

Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze.

Przemysław Czapliński

Przemysław CZAPLIŃSKI

Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze

Literatura Holocaustu nie ma swojej definicji. Z grubsza wiemy jednak, że liczy kilka tysięcy książek i kilkanaście tysięcy artykułów napisanych w kilkunastu językach w ciągu sześćdziesięciu lat. To zbyt wiele, by ktokolwiek zdolał wszystko przeczytać i wystarczająco dużo, by ktokolwiek zdolał wszystko pominąć; zbyt mało, by wyrazić Zagładę i zbyt wiele, by ocalić bez zmian humanistyczne pewniki.

Oto i zarys wyzwania, jakie dla refleksji o literaturze stanowi Zagłada. Nakazuje ona rozstać się z marzeniami o syntezie i z samym myśleniem syntetyzującym, a jednocześnie nakłania do przemyślenia rzeczy podstawowych.

Inna historia

Czy nie należałoby przemyśleć na nowo historii literatury polskiej¹ i europejskiej XX wieku?² Gdyby ktoś miał wątpliwości, czy istnieją podstawy do takiej rewizji, odpowiedzieć można, że wystarczyło kilka sztuk scenicznych Becketta, Ionesco, Geneta i Adamova, aby powstał dramat absurdu, który zrewolucjonizował dramat europejski i wprowadził ostrą cezurę w historii. Tutaj zaś obcujemy ze zbiorem wielotysięcznym, który ma swój początek, a zdaje się nie mieć końca, poszerzającym się za sprawą powrotnej fali debat we Francji³ i w Niemczech⁴, a także w państwach

^{1/} Bardzo instruktywne przymiarki do historii literatury polskiej oglądanej z perspektywy Zagłady i piśmiennictwa o Zagładzie stanowią przynajmniej dwa teksty: H. Grynberg *Holocaust w literaturze polskiej*, w: tegoż *Prawda nieartystyczna*, Warszawa 1994; R. Low *Uwagi do przyszłej historii literatury (polskiej) o Zagładzie*, w: *Literatura polska wobec Zagłady*, red. A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leociak, Warszawa 2000.

^{2/} Za jedną z pierwszych prób sporządzenia takiej syntezy rewidującej literaturę europejską XX wieku można uznać książkę A. Rosenfelda *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*, przeł. B. Krawcovicz, Warszawa 2003.

^{3/} Zob. H. Rousso *The Vichy Syndrome: History and Memory in France since 1944*, trans. by A. Goldhammer, Cambridge, Mass. 1991.

Europy Środkowowschodniej. Właśnie w naszej części kontynentu, to znaczy w Polsce, Czechach, na Słowacji i Węgrzech nurt Holocaustowy należy do najwyższych – obfitujących w książki doniosłe (dość wskazać na Imre Kertésza czy Jachyma Topola), w dzieła zdolne dziś jeszcze konfliktować społeczeństwo i wykraczać poza literaturę, jak to stało się w przypadku sporu z Henrykiem Grynbergiem⁵ czy dyskusji o *Sąsiadach* Jana Tomasza Grossa⁶. Sądzić można, że Zagłada, podobnie jak traumatyczne wspomnienie rządów totalitarnych, stanowią dla społeczeństw dawnego bloku sowieckiego słownik podstawowych pojęć politycznych, wobec których negocjuje się nową tożsamość państwa i społeczeństwa. Tożsamości tej nie da się zaś ustalić bez utraty oczywistości.

„Przemysleć na nowo” historię literatur europejskich znaczyłoby najpierw zapytać o stosunek modernizmu i postmodernizmu – dwóch najsilniejszych formacji estetycznych XX wieku – do Holocaustu. Dla twórców awangardowych społeczeństwo było jednością funkcji, strukturą pozbawioną sprzeczności wewnętrznych lub wyposażoną w siłę ich usuwania, było wreszcie całością wpisaną w pewien proces kumulacji doświadczeń, który zmierza do osiągnięcia jednego z projektowanych – ale zawsze przewidywalnych, należących do jakiegoś porządku – celów ostatecznych. Czy należąca do modernizmu awangarda, ze swoimi kategoriami całości, spójności i ewolucyjności, była w stanie dostrzec nadchodzące niebezpieczeństwo?⁷ Czy rewolucyjne i funkcjonalistyczne poglądy, widoczne w programach włoskiego, rosyjskiego i polskiego futuryzmu, rosyjskiego LEF-u, konstruktywizmu, Bauhausu, nie czyniły z artystów obojętnych – a niekiedy entuzjastycznych – obserwatorów procesu totalitaryzacji?

Charakterystyczny dla zdecydowanej większości ugrupowań brak reakcji na antysemityzm czy na ustawy norymberskie stanowił sygnał, że pożądana jedność była dla awangardy ważniejsza niż zabijana inność; ale właśnie owa obojętność kierunków awangardowych dowodziła, że antymieszkańskość, tak silnie ciężąca nad ich światopoglądem, była jedną z największych pułapek myślowych sztuki XX wieku. Można było, jak się okazuje, nienawidzić burżuazji, pragnąć sprawiedliwości społecznej i pokoju na świecie, i wspierać totalitaryzm. Dokładniej rzecz ujmując: awangardowe myślenie miało charakter dychotomiczny (albo-albo) i wspierało się na całościowych projektach porządku społecznego, nie zaś na prawach jednostki. Stąd lewicowe ugrupowania awangardowe były antyfaszystowskie, ale jednocześnie

^{4/} Zob. np. D.J. Goldhagen *Gorliwi kaci Hitlera. Zwyczajni Niemcy i Holocaust*, przeł. W. Horabik, Warszawa 1999; C.R. Browning *Zwykli ludzie: 101. Policijny Batalion Rezerwy i „ostateczne rozwiązanie” w Polsce*, przeł. P. Budkiewicz, Warszawa 2000.

^{5/} Zob. M. Zaleski *Różnica*, w: tegoż *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996; J. Tokarska-Bakir *Skandalista Henryk Grynberg*, „Res Publica Nowa” 2003 nr 6.

^{6/} Zob. także M.C. Steinlauf *Pamięć nieprzyswojona. Polska pamięć zagłady*, przeł. A. Tomaszewska, Warszawa 2001.

^{7/} Zob. Z. Bauman *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995, s. 15-18.

Czapliński Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze

prototalitarne. Z kolei instytucjonalizacja awangardy, która przed wojną dokonała się we Włoszech czy Rosji Sowieckiej, po II wojnie zaś w bloku państw socjalistycznych, dowodzi, że cele państwa totalitarnego – osiągnięcie stanu społecznej jedności, administrowanie całością – znajdowały się niebezpiecznie blisko zamierzeń twórców.

Można więc zaryzykować hipotezę, że rozpad awangardy, przebiegający od lat czterdziestych przez fazy rozpaczliwych prób odnowienia czy kontynuacji, nie nastąpił w latach sześćdziesiątych, lecz tak naprawdę w czasie Holocaustu: kto bowiem nie rozumiał, że obojętność na Zagładę jest przejawem myślenia totalitarnego, ten chwilę później budził się na posadzie państwowego awangardysty, kto zaś widział zbrodnię, ten rozpoczynał demontaż awangardowych złudzeń funkcjonalności języka, niezbędności twórców czy racjonalności historii.

Być może właśnie z tego demontażu rodzi się postmodernizm. Staje on bowiem po stronie różnicy, a nie podobieństwa, po stronie inności, nie zaś jedności, po stronie bezcelowości lub wielości celów, a przeciwko funkcjonalizmowi jako zasadzie porządkującej życie społeczne. Myślenie postmodernistyczne, jak pisze jeden z badaczy, „powinno uwypuklać dysonans, rozłączność, rozbieżność, mnogość, różnicę, zmianę, przeciwko tym, którzy chcieliby kontynuować poszukiwanie jedności, tożsamości, obecności, trwałości, podstaw, struktury i istoty”⁸. Tak silna opozycja względem myślenia nowoczesnego wywodzi się z przeświadczenia, że kategorie całościowe ufundowały Zagładę. Myśląc o kulturze trzeba zawsze pamiętać, że ma ona swoje implikacje społeczne. „Jeśli dziś istnieje jakaś kwestia polityczna lub etyczna i jeśli gdzieś istnieje Przymus, to musi się on wiązać z przymusem nawiązywania do Auschwitz”⁹, stwierdził Jacques Derrida. Holocaust w tym ujęciu to kamień nagrobny nowoczesności i płynny fundament ponowoczesności; od Zagłady nie można już zapominać, że „Auschwitz rozszerzyło nasze wyobrażenie o możliwości używania przemocy przez państwo. Została pokonana bariera tego, co przez tysiąclecia było uznawane za dopuszczalne w ramach działań politycznych. Okres nazistowski służy jako ostrzeżenie przed tym, czym aż nazbyt łatwo możemy się stać, kiedy staniemy w obliczu politycznego lub gospodarczego kryzysu o przytłaczających rozmiarach”¹⁰.

Postmodernizm w jakiejś mierze rodzi się z doświadczenia klęski, jaką poniosła kultura w zetknięciu z Holocaustem¹¹. „Wszelka kultura po Oświęcimiu, włącznie

^{8/} D. Wood *Introduction*, w: *Derrida and Difference*, red. D. Wood, R. Bernasconi, Evanston, IL 1988, s. IX; cyt. za: A. Milchman, A. Rosenberg *Eksperymenty w myśleniu o Holocaustcie. Auschwitz, nowoczesność i filozofia*, przeł. L. Krowicki, J. Szacki, Warszawa 2003, s. 54.

^{9/} *The Lyotard Reader*, A. Benjamin, B. Blackwell, Oxford 1989, s. 387.

^{10/} R.L. Rubinstein *The Cunning of History: The Holocaust and the American Future*, New York 1987, s. 2; cyt. za: A. Milchman, Alan Rosenberg, *Eksperymenty...*, s. 14.

^{11/} Postmodernizm – między innymi dzięki przemyśleniu Holocaustu – porzucił poszukiwanie Prawdy fundamentalnej, uznając, że ma ona zawsze charakter dyskursywno-instytucjonalny i zależny od kontekstu; rozstanie z filozofią pierwszych

Szkice

z jej najwnikliwszą krytyką, jest śmietniskiem”, stwierdził Adorno¹². Odtąd „myślenie, aby pozostało prawdziwe, musi myśleć również przeciwko sobie. Jeżeli nie mierzy się ono tym, co najskrajniejsze, co umyka pojęciu, to z góry nabiera cech akompaniamentu, którym SS zwykła była zagłuszać krzyki swoich ofiar”¹³. Wydaje się, że literatura po Zagładzie staje się właśnie takim myśleniem i pisaniem przeciwko sobie – praktykowaniem wielości i sprzeczności, ustawicznym testowaniem różnych wzorców opowiadania, ciągłą zmianą perspektyw, poszukiwaniem języka, który nie da się zredukować do pojęcia. Ten negatywny związek ponowoczesności z nowoczesnością powoduje, że nie należy dekretować absolutnego początku, radykalnego cięcia w historii. Ponowoczesność nie ma do zaproponowania niczego – przynajmniej chodzi o politykę umożliwiającą masowe zabijanie – poza nicowaniem istniejącego porządku.

Rzec więc można, że Zagłada stała się, czy też ostrożniej: staje się dla ponowoczesnej filozofii i literatury swego rodzaju Księgą Wyjścia – tekstem, do którego ustawicznie się wraca i który zawsze prowadzi nas na wygnanie.

Krzyk, bełkot, nie-mowa

W filmie Roberto Benigniego *Życie jest piękne* jedna z pierwszych scen obozowych przedstawia oficera SS, który przekazuje więźniom nowy regulamin życia. W charakterze tłumacza występuje główny bohater, Guido, który nie zna niemieckiego. Rozpoczyna się absurdalna translacja: oficer wyrzuca z siebie gardłowe i chrapliwe dźwięki, jego zdania są apodyktyczne, a intonacja – groźna. Guido powtarza jego gesty, operuje podobnej długości zdaniami, naśladuje intonację, ale mówi coś zupełnie innego (i to wyłącznie do swojego synka, Giosuè, przedstawiając mu pobyt w obozie śmierci jako „grę o prawdziwy czołg”; w grze tej, na przykład, „Nie wolno prosić o dodatkę deseru”, a „Kto poskarży się mamie, traci dwa punkty”).

Ta scena, choć prawie burleskowa, odsłania jakąś zakrytą stronę udziału języka w Zagładzie. Najpierw uświadamiamy sobie wielojęzyczność ofiar i jednojęzyczność katów. Na pierwszy plan, zarazem pozornie i całkiem realnie, wysuwa się więc problem przekładu. Zagadnienie jest całkiem prawdziwe (o pozorności – za chwilę), ponieważ Holocaust był zjawiskiem zakorzenionym w nacjonalizmie, a jednocześnie przybrał rozmiary ponadnarodowe, co pociąga za sobą konieczność studiów multilingwistycznych.

Ile języków musiałaby uwzględnić ewentualna synteza literatury Shoah? Nie unieważniając odpowiedzi na to pytanie, możemy założyć, że każda liczba będzie

zasad stanowi zachętę do tworzenia „przeciw narracji”, które podważają dominujące wersje historii. Piszą o tym A. Milchman i A. Rosenberg w cytowanej książce (rozdz. *W obliczu paradoksu postmodernizmu i Holocaustu*).

^{12/} T.W. Adorno *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986, s. 515.

^{13/} Tamże, s. 512.

Czapliński Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze

tu zbyt mała. Jest tak, ponieważ w gettach i obozach powstawały stylistyczne i lingwistyczne mieszanki, które niepomiaralnie wydłużają listę języków. Obozowy żargon – poświadczony w setkach zapisów dokumentarnych, w prozie Borowskiego czy Mariana Pankowskiego, także, na przykład, w dramacie Mieczysław Lurczyńskiego *Alte garde*¹⁴ – sprawia dodatkowy problem: oto do spisu języków dochodzi nie tylko „lagerszpracha”, lecz jeszcze zagadnienie tłumaczenia, kwestia – jak to nazwała Eva Hoffman – „zagubionego w przekładzie”. Jest to, rzecz jasna, przypadek każdego tekstu; tym silniej jednak odsłania się dramatyczność nieprzekładalnego, gdy w grę wchodzi wypowiedzanie spraw kluczowych dla życia i nie posiadających gotowych znaków.

Primo Levi pisze w książce *Czy to jest człowiek?* o trzyletnim dziecku w Oświęcimiu, którego jedynym znakiem identyfikacyjnym był numer wytatuowany na przedramieniu. Imię – Hurbinek – nadali chłopcu inni więźniowie. Hurbinek wymawiał tylko jedno, niezrozumiałe słowo: „massklo” albo „matisklo”. Parafrazując tytuł książki Leviego można by zapytać: czy to jest język? A może jest tak – każdy czytelnik Holocaustowych tekstów z pewnością choć raz nad tym się zastanawiał – że właśnie owo niezrozumiałe słowo, które stanowiło cały język Hurbinka, powinno być traktowane jako model tamtego języka. Mówiąc inaczej, nawet gdy obcujemy z tekstami Zagłady napisanymi w języku zrozumiałym, powinniśmy widzieć w nim słowa z naszego i zupełnie obcego świata, ekspresję niepojętą i zarazem kluczową. Słowo, które wypowiada Hurbinek, należy wyłącznie do niego, a jednocześnie współtworzy w s p ó l n y j ę z y k o b c y – jedyny kod, który nie mógłby posłużyć za podstawę segregacji świata, złożony z osobnych znaków nie należących do żadnej składni, wyzbyty iluzji jakiegokolwiek przyległości do świata. Jak stwierdził Imre Kertész, „Holocaust nie ma i nie może mieć swojego języka”¹⁵. Znaczący to, że opowieść o Zagładzie zawsze jest snuta w języku ponadnarodowym, odpowiadającym ponadnarodowości Holocaustu, a jednocześnie w języku obcym, wydobywającym złowrogą obcość tkwiącą we wspólnych wartościach.

I tu właśnie docieramy do pozorności zagadnienia przekładu i wielojęzyczności. Scena z filmu Benignego, a także jednoelementowy słownik Hurbinka

^{14/} Prwdr. pod tytułem *Stara Gwardia*, Hanover 1946; wyd. II – *Alte Garde*, Londyn 1970; wyd. III – *Die Alte Garde*, w: *Polski dramat emigracyjny 1939-1969. Antologia*, wybór i oprac. D. Ratajczakowa, Poznań 1993. O dramacie tym – zob. E. Guderian-Czaplińska „*Alte Garde*” *Mieczysława Lurczyńskiego*, w: *Teatr i dramat polskiej emigracji 1939-1989*, red. I. Kiec, D. Ratajczakowa, J. Wachowskiego, Poznań 1994. *Nota bene*, Lurczyński uważał, że z powodu języka dramat nie powinien być szeroko rozpowszechniany; w przedmowie do dramatu pisał: „Język tej książki, język gnojowiska ludzkiego, zmusza mnie do ścisłego nadzorowania całej imprezy wydawniczej. [...] Zdaję sobie dokładnie sprawę, że książka ta nie jest przeznaczona dla ogółu czytających. Biję ją w ilości 200 egzemplarzy, z tym, że każdy tom będzie ośobiście przez mnie wysyłany ludziom, którzy wytrzymają surowy oddech wiejący z jej kart”.

^{15/} I. Kertész *Język na wygnaniu*, przeł. E. Sobolewska, Warszawa 2004, s. 194.

Szkice

uświadamiają, że ani pełny wykaz języków Zagłady (jej gwar, dialektów, żargonów), a także najstarannie omówiona kwestia przekładu niczego nie wyjaśnia. Może nawet: im bardziej będą wyjaśniały, im bliżej znajdują się jakiegoś semantycznego rdzenia wspólnego dla różnych języków, tym pełniej zmistyfikują ową rzeczywistość. Ten paradoks Achilleś wynika stąd, że w kontekście Zagłady przeświadczenie o języku jako najważniejszym w ludzkim uniwersum narzędziu komunikacji, a także przekonanie o istnieniu istoty języka okazało się żalosne i zabójcze. Nie ma takiego języka, który mógłby wyrazić prawdę Zagłady, ponieważ język niczego nie wyraża, a Zagłada nie ma swojej prawdy.

Język, jak widzieliśmy u Benigniego, nie jest ani jedynym, ani najważniejszym narzędziem komunikacji: bez gestów, intonacji, kontekstu – byłby niezrozumiały. Kiedy zaś pojawiają się gesty, intonacja i kontekst – jest prawie nieważny. Nie musimy rozumieć słów przemocy, jeśli przemoc sama nie dba o to, by cokolwiek poza całkowitym posłuszeństwem wynikało z rozumienia. Jeśli w Zagładzie objawiła się jakaś istota języka, to najpewniej wiązała się ona z magiczną jego funkcją – stwarzaniem rzeczy poprzez słowa. I właśnie ona – moc kreacyjna – okazała się całkowicie obojętna rozumieniu. Ten, kto może używać języka tak, jak bóg, ten, kto może poprzez język stanowić o czyimś życiu, nie dba o to, czy jest rozumiany. Od przedmiotów, którymi włada, oczekuje wyłącznie posłuchu, a nie słuchania. I na odwrót: język skrajnej przemocy pojmujemy bez rozumienia; wiemy, co on nam mówi, nie rozumiejąc słów – wiemy, że nakłada na nas obowiązek całkowitego posłuszeństwa i że zapowiada ostateczne konsekwencje za najdrobniejsze odstępstwo. Aby taki język mógł być narzędziem komunikacji, jego „istota” musiałaby być nie tyle przekładalna, co symetryczna, przechodnia, zwrotna, to znaczy musiałaby w równej mierze przysługiwać „stworcy”, co przedmiotom stwarzanym. Bez tej przechodniości język okazuje się przede wszystkim n a r z ę d z i e m d y s c y p l i n u j ą c y m. I tylko jako składnik dyscypliny może być uważany za narzędzie.

Oto więc wyłożone w największym skrócie wyzwania językowej strony Zagłady rzucone refleksji o literaturze. Staje ona przed obowiązkiem uwzględnienia i pieczołowitego – z ducha dziewiętnastowiecznego – skompletowania niepoliczalnej wielości języków ofiar, przed obowiązkiem określenia reguł przekładu, wprowadzenia systematyzacji. Jednocześnie wszelkie działania porządkujące napotykają, odsłoniętą przez Holocaust, zakrytą stronę języka: nie jest on narzędziem porozumienia, nazywania świata i wyrażania uczuć – im pełniej służy bowiem tym celom, tym bliższy jest narzędziu dominacji i metodzie stwarzania świata. O istocie języka nie decydują bowiem znaki i znaczenia, lecz relacje między tymi, którzy coś do siebie mówią. Z punktu widzenia języka i przekładu Holocaust był pojednaniem różnic lingwistycznych i usunięciem tej cząstki każdej wypowiedzi, której nie da się przełożyć.

Czapliński Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze

Nieprzystawalność

Być może Zagłada – i jej szczególny nie-język¹⁶ – nakazuje uznać nienazywalność świata i niewyraźność przeżyć za komunikacyjną regułę, nie zaś wyjątek. Holokaust nakazuje jednak odróżnić modernistyczne i postmodernistyczne rozumienie tych kwestii.

W praktyce modernistycznej „wyrażanie niewyraźnego” polegało na estetycznym formowaniu tego, co bytowo niesamoistne – tego więc, co przed aktem ekspresji znajdowało się w stanie płynnym, niegotowym, niekompletnym. A skoro chaos, płynność, zakłócenie porządku i nieprzystawalność do wzoru jest tym, co Inne, tedy można uznać, że nowoczesna ekspresja rodziła się z lęku i fascynacji Innością. Rewersem takiego podejścia do bytu była chęć zapanowania nad Innością¹⁷ – poprzez oswojenie, marginalizowanie lub wykluczenie. Inne, doświadczane negatywnie, mogło dojść do głosu pod postacią ekscentryzmu, dziwaczności, wyjątku, przedmiotu adorowanego lub potępianego.

Wydaje się, że to nie zmiana podejścia do „niewyraźnego”, lecz zmienione nastawienie do Innego zadecydowało o przekształceniach sztuki dwudziestowiecznej. W miejsce Innego jako – fascynującej lub groźnej – alternatywy ładu, jako tego, co samym swoim istnieniem kwestionuje porządek, pojawia się Inność jako nieusuwalny składnik każdej Normy. Ponowoczesność przechodzi więc od zainteresowania „stylami widzenia” – które Inność pozwalały widzieć na różne sposoby – do refleksji nad samym „patrzeniem”. Jeżeli poznawanie rzeczywistości jest możliwe tylko dzięki wprowadzaniu różnic, to sztuka ponowoczesna chce umożliwić zobaczenie mechanizmów różnice wytwarzających. „Zobaczyć to, co umożliwia widzenie”¹⁸, „wypowiedzieć to, co czyni możliwym wypowiedzanie”, „poznać to, co

¹⁶ Określeniem tym posłużyła się Maria Janion w artykule *Nie wiem, w: Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 397.

¹⁷ Zasadniczą inspirację w tym fragmencie zawdzięczam tekstowi R. Nycza „Wyrażanie niewyraźnego” w *literaturze nowoczesnej*, w: tegoż *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

¹⁸ Pisze o tym m.in. M. Jay w swojej książce *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1993; polski przekład fragmentu: M. Jay *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, przeł. J. Przeźmiński, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. i wst. R. Nycz, Kraków 1998. Autor omawia uprzywilejowaną pozycję oka i wytwarzaną przez to – charakterystyczną dla każdego hegemonu – ślepotę, która wyraża się w dostosowywaniu rzeczywistości do schematów obrazowych wykształconych przez kulturowe szkoły widzenia. Innymi słowy: wzrokocentryzm to kulturowa dominacja patrzenia, które nie widzi, ponieważ wykształciła go tradycja bezcielesnego podmiotu patrzącego i transcendentalnej perspektywy. W konsekwencji nasze widzenie dwojako lekceważy powierzchnię rzeczy: po pierwsze nakłada na świat widziany schematy wyglądowne, które powodują, że „wiedzieć” poprzedza „widzieć”; po wtóre, jako czynność osadzona w tradycji transcendentalizmu, patrzeć takie pomija warstwę zwierchnią, rzekomo po to, by przeniknąć do środka – by „okiem umysłu” lub „oczyma duszy” – zobaczyć prawdę (ta

warunkuje poznawanie”¹⁹ – wszystkie te zadania wywołują inną niż modernistyczna niewyraźność. Oto bowiem Inność okazuje się nie tylko najgłębiej ukrytym, fundamentalnym składnikiem każdego ładu społecznego, lecz także warunkiem samego widzenia Inności. Inaczej mówiąc, ponowoczesność uświadamia, że każde opowiadanie o społecznym zróżnicowaniu i społecznej wielości jest samo w sobie częścią owej wielości. Inność pozostaje niewyraźna, traci jednak swój negatywny odcień²⁰.

Pod tym względem Zagłada okazała się skrótem z historii nie/wyraźności. Bierze ona swoje źródło z precyzyjnie zaplanowanego świata, który w całości swojej był racjonalny, a więc stał po stronie języka, i zarazem w całości swojej był a-logiczny – oszalały, obłąkańczy, przeciwjęzykowy. Dlatego refleksja nad Zagładą ustawicznie krąży pomiędzy uznaniem prawdziwości każdego dokumentu Holocaustowego i świadomością, że każdy z nich przedstawia tylko część Zagłady, a ponadto, że owe części nigdy nie poskładają się w całość²¹. Jak napisał jeden z badaczy: „rzeczywistość Holocaustu zatracą się zawsze, kiedy podejmuje się próbę jego przedstawienia”²².

zaś nakazuje traktować skórę świata jako nieistotną bądź nawet zwodniczą zastłonę). Dla Jaya natomiast, jak pisze Borkowska w omówieniu sztuki widzenia u Haliny Poświatowskiej, „najważniejsze jest to, czego się nie widzi lub nie zauważa i co umyka uwadze – nie dlatego, że jest głęboko ukryte, ale dlatego, że, jak trawa, spoczywa na powierzchni” (G. Borkowska *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej*, Kraków 2001, s. 150).

^{19/} P.K. Feyerabend, zastanawiając się nad sposobami ujawniania presupozycji, wskazuje na środki literackie: „[...] jak jest możliwe zbadanie czegoś, czym posługujemy się nieustannie? Jak zanalizować terminy, w których zwyczajowo wyrażamy nasze najprostsze, najbardziej bezpośrednie obserwacje, odsłaniając ich presupozycje? Jak odkryć ten rodzaj świata, który zakładamy, gdy postępujemy tak, jak postępujemy? Odpowiedź jest jasna: nie możemy odkryć tego od wewnątrz. Potrzebujemy zewnętrznego standardu krytyki, potrzebujemy zbioru alternatywnych założeń lub – jako że założenia te będą dość ogólne, tworząc jak gdyby cały alternatywny świat – potrzebujemy świata fikcyjnego w celu odkrycia cech świata realnego, który, jak sądzimy, zamieszkujemy (a który naprawdę jest może tylko kolejnym fikcyjnym światem)” (*Przeciw metodzie*, s. 30).

^{20/} Zob. J.-F. Lyotard *Odpowiedź na pytanie: co to jest ponowoczesność?*, w: tegoż *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982-1985*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 27: „Musi wreszcie stać się jasne, że naszym zadaniem nie jest dostarczanie rzeczywistości, ale wynajdywanie aluzji do tego, co daje się pojąć, a nie może być przedstawione”.

^{21/} Literatura na temat problemów przedstawiania Zagłady jest bardzo obszerna – do podstawowych studiów należą: O. Bartov *Murder in our Midst: The Holocaust, Industrial Killing and Representation*, New York 1996; D. LaCapra *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*, Ithaca and London 1994.

^{22/} A. Easthope *Holocaust i niemożność przedstawienia*, przeł. M. Pietrzak-Merta, „Res Publica Nowa” 1997 nr 11, s. 65.

Czapliński Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze

Zatrata bierze się stąd, że „Projekt ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej” był od początku obarczony przekleństwem niemożliwego nazywania – zakazanego, lecz także niespełnialnego. Najpierw był zakaz:

Chcę także odnieść się w waszej obecności do naprawdę poważnego problemu. [...] Mam tu na myśli ewakuację Żydów, likwidację narodu żydowskiego. [...] Większość z was musi wiedzieć, co to znaczy zobaczyć sto albo pięćset, albo tysiąc leżących obok siebie ciał. Wytrzymać to i – poza przypadkami ludzkiej słabości – zachować naszą siłę, oto co czyni nas twardymi. Ta chwalebna karta naszych dziejów jest i pozostanie niezapisana.

Powyższe słowa wypowiedział Heinrich Himmler²³. Rzadko w dziejach powszechnych trafiają się zdania tak brzemiennie w skutki – zdania, z których wyprowadzić można historię kilku milionów ludzi. Tymczasem ten krótki fragment, niezbyt udany retorycznie, prostacki w swym patosie, mieści w sobie odwrotność aktu stworzenia. Zapowiada masowy mord („likwidacja narodu”), sygnalizuje technicyzację zabijania („tysiąc leżących obok siebie ciał”), nadaje wzniosłość skrajnemu złu („wytrzymać to [...] oto co czyni nas twardymi”). Ale jest w tych słowach coś jeszcze – jakiś szczególny związek pomiędzy zagładą i zapisem. To nie tylko wyraźnie formułowany zakaz utrwalania²⁴, niemal boski zakaz sporządzania wizerunków, lecz także coś, co można nazwać przekleństwem niewyraźności.

Dziś, niemal 60 lat po Holocauście, wiemy, że – na szczęście – istnieją niezliczone teksty o Zagładzie. Himmlerowska przepowiednia, że ta karta „jest i pozostanie niezapisana”, nie sprawdziła się. Równocześnie jednak słowa Himmlera zostały wypowiedziane z wnętrza historii całkowicie europejskiej, choć przerażająco obcej, wcielającej ideę racjonalnego ładu, ale niezrozumiałej, przeprowadzonej z technologiczną perfekcją, ale barbarzyńskiej, wypowiedzianej w prostym języku rozkazów i wrzasków, ale nielogicznej. W czasie Zagłady, albo nawet w Zagładzie samej, apogeum osiągnęły najistotniejsze idee europejskiej kultury – idee ładu, wspólnoty, prawa stanowionego przez człowieka, panowania nad historią i funkcjonalności społecznego zorganizowania. I właśnie te idee okazały się zbrodnicze. Dlatego historia Holocaustu nie daje się do końca nazwać, wyrazić, opisać. W tym sensie, zgodnie ze słowami Himmlera, karta zawsze pozostanie w jakiejś części niezapisana. Poświadczają to słowa wypowiedziane z drugiej strony:

„Nie ma takiego człowieka, który by mógł powiedzieć całą prawdę o Oświęcimiu”, stwierdził Józef Cyrankiewicz, zeznający jako świadek przed Najwyższym Trybunałem Narodowym w warszawskim procesie Rudolfa Hssa, komendanta obozu w Oświęcimiu²⁵.

^{23/} Cytuję za: L. Dawidowicz *A Holocaust Reader*, New York 1976, s. 130-134.

^{24/} Zob. także H. Arendt *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. A. Szostkiewicz, Kraków 1987, s. 298: „Państwo totalitarne każe pogryźć się swoim przeciwnikom w anonimowym milczeniu” (są to słowa Petera Bamma, niemieckiego lekarza, który odbywał służbę na froncie wschodnim).

^{25/} Cytuję za: H. Korotyński *Kiedy będziemy znali Oświęcim?*, „Odrodzenie” 1947 nr 34.

Szkice

„Wiem, że nie powiedziałem wszystkiego. Nie sędzę, by ktokolwiek mógł powiedzieć wszystko o tej nowoczesnej metodzie miazdżenia psychicznego i fizycznego milionów ludzi”, pisze Mieczysław Lurczyński²⁶.

„Za wargami/ czeka niewypowiadalne/ targa pępownią słów”, napisała Nelly Sachs w wierszu *Hinten den Lippen (Za granicą warg)*.

Ta rozmyślnie przypadkowa mieszanka cytatów – dająca się wydłużyć w setki i tysiące – zaświadczyć powinna, że historia Holocaustu, przedstawiana w dziennikach, zeznaniach, wspomnieniach i wybitnych utworach literackich, to tekst obarczony przekleństwem Penelopy – tekst równocześnie tkany i niszczony. Słowa układają w nim autorzy, a dzieła niszczenia dokonuje niewyraźne – słowa wylugowane z sensu, język wyeksterminowanych znaków, znaki zatrzymywane za bramą wspomnień. Paradoks Holocaustu polega więc na tym, że ci, którzy przeszli drogę śmierci do samego końca, nie żyją, ci zaś, którzy przeżyli, nie wiedzą wszystkiego. To, co wiedzą, i tak sprawia, że żyją z wyrwanym językiem²⁷.

Inna literackość

Piśmiennictwo Holocaustu niemal od samego początku przenika ostry konflikt pomiędzy imperatywem świadectwa i – nazwijmy to tak – nieufnością wobec stylu. Konfrontacja grozy i tradycyjnych poglądów na temat literatury sprawiała, że pierwsi komentatorzy wypowiadali się zdecydowanie przeciwko stosowaniu jakichkolwiek chwytów artystycznych²⁸. Oto kilka zdań spośród dziesiątków:

Michael Wyschogrod:

Jestem głęboko przekonany, że sztuka jest tutaj czymś niestosownym. Sztuka umniejsza wrażenie, jakie wywiera cierpienie. [...] Dlatego zabronione jest tworzenie literatury o holokaucie. [...] Każda próba przetworzenia holocaustu przez sztukę jest jego umniejszeniem i musi owocować słabą sztuką²⁹.

Elie Wiesel:

W następnym pokoleniu nadal można i trzeba będzie powiedzieć: nie istnieje i nie może istnieć nic takiego jak literatura Holocaustu. Samo to pojęcie jest wewnętrznie sprzeczne.

^{26/} *Die Alte Garde*, Poznań 1993, s. 30.

^{27/} Nawiązuję tu do znanego fragmentu książki Primo Leviego *Czy to jest człowiek?*, przeł. H. Wiśniowska, Warszawa 1996: „Powtarzam, my, którzyśmy przeżyli, nie jesteśmy prawdziwymi świadkami. [...] Nie dotknęliśmy dna. Ci, którzy to uczynili, którzy zobaczyli Gorgonę, nie powrócili, by opowiedzieć, lub wrócili niemi”.

^{28/} Ten sam pogląd dominował w ujęciach badawczych – zob. np. J. Sawicka *Uciec od literackości*, w: *Świadectwa i powroty nieludzkiego czasu*, red. J. Święch, Lublin 1990, s. 35: „Dokument posiada tu tę wyższość nad fikcją, że umożliwia zrozumienie zjawiska, które przy tworzeniu fabuły czy podkreślaniu literackości ujęcia można było przyjmować odmiennie, nie jako rzeczywiste, kluczowe doświadczenie człowieka XX wieku”.

^{29/} *Some Theological Reflections on the Holocaust*, „Response” 1975 nr 25, s. 68; cyt. za: A. Rosenfeld *Podwójna śmierć*, s. 28.

Czapliński Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze

Auschwitz neguje każdą formę literatury tak, jak opiera się wszelkim systemom, wszelkim doktrynom. [...] Powieść o Auschwitz nie jest powieścią albo nie jest o Auschwitz. Sama próba napisania takiej powieści jest bluźnierstwem.³⁰

Elie Wiesel:

[...] przez samą swą naturę Holocaust opiera się literaturze.³¹

W zdaniach tych nakładają się dwa poglądy: ontologiczny, wedle którego literatura Holocaustu jest niemożliwa, oraz moralny, wedle którego jest niestosowna. Przedstawiciele pierwszej tezy widzieli w Zagładzie coś z istoty swej nie podlegającego literaturze, coś obcego względem niej i nie dającego się w sztukę przetworzyć. Zwolennikom drugiego poglądu chodziło zaś o to, by literatura nie upiększała grozy odczłowieczonego świata, by język dochowywał maksymalnej wierności przeżyciom, by nic nie przesłaniało rzeczywistości koncentracyjnej. Uzasadnieniem wspólnym dla obu wydaje się przekonanie, że teksty o Holocaustie są przekazami pełniącymi inne funkcje niż estetyczne – że nie podlegają ocenom artystycznym lub nawet, że kwestionują dotychczasowe kryteria literackości. Zadaniem pisania o Zagładzie nie jest dodawanie piękna do tragedii, lecz mówienie prawdy – stanowienie przekazu całkowitego, który spełnia się sam w sobie i który pozostaje tożsamy z rzeczywistością.

W miarę upływu lat i w miarę przybywania książek sprawy jednak poczęły się komplikować. Coraz częściej dostrzegano bowiem, że nie istnieje styl przezroczysty, język spełniający wymóg przylegania do świata, pisanie wolne od związków z konwencjami. Ewolucję poglądów na ten temat widać przykładowo w opiniach Grynberga, jednego z najważniejszych twórców literatury Holocaustu. W połowie lat osiemdziesiątych Grynberg stwierdzał:

Uniwersalność i generalizacja niezbędna jest wielkiej literaturze i sztuce, ale w tym nowym doświadczeniu już nie chodzi o wielką literaturę ani o wielką sztukę, lecz o prawdę – jak najbardziej n i e a r t y s t y c z n ą. Uogólnienie przykrywa ją.³²

Kilkanaście lat później w poglądach pisarza następuje drobna modyfikacja:

Oszczędność i skromność środków w literaturze holocaustu wydaje mi się wręcz obojętna. Holocaust ma takie wymiary, które wymagają dystansu. Im bliżej, tym mniej widać.³³

^{30/} *For some Measure of Humility*, „Sh'ma” 1975 nr 5/100, s. 314; cyt. za: A. Rosenfeld *Podwójna...*, s. 28.

^{31/} *One Generation After*, w: *One Generation After*, trans. into English by L. Edelman and the Author, New York 1970, s. 10; cyt. za: A. Rosenfeld *Podwójna...*, s. 36.

^{32/} H. Grynberg *Holocaust w literaturze polskiej*, w: *Prawda nieartystyczna*, Warszawa 1994, s. 160.

^{33/} H. Grynberg *Szkola opowiadania*, w: *Lekcja pisania*, red. M. Sznajderman, Czarne 1998, s. 73.

Szkice

Różnica poglądów polega na tym, że w pierwszym cytacie Grynberg, jak wielu innych, ostro przeciwstawia sobie literaturę i prawdę, w drugim – uznaje możliwość używania środków literackich, choć z umiarem. W opinii tej literatura jawi się jako konieczne narzędzie budowania dystansu, bez którego „mniej widać”. Znaczy to, że literatura jest potrzebna, by „zobaczyć więcej”, i jako taka okazuje się niezbędna w pisaniu o Zagładzie. Jeszcze wyraźniej wypowiedziała to w piśmiennictwie polskim Hanna Krall, która stwierdziła:

Tragedie pozbawione formy są czymś bezwstydnym. Forma oddala na odległość, która pozwala w ogóle opowiadać.³⁴

Wraz z tym poglądem znaleźliśmy się na antypodach wyjściowego konfliktu między prawdą i pięknem. Teraz środki literackie są nie tylko możliwe, lecz niezbędne. Bez literatury – stylu i kompozycji – nie powstanie żaden tekst; ponadto, skoro forma pozwala komunikować, więc forma pozwala też rozumieć. Wydaje się, że stąd już tylko jeden krok do następnego rozpoznania – że literackość jest nieunikniona. Współczesne literaturoznawstwo od wielu lat odkrywa bowiem, że literackość istnieje poza wyborem, że nawet najbardziej niekonwencjonalny tekst pozostaje tekstem, a więc kombinacją rozmaitych porządków kompozycyjnych i stylistycznych. Stwierdzenie to dotyczy również dokumentów, co znaczy, że także one należą do uniwersum literackości. W niczym nie odbiera im to wiarygodności, powoduje jednak, że czytanie tekstów holocaustowych musi uwzględnić owo konieczne zapośredniczenie, jakie wchodzi pomiędzy język i rzeczywistość. Interpretacja może więc prowadzić w stronę swoistej archeologii tekstu, czyli odkrywania kolejnych warstw – konwencji, gatunków, stylów – które spoczywają w dokumencie, świadcząc o komunikacyjnej kulturze, do której należał autor i do której wprowadza czytelnika. Co więcej, właśnie taka archeologia tekstowa pozwala zrekonstruować rodzaj reakcji lekturowej projektowanej przez autora, a także rozmaite konflikty, jakie zachodzą, na przykład, pomiędzy nowoczesną rzeczywistością zabijania i przednowoczesną konwencją zapisu. I wreszcie perspektywa taka pozwala samemu czytelnikowi zachować świadomość, że i on jest uczestnikiem rzeczywistości komunikacyjnej, w której posługuje się rozmaitymi konwencjami – więc nie ma bezpośredniego dostępu do świata, a zatem nie powinien traktować swojego rozumienia tekstu/rzeczywistości jako obiektywnego, skończenie prawdziwego i rozstrzygającego.

Literackość w refleksji nad Holocaustem przeszła więc daleką drogę: początkowo niemożliwa i niepożądana, z czasem wartościowa i ważna, zbliża się do miejsca, w którym zostanie uznana za nieuniknioną. Jest to o tyle istotne, że pozwoli uświadomić, iż Zagłada wyłoniła się z prostackiej narracji, którą zbyt wielu ludzi uznało za prawdę ostateczną, a więc byt pozatekstowy. Tymczasem kto rozumie, że w ży-

^{34/} *Dramaturgia uczuć*; prwdr.: „Gazeta Wyborcza” z 13 IV 1997; przedruk w zbiorze: *Lekcja...*

Czapliński Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze

ciu spieramy się o fabuły i metafory, ten prawdopodobnie przejawia mniejszą skłonność do stosowania przemocy.

Zagłada – koniec i początek

Holocaust przenicował historię Europy. Będąc wytworem podstawowych sił nowoczesności – racjonalizmu, nauki wolnej od weryfikacji etycznej, administracji i technologii³⁵ – odślonił ich zbrodniczą stronę. Po Zagładzie niemożliwe stało się bezkrytyczne zaufanie do rozumu i państwa, a także do wszystkiego, co zbyt płynnie dostosowało się do prymatu zabijania. Dlatego właśnie przemysł Holocaustu nie ogranicza się do zebrania dokumentów opowiadających o gettach i obozach, lecz zwraca się ku teraźniejszości. Zwrot ten, mający charakter raczej trwały niż jednokrotny, polega na upartym sprawdzaniu podstaw naszej cywilizacji – jej podatności i odporności na pokusę administrowania śmiercią.

W owym procesie n i c o w a n i a t e r a ż n i e j s z o ś c i, wywracania jej zakrytych stron na zewnątrz, literaturoznawstwo okazuje się dziedziną, która tylko dlatego nie znajduje się w centrum, że sama nadała owemu centrum charakter ruchomy. Czytanie Zagłady przez nią uprawiane stwarza przecież szanse postawienia pytań o korzenie teraźniejszości. Na pierwszy rzut oka zagadnienia proponowane przez literaturoznawców – omówione skrótowo powyżej – są specjalistyczne: inna historia literatury polskiej i europejskiej, problemy języka, przekładu i nieprzekładalności, kwestia niewyraźności, spór o literackość. Ale wystarczy uświadomić sobie charakter nicujący dzisiejszej refleksji literaturoznawczej, aby dostrzec, że podszewką tych zagadnień są żywotne złudzenia kultury europejskiej. Spróbujmy wymienić te iluzje, które przez stulecia funkcjonowały w refleksji humanistycznej jako idee fundamentalne (choć często bliżej im było do obsesji):

1. fiksacja na punkcie obiektywnej prawdy;
2. pojmowanie historii jako jednolitego nurtu;
3. przeświadczenie o możliwości pełnego przekładu cudzego tekstu;
4. oddzielanie tekstów literackich od „dokumentarnych”.

Tymczasem literaturoznawstwo – nie tylko pod wpływem Holocaustu, ale w znacznej mierze za sprawą radykalności jego konsekwencji – pokazuje, że: 1. obiektywna prawda jest pewną narracją; 2. historia składa się z metafor, wśród których „nurt” to jedna z rozlicznych figur – nawet ona jednak skłania do konsekwentnego uznawania, że nurtów może być wiele, „nurt główny” zaś wyznaczają zwycięzcy; 3. nieprzekładalność i nieprzedstawialność są normami komunikacji międzyludzkiej; 4. różnica między dokumentem i literaturą tkwi w doborze figur retorycznych i sposobów opowiadania, nie polega zaś na radykalnej odmienności „prawdy” i „zmyślenia”.

Refleksja o literaturze kwestionuje więc dominujące wersje społecznej świadomości w sposób równie uparty, co socjologia, politologia czy historiografia, a kwe-

^{35/} Odwołuję się w tym miejscu do interpretacji Holocaustu przeprowadzonej przez Z. Baumana w książce *Nowoczesność i Zagłada*, Warszawa 1992.

stionując – wymusza na wszystkich uczestnikach sporów coraz większą świadomość związku między społecznymi zachowaniami i narracjami, które nosimy w głowach.

Holocaust, jak z tego widać, zmusza do przemyślenia podstaw i do poszerzenia pól krytycznej obserwacji. Tymczasem do listy skrótowo tu omówionych problemów dodać można kolejne: inwersje kategorii estetycznych³⁶; historia szaleństwa w dobie totalitaryzmu (przez co można rozumieć zarówno sposób wyznaczania nierozumności przez rozum totalitarny, jak i szaleństwo doktryny państwowej); genealogia Holocaustu, czyli próba określenia rodzajów i gatunków pisania powstałych w literaturze Zagłady (a więc poszukiwanie alternatywy dla greckiego podziału na lirykę, epikę i dramat); style odbioru³⁷, czyli historia zmiennych sposobów czytania literatury Zagłady, a także, zawsze potrzebny, przegląd dzisiejszych – dominujących i alternatywnych – modeli interpretacji.

Być może jest tak, że im więcej tekstów przybywa w Bibliotece Shoah, tym więcej problemów odkrywamy – zarówno w dziełach, jak i w naszej teraźniejszości. Być może na tym też polega jedno z najważniejszych zadań mówienia i pisania o Zagładzie – nie pozwolić, by ktokolwiek zakończył tę historię, występując z uzurpacją ostatniego słowa. W końcu od takiego dekretu wszystko się zaczęło.

^{36/} Wydaje się, że Zagłada jak żadne inne doświadczenie należy do tragiczności i jak żadne inne nie podlega komizmowi. Można jednak postrzegać zadanie sztuki po Zagładzie jako odzyskiwanie wszystkiego, co jego sprawcy usiłowali odebrać ofiarom – a więc zarówno wielości doświadczeń, jak i ich zmieszania. W pierwszym zakresie, dotyczącym tragiczności, konieczna inwersja wymaga, by kategorię tę pojmować nie jako nieuchronne i nieodwracalne zniszczenie pewnej wartości wywołujące oczyszczenie (zgodnie z tradycją Arystotelesa i Schelera), lecz, jako „zwycięstwo zła, które nie było konieczne, a jest nieodwracalne”; doświadczeniu temu towarzyszy „nie chłód, tylko obrzydliwe obnażenie ofiary i osób objętych poświęcią tragedii” (J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1998, s. 109). Podobne „odzyskanie” prawa do komizmu – czyli do komicznej narracji o Zagładzie – nastąpiło za sprawą filmu *Zycie jest piękne*, zaś komiks *Mysz* Arta Spiegelmana nie pozwala dłużej twierdzić, że sztuki niskie są z definicji czy istoty swojej niezdolne do przekazania złożoności Holocaustu. Krótko mówiąc, jeśli sztuka po Zagładzie ma swoją istotę, to jest nią kwestionowanie istoty (substancjalności) – jako że kategoria ta leży u podstaw wszelkich segregacji.

^{37/} Autorem terminu jest Michał Głowiński – zob. tegoż *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.