
Bycie widmem i medium dla widm – doświadczenie Auschwitz u Charlotte Delbo

Marika Langot

TEKSTY DRUGIE 2016, NR 2, S. 231–254

DOI: 10.18318/td.2016.2.12

Duchy, upiory i widma przenikają tekstową materię *Spectres, mes compagnons*¹ Charlotte Delbo. Zjawy wyłaniają się zza słów i zdań, cienie wypełniają światło między wierszami tego tekstu, ponoć niedokończonego listu do Louisa Jouveta², reżysera, dla którego przed

Marika Langot – studentka Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim. Przygotowała pracę magisterską poświęconą pamięci o Auschwitz w twórczości Charlotte Delbo.

- 1 Ch. Delbo *Spectres, mes compagnons*, Berg International, Paris 1995. Wszystkie cytaty z tej książki podaję w przekładzie własnym, odnośniki do tego wydania dalej będę umieszczać w tekście, podając w nawiasie numery stron.
- 2 Nicole Thatcher zwraca uwagę, że gdy tekst ukazał się po raz pierwszy, opublikowany w dwóch częściach w 1971 i 1973 roku w tłumaczeniu na angielski, nie był zaadresowany do Jouveta, nie było też końcowej wzmianki, że takie było jego pierwotne przeznaczenie. Badaczka sugeruje, że formę epistolarną tekstowi pisarka nadała później, w ramach celowego zabiegu, pogląd ten wsparty jest też na wskazaniu, że tekst ma ponadprzeciętną jak na list długość. Jacques Body zauważa natomiast, że mogło też być odwrotnie – Delbo najpierw napisała list, później postanowiła go opublikować bez ujawniania, że miał on stanowić część korespondencji z reżyserem. Por. N. Thatcher *Charlotte Delbo. Une voix singulière*, L'Harmattan, Paris 2003, s. 130, J. Body *L'empreinte de Giraudoux dans la vie, l'œuvre et la pensée de Charlotte Delbo*, w: *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, dir. Ch. Page, Presse universitaire de Rennes, Rennes 2014, s. 259.

wojną pracowała pisarka, jej wieloletniego przyjaciela i mentora. Czytelnik nie powinien być zaskoczony obecnością tych postaci, skoro ich wyraźną zapowiedź znajduje się już w samym tytule (który można przetłumaczyć jako *Widma, moi towarzysze*), może jednak wiele z nich przeoczyć, jeśli będzie oczekiwał, że widma to po prostu i jedynie ofiary nazistowskich obozów. Uważniejsza lektura ujawnia, że tekst jest nawiedzony na wielu poziomach. Czy cienie, duchy, widma, zjawy, upiory (*ombres, fantômes, spectres, apparitions, revenants*) – Delbo posługuje się wszystkimi tymi określeniami – różnią się między sobą, czy też są tym samym? Dlaczego Delbo odwołuje się do tego typu figur? Do czego służy jej podkreślanie dziwnej, niepewnej bytowości tego, o czym pisze? Czy i w jakim stopniu figura widma (i jemu podobnych) może przydać się w odczytaniu innych jej tekstów? Aby odpowiedzieć na te pytania, przeanalizuję dokładniej wspomniany list.

Cały list jest poprzedzony, jako mottem, następującym wyjątkiem z innego tekstu Delbo:

Twory poety nie są stworzeniami cielesnymi, dlatego nazywam je widmami (*spectres*). Są prawdziwsze niż stworzenia z krwi i kości, ponieważ są niezniszczalne. Są moimi przyjaciółmi, naszymi towarzyszami, to dzięki nim jesteśmy powiązani z innymi ludźmi, w łańcuchu istnień i w łańcuchu historii.

Charlotte Delbo
10 października 1972

Fragment ten wskazuje już pierwszy trop – widmowość według Delbo polega, po pierwsze, na braku pierwiastka cielesnego, a więc tego, co ulotne, śmiertelne, ulegające rozpadowi. Oznacza więc istnienie prawdziwsze, mocniejsze i trwalsze. Zdaje się, że pisarka wyraża w ten sposób przekonanie o trwałości i ponadczasowości poezji (czy może sztuki w ogóle). To, co stworzone przez poetów, podtrzymuje ducha ludzkiego, nadaje pewną ciągłość historii. Przekonanie to, mające dość długą tradycję i wielu zwolenników, nie jest tak oczywiste i trywialne w kontekście doświadczenia Auschwitz. Nie ma ono być tutaj jednak wyrazem idealizmu czy wręcz swoistego pięknoduchostwa, raczej tylko wstępem do rozważań nad złożonym problemem, przedstawionym w liście – problemem statusu literatury w kontekście Zagłady.

Zwracając się do Jouveta, Charlotte Delbo wspomina kolejno ich wspólną wycieczkę i rozmowy latem 1939 roku, następnie swój pobyt w więzieniu i egzekucję męża, transport do obozu, życie w Auschwitz, powrót do Francji

i problemy z ponownym przystosowaniem się do życia, aż do czasu, gdy udaje się jej na nowo przyzwyczaić do pozaobozowej codzienności. Równolegle prowadzi rozważania dotyczące literatury, w tym szczególnie teatru, skupiając się na postaciach (ich typach i poszczególnych bohaterach). Niektóre z nich pojawiają się jako zjawy i towarzyszą jej w różnych momentach trudnego życia. Równocześnie zaś tekst sugeruje, że widmem nieustannie towarzyszącym autorce w jej drodze jest sam adresat listu, Louis Jouveta. Tekst kończy się nagle w miejscu, w którym Delbo pisze o poczuciu winy wynikającym z tego, że potrafi żyć po śmierci ukochanego męża, po czym następuje adnotacja:

Tutaj urywa się ten list, którego nie pozwoliła mi dokończyć i wysłać, w 1951 roku, śmierć Louisa Jouveta; który publikuję dziś, gdy powracają wszystkie moje wspomnienia.

Paryż 1975. (s. 61)

Taka kompozycja i konwencja nie pozostawiają wątpliwości co do literackiego charakteru listu. W swojej opowieści Delbo nie zwraca uwagi na metaforyczny wymiar zjaw, nie dystansuje się od nich, traktując je jako pełnoprawnych towarzyszy swojej drogi. Ich pojawienie się czasem ją zaskakuje, ale jeśli już się pojawia, ich obecność jest oczywista i niepodważalna – wita je, rozpoznaje, traktuje jak znajomych, jak żywe i rzeczywiste osoby. W ten sposób opowieść o osobistych losach w czasie wojny, w tym szczególnie o pobycie w obozie, nabiera cech wyraźnie fantastycznych.

Duchy pojawiają się już na początku podróży, niektóre z nich są wywoływane, inne wyłaniają się same, niechciane. Delbo wspomina bowiem, jak podczas spaceru z Jouvetem dyskutowali o dwóch postaciach literackich, zestawiając ze sobą Szymona Tappertita z *Barnaby Rudge* Dickensa i Julię Sorela z *Czerwonego i czarnego* Stendhala. A właściwie nie tyle dyskutowali o nich, co z nimi: „Pamięta Pan nasze konwersacje z niewidzialnymi rozmówcami [...]?” (s. 10) – pyta Delbo adresata listu. Bohaterowie ci nie tylko towarzyszą spacerującemu, ale także – po tym, jak Delbo zanotuje refleksje pojawiające się w trakcie tej rozmowy, a przeszukujący później jej mieszkanie policjanci skonfiskują jej notatnik – trafiają do sali przesłuchań, by tłumaczyć się przed surowym policjantem. Już tu okazuje się, że postaciom literackim nie zostaje oszczędzony los, który spotyka ludzi.

Równocześnie jednak spacer po lesie ujawnia bliskość innych zjaw, bardziej już upiornych. W przeddzień wybuchu wojny przecucie zbliżającego się niebezpieczeństwa pozwala słyszeć i widzieć w przyrodzie znaki tego,

co ma nadzieję „[...] słyszało się trzaski gałęzi, wszystkie trzaski i szelesty nocy letniej, suchej, dusznej, nawiedzonej” (s. 11). Były to „wieczory, gdy las mrucał, drzewa rozmawiały ze sobą jak rozmawiają cienie w *Intermezzo*, gdy magiczne życie nocy szumiało trawą, kruszyło skały przybrzeżnych ścieżek” (s. 11). Las, w którym wystarczyłaby mała iskierka, by spłonął cały, staje się figurą Europy bliskiej tragedii. Nic też dziwnego, że jedna z ważnych rozmów dvojga przyjaciół dotyczy strachu – późniejsze wydarzenia miały dać wiele okazji do sprawdzenia trafności ich przekonań na jego temat. Do kwestii tej powróć więc po głębszej analizie całego tekstu.

Widmowość postaci literackich

Kiedy zatem, dlaczego i po co pojawiają się kolejne typy zjaw i widm? Figura widma służy Delbo, po pierwsze, do zbudowania takiej teorii bohatera literackiego, która wyjaśniałaby, na czym ma polegać zasadnicza różnica między bohaterem dramatu a bohaterem powieści. Odróżnienie to buduje, jak się zdaje, odwołując się do powieści obyczajowych oraz do mniej eksperymentalnych form dramatu. Nie kryje też, że istotną inspiracją dla jej przemyśleń są poglądy Jouveta na temat teatru, a także jego praktyka reżyserska i aktorska.

Wedle charakterystyki pisarki bohater powieści tłumaczy się ze swoich działań, wyjawiając swoje motywacje, sekrety, przedstawiony jest czytelnikowi wraz z historią całego swojego życia, środowiskiem oraz drobiazgowym komentarzem, jego losy podlegają obserwacji przez dłuższy czas, najczęściej przez całe jego życie. Jest zatem postacią konkretną, dookreśloną bardzo szczegółowo, przez co przybiera swoiście sztywną i ociężałą formę. Pewne cechy jego charakteru czy zachowanie mogą sprawić, że stanie się bardziej uniwersalny – wówczas mamy do czynienia z typem (s. 13-16). W przeciwieństwie do niego bohater dramatu jest uniwersalny od razu – ze względu na znaczne niedookreślenie, wręcz abstrakcyjność, ze względu na to, że określiła się przede wszystkim przez własne czyny, które stanowią jego esencję, a nie przez introspekcję (nawet jeśli, jak Hamlet, w dużym stopniu analizuje swoje myśli na scenie). Ma przede wszystkim działać, a nie tłumaczyć się, być dosłownie bohaterem, herosem. Ponieważ nie obciążają go tak liczne szczegóły, zachowuje pewną plastyczność, która zostawia miejsce dla aktorskiej interpretacji (s. 13-18).

Tylko ten drugi ma być zatem faktycznie uniwersalny, tylko on daje się wyabstrahować z samego dzieła: „we wszystkich ludziach, jak sądzę, jest bohater dramatu, istnieje w mniejszym bądź większym stopniu w każdym

– w rzeczywistych, żyjących ludziach – natomiast bohatera powieści można utożsamiać tylko z niektórymi, z tymi, w których rozpoznajemy akurat Goriota, Swanna czy Emmę Bovary” (s. 15). Dlatego też przede wszystkim postacie z dramatu mają wyjątkowy, widmowy charakter. „Bohater dramatu przejawia się przez różne, kolejne aktorskie kreacje. Można powiedzieć, że istnieje właśnie dzięki aktorowi. Zapewne. Ale istnieje on także poza aktorem – przedziwna dwoistość – trochę jak swego rodzaju duch (*fantôme*), którego aktor czyni na moment mniej lub bardziej rzeczywistym, w większym lub mniejszym przybliżeniu prawdy. [...] Arnolphe istnieje obok nich, ponad nimi, wieczny dzięki Molierowi, przetrwał dzięki wszystkim, którzy użyzyli mu twarzy i głosu. A właściwie nie, przetrwałby nawet bez nich” (s. 17-18).

Rozważania te są próbą uchwycenia szczególnego sposobu istnienia bohatera dramatu, wyłania się z nich pewne napięcie między jego heteronomicznym i autonomicznym statusem. Z jednej strony potrzebuje on się wcielać, nabierać kształtów i dookreślać w aktorskich interpretacjach, z drugiej ma jednak transcendować wszystkie swoje wcielenia i zachować pewną ciągłość, tożsamość i niezależność od poszczególnych interpretacji.

Choć dramat według Delbo niewątpliwie musi być ściśle związany z reprezentacjami scenicznymi, to jednak wydaje się, że wyżej stawia ona ten gatunek jako samo dzieło literackie, w jego niematerialnej formie. Tutaj pojawia się kolejne napięcie w jej refleksji, napięcie między abstrakcyjnym, nie-dookreślonym charakterem postaci w dramacie a przekonaniem, że istnieje pewien ideał wierności zamysłowi autora, do którego aktor zawsze powinien dążyć. Ideałem tym jest zachowanie wiecznego i uniwersalnego charakteru postaci, co należy osiągać – w tym miejscu szczególnie ujawniają się poglądy Jouveta – przez skupienie na działaniu, nie na osobowości i motywacjach bohatera. Każda cecha dodana do niego umniejsza go, partykularyzuje (s. 18). Wydaje się więc, że idealnym przedstawieniem byłoby nie takie, w którym duch postaci wciela się w aktora, a takie, w którym aktor staje się duchem. Delbo zdaje się wyrażać tu przekonanie o tym, że istnieje jakaś esencja sztuki teatralnej, a przynajmniej esencja wszystkich pojawiających się w niej postaci, która w adaptacji scenicznej powinna zmaterializować się tak, by nie odziedziczyć przygodnego i zniszczalnego charakteru materii. Idealne, utopijne przedstawienie byłoby wręcz takim przedstawieniem, w którym to idee same stoją na scenie przed oczami widzów, w którym istoty postaci nie „domykają” żadne przypadłości. Najwyższą formą teatru byłoby coś w rodzaju swoście rozumianego „teatru cieni”.

Jednak, jak się dalej okazuje, również bohater powieściowy może przybrać postać widma. Pierwsze widmo, które nawiedza Delbo, to Fabrycy z *Pustelni parmeńskiej* Stendhala, pojawiający się w celi po tym, jak inna więźniarka w tajemnicy pożycza jej tę książkę. A jednak zjawa bohatera powieści i zjawa bohatera dramatu różnią się od siebie. Bohater powieści w więzieniu rozkwita, bo całkowicie skupia uwagę na sobie, w przeciwieństwie do człowieka z krwi i kości nie nudzi się, nie kryje żadnej tajemnicy. Jego pełnia jest niezachwiana, brak zewnętrznych bodźców nie może mu zaszkodzić. Natomiast bohater dramatu w celi blednie, niknie, rozplywa się, niemal przestaje istnieć, bo nie może działać, a działanie stanowi przecież jego istotę. Staje się cieniem (czy jest to słabsza postać widma?). I tu znów postaci z dramatu bliżej do człowieka, bliżej do samej Delbo, która także staje się cieniem, zredukowana do swojej przeszłości (s. 20-25).

Postać literacka jako towarzysz?

Zanim jeszcze pojawił się Fabrycy, w zupełnie pustej celi więźniarka została sama ze swoją przeszłością. Brak jakiegokolwiek punktu odniesienia, czegoś, co mogłoby poruszyć myśli i uczucia, sprawiało, że nabierały one charakteru nieuchwytnego, obcego, abstrakcyjnego. Docierały do niej jedynie „głosy bez twarzy, blednące światło ożywiające cienie na zawilgotniałej ścianie” (s. 18). Nagromadzenie doświadczeń i wspomnień, w innych sytuacjach cenne, tutaj na niewiele mogło się zdać. Były jedynym, czego można by się chwycić, ale one same uchwycić się nie dały. „Cienie moich myśli, cień mojego życia, cień mojej miłości wyświeślały się na ekranie pamięci – tej ścianie – natomiast odczuwalne wspomnienie o nich mi umykało” (s. 19), pisze do Jouveta Charlotte. Ściana stawała się dosłownie ekranem, gdy blade światło sprawiało, że poruszały się na niej cienie. Pusta płaszczyzna, na której mogą pojawić się obrazy z pamięci, jest równocześnie przegrodą, blokadą, oddzielającą od przeszłości i przyszłości. Pozbawione ładunku emocjonalnego wspomnienia stały się czymś zewnętrznym, dając się tylko obserwować niczym projekcja filmu. Cienie te „wślizgiwały się cicho, ich obecność była powściągliwa i umykająca” (s. 19), przy nich, oddzielona ekranem/ścianą od swojej przeszłości więźniarka, znajdująca się w „świecie rzeczy pozbawionych objętości i ciężkości” (s. 20) również zamieniła się w cień. Wówczas niezbędny stał się wysiłek samopotwierdzenia, skrajny wysiłek świadomości – musiała upewnić się co do własnego istnienia wobec duchów (*fantômes*), które pragnęły ją wchłonąć, połknąć – odebrać jej tożsamość. Silna redukcja bodźców zmysłowych każe

obawiać się tego, co nazywa się utratą zdrowych zmysłów – izolacja prowadzi być może gdzieś na granice szaleństwa czy wręcz swoistego opętania. Cienie i duchy są tu niepożądane, choć pamięć przechowuje zapewne liczne wspomnienia dobrych rzeczy, ludzi czy zdarzeń, to zdaje się przywołać głównie to co złe i niechciane. Postać literacka dzięki swojej widmowości jest niezniszczalna i trwała, natomiast widma przeszłości nie tylko same mogą w każdej chwili zmienić kształt czy zniknąć zupełnie, ale też wpływają destabilizująco na podmiot, który nawiedzają. Być może z tego powodu pisarka nazywa te drugie raczej „cieniami” (choć niekonsekwentnie), co ma podkreślać jeszcze słabszy sposób ich istnienia. Wobec tego wypełniona tylko nimi cela nie jest jeszcze zamieszкана (*habitée*, co można tłumaczyć również jako „nawiedzona”), Delbo uznaje, że można ją tak określić dopiero wtedy, gdy pojawia się Fabrycy. Przywołanie go to prawdopodobnie kolejny sposób na utwierdzenie się we własnej tożsamości. Nie jest też przypadkiem, że Delbo natyka się właśnie na te, a nie inne zjawy postaci literackich – za każdym razem są to postacie, które w jakimś sensie doświadczyły czegoś podobnego czy przyjęły podobną postawę w sytuacji w pewnym stopniu porównywalnej do sytuacji więźniarki. Bohaterowie stają się dla niej lustrami czy tymczasowymi *alter ego*. „Ja” może przyjąć wystarczająco stabilną postać dopiero wtedy, gdy zdoła się podwoić, zdobędzie możliwość widzenia siebie z pewnego dystansu.

Po Fabrycym w celi pojawiają się także Fedra i Ondyna. Pierwsza nie wytrzymuje długo, również zamienia się w cień. Druga towarzyszy Charlotte w pożegnaniu przed egzekucją męża, Georges’a, który zostaje nazwany imieniem ukochanego bohaterki dramatu, jest Hansem, z którym Ondyna musiała pożegnać się na zawsze. Wówczas okazuje się, że w więzieniu także jest miejsce dla działania, bohaterka sztuki podczas tej sceny może się ożywić. Głos skazanego jest już „zabarwiony cieniście” (s. 27), gdy żegna się z małżonką, rozstanie następuje po tym, jak Delbo zostaje trzykrotnie wezwana przez strażnika, podobnie jak wołana była postać z dramatu Giraudoux. Wtedy zdaje jej się, że Hans „oddala się we mgle i zaczyna jaśnieć, świeci blaskiem, który nie należy już do jego ludzkiej postaci” (s. 27), przeistaczający się w ducha G. ma spośród zjaw najbardziej anielskie cechy. Ondyna po śmierci Hansa musiała natychmiast utracić pamięć i wrócić do podwodnego królestwa, Charlotte świadoma jest, że dalsze życie bez męża zmienia się tak radykalnie, jakby dłużej nie miała oddychać powietrzem, że będzie oznaczało ciągłą walkę z postępującym zapomnieniem.

Kolejnym duchem nawiedzającym Delbo jest Alcest, który dołącza do niej w wagonie transportującym więźniów do Auschwitz jako „cień, który

materializował się w ciemności przypominającej zagęszczenie samego cienia” (s. 32). Bohater, który nie mógł znieść świata pełnego fałszu, konwenansów i wyrachowania, przez co wśród swoich uchodził za mizantropa, ucieka od ludzi na pustynię, na której nie będzie już miejsca na ludzkie namiętności i sztuczność. Po zdarciu zasłon na jaw wychodzi jego życzliwość, przyjacielskość, solidarność z innymi, z nim wreszcie Charlotte może porozmawiać. Znajduje w nim przyjaciela, który jednak w ostatniej chwili wychodzi z wagonu i znika. Tym razem Delbo przekonana jest już ostatecznie, że w samym obozie żadna z postaci literackich nie mogłaby się pojawić, nie mogłaby się zachować. Píše zatem w ten sposób:

Tam, gdzie ludzie cierpieli lub umierali, nie mogli żyć postaci dramatu. W tym nieludzkim klimacie, w tym okrutnym świetle nic nie mogło żyć. Postać dramatu poddawała się, czy raczej przestawała istnieć i zdawało się, jakby nigdy nie istniała.

Stąd zyskałam pewność, że postać dramatu nie może żyć poza społecznością ludzką. Tam, gdzie ludzie umierają, umiera i ona, najpierw straciwszy kolory, przemieniwszy się w coraz bardziej blednący obraz, który zanika niczym odbicie w pamięci umierających. Bohater dramatu należy do społeczeństwa. On także jest człowiekiem, człowiekiem idealnym, ale karmiącym się ludzkimi marzeniami i ludzkimi namiętnościami. Jest więcej niż ludzki, jest nad-ludzki, bo potencjalnie zawiera w sobie wszystkich ludzi. Poza życiem osobistym żyje także społecznie. Czyż nie jest przykładem, symbolem, punktem odniesienia? Nie jest po prostu człowiekiem, jest typem człowieka. [...] Jak postaci dramatu mogłyby tam żyć? Za nic nie zniosłyby biedy tak totalnej, tego codziennego horroru brudu, cierpienia, poniżenia. Postać dramatu narodziła się w społeczeństwie wolnym, w każdym razie w społeczeństwie, które wie, czym jest wolność i które może do niej aspirować; społeczeństwie składającym się z ludzi, którzy mają czas na myślenie i wolę wyidealizowania samych siebie w postaci herosa. W Auschwitz heros jest anonimowy, w nieszczęsny sposób anonimowy; heroizm przepadł [...]. (s. 44-45)

Czyżby zatem bohater dramatu był słabszy od człowieka? Widmu postaci literackiej nie będą dokuczać fizyczne cierpienia, postać literacka jako niematerialna miała być niezniszczalna. A przecież byli ludzie, choć należeli do mniejszości, którzy w obozie nie tylko żyli, ale też udało im się przeżyć. Może chodzi o to, że jeśli coś mogło przetrwać, to było tylko skrajnie wycieńczonym

ciałem i niczym więcej. Ten, kto przybrał taką formę, muzułman, był jednak w rzeczywistości umarłym już za życia. Był, jak pisał Giorgio Agamben, „nie tylko i nie tyle granicą między życiem a śmiercią, wyznaczał raczej próg między człowiekiem a istotą nieludzką”³. Był kimś, kto „wyrzekł się niezbywalnego marginesu wolności”⁴, stając się niezdolny do działania, myślenia, tracąc wrażliwość emocjonalną. Wśród tych wciąż żyjących, ale pozbawionych ducha muzułmanów nie może być już miejsca dla postaci literackich. Skoro zaś to muzułman stanowi „jądro obozu”⁵, skoro, jak twierdził Primo Levi, tylko on jest „świadkiem całkowitym” (a zarazem tym, który nigdy nie mógłby być świadkiem) – to w samym jądrze Auschwitz literatura niewątpliwie jest pozbawiona racji bytu. Niemożliwość przetrwania literatury w Auschwitz w mniejszym stopniu wynika zatem z estetycznej nieprzystawalności, a bardziej bierze się stąd, że literatura silnie związana jest z człowieczeństwem i dlatego musi zginąć wtedy, gdy człowieczeństwo jest niszczone. Ma też związek z porządkiem społecznym i istniejącą w nim hierarchią, postać literacka nie może pojawić się w środowisku, które wytworzyło jedynie parodię uporządkowanego społeczeństwa.

Okazuje się jednak, wbrew wcześniejszym przypuszczeniom, że po pierwsze niektóre przynajmniej postacie literackie mogą przetrwać w Auschwitz (bo nie wszyscy więźniowie stali się muzułmanami), tyle tylko, że w oddali od tego jądra, które znajduje się poza granicami człowieczeństwa. Po drugie człowiek, aktor, jest naprawdę potrzebny, by postać przetrwała. Delbo, która dzięki pracy w Jouveta świetnie pamiętała teksty sztuk, zmieniając głosy, wygłaszała poszczególne kwestie, by ulżyć nieco współwięźniarkom⁶. Rozpoczęła od Elektry (najpewniej w wersji Giraudoux) i, jak pisze, „[...] podczas gdy ożywiałam ją dla moich towarzyszek, u kresu sił, u kresu życia, inni dołączali, by otoczyć ją gdzieś na niewyraźnym drugim planie, kreślonym przez moją pamięć, która nadawała mu kształty przez samo tylko wspomnienie ich słów” (s. 46). Pełniąc funkcję swoistego medium, Delbo podtrzymuje istnienie widm, równocześnie podtrzymując w sobie – dla innych – resztki

3 G. Agamben *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008, s. 55.

4 Tamże, s. 56.

5 Por. tamże s. 81-83.

6 Pisze o tym np. Jacques Body, powołując się na wypowiedź Delbo w wywiadzie przeprowadzonym przez Madeleine Chapsal dla „L'Express” w 1966 roku, por. J. Body *L'empreinte de Giraudoux dans la vie...*, s. 258.

człowieczeństwa. Ku swojemu niedowierzaniu, Charlotte może więc za drutem kolczastym obozu zobaczyć Elektry, z jej uporem w dążeniu do przechowania i wyjawienia prawdy, Don Juana pragnącego zakładać się z piekłem, postawić szalony zakład przeciwko nadziei i losowi, Antygonę dążącą do oddania należnej czci zmarłym, do godnego ich pogrzebania – jej pragnienie w kontekście masowego mordy jest tyleż absurdalne, co skrajnie heroiczne, jako desperacki gest zbierania popiołów. Pojawia się tam także Ondyna, usilnie walcząca z zapomnieniem, podejmująca trud utrzymania świadomości i pamięci tak długo, jak tylko się da. Wszystkie te postacie zdolne są do heroicznego wysiłku wbrew rozsądkowi, próbują dokonać niemożliwego. Najbardziej zadziwiające jest pojawienie się Oriany z *W poszukiwaniu straconego czasu*, jako jedynej przychodzącej z powieści, jako jedynej nieprzystającej do okoliczności przez zupełną frywolność i uwielbienie luksusu. Charlotte sama nie wie, jaki jest powód jej przybycia, wiąże ją z tęsknotą za innym, lekkim życiem, tęsknotą za tym, co nieużyteczne.

To, co przedstawia Delbo, zdaje się podważać tezy Jeana Améry'ego, twierdzącego, że „w Auschwitz umysł był [...] tylko sobą samym i nie istniała najmniejsza szansa wmontowania go w jakąkolwiek, nawet nie wiadomo jak niedoskonale ukrytą strukturę społeczną”⁷. Nie wszystko, co intelektualne, musiało ujawniać swoją czysto ludyczną funkcję, okazywać się jedynie grą językową. Być może umysł nie okazywał się zbyt użyteczny do ocalenia samego siebie, jednak mógł temu posłużyć, pomóc przetrwać innym. Umysł nie miał służyć do transcendowania rzeczywistości, literatura nie mogła przetrwać sama dla siebie, miała sens tylko o tyle, o ile w tej rzeczywistości mogła się zanurzyć. Niewykluczone, że czysty intelekt czy sztuka dla sztuki nie mogły znaleźć miejsca w Auschwitz, ale przynajmniej część literatury, co prawda ubłocona, mogła się przydać, pośrednicząc w słabnących relacjach między więźniarkami. Améry twierdził też, że w obozie intelekt mógł przydać się ludziom wierzącym bądź marksistom, pozwalając wpisać potworne wydarzenia w mającą sens narrację, humanista-sceptyk nie mógł zaś mieć z niego żadnego pożytku⁸. Delbo natomiast nie była religijna, a choć deklarowała otwarcie sympatię dla marksizmu, to jednak za nic nie považowałyby się na jakąkolwiek teleologiczną interpretację Auschwitz. Umysł był jednak w stanie podpowiedzieć jej uzasadnienie starań o przetrwanie – musi

7 J. Améry *Poza winę i karę. Próby przełamania podjęte przez złamanego*, przeł. R. Turczyn, Homini, Kraków 2007, s. 33.

8 Por. tamże, s. 45-51.

ocaleć ktoś, kto innym o Auschwitz opowie. Z tego powodu, na ile to tylko możliwe, należy troszczyć się nie tylko o własne ocalenie, ale też o ocalenie innych. Jej „jutro” to nie „jutro chrześcijanina” ani „jutro marksisty”, a jutro świadka, troszczącego się o to, by prawda mogła dotrzeć do innych ludzi (Giorgio Agamben podkreśla istotność tej motywacji, kreśląc obraz modelowego świadka)⁹. Nie uznając śmierci słowa, pozostaje świadomy jego niewystarczalności, i właśnie demonstrując tę niewystarczalność, może dawać świadectwo¹⁰.

Zatem podobnie jak wbrew wszelkiemu rozsądkowi nieliczni ludzie są w stanie w Auschwitz żyć, tak też pojawić się i działać tam mogą niektóre postacie z literatury. Tak ujęte, zdają się rzeczywiście współdzielić los więźniów, którzy zostali pozbawieni wszystkiego, co konkretne w ich istnieniu, wyabstrahowali z siebie tylko te skazane na porażkę dążenia. W jakimś sensie możliwy więc staje się heroizm, który nie ma być pustym frazesem. Brud, błoto i odór wykluczają patos jako nadmierną, pustą wzniosłość i powagę, a wiążą się z tym, czym etymologicznie ów *pathos* jest – po prostu z cierpieniem.

Warto zwrócić uwagę na to, że „ja” autorki/narratorki jest w tym tekście znacznie wyraźniej obecne i odróżnione od innych (czy też od „my”) niż w innych tekstach Delbo. Wynika to zapewne przede wszystkim z epistolarnego i nieco bardziej osobistego charakteru tekstu. Poza tym „ja” wydaje się potrzebne jako stabilniejszy, bardziej dookreślony punkt w tym spektralnym otoczeniu, punkt oporu przeciwko rozplynięciu się. Z drugiej jednak strony autorka nierzadko rozwija niektóre tezy z całkowitą pewnością, by podważyć je potem lub obalić; samo „ja” staje się chwiejne, widmowe. Czy też: jako już chwiejne i widmowe dopiero wśród duchów i cieni zyskuje właściwą tożsamość.

Zastanawiające jest także to, że w *Spectres, mes compagnons* Delbo traktuje literaturę jako zbiór postaci. Dlaczego? Jako powód można wskazywać np. to, że takie ujęcie literatury, w którym podstawowym punktem odniesienia, przedmiotem zainteresowania, tym, co najważniejsze, są postacie, a nie (jeśli już, to dopiero wtórnie) np. światy, nastroje, morały, wartości, idee, sytuacje, zdarzenia, pozwala na bliższy, bardziej osobisty stosunek do literatury, daje możliwość traktowania bohaterów jako znajomych albo wręcz zaprzyjaźniania się z nimi czy też możliwość identyfikacji. Poza tym takie podejście sprawia, że zamiast rozważać czyste idee, można przeprowadzić swoisty

9 Por. G. Agamben *Co zostaje z Auschwitz...*, s. 13-19.

10 Por. tamże, s. 38-39.

eksperyment myślowy, polegający na sprawdzeniu, co by się zdarzyło, gdyby postaci literackie znalazły się w obozie. Z drugiej strony dałoby się postawić hipotezę, że postaci wskazane jako te, które znalazły się w Auschwitz, to po prostu uosobienia pewnych wartości. Wydaje się jednak, że takiej perspektywy właśnie Delbo chce uniknąć, stąd tak duży nacisk na specjalny status bohaterów dramatu, których istota ma zawierać się w działaniu, oraz wyraźne wyłączenie postaci Hamleta – m.in. dlatego, że zbyt łatwo daje ona się sprowadzić do kolekcji cytatów, refleksji, postaw czy zamiarów, przez co księciu Danii daleko do człowieka z krwi i kości (por. s. 37).

Obserwacja ta każe też postawić pytanie, czy podobnie jest w jej innych tekstach, tj. czy ich podstawą czy centrum są same postaci? Wiele z nich jest anonimowych lub na pół anonimowych, wielu bohaterów nie ma imion, większość przedstawiona jest tylko w ramach pewnego epizodu. Faktycznie chyba niewielu bohaterkom i bohaterom jej tekstów przypisywane są wyraźne wewnętrzne motywy, opisywani są raczej z zewnątrz, określani przez działania. Nicole Thatcher słusznie zauważa, że nie tylko w dramatach, ale też w tekstach prozatorskich pisarka stara się stworzyć postaci zgodne z przedstawianą w *Spectres, mes compagnons* koncepcją postaci teatralnej (na którą, jak przekonująco dowodzi badaczka, istotny wpływ miały poglądy Louisa Jouveta i Jeana Giraudoux): „W swoich utworach, świadectwach prozą, Delbo przypisuje działającym podmiotom, swym towarzyszkom bądź kobietom i mężczyznom, o których mówi, taki sam stopień abstrakcyjności i uniwersalności, jaki przysługuje postaciom teatralnym. Przedstawia je równocześnie jako zaangażowane w «akcję», tzn. najczęściej w pewnych «momentach» ich egzystencji. To nie są postaci, których historię i osobowość znamy”¹¹.

Świadek-duch

To nie koniec pojawiania się duchów. Stali się nimi bowiem sami więźniowie obozu. Tym razem ekranem było „ciemnoszare, niskie niebo”, z którego przez jakąś szparę padało na ziemię rozszczepiające światło. „Nic mu się nie opierało i wszystko traciło, w świetle, swoją gęstość, swoją realność. [...] Było to dokładne przeciwieństwo oświetlenia teatralnego, które postaciom nadaje kształty i ciężar. Tutaj postaci umierają i rozpuszczają się, bo światło potworności wypija je” (s. 45). To nie ciemności, a światłu przypisuje się

¹¹ N. Thatcher *Charlotte Delbo...*, s. 154.

przerazającą moc unicestwiania, niesie ono ze sobą negatywne konotacje. Bezlitosna jasność jest gorsza od cieni i mroku. Upiorna kraina przekształca widma postaci w cienie, a ludzi – w widma. Więźniowie tracą materialność i unoszą się nad nią w owym najokrutniejszym, dosłownym znaczeniu, jako chmury dymu znad krematoriów.

Wobec tego zdawałoby się, że skoro towarzyszki Delbo były w Auschwitz, to znaczy, że już tam utraciły realność w upiornym oświetleniu, tam wkroczyły do świata widm i cieni. Stają się jednak widmami w jeszcze innym sensie dopiero wtedy, gdy samolot z nimi na pokładzie zbliża się do Francji. Zacytuję obszerniejszy, ważny fragment tekstu:

Podróż powrotną odbywałam z moimi towarzyszkami, z ocalałymi spośród moich towarzyszek. Siedziały obok mnie w samolocie i z każdą kolejną chwilą stawały się przezroczyste, coraz bardziej przezroczyste, traciły kolor i kształty. Wszystkie więzi, wszystkie więzy, które nas wiązały, już wtedy rozluźniały się. Pozostawały jedynie głosy, ale i one oddalały się, a Paryż był coraz bliżej. Na moich oczach przeobrażały się, stawały prześwitujące, stawały nieostre, stawały się widmami (*spectres*). Wciąż je słyszałam, przestawałam rozumieć, co mówią. W chwili przyjazdu nie potrafiłam ich już rozpoznać. W tłumie oczekujących na nas ludzi przeslizgiwały się, znikwały, na moment ukazywały się znów, tak nieuchwytnie, tak nierealne, tak ulotne, że wątpiłam w swoje własne istnienie. Wraz ze znikaniem innych znikalam i ja. Przez cały ten czas dreptania od jednego biura do innego bawiły się tak w błędne ogniki, gubiły, znajdowały się, znajdowały mnie, wypowiadały słowa, które mi umykały, ulatniały się znów i rozplywały wreszcie w tłumie oczekujących na nas ludzi, na zawsze pochłonięte przez ten tłum. Do tego stopnia utraciły realność w trakcie podróży, podczas której widziałam, jak z minuty na minutę się przeistaczają, jak gasną powoli, niezauważalnie, nieubłaganie – stają się widmami, że nie od razu dostrzegłam ich zniknięcie. Zapewne dlatego, że ja byłam tak samo prześwitująca, tak samo nierealna, tak samo płynna jak one. Dryfowałam pośród tego tłumy, który przeslizgiwał się dookoła mnie. I nagle poczułam, że jestem sama, sama w głębi pozbawionej tle pustki, w której tracę oddech, w której się duszę. Gdzie się podziały? Uświadomiłam sobie ich zniknięcie, gdy było już za późno, by je zawołać, za późno, by za nimi biec, i jak miałabym biec w tym śliskim tłumie? Zresztą straciłam głos, a nogi ogarnął bezwład. Gdzie się podziały? Gdzie jesteście, Lulu, Cécile, Viva? (s. 50-51)

Widmowość wiąże się z nagłym odczuciem obcości i dystansu: w momencie, w którym rozprasza się „my”, które posiadało realny wymiar tylko jako całość, tylko złączone we wspólnocie, było warunkiem i umocowaniem dla „ja”. Owa wspólnota opierała się w dużej mierze na pierwotnej, cielesnej bliskości, na wspólnym odczuwaniu. Zdawałoby się, że ekstremalne doświadczenie powinno związać je ze sobą na zawsze i sprawić, że więzy te staną się nierozzerwalne. Być może jednak były one równocześnie pętami, krępującymi każdą z nich, a uwolnienie się z nich wymagało odłączenia od wspólnoty. Zredukowane w obozie do samych niemal podstawowych funkcji życiowych, odarte ze swoich ról społecznych, z pozycji i historii, wszystkie były do siebie podobne w swym statusie podległego, upokorzonego więźnia, jednego z milionów przeznaczonych do zniszczenia w maszynie śmierci. Powrót do domu oznacza powrót do własnej, tymczasowo zawieszanej tożsamości, do opuszczonej sieci powiązań, w której nie było towarzyszek z obozu. Jeśli czują, że za nic nie będą w stanie zapomnieć o doświadczeniu Auschwitz, a potrzebują tego, by móc znów żyć normalnie, to mogą przynajmniej starać się, by wspomnienia choć trochę się zatary. Dlatego muszą poluzować kontakty z choćby najbliższymi z obozowych towarzyszek, by nie powielić skojarzeń z tym, co przeżyły. To odwrotne ćwiczenie mnemotechniczne, ćwiczenie w zapominaniu, w unikaniu przypomnień. Stąd ich nagła obcość względem siebie, stąd bladeść i przezroczystość. A jednak wobec innych, ku którym zmierzają, są podobnie osobne i prześwitujące, bo podróż ta jest przejściem między światami, powrotem do starego świata tych, które już do niego nie należą. W tym kontraście nagle okazuje się, że jeśli powracają, to tylko jako duchy, jako upiory, *les revenants*. Pierwszy tom trylogii Delbo o Auschwitz nosi tytuł *Żaden z nas nie powróci*. To wieloznaczne twierdzenie zostaje zobrazowane właśnie w scenie lotu samolotem, w której dokonuje się przeistoczenie w zjawy. Jeśli powrót więźnia obozu między żywych jest możliwy, to tylko w pewnych granicach, nie może on w żaden sposób być powrotem pełnym. Od wewnętrznej strony drutu kolczastego powrót zdawał się absolutnie wykluczony, niemożliwy, nawet jeśli ostatnim wysiłkiem woli więźniowie podtrzymywali w sobie nadzieję. Zatem ci, którzy tego niemożliwego powrotu doświadczają, nie wiedzą, jaki jest jego sens i cel, co z tym powrotem mają zrobić, gdzie zmierzać i jak żyć. Dlatego są niczym blakające się po świecie duchy, wciąż zagubione.

Wzywając przyjaciółki, Delbo wymienia też imię Vivy, której nie mogło być w samolocie, bo zginęła w Auschwitz. Wzbudza to w niej wątpliwość: „Jeśli myślę żywych z umarłymi, wśród których znajduję się ja sama?” (s. 51),

i pytanie to zawisa nad nią na zawsze, nawet jeśli próbuje na nie odpowiedzieć, to po chwili musi się z tego zamiaru wycofać. Pomyłka może nastąpić albo dlatego, że te, które zginęły, nadal żyją, albo dlatego, że ocalone tylko pozornie ocalały, bo i tak przynależą już do świata umarłych. Długa bliskość śmierci, przesyconie jej ciągłą obecnością sprawia, że w oczach byłej więźniarki granica między życiem a śmiercią zaciera się, przenikają się one i stają się trudne do odróżnienia. W związku z tym czas po powrocie z obozu, początkowy okres mierzenia się z traumą jest okresem „zawieszzonego istnienia” czy wręcz „nieistnienia”. Ocalona przybrała formę graniczną, była zdystansowana od świata, obca mu. „Dryfowała w pozbawionym realności teraz”, rzeczywistość straciła dla niej kształty i kolory, nie potrafiła odnaleźć się w codziennych czynnościach. Obca stała się jej także literatura, książki widziała jako „bezużyteczne przedmioty” (s. 55).

Przeciw światu bez tajemnic i strachu – świadek-medium

A zatem Delbo, podobnie jak jej towarzyszki, w drodze powrotnej przeistoczyła się w widmo, którego słaby sposób istnienia sprawia, że samo dla siebie jest nieobecne, jest niemal niezdolne do autorefleksji. Ma przy tym pewne nadzwyczajne zdolności – jak duchy mogą widzieć i przenikać przez ściany, tak ona potrafi przenikać przez zasłonę twarzy czy liter, za którymi dostrzega ukrytą prawdę, zdzierać maski i wykrywać wszelki fałsz:

Podobnie jak opuszczałam oczy, by nie widzieć twarzy, bo twarze obnażały się pod moim spojrzeniem, bo przez twarze widziałam całą prawdę o ludziach, gdy tylko spoczął na nich mój wzrok, a to zawstydzало mnie do tego stopnia, że musiałam spuszczać oczy, tak samo też odsuwałam się od książek, bo widziałam na wylot poprzez słowa. Widziałam banał, konwencję, pustkę. [...]

Wszystko było fałszem, twarze i książki, wszystko ujawniało przede mną swoją fałszywość i byłam zrozpaczona z powodu całkowitej utraty zdolności do ulegania iluzji i snom, utraty wszelkiej przepuszczalności dla wyobraźni, dla poszukiwania. To właśnie umarło we mnie w Auschwitz. To właśnie czyni mnie widmem. [...] Jak żyć w świecie bez tajemnic? (s. 57)

Znów widmo związane jest ze światłem, z pełnym prześwietleniem rzeczywistości, które nie zostawia ani trochę miejsca dla ciemności.

Umiejętność absolutnego odróżniania prawdy od fałszu pozwoliłaby osiągnąć nadzwyczajny sukces poznawczy – czy jest w tym coś złego? Według Delbo ta zupełna jasność w kwestii tego, co ma wartość, co jest prawdą, sprawia, że jakiegokolwiek działanie staje się niemożliwe. Działanie wymaga bowiem, po pierwsze, wejścia w sztuczne społeczne struktury i konwencje zapośredniczające stosunki z innymi ludźmi, poza tym potrzebna jest wystarczająca motywacja do jakiejś aktywności – a gdy nie ma już nic do odkrycia, nie ma żadnych zagadek do rozwiązania, nie ma ciekawości tego, co może przynieść przyszłość, bo granice tego, co możliwe, są doskonale znane, to trudno znaleźć wolę działania. Wówczas brakuje miejsca nie tylko na strach, ale też na nadzieję, nie tylko na towarzyszącą tajemnicom grozę, ale też na obietnice. Stan deziluzji i całkowitej przytomności prowadziły do stagnacji, byłyby zdaniem pisarki stanem pozbawiającym sensu i celu wszelką aktywność. Problem ten porusza ona także m.in. w drugim tomie trylogii o Auschwitz, zatytułowanym *Une connaissance inutile* [Bezużyteczna wiedza]. Pojawia się on np. w jednym z najważniejszych i najbardziej poruszających wierszy, w *Prière aux vivants pour leur pardonner d'être vivants* [Modlitwa do żyjących o przebaczenie im tego, że żyją]. Jego fragment, wydzielony gwiazdkami, brzmi:

Wracam
znad horyzontu wiedzy
teraz trzeba się oduczyć
wiem dobrze że inaczej
nie mogłabym dalej żyć¹²

Pobyt w obozie wiązał się z uzyskaniem szczególnej, najwyższej formy poznania, z obserwacją świata z punktu, który właściwie zdaje się przekraczać wszelką możliwą do pomyślenia wiedzę. Tak dogłębna znajomość prawdy nie tylko nie może przydać się w działaniu, ale wręcz staje mu na przeszkodzie:

Zresztą
lepiej w to nie wierzyć
w te historie
o duchach

¹² Ch. Delbo *Auschwitz et après II. Une connaissance inutile* [1970], Éditions de Minuit, Paris 2013, s. 187, przekład własny.

niegdy więcej nie uda się wam zasnąć
jeśli w nie kiedyś uwierzycie¹³

I znów – zetknięcie z widmami nie oznacza starcia się z mrokiem, przejścia do życia we wszechogarniających ciemnościach, utrudniających poznanie i odczuwanie. Zetknięcie się z widmami skazuje na trwanie w absolutnej, niezmaconej jasności, na wieczne pozostawanie na jawie, bez szans na znalezienie ukojenia we śnie i oderwanie się od tego, co realne.

Z drugiej jednak strony to świat wokół niej sprawia wrażenie dziwnej zjawy. Odwiedzający ją ludzie przypominają dziwne istoty z zaświatów: „Nie rozumiałam pytań, a ich twarze stawały się zamglone, oddalały się, rozpuszczały się dla mnie w niewidzialności. Ich głosy dochodziły do mnie gdzieś z oddali [...] „Po co do mnie przychodzili? Po co mówili? Co chcieli wiedzieć? Po co chcieli, bym ja wiedziała rzeczy, które byli gotowi mi powiedzieć, które przysli mi powiedzieć?” (s. 53-54). Skoro prawda znajduje się po tej drugiej stronie, wewnątrz ogrodzenia z drutu kolczastego, to rzeczywistość poza obozem zyskuje niepewny status, staje się niezrozumiała i obca. Jej sprawy pozbawione są znaczenia, tak bardzo oderwane, zupełnie obok tego, czego realność i powagę wyjawilo doświadczenie.

Powrót do świata ludzi opisany jest jednak jako „rozprysnięcie się ciemności”, powolne odzyskanie przez rzeczywistość „konturów, barw i znaczeń” (s. 55). Wydaje się, że można by ująć to też jako zmianę oświetlenia, przejście od trupiobladego, straszego światła z Auschwitz do wspomnianego wcześniej przez Delbo światła w teatrze, które w zupełnie inny sposób pozwala wyłonić się postaciom. Z letargu – czy przeciwnie, ze stanu hiperprzytomności – wybudza ją wreszcie głos Alcesta, który mówi: „Nie opuściłem cię. To ty nie chciałaś wrócić. Byłem w królestwie cieni przez ten cały czas, w którym byłaś tam ty. Wracam tylko dlatego, że ty wracasz” (s. 59). Cień znów przedstawiony zostaje jako słabsza forma widma, a przecież Alcest sam jest widmem, czyżby więc powrót wciąż nie był całkowity? Delbo stwierdza bez wątpliwości, że powrót w końcu nastąpił: „Alcest usiadł u nóg mojego łóżka i podał mi książkę. Podał mi książkę i zwrócił mi wszystkie książki [...] I tak wszystko zostało mi wreszcie wrócone. Przyjemność zawiązywania sobie na talii ładnego szlafroka, książki, pamięć...” (s. 60). Wcześniej marzący o pustyni mizantrop jest tym, który pomaga ocalonej odzyskać to, co bardziej powierzchowne, co pozwala żyć wśród ludzi. Wykorzystuje tu moc, jaką daje mu bycie bohaterem

¹³ Tamże.

dramatu, moc przechowywania w sobie esencji człowieczeństwa, ku której zwrócić się może cień człowieka. Charlotte, na której wezwanie wcześniej pojawiły się postacie z literatury, teraz sama zostaje przez nie wezwana. Związek między ludźmi i ich literackimi idealizacjami wydaje się zatem mieć charakter wzajemny, ich współistnienie niezbędne jest do utrzymania równowagi.

Tradycyjne wartościowanie światła i ciemności zostaje przez Delbo odwrócone. Czy tym samym przedstawia ona apologię ciemności, tego co nieznanego, tajemniczego? Sama zauważa, że jej słowa mogłyby sprawiać takie wrażenie (por. s. 26), chodzi jej jednak raczej o ukazanie, że strach pełni też pozytywną rolę. W przededniu wojny, podczas rozmowy z Jouvetem, przytoczonej na początku *Spectres, mes compagnons*, Charlotte wyraża przekonanie, że strach pojawia się tylko w obliczu realnego i znanego zagrożenia, i jako odważna, twardo stąpająca po ziemi młoda kobieta nie boi się tego, co ma nadejść. Nie rozumie słów swojego mentora, uznającego, że strach wiąże się z tajemnicą, nie musi wiązać się z określonym zagrożeniem, pojawia się, gdy wyobrażamy sobie zagrożenie. Dopiero w celi więzienia Santé, czekając, aż zapadnie wyrok na nią i jej męża, pojmuję sens uwag przyjaciela. Więcej, odkrywa wówczas, że strach nie tylko pojawia się przy niejasnym przeczuciu zagrożenia, ale też znika wtedy, kiedy zagrożenie jest bliskie i realne, kiedy nie ma już co sobie wyobrażać. W celi Delbo czuje, że stoi w obliczu przeznaczenia, przeciw któremu nie może już nic zrobić. Ma przed sobą wielkie zagrożenie, które przepełniłoby ją lękiem, gdyby wyobraziła je sobie wcześniej, ale gdy widzi je już jasno, z bliska, gdy nie owiewa go żadna tajemnica, nie ma już miejsca na strach. Nawiązując do późniejszego doświadczenia obozowego, pisze: „Miałam mnóstwo powodów do tego, by się bać, niebezpieczeństwo, groza, terror, a jednak zastanawiam się, czy to jest strach, patrzeć śmierci w twarz i nie przejmować się nią, bo życie jest znacznie bardziej przerażające niż śmierć” (s. 13). Ale czy w braku strachu jest coś złego? Poczucie lęku jest zwykle nieprzyjemne i chętnie się go unika. Delbo twierdzi mimo to, że pozostaje ono niezbędne do życia i odczuwania:

O ile dzięki temu zyskujemy większe władanie nad samym sobą, to równocześnie ulega zniszczeniu pewien wrażliwy obszar, który dotąd był częścią życia uczuciowego, życia intelektualnego. Zniszczeniu ulega również pewien obszar, być może ten, który jest źródłem poezji. Jak żyć w świecie, w którym strach zostaje zniesiony? To znaczy w świecie ostrym i wyraźnym. Jak żyć w świecie pozbawionym tajemnicy? [...] Chcę powiedzieć

tylko, że strach, czy raczej tajemnica strachu jest anulowana i że owa tajemnica zajmuje ważne miejsce w teatrze. Zastanawiam się zatem, czym stałby się teatr bez tajemnicy lub strachu. Jak żyć we wszechświecie, w którym strach zostaje zniesiony? Jaki teatr przedstawiać w świecie, w którym zniesiona zostaje tajemnica? (s. 26)

Znamienne jest to, że pytanie o warunki możliwości życia tak ściśle wiąże ona z pytaniem o warunki możliwości teatru. Jak wynika z wcześniej analizowanych rozważań o możliwości przetrwania bohaterów dramatu w obozie, motywem nie jest tu prosty estetyzm, a raczej przekonanie o głębszym znaczeniu teatru dla życia społecznego. Z jednej strony bowiem powstaje on, zdaniem Delbo, w społeczeństwie, które zostawia podmiotom dość miejsca do działania i kreowania więzi z innymi, z drugiej zaś sam teatr może posłużyć do tego, by podtrzymać rozpadające się więzi tam, gdzie życie społeczne jest niszczone, i dojrzeć w niewolnikach przynajmniej ślady rzeczywistości działających podmiotów. I, jak się okazuje, świat nawiedzony wcale nie jest nieludzki – to wtedy, kiedy nabiera zbyt wyraźnych konturów, traci coś ważnego. To chyba dlatego tak ważne jest przechowanie, przetrwanie widm.

W przekonaniu, że rzeczywistość ludzką muszą dopełniać ponadludzkie istoty, odnaleźć można znów echo *Ondyny* Giraudoux. Świat tego dramatu zamieszkują wspólnie z ludźmi różnego rodzaju ondyny, rusałki czy wodniki. Relacje między nimi nie zawsze układają się dobrze, dlatego w pewnym momencie Hans domaga się: „[...] prawa, byśmy my, zwykli śmiertelnicy, mogli być choć przez chwilę sami na tej ziemi”¹⁴. Pragnie on „[...] jedynie żyć spokojnie, nie czując stale koło siebie tej chmary natarczywych istot pozaczłowieczych”¹⁵. Ale jak wskazuje jeden z sędziów, którzy mają skazać Ondynę, lepiej, by życzenie to się nie spełniło:

To była, rycerzu, ta jedyna chwila w moim życiu, w której uczułem, że duchy pozostawiły ziemię sobie samej i nam, a same wyniosły się ku innym strefom lub planetom, zwołane jakimś nieoczekiwanym apelem. Byłby to niewątpliwie, drogi kolego, koniec naszej kariery, gdyby ten stan rzeczy miał potrwać dłużej.¹⁶

14 J. Giraudoux *Ondyna*, w: tegoż *Teatr*, przeł. M. Żurowski, PIW, Warszawa 1957, s. 574.

15 Tamże.

16 Tamże, s. 576.

Strachu nie można zatem pozbyć się za wszelką cenę, należy raczej nauczyć się żyć z widmami. Ich obecność jest dokuczliwa, nie pozwala na spokój, bo niosą ze sobą nieprzenikloną tajemnicę. Rozwianie jej oznacza dotarcie do wiedzy zbyt paraliżującej, usunięcie z pola widzenia zaś nie tylko nie eliminuje zagrożenia, ale może wręcz uczynić je bardziej realnym. Gdyby jakiś „nieoczekiwany apel” zabrał ze świata duchy Auschwitz, byłby on echem apelu, na którym więźniowie obozu systematycznie musieli odliczać. Zapomnienie jest pozwoleniem na to, by pozostali oni na zawsze we władzy oprawców. Wymazanie z pamięci i z historii ofiar, wymazanie z pamięci Żydów oznacza ostatecznie, jak przekonuje Maurice Blanchot (powołując się na myśl Emmanuela Levinasa) odrzucenie etycznej odpowiedzialności, która objawia nam się w twarzy drugiego człowieka, oznacza odrzucenie słowa „bliźni”, likwidację samego bliźniego¹⁷. Żyjący dla własnego dobra muszą temu apelowi przeciwstawić regularne wezwanie jako wytrwały, powtarzalny akt pamięci.

Historie o duchach

Ale czy znaczy to, że z opowieści o Zagładzie można w tak dosłowny sposób zrobić opowieść o duchach? Nie można oczekiwać, by cel *Spectres, mes compagnons* był podobny do tego w narracjach z gatunku powieści grozy, tj. by było nim wzbudzenie u czytelnika przyjemnego dreszczyku, który może czasem towarzyszyć strachowi. Paradoksalnie, gdy opowieść o doświadczeniu Auschwitz staje się opowieścią o duchach, kiedy porzuca konwencję realizmu, grozy jest w niej wówczas znacznie mniej. Jakże może być zatem uzasadnienie wyboru takiej drogi?

Spróbuję odpowiedzieć na to pytanie, odwołując się do rozważań Ross Chambers¹⁸ na temat literatury świadectwa. Poszukując wyróżników szczególnego statusu gatunkowego świadectwa, badaczka wskazuje, że status ten nie wynika z „niewypowiedzalności” doświadczenia, lecz z kulturowej „niesłyszalności” świadectwa – napotyka ono zbyt często takie reakcje, jak zaprzeczenie czy niewrażliwą obojętność, ignorancję¹⁹. Dlatego świadek, by zostać usłyszany, musi obrać specjalne strategie, wobec tego często zamiast

17 M. Blanchot *Niezniszczalne. Być Żydem*, przeł. W. Błońska, „Literatura na Świecie” 1996 nr 10, s. 67-68.

18 R. Chambers *Untimely Interventions. AIDS Writing, Testimonial, and the Rhetoric of Haunting*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2004.

19 Por. tamże, s. 6-7.

ku reprezentacji skłania się ku metaforyzacji, tak by najpierw przyciągnąć uwagę, a potem skierować ją na coś więcej, na to, co poza²⁰. Jedną z wymienianych przez badaczkę strategii jest choćby naruszenie przekonania, że bycie martwym i żywym to różne stany²¹. Delbo przywołuje zatem liczne rodzaje widm, duchów, zjaw i cieni – tu można dodać, już po bliższym przyjrzeniu się tekstowi, że rozróżnienia w niektórych momentach dają się szeregować i klasyfikować (najślabszy, najbliższy nieistnieniu byłby cień, są różne typy widm, w zależności od pochodzenia czy zachowania), ale tylko prowizorycznie i nieco arbitralnie, nie są one bardzo wyraźne i konsekwentne, ich nazwy mieszają się i zastępują, zmieniając znaczenia. Nie wydaje się też, żeby Delbo zależało na stworzeniu katalogu widziadeł, a duch całego tekstu sprzyja temu ostatecznemu niedookreśleniu. Figura widma w tekście służy do uchwycenia różnicy między bohaterem powieści a bohaterem dramatu, do zaznaczenia wyróżnionego statusu literatury, do zobrazowania tego, jak działa pamięć, do uzmysłowienia, jak skrajnie wyniszczeni byli więźniowie obozu, do opisanego stanu ocalonego przeżywającego ogromną traumę, do podkreślenia radykalnej separacji, w jakiej znajdują się świadkowie wobec tych żyjących, których ominęło doświadczenie Auschwitz, a także do uwypuklenia etycznego wymiaru zwracania się ku przeszłości. Chodzi także o to, że opowiadać o Auschwitz to mówić stąpającym twardo po ziemi ludziom o rzeczach tak niewiarygodnych, jak historie o duchach, skłaniać do uwierzenia w coś, przed czym zdrowy rozsądek usiłuje się obronić.

Uwiarygodnienia domaga się nie tylko samo świadectwo, opowieść o tym, co pisarka widziała i czego doświadczyła, ale także – a może przede wszystkim – wybrane przez nią medium. Jeśli powaga i prawdziwość literatury, wraz ze stosowanymi przez nią obrazami i językiem, miałyby zostać ostatecznie podważona przez Zagładę, to zwrócenie się właśnie ku niej byłoby skazywaniem projektu świadka na porażkę. Niewykluczone, że stąd bierze się dwutorowość tekstu, połączenie rozważań teoretyczno- czy filozoficzno-literackich z narracją o własnych losach w czasie wojny. Przy tym jest jasne, że status literatury zostaje bardzo podany w wątpliwość, znaczna jej część nie zostaje zachowana, jako pozbawiona znaczenia. Delbo próbuje także rozsądzić literaturę od wewnątrz przez konkretne wybory formalne – większość jej tekstów trudno sklasyfikować gatunkowo, dominuje w nich poetyka fragmentu, pisarka nierozadko swobodnie przechodzi od prozy do wiersza wolnego.

20 Por. tamże, s. 12.

21 Por. tamże, s. 31.

Spectres, mes compagnons wyróżniają się na tym tle, gdyż wyraźnie wskazują swoją przynależność gatunkową, a typografia i wersyfikacja nie są w żaden sposób zaburzone. A jednak konsekwencja pisarska przejawia się w braku domknięcia tekstu. Nie tylko urywa się on bez formuł charakterystycznych dla zakończenia listu, ale też urywa się w szczególny sposób – pozostawiając poczucie braku, niedopowiedzenia, w momencie, w którym czytelnik oczekuje czegoś więcej, przez co tekst od jednej strony pozostaje otwarty. Akapit, w którym ocalona wyznaje, że w pewnym momencie wreszcie udało jej się powrócić do normalnego życia, świetnie nadawałby się na naturalne, harmonijne zwieńczenie kompozycji tekstu. Kończy on się wielokropkiem, pozwalającym wybrzmieć poczuciu pewnej ulgi, ale po linijce przerwy pojawia się kolejny krótki, ostatni akapit, który nie zostawia szans na takie pocieszające spełnienie. Fragment pełen jest bólu i żalu, podważa sens życia, w którym brakuje najważniejszej osoby – „G.”, Georges’a, męża Delbo. Do głosu dochodzi poczucie winy z powodu zapomnienia o przeszłości, prowadzące do rozdzierającego dylematu między bolesną, uniemożliwiającą życie pamięcią a wymagającym zapomnienia życiem. Niewykluczone, że ów brak zakończenia listu wynika z okoliczności zewnętrznych, można jednak uznać go za symptomatyczny. Sygnalizuje bowiem praktyczną niemożliwość zamknięcia czy rozwiązania, nieuniknioną graniczność sytuacji ocalałej więźniarki. Pozostaje ona w strefie liminalnej, między życiem a śmiercią, między pamięcią a zapomnieniem. Perspektywa porażki nie zostaje więc całkowicie usunięta, świadek/pisarka działa jednak mimo niej. Świadek, jak idealny aktor, musi dać się nawiedzić do tego stopnia, by sam stać się widmem. Projekt ten, podobnie jak projekt idealnego aktorskiego wcielenia, jest utopijny, ale alternatywą dla niego zdaje się zapomnienie.

W relacji z chwili, w której Delbo znajduje się na lotnisku, zupełnie zagubiona po powrocie, pojawiło się następujące stwierdzenie: „Dryfowałam w tłumie, który unosił mnie nieświadomie, bo nie ważyłam nic, moja głowa stawała się pusta” (s. 52). Zatem także tłum, choć nieświadomy, jest nawiedzony przez duchy. Anne Martine Parent²² w tekście o widmowych wspólnotach u Charlotte Delbo stwierdza, że można wyróżnić trzy światy, trzy powiązane ze sobą widmowe wspólnoty: tych, których w Auschwitz dosięgła śmierć, tych, którym udało się przetrwać i przez to stali się świadkami, oraz

22 A.M. Parent *Communautés spectrales*, w: *Les Revenantes. Charlotte Delbo. La voix d'une communauté j' jamais deportée*, dir. D. Caron, S. Marquart, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 2011, s. 127-145.

nie-deportowanych, żyjących. Ci, którzy zginęli, nawiedzają bezpośrednich świadków zbrodni, a świadkowie są widmami wobec żywych, którzy mają żywym uświadomić, że są nawiedzeni, przekazać im wiedzę o tym, że mają dług wobec zmarłych, że potrzebują uzasadnienia dla swojej uprzywilejowanej pozycji. We wspomnianej wcześniej *Modlitwie do żyjących o przebaczenie im tego, że żyją* Delbo błaga, by przez wzgląd na pamięć o wszystkich ofiarach żyjący nie tyle pograżyli się w żałobie, co zobaczyli swoje życie jako przywilej i dobrze je wykorzystali, by zyskać usprawiedliwienie. Ale chodzi także o to, na co zwraca uwagę Parent – żyjący (ci żyjący po prostu, nie ci, którzy przeżyli) mają zostać świadkami drugiego stopnia, w pewnym sensie także przekształcić się w widma. Gdzie w tym obrazie byłoby miejsce dla widm postaci literackich? Być może jako abstrakcyjne założenia, jako widmowe już w punkcie wyjścia mają mieć pozycję nieco bardziej uprzywilejowaną, zapewniać trwałość połączeń między tymi widmowymi wspólnotami, jak w przywołanym na początku motcie.

Abstract

Marika Langot

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

Being a Ghost and a Medium for Ghosts: The Experience of Auschwitz in Charlotte Delbo's Work

Langlot analyses Charlotte Delbo's *Spectres, mes compagnons* [Ghosts, My Companions] to examine the role of the ghost or spectre that appears on many levels. This figure helps writers picture the workings of memory and the status of the witness, as well as the prisoners' situation. It also helps us understand if literature (in, about and after) Auschwitz is impossible and void of meaning, or to what extent it turns out to be necessary to maintain our humanity and the links between witnesses, victims, and those who receive the testimony; to testify about the camp in the face of the difficulties with representation. Delbo's text, the beliefs expressed in it and the many meanings of the figure of the ghost or spectre can become the key to interpreting other works by this author.

Keywords

memory, Auschwitz, Charlotte Delbo, spectre, testimony