między więźniami obozów koncentracyjnych w polskiej kulturze<sup>23</sup> – Wosiewicz przetwarza w znacznym stopniu czytane przez siebie świadectwo Tymińskiego, w którym homoseksualiści obozowi są nazywani z obrzydzeniem i lękiem zбочzeńcami i zestawieni z więźniem, któremu okrutne morderstwo kotów sprawia przyjemność seksualną. Znaczący wyjątek stanowi dramat *Teatrowanie nad świętym barszczem* Mariana Pankowskiego (wystawiony po raz pierwszy w 1985 w Belgii, a wydany w Polsce w 1995)<sup>24</sup>. W ironicznym dramacie Pankowskiego bezustannie spleta się powojenna polska rzeczywistość z wojennymi wspomnieniami. Byli więźniowie dyskutują, które z opowiadanych przez nich historie można wystawić na scenie w czasie oficjalnych obchodów zwycięstwa nad faszyzmem. Polska pamięć, czyli „święty barszcz”, nie mieści jednak najciekawszej, ciągle opowiadanej historii o zarazem czulej i brutalnej relacji między więźniem a jego kapo. To męska historia, w której kobiety właściwie nie uczestniczą, odizolowane od tego, co dzieje się w obozie. Nie pasuje ona do oficjalnie sformatowanej pamięci, musi zostać wyrzucona poza jej kadr<sup>25</sup>. Tym większa jest temperatura emocjonalna *Kornblumenblau*.

Leszek Wosiewicz w wywiadach opowiada o szczególnej pracy nad filmem skupionej na montażu (Wanda Zeman i Jarosław Wodejko) rozpisującym obrazy na partyturę muzyczną – sceny podzielone są na takty, a ujęcia nie trwają dłużej niż 16 sekund, co składa się na szybką dynamikę filmu<sup>26</sup>. Więźniowie poruszają się w obozie truchtem, znajdują się

<sup>23</sup> Zob. K. Tymiński, *Uspokoić sen*, dz. cyt., s. 96–99.

<sup>24</sup> Pomijam tu najbardziej znane świadectwa obozowe: fragmenty wspomnień *Pięć lat kacetu* (1958) Stanisława Grzesiuka i homofobiczne uwagi o lesbijskich związkach w Ravensbrück w *I boję się snów* (1962) Wandy Półtawskiej.

<sup>25</sup> A. Chałupnik, *Niech się pan tak nie wyteatrze! Auschwitz w twórczości Mariana Pankowskiego*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017, s. 31–32.

<sup>26</sup> Zob. np. wywiad z reżyserem w programie *Jedna Scena* (produkcja: TVP, prowadzenie: Michał Chaciński, 9 listopada 2015); A. Moś, *Widocznie tak musiało być. Rozmowa z Leszkiem Wosiewiczem*, dz. cyt., s. 296–298.

w bezustannym biegu, a prędko rytm wyznaczany jest przez gwałtowne ruchy kamery. Katarzyna Mąka-Malatyńska porównuje atmosferę emocjonalną filmu do burleski<sup>27</sup> – rzeczywiście w filmie nie ma ani chwili wyciszenia, ani momentu melancholijnej elegijności charakterystycznej choćby dla kanonicznego dokumentu *Noc i mgła* (1955) Alaina Resnais. Zamiast smutku – film wywołuje raczej ekscytację.

Film jest utrzymany w dwóch przeciwstawnych tonacjach barwnych: przez większość czasu w obrazach nienasyconych kolorem przeważają szary i brązowy, co nadaje kadrom zimny i surowy charakter. W nocnych sekwencjach użyto z kolei czerwonego filtru, sprawiające nienaturalne wrażenie – film samozwrotnie kieruje wtedy uwagę na własną materialność, ale jednocześnie intensyfikuje emocje. Czerwień odwołuje się do krwi, cielesnego płynu związanego i z seksualnością, i z agresją: w scenach przesyconych czerwienią Tadeusz prowadzi czułe rozmowy z Włodkiem, ale również zostaje później zamknięty w celi aresztu z obłąkanym więźniem malującym na ścianach katastroficzne wizje. Victoria Grace Walden pisze, że są to momenty ujawnienia się ciała filmu, zawartego w cierpiących ciałach znajdujących się w kadrze, co staje się nie do wytrzymania i wzbudza wstręt<sup>28</sup>. Wydaje się, że trudna do wytrzymania staje się sama ilość pobudzenia – według pierwszej definicji Freuda traumatyczne doświadczenie pojawia się wtedy, gdy nadmiar bodźców przełamuje barierę ochronną podmiotu<sup>29</sup>. Ekscytacja zmienia się w ból atakujący widzów skonfrontowanych z obrazami obozu. Choć nie podzielam idei podziału van Alphen na czytanie nastawione na znaczenie i czytanie afektywne, wydaje mi się użyteczna jego obserwacja, że czasem emocje wywierane przez dzieło sztuki mogą być tak intensywne, że rozbijają proces rozumienia i doprowadzają do utraty stabilnej pozycji czytającego lub oglądającego<sup>30</sup>. Afekty, których źródła

<sup>27</sup> K. Mąka-Malatyńska, *Artysta w l'univers concentrationnaire*. dz. cyt., s. 165.

<sup>28</sup> V.G. Walden, *Transcultural engagement with Polish memory*, dz. cyt., s. 265–266.

<sup>29</sup> Z. Freud, *Poza zasadą rozkoszy*, w: tegoż, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 184.

<sup>30</sup> E. van Alphen, *Afektywne działania sztuki i literatury*, przeł. K. Bojarska, w: tegoż, *Krytyka jako interwencja. Sztuka, pamięć, afekt*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019. Psychoanalitycznego fundamentu tezy, że znaczenia nie mogą

trudno zlokalizować, sprawiają ból i rozsadzają ramy dzieła. Co ciekawe jednak, czerwień w *Kornblumenblau* pojawia się w scenach niemających dla fabuły większego znaczenia, sceny szczególnie zapadające w pamięć dzieją się natomiast w sinej, bezuczuciowej tonacji. To również trop pochodzący z prozy Borowskiego i jego fotograficznej relacji z rzeczywistości obozowej, której wizualne ślady powracają w obrazach pozabawionych uczuć<sup>31</sup>.

### Przyjemność widoku cudzego cierpienia

W tej kolorystyce filmowa rzeczywistość Auschwitz wydaje się odległa czasowo, celowo postarzona – nawet pasiaki zdają się lekko sprane<sup>32</sup>. Główny bohater jest również ukazany jako płaski i oczyszczony z jakichkolwiek głębszych uczuć. Jak trafnie określił w swojej recenzji Mirosław Przyłipiak: „[Tadeusz] płacze oglądając fotografie żony, krzyczy, gdy go biją, uśmiecha się błogo, gdy może się najeść. Powiedzieć, że chce przeżyć za wszelką cenę, o tyle nie byłoby prawdziwe, że wprowadzałoby moment woli, chęci, planu, decyzji. Tego wszystkiego w *Kornblumenblau* nie ma”<sup>33</sup>. Taką postawę zapowiada plansza pojawiająca się po napisach początkowych, wprowadzająca motto filmu: „Większość naszych zatrudnień jest natury komediowej... Trzeba odgrywać przystojnie swe role,

powstawać bez uczuć, dostarcza teoria Wilfreda Biona: zob. I. Armstrong, *Myslenie afektu*, przeł. T. Bilczewski, A. Kowalcze-Pawlik, w: *Pamięć i afekty*, dz. cyt.

<sup>31</sup> Zob. E. van Alphen, *W pułapce wizerunków*, przeł. R. Sendyka, w: tegoż, *Krytyka jako interwencja*, dz. cyt., s. 85.

<sup>32</sup> W podobnej tonacji kolorystycznej wspomina getto Michał Głowiński w *Czarnych sezonach*, sugerując, że może być ona cechą przynależną traumatycznym wspomnieniom: „Getto pozostaje w mojej pamięci przestrzenią bezkształtną, pozbawioną idei porządkującej, przestrzenią, której odebrano – obwodząc murami – sens, tak jak odebrano sens życia ludziom, których w nią wtłoczono. Zapamiętałem jednak jej kolor, swoisty i niepowtarzalny, taki, jakim się odznacza być może każde zbiorowe nieszczęście. Kolor szaro-brunatno-czarny, jedyny w swoim rodzaju, wyzbyty jakiegokolwiek żywszej barwy, jakiegokolwiek urozmaicającego akcentu. Pozostała mi przed oczyma monochromatyczność getta, najlepiej chyba określa ją słowo «wyszarzałość»”. M. Głowiński, *Czarne sezony*, Open, Warszawa 1999, s. 10.

<sup>33</sup> M. Przyłipiak, *Nędzia sztuki*, dz. cyt., s. 14.



ale z maski i pozoru nie trzeba czynić rzeczywistej istoty...! Montaigne”. To cytata z *Prób* Michela de Montaigne, szesnastowiecznego zbioru filozoficznych zapisków stworzonych, co niezwykle istotne, w czasie okrutnych wojen religijnych przetaczających się wtedy przez Francję. Motto pochodzi z eseju *O oszczędzaniu woli* zaczynającego się od typowego dla tego autora konceptu:

W porównaniu z ogółem ludzi mało rzeczy mnie dotyka lub, aby lepiej rzec, mnie dzierży; słuszną jest bowiem, aby nas dotykały, byle nie posiadały. Wielce troszczę się o to, aby za pomocą ćwiczenia i rozsądku pomnożyć ów przywilej nieczułości, który z natury jest u mnie dość daleko posunięty: co zatem idzie, niewiele rzeczy przejmuję mnie i rozpala. Mam wzrok jasny, ale obracam go na niewiele przedmiotów; czucie mam delikatne i miętkie; ale objęcie i jego zastosowanie przytwarde i tępe. Niełatwo się do czegoś wiąże; póki tylko mogę, cały poświęcam się sobie. Nawet w tym przedmiocie chętnie powściągnąłbym i ograniczył swoje przywiązanie, iżby nie zanurzało się w nim zbyt całkowicie, jako iż jest to przedmiot, który posiadam jeno z cudzej łaski i nad którym los ma większe prawa niż ja<sup>34</sup>.

Montaigne rozwija tu antydogmatyczną i antyteoretyczną postawę zasadzającą się na odpowiednim dystansie do wszelkich możliwych działań i sytuacji, zarówno osobistych, jak i społecznych. David Carrol Simon wskazuje, że tę demokrytejską pozycję<sup>35</sup> Montaigne zajmował przede wszystkim wobec otaczającej go wojny, przed którą skrywał się za ironiczną nonszalancją<sup>36</sup>. Pisze jednak również, że istnieje mroczniejsza strona tego dystansu: zadowolenie, że nie jest się ofiarą niebezpieczeństwa, a co więcej, że przyjemność można czerpać z otaczającej przemocy. Tropiąc w *Próbach* motyw śmiechu z cudzego nieszczyścia i liczne obrazowe przykłady wojennego okrucieństwa, Simon rozpoznaje u Montaigne’a pierwszy nowożytny przykład *Schadenfreude*.

<sup>34</sup> M. de Montaigne, *Próby*, przeł. T. Żeleński-Boy, wolnelektury.pl, Fundacja Nowoczesna Polska, s. 569. <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/proby/>, dostęp: 01.04.2020. <sup>35</sup> Zob. tamże, s. 182.

<sup>36</sup> D. C. Simon, *The Anatomy of Schadenfreude; or, Montaigne’s Laughter*, „Critical Inquiry” 2017, nr 43, s. 259.

W *Schadenfreude* zawarta jest świadomość niebezpieczeństwa grożącego podmiotowi, istnieje więc rozpoznanie łączącej z innym podatności na zranienie – jednak natychmiast idzie za nią spostrzeżenie, że od tego niebezpieczeństwa samemu jest się wolnym. Niebezpieczeństwo widziane jest jako zewnętrzne, przydarza się komu innemu, co sprawia przyjemność. Przyjemność jest więc podwójna: nie jest się tym, kto cierpi, a cierpi ktoś, kto nie jest mną<sup>37</sup>. Bezpieczny dystans w sytuacji, gdy dokoła panuje przemoc, nigdy nie jest niewinny. Można więc motto z *Kornblumenblau* odnieść do próby przeżycia Tadeusza w Auschwitz jako jego strategię przystosowawczą, jak uważa Przyłipiak<sup>38</sup>. Taka teza wydaje się dość oczywista, ale i asekuracyjna. Znacznie trudniejsze do pomyślenia jest poszerzenie tezy o bezpiecznym dystansie o przyjemność z zachowania takiej pozycji i odniesienie jej w ogólniejszym filmowym planie do pozycji polskiego świadka Zagłady.

O znieczuleniu i zdystansowaniu w reprezentacjach obozów i Zagłady charakteryzujących polskich świadków pisze Niziołek w *Polskim teatrze Zagłady*. W rozdziale analizującym *Akropolis* Jerzego Grotowskiego poświęca niewielki akapit omówieniu najlepszego „świadczenia społecznego odbioru”<sup>39</sup> Auschwitz, czyli opowiadaniu *Wycieczka do muzeum* (1959) Tadeusza Różewicza. „Miejsce masowej śmierci i męki w Różewiczowskiej wizji staje się rodzajem narodowego *peepshow*, ciągnące po obozie grupy wycieczkowiczów poszukują mocnych wrażeń, dopytują się niecierpliwie: «gdzie są te włosy?»”. Mimo wszystko muzeum niczego nie jest w stanie nauczyć zwiedzających, zdolnych jedynie do wygłaszania konwencjonalnych i gładkich zwrotów. Niziołek wskazuje, że polski świadek pozostaje nieporuszony i bezmyślny wobec sytuacji traumatycznej – na podobieństwo analizowanego przez Hannę Arendt Eichmanna:

Im dłużej się go słuchało, tym wyraźniej było widać, że istnieje ścisły związek pomiędzy jego niezdolnością do mówienia a jego niezdolnością

<sup>37</sup> Tamże, s. 252.

<sup>38</sup> M. Przyłipiak, *Nędza sztuki*, dz. cyt., s. 14.

<sup>39</sup> G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, dz. cyt., s. 286. Kolejny cytat – tamże.

do myślenia, mianowicie myślenia z pozycji innego człowieka. Nie można się było z nim porozumieć, nie dlatego, że kłamał, lecz dlatego, że otaczał go mur najlepiej zabezpieczający przed słowami i obecnością innych, a zatem przed samą rzeczywistością<sup>40</sup>.

W analizie Niziołka zawarta jest jednak jeszcze druga teza – o narodowym *peepshow*, o aktywnym poszukiwaniu przyjemności z podglądania, w tym wypadku, cierpienia. Abraham Bomba opowiada w *Shoah* Lanzmannowi: „Wydarzyło się coś dziwnego, / to nie jest przyjemne, ale opowiem. / Przytłaczająca większość Polaków, / kiedy widzieli przejeżdżający pociąg / – byliśmy w tym wagonie jak zwierzęta, / widać było tylko nasze oczy – / śmieli się, śmieli / cieszyli się: pozbywali się Żydów”<sup>41</sup>. W ten sposób wspomina ofiara przemocy. Można przytoczyć również gest jednego z chłopów mieszkających w sąsiedztwie Treblińki, który opowiada z trudnym do odgadnięcia wyrazem twarzy, że gdy do obozu zagłady jechali pociągami Żydzi, podchodził z zaciekawieniem z innymi okolicznymi mieszkańcami do stojących wagonów. Na dobiegające z wnętrza pytania, dokąd jadą, uświadamiał ofiarom ich najbliższą przyszłość przejeżdżając dłonią po szyi. Mężczyzna dzieli się tym wspomnieniem z nonszalancją i pewnym zadowoleniem<sup>42</sup>. Podobne świadectwa dotyczą także warszawskiego powstania w getcie. Historyk Jerzy Jedlicki opowiada w wywiadzie dotyczącym jego wojennych wspomnień o reakcji mieszkańców „aryjskiej strony” na cierpienia Żydów: „W czasie powstania w getcie, gdy widać było łunę nad miastem i dochodził zapach spalenizny, nasiliły się w szkole dowcipy o Żydach

<sup>40</sup> H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. A. Szostkiewicz, Znak, Kraków 1998, s. 66. Podkreślenie autorki.

<sup>41</sup> C. Lanzmann, *Shoah*, przeł. M. Bieńczyk, Oficyna Wydawnicza „Novex”, Koszalin 1993, s. 41.

<sup>42</sup> Zob. tamże, s. 46. Obraz ten był inscenizowany przez reżysera – Lanzmann nakłaniał, namawiał i naciskał Czesława Borowego przez długi czas: zob. A. Dauksza, *O pewnym chłopskim geście. Od rabacji do Zagłady*, „Teksty Drugie” 2017, nr 6, s. 102–103. W udostępnionych przez archiwum USHMM ścinkach filmu, rozmowa z Borowym opatrzona jest numerem: RG-60.5032.

przynoszone z domu przez dziewczynki – harcerki z naszej klasy”<sup>43</sup>. Z kolei poeta Mieczysław Jastrun odnotowuje tuż po wojnie sytuację z warszawskiego Żoliborza w 1943 roku:

Młode biuralistki, które wybiegły na taras jednego z największych bloków żoliborskich, by stamtąd patrzeć na pożar getta – było to w pierwszych dniach powstania Żydów warszawskich – wołały wesoło w wiosenne, wstrząsane detonacjami, przesycone dymem powietrze: „Chodźcie, patrzcie jak się smażą kotlety z Żydów”!<sup>44</sup>.

Jastrun komentuje, że dyskutujące nie brzmiały jak opętane żądzą mordu. Najwyraźniej jednak – żądzą spektaklu.

*Kornblumenblau* stanowi takie studium podglądactwa. Gdy Tadeusz dzięki wstawiennictwu swojego blokowego dostał się do komanda kuchennego, znacznie zwiększyły się jego szanse przeżycia dzięki dostępowi do jedzenia i względnej swobodzie poruszania się po obozie. Będąc w magazynie żywnościowym, gryzie surową cebulę i patrzy przez okno na rozgrywającą się przed barakami scenę. Jak w całym filmie, który wyraźnie zwraca uwagę na cielesność więźniów, tak i tu odgłosy przeżuwania i przetykania są szczególnie głośne. Gwałtowne ruchy kamery naśladują szybkie ruchy głowy Tadeusza, starającego się dostrzec, dlaczego więźniowie szybko wybiegają z placu przed barakiem. Pojawiają się elegancko ubrane kobiety, a za nimi esesmani. Kobiety siadają na stylowych fotelach, oczyszczanych jeszcze w ostatniej chwili przez ubranych w pasiaki więźniów, naprzeciwko platformy i szubienicy, gdzie zostaną zaraz wprowadzeni skazańcy. Montaż przyspiesza, ekscytacja rośnie dzięki dynamicznie zmieniającym się ujęciom planu i kontrplanu – widzowie widzą, na co patrzy bohater, a następnie oglądają z ukosa samego patrzącego bohatera. Kamera staje się okiem podglądającego, łakomie pożerającego – w trakcie podglądania bohater wciąż

<sup>43</sup> A. Bikont, *Ty to chyba Żydek jesteś? Rozmowa Anny Bikont i Jerzego Jedlickiego* (2014), „Gazeta Wyborcza” 2018, 3–4 lutego, s. 11.

<sup>44</sup> M. Jastrun, *Potęga ciemnoty*, w: *Przeciw antysemityzmowi 1936–2009*, t. 2, oprac. A. Michnik, TAİWPN Universitas, Kraków 2010, s. 2–3. Oryginalna publikacja: M. Jastrun, *Potęga ciemnoty*, „Odrodzenie” 1945, nr 29 z 17 czerwca.

je – scenę egzekucji i jej widownię. Ciała rozpadają się w kadrach, gdy następują zbliżenia: sznur owinięty wokół szyi więźnia, twarz kobiety przegryzającej wargi w podnieceniu, noga zakładana na nogę, ledwo osłonięta czerwoną spódnicą i białą halką, oko patrzącego, resztki cebuli zostające na zaślinionych ustach. Ruch kamery symuluje ruch głowy patrzącego, który z ekscytacji nie wie, na czym zawiesić wzrok. Atmosfera jest podkreślana dalej przez marszową muzykę i śmiechy czekających na widowisko kobiet. Wreszcie zapadnia osuwa się spod nóg skazańców, z których jeden jeszcze utrzymując się na czubkach palców, wykrzykuje w stronę widowni: „Sram na was i na wasze kurwy! Możecie mnie w dupę pocałować! I tak wygramy! Zasańczy”. Przeciwnicy pokazuje zaciskające się i otwierające oczy Tadeusza. Seksualnie nacechowane inwektywy wzbudzają jednak w kobietach niesmak, zbliżenie następuje na gest poprawiania, obniżania spódnicy wstającej z fotela kobiety, a ujęcie kończy się zbliżeniem ręki ss-mana łapiącej kobietę za pośladek.

Po jednej stronie podglądacz, po drugiej okrutna scena przemocy wymieszanej z seksualnością, strukturalnie podobna do stosunku sado-masochistycznego – kluczowa dla określenia pozycji polskiego świadka. Niziołek organizuje swoją rozprawę o polskim stosunku wobec Zagłady wokół tezy o „libidinalnym zaangażowaniu w wytwarzanie postawy obojętności i wrogości”, przekładającym się na ślepotę i złe widzenie dążenie do nieprzyjmowania pozycji obserwatora, a także agresywne zerwanie więzi empatii z ofiarami<sup>45</sup>. To pozwala mu mówić o „obscenicznej pozycji *bystanders*”<sup>46</sup>, co wskazuje na głęboką dwuznaczność tego sformułowania: na nieprzyzwoitość i znajdowanie się poza sceną („ob-scene”). W szeroko dyskutowanym tekście *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* Jan Błoński postuluje w kategoriach metafizycznych wzięcie na siebie przez Polaków winy za zbrodnie popełniane na Żydach<sup>47</sup>. W jego projekcji podmiot zbiorowy bierze wprawdzie na siebie odpowiedzialność, ale właściwie w takim schemacie znika ciekawość: kto gdzie był, co widział

<sup>45</sup> G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, dz. cyt., s. 49–51.

<sup>46</sup> Tamże, s. 75.

<sup>47</sup> Zob. T. Żukowski, *Co widzieli świadkowie?*, w: *Pomniki pamięci. Miejsca niepamięci*, red. K. Chmielewska i A. Molisak, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2017, s. 57.

i co robił? Gapie usuwają się z pola widzenia i gładko oddzielają się od widzianych wydarzeń. *Kornblumenblau* przywraca w kadr to, o czym tak trudno pamiętać: polskiego gapia siedzącego w (względnie) bezpiecznej pozycji i patrzącego na cierpienia innych. Szczególnie ważne wydaje się, że w omawianej scenie ujęcie i przeciwujęcie nie są wzajemnie symetryczne, nie są idealnie zszyte – widzowie zajmują pozycję podglądającego scenę, ale nie ma bezpośrednio odwzajemnionego spojrzenia. Twarz Tadeusza skupionego na egzekucji widziana jest albo z boku, albo z ukosa, sam zostaje więc nakryty na podglądaniu.

Przypomina to fenomenologiczny opis procesu podglądactwa autorstwa Jeana-Paula Sartre'a, który pozwala mu w *Bycie i nicości* wyłożyć swoją teorię spojrzenia i podmiotowości. Gdy podglądacz patrzy przez dziurkę od klucza, wówczas traci samoświadomość, ponieważ jest całkowicie zaabsorbowany widowiskiem rozpościerającym się za drzwiami. Nagle jednak, słysząc kroki idącego kogoś korytarzem, uświadamia sobie, że został nakryty i zobaczony, że sam jest widowiskiem do oglądania przez Innego. To sprawia, że nie tylko przestrasza się, ale i czuje głęboki wstyd<sup>48</sup>. W *Kornblumenblau* polski świadek zostaje nakryty i musi uświadomić sobie, że sam jest w polu widzenia, a tego kultura polska o sobie nie chce wiedzieć – boi się tego jak każdy, kto podgląda i nie chce być na tym złapany. Jak pisze Libby Saxton: „Odmawiając nam wszelkiej niewinnej pozycji, z której można by patrzeć na scenę śmierci, reżyser zmusza do konfrontacji z etycznymi konsekwencjami patrzenia”<sup>49</sup>. To pozycja voyeura, ponieważ widzi się, samemu nie będąc widzianym, jak również sadysty, ponieważ dostrzega się czyjś ból, samemu go nie czując. Powraca w tym słynne sformułowanie jednego z przepytywanych przez Lanzmanna Polaków w *Shoah*, który zwrócił się do tłumaczki: „Jeśli pani się skaleczy w palec, to mnie nie boli”<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> J.-P. Sartre, *Byt i nicność. Zarys ontologii fenomenologicznej*, przeł. P. Mróz i inni, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2007, s. 333–341. Ciekawego omówienia tego fragmentu w odniesieniu do XI seminarium Lacana dokonuje Kaja Silverman w: *Threshold of the Visible World*, Routledge, New York–London 1996, s. 163–167.

<sup>49</sup> L. Saxton, *Haunted Images*, dz. cyt., s. 78.

<sup>50</sup> C. Lanzmann, *Shoah*, dz. cyt., s. 36.

Brakującym elementem tych dwóch krótkich definicji jest przyjemność – z podglądania cudzego cierpienia.

Tę przyjemność przeżywają nie tylko jego sprawcy, ale również świadkowie. Žižek mówi o interpasyności, o rozkoszy, którą w zastępstwie przeżywa inny. Mając na myśli tę kategorię Andrzej Leder pisze, że „wymordowanie Żydów – w głównej mierze, choć nie tylko, przez hitlerowców – stworzyło nagle ogromną lukę w społecznej i ekonomicznej tkance społeczeństwa polskiego. Lukę, która szybko się wypełniała”<sup>51</sup>. W tym sensie Polacy współpracowali z nazistami w zbrodniach Holokaustu, wiązało się to dla nich z interesem ekonomicznym – choć nie tylko, ponieważ, jak pisze Žižek, „[...] jeżeli nawet faktyczny gest współpracy był bardzo skromny, mamy do czynienia z nadmiernym posłuszeństwem, z chwilą gdy ów gest zgody dostarcza podmiotowi *jouissance*”<sup>52</sup>. Henryk Grynberg w *Zwycięstwie* (1969) tak opisuje nastrój polskich świadków po wkroczeniu Armii Czerwonej :

Ludzie w Dobrem nie byli potworami i niektórzy szczerze współczuli Żydom. Ale w gruncie rzeczy byli zadowoleni. Nawet ci, którzy współczuli. Tyle miejsca się zwolniło w miasteczku. I tyle różnego dobra. Nie mogli nie odczuć cichego zadowolenia. Nawet najlepsi, którym było przykro przed samymi sobą się przyznać. Niemcy o tym wiedzieli z pewnością – liczyli na to<sup>53</sup>.

Myśląc psychoanalitycznie, doświadczana, a nawet oglądana z daleka przemoc nie wywołuje obojętności – jak często pisze się o postawie Polaków-świadków – ale raczej mieszaninę lękowej identyfikacji i mniej lub bardziej wypartej sadystycznej rozkoszy triumfu. Figurą (możliwej) perwersyjności pozycji świadka może być przytaczana przez Lawrence’a L. Langer’a relacja węgierskiego jezuity, Ojca S., który podgląda scenę dworcową wywożenia Żydów do Oświęcimia przez dziurę w drewnianym

<sup>51</sup> A. Leder, *Kto nam zabrał tę rewolucję?*, „Krytyka Polityczna” 2011, nr 29, s. 34.

<sup>52</sup> S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009, s. 116.

<sup>53</sup> H. Grynberg, *Zwycięstwo*, w: tegoż, *Żydowska wojna. Zwycięstwo*, Wielka Literatura, Warszawa 2012, s. 182.

plocie. W momencie katowania jednego z więzionych przez esesmana zakonnik ucieka. Składanie świadectwa dla Fortunoff Video Archives for Holocaust Testimonies na Uniwersytecie w Yale było jego pierwszą opowieścią o tamtym czasie – obecny wtedy psychoanalityk komentuje, że wyparciu uległo nie samo wydarzenie, ale voyeurystyczna przyjemność z oglądania cudzego cierpienia, sytuacja „wessania przez dziurę w płocie” i znalezienia się wewnątrz sceny pobicia<sup>54</sup>. Wydaje się, że to istota wielokrotnie stawianej kwestii widzialności i nie-widzialności Holocaustu i ponawianego pytania, czy społeczeństwo polskie mogło o nim wiedzieć – Žižek ujmuje to w kategoriach „brudnego sekretu” (na podobieństwo *dirty secret* Freudowskich histeryczek skrywających fakt, że ich symptomy mają charakter seksualny): „Holocaust był traktowany przez sam aparat nazistowski jako swego rodzaju obsceniczny brudny sekret nie ujawniany publicznie”<sup>55</sup>.

## Przedstawialność mimo wszystko

Kulminacyjną scenę *Kornblumenblau* stanowi połączenie fantasmagorycznego obrazu baletu i IX symfonii Beethovena z sekwencją eksterminacji Żydów w komorze gazowej. Niewielu jest reżyserów, którzy zdecydowali się przedstawić w filmach uśmiercanie w komorach – poza *Kornblumenblau* takie sceny znajdują się właściwie jedynie w kuriozalnym *Auschwitz* (2011) Uwe Bolla<sup>56</sup>. Wosiewicz włącza się w ten sposób

<sup>54</sup> L. L. Langer, *Świadectwa Zagłady. W rumowisku pamięci*, przeł. M. Szuster, ŻIH, Warszawa 2015, s. 46. Świadectwo ojca Johna S. znajduje się w FVAHT opatrzone numerem T216. Fragment transkrypcji świadectwa z opisem tej sceny znajduje się też w: O. B. Stier, *Committed to Memory: Cultural Meditations of the Holocaust*, University of Massachusetts Press, Amherst, Ma 2003, s. 72–73.

<sup>55</sup> S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, dz. cyt., s. 116.

<sup>56</sup> W *Liście Schindlera* (1993) Steven Spielberg gra z oczekiwaniami widzów, sugerując montażem i nastrojem, że więźniarki w obozie znajdują się w komorze gazowej, w kulminacyjnym momencie okazuje się jednak, że jest to sala prysznicowa. W *Dla tych, których kochałem* (1983) Roberta Enrico oraz w *Szarej strefie* (2002) Tima Blake’a Nelsona widzowie oglądają więźniów Sonderkommando opróżniających komorę gazową. W *Jednych i drugich* (1981) Claude’a Leloucha, w *Triumfie ducha* (1989) Roberta Younga oraz



w dyskusję nad reprezentowalnością doświadczenia Zagłady, w której obraz komory gazowej znajduje się w samym centrum, często wręcz jako metafora całego Holocaustu<sup>57</sup>. Reżyser konceptualizuje i wchodzi w polemikę ze słynnym zakazem reprezentacji ucieleśniając i pozycjonując polskiego świadka Zagłady<sup>58</sup>.

To ostatnie minuty filmu, tuż przed wyzwoleniem obozu przez bombardowanie (Wosiewicz pokazuje tu, że mniej interesuje go historyczna rzeczywistość niż fikcja, dzięki której może dotrzeć do realności – powtarza rozwiązanie fabularne z *Ostatniego etapu* Wandy Jakubowskiej, która w ten sposób zainscenizowała mesjańską rolę Stalina w wojnie

w *Chłopcu w pasiastej piżamie* (2008) Marka Hermana kamera obejmuje stłoczone ofiary w komorze gazowej, ale ich uśmiercenie odbywa się za zamkniętymi drzwiami. W serialu telewizyjnym *Holocaust* (1978) i w filmie *Amen* (2002) Constantina Costa-Gavrasa nie ma pokazanych komór gazowych bezpośrednio, są natomiast strażnicy obserwujący, co dzieje się wewnątrz. W *Ostatnim etapie* (1947) Wandy Jakubowskiej Zagłada pojawia się śladowo w metaforze dymiącego komina, a w *Pasażerze* (1963) Andrzeja Munka wejście Żydów do budynku krematorium obserwowane jest przez główną bohaterkę z oddali. W *Synu Szawła* (2015) László Nemesa wewnątrz komory gazowej jest rozmyte na peryferiach widzenia głównego bohatera. Zob. też L. Saxton, *Haunted Images*, dz. cyt., s. 76–84. O filmie *Auschwitz* (2011) Uwe Bolla: E. M. Ward, *Questions of Re(Presentation) in Uwe Boll's Auschwitz (2011)*, w: *Revisiting Holocaust Representation in the Post-Witness Era*, dz. cyt. O *Synu Szawła* (2015) w tym kontekście: B. Nedoh, *When the Tiger Leaps into the Past*, „Angelaki” 2019, tom 24, nr 5.

<sup>57</sup> G. Weissman, *Fantasies of Witnessing. Postwar Efforts to Experience the Holocaust*, Cornell University Press, Ithaca 2004, s. 176.

<sup>58</sup> Zakaz reprezentacji i zachodni dyskurs muzealny nie działał jeszcze w późnych latach osiemdziesiątych – *Kornblumenblau* był jednak ostatnim fabularnym pełnometrażowym filmem wykonanym na terenie obozu. Reżyser opowiada w wywiadach, że sceny gazowania kręcone były w środku komór (z tłumem statystów, kaskaderami, operatorami), przywołuje napiętą, ale wesołą atmosferę, a także fakt, że cały materiał filmowy został przypadkowo uszkodzony, przez co później sceny zostały dograne w studio (zob. *Alles für alle*, rozm. z Leszkiem Wosiewiczem przeprowadzona przez Natalię Chojną, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2018, nr 3). Jego gawęda przypomina fragmenty z dramatu *Puste pole* (1963) Tadeusza Hołuja, o którym piszę w ostatniej części. Dość powiedzieć, że gdyby Lanzmann widział jego film, reżyserowi *Kornblumenblau* zostałyby poświęcony w *Zającu z Patagonii* chyba osobny rozdział.

z nazizmem)<sup>59</sup>: Tadeusz gra w obozowej orkiestrze akompaniującej dla śpiewaków i tancerzy odgrywającej dla władz obozu IX Symfonię Beethovena. Spektakl przerywany jest archiwalnymi materiałami filmowymi przedstawiającymi zorganizowane pochody i marsze w Trzeciej Rzeszy, a później także i ujęciami pędzenia Żydów, zamykania ich w komorze gazowej i ich śmierci. Cały czas gra muzyka, śpiewa tenor, potem dołącza się chór. Dokonując sztucznego cięcia, chciałbym skupić się na sekwencji eksterminacji, która zaczyna się znów od ujęcia podglądania – do komory gazowej pędzeni są nadzy Żydzi, co kamera rejestruje znajdując się po drugiej stronie płotu. Dzieci, mężczyźni i kobiety idą w lewo, natomiast kamera jedzie w prawo, przez co obraz się tnie, gdy mija sztachety płotu, w kadrze znajdują się przesłaniająca widzenie czern i barwne plamy. Travelling kamery jest jednak na tyle szybki, że oku niemalże udaje się zmontować pełny obraz ze zdefragmentowanych części – obrazów i ciał. Poruszające się nagie ciała w nieciągłej sekwencji tworzą wizualny efekt niepokojąco podobny do wczesnych montaży Eadwearda Muybridge’a, a jak przekonuje Linda Williams, jego analizy ruchu miały voyerystyczny, seksualny charakter<sup>60</sup>. Gdy dwóch więźniów Sonderkommando zamyka drzwi komory, pojawia się młody żołnierz odkręcający butlę z gazem, po czym, cały czas jedząc, przypatruje się z fascynacją przez okratowane okienko uśmiercaniu Żydów – to strukturalne odbicie sceny z Tadeuszem oglądającym wieszanie więźniów. Twarz podglądającego ponownie widać z ukosa – wprost na widzów patrzy jedynie inny świadek, członek Sonderkommando. Przeciwności ukazują rozedrganą płataninę ciał duszących się Żydów, fragmenty rąk, nóg i wykrzywionych twarzy, kadr przedzielony jest kratą i nasycony dziwnym,

<sup>59</sup> Wosiewicz tą fantasmagoryczną sceną łamie też inną zasadę stosowności w reprezentowaniu Zagłady, którą Terrence de Pres definiuje jako nakaz opisu Zagłady „z największą możliwą precyzją i wiernością wobec faktów i warunków wydarzenia, pozbawionego przekształceń i manipulacji bez względu na jakiekolwiek powody – łącznie z artystycznymi”. T. des Pres, *Holocaust Laughter?*, w: *Writing and the Holocaust*, red. B. Lang, Holmes and Meier, New York 1988, s. 217.

<sup>60</sup> L. Williams, *Hard Core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*, przeł. M. Wojtyna i in., słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 51–60.

nienaturalnym zielono-niebieskawym światłem. Podglądane wewnątrz komory gazowej przypomina raczej płaski ekran kinowy, pozbawiony perspektywy i głębi. Więźniowie z Sonderkommando otwierają komorę, przez próg zaczynają wyciekać krew i płyny fizjologiczne, ukazując obramowaną drzwiami płaską, zastygłą kompozycję sinych martwych ciał. Ostentacyjna sztuczność – spojrzenia, obrazu, ramy – na której opierały się również i poprzednie analizowane przeze mnie sceny<sup>61</sup>, nie umniejsza wstrząsającego efektu, szczególnie, gdy towarzyszą jej ostatnie nuty przed triumfalną *Odą do radości*.

Takie dosłowne – choć nie w pełni realistyczne – pokazanie sceny śmierci w komorze gazowej mogłoby wzbudzić sprzeciw zwolenników tezy o zakazie reprezentacji Zagłady. Nieprzedstawialność Holokaustu jest trudną do uchwycenia kategorią, posługuje się nią wielu krytyków, ale niełatwo odtworzyć jej ścisłą genealogię. Wydaje się, że najsilniej skodyfikowali ją dwaj ważni twórcy: Elie Wiesel w Stanach Zjednoczonych oraz Claude Lanzmann we Francji. Wiesel, najbardziej wpływowi pisarz i strażnik pamięci Zagłady w Stanach Zjednoczonych, argumentował, że „Auschwitz nie może być ani wyjaśnione, ani zwizualizowane”, wobec czego krytycznie oceniał serial *NBC Holocaust* (1978) pisząc, że „ostatnie chwile zapomnianych ofiar należą do nich samych”<sup>62</sup>. Lanzmann z kolei twierdził, że „Holokaust jest przede wszystkim wyjątkowy z powodu tego, że otoczony jest kręgiem ognia, nieprzekraczalną linią graniczną [...] Głęboko wierzę, że są rzeczy, których nie można i nie należy przedstawiać”<sup>63</sup>. W tym samym artykule krytykującym *Listę Schindlera* Lanzmann zawarł swoje słynne stwierdzenie, że gdyby istniał film ukazujący śmierć w komorze gazowej, to nie tylko by go nigdy nie opublikował,

<sup>61</sup> Przylipiak uważa, że jedyną prawdziwie wolną postacią w *Kornblumenblau* jest żydowska dziewczyna, która tańczy po przyjeździe do obozu. Jednak główny bohater również jej przygląda się jak obrazowi fantazji: tańczy ujęta w ramy otwartych drzwi wagonu pociągowego. Zob. M. Przylipiak, *Nędza sztuki*, dz. cyt., s. 16.

<sup>62</sup> E. Wiesel, *Trivializing the Holocaust: Semi-Fact and Semi-Fiction*, „New York Times”, 16 kwietnia 1978, s. 29.

<sup>63</sup> C. Lanzmann, *Holocauste, la représentation impossible*, „Le Monde”, 3 marca 1994, s. 7.

ale wręcz zniszczył<sup>64</sup>. W autobiograficznych zapiskach pisał o ofiarach Zagłady, że „dokończyli żywota w ciemnościach, między czterema ścianami z gładkiego kamienia, w prawdziwym «nie-miejsku» śmierci”<sup>65</sup>. W obrębie filozofii i literaturoznawstwa podobne stanowisko wyraził Berel Lang, uważając, że przedstawiać można jedynie fakty, a poza tym obrębem należy milczeć, nie tworząc zmieniających sens Holocaustu artystycznych i fikcyjnych narracji<sup>66</sup>. W tych ujęciach Zagłada stała się negatywnym – czyli ciemnym i ślepy – momentem nowoczesności, historii, języka i obrazu<sup>67</sup>.

Źródeł konceptualizacji nieprzedstawialności należy szukać w rodzącej się we Francji myśli poststrukturalistycznej<sup>68</sup>. Amerykański teoretyk literatury James Berger zauważa, że wyrastający z francuskiego roku 1968 poststrukturalistyczni myśliciele w latach sześćdziesiątych i wczesnych siedemdziesiątych omijali temat Holocaustu: „Patrząc wstecz, uderzające jest, jak zaniedbanie centralnej i najbardziej traumatycznej przemocy

<sup>64</sup> Zob. też C. Lanzmann, R. Larson, D. Rodowick, *Seminar With Claude Lanzmann 11 April 1990*, „Yale French Studies” 1991, nr 79, s. 99.

<sup>65</sup> C. Lanzmann, *Zając z Patagonii. Pamiętniki*, przeł. M. Ochab, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010, s. 492. Zob. też C. Lanzmann, R. Larson, D. Rodowick, *Seminar with Claude Lanzmann, 11 April 1990*, dz. cyt., s. 99.

<sup>66</sup> B. Lang, *Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea*, przeł. A. Ziemińska-Witek, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006, s. 170.

<sup>67</sup> O zakazie reprezentacji w twórczości Wiesela: zob. G. Weissman, *Fantasies of Witnessing*, dz. cyt., s. 28–88. W twórczości Lanzmanna: D. LaCapra, *History and Memory after Auschwitz*, Cornell University Press, Ithaca–London 1998, s. 95–138; M. Rothberg, *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2000, s. 221–262. W obrębie teorii historii: H. White, *Fabularyzacja historyczna a problem prawdy*, przeł. E. Domańska, w: tegoż, *Poetyka pisarstwa historycznego*, TAIWPN Universitas, Kraków 2010, s. 222–235.

<sup>68</sup> Innego, teologicznego wyjaśnienia o sakralizacji Zagłady przez jej uwznioślające podobieństwo do skrytego judeo-chrześcijańskiego Boga dostarcza Giorgio Agamben w: *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008, s. 27–32. To bliższe temu, co historyk sztuki David Freedberg określił jako „mit aikoniczności”, czyli uwewnętrzzone w monoteistycznych kulturach przekonanie o wyższości słowa nad obrazem: D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 60–61.

tego wieku zbiegło się z intensywnie apokaliptyczną retoryką rojącej się od przywołań pęknięć, decentracji, fragmentacji, bezpowrotnie utraconej tożsamości, rozbicia źródłowości i celów”<sup>69</sup>. W rozdziale poświęconym ewolucji myśli Jacques’a Derridy Berger śledzi losy stworzonych przez niego pojęć różni, śladu, szyboletu czy popiołów, wskazując, że jego późniejszy etyczny zwrot ku tematyce historii Żydów pozwala potraktować te metafory jako zakamuflowane figury Zagłady. Stawia tezę, że za francuską rewoltą 1968 roku, rozczarowaniem powojennym mieszczkańskim *prosperity* i filozofią poststrukturalizmu, charakteryzowaną jako gatunek postapokaliptyczny, stoi niewypowiedziana trauma wojenna związana ze zniknięciem Żydów z Francji<sup>70</sup>. Wciąż na nowo myślana nieobecność, luka, pustka czy rozdarcie stojące w centrum myśli poststrukturalistycznej (Derridy, Lacana, Lyotarda) spotyka się z estetyką pustki w zachodniej pamięci o Holokauście. Wiąże się to jednak ściśle z historyczną rzeczywistością różnic między Zachodem a Wschodem w administracji Zagłady w krajach okupowanych przez Trzecią Rzeszę. Żydzi zostali zmuszeni do wyjazdu i zniknęli, jak pokazują postkolonialne analizy *Shoah*, w egzotycznej krainie, oddzielonej od normalnego świata nie tylko geograficznie, ale i czasowo. Niziołek pisze: „Polska u Lanzmanna jest smutnym, nizinnym, wiejskim i małomiasteczkowym krajem z chłopskimi furmankami, krowami, kurami, krzyżami przy drodze, kościołami. Jej mieszkańcami są niemal wyłącznie chłopcy, chytry, nieufni, ale też na swój sposób dumni ze swojego sekretu o popełnionej tutaj wielkiej zbrodni”<sup>71</sup>.

Andrzej Leder idzie za tym rozumowaniem w *Rysie na tafli* zderzając francuską myśl poststrukturalistyczną z rozwijaną w tym samym czasie

<sup>69</sup> J. Berger, *After the End: Representations of Post-Apocalypse*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999, s. 107. Zob. też L. Ferry, A. Renaud, *French Philosophy of the Sixties. An Essay on Antihumanism*, przeł. M. H. S. Cattani, University of Massachusetts Press, Amherst 1990.

<sup>70</sup> Zob. też A. Milchman, A. Rosenberg, *Eksperymenty w myśleniu o Holokauście. Auschwitz, nowoczesność i filozofia*, przeł. L. Krowicki i J. Szacki, Scholar, Warszawa 2003, s. 51.

<sup>71</sup> G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, dz. cyt., s. 326. Zob. M. Olin, *Lanzmann’s Shoah and the Topography of the Holocaust Film*, „Representation” 1997, nr 57.

w Polsce warszawską szkołą historii idei. Zauważa, że wywodzą się one z podobnych dyskusji wewnątrz filozoficznego marksizmu i stanowią reakcję na traumę – w przypadku Francji związaną z Zagładą, w Polsce z czasami stalinizmu (co zgadza się z diagnozą Niziołka piszącego o polskiej ślepotie na Zagładę)<sup>72</sup>. Francuska krytyka instytucji świata mieszczańskiego wprzęgnęła myślenie w kategorie antagonizmu i konfliktu niepozwalającego domknąć żadnej antropologii. Antyhumanizm stał się triumfem nieciągłości i zwalczających się wzajemnie sił. Leder rozumie warszawską szkołę historyków idei jako formację dokonującą przeciwstawnego ruchu – zgadzającego się wprawdzie na marksowską koncepcję historycznego procesu warunkującego epistemologię, ale odrzucającą antagonizm klasowy. Rzeczywistość społeczna i historyczna stała się wtedy odzwierciedleniem logicznej struktury racjonalności, jako takiej spójnej i ciągłej. Trauma stoi w centrum obydwu formacji, inne są jednak odpowiedzi na nią – francuski poststrukturalizm wybiera rozwiązanie melancholijne, natomiast polski humanizm próbuje obsesyjnie przywrócić uprzedni stan, skleić to, co rozbite<sup>73</sup>. Doprowadza to jednak do zatuszowania faktu, że jakakolwiek trauma wystąpiła.

Francuski 1968 historycznie usiłował skonceptualizować nieobecność Żydów, polski 1968 radził sobie z ich nadmierną obecnością. Tak jakby żadna utrata nie mogła zostać zauważona, a podpatrzona scena Zagłady w swoim krystalicznym obrazie pozostała nietknięta. Stąd mnożące się od czasów powojennych listy Żydów, tłumaczące, kto z niedobitków wtopił się w polskie społeczeństwo przyjmując fałszywą, polską tożsamość<sup>74</sup>. Nie chcę krzywdząco i absurdalnie zrównywać

<sup>72</sup> A. Leder, *Rysa na tafli. Teoria w polu psychoanalitycznym*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016, s. 287–288. Innymi punktami odniesienia dla Francji jest dziedzictwo państwa Vichy i współudziału Francuzów w Zagładzie oraz dziedzictwo kolonializmu, zob. M. Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, przeł. K. Bojarska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2016, szczególnie rozdział: *Świadek przeciw-publiczny*.

<sup>73</sup> Tamże, s. 301.

<sup>74</sup> J. Tokarska-Bakir, *Legends o krwi. Antropologia przesądu*, WAB, Warszawa 2008, s. 632–633. Zob. też A. Pajczkowska, J. Borowicz, *Papiery*, w: *Ślady Holokaustu*

antysemickiej atmosfery pogromowej drugiej połowy lat sześćdziesiątych z działalnością teoretyczną warszawskiej szkoły historyków idei. Chciałbym natomiast wskazać ich ruch powrotu do nowożytnego humanizmu i filozofii, tak jakby z drugiej wojny światowej i Zagłady można było wyjść cało. Retoryka milczenia i obrazy pustki mogą być obce polskiej wizualności Zagłady, a wobec tego również zakazowi reprezentacji, ponieważ, paradoksalnie, Zagłada była zawsze obecna, a jej ślady, obrazy i inscenizacje znajdują się wszędzie, zasiedlając również sam język<sup>75</sup>. Henryk Grynberg pisze o tym w opowiadaniu *Ojczyzna* (1990):

[Dziadek] odjechał niedaleko. Wzniósł się do nieba, przez komin, i z powietrzem wiatru powrócił. Do Treblinki było stąd tylko kilkadziesiąt kilometrów, a co to jest kilkadziesiąt kilometrów dla wiatru? Więc powrócił i wsyłał się w ziemię, użyźniając glebę tych pól, a teraz się nad nimi unosi – w zapachu łubinu...<sup>76</sup>

Można przyjąć, że tym różni się doświadczenie Zagłady Francuzów i Polaków. Jeśli, jak uważa Georges Didi-Huberman, wysuwający przeciw koncepcji nieprzedstawialności Holokaustu argumenty odnoszące się do realnego doświadczenia historycznego, „obozy były laboratoriami, doświadczalnymi machinami powszechnego zniknięcia”<sup>77</sup> budowanymi na wschodnich rubieżach Europy, to polscy gapie wciąż te ziemie zamieszkują. Żyją w paradoksalnym miejscu, które francuska historyczka Nadine Fresco nazwała „definitywnym poza”<sup>78</sup>. Ciągły kontakt ze wspomnieniami przemocy nieuchronnie jednak zmienia pozostawiony w tej przestrzeni zbiorowy podmiot i pamięć.

*w imaginarium kultury polskiej*, red. P. Dobrosielski, J. Kowalska-Leder, I. Kurz, M. Szpakowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017.

<sup>75</sup> J. Kowalska-Leder, *Wstęp*, w: *Ślady Holokaustu*, dz. cyt., s. 13 i dalej.

<sup>76</sup> H. Grynberg, *Ojczyzna*, w: tegoż, *Szkice rodzinne*, Czytelnik, Warszawa 1990, s. 128.

<sup>77</sup> G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, TAIWPN Universitas, Kraków 2012, s. 25. Podkreślenie autora.

<sup>78</sup> N. Fresco, *Remembering the Unknown*, „International Review of Psycho-Analysis” 1984, nr 4, s. 424.

Dla polskiej pamięci zakaz reprezentacji, estetyka pustki i nieobecności z założenia są chybione. Dlatego też przekład Hilberowskiej kategorii „bystanders” na „gapiów” przez Niziołka w *Polskim teatrze Zagłady* trafnie oddaje wizualną tożsamość polskiego świadka – „bystanders” to dosłownie stojący obok, mogą być nawet odwrócenie, ale i tak zawsze coś widzą, odbierają jakieś bodźce. Powstaje pytanie, co dalej z tym robią, w jaki sposób opracowują to, co zobaczyli. Decyzja Wosiewiczza o przedstawieniu śmierci Żydów w komorze gazowej może być naturalna, choć nie mniej wstrząsająca – *Kornblumenblau* dotyczy przede wszystkim polskich gapiów, a nie żydowskich ofiar. Podobnie jest z krytyczną pracą wideo Artura Żmijewskiego, *Berek* (1999). Jeśli nie jest w ogóle usuwana z wystaw (jak w Berlinie w 2011 i w Tartu w 2015 roku), często zostaje umieszczana na nich w taki sposób, że widzowie mogą zdecydować wcześniej, czy chcą zobaczyć pracę, czytając jej opis i ostrzeżenie, że może ich zbulwersować. Trudne do wytrzymania emocjonalne pomieszanie, które wzbudza *Berek*, opiera się na podwójności wystawionego nagiego ciała: jednocześnie nasuwając jednoznaczne skojarzenie z rozebranymi żydowskimi ofiarami biegnącymi do komory gazowej lub już stłoczonymi w niej, jak i z erotyczną, ekscytującą zabawą. Istota działania tej pracy dotyka relacji widza z ruchomym obrazem przez umieszczenie jego lub jej w pozycji podglądającego. W konsekwencji więcej mówi o Polakach-świadkach niż o Żydach-ofiarach, na co zwróciła uwagę Małgorzata Omilanowska: „słowo «berek», którym określamy grę dla dzieci, pochodzi od imienia Berka Joselewicza i konotacja tej zabawy dziecięcej w XIX wieku była zupełnie inna niż dzisiaj. Była to zabawa w gonienie Żyda, o czym oczywiście nie wie żadne dziecko”<sup>79</sup>.

Powracając do *Shoah*: Lanzmann w wielu miejscach powtarzał, że jego film jest poświęcony pustce, wokół której budują narracje świadkowie:

<sup>79</sup> *Dyskusja nad miejscem sztuki w muzeach martyrologicznych (fragmenty)*, Muzeum Stutthof w Sztutowie, 11 maja 2012 r. – z udziałem Marka Zająca, Małgorzaty Omilanowskiej, Piotra M. A. Cywińskiego, Piotra Tarnowskiego, Grzegorza Plewika, w: *Obóz-muzeum. Trauma we współczesnym wystawiennictwie*, red. M. Fabiszak, M. Owsiański, TAIWPN Universitas, Kraków 2013, s. 134.



ofiary, sprawcy i gapie<sup>80</sup>. Shoshana Felman, w znacznej mierze podążająca za rozumieniem filmu przez jego reżysera, pisze, że w *Shoah* widzowie mogą spostrzec, jak znikają ślady po Zagładzie, choćby wtedy, gdy pytani przez Lanzmanna rozmówcy znajdują się w miejscach po dawnych obozach, które powoli zarastają lasem<sup>81</sup>. Wydaje się jednak, że powiedzieć o tym, że ich nie ma, może tylko człowiek, który tam nie mieszka. W *Shoah* cały czas oglądamy to, co właśnie mimo wszystko pozostało. Mówić o tym, że niczego nie ma lub że to, co dawne, znika, to pomijać cały wizualny aspekt tego, co właśnie widać.

W końcowych partiach *Historii jako pola bitwy* Enzo Traverso podobnie łączy różnicę między zachodnią a wschodnią pamięcią o Zagładzie z historyczną rzeczywistością bliskości – najpierw sąsiedztwa Polaków i Żydów, a następnie Holokaustu dla polskich mieszkańców. Oznacza ona, ni mniej, ni więcej, tylko bycie n a o c z n y m świadkiem, co potem musi zostać włączone w pamięć kulturową:

Przedstawiając same siebie jako „ofiary”, narody Europy Wschodniej pozostawiają niewiele miejsca na upamiętnianie Holokaustu. Tutaj pamięć Szoah nie odgrywa tej samej wspólnotowej roli, co na Zachodzie. Jest ona postrzegana jako swojego rodzaju pamięć konkurencyjna, jako przeszkoda do pełnego uznania cierpień doznanych przez różne inne wspólnoty narodowe w XX wieku. Ten kontrast jest paradoksalny, ponieważ Europa Wschodnia była miejscem ludobójstwa popełnionego na Żydach: to właśnie tu żyła ogromna większość ofiar Szoah, i właśnie tu nazizm stworzył getta, następnie rozpoczął masakry, wraz z początkiem wojny przeciw ZSRR, a w końcu umiejscowił obozy zagłady<sup>82</sup>.

<sup>80</sup> L. Saxton, *Haunted Images*, dz. cyt., s. 30–31.

<sup>81</sup> S. Felman, *The Return of the Voice: Claude Lanzmann's Shoah*, w: S. Felman, D. Laub, *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York–London 1992, s. 253.

<sup>82</sup> E. Traverso, *Historia jako pole bitwy. Interpretacja przemocy w XX wieku*, przeł. Ś. F. Nowicki, Książka i Prasa, Warszawa 2014, s. 316. O muzeach drugiej wojny światowej w krajach postkomunistycznych, hierarchizacji ofiar i adaptacji (muzea w Czechach i na Słowacji) lub odrzucenia (kraje bałtyckie, Węgry) narracji Zagładowej pochodzących z krajów Zachodniej Europy, USA i Izraela: L. Radonić, 'Europeanization of the Holocaust'

*Kornblumblau* zdaje sprawę z polskiej pamięci o Zagładzie i z polskiej pozycji gapiów, nie wpisując się w martyrologiczny i narodowy schemat. Kamera śledzi żydowskie ofiary przez płot, który stanowi jedynie częściowe zasłonięcie – w odróżnieniu od kulturowej figury „muru” szczelnie oddzielającego Polaków i Żydów, o której pisze Justyna Kowalska-Leder, wskazując na jego masową reprodukcję w polskiej pamięci jako o „przeszkodzie uniemożliwiającej kontakt z rzeczywistością Zagłady, a także parawanie, za którym rozgrywało się niewidoczne dla Polaków ludobójstwo”<sup>83</sup>. Mur, za którym giną Żydzi w gettach, staje się poręcznym wyjaśnieniem nieangażowania się Polaków w cierpienie współobywateli. W *Kornblumenblau* wraca natomiast historia Ojca S. przytoczona przez Langerę w *Świadectwach Zagłady*: płot zarazem odsłania, ponieważ można przez niego dość swobodnie patrzeć, ale i zasłania, ponieważ oddziela podmioty o zupełnie innych doświadczeniach. Płot łączy i oddziela, włącza i wyłącza, zwłaszcza że niewiele gett było ściśle otoczone murem – najczęściej dzielnicą żydowską oddzielona była jedynie symbolicznie, dostęp do oglądania i uczestnictwa w scenach przemocy znajdował się po prostu na wyciągnięcie ręki<sup>84</sup>. Charakter perwersyjnej polskiej pamięci jest w filmie dalej podkreślony przez sztuczność przedstawienia samej sceny śmierci Żydów – scena gazowania ujęta w ramy kina ujawnia, że jednocześnie Zagładę widać i nie widać. Nieprzypadkowe jest wprowadzenie do tej sceny: Tadeusz dostaje się do orkiestry obozowej, w której znajomy, podając mu kielbasę

*and Victim Hierarchies in Post-Communist Memorial Museums*, w: *Entangled Memories. Remembling the Holocaust in a Global Age*, red. M. Henderson, J. Lange, Winter Verlag, Heidelberg 2017.

<sup>83</sup> J. Kowalska-Leder, *Mur*, w: *Ślady Holokaustu w imaginariu kultury polskiej*, dz. cyt., s. 256.

<sup>84</sup> F. Tych, *Świadkowie Shoah. Zagłada Żydów w polskich pamiętnikach i wspomnieniach*, w: tegoż, *Długi cień Zagłady*, dz. cyt., s. 24. W fotoeseju otwierającym *Polski teatr Zagłady* Niziołka na stronach 20–21 widnieje zdjęcie przedstawiające bicie leżącego człowieka przez trzech umundurowanych mężczyzn w obozie pracy dla Żydów w Cieszanowie (województwo Podkarpackie). U dołu widać nieostry zarys płotu, zza którego zrobiona jest fotografia. Źródło: Miejska Biblioteka Publiczna w Cieszanowie, numer identyfikacyjny: CATL 5 J / 2.9.1.

i wódkę, mówi, że „dopóki trwają transporty, niczego nam nie zabraknie” (wraca trzeźwa obserwacja Borowskiego z *Proszę państwa do gazu*: „Parę dni obóz będzie żył z tego transportu, zjadał jego szynki i kielbasy, konfitury i owoce, pił jego wódkę i likiery, będzie chodził w jego bieliznie, handlował jego złotem i tłumokami”<sup>85</sup>). Tadeusz pociąga skwapliwie z butelki i pada na ziemię, tracąc przytomność. Dopiero wtedy Zagłada może wejść w kadr, widzenie jest dopuszczone wyłącznie w stanie snu, w którym dzięki zelżeniu struktur obronnych doświadczenie może uzyskać wizualną reprezentację. Jednym z mechanizmów tworzenia snu jest często pomijany „wzgląd na możliwość przedstawienia”, dzięki której procesy, wymykające się rozumieniu w reprezentacjach słownych, mogą znaleźć swoje ujście<sup>86</sup>.

Wosiewiczowi wyraźnie zależało na uwzględnieniu perspektywy żydowskiej. Tymiński w swoim świadectwie wpisuje częściowo swoje doświadczenia w ramę patriotyzmu i zauważając inną, gorszą sytuację Żydów w Auschwitz jako obozie koncentracyjnym, nie problematyzuje jednak samej Zagłady. Autor określa, że „obóz oświęcimski nazywał się przecież Vernichtungslager – obóz zagłady”<sup>87</sup>, ale jest znaczące, że obejmuje to sytuację polskich więźniów. Podobnym gestem Wosiewicza było wyraźne pokazanie kelnera Moskwy jako żydowskiego więźnia – o czym we wspomnieniach Tymińskiego nie ma ani słowa. Jak w większości powojennych wspomnień oświęcimskich, perspektywa żydowska pojawia się co najwyżej incydentalnie, to dopiero wprowadzenie szczególnej pozycji Vorarbeitera Tadka z opowiadań Borowskiego pozwala wydobyć kwestię polsko-żydowskiego nie-wzajemnego spojrzenia. Jak pisze autor *Proszę państwa do gazu*, cyklon „znakomicie truł wszy w ubraniach i ludzi w komorze gazowej”<sup>88</sup>, ukazując różnicę dzielącą różne ofiary Auschwitz.

<sup>85</sup> T. Borowski, *Proszę państwa do gazu*, w: tegoż, *Proza I*, dz. cyt., s. 185–186.

<sup>86</sup> Z. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2007, s. 295–296.

<sup>87</sup> K. Tymiński, *Uspokoić sen*, dz. cyt., s. 61.

<sup>88</sup> T. Borowski, *Proszę państwa do gazu*, dz. cyt., s. 164.

## Wschodnie rubieże

Przełamująca ikonoklastyczne tabu scena gazowania robi szczególnie wstrząsające wrażenie przy zestawieniu i ciągłym przeplataniu się z fantasmagorycznym i nieprawdopodobnym baletem wykonywanym przez mężczyzn w pasiakach i kobiety w paradnych mundurach ss (Schutzstaffel) było formacją wojskową wyłącznie dla mężczyzn) pod drewnianym posągami Walkirii górującym nad tańczącymi i śpiewającymi partię z IX Symfonii Beethovena. Wosiewicz zestawia horror eksterminacji z uporządkowaniem szlachetnej muzyki, fizjologię ze wzniosłością – konfrontuje widzów z nagim życiem przez wysoce przetworzony, fantazyjny obraz. Z jednej strony znajdują się powykręcane nagie ciała, z drugiej wystudiowana choreograficzna całość, w której ciała są ubrane, a skóra śpiewaków zasłonięta ostrym makijażem. Zbrodnia łączy się z porywającą melodią, przez co widzowie zmuszeni są do jednoczesnego przetwarzania przerażającego obrazu i ekscytującej muzyki. Ten montaż tworzy trudne do wytrzymania wrażenie, które mogłoby wzbudzić etyczny sprzeciw. Na przykład podobny do tego, gdy Lanzmann oskarżał *Listę Schindlera* o największe w jego oczach przestępstwo, czyli o tworzenie obrazów, które zabijają wyobraźnię i wobec tego zdolność odczuwania i przeżywania Zagłady<sup>89</sup>. Film Spielberga miał powoływać fikcyjne fabuły tam, gdzie nie powinno być żadnych, ponieważ wedle reżysera *Shoah* nic nie pozostało z tamtego czasu. Lanzmann potępiał Spielberga za tworzenie „fałszywych archiwów”. Trudno nie pomyśleć, że ten argument może być szczególnie nietrafny w przypadku *Kornblumenblau*, filmu, który do realizmu nie aspiruje w żadnej minucie, a pojawiające się w czołówce „archiwalia” – służące w innych filmach poświęconych Zagładzie jako element dokumentalistyczny legitymizujący „prawdziwość” obrazów – nie tylko od początku są fałszywe, ale i ostentacyjnie o tym przypominają.

Większość komentatorów zestawia te dwa ujęcia – rzekomej naturalności i sztuczności, okrucieństwa i wysokiej kultury – w myśl *Nowoczesności i Zagłady* Zygmunta Baumana, traktując Beethovena

<sup>89</sup> Zob. M. Przyłipiak, *Nędza kultury*, dz. cyt.; M. Wróbel, *Tadzikiowe perypetie z totalitaryzmem*, dz. cyt.

jako wyraziciela Oświecenia, a komory gazowe jako aberracyjną, ale logiczną konsekwencję osiemnastowiecznego projektu<sup>90</sup>. Trudno nie zgodzić się z takim odczytaniem, ale zaproponowałbym spojrzenie na te dwie sceny raczej według klucza poprzedzającej rozpoznania Baumana *Dialektyki oświecenia* Theodora W. Adorna i Maxa Horkheimera, w której autorzy nie tracą z oczu dynamicznej opozycji między cywilizacją a barbarzyństwem.

W filmie *Perwersyjny przewodnik po ideologiach* (2012, reż. Sophie Fiennes) Slavoj Žižek wskazuje, że *Oda do radości* i w ogóle IX Symfonia Beethovena to znakomity przykład ekranu projekcji – każdy interpretator znajdzie w tym utworze to, czego szuka. Przypomina, że grana była na uroczystościach nazistowskich, w Chinach w trakcie Rewolucji Kulturalnej, a potem stała się oficjalnym hymnem Unii Europejskiej (jej najsłynniejsze wykonanie odbyło się w Berlinie pod batutą Leonarda Bernsteina dla celebracji ponownego zjednoczenia Niemiec). Hasło: „Wszyscy ludzie będą braćmi” w swojej ogólności może wypełnić się dowolną treścią, tak jak zresztą w *Kornblumenblau*, gdy po ujęciu otwartej komory gazowej kamera kieruje się ku napisowi nad chórem: „Alle für Alle”. W filmie jednak symfonia zaczyna się od mniej oczywistego i mniej znanego momentu, od tak zwanego marszu tureckiego, znajdującego się w końcowej części utworu. Lawrence Kramer przyznaje, że dotychczasowa krytyka ignorowała ten fragment symfonii, ponieważ wciąż brakuje pewności, jak należy go rozumieć<sup>91</sup>. Marsz otwierają instrumenty wydające bardzo niskie dźwięki, „trzewne” i „gardłowe”, zawierające „obsceniczne i abiektalne aspekty męskiego głosu”<sup>92</sup>. To dźwięki wnętrza ciała wydawane przez układ pokarmowy i wydalniczy – co istotne dla filmu, w którym fizjologia jedzenia odgrywa tak wielką rolę. Słowa Schillera o braterstwie odnoszą się do szlachetnej i doryckiej Grecji, osiemnastowiecznego fantazmatu o kolebce europejskości, wobec której przeciwstawna Turcja jako metafora Orientu staje się uosobieniem krwawego despotyzmu oraz fascynującej cielesnej i zmysłowej rozkoszy.

<sup>90</sup> L. Saxton, *Haunted Images*, dz. cyt., s. 27.

<sup>91</sup> L. Kramer, *The Harem Threshold: Turkish Music and Greek Love in Beethoven's „Ode to Joy”*, „19th-Century Music” 1998, tom 22, nr 1, s. 78. <sup>92</sup> Tamże, s. 89.

Militarna męskość ucieleśnia zarówno pasję i erotyzm, jak okrucieństwo i gwałtowność. Zwycięstwo greckich braci może zostać odniesione jedynie wtedy, gdy wchłoną w siebie to, co uosabia całkowitą antyeuropejskość – w ten sposób turecki marsz staje się dialektycznym połączeniem elementów „doryckich” i „orientalnych”, a hasło: „Wszyscy ludzie będą braćmi” odnajduje swojego Innego, przeciw któremu jest odniesione.

Śledząc warstwę muzyczną i śpiewany tekst, Kramer zauważa, że przedstawienie w symfonii historii światowej, w której dialektycznie realizuje się rozumność, jest podobne do pisanych w tym samym czasie dzieł Hegla. Stawia tezę, że symfonia nadaje formę estetyczną idei emancypacji, której to teorii poświęcił się filozof<sup>93</sup>. Kulturowe rozpisanie projektu Hegłowskiego – wraz z dialektyką pana i niewolnika – musi wziąć pod uwagę historyczną rzeczywistość dziewiętnastego wieku i kolonialny kontekst oświeceniowego uniwersalizmu. Takiej analizy dokonuje Susan Buck-Morss wskazując, że to nie rewolucja francuska, ale rewolucja na Haiti mogła stanowić matrycę ideologiczną dla Hegłowskiej analizy historii<sup>94</sup>. Postkolonialna analiza przywraca interpretacjom projektu oświeceniowego współczesnych Innych, przeciwstawiających mitologię rozumowi – nie pochodzących ani z rewolucyjnej Francji, ani ze starożytnej Grecji. *Kornblumenblau* w geście wskazania mitycznego momentu dialektyki oświecenia wskazuje, że film dzieje się właśnie na orientalnym Wschodzie i że mówi z tej pozycji: świadków zdegradowanych, przeciw-historycznych, ale będących na miejscu zbrodni, a co więcej, dalej tam mieszkających<sup>95</sup>.

Według słów Didi-Hubermana obóz służył „powszechnemu zniknięciu”, a Jean-Luc Nancy w *Zakazanej reprezentacji* dodaje, że Zagłada miała doprowadzić do usunięcia samej reprezentacji i możliwości jej tworzenia: „obóz zagłady jest sceną, na której nadreprezentacja tworzy widowisko unicestwienia tego, co w jej oczach jest nie-reprezentacją”<sup>96</sup>.

<sup>93</sup> Tamże, s. 79.

<sup>94</sup> S. Buck-Morss, *Hegel, Haiti i historia uniwersalna*, przeł. K. Bojarska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

<sup>95</sup> Zob. M. Pollack, *Skażone krajobrazy*, dz. cyt. s. 69.

<sup>96</sup> J.-L. Nancy, *Zakazana reprezentacja*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 126.

Nancy tłumaczy, że pokazanie tego mechanizmu budzi etyczną wątpliwość, ponieważ rodzi podejrzenie o współuczestnictwo, o powtórzenie gestu zbrodni.<sup>97</sup> Tym, co niepokoi w *Kornblumenblau*, jest zdanie sobie sprawy z traumy współuczestnictwa polskiego gapia, choćby to współuczestnictwo dokonało się wyłącznie przez patrzenie. *Kornblumenblau* nadaje reprezentację jednak szczególnemu rodzajowi spojrzenia i pamięci, to znaczy podglądaniu zbrodni i niewyobrażalnej przyjemności płynącej z tego aktu. Podpatrywana scena zawsze naznacza tego, kto patrzy – obroną przed tym doświadczeniem może stać się identyfikacja z ofiarą, pociągająca za sobą licytację, kto ucierpiał w większym stopniu. W przeciwnym razie otwiera się niebezpieczna identyfikacja z oprawcą. To specyficzne doświadczenie narodów, dla których Zagłada odbywała się tuż za płotem albo na wyciągnięcie ręki.

## Niewygoda

Chciałbym na koniec powiązać fakt przeoczenia tego filmu w recepcji z uwagą o jego chaplinowskiej atmosferze. Burleskowy charakter ma bowiem nie tylko czołówka, ale i całe przedstawienia doświadczenia obozowego. Choć sama ta myśl wydaje się niestosowna, nawet i obozowy trucht – znany przecież z literatury obozowej – wygląda w filmie komicznie, jakby spełniając klasyczną definicję Bergsona, wedle której „śmiejemy się za każdym razem, ilekroć osoba sprawia na nas wrażenie rzeczy”<sup>98</sup>. Wydaje się, jakby *Kornblumenblau* eksplorował tę nienazbyt dobrze rozpoznaną szarą strefę (czyli według Primo Leviego przestrzeń nierozróżnienia etycznego więźniów od obozowych oprawców<sup>99</sup>), w której ofiary budzą nie tylko współczucie, ale i śmiech. Reżyser robi to językiem czysto filmowym: Paweł Mościcki w artykule poświęconym gestowi w filmach Charliego Chaplina zauważa, że nerwowość ciała

<sup>97</sup> Tamże, s. 132–133.

<sup>98</sup> H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995, s. 98.

<sup>99</sup> P. Levi, *Pogrążeni i ocaleni*, przeł. S. Kasprzysiak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 40–41.

głównego bohatera – jego sztywność, upadki, potknięcia, splątania, zakręcenia – wytwarza patos mieszający tragedię z komedią<sup>100</sup>. Trudno sobie wyobrazić, aby bohaterki *Ostatniego etapu* albo *Pasażerki* lądowały w błocie, gdy nieprzychylna koleżanka podłożyła im nogę – co wydarza się Tadeuszowi truchtającemu do nowego komanda. Tamte filmy stoją po stronie tragedii, wysmakowanych statycznych ujęć i powolnego, refleksyjnego tempa, co zakłada również odniesienie do tego, co na zewnątrz obozu – u Jakubowskiej to stalinowski komunizm, u Munka to nienakrecony plan współczesny filmu, z którego wspomniana jest historia obozowa. Świat *Kornblumenblau* to z kolei świat immanencji, zamknięcia i gwałtownych ruchów, które do niczego nie prowadzą – jak już zostało powiedziane, Tadeusz jest biernym bohaterem rzucanym przez przypadkowe okoliczności i spotykanych ludzi, uśmiechającym się błogo zarówno po jedzeniu, jak i leżąc w błocie.

Ten paradoks odzwierciedla stworzona przez Žižka kategoria „komedii obozowej”, której centrum identyfikuje za Agambenem:

Obozowy muzułman wyznacza punkt zerowy, w którym zawieszeniu ulega przeciwieństwo między tragedią i komedią, między wzniosłością i śmiesznością, godnością i szyderstwem, wyznacza on punkt, w którym jeden biegun przechodzi w biegun drugi. Gdybyśmy chcieli przedstawić sytuację muzułmana jako tragiczną, skutek będzie komiczny, gdybyśmy potraktowali go jako kogoś zabawnego, powstanie tragedia<sup>101</sup>.

*Kornblumenblau* balansuje między tymi dwoma biegunami, tragizmu jako podstawowego modelu ontologicznego i etycznego dla mówienia o kondycji ludzkiej i komedii rozrywającej pole symboliczne określające społeczną rzeczywistość<sup>102</sup>. Triumfujące nagie życie, drwiące

<sup>100</sup> P. Mościcki, *Playful pain. Chaplin i patos*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 6, s. 9, [pismowidok.org/pl/archiwum/2014/6-obraz-patos/playful-pain.-chaplin-i-patos](http://pismowidok.org/pl/archiwum/2014/6-obraz-patos/playful-pain.-chaplin-i-patos), dostęp: 01.04.2020.

<sup>101</sup> S. Žižek, *Komedia obozowa*, przeł. A. Chmielewski, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 141. Przekład lekko poprawiony. Zob. też L. Banki, „Komedia o Holokaucie” – *gatunek niemożliwy*, przeł. A. Ubertowska, „Teksty Drugie” 2009, nr 4.

<sup>102</sup> Zob. A. Zupančič, *The Odd One In*, MIT Press, Cambridge 2008, s. 217–218.



z politycznych, religijnych i etycznych uwarunkowań, nie oznacza jednak, że znika groza i okrucieństwo. Stąd, jak sądzę, poznawcza i uczuciowa niewygoda w oglądaniu *Kornblumebblau*, która mogła również przyczynić się do przeoczenia tego filmu – jego komediowa struktura nie powoduje łatwego odrzucenia ani oburzonego oskarżenia o przekroczenie granic w reprezentacji Zagłady. Inscenizując voyerystyczną pozycję polskiego świadka Holokaustu, wystawia go na całość tego doświadczenia, ze wszystkimi jego konsekwencjami.

### Podglądanie sceny zbrodni: polska identyfikacja z oprawcą

Podobne zamierzenia przyświecały Rafałowi Betlejewskiemu w performansie *Płonie stodoła* (2010) dotyczącym polskiej pamięci o mordzie w Jedwabnem w sześćdziesiątą dziewiątą rocznicę tego wydarzenia. Punktami węzłowymi polskiej pamięci o Holokauście są nie tylko obóz Auschwitz-Birkenau, ale i właśnie Jedwabne, gdzie kondensują się różne wątki polskiej i żydowskiej pamięci wojny, kwestia współudziału w mordzie i zmienne identyfikacje ze sprawcami i ofiarami. Na tej scenie zbrodni pamięć miesza przerażenie z ekscytacją, a brutalność z seksualnością. Takie reprezentacje mówią o charakterze sadomasochistycznym, jakiego nabierają doświadczenia Zagłady, o splocie przemocy i seksualności, w który uwikłani są zarówno sprawcy, jak i ofiary. Doświadczenie Holokaustu wyczerpuje się wtedy w doświadczeniu seksualnej przemocy zadawanej żydowskim ofiarom przez oprawców nazistów bądź sprzymierzonych z nimi Polaków – oraz, co niezmiernie ważne, obscenicznego, obserwującego świadka.

Analizowany przeze mnie film dokumentujący przebieg performansu przedstawia artystę przebranego „za chłopą” i podpalającego zbudowaną przez siebie stodołę wraz z kartkami zamówionymi mailowo przez ludzi szukających „moralnego oczyszczenia”. Protekcyjny gest performer z Warszawy, który wraz z dziennikarzami i ekipą filmową przyjeżdża na wieś urządzać katarktyczne rytuały, zakładał udział miejscowej ludności jako widzów, świadków – stodoła pośrodku pola pełnego złotych

kłosów (przez które przeprowadzani są widzowie filmu dokumentującego performans) miała z jednej strony drogę, a z drugiej mieszkańców, których samochody układały się w długi szpaler. Powtórzenie podpalenia stodoły z jednej strony wypełnia twierdzenie Marksa, że historia rozgrywa się najpierw jako tragedia, później jako farsa, z drugiej zaś zdaje się dosłownie przylegać do zjawiska opisanego przez Freuda jako przymus powtarzania, w którym wyparty nierozwiązany konflikt psychiczny wraca do teraźniejszości w uporczywej, niezmiennionej formie, w postaci symptomów, snów czy właśnie rozegrań (*acting-outs*). Innymi słowy, człowiek nieświadomie próbuje nadać reprezentację temu, czego nie może zapomnieć, ale nie może też opowiedzieć: „nie odtwarza [wydarzenia] w formie wspomnienia, lecz jako czyn, p o w t a r z a t o, rzecz jasna nie zdając sobie sprawy z tego, że powtarza”<sup>103</sup>. Przymus powtarzania rozgrywa się w pełnej identyfikacji z ofiarami, w historycznej strategii opartej na mimetyzmie, w gładkim wejściu świadka w rolę ofiary. Betlejewski kilkakrotnie powtarza, że wchodzi do stodoły jako Żyd – podpala ją od środka właśnie – jednocześnie mówiąc, że przeznaczone jest to dla Polaków, „wychowanych w polskiej szkole, w polskim katolicyzmie i w polskim języku”, którzy byli sprawcami pogromu. Artysta stwierdza:

Spektakl teatralny ma umożliwić spojrzenie na dramat jedwabieńskich Żydów wprost, w realnym czasie, w bezpośredniej bliskości. Ich zagłada trwała, miała temperaturę, dźwięk, rozciągnięta była w minutach, kwadransach, godzinach. Ktoś stał wokół stodoły z grabiami i patrzył, pilnował. Co czuł? Poprzez inscenizację chciałem odsłonić także jego sekret<sup>104</sup>.

Można zastanowić się, o jaki rodzaj sekretu chodzi. Polska podczas drugiej wojny światowej stanowiła miejsce niemieckiej eksterminacji Żydów. Bliskość Holocaustu dla polskich mieszkańców oznaczała doświadczenie bycia naocznymi świadkami Zagłady i to doświadczenie po

<sup>103</sup> Z. Freud, *Przypominanie, powtarzanie, przepracowywanie*, w: tegoż, *Technika terapii*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2007, s. 169.

<sup>104</sup> *Plonie stodoła. Z Rafałem Betlejewskim, artystą performerem, rozmawia Piotr Pacewicz*, „Gazeta Wyborcza”, „Duży Format”, 20 maja 2010, [http://wyborcza.pl/duzzyformat/1,127290,7899683,Plonie\\_stodola.html](http://wyborcza.pl/duzzyformat/1,127290,7899683,Plonie_stodola.html), dostęp: 20.10.2016.

wojnie musiało zostać włączone w pamięć kulturową. Polski podmiot pozycjonuje się w różny sposób, ale zachowując dystans: „Holokaust widziany z daleka”, „spuszczanie wzroku”, „przymykanie oka”, „podglądactwo” czy „zaglądanie przez dziurkę od klucza”. „Odsłonięcie sekretu” dotyczy jednak sfery afektywnej polskiego mordercy, podejrzewa u niego zakazaną, ale pociągającą rozkosz – sekret staje się „obszernym, brudnym sekretem”<sup>105</sup>, skrywającym pod skrajną brutalnością seksualną ekscytację. Według stworzonego przez Romę Sendykę podziału postronnych ze względu na charakter patrzenia na Zagładę – widzowie okazaliby się gapiami, pochwyconymi przez wydarzenie, wciągające ich i angażujące uczuciowo<sup>106</sup>. Podobnej analizy dostarcza Luiza Nader, która pisze o etnicznie polskich malarzach dokumentujących płonące warszawskie getto w czasie wojny, o ich próbach i porażkach znalezienia adekwatnego języka wizualnego dla tego wydarzenia, którego doniosłości niekiedy w ogóle nie zauważają – jednym z widzących więcej, niż polska powojenna kultura pozwala, jest Mieczysław Wejman szkicujący w konwencji comedii dell’arte obrazy bawiącego się, tańczącego ulicznego tłumu (z likwidowanym gettem w tle)<sup>107</sup>.

Betlejewski konstruuje jednak swój performans jako przepracowanie, konfrontację z powracającym wypartym – traktując płonący ogień jako rytuał oczyszczający. Jednocześnie, paradoksalnie, na sam środek sceny niezauważenie wkracza ekscytacja. Być może również dlatego, że ogień jako medium *katharsis* nie jest w kontekście Zagłady niewinny i bezpośrednio odsyła do pierwotnych znaczeń i obrazów.

Analizę relacji między sceną a gapiami zajmuje się Henry Bond w pracy *Lacan at the Scene*, w której bada zdjęcia miejsc zbrodni. Dzieli je zgodnie z Lacanowskim kluczem na perwersyjne, psychotyczne i neurotyczne, a we wstępie opisuje również swoje szczególne doświadczenie związane oglądaniem policyjnych fotografii. Zakurzone, zamknięte w archiwum

<sup>105</sup> Zob. S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, dz. cyt., s. 116.

<sup>106</sup> R. Sendyka, *Od obserwatorów do gapiów. Kategoria bystanders i analiza wizualna*, dz. cyt., s. 127.

<sup>107</sup> L. Nader, *Polscy obserwatorzy Zagłady. Studium przypadków z zakresu sztuk wizualnych – uwagi wstępne*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2019, nr 14, s. 200 i dalej.

zdjęcia traktowane są jak obiekt tabu, obwarowane różnymi obostrzeniami, łącznie z obecnością umundurowanych strażników (pamięci) pytających, czego badacz właściwie szuka w materiałach dowodowych dotyczących morderstw sprzed pół wieku. Bond dochodzi do wniosku, że fotografie wydarzeń, po tylu latach pewnie już zapomnianych, trzymane są pod kluczem z racji potencjalnej zaraźliwości zbrodni, kwarantanna musi objąć tkwiącą w każdym człowieku gwałtowną popędowość, która może popchnąć do zbrodni<sup>108</sup>. Odsłonięcie obsceniczności zdjęć spowodowałoby powtórny wybuch tłumionych uczuć i w konsekwencji społeczny zamęt. Dlatego miejsca zbrodni wydziela zwykle taśma i symboliczne hasło amerykańskiej policji: „Proszę się rozejść! Tu nie ma na co patrzeć”<sup>109</sup> – szczerze odgradzając badane miejsce, służby porządkowe nie dopuszczają zarówno do jego naruszenia, jak do skażenia gapiów samą zbrodnią.

Powtórzenie mordu odbywa się nie tylko w obszarze identyfikacji etniczno-historycznej, ale również dynamiki bycia świadkiem i sprawcą, gdy opóźnienie performansu przez dwóch warszawskich studentów protestujących przeciwko spaleniu stodoły budzi gniew i agresję oglądających. Atmosfera w czasie performansu Betlejewskiego szybko zmienia się w pogromową<sup>110</sup>, gdy pijani mieszkańcy wyzywają studentów, potrząsają drabiną, którą tamci weszli na piętro stodoły, wreszcie szarpią uciekających. Scenę przemocy kamera podgląda przez dziurę w ścianie, szparę między deskami, odgradzając nas od sceny, ale i zwiększając zainteresowanie i suspens, gdy z zewnątrz można zobaczyć, co dzieje się wewnątrz stodoły. Zbliżenie rządzi się zasadami sceny pierwotnej, sceny stosunku seksualnego między rodzicami podglądanego przez dziecko

<sup>108</sup> H. Bond, *Lacan at the Scene*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2009, s. 24. Polskie tłumaczenie wstępu: H. Bond, *Twardy dowód*, przeł. J. Burzyński, w: *Antologia studiów nad traumą*, dz. cyt., s. 246.

<sup>109</sup> J. Rancière nazywa to „policyjną wersją historii”: *Na brzegach politycznego*, przeł. I. Bojadżijewa i J. Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2008, s. 29.

<sup>110</sup> Zob. T. Żukowski, *Przedmiot i podmiot nostalgii: „Tęsknię za Tobą Żydzie” i „Płonie stodoła” Rafała Betlejewskiego* (2010), w: E. Janicka, T. Żukowski, *Przemoc filosemicka? Nowe polskie narracje o Żydach po roku 2000*, Warszawa 2016, s. 156–157.

przez dziurkę od klucza – w dziecku niemającym jeszcze wykształconej dojrzałej idei seksualności mieszają się uczucia miłosne z nienawistnymi, ekscytacja z przerażeniem, chęć zawładnięcia i kontroli z poczuciem bycia zaatakowanym<sup>111</sup>. W tym voyeurystycznym położeniu znajdują się widzowie. Według Bonda perwersyjna scena zbrodni skonstruowana jest teatralnie, zbrodnia i pozostałości po niej wystawione są na spojrzenie okrutnego Innego, domagającego się krwawego widowiska<sup>112</sup>. Zbrodnia wystawiona jest w samym środku sceny, w świetle dziennym, obserwujący ją znajdują się na naturalnym podwyższeniu, wkraczają jednak w akcję, gdy następuje przestój („chcemy zobaczyć ogień i iść do domu”). Jednocześnie mieszkańcy wsi Zawady i okolicznych miejscowości są w tę rolę wtłoczeni przez samą naturę widowiska Betlejewskiego, co każe zapytać, na ile rzeczywiście rewolucja została „prześniona” i dokonana rękami Innego, a na ile została wzięta we własne ręce. Nie wiadomo właściwie też, czy mieszkańcy odczytują intencje przebranego za tradycyjnego chłopca performerera (wydaje się, jakby Betlejewski chciał wejść w ich rolę znacznie lepiej niż oni sami); czy widzą w płonącej stodole mord w Jedwabnem i inne pogromy, czy też przyszli obejrzyć jarmarczny spektakl? A może jest też tak, że te dwie perspektywy nie wykluczają się, ale dzieją się jednocześnie – pierwotna przyjemność z oglądania ognia i oglądanie artystycznej re-konstrukcji pogromu.

W końcu performer podpala budynek, który płonie wśród okrzyków tłumu – w wideo Betlejewskiego widzowie otrzymują dwa ujęcia: pierwsze kręcone jest z ręki, gdy kamerzysta zbliża się do stodoły, gdy być może ma zidentyfikować się z zaganianym do środka Żydem (stodoła stanowiłaby tu również metaforę komory gazowej); oraz drugie ujęcie, plan panoramiczny z oddali, gdy zidentyfikować może się z łaknącym destrukcji Innym, z wymieszaną z przerażeniem przyjemnością odczuwaną w akcie przemocy. Obrazowi ognia wtóruje głos z offu, narratorka czytająca list od działaczki jednej z polskich organizacji żydowskich: „Mam

<sup>111</sup> Zob. Z. Freud, *Z historii nerwicy dziecięcej*, w: tegoż, *Dwie nerwice dziecięce*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2000.

<sup>112</sup> H. Bond, *Lacan at the Scene*, dz. cyt., s. 42.

mamę Polkę, ojca Żyda. I wszyscy w trójkę mówimy: spalić! Do gołej ziemi!” Po jej okrzyku następuje cięcie i koniec wideo – sama końcówka strukturalnie reprezentuje, jak w horrorach i filmach pornograficznych, orgazm<sup>113</sup>, pełni rolę rozładowania napięcia, suspense, spełnienia zapowiadanego obrazu destrukcji w szczycie pobudzenia emocji. To również perwersyjne odwrócenie znaczeń, gdy to właśnie ofiara żąda mordu, wtłoczona w masochistyczny scenariusz<sup>114</sup>.

Dosłowne spalenie stodoły nie stanowi powrotu wypartego, ponieważ jak mówić o wyparciu, gdy wszystko jest na wierzchu? Nie wydaje się, aby jakiegokolwiek znaczenia wymykały się, oglądanie z ukosa płonącej stodoły mogłoby przynieść niewielki pożytek, ponieważ wszystko wydarza się – a jednocześnie jest przeoczone – dokładnie naprzeciw patrzącego. Akt intencjonalny Betlejemskiego miał przez powtórzenie wydarzeń w Jedwabnem oczyścić i wytworzyć różnicę – natomiast to, co wydarzyło się, było jedynie jego powtórzeniem, wraz ze wszystkimi uczuciami towarzyszącymi takiej zabawie. Działa perfekcyjny przymus powtarzania ubrany w przeciwstawne znaczenie, jako zerwanie i przepracowanie. Na tym być może opiera się analizowana przez Georges’a Didi-Hubermana „straszna siła” miejsc po obozach Zagłady, z których nie pozostało nic, a jednocześnie wszystko pozostało takie samo<sup>115</sup>.

Brytyjski psychoanalityk John Steiner nazywa to zjawisko mechanizmem „patrzenia ślepych okiem”, w której człowiek ma dostęp do prawdy i rzeczywistości, ale ignoruje ją, ponieważ jest to wygodniejsze<sup>116</sup>. Oglądana scena jest tak przerażająca lub niszcząca, że podmiot nieświadomie (a rzadko świadomie) nie przyjmuje jej do wiadomości – niemniej, co najważniejsze, widzi ją. Jedno oko pozostaje otwarte i widzące, natomiast drugie przymknięte, nieprzepuszczalne. Steiner ukazuje to

<sup>113</sup> Zob. L. Williams, *Hard core*, dz. cyt.

<sup>114</sup> Zob. B. Keff, *Pomóż mi, zabij mnie: wokół Przy torze kolejowym Zofii Nałkowskiej, Andrzeja Brzozowskiego i Michała Nekandy-Trepki*, w: *Zagłada w „Medalionach” Zofii Nałkowskiej: tekst i konteksty*, red. T. Żukowski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2016.

<sup>115</sup> G. Didi-Huberman, *The Site, Despite Everything*, w: *Claude Lanzmann’s Shoah: Key Essays*, red. S. Liebman, Oxford and New York 2007, s. 121.

<sup>116</sup> J. Steiner, *Turning a Blind Eye*, dz. cyt., s. 161.

zjawisko komentując Freudowską interpretację tragedii o Edypie, która odsłania raczej mechanizm ukrywania prawdy, a nie samą zbrodnię bohatera tragedii. Wszystkie postaci wydają się od samego początku znać całą przeszłą i przyszłą historię, ale działają, jakby o niczym nie wiedziały – „wszystkie dowody prowadzą do rozwiązania, ale niczego nie d o w o d z ą”<sup>117</sup>. Wszystkie elementy pasują do siebie, ale nie można ułożyć z nich żadnego spójnego obrazu.

Freud odwoływał się do pojęcia zaprzeczenia w kilku swoich późnych pracach. W *Zaprzeczeniu* (1925) pisze o tytułowym mechanizmie obronnym (*Verleugung*), odmowie przyjęcia do wiadomości treści, które okazują się traumatyczne, oddzielając to od innych sposobów negowania rzeczywistości<sup>118</sup>. W pochodzącym z tego samego roku artykule *Kilka psychicznych skutków anatomicznej różnicy płci* (1925) Freud zauważa, że zaprzeczenie występuje wtedy, gdy mały chłopiec robi wszystko, aby nie widzieć i nie wiedzieć nic o różnicy płciowej. Pozostawanie w niewiedzy stanowi wyraz jego narcystycznych pragnień, aby móc widzieć jedynie siebie i swoje sobowtóry<sup>119</sup>. Kobiety rozbijają tę iluzję, wobec czego chłopiec zatrzymany w tym dylemacie wyrośnie na mężczyznę albo przerażonego kobietami, albo odczuwającego wobec nich triumfujące obrzydzenie. W *Fetyszyzmie* (1927), gdzie o tym mechanizmie mowy najwięcej, Freud kontynuuje teoretyczne rozwinięcie połączenia zaprzeczenia z różnicą płciową i niezgodą małego chłopca na dostrzeżenie braku penisa u dziewczynek i kobiet. To doprowadza do rozszczepienia Ja: chłopiec jednocześnie „zobaczył” i przyjął fakt do wiadomości, a z drugiej strony sam usiłuje się przekonać, że źle spojrział, że to, co mu się wydaje, nie jest prawdą i że z pewnością penis – który potem przekształcił się w kompensacyjny fetysz – tam jest<sup>120</sup>. W triumfie brakuje lęku związanego z byciem wciągniętym w traumatyczną scenę, istnieje wręcz wyłącznie ekscytacja i przyjemność. Idąc za tym rozpoznaniem,

<sup>117</sup> Tamże, s. 166, podkreślenia autora.

<sup>118</sup> Z. Freud, *Zaprzeczenie*, w: tegoż, *Psychologia nieświadomości*, dz. cyt., s. 300.

<sup>119</sup> Z. Freud, *Kilka psychicznych skutków anatomicznej różnicy płci*, w: tegoż, *Życie seksualne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999, s. 232.

<sup>120</sup> Z. Freud, *Fetyszyzm*, w: tegoż, *Psychologia nieświadomości*, dz. cyt.

Eric L. Santner nazywa ten rodzaj reprezentacji Zagłady narracyjnym fetysyzmem, w którym (wizualna) przyjemność blokuje, nie dopuszcza do wypłynięcia na powierzchnię bólu i przerażenia, stanowi substytut na miejsce traumatycznego braku<sup>121</sup>. Narracyjny fetysyzm przywraca – za szybko, za gwałtownie – zasadę przyjemności, zamiast zajęcia się utratą i jej przepracowaniem. Być może Santner odwołuje się do często pomijanego fragmentu *Fetysyzmu* Freuda, w którym psychoanalityk przyrównuje zaprzeczenie związane z fetyszystycznymi rytuałami seksualnymi do przypadku dwóch mężczyzn nieumiejących poradzić sobie ze śmiercią bliskich osób i niemogących wejść w żałobę po nich<sup>122</sup>.

Przymykanie jednego oka – to też „puszczanie oczka”: znam prawdę, ale gram z innymi i ze sobą w grę, jakbym nie wiedział. To postawa pokrewna cynizmowi diagnozowanemu przez Petera Sloterdijka jako nowoczesna sytuacja egzystencjalno-społeczna: życia w dwóch nieprzecinających się rzeczywistościach, co prowadzi czasem do jednoczesnego posiadania dwóch przeciwstawnych sądów<sup>123</sup>. To inna sytuacja niż ta zakładana przez mechanizm wyparcia. Wyparcie jest bardzo kosztownym mechanizmem obronnym – i zawsze nieskutecznym, ponieważ prędzej czy później następuje „powrót wypartego”, którego treść wróci w symptomach, snach albo przejęzyczeniach. Istnieją jednak takie obszary pamięci o Zagładzie, w których cięcie jest czyste i perfekcyjnie oddzielające etnicznych Polaków i (polskich) Żydów. Miejsca wypartej pamięci to miejsca nawiedzane przez duchy zmarłych Żydów, w których poczucie winy, wstyd, strach, a czasem nawet i złość dręczą człowieka konfrontowanego ze wspomnieniami. Istnieją jeszcze miejsca zaprzeczonej pamięci, rządzące się mechanizmem, w którym niechciane treści – na przykład

<sup>121</sup> E. L. Santner, *History beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts About the Representation of Trauma*, w: *Probing the Limits of Representation. Nazism and the „Final Solution”*, red. S. Friedländer, Cambridge, Massachusetts and London, England 1992, s. 146–147.

<sup>122</sup> Z. Freud, *Fetysyzm*, dz. cyt., s. 308.

<sup>123</sup> Np.: „Postępowanie, mimo iż wie się, że jest złym postępowaniem, to dzisiaj powszechne zachowanie w sferze nadbudowy; bez złudzeń wiemy, że jest złe, a jednak trwamy w nim, gdyż zostaliśmy przegnieceni przez «potęgę rzeczy»”. P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. P. Dehnel, Wrocław 2008, s. 22.



o polskim współudziale w zbrodniach na Żydach albo o przejmowaniu ich własności – są tak odszczepione od tożsamości, że nie stanowią wyzwania ani nie powodują bólu. Działa w nich perwersyjna logika „tak, ale...”, w której w pewnym stopniu zrywa się empatyczną więź z Żydami, ograniczając się do przyjemności wynikłej z zadawania lub oglądania cierpienia. Aby nie przygniotło nas poczucie winy (związane z użyciem przemocy albo choćby po przejęciu „pożydowskiego” mienia), należy znieść jakąkolwiek ludzką, uczuciową relację i sprowadzić człowieka do obiektu, z którym można zrobić, co się podoba. Performans *Plonie stodoła* inscenizuje w najbliższy z możliwych sposobów mordowanie Żydów w Jedwabnem, a le przecież: po pierwsze, dotyczy konfrontacji z polską winą za współudział w Zagładzie, po drugie, usiłuje dokonać przepracowania antysemityzmu, po trzecie, stanowi wyraz tęsknoty<sup>124</sup>.

Logika powrotu wypartego i przepracowywania postulowana przez Betlejewskiego przesłania to, co wydarza się na pierwszym planie – że wszystko przebiega dokładnie tak samo. Marianne Hirsch twierdzi, że nawracające te same obrazy Zagłady świadczą o traumatycznym przymusie powtarzania, który nie jest w stanie powstrzymać i uspokoić ich wiecznego powrotu<sup>125</sup>. Obraz płonącej stodoły wraz z uwięzionymi tam żydowskimi ofiarami wraca (czasem pod powiekami, czasem na wyciągnięcie ręki) w różnych odsłonach, rozmazana bywa jedynie tożsamość oprawców – natomiast sam obraz pozostaje krystalicznie czysty, gdyż istnieje stabilna pozycja patrzącego lub fantazjującego świadka. Jak uczy psychoanaliza: nikt nie podejmuje wciąż na nowo tego samego działania, jeśli nie ma ku temu poważnego powodu. Wydaje się, że jeśli wciąż na nowo wraca ten sam obraz, to świadczy to również o przyjemności z wyobrażania sobie go, nawet jeśli jest to jedynie produkt uboczny tego procesu. W polskiej pamięci wciąż na nowo powoływany i wygaszany jest obraz cierpiących, zabijanych Żydów, których śmierć nigdy nie zostaje

<sup>124</sup> *Plonie stodoła*. Z Rafałem Betlejewskim, artystą performerem, rozmawia P. Pacewicz, „Gazeta Wyborcza”, „Duży Format”, 20 maja 2010, [http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,7899683,Plonie\\_stodoła.html](http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,7899683,Plonie_stodoła.html), dostęp: 20.10.2016.

<sup>125</sup> M. Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012, s. 122.

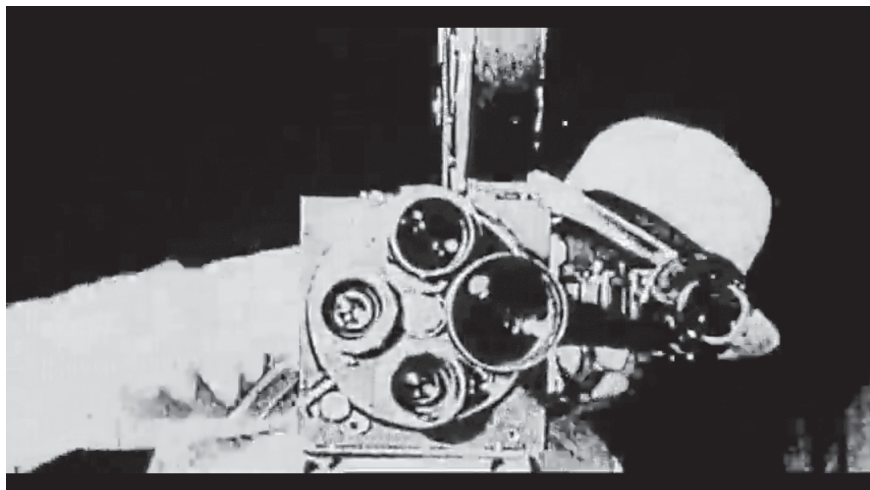
zamknięta<sup>126</sup>. Praca Betlejewskiego nie stanowi meta-komentarza uświadamiającego działanie tego mechanizmu, lecz jedynie go inscenizuje.

Spojrzenie (przyglądanie się, gapienie się, podglądanie) jest aktywnym procesem, o czym świadczy choćby natura widowiska Betlejewskiego. Piknik i jarmark nie mają w sobie nic z bierności, za to dużo z dyalektyki przyjemności i nudy, wyczekiwania i uniesienia. Dekonstrukcja paradygmatu bierności etnicznych Polaków w czasie Zagłady nie powinna zasadać się na opozycji patrzenia–działania, ale na namyśle, jaki rodzaj patrzenia dominuje. Niziołek w odniesieniu do aktywności patrzenia świadka zapisuje: „Widz nie tylko jest obserwatorem sytuacji scenicznych, ale również ogniwem przepływu energii bądź miejscem jej rozładowania”<sup>127</sup>. Wobec perwersyjnych miejsc pamięci o Zagładzie świadek sytuuje się nie przez zamknięcie oczu (rozwiązanie psychotyczne, w którym zamiast rzeczywistości ogląda się powstające w umyśle halucynacje) ani przez odwrócenie wzroku (rozwiązanie neurotyczne, w którym widzi się, choć chciałoby się nie widzieć), raczej „patrzy” i „nie widzi” zarazem. Dzięki temu jednocześnie mogą współistnieć obok siebie wiedza i ignorancja, odkrycie i zasłonięcie, miejsce pamięci i nie-pamięci. Towarzyszy temu ekscytacja – to, co Saul Friedländer w odniesieniu do niemieckich sprawców określił jako rausz, dionizyjski szal towarzyszący masakrze<sup>128</sup> – świadka patrzącego z różnych pozycji (komora gazowa/jedwabieńska stodoła, miasto/prowincja). Przynależą one do perwersyjnych mechanizmów współudziału etnicznych Polaków w mordowaniu Żydów, perwersyjnego gapienia się. To odzwierciedlone jest w geście podglądania przez dziurkę od klucza – aby widzieć, należy przymknąć jedno oko.

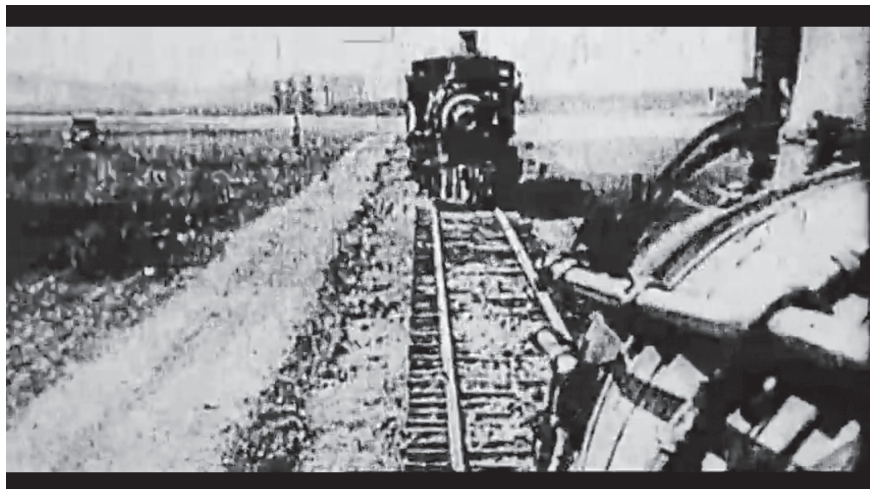
<sup>126</sup> Zob. T. Żukowski, *Korekta rzeczywistości: rekonstrukcja likwidacji getta w Będzinie* (2010), w: E. Janicka, T. Żukowski, *Przemoc filosemicka?*, dz. cyt.

<sup>127</sup> G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, dz. cyt., s. 114.

<sup>128</sup> Zob. D. LaCapra, *History and Memory after Auschwitz*, dz. cyt., s. 33.



Samozwrotność spojrzenia: kamera patrzy na widzów  
*Kornblumenblau* (1989), reż. Leszek Wośiewicz



Model traumy: zderzenie pociągów  
*Kornblumenblau* (1989), reż. Leszek Wośiewicz



Ujęcie: niemieckie oko patrzy przez wizjer w głąb celi  
*Kornblumenblau* (1989), reż. Leszek Wośiewicz



Przeciwujęcie: pobity w więzieniu, zostanie wysłany do Auschwitz  
*Kornblumenblau* (1989), reż. Leszek Wośiewicz



Bohater przygląda się egzekucji polskich więźniów w obozie  
*Kornblumenblau* (1989), reż. Leszek Wosiewicz



Egzekucji przyglądają się też żony członków niemieckiej załogi obozu  
*Kornblumenblau* (1989), reż. Leszek Wosiewicz



Wizualna przyjemność  
*Kornblumenblau* (1989), reż. Leszek Wosiewicz



Przeciwujęcie: egzekucja  
*Kornblumenblau* (1989), reż. Leszek Wosiewicz



Pokaz kończy się, ale nie seksualna przyjemność  
*Kornblumenblau* (1989), reż. Leszek Wosiewicz



Polski bohater nie może dłużej patrzeć – płacze  
*Kornblumenblau* (1989), reż. Leszek Wosiewicz



Fantasmagoryczna scena baletu akompaniująca gazowaniu ofiar  
*Kornblumenblau* (1989), reż. Leszek Wosiewicz





Zagłada widziana zza płotu  
*Kornblumenblau* (1989), reż. Leszek Wośiewicz



*Kornblumenblau* (1989), reż. Leszek Wośiewicz



Kamera zagląda przez okno komory gazowej, na obrazie widoczna rama  
*Kornblumenblau* (1989), reż. Leszek Wośiewicz



Obrazy, na których widać za dużo  
*Kornblumenblau* (1989), reż. Leszek Wośiewicz



*I understand that after barn burning*

Widownia okalająca łąkę, na której stoi stodoła  
Autorski zapis performansu *Płonie stodoła* (2012) Rafała Betlejewskiego



*C'mon down! Now!  
Get the fuck down!*

Zainscenizowana atmosfera pogromowa  
Autorski zapis performansu *Płonie stodoła* (2012) Rafała Betlejewskiego



Podpalenie stodoły – w tle droga wojewódzka, obok dokumentujący  
Autorski zapis performansu *Płonie stodoła* (2012) Rafała Betlejewskiego



Ogień płonie malowniczo – inscenizacja przeciąga się do wieczora  
Autorski zapis performansu *Płonie stodoła* (2012) Rafała Betlejewskiego

## 2 Fetyszizm: nazista w mundurze

Ten rozdział jest poświęcony polskiej wersji tego, co Susan Sontag określiła jako „fascynujący faszyzm”, a także dalszym konsekwencjom tego zjawiska dla tożsamości i pamięci. Sontag, poddając krytycznej analizie powojenną karierę nazistowskiej reżyserki Leni Riefenstahl, opisuje powrót estetyki faszystowskiej w kulturze lat siedemdziesiątych XX wieku – zarazem wskazuje na podstawowe wyznaczniki tego, co łączy twórczość Riefenstahl, albumy fotograficzne z mundurami SS i sadomasochistyczną pornografią. Według autorki faszyzm fascynuje „sytuacjami sprawowania władzy: panowaniem i uległością, niezwykłymi dokonaniem i odpornością na cierpienie”<sup>1</sup>. Nazistowscy oprawcy nie opuścili amerykańskiej masowej wyobraźni – ale nie opuścili też polskiej, w której pełnią szczególną rolę ze względu na doświadczenia drugiej wojny światowej i okupacji. Analizując przede wszystkim dzieła kultury wizualnej – Macieja Toporowicza, Piotra Uklańskiego (o transgresywności ich sztuki dotyczącej pamięci o wojnie i Zagładzie najlepiej świadczy fakt udziału w słynnej wystawie *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art* [2002] w nowojorskim Muzeum Żydowskim<sup>2</sup>) oraz Tomasza Kozaka – rekonstruuje

<sup>1</sup> S. Sontag, *Fascynujący faszyzm*, w: tejsze, *Pod znakiem Saturna*, przeł. D. Żukowski, Karakter, Kraków 2014, s. 98.

<sup>2</sup> Katalog wystawowy z esejami J. E. Younga, N. L. Kleeblatt, S. DeKoven Ezrahi, E. Handler Spitz, L. Saltzman, E. van Alphen i R. Greenberg: *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art*, red. N. L. Kleeblatt, The Jewish Museum and Rutgers University Press, New York 2002.

w obrębie polskiej pamięci figurę fascynującego faszyzmu jako proces identyfikacji ze sprawcą. Taka identyfikacja pozwala na odwrócenie sytuacji traumatycznej, nad którą odzyskuje się kontrolę – nie jest się już ofiarą, lecz działającym, sprawczym i spójnym podmiotem.

## Intruzi i prześladowcy

Powstały pod koniec lat siedemdziesiątych dramat Tadeusza Różewicza *Pułapka* (1979) opisuje duszny mieszczański świat rodzinny młodego Franza Kafki. W klaustrofobicznej przestrzeni mieszkania wraz z rozwojem akcji pojawiają się coraz dramatyczniejsze znaki przyszłej Zagłady, ahistorycznie mieszają się porządki czasowe, a także realizm z fatalizmem. Wnętrze rozchylonych ust kojarzy się z gnijącym mięsem, okazuje się, że szafa kryje w sobie tłum biednych Żydów mrowiących się jak kuchenne myszy (co samo w sobie powtarza międzywojenne obrazy biedoty żydowskiej<sup>3</sup>), a w końcu już całkiem wprost do Zagłady odsyła graniczna postać – niewchodząca w interakcję z innymi bohaterami na

<sup>3</sup> Przykładowe antysemickie obrazy brudu i wstrętnej masy ludzkiej znajdują się w prozie Stefana Żeromskiego: „Kamienice wzniesione przez Żydów i domy do nich należące mają cechę wielkomięskiej tandety, bezwstydną ordynarności i haniebną brzydoty. Wojna odarła je z olejnych lub klejowych pomalowań. Malowanie na olejno poskręcało się w rurki i zwoje i wygląda na powierzchni tych domów jak niechlujne pejsy na niechlujnym Izraelicie. Wnętrza domów, podwórza są odarte nie tylko z olejnej czy klejowej powłoki, lecz obłupione z tynku, który kawałami i płatami poodpadał. Świeci nagi, ceglany mur, lecz i on jest oślizgły od brudu, pełen wyrw, plam, zacieków i wstrętnych zapaprań, które nikogo z mieszkańców nie rażą. Jakże potworne są tam kloaki, śmietniki, ścieki, zlewy, rynsztoki i same bruki!” (Stefan Żeromski, *Przedwiośnie*, oprac. Z. J. Adamczyk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1982, s. 279–280); „W ogrodzie było mnóstwo ludzi. Judym ani się obejrzał, kiedy minęło popołudnie. Ku wieczorowi nadciągają zaczęły istne hordy Żydów, aleją główną, boczne i wszystkie dróżki zalała powódź ludzka. Nie było już gdzie spacerować, więc całe towarzystwa sterczały na ulicach – albo poruszały się kilka kroków w prawo i w lewo” (Stefan Żeromski, *Ludzie bezdomni*, oprac. I. Maciejewska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987, s. 51). To powszechne obrazy, zarówno po prawej, jak i lewej stronie sceny politycznej – występują i w pismach Romana Dmowskiego, i w reportażach Wandy Melcer czy Zbigniewa Uniłowskiego („Wiadomości Literackie”).

scenie, stojąca pod czarną ścianą – opowiadająca widowni proces wyrwania złotych zębów przez Sonderkommando ofiarom komór gazowych. Z tej granicznej przestrzeni pochodzą również niemi esesmani, których opisowi poświęcone są didaskalia jednej ze scen:

Na tle czarnej ściany, w głębi pojawiają się oprawcy. Ubrani w czarne uniformy... Pies policyjny na smyczy [...]. Strażnicy-oprawcy mają prawo wkraczać na scenę w każdej chwili. Mogą przechodzić w milczeniu, ale mogą też zatrzymać się przed wybranymi osobami. Działania oprawców są nieprzewidziane. Ich wejście może być zauważone przez osoby biorące udział w scenie. Ale może być tak, że tylko jedna osoba widzi oprawców, a inne zachowują się, jakby ich nie było<sup>4</sup>.

Esesmani nie mogą mówić, nie mogą wejść w obszar opowiadania i w narrację, mogą jedynie przez swoje działanie je przerywać, wprowadzać zamieszanie w akcję i rozdzielać mówiących do siebie bohaterów. Podobnie jest w *Wielkim Tygodniu* (1995) Andrzeja Wajdy, filmowej adaptacji powieści Jerzego Andrzejewskiego, w którym pojawiający się od czasu do czasu na ekranie esesmani na motorach funkcjonują jako oczywisty i samozwrotny symbol Jeźdźców Apokalipsy. W nieskomplikowany sposób nadają filmowi strukturę (gonią głównego bohatera pomagającemu ukrywającej się żydowskiej przyjaciółce), a jednocześnie pozostają poza ramą fabuły – nic nie mówią, nie uczestniczą w akcji, nie mają żadnego wpływu ani na historię, ani w ogóle na przedstawiony świat. I wreszcie tak samo w *Salcie* (1965) Tadeusza Konwickiego: główny bohater cały czas czuje się ścigany, a gdy tylko zasypia lub traci przytomność, nawiedzają go widmowe postaci żołnierzy dokonujący na nim egzekucji (w wielowarstwowej i wielokierunkowej narracji Konwickiego to żołnierze niemieccy, ale również AK-owcy i żołnierze Ludowego Wojska). Polska pamięć nie obfituje w szczególnie złożone postaci nazistów<sup>5</sup>,

<sup>4</sup> T. Różewicz, *Pułapka*, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 48.

<sup>5</sup> Wyczerpującej listy dzieł i ich omówienia dostarcza Sławomir Buryła w: *Tematy (nie)opisane*, TAIWPN Universitas, Kraków 2013. Wydaje mi się, że spośród nich najambitniejszą i najbardziej konsekwentną analizą psychiki nazistowskiej jest powieść *Trismus* (1958) Stanisława Grochowiaka, w której autor oddaje głos samemu oprawcy i z jego

którzy zwykle zostają naszkicowani schematycznie i rzeczywiście pozostają niemi – zwłaszcza gdy występują w klimacie antyniemieckiego resentymetu, jak na przykład w powieściach Andrzeja Brychta.

Nie znaczy to jednak, że są nieobecni. Trafną diagnozę postawił Jarosław Marek Rymkiewicz w jednej ze swoich dwóch powieści:

Ciekawe, ilu jeszcze Polakom [...] śnią się dzisiaj Niemcy? Ilu jeszcze Polaków gonią we śnie, rozstrzeliwują, torturują? [...] Nie jest nas już tak wielu, tych Polaków, co urodzili się przed wojną albo na początku wojny. Ale jest nas jednak chyba kilka, może kilkanaście milionów. I te kilka, kilkanaście milionów ma wciąż ten sam sen. Tym kilku, kilkunastu milionom wciąż śni się to samo: śnią się mordercy w niemieckich mundurach. Ale może ci mordercy śnią się i tym Polakom, co już ich nie pamiętają, nie mogą pamiętać, ponieważ urodzili się w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych?<sup>6</sup>

Rymkiewicz podejrzewa, że być może tego nawiedzającego wspólnotę koszmaru nigdy nie uda się przepracować, że nigdy nie przestanie być śniony. Nazista w mundurze jako jeden z głównych narodowych obiektów prześladowczych został ustanowiony jako fetysz: obraz, który wciąż jest obecny, czasem nawet nadmiernie, ale który nigdy nie może zostać do końca włączony w przestrzeń symboliczną. Nazista staje się nagłym, przerywającym opowieść naddatkiem, koszmarnym obrazem, który mało znaczy, ale dużo działa. Co w tym kontekście oczywiste, w polu operacji pamięciowych przynależy raczej do rozgrywania, niż do przepracowywania. Według słów Jacques'a Lacana seksualny fetysz dzieli ze swoim religijnym odpowiednikiem status bóstwa: „Tak bywa z oprawcą w doświadczeniu sadystycznym, kiedy to jego obecność na koniec sprowadza się jedynie do tego, że jest już tylko doświadczenia

punktu widzenia prowadzi narrację. W moim przekonaniu w tym obrazie brakuje jednak głębi, ponieważ źródła nazizmu głównego bohatera rozumiane są tradycyjnie jako intelektualne zaślepienie ideologią polityczną, bez związku ze sferą popędową i społeczną.

<sup>6</sup> J.M. Rymkiewicz, *Rozmowy polskie latem roku 1983*, Bellona i Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2009, s. 65–66. O tych koszmarach autor wspomina także w: Jarosław Marek Rymkiewicz, *Kinderszenen, Sic!*, Warszawa 2008, s. 216.



narzędziem”<sup>7</sup>. Innymi słowy, jeśli naziści wkraczają na scenę jako bezimienne, demoniczne lub mechaniczne istoty funkcjonujące wyłącznie jako emblemat zła, pragnienia zniszczenia, przyjemności z zadawania cierpienia, wówczas stają się fetyszem. Znika jednak wtedy lęk, a pojawia się fascynacja. Szczególnie gdy nazista jest ubrany w czarny paradny mundur ss, w którym wprawdzie sami esesmani chodzili z rzadka, ale to właśnie on najsilniej wszedł do powszechnej wyobraźni.

## Afekt i zapach

*Obsession* Macieja Toporowicza<sup>8</sup> z 1993 roku to *found footage*, szybki montaż obrazów zestawiający fotosy z kampanii reklamowej perfum Calvina Kleina z 1985 roku ze scenami z *Olimpii* (1938) Leni Riefenstahl, fotografiami państwowych budynków projektowanych przez Alberta Speera, nazistowskimi rzeźbami Brekera; i ze scenami z powojennych filmów *Zmierzchu bogów* (1969) Luchino Viscontiego, i przede wszystkim z *Nocnego portiera* (1974) Liliany Cavani. Zarazem jest to montaż afektów: wideo rozpoczyna się od seksualnego kobiecego ciała z fotografii reklamowej Calvina Kleina, kończy się ostatnią sceną z *Nocnego portiera*, w której kochankowie, dawny kat i ofiara rekonstruują po wojnie własny, domowy i intymny, a zarazem sadomasochistyczny obóz koncentracyjny. Praca Toporowicza nie tyle odtwarza piękne ciała naziistów, na co wskazują komentatorzy, ile piękny stosunek seksualny naziistów i ich ofiar oglądany przez świadków w obrazach znanych z kultury popularnej. Taki też sens może mieć freudowsko rozumiana obsesja – jako ciągły, uparty powrót do brutalnej sceny pierwotnej i pobudzenia,

<sup>7</sup> J. Lacan, *Kanta Sadem*, przeł. T. Komendant, „Twórczość” 1989, nr 8, s. 43. Zob. J. Lacan, W. Granoff, *Fetyszizm: symboliczne, wyobrażeniowe i realne*, przeł. J. Majmurek, „Kronos” 2010, nr 1, s. 29.

<sup>8</sup> Choć Maciej Toporowicz od ukończenia studiów mieszka i pracuje w Stanach Zjednoczonych, uznaję go również jako przedstawiciela kultury polskiej, w której się wychował – podkreślam to, aby uzasadnić analizę jego dzieła tutaj. Ukazuje to również węzły łączące polską i globalną pamięć o Zagładzie. *Obsession* było jedną z prac prezentowanych w Żydowskim Instytucie Historycznym w Warszawie na wystawie *Sztuka polska wobec Holokaustu* (17.04–30.11 2013, kuratorka: Teresa Śmiechowska).

a jednocześnie przerażenia związanego z podglądaniem<sup>9</sup>. W rozprawie *Z historii nerwicy dziecięcej* Freud opisuje słynny przypadek „człowieka od wilków”, który nieświadomie zaczął powtarzać w powracających symptomach nerwicowych widzianą we wczesnym dzieciństwie scenę stosunku seksualnego rodziców. Analityk bada z pacjentem i wciąż na nowo przeżywa sen, obraz przetwarzający to wspomnienie, w którym białe wilki siedzące na drzewie z napięciem przyglądają się przerażonemu śniącemu<sup>10</sup>. Freud tłumaczy, że sen zawiera w sobie zarówno podniecenie, jak i przerażenie pacjenta, silne i pierwotne uczucia, niepozwalające mu na swobodny rozwój psychoseksualny – i skazujące na ciągłe powtarzanie sceny pierwotnej<sup>11</sup>.

Według Toporowicza scenę pierwotną dla polskiej kultury stanowi właśnie doświadczenie nazizmu (Niziołek w *Polskim teatrze Zagłady* doprecyzowuje: biorąc pod uwagę popularność *Ostatniego etapu* Wandy Jakubowskiej, za scenę pierwotną w wyobraźni uznaje „tereny obozu Auschwitz-Birkenau”<sup>12</sup>, miejsce wielokierunkowej pamięci różnych grup społecznych). Zestawiając reklamę perfum z obrazami nazistów, Toporowicz zdaje się zadawać pytanie o to, jakie afekty wzbudzają pojawiające się w kulturze popularnej mimowolne klisze z estetyki nazistowskiej, estetyki męskich i silnych umundurowanych ciał nazistów? Albo prościej: jak mogliby pachnieć naziści?

*Obsession* z 1985 roku to perfumy, które w Stanach zdobyły niezwykłą popularność, głównie ze względu na bardzo odważną i dosłowną kampanię reklamową łączącą perfumy z atrakcyjnością seksualną. Zapachami bazowymi są mech i ambra, środkowymi – aksamitka, bylica i kolendra, natomiast nutę głowy tworzą mandarynka, bergamota, jaśmin, róża

<sup>9</sup> Zob. Z. Freud, *Uwagi na temat pewnego przypadku nerwicy natręctw*, przeł. D. Rogalski, w: tegoż, *Charakter a erotyka*, przeł. R. Reszke i D. Rogalski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996 s. 46.

<sup>10</sup> Z. Freud, *Z historii nerwicy dziecięcej*, w: tegoż, *Dwie nerwice dziecięce*, dz. cyt., s. 119–134 i 145–153.

<sup>11</sup> Zob. Z. Freud, *O dziecięcych teoriach seksualnych*, w: tegoż, *Życie seksualne*, dz. cyt., s. 161–162.

<sup>12</sup> G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, dz. cyt., s. 265.

i kwiat pomarańczy. Przez ekspertów perfumy opisywane są jako „ciepłe, ostre, przenikliwe i lekko słodkie, silniejsze z czasem, tracące słodycz, ale wzmacniane wraz z ciepłem ciała”<sup>13</sup> i przynależą do tak zwanych perfum orientalnych – co ewokuje postkolonialną fantazję o polimorficznej i zakazanej seksualności Orientu (nieskończoną potencję ciała męskiego, podatność ciała kobiecego i władzę mężczyzny nad kobietami).

Zapach pod wieloma względami przypomina działanie afektu, jest cielesny, niekontrolowany (chyba że zatka się nos), przedintelektualny, ale oddziałujący na cały organizm. Zapach nie znosi dystansu, jest natychmiastowy i bliski. Zapach wciąga, wsysa w sam środek sceny – tak jak Sarah Ahmed pisze o afektach, „angażuje podmioty i przedmioty, nie przynależąc do nich na stałe”<sup>14</sup>. Sam zapach, a także afekt, pozostaje ledwo uchwytny i chwilowy – albo rozplywa się w powietrzu, albo wachający przyzwyczajają się do niego. Freud łączył sferę zapachów i czynność wachania z dziecięcą seksualnością, z podstawowymi cielesnymi doznaniem niemowląt i dzieci związanymi z odkrywaniem własnego ciała. Wskazywał na dwoistą naturę cielesnych zapachów prowadzącą do różnych rozwiązań seksualnych – seksualność genitalną i analną<sup>15</sup>. Tym tropem idzie psychoanalityczna teoretyczka perwersji, Janine Chasseguet-Smirgel, dla której perwersja jest przede wszystkim związana z analnością, czyli sadyzmem, splotem agresji i przerażenia, brutalną chęcią kontroli – ukrytą pod hiperestetyczną powierzchnią:

[...] to, co idealizowane, jest często jasne, lśniące, błyszczące. Dobrze wiadomo, że takie cechy są często częścią fetysza (błyszczące buty, ceratowy płaszcz przeciwdeszczowy, satynowa bielizna). [...] Pociąg perwerta do piękna, jego estetyczne dążenia, jego idealizacja tego, co go otacza, i idealizacja fetysza są powiązane z całkowitym przymusem, którego celem jest zamaskowanie niemożliwej do zniesienia prawdy<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> L. Turin, T. Sanchez, *Perfumes. The A-Z Guide*, Penguin Books, New York 2008, s. 257.

<sup>14</sup> S. Ahmed, *Ekonomie afektywne*, przeł. M. Glosowicz, „Opcje” 2013, nr 1–2, s. 18.

<sup>15</sup> Zob. Z. Freud, *Uwagi na temat pewnego przypadku nerwicy natręctw*, dz. cyt, s. 81.

<sup>16</sup> J. Chasseguet-Smirgel, *Loss of Reality in Perversions – With Special Reference to Fetishism*, „Journal of the American Psychoanalytic Association” 1981, nr 29, s. 526–528.

Fetysz stanowi dla Janine Chasseguet-Smirgel ekscytujący triumf nad paraliżującym lękiem o własne życie, ratunek przed kompletnym rozpadem rzeczywistości – stąd też jego forma pięknego dzieła sztuki skrywającego stojącą za nim obrzydliwość. Przesadna dbałość o higienę osobistą, o urodę i piękny zapach maskuje agresywną fantazję o brudzie profanującym ciało i jego podstawowym skażeniu<sup>17</sup>.

Obozy Zagłady miały być wyłączone z pola widzialności, nikt z zewnątrz nie miał prawa widzieć i wiedzieć, co się w nich odbywa. Ustanowiona zostaje perwersyjna sytuacja podglądactwa, gry między ukrywaniem a domysłem, między wiedzą i niewiedzą. I choć nie widać było, co odbywa się w obozie, to, jak podają liczne świadectwa więźniów, a także ludzi mieszkających dokoła obozów, wszędzie czuć było dym wydobywający się z krematoriów, „wstrętny, ciężki i słodkawy”<sup>18</sup> zapach palonego ludzkiego ciała. W *Shoah* Lanzmanna maszynista pociągu do Treblinki opowiadał, że od Niemców w ramach premii dostawali wódkę, aby nie czuć zapachu i móc odciąć się od świadomości tego, co robią<sup>19</sup>. Martin Pollack, opisując początkowe sposoby pozbywania się zwłok w Bełżcu, w pierwszym obozie zagłady utworzonym w Generalnym Gubernatorstwie, wspomina:

Mieszkańcy okolicznych wsi opowiadali [...], że całą okolicę zasnuwał wciąż gęsty, żółtawy, cuchnący dym, który tłustą powłoką oklejał wszystkie okna. To wspomnienie ciągle się powtarzało w ich opowieściach: kobiety tak jak w zimie upychały szmaty w okiennych szparach i prawie codziennie myły szyby, ale nie mogły ich doczyścić. Wiatr na kilometr rozwiewał osmolone włosy zmarłych<sup>20</sup>.

Naziści Toporowicza na pewno pachną krematorium, pachną jednak też Calvinem Kleinem, brutalną seksualnością: jak w świadectwach

<sup>17</sup> Zob. Z. Freud, *Uwagi na temat pewnego przypadku nerwicy natręctw*, dz. cyt., s. 70 i nast.

<sup>18</sup> W. Kielar, *Anus mundi*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 293–294.

<sup>19</sup> C. Lanzmann, *Shoah*, dz. cyt., s. 42.

<sup>20</sup> M. Pollack, *Skażone krajobrazy*, dz. cyt., s. 81. Zob. A. Chałupnik, *Komin*, w: *Ślady Holokaustu...*, dz. cyt.

dotyczących doktora Mengele, przesadnie dbającego o higienę osobistą, a nawet używającego zapamiętanych przez świadków charakterystycznych perfum<sup>21</sup>.

## Doktor Mengele: czystość i okrucieństwo

Przystojny doktor Mengele to postać, która szybko zaczęła nawiedzać wyobraźnię zbiorową (nie tylko polską, ale i światową<sup>22</sup>) – pojawia się w niezliczonych świadectwach, staje się synonimem terroru i bezdusznego okrucieństwa. „Anioł Śmierci” jest znakiem (nadmiernie) obsadzonym afektywnie: czasem pojawia się we wspomnieniach ocalałych z Oświęcimia, nawet gdy wiadomo, że to nie on przeprowadzał selekcje, a jednocześnie otacza go nimb monstrialnego splendoru. O tym traktuje powieść *Ślicznotka doktora Josefa* (2006) Zyty Rudzkiej – i choć książka nie spotkała się w Polsce ze szczególnie przychylnym odbiorem, recenzenci docenili rzadki w polskiej literaturze opis starości od strony biologicznej i materialnej. Nie zabrakło również opinii o nadużyciu tematyki Zagłady, w omówieniu książki Arkadiusz Morawiec powtarza swoje przekonanie o „prowokacji”, „epatowaniu” i „niestosowności”, a nawet formułuje zadziwiającą opinię, że „prowokacja” świadczy o „opanowywaniu historii przez histerię”<sup>23</sup>. Powieść składa się z historyjek – stereotypowych, powtarzających się i nudnych – którymi wymieniają się pensjonariusze domu starców oraz opisu powolnego, pozbawionego patosu umierania w okropnych warunkach placówki, w której umieszczają

<sup>21</sup> Wiesław Kielar opisywał: „[...] nadzwyczaj eleganckiego i przystojnego oficera ss, który dzięki swej miłej powierzchowności i dobrym manierom robił wrażenie człowieka łagodnego i kulturalnego, nie mającego nic wspólnego z selekcjami, fenolem i cyklonem”. W. Kielar, *Anus mundi*, dz. cyt., s. 249.

<sup>22</sup> O zadziwiająco interesującej historii pośmiertnego poszukiwania szczątków i estetyce sądowej fotografii Mengelego powstała książka: T. Keenan, E. Weizman, *Mengele's Skull. The Advent of a Forensic Aesthetics*, Sternberg Press/Portikus, Frankfurt am Main 2012.

<sup>23</sup> A. Morawiec, *Literatura w lagrze, lager w literaturze: fakt, temat, metafora*, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej, Łódź 2009, s. 300.

swoich rodziców i dziadków obojętni członkowie rodzin. Znaczna część pensjonariuszy to ocaleni z Holokaustu. Powieść skupia się na doświadczeniach obozowych pani Czechny, które rozrywają narrację, same stanowiąc jedynie postrzępione fragmenty gasnących wspomnień. Pani Czechna wciąż tytułuje się z dumą „miss Auschwitz”<sup>24</sup>, przezwiskiem, które przyłgnęło do niej jako do najładniejszej dziewczynki w obozie; tymczasem jednocześnie była ona ulubienicą doktora Mengele wykonującego na niej eksperymenty medyczne, zarazem chroniącego ją, jak i wykazującego wobec niej seksualne zainteresowanie. Nieprzyjemny zapach starego ciała uruchamia w pani Czechnie wspomnienie o dawnym oprawcy:

Doktor Josef. Taki ładny pan. Czysty. Pachniał pięknie. Mocno. Chciała być bliżej niego, bo wtedy nie czuła odoru spalonego ludzkiego mięsa, którym przesiąkła. Rozmyślała Pani Czechna. Zawsze miał doskonale uszyty mundur. Dopasowany. Podkreślający sylwetkę. Oficerki wyczyszczone. Wypastowane. Na glanc. Taki sprężysty. Wymuskany. Wyglądał jak magik. W białych rękawiczkach, z elegancką szpicrutą, którą smagał cholewę<sup>25</sup>.

Wspomnienie o Doktorze Mengele obsuwa się w obsesyjne wyliczenie jego atrybutów, pojedynczych obrazów opisujących piękne, zamknięte ciało nazisty zdolnego zadać największy ból, który dostarcza jej jednak największej rozkoszy:

Znowu się do niej zbliża. Doktor Josef. Smagły. Równy niebu. Nieobecny. Nieposłuszny. Głuchy. Pogwizduje, idąc przez obóz. Zatrzymuje się. Szeleści wykrochmalony fartuch. Nie dotyka niczego. Wskazuje dłonią w rękawicze. Każe jej usiąść na stole sekcyjnym. [...]

Stoi nad nią. Śmieje się. Ciało pozostaje wyprostowane. Napięte jak struna. Twarde. Mocne. Jak pień. Wyczekuje. Nie kurczy się w rytm śmiechu.

<sup>24</sup> Zob. polski dokument o konkursie piękności dla ocalałych z Zagłady w Izraelu: *Miss Holocaust*, 2017, reż. Michalina Musielak.

<sup>25</sup> Z. Rudzka, *Ślicznotka doktora Josefa*, Jacek Santorski & Co: „Inanna”, Warszawa 2006, s. 90. Następne cytaty: s. 204–205.

Nie podryguje. Nie podąża za radością. Pozostaje oddzielone od twarzy. Mundur nie marszczy się. [...]

Choć samo wspomnienie może wydać się przerażające, pani Czechna traktuje je z rozrzwinięciem, a samą narrację cechuje ironia i dystans, zastanawiający w zderzeniu z brutalnością seksualnej przemocy. Jednocześnie nie świadczy to o żywej pamięci – wspomnienie rozpada się bowiem na kolejne serie obrazów fantazmatycznego umundurowanego mężczyzny, którego seksualna siła przejawia się w całkowitej kontroli swojego pragnienia.

To ucieleśnienie perwersyjnego rdzenia polskiego spojrzenia na nazizm godzące rozszczepione sprzeczności: blichtru i śmierci, seksualności i lęku, „złej” i „wysokiej” sztuki. Mundur nazistowski otwiera świadkowi możliwość perwersyjnej identyfikacji ze sprawcą, co ma przynajmniej dwa interesujące aspekty: pierwszy polegałby na opuszczeniu znaturalizowanej pozycji ofiary, wyjścia nawet poza opisywaną przez Primo Leviego „szarą strefę”. Drugi natomiast na uwolnieniu wypartych afektów: ekscytacji i przerażenia rozkoszą czerpaną przez nazistowskich oprawców zadających ból bezbronnym ofiarom. Jean-Luc Nancy przytacza instrukcję obozową, wedle której esesman ma być „dla uwięzionych modelem pełnym blasku”<sup>26</sup>. Opis tego upajającego ofiarę blasku znajduje się również w *Malowanym ptaku* (1965/1989) Jerzego Kosińskiego, gdy główny bohater – tak jak w powieści Rudzkiej, również jako dziecko – patrzy w górę na esesmana czując jednocześnie podziw i zazdrość, czego nigdy nie odczuł względem polskich chłopów, wśród których się tuła:

Było w nim coś absolutnie nadludzkiego. Zgrabna sylwetka odcinała się trwałą czernią od szarego, nijakiego tła. W świecie ludzi o udręczonych obliczach, z wybitymi oczami, o krwawych, posiniaczonych lub powykręcanych kończynach, wśród cuchnących, połamanych ciał, jakich widziałem już tyle, stanowił okaz schludnej doskonałości, której nic nie mogło pokonać; wpatrywałem się z zachwytem w gładką, woskową twarz, jasnozłote

<sup>26</sup> J.-L. Nancy, *Zakazana reprezentacja*, dz. cyt., s. 128.

włosy wystające spod wysokiej czapki, oczy z czystego metalu. Każdy ruch zdawał się świadczyć, że ciało oficera napędza jakaś ogromna wewnętrzna siła. Granitowe brzmienie jego mowy pasowało idealnie do rozkazów zlecających zabijanie nędznych, gorszych istot. Podziwiając lśniąca trupią główkę i skrzyżowane piszczele zdobiące czapkę, poczułem ukłucie zawiści, jakiej nie znałem nigdy dotąd. Pomyślałem, jakby to dobrze było mieć taki lśniący, łysy czerep zamiast mojej cygańskiej twarzy, nie lubianej i napawającej lękiem tyłu prawych ludzi<sup>27</sup>.

Wydaje mi się, że możliwe oskarżenie o histerię – tradycyjnie seksistowski argument, ale stosowany w szeroki sposób również wobec Kosińskiego – czerpie z seksualnego charakteru relacji łączącej ofiarę z przesładowcą. Istnieje jednak druga strona tego procesu seksualizacji agresji. Sytuacja zagrożenia unicestwieniem i pamięć o całkowitym upokorzeniu są zamieniane w triumf i poczucie kontroli<sup>28</sup>, istotne zarówno dla powieści Rudzkiej i dla Kosińskiego<sup>29</sup>. Podobnego odwrócenia dostarcza powieść *Sońka* (2014) Ignacego Karpowicza, w której tytułowa bohaterka z Podlasia zakochuje się w stacjonującym w okolicy esesmanie: „Od razu dostrzegłam Joachima: w moich oczach, które światło dnia coraz częściej raziło i oślepiało, odbił się wyraźny kontur, ciemna obwiednia. Połyskiwały dwie stalowe błyskawice na jego mundurze. Wydawało mi się, że te błyskawice, tak blisko siebie, rozpalone na moment w oślepiającym błysku – to my”<sup>30</sup>. Obraz takiego uwikłania ofiar i oprawców nie spełnia jednak oczekiwań społecznych, estetycznych i moralnych wobec pamięci o Zagładzie i wojnie, której normatywność spychałaby takie reprezentacje w obszar patologii. Polska pamięć nie stanowi rzecz jasna odosobnionego przypadku – popkultura amerykańska jest równie

<sup>27</sup> J. Kosiński, *Malowany ptak*, Czytelnik, Warszawa 1989, s. 112.

<sup>28</sup> Zob. D. Campbell, *Perwersja – sadyzm i przetrwanie*, w: *Współczesna psychoanaliza brytyjska*, red. S. Budd i R. Rusbridger, przeł. D. Golec i L. Kalita, Ingenium, Warszawa 2008, s. 288–289.

<sup>29</sup> Zob. J. Rawski, *Seksowny faszyzm jako egzemplifikacja relacji płci i władzy*, „Teksty Drugie” 2015, nr 2.

<sup>30</sup> I. Karpowicz, *Sońka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014, s. 54.



gęsta, jeśli chodzi o występujący w niej fetysz munduru<sup>31</sup>. Jednak to, co różni te obrazy, to fakt, że dla dawnych zwycięzców naziści są wprawdzie obdarzeni wielką fascynującą mocą, ale stanowią równych przeciwników. Polska pozycja jest inna: polska ofiara i polski świadek muszą zadziierać głowę do góry, aby móc spojrzeć w twarz naziście. W znajdującej się w końcowej partii *Kanału* (1957) Andrzeja Wajdy, gdy coraz bliżej ostatecznej klęski, udręczony i brudny powstaniec wychodzi z kanału, w kadrze pojawiają się najpierw buty, a potem cały umundurowany esesman górujący nad polskim żołnierzem, którego za chwilę rozstrzela<sup>32</sup>. I nawet gdy na prawach wyjątku niemiecki żołnierz ukazuje ludzką twarz, jak w *Pianiście* (2002) Romana Polańskiego, to początkowo, gdy jeszcze nie wiadomo, kim okaże się kapitan Wehrmachtu dla ukrywającego się Szpilmana, kamera ukazuje go w tym samym ujęciu, od dołu do góry: najpierw wypastowane oficerki, potem mundur, a na końcu dopiero twarz. Stąd właśnie bez przerwy ponawiane ataki w obrębie polskiej pamięci na taki wizerunek nazistów.

### Płaskie obrazy i atak

Praca *Naziści* Piotra Uklańskiego była już szeroko komentowana, tak samo skandal wynikły z interwencji Daniela Olbrychskiego i ostateczne zamknięcie wystawy w Zachęcie w 2000 roku przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Michała Kazimierza Ujazdowskiego. Większość komentatorów, pomimo przyznania fascynującej właściwości fotosom filmowym przedstawiającym aktorów odtwarzających umundurowanych Niemców, nie chce jednak dostrzec seksualnego charakteru ekspozycji<sup>33</sup>. Jak zauważa Łukasz Zaremba, atmosfera towarzysząca

<sup>31</sup> Poza znanym esejem Susan Sontag *Fascynujący faszyzm*, najgłębiej pisze o perwersyjnym oczarowaniu faszyzmem i nazizmem: K. Ravetto, *The unmaking of fascist aesthetics*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2001.

<sup>32</sup> O oficerkach w tej strukturze wyobrażeń pisze: I. Kurz, *Buty*, w: *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*, dz. cyt., s. 63–70.

<sup>33</sup> Zob. I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Wydawnictwo SWPS Academica, Warszawa 2010, s. 138–158.

wystawie skłoniła ówczesnego ministra do „zażądania, by opatrzoną ją odpowiednim opisem, chroniącym naiwnych widzów przed naiwną interpretacją tego, co widzą, i naiwną wiarą w prawdę i obiektywność obrazu”<sup>34</sup>. Ikonoklastyczna niechęć Olbrychskiego i Ujazdowskiego ma również swój seksualny wymiar, a troska o „naiwnych widzów” – czyli najczęściej dzieci – przypomina pruderyjny zakaz epatowania widzów pornografią<sup>35</sup>. Poza samym obrazem bowiem praca *Naziści* nie dostarcza żadnych bodźców – fotosy w skromnych ramach w szeregu umieszczone są na tle białej ściany galerii, nie ma nawet podpisów identyfikujących znanych aktorów i filmy, w których wystąpili. Jednocześnie jednak spojrzenie widza nie może zbłądzić, nie może zawiesić się w losowym miejscu – chyba że na twarzy aktora, którego akurat rozpozna – fotografie umieszczone na wysokości wzroku i obwodzą swoim szpalerem całe pomieszczenie. Swoboda jest ograniczona na rzecz powtórzenia, mechanicznego powtórzenia właściwie identycznego obrazu: męskiej twarzy, czapki, kawałka munduru. Istotą *Nazistów* jest ich obsesyjna seryjność, sprawiająca wrażenie fatalnej konieczności – nic poza kolejnymi nazistami nie ma i być nie może. Każdy kolejny fotos to ten sam fetysz: „to, co nieobecne [...] uobecnia się stale w ramach serii – w każdym nowym [...] fetyszu przywołuje się wypartą scenę, od której rozpoczął się pobudzający czar”<sup>36</sup>. Spojrzenie fetyszystyczne wybiera jedno znaczące – gdy fetyszysta wybiera but, stanik, pejcz – i do niego przylega, wszystko, co inne, musi zostać wyeliminowane: pojawia się konieczność, która eliminuje jakikolwiek ruch. To może budzić różne reakcje, od znudzenia i obojętności (Piotr Piotrowski: „Co przedstawia praca Piotra Uklańskiego? W zasadzie nic szczególnego”<sup>37</sup>) do

<sup>34</sup> Ł. Zaremba, *Ikonoklaści i ikonofile*, „Konteksty” 2013, nr 3, s. 11.

<sup>35</sup> Zob. N. L. Kleeblatt, *The Conflation of Good and Evil*, w: *Mirroring Evil. Nazi Imagery / Recent Art*, red. N. L. Kleeblatt, Rutgers University Press, New Jersey 2001, s. 108–109; Ł. Zaremba, *Obrazy wychodzą na ulice. Spory w polskiej kulturze wizualnej*, Bęc Zmiana, Warszawa 2018, s. 132–133.

<sup>36</sup> H. Böhme, *Fetyszizm i kultura. Inna teoria nowoczesności*, przeł. M. Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 359.

<sup>37</sup> P. Piotrowski, *Szabla Sarmaty i pamięć historyczna*, w: tegoż, *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, TAIWPN Universitas, Kraków 2007, s. 212.

zaangażowania i pobudzającego pokazu siły przez zastąpienie jednego fetyszu innym fetyszem (faliczną szablą Kmicica Daniela Olbrychskiego, do czego wróć).

*Naziści* przedstawiają mężczyzn w nazistowskich mundurach funkcjonujących jako fetysze pełniące zarazem funkcję faliczną, jak i wystawiające odziane męskie ciało na spójrzanie widza. Konstruowany przez Uklańskiego fetyszizm spojrzenia jest podwójny, obejmuje zarazem seryjność obrazu, jak i samego przedstawionego munduru: zawiera w sobie jednocześnie przerażenie, jako że mundur esesmana obsadzony jest agresywnymi fantazjami o skrytym za nim silnym ciele mężczyzny zdolnym wyrządzić największą krzywdę, jak i ekscytację męską seksualnością poddaną całkowitej kontroli. Seryjnością przedstawień *Naziści* Uklańskiego przywołują zwielokrotnione portrety w filmach Leni Riefenstahl, grające szczególnie istotną rolę zwłaszcza w *Triumfie woli*. Potęgę Trzeciej Rzeszy w filmie budują przede wszystkim zorganizowane w zdyscyplinowane szpalery masy umundurowanych mężczyzn, paradujących przed Wodzem ręka w rękę, karabin w karabin, but w but. W istocie, jak pisze Klaus Theweleit analizujący seksualność faszyzmu, „poszczególne członki zostają jak gdyby oderwane od ich ciał i na powrót złożone w inne całości. Noga kadeta funkcjonalnie lepiej się łączy z nogą sąsiada aniżeli z własnym tułowiem. Dzięki temu w obrębie maszyny powstają nowe zintegrowane ciała”<sup>38</sup>. Leni Riefenstahl – tak jak Uklańskiego – interesują przede wszystkim synekdochy (obiekty częściowe w słowniku psychoanalitycznym), części zastępujące całości, dzięki czemu obiekt nigdy nie może być w pełni obecny: mundur nazistowski albo przeraża (gdy widz identyfikuje się z ofiarą), albo ekscytuje (gdy widz identyfikuje się z oprawcą).

W tym kontekście niezwykle interesujący staje się powrót Uklańskiego do *Nazistów* w pracy *Bez tytułu (Polska Über Alles)* wystawianej znów w Zachęcie ponad dekadę później (2012–2013). Jak pisze Zaremba: „Naziści pojawili się w pomniejszej, codziennej formie – jako tapeta,

<sup>38</sup> K. Theweleit, *Męskie fantazje*, przełożyli M. Falkowski i M. Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015, s. 645.

wnikająca w ścianę, zlewająca się z otoczeniem, tworząca nieprzerwany obieg przedstawień bez początku i końca, z góry uniemożliwiający spektakularny gest unicestwienia obrazu”<sup>39</sup>. Jednocześnie fotostylo-wo otoczyły widza ze wszystkich stron, rozpleniły się, tworząc barwne ściany, ekscytację dodatkowo wzmacniał kolorowy parkiet, dyskotekowa muzyka i górujący nad całą instalacją wielki biały orzeł. Wyglądało na to, że obrazy „nie dały się pokonać, nie przestały istnieć, lecz jedynie powieliły, powiększyły «armię»” – tak jakby w reakcji na gest Olbrychskiego, który chciał je zepchnąć w niebyt, wróciły w jeszcze bardziej monstrualnej formie. W kategoriach psychoanalitycznych można to rozumieć jako proces wyparcia, w którym treść „bujnie [...] rozrasta się w ciemnościach”, poczym powraca, „znajdując skrajne formy wyrazu”<sup>40</sup>. Powraca w formie płaskiego obrazu, z którym i któremu nie można nic zrobić, a który ma nad widzem wielką władzę. Płaskie obrazy nazistów zyskują rozkoszny dystans, którego widz nigdy nie może pokonać – pewną trudną do określenia właściwość, czar albo glamour. Roland Barthes w *Mitologiach* podobnie opisywał twarz Grety Garbo: „Garbo należy jeszcze do tego okresu kina, kiedy ujęcie ludzkiej twarzy wprawiało tłumy w największe zakłopotanie, kiedy dosłownie ulegano obrazowi człowieka niby jakiejś czarodziejskiej mocy, kiedy twarz stanowiła jakby ciało w stanie absolutnym, którego nie można było ani doścignąć, ani się wyrzec”<sup>41</sup>. Taką gwiazdą filmową był Stanisław Mikulski odtwarzający rolę Hansa Klossa w *Stawce większej niż życie* (1967–1969), zarówno zrośnięty ze swoim szpiegowskim *alter ego*, jak i utrzymujący dystans ze względu na konspirację. To o nim krążyła pikantna anegdota, że czasopismo „Stern” umieściło Mikulskiego na okładce w niemieckim mundurze z podpisem: „W nim kochają się polskie kobiety”.

Zdystansowane ciało nazisty wyznacza obietnicę trudnej do uchwycenia rozkoszy – jest w nim jako iluzyjnym obiekcie oddanym spojrzeniu widza coś delikatnego, musi jednak zarazem zostać ujęte w ścisłe ramy

<sup>39</sup> Ł. Zaremba, *Ikonokłasci i ikonofile...*, dz. cyt., s. 13. Kolejny cytat – tamże.

<sup>40</sup> Z. Freud, *Wyparcie*, w: tegoż, *Psychologia nieświadomości*, dz. cyt., s. 81.

<sup>41</sup> R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2000, s. 98.

płaskiego, zamkniętego i seryjnego obrazu. Według Theweleita faszysta ma spełnić ideał człowieka-maszyny, ściśle kontrolowanego, zdyscyplinowanego i zdolnego przeciwstawić się wojennej rzeczywistości siłą swojego zamkniętego ciała: „Najpilniejsze zadanie ludzi ze stali polega na tropieniu, powstrzymaniu i podporządkowaniu wszystkiego, co grozi im wtórną przemianą w straszliwie chaotyczną mieszaninę z mięsa, włosów, skóry, kości, flaków, uczuć, która nazywa się człowiekiem, dawnym człowiekiem”<sup>42</sup>. Temu nazista przeciwstawia swoją męską, okrutną siłę potrafiącą zrobić ze swoim wrogiem, co tylko zechce. Sadystyczne podporządkowanie i potencjał to perwersyjne marzenie o zdobyciu całkowitej kontroli nad drugim człowiekiem, jak i również nad swoim ciałem – zarówno w sensie władzy, jak i seksualności. Widz znajduje się w sytuacji zazdrosnego podglądacza wciągniętego w odurzające intensywności afektów.

Ukłański w *Bez tytułu (Polska Über Alles)* z wielokrotną obsesyjną realizm poprzedniej pracy – zarówno formalnie, jak i w treści, uwzględniając w fotosach filmowych postaci z nowszych produkcji. Jeśli jednak *Naziści* wymagali niespiesznego trybu odbioru, przy nowej pracy trudno się skupić, co pozwala najpierw na przyjemne oszołomienie, które, w zależności od indywidualnej pojemności na bodźce, przekształca się po pewnym czasie w rozdrażnienie. Ostentacyjna reprodukcja przywodzi na myśl eksperymenty *pop artu* replikujące obrazy w nieskończoność w radosnej aurze konsumpcji, nawet niezależnie od ich przedmiotu. Historyk sztuki Hal Foster wskazuje na dwa możliwe kierunki interpretacji: metonimiczny, gdy wskazuje się na pasywną samozwrotność i samowystarczalność błyszczących powierzchni dzieł, oraz metaforyczny, gdy szuka się ich krytycznego odniesienia (kulturowego, ekonomicznego, społecznego, seksualnego)<sup>43</sup>. Analizując serię *Death in America* (1962–1964) Andy’ego Warhola, w której artysta

<sup>42</sup> K. Theweleit, *Męskie fantazje*, dz. cyt., s. 650.

<sup>43</sup> H. Foster, *Powrót Realnego*, w: tegoż, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, TAIWPN Universitas, Kraków 2012, s. 153–157. Usunąłem wyróżnienia. Kolejny cytat – s. 157.

replikuje wzięte z mediów fotografie gwałtownych wypadków, Foster oferuje dialektyczne połączenie tych dwóch możliwych perspektyw w czymś, co nazywa traumatycznym realizmem, a co jest „zarówno referencjalne i symulakralne; powiązane i oderwane; odwołujące się do emocji i pozbawione emocji; krytyczne i obojętne”. Powtarzalność obrazów ma zasłonić ich głęboką traumatyczność, która jednak przebija hiperrealistyczną, lśniąca powierzchnię i nie pozwala widzowi być zbyt długo w stanie przyjemnego pobudzenia. Działa jak wspomnienie przesłowne: przedstawiające w mało istotnym obrazie złożoną i zagęszczoną rzeczywistość nieświadomości, od której podmiot chce trzymać się jak najdalej<sup>44</sup>. Powrót uczuć i pragnień związanych z postacią nazisty może budzić wściekłość i potrzebę ich ponownego usunięcia, co stało się, gdy na wystawę w 2000 roku wtargnął Olbrychski i używając szabli – filmowego rekwizytu z *Potopu* – zniszczył fotografie samego siebie oraz aktorów, którzy udzielili mu na to zgody: Jana Englerta, Stanisława Mikulskiego i Jeana-Paula Belmondo.

## Fascynująca przemoc

Gest Olbrychskiego to odwołanie się do kanonicznej narracji polskości, matrycy mówienia o Polsce, o stosunku do obcego, a także o relacjach polsko-niemieckich, szczególnie w pozycji słabszego wobec silniejszego. Taką kulturową odpowiedź na klęskę drugiej wojny światowej jeszcze w czasie jej trwania przewidywał Kazimierz Wyka:

Bo skoro naród cierpi, dalejże ślamazarne i ograne cierpiętnictwo liryczne, dalejże poezja patriotycznego frazesu. Wszystkie stare upiory, ograne rekwizyty i szablony gotowe wkroczyć tą drogą. I dlatego u samego progu wypada sytuację sprecyzować, natrętów odpędzić. Niech nikt nie wyobraża sobie, że skoro tradycja problemowa, to zaraz po wojnie będzie wydziwiał nad plonem pisarskim tego czasu, że panie tego, owszem, owszem, ale że

<sup>44</sup> Z. Freud, *Psychopatologia życia codziennego*, przeł. L. Jekels i H. Ivánka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013, s. 80–89.

naród pragnie nowego Sienkiewicza. Naród chce być skrzepiony i żąda Kmicica z Zagłobą w Tobruku, Narwiku i w Warszawie<sup>45</sup>.

Antymodernistyczna fantazja *Trylogii* – antykolonialna wobec swojego centrum i imperialistyczna wobec peryferii – pozwalała na dowartościowanie jednostki zranionej w warunkach wczesnego kapitalizmu i politycznego braku autonomii, dając iluzję indywidualnego wpływu wielkich gestów na przebieg historii<sup>46</sup>. A także, co szczególnie cenne w sytuacji klęski i kryzysów, skleić z powrotem rozbitą tożsamość narodową. W potransformacyjnej Polsce, w latach dziewięćdziesiątych i na przełomie wieków, następuje rewindykacja sarmatyzmu w konserwatywnych kręgach pism „Fronda” i „Arcana”, które w sposób niekrytyczny (a wręcz antykrytyczny, biorąc pod uwagę powstające wtedy nowe ustalenia w historiografii) adaptują masowy sarmatyzm lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych spod znaku filmów Jerzego Hoffmana, uznając Sarmatę za figurę „normalnego Polaka”<sup>47</sup>. Formacja ta, ujęta w konserwatywnych artykułach i felietonach, jest przeciwstawiana wszystkiemu, co uznawano wtedy za nowoczesne, europejskie i zlaicyzowane. Na przykład instalacji pokazywanej w Zachęcie w tym samym roku, co *Naziści, La Nona Ora* (2000) Maurizia Cattelana, przedstawiającej papieża Jana Pawła II przygniecionego meteorytem. Poseł Zjednoczenia Chrześcijańsko-Narodowego, Witold Tomczak, usiłując usunąć meteoryt, uszkodził nogę rzeźby, którą próbował – przez rozdzielenie – ochronić. Atak na inność i obrona własnego obrazu dokonuje się w wyniku rozszczepienia wizerunku – Polaka i obcego, katolicyzmu i ateizmu – sumując się w kompleks sarmatyzmu. Dekonstrukcji tego kompleksu dokonał Tomasz Kozak, tworząc w kolejnych latach spójny

<sup>45</sup> K. Wyka, *Tradycja a przyszłość, w: Konspiracyjna publicystyka literacka*, oprac. Z. Jastrzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973, s. 67–68 (oryginalnie w: K. Wyka, *Tradycja a przyszłość*, „Miesięcznik Literacki”, listopad 1942).

<sup>46</sup> R. Koziołek, *Dobrze się myśli literaturą*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016, s. 245–246.

<sup>47</sup> Zob. P. Czaplński, *Poruszona mapa. Wyobrażenia geograficzno-kulturowa polskiej literatury przełomu XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016, s. 133.

i konsekwentny projekt artystyczny, a jednocześnie wyciągający najdalej konsekwencje z fascynacji figurą faszysty.

*Klasztor Inversus* (2006) Kozaka jako *found footage* realizuje wedle zamierzeń artysty subwersywny montaż alegorii, w rozumieniu Waltera Benjamina zderzający obrazy nieprzystające do siebie w obowiązującym polu symbolicznym<sup>48</sup>. W tej pracy wideo Kozak wycina i przemontowuje fragmenty *Potopu* (1974) i *Pana Wołodyjowskiego* (1969) w reżyserii Jerzego Hoffmana i Jakuba Goldberga (w przypadku drugiego filmu), tworząc figurę odwróconego sarmatyzmu – kalając główne figury polskiej tożsamości: Kmicica i klasztoru na Jasnej Górze. Trwające dwanaście minut wideo otwiera zbliżenie na obraz Czarnej Madonny, a następnie na twarz Kmicica (odtworzonego przez Daniela Olbrychskiego), który dzięki manipulacji ścieżką dźwiękową krzyczy o napaści na klasztor i Boga. Po filmowym fragmencie ataku i zbliżeniu na Chrystusa na krzyżu, któremu towarzyszy głos „Tak, ssij moją pierś i dotykaj mnie”, Kmicic pada na ziemię oszołomiony, następuje zbliżenie na jego twarz: bohater patrzy w dal i uśmiecha się, najwyraźniej do rozpościerającej się przed jego oczami halucynacji. Montaż przyspiesza, gdy w przebitce widz może zobaczyć tę senną fantazję: egzotyczny krajobraz plaży widziany w żółto-zielonym filtrze, wśród palm, mężczyzna wyciąga z morza drugiego mężczyznę, nieprzytomnego i nagiego. Scena jest przerwana powrotem do *Potopu* w momencie zaciągania Kmicica na tortury, które w wyniku montażu sam sobie wymierza, podwieszając się na belce stodoły i przykładając ogień do ciała. Tuż przed momentem zranienia następuje przebitka na widziane w żółto-zielonym filtrze zbliżenie seksu analnego, potem rimmingu, a na końcu fistingu, przy brutalnej muzyce i okrzykach bólu – okazuje się, że widziana przez traćącego świadomość Kmicica fantazja dotyczy brutalnego gejowskiego filmu pornograficznego. W szybkim tempie mieszają się obrazy bólu, ciała i ognia, brunatne kolory krwi, błota i brudu z psychodeliczną żółcią i zielenią, które kończą się cięciem, animacją krzyża (pojawiającego

<sup>48</sup> T. Kozak, *Wytepić te wszystkie bestie? Rozmowy i eseje*, Stowarzyszenie 40000 Malarzy, Warszawa 2010, s. 425.



się, najczęściej w odwróconym kształcie) w scenę nabicia na pal Azji Tuhajbejowicza (granego również przez Daniela Olbrychskiego) z *Pana Wołodyjowskiego*, przeplatana przebitkami na zbliżenie twarzy Kmicica śmiejącego się podczas tej tortury. Cała praca kończy się modlitwą do świętego obrazu, który wygląda jak ironiczny, rozpaczliwy i histeryczny zabieg przywracania utraconej równowagi, zwłaszcza że zaraz potem kadr ogarniają płomienie i zmontowany głos mówi „Boga nie ma! Jam jeden pan!”, a krzyk bólu łączy się z okrzykiem „Już mi całkiem dobrze”, wiążąc przeżywane tortury z rozkoszą. Ostatni kadr wypełnia triumfujący w scenie bitwy niczym Jüngerowski żołnierz Azja Tuhajbejowicz w hełmie i metalowym pancerzu na tle płomieni.

Kozak opisuje swoją pracę przy użyciu kategorii szkoły frankfurckiej jako badanie bluźnierczej, odwrotnej strony sarmatyzmu. Figura mrocznego sobowtóra Kmicica atakującego klasztor częstochowski (artysta wspomina, że *Potop* zaczyna się od ikonoklastycznego ataku na portrety przodków, a następnie orgii seksualnej<sup>49</sup>) – torturującego i torturowanego ciała Daniela Olbrychskiego zmieniającego się z symbolu polskości w symbol inności – to powtórzenie i nieświadomy powrót dyskusji z lat siedemdziesiątych, gdy Hoffman ogłosił wybór tego właśnie aktora do głównej roli w *Potopie* (1974). Nadsyłane protestacyjne listy czytelników do redakcji „Kultury”, „Expressu” i „Życia Warszawy” podnosiły kwestie osobowości aktora, wyglądu, a przede wszystkim nieoczywistych wniosków interpretacyjnych wynikających z jednoczesnego odtwarzania przez Olbrychskiego roli Kmicica w *Potopie* (1974) i Azji Tuhajbejowicza w *Panu Wołodyjowskim* (1969)<sup>50</sup>. Janusz Głowacki ujął złośliwie istotę sporu o to, czy Olbrychski może być Kmicicem, w felietonie w „Kulturze”: „Nie powinien, bo grał Azję i wszyscy pamiętamy, że jest mały, czarny, ma brodę i się garbi, nawet na palcach jest niższy od małego rycerza i nie ma wyższych studiów artystycznych”<sup>51</sup>. Zbliżenie „naszego Jędrka

<sup>49</sup> Tamże, s. 438.

<sup>50</sup> Stanowiska w tym sporze opisuje książka: M. Oleksiewicz, *535 dni Potopu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.

<sup>51</sup> J. Głowacki, *Od tyłu*, w: tegoż, *Jak być kochanym*, Świat Książki, Warszawa 2005, s. 22. Felieton oryginalnie ukazał się w „Kulturze”, 13 czerwca 1971.

Kmicica” z kimś obcym etnicznie, rasowo i klasowo, Polski z Azją, Polski z Ukrainą, jasności z ciemnością, piękna i brzydoty budziło sprzeciw, z którego wyśmiewał się Głowacki. Szczególnie gdy to właśnie Olbrychski w filmach Andrzeja Wajdy bezustannie dekonstruował tradycyjny model polskości i męskości. W tym samym roku co *Potop*, na ekrany kin weszła *Ziemia obiecana* (1974), w której grana przez Olbrychskiego postać Karola Borowieckiego metaforyzowała erozję etosu ziemiańskiego w procesie kapitalistycznych zmian społecznych. Szlachecka szabla, dawny znak wyobrażonej męskiej potęgi Sarmaty, wisiała w dworku narzeczonej Borowieckiego już jedynie jako dekoracja<sup>52</sup>.

Dla Kozaka w figurze szabli pozostało wciąż dużo mocy związanej z agresją i brutalnością, rozumianej jednak jako ambiwalentna metafora: z jednej strony jako anachronicznej, konserwatywnej polityki historycznej<sup>53</sup>, ale z drugiej jako zdolność do alegoryzowania, Benjaminowskiego montażowego cięcia i klejenia nieprzystających do siebie obrazów. Benjamin w *Ulicy jednokierunkowej* autotematycznie zauważa, że „cytaty w mojej pracy są jak zbójcy na gościńcu, którzy zbrojni wyskakują z ukrycia i pozbawiają próżniaków przekonania”<sup>54</sup>. Podwojenie Kmicica, figury polskości, o jego mroczny odpowiednik budzi nie tylko niepokój, ale i umożliwia rozpoznanie stojącej za tym zabiegiem „potworną rozkosz”. W tym wypadku jest to seksualność – jak wskazuje Tomasz Żukowski<sup>55</sup>, wszystkie Sienkiewiczowskie negatywne postacie (Bohun, Bogusław i Azja) to przychodzący z zewnątrz brutalni mężczyźni żądający dostępu do polskich kobiet, porywający je i gwałcący. To seksualność nie tylko niebezpieczna, ale i dążąca do bólu, znajdująca rozkosz właśnie w nim – tym tropem wydaje się podążać Kozak w trudnym do oglądania zestawieniu nabijania na pal Azji z *Pana Wołodyjowskiego* z brutalnym

<sup>52</sup> S. Jagielski, *Maskarady męskości*, dz. cyt., s. 286.

<sup>53</sup> T. Kozak, *Ku polskości trawersującej*, w: G. Kłaman, *Polonia*, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2016, s. 93.

<sup>54</sup> W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011, s. 173.

<sup>55</sup> T. Żukowski, *I pokocha, i polegnie – czyli życie seksualne polskich patriotów*, „Bez Dogmatu” 2010, nr 84, s. 21.

filmem pornograficznym. Kozak jednak celnie wyajduje stosowny cytat z samego dzieła Sienkiewicza, w którym wyjątkowe okrucieństwo opisu i sugestywna obrazowość szczególnie uderza przez połączenie cierpienia i przyjemności:

Konie ruszyły: wyprężone sznury pociągnęły za nogi Azji. Ciało jego sunęło się przez mgnienie oka po ziemi i trafiło na zadzierzyste ostrze. Wówczas ostrze poczęło się w nim pograżać i jęło się dziać coś strasznego, coś przeciwnego naturze i człowieczym uczuciom! Kości nieszczęśnika rozstępowały się, ciało darło się na dwie strony; ból niewypowiedziany, tak straszny, że graniczący niemal z potworną rozkoszą, przeniknął jego jestestwo. Pał pograżał się głębiej i głębiej<sup>56</sup>.

Przypomina to opis słynnego „człowieka od szczurów”, przypadku opisanego przez Freuda, i przytaczaną przez niego opowieść o okrutnej azjatyckiej torturze przedostawania się gryzoni do wnętrza ciała przez odbył, która zrobiła na nim oszałamiające wrażenie – analityk zauważa jednak jego „szczególnie skomplikowany wyraz twarzy, który potrafię rozszyfrować tylko jako groźę wywołaną własną, nieznaną jednak rozkoszą”<sup>57</sup>. Olbrychski, jako Kmicic w *Zachęcie* i w *Klasztorze Inversus*, w tym zestawieniu sytuuje się dokładnie na przecięciu kulturowym opisywanym przez Jana Sowę<sup>58</sup> w *Fantomowym ciele króla*: między Polską skolonizowaną ekonomicznie przez bogatsze kraje Zachodniej Europy i Polską kolonizującą tereny leżące na Wschodzie, w pańszczyźnianych latyfundiach podporządkowujących sobie Ukraińców (a także Litwinów i Białorusinów). Kozak seksualizuje te relacje ekonomiczno-polityczne w kategoriach sado-masochistycznych jako relację kata i ofiary.

We wcześniejszym od *Klasztoru Inversus* muralu *Polacy! Jeszcze jeden wysiłek!* (2004) zaprezentowanym po raz pierwszy na wystawie *Za czerwonym horyzontem* w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie Kozak

<sup>56</sup> H. Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*, PIW, Warszawa 1962, s. 504.

<sup>57</sup> Z. Freud, *Uwagi na temat pewnego przypadku nerwicy natręctw*, dz. cyt., s. 32. Usunąłem podkreślenie.

<sup>58</sup> J. Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, TAIWPN Universitas, Kraków 2014, s. 222–223.

dokonuje połączenia polskości z sadyzmem, montując postacie wzięte z kartonów Grottgera z początkiem tytułu słynnego pamfletu markiza de Sade. W centrum infernalnej, czarno-czerwonej kompozycji artysta umieszcza personifikującą Polonię kobietę z dwójką dzieci, otoczoną symetrycznymi, lustrzanymi odbiciami powstańców z widłami i kosami – wizualne cytaty z obrazów Grottgera – a po lewej i prawej stronie znalazły się postacie zaburzające symetrię: powstańca z miotaczem ognia oraz stereotypowego Żyda z niemowlęciem trzymanym za nóżkę – odwołaniem do legendy o mordzie rytualnym. Ewa Toniak uważa, że Kozak dostrzegł u Grottgera drobny, niemal niezauważalny element – subtelny wizualny antysemityzm zawarty choćby w obrazie, w którym polscy powstańcy rzucają się do obrony dworku, a Żyd trwożliwie ucieka<sup>59</sup>. W przetworzeniu twórczości kanonicznego malarza Kozak projektuje polską – patriotyczną i romantyczną – wspólnotę, odrzucającą to, co inne i obce, sytuując się na jej marginesach. Postacie te jednocześnie przyciągają wzrok, fascynują jako źródła przeraźliwej destrukcji: kobieta trzyma dziecko w ramionach, Żyd wydaje się demonicznie potrząsać dzieckiem, a powstańca z miotaczem ognia stanowi źródło płomieni pochłaniających całą kompozycję. To oni stają się uosobieniem sadycznej siły, według Lacana zawartej w imperatywie: „Mam prawo używać twego ciała, może mi powiedzieć ktokolwiek, i będę wykorzystywał to prawo tak, że żadna granica nie powstrzyma mnie w fantazji do zniewalania, którą mam ochotę zaspokoić”<sup>60</sup>. Mroczna figura Żyda, w którą Polak projektuje swoje sadystyczne fantazje o nieludzkim okrucieństwie pozwalającym brutalnie mordować bezbronne dzieci dla czarnoksiężskich celów, wydaje się znana; mniej oczywista jest postać anachronicznie uzbrojona w miotacz płomieni. Wyjaśnienia, kim może być, dostarcza najbardziej znany i wzbudzający największe kontrowersje w odbiorze cykl prac wideo *Zmurzynienie* (2006) Kozaka.

<sup>59</sup> E. Toniak, *Śmierć bohatera. Motyw śmierci heroicznej w polskiej sztuce i literaturze od powstania kościuszkowskiego do manifestacji 1861, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2015, s. 218.

<sup>60</sup> J. Lacan, *Kanta Sadem*, dz. cyt., s. 40.

## Polskie i niemieckie sobowtóry

Ograniczę się do bardziej szczegółowego omówienia jedynie pierwszej pracy: *Zmurzynienie. Krótka historia pewnej metafory*, traktując pozostałe, zatytułowane *Ernst Jünger – edycja esencjalna* i *Tadeusz Borowski – edycja esencjalna* jako rozwinięcia tez nakreślonych w dłuższym, syntetycznym *found footage*. Od *Klasztoru Inversus* nowa praca odróżnia się narracyjnością i dyskursywnością – Kozak w swojej twórczości ciąży raczej ku słowu niż obrazowi, do czego sam się przyznaje<sup>61</sup>: tu występuje w roli narratora komentującego figurę „Murzyna” w pismach Ernsta Jüngera i Tadeusza Borowskiego. W swoich książkach i artykułach Kozak ze szczególną dbałością projektuje siebie jako autora i artystę, opisując swoją wizję, a szczególnie swoją pozycję jako dialektyka. W ten sposób zaczyna się też wideo; oglądamy fragment filmu, w którym podróżnik wchodzi do zapomnianej krypty i otwiera w niej groby. Narrator określa sam siebie zadając retoryczne pytania: czy ów jest archeologiem, złodziejem grobów, „egzorcystą ulegającym podszeptom demonów”, czy też „bibliotekarzem zagubionym w labiryncie ezoterycznego dyskursu”? Dalej zaciera swoją tożsamość i pozycję otwierając opowiadaną przez siebie historię stwierdzeniem „posłuchajmy tej historii”, dzięki czemu nie bardzo wiadomo, czy sam Kozak występujący potem przed kamerą jest narratorem, autorem, czy głównym bohaterem tej historii – szczególnie, że ten wstęp zakończony jest powtarzającą się potem wielokrotnie ironiczną sceną z *Planety małp* (1968; reż. Franklin J. Schaffner), w której jedna z małp krzyczy: „Smile!” robiąc zdjęcie, oraz z ujęciem z *Krajobrazu po bitwie* (1970; reż. Andrzej Wajda), przedstawiającym szaleńczo śmiejącego się Tadeusza (odtworzonego oczywiście przez Daniela Olbrychskiego). Dalej Kozak skupia się na historycznym marzeniu niemieckiego faszysty o odrodzeniu świata po katastrofie kulturowej dzięki ożywieniu antycznej Grecji,

<sup>61</sup> T. Kozak, *Jestem jadowitym molem książkowym*, rozm. Stach Szablowski, „Obieg”, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/1447>, dostęp: 29.08.2017. Zob. też T. Kozak, *Za literackość!*, rozm. Jakub Majmurek, w: *Kino – sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej*, red. J. Majmurek i Ł. Ronduda, Wydawnictwo Krytyki Politycznej i Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2015, s. 324.

a szczególnie Sparty i świata doryckiego (według określenia Gottfrieda Benn'a), a następnie przechodzi do głównego tematu: rasistowskich figur „Murzyna” i „zmurzynienia”, łączących pisarzy tak różnych pod względem stylu, biografii i poglądów politycznych, jak kapitan Wehrmachtu i jeden z twórców niemieckiej konserwatywnej rewolucji lat trzydziestych Ernst Jünger oraz komunizujący pisarz i poeta Tadeusz Borowski. Figura czarnoskórego mężczyzny to dla nich figura kryzysu kulturowego, którą Kozak będzie wielokrotnie w tych pracach wizualizował – na przykład, gdy po filmowej sekwencji płonącego Rzymu pojawi się pochodzący z innego filmu czarny amerykański żołnierz z miotaczem ognia (to właśnie powtórzenie figury z muralu *Polacy! Jeszcze jeden wysilek!*). W swoich zapiskach „zmurzynieniem” Jünger określał rozpamiętanie się w okrucieństwie i mordowaniu wojskowych współtowarzyszy, a po wojnie „Murzyn” stał się dla pisarza metaforą obcego i seksualnego zagrożenia, symbolizując na przykład gwałt, którego dokonał czarnoskóry żołnierz na niemieckiej dziewczynce. Wszystko wyjaśnia Kozak ubrany w garnitur i stojący na neutralnym tle. Dyskursywną część kończy przebitka z filmu: mała, biała dziewczynka bawi się z olbrzymim czarnym wężem, który oplata ją z sykiem. Przedstawieni w muralu *Polacy! Jeszcze jeden wysilek!* czarny barbarzyńca i Żyd dokonujący mordu rytualnego okazują się własnymi lustrzanymi odbiciami.

Podobną metaforykę Kozak odnajduje u Borowskiego w jego tuż-powojennych wierszach, a także w opowiadaniach pisanych w Monachium, w obozie przejściowym zarządzanym przez wojsko amerykańskie. Artysta cytuje linijki, w których roi się od rasistowskich obrazów, a gdy mówi o upodleniu Niemców po kapitulacji, pojawia się przebitka z czarnoskórym żołnierzem amerykańskim, który śmieje się i mówi „that's funny”. Gdy stereotypowe i brutalne figury w poezji nasycają się seksualną treścią, opowiadaniu zaczynają towarzyszyć obrazy, następuje przebitka na film pornograficzny przedstawiający białą kobietę i czarnego mężczyznę, całującego i liżącego jej szyję. Pornograficzne sceny mieszają się z obrazami antycznych kobiecych rzeźb, a wszystko kończy się przebitką na tego samego śmiejącego się żołnierza, który mówi: „on powiedział coś ważnego”. Perwersyjność tego momentu montażu polega

na dwuznaczności, ponieważ nie jest jasne, do czego odnosi się ten komentarz – czy jest to ofiara zgadzająca się na rasistowski stereotyp, w który zostaje włączona? Czy odnosi się to do samego Kozaka i jego zdystansowanej pozycji badacza? To zawieszenie udzielania jednoznacznych odpowiedzi i rozmycie miejsca, z którego mówi (i pokazuje) autor, wzbudza pomieszenie, odpowiedzialne za niemożność rozstrzygnięcia, z jakim obrazem widz ma do czynienia<sup>62</sup>. Na sam koniec równie asekuracyjnie Kozak zastanawia się, czy da się ocalić tę metaforę (równie niejasne jest, w jakim celu), odnajdując odpowiedź w obrębie dyskursu alchemicznego. W alchemii „nigredo” oznaczało pierwszy stopień przemiany, największej katastrofy przyrównanej do śmierci Chrystusa, dzięki której może nadejść odrodzenie<sup>63</sup>. Proces alchemiczny to inicjacja, w której po doprowadzeniu do *nigredo*, symbolicznej śmierci w wyniku zadanych tortur, następuje powrót do pierwotnego chaosu, łona matki, a w końcu ponowne odrodzenie<sup>64</sup>. Sam artysta uchyla się od odpowiedzi na pytania, dlaczego akurat taka figura znalazła się w teorii alchemicznej, tak jakby nikt wcześniej nie podjął próby wyjaśnienia. Zasłania się gęstym od znaczeń dyskursem, który sam jest przecież kolonialny i rasistowski. Kozaka interesuje jednak przede wszystkim podwójny portret Polaka i Niemca, stanowiących w istocie jedną postać.

Kozak wykorzystuje tużpowojenną twórczość Borowskiego, nieujęłą w klasycznych dla literatury opowiadaniach oświeceniowych, od 1972 roku znanych przynajmniej teoretycznie wszystkim uczęszczającym do polskiej szkoły<sup>65</sup>. Pominięcie faktu, że autor *Proszę państwa do gazu*, zanim

<sup>62</sup> Właśnie w pomieszeniu, a nie w używanych przez Kozaka mętnych kategoriach „czasów politycznej poprawności” i „liberalno-demokratycznego dyskursu” upatrywałbym powodu odrzucenia tej pracy przez część kuratorów i krytyków. Zob. T. Kozak, *Zmurzenie. Ekshumacja pewnej metafory*, rozm. Stach Szablowski, „Obieg”, dz. cyt., dostęp: 14.08.2017.

<sup>63</sup> Zob. C. G. Jung, *Psychologia a alchemia*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2016.

<sup>64</sup> M. Eliade, *Kowale i alchemicy*, przeł. A. Leder, Aletheia, Warszawa 2007, s. 167–170.

<sup>65</sup> Za: S. Karolak, *Doświadczenie Zagłady w literaturze polskiej 1947–1991: kanon, który nie powstał*, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2014, s. 233–263.

stał się prozaikiem, pisał poezję<sup>66</sup>, być może bierze się z zauważonej przez Kozaka obsceniczności i skandaliczności tych utworów – chyba jeszcze większej niż kontrowersyjne dokumenty życia obozowego, które oskarżano o łamanie wszelkich reguł moralnych, ideologicznych i patriotycznych (jak w wierszu *Muzułman*, dostarczającym barwnej listy osób, wzniosłych idei i historycznych wydarzeń, na które pluje więźniów obozu koncentracyjnego na skraju śmierci głodowej<sup>67</sup>). Trudno znaleźć w literaturze tworzonej „tam i wtedy” odpowiednik utworu *Koniec wojny*, pierwszego wiersza napisanego tuż po wyzwoleniu obozu Dachau-Allach, w którym ostatecznie przebywał Borowski – a szczególnie jego siódmej części zatytułowanej *Sodomiczny wieczór*:

Po namiotach, po waschraumach,  
po luftraumach, krankenbaumach,  
po szulerniach i fryzjerniach,  
po cholerniach i kamerniach,  
w bloku, w trawie i pod węglem  
gzi się Francuz, gzi się Węgier,  
gzi się Polak z Polką w dziurze,  
gzi się z Niemką żołnierz Murzyn,  
gzi się ksiądz wśród grona kokot,  
gzi się w kącie pan adwokat,  
gzi się Żyd i oczywista  
gzi się solo pan artysta,  
to jest tenor onanista –  
obie płcie i wszystkie nacje.  
„Wyzwolenie!” Mają rację.

<sup>66</sup> J. Szczęsna, *Wstęp*, w: T. Borowski, *Poezja*, oprac. T. Drewnowski i J. Szczęsna, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 33.

<sup>67</sup> T. Borowski, *Koniec wojny. Noc w czternastu częściach. Reportaż poetycki (fragmenty)*, w: tegoż, *Poezja*, dz. cyt., s. 227–228. Kontrowersje wokół twórczości Borowskiego omawia Sławomir Buryła w: *Prawda mitu i literatury: o pisarstwie Tadeusza Borowskiego i Leopolda Buczkowskiego*, TAIWPN Universitas, Kraków 2003.



Obraz orgii jako efektu wybuchu seksualności skrępowanej przez lata wojennej i obozowej opresji będzie przewijał się w całej twórczości Borowskiego, szczególnie w poezji, w której czuje się brak zahamowań autora w opisie nawet najbardziej intymnych doznań cielesnych. Zwraca to szczególną uwagę, bo w tym samym czasie powstają najwyżej cenione wtedy opracowania doświadczenia obozowego w kategoriach uniwersalistycznych i obiektywizujących, w rodzaju *Dymów nad Birkenau* (1945) Seweryny Szmaglewskiej lub *Przeżyłam Oświęcim* (1946) Krystyny Żywulskiej. Wyzwolenie przez armię amerykańską, a następnie pobyt w obozie dla dipisów Borowski przeżył bardzo ciężko, traktując ten okres jako kolejne zniewolenie, czemu dał wyraz w najbardziej znanym, również dzięki ekranizacji Wajdy, opowiadaniu *Bitwa pod Grunwaldem*. Uważne obserwacje Kozaka potwierdzają, że szczególnym obiektem lęku, nienawiści i pogardy są tam czarnoskórzy żołnierze amerykańscy (co widać już choćby w wersji *Końca wojny*: „gzi się z Niemką żołnierz Murzyn” – kwalifikacja rasowa amerykańskiego żołnierza nie wydaje się przecież tu konieczna)<sup>68</sup>. Ten obraz rzeczywiście powraca u Borowskiego w tym okresie w poezji i opowiadaniach<sup>69</sup>, wprawdzie bez przesady, jeśli chodzi o częstotliwość, ale zawsze w znanej Fanonowskiej konfiguracji jako figura seksualnego agresora<sup>70</sup>. Rasistowskie obrazy przedstawiają czarnego żołnierza jednak również jako mściciela, który albo gwałci, albo uwodzi i hańbi niemieckie kobiety – co zbliża go do polskiego (białego) byłego więźnia obozu, mówiącego podmiotu wierszy i opowiadań Borowskiego.

W twórczości Borowskiego apetyty sfrustrowanych byłych więźniów, zarówno dotyczące jedzenia, jak i seksu, domagają się natychmiastowego

<sup>68</sup> Borowski zauważa w opowiadaniach obozowych odmiennosc losu żydowskich więźniów, a także Zagładę – widzi, że dosięga ich inne cierpienie, wyłącznie z powodu nazistowskiego rasizmu. Z inną sytuacją mamy do czynienia, gdy uruchamia kontekst rasowy w opisie amerykańskich wyzwolicieli, którzy stają się nowymi oprawcami.

<sup>69</sup> Na przykład w wierszach *Koniec wojny* i *Wieczór w Monachium*, w zawierającym szczególnie obraźliwe i rasistowskie sformułowania opowiadaniu *Bitwa pod Grunwaldem*, a także w opowiadaniach *Koniec wojny* (z cyklu *Kamienny świat*) i *Ojczyzna*.

<sup>70</sup> Zob. F. Fanon, *Black Skin, White Masks*, przeł. C. Lam Markmann, Grove Press, New York 1967, szczególnie 6 rozdział: *The Negro and Psychopathology*.

zaspokojenia, najczęściej gwałtownego, niewiele mającego wspólnego z radością i wdzięcznością, której społeczeństwo domaga się później od ocalonych. Seksualność miesza się z agresywnością, szczególnie gdy Borowski projektuje obrazy odwrócenia ról oprawcy i ofiary: w wierszu *Spacer po Monachium* przechadzający się mężczyzna fantazjuje o rozbijaniu głów o chodnik wyciąganym z wózków niemieckim niemowlętom, a w opowiadaniu *Spotkanie z dzieckiem* z cyklu *Kamienny świat* zawiera się zapowiedź przemocy, być może seksualnej, wobec Niemki obserwującej idących ulicą byłych więźniów. Uosobieniem naseksualizowanej brutalności – odwetu i nienawiści, odwrócenia roli kata i ofiary – są zarówno czarni amerykańscy żołnierze, jak i byli więźniowie<sup>71</sup>. Kozak odnajduje i przywraca pamięć tej części twórczości Borowskiego, która jest chyba jeszcze mniej przyswajalna niż same opowiadania oświęcimskie. Wyzwolenie nie otworzyło pisarzowi drogi do powojennej rzeczywistości, stworzyło tylko okazję do obróbki doświadczeń obozowych i – jak zauważa Sidra DeKoven Ezrahi – opowiadania pisane są w posttraumatycznym czasie teraźniejszym<sup>72</sup>. Badaczka zderza dzieła Borowskiego z twórczością Primo Leviego, który „zachowuje spójną wizję ludzkiego porządku i związku historii ze sztuką”.

Kozak wskazuje powinowactwo Borowskiego z innym piszącym ocalonym – Jeanem Améryem, który w eseju *Resentymenty* tłumaczy się, że na taktowne wycofanie w pogodne milczenie nie pozwala mu uczciwość:

My, prześladowani [...] musimy zinterioryzować doznane w przeszłości krzywdy i przyjąć je na siebie w emocjonalnej ascezie, tak jak nasi dręczyciele biorą na siebie swoją winę. Pozwolę sobie wyznać, że brak mi do tego ochoty, zdolności i przekonania. Za nic nie mogę zaakceptować

<sup>71</sup> Sadomasochistyczną relację między więźniem obozu a esesmanką, Polakiem a Niemcem opisuje Pankowski w krótkim opowiadaniu *Moja ss Rottenführer Johanna* oraz w powieści *Rudolf*. M. Pankowski, *Moja ss Rottenführer Johanna*, w: tegoż, *Złoto żałobne*, Millenium, Koszalin 2002; M. Pankowski, *Rudolf*, Czytelnik, Warszawa 1984.

<sup>72</sup> S. DeKoven Ezrahi, *Representing Auschwitz*, „History and Memory” 1995, tom 7, nr 2, s. 123. Następny cytat – s. 124. Borowskiego często zestawia się właśnie z Levim: zob. P. Wolski, *Tadeusz Borowski – Primo Levi. Prze-pisywanie literatury Holocaustu*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013.

paralelizmu, który każe mojej drodze bieć równoległe z drogami zbiorów okładających mnie bykowcem<sup>73</sup>.

Améry uznaje za najwyższy nakaz moralny brak przebaczenia i niepodgodzenie się z dawnymi oprawcami. W podobnym duchu pisze Henryk Grynberg pod sam koniec *Dziedzictwa* (1993), zapisu rozmów z ludźmi z rodzinnych stron pisarza, gdzie w czasie wojny ktoś z miejscowych Polaków zamordował jego ojca – wiedza o tym wydarzeniu przyjęła formę zbiorowo znanego sekretu. Po poruszającym opisie ekshumacji ciała ojca, Grynberg stwierdza:

Nie potrafię przebaczyć, nie chcę, nie czuję się upoważniony. Jestem słabym człowiekiem, nie można wymagać ode mnie tak wiele. I nie sądzę, że wymaga tego Bóg, który jest sprawiedliwością. Uważam, że sprawiedliwe jest potępienie. Wieczne. Bez przedawnienia<sup>74</sup>.

Carolyn J. Dean pisze w *Aversion and Erasure* o skonwencjonalizowaniu świadectwa holokaustowego i o stopniowym wykrystalizowaniu się kanonicznego świadectwa Leviego, dla którego liczy się przede wszystkim spokojne rozumienie pozbawione nadmiernego afektu. Przeciwwstawia go właśnie gniewnemu i żądnemu odwetu pisarstwu Améry'ego, trudnemu w odbiorze, ponieważ „ofiaram mówi się, aby nie nienawidziły – po to, żeby mogły zostać ponownie włączone do wspólnoty. »Twoje cierpienie powinno być dyskretne«, ofiara jest pocieszana; »twoja pamięć ma być spokojna, a chęć zemsty wyciszona, to pokazuje humanitarną dobrą wolę«<sup>75</sup>. Myśl o tym, że ocaleni nie są wciąż biernymi ofiarami i mogą

<sup>73</sup> J. Améry, *Poza winą i karą*, przeł. R. Turczyn, Homini, Kraków 2007, s. 160.

<sup>74</sup> H. Grynberg, *Dziedzictwo*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018, s. 109. W ostatnim akapicie pisarz odnotowuje jednak również ciepło, które poczuł od niektórych rozmówców. Jacek Leociak wspomina o dokumentach osobistych ocalałych, którzy piszą o chęci zemsty na prześladowcach (na przykład Cerel Perechodnik wyraża nadzieję, że jego zapiski doprowadzą do „bezwzględnego wyćpienia wszystkich Niemców”) – za: J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2016, s. 118–120.

<sup>75</sup> C. J. Dean, *Aversion and Erasure: The Fate of the Victim after the Holocaust*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y. 2010, s. 151.

wykazywać nienawistne uczucia, zwłaszcza, gdy społeczeństwo domaga się pojednania, wybaczenia i zapomnienia, może wydać się rzeczywiście nie do zniesienia<sup>76</sup>. Zachodzi wtedy obawa, co w omawianych dziełach wraca wielokrotnie, że ofiara zmieni się w oprawcę. Wycofanie możliwości artykulacji tych uczuć nie sprawia jednak, rzecz jasna, że one znikną.

Stąd, jak mi się wydaje, bierze się siła twórczości Borowskiego, szczególnie tej oświęcimskiej, której poetyka zakłada oszczędność formy, a zarazem ostrość języka w opisie rzeczywistości obozowej. Sławomir Buryła i Dorota Krawczyńska piszą, że *Pożegnanie z Marią i Kamienny świat* sytuują się „blisko relacji pozbawionej komentarza [...]. W porównaniu z *Medalionami* Borowski jest mniej ascetyczny, choć *Medaliony*, jak i opowiadania oświęcimskie mieszczą pod powierzchnią behawiorystycznej rejestracji faktów olbrzymi potencjał emocji”<sup>77</sup>. Pisarstwo Borowskiego – przynajmniej do momentu zanieczyszczenia jego utworów nachalną propagandowością (warto pamiętać, że muzulman z jego wczesnego wiersza pluje z równą pogardą na wszystkie ideologie: i „na

<sup>76</sup> W obrębie polskiej pamięci figurę żydowskiej ofiary mszczącej się na niemieckich oprawcach zawiera też dramat Idy Kamińskiej *Zasypać bunkry* (1964). Doświadczenie kilkuletniego ukrywania się w piwnicy sprawia, że tuż po wyzwoleniu Rachel nie może otrząsnąć się i powrócić do normalnego życia – z odrętwienia wyrwa ją dopiero (pozasceniczny) mord na uwięzionych niemieckich żołnierzach. Niezwykle poruszający dramat, wystawiony w 1964 roku w Teatrze Żydowskim w Warszawie (w reżyserii Kamińskiej, która również odtwarzała główną rolę Racheli), zapowiada wydarzenia Marca 1968 roku. I. Kamińska, *Zasypać bunkry*, Archiwum Państwowego Teatru Żydowskiego im. E. R. Kamińskiej, nr ewid. 710; przedruk: I. Kamińska, *Zasypać bunkry*, w: *Rodzaju żeńskiego. Antologia dramatów*, red. A. Chałupnik, A. Łuksza, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Warszawa 2018.

<sup>77</sup> S. Buryła, D. Krawczyńska, *Problemy (nie)wrażalności Zagłady*, w: *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*, red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak, Fundacja Akademia Humanistyczna i Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012, s. 427. Kontrast między behawioryzmem narracji a szokiem wywołanym w czytelniku wydobywa Andrzej Werner, choć nie w kategoriach emocjonalnych, tylko etycznych: A. Werner, *Zwyczajna apokalipsa*, dz. cyt., s. 154. Podobieństwo stylu między Borowskim a Nałkowską zauważa też Tadeusz Drewnowski w: *Ucieczka z kamiennego świata. O Tadeuszu Borowskim*, PIW, Warszawa 1992, s. 198.

«Polska ma świętą rację», i „na komunizm i demokrację”<sup>78</sup>) – w krystalicznej formie odziera doświadczenie obozowe z wszelkiego patosu, co oznacza, że z uczciwością opisuje przede wszystkim panującą w obozie agresję. Co więcej, krytycy wielokrotnie zwracali uwagę (a niektórzy wciąż czynią z tego zarzut), że w opowiadaniach oświęcimskich niemieccy nadzorcy grają rolę poboczną, a obozowe obrazy przemocy przede wszystkim ukazują relacje między samymi więźniami<sup>79</sup>. Emocje mieszczące się pod powierzchnią zimnego, a czasem wręcz bezlitosnego opisu w jego twórczości wybuchają przede wszystkim w nienawiści i chęci zemsty. Jak w stwierdzeniu Tadka w *Ludziach, którzy szli*:

Myszę, że ludziom, którzy cierpią niesprawiedliwie, nie wystarczy sama sprawiedliwość. Chcą, żeby winowajcy też ucierpieli niesprawiedliwie. To odczują jako sprawiedliwość<sup>80</sup>.

To zapowiedź *Milczenia*, pierwszego opowiadania *Kamiennego świata*, w której z powodu plotki o pojmaniu esesmana przez byłych więźniów, amerykański oficer wygłasza mowę o triumfie prawa nad bezprawiem i konieczności wymierzenia sprawiedliwości w normalnym, sądowym trybie. Byli więźniowie uprzejmie wysłuchują tej mowy, po czym wywlekają ukrytego przez siebie wcześniej w baraku esesmana i „wśród ciężkich, nienawistnych posapywań” zabijają go (tę scenę Wajda umieścił na początku *Krajobrazu po bitwie*, znajduje się ona również w *found footage* Kozaka)<sup>81</sup>. W opowiadaniu *Proszę państwa do gazu* w czasie wyładowywania Żydów z pociągu w Birkenau narrator Tadek czuje się coraz gorzej, aż chce mu się wymiotować i zaczyna mieć halucynacje, z powodu wycieńczenia i narastającej nienawiści i złości:

<sup>78</sup> T. Borowski, *Muzułman*, w: tegoż, *Poezja*, dz. cyt., s. 228.

<sup>79</sup> Zob. A. Werner, *Zwyczajna apokalipsa*, dz. cyt., s. 100. Zob. też. B. Krupa, „Zakrzyczą nas poeci, adwokaci, filozofowie, księża”. *Najnowsza odsłona „sporu o Borowskiego”*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 26.

<sup>80</sup> T. Borowski, *Ludzie, którzy szli*, w: tegoż, *Proza (1)*, oprac. S. Buryła, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 85.

<sup>81</sup> T. Borowski, *Kamienny świat*, w: tegoż, *Proza (1)*, dz. cyt., s. 281.

- Słuchaj, Henri, czy my jesteśmy ludzie dobrzy?
- Czemu się głupio pytasz?
- Widzisz, przyjacielu, wzbiera we mnie zupełnie niezrozumiała złość na tych ludzi, że przez nich muszę tu być. Nie współczuję im wcale, że idą do gazu. Żeby się ziemia pod nimi wszystkimi rozstała. Rzuciłbym się na nich z pięściami. Przecież to jest patologiczne chyba, nie mogę zrozumieć.
- Och, wprost przeciwnie, to normalne, przewidziane i obliczone. Męczy cię rampa, buntujesz się, a złość najłatwiej wyładować na słabszym. Pożądana jest nawet, abyś ją wyładował. To tak na chłopski rozum, *compris*?<sup>82</sup>

Trochę później następuje jedna z bardziej wstrząsających scen, gdy kobieta usiłując w czasie selekcji ratować swoje życie, wypiera się własnego dziecka. Andrej, marynarz z Sewastopola, dopada kobietę i wrzeszczy:

- Ach, ty, *jebit twoju mat', blad' jewrejskaja!* To ty od swego dziecka uciekasz! Ja tobie dam, ty kurwo! – Chwycił ją wpół, zadławił łapą gardło, które chciało krzyczeć i wrzucił ją z rozmachem jak ciężki wór zboża na auto.
- Masz! Weź i to sobie! Suko! – i cisnął jej dziecko pod nogi.

Nie ma chyba zapisanego w literaturze polskiej równie mocnego antysemickiego okrzyku (podobne w strukturze i wysyceniu emocjonalno-seksualnym są okrzyki pogromowe skatalogowane przez Joannę Tokarską-Bakir w tekście o pogromie kieleckim<sup>83</sup>). O jego sile musiał wiedzieć sam autor, który zdecydował się umieścić ten okrzyk w ustach niepolskiego więźnia, ukryty w części pod przesunięciem z języka polskiego na rosyjski. W tym przesunięciu zawiera się jednak również wskazanie, że w ogóle mowa o transporcie Żydów<sup>84</sup>, którzy, mimo że są

<sup>82</sup> T. Borowski, *Proszę państwa do gazu*, w: tegoż, *Proza (1)*, dz. cyt., s. 177. Następny cytat – s. 180.

<sup>83</sup> J. Tokarska-Bakir, *Okrzyki pogromowe*, w: tejże, *Okrzyki pogromowe. Szkice z antropologii historycznej Polski lat 1939–1946*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012.

<sup>84</sup> Zob. S. Buryła, *Opisywać nie nazywając*, w: *Stosowność i formuła. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński i in., TAİWPN Universitas, Kraków 2005; S. Buryła, *Proza Tadeusza Borowskiego wobec Holocaustu*, „Ruch Literacki” 2004, z. 3.

obiektywnie w najgorszej sytuacji, mogą być przedmiotem czystej nienawiści. Sceny rozgrywane się w poziomych relacjach między więźniami ukazują szczególną kondycję osadzonych, która, co więcej, nie mija wraz z wyzwoleniem i końcem wojny. Analizując literaturę poświęconą obozom, badaczka traumy Ruth Leys podkreśla automatyczny i regresywny charakter procesów psychicznych występujących u więźniów i zalicza do nich między innymi identyfikację z agresorem<sup>85</sup>. W sytuacji, gdy więźniowie nie mogą wyrażać agresywnych impulsów wobec swoich oprawców, zaczynają nienawidzić siebie nawzajem, próbując choć na chwilę poczuć, że dominują nad kimś innym<sup>86</sup>. Ofiara, widząc innych w tej samej roli, rozpoznaje w sobie nienawiść i chęć pozbycia się jej, a nie współczucie. W twórczości Borowskiego pojawia się trudne do przyjęcia w czasach pokoju i dla ludzi niedoświadczonych traumą przekonanie, że ofiara może doznać ulgi, gdy stanie się oprawcą. Kozak wydobywa z twórczości Borowskiego przeoczoną rasistowską figurę czarnego żołnierza, która z tej perspektywy wygląda na złożoną z dwóch części: jest nośnikiem seksualnej zemsty na niemieckich oprawcach i jest obiektem skrajnej pogardy. W tym sensie staje się niesamowitym sobowtorem, powstałym przez rozszczepienie i projekcję niechcianych doświadczeń podmiotu<sup>87</sup> – sklejonym katem i ofiarą, sado-masochistyczną fantazją, która upokorzenie „redukcją człowieka do przedmiotu”<sup>88</sup> zmienia w triumf zemsty.

<sup>85</sup> R. Leys, *From Guilt to Shame: Auschwitz and After*, Princeton University Press, Princeton–Oxford 2007, s. 32. Przemoc między ofiarami omawia Primo Levi w rozdziałach *Szara strefa i Wstyd* książki *Pogrążeni i ocaleni*: P. Levi, *Pogrążeni i ocaleni*, dz. cyt.

<sup>86</sup> Na przykład w mniej znanym opowiadaniu Zofii Posmysz *Zengerin* z tomu *Ten sam doktor M* narratorka opowiada o nienawiści więźniarek karnego komanda w podoboziu Auschwitz (Budy) wobec jednej z nich, która dzięki śpiewaniu dla obsługi podoboziu na moment uplasowała się wyżej w hierarchii. Zob. Z. Posmysz, *Zengerin*, w: też, *Ten sam doktor M*, Iskry, Warszawa 1981.

<sup>87</sup> Zob. C. Bronstein, *Is this my body? The uncanny effects of dissociation*, maszynopis niepublikowany.

<sup>88</sup> M. Janion, *Legenda i antylegenda wojny*, w: też, *Plac generała. Eseje o wojnie*, sic!, Warszawa 1998, s. 148. Zob. też: A. Werner, *Zwyczajna apokalipsa*, dz. cyt., s. 92–93.

Lustrzanym odbiciem Borowskiego w pracy Kozaka jest Ernst Jünger, jeden z orędowników konserwatywnej rewolucji w latach dwudziestych i trzydziestych, który spędził wojnę po drugiej stronie, jako oficer Wehrmachtu w Paryżu. W tekstach Kozaka widać szczególną fascynację Jüngerem, rozwojem jego myśli poświęconej metafizycznej koncepcji przemocy – w pochodzącym z 1934 roku eseju Jünger pisał, że „ból stanowi pewną i nieuniknioną ingerencję w nasze życie. Nie ma nic bardziej pewnego i z góry nam przeznaczonego niż właśnie ból”<sup>89</sup>. W części *Zmurzynienia* poświęconej Jüngerowi Kozak montuje fragmenty filmów, w których króluje rozkosz czerpana z zadawania bólu, zabijania, strzelania, musztry wojskowej i wybuchów, a po tej orgii zniszczenia pozostaje pusty, bezludzki krajobraz i ruiny, które badają archeolodzy albo rabusie. To być może nawiązanie do najbardziej znanej powieści Jüngera, *Na marmurowych skałach*<sup>90</sup>, w której dawny świat upada przez szaleństwo najeźdźców, płonie spokojna i harmonijna cywilizacja. Ta rozkosz masakry znana jest samemu Kozakowi, w którego twórczości obrazy płomieni ogarniających cały świat powtarzają się obsesyjnie. Kluczowy wydaje się jednak krok następny – kolejny kadr to dość naturalistycznie ukazany poród zapowiadający ponowne odrodzenie świata. To paralelna figura do rozważań Kozaka na temat figury „Murzyna” jako *nigredo*, etapu początkowego alchemicznej transmutacji. Wydaje się, że to kluczowy moment projektu Kozaka – idealizacja katastrofy, która staje się regeneracją i jedynym krokiem ku życiu. Można pomyśleć, że miały to być kolejny ruch w stylu Benjamina. W zwieńczeniu rozprawy o niemieckim dramacie żałobnym Benjamin pisze, że pleniące się barokowe alegorie śmierci i rozpadu tak naprawdę zawierają w sobie ideę mesjańską:

To właśnie jest istota melancholijnego zapatrzania w głąb: ostatnie przedmioty, które pozwalały mu jakoby najdoskonalej upewnić się o tym, co nikczemne, przeistaczają się w alegorie, te zaś wypełniają nicość, w której

<sup>89</sup> E. Jünger, *O bólu*, przeł. J. Prokopiuk, „Literatura na Świecie” 1986, nr 9, s. 179.

<sup>90</sup> Zob. E. Jünger, *Na marmurowych skałach*, przeł. J. Prokopiuk, „Literatura na Świecie” 1986, nr 9; zob. też: T. Wiśniewski, *Inicjacyjny sens „upojenia” w Sturmie Ernsta Jüngera*, „Sensus Historiae” 2015, nr 4.



się ukazują, a zarazem owej nicości zaprzeczają – tak jak intencja, która na koniec nie trwa już wpatrzona wiernie w śmiertelne szczątki, lecz wiarołomnie przeskakuje ku zmartwychwstaniu<sup>91</sup>.

Istnieje jednak spora rozbieżność w rezultatach kontemplacji obrazów katastrofy – Benjaminowskiego alegoryka obserwacja przeszłej krzywdy prowadzi do odkupieńczej melancholii, natomiast narrator Kozaka doświadcza raczej maniakalnej ekscytacji i triumfu<sup>92</sup>. Ta polska „wyprawa na terytorium faszysty” ma w zamierzeniach artysty stanowić eksperyment myślowy, w którym dialektyk, pozostając w bezpiecznym miejscu, zanurza się w uroku roztaczanym przez pierwotną przemoc, uważając, aby nie pogrzyźć się w nim całkowicie – „Nie kolonizuj mroku, jeżeli nie chcesz, by on cię skolonizował”<sup>93</sup>. W istocie to falliczna i seksualna metafora, w której męski podmiot musi pilnować się, aby nie rozpuścić się w rozkoszy – gdy polskość rozpoznaje w sobie mrocznego sobowtóra, a ofiara widzi w sobie kata. W ekonomii libidinalnej napędza to jednak mechanizm perwersyjny, a nie związany z poczuciem winy czy żałobą. Diagnozuje to Borowski jako bezpośredni świadek, rekonstruując w swojej twórczości perspektywę obozową – Kozak zaś dokonuje tego na metapoziomie, jako postświadek, małymi ruchami przemieszczając diagnozę w obszar postulatu polityczno-społecznego.

## Polskie imperium BDSM

Twórczość Kozaka z czasem nabiera rozpędu i charakteryzuje się coraz większym rozmachem. Napisany w 2017 roku wizyjny traktat polityczny *Poroseidy* na ponad ośmiuset stronach zestawia fabularyzowane przypowieści z ich erudycyjną egzegezą, co sumuje się w trudny do objęcia

<sup>91</sup> W. Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, sic!, Warszawa 2013, s. 315.

<sup>92</sup> Dla Saula Friedländera taka mityzacja śmierci to wyraz kiczu powiązanego z faszystowską estetyką. Zob. S. Friedländer, *Refleksy nazizmu. Esej o kiczu i śmierci*, przeł. M. Suster, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 55.

<sup>93</sup> Zob. T. Kozak, *Wytępić te wszystkie bestie?*, dz. cyt., s. 290.

kołaż niemieckiego idealizmu, koncepcji Nietzschego, nowoczesnej gnozy i antysystemowości Gilles'a Deleuze'a. Struktura tych fantastycznych i filozoficznych przypowieści jest następująca: najpierw zostaje naszkicowany obraz (po)nowoczesności, znieruchomiałej przez brak rewolucyjnych projektów utopii zdolnych przełamać neoliberalny koniec historii, a następnie pojawia się sprytny sposób wyjścia poza ten świat, w jego stwardniałej powłoce odnajduje się mała szczelina, przez którą można się wymknąć. *Poroseidy* stają się opowieściami o Porosie, bogu dostatku z *Uczt*y Platona, którego Karl Kerényi łączy z Hermesem i jako takiego określa jako trickstera, antropologiczną figurę boga ucieleśniającego siłę życia niezwiązaną żadnymi zasadami<sup>94</sup>. Jak pisze Paul Radin, autor klasycznej antropologicznej rozprawy poświęconej tej tematyce:

Trickster jest zarazem stwórcą i niszczycielem, daje i odbiera, jest tym, który oszukuje i sam zostaje oszukany. Niczego świadomie nie pragnie. Wiecznie jest przymuszany, by zachowywać się tak, jak się zachowuje, ulega odruchom, nad którymi nie panuje. Nie wie, czym są dobro i zło, lecz za jedno i za drugie ponosi odpowiedzialność. Nie wyznaje żadnych wartości, moralnych ani społecznych, jest zdany na łaskę własnych namiętności i apetytów, a mimo to poprzez jego działania wszystkie wartości zaczynają istnieć<sup>95</sup>.

Trickster jest bóstwem liminalnym, Kerényi zresztą proponuje tłumaczyć imię Porosa jako drogę (co łączy go z Hermesem, bogiem dróg, podróżnych i złodziei) – istotę w wiecznym ruchu, mieniającą się wieloma postaciami i nieuchwytną. Jakub Majmurek w recenzji *Poroseidów* za autorką wstępu przeciwstawia Erosa, żywioł tragiczny rządzący się niezaspokojeniem, Porosowi – uosobieniu komedii, nadmiaru i obfitości<sup>96</sup>.

<sup>94</sup> K. Kerényi, *Hermes przewodnik dusz: mitologem źródła życia mężczyzny*, przeł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Sen, Warszawa 1993, s. 47–48.

<sup>95</sup> P. Radin, *Trickster. Studium mitologii Indian północnoamerykańskich*, przeł. A. Topczewska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 21.

<sup>96</sup> J. Majmurek, „*Poroseidy*”. Tomasz Kozak o tym jak wyjść z bezwładu i nie wpaść w faszyzm, „Gazeta Wyborcza” z 31 marca 2017. Zob. też A. Bielik-Robson, *Instytut Pamięci Negatywnej, czyli mythopoiesis Tomasza Kozaka*, w: T. Kozak, *Poroseidy. Fenomenologia*

Poros to siła napędzająca strategię artystyczną Kozaka, który wędruje wśród swoich koncepcji, myśląc ślady w ten sposób, że nigdy nie może zostać złapany, z jakiej pozycji mówi.

Zgodnie z sugestią Kozaka, który zaleca lekturę książki niezależnie od jej linearności, chronologii i porządku, najciekawsze dla tego wywodu będzie przeczytanie rozdziału ósmego, składającego się z „paraboli” i towarzyszącej jej „paraleli”. Mój wybór podyktowany jest tym, że mowa w nim o dialektyku, postaci tak istotnej dla Kozaka, której poświęcił szereg wcześniejszych tekstów, a także o seksualności i o jej projektowanym politycznym, emancypacyjnym charakterze. Zresztą ta część – tak jak i inne – stanowi odbicie całości traktatu swobodnie mieszającego etykę, estetykę, politykę, ekonomię i erotykę. Dialektykiem jest główny bohater paraboli, Szudaj, wysoki urzędnik kościelnego państwa, które ogarnia tajemnicza herezja niszcząca restrykcyjne struktury systemu społecznego. Szudaj, na podobieństwo Kurtza z *Jądra ciemności*, który usiłował zgłębić naturę szaleństwa<sup>97</sup>, pogrąża się całkowicie w herezji i w końcu zdradza swoje państwo, przekształcając się we własne przeciwieństwo, w Judasza. Szudaj-Judasz to wyraźnie spleciona ze sobą figura Kmicica i anty-Kmicica oraz Borowskiego i Jüngera. Poznawana przez niego herezja stanowi połączenie gnostyckiej wiedzy i seksualnej, głęboko cielesnej rozkoszy – kusi go i w końcu opanowuje, w jej poszukiwaniu przemierza przestrzenie fantazji, aby w końcu znaleźć się przed wejściem:

W wąskiej, granitowej framudze drży lekko z napięcia popielata błona – półprzezrysta, budząca skojarzenia z ekranem, bo kłębią się na niej, jak gdyby wyświetlane przez projektor ukryty we wnętrzu alkowy zasłoniętej błoną, jakieś niejasne, zagmatwane, a przy tym powabne – podniecające! – zarysy, cienie, sylwety. Po przekątnej tej błony – z prawego dolnego rogu w górny lewy – biegnie zapięty zamek błyskawiczny, pobłyskujący setką srebrnych zębów<sup>98</sup>.

*kultury trawersującej*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski i Muzeum Sztuki, Warszawa i Łódź 2017, s. 14.

<sup>97</sup> Zob. T. Kozak, *Wytępić te wszystkie bestie?*, dz. cyt., s. 286.

<sup>98</sup> T. Kozak, *Poroseidy. Fenomenologia kultury trawersującej*, dz. cyt., s. 686.

Aby wejść, bohater wyciąga pióro obdarzone falliczną, magiczną mocą i zapisuje na ciele figury strzegącej wejście słowa „Pragnę wniknąć”. W tym autorskim przetworzeniu noweli *Przed prawem* Franza Kafki – wielokrotnie interpretowanym, również psychoanalitycznie w zestawieniu z zakazem edypalnym<sup>99</sup> – znajdujemy się wewnątrz niemowlęcej fantazji o powrocie do łona matki, do którego wchłonięcie miesza się z podnieceniem seksualnym. Psychoanalityk Mervin Glaser, odwołując się do Freudowskiej koncepcji uczucia oceanicznego, nazywa tę fantazję kompleksem rdzennym, w którym dziecko łączy się z obiektem pierwotnym w rozkosznej fuzji opanowującej wszystkie destrukcyjne uczucia – ale niepozwalającej dziecku nigdy odejść i dorosnąć<sup>100</sup>. We wnętrzu łona-alkowy dokonuje się gnostycko-seksualna przemiana Szudaja, trudno jednak myśleć o tym bohaterze jako dojrzałym mężczyźnie, nawet pomimo nagromadzenia seksualnych określeń balansujących na granicy kiczu – herezja płynie w samym ciele Szudaja (w tej wersji seksualności nie potrzeba właściwie innych ciał): z odbytu („Porostata”) i z penisa opisywanego w pełnym oszołomieniu i zachwycie („[kutas] lśni w pełnej krasie”, „rączy kutas rwie się, aby spenetrować wnętrze sofi”, „Judasz jasnym umysłem, bacznym wzrokiem i czujnym chujem (który wciąż ma się na baczności) skanuje gościnne wnętrze sofi”, „za pulsującym kutasem, który rwie się przed siebie... Dokąd? – W głąb...”<sup>101</sup>). Pobudzenie seksualne płynie z całego ciała, ale wyraźnie przeceniony jest sam fallus, obdarzony potężną mocą, jak w przypadku opisywanego przez Freuda Małego Hansa, który, zanim pojawił się w nim lęk przed kastracją, widział penis wszędzie tam, gdzie spodziewał się triumfu i męskiej siły<sup>102</sup>. Janine Chasseguet-Smirgel pisze, że u takich chłopców (jak i u dorosłych mężczyzn) „całe ich

<sup>99</sup> Zob. J. Derrida, *Przed Prawem*, przeł. J. Gutorow, w: *Nienasycenie. Filozofie o Kafce*, red. Ł. Musiał i A. Żychliński, Korporacja Ha!art, Kraków 2011.

<sup>100</sup> M. Glaser, *Identification and its Vicissitudes as Observed in the Perversions*, „International Journal of Psycho-Analysis” 1986, nr 67.

<sup>101</sup> T. Kozak, *Poroseidy. Fenomenologia kultury trawersującej*, dz. cyt., s. 683, 691, 692 i 695.

<sup>102</sup> Z. Freud, *Analiza fobii pięciolatka*, dz. cyt., s. 10.

zainteresowanie skupia się na penisie, wraz z wątpliwościami dotyczącymi jego rozmiaru i jakości oraz ich narcystyczną kompensacją<sup>103</sup>, co skutkuje wycofaniem się ze świata relacji i skupieniem się na samym sobie. Ostatecznie również całkowicie wyklucza kobiety zepchnięte do roli „natury”, „łona”, „czaru”, „dżungli” lub, jak w muralu *Polacy! Jeszcze jeden wysiłek*, do tradycyjnej w polskiej wyobraźni mitologicznej figury Polonii.

Fantazja o zlanii się z łonem-alkową budzi więc również przerażenie – Szudaj zostaje bowiem następnie przez herezję (przyjmującą postać sofii i Pisma) dosłownie spenetrowany, zarówno w seksualny, jak i brutalny sposób. Zarysowana przez Kozaka scena przypomina zapiski sędziego Schrebera, szczególnie te fragmenty, którym zachwycili się Deleuze i Guattari w *Anty-Edypie*, gdy autor *Pamiętników nerwowo chorego* miał wizję, że jest penetrowany promieniami słonecznymi przez jednego z bogów. To rodzaj transformacji, która pozwala na późniejsze uczestnictwo w seksualnej orgii, łączącej ciała we wpływach i wypływach różnych substancji przenikających przez wszystkie cielesne otwory. Można w tym widzieć deleuzejański w duchu, rozkoszny i radosny przepływ życia, niczym nieskrępowany przepływ pragnienia, ale wydaje mi się istotne, że całe działanie jest ujęte w strukturze spektaklu sadomasochistycznego. Opis jest pełen neologizmów (echo prozy Lema?) niemówiących wprost, ale odsyłających do właściwego znaczenia: „Pierwszy unosi gruby godmisz na dwumetrowym trzonku, po czym pakuje go po rękojeść w grafizdę [...] Trzeci odpala wibrownikarkę i wpycha ją «goliźnie» w ciasny kanał rajbytu”<sup>104</sup> i tak dalej. Fascynacja przemocą wyidealizowaną jako forma regeneracji, przekształcenia samego siebie i narodzin na nowo to powracający motyw ze *Zmurzynienia*, tym razem ujęty w formę polityczno-seksualnej emancypacji. Tak samo zresztą jak w tej pracy główna teza zawarta już w komentarzu do przypowieści opatrzona jest

<sup>103</sup> J. Chasseguet-Smirgel, *Female Sexuality: New Psychoanalytic Views*, Karnac Books, London 1992, s. 39. Zob. też D. Birksted-Breen, *Phallus, Penis And Mental Space*, „International Journal of Psycho-Analysis” 1996, nr 77.

<sup>104</sup> T. Kozak, *Poroseidy. Fenomenologia kultury trawersującej*, dz. cyt., s. 704. Kolejne cytaty – s. 719, 754.

znakiem zapytania: „Być może późnonowoczesne praktyki fetyszystyczne stanowią wyraz pragnienia dekonstrukcji kultów Panowania?”

Dalej Kozak rozwija radosną wizję pornografii fetyszystycznej i perwersyjnej seksualności, w której nie istnieje lęk ani przemoc – nie tłumacząc właściwie, dlaczego tak silnie skonwencjonalizowane i ustalone zachowania seksualne mają być emancypacyjne czy z jakiego powodu przestrzeń największej opresji miałyby stać się, używając pojęciowości bliskiego Kozakowi Benjaminu z *Tez historiozoficznych*, furtką, przez którą przejdzie Mesjasz. To wciąż ten sam moment, w którym radykalna destrukcja za sprawą idealizacji przyjmuje przeciwne znaczenie: odrodzenia. Taka jest projektowana fetyszystyczna seksualność, dzięki której uciec można z kryształowego pałacu nowoczesności:

Różnice [między wymienionymi przez autora oglądanymi częściowymi obiektami: lechtaczkami, żołądźkami, waginami, odbytami, brzuchami, sutkami, piersiami, piętami, palcami, ustami], które dla przypadkowego widza mają nikłe znaczenie (dlatego taki widz twierdzi często, że porno jest monotonne), w oczach koneserów nabierają zgoła epickich znaczeń.

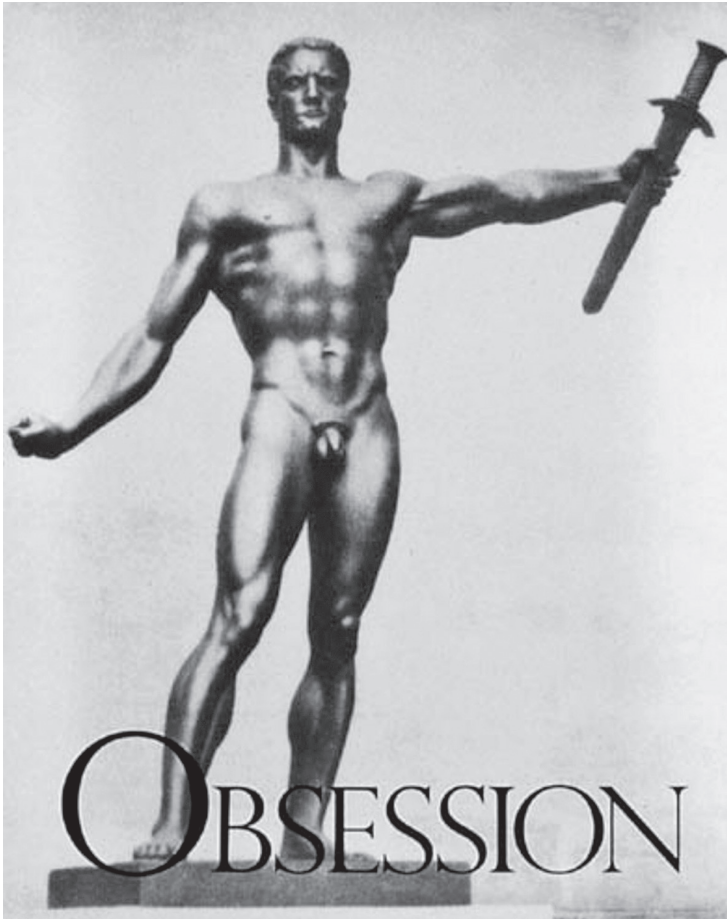
Perwersyjna seksualność okazuje się fantastyczna i olśniewająca w odróżnieniu od neurotycznej, która miałaby zawsze pozostać niespełniona, monotonna i nieudolna. W tym świecie przemoc traci swoją destrukcyjną naturę, a staje się wyjściem prowadzącym do absolutnej wewnętrznej wolności – Kozak powołuje się w tym miejscu na cytaty z analizującego twórczość Jüngera tekstu Ericha Kahlera opisującego mechanizm rozszczepienia:

Nazistowskim próbom rozdarcia ich osobowości przeciwstawili rozszczepienie, jakiego z premedytacją dokonali na samych sobie, to jest rozszczepienie własnej świadomości, odłączając od swej zwykłej świadomości pewnego rodzaju nadświadome «ja», wierni mu w najbardziej niebezpiecznych sytuacjach, czyniąc zeń punkt obserwacyjny, opierali się temu koszarowi [...], który pochłaniał najsłabsze ofiary<sup>105</sup>.

<sup>105</sup> E. Kahler, *Druga świadomość i wszechświat zatimizowany*, przeł. J. Prokopiuk, „Literatura na Świecie” 1986, nr 9, s. 231–232.

To dyskusyjne, a nawet wątpliwe, zrównanie kontraktu sadomasochistycznego ze (świadomą lub nie) strategią przeżycia w obozie uwydatnia jego traumatyczne pochodzenie – całkowite i przerażające upokorzenie wojny. Perwersja faszyzmu może zostać wchłonięta i wykorzystana w celu obrony przed rozpadem i zapadnięciem się w nicłość, z której nie uratują powtórne narodziny. Prace Kozaka diagnozują niebezpieczeństwa tego, co można nazwać polskim paradygmatem romantycznym: niekwestionowaną figurę ofiary (przyjrzyć się jej bliżej w następnym rozdziale). Mroczny sobowtór polskiej ofiary to niemiecki oprawca, którego z fascynacją ogląda. Identyfikacja z nim daje ulgę i poczucie sprawczości, ale wiąże też w torturach trwających w nieskończoność. Powrót do imperatywu sadyzycznego, czyli ciągle pozostawanie w pozycji ofiary, pobudza również – na zasadzie dialektycznej – ustanowienie oprawcy. To pozycja całkowicie męska i zamknięta w męskości, projektująca wszystko, co słabe i podatne na zranienie, w zniechęconą ofiarę, której ucieleśnieniem jest ostatecznie kobieta. Polska wersja „fascynującego faszyzmu” czarnego munduru to taki rodzaj identyfikacji z oprawcą, dzięki której nie było wojny, biedy, głodu i klęski. Polski podmiot, ratując się przed upokorzeniem, słabością i podatnością na zranienie wynikłymi z bycia ofiarą, identyfikuje się z oprawcą. Fascynacja faszyzmem staje się wtedy fascynacją przemocą, czasem ukrytą, źródłowo odnoszącą się do Zagłady. Z takiego obrazu muszą jednak zniknąć wtedy Żydzi jako ofiary Zagłady, ponieważ zbyt blisko wtedy do drugiej strony faszyzmu – w emblemacie czaszki na czapce esesmani mieli według Nancy’ego zobaczyć „oręż własnego wzroku”: wystrój obozu śmierci oraz trupy<sup>106</sup>.

<sup>106</sup> J.-L. Nancy, *Zakazana reprezentacja*, dz. cyt., s. 127.



Obraz rzeźby wykonanej przez Arno Brekera, artysty-ikony  
Trzeciej Rzeszy – Winckelmannowski klasycyzm przeradza się  
w perwersyjne przeciwieństwo  
*Obsession* (1993), Maciej Toporowicz





Moment ikonoklastyczny  
*Naziści* (2000), Piotr Ukłański



Obrazy nazistów rozpierzchły i rozpleniły się  
*Bez tytułu (Polska Über Alles)* (2012), Piotr Ukłański



Rasistowskie obrazy w ramach krytycznego dyskursu  
*Zmurzynienie. Ekshumacja pewnej metafory* (2006), Tomasz Kozak



Narrator – biały mężczyzna na białym tle  
*Zmurzynienie. Ekshumacja pewnej metafory* (2006), Tomasz Kozak



Wędrujący obraz  
*Zmurzynienie. Ekshumacja pewnej metafory* (2006), Tomasz Kozak

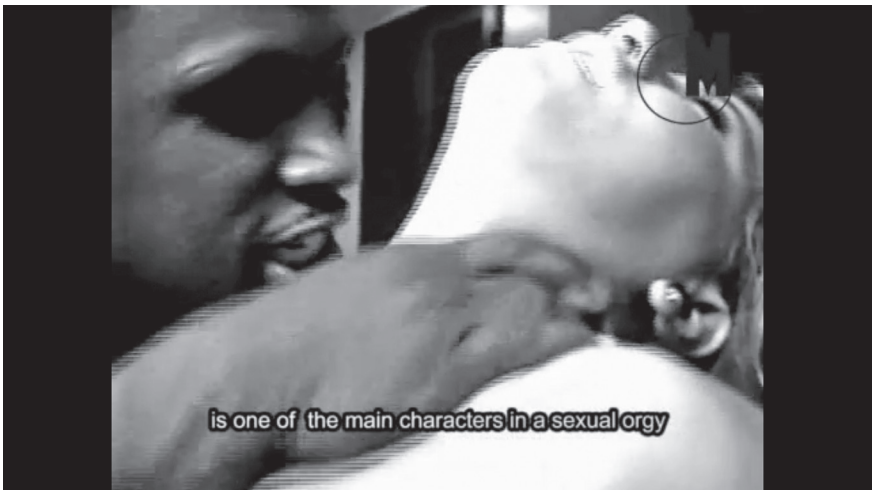


Symetria: powstaniec z miotaczem ognia i Żyd z (chrześcijańskim) niemowlęciem  
*Polacy! Jeszcze jeden wysiłek!* (2004), Tomasz Kozak



Biała niewinność i czarna siła

*Zmurzynienie. Ekshumacja pewnej metafory* (2006), Tomasz Kozak



Rasistowskie imaginarium konstruuje przemoc jako seksualną

*Zmurzynienie. Ekshumacja pewnej metafory* (2006), Tomasz Kozak



Upadek kultury klasycznej – symetrycznie do *Obsession* Macieja Toporowicza  
*Zmurzynienie. Ekshumacja pewnej metafory* (2006), Tomasz Kozak

### 3 Masochizm: Polak mały

Rozdział jest poświęcony temu, co składa się na polski kompleks romantyczno-martyrologiczny i jego obecność w polskiej pamięci o Zagładzie. Na paradygmat romantyczny wskazywało już wielu badaczy<sup>1</sup>, w tym rozdziale zależy mi na odsłonięciu perwersyjnego rdzenia pozycji ofiarnej, która zarazem pogłębia uraz, jak i znieczula na cierpienie innych. Prezentując trzy przypadki literackie – twórczość Leo Lipskiego, Artura Sandauera i Szczepana Twardocha – wskazuję na ciągłość i trwałość postaw kulturowych, a także przejęcie przez etnicznie polskiego świadka pozycji największej ofiary wojny. Slavoj Žižek uważa, że w zachodnim świecie powojennym wyrosła ideologia ofiary, która utrzymywana w tej pozycji odbiera odpowiedzialność i sprawczość, a w czasie rzeczywistej przemocy służy wycofaniu się z realnych możliwości politycznych działań w pozorowaną debatę dotyczącą traumy<sup>2</sup>. Polska pamięć o Zagładzie, zasilana romantycznymi kodami kulturowymi, potrafi zręcznie przechwycić ten rodzaj narracji, przekształcając polskiego postronnego w bezradną ofiarę, skupioną na własnym cierpieniu, niezrozumianą i niesłuchaną przez innych. Ostatecznie operacje te tworzą reprezentację

<sup>1</sup> Re- i de-konstrukcji tego paradygmatu w obrębie polskiej pamięci o Zagładzie dokonują przede wszystkim: M. Janion, *Bohater, spisek, śmierć: wykłady żydowskie*, W.A.B., Warszawa 2009; G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, dz. cyt.

<sup>2</sup> S. Žižek, *Ofiary, wszędzie ofiary...*, w: tegoż: *Kruchy absolut, czyli dlaczego warto walczyć o chrześcijańskie dziedzictwo*, przeł. M. Kropiwnicki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.

rozwiązania masochistycznego i taką posttraumatyczną tożsamość – o tyle niebezpieczną, o ile zamykającą na cierpienie odczuwane przez kogokolwiek innego.

W polskiej kulturze być może najpełniejszy jej wyraz dał stojący na uboczu Leo Lipski, którego fascynująca twórczość z pewnością przekracza jej kulturowe odczytania. Dzieła Szczepana Twardocha w tym ujęciu mają obrazować przechwycenie tej strategii tożsamościowej, choć zdają sobie też sprawę, że przykładów takiego działania etnicznie polskiej pamięci – oddzielającej się wtedy od polsko-żydowskiej pamięci – można znaleźć wiele. Nowela Artura Sandauera, którego skromna prozatorska twórczość domaga się nowych odczytań, ma służyć za punkt łączący rozdzielone pamięci, opisując szczególną polską-żydowską tożsamość. W ich powieściach i nowelach śledzę łączącą je figurę niedojrzałej męskości, upokorzonej i wściekłej, dla której pozycja masochistyczna wydaje się atrakcyjna ze względu na towarzyszące jej poczucie moralnej wyższości i triumf. Wpływa to nie tylko na sam kształt pamięci, ale i model relacji społecznych, również tych między mężczyznami a kobietami. Perwersyjny rdzeń kompleksu romantyczno-martyrologicznego w polskiej pamięci o Zagładzie zubaża empatię polskiego świadka, skoncentrowanego wyłącznie na własnej krzywdzie.

## Wstręt i fascynacja

Leo Lipski był autorem bezustannie zmagającym się z katastrofą: wewnętrzną, związaną z postępującą deterioryzacją swojego ciała i zewnętrzną, obejmującą koniec znanego mu świata wraz z wojną i Zagładą. Na miejsce katastrofy tworzył perwersyjne, seksualne i nienawistne opowieści o pamięci, skatologii i relacjach między płciami. Był w tym pisarzem jednocześnie osobnym, różnym od swojego pokolenia pisarskiego, twórcą wciąż niedocenionym i niekanonicznym, ale także wyjątkowo polskim. Wyrażał pewną formułę polskości, o której będzie mowa dalej: słabej, nienawistnej męskości bezustannie projektującej ekscytujące ofiarne rytuały masochizmu.

Lipski jest jednak również pisarzem współczesnym – książkowe wydania jego opowiadań i powieści wychodzą w Polsce dopiero w latach dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku. Prostszej odpowiedzi na problem, dlaczego dopiero teraz mogły zostać opublikowane, dostarczyć może obserwacja, że otwarcie polityczne i ekonomiczne pozwoliło na zauważenie prozy i poezji ocierającej się o pornografię, wulgarność i skatologię. Bardziej złożoną odpowiedź, jaką chciałbym zaproponować, wyraża formuła polskiej tożsamości i pamięci historycznej, ukonstytuowana dopiero po transformacji ustrojowej, oparta na szczególnym splocie seksualności i agresji – powrót do twórczości Lipskiego byłby jednocześnie jej symptomem i diagnozą.

Objętościowo skromna twórczość Lipskiego doczekała się już kilkunastu analiz (szczególnie w ostatnich latach)<sup>3</sup>, proponowana przez mnie interpretacja prozy autora bierze się z niezgody na dotychczasowe ujęcia jego twórczości, wprzęgające jego wulgarność, wstręt i zamiłowanie do skatologii w bardziej krzepiące i humanistyczne koncepcje kręgu życia, witalizmu, a nawet prostego mesjanizmu. Duża część autorów i autorek niejednokrotnie rozpoczyna refleksję nad Lipskim próbując

<sup>3</sup> M. Cuber, *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011; A. Dauksza, *Ekonomia afektu Leo Lipskiego, w: Pamięć i afekty*, dz. cyt.; A. Dauksza, *Nosiciel pamięci. O pamiętaniu, kalectwie i pisaniu w twórczości Leo Lipskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2013, nr 4; A. Frączyk, *Jak działa pisarz mniejszy? Przypadek Leo Lipskiego*, „Mały Format” 2018, nr 5; H. Gosk, *Jesteś sam w swojej drodze*, Świat Literacki, Izabelin 1998; P. Krupiński, *Ciało, historia, kultura. Pisarstwo Mariana Pankowskiego i Leo Lipskiego wobec tabu*, Szczecin 2011; A. Lipszyc, *Część śmierci: bierny frankizm i czarna gnoza w Piotrusiu Leo Lipskiego*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2; R. K. Przybylski, *Wobec mitu i historii*, „Teksty Drugie” 1991, nr 1/2; P. Sadzik, *Zdrobniałe jękanie. Teologia afatyczna w Piotrusiu Leo Lipskiego*, „Wielogłos” 2019, nr 2; K. Telejko, *Motyw wstydu w prozie Leo Lipskiego*, „Midrasz” 2009, nr 9; J. Wierzejska, *Retoryczna interpretacja autobiograficzna. Na przykładzie Andrzeja Bobkowskiego, Zygmunta Haupta i Leo Lipskiego*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2012; A. Zajac, *„Życie półmałpie, sprośne, święte”. Wokół „Mojego ludu” Leo Lipskiego*, „Mały Format” 2018, nr 5; A. Zajac, *„Poniedziałek – Ireny”. Fantomowe Kresy Leo Lipskiego*, „Narracje o Zagładzie” 2019, nr 5; B. Zielińska, *W kloace świata: o „Piotrusiu” Leo Lipskiego*, „Teksty Drugie” 1998, nr 1/2.



go usprawiedliwiać i tłumaczyć, wpisując jego twórczość w ramy humanistyczne i sentymentalne, jakby istniał przymus przykrywania tego, co istotnie silne w jego prozie, a co wydaje się wstydlive i obsceniczne. Agnieszka Dauksza pisze na przykład:

Faktycznie, proza Lipskiego na pierwszy rzut oka jawi się jako wyraz turpistycznego kultu tego, co trywialne, przyziemne, cherlawe, niekiedy odrażające. Wydaje się jednak, iż nie chodzi w tym wypadku o stylistyczną manierę, niezdrową fascynację czy nieuzasadnioną zachciankę pisarza-obsesjonata<sup>4</sup>.

Można zapytać jednak prowokacyjnie: a co, jeśli wydaje się taka nawet na drugi rzut oka? Albo: co jest w niej takiego, że trudno jest samemu lub samej w sobie rozpoznać niezdrową fascynację? Fascynacja – Lipskiego i czytelników – okazuje się tak trudna, że należy ją od siebie odsunąć. Karyn Ball w końcowym rozdziale książki *Disciplining the Holocaust* zmagą się z podobną kwestią: „Co mogłoby znaczyć postrzeganie świadectwa [holokaustowego] nie tylko jako przedmiotu badania [...], ale również jako voyeurystycznego przedmiotu fantazji i wypartego pragnienia”<sup>5</sup>? Karyn Ball pisze o swoim wczuciu się w pełną bólu opowieść ocalałej z Holocaustu, ale jednocześnie odkrywa w sobie ukryte pod spodem niewygodne uczucie fascynacji. Nie tak dalekie od sytuacji narratorki *Wakacji nad Adriatykiem* (1970) Zofii Posmysz – gdy lekarz w trakcie oględzin dowiaduje się, że kobieta była w obozie koncentracyjnym, zaczyna ją podrywać, chcąc wyciągnąć z niej jak najwięcej szczegółów, przede wszystkim dotyczących obozowego życia seksualnego<sup>6</sup>. Najłatwiej byłoby to odczucie „niezdrowej fascynacji” odrzucić i przyjąć,

<sup>4</sup> A. Dauksza, *Nosiciel pamięci*, dz. cyt., s. 73.

<sup>5</sup> K. Ball, *Disciplining the Holocaust*, SUNY Press, Albany NY 2008, s. 195. „Rana i jej dziwna moc przyciągania stały się jednym ze sposobów sytuowania przemocy i erotyki, erotycznej przemocy, w miejscu krzyżowania się prywatnej fantazji i przestrzeni zbiorowej” – M. Seltzer, *Kultura rany*, przeł. A. Rejniak-Majewska, w: *Antologia studiów nad traumą*, dz. cyt., s. 315.

<sup>6</sup> Z. Posmysz, *Wakacje nad Adriatykiem*, w: tejsze, *Pasażerka. Wakacje nad Adriatykiem*, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 339.

że to, co może niepokoić albo obrzydzać, jest symptomem czegoś innego, co należałoby dopiero odnaleźć na to miejsce – przyjmując przy okazji pozycję moralnego zakłopotania, widząc w tym nadmierną identyfikację z „chorobowymi obsesjami” pisarza<sup>7</sup>.

Lipski zmusza jednak do ponownego przemyślenia kategorii traumy i postawienia pytania, co jest w niej tak fascynującego – i dlaczego jego twórczością zainteresowano się na nowo akurat teraz. Można wskazać trzy miejsca traumy w jego pisarstwie: związane z doświadczeniem Zagłady, wojny oraz sowieckiego łagru i z doświadczeniem postępującego paraliżu ciała. Lipski buduje wokół tych doświadczeń swoją szczególną poetykę, w której strach łączy się z fascynacją, obrzydzenie z przyjemnością, a ból z nienawiścią. Dzięki pracom amerykańskich oraz francuskich teoretyków i teoretyczek przyzwyczailiśmy się myśleć o traumie jako o zubożającej, melancholizującej podmiot i o towarzyszącej temu procesowi poetyce – wstrzymania afektów i reprezentacji w miejsce tego, co przebija tarczę ochronną ego. Kanoniczna praca Shoshany Felman i Doriego Lauba, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* tropi działanie traumy w ciszy otwierającej się między słowami składających świadectwo ocalałych – to właśnie w pauzach i zawieszeniu głosu swój ślad pozostawiałaby katastrofa<sup>8</sup>. Takie rozumienie traumy wpłynęło na kanoniczne artystyczne upamiętnienia Zagłady wykorzystujące estetykę pustki i milczenia. O czym była mowa w poprzednim rozdziale, w analizach pamięci i postpamięci Zagłady oraz wojny często pominięta zostaje agresja, a nawet i okrucieństwo ocalałych – co częściowo rozumiałe, gdy podyktowane jest troską o uniknięcie ich ponownej wiktyimizacji. Jednocześnie jednak należy pamiętać, że trauma nie tylko pozostawia podmiot w stanie pół-życia, ale również powołuje wewnętrzny świat wojny wszystkich ze wszystkimi,

<sup>7</sup> Zob. krytykę fantazji o zajęciu pozycji świadka Zagłady przez artystów i badaczy w: G. Weissman, *Fantasies of Witnessing*, dz. cyt.

<sup>8</sup> D. Laub *Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening*, w: S. Felman, D. Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York and London 1992, s. 58–59.

nienawiści, urazy i chęci zemsty<sup>9</sup>. Twórczość Lipskiego wykracza poza poetykę rozpacz i milczącego cierpienia: w żywej, pełnej ekscytacji prozie autor kawałkuje i fragmentuje swoich bohaterów, którzy bezustannie usiłują zlepić się z powrotem w całość.

## Melancholia, upokorzenie i wina ocalonego: *Sarni braciszek*

Najpóźniej wydane krótkie opowiadanie *Sarni braciszek* rozpoczyna się od szczególnego wyznania: „*Dzień i noc* nazywa się tom moich szkiców sowieckich; tym tekstem pragnę zmniejszyć poczucie winy, że nie byłem także z drugiej strony”<sup>10</sup>. Autor w zaledwie parustronicowym opowiadaniu zdaje sprawę z poczucia winy Żyda, który w czasie wojny ocalał poza zasięgiem Holokaustu, więziony w sowieckim łagrze. „*Sarni braciszek*” to chłopiec znany narratorowi sprzed wojny, który uczył się w chederze, powtarzał modlitwy i błogosławieństwa; znałby ich więcej, gdyby edukacji i dorastania nie przerwała Zagłada. To właściwie jedyny bohater twórczości Lipskiego tak ściśle związany z żydowską tradycją i religią, jednocześnie jedyny, którego narrator wspomina po katastrofie jako należącego do utraconego świata. Narrator słabo go pamięta: „Gdy usiłuję go przypomnieć sobie, nie mogę. Jest zbyt nieokreślony, jakby podlegał prawu Heisenberga; o drgających konturach, przezroczysty, wąska ręka, szara jak u dwuletniego dziecka” (P, 272). Wydaje się, że *sarni braciszek* jakby zarazem istniał i nie istniał – jak niejasne wspomnienie lub zmarli pojawiający się w snach. W notatce o opowiadaniu Lipski zapisuje, że chce nazwać „rzecz tak delikatną, że zdaje mi się, wspomnieniem zniszczyć ją. Wyłania się ona czy ono z dalekiej pamięci, zamazane, zniszczone, w strzępach” (PZ, 93). Freud w ten sposób opisuje sny cierpiących

<sup>9</sup> „[Żaloba] to nie tylko ból i smutek. To także agresja, gniew, wściekłość. Z trudem dopuszczamy je do siebie: uważamy, że zmarli i niemowlęta mogą budzić tylko konwencjonalnie łagodne uczucia ciepła i szacunku”, L. Flem, *Jak likwidowałam dom swoich rodziców*, przeł. E. Burakowska, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 2005, s. 107.

<sup>10</sup> L. Lipski, *Powrót*, wybór, oprac. i wstęp A. Maciejowska, Instytut Literacki Kultura i Instytut Książki, Paryż–Kraków 2015, s. 269. Dalej oznaczony – P; L. Lipski, *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*, Świat Książki, Izabelin 2002 – dalej: PZ.

z powodu śmierci bliskich: we śnie zmarły jest zachowany przy życiu, nie wie nic o swoim odejściu, dopiero po obudzeniu śniący orientuje się z bólem o tej iluzji i znów konfrontuje się ze stratą<sup>11</sup>. Przywołując pofragmentowane wspomnienie, narrator przywołuje sarniego braciszka i zarazem z powrotem go uśmierca, ponieważ pamięć o jego życiu to również pamięć o jego śmierci i Zagładzie. Po ożywiającym dawny świat śnie budzi się w rozpacz: „Dlaczego, dlaczego muszę o tym pisać [...], dlaczego, na miłość boską” (PZ, 93). Lipski wzdraga się przed nadaniem formy temu wspomnieniu, ponieważ wzbudza w nim ono zbyt wiele cierpienia – jest to konflikt, który towarzyszy autorowi właściwie w całej jego twórczości, bezustannie balansującej między fragmentacją a chwilową integracją. Ból towarzyszy mu w trakcie pisania, nie osiąga jednak ukojenia, jak chcieliby niektórzy interpretatorzy jego prozy i poezji, która jednak nie wpisuje się w redukcjonistyczną koncepcję twórczości wyłącznie jako autoterapii<sup>12</sup>. Czasem akt twórczy może być również aktem agresywnym i auto-agresywnym<sup>13</sup>, co zwięźle formułuje James Berger pisząc, że „język, tak jak ciało czy psychika, może być zarówno zraniony, jak i ranić. Tekst może zarówno być strauumatyzowany, jak i traumatyzować. Tekst może rozrywać porządek symboliczny, w którym występuje, a także może zmuszać swoich czytelników do restrukturyzacji tego porządku po jego traumatycznym rozerwaniu”<sup>14</sup>.

Kontury sarniego braciszka drgają, ponieważ jego wspomnienie nawiedza narratora jako widmo. Dominick LaCapra pisze o duchach przeszłości, które „błądzą w posttraumatycznym świecie, niczyje, nie przynależą do żadnej osoby ani grupy. A jeśli nawiedzą dom [...], będą niepokoić wszystkich, którzy w nim mieszkają”<sup>15</sup>. Widmo sarniego braciszka pojawia się przed oczami narratora, ponieważ nie odnalazło

<sup>11</sup> Z. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, dz. cyt., s. 366–367.

<sup>12</sup> Zob. I. Armstrong, *Myslenie afektu*, przeł. T. Bilczewski, w: *Pamięć i afekty*, dz. cyt., s. 20–21.

<sup>13</sup> Zob. J. McDougall, *Violence and creativity*, „The Scandinavian Psychoanalytic Review” 1999, tom 22, nr 2, s. 211.

<sup>14</sup> J. Berger, *After the End*, dz. cyt., s. 80.

<sup>15</sup> D. LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2014, s. 215.

miejsca, w którym zmarły mógłby spocząć. Marta Cuber stwierdza, że to właśnie opowiadanie miałyby pełnić funkcję nagrobka, pod którym spocząć mógłby zmarły (a wraz z nim poczucie winy, cierpienie, a także wstyd)<sup>16</sup> – wydaje mi się jednak, że słowa: „On już odchodzi ode mnie, zasnuwa się mgłą” (P, 272) nie oznaczają pożegnania ze zmarłym, lecz jedynie pożeganie ze snem, w którym zmarły pojawia się, gdy narrator nie może się z nim rozstać. We wspomnieniowych zapiskach *Paryż ze złota* Lipski ujawnia głęboki ból, z jakim przeżył Zagładę, przytaczając słowa przyjaciela o przynależności do pokolenia „skazanego od początku, spalonego, powykęcane” (PZ, 22–23). Zmarli w czasie wojny i w Holokaucie – w tym wymienieni przez Lipskiego jego przyjaciele – są jednocześnie „na zawsze zmarli”, jak i „wciąż jeszcze umierający” (PZ, 19), zawieszani między realną śmiercią a śmiercią w pamięci. W ich imieniu będą cierpieć bohaterowie Lipskiego, jak bohater najbardziej znanego opowiadania *Piotrus*: „I gdzie pan nie odczuwa bólu? O, wielki Piotrusiu. Czyżby pan cierpiał za całe pokolenie?” (P, 247).

O porażce w rozstaniu z zasnuwającym się mgłą sarnim braciszkiem świadczy następna myśl narratora, który stwierdza, że „gdy jemu coś się stało, to nie mamy prawa istnieć, ani ja, ani Ty” (P, 272). Tryb warunkowy oddala wiedzę o śmierci zmarłego, oddala też fantazję, że narrator powinien podążyć za nim – a przecież wie, że zginął. Fantazja o własnej śmierci w obliczu niezawinionej śmierci bliskiego zdradza to, co w czasie powojennym pisano o złożonym syndromie ocalałych, o dojmującym poczuciu winy za zbrodnie, których nie tylko się nie popełniło, ale których było się ofiarą. Psychoanalitycznie rozumiane poczucie winy ocalałego to rezultat agresywnych życzeń skierowanych wobec zabitych bliskich w czasie Holokaustu, życzeń, które powracają w formie wyrzutów i oskarżeń: o to, że nie zrobiło się wszystkiego, żeby zapobiec ich śmierci, i że nie zasługuje się na to, aby żyć, gdy oni zginęli<sup>17</sup>. Poczucie winy bywa tak duże, że przybiera formę identyfikacji ze zmarłym, chęci towarzyszenia mu – Freud ujmuje to w pracy *Żaloba i melancholia*

<sup>16</sup> M. Cuber, *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego*, dz. cyt., s. 206.

<sup>17</sup> R. Leys, *From Guilt to Shame*, dz. cyt., s. 41.

aforystycznie: „Cień obiektu pada na ego”<sup>18</sup>. Melancholijny podmiot czuje, że utrata dotyczy nie tyle zmarłego, ile części jego samego i sam czuje się zubożony. To częste doświadczenie: ocalały staje się często po wojnie samotny, gdy traci rodzinę i przyjaciół. Pamiętany sprzed wojny chłopiec wraca, aby o sobie przypomnieć w czułym wspomnieniu, ale które przynosi również ból w oskarżeniu. Nieprzepracowane treści psychiczne, w tym także utrata, przyjmują postać widma; jak ujmuje to Freud: „To, co każe [...] czekać na zrozumienie, pojawia się na powrót; niczym pokutujący duch – nie spocznie, zanim nie zostanie rozwiązane i zbawione”<sup>19</sup>.

Narratora trawi nie tylko poczucie winy, ale i wstyd – Lipski w notatkach o *Sarnim braciszku* wspomina: „Nie potrafię nazwać ani imion, ani zdarzeń, bo się wstydzę, że ich nie pamiętam, i żałuję, że ich nie pamiętam, i wstydzę się, że je pamiętam, i żałuję, i jestem dumny” (PZ, 93). Poczucie winy wiąże się z tym, co się zrobiło lub o czym się fantazjowało, że się robi, natomiast wstyd z tym, kim się jest<sup>20</sup> – tak jak u wielu ocalałych, te dwa uczucia mieszają się: narrator wyrzuca sobie, że powinien pamiętać ze względu na zmarłych, i wstydzi się słabości swojej pamięci. Wstyd i bezwstydność, ekshibicjonizm i wycofanie w milczenie, ujawnienie i ukrycie to dynamiczne, zachodzące na siebie strony konfliktu, który charakteryzuje twórczość Lipskiego. *Sarni braciszek* wieńczy twórczość oskarżaną o „pornografię” (a o której Marian Pankowski pisał z uznaniem, że nie znajdują one czytelników ani w Polsce, ani w środowiskach emigracyjnych<sup>21</sup>), ujawniając, że charakterystyczny dla pisarza ekshibicjonizm swoje korzenie ma w melancholii, cechującej się według Freuda szczególnie pozbawieniem wstydu w niekończących

<sup>18</sup> Z. Freud, *Żaloba i melancholia*, w: tegoż, *Psychologia nieświadomości*, dz. cyt., s. 152.

<sup>19</sup> Z. Freud, *Analiza fobii pięcioletka*, w: tegoż, *Dwie nerwice dziecięce*, dz. cyt., s. 79.

<sup>20</sup> R. Leys, *From Guilt to Shame*, dz. cyt., s. 130–132. Zob. E. Kosofsky-Sedgwick, *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, Durham–London 2003, s. 37.

<sup>21</sup> M. Pankowski, *Wolny od łzy*, „Kultura” 1957, nr 7–8, s. 213. O pornografii w reprezentacji Zagłady, zob. C. J. Dean, *The Fragility of Empathy. After the Holocaust*, Cornell University Press, Ithaca and London 2004, s. 31.

się, uporczywych samooskarżeniach<sup>22</sup>. Jacqueline Rose komentuje to zjawisko w ten sposób: „Niektórzy ludzie skonfrontowani ze śmiercią zbyt bolesną do wyobrażenia nie mają granic w dręczeniu i poniżaniu samych siebie”<sup>23</sup> – a takich obrazów twórczość Lipskiego jest pełna. W tym opowiadaniu nakaz pamięci spotyka się jednak nie tylko ze wstydliwym oporem, ale i z niespotykaną w innych dziełach autora czułością wspomnienia sarniego braciszka. Chłopiec we wspomnieniu jest delikatny i kruchy, jego niewinność nie ma precedensu w surowej twórczości Lipskiego. Można pomyśleć, że „po drugiej stronie” została też utracona wrażliwość, z którą czytelnik nie miał do czynienia wcześniej w utworach Lipskiego, tak samo jak i czułość, z którą narrator zwraca się do braciszka.

### Wojenne fekalia i ekscytacja: *Dzień i noc* i *Waadi*

Opowiadania przetwarzające doświadczenie obozowe i wojenne przetrzymawanego w łagrze Lipskiego niełatwo sklasyfikować gatunkowo – Jagoda Wierzejska pisze o nich jako o świadectwach<sup>24</sup>, do czego zupełnie nieprzekonana jest Marta Cuber, wskazująca, że autor redukuje funkcję poznawczą relacji<sup>25</sup>. Jak w innych dziełach Lipskiego, trudno szukać w nich realistycznego odwzorowania świata wojny, tworzą one natomiast obraz rzadko kiedy obecny (i uświadamiany) w polskiej kulturze: mówią o skrajnym upodleniu w świecie wojny i łagru, który staje się albo zimnym, beznamiętnym otępieniem, albo fantazją o fekaliach zalewających świat. Nie rozstrzygając ostatecznie, czy opowiadania przynależą do świadectw, warto zauważyć, że *Dzień i noc* zaczyna się jednak w tej konwencji, z bezpośrednim zwrotem do czytających (słuchających): „Zostawcie mnie wszyscy w spokoju” (P, 165). Pamięć stawia wspominającemu opór, ale i wyraźna jest niechęć opowiadającego do powrotu do

<sup>22</sup> Zob. Z. Freud, *Żaloba i melancholia*, dz. cyt., s. 150.

<sup>23</sup> J. Rose, *Introduction: 'Shame'*, w: tejeże, *On Not Being Able to Sleep. Psychoanalysis and the Modern World*, Chatto & Windus, London 2003, s. 8.

<sup>24</sup> J. Wierzejska, *Retoryczna interpretacja autobiograficzna*, dz. cyt., s. 415.

<sup>25</sup> M. Cuber, *Trofea wyobraźni*, dz. cyt., s. 122–123.

przeszłości – zwłaszcza że narrator z goryczą wspomina, że „to wszystko już znacie i z tego będziecie zaraz rzygać” (p. 165). Wspomnienia budzą wściekłość i poczucie upokorzenia, gdy nie jest się nikim wyjątkowym – a przy tym budzą też odruch wymiotny. Bohaterowie Lipskiego nieustannie wymiotują: pozbywają się swoich wspomnień i doświadczeń, ale właśnie w formie niestrawionej i niezmetabolizowanej – niejako zamiast nich ich przetworzeniem zająć mają się czytelnicy. Tak rozumiem „lepkość” i „czepliwość” prozy Lipskiego, zauważoną przez Agnieszkę Daukszę, sugerującą, że odbiór jego twórczości jest raczej emocjonalny niż intelektualny<sup>26</sup>. Stwierdzenie „to wszystko już znacie” sugeruje również szczególny kontekst – można założyć, że autor kieruje swoją opowieść do czytelnika polskiego znającego obrazy wojenne i obozowe, nawiedzające go w ciągłych nawrotach, dopóki przymus powtarzania nie przestanie działać.

W istocie Lipski zapowiada, że *Dzień i noc*, zapis jego doświadczenia łagrowego nie ma być łatwą lekturą: „Przypominam sobie, przed wojną, prowadzili policjanci człowieka i bili go po pysku. Nie mogłem od tego wzroku oderwać. A za nimi szedł tłumek. I ja musiałem patrzeć. Może wy też znajdziecie coś takiego, na co będziecie m u s i e l i patrzeć” (p. 165). Reprezentacja doświadczenia wchodzi w pole przymusu – narrator najpierw oglądający scenę przemocy, teraz odsłania się jako ofiara i stwierdza, że będzie to angażujący obraz. Niziołek w *Polskim teatrze Zagłady* pisze w ten sposób o kondycji gapia – związanego działającym w ukryciu przymusem patrzenia<sup>27</sup>. Wraca też obraz znany z Freudowskiej analizy „człowieka od szczurów”, który jednocześnie z przerażeniem i z ekscytacją przytaczał zasłyszany opis seksualnej tortury<sup>28</sup>. Narrator *Dnia i nocy* odsłania ekscytację, którą czuł oglądając i podglądając scenę przemocy.

Opowiadanie jednak nie obfituje w sceny przemocy, świat łagru wydaje się zamrażony i wyschnięty, gdy narrator, pomocnik lekarza przemierza obóz machinalnie wykonując swoje obowiązki („Teraz jest... – nie wiedziałem, jak po rosyjsku powiedzieć «kał» – zamrażony

<sup>26</sup> Zob. A. Dauksza, *Ekonomia afektu Leo Lipskiego*, dz. cyt.

<sup>27</sup> G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, dz. cyt., s. 75.

<sup>28</sup> Z. Freud, *Uwagi na temat pewnego przypadku nerwicy natręctw*, dz. cyt.



i tylko trzeba go odrąbywać (p, 172)). Kluczowa wydaje się myśl, że „wytworzyła się warstwa ochronna: otępienie” (p, 177). Bezosobowa forma tego stwierdzenia zwraca uwagę na depersonalizację mówiącego, który działa i myśli automatycznie i konkretnie. Z jednej strony bojąc się, że zapomni swojego imienia i nazwiska, zapisuje je sobie na korze brzozowej, a z drugiej twierdzi paradoksalnie, że skoro: „w obozie ludzie spotykają się jak meteory. Ludzie mieszeni jak piasek. Jest. Jutro nie ma”, to: „w obozie jest swobodniej niż na swobodzie. Trochę swobodniej. Nie musi się tak uważać (p, 176)”. Sfera społeczna redukuje się, zostawiając wyłącznie ciało o niejasnej tożsamości. Ten proces widoczny jest w języku opowiadania, na co wskazywały już badaczki<sup>29</sup>: krótkie, zdefragmentowane zdania, raczej rytmicznie ułożone obok siebie niż układające się w większe łańcuchy znaczeniowe – fabuła, trudna do zrekonstruowania, ustępuje wizualności. Zamiast w miarę spójnej opowieści o tym, co się wydarzyło, jak oczekiwano by po świadectwie, są to jedynie zderzone ze sobą, pokawałkowane obrazy, które nie składają się w całość i wobec których narrator nie przyjmuje jednej, trwałej tożsamości. Wydaje się, jakby zaczął zawodzić język, a na jego miejsce zaczynają wchodzić obrazy, gdy rozpada się podmiotowość – co przypomina cechy regresywnego, psychotycznego charakteru funkcjonowania w obozie, dzięki któremu, jak wskazuje Ruth Leys, wielu więźniów mogło przetrwać<sup>30</sup>. Szczególne wrażenie robi badanie osadzonych w obozowym karczerze, którego opis rozpada się na porządkowe liczby poszczególnych więźniów, strzępy myśli, chore części ciała:

Siedemnasta, przekonywające, goły tyłek, skrzepły strumyczek krwi, znany hemoroidnik; osiemnasta, dziewiętnasta; dwudziesta, zostawić, chłopak biały, puls 130; – wystąpić; nagle siedemnasta, obróć się, pokaż pysk, więcej nie trzeba, pokaż gardło, krwotok, tbc, żołądek, nie wiem, dlaczego pokazałeś tyłek..., bo..., bo..., telefon do szpitala, położyć się; dwudziesta pierwsza, dwudziesta druga; dwudziesta trzecia: noga otwarta w bardzo nietypowym miejscu, musiał całą noc trzeć, występ [...] (p, 167).

<sup>29</sup> M. Cuber, dz. cyt., s. 139; A. Dauksza, *Ekonomia afektu Leo Lipskiego*, dz. cyt.

<sup>30</sup> R. Leys, *From Guilt to Shame*, dz. cyt, s. 32–33.

Osunąwszy się w konkret, narrator wydaje się pozbawiony przestrzeni wewnętrznej, życia psychicznego, sprowadzony wyłącznie do najprostszych, elementarnych odruchów – nie ma tu strategii dostosowawczych, monologów wewnętrznych czy konfliktów interesów znanych z literatury obozowej, jest wyłącznie upokarzająca redukcja, która nie przeradza się w poczucie siły i sprawczości. Opowiadanie kończy się wprawdzie mocnym obrazem, który narrator od razu odsuwa od siebie. Narrator myśli o jednym ze współwięźniów, o którym nie ma żadnych wieści, wzrusza jednak z obojętnością ramionami, nawet mimo podejrzenia, że mógł umrzeć, „ponieważ tak mało istniał” (P, 187). Opowiadający usuwa się następnie w cień, aby dać miejsce na powrót obrazu z początku utworu – potężnej, nieludzkiej maszyny, wzbudzającej respekt i grozę jak fabryka z *Metropolis* Fritza Langa: „Elektrownia żarzy się. Ma wszystkie cechy boskości. Nawet utopiła 50.000 ludzi, gdy zerwała się tama. Módl się za nami! Przebacz nam, jako i my nie przebaczymy naszym winowajcom! Tuż obok jest godzina śmierci naszej. Huuu!” (P, 187). Obraz elektrowni jako niebezpiecznego i świętego obiektu wydaje się unieważniać wszelkie próby opisanego doświadczenia przez narratora, który niknie w obliczu takiej potęgi, obezwładniony, pozbawiony jakiegokolwiek znaczenia. Elektrownia wyłaniająca się na początku opowiadania jako boski „Faraon” i powracająca *deus ex machina* na sam koniec jest obcym, nieludzkim ciałem, z którym narrator nie może mieć właściwie żadnego kontaktu.

Pod wieloma względami *Waadi* to rewers *Dnia i nocy*<sup>31</sup>. Lód zmienia się w żar dręczący dogorywających i chorych w szpitalu w Uzbekistanie. Wraz z gorącym kondensuje się śmierć, której opis otwiera opowiadanie: „Zagęszczenie śmierci w kraju, który zamieszkuję, jest nieprawdopodobne. Ludzie, sami żywi, promieniują swoimi zmarłymi. Ludzie, nosiciele śmierci, jak kamyki rzucone na wodę, rysują koła rozchodzące się, wpadające na siebie... Ja też jestem takim człowiekiem. Jasne, że moja opowieść jest śmiertelna” (P, 191). Obciążony śmiercią jest nie tylko człowiek, ale i ziemia, na której leży – Timothy Snyder próbując ogarnąć teren rozpościerający się między centralną Polską a zachodnią

<sup>31</sup> Wskazała na to Marta Cuber: *Trofea wyobraźni*, dz. cyt., s. 146.

Rosją, na którym w czasie drugiej wojny światowej zginęło czternaście milionów ludzi, wybiera termin „skrwawionych ziem”, aby opisać zbiorowe doświadczenie łączące ludzi różnych kultur tego regionu<sup>32</sup>. W tym samym czasie, kiedy powstaje utwór Lipskiego, w dwutygodniku „Współczesność” Henryk Grynberg publikuje debiutanckie opowiadanie *Ekipa „Antyгона”* poświęcone grupie ekshumującej zamordowanych Żydów w lasach. Kopiącym zdaje się, że poszukiwane ciała są wszędzie, a w wyniku pracy ziemi właściwie same wychodzą na powierzchnię<sup>33</sup>. Roma Sendyka konstatuje: „Nie powinniśmy chodzić po grobach, lecz – czy tu, na «skrwawionych ziemiach» – to w ogóle możliwe?”<sup>34</sup>.

Dogorywający mieszają się z żywymi, w ciasnej, skłębionej masie płynącej krwią, dyzenterią i robakami: „wszyscy mieli biegunkę” (P, 191), „ich pot parował. Ich bulgotania, jęczenia, charczenia i chrapania. Ich ręce mieszały się. Oddechy też”, „i oni srali pod siebie, a kał wysychał szybko: zjadały go muchy” (P, 192), „muchy pokrywały leżących – jak aksamitny dywan”, „niewiarygodnie chudzi, chorzy na dyzenterię, marzyli w groźne południe o cienistych latrynach, o spokoju, aby leżeć i spać w klozetach [...], aby spacerowały wokół nich duże, piękne skarabeusze, czarno zielonkawe żuki gnojne, toczące przed sobą jak lwy w cyrku, kule kału” (P, 194); „oddając kał bez przerwy umierało dwunastu ludzi, którzy miauczeli jak koty; ich głos nie był więcej głosem człowieka” (P, 196). Świat śmierci zrównany jest ze światem zalewu rozkładu, fekaliiów i zgnilizny, który pochłania ludzi i zmienia we wstrętny zlepiiony ochłap. To również agresywna fantazja głównego bohatera (Emila – imię głównego bohatera powieści *Niespokojni*), który nie może już wytrzymać dusznej, klaustrofobicznej przestrzeni szpitala: „Niech srają, niech utoną w gównie, niech zdechną, niech się to wszystko razem zapadnie” (P, 192). W *Dniu i nocy* zamrożony kał trzeba było odrąbywać, tu istnieje ryzyko, że zaleje cały świat – należy myśleć, że jest to również wyraz nienawiści

<sup>32</sup> T. Snyder, *Skrwawione ziemie. Europa między Hitlerem a Stalinem*, przeł. B. Pietrzyk, Warszawa 2015.

<sup>33</sup> H. Grynberg, *Ekipa „Antyгона”*, „Współczesność” 1959, nr 22.

<sup>34</sup> R. Sendyka, *Robinson w nie-miejscach pamięci*, „Konteksty” 2013, nr 2, s. 100. Podkreślenie autorki.

narratora, słabego i bezsilnego, który chciałby, aby jego cierpienie skończyło się, a wraz z nim cały świat.

W polskiej pamięci o Zagładzie i obozach funkcjonuje topos „anus mundi”, określenie znane z dzienników obozowych jednego z lekarzy w Auschwitzu<sup>35</sup>, spopularyzowane w największym stopniu przez Antoniego Kępińskiego<sup>36</sup> i będące później tytułem wspomnień Wiesława Kielara (choć warto wskazać, że został on nadany przez wydawnictwo<sup>37</sup>). W interpretacji Kępińskiego określenie odnosi się do nazistowskiego projektu oczyszczenia świata<sup>38</sup>. Kępiński jednak wyraźnie źle czuje się z tą metaforą – a za nim inni – ponieważ od razu kontruje ją wspomnieniami „bohaterstwa, poświęcenia i miłości”<sup>39</sup>. Wydaje się, że pamięć o upokarzających, ekstremalnych warunkach higienicznych w obozach nie mogła utrzymać się na powierzchni po wojnie. W *Ostatnim etapie* (1947) Wandy Jakubowskiej wszechogarniające błoto, w którym więźniarki grzęzną w czasie apelów, służy raczej uwzniośleniu bohaterskiej postawy walczących, przeciwnie do swojego pierwotnego znaczenia. Przy tym należy zwrócić uwagę na dzieła, które albo nie uzyskały takiej silnej pozycji symbolicznej, albo zostały w szczególny sposób przeoczone, być może z powodu tematykacji wywołujących obrzydzenie warunków obozowych: jak *Krajobraz po bitwie* (1970) Andrzeja Wajdy (oraz wymarzonej przez niego teatralnej inscenizacji *Biesów*, w której aktorzy mieli grać zamoczeni w prawdziwym błocie<sup>40</sup>) czy *Kornblumenblau* (1989) Leszka Wosiewicza (do analizy z pierwszego rozdziału dodałbym obserwację „sfery zapachowej” filmu – w pewnych momentach

<sup>35</sup> J. Sehn, *Sprawa oświęcimskiego lekarza* ss J. P. Kremera, „Przegląd Lekarski” 1962, nr 1a, s. 49–61.

<sup>36</sup> A. Kępiński, „Anus mundi”, „Przegląd Lekarski” 1965, nr 1, s. 150–152. Artykuł wszedł potem do zbioru Kępińskiego: *Rytm życia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.

<sup>37</sup> W. Kielar, *Anus mundi*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986. Informacje o tytule zawiera przedmowa Mieczysława Kiety.

<sup>38</sup> A. Kępiński, „Anus mundi”, dz. cyt., s. 150.

<sup>39</sup> Tamże, s. 152.

<sup>40</sup> Zob. G. Niziołek, *Krajobraz po wstręcie. Los metafory*, „Didaskalia” 2015, nr 126, s. 17–18.

nagromadzenie obrazów i dźwięków związanych z latrynami, gdy zanieczyszczone i brudne ciała wypełniają cały kadr, może powodować synestetyczne wrażenie zapachowe). W literaturze obok Lipskiego może jedynymi autorami, którzy zajmują się podobnymi tematami, będą oskarżani później o kalanie narodowej pamięci: Miron Białoszewski (opisujący nieheroiczne zajęcia ludności cywilnej w powstaniu warszawskim) i Marian Pankowski (na przykład o obozowych muzułmanach: „on już złote bańki dupą puszcza”<sup>41</sup>). Na szczególną uwagę zasługuje może jeszcze obrazoburczy dramat Tadeusza Różewicza *Do piachu...* (1979), wystawiony w atmosferze skandalu mobilizującego wszystkie opcje polityczne (wtedy i po transformacji ustrojowej), w którym centralna postać, Waluś nazywany „Śmierdzielem”, zanim zostanie rozstrzelany w lesie przez partyzantów, zanieczyszcza się kałem, a po śmierci tonie w dole latryny. Tomasz Żukowski pisze o rozgrywającej się w dramacie bluźnierczej dekonstrukcji mitu ofiary Chrystusa – ciało Walusia nigdy nie zmartwychwstanie, śmierć nie zostanie odkupiona, będzie tylko i po prostu końcem, pozbawionym sensu w takim samym stopniu jak życie tego człowieka, o którym nie dowiadujemy się zbyt wiele poza tym, że był niespełna rozumu<sup>42</sup>.

Choć na pominięciach tego tematu ważą również uwarunkowania klasowe i płciowe<sup>43</sup>, podstawowe wydają się głębokie upokorzenie i wstyd nie tylko całkowitej bezradności, ale i zredukowaniu więźniów do mazi błota, która wypełniała obozy. Francuski psychoanalityk Béla Grunberger logicznie wyprowadza metaforę Auschwitz jako „anus mundi” z działania układu pokarmowego przetwarzającego pożywienie w odchody – aparat nazistowskiej przemocy dokonuje tego samego

<sup>41</sup> M. Pankowski, *Z Auschwitzu do Belzen. Przygody*, Czytelnik, Warszawa 2000, s. 21.

<sup>42</sup> T. Żukowski, *Skatologiczny Chrystus. Wokół Różewiczowskiej epifanii*, „Pamiętnik Literacki” 1999, nr 90/1.

<sup>43</sup> B. Karwowska, *Ciało. Seksualność. Obozy Zagłady*, dz. cyt., (przede wszystkim rozdział o Grzesiu i jego *Pięciu latach kacetu*). Zob. O. Orzeł Wargskog, *Granice godności. Granice literatury w: Porzucić etyczną arogancję. Ku reinterpretacji podstawowych pojęć humanistyki w świetle wydarzenia Szoa*, red. B. A. Polak i T. Polak, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań 2011.

z ludźmi, gdy indywidualne jednostki usiłuje przetworzyć w jedną, homogeniczną masę<sup>44</sup>.

W kategoriach przyjętych przez Lipskiego doświadczenie wojny i łagru to doświadczenie, które z człowieka czyni nie tylko otępiały automat albo słabe i kruche niemowlę, ale sprowadza go do odchodów – co zresztą zawarte było w obozowych określeniach muzułmana jako „śmierdziela”, „wsiarza”, „Müde Scheiss”, „zarazy”, „śmierdzącego łajna” czy „ścierwa”<sup>45</sup>. Tę posttraumatyczną tożsamość przyjmuje każdy bohater twórczości Lipskiego, czujący się jak „chlupoczący worek, napchany flakami, miękkie, wilgotny” (p. 237). W tym sensie nagie życie i nagie ciało, pogrucho-tane, pobite i niemalże zmiażdżone, uzyskuje status historyczny, staje się obrazem kawałka, strzępka historii. Skrajne upokorzenie nie może przerodzić się w poczucie siły – jak w polskiej pamięci niejednokrotnie dzieje się z innymi ofiarami drugiej wojny światowej. Bohater Lipskiego na zawsze pozostanie spetryfikowaną ofiarą.

*Waadi* ukazuje to, co w *Dniu i nocy* tkwiło dopiero potencjalne, a do czego dostęp wstrzymany był przez obronną apatię – zalew upokorzenia, degradacji i śmierci powstrzymany został przez otępienie. Znana koncepcja zmuzułmanienia Giorgio Agambena przedstawiona w studium *Co zostaje z Auschwitz*<sup>46</sup> odnajduje w bohaterach Lipskiego swoje cielesne, posttraumatyczne uzupełnienie – pustka, otwierająca się, gdy sama struktura języka załamuje się, zapełniana jest perwersyjnymi konstruktami świata fekaliów. W tym sensie obrazy Lipskiego są pokrewne modernistycznej awangardzie i Georges'owi Bataille'owi, który w *Historii erotyzmu* głosi pochwałę ludzkich płynów i wycieków łączących perwersyjnie życie ze śmiercią: „Jest jasne, że natura ekskrementów jest podobna do natury zwłok, i że otwory wydalnicze sąsiadują z organami płciowymi [...] życie to wytwór rozkładu, uzależniony zarazem od śmierci

<sup>44</sup> B. Grunberger, *Study of Anal Object Relations*, „International Review of Psycho-Analysis” 1977, nr 4, s. 106.

<sup>45</sup> Wybór określeń na podstawie artykułu: Z. Ryn, S. Kłodziński, *Na granicy życia i śmierci. Studium obozowego „muzułmaństwa”*, „Przegląd Lekarski” 1983, nr 1.

<sup>46</sup> G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz*, dz. cyt., s. 41–87.

i gnoju”<sup>47</sup>. W świecie opowiadania *Waadi* mieszają się odchody i śmierć z seksualnością: gdy kobiety utożsamione z nagim, biologicznym libido („one odgradzały się przez spółkowanie. I odradzały” (p, 194)) uprawiają seks z mężczyznami, dzieje się to wśród pokrywających wszystko much, samych spółkujących na ekskrementach. Kobiety – jak w całej prozie Lipskiego – radzą sobie lepiej w rzeczywistości, ponieważ mogą się od niej odciąć dzięki swojej seksualności, wobec czego to one najczęściej będą mężczyzn wykorzystywać, a w konsekwencji upokarzać.

Jednocześnie zrównanie kobiet i much, seksualności i analności tworzy sytuację, w której liczy się wyłącznie perspektywa męskiego podmiotu, podekscytowanego i przerażonego otaczającą go rzeczywistością. Poniżeni mężczyźni odnajdują drugi typ kobiet, których obraz wydaje się głęboko odszczepiony od pierwszego – obraz kobiet-matek zdolnych ukoić cierpiących. Ewa (kolejny raz: imię głównej bohaterki *Niespokojnych*) widząc, że jej ukochany umiera, „postanowiła, że będzie umierał przy niej, żeby się nie bał, wtulony w nią. Będzie mu opowiadała bajki. Nie takie, że wyzdrowieje i jak to będzie. Tylko – jak małym dzieciom. [...] Opowiadała mu bajkę «O Promyku Księżycy», «O Dobrym Siewcy», «W jego sercu śpiewał skowronek». On nie mógł mówić, gdy pytała «opowiadać dalej?» – kiwał dłonią, że tak. I jeszcze, jeszcze” (p, 196). Rozszczepienie na kobietę seksualną i opiekuńczą wkrótce jednak łączy się w obrazie umierania i seksu – „jedną ręką ścisnął dłoń Ewy, drugą skrobał poduszkę, jak ona w czasie orgazmu” (p, 196), „o czwartej nad ranem oddech jego zahaczył się o coś [...], szczeka opadła. Zobaczyła słyszące w księżycu zęby i uśmiech – grymas lubieżny, i on leżał już tam, leżał po drugiej stronie, wtulony w nią, prawie usta w usta” (p, 197). Czuły liryzm i przełamanie go gwałtowną seksualnością dowodzą poczucia absolutnej przewagi kobiet nad mężczyznami: w twórczości Lipskiego mężczyźni zawsze będą zależni od kobiet, które przewyższają ich swoją cielesną i biologiczną siłą. W opowiadaniu *Powrót* opisującym powojenną próbę wyrwania się z koszmaru uwięzienia ocalały główny

<sup>47</sup> G. Bataille, *Historia erotyzmu*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 66.

bohater, zagłodzony i galaretowaty, ogrzewa się dzięki olbrzymiej, gorącej kobiecie, dla której trudno orzec, czy jest bardziej kochankiem, czy dzieckiem. Ocalony z wojny w prozie Lipskiego to słaby, kruchy mężczyzna, podporządkowany monstualnym, przerażającym kobietom, a pomieszanie impulsywnej seksualności z toposem polskiej kobiety opatrującej rany to nie tylko powracający motyw, ale i model relacji między mężczyznami a kobietami. Relacja między płciami tworzy model wyznaczający ogólniejszą konstrukcję cielesności i podmiotowości, wykraczający poza ścisły literacki idiolekt pisarza.

### Fragmentacja ciał i seksualna podległość:

#### *Niespokojni i Piotruś*

Pisana tuż po wojnie powieść *Niespokojni* i najśłynniejsze opowiadanie Lipskiego, *Piotruś*, w najbardziej bezpośredni sposób dotykają seksualności i cielesności, czyniąc z nich główny temat. *Niespokojni* to powieść meandryczna, składająca się z wielu luźno powiązanych ze sobą obrazów, dygresyjna i rozdzielająca się na wiele wątków i postaci – Lipski wyraźnie źle czuje się w dłuższej formie, woli teksty krótkie i pofragmentowane, tak jak pofragmentowany jest podmiot i ciało. Tom otwiera krótki rozdział *Święty Paweł*, wprowadzający od razu nastrój apokaliptyczny: „Czarna burza krąży jak jastrząb nad miastem; uderza skrzydłami o domy, o niebo. Niech rozniesie to wszystko; mnie też” (P, 27). Być może to obraz destrukcji wojny i Zagłady, ale może też i relacji między mężczyzną a kobietą, której poświęcone są pierwsze obrazy.

Między narratorem a Martą nie ma i nie może być połączenia, kobieta go nie obchodzi i nie reaguje na podejmowane przez nią próby zbliżenia seksualnego – w prozie Lipskiego to kobiety inicjują kontakt, a mężczyźni desperacko próbują się przed nim bronić. Mężczyzna ucieka przed kobietą, czując się samotny i przerażony, przeczuwając, że on sam – i jego ciało – to niepołączone ze sobą fragmenty. Marta krzyczy do niego: „Jesteś lalką z rozbitą głową!”; a później on sam stwierdza: „Gniję pomału. Wyciekam z siebie powoli, zostaje miękka skorupa, zdeformowany kształt” (P, 28). Powykręcany, „podobny do



mokrej szmaty” (p, 30), bohater nie ma jasnych granic swojego ciała, rozpuszczających się w wyniku kontaktu z kobietą, a uczucia w niekontrolowany sposób wylewają i wlewają się, gdy brakuje skóry zdolnej utrzymać wewnątrz ciała i oddzielić je od świata zewnętrznego. Francuski psychoanalityk Didier Anzieu, zaabsorbowany na początku lat siedemdziesiątych kwestiami granic, także cielesnych, pisze, że „pierwszą funkcją skóry jest bycie workiem, który zawiera i mieści wewnątrz dobro i sytość, zgromadzone w nim przez karmienie, opiekę i kąpiel w słowach. Jej drugą funkcją jest bycie wspólną powierzchnią, która wyznacza granicę z zewnętrznym światem i utrzymuje go po drugiej stronie [...]. Trzecia funkcja skóry [...] polega na byciu miejscem i pierwotnym sposobem komunikacji z innymi ludźmi, w celu ustanawiania znaczących relacji”<sup>48</sup>.

Wydaje się, że bohater *Niespokojnych* – i zresztą innych dzieł Lipskiego – to bohater pozbawiony skóry, która pozwalałaby na bezpieczne trzymanie uczuć, myśli i wspomnień („obmazują ją przygodnie uczuciami, które sączą się ze mnie jak śluz, lepkie, umizgujące się, jak stara kokota; przebieram je w nonszalancję i wyciskam poza siebie. Muszę” (p, 27)); skóry, która chroniłaby go przed gwałtownymi bodźcami zewnętrznymi (gdy czuje się jak „zwierzę, któremu utkwiała strzała w grzbiecie; tarza się, biega, ryczy, pluje, krew zalewa mu oczy; strzała tkwi. Nie ma ludzi i nikt nie wyciągnie strzały” (p, 28)); i która pozwalałaby na realne związki z innymi ludźmi („Każdy z nas jest zamknięty we własnej nocy, sam” (p, 28)). Posttraumatyczny bohater Lipskiego o poharatanej i podziurawionej skórze zawieszony jest między groźbą całkowitego rozpuszczenia się i rozkładu, gdy czuje i cierpi, a całkowitym stwardnieniem, gdy odcina się od rzeczywistości. Gdy ciało twardnieje, dobrze odgradza się od świata zewnętrznego – wcześniej skóra faluje – powstaje jednak problem polegający na tym, że już nie jest w stanie nic odczuwać, jak bohater *Dnia i nocy*. Zresztą i sam autor przeczuwał, że to właśnie go czeka, gdy pisał, że rozwijający się od 1944 roku paraliż wkrótce doprowadzi do tego, że „skamienieje” i zostanie zamurowany we własnym

<sup>48</sup> D. Anzieu, *The Skin-Ego*, przeł. N. Segal, Karnac, London 2016, s. 44.

ciele<sup>49</sup>. Ten obraz pełza po całej twórczości Lipskiego, ponieważ tak również skończy w fantazjach główny bohater *Piotrusia*. Istnieją więc dwa rozwiązania: albo emocjonalne odcięcie się, czyli śmierć za życia, albo droga olbrzymiego emocjonalnego cierpienia.

Bohater *Św. Pawła* gnije od środka, ponieważ czuje się wypełniony wstrętnymi, obślizgłymi wspomnieniami: „Jem przeszłość, jak gdybym jadł własny kał, przeżuwać ją ciągle na nowo i znów od początku. To jak łykanie śliny, gdy się chce pić” (p. 28–29). Ciągłe przeżuwanie i wydalanie własnych wytworów i wspomnień to fantazja o obiegu zamkniętym, w którym nie ma potrzeby komunikacji z nikim innym, choć jest to proces zatruwający i niszczący ciało. Tak jak w opowiadaniach wojennych fekalność dotyka przemocy i lęków przed śmiercią – bohater czuje, że w jego wnętrzu jest „cicho jak w trupiarni”, że ma w sobie zatrute, martwe obrazy („wyschnięte jak piersi starej kobiety” (p. 29)) – i że pamięcią o historii i wojnie może już wyłącznie wymiotować, gdy czuje się nią zatruty. Wydalać z siebie trupy, śmierć i kłęby przerażających wspomnień – przez pisanie, które staje się ratunkiem, jedynym remedium na ból i psychiczne cierpienie. Opowiadanie *Piotruś* wtórować będzie tej szczególnej pracy pamięci – przyrównanej do ciągłego oczyszczania się z brudów, gdy wspomnienia są jak „wszy” (p. 211) „pył osiadający na twarzy” (p. 212), a pozbywanie się nadmiaru pamięci to jak „dłubanie w nosie” (p. 204), co z rozkoszą robią wszyscy „pamiętający zbyt dużo” w powojennym Tel-Awiiwie. Choć nie ma potrzeby pisania, bohater cały czas pisze, gdy wciąż na nowo wraca wojna i rozpad. Pisanie to nie tylko wydalanie, ale i wszechmocne życzenie, że z wyrzuconej z siebie materii można stworzyć coś żywego, jak gdy w wieńczącej rozdział fantazji porównuje się do Boga powołującego człowieka z błota: „Czy będę pół bogiem, pół czarnoksiężnikiem, aby mieszać, lepić i rozplądniać ludzi?” (p. 30). Jeśli wziąć pod uwagę inne opowiadania Lipskiego, można przyjąć, że narrator chce nadać reprezentację wspomnieniom nawiedzającym

<sup>49</sup> Zob. A. Maciejowska, *Słowo wstępne*, w: L. Lipski, *Powrót*, dz. cyt., s. 11. Zob. też wiersze ze zbioru egotyków: [Moje stanowisko] i *Ja* (pZ, 47, 63). Hanna Gosk określa ten aspekt twórczości Lipskiego jako foucaultowskie „sobąpisanie”: H. Gosk, *Postłowie*, w: L. Lipski, *Paryż ze złota*, dz. cyt., s. 194.

niemal wszystkich bohaterów: „Czekam, aż obrazy podniosą się przede mną, jak przed zaklinaczem węże, obrazy owszonych i żywych, wciskających usta w wargi trupów, obejmujących je udami, aż zmieszają się w wielkim składzie potu, łajna, strachu i ośpienia i odsłonią to, co było przedtem” (p, 30).

Powieść *Niespokojni* dalej dotyczyć będzie szczególnej impotencji głównego bohatera, Emila; nie potrafi on nawiązać satysfakcjonującej relacji z kobietami, które pozostają dla niego dziwaczne i obce. Powieść jest nasycona łagodnym homoseksualnym pragnieniem: jedyna czuła relacja zawiązuje się między dwoma młodymi mężczyznami, stanowi oazę spokoju wśród dzikich i brutalnych emocjonalnych wymian z późniejszą ukochaną. Mężczyźni tak bardzo nie przerażają, ponieważ to kobiety uosabiają czysty, polimorficzny popęd: „Ewa składała się z ciemnej, wulkanicznej masy, która była siłą witalną, płynnym życiem i wdziękiem, z której tryskały nienazwane idee” (p, 95). Zainteresowanie seksualnością jest jednak jedynie powierzchowne, ponieważ, wedle narratora, pod spodem i tak jest „jednym słowem: gówno” (p, 88). Stosunek seksualny staje się uznaniem całkowitej podległości mężczyzny, gdy Emil w akcie seksualnego poddaństwa będzie lizał stopy Ewie (p, 115), natomiast po samym stosunku – zainicjowanym przez kobietę – będzie czuł się przez nią zjedzony, wydalony i martwy: „Jakby błyskawica zapaliła się w nim i zgasła. Usiadła koło niego i przechyliła go. [...] Był podwójnie przez nią wciągnięty w tej chwili, podwójnie wessany, pochłonięty i strawiony. I wydawało się po raz pierwszy, że umiera” (p, 141). Znowu wydaje się, że mężczyzna, słaby, wiotki i pozbawiony, wydawałoby się, seksualnych przyjemności, może stać się dla kobiety jedynie dzieckiem, a nawet zabawką – spleceni w parze sado-masochistycznej, w której mężczyzna może powiedzieć: „jestem niczym, możesz zrobić ze mną, co chcesz”<sup>50</sup>. Nie jest to lęk kastracyjny, bohaterowie Lipskiego nie boją się ani mordczej rywalizacji, ani że przestaną być twórczy – ich lęki są pierwotniejsze, gdyż boją się śmierci, rozkawałkowania i pożarcia. Nie ma też

<sup>50</sup> Zob. B. Grunberger, *Study of Anal Object Relations*, dz. cyt., s. 102.

różnicy między kochankami a matkami, lęki bohatera pozostają takie same, jak w przerażającej Emila scenie widzianej (wyfantazjowanej) po pogrzebie matki: „Jakaś młoda matka wżerała się w policzki swego rocznego dziecka. Potem zaczęła je bić po tyłku i biła je długo. A potem tyłek całowała i jadła. Bachor wrzeszczał. Matka ciągle jadła tyłek [...] i tak *ad infinitum*” (P, 117).

Kobiety na mężczyzn patrzą zimnym i odczłowieczającym spojrzeniem: tak patrzy na Emila Ewa w orgazmie, a także dziewczyna, która w ramach seksualnych zabaw chce odgrywać z nim trupa; i tak traktują tytułowego bohatera opowiadania *Piotruś* jedyne znaczące kobiety, z którymi wchodzi w kontakt. Ocalony, choć okaleczony Piotruś leży zabrudzony kałem na telawiwskim szuku, z którego kupuje go pani Cin i zamyka go na całe dni w toalecie dzielonej przez całą kamienicę (kolejny obraz obsesyjnie powracający w twórczości Lipskiego – w toaletach zamykał się, próbując odciąć się od świata, Emil z *Niespokojnych*). W końcu zaczyna traktować go jak psa, przywiązuje mu smycz do obroży na szyi, a on stara się chodzić na okaleczonych rękach i nogach, co doprowadza ją do orgazmu. Gardzi nim również wyswobadzająca go z toaletowego uwięzienia Batia, prostytutka (jak wiele bohaterek Lipskiego), która uśmiecha się na widok Piotrusia: „ale nie [...] do mnie; był to uśmiech bezosobisty. Z tym spojrzeniem mógł ją mieć istotnie każdy, kto tego chciał. Patrzyła na mnie jak na przedmiot martwy” (P, 221)<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> Może najbliższej w twórczości Lipskiego obopólnej miłości jest relacja Piotrusia i Batii, do której namiętnie tęskni zamknięty w kłozecie, a z którą potem wyjeżdża włóczyć się w obcym mieście. Batia jednak cały czas Piotrusia przeraża, boi się, że przez nią przestanie istnieć, grozi mu pochłonięciem przez nicłość „(że nie zostaje znaku)” (P, 239). Narrator już na początku orientuje się, że: „Nie można było jej zdobyć. Zawsze przez jakiś upór dziecięcy wymykała się, gdy się myślało, że się ją ma. Po prostu była tam, gdzie jej nie szukano. Miała dar ulatniania się. To ona mnie posiadała przez to, że mówiła chrrrr, zaciskała zęby, leżała bezbronna, i nic jej nie można było zrobić” (P, 226). Ich relacja rozpada się, gdy przestaje ich łączyć dławiąca i druzgocąca w ostatecznym rozrachunku Piotrusia więź, a ten pragnie wrócić do kłozetu. Inną perspektywę, z większą mesjańską (i wcale nieprostą) nadzieją, przedstawia Adam Lipszyc: *Część śmierci: bierny frankizm i czarna gnoza w Piotrusiu Leo Lipskiego*, dz. cyt., s. 349–351.

Stąd znów bierze się upokarzająca myśl, że tylko kobiety istnieją naprawdę, a mężczyźni stanowią jedynie odpad, którego przeznaczeniem staje się wyłącznie cierpienie.

Pani Cin wyklada tę istotę seksualności – organy płciowe są martwe, nie ożywiają ciała, dopiero pod skórą tkwi życie: jest nim kał, na którym wszystko może urosnąć (p, 214). Można przyjąć, że jest to koncepcja obiegu życia, pod warunkiem, że jedynie takiego, które rozmnaża się bezpłciowo, nie-ludzko – mogącego czerpać ze zgłiszcz i trupów<sup>52</sup>. W świecie kształtowanym przez Lipskiego analność wyniesiona jest ponad genitalność, ponieważ dzięki niej do spełnienia seksualnego, którego nigdy ostatecznie i tak nie da się osiągnąć, nie potrzeba drugiej osoby – czy będzie to użycie drugiego człowieka jako rekwizytu w sado-masochistycznym teatrze, czy akt twórczy polegający na czarnoksięskiej sztuce usuwania z siebie cierpienia. Piotruś, który urządził sobie swoją „Golgotę w kiblu”, w końcu do niego wróci, nie mogąc znaleźć miejsca w świecie, aby „cierpi[ęć] za całe pokolenie” (p, 247). W halucynacyjnym, bolesnym pół-śnie, powoli kona, znajdując uspokojenie dopiero w śmierci i w fantazji, że „w końcu cofniesz się w głąb samego siebie, zostawiając fasadę mówiącą, śmiejącą się. Wtedy wejdą zwierzęta do twego pokoju i siądą na tobie spokojnie, jak na kamieniu i ziemi” (p, 256). Może dziwić brak wstrętu bohaterów Lipskiego, których nie brzydzi lepkość fekaliiów ani przestrzeń toalety, a wręcz przeciwnie: uspokaja, gdy sedes stanowi azyl chroniący przed rzeczywistością, i ekscytuje, gdy łączy się z seksualnością. Janine Chasseguet-Smirgel pisze, że w perwersji człowiek czci odchody, obiekty i popędy częściowe niczym bogów, którzy według Freudowskiego schematu nigdy nie zmienili się w wyrzucone poza dojrzały świat demony<sup>53</sup>. Fekalia, ale i inne obiekty wyniesione do statusu fetyszu nie wzbudzają odrazy, nie kalają i nie upokarzają – stają się raczej cennym skarbem, który można objąć czułym spojrzeniem, a dzięki temu samemu skąpać się w jego blasku. Piotruś cały czas zajmuje

<sup>52</sup> Nie wiadomo, czy akcja opowiadania dzieje się jeszcze w czasie wojny, czy tuż po niej: „Było to w Palestynie, na Ziemi Świętej, gdzieś z wiosną 194...” (p, 201).

<sup>53</sup> J. Chasseguet-Smirgel, *Aestheticism, Creation and Perversion*, w: tejsze, *Creativity and Perversion*, dz. cyt., s. 92–93.

pozycję abiektu (nigdy nie jest do końca ani podmiotem, ani rzeczą) i wydaje się dążyć, aby inni traktowali go w ten sposób. Jean Améry w eseju *W poczekalni śmierci* pisze o uwewnętrznieniu przez żydowską ofiarę jej kondycji wyznaczonej przez nazistowskiego kata – Żyd „sam staje się wszą z Kafkowskiej *Przemiany*”<sup>54</sup>. Kojący obraz zwierząt przysiadających na skamieniałym martwym ciele Piotrusia – może pochodzący z mesjańskiego obrazu jagnięcia obok lwa – pojawi się, gdy zatriumfuje popęd śmierci, dążący do sprowadzenia żywej materii do prostego, stabilnego stanu nieożywionego. Końcowym etapem masochistycznego poddaństwa, poczucia własnej słabości i samoupokorzenia, jest przebóstwienie, idealizacja śmierci, ostatniego wzniesłego zadania stojącego przed mężczyzną ocalonym z wojny i Zagłady.

### Masochistyczna tożsamość posttraumatyczna

W tym świetle bardziej zrozumiałe staje się otwierające *Piotrusia* motto zaczerpnięte z *Nocy i dni* Marii Dąbrowskiej: „Kto odda się całej jednej, wielkiej czy małej, sprawie, w dodatku beznadziejnej – ten musi umrzeć w końcu za nią albo też przez nią” (P, 199). Bohater Lipskiego upatruje cel swojego życia w samopoświęceniu, złożeniu swojego wątłego, kruchego ciała u stóp kobiety, a następnie własnej śmierci, w rozkoszy łącząc się z obydwoma. Ten masochizm stanowi minimalny sposób organizacji libido, aby stworzyć – jakkolwiek, nawet jeśli niestabilną – konstrukcję tożsamości wokół własnego ciała<sup>55</sup>. Odczuwany ból przekonuje, że jeszcze się żyje, że ciosy spadające na ciało zostawiają widoczne ślady na skórze, a jeśli można umrzeć, to przynajmniej wiadomo, że wcześniej się żyło. Kobieta, do której mężczyzna łąsi się pragnąc uznania, patrzy na niego zimno i beznamiętnie, żądając coraz większych wyrzeczeń.

<sup>54</sup> J. Améry, *W poczekalni śmierci*, przeł. E. Płomińska-Krawiec, w: *Języki przemocy*, oprac. Ł. Musiał, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2014, s. 231. W polskim przekładzie *Przemiany* Kafki przyjęło się, że Gregor Samsa zmienił się w karalucha, ale entomologicznie jego status pozostaje niejasny, mogłaby to być wesz, znana potem z nazistowskich plakatów: „Żydzi – wszy – tyfus plamisty”.

<sup>55</sup> Zob. D. Anzieu, *The Skin-Ego*, dz. cyt., s. 45.

W całej prozie Lipskiego bohaterowie właściwie nie spotykają się i nie poznają, są samotni i w tej samotności podobni do siebie, jak rodzeństwo lub lustrzane bliźnięta – przy czym większość to sieroty, gdy z jednej strony brakuje silnych postaci ojcowskich, a z drugiej na pierwszy rzut oka również matek, o których nie wspomina się prawie wcale. Nie jest to dziwne w przypadku ocalałych z Zagłady, wychodzących z niej często samotnie. Coraz bliższy śmierci Piotruś przeżywa w toalecie halucynację, w której widzi polską wieś, gdzie wreszcie czuje się jak w domu. Przeżywa rozkosz marząc o dobrym, nieskomplikowanym życiu i cierpi, gdy obrazy rozwiewają się, a z toalety musi wyjść. Wydaje się, że w tym sensie bohaterowie Lipskiego bez przerwy poszukują matki – uspokajającej, kojącej, trzymającej w ramionach – chcąc wrócić do bezpiecznego przylegania z nią ciało-w-ciało, co miałyby ich uzdrowić i naprawić.

Do spełnienia tej ratunkowej fantazji – a używając nieco innego języka, mesjańskiej obietnicy – nigdy jednak nie dochodzi. Kobiety wtłoczone w figurę matki nie mają w sobie żadnej czułości, nawet nie można z nimi wejść w jakąkolwiek podmiotową relację, można jedynie doświadczyć ich bezwzględności. Odpowiada to koncepcji miłości dworskiej rozwijanej w prowadzonym przez Jacques'a Lacana seminarium o etyce psychoanalizy; w koncepcji tej opiewane przez śpiewaków Damy nie mają nic wspólnego z uczuciowymi kobietami: „Damy nigdy nie cechuje jakakolwiek rzeczywistość, konkretna cnota, mądrość, roztropność czy nawet umiejętność. Jeśli jest opisywana jako mądra, to wyłącznie dlatego, że ucieleśnia niematerialną mądrość lub reprezentuje, a nie sprawuje, jej funkcje”<sup>56</sup>. Próby dawane przez Damę jej wybrankom i broniące dostępu do niej nigdy się nie kończą, a na celu mają okrutne upokorzenie śmiałka, co często wiąże się ze skatologią. Idealizacja odsłania tu swoje przeciwieństwo, całkowitą degradację w żądaniu najwyższego samopoświęcenia przez ponizienie. Monstrualna kobieta żąda i rozkazuje – i jest to jedyna relacja, w jaką mężczyzna może wejść. Choć obiecuje spełnienie i rozkosz, okazuje się, że Dama – czyli w kategoriach tego

<sup>56</sup> J. Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis, 1959–1960*, przeł. D. Porter, W. W. Norton & Company, New York, London 1997, s. 150.

seminarium Lacana, Rzecz reprezentująca połączenie z matką – jest zbyt wielkim dobrem, którego podmiot nie może znieść<sup>57</sup> – w istocie oddanie się reprezentującym ją kobietom oznacza w końcu, co powtarza się w prozie Lipskiego, śmierć bohatera.

Połączenia z matką zwykle broni edypalny zakaz ojcowski – niedziałający w świecie Lipskiego pozbawionym silnych mężczyzn – sprawiający, że matka pozostanie na zawsze niespełnionym obiektem pragnienia. Lacan twierdził, że to dopiero Zakaz tworzy pragnienie, którego wcześniej dziecko w kontakcie z matką nie знаło, ponieważ nie brakowało mu przyjemności związanej ze zmysłową, cielesną relacją z nią – Lacan przytacza list św. Pawła do Rzymian mówiący o tym, że to dopiero Zakon tworzy grzech<sup>58</sup>. Ten sam ustęp biblijny odnajduje Emil, główny bohater *Niespokojnych*, który czuje z przeczytanym tekstem „związek odwrócony i podziemny” (P, 30). Osunięcie się w rozkosz stanu, który Freud nazwał pierwotnym narcyzmem, a Chasseguet-Smirgel archaiczną matrycą kompleksu Edypa, wiąże się jednak z całkowitym odwróceniem od świata i rzeczywistości, co czyni z iluzorycznego powrotu do łona śmierć. Emil – tak jak i inni bohaterowie Lipskiego – jest w stanie całkowitej zależności od pochłaniającej matki, wydany na jej całkowitą władzę, niezdolny do właściwych narodzin i wejścia w życie, tkwiący dalej w zranionym stanie traum, z którego bezustannie próbuje się wydostać. Bohaterowie szukają idealnej, kojącej matki, posttraumatycznie odnajdują jednak pozerającego ich potwora. Paradoks polega na tym, że matka i kobieta jest w tym schemacie równie kochana, co zniechęcona. Idealizacja skrywa żarliwą nienawiść i pogardę: kobiety sprowadzone są właściwie wyłącznie do zagarniającego, niszczącego popędu, którego nie potrafią sublimować: „Nie mogą oderwać się od biopodłoża. Miesiącza jest ciąglým *memento vivere*. Rzadko są uczonymi albo wielkimi artystami. Nie mają zdolności organizacyjnych i dlatego nie potrafią organizować rzezi. Żyją naturalnie i – być może – lepiej od mężczyzn” (P, 95–96). Pętla zamyka się, gdy masochizm odsłania tu swoją skrywaną drugą stronę, sadyzm. Te przeciwstawne pozycje w dynamicznym

<sup>57</sup> Tamże, s. 73.      <sup>58</sup> Tamże, s. 83.



ujęciu Freuda to dwie strony tej samej monety: „Kto doznaje rozkoszy w sytuacji, gdy w stosunku seksualnym przysparza bólu drugiej osobie, ten jest też zdolny samemu smakować ból jako rozkosz – ból zrodzony w relacjach seksualnych. Sadysta zawsze jest jednocześnie masochistą [...]”<sup>59</sup> – i odwrotnie.

Emil, Piotruś, narratorzy *Waadi, Dnia i nocy i Sarniego braciszka* to różne odsłony tego samego mężczyzny, głęboko poharatanego przez Zagładę, wojnę i postępującą chorobę toczącą ciało, z których chce wydźwignąć się przez masochizm, idealizację cierpienia, upodlenia i ostatecznie poświęcenia samego siebie. Lipski diagnozuje, patrząc na niego z ukosa, romantyczny typ polskości, w którym to Polska jako idea staje się zakazanym obiektem pragnienia, archaiczną macierzą, która ciągle obiecuje ostateczne spełnienie, a jednocześnie wymaga ofiar, zwykle krwawych. Perwersyjnie odwrócone są znaczenia kolejnych upokarzających żądań, które stają się wzniosłym triumfem. Jednocześnie twórczość Lipskiego wydaje się trafnie wskazywać moment traumy – skrajnego upokorzenia drugiej wojny światowej, z którego przeżyciem polski podmiot musiał po wojnie sobie poradzić. Trudno mówić o wyparciu, gdy bezustanne powroty do wojny i Zagłady, do śmierci i trupów rządzone są przez obrazy krystalicznego moralizmu i uzasadnionego cierpienia – głęboka rana i upokorzenie zostają zachowane w tym przeżyciu, ale przekształcone we wzniosły obiekt, jak suchy kanał w *Ulicy Granicznej* (1948) Aleksandra Forda lub współcześnie na wystawie głównej Muzeum Powstania Warszawskiego. Lipski uwodzi swoją konsekwencją pisarską i skłania do interpretowania go jako pisarza, mimo wszystko, optymistycznego, jak w tym fragmencie: „Ciekawe i bujne rzeczy rosną tylko na gównie, na nawozie. Zapach łąna jest zapachem życia. Tylko epoki rozkładu państwowego, moralnego, dawały wysoką kulturę. Tylko lekko nadgniłe osobowości są zdolne produkować sztukę” (p. 76). U Lipskiego twórczość i kultura w ogóle wyrastają z agresji trwającej wciąż wojny – i uczą, że trauma może tworzyć tożsamość, w której triumfuje sadomasochizm, upokorzenie i zmienne identyfikacje między katem a ofiarą.

<sup>59</sup> Z. Freud, *Trzy rozprawy z teorii seksualnej*, w: tegoż, *Życie seksualne*, dz. cyt., s. 56.

Pojawienie się jakiegokolwiek zmiany w polu symbolicznym, a taką była w polskiej pamięci druga wojna światowa, nie tylko przeorganizowuje relacje społeczne, ale także się spustoszenie i terror w samych strukturach pamięci<sup>60</sup>. Bezpośredni powrót do traumy jest trudny nie tylko ze względu na często wypominany przez krytyków brak odwagi: podmiot wraca bowiem nie tylko do stanu bycia pofragmentowanym i ledwo żywym, ale również do nienawiści i chęci zemsty. Życie w „kulturze rany”, w której według określenia literaturoznawcy Marka Seltzera własną traumę uznaje się jako podstawę tożsamości, „wiąże się z ekscytacją, jaką budzi rozdarte i otwarte ciało, rozdarta i wystawiona na pokaz jednostka, przemieniona w publiczny spektakl”<sup>61</sup> – co oznacza konfrontację nie tylko ze smutkiem i rozpaczą, ale także z wściekłością i nienawiścią.

### Kloaka świata i kanały – psychiczne i rzeczywiste

Polskę jako podobną kulturę rany opisuje Artur Sandauer w kilku opowiadaniach, traktując rodzimą Galicję, miejsce styku narodów i kultur, jako źródło twórczości. Przy tym jest pozbawiony złudzeń, jeśli chodzi o pokojowe sąsiedztwo. Swoje rodzinne miasto Sambor portretuje w *Zapiskach z martwego miasta* (1963) jako głęboko od siebie oddzielone dzielnice – Rynek zamieszkały przez bogatych Polaków i asymilowanych Żydów z wyższych klas oraz Blich, w którym mieszkała biedota żydowska. Dopuszczalnym pograniczem była Targowica, gdzie „język polski rozbrzmiewał na równi z żydowskim”<sup>62</sup>, a ponadto w dni targowe dołączały się jeszcze do nich ukraiński. Podział przestrzeni miasta jest wyraźnie wertykalny – zarówno jeśli chodzi o stratyfikację klasową, narodową, jak i geograficzną<sup>63</sup>. Polska dzielnica znajduje się

<sup>60</sup> J. Lacan, *Seminarium III. Psychozy*, przeł. J. Waga, PWN, Warszawa 2014, s. 369–370.

<sup>61</sup> M. Seltzer, *Kultura rany*, przeł. A. Rejniak-Majewska, w: *Antologia studiów nad traumą*, dz. cyt., s. 313.

<sup>62</sup> A. Sandauer, *Zapiski z martwego miasta*, w: tegoż, *Proza*, Czytelnik, Warszawa 1983, s. 180.

<sup>63</sup> Jak wskazuje Joanna Tokarska-Bakir: „Niezależnie od swych majątków, wykształcenia, wpływów i kultury (hierarchia realna), miejsce, które Żydzi zajmowali w polskiej

na wzgórzu, tam mieszczą się urzędy, szkoły i kościoły, a żydowskie getto rozpościera się na samym dole, pełne odrapanych ruder „wokół synagogi, cmentarza i trupiarni”<sup>64</sup>. Narrator urodzony w sferze pogranicznej, na Targowicy, wszystkimi siłami próbuje wspiąć się na wyżyny Rynku, polskości, europejskości, klasycznego wykształcenia i wyższego statusu ekonomicznego, choć – co stanowi nawracający motyw pisarstwa i krytyki Sandauera – w oczach Polaków, nie-Żydów, przynależy do Blichu, do którego jest ciągle spychany. Blich jest w dole zarówno dosłownie, jak i metaforycznie, ponieważ tam wylewały wszystkie kanały miasta: „W centrum getta otwierał[y] półtorametrową, ciekącą żółtym wysiękiem, paszczę. Był to główny odbyt całego miasta, które tam, na górze, maskowało dyskretnie swą podziemną łączność z Blichem przy pomocy płyt kanałowych, ale tu załatwiała się otwarcie i bez żenady”.

Getto staje się odbytem, a zdegradowani klasowo Żydzi, podwójnie wykluczeni, skojarzeni będą z odchodami. Współistnieje to z kulturowymi obrazami Żydów w Polsce, charakteryzowanych przez inwersyjność, „odwrócenie na opak” tradycyjnych struktur – w pogłoskach twierdzono na przykład, jakoby Żydzi rodzili się przez odbyt (to w ogóle znana figura europejska *foetor judaicus*, fekalno-seksualnego odoru rzekomo wydzielanego przez Żydów)<sup>65</sup>. Opisane przez Sandauera antysemityczne podziały zradykalizują się, choć zasadniczo nie zmieniają, gdy przyjdzie wojna i żydowscy mieszkańcy Samboru zostaną dosłownie potraktowani jako odpady. Co więcej, nawet i pod rządami radzieckimi, „mimo łączącej narody Związku Radzieckiego przyjaźni”<sup>66</sup>, podziały na Polaków, Żydów i Ukraińców pozostają w mocy. Jak gorzko pisze autor, sam nigdy nie poczuje się w pełni obywatelem Rynku. Miasto polsko-żydowskie jest strukturalnie identyczne z miastem kolonialnym, które opisuje Frantz

hierarchii symbolicznej, znajdowało się na samym dole”. J. Tokarska-Bakir, *Legends o krwi*, dz. cyt., s. 589.

<sup>64</sup> A. Sandauer, *Zapiski z martwego miasta*, dz. cyt., s. 180. Kolejny cytat – s. 186.

<sup>65</sup> J. Tokarska-Bakir, *Legends o krwi*, dz. cyt., s. 592. Zob. też: S. L. Gilman, *Freud, Race, and Gender*, dz. cyt., s. 155.

<sup>66</sup> A. Sandauer, *Zapiski z martwego miasta*, dz. cyt., s. 164.

Fanon w *Wyklętym ludzie ziemi* jako głęboko podzielone na Francuzów i podległych im Algierczyków:

Miasto kolonizatora to miasto z kamienia i stali. Pełne światła i asfaltu oraz – śmietników pękających od resztek nieznanych, nigdy niewidzianych, nawet w marzeniu, produktów. [...] Miasto skolonizowane, miasto tubylcze, miasto czarne, *medina*, rezerwat, to miejsce podejrzane, zamieszkałe przez podejrzanych osobników. Na świat przychodzi się tu byle jak, byle gdzie. Umiera się byle gdzie, na byle co. To świat zagęszczony – człowiek na człowieku, lepianka na lepiance. Miasto wygłodniałe, spragnione chleba, mięsa, butów, węgla, światła. Miasto skulone, miasto na kolanach, miasto pełzające. Miasto czarnuchów, miasto brudasów<sup>67</sup>.

Dalej Fanon ukazywał, jak te przestrzenne podziały reprodukują się wewnątrz psychiki skolonizowanego<sup>68</sup>. Podobnie w przypadku Sandauera. Badacze i badaczki zauważyli rozszczepienie: na polskość i żydowskość, zarówno w zewnętrznej tkance miasta, gdy potraktować te opowiadania jako obraz przedwojennych stosunków międzykulturowych, jak i wewnątrz tożsamości<sup>69</sup>, biorąc pod uwagę, że w *Kanałach z Zapisków z martwego miasta* narrator mówi:

Określić się? Rzecz jednak w tym, że wciąż jeszcze byłem zjawiskiem nieokreślonym i pogranicznym – jak owa dzielnica, gdzie dwadzieścia pięć lat temu przyszedłem na świat. Miejsce mego urodzenia, Targowica,

<sup>67</sup> F. Fanon, *Wyklęty lud ziemi*, przeł. H. Igalson-Tygielska, PIW, Warszawa 1985, s. 21, 22.

<sup>68</sup> F. Fanon, *Czarna skóra, białe maski*, przeł. L. Magnone, w: *Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją polską*, red. K. Stępnik, D. Trzeźniowski, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010. O tym, że w samoopisie polskiej kultury nie zawiera się pamięć o kolonizacji: J. Sowa, *Fantomowe ciało króla*, dz. cyt., s. 443.

<sup>69</sup> H. Gosk, *Sambor i okolica. Dwie opowieści geo(poli/poe)tyczne o tym, że w Galicji żyło się razem, ale osobno (przypadek Andrzeja Kuśniewicza i Artura Sandauera)*, „Teksty Drugie” 2014, nr 6; J. Wierzejska, *Wątki galicyjskie w twórczości Artura Sandauera (Śmierć liberała, Zapiski z martwego miasta, Byłem...)*, w: *Artur Sandauer. Pisarz, krytyk, historyk literatury*, red. K. Hryniewicz, A. S. Kowalczyk, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 2014.

sąsiadowała z jednej strony przez Młynówkę z głębokim gettem, z drugiej – przez schodki – z Rynkiem [...] <sup>70</sup>.

Zachowując autorską metaforykę przestrzeni miejskiej jako podzielonej na Niebo (polskość), Czyściec i Piekło (żydowskość), poruszamy się w obszarze Freudowskiego modelu strukturalnego psychiki: narrator znajduje się pomiędzy wymarzonym spełnieniem wymagań (superego) a bezustannym osunięciem się w to, co popędowe i zaburzające dla całego ładu (id). W eseju *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku...* Sandauer punktuje nawet subtelną przemoc dokonywaną przez polski kod kulturowy w samym uznaniu żydowskości za inność, którą albo się zwalcza (rozwiązanie antysemityczne), albo która kusi swoim „nieomal erotycznym” powabem (rozwiązanie filosemickie) <sup>71</sup>. Istnieje jednak jeszcze drugi możliwy porządek w tych opowiadaniach, Freudowski model topograficzny rządony przeciwstawieniem świadomości i nieświadomości: to przeciwstawienie miasta na powierzchni i kanałów łączących wszystkie dzielnice pod ziemią. Ta opozycja nabiera większego znaczenia w czasie okupacji niemieckiej. Narrator ze względu na działalność konspiracyjną zna trasy poruszania się kanałami, gdzie ucieka w czasie akcji likwidacyjnej getta. Biegnie, a potem brodzi w wodzie i szlamie razem z całym tłumem – ludzie wiedzeni instynktem szukali kryjówek tam, gdzie wydawało się najbezpieczniej. Stamtąd potem wywabiali ich kanalarze. Sandauer zapisuje, że dla polskich robotników ułatwiających pracę Niemcom była to wspaniała zabawa: podśmiewując się, obiecywali, że zakończono już akcję likwidacyjną i że bezpiecznie można wychodzić, co szybko okazywało się nieprawdą. Narrator jednak nie opuszcza schronienia i nie wychodzi na powierzchnię. Marcin Wołk uznaje sceny w kanałach za inicjację w sensie „zjednoczeni[a]

<sup>70</sup> A. Sandauer, *Zapiski z martwego miasta*, dz. cyt., s. 179–180.

<sup>71</sup> A. Sandauer, *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku (Rzecz, którą nie ja powinienem był napisać...)*, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 71–72. Zob. E. Janicka, T. Żukowski, *Przemoc filosemicka?*, dz. cyt..

z Blichem i własną podświadomością”<sup>72</sup>, przy czym w większym stopniu zwraca uwagę na poczucie wspólnoty z innymi Żydami. Wyjście z kanałów – gdy już zrobiło się bezpiecznie, po to oczywiście, aby dalej się ukrywać – symbolicznie oznaczałoby ponowne narodziny bohatera, właśnie jako Żyda<sup>73</sup>. Proponuję podążyć w drugim kierunku wskazanym przez Wołkę, nie wychodząc jeszcze na powierzchnię, aby zbadać, co odnajduje narrator w kanałach, które określa jako „zaciszną przystań”:

Było tu ciepło i bełtliwie jak w matczym łonie. Jakby dla potwierdzenia tej analogii coś krąglego zatarasowało mi drogę: ciało kobiece. Wślizgnęło się przede mną czy może przyszło inną drogą? Dość że było tutaj – nieruchome, jędrne, opięte suknią. Aby zrobić miejsce tym, którzy czolgali się za mną, nasunąłem się na nie jak najwyżej, tak wysoko, aż dłońmi namacałem zaskorupiałą maskę na jej twarzy, w której tylko gałki oczu były żywe. Palcami przesunąłem po bezimiennych rysach, po zlepionych włosach: była to jakby namiastka czułości, której przed chwilą poskąpiłem komu innemu. Czyż nie znajdowałem się, anonimowy, na samym dnie, w kloace świata, gdzie nikną wszelkie wstydlivości i zahamowania, gdzie można sobie pozwolić na wszystko? Ja, człowiek zewnętrzny, wracałem oto do wielkiej czarnej wspólnoty, istota bez tła – zlewałem się z dnem i z tłem. Zasypiałem<sup>74</sup>.

W tym fragmencie realizm opisu przerażającej sytuacji ukrywania się, pościgu, wydawania ukrywających się Żydów przez polskich kanalarzy, miesza się z fantazją. Narrator rozpaczliwie chwytając się życia, odnajduje chwilę ukojenia w ramionach martwej kobiety, jak dziecko trzymane na rękach matki<sup>75</sup>. Może zasnąć, ponieważ czuje się bezpiecznie w matczym łonie zrównanym nie tylko z grobowcem, ale i z

<sup>72</sup> Zob. M. Wołk, *Głosy labiryntu. od Śmierci w Wenecji do Monizy Clavier*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2009, s. 90–91.

<sup>73</sup> Tamże, s. 93.

<sup>74</sup> A. Sandauer, *Zapiski z martwego miasta*, dz. cyt., s. 204–205.

<sup>75</sup> W innym, napisanym tuż po wojnie, opowiadaniu Sandauera bohaterowi nie udaje się uciec z kanałów. Wydaje się, że to abiektałne nie-miejsce nawiedza twórczość tego autora. Zob. A. Sandauer, *Pamiętnik bez sensu*, w: tegoż, *Proza*, dz. cyt.

„kloaką świata”. Kryjówki, dzięki którym Żydzi na okupowanych terenach mogli ratować się przed śmiercią, to często takie przestrzenie graniczne: poddasza, piwnice, szafy, ziemianki, grobowce<sup>76</sup>. Z konieczności to miejsca, z którymi w codziennym życiu ludzie chcą mieć jak najmniej wspólnego, są zwykle niesprzątane, zapuszczone i porzucone. Sandauer pisze o „psychicznym przejściu przez kanały”<sup>77</sup> mając na myśli również to, że doświadczenie bycia w kryjówce naznacza człowieka na całe życie – i znów w podwójnym znaczeniu. Kanały to sytuacja bycia „pomiędzy”, połączenia rozszczepionej, polsko-żydowskiej tożsamości oraz sytuacja bycia „pod”, w znaczeniu życia sprowadzonego do wzbudającego wstręt ochłapu. Czule obejmując martwe ciało kobiety, narrator wyraźnie się z nim utożsamia, w fantazji, o której pisze psychoanalityczka Hanna Segal: „Bycie trupem stanowi obronę przed bólem, lękiem, szaleństwem, dezintegracją i groźbą śmierci, gdyż trupy są uodpornione na śmierć”<sup>78</sup>. Jednocześnie narratora dzieli od kobiety jego triumf nad nią: on żyje i dalej może żyć. Narrator wychodzi „utyłany gnojem kanałów”, przetrwał, ale jest jednak naznaczony kondycją ofiary. Stąd wydaje mi się problematyczne przyrównanie jego sytuacji do ponownych narodzin – nawet w sposób całkiem niemetaforyczny opuszczenie kryjówki nie ma charakteru oczyszczającego. W większym stopniu ukazuje dialektykę bycia ofiarą: przetrwania, a zarazem dławiącej pamięci o byciu na granicy życia i śmierci. Pograniczny obszar zarysowany przez Artura Sandauera ukazuje mechanizmy tworzenia się tożsamości żydowskiej w dominującym i nieprzychylnym środowisku polskim (po wojnie utrwalającym normy Polski przedwojennej), ale i posttraumatyczne naznaczenie rolą ofiary.

<sup>76</sup> Zob. M. Cobel-Tokarska, *Bezludna wyspa, nora, grób. Wojenne kryjówki Żydów w okupowanej Polsce*, Wydawnictwo IPN, Warszawa 2012.

<sup>77</sup> A. Sandauer, *Zapiski z martwego miasta*, dz. cyt., s. 186.

<sup>78</sup> H. Segal, *Fantazja nekrofilna*, w: tejsze, *Teoria Melanie Klein w praktyce klinicznej*, przeł. D. Golec, G. Rutkowska i A. Czownicka, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2006, s. 228.

## Druga wojna światowa – wojna płci

Identyfikacja polskiego postronnego z pozycją ofiary stała się powojennym kodem kulturowym. Jego współczesne użycie można prześledzić w prozie Szczepana Twardocha, twórcy głównego nurtu, dla którego stany graniczne i kłopoty z tożsamością i rozszczępieniem identyfikacji – narodowych, płciowych, osobowościowych – stanowią podstawową materię pisarską. Ich źródło stanowi konflikt zewnętrzny, najczęściej wojna, dokonująca analogicznych zniszczeń we wnętrzu bohaterów. Punktem wyjścia jest jednak swoiste doświadczenie polskości i mocna w polskiej kulturze strategia konstruowania tego doświadczenia, ogniskująca się wokół masochistycznego przyłgnięcia do cierpienia i upokorzenia. Nie interesuje mnie tutaj to, co inni badacze określają w związku z pamięcią żydowską jako konflikt pamięci lub licytację na cierpienie, ponieważ nie zajmuje mnie ocena tej strategii, ale raczej jej konsekwencje. Jakie korzyści wynikają z tego, że polski świadek utożsamiając się z żydowską ofiarą – uprzednio konstruując jej obraz – przekształca się w głównego bohatera prześmiewczego opowiadania *Moniza Clavier* Sławomira Mrożka, zadreżdżającego towarzystwo na przyjęciu domaganiem się uznania, przyjęcia i ukojenia jego patriotycznego cierpienia przez wskazanie luki w uzębieniu: „O tu, wybili, panie, za wolność wybili!”<sup>79</sup>? Choć prozie Twardocha daleko do prostej martyrologii, a w wartości narodowe i religijne nie wierzą ani bohaterowie, ani narratorzy opowieści, chciałbym ukazać, w jaki sposób w tej twórczości w bardziej ukryty sposób wraca wspólna romantyczna matryca organizująca zarówno sferę polityczno-społeczną, jak i uczuciową, seksualną i popędową. Maria Janion nazwała tę matrycę imperatywem mitycznym – życiową koniecznością walki, nawet mimo beznadziejności sprawy, a także kompulsywnym rytuałem samoofiarniczym<sup>80</sup>. Twardoch ukazuje, jaka struktura seksualna towarzyszy temu imperatywowi, który narzuca tożsamości narodowej więzy kontraktu sado-masochistycznego. Interesują mnie tutaj późniejsze

<sup>79</sup> S. Mrozek, *Moniza Clavier w: Polska nowela współczesna*, red. T. Bujnicki i J. Kajtoch, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, t. 2, s. 336.

<sup>80</sup> M. Janion, *Placz generała*, dz. cyt., s. 283–284.



powieści Twardocha – przyjmując za cezurę wydanie rozpoczynającej jego szerszą karierę przełomowej powieści *Wieczny Grunwald* (2010) – a szczególnie najambitniejsza i najgłębsza *Morfina* (2012). Postaram się ukazać wspólną ramę jego powieści<sup>81</sup>.

W powieściach Twardocha podstawową rzeczywistością jest wojna – totalna, wszechogarniająca i wieczna. To pierwotny świat Hobbesowskiej *bellum omnium contra omnes*, w której relacje międzyludzkie oparte są głównie i przede wszystkim na przemocy. W tym sensie wojna, a właściwie cały świat staje się koszmarem sennym, w którym następuje powrót do bardzo pierwotnego funkcjonowania. Główni bohaterowie prozy Twardocha, mężczyźni usiłujący wciąż na nowo nadać sens sobie i swojemu funkcjonowaniu w tym koszmarnym świecie, dążą do tego, aby stać się bohaterami w znaczeniu, jakie nadawał temu pojęciu Freud w gorzkim tekście *Aktualne uwagi o wojnie i śmierci* – stać się kimś, kto regresuje się do pierwotnego stanu, w którym nie wierzy ani we własną śmiertelność, ani w śmierć innych<sup>82</sup>. Dzięki temu bohater wojenny może zabijać, niczego się nie bojąc i nie mając poczucia winy. Jednocześnie bez przerwy rozpada się, pod naporem wewnętrznej pustki, której nie jest w stanie utrzymać w ryzach nawet zamknięcie w mundurze.

W powieściach Twardocha wojna albo dopiero co się zakończyła, albo za chwilę wybuchnie, albo wciąż trwa. Wydana dzięki decyzji Narodowego Centrum Kultury na sześćsetletnią rocznicę bitwy pod Grunwaldem powieść fantastyczna *Wieczny Grunwald* traktuje o średniowiecznym rycerzu podróżującym w czasie, bezwolnie wyrzucanym w coraz to nowe miejsca konfliktu. Główny bohater Paszko jest sierotą, synem zmarłej niemieckiej prostytutki i nieuznającego go za syna Kazimierza Wielkiego, bękartem pozbawionym domu i rodziców. Narracja powieści ulega ciągłym przetasowaniom, ale bohater wyciąga wciąż tę samą kartę: trafia w sam środek niemającej ani początku, ani zakończenia bitwy. Tak

<sup>81</sup> *Drach* pozostawiam nieco na uboczu, jako że osiowym tematem tej akurat powieści jest tożsamość śląska. Przy tym *Drach* dzieli wiele z rozwiązań strukturalnych pozostałych powieści, a i kulturowa śląskość przewija się i w *Wiecznym Grunwaldzie*, i w *Morfynie*.

<sup>82</sup> Zob. Z. Freud, *Aktualne uwagi o wojnie i śmierci*, w: tegoż, *Pisma społeczne*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2010.

jak wszyscy bohaterowie Twardocha, Paszko nie ma jasnej tożsamości – jest jednocześnie rycerzem i miejskim biedakiem, Niemcem i Polakiem, chrześcijaninem i poganinem, mężczyzną i kobietą. Gdy walczy w bitwie pod Grunwaldem, powtarzającej się nieskończoną liczbę razy w sekwencji wiecznego powrotu, walczy ze wszystkimi, nie zajmując żadnego stanowiska, a po prostu biorąc udział w wielkiej masakrze. Bitwa pod Grunwaldem staje się symbolem rzezi, w której nie wiadomo, kto kogo i po co zabija. Wszystko miesza się, aby utworzyć homogeniczną masę, jak w późniejszym wspomnieniu Paszka (transhumanistyczny kostium *science-fiction* to pozostałość poprzednich powieści Twardocha krążących w dość hermetycznym gronie polskich czytelników fantastyki):

Albo wtedy, kiedy żyłem w Warszawie i zamknąłem wszystkich w obozach. Wszystkich. Każdy więzień był strażnikiem i każdy strażnik więźniem, każdy kat ofiarą, a każda ofiara katem i wszyscy po obu stronach granicy, którą starłem, pracowali gigantycznym wysiłkiem dla ostatecznego celu eksterminacji wszystkich, eksterminacji fizycznej, aby zrobić miejsce dla doskonalszych i piękniejszych transludzi, ale aantropicznych inaczej niż w Przewiecznym Grunwaldzie, bo jednorodnych, identycznych, nie aantropicznych osobno, jak Niemcy i Polacy, nieludczy, z Ewiger Tannenberg<sup>83</sup>.

Wojna ma sens egzystencjalny, a gotowość złożenia ofiary z własnego życia staje się najwyższym gestem etycznym. Tak samo pokawałkowana, trudna do śledzenia, niespecjalnie dająca się opowiedzieć i zintegrować jest fabuła powieści. W tym zamyśle Twardoch zbliża się do deklarowanej metody pisarskiej Jarosława Marka Rymkiewicza w poświęconym powstaniu warszawskim *Kinderszenen* (2008), którą autor wykląda w ten sposób: „Moja opowieść (jak wszystkie moje opowieści) jest szczątkowa – składa się z kawałków, fragmentów, odłamków, które rozleciały się, gdy nastąpił wybuch”<sup>84</sup>. Dla Rymkiewicza –

<sup>83</sup> S. Twardoch, *Wieczny Grunwald. Powieść z za końca czasów*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013, s. 106–107.

<sup>84</sup> J. M. Rymkiewicz, *Kinderszenen*, dz. cyt., s. 6. Kolejne cytaty – s. 15, 16.

i Twardocha – to naturalne, ponieważ cała Polska to pozostałość po wojnie. Jak uważa Rymkiewicz, kto chce mieszkać w jakimkolwiek wielkim mieście, „ten musi pogodzić się z tym, że będzie mieszkał w takim miejscu, które jest czymś w rodzaju cmentarza – że będzie chodził po cmentarzu, jeździł przez cmentarz i spał na cmentarzu. Nie należy tego rozumieć w sensie metaforycznym”. O jaki jednak niemetaforyczny sens może chodzić? Pisarz ironicznie nieufny w stosunku do własnego materiału twórczego – języka, postuluje przedarcie się za jego zasłonę i odsłonięcie twardej rzeczywistości śmierci, sprawiającej, że wszystkie zdolne do ujęcia tego doświadczenia słowa tracą na wartości. Ten Heideggerowski moment nabiera jednak szczególnie polskiego kolorytu, gdy Rymkiewicz przenosi uwagę na punkt centralny swojej książki, na ulicę Kilińskiego, na której „krew zalała mury do wysokości trzeciego piętra” po wybuchu tak zwanego czołgu-pułapki<sup>85</sup>. Suche kości ożywia szczególnie akt pamięci – cmentarzysko ukryte pod powierzchnią współczesności tryska podziemnym strumieniem krwi, z którego czerpią siłę witalną Polska i Polacy w narracji *Kinderszenen*. O zbrodniach nie da się i nie można zapomnieć, a na pewno nie można wybaczyć. W ten sposób wojna cały czas trwa<sup>86</sup>. Gloryfikacja masakry powstania, eksplozji i defragmentacji ludzkich ciał wyznacza podstawowy sens egzystencjalny polskości<sup>87</sup>.

To powinowactwo spod znaku Carla Schmitta, dla którego wojna stanowi konieczną polityczną realność polegającą na tym, że podstawowym rozróżnieniem między ludźmi – podobnym do etycznego podziału na dobro i zło, a estetycznego na piękno i brzydotę – jest radykalny podział

<sup>85</sup> Rekonstrukcję i falsyfikację mitologicznej opowieści o „czołgu-pułapce” zawiera książka: Ł. Mieszkowski, *Tajemnicza rana. Mit czołgu-pułapki w powstaniu warszawskim*, WAB, Warszawa 2014.

<sup>86</sup> J. M. Rymkiewicz, *Kinderszenen*, dz. cyt., s. 156. Zob. P. Dobrosielski, M. Napiórkowski, *Przebaczenie jako kategoria współczesnego dyskursu pamięci na przykładzie „Kinderszenen” Jarosława Marka Rymkiewicza i „Słonecznika” Szymona Wiesenthala*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2011, nr 7, s. 272.

<sup>87</sup> E. Janicka, *Mroczny przedmiot pożądania. O „Kinderszenen” raz jeszcze – inaczej*, „Pamiętnik Literacki” 2010, z. 4, s. 79.

na przyjaciela i wroga<sup>88</sup>. Wróg jest ekstremalnie i esencjalnie inny, wobec czego niemożliwa jest jakakolwiek mediacja czy komunikacja: „Stan wojny, gotowość walczących ludzi do śmierci oraz do pozbawienia życia tych, którzy znajdują się po stronie wroga, wszystko to nie ma żadnego normatywnego sensu, lecz wyłącznie sens egzystencjalny, i to w sytuacji prawdziwej walki z prawdziwym wrogiem, a nie w znaczeniu jakiegoś ideału, programu czy normy”<sup>89</sup>. W kategoriach psychoanalitycznych można mówić tu o dominacji rozszczepienia na dobre Ja i zły obiekt, które w ciągłym konflikcie oddalają się od siebie. Melanie Klein pisała o tym zjawisku (w tym samym czasie, co Schmitt *Teologię polityczną*) w kontekście fantazji niemowlęcia walczącego z matką o pokarm – najedzenie się do syta oznacza pożarcie matki (później Melanie Klein będzie pisać o pozycji schizo-paranoidalnej, w której dominują rozszczepienie na zły i dobry aspekt matki i pierwotne lęki przed śmiercią)<sup>90</sup>. To konflikt na śmierć i życie, jeśli jedno ma żyć, drugie musi umrzeć – to analogiczna walka o przetrwanie narodów w ujęciu Schmitta, w której nie ma kompromisów i nie może istnieć „niezaangażowan[y] i stąd bezstronn[y] trzeci” (w rodzaju mediatora albo uniwersalistycznych ideałów praw człowieka), gdy ziemia i zasoby są ograniczone<sup>91</sup>. W psychoanalizie mówi się o takiej sytuacji, gdy w diadę dziecko–matka nie jest w stanie wejść ojciec (czyli trzeci), który wraz z zakazem edypalnym włączy dziecko do społeczeństwa. Bohater Twardocha nigdy nie dokonuje tego kroku ku dojrzałości, nie odrywa się od własnej matki, z którą śmiertelna walka wyniszcza w tak wielkim stopniu, że nie pozwala na stworzenie własnej tożsamości. To wyznacza rdzeń

<sup>88</sup> C. Schmitt, *Pojęcie polityczności*, w: tegoż, *Teologia polityczna i inne pisma*, przeł. M. A. Cichocki, Aletheia, Warszawa 2012, s. 253–254. Twardoch z pewnością czytał Schmitta, zważywszy że ten pojawia się u niego całkiem wprost: S. Twardoch, *Król*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016, s. 285.

<sup>89</sup> C. Schmitt, *Pojęcie polityczności*, dz. cyt., s. 280.

<sup>90</sup> Zob. M. Klein, *Psychologiczne zasady analizy wczesnodziecięcej*, przeł. D. Golec, w: tejże, *Pisma. Tom I. Miłość, poczucie winy i reparacja*, przeł. D. Golec i A. Czownicka, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007. To wczesny tekst Klein (1926), pełny opis pozycji schizo-paranoidalnej zawiera artykuł napisany już po drugiej wojnie światowej: *Uwagi na temat niektórych mechanizmów schizoidalnych* (1946).

<sup>91</sup> C. Schmitt, *Pojęcie polityczności*, dz. cyt., s. 254.

kondycji polskiego mężczyzny po drugiej wojnie światowej, dla którego wieczne porażki w samoustanowieniu się stają się pasmem rozkosznych udręczeń. Innymi słowy, cierpienie seksualizuje się, przekształcając się w rozkosz największej ofiary wojny, co jednak zamyka go na jakikolwiek empatyczny odruch: ani wobec innych, ani wobec samego siebie. To tłumaczy, dlaczego w powieściach Twardocha mało jest momentów autentycznego wzruszenia, natomiast dużo chłopięcej ekscytacji przemocą.

W *Wiecznym Grunwaldzie* wyłania się struktura porządkująca przemoc, która wydawała się na początku „wojną wszystkich ze wszystkimi”: to spleciona w brutalnym stosunku seksualnym skonfliktowana para Niemiec i Polski. Nie ma żadnej płaszczyzny komunikacji poza przemocą zadawaną sobie nawzajem przez powiększone narodowe ciała o jasno określonej płci. Niemcy to falliczny, mechaniczny, intelektualny i twardy organizm, a Polska to pochłaniająca, pierwotna, cielesna i płynna macierz:

Bo Niemcy były wspólną Krwią z Blutfabrik, były wodami Renu, były świętym, wiecznym ogniem Indogermanów na szczytach zamków, były lieder Schuberta, były Czarnym Słońcem, słonecznym czarnym kołem ułożonym z fabryk u stóp noremburskiego zamku, były nocą i mgłą, były wszechogarniającą zasadą, były ideą wszechporuszającą, były jedyną treścią życia i jedynym jego sensem, były Bogiem naszego świata; ale przecież nie były żywe. [...] Pozostawały więc Niemcy ideą, która poruszała to, co materialne: Blut, Ren, nas, aantropów, drony i pancery, i zerstörery. A Matka Polska była żywa. Złała się w Matkę Polskę Krew Polek, które żyły setki pokoleń wcześniej, przed przemianą aantropiczną, i rosła Matka Polska swoim wielkim pięknym ciałem, wypełniającym Polskę tak blisko powierzchni gruntu, że ziemia delikatnie falowała, jak falują piersi kobiety, kiedy ją mocno cudzić, falowała w oddechu i pulsie, i można było całować tę ziemię, i całowało się Matkę Polskę, i chodziło się po Matce Polsce, i kładło się w Matkę Polskę, i otwierała się w każdym z mnożnych dworków milionem swoich łon, i parowała spod cienkiej warstwy czarnej ziemi z miliardów swych gruczołów, parowała, pachniała swoim najśłodszym, upajającym potem [...] <sup>92</sup>.

<sup>92</sup> S. Twardoch, *Wieczny Grunwald*, dz. cyt., s. 108.

To fantazja dotycząca przede wszystkim ciągłych ataków na ciało kobiece przepuszczanych przez męskie ciało – matki atakowanej przez ojca, matki atakowanej przez syna. Nie ma tu córek: świat powieści Twardocha jest zdecydowanie męskim światem, narracja jest prowadzona z męskiego punktu widzenia, a kobiety nie pojawiają się w niej jako pełnoprawne, osobne podmioty<sup>93</sup>. Widać to nawet w składni – krótsze, zrytmizowane frazy w opisie Niemiec i długie, rozlewające się zdanie o Matce Polsce. To walczące żywioły z *Suchego i wilgotnego* Jonathana Littella, w którym pozbawiona emocji, popędowości i pragnień sucha męskość przeciwstawia się napierającemu zalewowi utożsamianemu z kobiecością<sup>94</sup>. Fundamentalna asymetria i śmiertelne niebezpieczeństwo związane z różnicą seksualną powoduje konflikt, w którego środku znajduje się bohater Twardocha w każdej powieści. Jego prototypowe źródło to trauma drugiej wojny światowej, co widać w ciągłych aluzjach do niej w stylizowanym na staropolszczyznę *Wiecznym Grunwaldzie*. Połączenie między tymi odległymi, ale chyba najczęściej pamiętanymi datami – 1410 i 1939/1945 – pojawia się zresztą już zaraz po wojnie, choćby na plakatach Tadeusza Trepkowskiego<sup>95</sup>. Wzmoczoną retorykę antyniemiecką w związku z nieuznaniem przez RFN granic na Odrze i Nysie przynoszą lata sześćdziesiąte, o czym świadczy pełna nacjonalistycznych ataków na „współczesnych Krzyżaków” *Polska Kronika Filmowa* z 1960 roku poświęcona tematowi „Grunwald 1410–1960”<sup>96</sup>. W narrację dowodzącą polskości Warmii i Mazur, a Niemców uznających

<sup>93</sup> Zob. M. Janion, *Niesamowita słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 267.

<sup>94</sup> J. Littell, *Suche i wilgotne*, przeł. M. Kamińska-Maurugeon, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2009, s. 33.

<sup>95</sup> Na przykład wystawiony na wystawie *Zaraz po wojnie* (03.10.2015 – 10.01.2016, kuratorki: Joanna Kordjak, Agnieszka Szewczyk) w warszawskiej Zachęcie plakat pochodzący ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu *Grunwald 1410 – Berlin 1945* z 1945 roku. O różnicy w powoływaniu się na Grunwald w latach czterdziestych i sześćdziesiątych: T. Żukowski, *Ustanowienie nacjonalistycznego pola dyskursu społecznego. Spór między partią a Kościołem w roku 1966*, w: *Rok 1966. PRL na zakręcie*, red. K. Chmielewska, G. Wołowicz, T. Żukowski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2014.

<sup>96</sup> *Polska Kronika Filmowa* z 20 lipca 1960 (PKF 30B/60).

jako odwiecznych wrogów narodu, zostali wtedy wpisani popularni *Krzyżacy* (1960) Aleksandra Forda, wyrzuconego niedługo potem z Polski w wyniku nagonki antysemitki<sup>97</sup>. Z tego też powodu Wojciech Śmieja umieszcza świat tej powieści Twardocha w resentymentalnej tradycji polskiej antyniemieckości, zauważając, że zasadza się ona na niepełnej, wykastrowanej męskiej tożsamości seksualnej skonfrontowanej z germańską hiper-męskością<sup>98</sup>. Ta słaba, udręczona męskość bohaterów Twardocha zasadza się jednak jeszcze na wrogości wobec innych, a szczególnie innych w pozycji ofiar: kobiet i Żydów.

### Polak bez munduru

Główny bohater *Morfiny* Konstanty Willemann budzi się z narkotycznego snu – a przynajmniej takim go odnajdują czytelnicy – w Warszawie w październiku 1939 roku, dwa tygodnie po kapitulacji, gdy niemieckie wojska objęły władzę nad stolicą. Popychany raczej przydarzającymi się mu wydarzeniami niż przez własne suwerenne decyzje, z początku wędruje między polską żoną a żydowską kochanką, szukając odpowiedzi, co ma właściwie ze sobą zrobić (z opisu domyśleć się można, że jeśli chodzi o zawód, trzydziestoletni bohater przed wojną pozował niezbyt przekonująco na artystę, w czasie wojny przydarza mu się też służba w armii), odurzając się od czasu do czasu morfiną. Dość przypadkowo zostaje wciągnięty do konspiracji, potraktowany jako cenny zasób – jest dzieckiem polskiej arystokratki i niemieckiego oficera, weterana pierwszej wojny światowej, dzięki czemu może przekonująco odgrywać rolę *Volksdeutscha*. Od dawno niewidzianego ojca dostaje niemiecki mundur, przedostaje się do Budapesztu z inną konspiratorką w tajnej misji, po czym wraca do Warszawy, gdzie zabija go wreszcie przyjaciel, który

<sup>97</sup> Zob. A. Sekuła, *Chłop Kmicicem. Zmiana wyobrażeń tożsamościowych (1960–1999 i dalej)*, w: *Rok 1966. PRL na zakręcie*, dz. cyt. Z mitu bitwy pod Grunwaldem i chwały polskiego oręża – elementów wzmożenia moczarowsko-gomułkowskiego nacjonalizmu lat sześćdziesiątych – wyśmiewa się Andrzej Wajda w *Krajobrazie po bitwie* (1970).

<sup>98</sup> W. Śmieja, *Hegemonia i trauma. Literatura wobec dominujących fikcji męskości*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2016, s. 224.

podejrzewa, że spał z jego ukochaną. Ta w gruncie rzeczy mało poważna historia odzwierciedla dystans, jaki Konstanty bezustannie odczuwa do tego, kim jest, i do tego, co mu się przydarza. Jak zauważyli krytycy, jego powieściowe życie to „ciąg nieudanych prób dopisania się do kolejnych tożsamości: mężczyzny, Polaka, szpiega”<sup>99</sup>, a jego konstrukcja jako bohatera opiera się na „potencjalności, otwartości i niedookreśleniu” i w toku narracji rozwija się w ograniczonym stopniu, raczej stopniowo roztopiając się i rozjeżdżając<sup>100</sup>.

Konstanty jest w tym zakresie odbiciem Paszka z *Wiecznego Grunwaldu* i do pewnego stopnia Jakuba Szapiry z późniejszego *Króla* – czuje się pusty w środku, wydrążony, a tracąc przytomność z powodu działania morfiny i po seksie wyłania się z niebytu: „Nieja. / Nieja oczy otwieram. Oczy otwieram. / Ja otwarłem”<sup>101</sup>. Zewnętrzne wydarzenia, idee i relacje jedynie przylegają do niego, ale nie mogą zostać z nim na stałe, określić jego tożsamości, stąd Konstanty jedynie czasami i przez ograniczony czas może być kimś – mężem, ojcem, kochankiem, artystą czy konspiratorem. Brakuje mu granic, nie tylko psychicznych, ale i czasem dosłownych, fizycznych, gdy Kostek „wycieka sam z siebie”: w powieści nie brakuje opisów wyciekania płynów cielesnych, biegunek i wymiotów. Konstrukcja bohatera odzwierciedla realia okupacji – „społeczeństwo rozpuszczone, nie ma Żyda, nie ma Greka, nie ma damy, nie ma kurwy, nie ma profesora ni złodzieja” (M, 13). Powieściowy świat po wojnie sam wydaje się bezforemny, w stanie ciekłym, może nie tak pofragmentowany, jak gdy bohater usiłuje poskładać traumatyczne wspomnienia wojny, ale nie panują w nim jeszcze żadne określone zasady, które ułatwiłyby mu funkcjonowanie. Ostatecznie samo nieokreślenie staje się pewną pozą. Zastanawiając się nad pytaniem Dwidzi, poznanej w konspiracji kobiety, o to, kim naprawdę jest, i nie mogąc dojść do żadnego wniosku, odpowiada, że „nie ma żadnego naprawdę. Naprawdę mnie nie ma. Naprawdę

<sup>99</sup> J. Tabaszewska, *Zepsuty afekt*, w: *Ciała zdruzgotane, ciała odporne. Afektywne lektury XX wieku*, red. A. Lipszyc i M. Zaleski, Wydawnictwo IBL PAN PAN, Warszawa 2015, s. 289.

<sup>100</sup> M. Koza, „*Nieja oczy otwieram*”. *Etyczne czytanie i Morfina Szczepana Twardocha*, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 350.

<sup>101</sup> S. Twardoch, *Morfina*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012, s. 37. Dalej jako – M.



nie ma nikogo”, na co słyszy odpowiedź: „Przybyszewszczyzna” (M, 434). Ostatecznie, aby stać się kimś, musi przejrzeć się w oczach innych, jedynie w ten zapośredniczony sposób potrafi nadać sobie tożsamość. To wygodna pozycja, z której wydrwić można elementy tożsamości polskiej, ale jednocześnie tworzy to szczególną konstrukcję seksualności.

Pustka wewnętrzna Konstantego skrywa się za wszelkimi możliwymi intensywnymi działaniami mającymi za zadanie ją ukryć – nie tylko tytułową morfiną w pewnym momencie porzuconą przez narratora, ale i właśnie seksem. Użytki służą mu do uspokajania się, że wszystko jest w porządku, mimo że rzeczywistość dokoła jest w ruinie. W powieści zawiera się to albo w jednostajnym, kojącym rytmie kołysanek opartych na melorecytacji i powtórzeniach<sup>102</sup>, albo w gwałtownych doznaniach narkotycznych i seksualnych. Od samego początku czytelnicy dowiadują się, że choć bohater kocha żonę o ostentacyjnie polskim imieniu Hela i syna Jurka, to wciąż fantazjuje o innych kobietach i innym życiu. Jedną z tych kobiet jest żydowska prostytutka Salome, która na łóżku ukazuje mu się w pełni swojego seksualnego ciała: „niewstyd i w tym niewstydzie była piękna, jakby w ogóle wstydu nie znała” (M, 31), co przypomina mu obrazy Egona Schielego, twórcy wielu aktów i, co w tym kontekście nieprzypadkowe, wielu autoportretów. Historyczka sztuki Lynda Nead pisała, że akt kobiecy jest sposobem uformowania i obramowania kobiecej seksualności, nadania jej stabilnych i nieprzepuszczalnych granic, niedopuszczenia do wylania się nadmiaru materii z ciała przekształconego w obiekt intelektualnego oglądu<sup>103</sup>. Rzeczywiście Salome uosabia potworną kobiecość zdolną pochłonąć mężczyznę, który jej się podda:

A ja zapadam się w puch, tonę w melasie, moja piękna, dobra Salome,  
moja brudna, zbrukana, skalana Salome, ilu mężczyzn w twoim ciele

<sup>102</sup> Maciej Jakubowiak pisze, że o tej rytmiczności „złośliwi mówili, że gdyby je usunąć z *Morfiny*, to książka schudłaby o paręset stron”. M. Jakubowiak, *Przyjdzie bokser i nas zbawi*, „Dwutygodnik” 2016, nr 9, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/6780-przyjdzie-bokser-i-nas-zbawi.html>, dostęp: 17.01.2018.

<sup>103</sup> L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Rebis, Poznań 1998, s. 24 i dalej.

znalazło małą śmierć? I umieram śmiercią niemałą, umieram po stokroć w jej ustach, a ona się śmieje, bo wie, że jestem jej, nie Heli, nie Polski, jestem jej, bo trzyma mnie między zębami i zgnieść by mogła, gdyby chciała tylko (M, 101).

Kontrapunktem dla Salome jest Hela, uosobienie pensjonarskiej polskości, której patriotyczna egzaltacja wywodzi się wprawdzie z nacjonalizmu endeckiego ojca, ale w istocie sytuuje ją bliżej „kościółka Milusińskich” Brzozowskiego. Hela zgadza się na seksualne zbliżenie dopiero po wstąpieniu męża do konspiracji i wpisaniu się w ramy walki za ojczyznę. Ścisłe rozszczępienie między niebezpieczną, ale pociągającą seksualnością a niepobudzającą, ale bezpieczną opiekuńczością kobiety to odbierająca sprawczość i podmiotowość figura charakterystyczna dla twórczości Twardocha. Klaus Theweleit analizując obfite zapiski, listy i dzienniki członków faszystowskiego Freikorps zauważył, że pomimo tego, że niemal wszyscy piszący żołnierze są żonaci, w ich dokumentach osobistych właściwie nie pojawiają się jakiegokolwiek bliskie kobiety<sup>104</sup>. Jeśli w końcu się pojawią, jak na przykład matki lub siostry, to niemalże wyłącznie wtedy, gdy grozi im niebezpieczeństwo, śmierć lub gwałt. Ich przeciwieństwo stanowią obce etnicznie i kulturowo bolszewickie żołnierki, „baby z karabinami” dokonujące przekraczających wyobraźnię brutalnych mordów, znacznie poważniejszych od tych dokonywanych przez mężczyzn. W tych przeszyconych okrucieństwem obrazach kobiet Theweleit odnajduje dwie figury – białej pielęgniarki oraz czerwonej dziwki – ofiarę i sprawczynię przerażającej przemocy. Biała pielęgniarka to kobieta odseksualizowana, której cnoty i niewinności należy bronić, natomiast czerwona dziwka swoją niebezpieczną seksualnością i przekroczeniem granic płci pragnie zetrzeć mężczyznę na miazgę<sup>105</sup>.

Te uprzedmiotowiające konstrukcje kobiecości skrywają głęboki lęk i potrzebę wpisania kobiet w jakiegokolwiek ramy: w *Morfinie* dla konspiracyjnego Konstantego to one stanowią największe niebezpieczeństwo,

<sup>104</sup> K. Theweleit, *Męskie fantazje*, dz. cyt., s. 30.

<sup>105</sup> Tamże, s. 75–111.

mimo że dokoła szaleje wojna. Jednocześnie wraca motyw seksualizacji męskiej przemocy z *Wiecznego Grunwaldu*, w którym Warszawa jako uosobienie Polski jest bezustannie „gwałcona” (M, 109, 325, 383, 412, 543), tak samo polscy żołnierze („Niemcy was przecwelili, docwelał was do końca Rosjanie”; M, 383) i w ogóle mężczyźni (ojciec Konstantego pije wódkę „zgwałconymi przez wojnę ustami”; M, 406). Podobny obraz znajduje się w pokrewnemu stylistyce Twardocha filmie *Miasto 44* (2014) Jana Komasy: w jednej z ostatnich scen, już po całkowitej klęsce powstania warszawskiego, jedna z walczących powstanek ukrywa się w szpitalu, w którym odnajduje ją niemiecki oddział. Naprzeciwko dziewczyny siada niemiecki żołnierz, widzowie oglądają ich twarze, najpierw przezróżonej dziewczyny, a potem żołnierza, który swoje spojrzenie kieruje wprost w kamerę, co sprawia, że również widz staje się jego obiektem. Po chwili mężczyzna wykrzywia twarz w tajemniczym uśmiechu i następuje cięcie – sugerując sadystyczny i naseksualizowany charakter przemocy, którą widz musi sobie dopowiedzieć (a raczej wyobrazić). Analogiczne konstrukcje kobiet można odnaleźć w powieści Twardocha *Król* (Salome-Ryfka, Helena-Emilia, łącznie z kobietą należąca do innego mężczyzny, z którym główny bohater musi edypalnie walczyć: Iga-Anna Ziemińska). Cała powieść skonstruowana jest wokół silnych i mocnych kobiet, z którymi nie da się wejść w równorzędną relację, i słabych mężczyzn: poza Konstantym jest melancholijny Jacek, śmieszny w swoich patriotycznych uniesieniach i iluzjach Inżynier, myślący rzeczywistość wojenną z rzeczywistością swoich halucynacji Rotmistrz, a na końcu skrzywdzony i poharatany wojną ojciec.

## Łono-grób

Ten obraz relacji między płciami wynika z uwikłania w osobliwy – i znów powtarzający się u Twardocha – dramat rodzinny: związek potężnej matki (Polka) i okaleczonego, słabego ojca (Niemiec). Ojciec o seksualności mówi Konstantemu w ten sposób: „Strzeż się matki, synu, bo ona jest jak dzikie zwierzę, straszne zwierzę. Ona jest jak wcielony grzech, grzech, który w jedwabnych pończochach przechadza się ulicami”, co matka

poniekąd potwierdza: „Pamiętaj, synu, że wchodząc w [...] picze [kobiet], nie tylko zaspokajasz swoje zwierzę, pamiętaj, że dokonujesz wtedy zjednoczenia z esencją Polski. Nie myśl o tych kobietach, one są mięsem: myśl wtedy o Polsce. Ja jestem Polską” (M, 86). Matka wszechogarnia i pochłania, uwodzi i więzi cały szereg podległych jej mężczyzn. Najpierw męża, którego usidla, gdy ten ma szesnaście lat, a potem syna niemogącego jej się przeciwstawić: „Twoja matka jest czystą wolą, twoja matka dotyka boskości, Kosteczkę, gdyby chciała, mogłaby zatrzymać swoją wolą Hitlera, mogłaby zatrzymać słońce za horyzontem” (M, 222). Przywołuje to obrazy z *Niespokojnych* Lipskiego, gdzie głównego bohatera w pensjonacie stylizowanym na *Czarodziejską górę* Tomasza Manna podrywa, oprócz dandysowatego księcia, znacznie starsza kuracjuszka (N, 32)<sup>106</sup>; a także z *Nienasyceń* Witkacego, w którym Zypcio przeżywa swoją inicjację seksualną ze starszą od siebie księżną przypominającą mu matkę, co jednocześnie go przeraża i bardzo pociąga<sup>107</sup>. To w ogóle tradycja odnosząca się jeszcze do dziewiętnastowiecznej mrocznej strony romantyzmu, w którym matka „jako część rodziny oraz jako kochanka anektuje i często kieruje w stronę transgresji tanatyczno-kazirodco-perwersyjnych spory zasób erotyzmu obecnego w literaturze [...]”<sup>108</sup>. To sytuacja, w której Konstancy – ale w istocie Polak – nie musi nigdy dorastać, ponieważ matka posiada już wszystko, łącznie ze spełnieniem seksualnym, a poza nią niczego nie trzeba szukać. Dziecko może w ten sposób ominąć edypalizację, ponieważ ojciec jako taki zostaje ośmieszony i zdegradowany, a matka namaszcza właśnie syna jako swojego idealnego partnera<sup>109</sup>. Stąd też pustka tożsamości, którą może uzyskać jedynie dzięki matce i relacji z nią. Zauważa to Agata Bielik-Robson: „Synowie Polski nie mogą się narodzić, nie mogą w pełni zaistnieć i nabrać

<sup>106</sup> M. Cuber, *Trofea wyobraźni*, dz. cyt., s. 76–80.

<sup>107</sup> S. I. Witkiewicz, *Nienasyceń*, PIW, Warszawa 1992, s. 50.

<sup>108</sup> M. Bieńczyk, *Czy romantyzm jest odpowiedzialny za brak psychoanalizy w kulturze polskiej?*, w: *Nasze pojedynki o romantyzm*, red. M. Bieńczyk i D. Siwicka, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1995, s. 33.

<sup>109</sup> J. Chasseguet-Smirgel, *Reflections on Fetishism*, w: tejsze, *Creativity and Perversion*, dz. cyt., s. 82. Zob. też J. McDougall, *Plea for a Measure of Abnormality*, dz. cyt., s. 34.

jakiegokolwiek tożsamości (Willemann do końca jest niczym, ani Niemcem, ani Polakiem, ani facetem, ani babą, ani Ja, ani nie-Ja). Na zawsze pozostają w łono-grobie tej na wpół rzeczywistej, na wpół fantastycznej macierzy zwanej «polskością», która im zabrania upodmiotowienia”<sup>110</sup>.

Polscy synowie żyją w matczynym łonie, co nie skutkuje wcale uspokojeniem, ale wybuchem szalonej agresji i przemocy, która wylewa się z literackich światów Twardocha. Dodać trzeba, że agresji bez sensu i bez celu, ponieważ właściwie nic ona nie zmienia ani w świecie zewnętrznym, ani w świecie wewnętrznym bohatera. W *Królu* zawiera się to w postaci latającego nad Warszawą wieloryba, prefiguracji Zagłady („Czym żywi się Litani unoszący się nad Warszawą? Czarne mleko”<sup>111</sup>), który zdaje się pożerać wszystkich bohaterów (dodać trzeba, że na początku książki *Lewiatan w teorii państwa Thomasa Hobbesa* Schmitt odwołuje się do biblijnego obrazu Lewiatana jako potwora morskiego obdarzonego potężną mocą, a według pewnych wierzeń zdolnego pochłoniąć cały kosmos<sup>112</sup>). W *Drachu* tytułowe przedwieczne, chtoniczne bóstwo zrównuje całą materię – ożywioną i nieożywioną – do tego samego pan-teistycznego poziomu, jak w często powtarzanym stwierdzeniu: „drzewo, człowiek, sarna, kamień – to samo”<sup>113</sup>. W podobny sposób Žižek opisuje interwencje natury w *Ptakach* (1963) Hitchcocka: „W [...] filmie ptaki wcale nie są symbolami, funkcjonują w opowieści bezpośrednio jako coś niewytłumaczalnego, coś spoza racjonalnego łańcucha zdarzeń, jako *bezpprawne*, niemożliwe Realne”<sup>114</sup>. W społeczeństwie pozbawionym ojców, czyli stabilnego pola symbolicznego, panuje anarchia i przemoc, a agresja zalewa kulminując w eksplozjach, jak w aluzji do *Kinderszenen*

<sup>110</sup> A. Bielik-Robson, „*Morfina*” albo psychoanaliza polskości, „Dziennik Opinii”, 6 stycznia 2013, <https://krytykapolityczna.pl/felietony/agata-bielik-robson/morfina-albo-psychoanaliza-polskosci/>, dostęp: 01.04.2020.

<sup>111</sup> S. Twardoch, *Król*, dz. cyt., s. 264.

<sup>112</sup> C. Schmitt, *Lewiatan w teorii państwa Thomasa Hobbesa*, przeł. M. Falkowski, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.

<sup>113</sup> S. Twardoch, *Drach*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014.

<sup>114</sup> S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003, s. 159. Przekład nieznacznie zmodyfikowany.

Rymkiewiczza: „Wysiadam, opony białe na bruku krwawym, w kałużach krwi opony krwawe, krew płynie z okien filharmonii, z okien zwisają sine girlandy gigantycznych jelit, ich krew płynie z okien” (M, 275).

Tym, co pozwala nie-do-końca-narodzonemu Konstantemu jako-tako skleić się, jest poświęcenie się konspiracji. Następuje ono w samym centrum powieści – oddzielającym część pierwszą od drugiej – przez przywdzianie ojcowskiego niemieckiego munduru<sup>115</sup>. Mundur staje się drugą skórą, pancerzem zdolnym przytrzymać wewnątrz Kostka i nadać mu zarys. Wyprężając się przed lustrem, aktualizuje romantyczny fantazmat przemiany kochanka w żołnierza (najpełniej wyrażony przez ruch od czwartej do trzeciej części *Dziadów* Mickiewicza, a po drugiej wojnie światowej w *Popiele i diamentach*, najpierw w powieści Andrzeja Jędrzejewskiego, a potem w filmie Andrzeja Wajdy<sup>116</sup>). Przemiana opiera się na identyfikacji z Niemcem dzięki fetyszowi munduru, co ukazuje w pełni dynamikę i odwracalność pozycji polskiego świadka (od ofiary do sprawcy i z powrotem). Kostek w każdym razie nie potrzebuje już morfiny, gdy może poświęcić się, choć nie z pełnym przekonaniem, Sprawie<sup>117</sup>.

Jednocześnie tym, co cały czas nie pozwala mu do końca osiągnąć jedności i spójności, co rozbija iluzje o opanowaniu siebie, własnego ciała i najbliższego otoczenia, jest tajemniczy głos: „Kosteczku, śmieszna kulko mięsa i skóry, biedna maleńka zabawko moja, zabawko ciemnej substancji pulsującej pod skorupą świata, Kosteczku, mój ukochany, jedyny...” (M, 204). Ta tajemnicza instancja, o której wiadomo przynajmniej tyle, że określa się jako kobieta, jest z jednej strony wszechwiedzącym narratorem snującym historie o spotykanych ludziach, zwykle kończące się tragiczne, ze szczególnym uwzględnieniem momentu

<sup>115</sup> Zob. K. Theweleit, *Męskie fantazje*, dz. cyt., s. 699. Zob. też K. Theweleit, *Object-Choice (All you need is love...): on Mating Strategies & a Fragment of a Freud Biography*, Verso Books, London 1994, s. 13–14.

<sup>116</sup> Zob. E. Ostrowska, *Matki Polki i ich synowie. Kilka uwag o genezie obrazów kobiecości i męskości w kulturze polskiej*, w: *Gender. Konteksty*, red. M. Radkiewicz, Rabid, Kraków 2004.

<sup>117</sup> Zob. J. Tabaszewska, *Zepsuty afekt*, dz. cyt., s. 280.

makabrycznej śmierci (podobnie jak tytułowy Drach). Z drugiej – nazywa siebie ciemną boginią, ciemną substancją przenikającą rzeczywistość i niszczącą wszystko, co zdołało się wyłonić z niebytu. To ogólniejsza formuła powieści, w której nie istnieje codzienne życie, a jedynie stany graniczne, w których bohater konfrontuje się sam ze sobą, z grozą istnienia i wszechogarniającą śmiercią. W tej ontologii Twardoch wydaje się afektowanym spadkobiercą mądrości Dionizosa z *Narodzin tragedii* Nietzschego, w której autor przywoływał legendę o Midasie ściągającym sylena. Pochwyciwszy go, król pyta, co jest najlepsze i najważniejsze dla człowieka. Sylen na to złośliwie odpowiada: „Nędzny rodzaju jednodniowy, dziecę przypadku i mozołu, czemu mnie zmuszasz, bym ci rzekł, czego by ci wolej nigdy nie wiedzieć? Co najlepsze, jest dla cię zgoła nieosiągalne: nie rodzić się, nie być, być n i c z y m. Drugim najlepszym jednak jest dla cię – wnet umrzeć”<sup>118</sup>. Nietzsche pisze o dwóch postawach: apollińskiej zasadzającej się na tworzeniu pocieszających obrazów o sensowności życia, iluzji indywidualizmu i podmiotowości; i dionizyjskiej, która w popędownym upojeniu łączy wszystko ze wszystkim i zdaje sprawę z bezcelowości i daremności istnienia. Nietzsche ukazuje, że wraz z Sokratesem kultura grecka staje się kulturą wyczerpania, gdy traci swój poprzedni heroiczny wymiar – ostatecznie to Dionizos konfrontuje z prawdą, czyli z grozą śmierci. Agata Bielik-Robson wykazuje, że to z tej linii wywodzi się tanatofiliczna filozofia dwudziestego wieku (najbliżsi temu zagadnieniu byłiby tu teoretycy faszyzmu: Heidegger, Jünger, Schmitt i Céline)<sup>119</sup>.

W tym sensie tajemniczy głos przypomina Freudowską definicję popędu śmierci jako „niemego popędu”<sup>120</sup>, którego działanie francuski psychoanalityk André Green nazwał „pracą negatywnego”. Green rozumie ją jako niszczenie wartości obiektu przez wycofanie popędu. Nie dotyczy to jedynie ludzi, relacji i idei. Praca ta może zostać skierowana na siebie samego lub samą, na swoje wnętrze i tożsamość. Wycofanie popędu staje

<sup>118</sup> F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, przeł. L. Staff, Zielona Sowa, Kraków 2003, s. 25.

<sup>119</sup> A. Bielik-Robson, „Na pustyni”, dz. cyt., szczególnie rozdz. *Triumf Tanatosa*.

<sup>120</sup> Z. Freud, „Ja” i „to”, w: tegoż, *Psychologia nieświadomości*, dz. cyt., s. 251.

się obroną przed zalewem uczuć niemożliwych do utrzymania w umyśle, co prowadzi jednak do opróżnienia umysłu z jakichkolwiek reprezentacji i pozostawia wnętrze puste<sup>121</sup>. Tym, czym Konstany – i inni bohaterowie Twardocha – musi się wypełnić, jest ciągle poszukiwanie upajającego bólu, który czasem przenieść można w innego, ale zwykle kończy się to ostatecznie zadaniem go samemu sobie. Freud tłumaczy, że chodzi o „samo cierpienie; to, czy zadaje je osoba ukochana, czy obojętna, nie odgrywa tu żadnej roli; cierpienie to może być również wywołane przez jakieś potęgi czy sytuacje bezosobowe – prawdziwy masochista zawsze nadstawia policzek, gdy tylko ma nadzieję, że zostanie spoliczkowany”<sup>122</sup>. W powieściach towarzyszy temu rosnące w toku lektury przekonanie, że bohaterowi – mężczyźni wiecznie skupionemu na swoim cielesnym, sile i seksualności – i tak się nie uda. Twardoch w omówieniu *Wieszania* Rymkiewicza pisze o historycznym procesie feminizacji polskiego mężczyzny, który staje się masochistyczną ofiarą. Zastrzega, że gdyby rozebrało się to, co projektował Rymkiewicz w swojej kontrfaktycznej fantazji, być może byłoby inaczej:

Mężczyźni przestaliby ginąć na wojnie dla idei, lecz zaczęliby dla idei zwyciężać, a kobiety wreszcie straciłyby na rzecz mężczyzn swoją funkcję przekazywania przyszłym pokoleniom polskości, która, z każdym pokoleniem przekazywana przez matki, traciła przez dwieście lat swoje dawne, republikańskie, sarmackie, szlacheckie, wojenne cnoty tak skutecznie, że nie zostało z nich nic i Polacy z narodu kawalerzystów stali się narodem wałachów, bo w polskim charakterze narodowym ostało się tylko to, co kobiecie: ofiara, fałszywa wzniosłość porażki, smutek i bierny opór, zamiast dumy zwycięstwa, entuzjazmu i czynnego ataku<sup>123</sup>.

<sup>121</sup> A. Green, *Key Ideas for a Contemporary Psychoanalysis*, przeł. A. Weller, Routledge, London and New York 2005, s. 215–216 i dalej.

<sup>122</sup> Z. Freud, *Ekonomiczny problem masochizmu*, w: tegoż, *Psychologia nieświadomości*, dz. cyt., s. 276.

<sup>123</sup> S. Twardoch, *Pusty stryczek. O „Wieszaniu” Rymkiewicza*, „Czas Fantastyki” 2007, nr 2. Przedruk w: *Spór o Rymkiewicza*, red. T. Rowiński, Fronda, Warszawa 2012, s. 30.



Połowiczną ironię Twardoch przejmuję od recenzowanego mistrza, ale tę historiografię uprawianą w kategoriach seksualnych widać w konstrukcji jego powieści. Inscenizacja własnej impotencji służy jednak również innym celom. Jak pisze Janine Chasseguet-Smirgel, fetysz „jest jak magiczna różdżka zdolna zmienić rzeczywistość. Teatr, w którym odbywa się ludzki dramat – wraz z żałobą, niedostatkiem, zranieniem i porzuceniem – ustępuje miejsca bajkowej krainie, w której nie istnieje uczucie niższości, utraty i śmierci”<sup>124</sup>. Masochizm głęboko skrywa uczucie triumfu i unieważnia albo nadaje przeciwne znaczenie destrukcji. W znajdującym się blisko zakończenia fragmencie *Kinderszenen* Rymkiewicza narrator we wzruszający sposób opisuje śmierć swojego żółwia, konfrontuje się z jego utratą i z niewiedzą, jak wyjaśnić to wydarzenie. Ta mało istotna z historycznego punktu widzenia, osobista i uczuciowa strata stoi w niezwykłym kontraście z tym, że Rymkiewicz uważa, że „Powstanie Warszawskie było największym wydarzeniem w historii Polaków – w całej naszej historii nie było (i pewnie nigdy już nie będzie) większego wydarzenia”<sup>125</sup>, a „białe światło eksplozji oznacza objawienie się losu”. Czego jednak ta męskocentryczna fascynacja przemocą nie pozwala poczuć?

### Masochista jako świadek

Choć Żydzi pojawiają się nie tylko w środku *Morfiny*, ale i na początku, i końcu powieści, zawsze znajdują się w peryferyjnym widzeniu Konstatego. Na samym początku Konstany idzie warszawską ulicą Krochmalną, czyli ówczesną żydowską ulicą targową, i myśli: „Żydki się uwijają, sprzedać mi chcą wszystko wyłącznie za dulary i złoto, spieszą się i boją cholernie, a ja idę, na Żydków nie patrzę” (M, 14). Takiego języka używa przez całą powieść, pogardliwie nazywając Żydów „Żydkami”, „Żydóweczkami” i „Żydzietami”, do tego dołączając mieszaninę klasowej odrazy

<sup>124</sup> J. Chasseguet-Smirgel, *Reflections on Fetishism*, w: tejsze, *Creativity and Perversion*, dz. cyt., s. 88.

<sup>125</sup> J. M. Rymkiewicz, *Kinderszenen*, dz. cyt., s. 140. Kolejny cytat – s. 228.

(„gówniane żydowskie miasteczka”; M, 441) i dystynkcji (kochając Tuwima i Leśmiana). Zaczyna się Zagłada, zaczynają się szykany wobec Żydów, ale to umyka świadomości bohatera i nie wchodzi właściwie w pole jego widzenia. Poza samą końcówką, gdy Konstany używa swojej władzy jako ktoś, kogo inni biorą za Niemca i wrzeszczy na Żydów odkopujących trupy, jak sam stwierdza, bez szczególnego powodu. W nieuprzedzonej lekturze można właściwie, zgodnie z tą strukturą, nie zauważyć tej części realiów okupowanej Polski. Wydaje się, że funkcją masochizmu staje się właśnie ta szczególna nieczułość i niewrażliwość. Choć istnieje reprezentacja – Konstany przecież nie zamyka oczu, gdy idzie żydowską ulicą – nie budzi ona żadnego uczucia. Widzi ból i inną sytuację Żydów, ale nic w związku z tym nie odczuwa. Polski świadek widzi cierpienie innego, ale krzyczy o swoim – jednocześnie nie potrafi rozpoznać ani jednego, ani drugiego. W ten sposób wymyka się bólowi związanemu z traumatycznym przeżyciem, ponieważ na pozór nic ważnego się nie dzieje.

Iluzja świadczenia następuje jedynie wtedy, gdy przeżywa się to samo. Freud pisał o kanibalistycznej identyfikacji, „w której człowiek [wciela] w siebie obiekt pożądania i czci w ten sposób, że go spożywał, a przy tym niszczył go jako taki”<sup>126</sup> – w ten sposób kontroluje i przyswaja sobie jego cechy, zarazem nigdy go nie tracąc. Teoretyczka odwołująca się do psychoanalizy Kaja Silverman mówi z kolei o identyfikacji idioipatycznej, w której zawłaszcza się innego, znosi różnice i niszczy to, co zagraża spójności<sup>127</sup>. Bohater może więc stworzyć jedynie masochistyczny spektakl, w którym jego ciało podlega seksualizacji, jego cierpienie możemy podglądać, a jednocześnie nie zachodzi żadna realna zmiana w jego pozycji podmiotowej<sup>128</sup>. Powieść *Król* jest odwróceniem tego

<sup>126</sup> Dalej: „Kanibal [...] lubi swoich wrogów, których pożera, i nie pożera tych, których w jakikolwiek sposób nie może polubić”. Z. Freud, *Psychologia zbiorowości i analiza „ja”*, w: tegoż, *Pisma społeczne*, dz. cyt., s. 85.

<sup>127</sup> K. Silverman, *The Threshold of the Visible World*, Routledge, New York and London 1996, s. 23. Zob. też M. Bal, *Looking at Love: An Ethics of Vision*, „Diacritics” 1997, tom 27, nr 1.

<sup>128</sup> W ten sposób pisze Niziołek o *Księciu Niezłomnym* Jerzego Grotowskiego. G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, dz. cyt., s. 332.

schematu – proces faszyzacji Polski w latach trzydziestych dwudziestego wieku oglądamy oczami żydowskiego boksera, jego spojrzenie mogłoby się być może nawet skrzyżować ze spojrzeniem spacerującego w czasie wojny Konstantego, gdyby nie fakt, że bohater sam zrealizował marzenie bohatera *Morfiny*: uciekł poza polską rzeczywistość. Jak już jednak wskazałem we wtrąceniu o analogicznej konstrukcji kobiet w obu powieściach, ogólny schemat, choć odwrócony, pozostaje nienaruszony.

Podobnie w *Kinderszenen* Rymkiewicza – wielu krytyków zwróciło uwagę na centralną pozycję obrazu eksplozji zdobytego pojazdu niemieckiego i rozczłonkowania polskich ciał. Elżbieta Janicka trafnie nazwała to fascynacją masakrą, a za ukryty „mroczny przedmiot pożądania” wewnątrz tej książki uznała figurę Holokaustu jako groźnej i świętej rzezi przeprowadzonej przez Niemców, tym razem na Polakach<sup>129</sup>. Identyfikacyjny obraz występuje również w poświęconemu pamięci o Zagładzie i powstaniu w getcie *Umschlagplatzu* (1988) Rymkiewicza. Po dłuższym passusie będącym zapisem spaceru – „cwiszn łebn un tojt”<sup>130</sup> – narratora po Muranowie i kontemplacji pustki po mieszkańcach żydowskiej dzielnicy i getta, znajdujemy taki fragment:

Po prawej mamy Ogród Krasińskich, po lewej mur, za którym był teren szcnotkarzy. Chyba to gdzieś tutaj – na wysokości tej ambasady – w kwietniu 1943 roku wylecieli na minie ci Niemcy, którzy chcieli wejść na teren szopu. Jak to właściwie wygląda, takie wylatywanie na minie? Kawały mięsa, strzępy mundurów unoszą się w górę koziółkując i ociekając krwią? Na jaką wysokość? Jeśli nie widziało się czegoś takiego, to bardzo trudno to sobie wyobrazić. Szybkość tego unoszenia się do góry i koziółkowania – pobożna lewitacja kawałów mięsa, strzępów ciała, krwi – też jest dla mnie, choć urodziłem się przed wojną, niewyobrażalna<sup>131</sup>.

<sup>129</sup> E. Janicka, *Mroczny przedmiot pożądania*, dz. cyt., s. 79–80.

<sup>130</sup> To zapewne aluzja do odnalezionego w Podziemnym Archiwum Getta Warszawskiego eseju Lejba Goldina o takim tytule w jidysz, w wersji tłumaczonej na polski: *Kronika jednej doby*. Zob. L. Goldin, *Kronika jednej doby*, przeł. J. Leński, „Więź” 1977, nr 4.

<sup>131</sup> J. M. Rymkiewicz, *Umschlagplatz*, JMJ Oficyna Wydawnicza, Gdańsk 1992, s. 153.

Ten obraz Rymkiewicz będzie próbował wyobrazić sobie dwadzieścia lat później. To właśnie prawo masakry – i popędu śmierci – które zrównuje wszystkich aktorów historycznego dramatu: ofiary, sprawców i postronnych. Zarazem następuje pełne utożsamienie – dzięki czemu można podciągnąć żydowskość do polskości, a polskość trwale złączyć z kondycją ofiary<sup>132</sup>.

Masochizm w obrazach Lipskiego i Sandauera pozwala żyć bezpośrednim ofiarom, ponieważ dzięki temu nie pogrąża się w całkowitą rozpacz, którą określił narrator *Sarniego braciszka*: „Gdy jemu coś się stało, to nie mamy prawa istnieć, ani ja, ani Ty” (p, 272). Powieści Twardocha wyznaczają przez mimetyzm taką samą kondycję polskiemu (późnemu) postronnemu: skupionemu na swoim inscenizowanym cierpieniu i żądającemu uznania go. Masochizm pozwala uniknąć traumy i cierpienia za cenę przywrócenia wiecznego świata wojny, wściekłości i nienawiści. Nie ustanawia żadnego innego świata, ponieważ nic nie będzie już tak interesujące i ekscytujące. W ten sposób postronny – identyfikując się z ofiarą i zawłaszczając jej domniemaną rozkosz – nie może nic widzieć o prawdziwym bólu. Rzeczywistość ciągłej przemocy ma swoje dalsze konsekwencje w braku możliwości empatii. Na to miejsce stawia w centrum figurę cierpiącego mężczyzny. Ceną potwierdzenia tożsamości w bezustannej potrzebie odtwarzania martyrologii staje się wykluczenie. Polski romantyczny etos dzielności, mesjańskiego odkupienia w momencie największego cierpienia ma w sobie rdzeń perwersyjności – niezgody na życie bez gwałtownych uniesień i ciągłego bólu.

<sup>132</sup> Zob. A. Mach, *Świadkowie świadectw*, dz. cyt., s. 176.

## 4 Sadyzm: drastyczne powroty zmarłych

Rozdział jest poświęcony szczególnemu fenomenowi posttraumatycznemu: nienawiści, którą sprawcy przemocy przypisują ofiarom, zachowując jednocześnie przekonanie o własnej niewinności. Okrucieństwo i mściwość przemieszczają się, a role się odwracają – oprawcy stają się ofiarami i odwrotnie. Im więcej krzywdy się wyrządza, tym większą pogardę budzą skrzywdzeni. Judith Butler w *Ramach wojny* przypomina, że zdarza się, iż „rozpoznanie czyjejś kruchości prowadzi do wzrostu przemocy, dostrzeżenie podatności danej grupy innych na fizyczne zranienie budzi w nas pragnienie, by ich zniszczyć”<sup>1</sup>. W ramach perwersyjnej polskiej pamięci o Zagładzie przemoc, której Żydzi doznawali od Polaków, zmienia się w swoje przeciwieństwo – pojawiają się obrazy Żydów powracających z martwych, aby prześladować niewinnych Polaków. Perwersyjny charakter tych fantazji opiera się na wyraźnym rozszczępieniu: etnicznych Polaków i polskich Żydów, dobra i zła, niewinności i okrucieństwa; a także na tym, że jakiegokolwiek dyskusje dotyczące masowości zbrodni wobec Żydów w trakcie Zagłady i po niej spotykają się z niezrozumieniem, wściekłością i brakiem poczucia odpowiedzialności. Na przykład sprzyjający konserwatywnej wizji historii Marek Jan Chodakiewicz podważa tezę o polskim antysemityzmie, który

<sup>1</sup> J. Butler, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?*, przeł. A. Czarnacka, Książka i Prasa, Warszawa 2011, s. 42. Zob. J. Butler, *Violence, Mourning, Politics*, w: tejsze, *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, Verso, London and New York 2004, s. 33–34.

miałby stać za mordowaniem Żydów powracających do swoich domów lub opuszczających dotychczasowe schronienia, zadziwiająco tłumacząc, że stoją za tym następujące zjawiska:

[...] działania komunistów żydowskich, którzy walczyli o wprowadzenie w Polsce rewolucyjnego ustroju marksistowsko-leninowskiego, czyni żydowskich mścicieli usiłujących wymierzać pozasądową sprawiedliwość Polakom, którzy jakoby krzywdzili Żydów podczas okupacji niemieckiej, i starania wielu członków społeczności żydowskiej usiłujących odzyskać własność skonfiskowaną przez hitlerowców, a następnie przejętą przez Polaków<sup>2</sup>.

Całą książkę Chodakiewicza można uznać za przykład działania polskiej pamięci – ustanawia ona „właściwe pozycje” w stosunkach polsko-żydowskich: polscy Żydzi to oprawcy, których etniczni Polacy są ofiarami<sup>3</sup>. W tym rozdziale szukam przyczyn fantazyjnych przetworzeń Żydów-upiórów: widma powstają, aby odzyskać zszabrowane mienie (*Noc żywych Żydów* Igora Ostachowicza), aby zemścić się na dawnych prześladowcach (*Demon Marcina Wrony*) i aby wprowadzić ustrój komunistyczny (*Zaćma* Ryszarda Bugajskiego).

Nie przebaczymy wam tego, co wam zrobiliśmy<sup>4</sup>

W opowiadaniu *Kobieta cementarna* wchodzącym w skład zbioru *Medaliony* (1946) Zofii Nałkowskiej narratorka oddaje głos spotkanej przypadkowo kobiecie, która w ten sposób opowiada o sytuacji Żydów w warszawskim getcie:

<sup>2</sup> M. J. Chodakiewicz, *Po Zagładzie. Stosunki polsko-żydowskie 1944–1947*, przeł. A. Madej, Wydawnictwo IPN, Warszawa 2008, s. 11.

<sup>3</sup> Zob. D. Engel, [rec.:] *Marek Jan Chodakiewicz, „After the Holocaust. Polish-Jewish Conflict in the Wake of World War II”*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2005, nr 1; B. Szaynok, D. Libionka, *Głupia sprawa*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 5.

<sup>4</sup> Dziękuję Pawłowi Dobrosielskiemu, który podsunął mi to sformułowanie. Zaczepnął je od Jana Tomasa Grossa (tenże, *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*, Znak, Kraków 2008, s. 298). Gross, zastanawiając się nad

– Mieszkania mamy wszyscy zaraz koło muru, to u nas wszystko słyhać, co się u tamtych dzieje. Już teraz każdy wie, co to jest. Do ludzi strzelają po ulicach. Pałą ich w mieszkaniach. Po nocach krzyki takie i płacz. Nikt nie może ani spać, ani jeść, nikt nie może wytrzymać. Czy to jest przyjemnie tego słyhać?

Rozejrzała się, jakby mogły ją słyseć groby pustego cmentarza.

– To także przecież ludzie, więc ich człowiek żałuje – wyjaśniła. – Ale oni nas nienawidzą gorzej niż Niemców<sup>5</sup>.

Nałkowska stworzyła postać, która ucieleśnia postawę polskiego postronnego starającego się zmieścić wewnątrz siebie dwie przeciwstawne myśli i dwa wykluczające się uczucia – w jej krótkiej wypowiedzi znajdujemy (śladowe) współczucie oraz mściwą satysfakcję<sup>6</sup>. Przekonanie, że z rąk Niemców giną Żydzi ziejący nienawiścią do Polaków, zgrabnie ukrywa własne uczucia nienawiści i radości, że Żydzi znikają. Dzięki temu zabiegowi mord zaczyna nabierać sensu i znika poczucie winy z powodu własnej bierności. To wcale niefikcyjna postawa, ponieważ ten fragment opowiadania stanowi odwołanie do ulotki rozlepianej na ulicach Warszawy 11 sierpnia 1942 roku, w której pisarka i działaczka katolicka, współzałożycielka Żegoty, Zofia Kossak-Szczuczka protestowała przeciwko niemieckiej przemocy wobec Żydów. W tekście znanym później jako *Protest* znajduje się taki oto kłopotliwy, wobec czego często pomijany, fragment:

wyjaśnianiem pogromu kieleckiego, przytacza przenikliwą myśl Tacyta z *Żywota Juliusza Agrykoli*: „w naturze człowieka leży nienawiść do tych, którym się wyrządziło krzywdę”. Zob. Tacyt, *Żywot Juliusza Agrykoli*, w: tegoż, *Dzieła*, przeł. S. Hammer, Czytelnik, Warszawa 2004, s. 645 (41–42).

<sup>5</sup> Z. Nałkowska, *Kobieta cmentarna*, w: tejeże, *Medaliony*, Czytelnik, Warszawa 1972, s. 32.

<sup>6</sup> Zob. H. Grynberg, *Holocaust w literaturze polskiej*, w: tegoż, *Prawda niearty-styczna*, dz. cyt., s. 153; T. Żukowski, *Obraz polskich zachowań wobec Żydów i figura świadka: przykład Medalionów Zofii Nałkowskiej*, w: *Zagłada w „Medalionach” Zofii Nałkowskiej*, dz. cyt., s. 31.

Zabieramy przeto głos my, katolicy-Polacy. Uczucia nasze względem żydów nie uległy zmianie. Nie przestajemy uważać ich za politycznych, gospodarczych i ideowych wrogów Polski. Co więcej, zdajemy sobie sprawę z tego, iż nienawidzą nas oni więcej niż Niemców, że czynią nas odpowiedzialnymi za swoje nieszczęście. Dlaczego, na jakiej podstawie – to pozostanie tajemnicą duszy żydowskiej, niemniej jest faktem nieustannie potwierdzanym. Świadomość tych uczuć jednak nie zwalnia nas z obowiązku potępienia zbrodni<sup>7</sup>.

Tekst *Protestu* i inna niejednoznaczna działalność pisarska Kossak-Szczuckiej były już wielokrotnie omawiane<sup>8</sup>. Chciałbym więc jedynie zwrócić uwagę na takie usytuowanie triady Polacy–Żydzi–Niemcy, w której – chociaż obiektem nienawiści Żydów powinni być Niemcy – stają się nimi etniczni Polacy, przecież niewinni, a wręcz szlachetni, skoro targają nimi współczucie i żal. Ostatecznie skodyfikowane zostanie to w tekście *Biedni Polacy patrzą na getto*, w którym Jan Błoński twierdzi, że w ostatniej chwili Bóg powstrzymał polską rękę przed współdziałaniem w Zagładzie<sup>9</sup>. Diagnozowana przez Joannę Tokarską-Bakir „obsesja niewinności” – przejawiająca się w tym, że etniczni Polacy najpierw ze zdumieniem, a potem oburzeniem słuchają o swoich winach względem żydowskich sąsiadów<sup>10</sup> – zasadza się więc na projekcji nienawiści w Żydów. Żydzi w nieuprawniony sposób chcą się mścić za zbrodnie Niemców na Polakach. Struktura polskiej pamięci opiera się

<sup>7</sup> Z. Kossak-Szczucka, *Protest*, w: *Polacy – Żydzi 1939–1945. Wybór źródeł*, oprac. A. K. Kunert, Rada Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa, Warszawa 2001, s. 213.

<sup>8</sup> Zob. J. Błoński, *Polak-katolik i katolik-Polak. Nakaz ewangeliczny, interes narodowy i solidarność obywatelska wobec zagłady getta warszawskiego*, w: tegoż, *Biedni Polacy patrzą na getto*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008; C. Tonini, *Czas nienawiści i czas troski. Zofia Kossak-Szczucka antysemitka, która ratowała Żydów*, przeł. T. i W. Jekiel, ŻIH, Warszawa 2007; K. Chmielewska, *Konstruowanie figury polskiego świadka podczas Zagłady*, w: *Opowieści o niewinności*, dz. cyt., s. 88–96; T. Żukowski, *Troska o autowizerunek*, w: tegoż, *Wielki retusz*, dz. cyt., s. 119–132.

<sup>9</sup> J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, dz. cyt.

<sup>10</sup> J. Tokarska-Bakir, *Obsesja niewinności*, w: tejeż, *Rzeczy mgliste*, Pogranicze, Sejny 2004.



na rozszczepieniu (wina–niewinność) i projekcji nienawiści, a zatem reprezentacje Zagłady, w których żydowskie ofiary powstają z martwych i domagają się krwawej zemsty, idą jej na przekór.

## Holokaustowe zombie

W 2013 roku do nagrody Nike została nominowana powieść Igora Ostachowicza *Noc żywych Żydów*. Choć wzbudziła kontrowersje, o jej sukcesie zadecydował fakt, że ukazała się na „skrwawionych ziemiach”, o których Ostachowicz pisze: „cała ta przekłeta szerokość geograficzna na każdej wysokości i głębokości jest gruntownie przesiąknięta bólem i strachem [...] Te wszystkie jęki i krzyki, te łzy i krew, jedni odeszli, inni się błakają, tu każdy atom jest zbrukany złem”<sup>11</sup>. Co jednak wychodzące z tej ziemi „żywe trupy” mogłyby faktycznie oznaczać wewnątrz polskiej pamięci o Zagładzie?

*Noc żywych Żydów* można pewnie najcelniej opisać jako kontrolowany skandal. Książka była opisywana nawet w tabloidach (co zrozumiałe, jako że jej autor był doradcą politycznym ówczesnego premiera) w tonie oburzenia: jak utwór „opisujący chyba wszystkie możliwe odmiany nekrofilii” może wygrać nagrodę literacką?<sup>12</sup> Inni recenzenci przyjęli ją

<sup>11</sup> I. Ostachowicz, *Noc żywych Żydów*, WAB, Warszawa 2012, s. 205. Dalej oznaczona – nżż. W analizie powieści korzystam z następujących recenzji i artykułów: P. Czaplński, *Zagłada jako horror*, dz. cyt.; P. Dunin-Wąsowicz, *Noc żywych Żydów Igora Ostachowicza w finale Nike*, „Gazeta Wyborcza” 2013 (06.10.2013); J. Kowalska-Leder, *Literatura polska ostatniego dziesięciolecia wobec Zagłady – próby odpowiedzi na nowe wyzwania*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2014, nr 10; B. Przymuszała, *Noc żywych Żydów Igora Ostachowicza – konwencje i emocje*, w: tejsze, *Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016; R. Sendyka, *Miejsca, które straszą (afekty i nie-miejsca pamięci)*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1; J. Sobolewska, *Mściciel z Muranowa*, „Polityka” 2012, nr 15; K. Szczuka, *Dwa horrory*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 20; J. Tokarska-Bakir, *Pół strony: Noc żywych Żydów; ulica szmalcowników*, „Dwutygodnik”, dostęp: 31.07.2017; M. Waligórska, *Healing by Haunting. Jewish Ghosts in Contemporary Polish Literature*, „Prooftexts” 2014, nr 34.

<sup>12</sup> Igor Ostachowicz za książkę o trupach nominowany do NIKE, „Fakt”, 26.07.2013, <https://www.fakt.pl/forum/igor-ostachowicz-za-ksiazke-o-trupach-nominywany-d,0,1221251,136240442,czytaj.html>, dostęp: 01.04.2020.

pozytywnie – chwalili styl, pogodzili się z obecnością żydowskich zombie, choć podkreślali, że w książce chodzi o „coś innego”, na przykład o nowy model relacji polsko-żydowskich, oparty na solidarności<sup>13</sup>. Powieść opowiada o inwazji żydowskich zmarłych opuszczających piwnice warszawskiego Muranowa, w których zostali zagrzebani. Bezimienny główny bohater, „glazurnik z uniwersyteckim dyplomem”, nie miał wcześniej żadnych związków z kulturą żydowską (poza posiadaniem ojca antysemitę). Pewnego dnia schodzi do piwnicy swojego bloku na warszawskim Muranowie i natyka się tam na żydowskich zombie. Początkowo ucieka, ponieważ jest pewien, że chcą go zabić. Wkrótce zdaje sobie jednak sprawę, że zombie go potrzebują, i postanawia im pomóc znaleźć spoczynek. Wciąż waha się pomiędzy współczuciem dla niewinnych ofiar i chęcią prowadzenia spokojnego życia. Zombie starają się dopasować do polskiego społeczeństwa, próbują upodobnić się do współczesnych Polaków: chodzą do galerii handlowych, kupują sobie ubrania i sprzęt elektroniczny. Główny bohater usiłuje im pomóc „zostać zbawionymi” (to trudny do zrozumienia element chrystianizacji), choć pozostaje niejasne, co w tym celu należałoby zrobić. Obecność żydowskich zombie na ulicach Warszawy doprowadza w końcu do kryzysu społecznego, kiedy zaczynają burzyć się przeciwko nim polscy neofaszyści, którzy jednoczą się, aby zniszczyć wszystko, co żydowskie i martwe w polskim ciele społecznym. Powieść kończy się wielką bitwą, w której główny bohater – dowodzący oddziałami żydowskich zombie – ponosi śmierć. I nie wiadomo, komu przypadnie zwycięstwo ani czy martwi Żydzi zostaną uratowani.

Fabula przetwarza szereg hollywoodzkich klisz, figur i postaci pochodzących z horrorów o zombie. Całą powieść przenika ironia – bohaterowie opowiadają, na przykład, o teledysku do piosenki Michaela Jacksona *Thriller*, a narrator czyni niezbyt subtelnie aluzje do polskiej polityki. Zombie Ostachowskiego nie są przerażający, a na pewno nie straszą przez cały czas. Potrafią mówić, mają własne potrzeby i uczucia. To zaskakujący zwrot w stosunku do amerykańskich opowieści o zombie,

<sup>13</sup> Zob. K. Szczuka, *Dwa horrory*, dz. cyt.

ponieważ w zamierzeniu autora czytelnicy mają żydowskim zombie – jako ofiarom – współczuć. Horror jest więc starannie kontrolowany, a w zamian (polscy) czytelnicy mają rozpoznać samych siebie w żywych nieboszczykach.

Dlaczego zombie pojawili się we współczesnej Polsce? Powieściowe uzasadnienie jest proste: żydowskie ofiary Zagłady i drugiej wojny światowej zostały zapomniane. Polskie ofiary wojny są „napasi[one] zniczami, kwiatami, modlitwami, wspominkami” (NŻŻ, 203), natomiast Żydzi, jak dowodzi Ostachowicz, nie mają tyle szczęścia:

Wyłażą tylko ci, o których nikt nie pamięta, ci, co nie mają rodzin, nikt nie zaduma się nad ich grobem. Człowiek po śmierci potrzebuje trochę ciepła, zainteresowania, szczególnie po tragicznej śmierci. No a jak cała rodzina, od mamy po najdalszych kuzynów, w piachu, wszyscy znajomi w piachu, cóż, nie da się tak leżeć [...] wstajesz, otrzepujesz się z ziemi i idziesz się rozejrzeć (NŻŻ, 203).

Z jednej strony Ostachowicz przywołuje więc dylemat ocalałych – jak określić sens swojego przeżycia po utracie bliskich i dawnego świata? Z drugiej zaś opisuje konstrukcję społeczną, w której pewni ludzie nie tylko nie liczą się jako żyjący, ale również jako martwi<sup>14</sup>. Wtedy nie wymagają niczego, nawet pamięci.

## Życie na cmentarzu

Problem braku grobów dla żydowskich ofiar z innej strony bada Elżbieta Janicka w swojej fotograficznej pracy *Miejsce nieparzyste*. To cykl dużych, ponadmetrowych kwadratowych fotografii wystawianych w 2003 i 2004 roku w Atlasie Sztuki w Łodzi. Z początku zaskakują one minimalizmem – przedstawiają pustą białą przestrzeń, a od ściany galerii odgraniczają się czarnym obramowaniem. Przy bliższym spojrzeniu widz rozpoznaje w czarnej ramie napis AGFA, sugerujący, że jest to

<sup>14</sup> Zob. R. Schneider, *It Seems As If...I Am Dead. Zombie Capitalism and Theatrical Labour*, „TDR: The Drama Review” 2012, t. 56, nr 4, s. 151.

klatka fotograficzna, a dopiero podpisy uświadamiają, że zdjęcia przedstawiają powietrze – nad Majdankiem, Bełżcem, Sobiborem, Treblinką, Chełmkiem i Oświęcimiem. Fotografie są ponadto opatrzone informacją, ile ofiar zginęło w komorach gazowych. Pytana o wybór takiej formy upamiętnienia, artystka tłumaczyła, że w czasie wizyt w miejscach pamięci i muzeach nie mogła się zdecydować, na co skierować aparat, aby nie osunąć się w skonwencjonalizowane i zbanalizowane formy reprezentacji Zagłady<sup>15</sup>.

Ramy fotografii tworzą fragmenty kliszy noszącej nazwę jej producenta – AGFA to jedna z firm koncernu IG Farben, właściciela fabryki, w której pracowali więźniowie podoboju Oświęcim-Monowice. Podpis i ramy (*parergon*) umieszczają pustą przestrzeń fotografii w obszarze śmierci. *Miejsce nieparzyste* w tej optyce dotyczy zniknięcia ofiar Zagłady i zanikania śladów tej przeszłości. Krematoria miały ukryć dowody okrucieństw nazistowskich, jak to ujął Didi-Huberman w *Obrazach mimo wszystko*: „samo mordowanie nie wystarczało – gdyż zabici nigdy dostatecznie nie «znikali» w oczach autorów «Ostatecznego Rozwiązania»”<sup>16</sup>. Obrazy pustego nieba w pracy Janickiej przywołują na myśl spopielone zwłoki, których prochy unosiły się i w końcu rozpuszczały w powietrzu. *Miejsce nieparzyste* wskazuje, że Żydowsy zmarli zniknęli i już ich nie ma – brak nawet unoszącego się dymu nad krematoriami – a jednak wciąż są obecni, wszędzie, tak jak powietrze. To powtórzenie obrazu kilkakrotnie powracającego w *Jak daleko stąd, jak blisko* (1971) Tadeusza Konwickiego: leżącego nad polskim krajobrazem tradycyjnie ubranego Żyda, figury świata utraconego, choć stale ciężącego nad polską pamięcią. Podnosząc wysoko głowę, widzi się również to, co Paul Celan w *Fudze śmierci* (1947) – najsłynniejszym swoim wierszu o Zagładzie – określa metaforą „grobu w powietrzu”:

<sup>15</sup> E. Janicka, *Portrety powietrza*, wywiad przeprowadzony przez Krzysztofa Cichonia, „ARTEON” 2006, nr 6, s. 10–12.

<sup>16</sup> G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, dz. cyt., s. 26.

Czarne mleko poranku pijemy je wieczór  
Pijemy je w południe o świcie pijemy je nocą  
Pijemy pijemy  
Grób kopiemy w powietrzu tam się nie leży ciasno<sup>17</sup>.

W tytule swojej pracy, ukazującej aberracyjny grób, w który wpychane są ofiary, Janicka nawiązuje do praw wprowadzonych na Uniwersytecie Warszawskim przez międzywojenne antysemickie ruchy studenckie. Miały one na celu nie tylko ograniczenie liczby Żydów wśród studiujących, ale i upokarzanie ich poprzez przydzielanie określonych miejsc w salach wykładowych („miejsca nieparzyste”). Getto ławkowe miało nieodwracalnie rozdzielić polskich i żydowskich studentów, w myśl „doktryny polskiej większości”<sup>18</sup> spychającej Żydów do ich własnej, wykluczonej przestrzeni. Żydzi wracają jako duszące, wszechobecne powietrze, którym krztuszą się Polacy w momentach kryzysu społecznego. Takie świadectwo można znaleźć w pierwszej strofie wierszu *Post mortem* (1969) napisanym przez Jana Darowskiego po wydarzeniach Marca 1968:

Z gwiazdą Dawida zesli pod naszą ziemię,  
zatruli powietrze dwutlenkiem śmiertelnych Psalmów  
musimy się dusić, my, mordu świadkowie,  
za drugą rączkę z katem iść pochyleni w dziejach<sup>19</sup>.

*Miejsce nieparzyste* i „groby w powietrzu” można uznać za fotograficzny negatyw muranowskich piwnic, z których wypęłzają zombie w *Nocy*

<sup>17</sup> P. Celan, *Fuga śmierci*, przeł. S. J. Lec, w: tegoż, *Utwory wybrane. Ausgewählte Gedichte und Prosa*, red. R. Krynicki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.

<sup>18</sup> Paweł Brykczyński w ten sposób określa przekonanie międzywojennej endecji, przyjęte później przez inne formacje polityczne jako normę, że w wielonarodowej Polsce mogą rządzić jedynie etniczni Polacy. Zob. P. Brykczyński, *Gotowi na przemoc. Mord, antysemityzm i demokracja w międzywojennej Polsce*, przeł. M. Sutowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017, s. 153 i dalej.

<sup>19</sup> J. Darowski, *Drzewo sprzeczeki*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1969. O tym mało znanym poecie i tłumaczu przypomniał Miłosz: Cz. Miłosz, *Gorzki wiersz*, „Tygodnik Powszechny” 2008, 37/03.

*żywych Żydów*. Na zasadzie przeciwieństwa i komplementarności, wysoko ponad i głęboko pod ziemią, poprzez brak i nadmiar obecności, obramowują polską pamięć ofiar Zagłady, które duszą i przytłaczają świadków swojej brutalnej śmierci.

Żydowskie groby w Polsce wydają się niewidoczne. Jak przekonuje jednak Łukasz Baksik, są wszędzie – jeśli wie się, jak szukać. Jego projekt fotograficzny *Macewy codziennego użytku* gromadzi zdjęcia żydowskich nagrobków powtórnie wykorzystanych jako materiał do budowy obór, chodników, ścian budynków, a nawet dziecięcych piaskownic. Baksik pokazuje, że pozostali na miejscu zbrodni mieszkańcy Polski są często nieświadomi, iż otaczają ich żydowskie groby, nawet jeśli zostały poddane „recyklingowi”. Ujawnia, jak często codzienne spojrzenie śliza się po powierzchni miejskiego muru, nie zauważając wmurowanej w niego macewy. Zapytany o to, jak znajduje nagrobki, fotograf stwierdza: „po tych wszystkich doświadczeniach, gdy widzę płyty z piaskowca w określonym rozmiarze, mogę już z dużą pewnością powiedzieć, czy to macewy. Tak, to trochę detektywistyczna robota”<sup>20</sup>. Baksik ukazuje mechanizm zaprzeczenia – obrazy żydowskiej historii istnieją zupełnie na wierzchu, choć niekoniecznie na pierwszy rzut oka. *Noc żywych Żydów* przedstawia podobny proces: żydowscy zombie pozostawali długo w stanie potencjalnej niewidzialności, stłumieni i ukryci w podziemiach Muranowa, nagle jednak stają się widoczni i zalewają ulice Warszawy.

Odstąpienie od rytuałów pogrzebowych skutkuje kryzysem społecznym, który w konsekwencji tworzy fantasmagoryczne obrazy zalewu żywych trupów. W *Nocy żywych Żydów* Ostachowicza jest to jednak wyłącznie polski kryzys: dotyczący powojennych żydowskich grobów i miejsc śmierci, które nie zostały otoczone należyłą opieką. Niemcy pozostają poza kadrem – jak w projekcie fotograficznym Baksika lub stanowią obramowanie – jak w projekcie Janickiej, który w ogóle łączy Polaków i Niemców („za drugą rączkę z katem”) w antysemitycznej przemocy. Mieszkanie na miejscach mordów tworzy kryzys związany

<sup>20</sup> Ł. Baksik, *Macewy codziennego użytku*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012, s. 18.

z zawieszeniem cyklu życia i śmierci – żywi nie mogą normalnie żyć, a martwi nie mogą opuścić swojego dawnego świata. Slavoj Žižek w *Patrząc z ukosa* pisze o takim znaczeniu figury żywego trupa w pamięci społecznej, łącząc ją z postacią Antygony z dramatu Sofoklesa<sup>21</sup>. Śledzi analizę tragedii sformułowaną przez Lacana, który sytuuje Antygonę w osobliwym stanie pomiędzy dwiema śmierciami – bohaterka nie istnieje społecznie z powodu prawa narzuconego przez Kreona i zostaje żywcem pochowana. Sytuacja Antygony reprezentuje „śmierć przechodzącą w domenę życia i życie w domenę śmierci”<sup>22</sup>. Formalnie Antygona jest martwa, ale na scenie zachowuje się, jak gdyby o tym nie wiedziała. Jej karą jest „bycie zawieszoną w strefie między życiem a śmiercią”. Žižek widzi w tym współczesną metaforę:

Typowymi przykładami powrotu zmarłych w XX wieku są oczywiście dwa wielkie wydarzenia traumatyczne – Holocaust i gwał. Cienie ich ofiar będą nieprzerwanie nas ścigać jako „żywe trupy”, dopóki nie doczekają się od nas godziwego pochówku, dopóki trauma ich śmierci stanowi integralną część naszej pamięci historycznej<sup>23</sup>.

## Inwazje pamięci

Nie ma przesady w tym, że Žižek uznaje zombie za podstawową figurę kultury masowej. Podobnie myśli o tym Colin Davis: „duchy, zmarli i nieumarli przechadzają się wśród nas częściej niż kiedykolwiek”<sup>24</sup>. Zombie dzieli to, co Lacan w opisie Antygony określał jako jej „trudny do zniesienia blask”, „właściwość, która nas jednocześnie zatrzymuje i odstrasza”<sup>25</sup>. Zombie to dziwny byt, zawieszony między podmiotem a przedmiotem – z jednej strony sprawczy, a z drugiej martwy. Te fascynujące kulturę popularną istoty istnieją w niesamowitej pustce między

<sup>21</sup> S. Žižek, *Patrząc z ukosa*, dz. cyt., s. 40.

<sup>22</sup> J. Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*, dz. cyt., s. 248. Kolejny cytat – s. 280.

<sup>23</sup> S. Žižek, *Patrząc z ukosa*, dz. cyt., s. 43. Przekład nieznacznie poprawiony.

<sup>24</sup> C. Davis, *Powrót umarłych*, przeł. A. Marzec, „Czas Kultury” 2013, nr 2, s. 23.

<sup>25</sup> J. Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*, dz. cyt., s. 247.

życiem a śmiercią, po pierwszej, społecznej i symbolicznej, śmierci, a przed potencjalną drugą śmiercią zdolną zatrzymać automatyczne, nieświadome ruchy ożywionego trupa. To zatem ambiwalentna, liminalna postać, która powstaje w wyniku „traumatycznego zdarzenia lub zranienia – zwykle konfrontacji z radykalnym zerwaniem lub upadkiem porządku społecznego”<sup>26</sup>. Źródłem legend o zombie jest osiemnastowieczne Haiti; legendy odnosiły się tam zarówno do niewolników używanych przez magów do pracy w polu, jak i do rewolucji niewolników podczas antykolonialnej rewolty<sup>27</sup>. Do kultury popularnej zombie weszli jednak dopiero za sprawą filmu *Noc żywych trupów* (1968) George’a Romero, który stał się w Stanach Zjednoczonych manifestem antyrasistowskim, łącząc zombie z prześladowaną czarną mniejszością<sup>28</sup>. Kultowy film stworzył gatunek kina, w którym inwazje zombie następują w wyniku historycznych i społecznych traum.

Strefa umarłych zamknięta w muranowskich piwnicach przenika do świata żywych na samym początku powieści Ostachowicza, gdy bohater schodzi na dół. Ulega wówczas zakażeniu i nie należy już w pełni do świata żywych. Sam wyklucza się ze społeczności, ponieważ opanowuje go chęć pomocy, wbrew zdrowemu rozsądkowi i własnemu interesowi<sup>29</sup>. Bohater zaraża się śmiercią i przechodzi na stronę umarłych – to również klasyczny motyw opowieści grozy, choć odwołuje się także do historycznych doświadczeń. Opowiadanie *Krajobraz, który przeżył śmierć* (1947) Kornela Filipowicza, oparte na przeżyciach malarza Jonasza Sterna, zestawia okupacyjne historie żydowskiego małżeństwa:

<sup>26</sup> N. Muntean, *Nuclear Death and Radical Hope in Dawn of the Dead and On the Beach*, w: *Better Off Dead: The Evolution of the Zombie as Post-Human*, red. D. Christie i S. J. Lauro, Fordham University Press, New York 2011, s. 82.

<sup>27</sup> Zob. S. J. Lauro i K. Embry, *A Zombie Manifesto. The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism*, „Boundary” 2008, nr 2.

<sup>28</sup> Zob. W. Graebner, *The Living Dead of George Romero and Steven Spielberg: America, the Holocaust and the Figure of the Zombie*, „Dapim: Studies on the Holocaust” 2017, t. 31, nr 1.

<sup>29</sup> Zob. P. Czaplński, *Metanoja albo postświeceniowe filmy o Zagładzie*, w: *Pomniki pamięci. Miejsca niepamięci*, dz. cyt.



mężczyzna przypadkiem ocalały z masowej egzekucji wydostaje się z dołu, do którego padają rozstrzelani, a ukrywająca się po aryjskiej stronie kobieta stopniowo traci nadzieję na ocalenie i w końcu sama skazuje się na śmierć, wracając do getta<sup>30</sup>. W opowiadaniu autor zestawia dwa kierunki – od śmierci ku życiu i od życia ku śmierci, z goryczą rysuje możliwe dynamiki przeżycia i ocalenia. Jacek Leociak fenomenologicznie opisuje doświadczenie ucieczki z miejsc masowych mordów, wyjaśniając, że początkowo leżące dokoła zwłoki ukrywają przez spojrzaniem oprawców, potem stają się przeszkodą:

Ocaleni z trudem i kosztem wielkiego wysiłku wychodzą z grobu. Pokonać muszą nie tylko czujność oprawców oraz własną słabość, są przecież ranni i zszokowani, lecz także opór samego grobu i zapelniających go ciał. Wydaje się, że aby wyjść, muszą stoczyć swoistą walkę z trupami. Role nieoczekiwanie się odwracają. Trupy, które wcześniej ratowały stanowiąc osłonę, teraz przeszkadzają, zagradzają drogę, jakby nie chciały wypuścić żywego spomiędzy siebie<sup>31</sup>.

Leociak wspomina, że niedoszłe ofiary egzekucji, zwróciwszy się o pomoc do okolicznych chłopów, bywały traktowane jak upiory i odganiane krzyżami i przekleństwami: „Nie można bowiem bezkarnie przekraczać granicy życia i śmierci. Płaci się za to goryczą wiedzy, z którą nie ma co zrobić, wyobcowaniem, stygmatem szaleństwa. Wyobraźnia ludowa kwalifikowała ich jako zmory lub wariatów – istoty groźne, ponieważ bytujące na granicy światów, pomiędzy”<sup>32</sup>. W pisanej w getcie warszawskim książce *Stosunki polsko-żydowskie w czasie drugiej wojny światowej* Emanuel Ringelblum określa Żydów jako „nieboszczyków na urlopie”, których mienie można sobie wobec tego bezkarnie przywłaszczać<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> K. Filipowicz, *Krajobraz, który przeżył śmierć*, w: tegoż, *Krajobraz niewzruszony*, Czytelnik, Warszawa 1947.

<sup>31</sup> J. Leociak, *Doświadczenia graniczne*, dz. cyt., s. 349. Kolejny cytat – s. 354.

<sup>32</sup> W *Krajobrazie, który przeżył śmierć* bohaterowi udziela pomocy chłopka, która żegna odchodzącego znakiem krzyża.

<sup>33</sup> E. Ringelblum, *Stosunki polsko-żydowskie w czasie drugiej wojny światowej. Uwagi i spostrzeżenia*, oprac. A. Eisenbach, Czytelnik, Warszawa 1988, s. 65.

To stało się jeszcze groźniejsze już po wojnie, gdy ułamek ocalałej społeczności wracał do swoich domów i spotykał się z otwartą wrogością.

Zombie łączy z innymi ponadnaturalnymi istotami, duchami i upiorami kondycja ofiary, ale dzieli cielesność i materialność – to ożywione dawnymi pragnieniami ciała, które atakują pozostałych przy życiu<sup>34</sup>. W *Nocy żywych Żydów* starannie kontrolowana ironia załamuje się pod ciężarem horroru w jednym miejscu. Główny przeciwnik ratującego Żydów, nazwany Diabłem, dzieli się z nim obrazem Auschwitz, które wyraźnie przypomina sadomasochistyczny spektakl. W obozie koncentracyjnym żydowski więźniowie, do których dołącza główny bohater, zmuszani są do odbywania zbiorowych orgii, do zamkniętych w klatkach kobiet czekają w kolejce ociekający wszelkimi płynami fizjologicznymi mężczyźni, wszyscy są przy tym zapamiętane bici (nżż, 141). Żydzi są w tym obrazie zawieszani w ciągłym, samonapędzającym się splecie seksualności i śmierci. Przypomina to izraelskie stalagi, powieści erotyczne, których powstanie i olbrzymią popularność datuje się od procesu Eichmanna – pierwszej społecznej konfrontacji nowo powstałego państwa z Zagładą. Główną osią fabuły tych powieści jest przemoc seksualna załogi obozowej wobec więźniów<sup>35</sup>. W stalagach

<sup>34</sup> Roma Sendyka pisze w ten sposób o wstrząsającym cyklu reportażu *Przez ruiny i zgliszcza. Podróż po stu zgładzonych gminach żydowskich w Polsce (1952/2018)*, których autor tuż po wojnie przemierzał dawne żydowskie miejscowości, wsie, sztetle, dzielnice i miasteczka: „[Mordechaj] Canin zmusza czytelnika, by zrozumiał, że po Żydach w Polsce zostały przede wszystkim trupy, nie widma. Lektura „Ruin...” uświadamia, że póki materialna obecność zabitych w Zagładzie nie zostanie ujęta w ramy pogrzebowego rytuału, opowiadanie o zamordowanym żydowskim życiu za pomocą figur zjaw i duchów jest przedwczesnym i ucieczkowym gestem, romantyzacją potwornej fizycznej rzeczywistości, która jest nadal naszym udziałem”. R. Sendyka, *To, co było*, „Dwutygodnik” 2019, nr 5, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8259-to-co-bylo.html>, dostęp: 01.04.2020.

<sup>35</sup> Popularnym, a zarazem jednym z niewielu, źródeł wiedzy o stalagach jest film dokumentalny „*Stalagi*”. *Holokaust i pornografia w Izraelu* (2008), reż. Ari Libsker. Powieści zostały dość szybko ocenzone przez państwo, ale – jak to zwykle bywa – nie przeszkodziło to w ich masowej lekturze. W Izraelu stała się ona powszechnym doświadczeniem dla drugiego pokolenia po Zagładzie. W Polsce o stalagach pisała Jagoda Budzik w artykule *Popkultura wobec izraelskich wzorców pamiętania o Zagładzie*, „Kultura Popularna” 2015, nr 3.

zakazane i brutalne relacje seksualne stanowią zarazem wyjątek, jak i model idealny nazizmu i doświadczenia Holocaustu<sup>36</sup>. W *Nocy żywych Żydów* fantazmatycznie przetworzona scena obozowa tworzy centralną oś powieści, tym bardziej że po niej następuje kolejna fantazja, w którą główny bohater jest wciągnięty za sprawą Diabła. Torturowany przez esesmana spogląda przez kratkę ściekową w pomieszczeniu, którego opis sugeruje komorę gazową:

Ja zobaczyłem, usłyszałem, poczułem każdym zmysłem i pomyślałem każdym zwojem i szarą komórką nic. [...] Głuchy strach rozlał się po wszystkim, czym jestem, nie umiałem zrozumieć, nazwać i w znany mi sposób skosztować tego nic, wywołało we mnie w niespotykanym natężeniu nostalgię, pragnienie życia i przeciwieństwa «niczego» (NŻŻ, 144).

To wciągające bohatera „absolutne nic” wydaje się tajemnicą Zagłady, jak gdyby leżała ona w wiecznym uwikłaniu w tortury i seksualną przemoc. Usuwa to zarówno dystans czasowy, jak i tożsamościowy, żydowskie ofiary nigdy nie uwalniają się z tej pułapki, nawet po swojej śmierci. Fizyczny ból minął, ale nie same tortury:

Pod Warszawą zostali tylko ci, z którymi coś jest nie tak, najwięcej jest tych w szoku. Nie potrafią się pozbierać, niektórzy obrażeni na Boga nie chcą zrobić ani kroku dalej, różnie, niektórzy boją się, żeby, o zgrozo, wszystkiego nie zrozumieć, albo jeszcze gorzej, że będą musieli wybaczyć. Są i tacy, co pracowali w policji i w Sonderkommando, ci mają jeszcze inne powody, wszyscy tak czy owak utknęli (NŻŻ, 87).

Główny bohater, niosąc pomoc żydowskim zombie, zapomniał, że spełnianie życzeń powracających po śmierci zmarłych rzadko bywa proste i idylliczne, a na pewno zawsze jest krwawe. Najciekawszą postacią wśród zombie jest jedyny w tej grupie nie-Żyd: polski chirurg, który w czasie wojny stracił żydowską narzeczoną. Inny lekarz, zazdrosny o jego posadę, zgłosił na gestapo ukrywającą się kobietę, która zginęła po

<sup>36</sup> A. Pinchevski, R. Brand, *Holocaust Perversions: The Stalags Pulp Fiction and the Eichmann Trial*, „Critical Studies in Media Communication” 2007, nr 24, s. 394.

miesiącach tortur. Po jej śmierci chirurg złożył obietnicę, że będzie mścił się na nazistach i współpracujących z nimi Polakach. Jego działalności nie przerwała nawet śmierć w powstaniu warszawskim, przy jako-takim życiu utrzymywały go bowiem nienawiść i sadystyczne pragnienie zemsty. W podobnym, choć może bardziej dosłownym, geście co żydowski mściciel z *Bękartów wojny* (2009) Quentin Tarantino doktor naznacza fizycznie swoje ofiary – obrzезuje mężczyzn, symbolicznie zrównując ich z żydowskimi ofiarami. Doktor jest graniczną postacią, pojawia się na początku i prawie pod koniec powieści, wiecznie niezaspokojony w mechanicznym torturowaniu, wykrwawianiu i zabijaniu swoich ofiar. Tak jak figura Antygony w analizie Lacana jest egzemplifikacją sztywności i mechanicznej powtarzalności popędu śmierci zachowującego *status quo* bez możliwości jakiegokolwiek zmiany<sup>37</sup>. Za sprawą zadawanej przemocy, polegającej na symbolicznej kastracji, doktor odwraca swoją kondycję ofiary i staje się bohaterem, bierność zmienia w aktywność, a upokorzenie w krwawą zemstę<sup>38</sup>.

W powieści polskie ofiary wojny nie powstają z martwych jako zombie. Ostachowicz wyjaśnia to faktem, że choć druga wojna światowa była wobec nich równie krwawa, to „Polacy są napasieni zniczami, kwiatami, modlitwami, wspominkami. Jeśli nawet komuś mało, bo go coś dręczy, to i tak chce uciekać z cmentarza jak najdalej od tych wszystkich apeli poległych, uroczystych mszy, przemówień, akademii, salw armatnich” (NZZ, 203). Etniczni Polacy żyją w nieprzerwanym kontakcie ze swoimi zmarłymi, którym poświęcają aż nadmiar rytuałów pogrzebowych, wobec tego ci nie odczuwają potrzeby zalania swoją obecnością, aby przypomnieć o swoim istnieniu. Gdy jednak Žižek postuluje pochówek „żywego trupa”, nie uwzględnia tego, że przecież w kulturze popularnej zombie nie dają się pochować, można jedynie na chwilę schronić się przed nimi. Stąd też brak definitywnego zakończenia powieści – główny bohater umiera w ostatecznej bitwie między dobrem (żydowski zombie

<sup>37</sup> Zob. J. Lacan, *Aggressiveness in Psychoanalysis*, w: tegoż, *Écrits*, przeł. B. Fink, W. W. Norton, New York i London 2007, s. 90.

<sup>38</sup> Zob. A. Pinchevski, R. Brand, *Holocaust Perversions: The Stalags Pulp Fiction and the Eichmann Trial*, dz. cyt., s. 401–402.

i ich sojusznicy) i złem (polscy faszyci), a czytelnicy nie są pewni, co dzieje się dalej ze światem, który opuścił.

Podobnie jest w opowiadaniu Sylwii Chutnik *Murano00* (2014)<sup>39</sup>, w którym dzieci spotykają w muranowskiej piwnicy ducha żydowskiego chłopca poszukującego dawno zagubionego samochodziku. Błaga swoich nowych, polskich i żywych, znajomych o pomoc, a gdy zabawka odnajduje się, prosi, aby „pożyli jego życiem”, nagle przerwany, gdy „mama zasypana, tata zasypany, świat pięć razy zniknął i tylko go zmielili, i nasypali od nowa”. Ironiczne opowiadanie Sylwii Chutnik kończy się pozornie optymistycznym i ciepłym akcentem, jednak duch chłopca wcale nie rozplywa się po zakończonej przygodzie, nie odchodzi po spełnieniu prośby: „Bawi się wesoło nieistniejącym samochodzikiem. Jeździ nim we wszystkie strony, rozjeżdża na powrót zakopaną piwnicę”. Za sprawą pamięci i tego, że zwrócono na niego uwagę, duch jest z pewnością spokojniejszy, ale to wcale nie oznacza, że przestanie nawiedzać Muranów.

W powieści Ostachowicza zombie cechują się nadmiarem życia – to metafora tego rodzaju perwersyjnej pamięci. Im więcej się ich zabija, tym więcej ich wychodzi na powierzchnię. To przerażająca scena jak z koszmaru sennego, o której przypomina postać Lady Makbet w tragedii Szekspira: im dłużej myje dłonie, tym więcej jest na nich krwi. Dzieje się tak, ponieważ obsesyjne i natrętne rytuały, choćby i pogrzebowe, nie usuwają źródła poczucia winy i lęku przed krwawą zemstą.

## Krwawa zemsta

Wydaną rok po publikacji *Złotych żniw* Jana Gossa i Ireny Grudzińskiej-Gross powieść Ostachowicza otwiera następująca sekwencja:

Urodziłem się i mieszkam w mieście poszukiwaczy złota. Zjechali tu kiedyś z całej wypalonej równiny. Poszukiwacze złotych zębów i srebrnych

<sup>39</sup> Najpierw tekst stanowił scenariusz spektaklu w reżyserii Lilach Dekel-Avneri (premiera w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, 12 maja 2012), następnie wszedł do zbioru: S. Chutnik, *Murano00*, w: tejsze, *W krainie czarów*, Znak, Kraków 2014. Kolejne cytaty – s. 210, 206 i 211.

łyżeczek. Przyciągnął ich dym ruin i swąd ciał bogatych mieszczan, którym tak poprzewracało się w głowach, że zapomnieli, jak przyjemne jest przetrwanie. Nie rozpamiętujemy własnych nieszczęść, więc nie musimy o nich pamiętać, kiedy słodzimy herbatę naszym dzieciom. Warszawa nie jest ładnym miastem, ale kocha się tu życie w najczystszej jego postaci (nżż, 7).

Sam początek powieści ustanawia klucz jej odczytania – pod ziemią zostały niepochowane ciała Żydów, za to z samej ziemi wyciągnięto dobytek należący do nich. Nagły powrót z martwych ma za przyczynę nie tylko diagnozowaną wcześniej potrzebę ucieczki od zapomnienia, ale też chęć zemsty za zagrabione i przywłaszczone mienie<sup>40</sup>. W powieści nastoletni zombie spędzają całe dnie w galerii handlowej, kupując sobie ubrania i elektronikę – to znów nawiązanie do klasycznych filmów, ale w tym wypadku traci ono swój niewinny charakter. Dekadę po *Nocy żywych trupów* George Romero kręci również kultowy *Świt żywych trupów* (1978), w którym bohaterowie ukrywają się przed inwazją zombie w centrum handlowym. Gdy nieumarli przedostają się do środka, pozostali przy życiu ludzie mają kłopot z odróżnieniem ich od manekinów sklepowych – komentują, że zombie wrócili tam wiedzeni wspomnieniami. Film Romero odczytywano jako krytykę kapitalizmu i amerykańskiego konsumpcjonizmu, których nie powstrzymały kontestacyjne ruchy lat sześćdziesiątych. Gilles Deleuze i Félix Guattari w *Anty-Edypie* twierdzą, że inwazja żywych trupów to figura, której powszechność tłumaczy struktura dwudziestowiecznego kapitalizmu: „Jedynym nowoczesnym mitem jest mit o zombie – uśmierconych schizolach, dobrych do pracy, przywróconych do porządku”<sup>41</sup>. Zombie to zatem zarówno potwór pamięci, jak i wytwór kapitalizmu, co splata się w kulturze popularnej (w klasycznych już dwóch filmach George’a Romero *Noc* i *Świt żywych trupów*), a w kontekście polskiej pamięci – w lękowych

<sup>40</sup> Zob. M. Waligórska, *Healing by Haunting*, dz. cyt.

<sup>41</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, przeł. T. Kaszubski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017, s. 389.

fantazjach o nadchodzących „roszczeniach” Żydów domagających się zwrotu swojego mienia<sup>42</sup>.

Andrzej Leder w *Prześlonej rewolucji* śledzi genealogię polskiego kapitalizmu, wskazując, że dopiero przejście majątków, przemysłu, własności i nieruchomości żydowskiego mieszczaństwa „otworzyło drogę dla formowania się nowej klasy średniej, polskiej w sensie etnicznym”<sup>43</sup>. Konsekwencją skoku w nowoczesność „po żydowskim trupie” jest dla Ledera rozumiana po arendtowsku bezmyślność, czyli niemożność pamiętania, połączenia terażniejszości i przeszłości, a przez to brak poczucia odpowiedzialności. Tylko dzięki temu możliwy jest szaber, który zrywa więzi między ludźmi, zostawiając w polu świadomości jedynie przejmowane przedmioty, a nie ich właścicieli<sup>44</sup>. Bezmyślność oznacza jednak również, że jest się atakowanym przez gwałtowne, niepoahamowane emocje – taką dialektykę można wyczytać w opisach przesłuchania Eichmanna: płaczą, panikują, tracą przytomność czy wymiotują wszyscy przysłuchujący się procesowi, poza samym głównym oskarżonym<sup>45</sup>. Wyłażący z piwnic zombie, niechące odejść duchy i zakopane zbyt płytko trupy dławią wtedy poczuciem winy i lękiem, zwielokrotnione i spotworniałe, i nie ma przed nimi ucieczki.

Sławomir Buryła, omawiając świadectwa przejmowania żydowskiego majątku w polskiej literaturze, stwierdza, że „mało wiemy, jaki jest stan psychiczny tych, którzy zabierają mienie”<sup>46</sup>. Można jednak potraktować omawiane dzieła jako emocjonalną reakcję na ten proces – nawet wiele lat po wojnie. Marcin Zaremba wpisuje należące do „gospodarki wyłączonej” zjawisko szabru powojennego w ramy społecznego lęku przed głodem i biedą. Zauważa, że „wzbogacanie się w czasie szabru

<sup>42</sup> Zob. P. Dobrosielski, *Pierzyna*, w: *Ślady Holokaustu*, dz. cyt., s. 346–347.

<sup>43</sup> A. Leder, *Prześlona rewolucja: ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 67.

<sup>44</sup> A. Zborowska, *Życie rzeczy w powojennej Polsce*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2019, s. 185.

<sup>45</sup> Zob. C. Covington, *Hannah Arendt, Evil and the Eradication of Thought*, „International Journal of Psychoanalysis” 2012, nr 93(5).

<sup>46</sup> S. Buryła, *Nowe Eldorado*, w: tegoż, *Tematy (nie)opisane*, dz. cyt., s. 202.

przynosiło radość cudu odmieniającego los – ale i strach”<sup>47</sup>. Opisane przez Ostachowicza „życie w najczystszej postaci” z nagle uzyskanych w radosnym uniesieniu rzeczy pragnie wymazać pamięć o ich poprzednich właścicielach. Do pewnego stopnia udaje się to zrobić, a nawet potrafi się długo żyć w zaprzeczeniu, ale też wszystko może powrócić. Jak pisze Agata Tuszyńska w *Rodzinnej historii lęku* – postpamięciowej biografii swojej rodziny:

Wielu mieszkańców dawnych żydowskich miasteczek w moim kraju reaguje w podobny sposób, boi się wizyty przybyszów. Boi się, bo to tamci byli kiedyś właścicielami ich domów, sadów, obejścia, ich mebli i naczyń. Przybysze uosabiają wyrzuty sumienia, ale tylko u tych, którzy mają powody je odczuwać. Okazuje się, że jest ich więcej, niż sądziłam<sup>48</sup>.

Justyna Kowalska-Leder komentuje, że przywłaszczony majątek (w większym stopniu żydowski niż niemiecki z Ziemi Odzyskanych) budzi po wojnie poczucie winy i strach przed koniecznością zwrotu<sup>49</sup>. Wydaje mi się jednak, że w tych wypadkach mamy do czynienia raczej z lękiem. Poczucie winy wiąże się ze świadomością tego, co się zrobiło, i mobilizuje do odpowiedzialności. W sugerującym możliwość przepracowania trudnych uczuć posłowi do *Złoty chlebek* Jan Tomasz Gross i Irena Grudzińska-Gross przytaczają historię mężczyzny z Bełżca, posiadacza odziedziczonego po babci „pożydowskiego” pierścienia. Mężczyzna przeżył ciężki wypadek samochodowy, a potem przyśniła mu się żydowska dziewczyna, która nakazała mu oddać swoją własność. Mężczyzna posłuchał jej wezwania i przesłał pierścień do muzeum

<sup>47</sup> M. Zaremba, *Wielka trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Znak i ISP PAN, Kraków 2012, s. 283. O przyjemności z szabru pisze też Agata Zborowska: *Życie rzeczy w powojennej Polsce*, dz. cyt., s. 88.

<sup>48</sup> A. Tuszyńska, *Rodzinna historia lęku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014, s. 180. Zob. J. T. Gross, *Strach*, dz. cyt., s. 298.

<sup>49</sup> J. Kowalska-Leder, *Szaber*, w: *Obyczaje polskie. Wiek XX w krótkich hasłach*, red. M. Szpakowska, WAB, Warszawa 2008, s. 337. Zob. P. Dobrosielski, *Pierzyna*, w: *Ślady Holokaustu*, dz. cyt.



na Majdanku, spłacając w ten sposób umarłym dług zaciągnięty przez swoich przodków<sup>50</sup>.

Z inną sytuacją mamy do czynienia, gdy zaprzecza się własnej odpowiedzialności (w sferze czynów) i poczuciu winy (w sferze uczuć). Lęko-  
wi przed krwawym odwetem może wtedy nawet towarzyszyć zdumienie,  
bo przecież było się zupełnie niewinnym – skoro Żydzi i tak umierają,  
to lepiej, aby to etniczni Polacy, a nie Niemcy, przejęli ich majątek<sup>51</sup>.  
Nie przypadkiem Ostachowicz korzysta właśnie z konwencji horroru:

Zła nie da się przysypać gruzami i ziemią, cierpienie trzeba uszanować  
i rozliczyć, a krew, jeśli się jej w porę nie zmyje i pozwole obojętnie wsiąknąć  
w ziemię, zmieszana z gliną wylezie kiedyś hordą golemów powolnych  
jako czołgi, a połamane kości i sponiewierane ciała obleką się w te resztki  
szmat, których im nie ukradziono, skleczą się siłą podbiologii w dwunożne  
zmory znające tylko ból i będą się tym bólem dzielić, biegając pochylone  
od drzwi do drzwi naszych spokojnych mieszkań (NŻŻ, 14).

I choć w gruncie rzeczy ożywione trupy mają sprawiać sympatyczne  
wrażenie, to powieść Ostachowicza przekonuje, że żywi i umarli nie mogą  
istnieć w tym samym świecie. Szybko znajdują się niechętni powroto-  
wi martwych polscy faszyci, którzy starają się jak najszybciej z nimi  
rozprawić. Znamy to zresztą z setek historycznych świadectw: nawet  
jeśli znalazł się dawny właściciel, to mienie stało się już polskie. Jeden  
z, ogłędnie mówiąc, nieprzychylnych rozmówców Henryka Grynberga,  
który próbuje dotrzeć do szczegółowych informacji o mordzie doko-  
nanym na swoim ojcu czasie wojny, rzuca mu na sam koniec rozmowy:  
„A jakbyście chcieli tu co odbierać, to ja siekierkę mam...”<sup>52</sup>. Po raz

<sup>50</sup> J. T. Gross i I. Grudzińska-Gross, *Złote żniwa. Rzecz o tym, co działo się na obrzeżach Zagłady Żydów*, Znak, Kraków 2011, s. 201–203.

<sup>51</sup> Zob. S. Buryła, *Nowe Eldorado*, dz. cyt., s. 159. Zob. D. Libionka, *Kwestia żydowska<sup>8</sup> i problemy własnościowe w ujęciu wydawnictw konspiracyjnych ugrupowań nacjonalistycznych*, w: *Klucze i kasa. O mieniu żydowskim w Polsce pod okupacją niemiecką i we wczesnych latach powojennych 1939–1950*, red. J. Grabowski i D. Libionka, Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa 2014.

<sup>52</sup> H. Grynberg, *Dziedzictwo*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018, s. 62. Pisownia oryginalna.

kolejny po wojnie ze wspólnoty narodowej i ekonomicznej – rozumianej jako prawo do posiadania własności – polscy Żydzi zostaną wykluczeni w Marcu 1968.

Nie powinny więc dziwić pogłoski i legendy o miejscach nawiedzanych przez żydowskie duchy – w najnowszej literaturze sensacyjnej połączone z makabrycznymi morderstwami, jak w *Ziarnie prawdy* (2011) Zygmunta Miłoszewskiego (ekranizacja w 2015, w reżyserii Borysa Lankosza) czy w *Dybuku* (2012) Marka Świerczka, a w pamięci społecznej ciągle żywe, związane z przekazywaną z pokolenia na pokolenie wiedzą o miejscach zbrodni<sup>53</sup>. W Warszawie jedynie na Muranowie nie dokonano ekshumacji zwłok, które stały się częścią krajobrazu i materiałów budowlanych<sup>54</sup>. Wobec tego powstawały i powstają lokalne legendy: w *Stacji Muranów* dokumentującej badania Beaty Chomątowskiej mieszkańcy dzielnicy często wspominają o występujących tam zjawiskach nadprzyrodzonych, nawet jeśli z dystansem i w formie żartu, gdy mówią, na przykład, że za pomyłki budowlane odpowiadają „żydowskie duchy”<sup>55</sup>. W 2010 roku wyemitowano w stacji telewizyjnej TVN czwarty odcinek programu *Przekłęte rewiry*, który prezentował telewidzom późnym wieczorem historie o zjawiskach paranormalnych. Prowadzący we wstępie wyjaśnia: „dzisiaj będziemy na Muranowie. W samym sercu miasta ponad pół wieku mają miejsce tak przerażające i niewytłumaczalne zjawiska, że powodują nawet niekiedy ucieczkę mieszkańców do innych dzielnic”. Kręcone w sepii lub w czerni i bieli dalsze sceny składają się głównie z wywiadów z mieszkańcami i ekspertami, dotyczących historii o nawiedzeniach muranowskich domów przez żydowskie duchy, zwykle pozbawione tożsamości, poza jednym szczególnie naprzykrzającym się

<sup>53</sup> Zob. R. Sendyka, *Pryzma – zrozumieć nie-miejsca pamięci (non-lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2.

<sup>54</sup> Zob. I. Grudzińska-Gross, *Muranów, czyli karczowanie*, „Studia Litteraria et Historica” 2012, nr 1.

<sup>55</sup> B. Chomątowska, *Stacja Muranów*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012, s. 248. Zob. też Sylwia Chutnik o duchach Muranowa, z Sylwią Chutnik rozmawia Izabela Szymańska, „Gazeta Wyborcza” 10.05.2012, [https://wyborcza.pl/1,75410,11683080,Sylwia\\_Chutnik\\_o\\_duchach\\_Muranowa.html](https://wyborcza.pl/1,75410,11683080,Sylwia_Chutnik_o_duchach_Muranowa.html), dostęp: 01.04.2020.

rabinem. Ekspertka od spirytyzmu doradza, żeby rozmawiać ze zmarłymi i pytać o ich życzenia, jeśli chcemy, by przestali niepokoić żywych mieszkańców dzielnicy. Jeśli to nie skutkuje, należy uciec się do bardziej zrytualizowanych form „oczyszczania swojej przestrzeni życiowej” i uprzejmie, ale stanowczo, wyjaśnić, że „tutaj mieszka już ktoś inny”. Antysemityzm tych wypowiedzi (prawdopodobnie nieświadomy – w innych kontekstach „przestrzeń życiowa” może przecież wcale nie oznaczać nazistowskiej fantazji o *Lebensraum*) odzwierciedla nie tylko przedwojenne endeckie marzenia o „odżydzeniu” polskiej przestrzeni publicznej, ale i powojenny lęk związany z powrotem Żydów po swoją własność. Jak wskazuje Marcin Zaremba, to jeden z głównych lęków w polskim powojennym krajobrazie<sup>56</sup>.

Dla fantazji o ożywających żydowskich trupach istotna jest cezura związana z publikacją *Sąsiadów* (2000) Jana Tomasza Grossa. Ukazanie się książki zapoczątkowało to, co Paweł Dobrosielski nazywa *boomem* pamięciowym w dwudziestym pierwszym wieku – badania nad obrzeżami Zagłady, czyli przeniesienie uwagi z „głównego nurtu” – masowych zbrodni dokonywanych przez Niemców, na obszary peryferyjne, gdzie Żydów zabijała miejscowa ludność<sup>57</sup>. Wydaje się, że wcześniej na Muranowie i w innych podobnych miejscach żydowskie duchy przerażały nielicznych, a może przede wszystkim Niemców. W obrębie polskiego pola symbolicznego Gross dokonał jednak przewrotu: uświadomił, kto na obrzeżach Zagłady mieszkał – i co więcej – dalej mieszka. Choć, jak się wydaje, pisarstwo Grossa nadal budzi żywe emocje, istnieje też możliwość petryfikacji zagadnienia współudziału Polaków w Zagładzie i przekształcenia go w klisze. Tak się, moim zdaniem, stało w przypadku filmu *Z daleka widok jest piękny* (2011) Wilhelma i Anny Sasnalów, w którym temat przejęcia własności żydowskiej przekształcił się w uniwersalistyczną przypowieść o życiu mieszkańców jednej z popegeerowskiej wsi. W filmie niewiele się dzieje, a jeszcze mniej się mówi, co pozwala

<sup>56</sup> M. Zaremba, *Wielka trwoga*, dz. cyt., s. 619 i dalej.

<sup>57</sup> P. Dobrosielski, *Spory o Grossa: polskie problemy z pamięcią o Żydach*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2017, s. 12–13.

na wpisanie w niego różnych treści. W recenzjach na pierwszy plan wysunęła się teza, że obrazy odsyłają do realiów okupacyjnych<sup>58</sup>. Jednocześnie pozbawienie narracji głębi psychologicznej i tła społecznego, wyrwanie z konkretnego historycznego sprawiają, że obraz efektownie przeistacza się w kliszę, całkowicie zrozumiałą dla tych, którzy mogą dopowiedzieć sobie brakujący kontekst<sup>59</sup>. Film tylko pozornie operuje wstrząsającym procesem odkrywania tego, co już znane. Stąd też nie zajmują się nim dalej, ponieważ, jak sądzę, perwersyjne reprezentacje nie przynoszą ani samozadowolenia, ani poczucia pełni i ciągłości. To istotna różnica między perwersją a kiczem – kicz wzbudza emocje, aby potem je ostudzić, perwersja pobudza, ale nie oferuje żadnego rozwiązania<sup>60</sup>.

Fantazje o krwawej zemście żydowskiej sprzężone są z romantycznym kompleksem polskiej niewinności i poczuciem niezrozumiałego przypisywania winy za to, co naszą winą nie było. Błoński życzeniowo odwołuje się w *Biednych Polakach patrzących na getto* do najwyższej moralnej instancji, która zatrzymała polską rękę przed udziałem w Zagładzie, a mimo to żydowskie ofiary wracają z martwych, dopominając się o swoje i grożąc zalaniem sfery żywych<sup>61</sup>. Wspomnienie polskiego współdziałania w zbrodni, zarówno w mordowaniu, jak i w przejmowaniu własności jednak wraca, ale ze znaczącym przesunięciem: projekcją agresji i sadyzmu w żydowskie ofiary, które nie mszczą się wcale na Niemcach, lecz właśnie na Polakach. Dlatego tak mocno brzmią ostatnie słowa padające w *Wielkim Tygodniu* (1945) Jerzego Andrzejewskiego. Ukrywana przez polskiego przyjaciela Irena co i rusz wprawia go w zakłopotanie

<sup>58</sup> Np. J. Majmurek, *Realizm intensywności*, w: *Kino-sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej*, red. J. Majmurek i Ł. Ronduda, Wydawnictwo Krytyki Politycznej i MSN, Warszawa 2015, s. 123.

<sup>59</sup> I. Kurz, *Ani z bliska, ani z daleka. Klisze i powidoki*, „Dwutygodnik” 2012, nr 76, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3205-ani-z-bliska-ani-z-daleka-klisze-i-powidoki.html>, dostęp: 06.06.2018.

<sup>60</sup> Zob. A. Ubertowska, *Krzepiąca moc kiczu. Literatura Holocaustu na (estetycznych) manowcach*, „Zagłada Żydów. Studia i materiały” 2010, nr 6.

<sup>61</sup> J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, w: tegoż, *Biedni Polacy patrzą na getto*, dz. cyt., s. 33.

swoim zgorzknieniem, a gdy zostaje zadenuncjonowana przez sąsiadkę, wybuchła: „A wy żebyście wszyscy jak psy pozdychali! – wyrzuciła z siebie mściwie, nie myśląc wcale, jakimi słowami mówi. – Żeby was wypalono jak nas! Żeby was wystrzelano, pomordowano...”<sup>62</sup>. Ukrywający Irenę Malecki zmaga się z własnym (i społecznym) oczekiwaniem, że ratowana ofiara powinna czuć – i wyrażać – wdzięczność za pomoc i umieć się oddzielić od doznanych krzywd<sup>63</sup>.

### Czego chcą od nas Żydzi?

W 2015 roku wszedł do kin *Demon* Marcina Wrony, który, choć wyrafinowany formalnie, przeszedł niezauważony i nie wzbudził publicznej debaty. To może zaskakiwać, skoro tyle polemik wywołało wcześniejsze o kilka lat *Pokłosie* (2012) Władysława Pasikowskiego<sup>64</sup>, film o podobnej tematyce. Być może wyciszone reakcje na *Demona* spowodował szok wywołany samobójczą śmiercią reżysera po premierze na Festiwalu w Gdyni, a być może to, że sens obrazu wydaje się trudny do uchwycenia przez swoją nierozstrzygalność (na planie fabuły i znaczeń), łamanie praw gatunków i bezustannie wzbudzaną konsternację. Film opowiada o ślubie i weselu przybyłego z Anglii Piotra/Petera (Itay Tiran) i Żanety (Agnieszka Żulewska) w rodzinnej miejscowości panny młodej gdzieś na polskiej prowincji. Noc przed ślubem Piotr spędza samotnie w domu, w którym mieszkali dziadkowie narzeczonej, i przypadkiem odkrywa tajemnicę – w ogrodzie zakopany jest trup. Pada gęsty deszcz, a błotnista

<sup>62</sup> J. Andrzejewski, *Wielki Tydzień*, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 216. Tomasz Żukowski uważa, że w powieści Andrzejewskiego kontrapunktem dla Ireny jest dobrodusznia katoliczka Anna Malecka, żona głównego bohatera. Zob. T. Żukowski, *Autowizerunek po katastrofie. Zofia Kossak-Szczucka i Jerzy Andrzejewski: dwa polskie świadectwa Zagłady z lat 40.*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2015, nr 25.

<sup>63</sup> Zob. J. Kowalska-Leder, „Coraz to nowe żądania, coraz to nowe grymasy” – relacja władzy i podporządkowania między Polakami a Żydami w kryjówkach po aryjskiej stronie, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2016, nr 12.

<sup>64</sup> Rekonstrukcję skuteczności społecznej filmu i podobnie spolaryzowanej debaty jak w przypadku książek Jana Tomasza Grossa znaleźć można w: P. Forecki, „Pokłosie”, *poGrossie i kibice polskości*, „Studia Litteraria et Historica” 2013, nr 2.

ziemia otwiera się i na chwilę wciąga pana młodego. Następnego dnia z początku wszystko idzie zgodnie z planem. Nieco oszołomiony wypadkami poprzedniej nocy Piotr bierze ślub z Żanetą, lecz na weselu, które urządzono w stojącej obok domu stodole, zaczyna wypytywać teścia (Andrzej Grabowski) o historię domu i rodziny. Teść wyśmiewa go, udaje, że nie rozumie, i zbywa, a pan młody zaczyna się coraz gorzej czuć. W końcu podczas tańca pada na podłogę w drgawkach. Okazuje się, że w jego ciało wszedł duch żydowskiej kobiety, która była właścicielką domu i kochanką dziadka panny młodej. Dom został przejęty przez dziadka w niejasnych, ale z pewnością krwawych okolicznościach. Żaneta odkrywa nieznaną historię swojej rodziny i opanowuje ją chęć poznania prawdy, nawet wbrew bliskim. Nad tym, jak poradzić sobie z sytuacją, debatuje lekarz, ksiądz i stary nauczyciel, jedyny w społeczności ocalały Żyd, ale nagle pan młody znika i nie sposób go odnaleźć. Wesele kończy się, stary dom zostaje zrównany z ziemią, a rodzina pozbywa się nawet samochodu Piotra – wszystkie ślady się urywają.

Cały film ma kompozycję klamrową: na początku do zamkniętej społeczności przybywa na promie pan młody, a na koniec tak samo odpływa panna młoda. Teść opowiada, że mosty łączące miejscowość z resztą świata w czasie wojny zniszczyli Niemcy. Ma nadzieję, że w wyniku małżeństwa i wejścia w rodzinny interes Piotr je odbuduje, ale to nie może się udać. Polska społeczność pozostaje zamknięta w swojej pamięci, porzucona i oddzielona od świata sekretem, który najpierw gwałtownie się uwalnia, aby na końcu znów zostać zakrytym.

Scenariusz filmu otwarcie nawiązuje do opowieści o dybuku, która z jednej strony odsyła jako „żydowskie dziady” do obłaskawionego w obrębie polskiej pamięci symbolu współistnienia żywych i zmarłych<sup>65</sup>, a z drugiej do obecności śladów folkloru środkowoeuropejskich Żydów w dominującej kulturze. *Demon* odnosi się i do dramatu Szymona An-skiego *Dybuk* (1920), i do filmu (1937) w reżyserii Mosze Waksa (Michała Waszyńskiego). Widać to w osnowie fabuły, gdy w ciało żywego

<sup>65</sup> J. Krakowska, *Cmentarz*, w: *Ślady Holokaustu w imaginariu kultury polskiej*, dz. cyt., s. 105.

wchodzi duch odmiennej płci, i w motywie weselnego tańca, w którym mieszają się żywi i umarli. Na najogólniejszym poziomie *Demon* dzieli od przedwojennych pierwowzorów to, że dramat An-Skiego i film Waksa mają strukturę klasycznej tragedii, w której społeczność musi poradzić sobie z jednym ze swoich członków, rozpoznać dług symboliczny, przyjąć na siebie odpowiedzialność i przywrócić ład<sup>66</sup>. *Demon* natomiast stale miesza gatunki – choć dominuje konwencja horroru, nie jest ona wykorzystana do końca, ciągle zakłócają ją sceny pochodzące z zupełnie innych narracji. Kino gatunkowe prowadzi swoich widzów od początku do końca, również emocjonalnie, a *Demon* wciąż wytrąca ich z różnych stanów emocjonalnych i miesza je. Wreszcie nie ma tu oczywistego zakończenia ani choćby dwuznacznej pointy: historia zwyczajnie kończy się, ponieważ zabrakło głównego bohatera. Nie może więc być mowy o żadnej spłacie symbolicznego długu, niejasny jest bowiem ani jego przedmiot (czy chodzi o dom? czy chodzi o ukochanego?), ani strony (czy dłużnikami są kolejne pokolenia? komu oddać dawną własność, gdy nikt już nie żyje?), ani sposób egzekucji (jak duch może odzyskać własność?). Być może tę niejasność właśnie ujmuje w słowa teść Petera, gdy żegnając gości, radzi im potraktować weselne wydarzenia jak alkoholową halucynację.

Skoro powrót żydowskiego demona niemal doprowadza do zniszczenia polskiej społeczności, lepiej odciąć się od historii. Mówienie głosem zmarłego (jak wtedy, gdy przez Piotra przemawia żydowska dziewczyna Hana) niebezpiecznie zbliża do pogrążenia się w szaleństwie, a ono najpierw wyklucza ze wspólnoty, a potem staje się dla niej zagrożeniem. W filmie grób dosłownie wciąga Piotra w siebie. Przez kontakt ze śmiercią bohater zostaje na zawsze odmieniony: kiedy inni się bawią, jego wabi sekret, widzi więcej niż ludzie dookoła. Ksiądz radzi nie grzebać w ziemi, żeby nie odkryć kolejnych trupów, co popiera brat panny młodej: „Jak będzie [ich] więcej, to wszystkim odpierdoli”. Żaneta chce kopać, aby dokończyć rytuał pogrzebowy, ale wcale nie jest jasne, czy w ogrodzie rzeczywiście jest jakikolwiek szkielet. A kiedy ginie pan

<sup>66</sup> A. Zupančič, *Ethics of the Real: Kant and Lacan*, Verso Books, London and New York 2000, s. 183.

młody, dopełnienie rytuału pochówku staje się w ogóle niemożliwe, ponieważ nie da się pochować tych, których już nie ma. W odróżnieniu od *Dybuka* w zsekularyzowanym świecie *Demona* nie ma możliwości przeprowadzenia egzorcyzmów. Nie żyjemy pod koniec dziewiętnastego wieku (podtytuł dramatu An-Skiego – *Na pograniczu światów* – można odczytać dosłownie jako pogranicze świata duchowego i materialnego, ale również jako pogranicze epok: późnego wieku dziewiętnastego i otwierającej wiek dwudziesty pierwszej wojny światowej), żyjemy w Polsce po Zagładzie, a częścią jej historii jest pogrom w Jedwabnem. „Uparliście się na stodołę” – mówi rodzina do młodej pary, mając na myśli miejsce wesela, ale potem nasycą się to innym znaczeniem: przyłgnięcia do tropienia śladów Holokaustu i trwania przy żydowskich ofiarach.

Trwania pomimo tego, że flegmatyczny i nudnawy nauczyciel opowiada dybukowi, że dawnego świata już nie ma, że żydowskie miasteczko przekształciło się w polskie i nawet niegdysiejsza bożnica została zamieniona na masarnię (co dodatkowo przez profanację wypukła agresywny gest przejęcia własności). Gdy panna młoda jedzie samochodem przez puste miasteczko w poszukiwaniu zaginionego pana młodego, nauczyciel opowiada, jak wyglądało życie przed wojną. To tworzy efekt niesamowitego – freudowskiego przeczucia nieznanego w znanym i znajomego w całkowicie obcym – bo choć w kadrze znajdują się najzwyklejsze budynki, w momencie, gdy Żaneta domyśla się ich pochodzenia i poprzednich właścicieli, przestrzeń zaczyna odwzajemniać spojrzenie. W ten sam sposób oddziałuje album Wojciecha Wilczyka, *Niewinne oko nie istnieje* (2009). W ramach swego projektu artysta wykonuje i archiwizuje fotografie dawnych synagog pełniących współcześnie najprzeróżniejsze funkcje – domów mieszkalnych, sklepów z meblami, szaleatów, skupów złomu, basenów<sup>67</sup>. Dla tych, którzy potrafią ją dostrzec, trauma istnieje także w przestrzeni. Henryk Grynberg, dokumentując w *Dziedzictwie* (1993) swój powrót w rodzinne strony, pisze w ten sposób o zjawisku, które można by nazwać „traumatyczną czasoprzestrzenią”:

<sup>67</sup> W. Wilczyk, *Niewinne oko nie istnieje*, Atlas Sztuki i Korporacja Ha!art, Łódź i Kraków 2009.



Nie mogłem nigdzie uciec. Z początku, kiedy się oddalałem, czas zdawał się to łagodzić, ale czas jest linią kolistą i gdy zatoczyłem swe koło, musiałem powrócić. Do tego piekła, z którego mnie nikt nie wyzwolił. Zaorano drogę, którą przejeżdżałem z ojcem, ale ja widziałem ją poprzez skiby. Przy drodze do Nowej Wsi poznawałem znajome strzechy, bielone deski, wapno pomiędzy deskami. Przybyło nowych, inaczej postawionych, ale wciąż stoją chałupy, które pamiętają mojego ojca i dziadka, i mnie. Czas się nie zatrzymał, ale zatoczywszy koło, spotkał się stary z nowym. Nowy przybył, ale stary nie minął<sup>68</sup>.

Didi-Huberman, opisując krajobrazy w kadrach *Shoah* (1985) Claude'a Lanzmanna, zauważa dialektyczną opozycję między tym, że „wszystko uległo zniszczeniu”, a tym, że „nic się nie zmieniło”<sup>69</sup>. Ta dialektyka działa także w *Demonie*, w którym polskie wesele w żydowskiej stodole ciągle osuwa się z zaprzeczenia w krwawą prawdę. Gospodarz, ojciec panny młodej, dobrze wie, czyj trup leży zakopany w ogrodzie, ale woli mówić, że to jedynie plotki i że nie ma co wyolbrzymiać. Tak jak w rodzinnych stronach Grynberga, który pyta o nazwiska morderców swojego ojca, i jak w *Jedwabnem*, gdy Anna Bikont pyta o morderców zapędzających Żydów do stodoły<sup>70</sup>, sekret w istocie nie jest żadnym sekretem, ponieważ jaka jest prawda, wiedzą wszyscy. Po przerwaniu weselu gospodarz oznajmia więc pozostałym gościom:

Musimy to odespać. Musimy zapomnieć o tym, co myśmy tutaj właściwie nie widzieli. My tu byliśmy świadkami takiej zbiorowej halucynacji i nam się wydaje, że myśmy uczestniczyli, ale wydaje się nam. Ja was śnię. Wy śnicie mnie. Taki zbiorowy sen. Taki sen we śnie. Wesela nie było. Was nie było. Mnie nie było. I pana młodego nie ma i nie było. Adin, dwa, tri...

Po tym wezwaniu na wpół przytomni z przepicia i wrażeń goście opuszczają wesele. Nie wiadomo właściwie, czy końcowe odliczanie

<sup>68</sup> H. Grynberg, *Dziedzictwo*, dz. cyt., s. 108.

<sup>69</sup> G. Didi-Huberman, *The Site, Despite Everything*, w: *Claude Lanzmann's Shoah: Key Essays*, red. S. Liebman, Oxford University Press, Oxford and New York 2007, s. 121.

<sup>70</sup> Zob. A. Bikont, *My z Jedwabnego*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004.

(język rosyjski sugerowałby nawiązanie do wystąpień telewizyjnych Anatolija Kaszpirowskiego?) oznacza wyprowadzanie ze stanu hipnozy, czy ponowne wprowadzenie w hipnozę. Innymi słowy, teść Petera proponuje przebudzenie z koszmaru do rzeczywistości, która sama jest koszmarna. Przypomina to sen przytoczony przez Freuda w *Objaśnianiu marzeń sennych*: ojcu śni się, że jego zmarły syn, który w rzeczywistości leży na katafalku otoczonym świecami w pokoju obok, mówi do niego: „Ojcze, czyż nie widzisz, że płonę?”<sup>71</sup>. Mężczyzna wybudza się i zrywa, aby zobaczyć, że ciało syna zapaliło się od przewróconej świecy. Lacan wśród różnych interpretacji wskazuje, że przebudzenie ojca można potraktować jako niechęć do konfrontowania się z traumą istniejącą we śnie (dotyczącą własnej nieuwagi, a z opisu Freuda wynika, że ojciec obarczał się winą za śmierć syna) i ucieczkę od niej – do jawy, która jest równie katastrofalna<sup>72</sup>. Gospodarz w *Demonie* proponuje, aby całą historię uznać za halucynację, ale gdzie wtedy jest prawda? Czy żydowska zmarła rzeczywistość powróciła jako dybuk? Na to pytanie nie ma odpowiedzi, ale fakt przejęcia żydowskiego majątku przez polskich sąsiadów, wokół którego zbudowana została akcja filmu, pozostaje prawdą obowiązującą we wszystkich wersjach rzeczywistości. Jak we Freudowskim marzeniu sennym o płonącym dziecku – ogień płonie zarówno we śnie, jak i na jawie<sup>73</sup>.

Kontakt sfery duchowej i materialnej, świata żywych i świata duchów to powracający motyw w po-romantycznej kulturze polskiej. *Demon* wchodzi w dialog z tym dziedzictwem, nie tylko w warstwie wizualnej, gdy kadry przypominają romantyczne malarstwo – samym obrzędem wesela nawiązuje do narodowego dramatu. Jak zauważa Marta Tomczok, reżyser pokazuje, że na wiejską chatę i stodołę Wyspiańskiego patrzymy

<sup>71</sup> Z. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, dz. cyt., s. 429. Dla jasności wyводу skracam i upraszczam opis Freuda.

<sup>72</sup> J. Lacan, *Tuché i automat*, dz. cyt. Zob. C. Caruth, *Traumatyczne przebudzenia*, dz. cyt.; S. Žižek, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. J. Kutyla, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 74.

<sup>73</sup> S. Felman, *Writing and Madness (Literature/Philosophy/Psychoanalysis)*, przeł. M. Noel Evans, S. Felman, Stanford University Press, Palo Alto, California 2003, s. 139.

zupełnie inaczej po książkach Grossa<sup>74</sup>. Wesele od czasów Wyspiańskiego dobrze nadaje się do ukazywania polskich konfliktów społecznych, co potwierdza najbliższe *Demonowi* chronologicznie *Wesele* (2004) Wojciecha Smarzowskiego, z którym łączy Wronę upodobanie do frenezji tego rodzaju imprez. Motyw hipnotycznego chocholego tańca aż do zawrotu głowy pojawia się w *Salcie* (1965) Tadeusza Konwickiego i oczywiście w *Weselu* (1972) Andrzeja Wajdy. W *Salcie* taniec inicjuje tajemniczy mężczyzna, który przybywa do zamkniętej społeczności małego miasteczka. Ta scena zwykle interpretowana jest jako obraz apatii społeczeństwa w czasach „małej stabilizacji”<sup>75</sup>.

W *Demonie* nie ma jednak wspólnego tańca, ponieważ jest człowiek, który nie może w nim uczestniczyć i który stanowi dla całej społeczności kłopot. Opętany przez dybuka wygina się w łuk, sztywnieje, trzęsie się – cierpi osobno, wystawiony na spojżenia i poniżony. W tym też przypomina aluzyjne sceny w *Salcie* i *Weselu* odnoszące się do ówczesnej sytuacji Żydów w Polsce. W *Salcie* tajemniczy mężczyzna po wprowadzeniu nowego tańca w końcu zostaje z miasteczka wygnany, cała społeczność solidarnie go przegania, rzucając kamieniami, co zapowiada wypędzenie polskich Żydów trzy lata później, podczas Marca 1968 roku. Z kolei w powstałym już po tych wydarzeniach *Weselu* Wajda zainscenizuje rozmowę Racheli z Poetą we wspólnym tańcu. Od tańczącej pary wszyscy się jednak odsuwają, tworząc w ciasnej izbie krąg niezyczliwie gapiących się na Żydówkę, która odważyła się przyjść na wesele. Skupienie się krytyków na motywie chocholego tańca i społecznej apatii, której ma on być wyrazem, przysłania – jak

<sup>74</sup> M. Tomczok, *Co stoi za stodołą? Przemiany toposu pojedwabieńskiego a topika Zagłady*, „Narracje o Zagładzie” 2016, nr 2, s. 83. Zob. J. Nowakowski, *Filmowe dybuki: od żydowskiej legendy do polskiego koszmaru sennego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2016, nr 28.

<sup>75</sup> *Demon* z *Saltem* łączy ta sama kompozycja klamrowa, w której najpierw ktoś do społeczności przybywa, aby na koniec ją opuścić. Motyw zawrotu głowy występuje też w scenie szaleńczej jazdy na karuzeli we *Wszystko na sprzedaż* (1968) Wajdy, choć nie da się wykluczyć, że dla reżysera ta figura stanowiła ogólniejszy symbol polskiej kondycji – zbiorowym tańcem kończy się przecież o dekadę wcześniejszy *Popiół i diament* (1958).

uważa Grzegorz Niziołek – gwałtowną siłą działającego wtedy uczucia wstrętu<sup>76</sup>. W przypadku *Demona*, jak w horrorach, działa raczej niesamowite – osobny taniec powyginanego ciała żyjącego/dybuka przypomina spektakl historyczki, którego na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku nie można było zrozumieć. W filmie właściwie również nie wiadomo, o co tak naprawdę duchowi chodzi, duch pojawia się, ale milczy w odpowiedzi na pytanie: „Czego od nas chcesz?”. Dla Lacana to pytanie dotyczy samej konstrukcji podmiotu: każdy podmiot musi sobie odpowiedzieć, czego chce od niego Inny, choć wiadomo przy tym, że, koniec końców, na pytanie „Che vuoi?” nie ma żadnej ostatecznej odpowiedzi<sup>77</sup>.

Žižek komentuje, że tak postawione pytanie ma podłoże antysemickie (że tak naprawdę jest pytaniem: „Czego Żydzi od nas chcą?”), ponieważ dotyczy radykalnej konstrukcji Żyda jako absolutnego Innego, niepoznawalnego, nierozpoznawalnego i obcego, innymi słowy – głęboko odszczepionego od podmiotu, który tę konstrukcję tworzy<sup>78</sup>. Tworzone naprędce paranoiczne scenariusze żydowskich spisków, knozań i intryg wydają się mimo wszystko bardziej do zniesienia niż przerażająca prawda, że tak naprawdę nie wiadomo, czego chce od nas Inny. W *Demonie* z dybukiem nie da się nic zrobić, a gdy ginie samo ciało, nawet nie ma jak przywrócić rytuału pogrzebowego. Jedynym żądaniem sformułowanym przez dybuka jest wygłoszone w jidysz: „Wynocha z mojego domu!”, które w magiczny sposób gwałtownie się spełnia – drzwi stodoły, gdzie odbywa się wesele, otwierają się na oścież, wieje wiatr i robi się niebezpiecznie. Wszyscy – poza starym żydowskim nauczycielem – uciekają, ale dokąd mogą uciec? Z pożydowskiej stodoły uciekają do

<sup>76</sup> Zob. G. Niziołek, *Krajobraz po wstręcie. Los metafory*, w: 1968/PRL/Teatr, dz. cyt., s. 75. Argumenty historyczne podważające i niuanujące po-Różewiczowską metaforę małej stabilizacji znajdziemy w: M. Zaremba, *Spółczesność polskie lat sześćdziesiątych – między „małą stabilizacją” a „małą destabilizacją”*, w: *Oblicza Marca 1968*, red. K. Rokicki i S. Stępień, IPN, Warszawa 2004.

<sup>77</sup> J. Lacan, *The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire*, w: tegoż, *Écrits*, dz. cyt., s. 693.

<sup>78</sup> S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, dz. cyt., s. 147.

pożydowskiego domu, w którym zabawa trwa dalej. Jakikolwiek restytucje – oddanie sprawiedliwości, spłata długu, a w planie emocjonalnym przepracowanie poczucia winy – okazują się niemożliwe, może jedynie odtwarzać się zaprzeczenie i wybuchająca raz na jakiś czas przemoc.

## Zombie żydokomuny

Etnicznie polscy świadkowie w tym perwersyjnym scenariuszu nie wiedzą, czego chcą od nich Żydzi. Domyślają się jednak, że ci powracają z martwych lub – w przypadku tak zwanych „roszczeń o zwrot mienia” – z daleka, czyli ze Stanów Zjednoczonych albo z Izraela, aby ich skrzywdzić i nie pozwolić normalnie żyć. Dołącza się do tego jeszcze przednowoczesne przekonanie o charakterologicznej zjadłości i mściwości Żydów. Nasilenie takiej retoryki Michał Głowiński odnotowuje w zapiskach z przebiegu Marca 1968, nie tylko zresztą w prasie i wypowiedziach publicznych. Utrwała, na przykład, zdumienie pewnej starszej kobiety, z którą jechał w przedziale, kiedy opowiadała, że Żydzi wywożeni przez Niemców do obozu Zagłady złorzeczyli swoim oprawcom i przeklinali ich. Interpretowała to jako przejaw ich mściwości<sup>79</sup>. „Marcowe gadanie” to również umocnienie i powtórzenie kliszy „dobrego i miłosiernego” Polaka oraz „niewdzięcznego Żyda”, który wraz z reakcyjnym Niemcem napada na niewinną Polskę („oś Bonn-Tel-Awiv”). Głowiński rekonstruuje podstawowy schemat ówczesnej opowieści o powstaniu w getcie powtarzany w publicznych mediach: 1) krótka relacja o bohaterstwie zrywu; 2) obszerna część o żydowskiej kolaboracji z Niemcami; 3) przypomnienie o bohaterstwie „Polaków ratujących Żydów”; 4) zakończenie komentujące współczesną politykę, z uwagami o niebezpiecznym syjonizmie i o antypolonizmie zagranicznych i polskich Żydów<sup>80</sup>.

<sup>79</sup> M. Głowiński, *Marcowe gadanie. Komentarze do słów 1966–1971*, POMOST, Warszawa 1991, s. 99.

<sup>80</sup> M. Głowiński, *Marcowe fabuły*, w: tegoż, *Pismak 1863 i inne szkice o różnych brzydkich rzeczach*, Open, Warszawa 1995, s. 77–78. Zob. wpis „niemiecko-żydowska reakcyjna fraternizacja” w *Marcowym gadaniu*.

Fabule ostatecznie krzepną jako mit żydokomuny, którego elementem jest opowieść o Żydach zasilających powojenne służby bezpieczeństwa w poszukiwaniu odwetu na niewinnych Polakach. Figura żydokomuny powstała oczywiście wcześniej, na początku dwudziestego wieku – encja posługiwała się nią do walki z przeciwnikami politycznymi już od rewolucji 1905 roku – ale największe wzmoczenie tej propagandy przypada na okres wojny polsko-bolszewickiej<sup>81</sup>. Po wojnie mit żydokomuny nasyca się jeszcze historią Zagłady, co zachęca do psychologicznych i historycznych uproszczeń. W ten schemat wpisuje się film *Zaćma* (2016) Ryszarda Bugajskiego, reżysera legendarnego filmu *Przesłuchanie* (1982/1989) poświęconego stalinowskiemu aparatowi terroru, któremu opór stawia niesłusznie oskarżona Antonina Dziwisz (Krystyna Janda). Reżyser powraca do tematyki Polski lat pięćdziesiątych w *Zaćmie*, w której usiłuje udokumentować przemianę wewnętrzną Julii Brystiger (Maria Mamona): od funkcjonariuszki służb bezpieczeństwa do gorliwej katoliczki. Film, zaliczający się być może do „nowego kina patriotycznego”<sup>82</sup>, trafił na ekrany w momencie nasilenia konserwatywnej polityki historycznej, miał dotknąć newralgicznych punktów tej narracji, bohaterskiego oporu Kościoła katolickiego i uwikłania Żydów w instytucje komunistyczne, a szczególnie służby bezpieczeństwa. Niemniej przez niemal wszystkich recenzentów i komentatorów reprezentujących różne opcje polityczne został oceniony jako słaby<sup>83</sup>. Wydaje się jednak interesujące, w jaki sposób wchodzi on w dialog z *Przesłuchaniem*, które po negatywnej kolaudacji krążyło na kopiowanych kasetach w drugim

<sup>81</sup> P. Śpiewak, *Żydokomuna. Interpretacje historyczne*, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2012, s. 30–43. Zob. P. Brykczyński, *Gotowi na przemoc*, dz. cyt., s. 24.

<sup>82</sup> J. Majmurek, *Antyszkola polska*, „Dwutygodnik” 2019, nr 265, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8469-antyszkola-polska.html>, dostęp: 01.04.2020.

<sup>83</sup> M. Fijołek, „*Zaćma*” to film kulawy pod wieloma względami. *Brystygierowa została przedstawiona płytko i ryzykownie*, „wPolityce”, 26.11.2016; P. Forecki, *Krwawa Luna i żydokomuna*, „Krytyka Polityczna”, 05.02.2017; P. Forecki, *Fantazmat Julii Brystyger*, „Środkowoeuropejskie Studia Polityczne” 2017, nr 1; A. Grupińska, *Uwagi o skłamywaniu historii*, „Krytyka Polityczna”, 29.12.2016; D. Karpiuk, „*Zaćma*” Bugajskiego? *Kinowa czytanka na zajęcia z nowej polityki historycznej*, „Newsweek”, 28.11.2016; J. Majmurek, *Zaćma, czyli niekończąca się pokuta*, „Krytyka Polityczna”, 25.09.2016.

obiegu i uznawane było za artystyczny wyraz krytyki polskiego socjalizmu w jego najbardziej krwawej postaci. Reżysera zarówno wtedy wychwalano, jak i ganiono za niejednoznaczny obraz stalinowskich oprawców<sup>84</sup>. W *Zaćmie* Bugajski wraca do tej tematyki, próbując naskwicować portret przedstawicielki oprawców. Z jednej strony, próbując odkupić ją przez ukazanie jej skruchy i nawrócenia, a z drugiej jasno wskazując jej tożsamość etniczną, co powtarza antysemicki wymiar propagandy odwilży październikowej.

Film opowiada o odwiedzinach Julii Brystiger w zakładzie dla nieświadomych w Laskach, gdzie przebywa kardynał Wyszyński. Bohaterka chce z nim przeprowadzić rozmowę na temat wiary. Jej nieudane na początku próby uzyskania audiencji przerywają wspomnienia z tortur zadawanych młodym mężczyznom związanym z antykomunistyczną partyzantką. Piotr Forecki wychwyił w filmie wiele klisz żydokomuny. Pokazał także, jak wiele jest ich w popularnych biografiach „krwawej Luny” i na jak niepewnych poszlakach zbudowana jest jej czarna legenda. Szczególnie w tym, co dotyczy sadystycznej przyjemności, jaką miała czerpać z zadawania bólu torturowanym mężczyznom (przede wszystkim w obrębie genitaliów), a także jej rozwiązłości. W istocie bowiem nie ma dowodów na to, że Brystigerowa zajmowała się zwalczaniem i dręczeniem patriotycznego podziemia<sup>85</sup>. W *Zaćmie* żydowska tożsamość Luny kilkakrotnie wysuwa się na pierwszy plan: kiedy ksiądz broniący jej dostępu do Wyszyńskiego żąda od niej dowodu osobistego, żeby ustalić jej prawdziwą tożsamość<sup>86</sup> – kluczy wśród imion i pseudonimów, zataja swoje nazwisko, maskuje się, podczas zainscenizowanej spowiedzi jako pierwszy grzech wyznaje – jakby było to dla Kościoła najciekawsze – fakt, że jest Żydówką. Nie wydaje się to odsłonięciem jakiejś antysemickiej normy, skoro Kościół, w osobach księdza Ciecioraka odtwarzanego przez Janusza Gajosa (znamienne odwrócenie: w *Przesłuchaniu* Gajos grał głównego torturującego) i kardynała Wyszyńskiego

<sup>84</sup> Zob. K. Jabłońska, A. Luter, *Nawrócona zbrodniarka?*, „Więź” 2016, nr 665.

<sup>85</sup> P. Forecki, *Fantazmat Julii Brystiger*, dz. cyt., s. 51.

<sup>86</sup> Zob. A. Pająchkowska, J. Borowicz, *Papiery*, w: *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*, dz. cyt.

(Marek Kalita) to wcześniejsza ofiara Krwawej Luny. Zachodzi idealna symetria wzajemnych krzywd i win, a także racjonalizacja antysemickiej przemocy nakierowanej jakoby na komunistów, a nie na Żydów (i przez to w patriotycznym dyskursie uprawnionej)<sup>87</sup>. Wśród sióstr zakonnych są ukrywane w czasie wojny Żydówki, ale sama Luna ukazana jest jako Antychryst: torturowany przez nią patriota zmienia się w jej wspomnieniach w Chrystusa, choć zaskakuje znajomością Nowego Testamentu, cytując z pamięci fragmenty o śmierci Chrystusa i Żydach. Do figury żydokomuny dołącza więc przednowoczesny mit o zabójstwie chrześcijańskiego Boga przez Żydów.

Jak w obrazach *Pasji* (2004) Mela Gibsona, przebijające się do świadomości Julii Brystiger wspomnienia o torturach zadawanych polskim patriotom w stalinowskich katowniach przypominają sadomasochistyczny spektakl. Freud w eseju *Niesamowite* łączył lęk przed ślepotą i utratą oczu z lękiem kastracyjnym i choć wielu autorów krytycznie odnosiło się do tego połączenia – widząc na przykład we wzroku i możliwości patrzenia autonomiczne obiekty i czynności popędowe<sup>88</sup> – w *Zaćmie* miesza się to bezustannie. Krwawa Luna wypala mężczyznom oczy, a potem smaga ich po genitaliach, sama ubrana w czarną sukienkę, zapiętą na ostatni guzik, jak sadystyczna domina, nieprzepuszczalna i niedostępna. Przebitki seksualne odtwarzają strukturę stalagów, w której więźniowie-mężczyźni byli nadużywani przez oprawczynie, ale na końcu ofiary zawsze wygrywały, a przemoc ulegała odwróceniu<sup>89</sup>. Julia Brystiger wyobraża sobie, jak syn, którego porzuciła, przypala ją papierosem, na jej ciele nieomal pojawiają się stygmaty, milicjanci brutalnie ją przeszukają, szczególnie w obszarach intymnych (wraca obraz przemocy seksualnej wobec kobiet z *Przesłuchania*), a znaleziony u kardynała Wyszyńskiego zakrwawiony

<sup>87</sup> Zob. A. Zawadzka, „Żydokomuna”. *Szkic do socjologicznej analizy źródeł historycznych*, „Societas/Communitas” 2009, nr 2(8). Też: A. Zawadzka. *Recepcja piętna „żydokomuny” w ujęciu pokoleniowym. Szkic do badań*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1.

<sup>88</sup> Z. Freud, *Niesamowite*, w: tegoż, *Pisma psychologiczne*, dz. cyt., s. 244; Zob. S. Rahimi, *The ego, the ocular, and the uncanny: Why are metaphors of vision central in accounts of the uncanny?*, „International Journal of Psychoanalysis” 2013, nr 94.

<sup>89</sup> Zob. A. Pinchevski, R. Brand, *Holocaust Perversions: The Stalags Pulp Fiction and the Eichmann Trial*, dz. cyt., s. 401–402.



pas pokutny pojawi się na udzie. Sadomasochistyczne okrucieństwo zostaje ukarane w ten sam sposób – zamiast obiecanej chrześcijańskiej pokuty odtwarza się ekscytująca przemoc.

Pod koniec filmu ksiądz Cieciorka, który stracił wzrok – można się domyślać – w wyniku tortur, wraca do rozmowy z bohaterką i próbuje zrozumieć jej postępowanie. Stwierdza jednak, że nie jest w stanie, podobnie jak widzowie, którzy po obejrzeniu całego filmu nadal Brystygierowej zrozumieć nie mogą. To nieprzekraczalna bariera obcości: niby psychologicznej, ale tak naprawdę etnicznej i społecznej, kolejny wariant tego, co Jarosław Marek Rymkiewicz, zmagając się z tematem żydokomuny, określił w *Umschlagplatzu* jako fundamentalną obcość komunizmu – komuniści nie są ani Polakami, ani Żydami, lecz „mutantami”<sup>90</sup>. Widać jednak, że w obrębie polskiej pamięci tę poza-ludzka, wywróconą na opak, krwawą i mściwą inność symbolizują właśnie Żydzi. W poświęconym horrorom eseju *When the Woman Looks* Lynda Williams pisze o krzyżujących się w tych filmach spojrzeniach bohaterek i potworów. Komentuje, że kobiety odwracają wzrok od przerażających scen w horrorach między innymi ze względu na to, że w klasycznym kinie nie mają z kim się identyfikować, a główne bohaterki niemego kina często dosłownie lub w przenośni są niewidome:

Słepota oznacza w tym kontekście idealny brak pragnienia, który pozwala męskiemu bohaterowi patrzeć na kobietę z bezpiecznej odległości wymaganej dla przyjemności podglądacza i bez zagrożenia, że bohaterka odwzajemni spojrzenie i w ten sposób ujawni swoje pragnienia<sup>91</sup>.

W *Zaćmie* widzowie nie napotykaliby wzroku głównej bohaterki, obserwują, ale sami nie są widziani, dzięki czemu nie zachodzi identyfikacja. Tak jak potwór w klasycznym horrorze i jak Rymkiewiczowski mutant, Krwawa Luna składa się z nieprzystających do siebie części: jednocześnie cierpi z nadmiaru (agresji i apetytu seksualnego) i z braku (notorycznie

<sup>90</sup> J.M. Rymkiewicz, *Umschlagplatz*, dz. cyt., s. 80.

<sup>91</sup> L. Williams, *When the Woman Looks*, w: *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*, red. B. K. Grant, University of Texas Press, Austin 2015, s. 17–18.

zagubiona, niewiedząca, kim jest, to ona jest ostatecznie ślepa). Jest jak żywy trup – działa, ale właściwie bez głębszego sensu, mechanicznie i automatycznie. Zombie to obiekt, który czegoś od nas chce i miota się w poszukiwaniu rozwiązania, ale z którym tak naprawdę nie wiadomo, co zrobić. Brystygierowa staje się w tym sensie sobowtorem umundurowanego nazisty, a ten – jak rekonstruowałem w rozdziale drugim – jest jako fetysz jedynie narzędziem sadyzmu, przyjemności czerpanej z cierpienia.

*Zaćma* to pod wieloma względami negatyw *Przesłuchania*: ofiary zamieniły się z oprawcami, przemieściły się płcie i etniczne tożsamości. Niesamowitym sobowtorem Luny jest Antonina Dziwisz z *Przesłuchania*, dzielna ofiara niesłusznego oskarżenia, której opór przeciwko systemowi nie wchodzi w obręb żadnej ideologii, wyraża się jedynie w zupełnie osobistej chęci zachowania przyjaźni i romansów jako własnej, prywatnej sfery. W przypadku Julii Brystiger odwrotnie: całe życie podporządkowuje ona ideom komunizmu, zostawia dziecko, aby udać się na przyjęcie ze swoim kochankiem i partyjnym współtowarzyszem. Obie jednak zdradzają skłonność do używek i łączy je rozwiązłość, a także fakt, że – w planie filmowym – ponoszą za to karę. Zarazem jednak są postaciami, które nie mogłyby się spotkać – oprawczyni-kastratorka nie interesuje się kobietami, torturuje wyłącznie uosabiających patriotyczny etos mężczyzn. Nie wiadomo zresztą dlaczego, ponieważ w filmie widzowie nie dowiadują się o niej zbyt wiele – w przypadku oprawcy z *Przesłuchania* pada chociaż skąpa sugestia, że ma za sobą doświadczenie obozu koncentracyjnego. O Lunie widzowie wiedzą jedynie tyle, że jest Żydówką i że była przekonana do komunizmu, najwyraźniej jednak już same te identyfikacje wystarczają. Tak jak w przypadku potworów w horrorach, w tym wariancie pamięci o Zagładzie polscy Żydzi mszczą się na Polakach tylko dlatego, że taka jest ich natura. Gdy Luna kastruje swoje ofiary, czyli gdy Żydówka znęca się nad Polakami, to na zasadzie buchalteryjnego bilansu znosi to winę etnicznych Polaków wobec Żydów i ustanawia równorzędność dwóch grup, choć, rzecz jasna, odkupienie może przyjść jedynie, gdy przyjmie się zasady dominującej religii. Wyłania się jedyny możliwy perwersyjny egzorcyzm: aby Żydzi przestali być potworami i przestali nawiedzać przekonanych o swojej niewinności

Polaków, muszą oczyścić się ze swojego żydostwa i po prostu zostać Polakami. Wtedy dopiero wszyscy Polacy będą mogli zacząć normalnie żyć.

Żydowscy nieumarli – jako niesamowity sobowtór – są pełni nienawiści i chęci mordy, ale należy podkreślić, że są to przypisywane Żydom uczucia polskiego świadka, który choć z Zagłady skorzystał, wolałby tego nie pamiętać. Poczucie winy związane ze współuczestnictwem w Zagładzie lub czerpaniu z niej korzyści bierze się z rozpoznania własnej agresji i chęci wzięcia za nią odpowiedzialności, rozliczenia się i spłaty długu. Taki scenariusz ma przytoczona już historia opisana przez Jana Tomasza Grossa i Irenę Grudzińską-Gross w *Złoty chleb*, kiedy mężczyzna, który odziedziczył pierścionek z rubinowym oczkiem, chce w symboliczny sposób rozliczyć się z przeszłością i oddać to, co należało kiedyś do ofiary Zagłady<sup>92</sup>. W tych scenariuszach działa natomiast lęk przed krwawym odwetem, poczucie prześladowania i bezradności wobec wszechogarniającej wrogości – co stanowi w istocie odwrócenie pozycji ofiary. O tym mechanizmie pisze Freud w pracy *Totem i tabu* – zmarli powracają pod postacią upiórów, aby nawiedzać tych, którzy cieszą się z ich śmierci:

Ten, kto przeżył, zaprzeczy, jakoby żywił jakieś wrogie pobudki wobec ukochanego zmarłego; ale żywi je teraz dusza zmarłego i będzie je uaktywniała przez cały okres żałoby. Mimo udanego odpierania ich za pomocą projekcji, karzący i pełen wyrzutów charakter tej reakcji uczuciowej przejawia się w lęku, wyrzeczeniach i ograniczeniach częściowo ukrytych pod postacią reguł obrony przed wrogim demonem<sup>93</sup>.

Brak Niemców w tym scenariuszu to z kolei źródło poczucia krzywdy: to przecież ich powinny niepokoić żydowskie duchy.

Z tej perspektywy w Polsce wieloznaczna staje się instalacja-archiwum Guntera Demniga *Kamienie pamięci (Stolpersteine)*. Pojawiła się w Niemczech na początku lat dziewięćdziesiątych i stamtąd rozprzestrzeniła się

<sup>92</sup> Zob. J. T. Gross i I. Grudzińska-Gross, *Złoty chleb*, dz. cyt., s. 201–203.

<sup>93</sup> Z. Freud, *Totem i tabu*, przeł. M. Poręba i R. Reszke, oprac. R. Reszke, w: tegoż, *Pisma społeczne*, dz. cyt., s. 295.

na całą Europę. Instalacja upamiętnia ofiary nazizmu poprzez umieszczenie w chodnikach małych kostek brukowych z mosiężnymi tabliczkami informującymi o miejscu zamieszkania zamordowanych. Wpuszczone w chodnik, zwykle obok stojących wciąż domów zamieszkałych już przez kogoś innego, „kamienie pamięci” łączą teraźniejszość z przeszłością, przypominają o indywidualnych ofiarach i – dokonując niewielkiej interwencji w miejską przestrzeń – rozszczelniają ją, dając miejsce widmowej obecności zmarłych<sup>94</sup>. *Stolpern* to po niemiecku potknąć się, a więc poczuć, jak przestrzeń stawia opór idącemu. W Polsce kamienie pojawiły się zaledwie w kilku miastach<sup>95</sup>. Recepta instalacji z konieczności włącza się w perwersyjną fantazję, której patronuje antysemityczne hasło „Wasze ulice, nasze kamienice”<sup>96</sup>, łączy z panicznym lękiem przed reprzywatyzacją i restytucją, który nasilił upadek komunizmu. Co i rusz

<sup>94</sup> Artysta prowadzi dokumentację swoich interwencji na stronie: <http://www.gunterdemnig.de> (dostęp: 14.08.2019). Zob. K. Harjes, *Stumbling Stones: Holocaust Memorials, National Identity, and Democratic Inclusion in Berlin*, „German Politics and Society” 2005, tom 23, nr 1; D. Osborne, *Mal d’archive: On the Growth of Gunter Demnig’s Stolperstein-Project*, „Paragraph” 2014, tom 37, nr 3.

<sup>95</sup> Ich aktualną listę zawiera Wikipedia: [https://de.wikipedia.org/wiki/Liste\\_der\\_Stolpersteine\\_in\\_Polen](https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Stolpersteine_in_Polen) (dostęp: 14.08.2019). W październiku 2019 roku lokalny oddział Instytutu Pamięci Narodowej nie zgodził się na umieszczenie ich na ulicy Krakowa, swoją decyzję tłumacząc znamiennie: „Musimy każdorazowo brać pod uwagę skalę zjawiska i różnorodności cierpień różnych grup ludności”. Źródło: <http://www.tokfm.pl/Tokfm/7,103085,25351820,kamieni-pamieci-o-ofiarach-holocaustu-jest-na-swiecie-70-tys.html>, dostęp: 28.10.2019.

<sup>96</sup> Jest to popularne przedwojenne antysemityczne hasło – o znacznie zresztą dłuższej historii – które skupia w sobie endecką narrację o konflikcie ekonomicznym między etnicznymi Polakami a polskimi Żydami. Jest bardzo poręczne, bo idealnie symetryczne i odwracalne. W zależności od kontekstu może pełnić różne funkcje, co objawia się w różnych użyciach w obiegu półoficjalnym i wernakularnym: biedotą/mieszczanami mogą być zarówno Żydzi, jak i etniczni Polacy; może stanowić zarówno etnicznie polski apel do przejścia mienia („nasze ulice, wasze kamienice”), jak i wyprojektowany w Żydów cyniczny triumfalizm („wasze ulice, nasze kamienice”). Joanna Tokarska-Bakir uznaje, że to powiedzenie „od wieków wyznacza symboliczną ramę dyskursu polsko-żydowskiego”, i przytacza pierwszy chyba ślad tego fantazmatu w dziele Sebastiana Miczyńskiego z 1618 roku. Zob. J. Tokarska-Bakir, *Legends o krwi*, dz. cyt., s. 590. Dziękuję Justynie Kowalskiej-Leder za pomoc w odnalezieniu tych informacji.

wybucho on w tabloidach i wypowiedziach prawicowych polityków. Ten zachowany kulturowo lęk odnajduje Paweł Dobrosielski w dialogu z filmu *Ida* (2013) Pawła Pasikowskiego: „Sędzia Wanda Gruz – jedna z dwóch głównych bohaterek *Idy* – przepytuje w pewnym momencie mieszkanka chłopskiej chaty. Na pytanie: «Czy wiecie, kto tu mieszkał przed wojną?» otrzymuje odpowiedź: «Tu nie mieszkali żadni Żydzi!», choć – jak sama za chwilę stwierdza – wcale o nich nie wspominała”<sup>97</sup>. Trudno radzić sobie z druzgocącym poczuciem winy objawiającym się w fantazji o „żydowskich prześladowcach”, gdy sytuacja własności jest niejasna – Polska jako wyjątek na skalę europejską nigdy nie wprowadziła żadnego prawa dotyczącego zwrotów czy restytucji strat wojennych dla swoich żydowskich obywateli<sup>98</sup>.

Powracający lęk przed „żydowskimi roszczeniami” wobec polskiego majątku podsycają także przekonanie o „antypolonizmie” Żydów – jest to propagandowa konstrukcja Marca 1968 – i wściekłość wywołana domniemanym zrzucającym winy Niemców na polskie barki. Stąd powtarzane regularnie kampanie informacyjne skierowane do zachodniej Europy i Stanów Zjednoczonych rozdzielające winę (Niemcy) i bohaterską chęć pomocy (Polacy) – na przykład błyskawicznie publikowane po Marcu 1968 angielskie tłumaczenie zbioru *Ten jest z ojczyzny mojej* Władysława Bartoszewskiego i Zofii Lewinówny<sup>99</sup>. Lęk przed żydowską mściwością szaleńczo napędza poczucie krzywdy i przekonanie o własnej niewinności. Historyk Tony Judt w *Powojniu* pisał, że tożsamość europejską definiuje stosunek do Zagłady i narodowego współdziałania w niej: „Uznanie Holokaustu jest naszym współczesnym biletem wstępu do Europy”<sup>100</sup> – w tym wypadku jednak umarli nas z tej drogi zawracają.

<sup>97</sup> Zob. P. Dobrosielski, *Pierzyna*, w: *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*, dz. cyt., s. 348–349.

<sup>98</sup> O. Bartov, *Eastern Europe as the Site of Genocide*, dz. cyt., s. 575.

<sup>99</sup> *Righteous Among Nations: How Poles Helped the Jews 1939–1945*, red. W. Bartoszewski i Z. Lewin, Earls Court Publications, London 1969.

<sup>100</sup> T. Judt, *Z domu zmarłych. Esej o współczesnej pamięci europejskiej*, w: tegoż, *Powojnie. Historia Europy od roku 1945*, przeł. R. Bartoń, Rebis, Poznań 2008, s. 933.



Pamiętający o zbrodniach jest wśród wspólnoty sam  
*Demon* (2015), reż. Marcin Wrona



Polskie wesele w żydowskiej stodołę  
*Demon* (2015), reż. Marcin Wrona



Wspólnota odzyskuje stabilność: usuwanie śladów zbrodni w pustym krajobrazie  
*Demon* (2015), reż. Marcin Wrona



Wtedy: Krwawa Luna znęca się nad polskim bojownikiem. Żydokomuna/ukrzyżowanie  
*Zaćma* (2016), reż. Ryszard Bugajski



Teraz: Julia Brystygierowa profanuje Kościół. Ukrzyżowanie/żydokomuna  
*Zaćma* (2016), reż. Ryszard Bugajski



## Perwersyjna (post)pamięć

Ten rozdział – poza zakończeniem – został pomyślany jako suplement do badań perwersyjnych fantazji. Zastanawiam się w nim, w jaki sposób perwersyjne mechanizmy formatujące pamięć postronnych wpływają na pamięć ofiar Zagłady, również w kolejnych pokoleniach. Stawiam hipotezę, że w obrębie perwersyjnej polskiej pamięci ofiary nie miały możliwości artykulacji swojej traumy, wobec czego staje się ona brzemieniem przekazywanym kolejnym pokoleniom. Dzieci ofiar mają za zadanie pomieścić doświadczenia rodziców, które stały się dla nich samych nie do wytrzymania – i stają się odbiorcami tego, co można określić jako perwersyjny międzypokoleniowy przekaz traumy. Gdy brakuje współczującego, obecnego świadka cierpienia, ofiary zostają ze swoją traumą same, przygniecione i zdławione tym, co przeżyły; czują, że świat nie jest miejscem, w którym mogą na cokolwiek liczyć i który działa według określonych i przewidywalnych zasad<sup>1</sup>. Kiedy czytam literaturę postpamięciową (*Włoskie szpilki* i *Szum* Magdaleny Tulli czy *Utwór o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Keff) i podejmuję próbę rekonstrukcji perwersyjnego międzypokoleniowego przekazu traumy, zwraca uwagę odrzucające i wykluczające polskie środowisko, w którym zanurzone są żydowskie rodziny. U Tulli sportretowane ono zostało podczas wydarzeń Marca 1968, u Keff pojawia się jako chór antysemitów. Chcę w tym

<sup>1</sup> Zob. J. Benjamin, *Acknowledgment of Collective Trauma in Light of Dissociation and Dehumanization*, „Psychoanalytic Perspectives” 2011, nr 8, s. 211.

rozdziale naszkicować obraz „środowiska traumy” – zobojętniałych, niechętnych świadków, do których ofiary nie mogą zwrócić się ze swoim bólem i cierpieniem, aby uzyskać zrozumienie lub choćby rozpoznanie ich krzywdy. Takie obrazy środowiska przestrzeni traumy – a w tych wypadkach przestrzeni byłych obozów Zagłady – odnajduję w dwóch dramatach: *Krótką wymianą ognia* Zyty Rudzkiej i *Puste pole* Tadeusza Hołuja. Analiza przywołanych tekstów ukazuje, jak dewastujące skutki dla ofiar Zagłady i ich rodzin ma otoczenie przez wrogich świadków, a także w jakiej skali pamięć ofiar może powtarzać perwersyjne mechanizmy. Łączenie pamięci ofiar i świadków, ich splątanie i powtarzana przemoc ma również wymiar etyczny – pokazuje, że nie da się ich oddzielić.

### Świadkowie traumy

Dori Laub, jeden z założycieli Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies na uniwersytecie Yale, pisze w tekście *Zdarzenie bez świadka: prawda, świadectwo oraz ocalenie* o konieczności opowiadania swoich wspomnień przez ocalałych z Zagłady. Aby dalej żyć, trzeba mówić, choć czasem znalezienie słów opisujących to, co ofiary musiały zrobić, by przeżyć, może zająć całe życie<sup>2</sup>. Milczenie powoli niszczy i zniekształca pamięć, przez co człowiek przestaje odczuwać realność swoich przeżyć – a wraz z tym przestaje czuć realność samego lub samej siebie, ciągłość swojej tożsamości i życia. Według Lauba Zagłada jest zdarzeniem bez świadków, ponieważ w czasie wojny ofiary nie mogły zająć oddzielonej i bezpiecznej pozycji świadka. Dopiero mówiąc do kogoś, kto bezinteresownie i otwarcie słucha, czyli w modelowej sytuacji składania świadectwa, mogą stać się narratorami własnej historii. Autor odnosi się do nieufności, z jaką podczas wojny traktowano wiadomości o tym, co dzieje się z Żydami pod niemiecką okupacją, a także do dokumentowanego przez historyków milczenia po wojnie, gdy społeczeństwa koncentrowały się na odbudowie, a nie na słuchaniu ofiar.

<sup>2</sup> D. Laub, *Zdarzenie bez świadka: prawda, świadectwo oraz ocalenie*, przeł. T. Łysak, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 120.

Laub przytacza historię Menachema S., wysokiego oficera izraelskiej armii, który jako mały chłopiec został przeschmugłowany z obozu w Płaszowie z adresem kryjówki po aryjskiej stronie. Chłopiec wyniósł z obozu zdjęcie matki i obietnicę, że spotka się z rodzicami po wojnie. W trudnych chwilach – gdy na przykład błąkał się po ulicach Krakowa, szukając miejsc, gdzie choć na krótko mógłby ukryć się przed prześladowcami – rozmawiał z matką z fotografii. Zachował dzięki temu kontakt z opiekuńczym rodzicem, mimo że tak naprawdę nie miał informacji o tym, co działo się z jego rodziną. Laub uważa, że „ta historia jest przykładem procesu, w którym ocalenie ma miejsce poprzez twórczy akt ustanowienia i podtrzymywania wewnętrznego świadka, akt wypełniający brak bycia świadkiem w prawdziwym życiu”<sup>3</sup>. Załamanie przyszło, gdy chłopiec po wojnie spotkał się z ocalałymi rodzicami – czego mogłyby mu pozazdrościć tysiące ocalałych, którzy czasem po latach poszukiwań dowiadywali się, że są ostatnimi członkami swoich rodzin – i okazało się, że ich nie poznaje, że nie pasują ani do wspomnień, ani do fotografii<sup>4</sup>. Dalszą historię życia Menachema S. naznacza według Lauba milczenie o wojennych doświadczeniach i rozpaczliwa chęć ich odwrócenia: gdy z bezradnego chłopca zmienia się w bohaterko walczącego w izraelskich wojnach żołnierza. Nie powstrzymuje to jednak powracających koszmarów sennych. Mijają dopiero po daniu świadectwa, po opowiedzeniu swojej historii i przywróceniu instancji wewnętrznego świadka – osoby, która wysłucha, będzie starała się zrozumieć i przyjąć wszystkie uczucia i przeżycia. Obecność świadka nie likwiduje traumy, ale sprawia, że można o niej myśleć, ponieważ pojawia się dialog – zewnętrzny i wewnętrzny<sup>5</sup>.

W metaforycznym sformułowaniu „zdarzenie bez świadka” Laubowi chodzi nie tyle o to, że można o doświadczeniu Zagłady mówić wyłącznie przez negację, ile o to, jak ważne jest, aby mieć zaangażowanego

<sup>3</sup> Tamże, s. 127.

<sup>4</sup> Przejmującą historię dziecka nierozpoznającego po wojnie swoich rodziców przytaczają także w autobiograficznych *Czarnych sezonach* Michał Głowiński i Jerzy Kosiński w *Malowanym ptaku*.

<sup>5</sup> D. Laub, *Zdarzenie bez świadka*, dz. cyt., s. 129.

słuchacza swojej historii. Szczególnie że w przypadku traumatycznych wydarzeń, erupcji przemocy i nieogarnionego cierpienia mało kto jest w stanie empatycznie słuchać<sup>6</sup>. Laub stawia ogólną, antropologiczną tezę dotyczącą przeżycia traumy, inną jednak niż zakładają najczęściej jego krytycy. Gary Weissman, który w swojej analizie wcale nie jest odosobniony, twierdzi na przykład, że absurdalny jest pogląd, jakoby ofiary Zagłady nie były w stanie postrzegać – w sensie epistemologicznym – przeżywanych przez siebie wydarzeń wojennych i okupacyjnych<sup>7</sup>. Wydaje się jednak, że Laubowi chodzi o to, co dzieje się z traumatycznym doświadczeniem po wojnie i po traumie – wraca on do psychoanalitycznej tezy, że ludzkie szaleństwo i cierpienie bierze się z samotności, z przekonania, że chce się mówić, ale nie ma nikogo, kto by słuchał.

Trauma powoduje rozpad świata: na wewnątrz i zewnątrz człowieka, na podmiot i miejsce traumy, i zrywa połączenie między nimi<sup>8</sup>. Z punktu widzenia ofiary to jednak nie sytuacja odrębności i obojętności, ale – przez zamknięcie w samotności – wrogości. Gdy ofiara nie może napotkać wzroku innego człowieka – nie tylko sprawcy, ale i postronnego – rozpoznającego jej cierpienie, wydaje jej się, że otaczają ją jedynie prześladowcy. Ilustracji tego procesu dostarcza przytaczane już w poprzednim rozdziale opowiadanie *Krajobraz, który przeżył śmierć* (1948) Kornela Filipowicza, które opisuje myśli Żyda prowadzonego na miejsce masowego rozstrzelania:

Jakże niewzruszony był krajobraz, gdy rozebrani do naga, kolumnami, po dwustu ludzi, brnęli stromą drogą w kierunku, skąd z nawrotami wiatru dochodził stłumiony szelest strzałów, jak gdyby się tam odbywało polowanie w kocioł. Starał się przebić krajobraz wzrokiem, by odkryć poza nim jakąś ostateczną prawdę; nic poza nim jednak nie istniało prócz jego

<sup>6</sup> D. Laub, S. Lee, *Thanatos and Massive Psychic Trauma: the Impact of the Death Instinct on Knowing, Remembering, and Forgetting*, „Journal of the American Psychoanalytic Association” 2003, tom 51, nr 2, s. 443.

<sup>7</sup> G. Weissman, *Fantasies of Witnessing*, dz. cyt., s. 136.

<sup>8</sup> D. Laub, *Traumatic Shutdown of Narrative and Symbolization. A Death Instinct Derivative?*, „Contemporary Psychoanalysis” 2005, tom 41, nr 2, s. 311.

własnego przedłużenia, opasującego cały glob ziemski dookoła, z niebem wspartym jak mur na kolumnach powietrza. Nic tam nie istniało – poza swobodną przestrzenią, gdzie wolny człowiek może dotykać każdej ścieżki materialną stopą, brać w rękę każdą gałązkę i wybierać wzrokiem drzewo na swoją jedyną własność<sup>9</sup>.

W opisie Filipowicza „krajobraz niewzruszony” (to także tytuł całego zbioru opowiadań) jest krajobrazem wrogim i winnym całkowitej obojętności na cierpienie. Staje się murem, nieprzepuszczalną barierą i traci swoją głębię – inni ludzie mogą spacerować, dotykać drzew i wchodzić w las, a skazana na śmierć ofiara może jedynie patrzeć, a do tego nic nie odwzajemnia jej wzroku. Gdy postronni usilnie nie chcą stać się świadkami, ich demonstrowana obojętność wobec przemocy jest po prostu wrogością. Gdy nie liczy się cierpienie ofiar, przestaje się ich rozpoznawać jako innych ludzi. Po takim doświadczeniu obojętności podszytej wrogością ofiary tracą zaufanie, że mogą podzielić się z kimkolwiek tym, co przeżyły (agresją, lękiem, cierpieniem), i w konsekwencji zostają z tym same, a dalej wszyscy ich najbliżsi, w tym dzieci.

## Śnienie nieswoich snów

Najcelniejszą chyba definicję przekazu międzypokoleniowego podaje Agata Tuszyńska w *Rodzinnej historii lęku* (2005). Narratorka zapisuje wspomnienie swojej matki, gdy wraz z babcią uciekają z warszawskiego getta na aryjską stronę – dopadają je szmalcownicy czający się na ulicy (prawdopodobnie na ulicy Białej leżącej na częstej trasie ucieczki, a wobec tego również chętnie odwiedzanej przez szmalcowników). Szmalcowników przepędza dorożkarz z sumiastym wąsem. Proponuje, że zawiezie kobiety w bezpieczne miejsce, szybko jednak okazuje się, że sam chce je zadenuncjować. Zatrzymuje dorożkę pod gestapo w alei Szucha i z uśmiechem rzuca: „A co? Myślałaś, Żydówo, że cię nie

<sup>9</sup> K. Filipowicz, *Krajobraz, który przeżył śmierć*, w: tegoż, *Krajobraz niewzruszony*, dz. cyt., s. 74.

oddam tam, gdzie twoje miejsce?”. Babcia i matka narratorki ratują się cudem, przepukując polskich policjantów<sup>10</sup>. Niemcy w tym wspomnieniu występują jedynie w tle (w siedzibie gestapo słychać ich głosy i stukot butów zza drzwi), niebezpieczna gra toczy się wyłącznie między Żydami a etnicznymi Polakami mogącymi zrobić z nimi, co tylko zechcą.

Narratorka komentuje, że opowieść matki żyje w niej jak obce ciało – wraca nocami jako kolejne wersje snu, niemalże identyczne, nieobrobione i nieprzetworzone pomimo upływu czasu i pomimo, że przecież to wcale nie jej wspomnienie. We śnie to ona jest główną bohaterką historii, własną matką, pojawiają się też przyjaciele, a nawet dziadek jako dorożkarz – prześladowca, i wreszcie budzące jej zdziwienie wiadderko piasku. Krótkie skojarzenie wiedzie narratorkę do porównania go z klepsydram, być może symbolem wanitatywnym, a może po prostu symbolem czasu – mimo że upłynęło tyle lat, doświadczenie zaszczucia, lęku o życie i ucieczki przed prześladowcami właściwie się nie zmienia. Główną różnicą między wspomnieniem a snem jest zakończenie: sen urywa się tuż przed ocaleniem. W rzeczywistości matkę i babkę narratorki wykupił polski członek ich rodziny. Takie zakończenie snu nie wymazuje z pamięci ani życzliwości krewnego, ani tego, że kobiety przeżyły, ale pośrednio ukazuje, jak porażającym, nie do wytrzymania psychicznie doświadczeniem była dla matki narratorki ucieczka z getta. Szczególnie że, jak wiemy z książki, babcia, która wyprowadziła córkę na aryjską stronę, nie przeżyła Zagłady. Narratorka dostała tę historię w spadku i przeżywa ją tak, jakby była jej własną historią, choć czuje się jednocześnie od niej odklejona. Marzenie senne, a wraz z nim odziedziczona pamięć, więź ją i duszę, zwłaszcza że we śnie nie ma żadnego życzliwego obserwatora. Sen jest wręcz gorszy, ponieważ nie ma świadka cierpienia, nie ma nikogo, kto by narratorce uwierzył, istnieją jedynie kolejni wrogowie.

Uczucie prześladowania to nie tylko doświadczenie ofiar, ale – jak pokazuje sen – również ich rodzin, przede wszystkim dzieci, które

<sup>10</sup> A. Tuszyńska, *Rodzinna historia lęku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014, s. 12–15.

urodziły się po Holokauście, mają z nim jednak związek poprzez swoich rodziców. Aby usłyszeć ich głos, polska kultura czekała aż do początku dwudziestego pierwszego wieku, gdy drugie pokolenie zaczęło zmagać się ze swoją bliższą i dalszą przeszłością naznaczoną Zagładą. Zapis tych doświadczeń przynoszą powieści: *Goldi* (2004), *Frascati* (2009) i *Feluni* (2019) Ewy Kuryluk, *Rodzinna historia lęku* (2005) Agaty Tuszyńskiej, *Utwór o Matce i Ojczyźnie* (2008) Bożeny Keff, *Włoskie szpilki* (2011) i *Szum* (2014) Magdaleny Tulli, *Falszerze pieprzu* (2016) Moniki Sznajderman czy *Dom z dwoma wieżami* (2018) Macieja Zaremby-Bielawskiego<sup>11</sup>. To, że wymienione książki powstały ponad sześćdziesiąt lat po wojnie, wynika z dwóch przyczyn. Po pierwsze, stosunkowo późno uznano, że pokolenie zmagające się ze wspomnieniami rodziców może odsłonić nowy wymiar pamięci o Zagładzie – za zwrot w myśleniu o rodzinach ocalałych uznaje się publikację *Children of the Holocaust* Helen Epstein w Stanach Zjednoczonych w 1979 roku<sup>12</sup>. Po drugie, trudno wyobrazić sobie takie publikacje w PRL-u, ponieważ w wielu miejscach przeczą panującej narracji o stosunkach polsko-żydowskich<sup>13</sup>. Co więcej: przeczą one także narracji obowiązującej po zniesieniu państwowej cenzury. I to łączy je choćby z powstającymi od lat dziewięćdziesiątych dokumentami filmowymi poświęconymi antysemickiej kampanii Marca 1968, produkowanymi zwykle dzięki prywatnemu finansowaniu, które uwzględniają relacje o powszechnym antysemityzmie, z jakim spotykali się emigranci<sup>14</sup>. Opowieści

<sup>11</sup> Analizując te dzieła, określane przez autorów w mniejszym bądź większym stopniu jako autobiograficzne, odnoszę się wyłącznie do samej materii pisarskiej, konstrukcji i struktur powieściowych. Stąd mniej uwagi poświęcam więc w zasadzie dokumentalnym powieściom Tuszyńskiej, Zaremby-Bielawskiego i Sznajderman.

<sup>12</sup> Zob. H. Epstein, *Children of the Holocaust: Conversations with Sons and Daughters of Survivors*, Putnam, New York 1979.

<sup>13</sup> A. Szczepan, *Rozrachunki z postpamięcią*, w: *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*, red. T. Szostek, R. Sendyka, R. Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013, s. 320.

<sup>14</sup> *Siedmiu Żydów z mojej klasy* (1991), reż. Marcel Łoziński; *Dokument podróży* (1998), reż. Gołda Tencer; *Pożegnanie z krajem* (2002), reż. Andrzej Krakowski; *Rachela na Dworcu Gdańskim* (2006), reż. Ewa Szprynger; *Przystanek Dłużek* (2008), reż. Irit Shamgar; *Dworzec Gdański* (2009), reż. Maria Zmarz-Koczanowicz; *Perecovicze* (2009), reż. Sławomir Grünberg.

wchodzące w obszar postpamięci<sup>15</sup> stają się więc również przeciw-historyczne – rozbijają obowiązującą wersję historii i uzupełniają luki w niej. Nie tylko dlatego, że odsłaniają skrzętnie zamazywany zarówno w oficjalnym, jak i ulicznym obiegu antysemityzm, ale też dlatego, że dotyczą codzienności, rodzinnych relacji, dla których wydarzenia historyczne są jedynie tłem.

Nie jest przypadkowe, że niemal wszystkie wymienione przeze mnie pozycje zostały napisane przez kobiety. Krytyka feministyczna otworzyła pole historii na badanie codzienności, relacji rodzinnych i osobistych, poza historią polityczną i społeczną. Uwzględnienie literatury wspomnieniowej i osobistej w badaniu przeszłości to kwestia wciąż dość nowa. Niemal wszystkie opisane przeze mnie w poprzednich rozdziałach perwersyjne reprezentacje Zagłady są reprezentacjami męskimi. Nie tylko dlatego, że wniosła tematyka historyczna, szczególnie dotycząca drugiej wojny światowej, domaga się określonych „strażników dyskursu”, ale i dlatego, że patriarchalne obrazy kobiet sytuują je poza obszarem perwersji – idealizując i degradując zarazem. To pozwala pielęgnować fantazję o utraconej krainie wzniosłego macierzyństwa i pozbawionego frustracji związku z matką. Choć ta fantazja jest trudna do zlokalizowania, oddziałuje jako niedościgniony model. Jak uważa brytyjska psychoanalizycka Estela V. Welldon, niezdolność do łączenia kobiet z perwersją opiera się na odmowie uznania, że „macierzyństwo może obejmować także aspekty negatywne”<sup>16</sup>. Wobec tego najczęściej narracje postpamięciowe będą łamać podwójne tabu – nie tylko dlatego, że nie ukazują ocalałych wyłącznie jako niewinnych ofiar przemocy, ale i dlatego, że przedstawiają relację dziecka z matką jako daleką od uświęconego modelu. Perwersyjna pamięć polegać będzie na

<sup>15</sup> Pojęcie „postpamięć” rozumiem za Marianne Hirsch w najprostszym i najogólniejszym sensie jako pamięć kolejnego pokolenia związaną z katastrofą przeżyta przez rodziców. Zob. M. Hirsch, *Żałoba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.

<sup>16</sup> E. V. Welldon, *Matka, madonna, dziwka. Idealizacja i poniżenie macierzyństwa*, przeł. D. Golec, Ingenium, Warszawa 2010, s. 25. Zob. J. Kristeva, *Stabat Mater*, w: *The Kristeva Reader*, red. T. Moi, Columbia University Press, New York 1986.



przekazywaniu i odgrywaniu między pokoleniami scen przemocy, trwających nawet mimo zmian ról występujących w nich bohaterów – przy milczącym i wrogim przyzwoleniu obserwatorów.

## Posttraumatyczna nuda

Pesymistyczną wizję zakłętego kręgu przymusu powtarzania, przekazywania dalej doświadczenia Zagłady zapisuje Magdalena Tulli w powieści *Włoskie szpilki* (2011), której ostatnia część kończy się słowami: „I tak to jest z nami, lisami. Będziemy przez pokolenia przemykać z jednego snu w drugi, z drugiego w trzeci”<sup>17</sup>. Powieść składająca się z krótkich, luźno związanych ze sobą opowiadań, dotyczy tajemnicy będącej osią relacji matka–córka. Tajemnica zostaje ujawniona dopiero, gdy matka na starość może już jedynie wyrzucać z siebie fragmenty opowieści i strzępki wspomnień – wtedy na wierzch wychodzi jej całe życie skrywana tożsamość. Choć książka dotyczy żydowskiej tożsamości, ani razu nie pada w niej słowo „Żyd”, nic nie może zostać nazwane wprost, nawet „gwiazda” staje się „znakiem naszytym na ubraniu” (wsz, 71).

Córka czuje podskórnie przeszłość matki, jej historię obozową. Nie potrafi znaleźć języka porozumienia z polskimi rówieśnikami, ale nie rozumie, dlaczego czuje się tak obco. Dorasta w milczeniu, ponieważ doświadczenie Holokaustu sprawiło, że matka czuje się pusta, opróżniona

<sup>17</sup> M. Tulli, *Włoskie szpilki*, Wydawnictwo Nisza, Warszawa 2012, s. 143. Dalej oznaczony – wsz. Korzystam z następujących interpretacji prozy Magdaleny Tulli: J. Borowczyk, K. Skibski, *Brak wiary w istnienie świata? Opowieść Magdaleny Tulli o pewnej matce i córce z Peerelem w tle*, „Roczniki Humanistyczne” 2017, nr 1; M. Cuber, *Metonimia jako struktura wyobraźni. O prozie Magdaleny Tulli*, w: tejsze, *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013; S. Karolak, *Utwory o matkach i córkach. Kobiecte narracje postmemorialne*, „Politeja” 2015, nr 4; B. Przymuszała, *Między Włoskimi szpilkami a Szumem Magdaleny Tulli – wokół problemu ofiary. Re-lektura emocji*, w: tejsze, *Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci*, dz. cyt.; A. Tippner, *Sensing the meaning, working towards the facts: drugie pokolenie a pamięć o Zagładzie w tekstach Bożeny Keff, Magdaleny Tulli i Agaty Tuszyńskiej*, przeł. K. Adamczak, „Teksty Drugie” 2016, nr 1; M. Zaleski, *Niczym mydło w grze w scrabble*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6.

ze wspomnień, uczuć i bólu: „Wolałaby wierzyć, że w jej żyłach krew wcale nie płynie, że można żyć bez krwi. Tak byłoby nawet schludniej. Gdyby mogła sobie na to pozwolić, nie potwierdziłaby, że za jej życia wybuchła wojna” (wsz, 30). Bohaterka konfrontuje się z pustą przestrzenią w relacji z matką i pustą przestrzenią w sobie. Czuje, że w życiu matki wydarzyło się coś, co nie pozwala jej się z nią związać i co sprawia, że pozostają dla siebie wieczne obce. W powieści stan ten oddaje metafora zatrzaśniętej kasetki złożonej z tyłu głowy, zamykającej obraz i uczucia, na miejscach, których pojawia się „wieczne zwątpienie, zimne tchnienie na karku i zamiast solidnego gruntu pod nogami – pustka” (wsz, 65). Nadine Fresco, opisując morderczą pustkę, która czasem otacza dzieci ocalałych, zauważa, że „w miejsce zakazanej śmierci dziecko wymyśla szaleństwo. Milczenie matki, szaleństwo matki zamknięte w jej milczeniu”<sup>18</sup>.

Ból dziewczynki, a potem dorosłej kobiety, staje się nie do wytrzymania; bohaterka potrafi zidentyfikować się jedynie z martwą wewnątrznie matką. Gdy ogląda fotografie więźniów z Oświęcimia, czuje, że to właśnie ona, że ona też zginęła w obozie (wsz, 75). Porzucona przez matkę, żyje otoczona pustym milczeniem<sup>19</sup>. W 1968 roku czuje nienawiść etnicznych Polaków rozpoznających w niej, mimo niebieskich oczu, tożsamość, której sama się jedynie ledwo domyśla:

– Ten chleb nie jest wasz, jedzcie swój – rano, tuż przed dzwonkiem buzdika, usłyszałam te słowa w sklepie spożywczym na rogu, kiedy kładłam na ladzie dwa czterdzieści. Bez łaski, pomyślałam, budząc się na chwilę, i tak staje mi w gardle (wsz, 134)<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> N. Fresco, *Remembering the Unknown*, dz. cyt., s. 421.

<sup>19</sup> Psychoanalityczka Nanette C. Auerhahn przytacza historię córki ocalałej, która czuła, że musi ukrywać swoją osobowość, aby nie obciążać nią własnej matki. Zob. N. C. Auerhahn, *Evolution of Traumatic Narratives. Impact of the Holocaust on Children of Survivors*, „The Psychoanalytic Study of the Child” 2013, nr 67, s. 225.

<sup>20</sup> W zbiorze wywiadów Mikołaja Grynberga z emigrantami Marca 1968 jeden z rozmówców przywołuje takie wspomnienie: „To już było po Marcu. Gdy wchodziłem do stołówki, to słyszałem: co wpierdalasz polski chleb? Zostaw to, to niekoszerne” M. Grynberg, *Księga wyjścia*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018, s. 235.

Ponowne wykluczenie Żydów z wąsko definiowanej wspólnoty narodowej, jakie dokonało się w Marcu, w powieści wyraża się w odmowie chleba, co ma być karą za żydowską niewdzięczność wobec etnicznych Polaków niosących im pomoc w czasie wojny. Świat, w którym przyszło żyć ocalałej matce, zmusza ją do milczenia, co nie blokuje jednak pozbawionego słów przekazu skierowanego do córki. W powieści Tulli polskie społeczeństwo wydaje się przesiąknięte pamięcią o Holokauście i mieszkających w Polsce Żydach, ale wraca ona jedynie w zjadłym antysemityzmie. Dzieci w przedszkolu krzyczą: „do spalenia, do spalenia, do spalenia!” (wsz, 16), przez co wszyscy wokół domyślają się pochodzenia matki dziewczynki i włączają w krąg podejrzeń również jej pochodzącego z Włoch ojca. To oczywiste, że jeśli wygląda on „południowo” i często wyjeżdża z kraju, musi być Żydem (choć w powieści nie jest). Istnienie tej fizjonomiczno-antysemickiej normy w Polsce potwierdza Marek Nowakowski w notatkach z okresu wydarzeń marcowych 1968 roku, wydanych jako *Syjniści do Syjamu* (2009). Przytacza tam zasłyszaną opowieść o koledze z klasy zaszczytnym przez sąsiadów i milicję:

W sennych dotąd oczach gajowego zabłysły iskierki nagłego ożywienia.

– Ten Henryk... – rzekł jakby mimochodem – niby Włoch... Włoch, nie Włoch... Coś jakby żydowaty... [...]

– Skąd! Stuprocentowy pewniak! Ojciec Włoch, matka Polka.

– Ale syjonista – powiedział z niezmałym spokojem gajowy. I długo jeszcze przy półlitrowce szeptał w ucho sekretarzowi. Ten wpiery kręcił przecząco głową, później jednak znieruchomiał i zamrugał powiekami. Przynęta chwyciła. Więc mój przyjaciel Henryk już w sieci coraz ciaśniej-szej. Gadki o nim dziwne, rozmaite...<sup>21</sup>.

We *Włoskich szpilkach* dziewczynka w podobnie obcej, nieprzyjaznej rzeczywistości skazana jest na matkę i jej dziedzictwo, z którym nie potrafi się uporać. Marzec 1968 pojawia się u Tulli nie tylko jako symbol – odśłania też obraz środowiska, w którym żyją polscy Żydzi. U wielu

<sup>21</sup> M. Nowakowski, *Syjniści do Syjamu. Zapiski z lat 1967–1968*, Świat Książki, Warszawa 2009, s. 74–75.

z nich kampania antysemitka uaktywnia traumę Zagłady, która odtwarza się w przejmującym lęku i poczuciu zaszczucia<sup>22</sup>. Rosną poczucie zamknięcia i klaustrofobia, ponieważ poza kręgiem rodzinnym i przyjacielskim znajduje się wyłącznie wrogie otoczenie. Dziewczynka z *Włoskich szpilek* potrafi więc jedynie uciekać (co ciągle robi w snach), nie tylko od ludzi, ale w końcu i od przerażającej wewnętrznej rzeczywistości:

Jej defekt polega właśnie na tym, że ni stąd, ni zowąd zdarza jej się osunąć w inny czas, jakby podłoga się pod nią zapadła, jakby zleciała o kilka pięter niżej. Ona wierzy, że nie boi się niczego. A przecież zawsze się czegoś boi. Zawsze tego samego i niczego więcej. Ale ten strach tak wrósł w jej serce, że na co dzień wcale go nie czuje, tylko czasem coś ją zaczyna dławić, jakby w gardle utkwiło obce ciało, które wzięło się tam nie wiadomo skąd (wsz, 142).

Pamięć o Zagładzie staje się obcym ciałem we wnętrzu ciała. Pamięci nie da się ani wypluć, ani przełknąć – odziedziczony przez matkę Holocaust unieruchamia i nie pozwala żyć.

Opisać dziewczynkę jako depresyjną, a jej narrację jako proces żałoby, byłoby mylące. Powieść bez szczególnie rozwiniętej fabuły sprawia wrażenie statycznej i zastygłej konstrukcji, w tym sensie może być nawet po prostu nudna. Wydaje się, jakby główna bohaterka była ledwo żywa, tak samo jak jej opowieść. Wrażenie nudy, które może wywołać lektura, nie jest jednak przypadkowe ani nie świadczy o pomyłce warsztatowej. Wynika raczej z przyjętej strategii pisarskiej, z logiki badania pustej przestrzeni w psychikach i relacji matki i córki. Francuski psychoanalityk André Green nazywa taką strukturę „kompleksem martwej matki”.

<sup>22</sup> Piszę o tym na przykład Michał Głowiński: „Mniej więcej w połowie tego straszego miesiąca zapytałem Romana Zimanda, co sądzi, czy w Polsce Ludowej założą obozy koncentracyjne dla Żydów, zapytałem, by usłyszeć w odpowiedzi: nie bądź histerykiem, nie ulegaj panice, nie zadawaj głupich pytań. Padła wszakże całkiem inna odpowiedź: nie można tego wykluczyć. Kiedy ją usłyszałem, ugięły się pode mną nogi. Zanika wszelka nadzieja nie tylko wtedy, gdy wstępuje się do piekła. Może zresztą to już było piekło?”. M. Głowiński, *Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 332.

Charakteryzuje go „biała depresja” – depresja bez uczucia smutku i poczucia straty. „Martwa matka” nie jest martwa w dosłownym sensie, jest natomiast kompletnie nieobecna, bezuczuciowa i zaabsorbowana własnymi problemami. Dziecko nie przeżywa żalu, ponieważ jego uczucia nie wpływają w żaden sposób na matkę – pojawia się wtedy pustka w miejsce wyobrażenia matki i relacji z nią<sup>23</sup>. Tożsamość buduje się na uczuciu odrętwienia i martwocie, a nuda powstaje jako afekt i efekt traumy – we *Włoskich szpilkach* polegającej na całkowitym opuszczeniu dziewczynki przez matkę pochłoniętą przeżywaniem Holokaustu. Jako taka nuda jest rzadko rozpoznawanym efektem post-Zagładowej literatury, prawdopodobnie z lęku przed złamaniem zasad etycznych lub oskarżeniem o nieczułość w analizie świadectw i ich fikcjonalnych przekształceń. Jednocześnie to właśnie nuda i brak życia w pełni ukazują zniszczenia, jakie spowodowała w matce bohaterki Zagłady, i brak dialogu: nie ma nikogo, kto mówi, i nie ma nikogo, kto by słuchał.

Kontynuację *Włoskich szpilek* stanowi powieść *Szum* (2014), w której Magdalena Tulli przybliży dzieciństwo bohaterki i opisuje jej próby radzenia sobie z matczyną przeszłością. Dziewczynka czuje się wyobcowana wśród rówieśników, ma problemy w szkole, nauczycielki podejrzewają ją na przemian o złośliwość, lenistwo i głupotę. Jest zaabsorbowana swoim światem wewnętrznym, chowa się w nim i tam tkwi unieruchomiona. Bez przerwy snuje fantazje o lisie (u Tulli Żydzi są porównani do lisów), który mieszka w wielkim lesie, a las bohaterkę uspokaja. Jest miejscem schronienia przed szkolnymi i ulicznymi prześladowcami, tak jak być może naprawdę był dla jej matki w czasie wojny<sup>24</sup>. Fantazje – o lesie, lisie, esesmanach – dowodzą, że dziewczynka nieświadomie posiadała tajemnicę matki, że jest bliska jej ujawnienia i zrozumienia<sup>25</sup>. Powodowana podejrzeniami koleżanki, pyta matkę, kim jest Jehowa, a matka

<sup>23</sup> A. Green, *The Dead Mother*, w: tegoż, *On Private Madness*, Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, London 1986.

<sup>24</sup> M. Tulli, *Szum*, Znak, Kraków 2014, s. 56. Dalej oznaczony – sz.

<sup>25</sup> O obrazie lasu w polskiej pamięci o Zagładzie: O. Kaczmarek, *Las*, w: *Ślady Holokaustu*, dz. cyt.

z udawaną zapewne obojętnością odpowiada, że jest to Bóg w religii żydowskiej (to jedyny raz, gdy w obydwu książkach pada słowo „Żyd”), ale że jej dom nigdy nie był religijny. Ta wymiana zdań nic dziewczynce nie daje, lis przekonuje ją bowiem cały czas: „Trzymajmy się głupoty, ona nas chroni najlepiej” (sz, 84). Bohaterka jest zbyt zaabsorbowana swoimi fantazjami, aby zwrócić się do rzeczywistości, chodzić do szkoły, mieć koleżanki i kolegów. Cały czas zmuszona jest przetwarzać „głuchą, martwą rozpacz” (sz, 118) matki, która nigdy nie zostaje nazwana wprost. Paradoksalnie, bliższą znajomość może nawiązać jedynie z dziewczynką, której rodzice też ukrywali swoją tożsamość – swoje niemieckie pochodzenie, to że „w ich albumach rodzinnych mieszkali żołnierze Wehrmachtu. Lub raczej mieszkaliby, gdyby nie wyrwano z nich paru zdjęć” (sz, 89).

Dopiero po śmierci matki bohaterka dowiaduje się od dawnego znajomego, jak zaczęło się jej milczenie. Po wyzwoleniu z obozu zajęła przechodni pokój w mieszkaniu po ewakuowanej rodzinie niemieckiej, współdzieliła je z innymi ludźmi, którzy nie mieli się gdzie podziać. Oni po nocach grali w karty, ona krzyczała przez sen:

Mówiła nieprzytomnie, z przymkniętymi oczami, urywając słowa, o zdarzeniach, o których inni pragnęli zapomnieć. Chwilami milkła ze ściśniętym gardłem, któreś z kolei zdanie przerywał jej gwałtowny szloch, a w połowie następnego zasypiała. [...] Rozpacz nie robiła dobrego wrażenia, każdy miał aż nadto swojej własnej, którą z ledwością mógł pomieścić, ale na zewnątrz nie widział dla niej miejsca (sz, 187–188).

Nagle wylewają się fragmentaryczne, rozpaczliwe wspomnienia; spotkawszy się jednak z chłodnym niezrozumieniem, matka bohaterki wycofuje się w milczenie. Obiecuje sobie, że nigdy już nie pozwoli sobie na taki brak samokontroli. Zamiast nadmiaru wspomnień pojawia się ich rewers – pustka i stłumienie. Przypomina to proces opisany przez Evę Hoffman, córkę ocalałych z Krakowa, która w książce *After Such Knowledge* zajmuje się pamięcią drugiego pokolenia po Zagładzie. Hoffman zauważa:

To, co wyrażali ocalali, nie było [...] typowymi wspomnieniami. Było to raczej coś zarazem mocniejszego i mętniejszego, coś bliższego odegraniu doświadczenia, emanacji albo czasem niemal ucieleśnieniu materii psychicznej – materiału zbyt strasznego, aby móc go opracować i włączyć w strumień świadomości, w pamięć lub w zrozumiałe uczucie<sup>26</sup>.

Matka nieświadomie zniszczyła więc zdolności córki do myślenia, czucia i stania się odrębną osobą. „Szum” jest metaforą tego doświadczenia: „Nie umiałam utrafić w wąziutkie pasmo właściwej głośności, wciśnięte między zakazane zakresy hałasów a głąchą ciszę” (sz, 13). W fantazjach córka szuka nie tylko schronienia przed prześladowcami, ale rozpaczliwie stara się też przetrwać okrutne, sadystyczne sceny, w których role oprawców i ofiar dynamicznie się zmieniają. Podąża za lisem w głąb lasu i na polanie spotyka esesmana, który – w odróżnieniu od lisa – zaleca jej, by odważnie i z całą mocą przeciwstawiła się kolegom i koleżankom z klasy. Dziewczynka nie daje mu posłuchu. Z pomocą lisa przywiązuje go do drzewa, pastwi się nad nim i wreszcie zostawia go samego, zachowując jednak przy życiu:

Z powodu kłopotów ciągle zapominałam go nakarmić. Tak jakoś się składało, że nigdy nie miałam przy sobie ani łyżeczki, ani cukru. Ale tym razem było inaczej. Wyciągnęłam z kieszeni blaszaną łyżeczkę ze szkolnej stołówki i trochę cukru w pogniecionej papierowej torebce. Esesman łakomie zlizwał cukier z łyżeczki (sz, 100).

Teraz to żydowska dziewczynka kontroluje sytuację i może odmawiać jedzenia niemieckiemu oprawcy. Jednocześnie jednak to właśnie ona jest ofiarą – ofiarą matki, która odmawiała jej wszelkich informacji dotyczących siebie i swojej przeszłości. Nadine Fresco opisuje, że wielu ocalałych przykładało szczególną wagę do kontroli odżywiania swoich dzieci. Głód i odrętwienie bohaterki zamieniają się w sadystyczne fantazje, których źródłem są przeżycia matki, i choć więżą one dziewczynkę, mają

<sup>26</sup> E. Hoffman, *After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust*, Public Affairs, New York 2004, s. 6–7.

przynajmniej w sobie życie. Uwolniona zostaje zawartość przekazanej międzypokoleniowo zamkniętej kasetki, o której we *Włoskich szpilkach* autorka pisze: „Energia przemocy przekształciła się w błędzącą bez celu i kierunku energię cierpienia, żalu i nienawiści. I w tej właśnie postaci przechodzi na własność następnych pokoleń, czy tego pragną, czy nie” (wsz, 65). Perwersja staje się wtedy obroną przed pustką i rozpadem, posttraumatyczną nudą, rozpaczliwym sposobem, którego chwytą się dziecko, żeby mieć jakiegokolwiek życie, choćby w fantazji, w odróżnieniu od stanu, w którym pograżona jest martwa matka<sup>27</sup>.

### Terror pamięci

W odróżnieniu od dwóch powieści Tulli, w *Utworze o Matce i Ojczyźnie* (2008) Bożeny Keff nie ma milczenia. Opowieści matki zalewają córkę, dławiąc ją i dusząc. Córka nie jest w stanie żyć własnym, oddzielnym życiem. Matka nienawidzi tego, że jest ona odrębną osobą. Grozi, że się zabije, gdy córka wraca z kina czy randki, gdy pokazuje, że chce mieć swoje życie. Matka nie może nic jeść, głodzi się jak w obozie koncentracyjnym, skarży się:

muszę żuć tę suchą bułkę ledwo zapijając cienką zupką jarzynową  
nic nie jem kawałeczek gotowanego kurczaka chyba już rok temu  
codziennie się tym zatykam tracę siły a i tak ich nie mam<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Zob. T. H. Ogden, *The Perverse Subject of Analysis*, „Journal of the American Psychoanalytical Association” 1996, nr 44.

<sup>28</sup> B. Keff, *Utwór o Matce i Ojczyźnie*, Korporacja Ha!art, Kraków 2008, s. 17. Dalej oznaczony – U. Analizie tego niewielkiego objętościowego dramatu poświęcono dużo artykułów, m.in.: K. Bojarska, *Historia szarpiana afektywnie*, w: *Ciała zdruzgotane, ciała odporne*, dz. cyt.; P. Czaplinski, *Zagłada i profanacje*, dz. cyt.; M. Janion, I. Filipiak, *Zmagania z matką i ojczyzną*, w: B. Keff, *Utwór o matce i ojczyźnie*, dz. cyt.; S. Karolak, *Utwory o matkach i córkach. Kobiecte narracje postmemorialne*, dz. cyt.; M. Kuziak, *Interteksty postzależności*. Utwór o Matce i Ojczyźnie Bożeny Umińskiej-Keff, w: *(P)o zaborach, (p) o wojnie, (p)o PRL. Polski dyskurs postzależnościowy dawniej i dziś*, red. H. Gosk, E. Kraszkowska, TAIWPN Universitas, Kraków 2013; A. Mach, *Świadkowie świadectw*, dz. cyt.; A. Tippner, *Sensing the meaning, working towards the facts: drugie pokolenie a pamięć*



Matka żyje jedynie pożerając swoje dziecko, pożerając jego życie, jak wampir wysysając jego krew. Córka staje się dla matki kawałem mięsa. Matka ją szarpie, a ona próbuje się przed tym bronić, nie słuchając:

Siedzę u niej żuję coś nie słucham, a ta i tak nadaje  
to nadawanie odwieczne mnie anihiluje,  
ja jako ja nie mam tu istnienia, jestem kabiną akustyczną [...]  
Już jestem półmartwa i pusta, ale matka jeszcze nie jest syta (U, 19).

Matka wymiotuje swoim doświadczeniem Zagłady, „szarpie swoją historię za skórę, za flaki, zanurza rękę w trzewiach padliny, nigdy nie wiadomo co wyciągnie” (U, 39). Córka czuje, że jej wspomnienia i uczucia są jak zatruty pokarm, który niszczy ją od środka – wobec tego sama musi wymiotować historią matki. Wykorzystanie córki jako „kabiny akustycznej” ujawnia rozpaczliwą i skazaną na porażkę próbę znalezienia słuchacza, w końcu bowiem „Córusia” zamieniona w „Usię” (metaforyczne przetworzenie „uszu” i słyszenia), musi stać się wściekłą „Srusią”. Dziecko ma ukoić matkę, ma być jak wskrzeszony rodzic, od którego wymaga się za wiele<sup>29</sup>. Matka nie daje do siebie dostępu, zasłania się stereotypowo powtarzаныmi opowieściami – chociaż wydaje się, że odsłania siebie w całości. Nie może być porozumienia między matką a córką, bo matka żyje przez cały czas w wiecznym, pierwotnym i nie-nawistnym świecie wojny. Czuje się jak ciało do pożarcia, jak zwierzyna łowna, która ma zostać upolowana przez nazistów:

Ile by arymany nie upolowały i zżarły, chcą jeszcze, plują kośćmi  
włosami butami,  
stawiają szubienice wypalają ogniem wesoło śpiewają płaczą ze śmiechu,  
tak ich serdeczne raduje ta zwierzęca bezradność, ta trupia upadłość,  
śpiewają, póki im nie nawieje w paszczęki śniegu metalu i głodu (U, 40).

*o Zagładzie w tekstach Bożeny Keff, Magdaleny Tulli i Agaty Tuszyńskiej*, dz. cyt.; A. Uber-towska, *Historia bez Ojca. Postmemorialne kobiece narracje o wojnie i Holokauście*, w: tejsze, *Holokaust. Auto(tanato)grafie*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2014.

<sup>29</sup> T. Berry Brazelton, B. G. Cramer, *The Infant As Ghost*, w: tychże, *The Earliest Relationship: Parents, Infants, and the Drama of Early Attachment*, Addison-Wesley Publishing, Reading, Massachusetts 1990, s. 147.

Teraz role się odwracają i matka z bezbronnej ofiary staje się sadystką – znęca się nad córką, pożera jej istnienie jako odrębnej, autonomicznej osoby. Córka przekształca się dla niej w kawał mięsa, tak jak ona sama w czasie wojny czuła się sprowadzona do roli zwierzęcia skazanego na rzeź i pożarcie. Cała wcześniejsza tożsamość została przez doświadczenie wojenne wymazana. Z tej ruiny matka usiłuje się podźwignąć, terroryzując córkę swoim świadectwem, wpychanym jej siłą do gardła. A córka może już jedynie tymi opowieściami wymiotować.

W *Utworze o Matce i Ojczyźnie* autorka miesza różne formy, mity, dzieła kultury popularnej, tradycję oralną i wysublimowane gatunki chrześcijańskich poematów – usiłując upleść z nich stale rwący się język opisu traumatycznej relacji<sup>30</sup>. Narratorka jest wciąż wytrącana ze wzniosłego stylu przez wulgarność, a rytm przerywają nagłe wtrącenia. Okrutny dialog między matką i córką przyjmuje formę muzyczną – jak w odwróceniu tego, co Julia Kristeva nazywa porządkiem semiotycznym, czyli melodią kołysanek i rytmem reprezentującym dobre połączenie dziecka z matką<sup>31</sup>. Tego horroru nie zatrzymuje ani nie ucina nikt spoza diady matka-córka. Wydaje się, że przeżyć może tylko jedna z nich. Córka dławi się nienawiścią, może nawet chciałaby zabić matkę, ale czuje, że jest na to zbyt słaba. Uwierzyła, że nie ma „legitymacji istnienia”, ponieważ pod nienawiścią i bólem sama czuje się pusta. Śni jej się, że stoi na dworcu, trzymając dziecko – „jakiś strzep wrzeszczący”. Traumatyczna rzeczywistość matki jest także jej rzeczywistością, z którą nie umie sobie poradzić: „pociągi odjeżdżają i ludzie przechodzą / a ja stoję na co czekam nie wiem” (u, 35).

Jedyny świat spoza ich relacji to tytułowa ojczyzna – w zastępstwie nieobecnego ojca. Ojciec nie pojawia się w dramacie Keff, ledwo widoczny jest też w powieściach Magdaleny Tulli, na co zwróciła uwagę Sylwia Karolak: „Ojciec albo jest postacią spoza tego doświadczenia [relacji matki i córki], spoza żydowskości i Zagłady, albo nie funkcjonuje

<sup>30</sup> Zob. M. Kuziak, *Interteksty postzależności*, dz. cyt., s. 217.

<sup>31</sup> J. Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, przeł. M. Waller, Columbia University Press, New York 1984, s. 27.

w życiu córki z innego powodu”<sup>32</sup>. Wtóruje jej Anja Tippner, która zauważa, że im większe zbliżenie do matek, tym bliżej do kultury żydowskiej i Zagłady, a dalej od kultury polskiej<sup>33</sup>. Można by od razu dodać, że rośnie też ciasnota. A przecież tylko jeśli bohaterki zwrócą się do kogoś trzeciego – ojca, ojczyzny – możliwy jest jakiś rodzaj porozumienia, bo pojawia się przestrzeń na coś spoza sado-masochistycznego rozegrania. W *Utworze o Matce i Ojczyźnie* taka okazja pojawia się, gdy córka i matka mogą wejść w chwilowy sojusz przeciw panującemu w Polsce antysemityzmowi (u, 61), mogą wspólnie przeciwstawić się temu, o czym śpiewa w epilogu chór pacjentów czekających w kolejce w przychodni:

Rzecz powszechnie znana, że babka Hitlera to była Żydówka!  
Żydzi – Żydy! I Niemcy też żydzi! I Ruskie żydoskie! [...]  
Żydzi pedały! I Żydówy lesby, i feministki żydzianki! [...]  
Widzew żydy!!! Legia żydzi!!! I Po-lo-nia żyd-ki!!! (u, 76–79)

Ojczyzna – czyli metaforyczny „trzeci”, świadek sceny – nie zmienia pełnej przemocy relacji między córką a matką, ponieważ polscy gapie są w tym samym miejscu co w czasie wojny. Chór antysemitów<sup>34</sup> pozwala bohaterkom na chwilę się porozumieć, choć jest to porozumienie budowane wyłącznie w oparciu o wspólne odrzucenie w bólu. Nie istnieje bowiem żadna inna przestrzeń, w której relacja matki i córki mogłaby być inna. Psychoanalityk Samuel Gerson podkreśla, że ofiary mają nadzieję, iż:

[...] istnieje zaangażowany świadek – inny stojący obok wydarzenia i podmiotu, który na tyle się przejmuje, że słucha; inny mogący pomieścić to, co jest słyszane i zdolny wyobrazić sobie to, co nie do wytrzymania; inny zdolny potwierdzić zarówno zewnętrzną, jak i psychiczną rzeczywistość,

<sup>32</sup> S. Karolak, *Utwory o matkach i córkach. Kobiecte narracje postmemorialne*, dz. cyt., s. 183.

<sup>33</sup> A. Tippner, *Sensing the meaning, working towards the facts*, dz. cyt. s. 79.

<sup>34</sup> Podobnej figury zbiorowej przemocy używa Mariusz Sieniewicz w tytułowym opowiadaniu w zbiorze *Żydówek nie obsługujemy*, wAB, Warszawa 2005.

a tym samym pomagać integrować i żyć we wszystkich wymiarach doświadczenia<sup>35</sup>.

Świadek patrzący z obojętnością jest natomiast „martwym trzecim”, do którego ofiara nie może się zwrócić, pragnąc rozpoznać cierpienie doznane od oprawcy. Barbara Engelking nazywa doświadczenie bezskutecznego poszukiwania kryjówki przez ułamek ukrywających się przed gettami i obozami Żydów doznaniem „pustyni ludzkiej”:

[...] w sensie dosłownym – [doznaniem] braku pomocy, objawiania się o ludzi i powtarzalnej, ciągłej konieczności dalszych zabiegów, jak też [...] w sensie psychologicznym – bezskutecznego poszukiwania zrozumienia, ale i wiary w drugiego człowieka, która może zbawić duszę. To odrzucanie, odmowy, wyrzucanie, werbalne i niewerbalne komunikaty o strachu, zagrożeniu, niechęci i obojętności mogły skutkować nie tylko śmiercią fizyczną, lecz także psychiczną i duchową – utratą wiary, nadziei; rozpacz<sup>36</sup>.

W późniejszym czasie brak współczującego spojrzenia polskiego świadka nie pozwala na przerwanie przemocy, która odtwarza się z pokolenia na pokolenie, ponieważ ofiary nie mają dokąd uciec. We wrogim spojrzeniu świadka zawiera się przyjemność z cudzego cierpienia. Dlatego też wydaje mi się, że w obrębie perwersyjnej pamięci nie sytuują się powieści *Goldi*, *Frascati* i *Feluni* Ewy Kuryluk, mimo że dotyczą bólu przekazywanego z pokolenia na pokolenie. Występuje w nich jednak zaangażowany i empatyczny trzeci reprezentowany przez Łapę, ojca narratorki. Dzięki temu nie ma tak drastycznego rozszczepienia między rodziną a jej otoczeniem, między polskimi Żydami a etnicznymi Polakami.

<sup>35</sup> S. Gerson, *When the Third is Dead: Memory, Mourning and Witnessing in the Aftermath of the Holocaust*, „International Journal of Psychoanalysis” 2009, tom 90, nr 6, s. 1342.

<sup>36</sup> B. Engelking, *Jest taki piękny słoneczny dzień... Losy Żydów szukających ratunku na wsi polskiej 1942–1945*, Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa 2011, s. 55–56.

## Wymiotowanie traumą

Ocaleni nie pamiętają w próżni – nie wystarczy badać ich pamięć, trzeba badać również środowisko traumy, w którym zachodzi transmisja wspomnień i doświadczenia. Perwersyjna pamięć występuje w paradoksalnej przestrzeni: połączenia śmierci i życia, przesiąknięcia katastrofą i zaprzeczającymi jej gwałtownymi gestami, destrukcji i maniakałnych napraw. Taki obraz przenikliwie kreśli Czesław Miłosz w liście do Jerzego Andrzejewskiego z 20 września 1947:

Jestem zasmucony obyczajowością w Polsce. [...] Otwierasz [album *Warszawa w rysunkach Tadeusza Kulisiewicza*] i włosy stają mi na głowie: ruiny. Fuj, przecie ruiny to rzecz wstydliva, a tu robi się z nich relikwie. Kogo to – zapytam – w Ameryce? Kult ruin staje się dla mnie rzeczą niezrozumiałą. Potem otwierasz „Przekrój” i cóż widzimy? Dowcipy, których żadne pismo w Ameryce nie ośmieliłoby się wydrukować, bo wkraczają wyraźnie w sferę pornografii. Ruiny, *Zielona Gęś* (tej nie drukowano by tutaj, bo nikt by jej nie zrozumiał, chyba „New Yorker”, ten magazyn dla intelektualistów), pieprzne dowcipy, wóda, puszczanie się i dyskusje o marksizmie – razem szatańska aura końca świata, prawdziwe pożeganie jesieni<sup>37</sup>.

W romantycznej wrażliwości ruiny to przestrzeń melancholii i żaloby, kierują myśl ku przeszłości i utracie – Miłosz zdaje się jednak mówić, że nie w powojennej Polsce. Tego obrazu dotyka dramat Zyty Rudzkiej *Krótką wymiana ognia* (2014) mający formę epicedium – lamentu nad zmarłym, który jednak ani nie przynosi ukojenia, ani nie jest przesadnie przygnębiający<sup>38</sup>. Pisany jest na jednym oddechu, nie daje pauz dla głębszej refleksji, bohaterowie mówią, wyrzucając z siebie słowa, niewiele ze sobą rozmawiając, raczej krzycząc o własnym cierpieniu.

<sup>37</sup> Cz. Miłosz, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, Znak, Kraków 2007, s. 72.

<sup>38</sup> Z. Rudzka, *Krótką wymiana ognia*, „Dialog” 2014, nr 4. Dalej oznaczony – kwo. Trzy lata później Rudzka wydała powieść pod tym samym tytułem (bez uchwytneho dla mnie związku z omawianym dramatem): Z. Rudzka, *Krótką wymiana ognia*, WAB, Warszawa 2018.

Miłosz w tużpowojennym liście napisał, że polski kult ruin może Amerykanom wydawać się niezrozumiały, że skupienie się na śmierci i cierpieniu powinno się właściwie ukrywać, a nie celebrować. Tekst Rudzkiej idzie w dokładnie odwrotnym kierunku: tym, czego Amerykanie szukają w Polsce, są właśnie cmentarze. Główni bohaterowie *Krótkiej wymiany ognia* to amerykański Żyd Jack London i jego polska przewodniczka Maryna. Rodzice Jacka uciekli z Polski, teraz syn jedzie do Oświęcimia, by tam rozsypać swoich bliskich. Dla niego Polska to po prostu ziemia cmentarna. Jako taki produkt turystyczny chce ją sprzedać Maryna. Oświęcim, gdzie się spotykają, jest przede wszystkim atrakcją turystyczną, celem wycieczek „polskich i zagranicznych”, miejscem ponurym, biednym i w gruncie rzeczy śmiesznym. Jack London zatrzymuje się w hotelu „Oświęcim for you” (w czasach sprzed kapitalizmu i otwartych granic noszącym nazwę „Twój Oświęcim”) wychodzącym naprzeciw potrzebom podróżników z całego świata szukających tanatycznych wrażeń. Obóz pokazany przez Rudzką to w istocie dom strachów, przestrzeń niby oswojona, ale straszna, obca i znana zarazem<sup>39</sup>. Wycieczka do muzeum staje się częścią „mrocznej turystyki” (*dark tourism*), czyli kolekcjonowania wrażeń z podróży w miejsca przestępstw, zbrodni i ludobójstw, przestrzenie, którym przypisać można afektualną „złą aurę”<sup>40</sup>. Stąd nacisk, aby znosić dystans czasowy, aby dawną katastrofę aktualizować w sposób, który uzmysłowi zwiedzającemu – dla różnych celów – przeszłość. W *Krótkiej wymianie ognia* Oświęcim staje się kolejnym miejscem turystycznej kolonizacji, Jack London mówi, że jego kolekcja:

[...] ma dużo marnych skarbów. Fota zakrzepłej juchy z dzieciska o ścianę rzuconego. Fota przyrodzenia czarnogłowy z Darfuru na pal nadzianej. Aborygena tasmańska, tylko kudły naprędce z głowy zdjęte. Stopa Ormianki podkuta końską podkową. (κwo, 37)

<sup>39</sup> Zob. T. Cole, *Holocaust Tourism: The Strange yet Familiar/the Familiar yet Strange*, w: *Revisiting Holocaust Representation in the Post-Witness Era*, dz. cyt., s. 99.

<sup>40</sup> Zob. R. Sendyka, *Napatrzenie się! Mroczna turystyka i nowoczesność*, „Didaskalia” 2014, nr 120.

Hotel „Oświęcim for you” to dla Rudzkiej również kicz i tandeta. Maryna wylicza jego wyposażenie: „Jej! Cerata z logo »Nie wszystek umrę«, chyba ją podpieprzę. A ten obraz. Nie zgadniesz. A ja wiem – słoneczniki van Gogha. Kultura europejska się kłania. Solniczka z solą tej ziemi, ty ją podpierzysz” (κwo, 28). Kicz bezwartościowych przedmiotów miesza się osobliwie ze śmiercią i cierpieniem, które bez przerwy przywołują bohaterowie. Przypomina to instalację Agaty Siwek *The Auschwitz Shop* (2003) – stoisko z wymyślonymi pamiątkami z obozu: płóciennymi torbami, czapkami z daszkiem i breloczkami w pasiakowe paski, opatrzonymi podpisami: „Arbeit macht frei” i „Halt”. Siwek swoją kontrowersyjną pracą jedynie radykalizuje i unaocznia to, co Różewicz opisał już w *Wycieczce do muzeum* (1966) jako konieczny efekty utowarowienia miejsc pamięci – turystyczną infrastrukturę niezbędną dla ich zwiedzania. Niektórzy uznają to za powód, aby do muzeum w Oświęcimiu w ogóle nie jechać<sup>41</sup>. Siwek i Rudzka nie zajmują jednak pozycji wyższościowej, nie potępiają zubożenia lub odcięcia się od przerażającego doświadczenia, ale uświadamiają to, co z komercjalizacją idzie w parze: drobną, ledwo zauważalną przyjemność z widoku małych przedmiotów na wystawie sklepowej i radosną możliwość ich zakupu. Rudzka zwraca uwagę, że turystyka holokaustowa ma swoje drugie dno: mroczną przyjemność czerpaną z cierpienia. Nieprzypadkowo turysta Jack London kolekcjonuje swoje przedmioty pożądaną: „Czaszki ze Srebrnicy. Mumia z Sabru. Klaser tatuaży z polskiego obozu” (κwo, 37).

Obóz w Oświęcimiu ma drugie dno również dla skolonizowanych polskich tubylców. Maryna wylicza ich przypadłości:

Podprogowa blokada na jeżdżenie pociągami, na dotykanie mydła, palenie w piecu nogami i czym popadnie, na kupowanie trepów, na macanie abażurów, bo może jakieś chude rączki wyskoczą. Zagraniczna Polska w Polsce jest upiorna, a Polska polska niby mniej upiorna, ale za to dwugłowa (κwo, 28).

<sup>41</sup> Na przykład: G. Pollock, *Holocaust Tourism: Being There, Looking Back and the Ethics of Spatial Memory*, w: *Visual Culture and Tourism*, red. D. Crouch, N. Lübbert, Berg, Oxford 2003.

Każda z pozoru codzienna sytuacja i każdy normalny przedmiot mogą mieć swoje ukryte holokaustowe znaczenie – od Zagłady w Polsce nie sposób się uwolnić. Tak jakby Polacy na każdym kroku realizowali ponury postulat historyka Franka Ankersmita: „Pamięć o Holokauście musi pozostać chorobą, psychiczną dolegliwością, na którą nie możemy nigdy przestać cierpieć”<sup>42</sup>. Dla Rudzkiej to niezabliźnione cierpienie ma charakter cielesny i seksualny. Maryna zadaje retoryczne pytanie: „Jak się tu bzykać i żyć przyszłościowo w tym kontekście?” (κwo, 28).

Co jest zatem istotą spotkania w Oświęcimiu amerykańskiego Żyda Jacka Londona i Polki Maryny? Jako muzealna przewodniczka Maryna przede wszystkim sprzedaje produkt, markę, po którą sięga spragniony wrażeń turysta, jak co roku miliony innych. Oficjalnym powodem przybycia Jacka Londona do byłego obozu koncentracyjnego jest potrzeba odbycia żałoby po zmarłych. Transakcja, którą zawierają, ma jednak charakter wybitnie seksualny: „Popatrz, nawet biblia dla starych, dla młodych seks-chłopiec i dziewczynka w jednym malowniczo dmuchany, a dla wszystkich – Żydek na tekturce i na szczęście” (κwo, 28). Wraz z Oświęcimiem jako domem strachów Maryna oddaje Londonowi swoje ciało:

JACK LONDON

Dlaczego w lesie umarłych, miast całować powalone, klękam przed zdrowym, dorodnym klonem? Liżę jego liście. Zdają się być jak syrop klonowy z dziecinnych stron. Sromota mojażżżż... Aaa... Kotki dwa... Ach, jakże mi dobrze! Dlaaaaaaaaaaaaczego? Tak mi dobrze, że aż niedobrze. Zaiste ma rozkosz traumatyczną się staje... O, yes, o my goodness, o my, o my... (κwo, 29–30).

Maryna wydaje się reprezentować wylewną i hojną naturę, prostą seksualność. Trudno jej zrozumieć Jacka Londona, załęcznionego i skoncentrowanego na śmierci jak neurotyczni bohaterowie filmów

<sup>42</sup> F. Ankersmit, *Pamiętając Holocaust: żałoba i melancholia*, przeł. A. Ajschtet, A. Kubis, J. Regulska, w: *Pamięć, etyka i historia*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 184.



Woody'ego Allena: „I co, taka ma być nasza miłość? Bez seksu i ciągle o Żydach” (κwo, 31). Maryna z pewnością reprezentuje (polski, a nie amerykański) związek z naturą i z ziemią, ale również z jej romantycznym mrocznym rewersem – zagarnianiem i uśmiercaniem. To para bohaterów odsyłająca do *Brzeziny* (1970) Andrzeja Wajdy, opartej na opowiadaniu Jarosława Iwaszkiewicza z 1932 roku – Malina, kobieta z ludu, to obiekt pragnienia seksualnego różnych bohaterów filmu, w tym umierającego na suchoty Stanisława, przybyłego do prowincjonalnej Polski z „wielkiego świata” zachodniej Europy. Malina w końcu przyspiesza śmierć mężczyzny, co Wajda zapowiada w odwołującym się do Malczewskiego obrazie-symbolu, w którym ubrana w białą, zwiewną sukienkę chłopka zastyga na polu z kosą. W *Krótkiej wymianie ognia* Maryna wypomina bezustannie Jackowi Londonowi, że pochodzi z Teksasu – „tam, w Ameryce, gdzie ziemia żyzna, bez ścieków podziemnych, a rżyska zawsze kłosów pełne” (κwo, 32) – i nie może zrozumieć, dlaczego zamiast zostać w miejscu, w którym matka-natura jest karmiąca i opiekuńcza, jedzie do Polski, w której panuje wszechwładna śmierć. Od pokarmu polskiej matki można wyłącznie wymiotować, co w dramacie Rudzkiej zdarza się bez przerwy: wymiotują Jack, Maryna i odwiedzające Auschwitz wycieczki szkolne. Teoria brytyjskiej psychoanalityczki Melanie Klein ujmuje to w kategoriach „dobrej” i „złej” piersi, które dla małego dziecka reprezentują matkę. Dziecko otoczone przez matkę troską i czułością buduje w sobie zaufanie do rodziców i odczuwa przyjemność z bycia karmionym, w sensie dosłownym i metaforycznym. Dzięki temu jest w stanie tolerować frustrację i niezadowolenie z tego, co przeżywa jako złe aspekty matki. Natomiast dziecko zaburzonego opiekuna albo wystawione na traumatyczne doświadczenie odsuwa się od „złej” piersi, w jego fantazji matka staje się niebezpieczna, a jej pokarm – trujący<sup>43</sup>. Wymiotowanie w *Krótkiej wymianie ognia* pozwala uwolnić się od nadmiaru emocji i popędów – i tak jak w *Utworze o Matce i Ojczyźnie* – pozwala też nie usytuować się w pozycji świadka.

<sup>43</sup> M. Klein, *Odstawianie od piersi*, przeł. D. Golec w: tejsze, *Miłość, poczucie winy i reparacja*, dz. cyt., s. 286–300.

Pomiędzy polskim świadkiem a żydowską ofiarą ustanawia się nieprzekraczalna bariera, połączenie nie jest możliwe. Próba asymilacji Innego albo przeżywania wspólnej z nim historii może skończyć się jedynie gwałtownym odrzuceniem. Zbeczyszczona historia staje się wzbudzającym wstręt ochłapem. Przemysław Czapliński, analizując motyw jedzenia żydowskich ciał w najnowszej polskiej literaturze (w *Naszej klasie* Tadeusza Słobodzianka i *Nocy żywych Żydów* Igora Ostachowicza), określa to jako „inwazję obrzydliwości”. Są to ciała „gnijące, z widocznymi śladami rozkładu, śmierdzące stęchlizną”<sup>44</sup>. Taką makabreskę można łatwo odsunąć jako wyraz zaburzonej wyobraźni „przytłocz[on]e] halucynacjami, wspomnieniami oraz innymi urazowymi resztkami przeżyć, które opierają się potencjalnie leczniczej funkcji pracy pamięci”<sup>45</sup> – jak pisał Dominick LaCapra. Halucynacje – co pokazał już Freud, który jako pierwszy poważnie wsłuchał się w to, co mówią jego pacjenci – nigdy nie są jednak przypadkowe. Anna Bikont zapisuje rozmowę w Radziłowie, w której fantazji o ponownym wykorzystaniu i zjedaniu dawnych sąsiadów towarzyszą śmiech, fascynacja i obrzydzenie:

– Jak się ludzie zaczęli odbudowywać, żwir na taczki brali i Żydami sobie ściany tynkowali – śmieje się szwagier Eugenii Józef K. [*sic!*] – A nowa władza z tej resztówki, co chłopci nie powykradali w nocy, kawałek szosy pobudowała. Szczaw się rwało na mogiłkach, rósł duży, zawsze się te parę złotych zarobiło.

– Co ty pleciesz? – przerywa mu jego żona. – Przecież pieniłby się taki szczaw, bo tłuszczu tam było dużo. Kto by jadł taki szczaw z cmentarza?

– Ale sprzedawało się dobrze<sup>46</sup>.

Wstręt towarzyszy również lekturze *Krótkiej wymiany ognia*. Maryna i Jack tworzą skomplikowany układ, w którym bycie kochankami wiąże się z powrotem mężczyzny do matki-Polski – nadając relacji nie tylko wymiar kazirodczy, ale i nekrofilski. W Polsce, według Jacka, „nie ma

<sup>44</sup> P. Czapliński, *Zagłada jako horror*, dz. cyt., s. 392.

<sup>45</sup> D. LaCapra, *Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny*, przeł. M. Zapędowska, w: *Pamięć, etyka i historia*, dz. cyt., s. 128.

<sup>46</sup> A. Bikont, *My z Jedwabnego*, dz. cyt., s. 73.

innych butów niż te w góry usypane, innych abażurów niż te z ludzkich karków, innych mydeł niż te bobas-getto, innych ciał niż niepogrzebane, innego życia niż te zostawione” (KWO, 31). Jack oddaje się w ręce trupa, ale i sam jest trupem, wydaje mu się, że żyje, ale Maryna i Wyskakiwacz (jej ociec) przypominają mu:

JACK LONDON

Szczęście, jestem przejazdem w tej uwalanej gównem stajni.

MARYNA

Nigdy stąd nie wyjechałeś.

JACK LONDON

Jam jest Jack London z Austin w Teksasie.

WYSKAKIWACZ

Dżek London z Teksasu, nigdy stąd nie wyjechałeś. Nigdy!

JACK LONDON

Jam amerykański turysta.

MARYNA

Never!

JACK LONDON

Urodziłem się w kołysce Ameryki.

MARYNA

Never!

JACK LONDON

Czynię synowską powinność.

MARYNA

Never ever! (KWO, 35-36)

Jack żyje w „wiecznym teraz” traumy odziedziczonej po pokoleniu rodziców, którzy przeżyli Holokaust – Maryna natomiast żyje tam, gdzie trauma się wydarzyła. Życie w ruinach okazuje się bardzo ekscytujące.

Śmierć łączy się nierozdzielnie z seksualną przyjemnością – to skarb, który posiada według Rudzkiej, Auschwitz-Polska. W jej dramacie Polska to cmentarz, na którym świadkowie wciąż próbują żyć, ale wszystkie czynności, szczególnie seksualne, mieszają się z traumą. Podobnie jak w debiutanckim opowiadaniu *Ekipa „Antyгона”* Henryka Grynberga, które przedstawia pracę robotników jeżdżących po całym kraju i usiłujących porządkować zbiorowe mogiły. Robotnikom wydaje się, że „całą ojczyznę wyrócili już na lewą stronę łopatami”<sup>47</sup>, ale ich pracy – polegającej na oddzielaniu przestrzeni żywych od przestrzeni umarłych – nie widać końca. Nie mają już do tego siły, a koordynującego robotę mdli od kolejnego „wykopaliska”. W końcu jeden z robotników rzuca zrezygnowany: „Cała ta akcja to wielkie gówno, wielkie i śmierdzące. Zgarnia się na kupę, jak gdyby miało zabraknąć miejsca dla nowych”. Zemdlenie albo wymioty stają się możliwością nie-świadczania, a jednocześnie świadczą, że za dużo jest uczuć, za dużo naerotyzowanego przerażenia i wstrętu. W tym sensie *Krótką wymiana ognia* to dramat obsceniczny – bo odsłania to, co procedury polskiej pamięci starają się ukryć, i zakrywa to, co można by ujawnić.

## Puste pola traumy

W podobnej przestrzeni odbywa się akcja zapomnianego dramatu Tadeusza Hołuj *Puste pole* (1963)<sup>48</sup>, który przypomniał Grzegorz Niziołek, analizując jego inscenizację autorstwa Józefa Szajny w 1965 roku w Teatrze Ludowym w krakowskiej Nowej Hucie<sup>49</sup>. Choć dramat wraca w pracach literaturoznawców i kulturoznawców jako ślad obecności tematu przeczesywania miejsc Zagłady w poszukiwaniu złota

<sup>47</sup> H. Grynberg, *Ekipa „Antyгона”*, w: tegoż, *Ekipa „Antyгона”*, PIW, Warszawa 1963, s. 43. Kolejny cytat – s. 60.

<sup>48</sup> T. Hołuj, *Puste pole*, „Dialog” 1963, nr 4. Korzystam z przedruku: T. Hołuj, *Dom pod Oświęcimiem. Puste pole*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979. Dalej oznaczone – P.P.

<sup>49</sup> G. Niziołek, *Scena pierwotna*, w: tegoż, *Polski teatr Zagłady*, dz. cyt. Korzystam też z artykułu: T. Łysak, *Jakiej historii potrzeba? Tematyka obozowa w zapomnianych tekstach Andrzeja Brychta i Tadeusza Hołuj*, „Kwartalnik Filmowy” 2012, nr 77–78.

i kosztowności ofiar<sup>50</sup>, Niziołek zauważa, że niewielu recenzentów zwróciło uwagę na groteskowość przedstawienia. W opisie Niziołka spektakl Szajny stworzył z tekstu Hołuja fantasmagorię. Zderzając ze sobą szokujące obrazy, unaoczniał nieodpowiedniość normalnych procesów pamięci w przypadku wydarzeń traumatycznych i dokonał rozszczepienia między „przedwczesnymi formami kulturowego upamiętniania i spóźnionymi o całe dekady aktami ujawniania pamięci indywidualnej”<sup>51</sup>. Wydaje się, jakby trauma rozbijała granice między terażniejszością i przeszłością, świadomością i nieświadomością, co prowadzi do wylania się surowych treści – nagich obrazów przemocy i nieprzetworzonych scen seksualnych.

Zapowiedź tego, co Niziołek określił jako parodię, niestosowność, groteskę i brzydotę spektaklu Szajny<sup>52</sup>, odnaleźć można też w samym tekście dramatu. *Puste pole* dotyka newralgicznego tematu: co zrobić z przestrzenią po obozie. Z kontekstu można się domyślić, że chodzi o tereny po obozie w Treblince, co jest o tyle istotne, że dotyka pamięci o Zagładzie. Bohaterowie reprezentujący różne pokolenia, interesy i nastawienia stają się rzecznikami określonych procedur pamięci. Dyrektor powstałego muzeum chce uczynić z niego placówkę naukową i archiwistyczną, ekipa kręci film o uśmiercaniu w komórce gazowej, okoliczna ludność przeczesuje ziemię, aby znaleźć skarby, i szuka sposobu, żeby odzyskać utracone w wyniku budowy obozu pola uprawne, a dawni więźniowie wracają, aby wykopać ukrytą przed Niemcami biżuterię. Nie mówi się wprost, że ofiarami są Żydzi, ale wskazuje na to ich doświadczenie obozowe – inne niż polskie. Taki sposób opisu jest zgodny z obowiązującą w ówczesnej Polsce uniwersalistyczną narracją dotyczącą okupacji, według której w obozach „ginęły narody”, bez uwzględnienia różnic między etnicznymi Polakami a Żydami. Antysemityzm tej narracji odsłania się pod koniec lat sześćdziesiątych przy okazji sprawy encyklopedystów

<sup>50</sup> Na przykład: S. Buryła, *Nowe Eldorado*, w: tegoż, *Tematy (nie)opisane*, dz. cyt.; J. Leociak, *Efekt wrażliwości. Rabunek i ludobójstwo*, „Znak” 2011, nr 670.

<sup>51</sup> G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, dz. cyt., s. 274–276.

<sup>52</sup> Tamże, s. 277.

czy budowy pomnika w Auschwitz-Birkenau<sup>53</sup>. Skądinąd zdaje się, że Hołuj do swojego żydowskiego pochodzenia nie przywiązywał szczególnej wagi, choć miało ono oczywiście znaczenie w czasie okupacji, gdy musiał je ukrywać<sup>54</sup>. W *Pustym polu* polscy świadkowie mają zagospodarować przestrzeń obozu, w którym ginęli Żydzi – mają nadać jej znaczenie, a także usytuować się wobec niej i zdecydować, czym się zapełni.

Zgodnie z zasadą sformułowaną w *Krótkiej wymianie ognia* Zyty Rudzkiej, że w Polsce „nie ma innych butów niż te w góry usypane” (KWO, 31), w dramacie Hołuja język cały czas osuwa się w przeszłość. Trudno nawet potraktować ten proces jako pomyłki słowne, szczeliny w warstwie języka, przez które wyziera nieświadomie działająca trauma, ponieważ w dramacie to właściwie stale obowiązująca reguła dialogiczna. Dyrektor muzeum nazywany jest komendantem, zebrania pracowników apelami, a jeśli się ktoś na kogoś wścieka, to wrzeszczy po niemiecku – w znanym wszystkim Polakom (jeśli nie z doświadczenia, to z późniejszych powtórzeń w obiegu kultury masowej) okupacyjnym dialekcie: „Los! Hände hoch, du Arschloch, blöder Hund, du” (PP, 111). Równie tragicomiczne staje się kręcenie filmu – ekipa filmowa, chcąc jak najprędzej skończyć zdjęcia, mówi o „szybkim gazowaniu i szybkim paleniu” (PP, 124), a statysta, który w didaskaliach występuje po prostu jako „esesman”, wydaje się pochodzić ze slapstickowej komedii: wpada na chwilę na scenę, wygłasza kilka kwestii (np.: „Przepraszam, gdzie tu jest klozet? [wskazują mu go] Danke schön” [PP, 117]), po czym wychodzi. Groteska, o której wspomina Niziołek, wydaje mi się wręcz stosunkowo bezpieczną kategorią dla opisu *Pustego pola*. Swobodnie używa się jej w analizach twórczości pisarzy Holocaustu<sup>55</sup>, nawet jeśli opatruje się ją wtedy klauzulą balansowania na krawędzi „stosowności”. Tym, co wydaje się najbardziej kłopotliwe

<sup>53</sup> Zob. J. Krakowska, *Obóz*, w: *Ślady Holocaustu w imaginarium kultury polskiej*, dz. cyt., s. 299; G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, dz. cyt., s. 277.

<sup>54</sup> M. Stępień, „Sprawa” *Tadeusza Hołuja*, w: tegoż, *Kontury w mroku*, Oficyna Wydawnicza, Katowice 2007, s. 189.

<sup>55</sup> Na przykład J. Leociak używa kategorii groteski w analizie literatury dokumentu osobistego z warszawskiego getta. Zob. J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2016, s. 343–344.

w opisie dramatu, jest przenikająca go rozerotyzowana atmosfera. Pobudzeni są tu wszyscy – nie tylko perspektywą wzbogacenia się dzięki wykopaniu przedmiotów należących do ofiar obozu.

Przepędzane nago przed kamerą statystki grające w filmie gazowane Żydówki wzbudzają wiele zainteresowania otaczających je mężczyzn, ale i same są bardzo podekscytowane. Zastanawiają się, czy podobają się innym, martwią się, że zaraz zgolą im włosy, dyskutują, czy powinny wyglądać na przerażone. Porównują swoją sytuację do historycznej rzeczywistości, chichoczą, że nie bały się na filmie, „nawet jak bili pejciami, nic a nic” (PP, 92). Tylko jedna z nich zachowuje się inaczej, opowiada, że nie mogła spać, gdy pozostałe bawiły się w nocy, ale zostaje wykpio-na: „Dziewczyna v: To jest jednak straszne, to wszystko jest straszne. / Dziewczyna i: Straszne? Tu jest przecież pysznie” (PP, 94). Inne dziewczyny odpowiadają jej, że nie ma czego się bać, że nie straszą tu żadne duchy. Przypomina to sceny z filmu *Wycieczka w nieznanne* (1967) Jerzego Ziarnika (na podstawie powieści Andrzeja Brychta), w którym głównego bohatera przechodzącego wewnętrzną przemianę w wyniku wycieczki do Oświęcimia z początku również interesują jedynie nagie statystki z kręconego tam filmu. U Ziarnika zdarzają się podobne osunięcia językowe – kiedy bohater umawia się z mieszkanką okolicy na kolejną randkę, ta pyta go: „Przyjdziesz do obozu?”. Plan filmowy i poobozowe muzeum stają się przestrzenią flirtu, a w jednej z fantazji głównego bohatera, naseksualizowanej i przerażającej, umieszcza on siebie jako esesmana, a swoją warszawską dziewczynę jako więźniarkę<sup>56</sup>. Jednak w miarę poznawania tragicznej historii obozu, która wdziera się do filmu w retrospekcjach, zmienia się z bon vivanta, lekkoducha polskich lat sześćdziesiątych, w człowieka szanującego historię i zdeterminowanego, aby godnie ją upamiętniać. Choć film krytykuje w nachalnie dydaktyczny i pruderyjny sposób trywializację doświadczenia muzeum – a jak pisze Iwona Kurz, druga połowa lat sześćdziesiątych to okres, w którym

<sup>56</sup> Podobnego obrazu dostarcza pierwsze opowiadanie *Kobiety na łące i ja* z tomu *Więcej gazu, Kameraden!* (2012) Krystiana Piwowarskiego, w którym esesman fantazjuje o rozstrzeliwanych przez siebie Żydówkach. K. Piwowarski, *Więcej gazu, Kameraden!*, dz. cyt. Proces identyfikacji z esesmanem analizuję w rozdziale o fetysyzmie.

Oświęcim został już przemieniony w kliszę, czego najlepszego świadectwo daje wspomniane w pierwszym rozdziale opowiadanie *Wycieczka do muzeum* (1966) Różewicza<sup>57</sup> – to jednocześnie ukazuje olbrzymią afektywną siłę tego, co tak odrzuca.

Nie wydaje się, aby w *Pustym polu* ktokolwiek odniósł moralne zwycięstwo. Okoliczna ludność przekopująca ziemię w poszukiwaniu pożydowskich skarbów zostaje złapana, ale potem wypuszczona. Byli więźniowie, którzy na początku wydają się „strażnikami pamięci”, najbardziej uprawnionymi do podejmowania działań upamiętniających, okazują się równie nieetyczni – sami chcą odkopać ukrytą biżuterię, a jeden z „obsługi muzeum” ma zdecydowanie perwersyjny pomysł upamiętnienia obozu, którym dzieli się ze statystką:

MARIAN: [...] Żadnych płyt kamiennych, same kwiaty, takie jakie rosną w krajach, skąd pochodzili ci, co tu zostali, a pośrodku ogromna postać dziewczyny, młodej, pięknej dziewczyny, wyryta na płycie pleksiglasu.

Dziewczyna II: Ciekawe. Oczywiście gołej.

Marian: Oczywiście. Na tle nieba (PB, 133–14).

Dyrektor zwany komendantem ponosi porażkę, bo nie udaje mu się zorganizować międzynarodowych uroczystości upamiętniających historię obozu, a dzięki temu zrealizować planu przekształcenia go w poważne, a nie prowincjonalne muzeum. Jest opętany „szaleństwem muzealniczym” (jak mówi o nim Leon, główny dozorca i były więzień: „sukinsyn, archiwa, kartoteki, dokumenty, a tu jest przecież cmentarz” [PB, 99]) i pożądanym do statystki Janki (Leon uznał, że jeśli uwiedzie dyrektora, ten straci posadę), którą historia obozowa pogrąży coraz bardziej:

JANKA [do Dyrektora]: Zobaczył pan gołą babkę, na tym pustkowiu i rak ryba – ludzka rzecz. Dziś się panu podobam, ale jutro będzie koniec. Zobaczy mnie pan z gołym łbem, wystrzyżonym do skóry, i przestanę już być

<sup>57</sup> I. Kurz, *Pozdrowienia z Oświęcimia*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2013, nr 3, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2013/3-archiwa-stanow-wyjatkowych/pozdrowienia-z-oswiecimia>, dostęp: 30.03.2020.



kobietą, człowiekiem nawet. Będę stała tuż przy drzwiach, z prawej strony komory, a pan pomyśli: obrzydliwość. I taka już zostanie w pamięci (PP, 103).

Janka wcześniej nie miała z tym miejscem i tą historią nic wspólnego, ale współczuje dyrektorowi, z którym zaczyna romans, i swojemu stryjowi Leonowi, którego historię i sekret dopiero poznaje. Ledwo wytrzymuje: „Mdl mi już od tego wszystkiego, mdl mi, jakbym była w ciąży. Rozpłakałabym się tam ze strachu i obrzydzenia do siebie samej. To okropne, tym okropniejsze, że mimo wszystko ociupinę podniecające” (PP, 135). Chce z pustego pola uciec – różni bohaterowie powtarzają zresztą, że pole cuchnie – ale ono więzi ją i trzyma. Janka nie jest wyjątkiem – wszyscy wszystkim radzą, żeby odejść, ale wszyscy w końcu zostają. Narzeczony Janki – który reprezentuje postawę cyniczną, a zarazem skrajnie racjonalną – opowiada dyrektorowi swoją ucieczkową fantazję: „Pola znów zarosną trawą, krzaki, które pan kazał wyciąć, rozsada te płyty pod pomnik, ziemię rząd chyba zwróci chłopom na pastwisko. Nawiasem mówiąc, cholerny brak jest paszy w kraju. A ludzie wołają jednak mleko niż wielką żałobę” (PP, 147). Nie jest to zupełna fantasmagoria. W Chełmnie nad Nerem, na terenie pierwszego obozu Zagłady, w którym, co znów ważne, nie ginęli etniczni Polacy – kilka lat przed publikacją *Pustego pola* rozpoczęła działalność spółdzielnia rolnicza. Mieszkańców bardzo to ucieszyło, bo mieli łatwiejszy dostęp do żywności. Przed 1957 rokiem na terenie obozu uczniowie szkoły podstawowej grali w piłkę nożną<sup>58</sup>. Ironiczne sformułowanie o „wielkiej żałobie” wskazuje na swoje przeciwieństwo – brak potrzeby żałoby i społeczną normę rozstrzygającą, czyje życie i śmierć godne są publicznego rozpoznania i oplakania<sup>59</sup>.

Przeźreń poobozowa rozpada się na trzy odgraniczone, choć ciągle przenikające się sfery: puste pole (obraz prześladowający Lanzmanna w *Shoah*), to, co pod ziemią (czekające na wykopanie skarby) oraz baraki

<sup>58</sup> Zob. P. Montague, *Chełmno. Pierwszy nazistowski obóz zagłady*, przeł. T. S. Gałązka, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014, s. 285; A. P. Zawadka, *Historia i upamiętnienie byłego niemieckiego obozu zagłady w Chełmnie nad Nerem*, „Przeszłość i Pamięć. Biuletyn Rady Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa 2013”, nr 41.

<sup>59</sup> J. Butler, *Precarious Life*, dz. cyt., s. 34.

i plan filmowy (gdzie dzieje się większość ekscytującej akcji). Na puste pole napierają z jednej strony martwi, których mienie leży zagrzebane w ziemi, a z drugiej żywi, usiłujący na nim żyć. Wśród żywych są różne grupy: chłopci, dawni więźniowie, dyrektor i zostający na zawsze przyjezdni, wreszcie aktorzy (a głównie aktorki), którzy odgrywają, odtwarzają życie, próbując znaleźć odpowiedź, jak jest ono w ogóle możliwe w takim miejscu. Te grupy negocjują pomiędzy sobą, jaka ma być pamięć, ale negocjacje w końcu i tak kończą się fiaskiem, ponieważ sama przestrzeń wydaje się pochłaniać wszelkie możliwe rozwiązania. Metafora „pustego pola” oddaje intuicję Hołuja, że trauma zostawia pustą przestrzeń i że dopiero później będzie można wiedzieć, czym się ona zapełnia. Nie ma jednej poetyki traumy, nie ma jednej odpowiedzi podmiotu na katastrofę, której doświadczył<sup>60</sup>. Puste pole może zapełnić się perwersyjnymi obrazami, w których królują przemoc i podniecenie, upokorzenie i triumf, przerażenie i radość z cudzego bólu, nienawiść i samouwielbienie. Pod wpływem tych napierających obrazów i emocji przestrzeń społeczna rozpada się. To wszystko efekt traumy i trzeba niemałej pracy, aby poczuć tkwiący pod tym ból.

Podobnej pracy wymaga rozpoznanie w dramacie nienazwanych bohaterów – zamordowanych w obozie Żydów, o których bohaterowie nie pamiętają, a może nawet więcej: zaprzeczają, że cokolwiek dla historii tej przestrzeni (obozu i Polski) znaczyli. Bez pracy świadków, którzy empatycznie patrzą i rozpoznają cudzy ból – a jest to trudny i wycieńczający proces – niemożliwe staje się przepracowanie zbrodni i w konsekwencji nikt nie leczy się z ran. W największym stopniu dotyczy to ofiar, ale również i postronnych. Doświadczenie patrzenia na cudze cierpienie i czerpania z niego radości jest – tak jak trauma ofiar – przekazywane dalej, z pokolenia na pokolenie, a potem czeka, czasem w uspieniu, aby wybuchnąć na nowo.

<sup>60</sup> Zob. K. Bojarska, *Wydarzenia po Wydarzeniu. Białoszewski – Richter – Spiegelman*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012, szczególnie ostatni rozdział: *Wydarzenie*.

## Trauma świadków

Dominick LaCapra w książce *Writing History, Writing Trauma* adaptuje do badania pamięci o Holokauście takie psychoanalityczne pojęcia, jak: trauma, żałoba i melancholia, przepracowanie i rozgrywanie w działaniu, przeniesienie i identyfikacja projekcyjna. Akcentuje etyczną i epistemiczną potrzebę obróbki traumy, zgodnie z Freudowskim schematem: „Gdzie było To, tam ma być Ja”<sup>61</sup>. Innymi słowy, aby traumatyczne przeżycie nie spowodowało psychozy, trzeba przepracować doświadczenie i wpisać je – z mniejszym lub większym powodzeniem – w neurozę, czyli, parafrazując słowa Freuda: zmienić chorobę psychiczną w zwyczajne ludzkie cierpienie<sup>62</sup>. Psychoanaliza wyróżnia jednak jeszcze trzecie rozwiązanie obok neurotycznego pamiętania i psychotycznego nie-pamiętania (braku reprezentacji) – pamiętanie perwersyjne, które z różnych powodów jest najmniej obecne w głównym nurcie badań nad Zagładą. Nieczęsto objawia się również w samych reprezentacjach Zagłady.

Perwersja rodzi się, gdy przerażająca scena przemocy zmienia się w ekscytujący spektakl podglądany przez oddzielonego, zafascynowanego świadka<sup>63</sup>. Perwersja w powszechnym użyciu uzyskała znaczenie czegoś nadmiarowego i kłamliwego, zdradzającego chorobliwe transgresje norm społecznych i etycznych. Korzystałem z pojęcia perwersji w oderwaniu od wartościującego osądu (co jest zupełnie podstawowe dla psychoanalizy). Biorę też pod uwagę ostrzeżenie literaturoznawcy Stefa Crapsa, który dostrzega istnienie normatywnego oczekiwania, aby traumę ujmować w „modernistycznej estetyce fragmentu i aporii” i apeluje:

<sup>61</sup> Zob. D. LaCapra, *Trauma, nieobecność, utrata*, przeł. K. Bojarska, w: *Antologia studiów nad traumą*, dz. cyt. Artykuł pochodzi ze zbioru autora: D. LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, dz. cyt.; Z. Freud, *Rozszczepienie osobowości psychicznej*, w: tegoż, *Wykłady ze wstępu do psychoanalizy. Nowy cykl*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 49.

<sup>62</sup> Zob. Z. Freud, *W kwestii terapii hysterii*, w: Z. Freud, J. Breuer, *Studia nad histerią*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2008, s. 258.

<sup>63</sup> Teoretyczną rekonstrukcję tego znaczenia perwersji, zawartego w artykule *Fetyzizm* Freuda, przedstawiłem w rozdziale o podglądactwie.

Należy przyrzeć się łatwości, z jaką deprecjonujemy bądź ignorujemy jako wsteczne i nieistotne wszystko to, co odbiega od obowiązującej estetyki. Zamiast zakładać istnienie koniecznych związków między formą estetyczną a skutecznością polityczną bądź etyczną, teoria traumy powinna wziąć pod uwagę specyfikę społecznych i historycznych kontekstów wytwarzania oraz recepcji narracji traumatycznych. Należy ją także otworzyć na różnorodne strategie przedstawienia i oporu inspirowane lub uwarunkowane przez te konteksty<sup>64</sup>.

Moim nadrzędnym celem było to, by z największą możliwą otwartością przyrzeć się takim reprezentacjom Holokaustu, z którymi z pewnych powodów można czuć się niekomfortowo. Dużo napisano o niestosowności pewnych reprezentacji, o kiczu czy złym smaku charakteryzujących „wsteczne i nieistotne” narracje traumatyczne. Wydaje mi się jednak, że czasem ten wartościujący sąd estetyczny pozwala uniknąć odpowiedzi na pytanie, co rzeczywiście tak bardzo niepokoi, czyli pominąć gwałtowny afekt związany ze skrajnym zbrutalizowaniem lub zseksualizowaniem doświadczenia Holokaustu<sup>65</sup>. Poświęcona Zagładzie twórczość artystyczna jest wobec tego obwarowana szeregiem reguł. Filozof Berel Lang sugeruje, że najczystsza formą reprezentacji Holokaustu powinna być kronika, a tryb literacki i artystyczny mogą ją jedynie zanieczyścić „indywidualizacją i subiektywizacją” (Kantowskim

<sup>64</sup> S. Craps, *Poza europocentryzm. Teoria traumy w epoce globalizacji*, przeł. J. Burzyński, w: *Antologia studiów nad traumą*, dz. cyt., s. 419, 429–430. Zob. S. Craps, *Postcolonial Witnessing. Trauma Out of Bounds*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2015, s. 38–43 (rozdział *Beyond Trauma Aesthetics*).

<sup>65</sup> Zastanawiająca jest historia reakcji na wystawę *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art* (2002) w Muzeum Żydowskim w Nowym Jorku, o której wspomniałem we wprowadzeniu do rozdziału o fetyszyzmie. Jako że wystawa nie prezentowała narracji ani o ofiarach Zagłady, ani o żałobie, oburzała komentatorów ze wszystkich stron sceny politycznej – na przykład krytyk z „New Yorkera” określał ją jako „trywialne szokowanie”, „dyletancki sadomasochizm”, „wielkie świństwo” i „toksyczny narcyzm”. Zob. R. Greenberg, *Mirroring Evil, Evil Mirrored: Timing, Trauma, and Temporary Exhibitions*, w: *Museums After Modernism. Strategies of Engagement*, red. G. Pollock i J. Zemans, Blackwell, Malden, MA 2007.

pathosem)<sup>66</sup>. Estetyzm, styl, metaforyka odwołują się do tego, co ma stanowić opis rzeczywistości historycznej. Normatywna perspektywa Langa wyznacza granice reprezentacji dokładnie tam, gdzie kończy się to, co historycy mogą udowodnić. Z takim ujęciem polemizował Hayden White, argumentując, że każde przedstawienie przeszłości tak czy inaczej używa figuralności, co udowodnił tropiąc literackie zapożyczenia we wspomnieniowej prozie Primo Levięgo<sup>67</sup>. Wierność normom i granicom reprezentacji dla Langa ma jednak przede wszystkim wymiar etyczny, jako „moralne połączenie z pisaniem historii”<sup>68</sup>, a również jako sprzeciw wobec fałszowania przeszłości.

Z kolei daleki od pryncypialności historyk Saul Friedländer twierdzi, że istnieją reprezentacje, które są „rażąco nieodpowiednie” (jest przy tym świadomy, że są one z konieczności artystycznym i społecznym konstruktem) i ostrożnie postuluje, że istnieją „granice reprezentacji, które nie powinny być przekraczane, choć zarazem łatwo to zrobić”<sup>69</sup>. Później doprecyzowuje, że ostrożnie formułowane reguły i zasady miałyby służyć podtrzymywaniu i przekazowi prawdy o Zagładzie. Friedländer uważa, że pewne fikcjonalne reprezentacje Zagłady i nazizmu są zawsze niepełne i nieadekwatne, raczej zaciemniają obraz przeszłości, a nie odsłaniają mechanizmy prowadzące do

<sup>66</sup> B. Lang, *Przedstawienie zła: etyczna treść a literacka forma*, w: tegoż, *Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea*, dz. cyt., s. 164–165. Zob. E. van Alphen, *History's Other. Oppositional Thought and Its Discontents*, w: tegoż, *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, Stanford University Press, Stanford, California 1997.

<sup>67</sup> H. White, *Fabularyzacja historyczna a problem prawdy*, przeł. E. Domańska, w: tegoż, *Poetyka pisarstwa historycznego*, dz. cyt.

<sup>68</sup> B. Lang, *Holocaust Representation. Art within the Limits of History and Ethics*, John Hopkins University Press, Baltimore and London 2000, s. 20. Etyczne podejście do literatury Zagłady grozi z kolei tym, co Walter Benn Michaels przekonująco określa jako „etyczny kicz” – gdy już w punkcie wyjścia wiemy, co dane dzieło sztuki ma przekazać (nakaz: nigdy więcej!) i co jego odbiorcy mają przeżyć (żałobę). Zob. W. Benn Michaels, *The Beauty of a Social Problem. Photography, Autonomy, Economy*, The University of Chicago Press, Chicago 2015, s. 163.

<sup>69</sup> S. Friedländer, *Introduction*, w: *Probing the Limits of Representation*, dz. cyt., s. 3. Podkreślenia autora.

zbrodni: „problemem może być natłok słów i obrazów dotyczących spraw, które wymagają wielkiej powściągliwości, ostrożności i rozważy, wydarzeń, których jeszcze długo nie będziemy w stanie zrozumieć”<sup>70</sup>. Opisane w tej książce reprezentacje stanowią przeciwieństwo sugestii Friedländera – cechuje je nadmiar wywoływanych uczuć i ekscytacji.

Jak pokazałem w analizie różnych perwersyjnych strategii – voyeurystycznych, fetyszystycznych, masochistycznych i sadystycznych – sfera uczuciowa ściśle wiąże się ze sferą wiedzy: co i w jaki sposób może zostać zapamiętane. Elżbieta Janicka w recenzji *Strachu* Grossa<sup>71</sup> i Tomasz Żukowski w omówieniu *Biednych Polaków patrzących na getto* Błońskiego<sup>72</sup> zauważają, że w polskiej opinii publicznej tematy antysemityzmu, współuczestnictwa i czerpania zysków z Zagłady, powszechności denuncjacji i rzadko spotykanej pomocy w czasie wojny<sup>73</sup> wywołują wciąż na nowo zaskoczenie. Żukowski notuje powtarzalność argumentów, pozycji i struktur debaty publicznej: „w roku 1968, po filmie *Shoah* Claude’a Lanzmanna, po *Biednych Polakach...* Błońskiego, po artykule Michała Cichego o zabijaniu Żydów w powstaniu warszawskim, po *Sąsiadach*”<sup>74</sup>. Jeśli pojawia się powtarzalność, a nawet przymus – gdy wszystkie karty są już zgrane, ale rozdaje je się wciąż na nowo w ten sam sposób – należy zapytać, jakie fantazje stoją za takim unieruchomieniem.

<sup>70</sup> S. Friedländer, *Refleksy nazizmu*, dz. cyt., s. 95. Podkreślenia autora.

<sup>71</sup> E. Janicka, *Mord rytualny z aryjskiego paragrafu: o książce Jana Tomasza Grossa „Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści”*, „Kultura i Społeczeństwo” 2008, tom 52, nr 2.

<sup>72</sup> T. Żukowski, *Wytwarzanie „winy obojętności” oraz kategorii „obojętnego świadka” na przykładzie artykułu Jana Błońskiego* Biedni Polacy patrzą na getto, dz. cyt.

<sup>73</sup> Elżbieta Janicka przypominała pytanie postawione przez Jana Tomasza Grossa w opisie reakcji intelektualistów na pogrom kielecki, dla których wybuch antysemityzmu był czymś niezrozumiałym: „Dlaczego wydarzenia kieleckie były tak totalnym zaskoczeniem dla *maîtres à penser* polskiego społeczeństwa?”; J. T. Gross, *Strach*, dz. cyt., s. 215. Zob. też M. Witkowska, M. Bilewicz, *Czy prawda nas wyzwoli? Przelamywanie oporu psychologicznego w przyjmowaniu wiedzy o Zagładzie*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2014, nr 10.

<sup>74</sup> T. Żukowski, *Wytwarzanie „winy obojętności” oraz kategorii „obojętnego świadka” na przykładzie artykułu Jana Błońskiego* Biedni Polacy patrzą na getto, dz. cyt., s. 441.

Ta powtarzalność odzwierciedla perwersyjną strukturę pamięci, w której działa raczej zaprzeczenie, a nie wyparcie<sup>75</sup>. Zaprzeczenie – odbite w językowej konstrukcji: „tak, ale...” – opiera się na tym, że obok siebie istnieją wiedza i niewiedza, wspomnienia i ich maskowanie, czego rezultatem jest pojawiający się wciąż od nowa szok wywołany informacjami już dawno przyswojonymi. Stąd też wypływa jego rewers – pełne zniecierpliwienia stwierdzenie: „ile jeszcze można zajmować się Zagładą?”. U jego podstaw leży założenie, że wszystko już zostało powiedziane i że jako podmiot zbiorowy poradziliśmy sobie z utratą<sup>76</sup>. Ma to jednak niewiele wspólnego z autentyczną żałobą, a więcej z unikaniem i zaprzeczaniem jej potrzeby – szczególnie gdy polski świadek przechodzi na pozycje, w których czuje, że jest pod ekscytowany, podniecony i pełen życia. Najczęściej pisze się o narcystrycznych korzyściach, takie też wymienia Żukowski<sup>77</sup> – o ochronie autowizerunku, samozadowoleniu i poczuciu moralnej wyższości. Piotr Forecki pisze na przykład o próbie przywrócenia stanu polskiej kultury sprzed epoki książek Grossa<sup>78</sup> – aby móc dalej być przekonanymi o własnej niewinności, ale i także dalej snuć w ukryciu krwawe fantazje i w wyobraźni (bazującej na wspomnieniach) identyfikować się z przeróżnymi aktorami sceny pierwotnej. Tak się dzieje, gdy ustanawiając niemieckiego sprawcę jako fetysz, polski świadek identyfikuje się z jego potencją i siłą; gdy masochistycznie przylega do figury ofiary, przyjmując, że to on, a nie Żydzi, jest największym poszkodowanym;

<sup>75</sup> Ruth Leys uważa, że psychoanalityczną koncepcję traumy trudno połączyć z teoriami nerwic i wyparcia. Wspomina, że od lat dwudziestych dwudziestego wieku Freud zaczyna interesować się innymi, prymitywniejszymi mechanizmami obronnymi niż wyparcie: między innymi właśnie zaprzeczeniem. Zob. R. Leys, *Freud i trauma*, przeł. A. Rejniak-Majewska, w: *Antologia studiów nad traumą*, dz. cyt., s. 117–120.

<sup>76</sup> Zob. S. Gerson, *When the Third is Dead*, dz. cyt., s. 1352.

<sup>77</sup> A także inni badacze z tego kręgu: zob. *Opowieść o niewinności*, dz. cyt.; A. Zawadzka, J. Tokarska-Bakir, K. Matyjaszek, *Totalne zaskoczenie inteligencji polskiej*, „*Studia Litteraria et Historica*” 2018, nr 7.

<sup>78</sup> P. Forecki, *Po Jedwabnem. Anatomia pamięci funkcjonalnej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2018, s. 66.

gdy umieszcza sadyzm, a wraz z nim swoją nienawiść i lęk, w żydowskiej ofierze, a sam czuje się niewinny. Wszystkie te mechanizmy współlistnieją, zachodzą na siebie i dopiero razem tworzą kompleks perwersyjnej pamięci o Zagładzie. Opisują pamięć polskiego świadka: perwersyjne reprezentacje dotyczą fantazji stworzonych w polskiej nieświadomości, dla której Żydzi i Niemcy pojawiają się jedynie jako jej obiekty. Przedmiotem mojego opisu były w większości dzieła, których autorzy nie identyfikują się jako Żydzi – poza rozdziałem dotyczącym masochistycznej strategii utożsamienia z określonym typem ofiary oraz rozdziałem poświęconym perwersyjnemu przekazowi międzypokoleniowemu w rodzinach żydowskich ofiar Zagłady. Niezależnie jednak od etnicznego pochodzenia autorów i autorek opisywana perwersyjna pamięć to część polskiej pamięci.

Różnicę między różnymi trybami pamięci – nerwicowej i perwersyjnej, operującej wyparciem i zaprzeczeniem, żałobą i ekscytującym powtarzaniem – można prześledzić czasem nawet w jednym utworze, na przykład w dramacie *Stół* (1988) Idy Fink, w którym prokurator przesłuchuje mieszkańców polskiego miasteczka w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, pytając, co zdarzyło się na głównym placu w czasie wojny, gdy mordowano Żydów. Wybrałem dwa momenty dramatu, w których wypowiedzi się dwóch różnych przesłuchiowanych:

GRUMBACH: Plac był czarny od tłumu.

PROKURATOR: Przedtem powiedział pan, że ludzie zgromadzeni na rynku stali w głębi placu, vis à vis magistratu, i że pomiędzy zgromadzonymi a budynkiem magistratu była wolna, pusta przestrzeń.

GRUMBACH: Zgadza się.

Prokurator: A więc określenie „plac czarny od tłumu” nie jest całkiem ścisłe. Ta wolna, pusta przestrzeń była – w odróżnieniu od przestrzeni zajętej przez tłum – powiedzmy: biała. Zwłaszcza że – jak pan wspomniał – nocą spadł świeży śnieg.

GRUMBACH: Zgadza się, panie prokuratorze.



Oraz:

ZACHWACKI: Ach, pan chce dowodów... Śnieg leżący na ulicach miasta był czerwony. Czerwony! Czy panu to nie wystarczy?

PROKURATOR: Niestety, panie Zachwacki, śnieg nie jest dowodem dla sędziów, zwłaszcza śnieg, który stopniał dwadzieścia pięć lat temu<sup>79</sup>.

Są to dwa powidoki o różnych tonacjach barwnych i dwie różne operacje wizualne. W pierwszym fragmencie jest czern i biel: Żydzi są, a potem ich nie ma, z obecności przechodzi się w brak, istnieje zapewniony plac i pusta przestrzeń po tych, którzy zniknęli. Pustka podkreślona jest przez biały śnieg, który pokrywa i opanowuje całą przestrzeń (w opowiadaniu Idy Fink *Ślad* [1990] śnieg tworzy główną metaforę nieobecności – to w nim odbijają się ślady stóp prowadzonych na egzekucję)<sup>80</sup>. Dorota Głowacka ten fragment dramatu interpretuje jako wyraz nieprzedstawialności oraz niewysławialności<sup>81</sup>. Drugi fragment ma tonację czerwoną – czern widzianych z daleka ciał przechodzi w kolor krwi. Przekonuje, że zeznania nie uwzględniają jedynie historii o rozplynięciu się w powietrzu, o obecności we wspomnieniach i nieobecności teraz: to historia o krwawej masakrze, która barwi krajobraz na czerwono. Obydwa obrazy są zatartymi wspomnieniami, ale to ten drugi kształtuje pamięć polskich postronnych, którzy widzieli, co działo się z Żydami spędzonymi do centrum miasteczka. To taki obraz miał na myśli Jan Tomasz Gross, gdy zwięźle i celnie zapisał: „Ulice i ryneczki polskich miast i miasteczek spłynęły krwią”<sup>82</sup>. Jednostronność odbioru twórczości Idy Fink podkreśla Aránzazu Calderón Puerta, która zauważa, że krytycy rekonstruujący w jej

<sup>79</sup> I. Fink, *Stół*, w: tejże, *Ślady*, WAB, Warszawa 1996, s. 173, 192.

<sup>80</sup> I. Fink, *Ślad*, w: tejże, *Wiosna 1941*, WAB, Warszawa 2012. Opowiadanie wpisuje w dialektykę żałoby i melancholii Marianne Hirsch, o czym pisałem wcześniej. Taż, *The Generation of Postmemory*, dz. cyt., s. 109–113.

<sup>81</sup> Zob. D. Głowacka, *Wsluchując się w ciszę. Estetyka pamięci o Zagładzie według Jean François Lyotarda*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 51–52.

<sup>82</sup> J. T. Gross, „*Ten jest z ojczyzny mojej...*”, ale go nie lubię, dz. cyt., s. 44.

utworach estetykę pustki i milczenia, pomijają opisane tam przemoc i wykluczenie polskich postronnych<sup>83</sup>.

Takich przesunięć w polskiej kulturze jest więcej. Dorota Głowacka w artykule *Wsluchując się w ciszę* wspomina pustą planszę w *Korczaku* (1990) Andrzeja Wajdy, która pojawia się na kilka sekund po sekwencji zapędzania dzieci do wagonów. Interpretuje tę wyrwę w filmie w duchu *Poróżnienia* Jean-François Lyotarda jako znak „Zakhor” („Pamiętaj!”), który przez swoją nicość ma wprawić widzów w szok, zarazem ukazać to, czego pokazać się nie da, i nie ukazać właśnie tego, co najbardziej widoczne<sup>84</sup>. Byłby to zabieg mający na celu przedstawienie polskiej pamięci w „nerwicowy” tryb działania – pozostanie w obszarze żałoby i melancholii, refleksji nad pustym miejscem pozostawionym po Żydach. Biorąc jednak pod uwagę francuską krytykę filmu – której przewodził Claude Lanzmann – oskarżającą Wajdę między innymi o wymazanie Polaków z fabuły, można uznać, że wzięta z francuskiej myśli teoretycznej<sup>85</sup> estetyka pustki jest fałszywa, ponieważ nie zgadza się z historycznym doświadczeniem. Polacy patrzyli nie tylko na pusty plac – puste ulice, domy, sklepy – ale i na zaganianych, wleczonych, upokarzanych, wreszcie rozstrzeliwanych, których ciała i krew zostawały na miejscu. O niebezpieczeństwie bezrefleksyjnego przyjęcia pojęć związanych z zachodnią i anglosaską kulturą traumi w ten sposób pisał Niziołek: „żałoba i melancholia należą do strategii symulacyjnych w powojennej polskiej kulturze, ponieważ na ogół wytwarzają upiękkszzone obrazy, dlatego należy im się przyglądać szczególnie nieufnie”<sup>86</sup>. Takie reprezentacje – choć

<sup>83</sup> A. Calderón Puerta, *Doświadczenie wykluczenia widziane od środka*. Skrawek czasu *Idy Fink i jego polska recepcja*, „Pamiętnik Literacki” 2015, nr 2.

<sup>84</sup> D. Głowacka, *Wsluchując się w ciszę*, dz. cyt., s. 53–54.

<sup>85</sup> Zob. J. Berger, *After the End: Representations of Post-Apocalypse*, dz. cyt; piszę o tym więcej w rozdziale o podglądactwie.

<sup>86</sup> G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, dz. cyt., s. 139. Niziołek odnajduje te symulacyjne strategie, fałszywie szybkie „pracowytwarzanie”, a także nadmiernie gorliwe wyznawanie własnej winy w *Naszej klasie* (2008) Tadeusza Słobodzianka (s. 553–555). I ta sztuczna konstrukcja ma jednak swój charakterystyczny odprysk, zauważony przez Niziołka – perwersyjną fantazję o gwałcie Polaków na Żydówce, której przemoc sprawia przyjemność. Ta fantazja o masochistycznej ofierze żądającej cierpienia przypomina ostatnie sceny

czasem powodowane dobrymi intencjami – uwzględniają jedynie to, co z doświadczenia Zagłady jest już-do-wytrzymania, ponieważ zawarte jest w przejętym wzorcu estetyczno-emocjonalno-etycznym.

Nie chodzi o to, że w Polsce niemożliwa jest żałoba – wręcz przeciwnie, jest dojmująco potrzebna, ale dojście do niej jest ze względu na doświadczenie historyczne i pozycję polskiego postronnego tym trudniejsze. A żadna droga na skróty, wyminięcia tego, co kłębi się w perwersyjnych fantazjach, nie przybliży do przeżycia i uznania straty. To dotyka istoty sporu dotyczącego podstawowego rozróżnienia, które w tej książce staram się rozpisać jako różnicę między nerwicą, czyli możliwością żałoby i zagrożenia melancholią, ale skoncentrowaną na doświadczeniu braku, a perwersją – przeładowaniem i przygnieceniem przerażającymi i ekscytującymi wspomnieniami i fantazjami dotyczącymi przemocy, przejmowania mienia i mordowania.

To przeciwstawienie dotyka także różnicy między pamięcią o Zagładzie rysującą się na Zachodzie i Wschodzie Europy. O ile na Zachodzie w pewnym momencie kluczowe stało się uznanie Holokaustu za centralne, fundamentalne wydarzenie dla Europy i jej wizji demokracji i pluralizmu<sup>87</sup>, o tyle w krajach wschodniej Europy po upadku ZSRR stała się możliwa do wyartykułowania pamięć niekompatybilna z tym zachodnim nakazem – pamięć o własnych narodach, które stały się ofiarami różnych potęg drugiej wojny światowej<sup>88</sup>. W Polsce oficjalna, upaństwowiona polityka pamięci nie uwzględniała Żydów jako innego rodzaju ofiar wojny. Nie leżało to ani w interesie władz, ani etnicznie polskiego społeczeństwa. W wielu momentach, mniej więcej co dekadę, dyskurs narodowy i nacjonalistyczny wchodził na scenę całkiem otwarcie, wykluczając pamięć o żydowskim cierpieniu. W odróżnieniu

zapisu performansu *Płonie stodoła* Rafała Betlejewskiego, a także konstrukcje analizowane przeze mnie w rozdziale poświęconym masochizmowi. Zob. A. Calderón Puerta, *Motyw gwałtu w opowiadaniu Aryjskie papiery Idy Fink i w dramacie Nasza klasa Tadeusza Słobodzianka*, „Teksty Drugie” 2015, nr 2.

<sup>87</sup> T. Judt, *Z domu zmarłych*, w: tegoż, *Powojnie*, dz. cyt., s. 933.

<sup>88</sup> O. Bartov, *Eastern Europe as the Site of Genocide*, dz. cyt., s. 566.

od krajów zachodniej Europy polscy Żydzi ani demograficznie, ani kulturowo nie wrócili do stanu sprzed drugiej wojny światowej, w głównej mierze przez wymuszone społecznie, a także inspirowane przez komunistyczne władze emigracje: w 1946 (po pogromie kieleckim), 1956 (po gomułkowskiej odwilży) i 1968 (po Marcu)<sup>89</sup>. Dyskutując o różnych modelach pamięci o Zagładzie w Europie, należy zatem uwzględnić wpływ odmiennych doświadczeń historycznych państw objętych drugą wojną światową.

O tym jest, między innymi, *Shoah* Lanzmanna. Margaret Olin zauważa geograficzne i językowe uwarunkowania filmu: w dokumencie nie ma ojczyzny filmowca, ale język francuski zajmuje pozycję centralną i uprzywilejowaną (co widać choćby w tym, że napisy do filmu przygotowano z przekładów tłumaczek, a nie z oryginalnych języków świadków)<sup>90</sup>. Olin dekonstruuje założenie Lanzmanna, że Francja i język francuski wyznaczają pozycję nieuwikłanego świadka, oddalonego od przestrzeni Zagłady, dzięki czemu możliwe jest neutralne terytorium, odzielenie doświadczenia ofiar, oprawców i postronnych. W filmie w ogóle nie ma Francji, co oddaje przekonanie reżysera, że jego ojczyzna nie dopuściłaby do stworzenia obozów na swoim terenie. Z kolei polski krajobraz, w którym utworzone zostały obozy Zagłady, pozostaje skażony, a jedyna droga ratunku prowadzi do ziemi Izraela<sup>91</sup>. Przeciwwstawienie wykluczonej przestrzeni pochodzenia (Francja) i sceny zbrodni (Polska) to, rzecz jasna, wątpliwa konstrukcja, więcej mówiąca o kolonialnych fantazjach reżysera niż o rzeczywistości Zagłady, oddaje ona jednak podstawową różnicę między Europą Zachodnią a Wschodnią: między krajobrazem,

<sup>89</sup> Pierwszą syntezę i opracowanie chronologii związków polskiej historii społecznej i pamięci o Zagładzie można znaleźć w: M. C. Steinlauf, *Pamięć nieprzyswojona. Polska pamięć Zagłady*, przeł. A. Tomaszewska, Cyklady, Warszawa 2001. Zob. też M. Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Wydawnictwo Trio i ISP PAN, Warszawa 2001.

<sup>90</sup> M. Olin, *Lanzmann's Shoah and the Topography of the Holocaust Film*, dz. cyt., s. 7. Zob. D. Głowacka, *Współ-pamięć, pamięć „negatywna” i dylematy przekładu w „wycinkach” z Shoah Claude'a Lanzmanna*, „Teksty Drugie” 2016, nr 6.

<sup>91</sup> Tamże, s 13.

z którego Żydzi „znikli”, i krajobrazem będącym sceną napierających intensywnych doświadczeń związanych z rabunkiem i mordowaniem Żydów.

To nie tylko sytuacja Polski, ale w ogóle wszystkich krajów Europy Środkowej, w których Holokaust rozegrał się „na miejscu”. Wróć na chwilę do omówionego we wstępie zdjęcia przedstawiającego scenę przemocy rozgrywającej się między niemieckim żołnierzem a ortodoksyjnym Żydem, której przygląda się ubrana w chustę kobieta. Zidentyfikowałem ją jako figurę polskiego postronnego. Według informacji archiwalnych zdjęcie pochodzi z Zamojszczyzny, a zatem równie dobrze mogłaby to być Ukrainka<sup>92</sup>. W tym sensie doświadczenia historyczne zasilające perwersyjną pamięć i perwersyjne fantazje mogą być udziałem całej Europy Wschodniej, gdzie antysemityzm pozostał silny i nieprzepracowany. Podam dwa niedawne przykłady – z Litwy i z Białorusi – strukturalnie podobne do zjawisk opisanych przeze mnie w książce.

W 2016 roku prozaik i dramatopisarz Marius Ivaškevičius opublikował po litewsku i angielsku artykuł *Żydzi. Litewskie przekleństwo* na centralnym portalu internetowym Delfi. Opisał stosunek władz i mieszkańców swojego rodzinnego miasta do wojennej masakry Żydów<sup>93</sup>. Miejsce lokalnej rzezi – tak jak w licznych miastach i miasteczkach Polski – stało się nieuporządkowanym nieużytkiem, przestrzenią nieoficjalnych spotkań i libacji tubylców. Autor zauważa w tym mechanizm zaprzeczenia, jednoczesnego pamiętania i nie-pamiętania:

Wyobraźcie sobie czterdziestu Żydów idących tego dnia na swój cmentarz, w czasie gdy sześć tysięcy Litwinów patrzy na nich zza firanek. Ale zaraz, to już się wydarzyło – 29 sierpnia 1941 roku. Kiedy prowadzono Żydów, kilku kolaborantów bieгло przed nimi i krzyczeli w okna: „nie patrzeć!”.

<sup>92</sup> Dziękuję Romie Sendyce za zwrócenie mi na to uwagi.

<sup>93</sup> M. Ivaškevičius, *Žydai. Lietuvos prakeikimas / Jews: Lithuania's Misfortune*. Źródło: <https://www.delfi.lt/news/ringas/lit/m-ivaskevicius-zydai-lietuvos-prakeikimas.d?id=71273626>, angielska wersja: <https://www.lzb.lt/en/2016/05/19/jews-lithuanias-misfortune/>, dostęp: 01.04.2020.

Ktokolwiek by spojrział, zostałby zabrany z domu i zaprowadzony razem z Żydami<sup>94</sup>.

W zakończeniu Ivaškevičius zapraszał na pierwsze upamiętnienie tego wydarzenia, marsz ulicami miasta, który – jak się okazało – dokładnie powtórzył historyczną dynamikę z „tam i wtedy”. Jak uważa uczestnik tych obchodów, litewski psychoanalityk Tomas V. Kajokas, w czasie uroczystości bezustannie krzyżowały się spojrzenia maszerujących i mieszkańców, których większość się do niej nie przyłączyła<sup>95</sup>. Można uznać, że odgórnie zorganizowane upamiętnienia, nieuznające lokalnych uwarunkowań, zwykle budzą opór, ale wydaje mi się ważne, aby dostrzec również silny przymus – konieczność patrzenia, gdy żydowskie ofiary są mordowane i symboliczne powtórzenie ukradkowego patrzenia na upamiętnienie.

Jeszcze bardziej jaskrawy przykład opisuje Magdalena Waligórska, która brała udział w tworzeniu pierwszego białoruskiego upamiętnienia obozu w Małym Trościeńcu, miejscu jednej z większych masakr Żydów w czasie drugiej wojny światowej, mało znanego i słabo obecnego w pamięci<sup>96</sup>. Waligórska analizuje białoruską narrację dotyczącą ofiar obozu. Nigdy nie mówi się, że w większości byli to Żydzi – ich męczeństwo zostaje natomiast włączone do zwycięskiej i heroicznej opowieści o wojnie ojczyźnianej z faszyzmem. Spotkanie z zachodnią narracją ma miejsce, gdy dzięki finansowej pomocy z Niemiec dochodzi do wybudowania skromnego pomnika, a delegacja z Zachodu zostaje zaproszona

<sup>94</sup> Tamże. „Kolaboranci”, czyli *baltaraišičiai*, „białe opaski”, byli lokalnymi pomocnikami niemieckich oddziałów. Rekrutowali się spośród nacjonalistów ścigających komunistów (czyli tak jak w polskim idiolekcie – najczęściej Żydów).

<sup>95</sup> T. V. Kajokas, *Śladami Hannah Arendt: o banalności strachu. Umysł biernego obserwatora („bystander”) na Litwie*, tekst wystąpienia na konferencji „Powrót wypartego? Psychoanaliza i dziedzictwo totalitaryzmów w XXI w.”, organizowanej przez IFiS PAN, Polskie Towarzystwo Psychoanalityczne i Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie, 15–17.03.2019.

<sup>96</sup> M. Waligórska, *Remembering the Holocaust on the fault lines of East and West-European memorial cultures: the new memorial complex in Trastsianets, Belarus*, „Holocaust Studies. A Journal of Culture and History” 2017, tom 24, nr 3.

na obchody jego odsłonięcia. Upamiętnienie operuje kodami znanymi wschodnim Europejczykom: chrześcijańską retoryką i sowieckim kiczem (na przykład dzieci ubrane w tradycyjne stroje wypuszczają w niebo białe gołębie). Po przemówieniu prezydenta Łukaszenki dla uświetnienia obchodów oddana zostaje salwa honorowa. Waligórska pokazała, jak głęboki szok wywołała ona u delegacji z Zachodu, i uznała to za „symptom bezmyślnego przeniesienia praktyk pamięciowych związanych z białoruskimi upamiętnieniami drugiej wojny światowej (opartych na narracji zwycięstwa) w kontekst pamięci o ofiarach”<sup>97</sup>. Oburzające dla zewnętrznych obserwatorów, nauczonych innych symbolicznych kodów, stało się dosłowne powtórzenie przemocy w upamiętnieniu – w Małym Trościeniu ofiary mordowano bowiem przez rozstrzelanie, nie działały tam komory gazowe<sup>98</sup>. Tragikomizm tej sceny wzmacnia przytoczona przez Waligórską scena z innego upamiętniającego wydarzenia, kiedy białoruska orkiestra grała weselną muzykę klezmerską (można się domyślać, że z powodu nieznamości innego repertuaru)<sup>99</sup>.

Niewątpliwie fakt, że obóz został po raz pierwszy upamiętniony, zasługuje na uznanie. Mały Trościeniec został włączony w obręb Mińska (w czasie wojny był poza granicami miasta), a jeszcze w latach dziewięćdziesiątych nieopodal znajdowało się wysypisko śmieci<sup>100</sup>. Jednak towarzyszące zdarzenia – na wzór omyłek słownych – uwydatniają fakt, że białoruska pamięć o Zagładzie może być zdominowana innymi fantazjami, tak szokującymi dla obserwatorów – na przykład żądzą mordu wyrażoną symbolicznie w salwie honorowej<sup>101</sup>. Nie znaczy to, rzecz jasna,

<sup>97</sup> Tamże, s. 7.

<sup>98</sup> Zob. A. Walke, *Split Memory: The Geography of Holocaust Memory and Amnesia in Belarus*, „Slavic Review” 2018, nr 77.

<sup>99</sup> M. Waligórska, *Remembering the Holocaust on the fault lines of East and West-European memorial cultures*, dz. cyt., s. 18.

<sup>100</sup> O wykorzystywaniu miejsc kaźni Żydów jako miejsc składowania śmieci: R. Sendyka, *Nie-miejsca pamięci i ich nie-ludzkie pomniki*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 98–100.

<sup>101</sup> Waligórska zauważa, że Mały Trościeniec to ponadto pamięciowy palimpsest – w czasach stalinowskich stał się miejscem mordu ofiar NKWD, może w jeszcze większym stopniu wykluczonych ze zbiorowej tożsamości. Tamże, s. 7.

że kraje Zachodniej Europy nie zmagają się z antysemityzmem – jedynie ich sytuacja historyczna, a wobec tego pamięć o Zagładzie musi być inna. Zmaganie się z obrazami i wspomnieniami przemocy, którą każdy postronny jest naznaczony – niezależnie od tego, czy brał w niej udział aktywnie, czy czerpał z niej korzyści, czy jej przeciwdziałał – tworzy społeczeństwa szczególnie obciążone. Idąc za psychoanalityczną intuicją: bez rozpoznania i przepracowania tej sytuacji wracać będą traumatyczne przeżycia – w formie perwersyjnych obrazów przemocy, w których śmierć i cierpienie ofiar łączą się z pobudzeniem i ekscytacją. Freud dowodził tego w artykule *Aktualne uwagi o wojnie i śmierci*, w którym zawarł swoje przemyślenia dotyczące pierwszej wojny światowej – reakcją na śmierć nawet najbliższej osoby jest również triumf, ponieważ „w każdej ukochanej osobie tkwiła przecież jakaś doza obcości”<sup>102</sup>. A ambiwalencja uczuć – smutku i lęku oraz radości i chęci zemsty – jest przecież jeszcze silniejsza, gdy zmarły jest postrzegany jako nieznośny rywal<sup>103</sup>.

Na tym również polega sens dekolonizacji studiów nad traumą: aby uwzględnić inną sytuację historyczną i inne pozycje postronnych w relacji z ofiarami i sprawcami przemocy<sup>104</sup>. Jak pisze Stef Craps: „Teoria

<sup>102</sup> Z. Freud, *Aktualne uwagi o wojnie i śmierci*, dz. cyt., s. 43.

<sup>103</sup> Przykłady perwersyjnych wschodnioeuropejskich upamiętnień Zagłady można mnożyć. Omer Bartov przytacza ilustrację ze współczesnej Ukrainy – na przykład w Kosowie (obecnie obwód iwanofrankiowski) lokalne muzeum historyczne, ulokowane w domu ostatniego miejskiego rabina, prezentuje fotografie uśmiechniętych żołnierzy UPA w niemieckich mundurach, trudniących się w czasie wojny między innymi polowaniami na ukrywających się Żydów. Zob. O. Bartov, *White Spaces and Black Holes: Eastern Galicia's Past and Present*, w: *The Shoah in Ukraine: History, Testimony, Memorialization*, red. R. Brandon i W. Lower, Indiana University Press, Bloomington 2008, s. 330–331. Zob. też O. Bartov, *Anatomia pewnego ludobójstwa. Życie i śmierć Buczacza*, przeł. A. Musiał, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019, s. 296–305.

<sup>104</sup> Michael Rothberg miał na myśli europocentryzm studiów nad traumą, tu chodzi mi o różnicę między Zachodnią a Wschodnią Europą. W *Pamięci wielokierunkowej* Rothberg apelował o etyczny i epistemiczny sprzeciw wobec europocentryzmu studiów nad traumą – w kształcie nadanym im przez twórców w latach dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku Cathy Caruth, Geoffrey'a Hartmana, Shoshanę Felman, Doriego Lauba i Dominickę LaCaprę – M. Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa*, dz. cyt., (szczególnie rozdział: *Świadek przeciwpubliczny: Les Belles Lettres Charlotte Delbo*). Zob. M. Rothberg,



traumy [...] może być i powinna być przekształcona, przemieszczona i przekierowana w taki sposób, aby sprzyjać dostrojeniu do niesłyszanego cierpienia”<sup>105</sup>. I znów nie znaczy to, że perwersyjna pamięć dotyczy jedynie pamięci Polski lub wschodniej Europy – kultura Stanów Zjednoczonych, Europy, Izraela dostarcza więcej niż kilku przykładów. Ich analiza przekracza jednak ambicje tej pracy. Poczyniono próby zrozumienia tego fenomenu<sup>106</sup>, ale wciąż zostało wiele do zrobienia – a o syntezy bardzo trudno, ponieważ, jak mi się wydaje, za każdym razem należy stawiać pytania podobne do tych, które stawiam w tej książce: czyja jest to pamięć? z kim identyfikuje się podmiot? kogo wyklucza? do jakich wydarzeń historycznych się odwołuje? Nawet pozornie podobne reprezentacje Zagłady mogą znaczyć zupełnie co innego w różnych wspólnotach pamięci, w różnych momentach historycznych i w różnych pozycjach podmiotowych.

Starałem się unikać w analizie przykładów, które łatwo oburzają kiczem, a z którymi jeszcze łatwiej da się rozprawić przy użyciu

*Decolonizing Trauma Studies: A Response*, „Studies in the Novel” 2008, nr 1–2, tom 40; *Future of Trauma Theory. Contemporary Literary and Cultural Criticism*, red. G. Buelens, S. Durrant i R. Eaglestone, Routledge, New York 2014 (szczególnie wstęp Rothberga).

<sup>105</sup> S. Craps, *Postcolonial Witnessing. Trauma Out of Bounds*, dz. cyt., s. 37.

<sup>106</sup> Najbardziej znanym, inicjującym ten kierunek badań tekstem byłby zapewne *Fascynujący faszyzm* (1975) S. Sontag. Istnieje już spora bibliografia tekstów dotyczących filmów *Nazisplotation*, *Auschwitz* (2011) Uwe Bolla, powieści *Wieczór Kaluki* (2006) Howarda Jacobsona, filmów *Nocnego portiera* (1974) Liliany Cavani, *Salò, czyli 120 dni Sodomy* (1975) Piera Paolo Pasolini, powieści Ka-Tzetnika. Michel Foucault trafnie podsumowuje postulat uwzględnienia relacji władzy i podmiotów w wywiadzie poświęconym przede wszystkim *Nocnemu portierowi* Cavani w „Cahiers du Cinéma”: „Władza ma w sobie ładunek erotyzmu. Oto problem historyczny: w jaki sposób nazizm, który był reprezentowany przez żałosnych, nędznych, purytańskich wymoczków przypominających stare panny z epoki wiktoriańskiej, stał się dziś wszędzie, we Francji, w Niemczech w Stanach Zjednoczonych, w literaturze pornograficznej całego świata, absolutnym punktem odniesienia dla erotyzmu? Wszystkie najbardziej tandetne aspekty wyobraźni erotycznej upychane są obecnie pod szyldem nazizmu”, *Anti-retro*, z Michelelem Foucaultem rozmawiają Pascal Bonitzer i Serge Toubiana, przeł. A. Williams, w: *Cahiers du Cinéma. Vol. 4, 1973–1978: History, Ideology, Cultural Struggle*, red. D. Wilson, Routledge, London 2002, s. 165. Przytaczam tłumaczenie Marcina Szustera z: S. Friedländer, *Refleksy nazizmu*, dz. cyt., s. 79.

konstrukcji teoretycznych. Perwersja jest trudnym do użycia pojęciem, ponieważ może skrywać się za ironią, póśłówkami i niedomówieniami, przez co nigdy nie wiadomo, czy nie popełnia się nadużycia albo nadinterpretacji. Jednocześnie jednak perwersyjna pamięć stanowi taki tryb polskiej pamięci o Zagładzie, która unieruchamia i nie pozwala iść dalej. Przeinacza nakaz pamięci i sprawia, że scena przemocy, w której uczestniczą ofiara i oprawca oraz oglądający ją widzowie, nie może przestać się odtwarzać.

Stawką jest potraktowanie na serio stwierdzenia, że polską kulturę można określić jako posttraumatyczną (według często cytowanego określenia Marii Orwid<sup>107</sup>), przy tym traumę rozumiem jako kategorię opisową, a nie etyczną czy prawną: trauma do niczego nie uprawnia ani nikogo nie legitymuje<sup>108</sup>. Choć zależało mi na przeanalizowaniu perwersyjnego pamiętania jako mechanizmu działającego w obrębie polskiej pamięci w różnych momentach historycznych, w toku badań wyłoniła się wyrazista tendencja. Perwersyjne reprezentacje Zagłady jako reakcja na traumę ulegają wzmoczeniu – lub perwersyjna część polskiej pamięci o Zagładzie przybiera na sile – wraz z końcem lat osiemdziesiątych. Nie tylko ze względu na przemiany polityczno-społeczne, usunięcie państwowej cenzury i rozluźnienie cenzury obyczajowej, ale i kryzys polskiej tożsamości diagnozowany przez Przemysława Czaplińskiego w tekście *Katastrofa wsteczna*. Czapliński pokazuje, że narodowa tożsamość ulega rozszczelnieniu dzięki uprzytomnieniu, że na Zagładę Żydów ktoś patrzył (co pokazał film *Shoah* Lanzmanna), że polscy postronni nie byli niewinni (Błoński), a nawet jako wspólnota byli winni

<sup>107</sup> M. Orwid, *Trauma*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 129.

<sup>108</sup> Elżbieta Janicka uważa, jak rozumiem, że należałoby zrezygnować z pojęcia „trauma świadka” ze względu na jego (nad)używanie do maskowania współudziału w zbrodni i zdejmowanie z siebie poczucia winy. Zob. E. Janicka, *Pamięć przyswojona*, dz. cyt.; też, *Obserwatorzy uczestniczący i inne kategorie*, dz. cyt., w: *Świadek: jak się staje, czym jest*, dz. cyt. W tym sensie zupełnie inaczej rozumiemy pojęcie traumy. To krytyka bliska temu, co inni badacze określają jako polityczne użycie własnej traumy jako tożsamości i czerpanie z niej korzyści: zob. M. Seltzer, *Kultura rany*, w: *Antologia studiów nad traumą*, dz. cyt.

(esej Henryka Grynberga *Ludzie Żydom zgotowali ten los*<sup>109</sup>, zauważony dopiero w latach dziewięćdziesiątych)<sup>110</sup>. Ten proces przypieczętował Jan Tomasz Gross *Sąsiadami*, w których winnymi okazali się nie tylko chrześcijaństwo i kultura europejska, ale zwykli, najnormalniejsi Polacy. Uprzytomnienie zachodziło zarówno w stronę poszerzania skali współudziału etnicznych Polaków w Zagładzie, jak i ukonkretnienia (od moralnych pryncypiów ku indywidualnym aktom przemocy). Piszę o „uprzytomnieniu”, aby odróżnić je od „uświadczenia”, które w terminologii psychoanalitycznej oznacza przejście treści z nieświadomego do świadomości. Użycie pojęcia „uświadczenie” sugerowałoby, że następuje jakiś powrót wypartego. Psychoanaliza zakłada taką możliwość: wspomnienia i uczucia mogą wracać, gdy sprzyjają temu okoliczności, na przykład po udanym przepracowaniu żałoby można czuć smutek z powodu straty. W przypadku perwersyjnej pamięci działa jednak nie wyparcie, ale zaprzeczenie, czyli mówiąc językiem Freuda: „coś, co najchętniej bym wyparł”<sup>111</sup>. Zaprzeczam, bo nie potrafię zapomnieć. W przypadku zaprzeczenia doskonale pamięta się, co się wydarzyło, natomiast jednocześnie działa, jakby się nic nie wiedziało. „Totalne zaskoczenie” to rewers „totalnego zaprzeczenia”.

Pojawiające się od końca lat osiemdziesiątych perwersyjne reprezentacje (film *Kornblumenblau* z 1989 roku to najstarsze bliżej analizowane przeze mnie dzieło) splatają się z wybuchami najważniejszych debat dotyczących stosunków polsko-żydowskich: Jedwabne, krzyże oświęcimskie, pogrom kielecki<sup>112</sup>. Gorzej lub lepiej ukrywane obrazy – radości czarpanej z Zagłady, poczucia własnej siły w rodzimych odmianach

<sup>109</sup> H. Grynberg, *Ludzie Żydom zgotowali ten los*, w: tegoż, *Prawda nieartystyczna*, Archipelag, Berlin 1984. Kolejne wydania: 1990 (Almapress), 1994 (PIW), 2002 (Wydawnictwo Czarne).

<sup>110</sup> P. Czapliński, *Katastrofa wsteczna*, dz. cyt., s. 40 i dalej.

<sup>111</sup> Z. Freud, *Zaprzeczenie*, w: tegoż, *Psychologia nieświadomości*, dz. cyt., s. 300.

<sup>112</sup> Zob. P. Forecki, *Od Shoah do Strachu: spory o polsko-żydowską przeszłość i pamięć w debatach publicznych*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010; G. Zubrzycki, *Krzyże w Auschwitz: tożsamość narodowa, nacjonalizm i religia w postkomunistycznej Polsce*, przeł. P. Tomanek, Nomos, Kraków 2014.

faszystów, własnej martyrologii wysuwającej się na pierwszy plan czy walki o mienie i nieruchomości – wraz z procesami nakreślonymi przez Czaplńskiego pojawiły się otwarcie i pozostaną w obrębie polskiej pamięci, mnożąc się i rozrastając, dopóki nie zostaną przepracowane.

Opisane w tej książce perwersyjne reprezentacje Zagłady pozwalają na ujęcie w obrębie polskiej pamięci doświadczenia czerpania korzyści ze śmierci Żydów – jeśli nie materialnych, to chociaż libidinalnych (zawartych na przykład w ekscytacji, radości, mściwej satysfakcji). Te doświadczenia są z konieczności trudne do pamiętania, dlatego zawierają się w formach, w których uczucia i pozycje polskiego świadka niepasujące do konwencjonalnych form pamięci ulegają kamuflażowi, przesunięciom, zagęszczeniom, wreszcie mogą być również przeoczone (jak w *Kornblumenblau*). Siła psychoanalizy jako hermeneutyki podejrzeń polega na tym, że pozwala ona wydobyć na powierzchnię to, co domaga się nazwania, a jednocześnie niepokoi lub zawstydza – przeciwdziałając procesowi sprowadzania trudnych doświadczeń do obłaskawionych, znanych form reprezentacji. Wobec przemocy nie można być obojętnym, obojętność zwykle maskuje wrogość, która znajduje w przemocy realizację fantazji – wzbudzającej różne uczucia: lęk i poczucie winy, ale również radość i ekscytację. Te doświadczenia badane od niedawna<sup>113</sup>, ale, jak uczy psychoanaliza, wspomnienia i uczucia osadzają się w pamięci, do

<sup>113</sup> Na szczególną uwagę zasługuje analiza złożonych relacji między ukrywanymi Żydami a ukrywającymi ich Polakami w wybranych świadectwach Karola Rotberga, Calka Perechodnika i Jerzego Feliksa Urmana autorstwa Justyny Kowalskiej-Leder. Choć Żydzi są chronieni przed niebezpieczeństwem i denuncjacją, ich opiekunowie czerpią – mniejszą lub większą – przyjemność „ze sprawowania kontroli nad drugim człowiekiem” – J. Kowalska-Leder, Nie wiem, jak ich mam cenić... *Strefa ambiwalencji w świadectwach Polaków i Żydów*, dz. cyt., s. 237 (w szczególności rozdział: *Zrozumiała, że jest górą...*). Cała książka Justyny Kowalskiej-Leder poświęcona jest wykluczającym się uczuciom w relacjach między polskimi Żydami i etnicznymi Polakami w czasie drugiej wojny światowej, a także w pamięci o nich. O ekscytacji – tym razem towarzyszącej byciu sprawcą przemocy – jako efekcie i katalizatorze pogromu w Kielcach pisze Joanna Tokarska-Bakir, *Pogrom kielecki jako dramat społeczny*, w: tejże, *Okrzyki pogromowe*, dz. cyt., s. 170–171; też, *Pod klątwą. Społeczny portret pogromu kieleckiego*, t. 1, Czarna Owca, Warszawa 2018, s. 247–248.

której dostępu bronią wprawdzie różne nieświadome mechanizmy (na przykład wyparcie, zaprzeczenie, odszczepienie), jednak drobiazgowo rekonstruując występujące później fantazje, dotrzeć można do tego, co jest pod spodem. Perwersyjna pamięć i perwersyjne fantazje nie wyczerpują rzecz jasna wszystkich trybów pamiętania, jednak uważam, że bez opisu tej części polskiej pamięci i polskiego pola symbolicznego nie da się w pełni rozpoznać własnej tożsamości – i powstrzymać wybuchającą co jakiś czas antysemitckiej przemocy, zarówno symbolicznej, jak i dosłownej.

## Bibliografia

### Analizowane dzieła

- Tadeusz Borowski, *Poezja*, oprac. Tadeusz Drewnowski i Justyna Szczęśna, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
- Tadeusz Borowski, *Proza (1)*, oprac. Sławomir Buryła, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
- Henryk Grynberg, *Szkice rodzinne*, Czytelnik, Warszawa 1990.
- Henryk Grynberg, *Żydowska wojna. Zwycięstwo*, Wielka Litera, Warszawa 2012.
- Tadeusz Hołuj, *Dom pod Oświęcimiem. Puste pole*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.
- Bożena Keff, *Utwór o matce i ojczyźnie*, Korporacja Ha!art, Kraków 2008.
- Tomasz Kozak, *Wytepić te wszystkie bestie? Rozmowy i eseje*, Stowarzyszenie 40000 Malarzy, Warszawa 2010.
- Tomasz Kozak, *Poroseidy. Fenomenologia kultury trawersującej*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski i Muzeum Sztuki, Warszawa i Łódź 2017.
- Leo Lipski, *Śmierć i dziewczyna*, Wydawnictwo FIS, Lublin 1991.
- Leo Lipski, *Niespokojni*, Oficyna Druków Niskonakładowych Bronisław Sałuda, Olsztyn 1998.
- Leo Lipski, *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*, oprac. Hanna Gosk, Świat Literacki, Izabelin 2002.
- Igor Ostachowicz, *Noc żywych Żydów*, WAB, Warszawa 2012.
- Zyta Rudzka, *Ślicznotka doktora Josefa*, Jacek Santorski & Co: „Inanna”, Warszawa 2006.
- Zyta Rudzka, *Krótką wymiana ognia*, „Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej” 2014, nr 4.
- Jarosław Marek Rymkiewicz, *Umschlagplatz*, 1M1 Oficyna Wydawnicza, Gdańsk 1992.
- Jarosław Marek Rymkiewicz, *Kinderszenen*, Sic!, Warszawa 2008.
- Artur Sandauer, *Zapiski z martwego miasta*, w: tegoż, *Proza*, Czytelnik, Warszawa 1983.
- Magdalena Tulli, *Włoskie szpilki*, Wydawnictwo Nisza, Warszawa 2012.
- Magdalena Tulli, *Szum*, Znak, Kraków 2014.
- Szczepan Twardoch, *Wieczny Grunwald. Powieść z za końca czasów*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.
- Szczepan Twardoch, *Morfina*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012.

*Kornblumenblau*, reż. Leszek Wosiewicz, 1989.

*Demon*, reż. Marcin Wrona, 2015.

*Zaćma*, reż. Ryszard Bugajski, 2016.

Rafał Betlejewski, *Płonie stodoła*, 2010.

Tomasz Kozak, *Klasztor Inversus*, 2003.

Tomasz Kozak, *Zmurzynienie – historia pewnej metafory*, 2006.

Maciej Toporowicz, *Obsession*, 1993.

Piotr Uklański, *Naziści*, 2000.

Piotr Uklański, *Bez tytułu (Polska Über Alles)*, 2012–2013.

## Monografie i artykuły naukowe

Ernst van Alphen, *Staging the Archive. Art and Photography in the Age of New Media*, Reaktion Books, London 2014.

Ernst van Alphen, *Krytyka jako interwencja. Sztuka, pamięć, afekt*, red. Katarzyna Bojarska, Wydawnictwo UJ, Kraków 2019.

Jean Améry, *Poza winą i karą*, przeł. Ryszard Turczyn, Homini, Kraków 2007.

Didier Anzieu, *The Skin-Ego*, przeł. Naomi Segal, Karnac, London 2016.

Hannah Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. Adam Szostkiewicz, Znak, Kraków 1998.

Ulrich Baer, *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London 2002.

Karyn Ball, *Disciplining the Holocaust*, SUNY Press, Albany NY 2008.

James Berger, *After the End: Representations of Post-Apocalypse*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999.

Agata Bielik-Robson, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5.

Jan Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008.

Katarzyna Bojarska, *Obóz-Muzeum. Afektywna przestrzeń przekazu doświadczenia traumatycznego; Dyskusja nad miejscem sztuki w muzeach martyrologicznych (fragmenty), Muzeum Stutthof w Sztutowie, 11 maja 2012 r. – z udziałem Marka Zająca, Małgorzaty Omilanowskiej, Piotra M. A. Cywińskiego, Piotra Tarnowskiego, Grzegorza Plewika, w: Obóz-muzeum. Trauma we współczesnym wystawiennictwie*, red. Małgorzata Fabiszak, Marcin Owsiniński, TAiWPN Universitas, Kraków 2013.

Katarzyna Bojarska, *Wydarzenia po Wydarzeniu. Białoszewski – Richter – Spiegelman*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012.

Henry Bond, *Lacan at the Scene*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts; London, England, 2009.

Hartmut Böhme, *Fetyszizm i kultura. Inna teoria nowoczesności*, przeł. Mateusz Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

- Sławomir Buryła, *Prawda mitu i literatury: o pisarstwie Tadeusza Borowskiego i Leopolda Buczkowskiego*, TAIWPN Universitas, Kraków 2003.
- Sławomir Buryła, *Tematy (nie)opisane*, TAIWPN Universitas, Kraków 2013.
- Cathy Caruth, *Traumatyczne przebudzenia (Freud, Lacan i etyka pamięci)*, przeł. Katarzyna Bojarska, w: *Antologia studiów nad traumą*, red. Tomasz Łysak, TAIWPN Universitas, Kraków 2015.
- Don Campbell, *Perwersja – sadyzm i przetrwanie*, w: *Współczesna psychoanaliza brytyjska*, red. Susan Budd i Richard Rusbridger, przeł. Danuta Golec i Lech Kalita, Ingenium, Warszawa 2008.
- David Cesarani, Paul A. Levine, *Introduction*, w: *Bystanders to the Holocaust: A Re-evaluation*, red. David Cesarani, Paul A. Levine, Routledge, Ann Arbor, Michigan 2014.
- Agata Chałupnik, *Niech się pan tak nie wyteatrze! Auschwitz w twórczości Mariana Pan-kowskiego*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017.
- Janine Chasseguet-Smirgel, *Creativity and Perversion*, Free Association Books, London 1998.
- Janine Chasseguet-Smirgel, *Female Sexuality: New Psychoanalytic Views*, Karnac Books, London 1992.
- Janine Chasseguet-Smirgel, *Loss of Reality in Perversions – With Special Reference to Fetishism*, „Journal of the American Psychoanalytic Association” 1981, nr 29.
- Claude Lanzmann’s Shoah: *Key Essays*, red. Stuart Liebman, Oxford and New York 2007.
- Stef Craps, *Poza europocentryzm. Teoria traumy w epoce globalizacji*, przeł. Jan Burzyński, w: *Antologia studiów nad traumą*, red. Tomasz Łysak, TAIWPN Universitas, Kraków 2015.
- Marta Cuber, *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011.
- Marta Cuber, *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.
- Przemysław Czapliński, *Zagłada i profanacje*, „Teksty Drugie” 2009, nr 4.
- Przemysław Czapliński, *Katastrofa wsteczna*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2015, 25 (45).
- Przemysław Czapliński, *Zagłada jako horror. Kilka uwag o literaturze polskiej 1985–2015*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2016, nr 12.
- Przemysław Czapliński, *Poruszona mapa. Wyobrażenia geograficzno-kulturowa polskiej literatury przełomu XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016.
- Agnieszka Dauksza, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, IBL PAN, Warszawa 2017.
- Carolyn J. Dean, *Aversion and Erasure: The Fate of the Victim after the Holocaust*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y. 2010.
- Sidra DeKoven Ezrahi, *Representing Auschwitz*, „History and Memory” 1995, t. 7, no. 2.
- Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. Mai Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2012.



- Tadeusz Drewnowski, *Ucieczka z kamiennego świata. O Tadeuszu Borowskim*, PIW, Warszawa 1992.
- Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, przeł. Charles Lam Markmann, Grove Press, New York 1967.
- Shoshana Felman, Dori Laub, *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York-London 1992.
- Hal Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, TAiWPN Universitas, Kraków 2012.
- Nadine Fresco, *Remembering the Unknown*, "International Review of Psychoanalysis" 1984, no. 11.
- Zygmunt Freud, *Uwagi na temat pewnego przypadku nerwicy natręctw*, w: Zygmunt Freud, *Charakter a erotyka*, przeł. Robert Reszke, Dariusz Rogalski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
- Zygmunt Freud, *Trzy rozprawy z teorii seksualnej; O dziecięcych teoriach seksualnych; Kilka psychicznych skutków anatomicznej różnicy płci*, w: tegoż, *Życie seksualne*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
- Zygmunt Freud, *Dwie nerwice dziecięce*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- Zygmunt Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2007.
- Zygmunt Freud, *Przypominanie, powtarzanie, przepracowywanie*, w: tegoż, *Technika terapii*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2007.
- Zygmunt Freud, *W kwestii terapii hysterii*, w: Zygmunt Freud, Josef Breuer, *Studia nad histerią*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2008.
- Zygmunt Freud, *Poza zasadą rozkoszy; Zaprzeczenie; Fetysyzm; Żaloba i melancholia; Ekonomiczny problem masochizmu*, w: tegoż, *Psychologia nieświadomości*, przeł. Robert Reszke, KR, Warszawa 2009.
- Zygmunt Freud, *Rewizja marzenia sennego*, przeł. Robert Reszke w: tegoż, *Wykłady ze wstępu do psychoanalizy. Nowy cykl*, przeł. Robert Reszke i Paweł Dybel, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009.
- Zygmunt Freud, *Psychopatologia życia codziennego*, przeł. Ludwik Jekels i Helena Ivánka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.
- Saul Friedländer, *Refleksy nazizmu. Esej o kiczu i śmierci*, przeł. Marcin Szuster, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.
- Samuel Gerson, *When the Third is Dead: Memory, Mourning and Witnessing in the Aftermath of the Holocaust*, „International Journal of Psychoanalysis” 2009, t. 90, z. 6.
- Mervin Glasser, *Identification and its Vicissitudes as Observed in the Perversions*, „International Journal of Psycho-Analysis” 1986, nr 67.
- Michał Głowiński, *Marcowe gadanie. Komentarze do słów 1966–1971*, POMOST, Warszawa 1991.

- Michał Głowiński, *Marcowe fabuły*, w: tegoż, *Pismak 1863 i inne szkice o różnych brzydkich rzeczach*, Open, Warszawa 1995.
- Daniel Jonah Goldhagen, *Gorliwi kaci Hitlera. Zwyczajni Niemcy i Holocaust*, przeł. Wiesław Horabik, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.
- André Green, *The Dead Mother*, w: tegoż, *On Private Madness*, Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, London 1986.
- Henryk Grynberg, *Prawda nieartystyczna*, PIW, Warszawa 1994.
- Béla Grunberger, *Study of Anal Object Relations*, „International Review of Psycho-Analysis” 1977, no. 4.
- Marek Haltof, *Polish Film and the Holocaust. Politics and Memory*, Berghahn Books, New York-Oxford 2012.
- Marianne Hirsch, *Zaloba i postpamięć*, przeł. Katarzyna Bojarska w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, pod red. Ewy Domańskiej, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.
- Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012.
- Eva Hoffman, *After Such Knowledge: memory, history, and the legacy of the Holocaust*, Public Affairs, New York 2004.
- Elżbieta Janicka, *Pamięć przyswojona. Koncepcja polskiego doświadczenia zagłady Żydów jako traumy zbiorowej w świetle rewizji kategorii świadka*, „Studia Litteraria et Historica” 2014/2015, nr 3/4.
- Elżbieta Janicka, Tomasz Żukowski, *Przemoc filosemicka? Nowe polskie narracje o Żydach po roku 2000*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2016.
- Maria Janion, *Placz generała. Eseje o wojnie*, Sic!, Warszawa 1998.
- Maria Janion, *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Sic!, Warszawa 2000.
- Bożena Karwowska, *Ciało. Seksualność. Obozy Zagłady*, Universitas, Kraków 2009.
- Melanie Klein, *Miłość, poczucie winy i reparacja. Pisma, tom I*, przeł. Danuta Golec, Anna Czownicka, Gdańskie Wydawnictwo psychologiczne, Gdańsk 2007.
- Izabela Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Wydawnictwo SWPS Academica, Warszawa 2010.
- Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, przeł. Margaret Waller, Columbia University Press, New York 1984.
- Julia Kristeva, *Stabat Mater*, w: *The Kristeva Reader*, red. Toril Moi, Columbia University Press, New York 1986.
- Jacques Lacan, *Kanta Sadem*, przeł. Tadeusz Komendant, „Twórczość” 1989, nr 8.
- Jacques Lacan, *The ethics of psychoanalysis, 1959–1960*, przeł. Dennis Porter, W. W. Norton & Company, New York, London, 1997.
- Jacques Lacan, *Seminarium III. Psychozy*, przeł. Jacek Waga, PWN, Warszawa 2014.
- Dominick LaCapra, *History and Memory after Auschwitz*, Cornell University Press, Ithaca–London 1998.

- Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2014.
- Jean Laplanche i Jean-Bertrand Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, tłum. Ewa Modzelewska i Ewa Wojciechowska, wsiP, Warszawa 1996.
- Lawrence L. Langer, *Świadectwa Zagłady. W rumowisku pamięci*, przeł. Marcin Szuster, ŻIH, Warszawa 2015.
- Claude Lanzmann, *Shoah*, przeł. Marek Bieńczyk, Oficyna Wydawnicza „Novex”, Kozszalin 1993.
- Claude Lanzmann, Ruth Larson, David Rodowick, *Seminar with Claude Lanzmann, 11 April 1990*, „Yale French Studies” 1991, no. 79.
- Dori Laub, Susanna Lee, *Thanatos and Massive Psychic Trauma: the Impact of the Death Instinct on Knowing, Remembering, and Forgetting*, „Journal of the American Psychoanalytic Association” 2003, t. 51, z. 2.
- Dori Laub, *Traumatic Shutdown of Narrative and Symbolization. A Death Instinct Derivative?*, „Contemporary Psychoanalysis” 2005, t. 41, z. 2.
- Andrzej Leder, *Prześliona rewolucja: ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.
- Andrzej Leder, *Rysa na tafli. Teoria w polu psychoanalitycznym*, PWN, Warszawa 2016.
- Jacek Leociak, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2009.
- Ruth Leys, *From Guilt to Shame: Auschwitz and After*, Princeton University Press, Princeton–Oxford 2007.
- Ruth Leys, *Freud i trauma*, przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska, w: *Antologia studiów nad traumą*, red. Tomasz Łysak, TAiWPN Universitas, Kraków 2015.
- Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*, red. Sławomir Buryła, Dorota Krawczyńska, Jacek Leociak, Fundacja Akademia Humanistyczna i Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012.
- Jonathan Littell, *Suche i wilgotne*, przeł. Magdalena Kamińska-Maurugeon, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2009.
- Anna Mach, *Świadkowie świadectw. Postpamięć zagłady w polskiej literaturze najnowszej*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2016.
- Joyce McDougall, *Violence and creativity*, „The Scandinavian Psychoanalytic Review” 1999, t. 22, z. 2.
- Alan Milchman, Alan Rosenberg, *Eksperymenty w myśleniu o Holocauście. Auschwitz, nowoczesność i filozofia*, przeł. Leszek Krowicki i Jakub Szacki, Scholar, Warszawa 2003.
- Jean-Luc Nancy, *Zakazana reprezentacja*, przeł. Adam Dziadek, „Teksty Drugie” 2004, nr 5.
- Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego i Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.
- Thomas H. Ogden, *The Perverse Subject of Analysis*, „Journal of the American Psychoanalytical Association” 1996, nr 44.
- Pamięć, etyka i historia*, red. Ewa Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002.

- Pamięć i afekty*, red. Zofia Budrewicz, Ryszard Nycz i Roma Sendyka, IBL PAN, Warszawa 2014.
- Martin Pollack, *Skażone krajobrazy*, przeł. Karolina Niedenthal, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014.
- Probing the Limits of Representation. Nazism and the „Final Solution”*, red. Saul Friedländer, Cambridge, Massachusetts, London, England 1992.
- Beata Przymuszała, *Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.
- Jakub Rawski, *Seksowny faszyzm jako egzemplifikacja relacji płci i władzy*, „Teksty Drugie” 2015, nr 2.
- Revisiting Holocaust Representation in the Post-Witness Era*, red. Diana I. Popescu i Tanja Schult, Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York, 2015.
- Michael Rothberg, *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2000.
- Eric L. Santner, *History beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts About the Representation of Trauma*, w: *Probing the Limits of Representation. Nazism and the „Final Solution”*, red. Saul Friedländer, Cambridge, Massachusetts, London, England 1992.
- Libby Saxton, *Haunted Images. Film, Ethics, Testimony and the Holocaust*, Wallflower Press, London 2008.
- Hanna Segal, *Teoria Melanie Klein w praktyce klinicznej*, przeł. Danuta Golec, Grażyna Rutkowska i Anna Czownicka, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2006.
- Mark Seltzer, *Kultura rany*, przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska, w: *Antologia studiów nad traumą*, red. Tomasz Łysak, TAIWPN Universitas, Kraków 2015.
- Roma Sendyka, *Robinson w nie-miejscach pamięci*, „Konteksty” 2013, nr 2.
- Roma Sendyka, *Pryzma – zrozumieć nie-miejsca pamięci (non-lieux de memoire)*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2.
- Roma Sendyka, *Napatrzcie się! Mroczna turystyka i nowoczesność*, „Didaskalia” 2014, nr 120.
- Roma Sendyka, *Miejsca, które straszą (afekty i nie-miejsca pamięci)*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1.
- Roma Sendyka, *Poświadek, przeciw-postronny i (niczyja) trauma*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2017, nr 18.
- Roma Sendyka, *Nie-miejsca pamięci i ich nie-ludzkie pomniki*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2.
- Roma Sendyka, *Od obserwatorów do gapiów. Kategoria bystanders i analiza wizualna*, „Teksty Drugie” 2018, nr 3.
- Roma Sendyka, *Od świadków do postronnych. Kategoria bystander i analiza podmiotów uwikłanych*, w: *Świadek: jak się staje, czym jest?*, red. Agnieszka Dauksza i Karolina Koprowska, IBL PAN, Warszawa 2019.
- Kaja Silverman, *Threshold of the Visible World*, Routledge, New York–London 1996.
- Timothy Snyder, *Skrwawione ziemie. Europa między Hitlerem a Stalinem*, przeł. Bartłomiej Pietrzyk, Warszawa 2015.

- Jan Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, TAIWPN Universitas, Kraków 2014.
- John Steiner, *Turning a Blind Eye: The Cover up for Oedipus*, „International Review of Psycho-Analysis” 1985, no. 12.
- Stosowność i formuła. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. Michał Głowiński i in., TAIWPN Universitas, Kraków 2005.
- Aleksandra Szczepan, *Rozruchunki z postpamięcią*, w: *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*, red. Teresa Szostek, Roma Sendyka, Ryszard Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013
- Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*, red. Paweł Dobrosielski, Justyna Kowalska-Leder, Iwona Kurz, Małgorzata Szpakowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017.
- Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, pod red. Ewy Domańskiej, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.
- Klaus Theweleit, *Męskie fantazje*, przełożyli Mateusz Falkowski i Michał Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015.
- Joanna Tokarska-Bakir, *Obsesja niewinności*, w: *teżę, Rzeczy mgliste*, Pogranicze, Sejny 2004.
- Joanna Tokarska-Bakir, *Legends o krwi. Antropologia przęsądu*, WAB, Warszawa 2008.
- Joanna Tokarska-Bakir, *Okrzyki pogromowe. Szkice z antropologii historycznej Polski lat 1939–1946*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012.
- Enzo Traverso, *Historia jako pole bitwy. Interpretacja przemocy w XX wieku*, przeł. Światosław Florian Nowicki, Książka i Prasa, Warszawa 2014.
- Aleksandra Ubertowska, *Holokaust. Auto(tanato)grafie*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2014.
- Gary Weissman, *Fantasies of Witnessing. Postwar Efforts to Experience the Holocaust*, Cornell University Press, Ithaca 2004.
- Estela V. Welldon, *Matka, madonna, dziwka. Idealizacja i poniżenie macierzyństwa*, przeł. Danuta Golec, Ingenium, Warszawa 2010.
- Andrzej Werner, *Zwyczajna apokalipsa. Tadeusz Borowski i jego wizja świata obozów*, Czytelnik, Warszawa 1981.
- Linda Williams, *Hard Core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*, przeł. Miłosz Wojtyła i in., słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- James E. Young, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven, London 1993.
- Marcin Zaremba, *Wielka trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Znak i ISP PAN, Kraków 2012.
- Anna Ziębińska-Witek, *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011.
- Alenka Zupančič, *The Odd One In*, MIT Press, Cambridge 2008.

- Tomasz Żukowski, Wytwarzanie „winy obojętności” oraz kategorii „obojętne go świadka” na przykładzie artykułu Jana Błońskiego „Biedni Polacy patrzą na getto”, „Studia Litteraria et Historica” 2013, nr 2.
- Tomasz Żukowski, *Co widzieli świadkowie?*; Przemysław Czapliński, *Metanoja albo postoświeceniowe filmy o Zagładzie*, w: *Pomniki pamięci. Miejsca niepamięci*, red. Katarzyna Chmielewska i Alina Molisak, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2017.
- Slavoj Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. Joanna Bator i Paweł Dybel, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.
- Slavoj Žižek, *Patrząc z ukosa: do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. Janusz Margański, KR, Warszawa 2003.
- Slavoj Žižek, *Komedia obozowa*, przeł. Adam Chmielewski, „Teksty Drugie” 2004, nr 5.
- Slavoj Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. Adam Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009.



## Nota bibliograficzna

W książce znajdują się różne moje teksty, ich fragmenty, rozwinięcia i skróty, których przekształcenia złożyłem w mniej czy bardziej spójną narrację. Oto spis tych tekstów, dziękuję przy tym redaktorom i redaktorkom czasopism i książek, w których miałem szansę je publikować:

*W objęciu trupów*, „Dialog” 2014, nr 4, s. 49–55.

*Holocaust Zombies: Mourning and Memory in Polish Contemporary Culture*, w: *Revisiting Holocaust Representation in the Post-Witness Era*, wyd. Diana Popescu, Tanja Schult, Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York 2015, s. 132–148.

*Nazista w mundurze. Afektywna siła fetyszu*, w: *Kultura afektu, afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. Agnieszka Dauksza, Anna Łebkowska i Ryszard Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2015, s. 539–552.

*Ciało we fragmentach, strzępki historii. Post-Zagładowe perwersje Leo Lipskiego*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 356–374.

*Identyfikacja i zaprzeczenie. Perwersyjne miejsca pamięci*, w: *Pomniki pamięci. Miejsca niepamięci*, red. Katarzyna Chmielewska i Alina Molisak, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2017, s. 119–132.

*Boredom and Violence. Returning to the Perverse Scene of Memory*, w: *Entangled Memories. Remembering the Holocaust in a Global Age*, red. Marius Henderson, Julia Lange, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2017, s. 211–229.

*Chleb*, w: *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*, red. Paweł Dobrosielski, Justyna Kowalska-Leder, Iwona Kurz i Małgorzata Szpakowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017, s. 81–102.





## Summary

### Perverse Memory: Positions of the Polish Witness of the Holocaust

The book is a theoretical proposal within the study of Polish memory of the Holocaust and research on bystanders and witnesses of the Holocaust. Using psychoanalytical concepts, the author describes the perverse mechanisms and character of Polish memory at work in the representations of the Holocaust, in which surfaces the thing most difficult to remember: pleasure derived from crime, identification with the perpetrator of violence, powerful fear of revenge, assuming the position of victims. Previous psychoanalytical studies of memory were unable to capture these experiences, because they focused on the problems of mourning, melancholy, repressed memory, and loss. Historical experiences of Polish witnesses of the Holocaust – other than in Western Europe – have different consequences for identity and memory, they make it much more difficult to free oneself from direct memories of extreme violence. Taking into account the specificity of the position of the Polish witness allows for this new approach to be included in the modern current of research on the memory and witnesses of the Holocaust.



## Indeks nazwisk

- Abugaber Agnieszka 8  
Adamczak Katarzyna 248  
Adamczyk-Garbowska Monika 35  
Adorno Theodor W. 14, 68  
Agamben Giorgio 33, 59, 71, 157  
Agrykola Juliusz, właśc. Gnaeus Julius Agricola 198  
Ahmed Sarah 98  
Ajschtet Andrzej 263  
Alphen Ernst van 40–41, 46–47, 92, 276, 294  
Améry Jean 121–122, 165, 294  
Armstrong Isobel 147  
Andrzejewski Jerzy 94, 189, 220, 260  
Ankersmit Frank 263  
An-ski Szymon 222  
Anzieu Didier 160, 165, 294  
Arendt Hannah 22, 49–50, 214, 285, 294  
Armstrong Isobel 47  
Aron Lewis 24  
Assmann Jan 32  
Auerhahn Nanette C. 24, 249  
  
Babińska Maria 20  
Baer Ulrich 17–18, 294  
Baksik Łukasz 205  
  
Ball Karyn 144, 294  
Bal Mieke 193  
Banasiak Bogdan 19  
Banki Luisa 71  
Baran Bogdan 113  
Barthes Roland 107  
Bartold Robert 236, 282  
Bartoszewski Władysław 236  
Bartov Omer 21–22, 236, 282, 287  
Bass Alan 19  
Bataille Georges 36, 158  
Bator Joanna 33, 227, 301  
Bauer Yehuda 13–14  
Bauman Zygmunt 14, 67–68  
Beethoven Ludwig van 55, 57, 67–68  
Belmondo Jean-Paul 109  
Benjamin Jessica 240  
Benjamin Walter 111, 113, 127–128, 133  
Benn Gottfried 117  
Berger James 59–60, 147, 281, 294  
Bergson Henri 70  
Bernstein Leonard 68  
Betlejewski Rafał 31, 36, 72–77, 80–81, 90–91, 282, 294  
Białoszewski Miron 156, 273, 294

- Bielik-Robson Agata 41, 129, 187–188, 190, 294
- Bieńczyk Marek 50, 99, 187, 298
- Bikont Anna 51, 224, 265
- Bilczewski Tomasz 47, 147
- Bilewicz Michał 20, 277
- Bion Wilfred 47
- Birksted-Breen Dana 132
- Błoński Jan 20, 37–38, 52, 199, 219, 277, 290, 294, 301
- Bobkowski Andrzej 143
- Böhme Hartmut 105, 294
- Bojadżijewa Iwona 75
- Bojarska Katarzyna 8, 16–18, 29, 46, 61, 69, 247, 255, 273–274, 287, 294–295, 297
- Boll Uwe 55–56, 288
- Bomba Abraham 50
- Bond Henry 74–76, 294
- Bonitzer Pascal 288
- Borowczyk Jerzy 248
- Borowicz Jan 61, 230
- Borowski Mateusz 108, 296
- Borowski Tadeusz 43–44, 47, 66, 116–121, 123–128, 130, 293, 295–296, 300
- Borowy Czesław 50
- Brandon Ray 287
- Brand Roy 210–211, 231
- Brazelton Thomas Berry 256
- Breker Arno 96
- Breslaw Elaine G. 17
- Breuer Josef 274, 296
- Bronstein Catalina 126
- Brycht Andrzej 95, 267, 270
- Brykczyński Paweł 204, 229
- Brystiger Julia 229–231, 233
- Brzozowski Andrzej 77, 185
- Buck-Morss Susan 69
- Buczkowski Leonard 43
- Buczkowski Leopold 119, 295
- Budd Susan 103, 295
- Budrewicz Zofia 18, 47, 143, 147, 299
- Budzik Jagoda 210
- Buelens Gert 288
- Bugajski Ryszard 31, 197, 229–230, 239, 294
- Bujnicki Tadeusz 175
- Burakowska Elżbieta 146
- Buryła Sławomir 43, 94, 119, 123–125, 214, 216, 268, 293, 295, 298
- Burzyńska Anna 41
- Burzyński Jan 75, 275, 295
- Butler Judith 196, 272
- Calderón Puerta Aránzazu 280–282
- Campbell Don 103, 295
- Canin Mordechaj 35, 209
- Caruth Cathy 18, 225, 287, 295
- Cattani Mary H.S. 60
- Cattelan Maurizio 110
- Cavani Liliana 96, 288
- Celan Paul 203–204
- Céline Louis-Ferdinand 190
- Cesarani David 13, 295
- Chaciński Michał 45
- Chałupnik Agata 7, 45, 99, 123, 295
- Chaplin Charli 70–71
- Chasseguet-Smirgel Janine 25–26, 98–99, 131–132, 164, 167, 187, 192, 295
- Chmielewska Katarzyna 34, 52, 181, 199, 207, 301, 303
- Chmielewski Adam 54, 71, 301
- Chodakiewicz Marek Jan 196–197
- Chojna Natalia 38, 56
- Chomątowska Beata 217
- Christie Deborah 207
- Chutnik Sylwia 212, 217
- Cichocki Marek A. 179
- Cichoń Krzysztof 203

- Cichowicz Stanisław 70  
 Cichy Michał 277  
 Cobel-Tokarska Marta 174  
 Cole Tim 261  
 Costa-Gavrasa Constantin 56  
 Covington Coline 214  
 Cramer Bertrand G. 256  
 Craps Stef 274–275, 287–288, 295  
 Crouch David 262  
 Cuber Marta zob. Tomczok Marta  
 Cywiński Piotr M.A. 63, 294  
 Czapiga Małgorzata 16  
 Czapliński Przemysław 33, 37–38, 110,  
 200, 207, 255, 265, 289–291, 295, 301  
 Czarnacka Agata 196  
 Czerniecka-Tomkowiak Stefania 8  
 Czownicka Anna 174, 179, 264, 297,  
 299  
 Czubaszek Krzysztof 23
- Darowski Jan 204  
 Dauksza Agnieszka 8, 28, 50, 143–144,  
 151–152, 289, 295, 299, 303  
 Davis Colin 206  
 Dąbrowska Maria 165  
 Dean Carolyn J. 122, 150, 295  
 Dehnel Piotr 79  
 Dekel-Avneri Lilach 212  
 DeKoven Ezrahi Sidra 92, 121, 295  
 Deleuze Gilles 129, 132, 213  
 Demnig Gunter 234  
 Derrida Jacques 19, 60, 131  
 Didi-Huberman Georges 62, 69, 77,  
 203, 224, 295  
 Dmowski Roman 93  
 Dobrosielski Paweł 7, 62, 99, 178, 197,  
 214–215, 218, 236, 252, 300, 303  
 Domańska Ewa 59, 247, 263, 276,  
 297–298, 300  
 Drewnowski Tadeusz 119, 123, 293, 296
- Dunin-Wąsowicz Paweł 200  
 Durrant Sam 288  
 Dybel Paweł 27, 33, 227, 296, 301  
 Dziadek Adam 69, 102, 107, 298
- Eaglestone Robert 288  
 Eichmann Adolf 22, 49–50, 209–211,  
 214, 231, 294  
 Eisenbach Artur 209  
 Eliade Mircea 118  
 Embry Karen 207  
 Engel David 197  
 Engelking Barbara 21, 259  
 Englert Jan 109  
 Enrico Robert 56  
 Ensel Remco 21  
 Epstein Helen 246  
 Evans Martha Noel 225
- Fabiszak Małgorzata 63, 294  
 Falkowski Mateusz 105–106, 188, 294,  
 300  
 Fanon Frantz 120, 171, 296  
 Felman Shoshana 64, 145, 225, 287,  
 296  
 Ferry Luc 60  
 Fiennes Sophie 68  
 Fijolek Marcin 229  
 Filipiak Izabela 255  
 Filipowicz Kornel 208, 243–244  
 Fink Bruce 211, 227, 280  
 Fink Ida 279–282  
 Flem Lydia 146  
 Ford Aleksander 168, 182  
 Forecki Piotr 220, 229–230, 278, 290  
 Foster Dennis 27  
 Foster Hal 108–109, 296  
 Foucault Michel 288  
 Franus Ewa 184  
 Frączysty Andrzej 143

- Freedberg David 59  
 Fresco Nadine 62, 249, 254, 296  
 Freud Sigmund 15, 18–19, 24–25, 42,  
 46, 66, 73, 76, 78–79, 97–99, 107, 109,  
 114, 131, 147, 149–150, 152, 167–168,  
 170, 176, 189–191, 193, 225, 231, 234,  
 265, 274, 278, 287, 290, 295–296, 298  
 Friedländer Saul 12, 79, 81, 128,  
 276–277, 288, 296, 299  
 Fulbrook Mary 29–30
- Gajos Janusz 230  
 Gałązka Tomasz S. 272  
 Gans Evelien 21  
 Garbo Greta 107  
 Gerson Samuel 258–259, 278, 296  
 Gibson Mel 231  
 Giebułtowski Jerzy 12–13, 24  
 Gilman Sander L. 42, 170  
 Glasser Mervin 131, 296  
 Glosowitz Monika 98  
 Głowacka Dorota 280–281, 283  
 Głowacki Janusz 112–113  
 Głowiński Michał 27, 47, 125, 228, 242,  
 251, 296–297, 300  
 Gogh Vincent van 262  
 Goldberg Jakub 111  
 Goldhagen Daniel Jonah 14–15, 297  
 Goldin Lejb 194  
 Golec Danuta 25, 103, 174, 179, 247,  
 264, 295, 297, 299–300  
 Gosk Hanna 143, 161, 171, 255, 293  
 Górski Józef 23  
 Grabowski Andrzej 221  
 Grabowski Jan 21, 23, 216  
 Graebner William 207  
 Granoff Wladimir 96  
 Grant Barrz Keith 232  
 Green André 190–191, 251–252,  
 297
- Greenberg Rees 92, 275  
 Grochowiak Stanisław 94  
 Gross Jan Tomasz 21–22, 28, 34, 197,  
 212, 215–216, 218, 220, 234, 277–278,  
 280, 290  
 Grotowski Jerzy 49, 193  
 Grottger Artur 115  
 Grudzińska-Gross Irena 212, 215–217,  
 234  
 Grunberger Béla 157, 163, 297  
 Grünberg Sławomir 246  
 Grupińska Anka 229  
 Grynberg Henryk 34, 37–38, 54, 62,  
 122, 154, 198, 216–217, 223–224, 267,  
 290, 293, 297  
 Grynberg Mikołaj 249  
 Grzesiuk Stanisław 45, 156  
 Guattari Félix 132, 213  
 Gutorow Jacek 131
- Haltof Marek 37, 297  
 Hammer Seweryn 198  
 Handler Spitz Ellen 92  
 Harjes Kristen 235  
 Hartman Geoffrey 287  
 Haupt Zygmunt 143  
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 69  
 Heidegger Martin 14, 190  
 Heisenber Werner Karl 146  
 Henderson Marius 65, 303  
 Hendrykowski Marek 39  
 Herer Michał 106, 300  
 Herman Mark 56  
 Hilberg Raul 12, 14, 24  
 Hirsch Marianne 80, 247, 280, 297  
 Hitchcock Alfred 188  
 Hitler Adolf 14–15, 154, 187, 258, 297,  
 299  
 Hobbes Thomas 188  
 Hoffman Eva 253–254, 297

- Hoffman Jerzy 110–112  
 Hołuj Tadeusz 32, 56, 241, 267–269,  
 273, 293  
 Hopfinger Maryla 34, 278  
 Horabik Wiesław 15, 297  
 Horkheimer Max 14, 68  
 Hryniewicz Karol 171
- Igalson-Tygielska Hanna 171  
 Ivánka Helena 109, 296  
 Ivaškevičius Marius 284–285  
 Iwaszkiewicz Jarosław 264
- Jabłońska Katarzyna 230  
 Jackson Michael 201  
 Jacobson Howard 288  
 Jagielski Sebastian 38, 44, 113  
 Jakubowiak Maciej 184  
 Jakubowska Wanda 39, 56–57, 71, 97,  
 155  
 Jameson Frederick 32–33  
 Janda Krystyna 229  
 Janicka Elżbieta 28, 75, 81, 172, 178,  
 194, 202–205, 277, 289, 297  
 Janion Maria 126, 141, 175, 255, 297  
 Jan Paweł II, papież 110  
 Jastrun Mieczysław 51  
 Jastrzębski Zdzisław 110  
 Jedlicki Jerzy 50–51  
 Jekels Ludwik 109, 296  
 Jekiel Teresa i Wojciech 199  
 Jezus Chrystus 111, 118, 156, 231  
 Jopkiewicz Tomasz 38  
 Joselewicz Berek 63  
 Judt Tony 236, 282  
 Jung Carl Gustav 118  
 Jünger Ernst 116–117, 127, 130, 133,  
 190
- Kaczmarek Olga 7, 252  
 Kafka Franz 93, 131, 165  
 Kahler Erich 133  
 Kajokas Tomas V. 285  
 Kajtoch Jacek 175  
 Kalita Lech 27, 103, 295  
 Kalita Marek 231  
 Kamień Adam 40, 42  
 Kamińska Ida 123  
 Kamińska-Maurugeon Magdalena 181,  
 298  
 Kania Ireneusz 158  
 Kant Immanuel 222  
 Karolak Sylwia 118, 248, 255, 258  
 Karpiuk Dawid 229  
 Karpowicz Ignacy 103  
 Karwowska Bożena 29, 43, 156, 297  
 Kasprzysiak Stanisław 70, 126  
 Kaszpirowski Anatolij 225  
 Kaszubski Tomasz 213  
 Ka-Tzetnik, właśc. Yehiel De-Nur 288  
 Kazimierz III Wielki, król 176  
 Keenan Thomas 100  
 Keff Bożena 32, 77, 240, 246, 248,  
 255–257, 293  
 Kerényi Karl 129  
 Kępiński Antoni 155  
 Kielar Wiesław 99–100, 155  
 Kieta Mieczysław 155  
 Klamann Grzegorz 113  
 Kleeblatt Norman L. 92, 105  
 Klein Melanie 174, 179, 264, 297, 299  
 Klekot Ewa 59  
 Klukowski Zygmunt 23–24  
 Kłodziński Stanisław 157  
 Kłosiński Krzysztof 41  
 Kolberger Krzysztof 44  
 Komasa Jan 186  
 Komendant Tadeusz 96, 297  
 Konwicki Tadeusz 94, 203, 226



- Kopacki Andrzej 128  
 Koper Ewa 13  
 Koprowska Karolina 28–29, 289, 299  
 Korczak Janusz, właśc. Henryk Goldszmit 281  
 Kordjak Joanna 181  
 Kosiński Jerzy 102–103, 242  
 Kosofsky-Sedgwick Eve 149  
 Kossak-Szczucka Zofia 198–199, 220  
 Kossowski Zbigniew 8  
 Kowalcze-Pawlik Anna 47  
 Kowalczyk Andrzej Stanisław 171  
 Kowalczyk Izabela 104, 297  
 Kowalska-Leder Justyna 7–8, 23, 62, 65, 99, 200, 214–215, 220, 235, 252, 291, 300, 303  
 Kozak Tomasz 31, 92, 110–121, 124, 126–134, 137–140, 293–294  
 Koza Michał 183  
 Koziołek Ryszard 110  
 Krakowiak-Gennari Dobrosława 25  
 Krakowska Joanna 7, 221, 269  
 Krakowski Andrzej 246  
 Kramer Lawrence 68–69  
 Kraskowska Ewa 255  
 Krauss Rosalind E. 16  
 Krawczyńska Dorota 123, 298  
 Kremer Johann Paul 155  
 Kristeva Julia 247, 257, 297  
 Kropiwnicki Maciej 141  
 Krowicki Leszek 60, 298  
 Królak Sławomir 59  
 Krupa Bartłomiej 124  
 Krupiński Piotr 143  
 Kryczyńska-Pham Anna 32  
 Krynicki Ryszard 204  
 Kubiak Ho-Chi Mai 62, 203, 295  
 Kubis Andrzej 263  
 Kulisiewicz Tadeusz 260  
 Kunert Andrzej Krzysztof 199  
 Kupisz Sławomir 12  
 Kuryluk Ewa 246, 259  
 Kurz Iwona 7, 62, 99, 104, 214, 219, 252, 270–271, 300, 303  
 Kuśniewicz Andrzej 171  
 Kutyla Julian 225  
 Kuziak Michał 255, 257  
 Kwaterko Mateusz 33  
 Lacan Jacques 18, 41, 53, 60, 74–76, 95–96, 115, 166–167, 169, 188, 206, 211, 222, 225, 227, 294–295, 297, 301  
 LaCapra Dominick 59, 81, 147–148, 265, 274, 287, 297–298  
 Lam Markmann Charles 120, 296  
 Lang Berel 57, 59, 275–276  
 Lange Julia 65, 303  
 Langer Lawrence L. 55, 65, 298  
 Lang Fritz 153  
 Lankosz Borys 217  
 Lanzmann Claude 37, 50, 53–54, 56, 58–60, 64, 67, 77, 99, 224, 272, 277, 281, 283, 290, 295, 298  
 Laplanche Jean 298  
 Larson Ruth 59, 298  
 Laub Dori 24, 64, 145, 241–243, 287, 296, 298  
 Lauro Sarah Juliet 207  
 Lec Stanisław J. 204  
 Leder Andrzej 7, 54, 61, 118, 214, 298  
 Lee Susanna 243, 298  
 Lelouch Claude 56  
 Lem Stanisław 132  
 Leński Jan 194  
 Leociak Jacek 14, 16–17, 122–123, 208, 268–269, 298  
 Leśmian Bolesław 193  
 Levine Paul A. 13, 295  
 Levi Primo 70, 102, 121–122, 126, 276  
 Lewin Zofia 236

- Leys Ruth 126, 149, 152, 278, 298  
 Libionka Dariusz 197, 216  
 Libsker Ari 209  
 Liebman Stuart 77, 224, 295  
 Lipińska Marta 27  
 Lipski Leo 31, 141–152, 154, 156–169,  
 187, 195, 293, 295, 303  
 Lipszyc Adam 8, 143, 164, 183  
 Littell Jonathan 181, 298  
 Lower Wendy 287  
 Lübbern Nina 262  
 Luter Andrzej 230  
 Lyotard Jean-François 60, 280–281
- Łebkowska Anna 303  
 Łoziński Marcel 246  
 Łukaszenka Alaksandr Ryhorawicz 286  
 Łuksza Agata 123  
 Łysak Tomasz 17, 75, 144, 241, 267, 274,  
 295, 298–299
- Mach Anna 38, 195, 255, 298  
 Maciejowska Agnieszka 146, 161  
 Madej Alina 40  
 Madej Anna 197  
 Magala Sławomir 20  
 Magnone Lena 171  
 Majmurek Jakub 96, 116, 129, 219, 229  
 Malczewski Jacek 264  
 Mamona Maria 229  
 Mannoni Dominique-Octave 27  
 Mann Thomas 187  
 Margański Janusz 188, 206, 301  
 Markiz de Sade, właśc. Donatien-  
 Alphonse-François de Sade 26, 115  
 Markowski Michał Paweł 41  
 Marx Karl 73  
 Marzec Andrzej 206  
 Masi Franco de 25  
 Masłowski Krzysztof 12
- Matuszewski Krzysztof 19  
 Matyjaszek Konrad 278  
 Mazowiecki Tadeusz 37  
 Mąka-Malatyńska Katarzyna 38, 46  
 McDougall Joyce 24–27, 147, 187, 298  
 Melcer Wanda 93  
 Menachem S. 242  
 Mengele Josef 100–101, 293  
 Michaels Walter Benn 276  
 Michnik Adam 51  
 Mickiewicz Adam 189  
 Miczyński Sebastian 235  
 Mieszkowski Łukasz 178  
 Mikulski Stanisław 107, 109  
 Mikurda Kuba 8  
 Milchman Alan 60, 298  
 Miłosz Czesław 34–35, 204, 260–261  
 Miłoszewski Zygmunt 217  
 Modzelewska Ewa 298  
 Moi Toril 247, 297  
 Molisak Alina 52, 207, 301, 303  
 Montague Patrick 272  
 Montaigne Michel de 48–49  
 Morawiec Arkadiusz 100  
 Morek Małgorzata 8  
 Morina Christina 13, 21  
 Moś Andrzej 39, 45  
 Mościcki Paweł 70–71  
 Mrozek Sławomir 175  
 Mróz Piotr 53  
 Munk Andrzej 39, 56, 71  
 Muntean Nick 207  
 Musiał Adam 287  
 Musiał Łukasz 131, 165  
 Muybridge Eadweard 57
- Nader Luiza 74  
 Nałkowska Zofia 77, 123, 197–198  
 Nancy Jean-Luc 69–70, 102, 134, 298  
 Napiórkowski Marcin 178

- Nead Lynda 184  
 Nedoh Boštjan 56  
 Nekanda-Trepka Michał 77  
 Nelson Tim Blake 56  
 Nemes László 56  
 Niecikowski Jerzy 38–39  
 Niedenthal Karolina 15, 99, 299  
 Niemczuk Katarzyna 8  
 Nietzsche Friedrich Wilhelm 129, 190  
 Niziołek Grzegorz 8, 25, 28, 49–50, 52,  
 60–61, 63, 65, 81, 97, 141, 151, 156,  
 193, 227, 267–269, 281, 298  
 Nowak Anna Maria 12  
 Nowak Maria 8  
 Nowakowski Jacek 226  
 Nowakowski Marek 250  
 Nowicki Światosław Florian 64, 300  
 Nycz Ryszard 18, 47, 143, 147, 246,  
 299–300, 303
- Ochab Maryna 36, 59  
 Ogden Thomas H. 255, 298  
 Olbrychski Daniel 104–107, 109,  
 111–114, 116  
 Oleksiewicz Maria 112  
 Olin Margaret 60, 283  
 Oliwiak Sebastian 13  
 Omilanowska Małgorzata 63, 294  
 Orwid Maria 289  
 Orzeł Wargskog Olga 156  
 Osborne Dora 235  
 Ostachowicz Igor 31, 197, 200, 202, 205,  
 211–212, 215–216, 265, 293  
 Ostrowska Elżbieta 189  
 Owiński Marcin 63, 294
- Pacewicz Piotr 73, 80  
 Pajęczkowska Agnieszka 7, 11, 61, 230  
 Pankowski Marian 45, 121, 143, 150,  
 156, 295
- Parsons Michael 25  
 Pasikowski Władysław 220  
 Pasolini Pier Paolo 288  
 Pawlikowski Paweł 236  
 Perechodnik Calek (Cerel) 122, 291  
 Pieczara Marek 39  
 Pietrzyk Bartłomiej 154, 299  
 Piłatowicz-Szymkowiak Jolanta 8  
 Pinchevski Amit 210–211, 231  
 Piotrowski Piotr 105  
 Piwowski Krystian 270  
 Platon 129  
 Plewik Piotr 63, 294  
 Płomińska-Krawiec E. 165  
 Polak Beata Anna 37, 115, 119, 157,  
 187  
 Polak Tomasz 157  
 Polański Roman 104  
 Politzer Heinz 27  
 Pollack Martin 15, 69, 99, 299  
 Pollock Griselda 262, 275  
 Pontalis Jean-Bertrand 298  
 Popescu Diana I. 41, 299, 303  
 Poręba Marcin 234  
 Porter Dennis 166, 206, 297  
 Posmysz Zofia 126, 144  
 Poznysz Tomasz 8  
 Półtawska Wanda 45  
 Pres Terrence de 57  
 Prokopiuk Jerzy 15, 127, 129, 133  
 Przybylski Ryszard K. 143  
 Przyłipiak Mirosław 39, 43, 47, 49, 58,  
 67  
 Przymuszała Beata 200, 248, 299
- Rachuna-Woźniak Iwona 8  
 Radin Paul 129  
 Radkiewicz Małgorzata 189  
 Radonić Ljiljana 65  
 Rahimi Sadeq 231

- Rancière Jacques 75  
 Ravetto Kriss 104  
 Rawski Jakub 103, 299  
 Regulska Justyna 263  
 Rejniak-Majewska Agnieszka 144, 169, 278, 298–299  
 Renaut Alain 60  
 Resnais Alain 46  
 Reszke Robert 19, 46, 66, 73, 76, 78, 97, 107, 118, 147, 149, 168, 176, 234, 274, 290, 296  
 Rewers Ewa 16  
 Richter Gerhard 273, 294  
 Riefenstahl Leni 92, 96, 106  
 Ringelblum Emanuel 208–209  
 Rodowick David 59, 298  
 Rogalski Dariusz 97, 296  
 Rokicki Konrad 227  
 Romero George 207, 213  
 Ronduda Łukasz 116, 219  
 Rose Jacqueline 150  
 Rosenberg Alan 60, 298  
 Rotberg Karol 291  
 Rothberg Michael 29, 59, 61, 287–288, 299  
 Rothenberg Molly Anne 27  
 Roudinesco Elisabeth 19  
 Rowiński Tomasz 191  
 Różewicz Tadeusz 49, 93–94, 156, 262, 271  
 Rudzka Zyta 31–32, 100–101, 103, 241, 260–264, 267, 269, 293  
 Rusbridger Richard 103, 295  
 Rutkowska Grażyna 174, 299  
 Rymkiewicz Jarosław Marek 31, 95, 177–178, 189, 191–192, 194–195, 232, 293  
 Ryn Zdzisław 157  
 Saltzman Lisa 92  
 Sałuda Bronisław 293  
 Sanchez Tania 98  
 Sandauer Artur 31, 141–142, 169–174, 195, 293  
 Sander Jarosław 39  
 Santner Eric L. 79, 299  
 Sarnecki Tadeusz Jerzy 35  
 Sartre Jean-Paul 53  
 Sasnalowie Anna i Wilhelm 218  
 Saunders Emanuel 13  
 Saxton Libby 38, 53, 56, 64, 68, 299  
 Schaffner Franklin J. 116  
 Schiele Egon 184  
 Schiller Johann Christoph Friedrich von 68  
 Schindler Oskar 55, 58, 67  
 Schmitt Carl 178–179, 188, 190  
 Schneider Rebecca 202  
 Schreber Daniel Paul 132  
 Schubert Franz Peter 180  
 Schult Tanja 8, 41, 299, 303  
 Segal Hanna 174  
 Segal Naomi 160, 165, 294, 299  
 Sehn Jan 155  
 Sekuła Aleksandra 182  
 Seltzer Mark 144, 169, 289, 299  
 Sendyka Roma 7, 18, 21, 28–30, 35, 47, 74, 143, 147, 154, 200, 209, 217, 246, 261, 284, 286, 299–300  
 Shakespeare William 212  
 Shamgar Irit 246  
 Siemińska Anna 8  
 Sieniewicz Mariusz 258  
 Sienkiewicz Henryk 110, 114  
 Silverman Kaja 53, 193, 299  
 Simon David Carrol 48  
 Siwek Agata 262  
 Siwicka Dorota 187  
 Skarżyńska Olga 8

- Skibińska Alina 23  
 Skibski Krzysztof 248  
 Sloterdijk Peter 79  
 Słobodzianek Tadeusz 265, 281–282  
 Smarzewski Wojciech 226  
 Snyder Timothy 154, 299  
 Sobczak Kornelia 7  
 Sobolewska Justyna 200  
 Sofokles 27, 206  
 Sokrates 190  
 Sontag Susan 20, 92, 104, 288  
 Sowa Jan 75, 114, 171, 300  
 Speer Albert 96  
 Spiegelman Art 273, 294  
 Spielberg Steven 55, 67, 207  
 Staff Leopold 190  
 Stalin Józef, właśc. Iosif Wissarionowicz  
     Dżugaszwili 57, 154, 299  
 Stefaniuk Piotr 12  
 Steiner John 25, 27, 77–78, 300  
 Steinlauf Michael C. 283  
 Stern Jonasz 208  
 Stępień Marian 269  
 Stępień Sławomir 227  
 Stępnik Krzysztof 171  
 Stier Oren Baruch 55  
 Sugiera Małgorzata 108, 296  
 Sulej Karolina 7  
 Surewicz Janusz 13  
 Sutowski Michał 204  
 Szablowski Stach 116, 118  
 Szacki Jakub 60, 298  
 Szajna Józef 267–268  
 Szalsza Marek 27  
 Szaynok Bożena 197  
 Szczepan Aleksandra 29, 246, 300  
 Szczęsna Justyna 119, 293  
 Szczuka Kazimiera 200–201  
 Szewczyk Agnieszka 181  
 Szmaglewska Seweryna 120  
 Sznajderman Monika 246  
 Szostek Teresa 246, 300  
 Szostkiewicz Adam 50, 294  
 Szpakowska Małgorzata 7–8, 62, 99,  
     214–215, 252, 300, 303  
 Szpilman Władysław 104  
 Szprynger Ewa 246  
 Szuba Monika 16  
 Szuster Marcin 55, 128, 288, 296, 298  
 Szydłowska Waleria 19  
 Szymańska Izabela 217  
 Śmiechowska Teresa 96  
 Śmieja Wojciech 182  
 Śpiewak Paweł 229  
 Świerczek Marek 217  
 Tabaszewska Justyna 183, 189  
 Tacyt, właśc. Publius Cornelius Tacitus  
     198  
 Tarantino Quentin 211  
 Tarnowski Piotr 63, 294  
 Telejko Krzysztof 143  
 Tencer Gołda 246  
 Theweleit Klaus 106, 108, 185, 189, 300  
 Thijs Krijn 13, 21  
 Tippner Anja 248, 256, 258  
 Tiran Itay 220  
 Tokarska-Bakir Joanna 62, 125, 170,  
     199–200, 235, 278, 291, 300  
 Tomanek Paweł 290  
 Tomaszewska Agata 283  
 Tomczak Witold 110  
 Tomczok Marta 143, 148, 150, 152–153,  
     187, 225–226, 248, 295  
 Toniak Ewa 115  
 Tonini Carla 199  
 Topczewska Anna 129  
 Toporowicz Maciej 31, 92, 96–97, 100,  
     140, 294

- Toubiana Serge 288  
 Traverso Enzo 64, 300  
 Trepkowski Tadeusz 181  
 Trzeźniowski Dariusz 171  
 Tulli Magdalena 32, 240, 246, 248, 250, 252, 255–256, 258, 293  
 Turczyn Ryszard 122, 294  
 Turin Luca 98  
 Tuszyńska Agata 215, 244–246, 248, 256  
 Tuwim Julian 193  
 Twardoch Szczepan 31, 141–142, 175–183, 185–186, 188, 190–192, 195, 293  
 Tych Feliks 23, 65  
 Tymiński Kazimierz 39, 43, 45, 66
- Ubertowska Aleksandra 71, 219, 256, 300  
 Ujazdowski Michał Kazimierz 104–105  
 Uklanski Piotr 31, 92, 104–106, 108, 294  
 Uniłowski Zbigniew 93  
 Urman Jerzy Feliks 291
- Vice Sue 21  
 Visconti Luchino 96
- Waga Jacek 169, 297  
 Wajda Andrzej 94, 104, 113, 116, 120, 124, 156, 182, 189, 226, 264, 281  
 Waks Mosze (Michał Waszyński) 222  
 Walden Victoria Grace 38, 41, 46  
 Waligórska Magdalena 200, 213, 285–286  
 Walke Anika 286  
 Waller Margaret 257, 297  
 Ward Elizabeth M. 56  
 Warhol Andy 108  
 Weissman Gary 56, 59, 145, 243, 300
- Weizman Eyal 100  
 Wejman Mieczysław 74  
 Welldon Estela V. 247, 300  
 Weller Andrew 191  
 Werner Andrzej 39, 43, 123–124, 126, 300  
 White Hayden 59, 276, 296  
 Wierzejska Jagoda 143, 150, 171  
 Wiesel Elie 58–59  
 Wiesenthal Szymon 178  
 Wilczyk Wojciech 223  
 Wilczyński Marek 276  
 Williams Annwyl 288  
 Williams Linda 57, 77, 232, 300  
 Wilson David 288  
 Wiśniewski Tomasz 127  
 Witkiewicz Stanisław Ignacy 187  
 Witkowska-Krych Agnieszka 7  
 Witkowska Marta 277  
 Wodejko Jarosław 45  
 Wojciechowska Ewa 298  
 Wojtyna Miłosz 57, 300  
 Wolski Paweł 121  
 Wołk Marcin 173  
 Wołowicz Grzegorz 181  
 Wosiewicz Leszek 31, 36–39, 43, 45–46, 55–57, 63, 66–67, 82–89, 156, 294  
 Woźnicka Joanna 7  
 Wrona Marcin 31, 197, 220, 226, 237–238, 294  
 Wróbel-Bardzik Karolina 7  
 Wróbel Marta 38, 67  
 Wróblewski Janusz 38, 43  
 Wyka Kazimierz 43–44, 109–110  
 Wyspiański Stanisław 226  
 Wyszyński Stefan 230–231
- Young James E. 16, 92, 300  
 Young Robert 56

Zając Antoni 59, 143  
Zając Marek 63, 294  
Zaleski Marek 183, 248  
Zapędowska Małgorzata 265  
Zaremba-Bielawski Maciej 246  
Zaremba Łukasz 104–107  
Zaremba Marcin 215, 218, 227, 283,  
300  
Zawadka Artur Paweł 272  
Zawadzka Anna 231, 278  
Zborowska Agata 8, 214–215  
Zemans Joyce 275  
Zeman Wanda 45  
Zielińska Barbara 143  
Ziębińska-Witek Anna 16, 59, 300  
Zimand Roman 251  
Žižek Slavoj 27, 32–33, 54–55, 68, 71,  
74, 141, 188, 206, 211, 225, 227, 301  
Zmarz-Koczanowicz Maria 246  
Zubrzycki Geneviève 290  
Zupančič Alenka 71, 222, 300  
Żeleński-Boy Tadeusz 48  
Żeromski Stefan 93  
Żmijewski Artur 63  
Ż(R)emiński Stanisław 22–23  
Żukowski Dariusz 92  
Żukowski Tomasz 19–20, 34, 52, 75, 77,  
81, 113, 156, 172, 181, 198–199, 220,  
277–278, 297, 301  
Żulewska Agnieszka 220  
Żychliński Arkadiusz 131  
Żywulska Krystyna 120





