

Narracje o Zagładzie

Numer 4

Izraelskie narracje o Zagładzie

„Tam jest życie, a tu już jakby nie-życie”.

Rozmowa z Piotrem Pazińskim o hebrajskiej literaturze Zagłady

„Trudno znaleźć coś lepszego”.

Rozmowa z Shoshaną Ronen o polsko-izraelskich splotach pamięci o Zagładzie

Ida Fink: Na wczasach

Ela Bauer: Israelis Look at Poles via the Lens of the Cine-Camera

Rafał Jakubowicz: Język hebrajski oraz jidysz w sztuce Haima Maora, izraelskiego artysty drugiego pokolenia

Bartosz Kwieciński: *Z powodu tej wojny.*
Szoa w kinie izraelskim

Karolina Famulska-Ciesielska: Stary notes



Narracje o Zagładzie

Numer 4

Rada Naukowa

Przewodniczący: Marian Kisiel (Uniwersytet Śląski)

Członkowie: Rachel Brenner (University of Wisconsin-Madison), Ewa Domańska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza), Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski), Dorota Głowacka (University of King's College), Michał Głowiński (IBL PAN), Ewa Graczyk (Uniwersytet Gdański), Marek Haltof (Northern Michigan University), Krzysztof Kłosiński (Uniwersytet Śląski), Katarzyna Kuczyńska-Koschany (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza), Jacek Leociak (IBL PAN), Fabio Levi (Università degli Studi di Torino; Centro Internazionale di Studi Primo Levi), Jerzy Madejski (Uniwersytet Szczeciński), Piotr Mitzner (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego), Arkadiusz Morawiec (Uniwersytet Łódzki), Leonard Neuger (Uniwersytet Sztokholmski), Eugenia Prokop-Janiec (Uniwersytet Jagielloński), Laura Quercioli (Università degli Studi di Genova), Paweł Rodak (Uniwersytet Warszawski), Bożena Shallcross (The University of Chicago and the College), Efraim Sicher (Ben-Gurion University of the Negev), Dawn M. Skorczewski (Brandeis University)

Recenzenci w roku 2017

prof. dr hab. Bożena Karwowska (The University of British Columbia), prof. dr hab. Sławomir Buryła (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie)

Redakcja

Marta Tomczok (redaktor naczelna), Anita Jarzyna (zastępczyni redaktor naczelnej), Ewa Bartos, Gawęł Janik (sekretarze redakcji)

Członkowie: Bartosz Dąbrowski (Uniwersytet Gdański), Anita Jarzyna (Uniwersytet Łódzki), Anna Kisiel (Uniwersytet Śląski), Piotr Krupiński (Uniwersytet Szczeciński), Lucyna Sadzikowska (Uniwersytet Śląski), Maciej Tramer (Uniwersytet Śląski), Piotr Weiser (Uniwersytet Jagielloński), Paweł Wolski (Uniwersytet Szczeciński)

Redaktorzy numeru: Jagoda Budzik (Uniwersytet Wrocławski), Bartłomiej Krupa (IBL PAN)

Adres Redakcji

pl. Sejmu Śląskiego 1
40-032 Katowice (pokój 421)
e-mail: martacuber@interia.pl

Publikacja jest dostępna w wersji internetowej:

ARIANTA – naukowe i branżowe polskie czasopisma elektroniczne
www.arianta.pl

Baza Czasopism Humanistycznych i Społecznych
www.bazhum.pl

CEJSH. The Central European Journal of Social Sciences and Humanities
<http://cejsh.icm.edu.pl>

Central and Eastern European Online Library
www.ceeol.com

Spis treści

Izraelskie narracje o Zagładzie (*Jagoda Budzik, Bartłomiej Krupa*) / 7

Izraelskie narracje o Zagładzie

„Tam jest życie, a tu już jakby nie-życie”. Z Piotrem Pazińskim o hebrajskiej literaturze Zagłady rozmawiają Jagoda Budzik i Bartłomiej Krupa / 15

„Trudno znaleźć coś lepszego”. O polsko-izraelskich splotach pamięci o Zagładzie z Shoshaną Ronen rozmawiają Jagoda Budzik i Bartłomiej Krupa / 41

JAGODA BUDZIK

„Mi-Szoa li-tkuma”. Polska jako antynomia Izraela / 55

MARTA TOMCZOK

„Mój przyjaciel z Haify powiedział, że gdy śni, nie śni o wrogu, lecz o sobie samym”. Studia nad konfliktem palestyńsko-izraelskim jako wyzwanie dla studiów nad Zagładą / 67

BARTOSZ KWIECIŃSKI

Z powodu tej wojny. Szoa w kinie izraelskim / 81

LIAT STEIR-LIVNY

The Portrayal of Holocaust Survivors in Israeli Feature Films Following the Six-Day War / 96

ELA BAUER

Israelis Look at Poles via the Lens of the Cine-Camera / 113

ANNA KISIEL

Touching Trauma: On the Artistic Gesture of Bracha L. Ettinger / 138

RAFAŁ JAKUBOWICZ

Język hebrajski oraz jidysz w sztuce Haima Maora, izraelskiego artysty drugiego pokolenia / 163

KATARZYNA KUCZYŃSKA-KOSCHANY

Moja winnica...: autobiografia czy auto(tanato)grafia? / 234

AGNIESZKA CZYŻAK

Powroty niemożliwe, powroty nieuniknione – konwencjonalność i topiczność w prozie Miriam Akavii / 245

BEATA PRZYMUSZAŁA

Opowieść a-alternatywna. O *Patrz pod: Miłość* Dawida Grossmana / 259

SARA HERCZYŃSKA

Powrót na planetę Auschwitz. Zemdlenie Yehiela Dinura jako kluczowy moment w tworzeniu pamięci o Zagładzie / 269

Artykuły i rozprawy

ANTONI ZAJĄC

Wpaść w słowo mordercom. Paul Celan wobec recepcji własnej twórczości w kontekście powojennych niemieckojęzycznych dyskursów artystyczno-politycznych / 283

ANDRZEJ JUCHNIEWICZ

„Zmysł udziału”. Wspólnoty, sojusze bezbronnych i podporządkowanych w poezji Haliny Poświatowskiej / 298

EWA GOCZAŁ

Cicho o Szoa. Tropy pamięci w wierszach Piotra Sommera / 325

JOANNA ROSZAK

Śpiewać niewyspiewalne? Miejsce musicalu w edukowaniu o Holokauście / 349

Przekłady

TALILA KOSZ ZOHAR

Proza drugiego pokolenia po Zagładzie: inne sposoby pamiętania (tłumaczenie *Jagoda Budzik*) / 365

Dokumenty

IDA FINK

Na czasach (słowo wstępne *Bartłomiej Krupa*) / 387

KAROLINA FAMULSKA-CIESIELSKA

Stary notes / 395

NATALIA PARFENIUK, EWELINA SUSZEK

Mizocz – palimpsest / 400

Przeglądy i omówienia

KINGA PIOTROWIAK-JUNKIERT

Kret czy wieloryb? Którędy do Rechnitz? Sacha Batthyany: *A co ja mam z tym wspólnego? Zbrodnia popełniona w marcu 1945 roku. Dzieje mojej rodziny*. Przeł. Emilia Bielicka. Warszawa, Czytelnik, 2017, ss. 256 / 411

ANDRZEJ JUCHNIEWICZ

„Paciorkowa robota”. Dorota Głowacka: *Po tamtej stronie. Świadectwo – afekt – wyobraźnia*. Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo, 2016, ss. 295. Anita Jarzyna: *Imaginauci. Pismo wyobraźni w poezji Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Nowaka*. Łódź–Kraków, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2017, ss. 364 / 417

KATARZYNA KUCZYŃSKA-KOSCHANY

Kiedyś, przed Zagładą. O książce „przywracającej” żydowskie życie Berlina i Warszawy. Alina Molisak: *Żydowska Warszawa – żydowski Berlin. Literacki portret miasta w pierwszej połowie XX wieku*. Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo, 2016, ss. 365 / 432

DARIA NOWICKA

Historia prawdziwa z niuansów. Anna Bikont: *Sendlerowa. W ukryciu*. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2017, ss. 480 / 443

JOANNA ŻYGOWSKA

Czytanie i pamięć. Małgorzata Wójcik-Dudek: *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016, ss. 336 / 455

ANITA JASIŃSKA

Izrael nieoswojony. O różnorodności literackich reprezentacji. Paweł Smoleński: *Izrael już nie frunie*. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2006, ss. 320. Ela Sidi: *Izrael oswojony*. Warszawa, Muza, 2013, ss. 560 / 463

PAULINA CZWORDON-LIS

„Kto jest fałszerzem pieprzu?”. Monika Sznajderman: *Fałszerze pieprzu. Historia rodzinna*. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2016, ss. 280 / 472

BARTŁOMIEJ KRUPA

Praca wre. *Work in Progress. Konfrontacje trzeciego pokolenia po Zagładzie*. Red. Jagoda Budzik. Kraków, Wydawnictwo Pasaże, 2018, ss. 112 / 481

Noty o Autorach / 487

Izraelskie narracje o Zagładzie

יהודה עמיחי, בתוך “שירי ארץ ציון ירושלים”:

שְׁהַר הַזְכָּרוֹן יִזְכֹּר בְּמִקְוֵי,
זֶה תִּפְקִידוֹ. שֶׁהֵגֵן לְזִכָּר יִזְכֹּר,
שֶׁהִרְחֹב עַל שֵׁם יִזְכֹּר,
שֶׁהִבְנִין הַיְדוּעַ יִזְכֹּר,
שֶׁבֵּית הַתְּפִלָּה עַל שֵׁם אֱלֹהִים יִזְכֹּר,
שֶׁסֶפֶר הַתּוֹרָה הַמִּתְגַּלְגֵּל יִזְכֹּר,
שֶׁהַיִּזְכָּר יִזְכֹּר. שֶׁהַדְּגִלִים יִזְכְּרוּ,
הַתְּכָרִיכִים הַצְּבָעוֹנִיִּים שֶׁל הַהִיסְטוֹרִיָּה, אֲשֶׁר
הַגּוֹפִים שֶׁצִּטְפוּ הִפְכוּ אֶבֶן. שֶׁהָאֶבֶן יִזְכֹּר.
שֶׁהָאֲשֵׁפָה תִזְכֹּר בְּשַׁעַר. שֶׁהַשְּׁלִיָּה תִזְכֹּר.
שֶׁחַיֵּת הַשְּׂדֵה נְעוּף הַשָּׁמַיִם יִזְכְּרוּ, יִזְכְּרוּ,
שֶׁכֶּלֶם יִזְכְּרוּ. כְּדֵי שְׂאוּכַל לְנוּחַ

I niech wzgórze pamięci pamięta zamiast mnie
to jego zadanie. I niech ogród pamięci pamięta
i niech ulica imienia pamięta
niech pamięta słynna budowla
niech pamięta dom modlitwy imienia Pana Boga
I niech Jizkor pamięta/i flagi, niech pamiętają
i barwne całuny historii kryjące
ciała, co obróciły się w proch. Niech proch pamięta.
[...] niech wszyscy pamiętają, a mnie dadzą odpocząć.

J. Amichaj: *Meachorej kol...*¹

Wiersz *Niech wzgórze pamięci pamięta zamiast mnie*, napisany przez Jehudę Amichaję w latach 80. XX wieku, doskonale oddaje (nad)obecność Zagłady

¹ J. AMICHAJ: *Meachorej kol ze mistater oszer gadol*. Jeruzalajim we-Tel-Awiw 1985, s. 26; tłum. fragm. – J. Budzik.

w Państwie Izrael, na poszczególnych etapach jego rozwoju i wśród rozmaitych grup składających się na izraelskie społeczeństwo. Szoa angażuje wszystkie obszary życia publicznego – porządek świecki i religijny, narodową mitologię żydowsko-syjonistyczną tkwiącą w samych fundamentach państwa i tworzące je instytucje, narrację historyczną oraz literacką. Istotnie, wszystkie te obszary nieustannie uczestniczą w konstruowaniu izraelskiej, zbiorowej pamięci o Zagładzie. Wyłaniające się z ostatniego wersu wiersza Amichaja świadectwo przesilenia, wyczerpania wszechobecnością pamięci zwraca też uwagę na szeroką skalę przyjmowanych wobec zagładowego dyskursu postaw: od przekonania o niepodważalności opowiadanej instytucjonalnie wersji historii, przez jej akceptację i uznanie konieczności, aż po krytykę (bywa, że bardzo radykalną) niektórych jej użyć.

Niebywałą złożoność izraelskich narracji widać na wielu poziomach, począwszy od zupełnie podstawowego – języka. W przeciwieństwie do europejskich pamięci narodowych pamięć izraelska nie może zostać określona jako hebrajska, choć z oczywistych względów dzisiejszy język większości izraelskich Żydów pełni funkcję dominującą. Izraelska pamięć Zagłady jest jednak zjawiskiem wielojęzycznym: jidyszowym, polskim, niemieckim, francuskim, węgierskim, czeskim, rumuńskim, a także – *last but not least* – angielskim. Całościowe uchwycenie zjawiska wielojęzyczności dyskursu o Szoa wydaje się zadaniem niewykonalnym, w niniejszym numerze „Narracji o Zagładzie” zdecydowaliśmy się zatem skupić przede wszystkim na narracjach hebrajskich i polskich, jak również na kwestii hebrajsko-polskiego dwugłosu. W obliczu wciąż niewystarczającej obecności wątków izraelskich w polskim namyśle nad Zagładą i jej następstwami taki rozkład akcentów wydał nam się najlepszym rozwiązaniem, mającym wskazać Czytelnikowi punkt wyjścia do dalszych refleksji i odkrywania kolejnych zjawisk z tego obszaru. Ujmując rzecz nieco inaczej, zależało nam po prostu na popularyzacji tego tematu i ukazaniu związanych z nim komplikacji. Symbolem tak zarysowanej perspektywy uczyniliśmy niepublikowane wcześniej w Polsce opowiadanie Idy Fink *Na czasach*. Pisarka do końca życia tworzyła i mówiła w domu po polsku, uważając się jednocześnie za Izraelkę. Paradoks ten, jeden z wielu, podobnie jak wszechobecność Zagłady, o czym również traktuje utwór Fink, warto mieć stale na uwadze.

Jak wskazuje między innymi izraelska literaturoznawczyni Nurit Gowrin, temat Zagłady jest obecny w izraelskiej – przed 1948 rokiem także w *erec* izraelskiej – kulturze od samego początku, to znaczy od momentu, gdy na ówczesne tereny Palestyny zaczęły docierać pierwsze wieści o tragicznym losie europejskich Żydów². Jednocześnie miejsce Zagłady w izraelskim dyskursie publicznym i w narracjach kulturowych ulegało przez lata licznym fluktuacjom. Ele-

² Zob. N. GOWRIN: במעגליה עברית ספרות הדורות קריאת [„Czytając Pokolenia. Studia kontekstowe z literatury hebrajskiej”]. Tel Awiw 2015, s. 241.

mentami silnie różnicującymi poszczególne etapy wielogłosowego opowiadania Zagłady przez kulturę współczesnego Izraela są więc w oczywisty sposób czas i przemiany społeczno-polityczne, kształtujące rzeczywistość nowo powstałego państwa. Zarówno rozmowy z naszymi gośćmi – Piotrem Pazińskim i Shoshaną Ronen – jak i niektóre zawarte w tym numerze artykuły skupiają się zatem na immanentnej dynamice izraelskiego, zagładowego dyskursu i zależnościach między nim a wydarzeniami z krótkiej – choć burzliwej – historii Państwa Izrael. Poszczególne opowieści nadbudowane zostały przecież na tekstach powstających od chwili pierwszych doniesień o Szoa, docierających do Erec Israel w grudniu 1942 roku. (Od)tworzone przez indywidualną pamięć ocalałych podlegały z kolei modyfikacjom, którym ulegał zbiorowy dyskurs na skutek kluczowych, odbywających się w 1961 i 1988 roku procesów nazistowskich zbrodniarzy: Adolfa Eichmanna i Iwana Demianiuka. Przemiany zagładowego *decorum* mają też coraz częściej charakter ponadlokalny. Najnowsze – opisane bodaj najpełniej przez Natana Sznaidera i Daniela Levy’ego³ – zjawisko globalizacji pamięci o Szoa przejawia się w intensywnym przyroście zagładowych klisz, które z kolei stanowią popularny język wykorzystywany do opisu innych ludobójstw, na co zwracał uwagę choćby Michael Rothberg w *Pamięci wielokierunkowej*...⁴. W tej perspektywie narracje o Szoa powstające w Izraelu w ostatnich latach (zob. szkic Jagody Budzik) być może najsilniej łączą spojrzenie lokalne z szerszymi procesami, w mniejszym stopniu warunkowanymi geograficznie i narodowo.

O przeobrażeniach kulturowych wpływających na kształt izraelskiej pamięci o Zagładzie napisano wiele. Po polsku ukazały się między innymi publikacje badaczy z pokolenia tzw. izraelskich nowych historyków – *Siódmy milion*... Toma Segeva⁵ oraz *Naród i śmierć*... Idith Zertal⁶. Wciąż niewiele jest jednak polskojęzycznych prac skupiających się na samych opowieściach. Odwołujących się do ogromnego korpusu izraelskich, literackich tekstów dotyczących Zagłady, a także niezliczonych reprezentacji z zakresu kina i sztuk wizualnych oraz kultury popularnej. Kolejną cechą wskazującą na złożoność zjawiska jest bowiem jego intermedialność. W trakcie przygotowywania tego numeru dość niespodziewanie okazało się, że poszczególne szkice wyraźnie odbiegły od *stricte* literaturoznawczej perspektywy. Zamieszczone tutaj teksty poświęcone zostały narracjom z takich obszarów, jak: literatura (T. Kosz Zohar, J. Budzik, B. Przy-muszała), kino (B. Kwieciński, L. Steir-Livny, E. Bauer, M. Tomczok), pośrednio

³ Zob. D. LEVY, N. SZNAIDER: *The Holocaust and Memory in the Global Age*. Philadelphia 2006.

⁴ Zob. M. ROTHBERG: *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*. Przeł. K. BOJARSKA. Warszawa 2015.

⁵ T. SEGEV: *Siódmy milion. Izrael – piętno Zagłady*. Przeł. B. GADOMSKA. Warszawa 2012.

⁶ I. ZERTAL: *Naród i śmierć. Zagłada w dyskursie i polityce Izraela*. Przeł. J.M. KŁOCZOWSKI. Kraków 2010.

również teatr i performans, sztuki wizualne (A. Kisiel, R. Jakubowicz), dyskurs publiczny (S. Herczyńska), pisarstwo wspomnieniowe (K. Kuczyńska-Koschany, A. Czyżak). Nie jest to jednocześnie pełna lista mediów odgrywających w Izraelu istotną rolę w opowiadaniu zagładowej pamięci. Szoa, jako jeden z fundamentów zbiorowej tożsamości izraelskich Żydów, stanowi stały element codzienności, przez co w stopniu znacznie wyższym niż gdziekolwiek indziej funkcjonuje w obrębie tekstów kultury popularnej, w narracjach komediowych i satyrycznych, w codziennych rozmowach, a nawet w automatyzmie skojarzeń. Żywimy nadzieję, że w miarę rozwoju polskich badań nad izraelską pamięcią o Zagładzie luki nieuchronnie obecne w stworzonym tu przez nas obrazie zostaną stopniowo zapełnione – za sprawą studiów polskich naukowców, jak również dzięki lekturze istniejących już badań izraelskich, amerykańskich itd.

Siłą rzeczy, z uwagi na interdyscyplinarny, kulturoznawczy charakter tego numeru, na pewne rozczarowanie narażeni są ci, którzy szukać będą przede wszystkim artykułów literaturoznawczych, stanowiących macierzysty kontekst pisma. Mamy świadomość, że wielu istotnych zjawisk i nazwisk (niekiedy wręcz fundamentalnych!) najwyczejniej brakuje. Bodaj największym nieobecnym tego numeru jest zmarły niedawno Aharon Appelfeld (1932–2018). Jego bogata twórczość – kilkadziesiąt książek (począwszy od wczesnych tomów surrealistycznych opowiadań z lat 60.), z których na polski przetłumaczono jedynie dwie: *Badenheim 1939* (1978) oraz *Drogę żelazną* (1991)⁷ – niemal w całości dotyka problemu niemożności wyjścia z cienia Zagłady.

Na baczniejszą uwagę zasługują również pisarze postrealistyczni, posługujący się choćby groteską w celu oddania kryzysu reprezentacji. W tym kontekście szczególnie interesująca jest proza Jorama Kaniuka – *Acrophile* (1961), *Ha-Jehudi Ha-Aharon* („Ostatni Żyd”, 1982), zwłaszcza zaś sfilmowany *Adam Ben Kelew* („Adam, syn psa”) z 1968 roku, który nie został dotąd przetłumaczony na język polski, mimo że uznano go za być może jeden z najważniejszych prozatorskich tekstów na temat Holokaustu⁸. Wymienić też wypada choćby takie istotne, a pominięte w tym numerze utwory, jak: Uriego Orleva *Chajal oferet* („Ołowiany żołnierz”, 1956) czy *Ad Machar* („Do jutra”, 1958) oraz Ruth Almog *Be’erec Gzeirah* („Wygnanie”, 1971), a także prozę autorów tzw. drugiego pokolenia z lat 80.

⁷ Zob. A. APPELFELD: *Badenheim 1939*. Przeł. H. SZAFIR. Warszawa 2004; A. APPELFELD: *Droga żelazna*. Przeł. H. VOLOVICI. Warszawa 2006.

⁸ Powieść, o której mowa, nosząca w hebrajskim oryginale tytuł *Adam Ben Kelew*, a więc właściwie „Człowiek, syn psa” (Adam po hebrajsku to także rzeczownik pospolity, oznaczający po prostu człowieka), a w angielskim przekładzie Seymoura Simckesa – *Adam Resurrected* („Zmartwychwstanie Adama”), nie była nigdy w całości tłumaczona na język polski, podobnie zresztą jak inne utwory Kaniuka. Tylko częściowo usprawiedliwia to trudny, pełen groteski, surrealistyczny język autora *Ostatniego Żyda*. Ukazał się jedynie fragment *Adama Ben Kelewa* w tłumaczeniu Leszka KWIATKOWSKIEGO pt. *Adam, syn psa* w „Literaturze na Świecie” 2004, nr 11/12, s. 287–311.

i następnych, takich jak: Nawa Semel, Itamar Levy, Sawjon Liebrecht, Dorit Peleg i wielu innych, których tutaj zabrakło. Zupełnie osobną kwestią jest nieobecność postzagładowej, izraelskiej poezji, choćby Dana Pagisa. W przyszłości warto również przyjrzeć się dokładniej temu, jak izraelska literatura eksploruje przestrzeń pomiędzy indywidualnym a zbiorowym, instytucjonalno-syjonistycznym oraz alternatywnym spojrzeniem na Zagładę, jak czynił przykładowo Jaakow Szabtaj w znakomitej, konfrontującej się z heroiczną, idealistyczną narracją ojców założycieli państwa powieści *Zikhron dwarim* („Czas przeszły ciągły”) z 1977 roku.

Bez wątpienia na baczniejszą uwagę zasługuje też kwestia pamięci o Zagładzie z perspektywy palestyńskiej (tu prekursorski szkic Marty Tomczok), w obrębie społecznego podziału na Aszkenazyjczyków i Mizrachim, w świetle poszczególnych aliji, na przykład rosyjskiej z lat 90., oraz zupełnie w Polsce nieznanymi problem reprezentacji Szoa w kręgach ultraortodoksyjnych. Warto także uwzględnić wątek wpływu prasy i innych obiegu (oficjalnych, półoficjalnych, niezależnych) na izraelską recepcję tematu Zagłady. Pozostaje nam tylko mieć nadzieję, że suma zysków z tego, co otrzymaliśmy, przeważą przedstawioną listę braków, a korzyści z poznawania kolejnych szkiców przyniosą inspiracje do dalszych poszukiwań.

Podsumowując, niniejszy, czwarty już numer „Narracji o Zagładzie” stanowi wstępną próbę zmierzenia się z całą złożonością owej sieci kontekstów i uchwycenia choćby fragmentu uwarunkowań oraz przemian wiążących się z zasadami funkcjonowania pamięci o Szoa w izraelskich narracjach. Tak rozumiany, szczególny kontekst, z którym mamy do czynienia, sprawia, że powstające w tym kręgu opowieści stanowią istotny i wyjątkowo interesujący – również z uwagi na swoją odmienność – rezerwuariat tematów, wątków i motywów. By je uwypuklić, zrezygnowaliśmy z chronologicznego układu tekstów na rzecz tematycznego, uważając, że przecież sama pamięć także nie ma linearnego charakteru, a pojawiające się nowe tendencje niekoniecznie powodują zanik poprzednich. Stąd proponujemy spojrzeć na zebrany zestaw artykułów jako na próbę częściowej diagnozy stanu tu i teraz. Swoisty polsko-izraelski wgląd w archiwum pamięci zbiorowej, która podlega nieuchronnej konfrontacji z aktualnymi wydarzeniami kształtującymi izraelską rzeczywistość, w tym z prowadzoną przez armię okupacją i trwającym nieustannie od kilkudziesięciu lat zbrojnym konfliktem. Wszystko to skłania do postawienia pytania: co poza samą Zagładą opowiadała i opowiada izraelska narracja o niej? Na takie pytanie próbują znaleźć odpowiedź autorzy zawartych w tym numerze szkiców. Życzymy inspirującej lektury, *שתייה לכם קריאה מעניינת ומעוררת ההשרא*

Jagoda Budzik
Bartłomiej Krupa

Izraelskie narracje o Zagładzie

„Tam jest życie, a tu już jakby nie-życie”
Z Piotrem Pazińskim
o hebrajskiej literaturze Zagłady
rozmawiają Jagoda Budzik i Bartłomiej Krupa

Bartłomiej Krupa: Nie ukrywam, że zafrapowało nas unikanie przez Ciebie tematu. W mailu użyłeś szeregu argumentów, dlaczego nie zajmujesz się literaturą izraelską dotyczącą Zagłady. I to nas szczególnie zaciekawiło, ale może zacznijmy od takiego ogólniejszego pytania o Twoje doświadczenia z literaturą hebrajską w ogóle. Jak to się zaczęło? Jak doszedłeś do Szmuela Agnona¹?

Piotr Paziński: Moje doświadczenia z literaturą hebrajską? Nie znam bardzo dobrze całej literatury hebrajskiej, raczej jej fragmenty. Nigdy systematycznie nie studiowałem hebraistyki. Hebrajski znam, owszem, z kilkuletniego kursu w Polsce i kilkudziesięciu pobytów w Izraelu, dłuższych i krótszych, oraz okresu mieszkania tam. Jest to więc bardzo niesystematyczne.

Moje spotkania z literaturą hebrajską były początkowo – tak jak w przypadku wielu osób w Polsce – przez język polski. Myślę, że nadal więcej literatury hebrajskiej przeczytałem po polsku czy po angielsku niż po hebrajsku. To już kwestia ułatwienia sobie życia. Pewnie były to początkowo spotkania, w okresie późnonastoletnim, z takimi pisarzami, którzy pojawiali się w Polsce wtedy, kiedy jeszcze hebrajskiego nie znałem lub znałem elementarnie, czyli pewnie z Amosem Ozem² i towarzyszącą mu konstelacją. Nie pamiętam, kiedy przeczytałem

¹ Piotr Paziński jest autorem wyboru i tłumaczem zbioru opowiadań Szmuela Josefa Agnona *Przypowieść o skrybie i inne opowiadania*, który ukazał się w 2016 r. w Wydawnictwie Nisza. Por. notkę biograficzną Agnona w przyp. 19.

² Amos Oz (1939–2018) – izraelski pisarz i wykładowca literatury na Uniwersytecie w Beer Szewie. Pierwsze jego książki ukazywały się w Polsce w pierwszej połowie lat 90. w tłumacze-

Roman Rusi, czyli *Rosyjski romans* Meira Szalewa³, który był dość wcześnie przetłumaczony i potem wznowiony⁴. Poznałem trochę autorów polskich piszących w Izraelu, natomiast chyba tak systematycznie literaturę hebrajską zacząłem czytać później – bo ja wiem – w drugiej połowie lat 90. To, co się ukazywało w Polsce, i w związku z tym to, co mogłem przeczytać albo, zainteresowawszy się, po polsku, albo po angielsku i potem mogłem czytać po hebrajsku. Na przykład Abrahama B. Jehoszuę⁵, Dawida Grossmana⁶, Szalewa, Ceruję Szalew, jak się pojawiła, a pojawiła się w sumie dosyć późno, jako pisarka – i tam, i tu⁷. Etgara Kereta⁸, którego pamiętam jako autora zupełnie świeżego, chłopaka, który przyjechał do Warszawy bodaj w dziewięćdziesiątym piątym czy szóstym roku na festiwal Świata Literackiego. Wtedy ukazał się pierwszy jego tomik, który wówczas wydawał mi się czymś niezwykle świeżym⁹. Opowiadanie o butach zrobionych ze skóry dziadka zamordowanego podczas Zagłady i o kotku, który się nazywał Rabin – to było tuż po zabójstwie Icchaka Rabina¹⁰. Potem opowiadanie *Pizzeria*

niach z języka angielskiego nakładem Czytelnika: *Mój Michał* (1968, pol. 1991), oraz Niezależnej Oficyny Wydawniczej: *Czarna skrzynka* (1987, pol. 1995) i *Na ziemi Izraela* (1982, pol. 1996). Pierwszą powieścią przełożoną bezpośrednio z hebrajskiego była *Poznać kobiety* (1989, pol. 1995) w tłumaczeniu Ewy Świdorskiej. Z hebrajskiego oryginału na polski przekładał Oza również Leszek Kwiatkowski.

³ Meir Szalew (ur. 1948) – izraelski pisarz, redaktor programów radiowych i telewizyjnych. Z wykształcenia psycholog. Autor licznych książek dla dzieci, znany też jako komentator społeczny.

⁴ Zob. M. SHALEV: *Rosyjski romans*. Przeł. z hebr. R. BAR-PELED. Warszawa: „Sic!”, 1993 (wyd. II – Muza, 2010). W rozmowie celowo podano nazwy wydawnictw, które w Polsce wydają literaturę izraelską.

⁵ Abraham B. Jehoszua (ur. 1936) – pisarz, profesor Uniwersytatu w Hajfie. Po polsku ukazały się m.in. w tłumaczeniu L. Kwiatkowskiego jego powieści *Powrót z Indii* (1996, pol. 2005) i *Pan Mani* (1990, pol. 2008) oraz w przekładzie Magdaleny Sommer *Kochanek* (1979, pol. 2005).

⁶ Dawid Grossman (ur. 1954) – pisarz izraelski, absolwent filozofii i wiedzy o teatrze na Uniwersytecie Hebrajskim. Autor tłumaczonych na wiele języków powieści i książek dla dzieci. Przez wiele lat pracował w Radiu Izraelskim, zwolennik porozumienia między Żydami i Palestyńczykami.

⁷ Ceruja Szalew lub Zeruya Shalev (ur. 1959) – najczęściej obecnie tłumaczona pisarka izraelska. W Polsce ukazały się cztery jej książki, nakładem Wydawnictwa W.A.B., w tłumaczeniu M. Sommer i Agnieszki Jawor-Polak: *Życie miłosne* (2003), *Mąż i żona* (2004), *Po rozstaniu* (2008) i *Ból* (2017).

⁸ Etdgar Keret (ur. 1967) – izraelsko-polski pisarz, poeta, felietonista i reżyser, wykładowca Wyższej Szkoły Filmowej w Tel Awiwie. Znany głównie ze zbiorów krótkich opowiadań: *Rury* (1992, pol. 2007), *Tęskniąc za Kissingerem* (1994, pol. 2008) i następnych. W Polsce ukazują się one głównie w tłumaczeniu Agnieszki Maciejowskiej.

⁹ Mowa zapewne o zbiorze *Gaza blues*, który jako pierwszy ukazał się w Polsce („Świat Literacki”, 2000). Debiutancki tom Kereta *Tzinorot* (1992) został wydany jako *Rury* później, nakładem W.A.B., w 2007 r. Oba w tłumaczeniu A. Maciejowskiej.

¹⁰ Chodzi o opowiadanie *Buty* z tomu *Tęskniąc za Kissingerem* (1994, pol. 2008) oraz *Rabin umarł* z tomu *Hakajtana Szel Kneller* (1998, po pol. w tomie 8% z *niczego* z 2006). Oba w tłumaczeniu A. Maciejowskiej. Icchak Rabin (1922–1995) – generał, szef Sztabu Generalnego Sił

„Kamikaze” o zaświatach, w których izraelscy samobójcy i palestyńscy zamachowcy żyją sobie wspólnie¹¹ – to wydawało się wtedy bardzo na czasie. Potem Keret mi się trochę znudził, bo stał się – chcąc nie chcąc – ambasadorem całej kultury izraelskiej w Polsce, zamęczanym w kolejnych wywiadach i wyborach opowiadań. Niekiedy się wydawało, że on „robi” za całą literaturę izraelską – i za sumienie Izraela, i za umysł Izraela, i za literaturę Izraela. To się zrobiło bardzo męczące.

W pewnym momencie odkryłem Aharona Appelfelda¹², który mi się bardzo podobał. Niektóre jego rzeczy. Zobaczyłem wtedy, że literatura hebrajska jest także niekiedy literaturą zagładową – to *Mesilat barzel*, czyli *Droga żelazna* – ale też zahaczającą o takie rejony dla mnie bardzo interesujące w Europie, czyli na przykład Czerniowce, Bukowinę, tamtejszą wielojęzyczność. Appelfeld jest autorem na przykład bardzo ciekawych pamiętników¹³, z których wynika, że on w zasadzie wyszedł z wojny jako prawie analfabeta znający wiele języków mówionych. Hebrajski był jego pierwszym językiem literackim. Niesamowita historia. Wyrosnąć z tygla językowego, a zacząć pisać jeszcze w innym. Ten pisarz jest więc odnożką europejską w Izraelu, zresztą *Ost-europejskość* jakoś eksploruje. Dlatego też A.B. Jehoszua wydał mi się ciekawy, bo jest zupełnie inny. To jest człowiek, który nie pochodzi z Europy, jest dziedzicem świata sefardyjskiego, ale urodził się już w Jerozolimie. Podobała mi się pięcioczęłowa powieść *Pan Mani*, która ukazała się w Polsce¹⁴. Inne były różne. Lubię wczesne opowiadania Jehoszui, nietłumaczone. Czytałem je po hebrajsku, pomieszczone w tomach z lat 60.¹⁵ – ostentacyjnie świeckie, izraelskie, bardzo fajne. A to o dziwnej linii kolejowej, która idzie przez pustynię, a to o zagubionym na pustyni oddziale żołnierzy – właśnie je przetłumaczyłem¹⁶. Nazywa się *Ostatni dowódca* i jest

Obronnych i dwukrotny premier Izraela (1974–1977 i 1992–1995). Laureat Pokojowej Nagrody Nobla w 1994 r., razem z Jasirem Arafatem i Szymonem Peresem. W dniu 4 listopada 1995 r., po zakończeniu pokojowego wiecu na placu Królów Izraela w Tel Awiwie (dziś plac Rabina), został postrzelony przez żydowskiego nacjonalistę Jigala Amira. Zmarł dwie godziny później.

¹¹ Opowiadanie *Pizzeria „Kamikaze”* ukazało się w Polsce, wydane przez „Świat Literacki”, pod takim samym tytułem (2001). W 2004 r. opublikowano je też w Izraelu jako powieść graficzną z rysunkami Asafa Hanuki.

¹² Aharon (właśc. Erwin) Appelfeld (1932–2018) – prozaik i poeta izraelski, pochodzący z Czerniowców, wówczas w Królestwie Rumunii. Po polsku ukazały się jego powieści: *Badenheim 1939* (1979, pol. 2004, przeł. Henryk Szafir) oraz *Droga żelazna* (1991, pol. 2006, przeł. Anna Volovici).

¹³ Pamiętniki Appelfelda *Sipur chaim* (1999) – ‘historia życia’, tłum. na ang. jako *The Story of a Life. A memoir* (2003, transl. Aloma Halter) – nie ukazały się dotąd po polsku.

¹⁴ A.B. JEHOZUA: *Pan Mani [Mar Mani, 1990]*. Przeł. L. KWIATKOWSKI. Warszawa: Cyklady, 2008.

¹⁵ Zapewne chodzi o tom *Mot ha-zaken* („Śmierć starego człowieka”) z 1962 r. Wcześniej, pod koniec lat 50., Jehoszua pisał dla gazety „Lamerhaw” i periodyku „Keszet”.

¹⁶ Mowa o opowiadaniu *Hamefaked ha-aharon (Ostatni dowódca)*, opublikowanym we wspomnianym zbiorze *Mot ha-zaken* (1962). Tłumaczenie tego tekstu ukazało się w „Li-

rozrachunkiem z wojną synajską¹⁷, nawiązuje do poematu *Metej midbar*, czyli „Umarli pustyni”, Chajima Nachmana Bialika¹⁸ i do *Księgi Wyjścia*.

W którymś momencie pojawił się Agnon¹⁹. I na pewno – tu nie będę ściemniał – najpierw się pojawił po polsku, potem po angielsku, później grzecznie przeczytałem ponownie bardzo wiele rzeczy Agnona po hebrajsku i zacząłem go sobie tłumaczyć. Słyszałem zawsze od różnych kuzynów i znajomych w Izraelu, że to takie potwornie trudne. Albo tego w ogóle nie czytali, albo mówili, że nie do przeczytania, albo że jest tak strasznie trudne, że nic z tego nie rozumieją, a tak naprawdę nikt tego nie czytał, poza dwoma opowiadaniem. I rzeczywiście muszę powiedzieć, że mało znam osób, które przeczytały utwory Agnona, zarówno świeckich, jak i religijnych Izraelczyków. Żałuję, że nie mogłem o nim porozmawiać z moim wujem, który był dla mnie w pewnym sensie wyrocznią, człowiekiem religijnym i jednocześnie intelektualistą pierwszego pokolenia ojców założycieli państwa. Przede wszystkim znał go osobiście, a też mógł czytać. Był z tego pokolenia, które miało w głowie całą bibliotekę tradycyjnych, żydowskich tekstów, a jednocześnie czytało literaturę. Teraz mam wrażenie, że to się bardzo dramatycznie rozszczępiło, o czym Amos Oz i jego córka Fania Salzberger napisali książkę, którą sam zresztą tłumaczyłem z angielskiego, bo ona była pisana po angielsku²⁰.

B.K.: *Żydzi i słowa?*

P.P.: Tak, *Żydzi i słowa* są o tym rozłamie – że religijni już nie czytają świeckich książek, a świeccy nie mają żadnego – często – zaplecza religijnego poza lekcjami Tanachu²¹ w podstawówce. W związku z tym Agnona też nie są w stanie przeczytać i staje się on pisarzem dla pięciu osób.

teraturze na Świecie” już po odbyciu tej rozmowy. Zob. A.B. JEHOZUA: *Ostatni dowódca*. Przeł. P. PAZIŃSKI. „Literatura na Świecie” 2018, nr 9–10, s. 213–233.

¹⁷ Wojna synajska – jedno z określeń tzw. wojny sześciodniowej z 1956 r. Inne nazwy to m.in.: II wojna izraelsko-arabska, wojna Suez-Synaj, kampania sueska, operacja „Kadesz” czy „potrójna agresja”.

¹⁸ Chajim Nachman Bialik (1873–1934) – uważany za narodowego poetę izraelskiego i „odnowiciela poezji hebrajskiej”. Tworzył w języku hebrajskim oraz jidysz. Także tłumacz, eseista i wydawca. Urodzony pod Żytomierzem na Wołyniu, mieszkał później w Odessie, pod Kijowem, w Sosnowcu i Berlinie, by ostatnie 10 lat życia spędzić w Tel Awiwie, gdzie w jego dawnym domu mieści się teraz muzeum.

¹⁹ Szmuel Josef Agnon (1888–1970) – hebrajski pisarz, uczyony i badacz tradycji. Laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury za 1966 r.

²⁰ A. Oz, F. Oz-SALZBERGER: *Jews and Words*. New Haven: Yale University Press, 2012; Criz: *Żydzi i słowa*. Przeł. P. PAZIŃSKI. Warszawa: Czytelnik, 2014.

²¹ Tanach – Biblia hebrajska, akronim utworzony od początkowych liter trzech części Pisma: Tora (Pięcioksiąg, czyli Prawo), *Newiim* (Prorocy) i *Ketuim* (Pisma).

B.K.: W jego przypadku ciekawe są także aspekty językowe. Świecka hebrajszczyzna jest w jakiejś mierze językiem Agnona. Chyba mało który pisarz wywarł tak wielki wpływ na rozwój języka? W takim sensie, że Izraelczycy z lat, powiedzmy, 40. i 50. „mówili Agnonem”?

P.P.: To nie jest takie proste. Wydaje mi się, że to trzeba skomplikować. Agnonem rzeczywiście mówili ci Izraelczycy, którzy jednocześnie bywali religijnymi Żydami, intelektualistami, którzy wyszli z midraszy, z jesziwy i stali się ludźmi świeckimi. Jednocześnie jego język już w latach 40. był postrzegany jako staro-świecki, zbyt kwiecisty, zbyt bogaty, zbyt religiancki.

Jagoda Budzik: Chyba też zbyt diasporowy?

P.P.: I zbyt diasporowy! Bialik też był diasporowy, ale to był człowiek, którego poematów uczono się na pamięć. Na nim uczono się hebrajskiego, był w lekturach jeszcze w czasach jiszuwu i w diasporze przed wojną. W Gimnazjum Herzlija²², w gimnazjach Tarbutu²³ uczono się Bialika, nie Agnona. Uczono się Saula Czernichowskiego, nie Agnona. Uczono się wielu różnych rzeczy, na przykład hebrajskiej moderny, Uriego Gnesina²⁴, Josefa Chaima Brennera²⁵ i innych. Uczono się tego w narzeczach pohaskalowych, *Biblii* i Bialika. Agnon stał gdzieś z boku. W gruncie rzeczy cały czas był pisarzem dla elity, ale ta elita była wówczas niezmiernie ważna, bo budowała Państwo Izrael i wszystko, co wokół, to on też był ważny. Jak weźmiemy klasyczny słownik Abrahama Ewen-Szoszana²⁶, najważniejszego izraelskiego leksykografa, współtwórcy i kodyfikatora dwudziestowiecznej hebrajszczyzny, to znajdziemy setki odwołań do Agnona i Bialika. Ewen-Szoszan wywodził się zresztą z bardzo podobnego środowiska, odebrał tradycyjne rabiniczne wykształcenie w jesziwie i miał w głowie całą bibliotekę

²² Gimnazjum Herzlija – szkoła w Tel Awiwie, powstała w 1905 r. i była pierwszą hebrajską szkołą średnią.

²³ Tarbut – Żydowskie Stowarzyszenie Oświatowo-Kulturalne, działające pod auspicjami Organizacji Syjonistycznej. Pod koniec lat 20. funkcjonowało w ok. 300 miastach Polski, Rumunii, Litwy, Bułgarii i Wielkiej Brytanii, prowadząc m.in. przedszkola i szkoły.

²⁴ Uri Nisan Gnesin (1881–1913) – pisarz żydowski, twórca prozy psychologicznej, wykorzystującej np. strumień świadomości. Wywarł duży wpływ na rozwój literatury hebrajskiej.

²⁵ Josef Chaim Brenner (1881–1921) – żydowski pisarz i publicysta, tworzący w języku hebrajskim. Od 1904 r. przebywał w Londynie, potem rok we Lwowie, wreszcie od 1909 r. w Palestynie. W swojej twórczości opisywał rozterki duchowe i intelektualne młodego Żyda żyjącego w społeczeństwie pozbawionym tradycyjnych wartości i celu życia. Był autorem licznych opowiadań: *Ba-choref* („W ziemie”, 1903), *Mi-kan u-mi-kan* („Stąd i stamtąd”, 1911) czy *Szechol we-chiszalon* („Ogołocenie i klęska”, 1920). Przełożył na język hebrajski m.in. *Zbrodnię i karę* Fiodora Dostojewskiego.

²⁶ Słownik stworzony przez urodzonego w Mińsku leksykografa Abrahama Ewen-Szoszana (1906–1984), po raz pierwszy opublikowany w latach 1948–1952 jako *Milon Hadasz* („Nowy słownik”).

tekstów. Z niej robił język. Nie ma już takich ludzi. Albo znasz całą literaturę rabiniczną, ale najczęściej już nie czytałeś nic świeckiego, poza lekturami szkolnymi, albo już niestety nie masz literatury rabinicznej i zostajesz tak naprawdę w próżni. Odniesieniem jest przerabiany w świeckiej szkole Tanach oraz Amos Oz, pomiędzy nic nie ma.

B.K.: Ciekawe jest to, na co zwróciłeś uwagę w czasie naszego seminarium Zespołu Badań nad Literaturą Zagłady²⁷ – że interesująca może być religijna proza dotycząca Zagłady.

P.P.: Ale mówiłaś, że to akurat jest niedobra powieść, ten *Powrót*²⁸?

J.B.: Ona jest niedobra również ze względu na to, że nie wyczerpuje wszystkich możliwości, jakie daje pomysł tworzenia alternatywnej historii. I jest też niedobra dlatego, że ideologiczne podłoże, wyraźnie syjonistyczne, dominuje nad bardziej złożoną wizją sytuacji. Jeśli chodzi o religijną literaturę – choć właściwie nie wiem, czy klasyfikowałabym ją jako religijną literaturę, to jest na pewno literatura religijnego autora – to gdy pomyślimy o wcześniejszych tekstach, które powstawały w Izraelu zaraz po wojnie czy w pierwszych dekadach, możliwe, że tam faktycznie znalazłoby się coś ciekawego.

B.K.: Właśnie, tylko nikt się na tym nie zna. Mnie na przykład, jako człowieka świeckiego, nigdy to nie interesowało.

J.B.: To też pytanie, w jakim stopniu było możliwe, aby takie rzeczy mogły powstawać po hebrajsku. To bardzo ważne, na co zwróciłeś uwagę na seminarium.

P.P.: Trzeba by zapytać kogoś, kto jak Gabriel Moked²⁹ przeczytał każdą książkę. Być może on zna i podrzuci przykład jakiegoś nieznanego, drugorzędnego pisarza izraelskiego, który był religijny jednocześnie.

J.B.: Jeśli myślimy o tych powojennych dekadach, to wybór języka był bardzo mocną, ideologiczną deklaracją. Z jednej strony wynikało to z takich podsta-

²⁷ Mowa o seminarium Zespołu Badań nad Literaturą Zagłady IBL PAN 28 listopada 2017 r., na którym Jagoda Budzik prezentowała referat „Izraelscy autorzy trzeciego pokolenia: między instytucjonalnym dyskursem o Zagładzie a wizją Polski”. Zob. nagranie: http://literaturazaglady.ibl.waw.pl/sem_28_11_2017.html [data dostępu: 05.07.2018].

²⁸ Chodzi o powieść *Tel Awiw* Jaira Chasdiela, która traktuje o powrocie Żyda do Polski. Tom ten omawia Jagoda Budzik na wspomnianym seminarium.

²⁹ Gabriel Moked (ur. 1933) – literaturoznawca i filozof, urodzony w Warszawie, przebywał w getcie warszawskim. Po wojnie wyjechał do Izraela. Doktorat uzyskał w Oxfordzie, jest profesorem filozofii na Uniwersytecie Ben-Guriona, a ponadto redaktorem czasopism literackich „The Jerusalem Review” oraz hebrajskiego „Achsaw”.

wowych kwestii, jak ta, że większość autorów jeszcze nie znała hebrajskiego na tyle dobrze, by pisać literaturę, a z drugiej – budowanie hebrajszczyzny było też budowaniem państwa, co mogło wpływać na to, że do opowiadania o Zagładzie wybierano inne języki. Jakie są Twoim zdaniem najistotniejsze powody tego, że Szoa nie była obecna w tym mainstreamowym, hebrajskim kanonie pierwszych dekad?

P.P.: Jeden powód jest na pewno taki, że większość – na pewno nie wszyscy – ludzi, którzy ten kanon tworzyli w latach 40., 50. i 60., to byli native speakerzy. Jeśli nawet się nie urodzili w Izraelu czy Mandacie Palestyny, to przyjechali jako kilkulatkowie – Haim Hazaz³⁰, później Oz, Joram Kaniuk³¹, który pisał jednak o Zagładzie, Jehoszua – to są ludzie, którzy są stamtąd i w związku z tym Szoa nie widzieli i się z nią nie zetknęli. To trochę takie pytanie, jak to, dlaczego Saul Bellow nie jest pisarzem Holokaustu, czy nawet Philip Roth, czy Bernard Malamud. Nie są, bo są stamtąd i o czym innym piszą. Tutaj musielibyśmy znaleźć kogoś, kto przyjeżdża na przykład do Izraela w 1946, w 1947 roku i bardzo szybko zaczyna pisać po hebrajsku, i jednocześnie pisze o Zagładzie. Pytanie: czy ktoś taki jest? Poza wybitnym Aharonem Appelfeldem, który znowuż nigdy tak naprawdę nie zajął się pisaniem o Izraelu, całe swoje izraelskie życie poświęcił pisaniu o diasporze i jej katastrofie.

B.K.: Polskojęzyczni niektórzy. Miriam Akavia trafia przecież do Palestyny tuż po wojnie i pisze również po hebrajsku.

P.P.: Miriam Akavia, Irit Amiel pisały po hebrajsku i po polsku. Irit Amiel napisała po polsku swoje najlepsze teksty. Tyle że trudno o nich powiedzieć, że należały do głównego nurtu literatury izraelskiej.

B.K.: Właśnie, o to chodzi!

P.P.: Przynajmniej do procesu Eichmanna Zagłada nie jest ważnym problemem. Problemem jest wojna o niepodległość i budowanie państwa. Agnon zostaje noblistą i tym samym ojcem założycielem, patronem literatury hebrajskiej, choć przecież już w latach 30. zarzuca się mu, że nie włącza się konstruktywnie w życie kraju i jest ostentacyjnie staroświecki. O czym on pisze? W 1939 roku

³⁰ Haim Hazaz (1898–1973) – urodzony na Ukrainie pisarz izraelski, który w latach 20. przyłączył się do ruchu syjonistycznego. Osiedlił się w Jerozolimie w 1933 r., stając się jednym z najbardziej wpływowych prozaików w Izraelu.

³¹ Joram Kaniuk (1930–2013) – izraelski pisarz, malarz, dziennikarz i krytyk teatralny. Urodzony w Tel Awiwie, brał udział w wojnie o niepodległość, w czasie której został ciężko ranny. Hospitalizowany w USA wrócił do Izraela dopiero w 1958 r. Był autorem 17 powieści, licznych esejów i opowiadań, tłumaczonych na wiele języków.

rzuca wielką powieść o Buczaczu³², wcześniej przez prawie dwadzieścia lat pisze legendy chasydzkie. Dopiero jego trzecia powieść – *Tmol szilzom*, czyli „Zaledwie wczoraj”, z 1945 roku, jest powieścią o drugiej aliji. Ale nie napisał słowa na przykład o wojnie o niepodległość. To robią ludzie o czterdzieści lat młodszy od niego, tzw. pokolenie Kraju (*dor haArec*) albo pokolenie Palmachu (uczestnicy wojny o niepodległość), zupełnie w Polsce nieznani twórcy realistycznej i zaangażowanej prozy, przez swoją schematyczność niekiedy porównywanej do socrealizmu. Kolejne pokolenie, tzw. pokolenie państwa (*dor ha medina*), zna wojnę z dzieciństwa, w dorosłość wchodzi w latach 50. i zajmuje się krajem, sytuacją społeczną, wojskiem, wojną, kibucem, Arabami. Amos Oz pisze wprawdzie o ostatnich latach Mandatu Palestyny, ale przedstawia to oczami dziecka. Ta bitna Jerozolima, zapyziała, mała, pełna emigrantów i Arabów, którzy są czymś zupełnie niezrozumiałym, obcym, dziwnym i innym. Zagłada to depresja matki, która traci całą rodzinę w Równem i nie umie się z tym pogodzić. Być może *Opowieść o miłości i mroku* to najważniejsza izraelska książka o Zagładzie³³, o pozagładowej depresji, o cieniu, jaki Zagłada rzuca na izraelskie życie. A nie *Ajen erekh-ahawah* (1986), czyli *Patrz pod: Miłość* (2008) Dawida Grossmana.

B.K.: Właśnie, o Grossmana też chcieliśmy spytać.

P.P.: Bardzo go polubiłem prywatnie. Prowadziłem z nim spotkanie trzy lata temu we Wrocławiu³⁴. To już było po śmierci jego syna³⁵, po wydaniu poematu o jego śmierci³⁶. Zostałem uprzedzony przez wydawców, że absolutnie nie wolno o to pytać. On sam chciał. Powiedział, że było tak super na spotkaniu, że się jakoś otworzył. Mówił po hebrajsku, Michał Sobelman tłumaczył, ja zadawałem pytania. Poczul się dobrze i sam zaczął mówić o synu. Gdy idzie o Grossmana, lubię try jego książki.

J.B.: A które poza *Ajen erekh-ahawah*?

P.P.: *Ajen erekh-ahawah* mi się nie podoba. *Tam gdzie kończy się kraj*, czyli *Isza Borachat Mibesora*, to najważniejsza książka o współczesnym Izraelu. Moim zdaniem wybitna powieść.

³² Mowa o *Ore'ah natah la-lun* (1939), czyli „Gość na noc”, powieści nietłumaczonej na język polski.

³³ Nawiązanie oczywiście do sfilmowanej powieści autobiograficznej *Sipur al ahawa we-chosech* (2002), czyli *Opowieści o miłości i mroku* (Muza, 2005) Amosa Oza.

³⁴ Mowa o spotkaniu z pisarzem podczas wrocławskiego Bruno Schulz. Festiwal 16 października 2014 r.

³⁵ Syn Grossmana – Uri, zginął 12 sierpnia 2006 r. od wybuchu rakiety przeciwczołgowej podczas operacji wojskowej w południowym Libanie.

³⁶ Chodzi o głośną powieść *Isza Borachat Mibesora* (2008; tłum. ang. *To the End of the Land*, 2010; pol. *Tam, gdzie kończy się kraj*, 2013), która w dużej mierze traktuje o utracie syna.

B.K.: *Kto ze mną pobiegnie* – młodzieżowa powieść, o której pisałeś...

P.P.: Super, bo to jest po prostu Niziurski. Nie wiem, czy widzieliście ekranizację³⁷. To jest przepiękny film i niezwykle smutna historia. Główną bohaterkę, siostrę, która wyciąga brata z narkotyków, gra przepiękna dwudziestolatka³⁸. To był debiut, szykowała się wielka kariera filmowa. Później miała straszny wypadek samochodowy, który ją oszpecił. Przeszła wielomiesięczną rehabilitację, teraz jest aktorką radiową, która podkłada głos. Rozbłysła i zgasła. Film jest świeży, ładny. Tę powieść lubię. Lubię też „Uśmiech baranka”, według której także nakręcono film. Lata 60., Jerozolima, dzieciństwo głównego bohatera na jerozolimskim osiedlu, kłopoty z rodzicami, z dominującą matką, z ojcem zakochanym w sąsiadce, która jest artystką i nauczycielką³⁹. Piękna ekranizacja, a powieść taka „polsko-rosyjska”, mało izraelska i w ogóle poniekąd diasporowa, ale nie o Zagładzie.

J.B.: Ale też ta ostatnia *Soos Echad Nechnas L'bar*, czyli „Wchodzi koń do baru” (2016).

P.P.: A nie, to mi się nie podobało.

J.B.: Dobrze, a dlaczego *Ajen erekh-ahawah* (*Patrz pod: Miłość*) nie?

P.P.: Wydaje mi się, że jest to nieudany eksperyment. Ta część schulzowska, o rybie jest bardzo niedobra. Nie wiem, czytałem to dawno i jakoś mi się zupełnie nie podobało.

B.K.: Gorsza jest trzecia część...

P.P.: Ten zakład z esesmanem? To jest druga czy trzecia?

B.K.: Trzecia, ta o dziadku.

P.P.: Ten słownik postaci jest całkiem fajny, czyli losy bohaterów, czwarta część, zapętłona. Ale zakład obozowy jest makabryczny. Nie wiem, rozłazi mu się to. Próbował coś zrobić. Mam wrażenie, że chciał koniecznie napisać książkę o Zagładzie, jakby wisiało nad nim jakieś fatum. Tymczasem Grossman nie jest

³⁷ Powieść *Miszehu laruts ito* (2000) została sfilmowana w 2006 r. w reżyserii Odeda Daviddoffa.

³⁸ Mowa o Bar Belfer, która grała Tamar. 23 marca 2010 r. aktorka została potrącona przez samochód, kiedy wysiadała ze swojego auta, które uległo awarii.

³⁹ Chodzi o powieść (1983) i film *Hiuch ha-Gdi* (1986) w reżyserii Shimona Dotana. Tytuł można przetłumaczyć jako „Uśmiech baranka”. Książka nie ukazała się po polsku.

pisarzem Zagłady. Jest pisarzem izraelskim. Jest stamtąd. Rozmawiałem z nim na ten temat. Przywiózł kiedyś do Polski swojego ojca, który był z Dynowa, chasydzkiego miasteczka na Podkarpaciu. Grossman chciałby być stąd, ale już nie jest. Oz jest bardzo izraelski, ale jednocześnie europejski, natomiast Grossman jest bardziej izraelski, hebrajski. Bardziej niż Oz, który wciąż puszcza oko do czytelników, że wszyscy jesteśmy z Czechowa. Okazuje się, że nie zawsze jesteśmy tymi, którymi byśmy chcieli być.

J.B.: To jest też ciekawe, że *Momik* – pierwsza część *Patrz pod: Miłość* – funkcjonuje jako osobna książka. Jest wydawany oddzielnie, zresztą w kanonie lektur także figuruje jako osobna pozycja. Jest tylko *Momik*, cała reszta nie. Być może to lepiej, bo wydaje mi się, że to najlepsza część z tych trzech. Niezależnie jednak od wartości literackiej tej książki ona zbudowała w Izraelu dość mocny paradygmat literatury zagładowej. Jak myślisz, dlaczego?

P.P.: Nie wiem, dlaczego on, a nie na przykład Appelfeld. Może Appelfeld jest zbyt diasporowy...

J.B.: Wydaje mi się, że te wizje Grossmana są już przefiltrowane przez izraelską, zbiorową wyobraźnię i w pewnym sensie są z nią bardziej koherentne. I być może przez to łatwiej się adaptują, a Appelfeld porusza się gdzieś na marginesach.

P.P.: Wolę zdecydowanie Appelfelda jako pisarza. Na przykład *Tzili* (1982) – rzecz o Zagładzie, czy *Drogi żelazne*. Ale i jego późną powieść *Laisz*, o przedziwnej wyprawie grupy żydowskich żebraków, złodziei, handlarzy i bezdomnych do Ziemi Izraela. Piękna książka, utrzymana w konwencji cudownej opowieści pielgrzymkowej, ale bez cudów i pomocy Opatrzności.

J.B.: Na przykład jego powieść *Polin, eret jeruka* (2005), czyli „Polska, zielony kraj”, jest akurat wyjątkowo mało udana. Wiązałam z nią duże nadzieje.

P.P.: Wiesz, on z kolei bardzo dużo tego naprodukował.

J.B.: Sześćdziesiąt sześć czy siedem nawet w tej chwili...

P.P.: Kiedyś miałem ambicję, by przeczytać wszystko Appelfelda – zdaje się, że tego nie zrobię. Ale kilka z tych książek jest ładnych.

J.B.: *Badenheim* na przykład.

P.P.: *Badenheim* jest niesamowitą książką. Prezagładową właściwie. Można ją czytać jako powieść syjonistyczną w tym sensie, że: „a mówiłem wam, macie

uciekać, byliście głupi”, a jednocześnie taka historia o załamywaniu się pewnego ładu, ślepotcie.

J.B.: A myślałeś kiedyś o *Badenheim* w kontekście Twojego *Pensjonatu*⁴⁰?

P.P.: W tym kontekście nie, ale ja w ogóle lubię literaturę – że tak powiem – uzdrowską.

B.K.: A co sądzisz o *Zagładzie* (1987) Piotra Szewca? Swego czasu czytałem te powieści razem, tzn. *Zagładę* i *Badenheim*.

P.P.: Chyba nie czytałem *Zagłady* Szewca.

B.K.: Jest oparta na takim samym pomysle, tylko wcześniejsza. Również jest przegładowa. Akcja dzieje się w Zamościu na chwilę przed Holokaustem.

P.P.: Aaa, pamiętam, że streszczałeś ją w swojej książce⁴¹.

J.B.: *A propos* tej diasporowości Appelfelda to Yigal Schwartz⁴² wysuwa ciekawą hipotezę, że tym, co naprawdę boli Izrael w twórczości Appelfelda, nie jest jej diasporowość, tylko to, że okazuje się, iż diasporowość Appelfelda doskonale opisuje izraelskie realia. Uwypukla wszystkie izraelskie bolączki i przez to one się stają jeszcze bardziej dojmujące⁴³. Jeszcze nie wiem, czy temu ufam, ale coś w tym może być. Wydaje mi się, że ewidentnie izraelskie społeczeństwo coś bardzo mocno bolało w tym podejściu.

B.K.: Izrael w ogóle miał problem z literaturą diasporę. Dowodem na to są perypetie „naszych” pisarek polskojęzycznych, na przykład Idy Fink, która nagle została odkryta. Kiedy wydała po raz pierwszy *Skrawek czasu* (1973), toczyła się akurat wojna Jom Kipur, a zbiór został fatalnie przetłumaczony, więc gdzieś zniknął. Sposób, w jaki ona była odkrywana w latach 70., jest wymowny. Chodzi o to, że krytycy w Izraelu czuli, że coś by trzeba z jej twórczością zrobić, bo autorka zaczęła zbierać poważne nagrody za granicą, ale nie do końca wiedzieli co, nie wiedzieli, jak tę twórczość „ugryźć”.

⁴⁰ *Pensjonat* to debiutancka powieść Piotra Pazińskiego z 2009 r.

⁴¹ Chodzi o: B. KRUPA: *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holokaustu*. Kraków 2013.

⁴² Yigal Schwartz (ur. 1954) – krytyk i literaturoznawca, autor kilkunastu książek naukowych i twórca „Heksherim”: Instytutu Badawczego Żydowskiej i Izraelskiej Literatury i Kultury na Uniwersytecie Ben-Guriona.

⁴³ Mowa o eseju Y. SCHWARTZA z tomu *Ma'amin bli knesija* („Wierzący bez świątyni”; Dvir Publishing House, 2009).

J.B.: Wydaje mi się, że jeszcze *à propos* tego, dlaczego Grossman się wpisał, a Appelfeld zawsze pozostawał w jakimś stopniu marginalny, później został doceniony, ale poniewczasie, to być może dlatego, że Grossman wpisał się czasowo w *boom* literatury zagładowej. Może nie tyle się wpisał, ile go współtworzył.

P.P.: Był pionierem.

J.B.: Właśnie, wpisał się w tę całą falę drugiego pokolenia, a jednocześnie może dał język późniejszym twórcom.

P.P.: Nie wiem, może powinienem go jeszcze raz przeczytać.

B.K.: W ocenach tej powieści jesteśmy zgodni, zdaje się.

J.B.: Przyznam się, że gdy po raz pierwszy czytałam *Patrz pod: Miłość* w przekładzie Magdaleny Sommer, a było to jakoś na początku studiów, to dałam się złapać. Na początku ten koncept mi się nawet podobał, ale być może dlatego, że to trochę na mnie podziałało paradygmatycznie.

B.K.: Trzeba „mordować” swoich mistrzów. Tak samo czytałem *Umschlagplatz* (1988) Jarosława Rymkiewicza. Na początku było takie *wow*.

P.P.: A potem co?

B.K.: Nie nazwałbym oczywiście Rymkiewicza symbolicznym „ojcem”, którego trzeba zamordować, ale rzeczywiście przy pierwszej lekturze...

P.P.: Robi wrażenie, no nie? A potem się ukazują takie teksty, które sprawiają, że przestajesz wierzyć.

B.K.: Dobrze, ale wracam do pierwotnego pytania. Skąd ten unik? Dlaczego bardziej interesuje Cię druga alija, dlaczego raczej tworzenie państwa, a w Zagładę „po izraelsku” nie wchodzisz?

P.P.: Hm, to pewnie będzie pytanie o mnie, tzn. co ja stamtąd biorę. Być może dość wygodnie to sobie w głowie podzieliłem, że Zagłada należy do diaspy, a Izrael jest od tego wolny. W literaturze hebrajskiej interesowało mnie budowanie czy prebudowanie państwa, czyli to, co tam się dzieje, powiedzmy, od lat 20. i 30. Dlatego lubię tamtą literaturę, bo ona mnie na różne sposoby ciekawiła. Jako proza dokumentarna – jak to wyglądało, tam kiedyś. Jak się tworzyło coś zupełnie nowego. Zagłada mi przeszkadzała, bo była z zupełnie innego porządku.

J.B.: Jednak mimo tego wszystkiego, o czym mówiliśmy, że literatura hebrajska milczała, była zajęta innymi sprawami, są konteksty, w których Zagłada okazywała się jakoś funkcjonalna. Nie w prostym przełożeniu oczywiście. Przecież mamy teksty Chaima Guriego⁴⁴, Lei Goldberg⁴⁵...

P.P.: Mamy Ka-Tzetnika⁴⁶...

J.B.: Ka-Tzetnik to jest jeszcze trochę inna bajka, bo on jednak przeżył Zagładę. Wprawdzie nie możemy być pewni jak i gdzie, ale przeżył.

P.P.: Mamy Jehudę Amichaia, cały jego problem z niemieckością.

J.B.: A więc w takim kontekście, jak powstawało państwo, Zagłada nie jest czynnikiem pozbawionym znaczenia.

P.P.: To może zacznę od jeszcze innego końca. Dość dużo czasu spędziłem w Jerozolimie, w którą się jakoś „wbiliśmy”, i do dziś bardzo ją lubię. To była taka Jerozolima końca wieku XIX do początków państwa. To znaczy taka Jerozolima końca panowania tureckiego, Mandatu Palestyny, pierwszej aliji. Włóczyłem się całymi godzinami po Mea Szearim, Nachalat Sziwa. Mieszkalem dłuższy czas na Rechawii, która była dzielnicą z lat 30. Jeśli coś mnie fascynowało, to naprawdę ten okres przedpaństwowy. I jak odkryłem to u Agnona oraz Brennera, w takiej pięknej powieści, która się dzieje w Jerozolimie – *Szikol We-Kiszalon*⁴⁷, będącej wspaniałą opowieścią o zapyziałej, podupadłej, właściwie upadłej Jerozolimie, to mnie to zawsze najbardziej ciekawiło. Interesowały mnie osady pionierów, siedzących po kibucach, po pierwszych miasteczkach, typu Mazkeret Batja, Rosz Pina, Petach Tikwa. Te rzeczy mnie bardziej inspirowały niż to, co było później. Lubię architekturę z tego okresu, na przykład w Jerozolimie. Może to było jakieś antidotum, odtrutka. Bardziej fascynowały mnie tam antykwariaty, księgarnie i te stare mieszkania zapchane książkami. Inne, jakby z wyminiętą Zagładą. To bardzo dziwne, bo czasami się opowiada, że Izrael jest tak prze-

⁴⁴ Chaim Guri (1923–2018) – izraelski poeta, pisarz, dziennikarz i dokumentalista. Urodzony w Tel Awiwie jako Haim Gurfinkel. Brał udział w wojnie o niepodległość, studiował literaturę na Uniwersytecie Hebrajskim i Sorbonie. Zyskał sławę jako dziennikarz relacjonujący proces Eichmanna (1961).

⁴⁵ Lea Goldberg (1911–1970) – hebrajskojęzyczna poetka, pisarka, autorka sztuk i tłumaczka. Urodzona w Królewcu, studiowała w Berlinie. W 1935 r. osiedliła się w Tel Awiwie, przyłączając się do grupy poetyckiej Jachdaw („Razem”).

⁴⁶ Ka-Tzetnik, Jehiel Dinur (1909–2001) – ur. jako Jehiel Feiner w Sosnowcu, więzień Auschwitz. W 1945 r. zamieszkał w Izraelu i posługiwał się pseudonimem Ka-Tzetnik 135633 (numer obozowy). Najsłynniejszą jego książką jest *Dom lalek* (1956).

⁴⁷ *Szikol We-Kiszalon* – powieść Brennera z 1920 r., której tytuł można przetłumaczyć jako „Osierocenie i klęska”.

siąknięty Holocaustem. A mnie interesowały rzeczy wcześniejsze, boczne. No i Jerozolima jako taka. Naprawdę, całkiem szczerze, uważam jerozolimską *ir atika*, Stare Miasto za murami za najbardziej niesamowite miejsce na Ziemi. Byłem na Starym Mieście setki razy i każdorazowo jest to dla mnie niezwykle intensywne przeżycie. Mogę tam błąkać się godzinami. Jerozolima wciąż mnie fascynuje. Bardzo lubię Tel Awiw, lubię jeździć po kraju, ale zawsze wracam do Jerozolimy. A ona, jakby to kiczowato nie brzmiało, jest wieczna. A jednocześnie porozbijana jak skorupy w luriańskim micie. Więc szukałem i szukam literatury jerozolimskiej: gorzkiego świeckiego Brennera, mistycznego Agnona, głęboko religijnej Zeldy Schneerson, europejskiego Oza, sefardyjskiego Jehoszui, magicznego Dawida Szachara, bardzo ciekawego współczesnego Chaima Be'era, autora pięknej powieści *Nocot*, „Pióra”.

B.K.: Zapytam od drugiej strony. Jak na tym tle ma się literatura polska? W niej też nie śledzisz tematyki zagładowej?

P.P.: Właśnie wręcz przeciwnie! Widocznie zrobiłem sobie w głowie taki wygodny podział. Dla mnie Izrael to nie była Zagłada. Izrael to były od dzieciństwa znaczki pocztowe z hebrajskimi literkami, owoce, krajobrazy. Pamiętam taką Jerozolimę, którą odkrywałem jeszcze jako nastolatek, zupełnie niesamowitą, inną niż teraz.

B.K.: A kiedy pierwszy raz w niej byłeś?

P.P.: Miało to miejsce, umówmy się, przynajmniej ćwierć wieku temu. To było inne miasto. Dużo bardziej kameralne i takie na ludzką miarę. Nie było tych wszystkich autostrad, blokowisk. Więc jak później przeczytałem w *Sipur al ahawa we-choszech*, czyli w *Opowieści o miłości i mroku*, o drodze z Kerem Awraham (czyli jednej z dzielnic tego, co się dzisiaj nazywa Mea Szearim, kompleksu dzielnic ortodoksyjnych na północ od ulicy Jaffo), jak oni idą na Talpiot, do wuja Josefa, to całą tę drogę znam na pamięć. I to jest właśnie dla mnie literatura izraelska, a nie Grossman i jego opowieści o Zagładzie. Dla mnie ucieleśnieniem literatury zagładowej jest Kacnelson i jego *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie*. Została wydana chyba na początku lat 80. i leżała w domu, mogłem po nią sięgnąć jako dziecko. I te wszystkie takie ŻIH-owskie książki. Archiwum Ringelbluma. Upiorny *Dziennik* Adama Czerniakowa. To jest dla mnie Zagłada. Książki Ruty Sakowskiej, Bernarda Marka, kolejne tomy powstania w getcie, stare prace o zbrodniach hitlerowskich.

J.B.: To jest ciekawe, co mówisz, bo dość dobrze pokrywa się z taką cechą literatury hebrajskiej, zagładowej, która jest dla mnie dojmująco wyraźna. To, co określamy jako tę literaturę, to są teksty, które zwykle nie opisują samej Zagłady,

ale opisują to, co działo się krótko po albo przed, natomiast same świadectwa pozostawały poza.

B.K.: One nie mogły być hebrajskie. To nie był język do wyrażania Zagłady.

P.P.: Dziennik Chaima Kaplana byłby tutaj wyjątkiem. Tyle że on powstaje tu, w Warszawie i ginie w Warszawie.

J.B.: Na tym też polegała wyjątkowość Kaniuka i jego *Adam Ben Kelew* (1971), który zawiera te obrazy, i Ka-Tzetnik się wyróżnia na tym tle. Chociaż uważam, że należy podkreślać fakt, że Ka-Tzetnik nie pisał po hebrajsku, tylko żona go tłumaczyła i dopiero wtedy tekst był wydawany.

B.K.: Tak, to był autoryzowany przekład, w ten sposób dochodzimy zresztą do problemu autorstwa w ogóle.

J.B.: W latach 60. te trzy książki, dalsze, Ka-Tzetnik już pisał po hebrajsku, ale tę trylogię rodziny żydowskiej w XX wieku, czyli *Salamandrę* (1946), *Beit habubot* (1953) i *Piepela* (1961) – nie.

P.P.: Właśnie, język jidysz był językiem Zagłady, szczątków tego, co tutaj zostało, w którym o tym mówiono, w którym o tym pisano. Nawet krojem czcionek się różniły. Do dzisiaj mam to przed oczami. Książki wydawane wtedy w Jidysz-Buch, które leżały w domu, różniły się od czcionki hebrajskiej ze znaczków pocztowych, listów czy druków izraelskich. Do dzisiaj to poznam. To jest skądinąd sprawa znana, bo czcionki często denotują przynależność polityczną czy ideową.

Być może dlatego, że Izrael to była bardzo duża, religijna rodzina u mnie, ale też część rodziny świeckiej – albo kibuc, albo Jerozolima. Te różne odłamy mojej rodziny wyjechały wcześniej, w latach 30., one nie przeżyły tutaj Zagłady. Ocalańcy byli tu i z kolei mówili po polsku. Dlatego to się tak podzieliło. Tam był świat hebrajski i wydawało mi się, że on jest odseparowany od Zagłady. Oczywiście zostałem zaprowadzony do Jad Waszem, starego Jad Waszem, które nie mieściło się jeszcze w tym gigantycznym budynku zakopanym w ziemi. To był wtedy taki pawilon. Wszystkie rzeczy grzecznie obejrzałem, ale bardziej interesowało mnie Muzeum Hagany w Tel Awiwie. Pamiętam jakieś armaty, limuzyny, czołgi.

J.B.: Odnośnie do Jerozolimy i Zagłady – pewnie byliście w Martef ha-Szo'a (Piwnica Zagłady) na Starym Mieście?

B.K.: Opowiadałaś o tym muzeum, a ja je zupełnie przegapiłem.

P.P.: Nie, nie byłem.

J.B.: Jest to niesamowite miejsce. Sądzę, że ono się nie zmieniło zupełnie od 1949 roku, kiedy powstało. Wszystko tam stoi tak samo. Trudno tam trafić, jeśli się nie wie o tym miejscu. To jest piwnica, w której ściany są wyłożone tablicami upamiętniającymi miasteczka, gdzie mieszkali Żydzi, później zamordowani. Są też bardzo niepokojące rzeczy. Ekspozyty nie są podpisane. Nie ma żadnego komentarza, żadnej narracji, co w dobie muzeów narracyjnych jest dość ciekawe. Natomiast stoi tam gablota, w której znajdują się kostki mydła, ułożone jedna obok drugiej. Podejrzewam, że intencja jest taka, iż w głowie mają otwierać się wszystkie klisze i automatycznie zakładamy, o co tutaj może chodzić. To niesamowite, że w Jerozolimie funkcjonuje takie schowane miejsce, które przecież istnieje tak długo, jak to państwo.

P.P.: Z drugiej strony jest też Jad Waszem, które zajmuje całe wzgórze.

J.B.: Rzeczywiście, Jad Waszem jest miejscem, które widzisz. Co prawda lepiej widzisz Górę Herzla, co także jest dość znaczące.

B.K.: Poruszyłaś przypadkiem ciekawy wątek. Będę jednak z uporem maniaka drażył temat unikania, bo napisałeś w mailu, że to jest „świadome unikanie”, więc tak się zastanawiam, tym bardziej że wspomniałeś o dzieciństwie, Niziurskim.

P.P.: Wydaje mi się, że trochę mi z tego zostało.

B.K.: Właśnie, czy nie jest trochę tak, że boisz się to skazać. Tak jak to muzeum, które gdzieś na tej starówce tkwi, w piwnicy, jest takim punktem, które mogłoby ten Twój Izrael wyrzucić. Przepraszam, że dokonuję *ad hoc* takiej interpretacji.

P.P.: Może tak jest, że chciałbym, żeby to pozostało poza.

B.K.: Na przykład Nienackiego nie można czytać po latach. Popełniam ten błąd i czytam całego Pana Samochodzika jeszcze raz. Mizoginia wзира tam z każdej strony. Z Niziurskiego o dziwo całkiem nieźle bronią się powieści socrealistyczne, jak *Księga urwisów* (1954), ale też i późniejszy *Klub włóczykiów* (1970), który czytałem kilkanaście razy. Zasadniczo pilnujemy swojej przestrzeni i staramy się nie czytać tego inaczej.

J.B.: Z tego powodu przestałam na przykład chodzić do opery.

B.K.: Jakoś pielęgnujemy tę iluzję. Próbuję się głośno zastanawiać nad mechanizmem wspomnianego uniku.

P.P.: Zgadzam się, bo stykam się z tym nieustannie. Izrael był obecny w moim życiu prawie zawsze. Najpierw był jako coś tam, potem coś, do czego się jeździ. Może dlatego ten zestaw jest wciąż dziecięcy w moim przypadku. Pomarańcze Jaffa, przyprawy i koncentraty spożywcze Osem, kefir i sery z Tnuwy, stare, wycofane z obiegu banknoty jednoszeklowe, pewne smaki, pewne symbole.

J.B.: Z drugiej strony Twoje teksty są ufundowane na różnych dziecięcych wspomnieniach. Przecież *Pensjonat* jest cały na nich zbudowany.

P.P.: No tak, ale to było tu.

J.B.: Pamiętam też, jak na spotkaniu, które było w Poznaniu⁴⁸, ale mówiłeś również o tym w wywiadach, wspominałeś, że być może inaczej wyglądałaby Twoja proza, gdybyś spędzał wakacje wśród łąk i lasów z gromadką dzieci, ale ty spędzałeś je tak.

P.P.: Na pewno tak by było.

J.B.: Czyli jest to jednak fragment dzieciństwa, którego nie da się odciąć?

P.P.: Ale on jest tutejszy, a nie izraelski. To jest najprostsza odpowiedź.

B.K.: Coraz bardziej zbliżamy się do paradoksalnego wniosku, że Izrael się nie nadaje do pisania o Zagładzie.

P.P.: Ja mam na temat Izraela mnóstwo różnych, widmowych przemyśleń i emocji.

B.K.: Ale niezwiązanych z Zagładą?

P.P.: Niezwiązanych. Całe lata się zastanawiałem, czy tam zamieszkać, czy nie, czy bym się tam dopasował, czy nie. Zastanawiałem się, co by było, gdybym się tam urodził. Co bym pisał po hebrajsku? Do dzisiaj się nad tym zastanawiam.

B.K.: Zamieszkałbym od razu, gdyby była taka możliwość.

P.P.: Czy mógłbym na przykład zamieszkać i się bardzo rozczarować, być właściwie w kontrze? Czy bym się w tym zatopił? Mam niezmiernie dużo przemyśleń, coraz więcej. Kiedyś tam jeździłem bez przerwy, teraz jeżdżę rzadziej. Bywałem

⁴⁸ Mowa o spotkaniu autorskim z Piotrem Pazińskim, które odbyło się 11 października 2017 r. w Domu Spotkań Otwarta Żydowska w Poznaniu.

tam trzy razy do roku i to było bardzo intensywne. Moje przemyślenia nigdy nie były jednak specjalnie holokaustowe, nic na to nie poradzę. Oczywiście potem interesowała mnie bardzo izraelska polityka. Jeśli się bez przerwy o niej mówiło tam i bez przerwy mówiło się o niej tutaj.

B.K.: W domu?

P.P.: W domu, ale też tam wszyscy mówili o polityce. Wszyscy Izraelczycy mówią o polityce. Wiem, w związku z tym mnie strasznie interesowały te czasy etosowe! Budowanie, tworzenie, czyli – możecie mnie docisnąć – rzeczy pozytywne. Fascynowały mnie początki państwa, tym bardziej że stykałem się ze świadkami historii, poznałem wielu budowniczych Kraju. Historia sukcesu. Czy ja nie chciałem jej sobie zepsuć?

B.K.: To jest jednak sukces podminowywany różnymi takimi Tomami Segevami⁴⁹.

P.P.: To prawda, tylko ja najintensywniej tam bywałem w latach 90. To był trochę inny okres, inny kraj, więc i inny sukces. Nie umiem odpowiedzieć, dlaczego Zagłada nie tam, ale tak faktycznie było. Mnie nawet nie dziwiły te miejsca. Byłem w kibucu Lochame ha-Geta'ot⁵⁰, w Jad Waszem wiele razy, ale coś mi tam zawsze nie pasowało. To było takie dziwne, nie pasowało do tamtego krajobrazu.

J.B.: Zaczęłam się zastanawiać nad jedną rzeczą. Używa się takiego sformułowania – mówi się, że „Izrael jest nasiąknięty Zagładą”, a jednak okazuje się, że wcale nie. Czy nie jest tak, że Zagłada zawsze była w Izraelu czymś, co trzeba było...

B.K.: Aplikować czy jakoś tak doklejać. Żyli tam ludzie, którzy nie chcieli na ten temat mówić lub pisali w swoich małych kręgach, polskojęzycznych czy jakichś innych, a średnio to pasowało do ogółu.

P.P.: Czy Zagłada była doklejana? Chyba nie, ona była jednak częścią ideologii.

J.B.: Właśnie, w tym sensie była doklejana.

B.K.: Była częścią ideologii, o to chodzi. Nie wynikała naturalnie z potrzeb wyrażenia tego, co przeżyliśmy.

⁴⁹ Tom Segev (ur. 1945) – izraelski historyk i dziennikarz. Związany z ruchem Izraelskich Nowych Historyków, podważających wiele utartych, państwowych narracji. W książce *Siódmy milion* (1993, pol. 2012) opisuje wpływ, jaki wywarła Zagłada na politykę w Izraelu.

⁵⁰ Lochame ha-Geta'ot – kibuc w północnym Izraelu, gdzie mieści się Muzeum Bojowników Getta.

J.B.: Jeśli porównamy, to w Polsce ona nie była częścią ideologii, tylko czymś immanentnie obecnym.

B.K.: Czymś, co wydobywa się z każdego kamienia.

J.B.: W Izraelu tak nie jest. Kiedyś czytałam taki kuriozalny tekst o podróżach w izraelskiej literaturze. Był tam rozdział o wyjazdach do Polski. Autorka analizowała przywołane już przez Ciebie opowiadanie Kereta o bucie. Przez pryzmat wyprawy do Polski porównywała klasową wycieczkę, którą on opisuje, do domu Żydów z Wołynia. Mam takie poczucie bardzo sztucznego aplikowania tego do izraelskiej rzeczywistości.

B.K.: Też mam takie wrażenie, gdy śledzę recepcję Idy Fink. To był taki efekt paniki. Kiedy ona się pojawia – ktoś, kto żył od 1957 roku pod naszym bokiem, cały czas pisał, a myśmy to jakoś przegapili, odrzucaliśmy, bo mówiliśmy, że tak się nie pisze o Zagładzie (jest taka głośna historia, że pisarce odmówiono publikacji z takiego właśnie powodu, kiedy zaniósł opowiadania do wydawnictwa w latach 60.) – nagle w połowie lat 80. odkrywa się, że napisała coś ważnego.

J.B.: Jednocześnie teraz również widać ten rozkład przestrzenny i to, jak on jest tematyzowany. Jednak Izrael jest tym miejscem życia, a Zagładę zostawia się w Polsce.

P.P.: Niekiedy się niestety z tym zgadzam. To oczywiście będzie bardzo nieładne i niepoprawne politycznie, co teraz powiem, ale ja czasami tak sobie myślę, że tam jest życie, a tu już jakby nie-życie. Wiem, że to gol do własnej bramki.

J.B.: Zależy, czym to motywujesz?

B.K.: I kim chcesz być. Strażnikiem grobów i tu zostać?

P.P.: Cały czas poruszamy się w tej opozycji – tu strażnik grobów, tam odżywasz, jesteś pionierem. Nawet nie osadnikiem, jakimś tam faszystą.

J.B.: To się wszystko zasadza na schemacie przestrzennym, który się ujawnia wszędzie. Widzisz to w Jad Waszem, gdzie masz część zagładową na dole, górę Herzla powyżej, widzisz to w piwnicy Szoa, do której musisz zejść, żeby zobaczyć tę wystawę. To ujawnia się w tylu miejscach, na tyle sposobów, a ten podział przestrzenny w dużej mierze organizuje też izraelską wyobraźnię, jeśli chodzi o kwestie Zagłady.

P.P.: Może powiem coś nieładnego, ale ja się tym nigdy nie czułem jakoś bardzo zgorzony. Rozumiem, że ma to różne drugie strony i odbywało się często

kosztem ocalańców, którzy tam później przyjechali. Gdzieś zasadniczo, w sensie takiego ruchu metafizycznego, rozumiem tę emocję zbiorową, nie postrzegam jej wyłącznie jako ideologii – od Szoa do odbudowy. Tylko że mnie ta odbudowa ciekawiła i wcześniej. Najbardziej interesowały mnie czasy jiszuwu. Jak doskonale wiecie, w Izraelu są różne definicje tego, co jest stare. Jerozolima jest stara, ruiny zamków krzyżowców są stare, meczety są stare, mnie interesowało to, co też się nazywa starym i pochodziło z końca XIX oraz pierwszej dekady XX wieku. Uwielbiam te wszystkie dzielnice z początku XX wieku. Może stąd, że to przesuwałem sobie wcześniej w głowie, estetycznie jakoś, tak to uporządkowałem. Wychowałem się jednak wśród opowieści części mojej rodziny, która przyjechała tam w latach 30., wymijając Zagładę, jak się tylko dało. Zresztą nie próbując poznać Polski, co charakterystyczne. Może dwie tylko osoby były potem tutaj. Znakomita większość tych ludzi nie była, nie widzieli Polski bez Żydów. Pamiętam jednego z moich wujów: prawdziwy izraelski rolnik. Facet z rękami jak bochny chleba. Spracowany, rumiany, wyglądał zupełnie inaczej niż wszyscy znani mi Żydzi. Zakładał kibuc od lat 20. To był Izraelczyk. Z kolei bardzo późno poznałem Izraelczyków, którzy byli ocalańcami, więc to jest być może mój rozjazd mentalny.

Poznałem też bardzo wielu Polaków z aliji gomułkowskiej, ale większość z tych ludzi – umówmy się – nie wiem, czy można o nich powiedzieć, o osobach, które przeżyły w Uzbekistanie czy Kazachstanie, że są ocalańcami. Tak jak moja najbliższa rodzina. Mam z tym problem, bo czy można o rodzicach czy dziadkach, którzy przeżyli w ten sposób, powiedzieć, że są ocalańcami? Wydaje mi się, że w sensie takim mocnym – nie. Oni są wychodźcami, emigrantami, uchodźcami wojennymi czy kim tam chcecie, ale oni nie są ocalańcami. Sądzę, że to jest bardzo poważna różnica antropologiczna, która nie dotyczy wyłącznie Izraela. Mówiąc najkrócej – ludzie, których znałem w Izraelu najwcześniej, nie byli ocalańcami z Zagłady. Uważam, że ta dystynkcja jest ważna, również dla zrozumienia moich własnych wyborów. Dlaczego Izrael równa się życie, a tutaj nie. To jest już zresztą trochę inny temat. Czy większość polskich Żydów (pewnie osiemdziesiąt procent, które przeżyło drugą wojnę światową, z tych dziesięciu procent, które przeżyło w ogóle) ocalała w Azji Środkowej, w ZSRR – czy to są ocalańcy? Kiedy bardzo głęboko zaglądam w świadomość własną, pamięć historyczną, antropologiczną moją czy mojej rodziny, to nie są ocalańcy. Ocalańcami są ludzie, którymi zajmuje się Mikołaj Grynberg. Którzy siedzieli w szafie, którzy przeszli przez obozy, przez getta, którzy potem zostali tutaj albo wyjechali.

Oczywiście nie jest tak, że tam z ocalańcami w ogóle się nie stykałem. Nie wiem, czy widzieliście to kiedykolwiek w Izraelu. Już teraz, zdaje się, nie można tego zobaczyć, ale jeszcze wiele lat temu bywało tak, że na przykład: autobus stoi na przystanku, jest kolejka, pojazd zaczyna odjeżdżać i biegnie dziadek, który krzyczy: „Nicol ha Szo'a” – ‘ocaleniec z Zagłady’. Słyszałem to wielokrotnie.

B.K.: Poznałem tylko takiego dziadka, który przechodził codziennie obok mojego mieszkania w Talbiji. Kiedyś, gdy myłem rano samochód, zatrzymał się i zaczął mi opowiadać, że brał udział w wojnie o niepodległość i, jak podkreślał kilkakrotnie, jest z tego dumny. To inny rodzaj tożsamości, ale też „twardy”, będący powodem do dumy.

P.P.: *Milchemet acma'ut* [wojna o niepodległość] to jest co innego niż *nicolot ha Szo'a*.

J.B.: Tak, zresztą wśród *nicolej ha Szo'a* też jest hierarchia. Na przykład bardzo chętnie zabiera się na wycieczki tych, którzy byli w Auschwitz, a że ich już prawie nie ma, to bierze się innych. To jest straszne, ale tak to funkcjonuje.

P.P.: Hierarchie istniały zawsze. To nie jest tamtejsza specyfika. Mamy najwyżej do czynienia z zaprzęgnięciem hierarchii do czegoś nowego, do nowej polityki.

B.K.: W obozach też była hierarchia. Stare numery itp.

P.P.: I w związku z tym istnieją także hierarchie tych, którzy przeżyli. Pamiętam, dziesięć lat temu była taka dyskusja podczas kolejnej rocznicy w Sobiborze. Jeszcze poznałem tych uczestników powstania. Ostatnio przyjechało do Polski dwóch, którzy się strasznie nie lubili. Zaprzyjaźniłem się z panem Filipem Białowiczem, umarł rok temu. Na jakiejś uroczystości pojawił się człowiek, który uciekł z transportu. Powstał problem: czy to jest weteran Sobiboru, czy nie jest i czy wziąć go do oficjalnych uroczystości.

B.K.: To materiał na świetne opowiadanie.

J.B.: Kojarzycie taki zbiór nowel Nathana Englandera *What we talk about when we talk about Anna Frank* (2012)? Tam jest anegdota: jeden z bohaterów idzie ze swoim ojcem na basen czy siłownię, już teraz nie pamiętam. Ojciec zawiązuje sobie buty, a obok niego siedzi inny stary mężczyzna. Syn dostrzega, że obaj mają na rękach wytatuowane numery jeden po drugim, i mówi: „Tato, zobacz, macie kolejne numery”. Starsi mężczyźni w ogóle się nie odzywają, nie reagują, w końcu się rozchodzą. Bohater mówi: „Tato, dlaczego nie reagowałeś? Przecież to coś musi znaczyć”, na co jego ojciec odpowiada: „Wiesz, co to znaczy? Że ten cham wciska się przed ludzi w kolejkę”.

P.P.: To pewnie wykracza poza naszą rozmowę, ale istnieją rozmaite sposoby neutralizacji traumy, na przykład dowcipy w Auschwitz, przeniesienia...

J.B.: Zastanawiam się, na ile to są tylko sposoby neutralizacji traumy, a na ile zapis tego, że ta rzeczywistość składała się również z najbardziej prozaicznych, banalnych rzeczy. One pozostają jej częścią.

P.P.: To na pewno, ale też bywały używane *ex post*. Wiemy z literatury obozowej, Prima Leviego czy Imre Kertésza, że tzw. niskie numery były prestiżowe. Głupio to dziś brzmi dla nas, ale musimy to przyjąć jako fakt socjologiczny. Jeśli w takim miejscu jak Birkenau tworzy się hierarchia prestiżu, to ona replikuje się później w cywilnym życiu. Czy to będzie Izrael, Polska, czy gdziekolwiek indziej. Ważne jest, czy siedzisz w pierwszym rządzie na uroczystościach, czy w dziesiątym.

J.B.: To było także widać w fali oburzenia, że rodzina Witolda Pileckiego nie została zaproszona na rocznicę wyzwolenia Auschwitz, choć również żadna inna rodzina nie została zaproszona.

P.P.: Ale on jest tym więźniem ważniejszym. To samo jest z powstaniem w getcie warszawskim, gdzie powstańców podzielono tak naprawdę na trzy grupy ideologiczne: pojedynczego Marka Edelmana, Izraelczyków i osoby rozsiane po świecie. Później na różne sposoby ich rozgrywano, właściwie do końca.

B.K.: Do tego dochodzą rozmaite klasowe hierarchie. Na przykład Kazik Rajtazer także buduje swoisty mit „chłopaka z Czerniakowa”. O to też chciałem spytać. Wspominałeś o drugiej aliji, założycielach państwa, a ja chciałem spytać o czwartą – robotników i rzemieślników, którzy przybyli w latach 20.

P.P.: Poznałem kilku takich emigrantów. Żyli innym, hebrajskim życiem, bardzo izraelskim, jakby zupełnie nienaznaczeni Zagładą. To było fascynujące. Jeszcze tylko w Ameryce spotykałem takich ludzi. Ludzi SPRZED. Myślę, że akurat Izrael jest świetnym laboratorium hierarchii prestiżu. Jest tych hierarchii bardzo wiele, w czym przypomina trochę USA. Kto przyjechał wcześniej, ten lepszy. To jest absolutnie podstawowe kryterium.

J.B.: Są też wyjątki. Myślę o filmie *Salah, po ze erc Israel*⁵¹ o emigracji mizrahim. Dobrze jest w nim pokazana relacja pomiędzy przetrucaniem Żydów z Maroka i Jemenu na początku lat 60. a polską emigracją po 1968 roku. W filmie wykorzystano urzędowe pisma, w których jest napisane, że „przecież Polaków nie damy do ajara pituach na pustyni Negew. To są wykształceni ludzie”. Tutaj ta kategoria pierwszeństwa przestaje działać.

⁵¹ Film *Salah, tu jest ziemia Izraela* w reżyserii Davida Deniego był dystrybuowany jako *The Ancestral Sin* (2017) („Grzech przodków”). Wywołał żywą reakcję w Izraelu. Dokument opowiada historię tzw. miast rozwijających się. Ujawnia metody, ideologię i okrutne praktyki organów ścigania oraz decydentów odpowiedzialnych za politykę „rozproszenia ludności” w pierwszych dwóch dekadach niepodległości.

P.P.: Wszystko to pokazuje, że tych hierarchii jest bardzo wiele. Masz półpiśmiennego dzikusa przywiezionego w czasie operacji „Dywan”⁵² z Jemenu, który może mieszkać tylko gdzieś na Negewie i w zasadzie nie jest godzien czego innego. Doczekał się pierwszego ministra dopiero w latach 90., z drugiej strony szewc z Nalewek jest wyżej, bo jest aszkenazi, ale też niżej niż rodzina jemenicka z Jeruzolimy. Niezwykle to jest trudne, te hierarchie się nakładają. Nie ma jednego porządku.

J.B.: Tak samo nie ma jednego układu pokoleń.

P.P.: W USA także możesz mieć osiemdziesiąt procent przodków emigrantów, ale jak masz jedną gałąź z Mayflower, to jesteś ktoś. Dość wysoko w hierarchii prestiżu stoją również *sefaradim* – Żydzi sefardyjscy. Inaczej nie mielibyśmy napisów na macewach, że ktoś był Sefardjczykiem. Dotyczyło to w ogóle świata lewantyńskiego, bo to był właściwie ich świat. Aszkenazi pojawili się w XVIII wieku. Do XIX wieku był to nadal świat sefardyjski. To akurat udanie pokazuje w *Panu Manim* Jehoszua. Jeruzolima to jest jakaś dziura pomiędzy Kairem a Konstantynopolem. Jemenickie rodziny z XIX wieku, obecnie właściciele kramów na bazarach, nadal cieszą się wielkim prestiżem.

B.K.: Wróćmy do Zagłady. Jak ona wypada na tym tle?

P.P.: W tym sensie Zagłada jest bardzo nisko prestiżowa.

B.K.: Może nie aż tak bardzo, ale faktycznie po ojcach założycielach.

P.P.: Nawet niżej, bo przed ojcami założycielami są tacy, którzy już tam wcześniej mieszkali. Stary jiszuw jest bardzo wysoko, podobnie wojsko.

J.B.: Mój przyjaciel, którego ojciec zginął w czasie wojny w Libanie, mówił mi, że widzi, jaki status ma ocaleństwo jego dziadków, a jaki śmierć ojca. Ten drugi stoi znacznie wyżej w hierarchii. W ogóle on sam czuje się pokrzywdzony przez kult, który rozwinął się wokół jego ojca. Zawsze był dzieckiem-maskotką, które można wystawić podczas Jom haCaHal (Dnia Sił Obronnych Izraela).

P.P.: To bardzo skomplikowane, bo na przykład hierarchia kibucowa w ogóle nie pokrywa się z finansową czy klasową. Kibuc z Degani to już zupełnie co innego. W pewnej mitologii, jak jesteś jednym z założycieli Nachalal, to jesteś na

⁵² Operacja „Dywan” – powszechnie używana nazwa dużej operacji wojskowej (oficjalna nazwa to „Operacja na Skrzydłach Orłów”). W jej ramach pomiędzy czerwcem 1949 a wrześniem 1950 r. przewieziono do Izraela 49 000 Żydów z Jemenu i Adenu, ewakuowanych z powodu nasilających się prześladowań ze strony Arabów.

topie. Z kolei gdzie indziej to nie ma znaczenia, bo dla Jerozolimczyków, którzy od dziesięciu pokoleń mieszkają na Starym Mieście, to nic nie znaczy. To jest procesualne. Jest pokolenie AK i pokolenie UB. Masz też żołnierzy wyklętych.

J.B.: Masz także ministra, który reprezentuje interesy tej grupy spod znaku żołnierzy wyklętych. Dokładnie to samo robi Miri Regew, która jako minister kultury wyznała publicznie, że nie czytała Czechowa. Jednocześnie bardzo mocno eksponuje, że jest w którymś pokoleniu mizrachijką. Uderza w tę strunę, że jest reprezentantką grupy wykluczonych, która wreszcie ma swojego przedstawiciela w establishmencie.

P.P.: Niestety za słabo znam socjologię współczesnego Izraela. Pamiętam, że w mojej gigantycznej rodzinie jakieś kilkanaście lat temu było jeszcze nie najgorzej w kwestii małżeństwa pomiędzy aszkenazi a mizrachim. To jeszcze nie był mezalians, zwłaszcza gdy panna młoda była superwykształcona, na przykład była inżynierem chemikiem, a pan młody był z jesiwy. Ale wcześniej powiedzenie o dziecku z klasy jednego z moich kuzynów, że co trzecie małżeństwo w jego rodzinie jest mieszane, już było degradujące. W latach 60. byłoby to w ogóle nie do pomyślenia. Teraz jest na porządku dziennym. Wielu moich kuzynów ma współmałżonków z Maroka, Iraku, Persji.

B.K.: Jeszcze oddzielnym tematem jest coś, co moglibyśmy nazwać Zagładą w imaginarium kultury izraelskiej, przez analogię do badań grupy z Instytutu Kultury Polskiej⁵³. Myślę o przeniesieniu takiego projektu na teren izraelski.

P.P.: To imaginarium jest w Izraelu bardzo bogate. Od politycznego: druty, mur, granica, getto żydowskie, getto palestyńskie. To w zasadzie działa tam niemal wyłącznie na poziomie imaginarium. Nie ma krajobrazu, tej fizyczności.

B.K.: W Izraelu te hasła nie miałyby bliskiego desygnatu, namacalnego konkretnego.

J.B.: W zasadzie to ułatwia takie procesy imaginacyjne, tworzenie form abstrakcyjnych, oderwanych w kontekście tej przestrzeni.

P.P.: Faktycznie można by ułożyć całą, odmienną od polskiej listę takich haseł.

B.K.: To pomysł na duży, międzynarodowy projekt.

⁵³ Zob. *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*. Red. J. KOWALSKA-LEDER, P. DOBROSIELSKI, I. KURZ, M. SZPAKOWSKA. Warszawa 2017.

P.P.: Tylko wtedy znów by wszedł język angielski. Mówiłem to na jakiejś konferencji. To swoisty paradoks – język, którym mówił może jeden promil ofiar Zagłady, stał się dominującym repozytorium tego doświadczenia. Angielski jest jakimś zupełnie niepotrzebnym pośrednikiem, który wtedy nie funkcjonował. Projekt hebrajsko-jidyszowo-polski dałby się zrobić.

J.B.: Myślałam też o tym w kontekście topiki Zagłady, czyli idei, której dotyczył na przykład drugi numer „Narracji o Zagładzie”, z 2016 roku. Jest tam tekst Sławomira Buryły⁵⁴, z którym nie do końca się zgadzam. Autor zawarł w nim tezę, że największym repozytorium topiki zagładowej jest literatura polska. Wtedy pomyślałam sobie o literaturze hebrajskiej.

P.P.: Przede wszystkim o jidyszowej! Wielu polskich badaczy nie ma jednak językowych narzędzi, by czytać te teksty. Topika judajska to szkoła lubelska – Władysława Panasa⁵⁵.

B.K.: Wiele osób dochodziło do tematu z zupełnie różnych stron. Poniekąd ja też jestem taką osobą, bo zaczęło się od anglojęzycznej teorii historiografii. Jednak w języku polskim rzeczywiście powstało chyba najwięcej tekstów na temat Zagłady.

J.B.: Nie wiem, czy takie analizy ilościowe są adekwatne.

P.P.: Najlepiej byłoby znaleźć kogoś, kto operuje tymi wszystkimi językami. Jeśli chodzi o kwestie posttraumy, to pewnie język polski faktycznie byłby najbogatszy, ale świadectwa w jidysz są bardzo ważne. Na przykład archiwum Ringelbluma jest przeważnie jidyszowe. Oni, nawet gdy piszą po polsku, to myślą w jidysz. Także teksty węgierskie czy rumuńskie są istotne, choć grupa czerniowiecka, wokół Celana, posługiwała się głównie niemieckim. Z kolei badania na temat Zagłady są prowadzone głównie po angielsku, choć w latach 50. i 60. ważniejszy był nawet francuski. Swoją drogą trzeba przebadać fluktuację języków w samej Polsce. Do Marca 1968 masa rzeczy w kraju była jednak pisana po żydowsku, lata 70. są pod tym względem półmartwe. W latach 80. na oryginalnych źródłach pracują pojedyncze osoby. Teraz następuje spore przyspieszenie, na przykład prac nad archiwum Ringelbluma, ale nie robią tego z oczywistych powodów

⁵⁴ Por. S. BURYŁA: *POCIĄGI ŚMIERCI – kilka uwag o konstrukcji hasła słownikowego*. „Narracje o Zagładzie” 2016, nr 2, s. 63–71.

⁵⁵ Władysław Panas (1947–2005) – historyk i teoretyk literatury, znawca twórczości B. Schulza, J. Czechowicza oraz wątków żydowskich w polskiej kulturze. Przez całe naukowe życie związany był z Katolickim Uniwersytetem Lubelskim. W poruszonym kontekście badacz był autorem niezwykle istotnego, pionierskiego szkicu *Topika judajska w literaturze polskiej XX wieku* (w: W. PANAS: *Pismo i rana*. Lublin 1996).

native speakerzy, tylko osoby, dla których jidysz czy hebrajski jest językiem drugim, wyuczonym. Wydaje mi się, że tak samo było w Izraelu. Hebrajski był drugim językiem wobec jidysz, polskiego, niemieckiego. Na przykład Gershom Scholem⁵⁶ pisze po hebrajsku okresami niemieckimi. Widać, że często przekłada mechanicznie, na przykład we wspomnieniach „Z Berlina do Jerozolimy” (1977) jego eseje hebrajskie są nie do czytania. Umówmy się jednak, że w ogóle nie ma czegoś takiego jak czysty hebrajski.

⁵⁶ Gershom Scholem (1897–1982) – filozof, badacz żydowskiego mistycyzmu, profesor Uniwersytetu Hebrajskiego w Jerozolimie.

„Trudno znaleźć coś lepszego” O polsko-izraelskich splotach pamięci o Zagładzie z Shoshaną Ronen rozmawiają Jagoda Budzik i Bartłomiej Krupa

Jagoda Budzik: Jako że nasza rozmowa ma dotyczyć sposobów funkcjonowania odniesień do Zagłady nie tylko w izraelskiej literaturze, lecz także w dyskursie publicznym, zarówno w Polsce, jak i w Izraelu, trudno nie zacząć jej od kwestii najbardziej aktualnej, czyli debaty toczącej się wokół ustawy o Instytucie Pamięci Narodowej. Wydaje się, że reakcje, jakie wywołała ona w Polsce i w Izraelu, wiele mówią o miejscu Zagłady w zbiorowych narracjach obu krajów – na pozór przestała ona (choć można powiedzieć, że w Polsce nigdy tak naprawdę nie zaczęła) być istotnym tematem, tymczasem okazało się, że wciąż tkwi w ludziach bardzo głęboko. Symptomatyczny jest już sam fakt, że w Izraelu ten wątek podjęli natychmiast nie tylko politycy z obydwu stron sceny politycznej, lecz także prasa – zarówno „Haaretz”¹, jak i gazety prawicowe, na przykład „Israel Hajom”, co zresztą nie dziwi. Interesujące jest to, że w ten dyskurs włączyli się również ci, którzy dotąd deklarowali, że mają już dosyć ciągłego powracania do Zagłady, i próbowali kierować uwagę na inne kwestie – na okupację, rasizm, grupy podlegające wykluczeniom itd.

Shoshana Ronen: Dla mnie to, że niektórzy mają dość ciągłego odwoływania się do Zagłady, nie jest żadnym zaskoczeniem, bo w izraelskiej codzienności Holokaust jest ciągle obecny, zwłaszcza w polityce. Widać to na przykład w wypowiedziach premiera Benjamina Netanjahu, który mówiąc o zagrożeniu ze strony Iranu, posługuje się metaforą „nowego Hitlera”. To zresztą figura na

¹ „Haaretz” – jeden z najpopularniejszych izraelskich dzienników, światopoglądowo utożsamiany z opcją liberalną.

tylę nośna, że zawsze znajdzie się jakiś „nowy Hitler”, z którym trzeba będzie walczyć, co oczywiście jest czystą demagogią, wciąż jednak wykorzystywaną – i tego właśnie część izraelskiego społeczeństwa ma już dosyć. A jednocześnie pamięć o Zagładzie jest tak mocno wpisana w zbiorową tożsamość, że tego rodzaju spory angażują bardzo szerokie kręgi i budzą emocje. Wydaje mi się jednak, że istotniejsza jest tutaj inna kwestia. Próbuje się nas przekonać, że ustawa, o której mówimy, ma na celu karanie osób posługujących się określeniem „polskie obozy zagłady”, ale to nieprawda – nie ma w niej nic na temat tego sformułowania. Moim zdaniem chodzi raczej o zniechęcenie nowego pokolenia badaczy, o to, żeby nie zajmowali się tematami niewygodnymi z punktu widzenia tzw. polskiej polityki historycznej. W Izraelu nikt nie mówi „polskie obozy śmierci”, używa się sformułowania *machanot haszmada* (obozy śmierci) albo *machanot ha-haszmada ha-nacim* (nazistowskie obozy śmierci). Sformułowanie *Polish death camps* pojawia się czasem w wypowiedziach angielskich, ale nie po hebrajsku.

Bartłomiej Krupa: To jest to, o czym wielokrotnie mówił Piotr Paziński – pewne rzeczy docierają do nas za pośrednictwem języka angielskiego. Prezydent Barack Obama użył przecież takiego określenia, więc wydaje się, że trafiło ono do obydwu stron przez wspólnego pośrednika.

Sh.R.: O ciekawej reakcji, czy właściwie geście protestu przeciw polskiej ustawie, jaki pojawił się w izraelskim Internecie, powiedzieli mi studenci. Nie mam konta na Facebooku, ale podobno Izraelczycy z rozmysłem masowo używają teraz w postach określenia „polskie obozy śmierci”, co dotąd było niespotykane.

J.B.: Po części pewnie dlatego, że jeśli ktoś mówił: „jadę do Polski”, to do pewnego momentu było oczywiste, że będzie odwiedzał Auschwitz i inne miejsca pamięci. Można w pewnym uproszczeniu powiedzieć, że przez długi czas Polska była w zasadzie postrzegana przez izraelskich Żydów jako jeden wielki obóz zagłady, jakkolwiek ostatnio zaczęło to ulegać zmianie. Zdaje się, że debata, która toczy się teraz, ma istotny wpływ na obraz Polski w Izraelu, choć tak naprawdę jej odbicie w izraelskiej narracji mogłoby też dowodzić, że obraz ukształtowany po wojnie dominuje do dziś.

Sh.R.: Od jakiegoś czasu zwrot „jadę do Polski” oznacza także po prostu: „jadę na zakupy”. Pod tym względem naprawdę dużo się zmieniło. Widzę to również po reakcjach, których sama doświadczam. Żyję w Polsce już 25 lat i pamiętam, że na początku, kiedy mówiłam, że tutaj mieszkam, reakcje były bardzo różne, na przykład: co tam się robi? Musiałam tłumaczyć wiele rzeczy, wyjaśniać też, że Polacy nie są antysemitami. Choć, prawdę mówiąc, kiedy czytam teraz różne doniesienia w gazetach lub w Internecie albo słucham wypowiedzi polityków, to dochodzę do wniosku, że może w niektórych przypadkach nie miałam racji...

Ale w ostatnich latach, mniej więcej od dekady, a może trochę dłużej, reakcje Izraelczyków były całkiem inne: „o jak fajnie, również byłam w Polsce, widziałam jakieś ciekawe miejsce”. To oznaczałoby, że nastąpiła zmiana, i w kontekście tego, co dzieje się teraz, jeżeli Polska i Izrael dojdą do jakiegoś kompromisu, to Izraelczycy zapomną o sprawie, bo naprawdę mają już dość Holokaustu.

B.K.: Mnie też się tak wydaje. Kiedy mieszkałem pół roku w Jerozolimie i chodziłem na uniwersytet, jednego razu strażnik, gdy dowiedział się, że jestem z Polski, sięgnął po notesik, gdzie wypisywał polskie słówka. Był zainteresowany mną i Polską. Moi przyjaciele rzeczywiście przylatują na zakupy do Polski, bo twierdzą, że w Warszawie są wspaniałe sklepy. A przede wszystkim tanie.

J.B.: Przypomina mi się skecz *Sochnej mesilot*² grupy Ha-Chamisizja ha-Kamerit, niezwykle popularnego kiedyś kabaretu, pokazywanego w telewizji. Pracownica biura podróży przedstawiała w nim wspaniałą ofertę: „Polska – pakiet podstawowy: dwanaście obozów w siedem dni i jeden dzień wolny na zakupy”. Powstał jeszcze w latach 90., a teraz wydaje mi się, że te proporcje się zmieniają...

Sh.R.: ...że jeden dzień na obozy, bo tak trzeba, i cztery dni na zakupy. Półżartem powiem tylko, co słyszałam – podobno latają z dwiema walizkami i jedną zabierają pustą. W porównaniu z Izraelem wszędzie jest tanio, może poza Norwegią.

B.K.: Rozmowa zesłała nam na nieco przyziemne tematy, ale wydaje mi się, że dobrze pokazuje dość dziwny mariaż, z jakim mamy do czynienia, jeśli chodzi o obraz Polski w Izraelu. Z jednej strony pojawiają się treści pochodzące z popkultury, z drugiej zaś – to wątek, który pamiętam z Twojego wykładu w Pracowni Pytań Granicznych UAM – powraca szczególnie rodzaj traumy naznaczającej izraelskie społeczeństwo. Wydaje mi się, że reakcje na to, co dzieje się w Polsce, stanowią potwierdzenie działania różnego rodzaju resentymentów.

Sh.R.: Dystans czasowy dzielący izraelskie społeczeństwo od Zagłady wciąż nie jest wystarczająco duży, by je wyeliminować. Resentymenty przenoszą się przez rodzinne opowieści (a często też przez milczenie na temat tego, co się zdarzyło) i różnego rodzaju uwarunkowania – rodziny ocalałych, którzy w Zagładzie stracili bliskich, nie są tak liczne jak rodziny innych. Przekonanie o bez przerwy czyhającym na Żydów niebezpieczeństwie jest częścią oficjalnego dyskursu. Nie chodzi o to, że społeczeństwo świadomie wybiera taki obraz, to raczej stopień

² Tytuł ten opiera się na grze słów: *sochnej nesi'ot* oznacza po hebrajsku ‘biuro podróży’, podobnie brzmiące *mesilot* oznacza natomiast ‘tory kolejowe’, co budzi oczywiste skojarzenia z Zagładą.

zakorzenia pamięci o Szoa na różnych poziomach życia codziennego nie pozostawia wyboru. To naprawdę nie jest tak, że ludzie chcą tym żyć na co dzień.

B.K.: To wynika z lęku działającego na głębokim poziomie. Podobnie jest w Polsce, jeśli spojrzymy na dyskurs podtrzymujący poczucie zagrożenia ze strony sąsiadujących z nami imperiów, Niemiec i Rosji, które gotowe są zaatakować nas z obu stron. Marcin Król nazwał to kiedyś syndromem Zbaraża³, czyli twierdzy, która w pewnym sensie broniła się podobnie jak Masada...

Sh.R.: Ale to też jest wyimaginowane...

J.B.: Problem polega na tym, że i Polacy, i Izraelczycy rywalizują o miano największej ofiary tego samego wydarzenia...

Sh.R.: Był taki skecz, który napisał Etgar Keret, zresztą także dla Ha-Chamiszija ha-Kamerit, zatytułowany *Olimpiada*. Podczas jednej z konkurencji lekkoatletycznych do niemieckiego sędziego podchodzą działacze izraelskiej reprezentacji i proszą o taryfę ulgową. Mówią, że ich zawodnik (oczywiście z numerem sześć na koszulce⁴) jest niski i wygląda na słabego, więc powinno mu się pozwolić przesunąć nieco bliżej mety i wystartować chwilę wcześniej. Sugerują Niemcowi, że jest im coś winien. Chęć bycia największą ofiarą jest zarazem śmieszna i żalotna – i to po obu stronach. Nie wiem, czy jestem obiektywna, pewnie nie, ale istnieje jednak jakaś różnica. Ewa Kurek mówiła, że Żydzi zdradzali Polaków i uciekali do getta (*śmiech*). Wszystko można powiedzieć, ale jednak los Żydów i Polaków nie był identyczny.

B.K.: Miałem na myśli podobieństwo pewnych mechanizmów psychicznych, choć ich poziom historyczny rzeczywiście jest różny.

J.B.: Nie wiem, jakie odczucia towarzyszyły Ci, gdy pisałaś książkę *Polin. A Land of Forests and Rivers*⁵, w której dużo miejsca poświęcasz stereotypowemu przedstawianiu Polski przez izraelskich autorów i niekiedy być może nieco nadmiernemu posługiwaniu się kliszą Polski jako żydowskiego cmentarza. Osobiście często uświadamiam sobie różnicę perspektyw – w Izraelu pamięć o Zagładzie

³ Zob. M. KRÓL: *Podróż romantyczna*. Paryż 1986, s. 25: „Dzieje Zbaraża, to zatem historia zwycięstwa wciąż się powtarzającego, zwycięstwa *mezzo termino* nad silnym tonem, zwycięstwa strategii defensywnej nad pozycjami ofensywy, zwycięstwa solidaryzmu nad pluralizmem, zwycięstwa moralistyki nad metafizyką z jednej i polityką z drugiej strony”. Dalej Król wyjaśnia: „Kiedy zatem mówię o Nieustającym Zbarażu, myślę o obozie warownym, którego historia rozpoczyna się w końcu XVIII wieku i trwa po dziś dzień” (s. 26).

⁴ To aluzja do 6 mln Żydów zamordowanych podczas Szoa, liczby silnie akcentowanej w izraelskim dyskursie zagładowym.

⁵ Sh. RONEN: *Polin. A Land of Forests and Rivers*. Warszawa 2007.

przedostaje się do wielu sfer życia, również tych zupełnie z nią niezwiązanych, w Polsce – na odwrót. Wątek Zagłady podlega w debacie publicznej cenzurze i licznym ograniczeniom. Obydwa te mechanizmy poddawane są uzasadnionej krytyce, choć – jak się zdaje – z różnych stron.

Sh.R.: To faktycznie paradoks, choć te mechanizmy są od siebie niezależne. Stanowią dwa odrębne przykłady tego, jak różny może być status Szoa zależnie od prowadzonej polityki historycznej. Choć teraz przecież dużo mówi się w Polsce o Zagładzie...

B.K.: Tak, ale ostatnio politycy chcą przede wszystkim zwracać uwagę na bohaterstwo Polaków – powstało na przykład Muzeum Polaków Ratujących Żydów podczas II wojny światowej im. Rodziny Ulmów. W tym kontekście mówi się raczej o Sprawiedliwych niż o ofiarach.

Sh.R.: Byłam w muzeum w Markowej i uderzyło mnie jednostronne przedstawienie tej historii. Nikt nie słucha badaczy, którzy piszą, kto donosił, na przykład na Ulmów...

B.K.: Tego rodzaju badania wywołują kontrowersje – Jan Grabowski i Dariusz Libionka opublikowali artykuły na ten temat nie tylko w specjalistycznych pismach, lecz także w prasie codziennej⁶, ale na przykład Mateusz Szpytma przekonywał, że w przypadku Markowej współudział Polaków nie jest udowodniony...⁷

J.B.: Ostatnio słyszałam, że w związku z tym, że Wiktoria Ulma była w ciąży, kiedy została zabita, muzeum w Markowej stało się obiektem zainteresowania ruchów antyaborcyjnych⁸. W Polsce bardzo często wiąże się dyskurs zagładowy z tematami wygodnymi dla prawicy, padają na przykład hasła o holokauście zarodków, o samej Zagładzie w Polsce raczej się nie rozmawia. Inaczej wygląda to w Izraelu, gdzie jest ona wszechobecna, w zasadzie jest w powietrzu, jak religia, dlatego chciałabym chwilę skupić się na Twojej książce, którą już wspomniałam. Bardzo przekrojowo analizujesz w niej podejmującą temat Zagłady literaturę hebrajską, która zaczęła powstawać wraz z pierwszymi doniesieniami o tym, co dzieje się w Europie, i w związku z tym wykorzystuje też obrazy Polski. Układ książki jest jednak problemowy, a nie chronologiczny, dlatego warto byłoby porozmawiać o tym, kiedy temat Zagłady zaczął się pojawiać w literaturze izraelskiej.

⁶ Zob. np. J. GRABOWSKI, D. LIBIONKA: *Wsadzili ich na wozy, powieźli jak bydło*. „Gazeta Wyborcza” z 10 grudnia 2016 r., s. 12; Ciz: *Pomagali i zabijali*. „Gazeta Wyborcza” z 7 stycznia 2017 r., s. 25.

⁷ M. SZPYTMA: *Czyje te bezdroża?* „Gazeta Wyborcza” z 7 stycznia 2017 r., s. 25.

⁸ Można by to połączyć z publikacjami D. Libionki i J. Grabowskiego o Muzeum w czasopiśmie „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” (2017, nr 13).

Sh.R.: Badacze zasadniczo zgadzają się co do tego, że na szerszą skalę i również poza syjonistyczną narracją temat ten zaczął pojawiać się po procesie Adolfa Eichmanna, który odbył się w 1961 roku. Oczywiście byli pisarze, którzy podejmowali ten problem już krótko po wojnie czy nawet w jej trakcie, na przykład Chajim Guri⁹ albo Aharon Megged¹⁰, o których akurat nie pisałam. Ta kwestia faktycznie była obecna zawsze, choć nie istniała – poza oficjalnym dyskursem – jedna ustalona formuła pisania o Zagładzie. Należy tu wspomnieć o Aharonie Appelfeldzie, który o Szoa zaczął pisać w latach 50. XX wieku i robił to konsekwentnie aż do swojej niedawnej śmierci¹¹.

Nie przypominam sobie natomiast, żeby Zagłada była silnie obecna w dyskursie publicznym w czasach, gdy sama chodziłam do szkoły. Kiedy byłam dzieckiem, nie uczyłam się o Szoa na lekcjach historii ani żadnych innych, nie organizowano jeszcze wtedy wycieczek szkolnych do Polski – zaczęły się one później, pod koniec lat 80. Kiedy w 1977 roku do władzy doszła prawicowa partia Likud, ten stan utrzymywał się jeszcze tylko przez trzy lub cztery lata. Nowy premier, Menachem Begin, bardzo często poruszał natomiast temat Holokaustu, włączono go też do szkolnych programów nauczania. Pamiętam jednak, że w mojej szkole mieliśmy jeden dzień w roku, Jom ha-Szoa, kiedy trzeba było ubrać się na galowo, odbywała się akademie, czytane były wiersze Hanny Szenes, śpiewało się Hatikwę, było raczej patetycznie, ale to wszystko. O Zagładzie wiedziałam trochę z domu, bo moja mama jest dzieckiem Holokaustu, ale nie mogę powiedzieć, że to był temat obecny w społeczeństwie w latach 80. Ta obecna głośna fala pisania o Szoa dopiero się wtedy zaczynała, do głosu zaczęło dochodzić drugie pokolenie. Czy to konsekwencja obecności Zagłady w szkole, w dyskursie politycznym i społecznym? Czy literatura jest jednym z tych elementów?

Ciekawe, czy gdyby Dawid Grossman, który pod względem biograficznym nie należy do drugiego pokolenia, nie napisał *Patrz pod: Miłość*¹², nie stałoby się inaczej? Czy ktoś wiedziałby o istnieniu Nawy Semel¹³ albo Savyon Liebrecht¹⁴? Czy to nie jest tak, że to właśnie Grossman otworzył im drzwi? Jego książka na początku wzbudziła wiele kontrowersji, dostała mnóstwo negatywnych recenzji.

⁹ Chajim Guri (1923–2018) – izraelski pisarz, poeta, dziennikarz i twórca filmów. Laureat Nagrody Izraela w dziedzinie poezji w 1988 r.

¹⁰ Aharon Megged (1920–2016) – izraelski pisarz, laureat Nagrody Izraela w dziedzinie literatury w 2003 r.

¹¹ Aharon Appelfeld (ur. w 1932 r. w Czerniowcach) zmarł 4 stycznia 2018 r. w Petach Tikwie. Spośród kilkudziesięciu napisanych przez niego powieści po polsku ukazały się dwie: *Badenheim 1939* i *Droga żelazna*.

¹² D. GROSSMAN: *Patrz pod: Miłość*. Przeł. M. SOMMER. Warszawa 2004.

¹³ Nawa Semel (1954–2017) – pisarka izraelska należąca do drugiego pokolenia po Zagładzie, autorka powieści i wierszy.

¹⁴ Savyon Liebrecht (ur. w 1948 r.) – izraelska pisarka i autorka dramatów, z których kilka przetłumaczono na język polski – ukazały się w tomie: S. LIEBRECHT: *Rzecz o banalności... i inne sztuki*. Przeł. M. SOBELMAN. Warszawa 2012.

Pisano, że to ogromna porażka. Nawet tak ważny krytyk jak Amnon Nawot dołączył do chóru niezadowolonych. Pisał, że wspomniana powieść jest profanacją, zastanawiał się, jak Grossman w ogóle śmiał poruszyć ten temat. Krytyk nie mógł zrozumieć, jak można przyjąć punkt widzenia esesmana i przedstawić go jako człowieka¹⁵.

J.B.: W tym kontekście ważne jest chyba to, o czym wspominała Iris Milner, że nawet jeśli Zagłada pojawiała się w literaturze hebrajskiej, to albo z perspektywy powojennej, albo w pewnym sensie „krążono” wokół niej. Pisarze bardzo rzadko „wchodzili” ze swoją perspektywą do obozu i opisywali same wydarzenia.

Sh.R.: Tak, to było duże tabu. Nawet Aharon Appelfeld, który ocalał z Zagłady, nigdy nie umiejscowił akcji w getcie, nie wspominając już o obozie. Jego historie zawsze lokują się na obrzeżach i nawet jeśli chodzi o czas, to jego pisarstwo zazwyczaj pozostaje poza ścisłym kręgiem wydarzeń Szoa. Tak jakby dotykał miejsca najświętszego ze świętych. Uderzyło mnie, że bez Grossmana nie jestem w stanie wyobrazić sobie wielkiego szumu wokół drugiego pokolenia. Nawa Semel wydała *Kowa zchuchit* bodaj rok przed nim, ale jej książka przeszła niemal niezauważona, nie zyskała takiego rozgłosu...

B.K.: Tak też jest z Idą Fink, której twórczością sam się zajmuję. Tłumaczenie jej opowiadań (autorstwa Nachmana Ben-Amiego) ukazało się krótko po wojnie Jom Kippur i nie był to dobry przekład. Potem, kiedy autorka próbowała dotrzeć z opowiadaniem do wydawcy, usłyszała, że w Izraelu tak się nie pisze o Zagładzie. Dopiero w latach 80. zaistniała tam dzięki Dawidowi Weinfeldowi, który zaczął tłumaczyć jej teksty w drugiej połowie dekady.

Sh.R.: A później dostała nagrodę państwową...¹⁶

B.K.: Tak, ma nawet taką informację na nagrobku, który zresztą jest opisany po hebrajsku, a nie po polsku. Rozmawiałem kiedyś z córką Fink, z którą się przyjaźnię. Mówiła, że jakoś nie przyszło im do głowy, żeby zachować chociaż dwujęzyczność. Ale mówię o tym, bo to bardzo podobna historia. Większość opowiadań Idy Fink powstała w latach 50. Pisarka publikowała je w polskojęzycznej prasie w Izraelu w latach 70. Napotykała mur, mówiono jej, że tak się nie pisze, i nagle w latach 80., na fali mówienia o drugim pokoleniu, jej teksty stały się znane, także dzięki grupie przychylnych krytyków.

Sh.R.: To bardzo ciekawe. Moja koleżanka, która tutaj, na Uniwersytecie Warszawskim, prowadzi translatorium i czyta czasem ze studentami teksty Fink

¹⁵ Zob. A. NAWOT: *Jelech bi-gdolat gam bi-nefilotaw: al „Ajen erech: ahawa” me’et Dawid Grossman*. „Achsaw” 1987, 51–54, s. 553–561.

¹⁶ Ida Fink została uhonorowana Nagrodą Izraela w dziedzinie literatury w 2008 r.

po polsku i po hebrajsku, mówiła, że Weinfeld w swoim przekładzie zastosował „wyższy” styl. Ona pisała bardzo prosto, a po hebrajsku to brzmi bardziej uroczyście, podniosłe.

B.K.: Nie znam tak dobrze hebrajskiego, żeby ocenić dykcję, ale to również problem polskiej recepcji tekstów Fink. Krytycy często skupiają się na tym, że ona pisała „przyciszonym głosem”, dyskretnie, a umykają im tematy, którymi się zajmowała, bardzo oczywiste, takie jak przemoc seksualna, antysemityzm itd. Więc jedną kwestią jest to, jak te książki wpływają na dyskurs – na ile się w niego wpisują, na ile go dekonstruują – a odrębną kwestią jest ich recepcja. Tak jak w przypadku Grossmana – pierwsze recenzje były negatywne, a teraz to fundamentalna książka.

Sh.R.: Były negatywne, to prawda, ale pamiętam, że kiedy *Patrz pod: Miłość* się ukazała, jej odbiór był niezwykły. Stała się ciosem, ale w dobrym tego słowa znaczeniu. Nie wiem, na ile było to zamierzone, ale bez wątplenia był to ze strony Grossmana gest polityczny. Bo co on w istocie chciał nam powiedzieć? Że każdy z nas ma w sobie małego nazistę, pytanie brzmi jedynie, co z nim zrobi. Czy będzie chciał go przezwyciężyć, czy nie. Przedtem, w *Chijuch ha-gdi* (1983) pisał o konflikcie izraelsko-palestyńskim. Myślę, że ten problem jest tam obecny, i choć nie jest to książka o Zagładzie, Grossman odwołuje się do niej, żeby podjąć bardziej uniwersalne tematy.

J.B.: Grossman na pewno przetaił pewną ścieżkę, ale wcześniej chyba jeszcze zrobił to Joram Kaniuk powieścią *Adam Ben Kelew*, chociaż była ona utrzymana w innej, groteskowej poetyce i nie zyskała aż takiej popularności. Yael Feldman pisała, że to, co zaczął Kaniuk, dokończył Grossman¹⁷. Ale chyba coś jeszcze się musiało stać. Tak jak mówiłaś, przedstawiciele drugiego pokolenia jako dzieci byli pozbawieni dostępu do narracji zagładowej, a jednak czuli jej obecność i w nieuchronny sposób zaczęli po nią sięgać. Być może Grossman pozwolił lepiej zdać sobie sprawę z tego, że jest potrzeba, by o tym mówić.

Sh.R.: Zgadzam się, myślę, że on czuł ten *Zeitgeist*, dostrzegł, że nareszcie można to wypowiedzieć. I on w zasadzie stworzył formułę literatury drugiego pokolenia – to jest niesamowite: te wszystkie elementy, które ją definiują, można znaleźć w jego książce, chociaż on sam nie należy do tej generacji.

J.B.: Może on lepiej zdawał sobie sprawę z tego, jakie są cechy tego pokolenia, właśnie dlatego, że w sensie biograficznym nie był jego przedstawicielem.

¹⁷ Y. FELDMAN: *Whose Story Is It, Anyway?* In: *Probing The Limits of Representation. Nazism and the „Final Solution”*. Ed. S. FRIENDLÄNDER. Boston 1992, s. 235.

Sh.R.: Tak, też uważam, że to dzięki oglądowi z zewnątrz, jakim dysponował. Może obserwował swoich przyjaciół, bo to jest mniej więcej ten czas, kiedy drugie pokolenie dojrzało do tego, żeby pisać o swym doświadczeniu. Trochę później zresztą ten temat stał się już w pewien sposób modny, dlatego niezbyt cenię teksty, które wtedy powstały.

J.B.: O tym zresztą Ha-Chamiszija ha-Kamerit zrobił szkic – że każdy z drugiego pokolenia musi coś stworzyć: przedstawiciel tej generacji, pytany w nim o to, co ostatnio namalował, tłumaczy się gęsto, że jest tylko listonoszem... Pisanie o drugim pokoleniu i inna aktywność twórcza stały się w pewnym momencie obowiązkiem. Moi przyjaciele z trzeciego pokolenia, wiedząc, że zajmuję się tym tematem, też czasem żartują, że mogą napisać coś specjalnie dla mnie, żebym miała więcej materiałów do badań. Związek między przynależnością pokoleniową a twórczością doprowadził do jakiejś nadprodukcji... Ale zastanawiałam się nad jeszcze jedną sprawą. Często piszesz o tym, że obrazy Polski czy szerzej – cała narracja o Holokauście jest oparta na kliszach. Czy mogłabyś dookreślić, z czego te klisze są zrobione, co w Izraelu konstruowało te wyobrażenia, skoro Zagłada nie istniała w publicznym dyskursie?

Sh.R.: Ale istniała w domach, więc z jednej strony ten przekaz kształtował postrzeganie Polski. Myślę, że wpływ na to miała też literatura, na przykład powieść Jerzego Kosińskiego *Malowany ptak*, która była tłumaczona na hebrajski. Przedstawiony w niej obraz, jak się często zakłada – polskiej, wsi jest dość ponurą wizją kraju i jego mieszkańców. Z drugiej strony – w moim przypadku było inaczej. Choć należę do drugiego pokolenia, moja matka nie pochodzi z Polski i jedyne, co pamięta, to swój pobyt na Węgrzech, w związku z czym nie przekazała mi żadnego konkretnego obrazu Polski.

Jakie są stereotypy Polski? Że to jest szare miejsce, ogromny cmentarz, że Polacy są strasznymi antysemitami. A skąd takie wyobrażenie? Sama się zastanawiam. Tego na pewno nie uczyłam się w szkole. Nie było przecież żadnych spotkań ani innych form kontaktu, Polska była zamknięta, stanowiła część bloku wschodniego. Polacy jako część Układu Warszawskiego – 1956, 1968. Jak to jest, że w 1968 roku właściwie bez Żydów istniał tak silny antysemityzm? Kiedyś na poświęconej pamięci konferencji w Izraelu, organizowanej przez psychiatrów i psychologów, jedna z organizatorek mówiła, że te konferencje zaczynały się we współpracy polsko-niemiecko-izraelskiej, ale taka forma się nie sprawdziła, bo Polacy czuli się marginalizowani, dlatego trzeba było ograniczyć współpracę do relacji polsko-izraelskich, już bez Niemców.

J.B.: Dialog między Izraelem a Niemcami zaczął się wcześniej, ale nie ma w nim rywalizacji o status ofiary, jaka towarzyszy kontaktom polsko-izraelskim.

Sh.R.: Mnie zawsze zastanawia to, że Polacy tak bardzo chcą być postrzegani jako nieskalane ofiary. To jest świetny temat na satyrę, ale takiej chyba w polskiej telewizji nie ma, a już zwłaszcza teraz nie może być. Pamiętam natomiast, że w Izraelu tego typu programy były emitowane w telewizji i to na głównych kanałach.

J.B.: W ogóle myślę, że telewizja – przez to, jak działa – daje pod tym względem ogromne możliwości, o ile oczywiście nie funkcjonuje pod dyktando aktualnej władzy. To też pokazuje, jak trudna sytuacja polityczna sprzyja satyrze. Co zresztą teraz widać doskonale w Izraelu.

B.K.: Wydaje mi się, że to medium trochę przebrzmiało, wszyscy się przenoszą do Sieci.

Sh.R.: Może jeszcze też teatr, chociaż jego poziom w Izraelu jest bardzo niski. Zastanawiałam się niedawno, dlaczego teatr nadal reprezentuje tak niski poziom, podczas gdy kino jest takie dobre i potrafi znaleźć znakomite scenariusze. Są wprawdzie Hanoach Levin i Nissim Aloni, ale naprawdę teatr izraelski nie jest najciekawszy. Jest sztuczny, nieprzekonujący, może poza teatrem bardziej eksperymentalnym.

J.B.: Wielu młodych twórców wyjechało z Izraela, bo trudno było im pogodzić się z konsekwencjami tamtejszej polityki, choć oczywiście są także inne powody. Część z nich żyje i pracuje na przykład w Berlinie, jak Yael Ronen, córka reżysera Ilana Ronena, który pracował w Hajfie. Mam też koleżankę, która poszła do wojska na Terytoria Okupowane, bo tyle o nich słyszała i chciała na własne oczy przekonać się, co tam się dzieje, a potem, zaraz po zakończeniu służby, wyjechała z Izraela.

Sh.R.: Ale to jest prawda, że Izraelczycy nie wiedzą i nie chcą wiedzieć. Konfrontacja z palestyńską wersją historii nie jest częścią zbiorowego doświadczenia.

J.B.: Dość dobrze opisuje to Noam Chajot w powieści *Ganewet ha-Szo'a szeli...*¹⁸. W jednej ze scen główny bohater, służący w armii izraelski Żyd, podczas akcji w Strefie Gazy napotyka wzrok przerażonej palestyńskiej dziewczynki, która kojarzy mu się z chłopcem ze słynnego zdjęcia zrobionego w warszawskim getcie. Nagle pojmuje, że Żydzi nie są jedynymi ofiarami i że tuż obok żyje naród obciążony własną traumą.

Sh.R.: Można by to w pewnym stopniu porównać do tego, jak w Polsce funkcjonuje narracja o grabieży majątków żydowskich i wypędzeniach Niemców.

¹⁸ N. CHAJOT: *Ganewet ha-Szo'a szeli: reszimot shek cair israeli*. Tel Awiw 2009.

Nie jest zresztą tak, że w Izraelu nie można mówić na ten temat. Wspomina się czasem o domach niegdyś należących do Palestyńczyków, ale nie jest to kwestia chętnie poruszana.

J.B.: Wydaje mi się, że Zagłada służy do opowiadania o tym doświadczeniu, bo jest na tyle zadomowiona w dyskursie, że używa języka innym tematom.

Sh.R.: Jest pewnego rodzaju paradygmatem, ale trzeba też pamiętać, że temat Nakby także nie jest dla izraelskich twórców nowy – to raczej kwestie, które wcześniej były niewidoczne, teraz ze względu na rząd doszły do głosu. Na przykład w latach 60. Awraham Ben Jehoszua pisał w swoim opowiadaniu *Naprzeciw lasów* o wiosce, z której wypędzono arabskich mieszkańców. Arabowie są tam pokazywani jako pozbawieni języka. W latach 80. na problem zwracał uwagę Jeszajahu Lejbowic, bardzo ważna postać w Izraelu, filozof, który mówił o żydowskich nazistach. Mniej więcej do pierwszej intifady można było próbować udawać, że da się o tym zapomnieć, ale teraz już wszyscy o tym mówią.

J.B.: Boaz Gaon w dramacie *Ha-Sziwa le-Hejfa* (2008) opisuje powrót rodziny palestyńskiej do domu, z którego została wypędzona w 1948 roku. Okazuje się, że w międzyczasie zamieszkała w nim już rodzina ocalałych z Zagłady. To dość wyraziste zestawienie...

Sh.R.: Poeta Awot Jeszurun już w latach 50. widział w palestyńskich uchodźcach Żydów przybyłych po Zagładzie z Polski, mówił o dwóch Holokaustach. Te porównania oczywiście nie przebijały się do mainstreamu, dopiero w latach 70. i 80. Jeszurun zyskał popularność, był drukowany, pisał też więcej. Jego pokolenie – między innymi Awram Szlonski i Natan Alterman – niezbyt go akceptowało, ale już następne traktowało go jak jednego ze swoich. Wcześniej nie zyskał takiego uznania, bo wyprzedzał swoje czasy. Tak że to chyba nie kwestia nowości, ale rozłożenia akcentów – te głosy się pojawiały, ale nie były ciekawe dla społeczeństwa, pozostawały niezauważone. Więc współczesne zestawianie Zagłady i losu Palestyńczyków nie jest zupełną nowością, po prostu teraz stało się nieuniknione.

J.B.: Poza tą linią: Nakba – Holokaust, jest jeszcze sprawa, która mocno tu rezonuje, mianowicie Mizrachim¹⁹. Ostatnio sporo dyskutowano w Izraelu o filmie *Sallach, po ze Erec Israel* (2017, reż. Dawid Deri), który opowiada o szczegółach operacji przeniesienia do Izraela Żydów z Afryki Północnej i Bliskiego Wschodu

¹⁹ Mizrachim (od: *mizrach* ‘wschód’) to trwale zakorzenione w izraelskim społeczeństwie, generalizujące określenie żydowskich obywateli przybyłych do Izraela z terenów Bliskiego Wschodu i Afryki Północnej.

oraz o krzywdach, jakich doznali oni ze strony urzędników państwowych. Zastanawiam się, na ile to celowe, ale sposób przedstawienia tej kwestii właściwie uniemożliwił oddzielenie tego tematu od problemu Zagłady.

Sh.R.: To ma związek z polityką tożsamości – teraz Mizrachim, a właściwie ich samozwańczy przedstawiciele, starają się pokazywać własną Zagładę, udowadniać, że Żydzi w Tunezji czy Grecji też byli poszkodowani. To jest nowe pole rywalizacji o status największej ofiary, co zawsze wywołuje we mnie obrzydzenie – czy to w odniesieniu do Polski i Izraela, czy w tym przypadku. W tej narracji to Aszkenazyjczycy stają się nowymi nazistami, a Mizrachim są najbardziej poszkodowani. Podkreślają oni wszystkie stereotypowe cechy, jakie się im przypisuje – nie rozumiem, w jakim celu to robią. Mam studentkę, która pisze pracę o *Ars Poetica*, grupie radykalnych poetów Mizrachim poruszających kwestie polityczne, ale ja jestem już za stara, żeby się wzruszać przy poezji, czasem mi się to zdarza, kiedy czytam Tadeusza Różewicza – to musi być poeta takiego formatu.

J.B.: To dlatego zdecydowałaś się pisać w swojej książce tylko o prozie?

Sh.R.: Teraz zajmuję się poezją, piszę właśnie o *Awocie Jeszurunie* i okazuje się, że w jego utworach też jest dużo materiału na temat Zagłady i Polski.

B.K.: Ale jesteśmy także w jakimś punkcie przełomowym – dostrzegam od kilku lat pewien regres w pamięci Zagłady. Sam pracuję między innymi jako nauczyciel i widzę to po moich uczniach. W zasadzie są pozbawieni wiedzy, przez co można ich dowolnie kształtować i bliskie są im często obrazy żołnierzy wyklętych.

J.B.: To jest również ciekawe w Izraelu. Nieustannie mówi się o Zagładzie, nawet w przedszkolu jest – słyszałam, że tak się tłumaczy dzieciom – *Jom ha-Szual we ha-Dwora* (*Dzień Liska i Pszczółki* – zamiast *Jom ha-Szoa we ha-gwura*, czyli *Dzień Zagłady i Bohaterstwa*), pewnie bardziej po to, żeby dzieci nie bały się syren i nie myślały, że to alarm. Ale nie oznacza to, że wszyscy są świetnie wyedukowani – raczej kojarzą, że była Zagłada i trzeba się bronić, żeby nie było drugiej...

Sh.R.: To jest bardzo ciekawa kwestia, nie mam pojęcia, trzeba by pewnie zapytać nauczycieli. Mogę tylko powiedzieć, że ja sama byłam w dobrej szkole, ale na historii zajmowaliśmy się głównie pogromami, nie przywiązywano większej wagi na przykład do różnic pomiędzy poszczególnymi wizjami syjonistycznymi. Moja klasa miała co prawda lepszego nauczyciela, który uczył więcej historii powszechnej, ale w innych klasach naprawdę w końcu wszyscy mieli już dość.

Kiedy na lekcjach omawiano współczesność, to znaczy czasy po powstaniu Państwa Izrael, mówiono przede wszystkim o poszczególnych *miwca'im*, operacjach wojskowych. Jedna klasa nie mogła tego słuchać do tego stopnia, że uczniowie oddali prace pisemne o operacji, której nigdy nie było – wymyślili przebieg, dowódców itd. I dostali bardzo dobre oceny...

B.K.: Z tego wzięły się też różnego rodzaju *fake testimonies* – Benjamin Wilkomirski, Misha Defonseca itd.²⁰. Przypominam sobie rozmowę z książki Agnieszki Daukszy *Klub Auschwitz...*²¹, w której jeden z Polaków ocalałych z obozu mówił, że zazdrości Żydom terminu „Holokaust”, bo jest mocny i dobitnie nazywa zjawisko, a on nie ma się do czego odwołać.

J.B.: Koncept wymyślania historii wydaje się dużym problemem. Pewne rzeczy są tak zakorzenione w naszej świadomości, że mogą służyć jako matryca procesów myślowych. Twój koledzy mogli „wyprodukować” nieistniejącą operację wojskową, bo słyszeli o tylu innych, że doskonale wiedzieli, jak to zrobić. Wszystkie kawałeczki mieli gotowe w głowach, tylko trzeba je było inaczej złożyć.

Sh.R.: Tak, to działa na zasadzie gotowej formuły, wystarczy jedynie dopełnić ją szczegółami.

B.K.: My pewnie moglibyśmy sobie wymyślić jakieś powstanie. To jest zresztą straszne, że mimo prób odejścia od martyrologii, skupienia się na życiu codziennym, na uczeniu w inny sposób, okazuje się, że chociażby książki powstające w Centrum Badań nad Zagładą Żydów zupełnie nie docierają do szerszego grona odbiorców, można wygłaszać publicystyczne tezy zupełnie obok nich, jakby nie istniały.

Sh.R.: Zastanawiam się, jaka jest różnica między sytuacjami w obydwu krajach. Myślę, że obecnie w Polsce panuje taka atmosfera, jakby w ogóle nie trzeba było zajmować się niczym praktycznym, codziennym – że cała energia może się skupiać na przeszłości. A w Izraelu to nie jest możliwe z przyczyn politycznych. Nawet jeśli politycy chcieliby zająć się czymś innym, muszą myśleć o teraźniejszości. Chociaż przez ostatnich kilka lat było trochę spokojniej, więc może znów

²⁰ Zob. B. WILKOMIRSKI: *Bruchstucke. Aus einer Kindheit 1939–1948*. Frankfurt am Main 1996; M. DEFONSECA: *Survivre avec les Loupis*. Paris 1997. W USA publikacja ukazała się jako: *Misha: A Mémoire of the Holocaust Years*. Gloucester, Massachusetts 1997; polskie wydanie: *Przeżyć z wilkami*. Przeł. J. KLUZA. Katowice 2008.

²¹ Zob. A. DAUKSZA: *Klub Auschwitz i inne kluby. Rwane opowieści przeżywców*. Gdańsk 2016, s. 17. Mowa o wypowiedzi Stefana Lipniaka: „Zazdrościsz Żydom Holokaustu” – rozmówca szybko dopowiedział jednak, że ma na myśli sam termin, dzięki któremu „od razu wiadomo, o co chodzi”.

uda im się wrócić do przeszłości i tworzenia jakiejś nowej mitologii. Ciekawe jest też, że – podobnie jak w Polsce – w Izraelu właściwie nie ma już lewicy. Merca to bardzo mała partia, dawna Partia Pracy to właściwie już prawica. Między Netanjahu a Lapidem toczy się spór o to, kto lepiej obroni Izrael...

J.B.: Zresztą skandal związany z ustawą, o której mówiliśmy, pojawił się w bardzo wygodnym dla rządu momencie, bo przynajmniej na chwilę odwrócił uwagę od dyskutowanej szeroko w Izraelu kwestii uchodźców z Erytrei i Sudanu...

Sh.R.: I tu też trudno uciec od porównań do Zagłady...

J.B.: Tak, jedna z organizacji zrzeszających ocalałych zadeklarowała nawet, że będzie ukrywać ich w swoich domach...

Sh.R.: Oczywiście nie chodzi o zestawianie cierpienia jednych i drugich albo o porównywanie ich doświadczeń. Te podobieństwa mają wymiar symboliczny, odwoływanie się do nich wynika z tego, że dysponujemy takim, a nie innym językiem, ukształtowanym przez Szoa. Skojarzenia tego typu są nieuniknione, bo najbardziej znaczące. Trudno znaleźć coś lepszego.

JAGODA BUDZIK

ORCID: 0000-0002-6287-8340

Katedra Judaistyki im. Tadeusza Taubego, Uniwersytet Wrocławski

„Mi-Szoa li-tkuma” Polska jako antynomia Izraela

Podczas oficjalnych obchodów izraelskiego Dnia Niepodległości (Jom ha-Acmaut), 18 kwietnia 2018 roku, w trakcie próby generalnej przed uroczystością na Górze Herzla, kiedy na scenie symbolicznie przedstawiano najistotniejsze wydarzenia z narodowej historii, minister kultury i sportu Miri Regew nie spodobało się wymienienie wśród nich Zagłady na równorzędnej pozycji jednego ze zdarzeń w łańcuchu dziejów. Na jej prośbę do fragmentu poświęconego Holokaustowi dołączono elementy takie jak pojawiający się w tle odgłos jadącego pociągu czy wejście na scenę dźwigających walizki dzieci z przyszytymi do ubrań żółtymi gwiazdami Dawida. Tę zmianę w scenariuszu Miri Regew skomentowała słowami: „Jestem bardzo zadowolona z tego, jak udało nam się podkreślić Zagładę”¹. Sytuacja ta skupia – jak soczewka – elementy stanowiące punkt wyjścia do rozważań o funkcjach pełnionych przez Polskę w opowieściach o pielgrzymkach do miejsc pamięci Szoa. Wspomniane zdarzenie czyni to już na poziomie miejsca, w którym się rozegrało. Cmentarz wojskowy zlokalizowany jest na Górze Herzla, która wznosi się ponad Instytutem Jad Waszem i daje przestrzenny wyraz odbywanej przez naród żydowski drodze „mi-Szoa li-tkuma”, czyli „od Zagłady do odrodzenia” (to określenie jest stałym elementem izraelskiej narracji tożsamościowej). Niefortunnie sformułowany przez polityczkę

¹ I. SZATRAN: *Hiclachnu lefaceach et ha-Szo'a: Regew horta lehosif kolot rakewet we-newichot le-tekes ha-mesu'ot*. Dostępne w Internecie: <https://www.haaretz.co.il/news/politi/1.6009376> [data dostępu: 17.04.2018]. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady tekstów obcojęzycznych pochodzą od autorki artykułu. W oryginalnej wypowiedzi Miri Regew używa hebrajskiego wyrazu תרסב, który dosłownie oznacza „rozłupywać” lub „rozkruszać”. W tym kontekście miał on opisać zabieg znaczącego podkreślenia obecności Szoa w szeregu historycznych wydarzeń, o których była mowa podczas ceremonii.

i wprowadzony w życie zamiar „podkręcenia Zagłady” uwydatnia natomiast jej rolę w opowieści o powstawaniu państwa i wskazuje na istotne miejsce, które zajmuje ona wśród jego symbolicznych fundamentów.

Dychotomiczne opowiadanie izraelskiej historii Pielgrzymki

W ten sposób konstruowana dychotomia kategorii „Zagłada” i „odrodzenie” przenoszona jest w kształtowanej instytucjonalnie zbiorowej wyobraźni również na obszar narodowy i geograficzny, stawiający w opozycji odpowiednio Żydów i gojów, a także Polskę – kraj Holokaustu, i Izrael – kraj żydowskiego odrodzenia. Ten ostatni układ, jego dosłownie przestrzenny wymiar, być może najpełniej obrazuje jedną z wielu funkcji, które Zagłada pełni w konstruowanej dziś oficjalnie izraelskiej narracji tożsamościowej, przetwarzanej, odtwarzanej i dekonstruowanej przez kulturę. Jej stała obecność wskazuje na stopień, w jakim pamięć o Szoa uczestniczy w opisywaniu wydarzeń z historii państwa, i na to, jak bezpośrednio łączy się ją z faktem jego powstania. W artykule zamierzam przyjrzeć się miejscu i zadaniom – takim, jakimi przedstawiają je członkowie trzeciego pokolenia po Zagładzie – które izraelski dyskurs narodowy wyznaczył w tym układzie Polsce. Pielgrzymki do miejsc pamięci Szoa, na których się skupię, nie są oczywiście jedynym funkcjonującym na dość szeroką skalę typem izraelskich podróży do Polski. Obok nich wymienić można masowe pielgrzymki chasydów na groby cadyków oraz turystykę rekreacyjną, jednak nie angażują one w sposób tak dosłowny izraelskiego kontekstu narodowego. Perspektywa pielgrzymek do miejsc pamięci jest więc szczególnie symptomatyczna, opozycja między Polską a Izraelem od samego początku stanowiła bowiem w przypadku trzeciego pokolenia stały element oficjalnej edukacji o Zagładzie².

Wspomniana zależność wyznaczająca miejsce Polski w izraelskim zagładowym imaginariu, szczególnie zaś jej przestrzenny charakter, wyraźnie uwiadcza się w najpowszechniejszym u przedstawicieli trzeciego pokolenia typie doświadczenia „kraju tam”. Odbywane przez izraelską młodzież pielgrzymki do miejsc pamięci Zagłady, choć coraz częściej obejmują nie tylko Polskę, lecz także Czechy, Niemcy, Litwę i Ukrainę, nawet w takim wypadku zwyczajowo i skrótowo określa się jako „masa’ot le-Polin” („podróże do Polski”)³. Używany

² J. CHAITIN, T. LITVACK-HIRSCH: *The Shoah Runs Through Our Veins. The Relevance of the Holocaust for Jewish-Israeli Young Adults*. „Idea” 2015, Vol. 14, no 1. Dostępne w Internecie: <http://www.ideajournal.com/articles.php?id=49> [data dostępu: 20.04.2018].

³ Por. J. FELDMAN: *Above The Death Pits, Beneath the Flag. Youth Voyages to Poland and the Performance of Israeli National Identity*. New York 2008; J. CHAITIN, T. LITVACK-HIRSCH: *The*

w odniesieniu do nich termin „pielgrzymki” zaproponowany został przez antropologa Jackiego Feldmana, który stwierdza:

Gdy już zdecydowałem, że tego rodzaju podróż najlepiej będzie postrzegać jako rytuał, pojawiło się pytanie: jakiego rodzaju rytuał dokładnie? Kontekst grupowej podróży, *quasi*-religijny język często używany do opisu tego doświadczenia oraz waga symbolicznych odwołań i ceremonii sugerują, że pielgrzymka stanowi tu najbliższą analogię. Fakt, że taki termin opisujący podróżę jest dla większości wychowawców niewygodny, wiele mówi o pozycji ich samych wobec rytuału. [...] Innymi słowy, łatwiej im zaakceptować praktykę pielgrzymek jako część programu, który promują, niż uznać ten rytuał za to, czym w istocie jest⁴.

Feldman dodaje, że nadawane podróżom struktura i cele noszą wyraźne znamiona rytuału – w tym wypadku mającego na celu przeprowadzenie uczestników przez kolejne etapy Zagłady, a następnie umożliwienie powrotu do Izraela z nowo nabytą tożsamością ocalańca i wyższą świadomością wagi wynikającej z faktu posiadania przez naród żydowski własnego państwa⁵. W wyniku tak zacieśniającego się splotu łączącego z założeniem państwa drogę do ocalenia (w całości pokonywaną jedynie przez nielicznych) zbiorowa izraelska tożsamość przyjmuje rolę tego, kto ową drogę pokonał, a w związku z tym – kogo prawo do istnienia nie może zostać ponownie zakwestionowane i którego działania zmierzające do przetrwania mogą być legitymizowane *a priori*. Polska, jako centralna przestrzeń wydarzeń Szoa, w tym kontekście stała się rodzajem naturalnego odnośnika, ogólnie przyjętego mechanizmu, każącego wiązać pamięć o Holokauście z obszarem konkretnego państwa, a zatem niejako w jego granicach skupiać zbiorowe doświadczenie pamięci o Zagładzie.

Kwestią, która w istotny sposób wpływa na ostateczny kształt tego przestrzennego odniesienia, jest polityczny i ideologiczny wymiar pielgrzymek. W odwołujących się do nich narracjach Polska pełni zwykle funkcję antynomii Izraela, mającej niejako dodatkowo potwierdzać konieczność istnienia żydowskiego państwa, a więc także jego obrony przed wciąż aktualnym zagrożeniem⁶. Przywoływana już wcześniej fraza „mi-Szoa li-tkuma” dość dobrze obrazuje ten układ, znajdujący odzwierciedlenie również w tekstach stanowiących przedmiot niniejszych rozważań. Rozmaitość ich proveniencji, a zatem wielość języków i poetyk, przy użyciu których trzecie pokolenie opowiada o doświadczeniu pielgrzymki, nie pozostawia wątpliwości co do stopnia zakorzenienia wspomnianej zależności w zbiorowej świadomości reprezentantów tej generacji.

Shoah Runs...; A. BEN-AMOS, T. HOFFMAN: *Banu leszachrer et Majdanek. Masa'ot Cahal le-Polin we-gijus zikaron ha-Szo'a*. "Israeli Sociology" 2011, Vol. 2, s. 331–354.

⁴ J. FELDMAN: *Above The Death...*, s. 4.

⁵ Tamże, s. 6–7.

⁶ Zob. I. ZERTAL: *Naród i śmierć. Zagłada w dyskursie i polityce Izraela*. Przeł. J.M. KŁO-CZOWSKI. Kraków 2010.

O ile sam instytucjonalnie narzucony mechanizm łączenia podróży do Polski z ideologicznymi i politycznymi uwarunkowaniami panującymi dziś w Izraelu staje się problemem coraz częściej poddawanych krytyce (czego przykład można znaleźć w powieści graficznej Rutu Modan *Ha-Neches*⁷), o tyle nawet teksty, w których same pielgrzymki pojawiają się jako przykład instrumentalizowania przez instytucjonalny dyskurs zagładowej pamięci, w dalszym ciągu często korzystają z modelu dychotomii Polska – Izrael, kraj śmierci – kraj życia itd. Niekiedy jest to kwestia nawyku myślowego, czasami – sposób budowania struktury dramatycznej, innym razem zabieg ten ma natomiast charakter subwersywny.

Okres błękitny Rola pielgrzymek do Polski w okresie dojrzewania

Powszechny charakter szkolnych pielgrzymek, a przede wszystkim moment, w którym młodzi ludzie na nie wyruszają, czyni z przyswajania tego szczególnego rozumienia Polski integralną część procesu dojrzewania. Sposób, w jaki Polska zostaje wpisana w cykl inicjacyjnych doświadczeń, również opiera się na dychotomicznym podziale: między Izraelem, czyli przestrzenią skupiającą znajome i powszechnie przyjmowane normy, składające się na bezpieczne *status quo*, a „krajem tam” – niemalże eksterytorialną, na poły fantazmatyczną przestrzenią, kumulującą zarówno wyblakłe klisze, jak i silne, odczuwane zbiorowo emocje, skłoną pomieścić to, na co nie ma miejsca w domowym systemie symbolicznym. Podział ten warunkowany jest różnymi intencjami twórców, przynależnością gatunkową ich tekstów i dyktowanymi przez nią celami. W każdym z przypadków jednakże powodem wprężenia w opowieść motywu Polski i wiążących się z nią skojarzeń jest rozpatrywana na różnych poziomach radykalna symboliczna jej odmienność od ojczyzny bohaterów.

Powieść Jinona Nira *Ha-Tkufa ha-kchula*⁸ („Okres błękitny”) to klasyczny przykład młodzieżowej powieści inicjacyjnej. W izraelskim wariancie historia o młodzieńczym buncie, pierwszym zakochaniu i autonomicznie podejmowanych decyzjach w nieunikniony sposób zawiera także doświadczenie odbywanej zwykle w klasie jud-bet⁹ wyprawie do Polski. W owym ujęciu kraj ten staje się przestrzenią inicjacji – pierwszego dla wielu młodych ludzi wyjazdu za granicę oraz intensywniej przeżywanym miłości (głównym dylematem bohatera pod-

⁷ Wydanie polskie: R. MODAN: *Zaduszki*. Przeł. Z. SOLAKIEWICZ. Warszawa 2013.

⁸ J. NIR: *Ha-Tkufa ha-kchula*. Tel Awiw 2001.

⁹ W izraelskim systemie szkolnictwa w ten sposób oznacza się klasę dwunastą – ostatnią klasę liceum.

czas podróży jest to, jak zostać sam na sam w pokoju z koleżanką z klasy¹⁰). Dziewczeta są natomiast wyjątkowo podekscytowane perspektywą wizyty w warszawskich centrach handlowych – to ze względu na nią, jako że stanowić ma nagrodę za dobre sprawowanie, domagają się od chłopców, by zachowywali się przyzwoicie podczas zwiedzania Muzeum na Majdanku¹¹. Wątek pamięci o Zagładzie – w założeniu centralny przecież element wyjazdu – ustępuje tu miejsca doświadczeniom młodości, nie jest jednak doświadczeniem samym w sobie. Słowa „Zagłada” i „Polska” podlegają zatem desemantyzacji – stają się oznaczeniem stałego etapu w życiu młodego człowieka, a zarazem one same jedynie częściowo decydują o jego kształcie.

Podobnego procesu można dopatrywać się w innej powieści młodzieżowej: *Lechacot et ha-okijanus* („Przemierzyć ocean”) Zehawit Tal-On¹². W tym przypadku wątek pamięci o Zagładzie stanowi znacznie istotniejszy element akcji. Bohaterka książki, Neti, udaje się w szkolną podróż do Polski z poczuciem metafizycznego posłannictwa – głęboko wierzy, że konfrontacja z polskimi miejscami pamięci o Szoa zbliży ją do zmarłego pradziadka, który z niej ocalał¹³. Na miejscu dziewczyna poznaje tajemniczego młodzieńca, Erika, w którym się zakochuje. Kulminacja melodramatycznego wątku przychodzi w chwili, gdy Neti dowiaduje się, że jej ukochany jest Niemcem, co więcej – potomkiem nazistów¹⁴. Na tym jednak nie kończą się genealogiczne zagadki skrywane przez jego przodków. Podczas odwiedzin w domu młodzieńca Neti poznaje matkę chłopaka, która – jak wyznaje jej w tajemnicy – jest Żydówką. Powodem jej rozstania z mężem, ojcem Erika, były zaś nazistowskie tradycje pielęgnowane w jego rodzinie i sprzeciw wobec jego małżeństwa z Żydówką¹⁵. Ten fragment historii prowadzi do dwóch wniosków istotnych dla zrozumienia przekazu powieści. Po pierwsze, miłość Erika i Neti nie jest tak niemożliwa i zakazana, jak można było sądzić na początku – obydwójce są według Halachy Żydami. Po drugie, okoliczności rozstania rodziców chłopaka stanowią jasny sygnał, że niebezpieczeństwo grożące Żydom ze strony nazistów nie minęło wraz z końcem Zagłady, ale przechodzi z pokolenia na pokolenie. Erika od podzielenia losu męskich przodków uchroniła prawdopodobnie żydowska matka. Polska jako tło początkowej części tej historii wzmaga konstytuujące ją napięcie, a tego rodzaju splot narodowych kategorii okazuje się dla młodych odbiorców bardzo łatwym do odczytania kodem. Istotne jest także geograficzne ułożenie przez Tal-On poszczególnych zdarzeń. O ile Neti i Erik spotykają się w Polsce, gdzie zakochują się w sobie i gdzie ich miłość przechodzi pierwszą poważną próbę,

¹⁰ J. NIR: *Ha-Tkufa...*, s. 66.

¹¹ Tamże, s. 65.

¹² Z. TAL-ON: *Lechacot et ha-okijanus*. Lod 2015.

¹³ Tamże, s. 19.

¹⁴ Tamże, s. 100.

¹⁵ Tamże, s. 151–152.

o tyle ich stopniowe, wzajemne odkrywanie tożsamości odbywa się już w Izraelu i w Stanach Zjednoczonych. Ich ponowne spotkanie, ukoronowane wieńczącym melodramatyczny wątek zdaniem: „Siłą naszej miłości zwyciężymy wszystko”, to już wydarzenie umiejscowione w Nowym Jorku – dość odległym od Polski, by młodzieńcza miłość wyzwoliła się z kształtujących historyczną narrację schematów. Bohaterom łatwiej jest przemierzyć tytułowy ocean niż przekroczyć ramy narzucane przez konstruowaną wokół Polski narrację.

Taki status pielgrzymek do Polski i różnorakie role, które odgrywają one w procesie dojrzwania, nie są jednak jedynymi czynnikami, za sprawą których polskie przestrzenie i ich przeszłość aktywnie uczestniczą w opowiadaniu izraelskiej terażniejszości.

Polska opowiada izraelską terażniejszość

Lea Tokajer, uczestniczka jednej z wielu odbywających się w latach 90. pielgrzymek, wśród swoich zapisków z tamtego okresu – opublikowanych w wydanym po wyprawie, zbiorowym tomie dokumentującym podróż – pozostawiła kilka wierszy stanowiących zapis jej doświadczenia i odtwarzających wskazaną opozycję pomiędzy obszarem życia i śmierci. W tekście *Lihijot be-Polin* („Być w Polsce”) autorka opisuje, jak postpamięciowo odtwarzany lęk towarzyszący jej konfrontacji z historią Zagłady i miejscem, w którym się dokonywała, przewyciężony zostaje poczuciem siły wynikającym z narodowej przynależności: „A ja kroczę po zbrukanej polskiej ziemi / idę wśród chwały i dumnie / myśląc o cudownym narodzie do którego należę / i o Państwie”¹⁶. Opozycja ta zostaje rozwinięta w utworze *Boker riszon be-Israel le-achar ha-mas’a le-Polin* („Pierwszy poranek w Izraelu po podróży do Polski”), którego sam tytuł sugeruje już dystans między autorką a opisywaną przestrzenią. Dystans ów uwydatnia się na kolejnych poziomach: „Tam, w zimnej Polsce, nie widziałam motyli / Ostatni motyl Polskę opuścił”¹⁷, następnie zaś tak zarysowany obraz przeciwstawiony zostaje wizji bezpiecznego i szczęśliwego Państwa Izrael, które w przeciwieństwie do Polski, lokującej się w obszarze przeszłości, należy już do porządku przyszłości¹⁸.

¹⁶ L. TOKAJER: *Lihijot be-Polin*. W: *Dor le-dor jawi’a omer lizkor we-lo lizkoach*. Red. E. HARTMAN. Aszkelon 2005, s. 390.

¹⁷ L. TOKAJER: *Boker riszon be-Israel le-achar ha-mas’a le-Polin*. W: *Dor le-dor...*, s. 395–396.

¹⁸ Tamże, s. 396.

Od nazistowskiej bestii do potwora pamięci

Również polityczny wymiar i konsekwencje wycieczek – wątki stale obecne w debacie publicznej – znalazły wyraz w literaturze. Iszaj Sarid w wydanej w lipcu 2017 roku minipowieści *Miflecet ha-zikaron* („Potwór pamięci”) próbuje dokonać literackiej syntezy tego, jak izraelska polityka pamięci o Zagładzie nie tylko wpłynęła na myślenie o zbiorowej tożsamości, ale też jak zaprojektowała w całości zbiorową wyobraźnię. Utwór ma formę listu pisanego do dyrektora Jad Waszem przez głównego bohatera – izraelskiego historyka, przewodnika izraelskich wycieczek po miejscach pamięci, który w przygotowywanym doktoracie porównuje metody masowego mordowania w poszczególnych obozach.

Mężczyzna podejmuje się z ramienia Jad Waszem pracy przewodnika szkolnych grup po byłych miejscach pamięci z powodów pragmatycznych: gdzie indziej w Izraelu historyk może zarobić tyle pieniędzy? – pyta retorycznie. Od tego momentu jego życie toczy się na dwóch odrębnych płaszczyznach – w Izraelu, gdzie zostawił swoje życie rodzinne u boku żony i dziecka, oraz w Polsce, gdzie spędza większą część roku, zarabiając na ich utrzymanie, i gdzie obserwuje na bieżąco, jak izraelska polityka pamięci wpływa na przybywającą tu młodzież, ale też – na niego samego. Z wiedzy historyka i jego autorytetu korzystają zresztą nie tylko licealiści. Z perspektywy zadań powierzanych bohaterowi w miarę upływu akcji Sarid stara się bowiem skonstruować znacznie szerszy obraz aktualnej kondycji pamięci o Zagładzie i jej zasięgu – ze wskazówek mężczyzny korzysta izraelski minister edukacji, który pospiesznie wpada do Auschwitz, by na tle baraków zrobić sobie do gazety pamiątkowe zdjęcie w kipie na głowie, izraelska armia, która poszukuje efektywnych metod wyburzania palestyńskich wiosek, archeolodzy prowadzący wykopaliska na terenie byłego obozu w Sobiborze czy ekipa filmowa.

Wyłaniająca się z opisów głównego bohatera Polska jest naznaczona Zagładą w niemal każdym obszarze toczącego się tu siedemdziesiąt lat po wojnie życia: według jego słów Polacy rodzą mniej dzieci, ponieważ nie ma już Żydów, przed którymi musiano by się demograficznie bronić, polskie lasy do dziś kryją w sobie krzyki tych, których tam mordowano, a na polskich drogach trwale odcisnął się ślad transportów. Mężczyzna ocenia zarazem, że taki jego odbiór polskich przestrzeni jest efektem działania tytułowego „potwora pamięci”, napędzającego maszynę wycieczek oraz zbiorowego upamiętniania Zagłady w Izraelu, i próbuje się mu przeciwstawić. „Potwór pamięci” przywodzi na myśl skojarzenia z „nazistowską bestią”, którą w *Patrz pod: Miłość* Dawida Grossmana usiłował wyhodować mały Momik¹⁹. W jednej ze scen bohater Sarida tak objaśnia sens swojej pracy kilkuletniemu synowi:

¹⁹ D. GROSSMAN: *Patrz pod: Miłość*. Przeł. M. SOMMER. Warszawa 2008.

Wytłumaczyłem mu, że muszę wrócić do swojej pracy za granicą, że czekają tam na mnie. „Co to za praca, tato?” – zapytał. „Opowiada ludziom o tym, co się wydarzyło”, pomogła mi Rut. „A co się wydarzyło?” – Ido wbił we mnie zaniepokojony wzrok. „Był tam taki potwór, który zabijał ludzi” – powiedziałem. „I ty z nim walczysz?” – podekscytował się. „On już nie żyje” – próbowałem mu wytłumaczyć – „to potwór pamięci”²⁰.

Tym razem jednak miejscem, w którym bestia w pełni przystępuje do działania, nie jest Izrael, a Polska – to tutaj właśnie, nie w Izraelu, młodzi ludzie (a wraz z nimi sam bohater) nabywają pragnienia siły i odrazy do fizycznej słabości. W jednej ze scen Sarid opisuje następujące zdarzenie: „Z jakiegoś powodu właśnie na Majdanku, na kilkuset metrach drogi z komór gazowych do pomnika prochów i palenisk, usłyszałem, jak mówią o Arabach, jak owinięci w izraelskie flagi szepczą, Arabowie, tak trzeba z nimi zrobić”²¹.

Umiejscowienie „potwora pamięci” – jak określa go bohater – w polskich przestrzeniach nie tylko potęguje opozycję między Polską a Izraelem, lecz także po raz wtóry wyraźnie zarysowuje granicę między emocjami przynależnymi każdej z przestrzeni. Nawet jeśli któraś z opozycji zostaje zachwiana, szybko okazuje się, że to zachwianie jedynie pozorne. W jednej ze scen bohater odwiedza Muzeum Auschwitz wraz z grupą uczniów jeziwy:

Po zakończonej wizycie w Auschwitz, przy wyjściu z obozu, zaczęli wymachiwać izraelskimi flagami, z entuzjazmem śpiewać *Am Israel Chaj*, i wykonywać żywiołowy taniec z ubranym zwojem Tory, który po kolei obejmując, przekazywali sobie z rąk do rąk. Kiedy na chwilę przerwali, podszedłem do dyrektora szkoły i szepnąłem: „W tym miejscu spoczywa nasz naród, nie wypada tu tańczyć”.

Odpowiedział: „Ale my i nasza Tora żyjemy, wróciliśmy do naszego kraju. To dlatego tańczymy, w imię łaski, którą wyświadczył nam Pan. Koniec końców zwyciężyliśmy. Kochany, możesz kłócić się ze mną do jutra, to nic nie pomoże. W to wierzymy. Nie ma tu miejsca na smutek. Jesteśmy nadzieją i przyszłością. Chodź i zatańcz z nami”²².

Przesunięcie w dychotomicznym rozdziale pojęć i emocji okazuje się złudne. W istocie bohaterowie sceny, wraz ze swoim tańcem, pochodzą z porządku izraelskiego i to on kształtuje ich doświadczenie przestrzeni, a ich taniec na obciążonym żałobą terenie Polski wynika wyłącznie z faktu, że nie muszą się z nią identyfikować.

Umiejscowiony w Polsce izraelski rytuał przejścia jawi się zatem w omówionych tu tekstach jako jeszcze bardziej wielowymiarowy niż ten, o którym

²⁰ I. SARID: *Miflecet ha-zikaron*. Tel Awiw 2017, s. 61.

²¹ Tamże, s. 17.

²² Tamże, s. 55–56.

pisze Feldman. Motyw Polski staje się w nich nie tylko narzędziem militarnego dyskursu, dodatkowym uzasadnieniem konieczności służby wojskowej lub potwierdzeniem bezwzględnej potrzeby istnienia żydowskiego państwa jako jedyne­go możliwego rozwiązania. Zyskuje on wymiar znacznie bardziej uniwersalny. W fantazmatycznej przestrzeni Polski dzieje się wszystko to, co nie miałyby prawa zdarzyć się – a w każdym razie nie z taką intensywnością – w nadającej kształt rzeczywistości, domowej przestrzeni bohaterów, lub to, co groziłoby zachwianiem konstytuującej ją narodowej struktury. Proces ten zauważalny jest zresztą nie tylko na poziomie geograficznych granic obydwu krajów. Chana Nawe w jednym z rozdziałów swojej pracy *Nos'im we-nos'ot...*, poświęconej podró­żom w hebrajskiej literaturze współczesnej, przygląda się izraelskim wycieczkom do Polski, które, jak słusznie zauważa, stały się już trwale ugruntowanym motywem w wyobraźni zbiorowej, jak również w wyobraźni literackiej. Autorka doprecyzowuje, że chodzi tu zarówno o Polskę, jak i „Polskę – obejmującą także Niemcy i resztę Europy”²³. W ten sposób wybrane przez nią teksty lokują swoją akcję w dwóch typach przestrzeni: Polsce rozumianej fizycznie i geograficznie oraz „Polsce” jako przestrzeni mityczno-fantazmatycznej, kumulującej te części narodowego imaginari­um, które nie pasują do przyjętego na poziomie oficjalnej narracji sposobu postrzegania państwa.

Wśród analizowanych tam utworów (obok między innymi kanonicznych dla tematu, powstałych nieco wcześniej *Lejad kfarim szketim* („Nieopodal cichych wsi”) Jehudit Hendel i powieści Rut Almog) autorka umieszcza opowiadanie Etgara Kereta *Buty*. Pochodzący z tomu *Rury* tekst najlepiej skądinąd rozpoznawalnego w Polsce hebrajskiego pisarza jest historią chłopca, który wraz ze swoją klasą w Dzień Pamięci Zagłady i Bohaterstwa udaje się do mieszczącego się w Jeruzolimie Domu Pamięci Żydów z Wołynia. Tam, opacznie interpretując słowa przewodnika, uznaje wyprodukowane w Niemczech adidasy za środek kontaktu ze zmarłym w Zagładzie dziadkiem²⁴. Żaden z bohaterów utworu nie udaje się zatem w podróż do Polski w rozumieniu dosłownym, a jednak badaczka twierdzi, że do podróży tej mimo wszystko dochodzi. Że Dom Pamięci Żydów z Wołynia i podobne mu miejsca (wśród których Nawe wymienia między innymi muzeum Jad Waszem) to w istocie eksterytorialne przestrzenie, funkcjonujące niejako poza izraelskim porządkiem. Autorka pisze:

I tak uczniowie opuszczają bezpieczną przestrzeń murów izraelskiej szkoły i wraz z pełną zaangażowania nauczycielką udają się spełnić w Dzień Zagłady swój narzucony przez oficjalny program nauczania obowiązek. Jadą autobusem, oddalają się od domu w kierunku innej dzielnicy – „Polski”, to znaczy

²³ Ch. NAWĘ: *Nos'im we-nos'ot. Sipurej masa ba-sifrut ha-iwrit he-chadasza*. Jeruzalajim 2002, s. 275.

²⁴ E. KERET: *Buty*. W: TENŻE: *Tęskniąc za Kissingerem*. Przeł. A. MACIEJOWSKA. Warszawa 2008, s. 98–101.

do Domu Pamięci Żydów z Wołynia, Domu Pamięci Żydów Besarabii, Jad Waszem lub Domu Pamięci Bojowników Gett. To są właśnie małe polskie obszary leżące na naszej ziemi, z punktu widzenia fundamentalnie rozumianej izraelskości – obszary eksterytorialne. Istnieją w takim wymiarze i na takich zasadach, jakie wyznaczają im kolejne Dni Pamięci²⁵.

Kumulując to, co bolesne, i to, czemu żydowskie społeczeństwo Izraela winno się sprzeciwiać, nie powinny i nie mogą one wchodzić w skład domowej (i zarazem narodowej) przestrzeni. W tej perspektywie izraelskie miejsca pamięci Zagłady są fantazmatycznymi namiastkami Polski, Polską w mniejszych dawkach, gotową do natychmiastowego podania, pozwalającą w razie potrzeby szybko przypomnieć o konieczności poświęcania się dla zbudowanego z trudem Państwa, okupionego milionami ofiar. Równocześnie jednoznaczne identyfikowanie tych przestrzeni z Polską pozwala zachować wyraźnie zewnętrzny charakter doświadczenia Zagłady.

Co pomiędzy?

Polska – zarówno jako przestrzeń w rozumieniu fizycznym, jak i ta fantazmatyczna – znajduje się wystarczająco daleko, aby wyraźną linią oddzielić doświadczenie życia w Izraelu od doświadczenia żydowskiej krzywdy, czyniąc Izrael miejscem wolnym od cierpienia, a zarazem jej fantazmat jest wystarczająco silnie zakorzeniony w zbiorowym myśleniu, aby stworzyć stabilną symboliczną przestrzeń, długotrwale przechowującą to doświadczenie, nawet w wypadkach, w których jego części składowe wiążą się w istocie z innymi obszarami geograficznymi i narodowymi (na przykład Niemcami, Czechami, Ukrainą, Litwą itd.). Przypominając o ciągle aktualnym zagrożeniu, pozwala też nadać mu jednoznacznie zewnętrzny charakter. Jednocześnie tworzony przez tę dychotomię dystans – przestrzenny i symboliczny – kazałby zadać pytanie o to, co znajduje się pomiędzy. Pomiedzy krajem śmierci a krajem życia, słabością a siłą, całkowitą biernością a bezwarunkową siłą i kontrolą, pomiędzy żałobą a euforią. Między Zagładą a odrodzeniem.

Brak jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie w którymkolwiek z przytoczonych tekstów sygnalizuje schematyczność dychotomii, jej fantazmatyczną naturę. Podobną zależność charakteryzuje obrazująca postulat przedwojennego syjonizmu formuła „Mi-Tanach le-Palmach” („Od Pięcioksięgu do Palma-chu”), pomijająca cały okres diaspory na drodze do odbudowania historycznej

²⁵ Ch. NAWĘ: *Nos'im...*, s. 259.

ojczyzny. W tym wypadku pozostawione celowo i świadomie, oddzielone wyraźnymi granicami luki wynikają z mechanizmu określonego przez Amnona Raza-Krakotzkina mianem „Szelilat ha-galut” – odrzucenia diaspory, stanowiącego jeden z fundamentalnych postulatów syjonizmu na każdym etapie jego rozwoju²⁶. Podobnie jak ten podział także opozycja między Polską a Izraelem, pozostawiająca wiele niewypełnionych przestrzeni pomiędzy, w tym wydaniu okazuje się sztuczna. Obydwa sformułowania budują bowiem konstrukcję mityczną opartą na podziale między odległą (czasowo i/lub przestrzennie) przestrzenią założycielską, punktem zero, od którego rozpoczyna się pisanie narodowej historii (starożytny Izrael, Polska), a żydowskim państwem jako tej historii nieodłącznym elementem.

Tak skrojona opowieść, nie wzbudzając bardziej złożonych obaw, pozwala skrócić łańcuch wydarzeń do niezbędnego i optymistycznego minimum. A jednak to, co sprawdza się na poziomie narodowej mitologii, zdaje się jednocześnie nie wytrzymywać konfrontacji z rzeczywistością – przede wszystkim z realną przestrzenią. Podejmowana niekiedy w wyniku fizycznego zderzenia z polską przestrzenią próba odpowiedzi na stawiane już wcześniej pytanie o to, co „pomiędzy”, kończy się fiaskiem. Być może właśnie dlatego Dana Szuchmacher, poetka trzeciego pokolenia, jeden z opisujących jej uczestnictwo w pielgrzymce wierszy kończy słowami: „[...] pomiędzy byłam pijana”²⁷.

Bibliografia

- BEN-AMOS A., HOFFMAN T.: *Banu leszachrer et Majdaneke. Masa'ot Cahal le-Polin we-gijus zikaron ha-Szo'a*. „Israeli Sociology” 2011, Vol. 2, s. 331–354.
- CHAITIN J., LITVACK-HIRSCH T.: *The Shoah Runs Through Our Veins. The Relevance of the Holocaust for Jewish-Israeli Young Adults*. „Idea” 2015, Vol. 14, no 1. Dostępne w Internecie: <http://www.ideajournal.com/articles.php?id=49> [data dostępu: 20.04.2018].
- FELDMAN J.: *Above The Death Pits, Beneath the Flag. Youth Voyages to Poland and the Performance of Israeli National Identity*. New York 2008.
- GROSSMAN D.: *Patrz pod: Miłość*. Przeł. M. SOMMER. Warszawa 2008.
- KERET E.: *Tęskniąc z Kissingerem*. Przeł. A. MACIEJOWSKA. Warszawa 2008.
- MODAN R.: *Ha-Neches*. Tel Awiw 2013.
- MODAN R.: *Zaduszki*. Przeł. Z. SOLAKIEWICZ. Warszawa 2013.

²⁶ Por. A. RAZ-KRAKOTZKIN: *Galut be-toch ribbonut. Le-bikoret „szelilat ha-galut” be-tarbut ha-israelit. Chelek szeni*. „Tarbut u-wikoret”, Staw 1994, nr 5, s. 113–132.

²⁷ D. SZUCHMACHER: *Sogrim Kajic*. W: TAŻ: *Czips we-keczop be-Zakopane*. Jeruzalajim 2012, s. 43.

- NAWE Ch.: *Nos'im we-nos'ot. Sipurej masa ba-sifrut ha-ivrit he-chadasza*. Jeruzalajim 2002.
- NIR J.: *Ha-Tkufa ha-kchula*. Tel Awiw 2001.
- RAZ-KRAKOTZKIN A.: *Galut be-toch ribbonut. Le-bikoret „szelilat ha-galut” be-tarbut ha-israelit. Chelek szeni*. „Tarbut u-wikoret”, Staw 1994, nr 5, s. 113–132.
- SARID I.: *Miflecet ha-zikaron*. Tel Awiw 2017.
- SZATRAN I.: *Hiclachnu lefaceach et ha-Szo'a: Regew horta lehosif kolot rakewet we-newichot le-tekes ha-mesu'ot*. Dostępne w Internecie: <https://www.haaretz.co.il/news/politi/1.6009376> [data dostępu: 17.04.2018].
- SZUCHMACHER D.: *Czips we-keczop be-Zakopane*. Jeruzalajim 2012.
- TAL-ON Z.: *Lechacot et ha-okijanus*. Lod 2015.
- TOKAJER L.: *Boker riszon be-Israel le-achar ha-mas'a le-Polin*. W: *Dor le-dor jawi'a omer lizkor we-lo lizskoach*. Red. E. HARTMAN. Aszkelon 2005, s. 395–396.
- TOKAJER L.: *Lihijot be-Polin*. W: *Dor le-dor jawi'a omer lizkor we-lo lizskoach*. Red. E. HARTMAN. Aszkelon 2005, s. 390.
- ZERTAL I.: *Naród i śmierć. Zagłada w dyskursie i polityce Izraela*. Przeł. J.M. KŁOCZOWSKI. Kraków 2010.

Jagoda Budzik

„Mi-Szoa li-tkuma”
Poland as an Antinomy of Israel

Summary

The aim of the article is to present and analyse texts whose authors – members of the Israeli Third Generation – refer in various ways to the phenomenon of pilgrimages to the memorial sites, attended by high school students for more than three decades. This phenomenon involves such questions as: the role of the Shoah in the Israeli collective narrative, the level of its institutional commemoration, relations between the act of memorialising the Holocaust and military activities, and lasting confidence in the experience of pilgrimage to Poland as part of the process of the Israeli youth's coming of age. The texts included in these reflections are used to portray the multiplicity of possible attitudes adopted by authors towards such methods of commemorating the Shoah – from unconditional acceptance, through the belief in their inevitability, to outright criticism.

Key words: Israeli memory of the Shoah, pilgrimages to Poland, Holocaust literature, Third Generation

MARTA TOMCZOK

ORCID: 0000-0001-9512-007X

Instytut Nauk o Literaturze Polskiej, Uniwersytet Śląski

„Mój przyjaciel z Haify powiedział, że gdy śni, nie śni o wrogu, lecz o sobie samym” Studia nad konfliktem palestyńsko-izraelskim jako wyzwanie dla studiów nad Zagładą

Pod wiatr!

A Ty wybuchniesz! Wybuchniesz na wszystkie strony...

i wtedy skończy się mowa pieśni,

a może znajdą pieśni w Tobie swoją ranę, swój ołów, swój obraz...

M. Darwish: *To jej obraz... A on zabił się z miłości...*¹

Wprowadzenie

W artykule chciałabym odpowiedzieć na pytanie postawione przez Judith Butler: jak opowiadać historię ocalałych, by stała się ona drogą, która pomoże zapytać o przyszłość naszego własnego świata²? Pomocą służyć mi będzie wniosek, do jakiego dochodzi filozofka w szkicu *Fiction and Solitude. Ethics and the Conditions for Survival*: „Naszym zadaniem jest zrozumieć ogólną kondycję ocalenia, dzięki której świat może stać się nie tylko znośny, ale wręcz możliwy do przetrwania. I zobaczyć możliwość zamieszkania w formach nieoczekiwanych

¹ M. DARWISH: *To jej obraz... A on zabił się z miłości...* W: *Pieśni gniewu i miłości. Wybór arabskiej poezji współczesnej*. Oprac., przeł., wstęp K. SKARŻYŃSKA-BOCHEŃSKA. Warszawa 1990, s. 190.

² J. BUTLER: *Fiction and Solitude. Ethics and the Conditions for Survival*. In: *Probing the Ethics of Holocaust Culture*. Eds. C. FOGU, W. KANSTEINER, T. PRESNER. Cambridge, Massachusetts–London 2016, s. 388. Tłumaczenie moje – M.T.

powiązań, przez języki, ze społecznością i poza nią, w aktach troski kierujących nas w stronę solidarności”³.

Przykładami „ogólnej kondycji ocalenia” będą w tym tekście wiersze palestyńskiego poety Mahmuda Darwisha i film Jeana-Luca Godarda *Nasza muzyka*. Wybrałam je nie tylko dlatego, że podejmują tematykę konfliktu izraelsko-palestyńskiego, stanowiącego istotne tło moich rozważań. Dzięki poezji Darwisha i obrazowi Godarda można przeanalizować studia nad Zagładą w ich aspekcie literaturoznawczym, kulturoznawczym, historycznym, politycznym czy porównawczym w oderwaniu od ich wyjątkowości, jako pole badań otwartych na metodologiczną różnorodność i rodzące się lub trwające nieprzerwanie od lat spory polityczne. Warto zobaczyć, jak konflikt izraelsko-palestyński wymusza zmianę perspektywy badań nad Zagładą i pozwala do nich włączyć: (1) studia nad kruchością, (2) studia nad obrazami wojny oraz (3) postsyjonizm. Wyłonienie trzech nowych pól łączy się z intencją pokazania tekstów słabo obecnych w polskich opracowaniach zagadnienia, ma też na celu dyskusję metodologiczną wokół możliwości *vulnerability studies* i ich związków ze studiami nad Holocaustem.

Wiersze autora *Palestyny jako metafory* ukazały się po polsku po raz pierwszy w przekładzie Hanny Jankowskiej w antologii *Pieśni gniewu i miłości. Wybór arabskiej poezji współczesnej* z 1983 roku, ponownie wydanej w zmienionej wersji w 1999 roku. W 2004 roku miał premierę film Godarda, dystrybuowany w Polsce przez Media Service na płytach DVD. To ostatni jak dotąd w dorobku tego reżysera film fabularny. Jednym z jego bohaterów był właśnie Darwish, grający samego siebie. W 2010 roku Paweł Mościcki opublikował porywający esej na temat *Historii kina* ze wzmianką o *Naszej muzyce*⁴. Cztery lata później ukazało się polskie tłumaczenie książki *Na rozdrożu. Żydowskość i krytyka syjonizmu* Butler ze szkicem na temat relacji poetyckiej Edwarda Saida i Darwisha⁵. To bardzo niewiele jak na dzieła tych wybitnych osobowości twórczych. Można przyjąć, że za niezajomością wspomnianych narracji kryje się poważniejszy problem – redukcjonistycznego spojrzenia na badania Zagłady w Polsce. Między innymi w monografii Moniki Bobako *Islamofobia jako technologia władzy. Studium z antropologii politycznej* ów redukcjonizm został opisany jako niechęć do zestawiania i porównywania Holocaustu ze zbrodniami kolonialnymi⁶. W badaniach prowadzonych poza Polską „wyparcie historii kolonializmu ze zbiorowej pamięci postimperialnych społeczeństw zachodnich przejawia się także w oficjalnych dyskursach politycznych, w których zamiast prób wzięcia

³ Tamże.

⁴ P. MOŚCICKI: *Godard. Pasaże*. Kraków–Warszawa 2010, s. 304.

⁵ J. BUTLER: *Na rozdrożu. Żydowskość i krytyka syjonizmu*. Przeł. M. FILIPCZUK. Warszawa 2014, s. 340–373.

⁶ M. BOBAKO: *Islamofobia jako technologia władzy. Studium z antropologii politycznej*. Kraków 2017, s. 189.

odpowiedzialności za kolonialne niesprawiedliwości pojawia się często nostalgiczna afirmacja imperialnej przeszłości⁷.

Warto w tym krótkim wprowadzeniu przypomnieć jeszcze jedno stanowisko teoretyczne – Michaela Rothberga, autora *Pamięci wielokierunkowej...*, analizującego między innymi powiązania kina nowofalowego i francuskiej polityki lat 60. z Zagładą: „Fakt, że dziś Zagładę często przeciwstawia się globalnym historiom rasizmu, niewolnictwa i kolonializmu, stanowi przykład nieczystej walki polegającej na porównywaniu ofiar – jak ma to miejsce w niesławnym przemówieniu Muhammada i w wypowiedziach wielu »obrońców« wyjątkowości Zagłady – i stanowi element odmowy uznania wcześniejszych powiązań historii [...]. Jednak zwyczajnie nieświadomiona historia wzajemnych powiązań, które charakteryzują okres dekolonizacji, trwa do dziś i ustanawia warunki możliwości zaistnienia współczesnego dyskursu. Zacierzewienie wyczuwalne w tonie tak wielu dyskusji na temat rasy, ludobójstwa i pamięci – i dotyczące wszystkich stron sporu – wynika zatem, innymi słowy, poniekąd z retorycznej i kulturowej bliskości [podkreśl. – M.T.] pozornie przeciwstawnych tradycji upamiętniania⁸.”

Taką retoryczno-kulturową bliskość wykazują między innymi niektóre narracje o Zagładzie i współczesne opowieści o Wołyniu. Spotkamy ją również – choć z innych przyczyn – w *Małej Zagładzie* Anny Janko. Porównawcze studia nad Holocaustem i kolonializmem w Polsce mają więc przed sobą wiele zadań. Zestawienia poezji Darwisha z *Naszą muzyką* dokonuję na odmiennym zasadzie – zupełnego niepodobieństwa: i to zarówno pomiędzy filmem i wierszami, jak i między filmem, wierszami a polską literaturą Holocaustu. Owo niepodobieństwo jest czymś w rodzaju przeciw-języka (*across languages*), o którym pisała Butler: łączy, dzieląc, ustanawia nowe pola możliwości ponad oczywistymi podziałami, burzy wyraziste poglądy i różnicuje stanowiska dotąd ze sobą związane. Korzystniej bowiem szukać nowej drogi badawczej jako wskazówki dla siebie samej/samego w ogromnej różnorodności, jaką proponują Darwish i Godard. Także różnorodności materiału: film Godarda nie jest po prostu filmem, ale konstelacją wielu obrazów, nie-opowieścią, filmem-nie-do-oglądania. Z kolei poezja Darwisha wydaje się wykazywać tak wysoki stopień ogólności i trudnej symboliki, ahistorycznej i anachronicznej, że trudno niekiedy widzieć w niej antecedensy wypowiedzi o ludobójstwie.

⁷ Tamże.

⁸ M. ROTHBERG: *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*. Przeł. K. BOJARSKA. Warszawa 2015, s. 22.

Teoria kruchości

Niemal cały świat *Naszej muzyki* leży w gruzach. Sarajewo przełomu wieków, które odwiedzają goście Europejskiego Kongresu Literackiego, to miasto zniszczonych, wysiedlonych osiedli, zbombardowanych, opustoszałych meczetów, pokawałkowanych mostów. Wiele scen tego filmu dosłownie dzieje się na gruzach i w gruzach: główna bohaterka, Olga Brodsky, czyta pisma Emmanuela Lévinasa w pobliżu zniszczonego mostu w Mostarze; w starym, rozsypującym się meczecie (synagodze?) dwoje Indian inscenizuje sąd nad losem całej indiańskiej społeczności, odgrywając coś w rodzaju „teatru na gruzach”; przyjezdni z okien taksówek podziwiają oprócz gór, otaczających miasto, ruiny, które traktują jak pretekst do snucia refleksji na temat kruchości ludzkiego życia.

Jak przekonuje Mościcki, w dziele Godarda można znaleźć rozległe inspiracje myślą Waltera Benjamina. Z jednej strony dotyczą one metody montowania filmu z fragmentów innych filmów, dzieł sztuki, materiałów archiwalnych. Z drugiej chodzi o nawiązania intertekstualne i intersemiotyczne, oparte na cytowaniu rozmaitych tekstów filozoficznych, literackich i muzycznych, pochodzących nie tylko ze zróżnicowanych źródeł, ale przede wszystkim z odmiennych poziomów estetycznych. Godard zestawia na przykład monumentalne symfonie Valentina Silvestrova z lekką, popularną muzyką filmową. Gra więc cytatami tak, jak zwykli to czynić postmoderniści, choć jego inklinacje do późnego, europejskiego modernizmu wydają się równie ważne. „Struktura filmów Godarda przypomina konstelację fragmentów, w której wewnętrzne napięcia pomiędzy cytatami wyznaczają ramy ich rozumienia [...]. Wielkie dzieło Godarda ma dwóch głównych patronów, których wizja historii, a także metoda jej uprawiania decydują o podstawowych ramach tej opowieści. Są nimi Charles Péguy i Walter Benjamin”⁹.

Autor *Anioła Historii* występuje w *Naszej muzyce* jako filozof gruzów. O jego obecności oprócz zniszczonego miasta przypominają niejasne sekwencje i rozmyte tropy. Jak wystawa fotosów z filmów podejmujących temat wojen i zniszczenia (w tym całkowicie zburzonego w 1865 roku Richmond w stanie Virginia), wśród których znajduje się kilka różnych, spreparowanych ujęć *Anioła z gałązką oliwną* Hansa Memlinga, nawiązujących do *Angelus Novus* Paula Klee i komentarza Benjamina: „Gdzie nam ukazuje się łańcuch wydarzeń, on widzi jedną wielką katastrofę, która nieustannie piętrzy gruzy [podkreśl. – M.T.] i ciska mu je pod nogi. Chciałby może się zatrzymać, pobudzić umarłych i złączyć to, co rozbite”¹⁰. Gruzy, o których pisze Benjamin, w filmie Godarda służą jednak przede wszystkim podkreśleniu kruchości ludzi (bądź ludzkich zwierząt).

⁹ P. MOŚCICKI: *Godard...*, s. 11, 218.

¹⁰ W. BENJAMIN: *Konstelacje. Wybór tekstów*. Przeł. A. LIPSZYC, A. WOŁKOWICZ. Kraków 2012, s. 316.

Są zatem materialną częścią (stroną) teorii wulnerabilności, opracowanej przez Judith Butler w pracy *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?*¹¹. Jej podstawę stanowi konflikt palestyńsko-izraelski, dlatego sądzę, że przywoływanie w tym miejscu kategorii *vulnerability* akurat za tekstami Butler jest ważnym argumentem dla rozpatrywania Zagłady w kontekście zbrodni kolonialnych, eksponujących aspekt walk bratobójczych, konfliktów sąsiedzkich i sporów o ziemię. I jednocześnie stwarza okazję do zarysowania *vulnerability studies* poświęconych przede wszystkim Zagładzie.

Podstawą teorii kruchości (*vulnerability*) jest przekonanie o tym, że wszyscy jednakowo jesteśmy podatni na zranienie (od *vulnus* – ‘rana’). Wulnerabilność wyklucza możliwość zarządzania cierpieniem, ustanawiania jednych ofiar bardziej cierpiącymi od innych i tworzenia hierarchii pokrzywdzonych. Butler twierdzi, że nie można hierarchizować wartości życia. „Uzmysłowienie sobie kruchości innego życia – narażenia na przemoc, tymczasowości wynikającej z uspołecznienia czy wreszcie zbędności – implikuje uświadomienie sobie kruchości każdej żywej istoty i wprowadza zasadę równej podatności na zranienie, która obejmuje wszystkie żyjące byty”¹². Jednak podobnie jak Benjamin amerykańska myślicielka poświęca więcej uwagi często zwyciężanym i trwale zwyciężonym. Są nimi między innymi Palestyńczycy uwięzieni w kolonizacyjnym klinclu z Izraelem, próbujący kosztem przeciwnika zmaksymalizować swoją kruchość. Przypomina to każdą inną walkę sąsiadujących ze sobą społeczeństw – najpierw o prawo do bycia bardziej cierpiącą ofiarą, a później do pierwszeństwa w upamiętnianiu „większego” cierpienia. Retoryka konfrontowania krzywd, znana również z historii drugiej wojny światowej oraz umacniania pamięci i tożsamości polskich ofiar oraz narodu kosztem żydowskich i odwrotnie, wymaga przebadania przez pryzmat kategorii kruchości. Jakie skutki może przynieść jej zastosowanie? Przede wszystkim pozwoli odwrócić uwagę od narzucającego się wartościowania, a także zrozumieć, że podstawowe relacje społeczne są relacjami przymusu, a nie wyboru. Kruchość oznacza nie bezzwrotną, niemal średniowieczną pamięć o śmierci, ale życie w uścisku z kimś obcym, niewygodę zatajoną, wypartą dotkliwość, przykrość sąsiedzowania z obcym. Relacje Palestyńczyków z Izraelem należą do takich właśnie kruchych i słabych więzów. Podobnie jak relacje Serbów i Bośniaków w Sarajewie. „Współzależność, sąsiedzowanie, wreszcie definiującą obie populacje niechcianą bliskość, wprowadzającą w obu przypadkach strach przed wzajemnym zniszczeniem i indukującą postawę destrukcyjności”¹³, Butler proponuje podważyć. Najprostszym sposobem jest liczenie tych, którzy zginęli, i stawianie sobie pytania, czy to, że da się ich zliczyć, jest równoznaczne z tym, że się liczą.

¹¹ J. BUTLER: *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?* Przeł. A. CZARNACKA. Warszawa 2011.

¹² Tamże, s. 21.

¹³ Tamże, s. 33.

Życie palestyńskie przedstawia Butler jako niegodne oplakiwania, niekruche i niewyjątkowe. Postępuje tak, aby zrekonstruować dyskurs polityczny, wedle którego życiem istotniejszym wydaje się życie Izraelczyków (szczególnie w perspektywie konfliktu w Strefie Gazy). „Strona izraelska spełnia ustalone normy życia ludzkiego, to tam życie jest bardziej z życiem, życie istnieje. Tymczasem życie palestyńskie albo jest nie-życiem, albo też cieniem życia, wreszcie – zagrożeniem dla życia, jakie znamy”¹⁴.

Konstruowanie pojęć takich jak: „ofiara”, „życie wartościowe” czy „tragedia śmierci”, odbywa się w ramach określonej narracji społeczno-politycznej, a ściślej – w ramach wojny i nakłaniania do medialnego uczestnictwa w niej. Dzięki temu odbiorca zostaje „zrekrutowany” do intelektualnego i emocjonalnego udziału w konflikcie. Chcąc osłabić działanie tych konstrukcji i nadszarpnąć zbyt polityczne kategorie, Butler wprowadza pojęcie niepewności. „Czasami udaje nam się zrozumieć, że jesteśmy ze sobą powiązani w tak ścisły sposób, a niepewność może być podstawą twierdzenia o równej wartości każdego życia”¹⁵. Niepewność to także stan, w którym trwa większość bohaterów *Naszej muzyki*. Główna bohaterka, dwudziestoparoletnia Żydówka o nazwisku Brodsky poszukuje odpowiedzi na pytanie o to, jak jej rodzina uratowała się przed nazistami; jej wuj próbuje odszukać Brodsky, by odwieść ją od samobójstwa; Darwish, Godard i Juan Goytisolo¹⁶ niepewnie podążają do hotelu Holiday Inn, w którym koją swój strach przed wciąż niebezpiecznym Sarajewem.

Aby jednak dokładnie pojąć, jak Godard rozumie kruchość, należy przyrzeć się dwóm scenom. W pierwszej z nich podjęty został problem niejednoznaczności takich ról, jak: ofiara, oprawca, przyjaciel, wróg i sąsiad. Francuscy turyści mijają taksówką linię frontu z 1993 roku i zrujnowane bloki mieszkalne. Na ich widok Brodsky płacze, a jej egipski krewny zachowuje kamienną twarz. Oboje cierpią w milczeniu. Komentarz pochodzi od Gilles’a Pecqueux:

Zabijanie ludzi w obronie swych idei nie jest obroną tej idei, lecz zabijaniem ludzi. A kiedy jest po wszystkim, nic nie jest takie, jakie było. Przemoc pozostawia głębokie blizny. To pozostaje w pamięci na zawsze. Wiara w to, że terror niszczy, jest nie do odzyskania. Gdy się widzi przyjaciela, który zwraca się przeciwko tobie, rodzi się poczucie głęboko zakorzonego horroru. Wtedy przemoc wyznacza linię życia. Ocaleni nie tylko się zmieniają, ale są już innymi ludźmi [podkreśl. – M.T.]. [...] Każdy z nas może stać się zagrożeniem dla innych. Nasze ciała to potencjalna broń¹⁷.

¹⁴ Tamże, s. 37.

¹⁵ Tamże, s. 38.

¹⁶ Juan Goytisolo Gay (1931–2017) – hiszpański pisarz, autor m.in. *Popołudnia trędownych, Znaków tożsamości i Makabry*. W 2014 r. otrzymał Nagrodę Cervantesa. W filmie Godarda gra samego siebie.

¹⁷ *Nasza muzyka*. Reż. i scen. J.-L. GODARD. Francja–Szwajcaria 2004, 0:14:51–0:15:58.

Kruchość oznacza w tym wypadku ludzką i architektoniczną niewytrzymałość. Domy i pojęcia pękają pod naporem zmian, jakie niosą spory rozsadzające sąsiedzkie wspólnoty.

Wróćmy do łez Olgi. Godard udowadnia, że nie istnieje jedna trauma przypisana trzeciemu pokoleniu (do związków bohaterki z tą kategorią jeszcze powrócę). Zagłada uczyniła jego przedstawicieli istotami na pozór bardziej kruchymi niż inni, ale nie ustanowiła jednego, trwałego modelu kruchości (o czym zresztą przekonuje Butler, powołując się na konflikt w Strefie Gazy). Brodsky staje się w filmie Godarda – jak mówi ambasador Francji w Sarajewie, który uratował jej dziadków przed Holokaustem – nową Hannah Arendt, potomkinią ocalałych, która solidaryzuje się ze wszystkimi przegranymi. Także z tymi, których pokonał jej własny naród.

Spostrzeżenie, że terrorystą może zostać każdy, nabrało znaczenia po 2001 roku i atakach na World Trade Center. W *Duchu terroryzmu. Requiem dla Twin Towers* Jean Baudrillard postawił tezę, że o niepewności decyduje nasza podatność na zranienie, wynikająca z łatwości, z jaką ludzie przekraczają granice kategorii takich jak sprawca i ofiara¹⁸. Odpowiada temu totalne spojrzenie na wojnę zaproponowane przez Godarda rozpatrującego jej istotę, począwszy od wypraw krzyżowych, po wojnę w Zatoce Perskiej.

W drugiej interesującej mnie scenie przyglądamy się prowadzonej w hotelu rozmowie Brodsky z Mahmudem Darwishem. Jest ona przedziwna. Darwish mówi w języku arabskim, cytując, a niekiedy wręcz recytując swoją twórczość, z kolei żydowska dziennikarka rozmawia z nim po hebrajsku. W jakiś sposób oboje się rozumieją, choć nie zawsze jest to porozumienie jasne dla widza. W pierwszym pytaniu Brodsky następująco opisuje palestyńskiego poetę: „Mówi Pan, że nie ma już miejsca dla Homera, a jednocześnie jest Pan trojańskim bardem. Kocha Pan zwycięzców. Mówi Pan jak Żyd”¹⁹. Rozmowa dotyczy prawdopodobnie eseistycznej książki Darwisha *Palestyna jako metafora*. Zarówno metafora, jak i metonimia są figurami, za pomocą których pisarz tworzy skondensowaną literaturę przetwarzającą obiekt w znaczenie, ziemię w poezję i poezję w Palestynę²⁰. Porównując Izrael do starożytnej Hellady, Darwish nie projektuje jednak prostej analogii. Interesuje go prawo silniejszego do przemocy, zbudowane na doskonałej artystycznie poezji. Grecy podobnie jak Izraelczycy posiadają długą tradycję liryczną, za którą tęskni Palestyna. Skazuje ją to na narrację zwycięzców i wyobrażoną obecność – jako figury – w dramatach Eurypidesa czy eposie Homera. A zatem na tradycję narracji oprawców „używających” bądź udzielających ofiarom głosu. Zależność między siłą militarną kraju i jego

¹⁸ J. BAUDRILLARD: *Duch terroryzmu. Requiem dla Twin Towers*. Przeł. R. Lis. Warszawa 2005.

¹⁹ *Nasza muzyka...*, 0:21:51–0:21:58.

²⁰ Por. M. GHANNAM, A. EL-ZEIN: *Reflecting on the Life and Work of Mahmoud Darwish*. “Cirs Brief” 2009, no 3, s. 7.

poezją, istniejąca także w przypadku kultury niemieckiej i jej złożonych uwikłań w nazizm, prowadzi Darwisha do zaskakującego wniosku: „Czy kraj, który posiada wspaniałych poetów, posiada prawo do zawładnięcia ludźmi?”²¹. Darwish przedstawia siebie jako poetę trojańskiego, mieszkańca kraju bez tożsamości, głos nieobecnych. Na wszelkie sposoby próbuje jednak nadać niedostatkowi sens. Twierdzi więc, że „Więcej inspiracji i człowieczeństwa jest w porażce niż w zwycięstwie”²². Dla poezji zaś odpowiedniejsza wydaje się przegrana; nawet jeśli poeta należy do zwycięzców, powinien okazać solidarność z przegranymi, ponieważ to korzystniejsze dla poezji.

Położenie Palestyny jest zatem paradoksalne. Z jednej strony siła Izraela odbiera jej szansę na wygraną, ale z drugiej sława Izraela przynosi korzyść Palestynie, która w przeciwnej sytuacji nikogo by nie interesowała. Wroga relacja może więc okazać się szczęściem i nieszczęściem. Tak właśnie więzy kruchości opisuje Butler, twierdząc, że nie każde życie nadaje się do opłakiwania; jest takim tylko to życie, które istnieje w sieci społecznych i politycznych uwikłań. W rozmowie z przedstawicielką zwycięzców, która sama za chwilę umrze w akcie solidarności z pokonanymi, Darwish negocjuje nowe ramy kruchości swojego narodu, budując fałszywą genealogię (bard trojański), zapożyczając z poezji żydowskiej retorykę i ustawiając ją w odbitym świetle. Wówczas kruchość staje się kategorią jeszcze bardziej elastyczną niż dotychczas, czerpiącą zysk z własnej słabości, politycznie istotną i pożądaną. A także tworzącą jako rozsądek pewnych trwałych pojęć grunt dla krytyki syjonizmu, którą przeprowadzają Butler i Godard.

Postsyjonizm

Nasza muzyka pozwala prześledzić wnioski płynące z zestawienia dyskusji na temat żydowskiej historii i tożsamości z konfliktem palestyńskim. Oddaje więc niemal dosłownie intencje izraelskiego historyka Amnona Raz-Krakotzkina, „który będąc zadeklarowanym krytykiem polityczno-filozoficznego projektu leżącego u podstaw syjonizmu, swoje stanowisko uzasadnia wiernością najważniejszym ideałom żydowskiej tradycji”²³, w czym wydaje się bliski przekonaniom Butler jako autorki pracy *Na rozdrożu...* Postawiona przez filozofkę teza, że „dwunarodowość może prowadzić do rozkładu nacjonalizmu”²⁴, tłumaczy dobór intelektualnych projektów analizowanych w *Exile and Binationalism*:

²¹ *Nasza muzyka...*, 0:36:37.

²² Tamże, 0:37:30–0:37:31.

²³ M. BOBAKO: *Islamofobia...*, s. 212.

²⁴ J. BUTLER: *Na rozdrożu...*, s. 340.

*From Gershom Scholem and Hannah Arendt to Edward Said and Mahmoud Darwish*²⁵. Składa się na nie twórczość autorów takich jak: Darwish, Said czy Azmi Bishara (arabsko-izraelski polityk, krytyk syjonizmu), inspirujących się dziełem niemiecko-żydowskich myślicieli – Theodora Adorno, Ericha Auerbacha i Waltera Benjamina. Diatryba wygłoszona przez Darwisha w obecności Brodsky to rozwinięta parafraza fragmentu szkicu *O pojęciu historii*:

Tradycja uciśnionych poucza nas, że „stan wyjątkowy”, w którym żyjemy, jest regułą. Musimy wypracować pojęcie historii, które odpowiada tej sytuacji. Wówczas dostrzeżemy, że naszym zadaniem jest wprowadzenie rzeczywistego stanu wyjątkowego; a w ten sposób umocni się nasza pozycja w walce z faszyzmem²⁶.

Takim pojęciem, przenicowanym na drugą stronę historii, jest także post-syjonizm. Świadomość zawiloci podstaw filozoficznych syjonizmu, sprzyjająca uznaniu ich za podatne na krytykę bądź negację, daje sposobność zobaczenia Zagłady w jej uwikłaniu w konflikt palestyński, powinna się jednak skończyć wypracowaniem terminu bądź figury bardziej konkretnej niż postsyjonizm, takiej jak tożsamość hybrydyczna²⁷ czy Mizrachim.

W *Naszej muzyce tożsamości „myślnikowych”*²⁸ jest przynajmniej kilka. O pierwszej wspomina tłumacz zatrudniony przez organizatorów Kongresu, potomek egipskich Żydów z Rosji, syjonistki i więzionego partyzanta, którzy w 1948 roku przedostali się koleją do Jerozolimy, a następnie zamieszkali we Francji. Wciąż tkwi w nim przywiązanie do kultury rosyjskiej, z czym z kolei polemizuje jego siostrzenica Olga, preferująca raczej metafizykę i literaturę francuską (Lévinasa, Julienu Greena). Z krytycznym podejściem do utartych pojęć spotkamy się również w przypadku ambasadora, który w 1943 roku w Lyonie udzielił schronienia parze Żydów. Matka Olgi przyszła na świat na jego strychu. Mimo to nie chce się on zgodzić na rozmowę z dziadkiem dziewczyny, ponieważ, jak twierdzi, nie było w jego zachowaniu niczego nadzwyczajnego, było ono normalne. Także z tego powodu odmówił kiedyś przyjęcia odznaczenia „Sprawiedliwy wśród Narodów Świata”. Wszystko to czyni ambasadora postacią „myślnikową”, połamana i nieprzyznająca się do dawnego bohaterstwa. Nazwać go można nie-Sprawiedliwym, ponieważ oficjalna polityka kazała mu zaprzeczać głoszonej niegdyś idei oporu. Żegnając się z Olgą, gdy odmawia rozmowy z jej ocalonym dziadkiem, ambasador przytacza następujące zdanie: „W 1943 roku niemiecka katoliczka powiedziała: Marzeniem jednostki jest bycie dwojgiem. Marzeniem państwa jest bycie jednym. Obcięto jej za to głowę”²⁹.

²⁵ *Exile and Binationalism: From Gershom Scholem and Hannah Arendt to Edward Said and Mahmoud Darwish*. Berlin 2012.

²⁶ W. BENJAMIN: *Konstelacje...*, s. 315.

²⁷ Por. M. BOBAKO: *Islamofobia...*, s. 214.

²⁸ Tamże, s. 215.

²⁹ *Nasza muzyka...*, 01:24:28.

Hybrydyczną tożsamość ma jednak przede wszystkim Olga, na co dzień mieszkająca w Nowym Jorku, Żydówka z Tel Awiwu, która w akcie solidarności z Palestyńczykami umiera w jerozolimskim kinie zastrzelona jako terrorystka. Jej lewicowość, podkreślana przez Godarda na wiele sposobów, w tym za pomocą czerwieni i czerni, którymi otacza się bohaterka, zostaje jednak dotknięta ostrzem krytyki. Śmierć w pustym kinie z torbą pełną książek (dziewczyna dała zakładnikom z Izraela wybór, aby umarli razem, ale ostatecznie puściła ich wolno) czyni z Brodsky głosicielkę myśli utopijnej, do której określenie „terrorystka” zupełnie nie pasuje. W filmie, skądinąd skomponowanym na wzór *Boskiej komedii* Dantego i podzielonym na trzy części odpowiadające piekłu, czyśćcowi i niebu, widzimy ją, jak prowadzi trzy dłuższe rozmowy: z palestyńskim poetą, politykiem i bratem matki. Właściwie jedynie z Darwishem znajduje porozumienie, chociaż zbudowane ono zostaje na podstawie różnych języków, poziomów wykształcenia, a nawet całkiem innego stopnia otwartości na drugiego (Darwish w istocie referuje swoje pisma, niekiedy czytając, zamiast mówić, co właściwie uniemożliwia mu dialog z Brodsky na poziomie wymiany informacji).

Obrazy ran i wojen

Obraz wydaje się najważniejszą jednostką w kinie Godarda. Piszą o tym Georges Didi-Huberman, Paweł Mościcki i Barbara Kita³⁰. Ale właściwie tylko jeden typ przedstawienia czyni to kino nie-kinem i zaprzecza sensowi jego dalszego istnienia. Odsyła ono do Zagłady, a dokładniej – do braku nagrań z obozów koncentracyjnych. W polemice z Marguerite Duras na temat filmu *Shoah* Claude’a Lanzmanna reżyser stwierdził, że kino „niczego nie pokazało”³¹.

Naiwnie sądzono, że Nowa Fala będzie nowym początkiem, rewolucją. Tymczasem było już za późno. Wszystko się skończyło. Koniec zaś nastąpił wtedy, gdy nie sfilmowano obozów koncentracyjnych. W tej właśnie chwili kino całkowicie zawiodło. Sześć milionów osób zostało zagazowanych, głównie Żydzi, i kina przy tym nie było³².

A co i w jaki sposób („Pozostało więc tylko sposobem”³³) pokazuje na temat Zagłady Godard? Zaledwie kilka nagrań sytuacji, które mogłyby wydarzyć się

³⁰ B. KITA: *Obraz zatrzymany. Praktyka i teoria późnego Godarda*. Katowice 2013.

³¹ G. DIDI-HUBERMAN: *Obrazy mimo wszystko*. Przeł. M. KUBIAK HO-CHI. Kraków 2012, s. 177.

³² Tamże, s. 176.

³³ Tamże.

w getcie warszawskim; masowe groby; zdjęcie Richmond przypominające ruiny getta w Warszawie. To zdecydowanie za mało, by móc zobaczyć w *Naszej muzyce* autopolemikę. Ale wystarczająco dużo, aby uwierzyć bez reszty w radykalizm reżysera. Znacznie bardziej zastanawiające wydaje się to, dlaczego ambasador odmawia Oldze udzielenia informacji na temat ocalenia jej dziadków, a jedyne przedstawienia, do jakich ją odsyła, to portrety Arendt i Franza Kafki. Czy to oznacza, że Zagładę Godard ukrywa, osłania i traktuje jak tajemnicę? Jak zakazaną reprezentację³⁴? Nie można jej znaleźć wśród obrazów wielu masakr przypomnianych w części *Pieśń*. Przedstawień Zagłady nie szuka także sama Olga, która sięga raczej po powieści i do poezji (wiedza bardzo młodej bohaterki jest jeszcze wybiórcza).

Darwish w swojej twórczości proponuje zupełnie inne rozwiązanie. O wojnie opowiada za pomocą skomplikowanych i zarazem ogólnych, obrazowych symboli, z których rana pozostaje, zaraz obok ziemi, najważniejszym tematem:

Lecz miasto stoi na szczycie nowej rany
w wybuchu burzy.
Co mówi wiatr?
– My, wiatr, wywracamy okręty i planety,
namioty i trony.
Co mówi wiatr?
– My, wiatr,
Roznosimy hańbę Twoich niebiańskich ud...³⁵

Raną nazywa poeta miasto również w *Pieśni miłości na krzyżu*. Rana jest orderem i „ogniem przeciw księżycowi!”³⁶. Wreszcie raną są ruiny, których w poezji Darwisha jest równie dużo, co gruzów u Godarda. Odrealniona, metaforyczna fraza jego tekstów nadaje się przede wszystkim do tworzenia teorii: na temat kruchości, wygnania, śmierci. Próbę teoretyzowania wierszem podjął Darwish w utworze *Nie ma już dla nas miejsca na ziemi*. Roztacza w nim przerażającą wizję kurczącej się, znikającej przestrzeni życia dla Palestyńczyków, poza którą czeka ich śmierć. Dwukrotnie pojawia się w niej ciało. Po raz pierwszy, gdy stłoczeni na skrawku ziemi ludzie odejmują „członki ciała” jak zbędny bagaż, byle tylko się zmieścić. Po raz drugi, kiedy pojawia się zapowiedź okaleczenia pieśni, „żeby nasze ciało mogło ją dokończyć”³⁷.

Zagłada narodu palestyńskiego została ukazana za pomocą retoryki, którą wypracowano dla opowieści o Zagładzie Żydów. Kurczenie się przestrzeni do

³⁴ Por. J.-L. NANCY: *Zakazana reprezentacja*. Przeł. A. DZIADEK. „Teksty Drugie” 2004, nr 5.

³⁵ M. DARWISH: *To jej obraz... A on zabił się z miłości...* W: *Pieśni gniewu i miłości...*, s. 193.

³⁶ M. DARWISH: *Nie śpij*. W: *Pieśni gniewu i miłości...*, s. 173.

³⁷ M. DARWISH: *Nie ma już dla nas miejsca na ziemi*. W: *Pieśni gniewu i miłości...*, s. 177.

życia i słoczenie ludzi w gettach to niewypowiedziany punkt wyjścia dla Darwisha, który jednak kończy tę chóralną narrację biblijnym, pomyślanym jako przymierze (między kim a kim?) *credo*: „tutaj z naszej krwi wyrosnie drzewo oliwne”³⁸. Jego tekst ma charakter zapowiedzi, a nie świadectwa. Projektuje możliwą przyszłość na kanwie znanej już historii w taki sposób, aby odpowiedziała ona na pytanie, jak uczynić niemożliwą do przeżycia przestrzeń przestrzenią znośną. Usuwanie z poezji obrazów drastycznych nie oznacza usuwania ich w ogóle, ale przesunięcie poza słowa ku obrazom. Pisze o tym Darwish w wierszu, w którym toczy wyimaginowany, pośmiertny dialog z Saidem:

Nie opisuj słowem ran, które można uchwycić na kliszy.
I krzycz, byś mógł usłyszeć siebie,
i krzycz, aby mieć pewność, że żyjesz,
i że nie umarłeś, i że życie na tej ziemi
jest wciąż możliwe³⁹.

„Chciałam zobaczyć miejsce, gdzie pojednanie wydaje się możliwe” – tłumaczy swój pobyt w Sarajewie Olga⁴⁰. Brak miejsca do życia nie jest równoznaczny z brakiem życia. Oznacza istnienie chwiejące się w posadach swojej kruchości, upchane, pozbawione prawa do wolności indywidualnej, bezimienne, ale wciąż jeszcze możliwe. Czy krzyk, o którym pisze Darwish, nie jest sprzeciwem wobec tradycji odbierania głosu uciśnionym? Butler powiada: „Nakba w pewnym sensie nigdy się nie kończy, nigdy nie przechodzi do historii”, i pyta: „czy słowa poezji mogą się przyczynić do otwarcia przyszłości przekraczającej horyzont katastrofy?”⁴¹.

Godard daje widzowi możliwość myślenia o przyszłości w ostatniej części filmu zatytułowanej *Niebo*, gdzie wciąż obowiązują ludzkie ograniczenia, ale bohaterom udaje się je ominąć lub przekroczyć. Jednocześnie reżyser pozostaje bardzo krytyczny wobec przedstawicieli francuskiej lewicy, która z niezwykłą lekkością wyrzuca z siebie komentarze na temat ran i przemocy, pijąc i bawiąc się w okrytym żałobą Sarajewie. Jednak to jej narracja – oparta na słowach ambasadora i samego Godarda, odgrywającego siebie w sposób niezwykle sarkastyczny – jest słyszalna. Właśnie dlatego, że w Sarajewie znaleźli się Francuzi, chcemy oglądać ten film i słuchać intelektualnych komentarzy oraz muzyki. Głos Olgi pozostaje niestety ledwo słyszalny. Godard, któremu подарowano jej materiał filmowy, nie potrafi sobie przypomnieć dziennikarki, gdy dowiaduje się o zamachu w kinie. Darwish w swoim wykładzie o arabskiej Troi pozostaje

³⁸ Tamże.

³⁹ M. DARWISH: *Edward Said. A Contrapuntal Reading*. Trans. M. ANIS. “Cultural Critique” 2007, nr 3, s. 175–182, cyt. za: J. BUTLER: *Na rozdrożu...*, s. 364.

⁴⁰ *Nasza muzyka...*, 01:48:12.

⁴¹ J. BUTLER: *Na rozdrożu...*, s. 373.

jeszcze mniej sprawczy, jeszcze bardziej bezsilny. Szczególnie, kiedy przypomni się, że nie za sprawą własnej poezji, ale jej powiązań z Zagładą i europejskim filmem, krytykującym myślenie Europejczyków o muzułmanach, stał się tematem tego artykułu.

Taka polityka lektury może okazać się zdradliwa. W sytuacji odżywiających dawnych konfliktów europejskich powinniśmy wzmóc czujność wobec gestów kolonizujących pamięć i, jak radzi Butler, wyzbyc się skłonności do zamykania pojęć w ich tradycyjnych formułach. Sprawcy i ofiary, terrorystka czy węzeł palestyński to tylko pierwsze z nich i nie najważniejsze. O wiele ryzykowniejsze wydają się próby rewaloryzacji rozumienia samej Zagłady. Język – twierdzi filozofka w *Walczących słowach...* – jest zwykle zanurzony w jakiejś traumie, co wcale nie czyni go przedmiotem teorii traumy. Przeciwnie, rysująca się między traumą a wulnerabilnością różnica, obejmująca między innymi podatność na zranienie za pomocą mowy, może jednocześnie mieć wartość otwierającą, sprawczą i przyszłościową. „A jednak owe [raz na zawsze dane niezależnie od nas – M.T.] terminy, nigdy przez nas naprawdę niewybrane, stwarzają okazję dla czegoś, co wciąż można nazwać sprawczością – dla powtórzenia źródłowego podporządkowania w innym celu, którego przyszłość pozostaje częściowo otwarta”⁴².

Nie przypadkiem akcja *Naszej muzyki* toczy się w Sarajewie. Jest to miejsce, które samo nie mając jeszcze głosu, przemawia głosem narracji o innych ludobójstwach, konfliktach politycznych, religijnych czy rasowych. Dzięki temu widać pogłębiający się rozpad świata: na ludzi kruchych, reprezentowanych przez takie figury jak Mizrachim, mieszaniec czy hybryda, i cyniczny Zachód, okopany w systemach zapewniających mu kapitał, błyskotliwe formułki i bezpieczeństwo. Dla studiów nad Zagładą jest to układ korzystny: nie tylko bowiem zapewnia im polityczne znaczenie, ale także pozwala rozważać Holokaust poza polityką, w kontekście takich pojęć, jak wulnerabilność czy zmienność statusu ocalonych, które każą pytać, co dzieje się między ludźmi po powrocie na dawne pozycje i zapomnieniu o historii.

Bibliografia

- BAUDRILLARD J.: *Duch terroryzmu. Requiem dla Twin Towers*. Przeł. R. LIS. Warszawa 2005.
- BENJAMIN W.: *Konstelacje. Wybór tekstów*. Przeł. A. LIPSZYC, A. WOŁKOWICZ. Kraków 2012.

⁴² J. BUTLER: *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*. Przeł. A. OSTOLSKI. Warszawa 2010, s. 50.

- BOBAKO M.: *Islamofobia jako technologia władzy. Studium z antropologii politycznej*. Kraków 2017.
- BUTLER J.: *Fiction and Solitude. Ethics and the Conditions for Survival*. In: *Probing the Ethics of Holocaust Culture*. Eds. C. FOGU, W. KANSTEINER, T. PRESNER. Cambridge, Massachusetts–London 2016, s. 373–388.
- BUTLER J.: *Na rozdrożu. Żydowskość i krytyka syjonizmu*. Przeł. M. FILIPCZUK. Warszawa 2014.
- BUTLER J.: *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?* Przeł. A. CZARNACKA. Warszawa 2011.
- BUTLER J.: *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*. Przeł. A. OSTOLSKI. Warszawa 2010.
- DARWISH M.: *To jej obraz... A on zabił się z miłości...; Pieśń miłości na krzyżu; Nie śpij; Nie ma już dla nas miejsca na ziemi*. W: *Pieśni gniewu i miłości. Wybór arabskiej poezji współczesnej*. Oprac., przeł., wstęp K. SKARŻYŃSKA-BOCHEŃSKA. Warszawa 1990.
- DIDI-HUBERMAN G.: *Obrazy mimo wszystko*. Przeł. M. KUBIAK HO-CHI. Kraków 2012. *Exile and Binationalism: From Gershom Scholem and Hannah Arendt to Edward Said and Mahmoud Darwish*. Berlin 2012.
- GHANNAM M., EL-ZEIN A.: *Reflecting on the Life and Work of Mahmoud Darwish*. "Circs Brief" 2009, no 3.
- KITA B.: *Obraz zatrzymany. Praktyka i teoria późnego Godarda*. Katowice 2013.
- MOŚCICKI P.: *Godard. Pasáže*. Kraków–Warszawa 2010.
- NANCY J.-L.: *Zakazana reprezentacja*. Przeł. A. DZIADEK. „Teksty Drugie” 2004, nr 5.
- ROTHBERG M.: *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*. Przeł. K. BOJARSKA. Warszawa 2015.

Marta Tomczok

“My friend from Haifa said that when he dreamed,
he dreamed not about the enemy, but about himself”

Studies on the Palestinian-Israeli Conflict as a Challenge for the Holocaust Studies

Summary

In the article, the author endeavours to describe the advantages of juxtaposing studies on the Palestinian-Israeli conflict with the Holocaust studies. Arguments for it are found in works in sociology and philosophy of prejudice and ethnic conflicts (Monika Bobako), reflections on memory and decolonisation (Michael Rothberg), and – especially – those on dual nationality as a philosophical issue (Judith Butler). However, the author primarily focuses on further developing Butler’s intriguing theory of vulnerability and applying it to fragility as a political, architectural, and existential problem. In order to do so, the author discusses the poetry of Mahmud Darwish (hardly present in Poland) and the film *Notre musique* by Jean-Luc Godard.

Key words: vulnerability, Jewishness, Zionism, Darwish, Godard

BARTOSZ KWIECIŃSKI

ORCID: 0000-0002-3035-0269

Centrum Badań Holokaustu, Uniwersytet Jagielloński

Z powodu tej wojny Szoa w kinie izraelskim

Początki kinematografii żydowskiej sięgają okresu „nowego jizuwu”. Były to zazwyczaj propagandowe syjonistyczne kroniki filmowe, których cel to *fundraising* dla osadnictwa żydowskiego w Palestynie. Finansowane przez syjonistyczne fundusze finansowe, z których najważniejsze to JNF (Żydowski Fundusz Narodowy) oraz PFF (Palestine Foundation Fund). Takie obrazy jak długometrażowe dokumenty: *The Land of Promise*¹ (Juda Leman, 1934); *This is the Land* (Baruch Agadati, 1934), oraz fabularne: *Oded the Wanderer* (Nathan Axelrod, 1933), *Sabra*² (Alexander Ford, 1933), *On the Ruins* (Nathan Axelrod, 1938), nie tylko miały na celu wspieranie idei syjonistycznej, ale starały się przekonać Hehaluców do jak najrychlejszej emigracji. Ich konstrukcja była niezwykle podobna, oparta na schemacie fabularnym, w którym gnuśne życie w starym kraju kontrastowało z wyzwaniem nowego w Palestynie. Obraz Sabry i syjonistycznej utopii zbliżał te filmy do konwencji poetyki socrealistycznej, w której protagoniści mają jasno określone role społeczne. „Syjonistyczny realizm”³, niezobowiązująca intelek-

¹ Konsekwentnie w tekście posługiwał się będę anglojęzycznymi tytułami filmowymi. Oryginalne tytuły hebrajskie, nawet w transkrypcji łacińskiej, są słabo utrwalone poza filmografią izraelską. Zrezygnuję również z polskiego nazewnictwa. Wiele z omawianych filmów ma tytuły nieprzetłumaczone lub istnieją w różnych wersjach przekładu – co utrudnia topografię filmograficzną.

² *Sabra* Aleksandra Forda jest dobrym przykładem tego, że artystyczny temperament bierze górę nad propagandowym zamówieniem. Syjonistyczna krytyka filmowa atakowała film Forda głównie z pozycji ideologicznych – uznając, że wątek melodramatyczny przysłania właściwą propagandową perswazję.

³ N. GROSS, Y. GROSS: *The Hebrew Film*. Jerusalem 1990, s. 224, za: J. NE’EMAN: *The Death Mask of the Moderns: A Genealogy of “New Sensibility” Cinema in Israel*. “Israel Studies” 1999, Vol. 4, no 1 (Spring), s. 104.

tualnie „dydaktyczna alegoria”⁴ stała w propagandowej i estetycznej opozycji do kultury diaspory. Uważała ją *tout court* za przeintelektualizowaną, przerafinowaną, dekadencją. Wieszczyła, że czeka ją niechybna katastrofa, diagnoza tożsama z Gibbonowskim zmierzchem Cesarstwa⁵. Te propagandowe filmy miały duży wkład w utrwalenie mitu syjonistycznej utopii i siły Sabrów. I bez wątpienia wywarły wpływ na stosunek jiszuwu do Zagłady. Apologia osadnictwa w Palestynie stała się zasadą oderwaną od sfery dotychczasowej praktyki życia żydowskiej diaspory. Uniwersalne cnoty, które dotychczas spajały społeczność, takie jak lewicowa wrażliwość w projekcie politycznym czy obowiązek „cedaki” w projekcie religijnym, przestały stanowić o tożsamości. Trajektorie imaginarium skierowały się w stronę silnego rolnika, a niebawem wojownika. Mieszkańców tego niebyłego jeszcze kraju pochłaniała myśl o sukcesie agrarnym, umiejętnościach melioracyjnych i życiu w kolektywnym kibucu. Zostali oni wchłonięci przez proces przyrodniczy lub raczej dziejowy, który miał odmienić obraz Żyda przez zniszczenie jego europejskiego stereotypu i zastąpienie go nowym Sabry – urodzonym już na ziemi palestyńskiej i wolnym od dziedzictwa diaspory⁶.

W trakcie trwania wojny osadnicy mogli dowiedzieć się o hekatombie na kontynencie z nielicznych artykułów w gazetach i głównie brytyjskich kronik filmowych. Sześć milionów zamordowanych Żydów europejskich nie absorbowało istotnie dowódców syjonistycznych skupionych na budowie nowego bytu państwowego. „Jedynie kilku ocalałych zawdzięcza życie wysiłkom ruchu syjonistycznego”⁷. Wiedza o Zagładzie była szczątkowa i fragmentaryczna – istniejąca niejako na marginesie. O rzeczywistym rozmiarze Szoa dowiedziano się dopiero po wojnie, podczas nielegalnej imigracji ocalałych do Palestyny – *aliji bet*.

Alija bet wzbudziła zainteresowanie nie tylko historyków, ale inspirowała także ludzi sztuki: pisarzy, filmowców, artystów innych dziedzin. Stało się tak z dwóch zasadniczych powodów. Po pierwsze, ha’apala odegrała znaczącą rolę w utworzeniu Izraela. Po wtóre – wiele jej aspektów (determinacja uchodźców w dotarciu do Ziemi Obiecanej, tajne działania, ale również tragedie rozgrywające się w cieniu Holokaustu) w naturalny sposób oddziaływało na ludzkie emocje i wrażliwość⁸.

⁴ E. SHOCHAT: *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*. Second edition. London–New York 2010, s. 40.

⁵ W filmach z lat 30. Żydów z diaspory symbolizuje często postać zgnusiałego, filozofującego starca. Dobrym przykładem tej schematycznej narracji jest film Lemana (*The Land of Promise*, 1934), którego finałowa sekwencja prezentuje starca czytającego Talmud. Na jego sylwetkę nałożone są zdjęcia poklatkowe ukazujące roztańczoną, radosną młodzież w Palestynie.

⁶ Interesujące uwagi o ukonstytuowaniu się mitu Sabry i kibucu oraz roli kina w propagowaniu idei syjonistycznych w: J. BURSTEIN: *Through an American Lens: Dreaming Utopia in Early Israeli Cinema*. „Studies in American Jewish Literature” 2010, Vol. 29: *A Special Issue in Honor of Sarah Blacher Cohen*, s. 26–39.

⁷ T. SEGEV: *Siódmy milion*. Przeł. B. GADOMSKA. Warszawa 2012, s. 94.

⁸ A. PATEK: *Alija bet w filmie*. „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 69, s. 203.

I tak, pierwszym syjonistycznym filmem powstałym po wojnie był film Józefa Lejtesa *The Great Promise* (1947). Już początkowa sekwencja wprowadza widza w obrazy wojny i zniszczenia w Europie. Naszym oczom ukazują się zrujnowane miasta, linie frontu, wreszcie ciała bezładnie wypadające z bydłowych wagonów. Widzimy wyzwolone obozy koncentracyjne, w których wyniszczeni głodem dipisi ogrzewają się przy rachitycznych koksownikach. Głos lektora mówi o ofiarach: „[...] większość z nich to Żydzi”⁹. Kolejna sekwencja jest ustanawiająca dla wprowadzenia indywidualnego bohatera, którego losy śledzimy w filmie. Poznajemy go w obozie podczas rozmowy z brytyjskim oficerem. Gdy padają pytania o dom i czy ma dokąd pójść, odpowiada: „Nie mam rodziny, nie mam domu, tułamy się od dwóch tysięcy lat”¹⁰. Do rozmowy włącza się młody mężczyzna o blond włosach i w brytyjskim mundurze (żydowska brygada z Palestyny), mówiąc, że on już znalazł swój dom w Palestynie, na co starszy mężczyzna (ale wciąż w sile wieku) pyta, czy również dla niego znajdzie się tam miejsce. Kolejna sekwencja to długa, daleka panorama pustyni. Kamera pokazuje idylliczną pracę w kibucu. Krajobraz jest jasny i rozświetlony słońcem lewantu, kontrastuje z pochmurnymi, spopielałymi obrazami z Europy; „powstałiśmy z popiołów” – mówi mężczyzna w wojskowym mundurze. W finale, po sekwencji palestyńskiej wracamy do naszego bohatera. Pełen entuzjazmu wskazuje na gwiazdę Dawida przyszytą do swej piersi i zwraca się do brytyjskiego oficera: „[...] chciałbym zamienić to [tu wskazuje na gwiazdę – B.K.] na to [dotyka munduru – B.K.]”¹¹. Cel propagandowy został osiągnięty. Ofiara zamienia się w żołnierza. *The Great Promise* jest typowym przedstawicielem filmów powstałych pomiędzy rokiem 1946 a 1950, które ukazują ocalonych przybyłych do Palestyny i Izraela jako wyniszczone fizycznie i psychicznie ofiary wojny, pod wpływem nowego życia przemieniające się w silnych, zdrowych, pełnych zapału mężczyzn gotowych walczyć za nową ojczyznę. Diaspora staje się symbolem katastrofy – syjonistyczna negacja wygnania *shlilat hagolah* znajduje w tych filmowych tekstach nachalną ilustrację. Tworzywo filmu Lejtesa opiera się na walorach binarnych oraz prymitywnych zestawieniach ujęcia i następującego po nim kontrujęcia, w którym negatywną dystynkcję posiadają obrazy Europy, a ich awersem są zdjęcia życia w Palestynie¹². Ciekawa jest ewolucja tego historycznego wydarze-

⁹ *The Great Promise*. Dir. J. LEJTES. Palestine 1947, 0:02:11. Dostępne w Internecie: <https://www.youtube.com/watch?v=zZGYYOTZ6Uw> [data dostępu: 14.11.2018]. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia cytatów z filmu – B.K. Był to raczej wyjątek niż reguła. Alianckie i sowieckie kroniki z wyzwolonych obozów, skierowane do europejskiej i amerykańskiej opinii publicznej oraz żołnierzy frontowych, unikały – ze względów ideologicznych – wskazania na żydowskie pochodzenie ofiar. Obawiano się, że antysemicko nastawiona opinia publiczna nie wzbudzi w sobie tyle litości, ile się spodziewano, a tym samym propagandowa siła rażenia tych filmów uległaby osłabieniu.

¹⁰ Tamże, 0:02:50.

¹¹ Tamże, 0:47:49.

¹² Temat *aliji bet* był podejmowany przez kino izraelskie wielokrotnie, por. A. PATEK: *Alija bet...*, s. 207–211.

nia w kinie. Od „filmów interwencyjnych” z lat 50., które ukazują ocalonych jako bezimienną, udręczoną masę, po zniuansowane psychologiczne dramaty, jak *Kedma* (Amos Gitai, 2002). Gitai opowiada w nim o nieistniejącej podróży nieistniejącym statkiem. Opowieść zyskuje rys uniwersalny. Protagonisci filmu Gitaia nie są w stanie zapomnieć o przeszłości, podróż do Palestyny nie staje się spełnieniem syjonistycznego marzenia:

W pasażerach Kedmy trauma Holokaustu jest ciągle żywa. [...] gdy lądują już w Palestynie, wymieniają się ponurymi doświadczeniami. [...] Opowieść bohatera *Kedmy* nie ma w sobie jednak nic z typowej historii heroicznej – męczyzna pamięta przede wszystkim upokorzenia, jakich doznał ze strony Polaków i niemieckich żołnierzy, a samą walkę w getcie [warszawskim – B.K.] streszcza w zaledwie kilku słowach: „powstanie, kanały, las. To koniec tej historii”¹³.

W odróżnieniu od projektów propagandowych film Gitaia jest ich rewersem. Żaden z protagonistów nie odnajdzie się w nowym kraju, nakaz walki uznają za torturę dla udręczonej wojną duszy. Reżyser ukazuje po raz pierwszy innych bohaterów dramatu powstania państwa. To Arabowie, którzy zostaną wyrugowani ze swojej ziemi. W narracjach syjonistycznych ich po prostu nie było, nie istnieli. Gitai zrealizował swój film w 2002 roku, stąd to radykalne prawo do sądu o odrzuceniu ocalonych przez Palmach – ukazania ich słabości na tle heroicznego imaginarium Hagany. I o ile podobna konstatacja nie mogłaby zaistnieć w kinie izraelskim lat 50., to dyskurs konstruowany już w XXI wieku pozwala na przełamanie militarystycznego ducha i zwrócenie się ku roztrzaskanym ocalonym rzuconym w wir wojny o niepodległość.

Lata 50. charakteryzują się również moralnym dystansem wobec przybyłych z Europy. Umowa reparacyjna zawarta przez Dawida Ben-Guriona z Konradem Adenauerem wywołała liczne protesty społeczności izraelskiej, a proces Rudolfa Kastnera postawił pytanie o żydowską kolaborację. Debata, która wówczas się odbyła, wzmocniła istniejące nieprzychylnie w stosunku do ocalonych stereotypy. Ocalone oskarżono o prostytutkę, ocalonych o kolaborację¹⁴. Fakty, które odsłonił proces Kastnera, nie mieściły się w heroicznej formule polityki historycznej (*Sho'ah ugvura*), nakazującej opowiadać o Holokauście jedynie przez pryzmat bohaterskiego żydowskiego partyzanta, bojownika getta czy syjonistycznych

¹³ B. RACIĘSKI: *Zawsze na wschód. Kedma Amosa Gitaia*. W: *Współczesne kino izraelskie*. Red. J. PREIZNER. Kraków–Budapeszt 2015, s. 19.

¹⁴ Por. I. AVISAR: *The Evolution of the Israeli's Attitude toward the Holocaust as Reflected in Modern Hebrew Drama*. “Hebrew Annual Review” 1985, no 9, s. 31–52; D. OFER: *The Past That Does Not Pass: Israelis and Holocaust Memory*. “Israel Studies” 2009, Vol. 14, no 1 (Spring), s. 1–35. Literatura anglojęzyczna podejmująca temat stereotypu ocalonego w społeczeństwie izraelskim jest bogata. W języku polskim ukazały się dwie ważne monografie: T. SEGEV: *Siódmy milion...* oraz I. ZERTAL: *Naród i śmierć. Zagłada w dyskursie i polityce Izraela*. Przeł. J.M. KŁOCZOWSKI. Kraków 2010.

działaczy. Wojna o niepodległość i ustanowienie państwa tylko wzmocniły tę narrację. Historycy kina nazwali ów okres heroiczno-martyrologicznym ze względu na nowe zadania stawiane przed obywatelami. To już nie praca na roli, kolektywne współdziałanie, przewaga *vita activa* nad *vita complemativa*, ale gotowość do ostatecznych ofiar.

Jednym z najważniejszych filmów omawianej dekady jest *Hill 24 Doesn't Answer* (Thorold Dickinson, 1955), powstały na motywach opowiadania Zvi Kolitza. To fabularyzowana kronika z wojny o niepodległość, opowiedziana w trzech epizodach z bitwy o ważne strategicznie wzgórze nieopodal Jerozolimy. Pierwsza nowela opowiada o ocalonym z Holokaustu, który jest zaangażowany w nielegalną emigrację ocalonych do Palestyny. Jego przeszłość jednak zdaje się nie interesować Dickinsona, jest jedynie niemrawym szkicem psychologicznym. Cały reżyserski temperament skupia się na wątku melodramatycznym pomiędzy brytyjskim żołnierzem a żydowską dziewczyną – członkinią miejscowego ruchu oporu. Szoa powraca w ostatnim epizodzie filmu. Oto młody Sabra, walczący z Arabami, odkrywa, że egipski oficer (nordycki blondyn) był esesmanem. Demaskuje go w górskiej jaskini, gdy dostrzega symbol SS wytatuowany na jego piersi. Nazista jest pokonany i wije się u stóp zwycięzcy. „Nie mów po niemiecku”¹⁵ – tłumaczy pokonanemu główny bohater. Scena przepełniona jest jakimś monumentalnym triumfem nad ofiarą. Nie tylko niezwyciężony Sabra stoi nad upokorzonym nazistą – to Nemezis (Νέμεσις), bogini sprawiedliwej zemsty i nieuchronnego przeznaczenia, dopomina się o historyczną sprawiedliwość. Ale Izraelczyk nie zapomina o miłosierdziu. Prymitywny odwet jest mu obcy. Opiekuje się rannym. Okazuje mu litość. Bohater stara się zrozumieć nazistę. Zadaje pytania o jego motywację, na temat Hitlera słyszy: „To była wielka moc [...] nie widziałeś jego [Hitlera – B.K.] oczu. Biła z nich wielka moc”¹⁶. W miarę upływu czasu atmosfera dramatu zagęszcza się, przemieniając go w osobliwą psychodramę. Nazista filmowany z ptasiej perspektywy rozmawia z Sabrą filmowanym z żabiego, monumentalizującego ujęcia-przeciwującego. Nie wytrzymuje upokorzenia. Zaczyna obelżywie zwracać się do żydowskiego bojownika, używając języka nazistowskiej pogardy. Ale nie spotyka się ze strachem, tylko z pełnym szyderstwem śmiechem Sabry. Słowa, które były zwiastunem śmierci w Europie, w Izraelu zasługują jedynie na sarkazm. Śmiech staje się teatralny i głośny, nazista groteskowy i błazeński. Wreszcie w ostatnim akcie rozpaczy ranny esesman powstaje i zaczyna triumfalnie cytować przemówienie Hitlera o Europie *judenrein*. Kamera skupia się na jego ręce uniesionej w geście nazistowskiego pozdrowienia. Cięż Niemca ukazany na ścianach jaskini rysuje sylwetę wyprężonego z podniesionym ramieniem akolity Hitlera. Upada. Umiera.

¹⁵ *Hill 24 Doesn't Answer*. Dir. Th. DICKINSON. Writers Z. KOLITZ, P. FRYE. Israel 1955, 01:29:46. Dostępne w Internecie: <https://www.youtube.com/watch?v=Sv6H6vEDQlw> [data dostępu: 11.11.2018].

¹⁶ Tamże, 01:30:26–01:30:30.

Sabra się śmieje. Ale prawdziwą metamorfozę przejdzie protagonista tej sceny, który z syjonisty stanie się ortodoksyjnym Żydem. Ta przemiana ma udowodnić, że „żydowskość” nie oznacza przyjęcia jedynie syjonistycznych zasad, ale włącza do społeczności nowego państwa również wiernych tradycji.

Dekada lat 60. XX wieku z powodu jerozolimskiego procesu Adolfa Eichmanna była szczególnie znacząca dla społeczności ocalonych. Radio, dzienniki, telewizja nadawały codziennie ich świadectwa. Skopofiliczne narracje okrucieństwa, pełne szczegółów cierpienia, zdominowały na długo imaginarium Izraelczyków¹⁷. Po raz pierwszy ofiary otrzymały odrębne i własne prawo głosu. Z pogardzanej dotąd społeczności ocalonych, oskarżanej o bierność i kolaborację, stali się podmiotem. Cierpienie jako heroiczna wolta w dotychczasowej polityce historycznej, ból jako symptom bohaterstwa – te nowe i nieznanne dotychczas trajektorie pamięci uzyskały przynależny im status. Natan Gross i Shimon Yisraeli wyprodukowali niskobudżetową produkcję *The Cellar* (1963). Twórcy ukazali trudne życie ocalonych w Izraelu. *The Cellar* był pierwszym filmem, który ten temat tak wyraźnie poruszał. Bohater – ocalony mieszkający w Izraelu od czasu *aliji bet* – postanawia pojechać do Niemiec, by skonfrontować się ze swoim oprawcą. To dawny kolega szkolny, który wstąpił do SS i był osobiście odpowiedzialny za deportację najbliższej rodziny głównego protagonisty. Po drodze do Europy rozmyta jest miękkością metafory. W onirycznych sekwencjach oglądamy jedynie cienie nazistów, pragnienie zemsty jest snem, halucynacją. Być może to tylko wyobrażenie o odwecie, ale Gross i Yisraeli ukazują ogrom wypartej traumy, która nie znajduje zrozumienia w Izraelu.

Wojna sześciodniowa (1967) i Jom Kippur (1973) stają się tłem konfliktu pomiędzy pokoleniem ocalonych a urodzonych w Izraelu: *He Walked Through the Fields* (Yoset Milo, 1967), *Every Bastard a King* (Uri Zohar, 1968), *The Wooden Gun* (Ilan Moshenson, 1979) – nie opowiadają o doświadczeniach tych wojen, ale ukazują ocalonych na początku izraelskiej państwowości. Ich obraz jest jednak inny niż w filmach z okresu heroicznego. Filmy gloryfikowały ideę kolektywizmu. Entuzjazm młodych Izraelczyków kontrastują z biernością ocalonych. „[...] bohater filmu Zohara¹⁸ początkowo używa życia, lecz odczuwa wewnętrzną

¹⁷ Interesujące uwagi o zawładnięciu przez wizję makabry społecznych wyobrażeń o Szoa w Izraelu daje Omer Bartov, analizując prozę Ka-Tzetnika, której naturalistyczna forma i skupienie się na obrazach okrucieństw oraz zdegenerowanego libido nie pozwoliły przepracować historycznego Holocaustu w Izraelu, czyniąc z tego doświadczenia wyabstrahowane historyczne kuriozum: O. BARTOV: *Kitsch and Sadism in Ka-Tzetnik's Other Planet: Israeli Youth Imagine the Holocaust*. „Jewish Social Studies, New Series” 1997, Vol. 3, no 2 (Winter), s. 42–76. Konsekwencją procesu Eichmanna było również zaistnienie „stalagów” jako niezwykle popularnego gatunku, szczególnie wśród izraelskiej młodzieży, o czym traktuje izraelski dokument z 2008 r.: „*Stalagi*”. *Holokaust i pornografia w Izraelu* (Ari Libsker).

¹⁸ W kolejnej dekadzie Uri Zohar zerwie z apologią życia w kolektywie, stanie się piewą hippisowskiego hedonizmu i indywidualizmu. Ostatnia wolta życiowa reżysera nastąpiła, gdy porzucił karierę artystyczną i stał się ortodoksyjnym rabinem.

pustkę. Gdy trafia na front, następuje diametralna zmiana w jego światopoglądzie i postawie obywatelskiej [...] a syjonistyczny sen spełnia się poprzez walkę o wolność kraju¹⁹. Ale istnieje też środowisko ocalonych. Bierni, skłóceni reprezentują wszystkie stereotypowe cechy diaspory – skrajny indywidualizm, przeintelektualizowanie, toczenie godzinami jałowych sporów. *The Wooden Gun* to opowieść o Yonim, chłopcu urodzonym w Izraelu, który zaprzyjaźnia się z grupą przybyłych tam ocalonych. Akcja filmu rozgrywa się na początku lat 50. Spotkanie z ocalonymi zmieni życie chłopca i jego nastawienie do wojny. Wychowany w kulcie siły jak prawdziwy Sabra pragnie zostać żołnierzem. Grupa rówieśników dzieli z nim marzenia. Chłopcy organizują „oddział wojskowy”, strzelają z drewnianych karabinów zachęceni przez nauczycieli. Ćwiczą na szkolnym apelu buńczuczne i zagrzewające do walki przemowy. Ich dziecięcy świat jest odbiciem świata dorosłych. Pewnego razu bohater spotyka na plaży ocaloną z Holokaustu, z którą się zaprzyjaźnia. Kobieta dopuszcza go do swojego świata wspomnień, nocnych koszmarów. Jej mieszkanie jest pełne świeczników, fotografii bliskich, którzy umarli. Przeszość wypełnia kobietę bez reszty. Pokazuje ona Yoniemu słynne zdjęcie chłopca z getta warszawskiego. W wyobraźni młodego Izraelczyka postaci na fotografii ożywają. Chłopiec zostaje zastrzelony. Yoni zaczyna płakać. I ten szloch – pierwsze ukazanie słabości – ma moc oczyszczającą. Chłopiec zrozumie lekcję, że kult siły i brutalności nie jest drogą prowadzącą do szczęścia. Ten pacyfistyczny w swojej wymowie film był jednak w latach 70. wyjątkiem. Dominowały bowiem narracje mobilizujące i sławiące siłę izraelskiego oręża.

Temat wojny i Holokaustu w pośredni sposób powraca w *Operation Jonathan (aka Operation Thunderbolt)* (Menahem Golan, 1977). Ten niezwykle popularny w Izraelu film (jedna z pierwszych produkcji nominowanych do Oscara w kategorii „film obcojęzyczny”) oparty jest na historii porwania przez palestyńskich terrorystów wspólnie z dwoma zachodnioniemieckimi obywatelami samolotu Air France w 1976 roku. Samolot za zgodą Idi Amina wylądował w Ugandzie, a terroryści uwolnili wszystkich nieżydowskich pasażerów. Operacja oswobodzenia zakładników zakończyła się sukcesem służb. W filmie Golana zwraca uwagę natarczywe odwoływanie się do Holokaustu jako paradygmatu żydowskiej bierności i cierpienia. Palestyńczycy nienawidzą Izraela, deklarują, że nigdy nie uznają żydowskiego państwa. Niemcy ukazani są jako naziści. Terroryzują zakładników komendami („schnell, schnell”) – jedna z pasażerek mówi, że czuje się jak Żydzi w obozach koncentracyjnych, których świat opuścił mimo wołania o pomoc. *Mise-en-scène* wielu ujęć zaaranżowane jest w sposób, który wprost nawiązuje do topiki zagładowej (selekcja, transport). Jeden z izraelskich wojskowych mówi do swoich podkomendnych przed akcją: „Najważniejsze są ofiary. Nikt tym lu-

¹⁹ J. WYDRZYŃSKI: *Izrael. W: Historia kina. T. 3: Kino epoki nowofalowej*. Red. T. LUBELSKI, I. SOWIŃSKA, R. SYSKA. Kraków 2015, s. 1328.

dziom nie będzie chciał pomóc, ponieważ są Żydami”. Ale na pomoc pospieszy państwo. Sprawne, zmilitaryzowane, wierzące w zasadę „nigdy więcej”. Ostatnia scena filmu jest egzemplifikacją Izraela jako bezpiecznego raj. Na ulicach trwa nieustający festyn. Tłumy czekają na bohaterów. Kamera w długiej panoramie pokazuje twarze roześmianych, szczęśliwych Izraelczyków.

Lata 80. w izraelskiej polityce to widoczny skręt w prawo. Wojna libańska, kolejne intifady, dojście do władzy Likudu – partii, która wyraźnie dystansuje się od lewicowych elit artystycznych, przyczyniły się do zmiany narracji o Szoa w kinie izraelskim. Nie bez znaczenia jest fakt, że do głosu dochodzą twórcy związani z drugim pokoleniem ocalonych. Filmy powstałe w tej dekadzie charakteryzują intymność opowiadania i otwarta krytyka ideologicznej propagandy, którą przeprowadzają prawicowe rządy.

Orna Ben-Dor, jedna z najważniejszych izraelskich dokumentalistek, realizuje w 1988 roku pełnometrażowy dokument *Because of That War*, który jest pierwszym filmem izraelskim opowiadającym o drugim pokoleniu. Reżyserka śledzi losy dwóch mężczyzn: Ya'akova Gilada i Yehudy Polikera. To wychowane już w Izraelu dzieci ocalonych z Zagłady. Są również znanymi muzykami. Zrealizowany w ciągu ośmiu dni zdjęciowych film mówi o właśnie wydanym nowofalowym albumie *Ashes and Dust*, który w całości poświęcony jest Szoa. Muzycy opowiadają o piosenkach, ale też o swoich domach, traumie rodziców, którzy nigdy nie uwolnili się od przeszłości. Mówią także, czym dla nich jest Holokaust i co oznacza dorastanie w Izraelu w cieniu historii o wojnie, których im nie szczędzono. Jeden z najbardziej dyskutowanych dokumentów w izraelskiej kinematografii odsłonił samotność ocalonych i ich dzieci. Niezwykle intensywny emocjonalnie film Ben-Dor ukazał także oficjalny państwowy dyskurs o Szoa jako intelektualną blagę, nadęty patos o prymitywnej symbolice.

To właśnie narracje drugiego pokolenia staną się głosem ocalonych. Historię o nich opowiedzą ich dzieci. *The Summer of Aviya* (1988) oraz *Under the Domim Tree* (1994) w reżyserii Eli Cohena są rodzinnymi dramatami, w których Szoa kładzie się długim cieniem na relacjach rodzice – dzieci. Pierwszy z nich powstał na podstawie autobiograficznej powieści Gili Almagor. Ta znakomita aktorka, „królowa izraelskiego kina i sceny”, opowiedziała o swoim dramatycznym dzieciństwie. Jej rodzice przyjeżdżają do Izraela z Niemiec. Niebawem ojciec zostaje zabity przez arabskiego snajpera. Dziewczynkę wychowuje matka, która popada w obłęd. Kobieta (w filmie gra ją sama Almagor) zaczyna obsesyjnie uważać się za ofiarę Holokaustu. Co prawda straciła bliskich, ale wspomnienia przeszłości stają się coraz bardziej fantazją, stworzone przez chory umysł. Kiedy kobieta zostaje zamknięta w zakładzie psychiatrycznym, nieletnia bohaterka zaczyna życie na własny rachunek. W wieku 17 lat rozpoczyna pracę w teatrze w Tel Awiwie. Dla dziewczyny uwolnienie się od władzy matki i jej wymagowanej traumy stanie się początkiem nowego życia. O trudnych relacjach dzieci ocalonych z rodzicami mówią dokumenty: *Choice and Destiny* (Tsipi Reibenbach, 1993), *Girl-*

friends (Yoel Kaminsky, 1994), *Hugo* (Yair Lev, 1989; po latach reżyser powróci do tematu w *Hugo 2* (2008)) czy *The Longings of Maya Gordon* (2017) – opowieść o polskiej artystce mieszkającej między Polską, Holandią a Izraelem, która nie identyfikuje się z żadnym z tych miejsc. Większość wymienionych filmowych dokumentów ostentacyjnie odrzuca oficjalną narrację narzuconą ocalonym przez państwo. Ton tych filmów jest niezwykle osobisty, nad relacjami rodziców i dzieci unosi się cień Zagłady²⁰. Drugie pokolenie to głos ocalonych. Tym przybyłym do Izraela państwo zamknęło usta. Ten rewizjonistyczny stosunek do mitu syjonistycznego, jego opresyjnego charakteru znajdziemy w kolejnym filmie Orny Ben-Dor. Zrealizowany w 1994 roku *New Land* ukazuje życie nowo przybyłych emigrantów w kibucu. Historia polskiego rodzeństwa poszukującego zaginionej matki w Izraelu pełna jest naturalistycznego brutalizmu. Kibuc nie jest miejscem dla zniszczonych wojną sierot. Stosunki tam panujące opierają się na kulcie prymitywnej męskości. Nocą rodzeństwo postanawia uciec i marzy o znalezieniu nowej ziemi obiecanej, ale już nie w Izraelu.

Koszmary z przeszłości powracają w filmach *Tel Aviv-Berlin* (Tzipi Trope, 1987) i *Berlin-Jerusalem* (Amos Gitai, 1989). Pierwszy jest opowieścią o ocalonym Benjaminie, byłym więźniu obozu koncentracyjnego, który zaprzyjaźnia się z rodziną z Tel Awiwu. Bohater rozpamiętuje życie w nazistowskich Niemczech. Rozdarty jest pomiędzy figurami pięknej Niemki (symbolizującej wielkość niemieckiej kultury) a niemieckiego Kapo (symbolizującego atawistyczne niemieckie okrucieństwo), który prawdopodobnie zamordował jego ojca. Film Gitaia jest bardziej radykalnym politycznie projektem. Reżyser opowiada historię życia dwóch wybitnych kobiet. Pierwsza to Mania Shohat (1880–1961) – urodzona w Mińsku aktywistka ruchu kibucowego, feministka, zwolenniczka porozumienia z Arabami (w latach 30. współzałożycielka League for Arab-Jewish Friendship). Druga to jej przyjaciółka, niemiecka poetka ekspresjonistyczna – Else Lasker-Schüler (1869–1945), która często odwiedzała Palestynę (ostatecznie wyemigrowała), a jednocześnie była świadkiem rodzącego się w Niemczech nazizmu. W scenie pobytu w Jerozolimie poetka wyobraża sobie miejski park, w którym wypoczywać będą Żydzi i Arabowie jako równi w prawach obywatele nowego państwa. Antysyjonistyczny film Gitaia wpisywał się w niezwykle krytyczną wobec polityki historycznej narrację izraelskiej lewicy, w której nazistowskie Niemcy znajdują swojego ideologicznego pobratymca w syjonistach²¹.

Nowym typem dokumentu jest nagrodzony na berlińskim festiwalu *Don't Touch My Holocaust* (Asher Tlalim, 1994). Pochodzący z Maroka reżyser stawia pytanie o tożsamość, w której znaczące miejsce ma pamięć Holocaustu jako jedno z ważnych spoiw wielokulturowego społeczeństwa w Izraelu. Dla Mizrachi

²⁰ Por. I. AVISAR: *The Holocaust in Israeli Cinema as a Conflict between Survival and Morality*. In: *Israeli Cinema. Identities in Motion*. Eds. M. TALMON, Y. PELEG. Austin 2011, s. 159–160.

²¹ Por. E. YAKIRA, M. SWIRSKY: *Post-Zionism, Post-Holocaust: Three Essays on Denial, Forgetting, and the Delegitimation of Israel*. Cambridge 2009.

Zagłada jest doświadczeniem historycznie obcym, niemieszczącym się w pamięci przodków. Czym zatem jest Holocaust dla bliskowschodnich Żydów²²? Tlalim towarzyszy z kamerą grupie teatralnych performerów związanych z Akko Theater Center, którzy z nagradzonym przedstawieniem *Arbeit macht frei* są w tournée po Maroku i Europie. Odwiedzają Czechy i Niemcy. W każdym z tych państw rozmawiają z widzami, pytając się o wrażenia ze spektaklu i osobiste przeżycia. W kraju ofiar i kraju sprawców uzyskują różne odpowiedzi. Paradoksalnie (lub nie), najtrwalsza pamięć o wojnie istnieje w Niemczech. Ponaddwugodzinny dokument Tlalima okazał się przyczynkiem debaty o pamięć Zagłady, jej prawo do różnorodnych form i nieistnienia jednej obiektywnej narracji. Sam tytuł wszedł do języka potocznego, stając się synonimem zagarnięcia doświadczenia Szoa przez Państwo Izrael – uznające się za jedyne moralnie uprawnionego depozytariusza pamięci.

XXI wiek przyniósł izraelskiemu kinu odrodzenie form i narracji. Nie bez znaczenia była rewolucja technologiczna, która pozwoliła realizować filmy poza systemem produkcji państwowej czy średnio- i wysokobudżetowej. To również okres przeddefiniowania tradycyjnych gatunków filmowych. Dobrym przykładem tej zmiany są filmy o zemście czy poszukiwaniu nazistów. *Waltz with Bashir* (Ari Folman, 2008), *Made in Israel* (Ari Folman, 2001), *Walk on Water* (Eytan Fox, 2004), *The Debt* (Assaf Bernstein, 2007) – wszystkie one opowiadają o Izraelczykach ścigających niemieckich zbrodniarzy. *Made in Israel* jest farszą przedstawiającą ostatniego hitlerowskiego zbrodniarza przekazanego przez władze syryjskie Izraelowi. Ma on być osądzony w Jerozolimie. Za więziennym konwojem podążają płatni zabójcy, którzy chcą dokonać linczu. „Ostatni nazista” staje się obiektem pożądania, a jego zabicie narodową obsesją. *Waltz with Bashir* to nagradzany²³ i dobrze znany polskiej publiczności obraz. Ten dziejący się w czasie wojny libańskiej film poprzez postać głównego bohatera – potomka ocalonych – odsyła widza w ciągu obrazów do Szoa. „Widząc zbrodnie na cywilnej ludności palestyńskiej, także kobietach i dzieciach, czuł się jednocześnie naocznym świadkiem wydarzeń z II wojny światowej, świadkiem mordu na własnym narodzie i rodzinie. [...] Nastąpiła transgresja między dwoma traumami”²⁴. *The Debt* wydaje się spośród tych opowieści o zemście najbardziej

²² Hanna Yablonka, analizując to zjawisko, zauważa, że trzecia generacja urodzonych już w Izraelu Mizrahi całkowicie wchłonęła doświadczenie Zagłady i stało się ono ich własnym, głęboko przeżywanym, z którym się całkowicie identyfikują także na poziomie osobistego doświadczenia i postawy życiowej. Dla pokolenia ich rodziców i dziadków było to doświadczenie hermetyczne i obce. Por. H. YABLONKA: *Oriental Jewry and the Holocaust: A Tri-Generational Perspective*. „Israel Studies” 2009, Vol. 14, no 1 (Spring): *Israelis and the Holocaust: Scars Cry out for Healing*, s. 94–122.

²³ Film jest jednym z najczęściej nagradzanych izraelskich obrazów. Otrzymał w sumie 15 nagród i 16 nominacji, w tym Złoty Glob, Cezara, był nominowany do Oscara i Złotej Palmy.

²⁴ K. ŻYТО: *W poszukiwanie transgresji. Walc z Baszirem Ariego Folmana*. W: *Współczesne kino izraelskie...*, s. 80.

tradycyjny. Jednak ta historia złamanego agenta Mosadu, nieudanej misji wywiadowczej, wątpliwości i rozbicia psychicznego jest świeżym i ożywym spojrzeniem. Antyheroiczna opowieść neguje bohaterski obraz agenta Mosadu i owianej legendarnym nimbem skuteczności służb. Wreszcie ostatni z nich, znany również polskiej publiczności film Eytana Foxa *Walk on Water*, będący melanzem kuriozalnych, wzajemnie wykluczających się perspektyw, w którym pamięć o Holokauście, pragnienie zemsty mieszają się z prawami osób LGBT. Dodajmy – to zarówno jeden z najgłośniejszych filmów izraelskich, szeroko dyskutowany w samym Izraelu, jak i pierwszy film izraelski, który miał zapewnioną ogólnokrajową dystrybucję w Stanach Zjednoczonych. Dodać należy, że obraz okazał się najbardziej dochodowym filmem w całej historii izraelskiego kina.

Fox wywodzi się z liberalnego środowiska amerykańskich Żydów, którzy wybrali Izrael na nową ojczyznę. Matka reżysera była znaną aktywistką wspierającą aspiracje palestyńskie, a sam Fox jest działaczem na rzecz osób homoseksualnych w Izraelu, które cieszą się tam pełnią praw publicznych i obywatelskich. Zresztą tematyka homoseksualna²⁵ jest chętnie podejmowana przez kino izraelskie²⁶. Tłem dla filmu są dwa wydarzenia: Zagłada i intifada Al-Aksa. Protagonistą jest trzydziestokilkuletni agent Mosadu Eyal – ucieleśnienie mitu silnego Sabry. Wzorowo wykonuje powierzone mu zadania. Pomimo samobójczej śmierci żony nie załamuje się. Jego rodzice byli niemieckimi Żydami, stąd znajomość języka. Temat Niemców nie istniał jednak w ich domu, przeszłość została wymazana. Na swojej drodze mężczyzna spotyka niemieckie rodzeństwo Himmelmanów: Pię i Axela. Ona pracuje w kibucu, on odwiedza siostrę. Ich dziadek – Alfred Himmelman – odegrał sprawczą rolę w Holokauście. Ukrywany przez swojego syna dożył sędziwego wieku. Dziewczyna zna prawdę o dziadku (stąd decyzja o odkupieniu win w kibucu), Axel jeszcze nie. Jest idealistycznym pacyfistą, nie potrafi zrozumieć przemocy. Axel jest także gejem, który romansuje z Arabami (co wzbudza wściekłość Eyala). Kiedy rodzinna tajemnica wychodzi na jaw, agent Mosadu postanawia wyruszyć do Berlina, by zgładzić starca. Jego dom wygląda jak willa w Wannsee, bliska rodzina okazuje się grupą neonazistów tęskniących za powrotem Trzeciej Rzeszy. Ostatecznie, kiedy Eyal pochylił się nad łóżkiem stuletniego nazisty, nie zdecydował się go zabić. Zrobił to Axel, odłączając aparaturę podtrzymującą życie. Budzi zdziwienie, że film zbudowany wyłącznie z prymitywnych klisz jest może najbardziej rozpoznawalnym filmem izraelskim, w którym Zagłada odgrywa rolę nadrzędną. Skupienie w jednym miejscu tylu

²⁵ Por. N. KOHEN: *Soldiers, Rebels, and Drifters Gay Representation in Israeli Cinema*. Detroit 2011.

²⁶ Polityka marketingowego otwarcia się na tę mniejszość przy równoczesnej opresyjnej polityce wobec Palestyńczyków nosi wśród jej krytyków miano pinkwashingu i dotyczy sytuacji eksponowania przez rządy swojego liberalizmu oraz respektowania praw człowieka poprzez troskę o prawa osób LGBT przy jednoczesnych działaniach dyskryminacyjnych wobec innych mniejszości.

stereotypów, nonsensów i sytuacji dramaturgicznie nieprawdopodobnych jest dowodem, że izraelskie kino wciąż czeka na film intelektualnej rangi, który temat udźwignie. Nie jedynie przez ideologiczny *nestbeschmutz*, którego Fox jest w filmie i działalności publicznej heroldem.

O wiele dojrzalsze są trzy filmy dokumentalne: *Numbered* (Dana Doron, Uriel Sinai, 2012), *Pizza in Auschwitz* (Moshe Zimmerman, 2008) oraz *Defamation* (Yoav Shamir, 2009).

Film Shamira wywołał w Izraelu falę krytyki. Młody reżyser zastanawia się w nim, co oznaczają antysemityzm i Holokaust we współczesnym świecie. Swoją *bildungsroman* rozpoczyna w Izraelu. Przygląda się pracy w izraelskich gazetach, które codziennie donoszą o incydentach antysemitycznych. Rozmawia też ze swoją babcią – syjonistką, emigrantką z Rosji. Kiedy zapyta ją o to, czym jest antysemityzm, ta odpowie, że wyemigrowali z Rosji, ponieważ wierzyli, że syjonizm był lekarstwem na antysemityzm: „Mówi się, że za granicą jest wielu antysemitów?” – zapyta Yoav. „Gdzie? Za granicą? To czemu nasi nie przyjadą tutaj? Jeżeli tam są antysemita, dlaczego nie przyjadą tutaj? Chcą dać się zabić? [...] Cóż, nie przyjeżdżają, bo oni kochają pieniądze. Żydzi to oszuści” – odpowie sobie na pytanie starsza kobieta. „Oni by tu musieli pracować”. Shamir wyjeżdża do Nowego Jorku, do siedziby Anti-Defamation League (Liga Przeciwko Zniesławieniu). Zaprzyjaźnia się z prezesem organizacji Abrahamem Foxmanem i towarzyszy mu w podróży na Ukrainę, gdzie dyrektor Ligi fetowany jest jak głowa państwa. W Auschwitz uczestniczy wraz z żoną w uroczystościach podczas Dnia Pamięci. „Kocham Izrael bardziej od swoich dzieci” – powie pani Foxman. Izrael „jest naszą polisą – zawsze można tam wyjechać” – doda. Reżyser towarzyszy również młodzieży w podróży do Polski. Jest z nimi na Majdanku. W hotelu przeprowadza wywiady z młodymi ludźmi. Są oni przekonani, że zgodnie z instrukcją opiekunów nie mogą opuszczać hotelu. Na zewnątrz grozi im niebezpieczeństwo – są przecież znienawidzonym narodem. W prowokacyjny sposób Shamir opowiada o syjonistycznej *hassliebe* wobec diaspory, uzależnieniu izraelskich polityków od prawicowych Żydów amerykańskich, blokujących proces pokojowy, o postępującej marginalizacji lewicy w polityce Izraela, systemie edukacji skrojonym na wywołanie lęku i ciągłej mobilizacji, wreszcie o Holokauście, który jest fantazmatyczną aurą traumatyzującą społeczność. Sam reżyser powie o swoim zamiśle: „[...] to film o nas samych. O tym, w jaki sposób i za pomocą jakich lęków pragniemy się samoidentyfikować”²⁷.

O traumie narzuconej trzeciej generacji opowiada *Pizza in Auschwitz*. Wnuki towarzyszą dziadkowi w jego podróży do Polski. Były więzień obozu, uczestnik Marszu Śmierci, postanawia pokazać im, w jakich warunkach musiał żyć w Auschwitz. W tym celu kontaktuje się z dyrekcją i żąda, by ta udostępniła mu

²⁷ R. PORTON, Y. SHAMIR: *Reframing Anti-Semitism: An Interview With Yoav Shamir*. „Cinéma” 2009, Vol. 35, no 1 (Winter), s. 53.

barak i prycze obozowe, aby mógł tam spędzić z wnukami noc. W trakcie nocnej psychodramy (młodzi zarzucają dziadkowi obsesyjne wspomnienie Holocaustu) wszyscy opuszczają barak i wracają do hotelu. Surrealizm sceny podkreślają mroczne wnętrza baraku i pomysł zamówienia na teren obozu pizzy. Starszy człowiek weźmie także udział w filmie-projekcie Doron i Sinai. Byli więźniowie spotykają się, by opowiedzieć swoje wojenne historie młodym Izraelczykom. Z dumą ukazują wytatuowane numery. Niegdyś stygmat, chowany, wyszydzany, wymazywany. Przeszło pół wieku musiało upłynąć, by odzyskali głos i zaczęli swoją opowieść.

Ten krótki przegląd kina izraelskiego wobec Zagłady nie wyczerpuje tematu ujętego przeze mnie dość dyskursywnie. Wydaje się, że to, co najwartościowsze, jest jeszcze przed izraelską publicznością. Kino izraelskie to kino emancypacyjne i społecznie zaangażowane w wielokulturowym państwie, wspomagało asymilację Mizrachi, walczyło o kobiety zamknięte w okowach tradycji – *haredim*, angażowało się w prawa LGBT i Palestyńczyków. Opowieść o Holocaustie i ocalonych czeka wciąż na swoje arcydzieło i jest to narracja wciąż marginalna, wbrew kolokwialnym opiniom, że refleksja o Zagładzie stanowi jeden z głównych nurtów współczesnych narracji w Izraelu. Drogę uTORowały filmy drugiego pokolenia i *I-cinema*. Kamera nie podziwia już państwa, lecz kieruje się w zbliżeniu na twarze bohaterów tych narracji.

Bibliografia

- AVISAR I.: *The Evolution of the Israeli's Attitude toward the Holocaust as Reflected in Modern Hebrew Drama*. "Hebrew Annual Review" 1985, no 9, s. 31–52.
- AVISAR I.: *The Holocaust in Israeli Cinema as a Conflict between Survival and Morality*. In: *Israeli Cinema. Identities in Motion*. Eds. M. TALMON, Y. PELEG. Austin 2011, s. 152–167.
- AVISAR I.: *The National and the Popular in Israeli Cinema*. "Shofar" 2005, Vol. 24, no 1, s. 125–143.
- BALF M.: *A Voice not Silenced: Holocaust Commemoration in the Kibutz Movement*. Tel-Aviv 2008.
- BARTAL D.: *Living with the Conflict: A Psychological Analysis of Jewish Society in Israel*. Jerusalem 2007.
- BARTOV O.: *Kitsch and Sadism in Ka-Tzetnik's Other Planet: Israeli Youth Imagine the Holocaust*. "Jewish Social Studies, New Series" 1997, Vol. 3, no 2 (Winter), s. 42–76.
- BAUMEL J.T.: *In Everlasting Memory: Individual and Communal Holocaust Commemoration in Israel*. In: *Shaping of Israeli Identity: Myth, Memory and Trauma*. Eds. R. WISTRICH, D. OHANA. London 1995, s. 146–170.
- BEN-SHAUL N.: *Mythical Expressions of Siege in Israeli Films*. Lewiston 1997.

- BURG B.: *Victory over Hitler*. Tel-Aviv 2007.
- BURSTEIN J.: *Through an American Lens: Dreaming Utopia in Early Israeli Cinema*. "Studies in American Jewish Literature" 2010, Vol. 29: *A Special Issue in Honor of Sarah Blacher Cohen*, s. 26–39.
- BURSZTYN I.: *Face as Battlefield*. Tel Aviv 1990.
- FUNKENSTEIN A.: *Collective Memory and Historical Consciousness*. "History and Memory" 1989, Vol. 1, no 1, s. 5–26.
- GROSS N., GROSS Y.: *The Hebrew Film*. Jerusalem 1990.
- INSDORF A.: *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*. Third edition. New York 2002. *Israeli Cinema. Identities in Motion*. Eds. M. TALMON, Y. PELEG. Austin 2011.
- KOHEN N.: *Soldiers, Rebels, and Drifters Gay Representation in Israeli Cinema*. Detroit 2011.
- KONIGSBERG I.: *Our Children and the Limits of Cinema: Early Jewish Responses to the Holocaust*. "Film Quarterly" 1998, Vol. 52 (Autumn), s. 7–19.
- LANGER L.L.: *The Holocaust and the Literary Imagination*. New Haven 1975.
- NE'EMAN J.: *The Death Mask of the Moderns: A Genealogy of "New Sensibility" Cinema in Israel*. "Israel Studies" 1999, Vol. 4, no 1 (Spring), s. 100–128.
- NURITH G.: *Motion Fiction: Israeli Fiction in Film*. Tel Aviv 1993.
- OFER D.: *The Past That Does Not Pass: Israelis and Holocaust Memory*. "Israel Studies" 2009, Vol. 14, no 1 (Spring), s. 1–35.
- PATEK A.: *Alija bet w filmie*. „Kwartalnik Filmowy" 2010, nr 69, s. 201–213.
- PORTON R., SHAMIR Y.: *Reframing Anti-Semitism: An Interview With Yoav Shamir*. "Cinéaste" 2009, Vol. 35, no 1 (Winter), s. 50–54.
- SEGEV T.: *Siódmy milion*. Przeł. B. GADOMSKA. Warszawa 2012.
- SHOHAT E.: *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*. Second edition. London–New York 2010.
- Współczesne kino izraelskie*. Red. J. PREIZNER. Kraków–Budapeszt 2015.
- WYDRZYŃSKI J.: *Izrael. W: Historia kina. T. 3: Kino epoki nowofalowej*. Red. T. LUBELSKI, I. SOWIŃSKA, R. SYSKA. Kraków 2015, s. 1323–1332.
- YABLONKA H.: *Oriental Jewry and the Holocaust: A Tri-Generational Perspective*. "Israel Studies" 2009, Vol. 14, no 1 (Spring): *Israelis and the Holocaust: Scars Cry out for Healing*, s. 94–122.
- YAKIRA E., SWIRSKY M.: *Post-Zionism, Post-Holocaust: Three Essays on Denial, Forgetting, and the Delegitimation of Israel*. Cambridge 2009.
- ZERTAL I.: *Naród i śmierć. Zagłada w dyskursie i polityce Izraela*. Przeł. J.M. KŁOCZOWSKI. Kraków 2010.

Bartosz Kwieciński

Because of This War
The Shoah in Israeli Cinema

Summary

The author reflects upon the presence of the Shoah-related issues in Israeli cinema, from the early Zionist films to the newest productions, and from the apology of the Jewish state to the focus on an individual protagonist. The ideological stigma of first films from 1950s and 1960s gives way to the authorial narration in which the fates of the survivors are told by the Second and Third Generation representatives. The topic of the article is also the artistic weakness of such narrations which – against common opinions – are posited not in the centre but merely on the peripheries of interests expressed by Israeli filmmakers. Transgressions of memory, entanglement in the history of Israel, the fates of the survivors and their children are marginal in Israeli cinema. The emancipatory and integrative function that the cinema has served for multicultural Israeli society tackles the narrations of the Shoah to an inconsiderable extent. Sometimes, the Holocaust becomes an attractive background for genological stories present in mainstream cinema.

Key words: Israeli cinema, review, Shoah

LIAT STEIR-LIVNY

ORCID: 0000-0002-3210-0335

Department of Culture, Sapir Academic College

Department of Literature, Language, and the Arts, Open University of Israel

The Portrayal of Holocaust Survivors in Israeli Feature Films Following the Six-Day War

In the aftermath of the Second World War, approximately 450,000 Holocaust survivors immigrated to Palestine and after 1948 – to the nascent State of Israel. The complex encounters of the newcomers with the Jews who had already been living in Palestine were reduced to a series of superficial representations in Israeli feature films. The robust Zionist ideology dominated Israeli filmmaking of the 1940s and 1950s. Films made during that era presented a biased worldview, emphasising the Holocaust’s Zionist “lesson”: the importance of a Jewish state in the land of Israel. As part of this narrative, survivors were often portrayed as people broken in body and in spirit, who could be healed and transformed into strong “new Jews” only in Israel. During the 1961 Eichmann trial, Israelis were exposed – some for the first time – to numerous testimonies which made them more cognisant of the complexity of the Jewish experience during the Holocaust. Following the trial, initial attempts were made at producing feature films which depicted a more multifaceted image of survivors. The article argues that the euphoria that followed the 1967 Six-Day War resurrected the image of the “new Jew” and cast Holocaust survivors into their former role as the antithesis of the powerful Israeli. The rupture of Israeli society following the Yom Kippur War in October 1973, which opened the door to renewed identification with the suffering of Europe’s Jews under Nazism, did not restore these first cinematic attempts of the early 1960s. The article discusses these themes through the analysis of two prominent films that were produced in the decade following the 1967 war: *He Walked through the Fields* (*Hu halach basadot*, 1967) by Yosef Millo and *Operation Thunderbolt* (*Mivtza Yonatan*, 1977) by Menahem Golan.

Introduction: Pre-1967 Cinematic Representations of Holocaust Survivors

The encounter of Holocaust survivors and the native Jews in the land of Israel was complex. The shock of the locals was mingled with anguish and a desire to help the survivors. However, along with the support in immigration and integration came questions about the perceived passivity of the diaspora Jews in the face of the Nazi horrors. In addition, native Israelis wondered how the post-war immigrants had survived while six million other Jews had perished. The answers to these questions were sometimes problematic.¹

The complexity of this encounter was reduced to a series of superficial representations in 1940s and 1950s Zionist films due to the ideological considerations which dominated pre-State and Israeli cinema. Films that propagated Zionist notions served as artistic platforms for the Zionist establishment to display its political, national, and economic achievements. Such films were political in nature, necessarily presenting a biased worldview in order to achieve the goal of promoting the importance of a Jewish state. As part of the narrative which emerged, survivors were often portrayed as broken people who could undergo transformation only in the land of Israel. These films concluded with the healed survivors assimilating into their new country.²

The 1961 Eichmann trial played a large role in raising Holocaust awareness in Israel. Following the trial, Holocaust-themed literature and theatre became more ubiquitous and included increasingly nuanced portrayals of Holocaust survivors. A cinema and theatre researcher Moshe Zimmerman points out that plays such as *Children of the Shadow* (*Yaldei Hazel*, Ben-Zion Tomer, Habima, 1962), *The Burning Season* (*Haona haboe'ert*, Aharon Meged, Habima, 1964), and *The Heir* (*Hayoresh*, Moshe Shamir, Haifa Productions Theatre, 1964) dealt with the inability of survivors to replace their "diasporic identity" by Israeli characteristics. The fraught relationship with post-war Germany and reparations offered by the Germans were also challenged.³ Haim Gouri, one of the most prominent Israeli writers, covered the Eichmann trial as a journalist and in its aftermath published the book *Facing the Glass Booth: The Jerusalem Trial of Adolf Eichmann* (*Mul ta*

¹ D. PORAT: *Café haboker beeiach haashan*. Yad Vashem, 2011, pp. 379–396 [Hebrew]; H. YABLONKA: "Zehuyot sotrot, zehuyot mashlimot, nizolim zichron hashoah vehazehut hayehudit." *Massuah* 2000, no. 28, pp. 301–317 [Hebrew]; A. SHAPIRA: "Hashoah: Zicaron praty vezicaron zibury." *Yehudim hadashim, yehudim yeshanim*. Tel Aviv 1997, pp. 103–186 [Hebrew]; T. SEGEV: *Hamilton hashviyi: hayisraelim vehashoah*. Jerusalem 1991, pp. 101–169 [Hebrew].

² L. STEIR-LIVNY: "Near and Far: The Representation of Holocaust Survivors in Israeli Feature Films." In: M. TALMON-BOHM, Y. PELEG (eds.): *Israeli Cinema: Identities in Motion*. Austin 2011, pp. 168–180.

³ M. ZIMMERMAN: *Al tigu li bashoah*. Haifa 2002 [Hebrew], pp. 223–224.

hazchuchit, 1962), in which he repented the way Israelis judged the survivors' behaviour under Nazism. First attempts to confront the cinematic narratives of the 1940s and 1950s were reflected in feature films such as *The Cellar*⁴ (*Hamar-tef*, Natan Gross, 1963) and *The Hero's Wife*⁵ (*Eshet Hagibor*, Peter Fry, 1963), which – for the first time – portrayed survivors in all their complexity.

The tense period before the Six-Day War, May 1967 brought about new empathy for Holocaust survivors. Israel was under siege, in a state of heightened anxiety caused by threats of annihilation from the Arab world. Feelings of helplessness that had been heretofore identified primarily with the Holocaust were suddenly understandable. Fears of a second Holocaust were expressed both privately and publicly: in newspapers and by politicians.⁶ However, the rapid and victorious outcome of the war in June 1967 transformed these fears into euphoria.

After-effects of the Six-Day War

Following six days of intense fighting (5–10 June 1967), Israel emerged victorious, having tripled its territory and become the governor of approximately a million Palestinians. IDF soldiers – in particular the generals – became worshiped celebrities, and numerous commemorative volumes with photos and war stories were published and became bestsellers. Children's games, songs, books, and films featuring soldiers cemented the spirit of invincibility and confidence. Heartbreaking accounts by soldiers who had lost their friends and had endured tough battles were published, but even these could not cast a shadow over the general atmosphere of jubilation.⁷ The great victory highlighted the mythic, heroic character of the “new Jew.”

⁴ L. STEIR-LIVNY: “Trauma from the Perspective of Holocaust Survivors in the Israeli Film *The Cellar* (Natan Gross, 1963).” *Prooftext* [in print].

⁵ L. STEIR-LIVNY: “The Hero's Wife: The Depiction of Female Holocaust Survivors in Israeli Cinema Before the Eichmann Trial and in Its Aftermath.” *Polish Political Science Yearbook* [in print].

⁶ T. SEGEV: *1967-veaaretz shinta et paneha*. Jerusalem 2005 [Hebrew]; A. KONFINO: “To Write, Not Only to Remember, the History of 1967.” *Israel – Magazine for the Research of Zionism and the State of Israel – History, Culture, Society* 2008, no. 13, pp. 297–312.

⁷ *Siach Lochaim [Warriors Discussion]* that was published in 1968 was one of the few texts at the time that opposed the sensation of euphoria. The doubtful, uncertain tone of the soldiers' interviewees stood in complete defiance of the atmosphere of arrogance that dominated the public discourse. According to Alon Gan, the euphoria pushed aside the doubtful voices of warriors. See: A. GAN: “Hasufim bazariach vesiach lohamim cezirey zehut mitpazelet.” *Israel* 2008, no. 13, pp. 267–296 [Hebrew].

It was this exhilaration and confidence in Israeli identity which ironically opened the door for a nostalgic return to the *shtetls*, the small Jewish towns of eastern Europe, which had formerly been ignored or ridiculed in Israeli culture. The play *Once There Was a Hassid* (*Ish Hassid Haya*, 1968) by Dan Almagor replaced negation of the diaspora with yearning for a lost way of life. Almagor, who had been raised by an anti-religious father – one of the first members of the *Hashomer Hatzair* youth group in Poland – wrote a play which actually bridged the gap between Orthodox “diaspora Jews” and secular Israeli audiences. In his production, Hassidism was presented as a Jewish movement which balanced religion and humanism. More than a quarter million people in Israel attended the play, and it received enthusiastic reviews in distinctly secular sectors, including the *kibbutzim* of *Hashomer Hatzair*.⁸ After a period of about thirty years in which pre-State and Israeli cinema had been ignoring the diaspora or treating it disparagingly, feature films that focused on life in the *shtetl* started to be produced. The late 1960s saw the production of *A Miracle in the Town* (*Nes ba'ayara*, Leo Filler, 1968), *Tevye and His Seven Daughters* (*Tuvia vesheva bnotaiv*, Menahem Golan, 1968), and *Ha-Dybbuk* (Ilan Eldad, 1968).⁹

Simultaneously, after the Six-Day War, the Holocaust survivors were marginalised. Although the Holocaust survivor and novelist Aharon Appelfeld published books discussing mainly the pre- and post-Holocaust years and some poetry by survivors was circulated, they were not a prominent part of the Israeli public discourse.¹⁰ Two central novels written by non-survivors were *Lizkor velishkoah* (*To Remember, to Forget*) by Dan Ben-Amotz (1968), which follows an Israeli on a journey towards his past identity, and *Adam ben Celev* (*Adam Resurrected*) by Yoram Kaniuk (1969), which depicts a Holocaust survivor who cannot break free from the grotesque identity forced upon him during the Holocaust. The theatre, meanwhile, focused on other themes, leaving a void which lasted for approximately a decade, up until the late 1970s.¹¹ The echoes of the Holocaust seldom appeared when artists dealt with other subjects. For instance, the well-known and controversial political play by Hanoch Levin, *Malcat Ambatia* (*Queen of the Bathtub*, 1970), criticised the sense of euphoria that took hold of Israelis after the Six-Day War and the use of the Holocaust by some as a rationalisation for justifying racism towards Arabs. A discussion on the Holocaust survivors in art

⁸ For more, see: A. SHAPIRA: “Lean halcha shlilat hagalat.” *Shvut* 2004, pp. 13–61 [Hebrew]; L. STEIR-LIVNY: “Hacomeback shel hagalat: meyhudi yashan leyahudi hadash ubehazara.” In: S. MEIRI et al. (eds.): *Zehuyot behithavut bahevra haisraelit*. Ra’anana 2013, pp. 461–481 [Hebrew].

⁹ These films are called “Gefilte Fish movies” in cinema research. See: L. STEIR-LIVNY: “Hacomeback...”

¹⁰ H. YAOZ KAST: “Safrut hashoah beivrit – yozrim nizoley shoah.” *Bishvil hazicaron* 1998, no. 27 [Hebrew], <http://lib.cet.ac.il/pages/item.asp?item=16243> (accessed 20.01.2010) [Hebrew].

¹¹ A. BEN NAFTALI: “Ma hayta hamila shoah.” *Massuah* 2005, no. 33, pp. 10–26 [Hebrew].

was minimal as well.¹² Only from late 1980s onwards, the Holocaust became a central focus of Israeli culture.¹³

In the decade after the Six-Day War, the film industry, which had produced nearly twenty films dealing with survivors during the previous two decades, began to tackle other subjects and genres. The personal genre, influenced mainly by European cinema, usually dealt with universal themes while popular cinema primarily explored relationships between ethnic groups (Ashkenazim and Mizrahim).¹⁴ The only two films in which survivors appeared during the decade after the 1967 war featured them in supporting roles, which restored the negative stereotypes found in films made prior to the Eichmann trial.

He Walked through the Fields

Moshe Shamir's novel *He Walked through the Fields* (*Hu halach basadot*, 1947) represents the essence of the Sabra myth (the young, Israel-born, handsome, fearless, and free "new Jew"). The book idolises the character of Uri, a young *kibbutz* member and Palmach soldier who is ultimately killed in action. Adapted for the theatre in 1948 and directed by Yosef Millo, the production had a run of eighteen years.¹⁵ In 1967 it was adapted into a film, also directed by Millo, starring Assi Dayan (the son of Moshe Dayan, the minister of defence during the Six-Day War), who was the epitome of a Sabra.¹⁶ The film follows Uri as he returns to the Gat Ha'amakim *kibbutz* in 1946 after attending the Kadoorie agricultural school. Born and raised in the *kibbutz*, Uri attempts to integrate back into communal life and his family. After having a romance with Mika, a Holocaust survivor and *kibbutz* member, he eventually decides to join the Palmach. His squad embarks on a mission to distract the British and allow a ship of illegal Jewish immigrants to reach the shore. While carrying out the

¹² B. BRUTIN: "Mehashulayim el hamercaz – hashoah baomanut haisraelit." *Massuah* 2005, no. 33, pp. 110–138 [Hebrew]; BEN NAFTALI: "Ma hayta hamila..."

¹³ D. OFER: "The Past That Does Not Pass: Israelis and Holocaust Memory." *Israel Studies* 14.01.2009, pp. 1–35; D. PORAT: *Café haboker...*; L. STEIR-LIVNY: *Har hazicaron izcor bimkomi: hazicaron hahadash shel hashoah batarbut hapopularit beisrael*. Tel Aviv 2014 [Hebrew].

¹⁴ E. SHOHAT: *Mizrah vema'arav bakolnoa haisraeli* [*East and West in Israeli Cinema*]. Ra'anana 2007, pp. 110–122 [Hebrew].

¹⁵ "Hu halach basadot." Cinema department, The General Union of Workers in Israel, *Tel Aviv Cinematheque Library Collection* [Hebrew].

¹⁶ For example, on the television programme *Uvda* (Channel 2, 7.06.2006), Ilana Dayan described his biography. With photos from the film in the background, she claimed that he was the Sabra everyone wanted to be like. For more examples, see: E. SHOHAT: *Mizrah vema'arav...*, pp. 110–122; M. SCHNITZER: *Hakolnoa ha israeli*. Tel Aviv 1994, pp. 80–81; N. GERTZ: *Sipur mehasratim...*, pp. 63–94; M. TALMON: *Bluz lazabar haavud: havurot venostalgia bakolnoa haisraeli*. Tel Aviv 2001, pp. 134–138 [Hebrew]; M. ZIMMERMAN: *Al tigu...*, pp. 203–207. For the comparison between *He Walked through the Fields* by Moshe Shamir and its cinematic adaptation, see: N. GERTZ: *Sipur mehasratim: siporet Israeli veibudeha lekolnoa*. Tel Aviv 1994, pp. 63–94 [Hebrew].

mission, Uri is killed in action. Afterwards, Mika gives birth to their son, the heir who will eventually become a fighter in the Six-Day War.

The film places the character of the Sabra front and centre, and focuses on the uncertainties in his life. Assi Dayan relates that, in addition to his good looks, being Moshe Dayan's son was an asset, since his father – like the other commanders of the 1967 war – was idolised. In contrast, the Holocaust survivors in the film are merely supporting characters, who cross paths with Uri at the *kibbutz* and in the Palmach. In both cases, the survivors are the antithesis of Uri, playing the “diaspora Jew” to his “new Jew.”

Among the negative stereotypes associated with the portrayal of survivors in feature films in the 1940s and 1950s was that of Jewish women surviving the Holocaust through prostitution or by using their sexuality.¹⁷ The film portrays Mika through a sexually problematic perspective, implying that she underwent an abortion during the war. Mika not only has had a difficult past, but also continues to use her sexuality in the present. She is a seductive adolescent who repeats her sexual mistakes and does not comprehend the consequences of her actions. She flirts with Uri and embarks on a sexual relationship with him after a brief acquaintance, which results in an unplanned pregnancy. Upon discovering that she is pregnant, Mika sobs to the doctor: “[It is] like in Tehran, it's exactly like in Tehran.” In order to comfort her, the doctor assures her: “Back then you were a little fool in a refugee camp [...], here, you have a guy that loves you.” Yet, these words are no comfort to Mika, and the doctor is ultimately proved wrong when Uri goes on to start another sexual relationship with another woman she meets at the Palmach camp.

Beginning a new life in a homeland promised to provide redemption was a prevalent theme in Israeli cinema of the 1940s and 1950s. In particular, female survivors often emerge “purified” by the end of the films.¹⁸ In the same manner, in *He Walked through the Fields* Mika turns from a seductive survivor to a Zionist mother. The film's epilogue briefly reveals that their son grew up to fight bravely in the Six-Day War. Mika thus achieves redemption by becoming the mother of a hero who contributes to the great victory of 1967.

As in the films of the 1940s and 1950s, the image of male Holocaust survivors in *He Walked through the Fields* has negative associations. In one of the central scenes, Uri works in the vineyard together with the children of Tehran.¹⁹ They speak Yiddish among themselves instead of Hebrew, and they squabble

¹⁷ N. LEVNIKORN: “Ha'alamot vehamavet.” *Teoria vebikoret* 2008, no. 32, pp. 15–44 [Hebrew]; L. STEIR-LIVNY: “Sexual Abuse and Deviancy: Women Holocaust Survivors in Israeli Feature Films.” *Ekphrasis* 2015, vol. 2, no. 15, pp. 72–87.

¹⁸ N. GERTZ: *Makhela aheret: nizoley shoah zarim veaherim bakolnoa ubasafrut haisraelim*. Tel Aviv 2004, pp. 9–38 [Hebrew].

¹⁹ Children of Tehran are Holocaust child survivors who fled from Poland and arrived in Eretz-Israel via Iran in February 1943.

or play backgammon instead of working. Uri scolds them, but in vain. These scenes establish, as do earlier films, the division between the “new Jew” and the survivors. Uri, shot from a low angle, crosses the vineyard in his cart while he looks down at the Holocaust survivors from above. He is serious and dedicated to his work. The survivors, on the other hand, are shot from a high angle that diminishes them. The *kibbutz* and its values hold no interest for them, and they are interested only in destruction and mayhem. During a *kibbutz* celebration, a Holocaust survivor sexually harasses Mika, who finds shelter in the arms of Uri, her “Sabra saviour.”

At the Palmach camp, Uri meets Semion, a Holocaust survivor who provides contrast to the protagonist and thereby highlights his heroic characteristics. When the two characters are shot together in the same frame (two shots), the differences between them become glaring: Assi Dayan (Uri) is tall and devastatingly handsome, while the short and overweight Yaakov Ben-Sira is cast as Semion. Uri becomes indispensable to the commander, while Semion is a simple soldier, despite having fought as a partisan during the Second World War. Semion is the “other” who is ridiculed. Mostly alone, he is a social outcast, and during training sessions he lags behind. Semion volunteers for the central mission in the film: his job is to demolish a bridge and create a diversion so that the British will not notice the illegal immigrants arriving by sea. Yet, when difficulties arise, Semion is unable to carry out the assignment, and Uri volunteers to step in instead.

The film alters the narrative of the 1940s and 1950s on one issue only – the assimilation of survivors within Israeli society. In *He walked through the Fields* no assimilation occurs. The survivors and the Sabras remain two separate groups.

Relative to other Israeli film productions, *He Walked through the Fields* was a massive undertaking,²⁰ which received substantial support from the State. Levi Eshkol lent his patronage for the world premiere, which was held in the presence of ministers, members of parliament, and public figures. The Prime Minister’s office asked the film’s producers, Ya’akov Shteiner and Yitzhak Agadati, to note that *He Walked through the Fields* was being screened to celebrate the twenty-year anniversary of the founding of the state, and it was advertised as such on the film’s posters in Hebrew and English. In fact, so many public figures attended the Tel Aviv premiere that Shteiner remarked, “We can have a government general assembly meeting here.”²¹ Screenings over the following days were held under the patronage of the Commander in Chief of the IDF, Yitzhak Rabin, and under the patronage of Yigal Alon, the much-admired commander of the Palmach. As the film made its way around the country, the mayor of each city was present

²⁰ M. PERHOVSKY: “Assi Dayan – ra’ayon.” *Tel Aviv Cinematheque Library Collection* [Hebrew].

²¹ Z. HARNOF: “Hu halach basadot al hamasach.” *Davar*, 21.12.1967, *Tel Aviv Cinematheque Library Collection* [Hebrew].

at each showing, thus making the film a national event.²² A cinema researcher Nurith Gertz noted that the film received widespread acclaim,²³ while Dayan claimed that the film was loved by audiences.²⁴ Iris Yotvat – who, at 17, played Mika – related that she and Dayan were treated “like gods,” and her picture appeared on the covers of various newspapers.²⁵ Yet, my research of the topic reveals that reviews by the press were actually mixed: *BaMahane* wrote that the film was almost flawlessly made, that it portrayed the *kibbutz* realistically, and that the acting of the two protagonists was excellent.²⁶ *Al HaMishmar* claimed that the film engaged the viewers with every scene, that “everything [brought] up memories”; Stefan Gilbert proclaimed: “this is a film that should be watched.” Gilbert also wrote that Millo had succeeded in taking his first steps as a director.²⁷ *Davar*, however, showed less enthusiasm and gave a lukewarm review, opining that it was a mediocre film, full of good intentions and heartening efforts; in short, it was described as follows: “[...] not a bad film. It has a right to exist and a right to be seen.”²⁸ *Lamerhav* wrote that the film’s approach was too theatrical, yet agreed that Assi Dayan was an important cinematic discovery.²⁹ Ram Evron wrote that the plot “lacks a dimension of persuasion. It is difficult to find innovations in the cinematic version that are interesting conceptually or socially.” In his opinion, Iris Yotvat was miscast in the role of Mika, and Assi Dayan – although undoubtedly a cinematic discovery – should have received more direction. He also felt that the supporting actors gave rather exaggerated performances. According to him, the film suffered from an old-fashioned style of artistic expression and “sometimes it appears you are watching an old Soviet film.” He regretted that the important topic highlighted in the film was not executed with appropriate cinematic tools, and that Israeli cinema still had not learned how to overcome technical problems.³⁰ Another reviewer wrote that, in spite of the film’s “apparent professional disadvantages,” he still recommended it to the audience.³¹ None of the newspaper reviews, however, tackled the issue of the portrayal of Holocaust survivors. Ram Evron referred to the character of

²² Ibidem.

²³ E. SHOHAT: *Mizrah vema'arav...*, p. 20.

²⁴ M. PERHOVSKY: “Assi Dayan...”

²⁵ L. AGINSKI : “Cim’at jane fonda.” *News*, 26.06.1991 [Hebrew]; A. ARGAMAN-BARNEA: “Hi halcha.” *Yediot Aharonot*, *Zmanim modernim*, 3.07.1991, pp. 4–5 [Hebrew].

²⁶ “Hu halach basadot.” *BaMahane*, *Tel Aviv Cinematheque Library Collection* [Hebrew].

²⁷ S. GILBERT: “Ha’ahava hashniya shel milo.” *Al HaMishmar*, 26.12.1967, p. 2, *Tel Aviv Cinematheque Library Collection* [Hebrew].

²⁸ Z. HARNOF: “Hu halach basadot al hamasach...”

²⁹ R. EVRON: “Bayamim hahem bazman haze.” *Lamerhav*, 1967, *Tel Aviv Cinematheque Library Collection* [Hebrew].

³⁰ Ibidem.

³¹ “Hu adain holech basadot.” No writer signified, no newspaper signified, no date, *Tel Aviv Cinematheque Library Collection* [Hebrew].

Mika only in terms of the actor's suitability for the role. According to him, the problem was that a girl that was too young and too much of a Sabra was cast as a new immigrant from Poland, and was unable to relate to all the difficult life experiences entailed in that role.³²

Operation Thunderbolt

On 6 October 1973, the euphoric period ended with a siren that blared countrywide on Yom Kippur afternoon, while most Jews were marking the holiest day of the year by fasting and praying in synagogues. Scholars still argue whether the political leadership was aware of the looming threats, but the Israeli public was stunned. It took the army three weeks to stabilise and counterattack. The results were devastating: over 2,200 soldiers were killed, and over 7,000 were wounded. The war and its harsh consequences deconstructed the image of the invincible "new Jew."³³ Yet, even that crucial episode in Israel's history did not renew attempts to create a more nuanced image of Holocaust survivors. In the 15 years following the Yom Kippur war, Israeli cinema marginalised the image of Holocaust survivors. The few times they appeared, it was as minor characters in shallow, negative portrayals. *Operation Thunderbolt*, one of the last national-heroic feature films produced in the 1970s, is an example of this type of representation. The film is based on the true story of the hijacking of an Air France plane by a group of German and Palestinian terrorists and the eventual rescue of the passengers by Israeli commandos on 4 July 1976.

The story which gripped the world first found its way to Hollywood screenwriters even before the hostages were released. Writers at Universal Studios began crafting a script based on the unfolding crisis, and after the attack was over, Merv Griffin Productions started making preparations for producing a film about the operation. As the days passed, more and more studios showed interest in the story, and in the summer of 1976, there were no fewer than seventeen production companies in the USA dealing with the subject.³⁴

An Israeli director Menahem Golan relates that a fellow director Boaz Davidson phoned him the same night the hostages were released and enthusiastically told him about it. Golan immediately decided to produce a film about the event, and the following day, he started recruiting people. He signed the famous singer and actor Yehoram Gaon for the role of Yoni Netanyahu, using a paper napkin as a contract. Then he rented rooms at the Tel Aviv Sheraton Hotel, recruited an American screenwriter, and hired the journalist Shaike ben Porat, military reporter Eitan Habar, and Brigadier General Avraham Arnan as consultants. Golan claimed that he had received the Israeli government's blessing, together with a guarantee that he would receive all the assistance needed from the IDF.

³² R. EVRON: "Bayamim ha hem..."

³³ A. SHAPIRA: "Hashoah..."

³⁴ T. SHAW: *Cinematic Terror*. New York 2015, pp. 123–143.

According to the director, he took liberties with the storyline: "The truth is I tried to tell the stories of people that seemed real, but I made them up. Arnan knew all the details and he knew what to hide as well, yet there was an enormous dramatic force in the film and a good structure of an action movie."³⁵

While they worked, Golan learned that two major American production companies (Warner Brothers and 20 Century Fox) were also planning on producing a film. He found out that Warner Brothers had signed an exclusivity contract with the State of Israel in which they, too, were guaranteed that only they would receive all possible help from the IDF. Franklin Schaffner, one of the biggest American action movie directors, arrived in Israel with his entourage, rented rooms at the Tel Aviv Hilton, and began planning a production. Asher Hirschberg of the Ministry of Commerce and Industry phoned Golan, apologised, and told him that the government had committed only to Warner. Golan was deeply hurt and left Israel for the USA. A month later, Warner Brothers heard that Fox had recruited the biggest stars and had built a set for the film in their Los Angeles studios. Since they feared that Fox would precede them, they packed up and went back to Los Angeles to build a set there as well. Hirschberg phoned Golan at his new home in the USA to tell him that the Americans had left, and that Rabin had personally promised to provide him with everything needed for the film. Golan returned to Israel, started filming a month and a half after the Americans had left, and entered a race against the other companies. It was clear to him that whoever completed the film first would have an enormous success. It was a guaranteed blockbuster, a film "that would conquer the world. A great and well-known story, very easy to adapt for screen; humane and full of action."³⁶

Golan said that the production was conducted like a military operation. The team built a replica of Entebbe at Lod airport, and actors were quickly hired. To highlight the realism, some Israeli Knesset members and members of the government made cameo appearances, including Yitzhak Rabin, Shimon Peres, Yigal Allon, and Gad Yaakobi.³⁷ The end credits thanked the IDF and the government of Israel.³⁸

National-heroic films produced after the Six-Day War focused mainly on Israeli soldiers. The narrative structure created a struggle between the Israelis, who were portrayed as the forces of light, and the Arabs, who were portrayed as the forces of darkness, while traces of the Holocaust provided a cause for action.³⁹

³⁵ S. DUVDEVANI, M. PERHOVSKY (interviewers): "Menahem Golan." *The Israeli Testimonies, Tel Aviv Cinematheque* [Hebrew].

³⁶ Ibidem.

³⁷ M. SCHNITZER: "Rosh hamemshala mar Menachem Golan." *The City*, 2.07.1987, *Tel Aviv Cinematheque Library Collection* [Hebrew].

³⁸ Ibidem.

³⁹ E. SHOHAT: *Mizrah vema'arav...*, pp. 110–122.

Operation Thunderbolt ignored the problematic aspects of the operation⁴⁰ and devoted itself to the bravery and courage of the operation's commander, Yoni Netanyahu, and his colleagues, who represented the epitome of the "heroic Jews." As did many of the films produced after the Six-Day War, *Operation Thunderbolt* created a clear division between good and evil. In this context, the Holocaust was used to exhibit associative connections between Arabs and Nazis. The use of the Holocaust became an instrument to strengthen the notion that Israel should build itself in the spirit of "never again."⁴¹

In a scene which takes place before the hijacking occurs, the camera focuses on a conversation between two of the passengers: Nurit Aviv, an Israeli, and an unnamed German passenger. The German tells her that he would like to visit Israel. "Many German tourists come to Israel," Nurit says, "it's funny how the world changes." The hijacking that occurs minutes later and is led by Germans proves she is mistaken – the world has not changed completely since there are also Germans who continue to assault and hurt Jews. The combination of German and Palestinian hijackers and the flow from the past to the present turns the Jews into eternal victims. Aviv's mistake does not remain on a symbolic level. "They are going to kill us. Like the Nazis," she tells her seatmate after the plane is hijacked. Her fellow passenger plays the role of the "good German" as he attempts to reason with the hijackers, but is portrayed as an exception to the rule. "Haven't we caused enough harm?" he asks a terrorist. "We are not fighting Jews but Zionists and your German government," she replies. Yet the camera, connecting the Holocaust and the present terrorism, clearly contradicts her claim.

Tobias Ebbrecht argues that the many cultural representations of the Holocaust in Western popular culture have turned the Holocaust into a "master paradigm" – a series of well-known Holocaust narratives and visuals that have appeared so often in Western popular culture that they have almost become clichés. These familiar historical images are dissociated from their original background and sources, and migrate into popular culture as emblematic signs to convey contemporary themes.⁴² Many scenes in the film resonate with Eb-

⁴⁰ T. SHAW: *Cinematic Terror...*, pp. 123–143.

⁴¹ From the 1940s onward comparisons between Arabs and Nazis can be found in various cultural fields. See: I. ZERTAL: *Hauma vehamavet: historia zicaron politica*. Or Yehuda 2002, pp. 137–178 [Hebrew]; D. BAR-TAL: *Lhyot im hasichsuch*. Haifa 2007, pp. 112–137 [Hebrew]; L. STEIR-LIVNY: "The Link between the Holocaust and the Israeli-Arab Conflict in Israeli Culture 1950s–1970s." In: L. ALEKSANDROWICZ-PEDICH, M. PAKIER (eds.): *Reconstructing Jewish Identity in Pre- and Post-Holocaust Literature and Culture*. Frankfurt am Main 2012, pp. 157–168; I. AVISAR: "The Holocaust in Israeli Cinema as a Conflict between Survival and Morality." In: M. TALMON, Y. PELEG (eds.): *Israeli Cinema: Identities in Motion*. Austin 2013, pp. 151–167.

⁴² T. EBBRECHT: "Migrating Images: Iconic Images of the Holocaust and the Representation of War in Popular Film." *Shofar – An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 2010 (summer), vol. 28, no. 4, pp. 86–103.

brecht's claims. During the hijacking, the terrorists require the passengers to raise their hands. One of the passengers' raised arms reveals the Auschwitz tattoo. The camera focuses on the number while the hijacker yells "schnell! schnell!" (fast! fast!). The combination of the survivor, the German terrorist with a gun, and the German yelling clearly echo the Holocaust. The survivor gives her a terrified look and she, in turn screams at him, "Why are you looking at me that way?" He does not reply, yet the answer is clear – she is forcing him to relive his past. The past is also re-experienced through the instructions of another German kidnapper as they land in Entebbe. As he herds the passengers off the plane, he says, "Do not worry, your personal belongings will be brought to you later," which is a clear echo of arrivals in the death camps. When the passengers run from the plane to the terminal they are filmed from behind the barbed wire that is in front of the frame. Through the use of the fence, the Holocaust association is strengthened.

The suggest similarity images of Holocaust survivors in *Operation Thunderbolt* are even shallower than those in the films of the 1940s and 1950s. Here, they are nameless and voiceless with no other significance than their victimhood. The survivor is symbolised by the number on his arm, and his role is nothing more than to create a comparison between Arabs and Nazis. "My husband was in the Nazi camps and he said no one in the entire world came to the rescue," yells his wife, one of the hijacked people who gather in Israel trying to find a solution to save their family members. "We have spoken to the French and to the Americans and to many people around the world who are helping," says a government representative, "there will be no separation between the foreigners and the Israelis, trust me." Yet the separation does occur in the very next scene as the terrorists call out Jewish surnames. Reminiscent of scenes in Holocaust films, a couple named "Cohen" pretend that their name is "Kohn" and that they are not Jewish; "[t]hey are Jews. They are lying. Take them away from here," shouts the German kidnapper, contradictory to her previous claim about "not fighting Jews." "Why are they not calling us, mommy?" a little boy asks. "Because we are not Jewish," his mother answers, again undermining the previous German claim of "only targeting the Zionists" and highlighting Holocaust associations.

As the nameless Holocaust survivor approaches the hijackers, the soundtrack plays melancholic Jewish music that further highlights the Holocaust films' associations. Here, the survivor faces German murderers in a scene echoing the selection processes at Auschwitz. A couple of Israelis who hold green cards for the USA wave them, thinking it will help, but they, too, are violently sent to the Jewish side. When Nurit Aviv's name is called, she turns to her German friend and says, in dialogue taken straight from a Holocaust film, "Doctor, if you get out first, tell the world what is happening here." "We are in 1976, can you believe it?" says one of the foreign passengers to a friend, thus sealing the comparison to the past. It should be noted that Golan often drew comparisons between Arabs

and Nazis in previous films, reflecting his views on Arab attitudes towards Israelis during those years.⁴³

Yoni Netanyahu and his unit are glorified in the film. The scenes depict them storming the terminal and releasing the hostages while the dramatic music swells. As in *He Walked through the Fields*, the fact that the hero is killed does not detract from the glory-filled Zionist “happy ending,” since he has sacrificed his life for his country.

Although Golan began filming later than the American production companies, he claims that he managed to finish before them.⁴⁴ My research of the topic, however, reveals that the two American films – *Victory at Entebbe* (Marvin J. Chomsky) and *Raid on Entebbe* (Irvin Kershner) – preceded Golan by several months, and were broadcast as television movies in the USA at the end of 1976 and the beginning of 1977. *Victory at Entebbe* was also screened in cinemas, and when it was screened in Germany and Italy, pro-Palestinian activists hid bombs in the cinemas where it was being shown, claiming that the film was “Zionist propaganda.” Meanwhile, *Raid on Entebbe* won the 1977 Golden Globe for the Best Motion Picture made for Television.⁴⁵

Operation Thunderbolt premiered in South Africa and afterwards in Los Angeles. The marketing of the film in the USA emphasised that the release of the hostages occurred on 4 July, the American Independence Day. The film’s marketing materials highlighted the assertion that it was the only “authentic production.”⁴⁶

The premiere in Israel took place in March 1977, ten months after the actual event. Government officials such as Rabin and members of the IDF leadership attended the premiere. The film received fairly good reviews. For example, Meir Schnitzer wrote that it was an “internally not-bad” film without any unusual contradictions and that “Golan even managed to deftly touch upon the connotation-loaded conflict between Jews and Germans.”⁴⁷ Golan, for his part, noted proudly that the entire country was talking about the film and that “it was the first time that [he] received good reviews from the critics as well.”⁴⁸ Since the events were still fresh, various claims were occasionally made by the people who had taken part in the operation. For example, Dan Shomron, who had planned the Entebbe rescue operation and commanded it, strongly objected to the film.

⁴³ S. DUVDEVANI, M. PERHOVSKY: “Menahem Golan...”

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ T. SHAW: *Cinematic Terror...*, pp. 123–143.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ M. SCHNITZER: “Rosh hamemshala...” Shamgar claims that this film is “one of the most hilarious contempts of Hollywood’s history.” *Victory in Entebbe* was originally a television film, and later on a cinematic version was produced, which failed miserably. See: I. SHAMGAR: “Ha’emet, col haemet vehaseret.” *Ma’ariv*, 29.06.1994, pp. 20–21 [Hebrew].

⁴⁸ K. BEN SIMCHON: “Mivtza leumi.” No newspaper name, *Tel Aviv Cinematheque Library Collection* [Hebrew].

He claimed that it gave the impression that it was the “private” operation of Yoni Netanyahu and his unit, and not of the IDF. “If the film producers wanted to highlight Yoni, I would prefer they dropped my character all in all,” he said to journalists.⁴⁹ As with *He Walked through the Fields*, there was no discussion of Holocaust associations and the representation of Holocaust survivors. The American critics unanimously rated Golan’s film better than the two American productions, yet not all the reviews in the USA were positive.⁵⁰ In addition to winning the Golden Globe award, it was nominated for an Oscar in 1977 in the category of best foreign language film. This nomination was unusual since the Academy usually does not allow action films to be nominated. Golan lost the Oscar by one vote to Moshe Mizrahi, an ex-Israeli director who migrated to France and directed a version of *The Life before Us*. Golan claimed that the fact that two Israelis were competing against each other was a great thing, not only for the two of them, but also for the Israeli film industry. For him, the nomination represented the peak of his cinematic career.⁵¹

Conclusion

The Eichmann trial exposed Israeli society to numerous lengthy testimonies of Holocaust survivors. These revelations began to change the ways in which survivors were portrayed in Israeli feature films, as opposed to the shallow portrayals of the 1940s’ and 1950s’ films, in which broken people turned into “new Jews” thanks to the help of Sabras. The myth of the “new Jew” that peaked after the Six-Day War and continued until the Yom Kippur War was problematic for the image of Holocaust survivors, and brought back the shallow, even negative representations from the 1940s and 1950s. Even the harsh consequences of the 1973 Yom Kippur War, which shattered the image of the invincible “new Jew,” did not restore the nuanced images of Holocaust survivors. From 1967 until the late 1980s, the complex portrayal of Holocaust survivors was marginalised within the discourse of Israeli cinema. *He Walked through the Fields* and *Operation Thunderbolt* placed Holocaust survivors only as supporting characters and strengthened their role as antithesis to the heroic “new Jew.” Israeli feature films placed Holocaust survivors in the role of protagonists again only from the late 1980s onward. Cinema scholars claim that as of that period, the negative homogeneous and superficial representation of survivors dissipated and was replaced by

⁴⁹ “Mivza Yonatan.” 4.05.1995, no author, no newspaper name, *Tel Aviv Cinematheque Library Collection* [Hebrew].

⁵⁰ T. SHAW: *Cinematic Terror...*, pp. 123–143.

⁵¹ S. DUVDEVANI, M. PERHOVSKY: “Menahem Golan...”

a more complex image. Contrary to these notions,⁵² I argue that the problematic image of Holocaust survivors as broken people living on the margins of society has remained almost unchanged in Israeli feature films until the present (besides few exceptions). Instead of addressing the complexity of the trauma and the varied facets of survivor identities, Israeli feature films from the late 1980s often continue to replicate the same superficial imagery, portraying negative images of survivors collapsing under the burden of the past and losing their grip on reality.⁵³

Bibliography

- “Hu adain holech basadot.” No writer signified, no newspaper signified, no date, *Tel Aviv Cinematheque Library Collection* [Hebrew].
- “Hu halach basadot.” Cinema Department, The General Union of Workers in Israel, *Tel Aviv Cinematheque Library Collection* [Hebrew].
- “Mivza Yonatan.” 4.05.1995, no author, no newspaper name, *Tel Aviv Cinematheque Library Collection* [Hebrew].
- “Hu halach basadot.” *BaMahane*, *Tel Aviv Cinematheque Library Collection* [Hebrew].
- AGINSKI L.: “Cim’at jane fonda.” *News*, 26.06.1991 [Hebrew].
- ARGAMAN-BARNEA A.: “Hi halcha.” *Yediot Aharonot*, *Zmanim modernim*, 3.07.1991, pp. 4–5 [Hebrew].
- AVISAR I.: “The Holocaust in Israeli Cinema as a Conflict between Survival and Morality.” In: M. TALMON, Y. PELEG (eds.): *Israeli Cinema: Identities in Motion*. Austin 2013, pp. 151–167.
- BAR-TAL D.: *Lhyot im hasichsuch*. Haifa 2007 [Hebrew].
- BEN NAFTALI A.: “Ma hayta hamila shoah.” *Massuah* 2005, no. 33, pp. 10–26 [Hebrew].
- BEN SIMCHON K.: “Mivtza leumi.” No newspaper name, *Tel Aviv Cinematheque Library Collection* [Hebrew].
- BRUTIN B.: “Mehashulayim el hamercaz – hashoah baomanut haisraelit.” *Massuah* 2005, no. 33, pp. 110–138 [Hebrew].
- DUVDEVANI S., PERHOVSKY M. (interviewers): “Menahem Golan.” *The Israeli Testimonies*, *Tel Aviv Cinematheque Library Collection* [Hebrew].
- EBBRECHT T.: “Migrating Images: Iconic Images of the Holocaust and the Representation of War in Popular Film.” *Shofar – An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 2010 (Summer), vol. 28, no. 4, pp. 86–103.
- EVRON R.: “Bayamim hahem bazman haze.” *Lamerhav* 1967, *Tel Aviv Cinematheque Library Collection* [Hebrew].
- GAN A.: “Hasufim bazariach vesiach lohamim cezirey zehut mitpazelet.” *Israel* 2008, no. 13, pp. 267–296 [Hebrew].

⁵² N. GERTZ: *Makhela aheret...*, pp. 42–77; M. ZIMMERMAN: *Al tigu...*, pp. 250–334.

⁵³ See also: L. STEIR-LIVNY: *Shtei Panim bamar’a yezug nizolei hashoah bakolnoa haisraeli*. Jerusalem 2009, pp. 96–204 [Hebrew].

- GERTZ N.: *Makhela aheret: nizoley shoah zarim veaherim bakolnoa ubasafrut haisraelim*. Tel Aviv 2004 [Hebrew].
- GERTZ N.: *Sipur mehasratim: siporet Israeli veibudeha lekolnoa*. Tel Aviv 1994 [Hebrew].
- GILBERT S.: "Ha'ahava hashniya shel milo." *Al HaMishmar*, 26.12.1967, p. 2, *Tel Aviv Cinematheque Library Collection* [Hebrew].
- GOURI H.: *Mul ta hazchuchit*. Tel Aviv 1962 [Hebrew].
- HARNOF Z.: "Hu halach basadot al hamasach." *Davar*, 21.12.1967, *Tel Aviv Cinematheque Library Collection* [Hebrew].
- KONFINO A.: "To Write, not Only to Remember, the History of 1967." *Israel – Magazine for the Research of Zionism and the State of Israel – History, Culture, Society* 2008, no. 13, pp. 297–312.
- LEVNKORN N.: "Ha'alamot vehamavet." *Teoria vebikoret* 2008, no. 32, pp. 15–44 [Hebrew].
- OFER D.: "The Past That Does Not Pass: Israelis and Holocaust Memory." *Israel Studies* 14.01.2009, pp. 1–35.
- PERHOVSKY M.: "Assi Dayan – ra'ayon." *Tel Aviv Cinematheque Library Collection* [Hebrew].
- PORAT D.: *Café haboker beeiach haashan*. Yad Vashem, 2011 [Hebrew].
- SCHNITZER M.: "Rosh hamemshala mar Menachem Golan." *The City*, 2.07.1987, *Tel Aviv Cinematheque Library Collection* [Hebrew].
- SCHNITZER M.: *Hakolnoa ha Israeli*. Tel Aviv 1994 [Hebrew].
- SEGEV T.: *1967 – veaaretz shinta et paneha*. Jerusalem 2005 [Hebrew].
- SEGEV T.: *Hamillion hashviyi: hayisraelim vehashoah*. Jerusalem 1991 [Hebrew].
- SHAMGAR I.: "Ha'emet, col haemet vehaseret." *Ma'ariv*, 29.06.1994, pp. 20–21 [Hebrew].
- SHAPIRA A.: "Hashoah: Zicaron praty vezicaron zibury." In: *Yehudim hadashim, yehudim yeshanim*. Tel Aviv 1997, pp. 103–186 [Hebrew].
- SHAPIRA A.: "Lean halcha shlilat hagalat." *Shvut* 2004, pp. 13–61 [Hebrew].
- SHAW T.: *Cinematic Terror*. New York 2015
- SHOHAT E.: *Mizrah vema'arav bakolnoa haisraeli [East and West in Israeli Cinema]*. Ra'anana 2007, pp. 110–122 [Hebrew].
- STEIR-LIVNY L.: "Near and Far: The Representation of Holocaust Survivors in Israeli Feature Films." In: M. TALMON, Y. PELEG (eds.): *Israeli Cinema: Identities in Motion*. Austin 2011, pp. 168–180.
- STEIR-LIVNY L.: "The Hero's Wife: The Depiction of Female Holocaust Survivors in Israeli Cinema before the Eichmann Trial and in Its Aftermath." *Polish Political Science Yearbook* [in print].
- STEIR-LIVNY L.: "The Link between the Holocaust and the Israeli–Arab Conflict in Israeli Culture 1950s–1970s." In: L. ALEKSANDROWICZ-PEDICH, M. PAKIER (eds.): *Reconstructing Jewish Identity in Pre- and Post-Holocaust Literature and Culture*. Frankfurt am Main 2012, pp. 157–168.
- STEIR-LIVNY L.: "Trauma from the Perspective of Holocaust Survivors in the Israeli Film *The Cellar* (Natan Gross, 1963)." *Prooftext* [accepted for publication].
- STEIR-LIVNY L.: "Hacomeback shel hagalat: meyhudi yashan leyahudi hadash ubehazara." In: S. MEIRI *et al.* (eds.): *Zehuyot behithavut bahevra haisraelit*. Ra'anana 2013, pp. 461–481 [Hebrew].

- STEIR-LIVNY L.: "Sexual Abuse and Deviancy: Women Holocaust Survivors in Israeli Feature Films." *Ekphrasis* 2015, vol. 2, no. 15, pp. 72–87.
- STEIR-LIVNY L.: *Har hazicaron izcor bimkomi: hazicaron hahadash shel hashoah batar-but hapopularit beisrael*. Tel Aviv 2014 [Hebrew].
- STEIR-LIVNY L.: *Shtei Panim bamar'a yezug nizolei hashoah bakolnoa haisraeli*. Jerusalem 2009 [Hebrew].
- TALMON M.: *Bluz lazabar haavud: havurot venostalgia bakolnoa haisraeli*. Tel Aviv 2001 [Hebrew].
- YABLONKA H.: "Zehuyot sotrot, zehuyot mashlimot, nizolim zichron hashoah vehazehut hayehudit." *Massuah* 2000, no. 28, pp. 301–317 [Hebrew].
- YAOZ KAST H.: "Safrut hashoah beivrit – yozrim nizoley shoah." *Bishvil hazicaron* 1998, no. 27, <http://lib.cet.ac.il/pages/item.asp?item=16243> (accessed 20.01.2010) [Hebrew].
- ZERTAL I.: *Hauma vehamavet: historia zicaron politica*. Or Yehuda 2002 [Hebrew].
- ZIMMERMAN M.: *Al tigu li bashoah*. Haifa 2002 [Hebrew].

Liat Steir-Livny

Obraz ocalałych z Holocaustu w izraelskich filmach pełnometrażowych powstałych po wojnie sześciodniowej

Streszczenie

W wyniku drugiej wojny światowej około 450 tysięcy osób ocalałych z Holocaustu wyemigrowało do nowopowstającego Izraela. W izraelskich filmach fabularnych skomplikowane relacje nowoprzybyłych z Żydami, którzy już zamieszkiwali te tereny, zostały przedstawione w sposób niezwykle powierzchowny. Ocaleni często byli ukazywani jako ludzie podupadli na ciele i duchu, których rany mogły się zagoić wyłącznie w Izraelu. Po procesie Eichmanna w 1961 roku pojawiły się pierwsze próby kinematograficzne dążące do ukazania bardziej zawiłych obrazów ocalałych. Takie filmy jak *In Hamartet* czy *Eshet Hagibor* starały się zbudować taki obraz, przedstawiając ocalałych jako osoby odbudowujące swe życie w cieniu traumy, co przeciwstawiało się reprezentacjom wyniszczonych ludzi, którzy dzięki wsparciu Żydów weteranów mogą stać się „nowymi Żydami”, powielanym w kinie lat 40. i 50. XX wieku. Mit „nowego Żyda” osiągnął punkt kulminacyjny po wojnie sześciodniowej. W niniejszym artykule autorka pokazuje, że euforia wywołana wojną z 1967 roku była niezwykle problematyczna dla wizerunku ocalałych z Holocaustu, przywracając ich powierzchowne, a nawet negatywne, reprezentacje znane z lat 40. i 50. Teza ta oparta jest na analizach dwóch niezwykle wpływowych filmów powstałych w pierwszej dekadzie po wydarzeniach z 1967 roku, mianowicie: *Hu halachbasadot* (Yosef Millo, 1967) oraz *Mivtsa Yonatan* (Menahem Golan, 1977). Artykuł pokazuje, w jaki sposób oba te filmy lokowały ocalałych na marginesie opowieści, umacniając ich antytetyczną pozycję względem heroicznego i wojowniczego „nowego Żyda”.

Słowa kluczowe: Holocaust, ocaleni z Holocaustu, kultura Izraela, kino izraelskie, konflikt izraelsko-arabski

ELA BAUER

ORCID: 0000-0002-9755-4389

Media & Film Department, Kibbutzim College in Tel Aviv

Israelis Look at Poles via the Lens of the Cine-Camera

The ways in which the Holocaust is represented in Israeli cinema is discussed in a rich corpus of research. Nurith Gertz, Yael Munk, Ilan Avisar, Yosefa Lo-shitzky, Moshe Zimmerman, and Liat Steir-Livny point to the relatively wide spectrum of themes, processes, and points of view in which the Holocaust is presented in Israeli cinema.¹ According to these studies, from 1946 until early 1960s, the Holocaust was presented in Israeli films almost exclusively via the lens of Zionism and the formation of the State of Israel. The personal trauma was presented only through the prism of Jewish national trauma.² Europe was presented in dark settings, while the Israeli landscapes were bright.³ The arrival of the survivors – first to Palestine and after May 1948 to the State of Israel – was presented as a salvation, and the State of Israel was presented as the only place where the survivors could recover. However, this successful “healing” could happen only if the survivors left behind their pasts and became Israelis.⁴ This perspective can be found, for example, in *Dima’t Ha-Nehamah (The Great Prom-*

¹ Among these works, see: I. AVISAR: *Screening the Holocaust: Cinema’s Images of the Unimaginable*. Indiana 1988; N. GERTZ: *Makhela Akhere: Nitzolei Sho’ah, Zarim Va’akherim Basiporet Hayisra’elit*. Tel Aviv 2004; EADEM, O. LUBLIN, J. NE’EMAN (eds.): *Mabatim Fiktivi’im al Kolno’a Yisra’eli*. Tel Aviv 1998, pp. 135–178; Y. MUNK: *Golim Be-gevolam: Ha-kolnoa Ha-yisraeli Be-mifne haelef*. Ra’anana 2012; Y. LOSHITZKY: *Identity Politics on the Israeli Screen*. Austin 2001; M. ZIMMERMAN: *Al Tig’u li Basho’ah*. Haifa 2002; L. STEIR-LIVNY: *Shti Panim Ba-marrah Izog Nitzolei Ha-sho’ah Be-kolno’a Ha-Yisra’eli*. Jerusalem 2009.

² N. GERTZ, R. YOSEF: *Ikvot Yamim Shod Yavho, Trauma ve Etika Ba-Kolno’a Yisra’eli Ha-acsvi*. Tel Aviv 2017, pp. 33–51.

³ I. AVISAR: “The Holocaust in Israeli Cinema as a Conflict between Survival and Morality.” In: M. TALMON, Y. PELEG (eds.): *Israeli Cinema. Identities in Motion*. Austin 2011. p. 157.

⁴ N. GERTZ, R. YOSEF: *Ikvot Yamim...*, p. 37.

ise), directed by Józef Lejtes (1901–1983) in 1947, and in *Hamartef (The Cellar)*, directed by Nathan Gross in 1963.⁵ On the other hand, films that were made from the late 1980s and onwards reflect the changes that occurred in Israeli society with the social and cultural privatisation processes and the perception of multiculturalism that began to affect Israeli identities, both personal and collective.⁶ In addition, Israeli films from the 1980s and later tend to link Jewish trauma of the Holocaust with the Israeli-Palestinian conflict, comparing it to other national traumas, most notably to the Palestinian national trauma.⁷

Over the years, the representation of Holocaust survivors in Israeli films has also changed.⁸ The early films presented the entrance of the survivors into Israeli society as a successful process. The survivors were shown as grateful to the young State that helped them recover, while films made in the late 1980s and onwards did not hesitate to present critical views of the attitude of Israeli society towards the survivors.⁹ These changes were not only a result of inner Israeli developments; rather, they were part of a much broader change. Around 1980s, members of the second generation in the US, several European countries, and Israel began to talk about their pains, sorrows, and personal traumas. In Israel, the role of members of the second generation in determining how Israeli society commemorated the Holocaust began to become more meaningful.¹⁰ This impact of the second generation can also be noticed in the Israeli cinematic arena. In 1988, Orna Ben Dor's documentary film *B'Glal Ha'milhamah Hahi (Because of That War)* was released.¹¹ In addition to presenting the personal experiences of two Israeli rock musicians, Yaakov Gilad and Yehuda Poliker, who grew up with their parents' memories of the Holocaust, the film presents how Gilad and Poliker were able to articulate this experience into their musical creations. In the following years, other Israeli films presented the predicament of survivors and their children in the personal terms of family relationships and gender identity.¹²

⁵ On the filmography of Józef Lejtes, see: <https://www.imdb.com/name/nm0500837> (accessed 25.03.2018). On the filmography of Nathan Gross, see: <http://www.imdb.com/name/nm0343464> (accessed 25.03.2018).

⁶ Y. LOSHITZKY: *Identity Politics on the Israeli Screen...* On the privatisation process of the Israeli collective memory (including the memory of the Holocaust), see: D. GUTWEIN: "The Privatization of the Holocaust. Memory, Historiography, and Politics." *Israel Studies* 2009, vol. 14, no. 1, pp. 36–64.

⁷ N. GERTZ, R. YOSEF: *Ikvot Yamim...*, p. 37.

⁸ On the attitude of Israeli society to the survivors, see: H. YABLONKA: *Survivors of the Holocaust: Israel after the War*. London 1999.

⁹ On the representation of Holocaust survivors in Israeli films, see: L. STEIR-LIVNY: *Shti Panim Ba-mareh*. Jerusalem 2009.

¹⁰ On the Second Generation, see: I. MILNER: *Kirei Avar-Biografia, Zehut Vezikaron Besiporet Hador Hasheni*. Tel Aviv 2003; Y. LOSHITZKY: *Identity Politics on the Israeli Screen...*, pp. 15–71.

¹¹ On that film, see: <https://www.imdb.com/title/tt0123474/> (accessed 8.04.2018). See also the review of the film: V. CANBY: "2 Movies Examine Israel." *The New York Times*, 8.03.1991, p. 8.

¹² I. AVISAR: *The Holocaust in Israeli Cinema...*, p. 158.

Additional studies examine the ways in which Nazi Germany, West Germany, and, since the end of the twentieth century, the united Germany are presented in Israeli films. These studies argue that in early films – such as *Givat 24 Lo Ona* (*Hill 24 Does Not Respond*), which Thorold Dickinson directed in 1955, and even the very successful children's film *8 B'ikvot Echad* (*Eight in the Footsteps of One*), directed by Menahem Golan in 1964 – the Nazis were the evil ones.¹³ In these and other Israeli films, former Nazi officers who were able to escape from Europe after the Second World War were presented as collaborators with the Arabs against the State of Israel. This presentation can also be found in non-Israeli films that were filmed in Israel, such as *Exodus*, directed by Otto Preminger in 1960, and *Judith*, directed by Daniel Mann in 1966.¹⁴ In the formation years of the State of Israel, and even around the time when Israel and Germany signed the Reparation Agreement and established a diplomatic relationship, many Israelis were determined not to buy German products or even to visit Germany. Over the years, an ambivalent, or even schizophrenic, attitude towards Germany developed. When Konrad Adenauer (1876–1967), the first Chancellor of the Federal Republic of Germany, visited Israel in May 1966, the trip was accompanied by violent demonstrations. However, when the first German ambassador began his term in Israel, he found that many Israelis were interested in having cultural connections with Germany.¹⁵ It seems that the close political cooperation between the two states fostered an appreciation of the quality of various Germany products. At the same time, however, a sense of disgust and wariness towards anything German did not entirely disappear. Thus, the Israeli enthusiasm for German efficiency and order was accompanied by suspicion and fear.¹⁶ As several scholars have pointed out, the mix of admiration for German culture together with suspicion and fear can be noticed in several Israeli films: *Lalekhet al Hamayim* (*Walking on Water*), directed by Eytan Fox in 2004, *Metallic Blues*, directed by Dan Verete in 2005, and *Hakhov* (*The Debt*), directed by Assaf Bernstein in 2007.¹⁷ In these films, one can find echoes of the closeness between Israel and Germany that suggest the approach that perhaps the two nations could together find a way to deal with the ghosts

¹³ For more information on *Givat 24 lo Ona*, see: <http://www.imdb.com/title/tt0048121/> (accessed 9.04.2018). On *8 Beikvot echad*, see: <http://www.imdb.com/title/tt0138098/> (accessed 9.04.2018)

¹⁴ On *Exodus*, see: <https://www.imdb.com/title/tt0053804/> (accessed 9.04.2018). On *Judith*, see: <http://www.imdb.com/title/tt0060568/> (accessed 9.04.2018).

¹⁵ T. SEGEV: *Ha-milyon Haseviei: Haisraelim vehashoa*. Jerusalem 1992, pp. 355–359.

¹⁶ M. ZIMMERMAN: *Avar Germany Zikaron Israeli*. Tel Aviv 2002, p. 261; G. YAIR: *Aahva Ze Lo Praktish: Hamabat Yisra'eli al Germania*. Ra'anana 2015. p. 26.

¹⁷ On *Lalekhet al Hamayim*, see: <http://www.imdb.com/title/tt0352994/> (accessed 22.04.2018). On *Metallic Blues*, see: <http://www.imdb.com/title/tt0402374/> (accessed 22.04.2018). On *Hakhov*, see: <http://www.imdb.com/title/tt1226753/> (accessed 22.04.2018).

that are haunting them both.¹⁸ Other films – such as *Hadira (The Flat)*, directed by Arnon Goldfinger in 2011, *Café Nagler*, the 2016 film by Mor Kaplansky and Yariv Barel, and even the earlier film, *Tel Aviv-Berlin*, directed by Tzipi Tropè in 1987 – present the affection that Israelis who were born and raised in Germany retain for German culture, literature, and language.¹⁹ In addition to showing the characters' longings for the German past, the films contrast Germany's alleged higher cultural refinement with the sweaty reality and social vulgarity of contemporary Levantine Israel.²⁰

Even in this short overview, it is difficult not to notice that the wide range of studies that aim at understanding the different ways in which the Holocaust is presented in Israeli cinema does not include references to the various ways in which Polish-Jewish relations are portrayed in Israeli films. It is true, however, that these relationships are addressed in several Israeli films, and a relatively large number of studies are devoted to this issue.²¹ The Poles' and Jews' living together in close proximity over hundreds of years created various challenges for the two ethnic groups before and during the Second World War. As David Engel notes, the history of Polish-Jewish relations can be identified as a relationship between groups that have been in conflict with each other at different points in their history.²² In most of the scholarly references to Polish-Jewish relations, however, the Israeli angle is missing. Needless to say, this angle can contribute a great deal to the discourse.

In the following pages I would like to open scholarly discussion on the ways in which Jewish-Polish relations are presented in the latest Israeli cinema. I will do so by presenting and discussing several aspects of Polish-Jewish relations that can be seen in several documentary and fictional Israeli films: *Aba'le Bo La-lonapark (Daddy Come to the Amusement Park)*, directed by Nitza Gonen

¹⁸ A. PREMINGER: "Lalekhet Al Hamayim o Le'hakdim et Elohim: Beni Ha-dor Hashni ve Hashlishi Mechapsim Karka Mozaka Le'raglihim." *Slill* 2012, no. 6, p. 61.

¹⁹ On *Hadira*, see: <http://www.imdb.com/title/tt2071620/> (accessed 22.04.2018). On *Café Nagler*, see: [http://www.gesherfilmfund.org.il/\(S\(esoza2igvdez42ocv4rkaql\)\)/Movie.aspx?MovieID=344](http://www.gesherfilmfund.org.il/(S(esoza2igvdez42ocv4rkaql))/Movie.aspx?MovieID=344) (accessed 22.04.2018). On *Tel Aviv-Berlin*, see: <http://www.imdb.com/title/tt0145517/> (accessed 22.04.2018).

²⁰ I. AVISAR: *The Holocaust in Israeli Cinema...*, p. 159.

²¹ On Polish-Jewish relations until the twentieth century, see: S. URY, T.R. WEEKS: "O Brother Where Art Thou? The Search for Interethnic Solidarity in the Late Imperial Era." *Gal-Ed* 2012, no. 23, pp. 97–130; J. MICHLIC: *Poland's Threatening Other: The Image of the Jew from 1880 to the Present*. Nebraska 2006. On Polish-Jewish relations during the Second World War, see among others: E. RINGELBLUM: *Stosunki polsko-żydowskie w czasie drugiej wojny światowej*. Warsaw 1988 (in Hebrew: IDEM: *Ketavim Akaronim Yakasi Polanim Yehudim 1943–1944*. Jerusalem 1994); I. GUTMAN: "Yehudim Polanim Antisemiyout." In: I. BARTAL, I. GUTMAN: *Kiyoum Veshever*, II. Jerusalem 2001, pp. 605–641; H. DREIFUSS: *Anu Yehudeyi Polin? Hayakasim Byin Yehudim Vepolanim Min Haibut Hatehudi*. Jerusalem 2004 (the English version: EADEM: *Changing Perspectives on Polish-Jewish Relations during the Holocaust*. Jerusalem 2012).

²² D. ENGEL: "Editor's Note." *Gal-Ed* 2012, no. 23, p. 97.

in 1995; *Spring 1941*, directed by Uri Barbash in 2007; *Pizza b'Auschwitz* (*Pizza in Auschwitz*), directed by Mosh Zimmerman in 2008; *Ema shel Valentina* (*Valentina's Mother*), directed by Arik Lubzki and Matti Hararri in 2009; and *Hakatayim* (*Past Life*) by Avi Neshet in 2016. It is true that several of the studies that examine the ways in which the Holocaust is presented in Israeli cinema do refer to some of these films; however, they do so without paying attention to the articulation of Polish-Jewish relations in the films.²³

Aba'le Bo La-lonapark (*Daddy Come to the Amusement Park*), 1995

Shmuel (Shmulik) Vilozni is a well-known Israeli entertainer; he was one of the first to begin performing stand-up comedy in Israel in the 1980s. In early 1990s, the Vilozni family, consisting of Mordecai (1931–2008), who arrived in Palestine in 1943 at the age of twelve, and his two children, Shmulik and Yael, took a family heritage trip to Poland. The director Nitza Gonen and her crew documented their visit. The family visited Pshaytsh, the town where Mordecai grew up, as well as Treblinka, Kraków, Auschwitz, and Warsaw.²⁴ In addition to following the Vilozni family in Poland, the film presents segments of Shmulik's stand-up comedy routine that correspond with several themes of the film. He refers, for example, to his experience of growing up with a parent who is a Holocaust survivor by means of a joke on the Israeli attitude towards the quality of German consumer goods. He even shares with his audience the audition he did for the movie *Schindler's List*. During the trip, Mordecai, the father, has the opportunity to return to the landscape of his childhood. He can show his children the spaces in which he played as a child, along with the town square where he saw his father for the last time. For the first time Mordecai can go to Auschwitz, where his father (Shmuel) lost his life. Seen predominantly from the perspective of Shmulik, the family has the opportunity to see Pshaytsh, where the family's trouble began. During their visit to Poland, Mordecai and his two children experience a change in relations between one another. They begin growing closer, hugging and supporting each other in difficult moments. For the first time in many years, they cry and laugh together. Mordecai, Yael, and Shmulik are aware of this new intimacy they have shared during the voyage. They even admit that

²³ In her book, *Makhela Akhere*, Nurith Gertz refers to *Aba'le Bo La-lonapark* when she examines the ways in which young Israelis look in contempt at anything that is part of the Diaspora, including their parents. N. GERTZ: *Makhela Akhere...*, pp. 15–17. Liat Steir-Livny refers to *Pizza b'Auschwitz* when she discusses humour references to the Holocaust in Israeli culture. L. STEIR-LIVNY: *Har Ha-zikaron Yizkoe Bimkomi*. Tel Aviv 2014, pp. 44–46. In another article dedicated to *Pizza b'Auschwitz*, the writers discuss the connections between the Holocaust, trauma, and nostalgia. See: H. DAGAN, G. DSHON: "Nostalgia Shoa: Eyon Mechodash Betrauma ve Nostalgia Leor Hamikre Shel Pizza b'Auschwitz." *Tehoria Ve- Bikoret* 2011, no. 39, pp. 185–209.

²⁴ On the director and its filmography, see: <http://www.directorsguild.org.il/siteFiles/1/36/5291.asp> (accessed 26.04.2018).

they had to go to Poland in order to be able to laugh together. As has already been pointed out on several websites, thanks to the trip, Mordecai is able to free himself from the trauma of the Holocaust, while his son is able to free himself from the shadow of the trauma that is a part of his father's life.²⁵

During the Vilozni family's stay in Pshaytsh, Kraków, and Warsaw, they have several encounters with Poles; the only locations in which they do not encounter Poles are Auschwitz and Treblinka. Throughout the film Shmulik does not veil his contempt for the Polish language, the landscape, and the typical local behaviour, even in situations that take place in locations from which the father has happy memories of his childhood. In one scene, the father and son are playing with wooden "szabia" (swords) near the river in Pshaytsh; they are playing the same way that Mordecai used to play as a child. It seems that this game causes the father to use Polish words. "Did I take you all the way back here so that you will start telling me 'dziękuję'?" asks Shmulik. When, during the game, the father tells his son "Ja ce bedo," the son's disdain at the sound of these words is evident. In another scene, when the family eat at a Polish restaurant, presumably in Warsaw, the son criticises the different kinds of Polish foods and the "Polish" ways in which his father eats and enjoys his meal.

The son's contempt for the Polish language and behaviour is not aimed only at his father. During their visit to the Jewish cemetery in Warsaw, the father and son meet a Polish soldier.²⁶ Shmulik starts a casual small talk with the soldier. When he finds out that the soldier has to take off his glove every time he needs to shake someone's hand, Shmulik repeats the action again and again. He enjoys seeing the Polish soldier make such an effort. He also does not hide his disrespect towards the way in which the soldier marches, and forces him to demonstrate it. The conversation between the two is in English, and the soldier's English is not very good. Nevertheless, although his father is nearby, Shmulik does not ask for his help in translation; he has no desire to try and make the situation easy for the Pole. It seems that it is important to Shmulik Vilozni to ridicule the Polish soldier, not only because it reflects the enormity of the contempt he feels for any Polish habits, but also because of his father's remark that the soldier's boots and his marching remind him of the past, even though the soldiers that he thinks of were of course German and not Polish.

It becomes clear during their trip that Mordecai did not completely erase his connections to his Polish past, and it seems that his children disapprove of this. After all, Israeli society expected that the survivors would disconnect themselves from the past. When the family is making its way to Pshaytsh, Shmulik looks at

²⁵ See, among others, the description at: <http://www.habama.co.il/Pages/Event.aspx?Subj=4&Area=1&EventId=2681> (accessed 26.04.2018).

²⁶ The soldier is at the Jewish cemetery since he and perhaps others are preparing for a ceremony that will honour the Jewish soldiers who fought in the Polish army.

the view and points out that the houses are ugly and that the scene is a typical view of the diaspora. Since the time when Y.L. Perez described this view in his stories, nothing has changed, as Shmulik declares in a rather decisive tone.²⁷

The only place on the entire voyage in which Shmulik does not articulate his negative attitude towards the Polish language and people is the Auschwitz museum. At the site, Mordecai, the father, is the one who declares that the Germans were the bitter enemy. The son does not share his father's opinion regarding who the enemy was. Indeed, in the parts of the movie that are dedicated to Shmulik's stand-up routine in Israel, we can notice that Shmulik makes a number of funny references to Germans and their responsibility for the Jewish trauma. Nevertheless, during their trip to Poland, Shmulik does not mention the Germans at all.

When the family walks along the streets of Pshaytsh, they notice various Polish ultra-nationalist graffiti. They observe sketches of swastikas on some of the walls they pass. On other walls, the Stars of David appear with what looks like ropes tied into nooses. To the Israeli visitors, these graffiti illustrate that nothing has changed in Poland. When the family walks along at the central avenue of Pshaytsh, a semi-conversation develops between Shmulik and a local resident. Neither of them understands the other. The local resident addresses Shmulik in Polish. However, Shmulik replies in Hebrew. He continues to speak Hebrew even when the Polish person tells him "nie rozumiem," and he continues to repeat his words, "nie rozumiem; mówię po polsku." After declaring in Hebrew "I don't understand Polish" in a very aggressive tone, Shmulik slips in such words as Lech Wałęsa and Communism. Then he continues in Hebrew: "I don't know Polish and I don't want to know [Polish]. Where were you and what did you do during the war? When my father was pushed out, you did nothing! Well, you are drunk! No point talking with you!" When the family is in Kraków, Shmulik asks people on the street about anti-Semitism in Poland. He is very sceptical when some of them try to present a positive approach regarding the anti-Semitic situation in Poland. Nevertheless, his interactions with the people in Kraków are less intense than they were in Pshaytsh.

Hence, regarding the ways in which Polish-Jewish relations are articulated in this film, there are two aspects worth paying attention to. The first is the son's attitude to his father's affection towards the Polish language and culture. The son does not acknowledge his father's feelings for the language, culture, and places of his youth. In his attitude towards his father's past, Shmulik is no different from earlier members of the Zionist hegemony who demanded that all the people who have immigrated to Israel (the *olim*), including the Holocaust survivors, must

²⁷ The reference to Perez's work is not to a specific story. Vilozni uses the term "Perez's stories" to connect what he sees around him with writing that was done many years ago, which provided numerous descriptions of the Polish landscape.

give up their entire early cultural baggage, such as language, culture, traditions, and even names in order to become Israelis. Yet, at the same time, the father has never told his children whether as a child he had Polish friends or what the relations were like between his family and their Polish neighbours. Throughout the entire film, it is the son who confronts the Poles, while the father is the only one who mentions the German's responsibility for the "Final Solution" to the Jewish problem during the Second World War. Thus, could it be that Shmulik – like other members of his generation in Israel – is willing to forgive the Germans but not the Poles?

Pizza b'Auschwitz (Pizza in Auschwitz), 2008

Pizza b'Auschwitz follows the journey of the Hanoch family – the father, Danny, and his grown children, Miri and Shrage (Shagi).²⁸ In the film, as in other circumstances, Danny introduces himself as someone who has acquired his B.A. degree from Auschwitz.²⁹ Despite his young age, during the war Danny was in five different camps in Poland, Germany, and Austria. He also participated in the Death March. Like Shmulik Vilozni, Miri Hanoch is a well-known person in Israel, while her brother Shagi, a *baal teshuva* (newly ultra-Orthodox person), is quite anonymous.³⁰ The director, Mosh Zimmerman, who himself is a second generation Holocaust survivor, is known not only as a television and film director but also as a scholar who studies Israeli cinema, including the ways in which the attitude of Israeli society towards the Holocaust is articulated in assorted Israeli films.³¹

The original plans for this trip were to visit Lithuania (where Danny had grown up before the Second World War), Poland, Germany, and Austria. Mostly, they wanted to go to see the camps where Danny had been: Auschwitz, Mauthausen, and Gunskirchen.³² However, after the family's stay in "Danny's lager" in Birkenau, Miri, the daughter, demands to put an end to the family journey. Although the father views the trip as a failure, both of his children (led by Miri, who dominates the dynamics) explain that he should not be disappointed. Yes,

²⁸ Shmuel (Shmulik) Vilozni, like Miri and Shrage Hanoch, is named after his grandparent who was killed in the Holocaust. In the secular Israeli discourse, these names are considered as diaspora Jewish names. Nevertheless, all of these people, including the less-known Shrage, have a very typical Israeli prototype.

²⁹ In Hebrew, the abbreviation of B.A. can also stand for "Graduate of Auschwitz."

³⁰ Hence, like the Vilozni family, there is one child who is well known while the other child is more anonymous.

³¹ M. ZIMMERMAN: *Al Tig'u li Basho'ah*. Haifa 2002. For more information on him, see: [https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%9E%D7%A9%D7%94_%D7%A6%D7%99%D7%9E%D7%A8%D7%9E%D7%9F_\(%D7%A7%D7%95%D7%9C%D7%A0%D7%95%D7%A2%D7%9F\)](https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%9E%D7%A9%D7%94_%D7%A6%D7%99%D7%9E%D7%A8%D7%9E%D7%9F_(%D7%A7%D7%95%D7%9C%D7%A0%D7%95%D7%A2%D7%9F)) (accessed 26.04.2018).

³² On the history of Danny Hanoch's family during the Second World War, see: <http://www.yadvashem.org/yv/he/exhibitions/1944/chanoch.asp> (accessed 26.04.2018).

the war put his life on hold. Yes, his family members cannot understand his loss and they never will. But he should be happy that he is surrounded with people who love him, even though they do not understand him and he does not understand why they refuse to cooperate with him.

The film is constructed according to the days of the voyage. This may be because, during the family's stay at the *lager* in Birkenau, Danny explains that in Auschwitz-Birkenau time had no meaning. This trip is not the first time when Danny returns to the places where was during the war; *Pizza b'Auschwitz* is not the only film in which he engages with this topic.³³ However, it is the first time he returns to these sites with his children. Throughout the film, he repeats more than once that his return to these places with his children is very meaningful to him. In *Aba'le bo La-lonapark*, the son complains about his father's silences. In *Pizza b'Auschwitz*, the daughter complains that during her childhood, her father talked about the Holocaust too much. Danny shared almost everything that happened to him during the Second World War with his children, without the benefit of any "filters," as Miri – who is doing the voiceover of the film – describes. Because of this large outpouring of information, his children believe that they did not need to travel to these places in order to learn what happened to their father during the war. Also, Miri and Shrage did not need to travel together with their father to Lithuania, Poland, and Austria in order to re-create the intimacy lost over the years. On the contrary, even though the children do not hide the anger they feel towards their father, the family's closeness is articulated quite well. Their close relationship integrates a great deal of humour and sarcasm; the humour and sarcasm about the Holocaust are, in fact, part of the family's routine. These elements are notably strong in various parts of the film, including moments of crisis that the family experiences. After all, as Danny explains to the director and not to his children, on the ramp in Auschwitz-Birkenau – as in the other camps where he spent time during the war – he lost his ability to cry.

During the days the family spends in Lithuania, Danny, like many other survivors, is interested in introducing his children to the places in which he grew up before the war. It is important for him to share with his children the happy memories he has of eating raspberries near the river. It is important to him to take his children to visit the Hebrew gymnasium in Kaunas, along with the local synagogue. Finally, it is important to him to show his anger at those who interfered with his life at school and near the river. In Lithuania, there are several encounters with the local residents, such as the descendants of the people who helped his family during the war. Yet, Miri believes that the places

³³ In 2004, Danny participated the experimental film *Milchama Ba Me-Lekhem (Hungers)*, which was directed by Yvonne Miklosh. In 2012, he took part in *Sfurim (Numbered)*, directed by Dana Doron.

they visit in Lithuania were and remain imminently hostile against Jews.³⁴ However, since this article is devoted to understanding the presence of Polish-Jewish relations in Israeli cinema, when I address *Pizza b'Auschwitz*, I will relate only to the parts of the film that engage with the visit of the Hanoch family to Poland and, specifically, to the Auschwitz-Birkenau museum. Danny's original plan was to spend the entire night with his children at "his *lager*" in Birkenau. However, even before the family's arrival to Auschwitz-Birkenau, Danny is not sure that he will be able to implement his plan. From the phone call he makes to Mr Mansfield, the film's viewers can infer that there are some bureaucratic obstacles.³⁵ Danny believes that, as an ex-prisoner of the camp, he is entitled to spend the night there. He understands that because of the film he will need to pay for extra expenses, such as electricity, but he does not agree to pay for the permission to visit and film in "his *lager*." He asks Mansfield to "make the road smooth," but in the same phone call he says, "Forgive me, I am very tense." In an additional call that he makes to Yad Vashem, Danny says, "They don't have any right to impose difficulties on me." Hence, it seems that the conflict between the Israeli visitors and the Polish employees at the Auschwitz-Birkenau museum is inevitable.

It does not take long; shortly after the arrival of the family and the entire film crew at the site, what looks like a bureaucratic misunderstanding develops into a stormy, unpleasant argument between Danny and the female employee who is responsible for arranging the filming at Auschwitz-Birkenau. The woman is not willing to be filmed, insisting, "I am not an animal that you can shoot without asking my permission." Danny connects what seems to be a bureaucratic misunderstanding to the gigantic shadow of the war: "With the S.S. I knew how to act, with you I don't." He shows her the number tattooed on his arm and says, "You need to respect me. If a prisoner wants to visit the camp with his children, you need to help him." The woman then loses her temper and asks for the assistance of someone who is senior to her. When the deputy director arrives, he explains to Danny, "We don't like this kind of attitude towards our staff." However, Danny's response is, "You should accept everything I say. You should tell me that I am right! My opinion is stronger than yours. Don't try to teach me. I don't need your education."

Eventually, the family and the shooting crew receive the permission to film at the *lager*. Perhaps it is for this reason that when Danny and the crew are making their way across the camp, several guards accompany them. It seems that they are trying to film several scenes outside the *lager*. Danny confronts the guards in broken Polish, saying, "To jest moja [mój] doma [dom] dobrze, rozumions

³⁴ When Miri, the daughter, found out that her brother, who had a very obvious Jewish appearance, went to the hotel by himself, she asked her father: "How did you send a Jew by himself?" Her father replies that no one harmed him when he was a Jewish child.

³⁵ Probably Jarosław Mansfield, the spokesperson of the museum of Auschwitz.

[rozumiesz]?” The bureaucratic misunderstanding is not the only reason why Danny loses his temper. During the war, Danny arrived at Auschwitz-Birkenau from Dachau when he was eleven years old. He was not sent to the crematoria like the rest of the children who came with him. Instead, he began to work on the ramp collecting the remains of those who were sent to their deaths. He did not know that his father, Shrage, was among them. Hence, it is important to him to say Kaddish near the crematoria as he wants to pay respect to his parents. However, this leads to an additional confrontation with the Polish guards. Again, Danny talks with the guards in broken Polish, “Co ty czyić? ja chcieć respecto Papa and Mamma.” When he and his children move a little farther away, Danny can be heard mumbling, “cholera police.”

From the stories that Danny tells his children while they walk along the site, it is clear that Danny is aware of the fact that the Germans were the ones who built the camp. When he and his children enter the *lager*, they meet several young Germans who also have come to visit the camp. As Miri says in the voiceover, they have come on their own heritage trip. In a combination of German and English, Danny tells them his story, saying, “It is your people who killed young children and babies here.” His daughter does not like the way that he accuses the young Germans: “Father, they are not guilty.” One of the young Germans tells him that not all the Germans were guilty. Danny ends the conversation with a kind of apology, saying, “I don’t want to ruin your vacation. You know something, and I know something.”

Can it be that the entire hostile communication that Danny enters into with the various Polish employees at the museum is only an aggressive reaction to the bureaucratic misunderstanding? Unlike Mordecai Vilozni, Danny was not born in Poland, and he did not grow up there. He does not have happy memories from the time before the war. Nevertheless, it seems that he thinks that the Polish employees at the Auschwitz-Birkenau museum do not try to understand him at all, while he and his children appear to be willing to conduct a civil dialogue with the young Germans. We cannot notice a similar willingness towards the Poles throughout the film. In this, the reactions of the Hanoch family are no different from those of the Vilozni family. However, while Mordecai Vilozni and other members of his family probably had all kinds of relations with Poles before the war, Danny Hanoch did not have such relations. Now, it is worth asking whether fictional films also mirror the ambivalent attitude of Israelis towards Poles, or one can perhaps notice echoes of other attitudes, such as those which can be seen in the film *Spring 1941*.

Spring 1941, 2007

While in the other films discussed in this paper – as well as many other Israeli films that deal with the Holocaust – the events of the Second World War are linked with the formation of the State of Israel or the lives of the survivors in

Israel after the war, *Spring 1941* does not present the lives of survivors in Israel. The entire film takes place in Poland in different years: 1941 and 1972. At the centre of this film stands Clara Planck, an acclaimed Canadian-Jewish cellist who, in 1972, is invited to her hometown in Poland to inaugurate a concert hall. She returns to Poland with her daughter, now a doctor, who was born after the war. During this visit, Clara's memories take her to 1941, when she and her family hid at a farm belonging to Emilia, a Polish peasant. As with Mordecai Vilozni in *Aba'le Bo La-lonapark*, also in *Spring 1941* a survivor returns to the traumatic space, Poland, with a family member. However, Clara returns to Poland in the 1970s – during the time of Communism, when Israeli survivors cannot yet come to Poland with their families.

The script was written by Motti Lerner, a well-regarded Israeli playwright and screenwriter who has made a significant contribution to the Israeli discourse on the Holocaust.³⁶ The director is the well-known Israeli director Uri Barbash.³⁷ Neither Lerner nor Barbash is the second generation survivor; their biographies are rooted quite deeply in Israel. Nevertheless, the two of them are behind several Israeli films and television series that deal with the Holocaust.³⁸ *Spring 1941*, which is entirely in English, has no affiliation to Israel or to the arrival of survivors to Israel. The sources of inspiration for the film are several stories written by Ida Fink (1921–2011).³⁹ In fact, Fink received the Israel Prize for Literature in 2008. And yet, although she immigrated to Israel in 1957, it was only in 1975 that a series of her stories was published in Hebrew for the first time.⁴⁰ Perhaps because she wrote about the Holocaust very differently from the way in which many Hebrew writers wrote about it, she was at the margins of the Israeli literary circles.⁴¹ The script of *Spring 1941* is not exactly an adaptation of Fink's stories. Lerner was inspired by Fink's works, but the motifs of the stories are presented in the film very differently from the stories themselves. In their reviews, several Israeli film critics point to numerous weaknesses of this film.⁴² Nevertheless, the attempt of Israelis to make a film about the Holocaust that does not deal with aspects that relate to Israel is significant, as is the fact that *Spring 1941* is the first film created as an Israeli-Polish cooperation. It is worth

³⁶ For more on Motti Lerner, see: https://en.wikipedia.org/wiki/Motti_Lerner (accessed 29.04.2018).

³⁷ For more on Uri Barbash, see: https://en.wikipedia.org/wiki/Uri_Barbash (accessed 29.04.2018).

³⁸ As the three-part television drama *The Kastner Trial*, 1994, and the film *Kapo in Jerusalem*, 2016.

³⁹ Fink's stories that serve as the inspiration for that film are "Shiva" and "Boker Aviv".

⁴⁰ I. FINK: *Pisat Zman*. Ramat Gan 1975.

⁴¹ SH. LEV-ARI: "Gevirti Kacha Lo Kotvim al Ha-Shoa." *Ha-aretz*, 20 October 2007.

⁴² Y. RAVEH: *Aviv 41 Bikort*. 31.10.2008, <http://cinemascope.co.il/archives/1584> (accessed 29.04.2018). M. SCHNITZER: *Aviv 41: Shoa Lefi mytav Hastriotipim*, 2 November 2008, <https://www.makorrishon.co.il/nrg/online/47/ART1/805/642.html> (accessed 29.04.2018).

asking what impact this cooperation has had on the ways in which Poles are presented in this movie.

When we meet Clara, her husband Artur, and their daughters Lisa and Eva in the beginning of the film, Clara is wearing a necklace with the Star of David, but it is quite obvious that the family members are linked to the Polish language, culture, and landscape. During the war, they were planning to hide at the hospital where Artur worked. When this could not happen, they arrived at Emilia's farm. Until the Germans enter the city, Emilia has been providing the family with agricultural products. Emilia is willing to hide Artur, Clara, and Lisa⁴³; however, her motivation is not yet revealed. Since Clara and Lisa have a clear Jewish appearance, they have to stay hidden in the attic at all times. Artur, as Emilia explains, "looks like us [Poles]." Thus, he can pretend to be Emilia's cousin; he does not have to hide in the attic all the time. A relationship develops between him and Emilia. He loves Clara and cares very much about her and their daughters, but Emilia is not willing to hide them without fulfilling her love. Clara discovers the relationship and, realising that her life depends on it, agrees that Artur will sleep in Emilia's bedroom. After a while, the arrangement becomes explosive. They need to leave Emilia's house. They do find another place to hide, in the home of a former patient of Artur's, but a day later they are discovered by the Germans and sent to be executed. Lisa and Artur are killed at the mass grave. Clara, who falls into the pit, is unhurt. She crawls out of the grave and escapes.

In 1972, Clara comes back to the city where she lived before the war and to Emilia's farm. It is the first meeting she and Emilia have had after the war. In her stories, Fink articulates quite well the complex relationship that developed between the Poles who took a risk in order to hide Jews and the Jews who were hidden. She discusses this complexity both during and after the war. In *Spring 1941*, one can find some echoes of this complexity. However, the convoluted relationship between the hidiers and the hidden is presented rather superficially in the film.⁴⁴ The film nearly ignores the problematic behaviour of those Poles who collaborated with the Germans against their Jewish neighbours and friends. Clara returns to gain respect and recognition in the place where she lost her family. Does she know that the Germans found her, Artur, and Lisa because of a Pole's informing on them? It is hard to tell.

The film acknowledges that the Polish rural environment was hostile towards Jews. However, it presents this fact in elusive ways.⁴⁵ When Clara, Artur, and

⁴³ Eva is killed when they need to leave their house as the Germans enter the city.

⁴⁴ Despite what happened during the war, when Clara arrives at Emilia's house in 1972, she apologises that she has not come earlier, and Emilia still refers to her as Madam Clara. But the subtext of this meeting is not clear enough.

⁴⁵ When Stefan, Emilia's brother-in-law, meets Artur at her house, he does not like the fact that Artur is there. However, it is hard to judge whether he just does not like the idea that there is a man in his sister-in-law's house or whether his disapproval stems from a different reason.

Lisa are marched along the streets together with other Jews towards the mass grave, a few Poles are standing on the street corners. They watch the marching Jews in silence. It is hard to assess whether they recognise the Jews who are on their way to their deaths, who have been their friends or neighbours. They do not express any feelings. When Artur works on Emilia's farm, he meets Wlodek Kowalski, who used to be his patient. Kowalski does not challenge the hiding of Artur and his family. When Clara, Artur, and Lisa have to leave Emilia's house, Kowalski is the one who hides them. Only when Clara and Kowalski meet after the war does he tell her what he and Emilia faced because they helped her family. It is then that Clara finds out that the Germans arrested Kowalski and killed his neighbours. It is only then that Clara learns that when the war ended, people in the village refused to talk to Emilia. They helped her deliver Artur's baby, but her husband's family then strangled the infant. When the Germans arrived at Emilia's house, she did everything she could in order to prevent them from going to attic. They abused her. Thus, Emilia is the one who was harmed while nothing happened to Clara and Lisa.

It is very clear from this film that both Jews and Poles were the victims of the Germans. Poles were not just bystanders. They suffered from the fact that the Germans turned their country into a mass Jewish grave. This point of view is very different from those of other Israeli films. However, most of the relations between Poles and Jews during the war are presented in *Spring 1941* through a romantic angle. The film was not successful in Israel. Its failure was not due to the narrative nor the ways in which Poles are presented in it, but rather because of its artistic shortcomings. Nevertheless, it is important to mention this film in the context of the current discussion because it is one of the few Israeli films in which the Holocaust is not presented through the prism of the State of Israel. It is difficult to tell whether the presentation of the Poles as victims is a result of the fact that the film is a Polish-Israeli cooperation, or that the film was made in 2007, at a time when the diplomatic relations between Poland and Israel were relatively good. The fact that present-day developments affect the ways in which relationships between Poles and Jews are articulated in Israeli films can also be seen in the film *Ema shel Valentina*.

Ema shel Valentina (Valentina's Mother), 2009

The script of the film was written by Ilana Weiser-Senesh and Arik Lubetzky, and it was directed by Lubetzky together with Matti Harari. The film is the adaptation of a novella with the same title written by Savyon Liebrecht.⁴⁶ At the centre of the novella and the script stands the relationship between Paula Lewinska, an elderly Holocaust survivor living in Tel Aviv, and Valentina, a young Polish woman who has come to Israel to work in order to send money to her

⁴⁶ Savyon Liebrecht's novella is published as *Nashim Bethoch Katalog*. Jerusalem 2000.

family in Poland, who need it for medical treatment. Valentina's arrival in Israel for work reflects a social and economic phenomenon that started in Israel in the early 1990s. At that time, migrant workers from various countries began working in Israel in several fields, including agriculture, nursing, and construction. Among these migrant workers were Poles. In the 1990s Poland was yet to become a member state of the European Union.⁴⁷ Its diplomatic relations with Israel turned Israel into a destination for Poles who were interested in working to save money or to financially support their families. The fact that in Israel at that time there was a relatively large number of elderly people who spoke Polish gave Poles an advantage over other migrant workers who were interested in work in nursing the elderly.

The arrival of Poles in Israel created the opportunity for new encounters between Jewish Israelis who were born in Poland before the Second World War and Poles who were born after the war, and who grew up in Poland at a time in which the Jewish presence was relatively low. In the 1990s, the encounter between Poles and Jews in Israel was one in which the Jewish Israelis were the majority and the Poles were the minority; indeed, they were foreigners and even outsiders in the State of Israel.

Paula, who needs live-in help, refuses to employ a migrant worker from the Philippines, as her son recommends. Yet, she is willing to employ a young Polish woman – Valentina – to whom she is introduced by a priest who works in a church in Jaffa. When Paula was a child in Poland, her best friend and neighbour was named Valentina. At first, it is hard for Paula to adjust to Valentina's presence in her house. Eventually, the ice between the two women begins to break thanks to a song Valentina sings while working. It is the same song that Paula used to sing with her friend Valentina. The presence of the young Polish woman in her home evokes many memories for Paula. Paula feels that the mutual cultural baggage she and Valentina share has created an intimacy and closeness that she does not share with her son. Nevertheless, slowly the past and present blur as repressed memories of the Holocaust resurface and overwhelm the elderly woman. The complex relationship between the two women builds towards a shocking climax.

This climax happens in Paula's flat in Tel Aviv. Paula does not need to travel to Poland in order to remember that her Polish friend did not help her when she asked for help. Nor does Paula need to go back to Poland in order to remember the good things. Paula's strong links to the Polish language and culture are presented clearly in the film. As she explains to her son, the fact that she can hear a young voice speaking Polish again is meaningful for Paula, as is the fact that someone knows the songs she used to sing when she was a child, the meaning of getting lost at the forest, the flavour of blueberries right after you

⁴⁷ After Poland's entrance into the European Union in 2004, Poles could work in other member states. As a result, Israel was no longer as attractive a working place for Poles.

pick them, and the experience of snow falling in February. She even remembers the smells of her youth, including the smell of *kielbasa*. At the beginning of the encounter between the elderly Israeli *Pani* and the young Pole, the ability to speak Polish again evokes in Paula the positive perspective of the mutual life of Poles and Jews as friends and neighbours. She does not recall the Polish hostility that Jews experienced before the war. The closeness that Paula feels to Valentina highlights the gap between her and her son. Her son does not make any efforts to understand his mother's world; he is uninterested in her past and all of the components that shape her cultural identity. Paula chooses to believe that she and the young Pole share an intimacy because they share common cultural baggage. Nevertheless, after a while it seems that the expectations Paula has had from the relationship she believes she is developing with Valentina are unfitting. This evokes in her the echoes of other things beside the mutual "ideal" existence of Poles and Jews. As we find out, Paula believes that her good friend Valentina was not different from other Polish bystanders who betrayed their Jewish friends and neighbours. She also believes that in the present time, the Poles who are in her life – such as the priest Aleksander and Valentina – should compensate her for what the Poles did during the war. As Paula explains to the Polish priest, "[...] you [Poles] did not do anything. This is your last chance to do penance for doing nothing when the Germans came to take us [the Jews]." When Valentina explains to Paula that she wants to go back to her mother, Paula says, "I also wanted to be with my mother. No one cared about it. Did you hear how the Jews in Poland were killed?" Valentina responds, "But it's not my fault." Paula's answer merges the past and present together: "Why didn't you open the door to me? You took everything from us. Tell the priest that this is what your God loves." The film ends in a very symbolic scene when Paula suggests that she and Valentina have a last supper before Valentina leaves.

Hence, could it be that the presence of the young Polish woman in her life is a trigger for Paula to think of the ways she can take revenge on her Polish best friend and neighbour, who did not open her door to Paula and her young brother Yaakov when the Germans came to take the Jews? Not necessarily. Despite the tragic way in which the film ends, Paula does not want only to punish the Polish people for their behaviour during the war. Still, she wants to express her deep disappointment at the betrayal of her Polish friend and the others with whom she shares a language, culture, and pleasant memories from the time before the war, disregarding the fact that in the late 1930s there were many violent and anti-Semitic attacks against Jews in Poland.

The screenplay presents a different understanding to that of the written novella. The novella ends with the following sentences being said by the rescue team who break into the locked house when the neighbours report a foul odour: "So she is the murderer, they are a nation of murderers. It's in their blood. It is well known! Did you not hear how the Poles killed six million of us Jews?" "The

Germans murdered us, Hayim [not the Poles],” to which Hayim replies, “Poles, Germans... [it is all the same].”⁴⁸ The novella ends in what can be considered a common perception held by a relatively large number of Israelis, namely that the Poles were worse than the Germans. Anti-Semitism was always a part of the mutual Polish-Jewish existence. The film, on the other hand, seems to be interested in presenting the idea that because Jews such as Paula belonged to the Polish culture and language, the Poles’ betrayal of their Jewish friends – such as Valentina’s – was much more painful.

When Paula confronts Valentina – perhaps because this confrontation takes place in Israel – we have almost no Polish perspective. The facts that during the Second World War the Poles were also victims who suffered from the German occupation and saving Jews during the war was to risk death are not presented in this film. This, however, does not lessen the film’s unique attempt to present the tragic Polish-Jewish relationship in the present-day Israel and the opportunity for the Jewish Israelis and Poles from different generations to meet, not necessarily in Poland. Yet, even though the meeting in Israel is between different generations, it can still be quite intense.

There are several patterns by which *Emá shel Valentina* follows a number of visual motives that can be noticed in other Israeli films.⁴⁹ One such pattern is the dichotomy between the Israeli outdoor landscapes and the indoor habitat of the survivor. The Israeli exteriors are full of light and sunny, while Paula’s flat is dark. The blinds of the apartment are always closed. It has heavy furniture with many decorative European items. These visuals make Paula’s alienation more noticeable, along with her strong need to be with Valentina.

Ha’kataim (Past Life), 2016

As in *Spring 1941* and *Emá shel Valentina*, the script of *Ha’kataim* is also based on a literary text. While the other films are based on short stories and a novella, this film is based on a diary written by Baruch Milch (1907–1989) and published under the title *Can Heaven Be Void*.⁵⁰ The diary was written during the time when Milch hid after losing his child and wife. It was a means, as Milch himself wrote, to deal with the depression and insanity he faced during the time he was hiding.⁵¹ After the war he gave his diary to the Jewish Historical Institute (*Żydowski Instytut Historyczny*). He immigrated to Israel, where he remarried and had two daughters.⁵² After his settlement in Israel, Milch tried to get back

⁴⁸ S. LIEBRECHT: *Nashim Bethoch Katalog...*, p. 206.

⁴⁹ Such as *Tel Aviv-Berlin*, directed by Tzipi Tropè in 1987 and *Hadira (The Flat)*, which Arnon Goldfinger directed in 2011.

⁵⁰ B. MILCH: *Veolay Ha-shamim ryikim*. Jerusalem 1999.

⁵¹ *Ibidem*, p. 23.

⁵² Baruch Milch’s daughters: Shosh Avigal (1946–2003) was a well-known theatre critic and Ella Sheriff (1954) is a well-known Israeli composer.

the diary he had written during the war, but his efforts were unsuccessful. He therefore decided to rewrite the diary according to what he remembered. Only after his death were his daughters able to get the diary back from the Jewish Historical Institute, after several Polish activists who were engaged with Solidarity (Solidarność) found out about the diary. The diary interested them because it presents several observations that were not known at that time in Poland, such as the involvement of the Poles in the killing of their Jewish neighbours.⁵³ In 1999, the original diary was published without any censorship and with an introduction written in Hebrew by Milch's daughter Shosh. In 2001, Milch's diary was published in Polish, and later it was published in English as well.⁵⁴

In her prologue to her father's diary, Shosh Avigal describes the entire saga of learning about her father's life before the war, what the family needed to do in order to return the original diary to their possession, and how they found out that someone was interested in deleting some of the things written by Baruch Milch during the war. It was a long, multi-layered, and complicated discovery.⁵⁵ This episode is not mentioned in the film, although the attempts to edit out some of the things that Milch wrote in his diary not only are interesting but also have implications on the Polish-Jewish relations during the war and in other periods.

The script of *Ha'kataim* includes several components from the story of the Milch family, but, at the same time, various parts of the plot – including the way in which the diary found its way to the Jewish Historical Institute – are fictional. As in *Spring 1941*, the script of *Ha'kataim* presents what happened to Baruch Milch during the war through the prism of the present day in the 1970s. The film-makers are careful to include all the central historical events that really occurred in Israel in the 1970s. Among these are: the historic election in 1977 in which the Likud party, led by Menachem Begin, won and ended the almost thirty years of left-wing rule; the historic visit of Egyptian president Anwar Sadat (1918–1981) to Israel in November 1977; and even the first time the Maccabi Tel Aviv basketball club won the FIBA European Champions Cup. While these events are presented, we meet the Milch family: the parents, Baruch and his wife Lusia, and their daughters, Sephi and Nana. The father, a gynaecologist, is a rather “difficult” person who refuses to speak Polish or to travel to either Germany or Poland. The daughters are close with each other. They form a treaty of sorts against their father, but, at the same time, they are jealous of one another. Nana believes that their father loves Sephi more because she reminds him of the son he lost during the war.

When the younger daughter, Sephi, performs at a choral concert in Germany, she begins to become partially aware of what happened to her father during the

⁵³ SH. AVIGAL: “Introduction.” In: B. MILCH: *Veolay Ha-shamim ryikim...*, p. 9.

⁵⁴ B. MILCH: *Veolay Ha-shamim ryikim...*; IDEM: *Testament*. Warszawa 2001; IDEM: *Can Heaven Be Void*. Jerusalem 2003.

⁵⁵ SH. AVIGAL: Prologue to B. MILCH: *Can Heaven be Void...*, pp. 13–33.

war. This leads to an additional attempt by the sisters to learn more about what their father went through. The two girls become aware of the horrible ethical dilemmas that their father faced during the war, as well as the dreadful decisions he, like other Jews, had to take in order to stay alive. They also learn something about the complicated relations that existed between the Zielinski family, who risked their lives when they hid Jews, and the Jews they saved.

Although the entire saga of the discovery of Milch's diary is not depicted as it actually occurred, the film succeeds in presenting the multiple implications resulting from the fact that there were more than a few Jews who were able to survive because they did unethical things, and that they had to deal with the effect of those things on their conscience for the rest of their lives. The film not only portrays this dilemma from a Jewish perspective; it also presents the point of view of the Poles who saved Jews. Those Poles were witnesses to the controversial decisions that a relatively large number of Holocaust survivors had to take during and after the war. Echoes of these dilemmas can be found in the film's title in Hebrew: *Ha'katomim*, "the sins."⁵⁶ Nana, the older daughter, asks Ms Zielinski to forgive her father since she believes in the concept of ancestral sin, as it is described in several Jewish sources.⁵⁷

Unlike *Spring 1941*, which uses the theme of a romantic triangle, *Ha'katomim* succeeds in better presenting the complicated relationship that developed between the Poles who risked their lives and the Jews they saved during and after the war. By telling the stories of the Israeli family, the Milchs, and the Polish family, the Zielinskis, the film explores several significant implications of the relationship between the Poles and the Jews they rescued. It does not present all the Poles as bystanders who betrayed their Jewish friends and neighbours through collaboration with the Nazis. Baruch Milch's written diary, however, does present a much more complicated reality. In the film, the character of Baruch Milch refuses to speak Polish. When there is a possibility that his daughter will go to Poland, he disapproves of the trip. This is perhaps the director's way to articulate Baruch Milch's reaction to those Poles who betrayed their Jewish friends, colleagues, and neighbours, despite the fact that he has to be grateful to the Zielinski family, who saved his life and, in doing so, risked their own.

Although the Israeli and German second generations in the 1970s are presented in this film as ready to think about how to deal with the trauma together, it is not at all clear whether the young Jewish and Polish generations are ready to do the same. Nevertheless, one needs to remember that in the 1970s, encounters of young Israelis and Germans were already occurring on a regular basis while there were no connections between the young generation of Israelis and Poles at all. Thus, it seems that the film provides several important angles to view

⁵⁶ In the film's English name, *Past Life*, there is no reference to this dilemma.

⁵⁷ Jeremiah 31:28, Ezekiel 18.

Polish-Jewish relations during the war. However, various websites that provide information about the film present it through the prism of an odyssey of two sisters in the late 1970s as they discover what happened to their father during the war, which casts a dark shadow over their entire lives.⁵⁸

Discussion

At the centre of the two documentary films discussed in this paper, *Aba'le Bo La-lonapark* and *Pizza b'Auschwitz*, stand heritage trips taken by Israeli families to Poland. The phenomenon of such journeys emerged around the time in which the Israeli youth trips to Poland began.⁵⁹ Israelis were only able to make such trips to Poland since the end of the 1980s, after Israel and Poland renewed their diplomatic relations.⁶⁰ It was only from that point that survivors could go back with their families to Poland in order to see the places in which they had grown up. While their descendants could see the childhood landscapes of the parents, the survivors would see the places where family members whom the second generation did not even know had lived and died.⁶¹ These trips allowed for encounters between the survivors, their family members, and others who travelled with them and the local residents of the places that had previously been the survivors' homes. The residents they encountered were sometimes the tenants inhabiting the houses that more than seventy years before had been the homes of the survivors, their neighbours, or merely passers-by whom they met in the streets or in other public spheres. As can be seen in *Aba'le Bo La-lonapark*, the entrance of the survivor and his family into the home in which he and his family lived before the Second World War raises questions. Can we find a similarity between this kind of visits and the longings of Palestinian refugees to the places and the houses in which they lived prior to 1948?⁶² Perhaps by examining this similarity, we can better understand the different ways in which the Jewish trauma is examined in Israeli films as opposed to how the Palestinian trauma is

⁵⁸ <https://www.imdb.com/title/tt5787384/> (accessed 29.04.2018).

⁵⁹ On the Israeli youth voyages, see: J. FELDMAN: *Above the Death Pits beneath the Flag: Youth Voyages to Poland and the Performance of Israeli National Identity*. New York 2008.

⁶⁰ The experiences of the first Israeli group that visited Poland in the 1980s are presented in the film *Ha-gan (The Garden)* from 1984. The director of the film, Niza Gonen, is the director of *Aba'le Bo La-lonapark*.

⁶¹ For more on the families' heritage trips, see: C. KIDRON: "Being There Together: Dark Family Tourism and the Emotive Experience of Co-presence in the Holocaust Past." *Annals of Tourism Research* 2012 (April), vol. 41, pp. 157–199.

⁶² See, among others, the film of Danae Elon, *Another Road Home*, 2004. For information on this film: https://www.imdb.com/title/tt0457277/?ref_=nm_knf_i3 (accessed 29.04.2018).

dealt with. This is only one example from which we can understand how much the discussion of Polish-Jewish relations in Israeli films can broaden our understanding of several significant issues that are not necessarily connected solely to the cinematic aspects of the topic.

The leading Polish scholar on the Holocaust, Barbara Engelking argues that the attitude of Poles towards their actions against Jews during the Second World War hurt and offended Jews much more than the attitude and actions of the Germans. After all, the Jews did not expect anything different from the Germans in those times, as they were the enemy: the ones who occupied Poland. The Poles, on the other hand, were their friends and neighbours. Both the Jews and the Poles belonged to the same nation. They were supposed to be on the same side of the barricade.⁶³

At the beginning of the 1990s – long before we knew what had happened at Jedwabne in the summer of 1941, and long before the recent political developments in Poland – the Israeli scholar Tom Segev wrote that the State of Israel and the Israelis were already reconciled with the Germans. This was because Germany had admitted its crimes against humanity and the Jews. Germany had even compensated the State of Israel and the survivors. However, the attitude of Israelis to the Poles is much more complicated. For many Israelis, it was easier to blame the Poles for everything that had happened to the Jews during the Holocaust, since Poles had always been anti-Semitic.⁶⁴

Throughout *Aba'le Bo La-lonapark*, Shmulik Vilozni expresses a great deal of anger towards the Poles. He reacts in a way similar to Segev's description of the behaviour of Israeli students who participated in Israeli youth trips to Poland in the late 1980s and early 1990s. According to Segev, it was explained to the young Israeli students on these trips that anti-Semitism was part of the Polish landscape. Some of these students, according to Segev, felt an inner need to find signs of this anti-Semitism; this corresponds to the ways that Shmulik Vilozni searches for visual signs of anti-Semitism on his journey.⁶⁵

As can be seen in *Pizza b'Auschwitz*, it seems that anger against the Poles is not experienced solely by Israelis who have Polish origins. At the Auschwitz museum, members of Hanoch's family express their anger towards the Polish employees at the site and not necessarily towards those who built the actual camp. In her study, Engelking argues that during the war and the years that followed, the Poles developed a fear of the Jews. During the war, this fear was a result of the fact that they bore witness to the killing of the Jews, while after the war, they became afraid that despite the absence of Jews from Poland, the "ac-

⁶³ B. ENGELKING: "Reflections on Subject of Polish-Jewish Relations during World War II." *Polish Sociological Review* 2002, no. 137, pp. 103–107.

⁶⁴ T. SEGEV: *Ha-milyon Haseviei...*, p. 454. In 1989, Yitzhak Shamir, who at that time was the Israeli Prime Minister, said that Poles sucked anti-Semitism with their mother's milk.

⁶⁵ *Ibidem*.

cusing Jewish finger” remained.⁶⁶ The echoes of this fear can be observed in the reactions of the Polish employees of the Auschwitz museum to Danny Hanoch.

Spring 1941 and *Ha’kataim* present Poles who did take a risk and hid Jews. Indeed, these films were made after the renewal of diplomatic relations between Poland and Israel. However, at the same time, these films were made after the year 2000, namely after the time when Poland partially admitted that there were Poles – such as those in Jedwabne – who had taken part in the killing of Jews, and prior to the latest political developments. Still, this is not the reason why in both *Spring 1941* and *Ha’kataim* (and as has already been mentioned here regarding *Ema shel Valentina*) Germans are almost absent from these films despite the fact that they are present in the literary texts upon which the scripts of these films are based, where the German involvement is mentioned in a more significant way.⁶⁷ Both *Ha’kataim* and *Spring 1941* present Poland in the 1970s, at a time in which Poland was a very gloomy place. In *Spring 1941*, no other site is presented although it is quite clear that Clara is coming to Poland from a much more modern location. In *Ha’kataim*, it is obvious that both Germany and Israel are modern places in the 1970s, while Poland is not. Indeed, Poland in the 1970s was a gloomy place; however, it is possible that Israeli film-makers believed that the darkness and gloominess were a punishment of sorts for what the Poles had done during the war.

Nevertheless, as is true of any films that are based on various kinds of literary texts, the cinematic adaptation can present different perspectives. It seems that these perspectives mirror the arguments such as those that Engelking and Segev present in their studies. This calls for our attention. In some of the films, it appears that the connection of the protagonists to Polish culture and language is challenging.

In *Aba’le Bo La-Ionapark*, Shmulik does not respect – or even disregards – the connection that his father has to the Polish language, culture, and the place in which he spent his early childhood. In *Ema shel Valentina*, one can notice that there is greater understanding and empathy towards the connection that the survivors retain to the Polish culture, language, and landscape. Despite this, Paula’s son does not understand his mother’s affinity with the Polish culture and language, nor does he make any effort to understand it.

The people who stand behind the cameras of these films are as fascinating as those whose stories are being told in the films. This group includes several people who are central to Israeli cultural life. This fascinating collection of film-

⁶⁶ B. ENGELKING: “Reflections on the Subject of Polish-Jewish Relations...” pp. 103–107.

⁶⁷ In his diary, Milch described how the Ukrainians carried out pogroms in Podhajce and Tluste (Eastern Galicia). This fact is not articulated in the film. In her short stories, even if it is done in a few sentences, Fink succeeds in describing the cruelty of the Nazis. But this cruelty almost does not exist in *Spring 1941*.

makers presents an important additional angle to Polish-Jewish relations during and after the Second World War even though there is not yet sufficient scholarly – and other – awareness to this issue.

Over the recent years, a number of Polish film-makers made several significant films that present various controversial aspects of Polish-Jewish relations during and after the war.⁶⁸ Recent films that were made in cooperation with Israeli, Polish, and American film-makers also do not hesitate to present problematic dimensions of the mentioned relations.⁶⁹ The film-makers responsible for these films introduce Polish society to scenes that are not always easy to watch. In addition to hoping that Polish film-makers will continue to create such films, let us hope that Israeli film-makers will also be able to challenge their audiences and provoke discussion among Israeli audience regarding the crucial issue of Jewish-Polish relations.

Bibliography

- AVISAR I.: *Screening the Holocaust: Cinema's Images of the Unimaginable*. Indiana 1988.
- AVISAR I.: "The Holocaust in Israeli Cinema as a Conflict between Survival and Morality." In: M. TALMON, Y. PELEG (eds.): *Israeli Cinema. Identities in Motion*. Austin 2011, pp. 151–167.
- CANBY V.: "2 Movies Examine Israel." *The New York Times*, 8.03.1991.
- DAGAN H., DSHON G.: "Nostalgia of Shoa: Eyon Mechodash Betrauma ve Nostalgia Leor Hamikre Shel Pizza b'Auschwitz." *Tehoria Ve-Bikoret* 2011, no. 39, pp. 185–209.
- DREIFUSS H.: *Anu Yehudeyi Polin? Hayakasim Byin Yehudim Vepolanim Min Haibit Hatehudi*. Jerusalem 2004.
- DREIFUSS H.: *Changing Perspectives on Polish-Jewish Relations during the Holocaust*. Jerusalem 2012.
- ENGEL D.: "Editor's Note." *Gal-Ed* 2012, no. 23.
- ENGELKING B.: "Reflections on Subject of Polish-Jewish Relations during World War II." *Polish Sociological Review* 2002, no. 137, pp. 103–107.
- FELDMAN J.: *Above the Death Pits beneath the Flag: Youth Voyages to Poland and the Performance of Israeli National Identity*. New York 2008.
- FINK I.: *Pisat Zman*. Ramat Gan 1975.
- GERTZ N.: *Makhela Akheret: Nitzolei Sho'ah, Zarim Va'akherim Basiporet Hayisra'elit*. Tel Aviv 2004.
- GERTZ N., LUBLIN O., NE'EMAN J. (eds.): *Mabatim Fiktivi'im al Kolno'a Yisra'eli*. Tel Aviv 1998.

⁶⁸ W. PASIKOWSKI: *Poklosie*, 2012; P. PAWLKOWSKI: *Ida*, 2013; M. WRONA: *Demon*, 2015.

⁶⁹ Among those films we can mention are *Scandal* by Ivansk and *Bogdan's Journey*.

- GERTZ N., YOSEF R.: *Ikvot Yamim Shod Yavho, Trauma ve Etika Ba-Kolno'a Yisra'eli Ha-acsvi*. Tel Aviv 2017.
- GUTMAN I.: "Yehudim Polanim Antisemiyout." In: I. BARTAL, I. GUTMAN: *Kiyoum Veshever*, II. Jerusalem 2001, pp. 605–641.
- GUTWEIN D.: "The Privatization of the Holocaust: Memory, Historiography, and Politics." *Israel Studies* 2009, vol. 14, no. 1, pp. 36–64.
- KIDRON C.: "Being There Together: Dark Family Tourism and the Emotive Experience of Co-presence in the Holocaust Past." *Annals of Tourism Research* 2012 (April), vol. 41, pp. 157–199.
- LEV-ARI SH.: "Gevirti Kacha Lo Kotvim al Ha-Shoa." *Ha-aretz*, 20.10.2007.
- LIEBRECHT S.: *Nashim Bethoch Katalog*. Jerusalem 2000.
- LOSHITZKY Y.: *Identity Politics on the Israeli Screen*. Austin 2001.
- MICHLIC J.: *Poland's Threatening Other: The Image of the Jew from 1880 to the Present*. Nebraska 2006.
- MILCH B.: *Can Heaven Be Void*. Jerusalem 2003.
- MILCH B.: *Testament*. Warszawa 2001.
- MILCH B.: *Veolay Ha-shamim ryikim*. Jerusalem 1999.
- MILNER I.: *Kirei Avar-Biografia, Zehut Vezikaron Besiporet Hador Hasheni*. Tel Aviv 2003.
- MUNK Y.: *Golim Be-gevolam: Ha-kolnoa Ha-yisraeli Be-mifne haelef*. Ra'anana 2012.
- PREMINGER A.: "Lalekhet Al Hamayim o Le'hakdim et Elohim: Beni Ha-dor Hashni ve Hashlishi Mechapsim Karka Mozaka Le'raglihim." *Slill* 2012, no. 6, pp. 59–68.
- RINGELBLUM E.: *Ketavim Akaronim Yakasi Polanim Yehudim 1943–1944*. Jerusalem 1994.
- RINGELBLUM E.: *Stosunki polsko-żydowskie w czasie drugiej wojny światowej*. Warszawa 1988.
- SEGEV T.: *Ha-milyon Haseviei: Haisraelim ve-hashoa*. Jerusalem 1992.
- STEIR-LIVNY L.: *Shti Panim Ba-marah Izog Nitzolei Ha-sho'ah Be-kolno'a Ha-Yisra'eli*. Jerusalem 2009.
- STEIR-LIVNY L.: *Har Ha-zikaron Yizkoe Bemkomi*. Tel Aviv 2014.
- URY S., WEEKS T.R.: "O Brother Where Art Thou? The Search for Interethnic Solidarity in the Late Imperial Era." *Gal-Ed* 2012, no. 23, pp. 97–130.
- YABLONKA H.: *Survivors of the Holocaust: Israel after the War*. Trans. O. CUMMING. London 1999.
- YAIR G.: *Aahva Ze Lo Praktish: Hamabat Yisra'eli al Germania*. Ra'anana 2015.
- ZIMMERMAN M.: *Al Tig'u li Basho'ah*. Haifa 2002 (b. 1956).
- ZIMMERMAN M.: *Avar Germany Zikaron Israeli*. Tel Aviv 2002 (b. 1943).

Ela Bauer

Izraelczycy spoglądają na Polaków przez obiektyw kamery filmowej

Streszczenie

Próba zrozumienia różnych sposobów ukazywania Holokaustu w kinie izraelskim była już podejmowana w licznych opracowaniach naukowych. Chociaż badania te wyróżniają się szerokim zakresem tematów, procesów i perspektyw, nie zawierają one odniesień do różnych ujęć relacji polsko-żydowskich obecnych w kinie izraelskim. Niniejszy artykuł rozpoczyna dyskusję nad sposobami ukazywania relacji polsko-żydowskich na podstawie takich filmów dokumentalnych i fabularnych, jak: *Aba'le Bo La-lonapark* Nitzy Gonen z 1995 roku, *Wiosna 1941* Uriego Barbasha z 2007 roku, *Pizza b'Auschwitz (Pizza w Auschwitz)* Mosha Zimmermana z 2008 roku, *Ema Shel Valentina (Matka Walentyny)* Arika Lubzkiego i Mattiego Harariego z 2009 roku czy *Hakatayim (Past Life)* Aviego Neshera z 2016 roku. Proponowana dyskusja o postrzeganiu relacji polsko-żydowskich zaprezentowana w powyższych filmach może wzbogacić naszą wiedzę o nich po II wojnie światowej i w jej trakcie.

Słowa kluczowe: ocaleni z Holokaustu w filmach izraelskich, Holokaust w kinie izraelskim, relacje polsko-żydowskie podczas II wojny światowej

ANNA KISIEL

ORCID: 0000-0002-8803-0145

Institute of English Cultures and Literatures, University of Silesia in Katowice

Touching Trauma: On the Artistic Gesture of Bracha L. Ettinger

In painting, the touch changes the thought and goes elsewhere;
the thought alters and returns to the touch.

B.L. Ettinger: *The Matrixial Borderspace*¹

Ettinger directs us aesthetically away from content towards
gesture.

G. Pollock: *After-affects / After-images...*²

Touching the Inconceivable

“[T]ouching trauma.”³ These words, inscribed in purple ink in one of Bracha L. Ettinger’s notebooks, indicate an origin and a direction of her work. A Lacanian psychoanalyst, theorist, and artist, Ettinger claims that when approaching art openly, we may encounter traces of events we have not experienced: the events of the anonymous Others. This exact fragilising and tangible occurrence in severality is conceptualised in the matrixial psychoanalysis she introduces.

¹ B.L. ETTINGER: “The With-In-Visible Screen.” In: EADEM: *The Matrixial Borderspace*, ed. B. MASSUMI. Minneapolis–London 2006, p. 94.

² G. POLLOCK: “Introduction: Trauma and Artworking.” In: EADEM: *After-affects / After-images. Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*. Manchester–New York 2013, p. 3. Emphasis in the original.

³ B.L. ETTINGER: *Notebook*, 2006, water, Indian ink, fountain pen, pencil, double-page spread from 15.3x11.2 cm notebook. In: C. DE ZEGHER, G. POLLOCK (eds.): *Art as Compassion: Bracha L. Ettinger*. Brussels 2012, pp. 104–105. © Courtesy of the artist. See: Figure 1.

In this affirmative apparatus, the gesture of *touching* trauma is indeed possible, but also, more significantly, if one already touches it, one cannot return to the previous, pre-connected state. When one touches the disruptive, traumatic knowledge of the *non-I*, one is simultaneously touched by it; then, one has to pass it on, since in the matrixial realm of mutual influences and of the *impossibility of not-sharing* one cannot remain indifferent.

In this article, I wish to look at Ettinger's artistic gesture and its potentialities through the prism of the matrixial theory. Bracha L. Ettinger is an Israeli artist, psychoanalyst, theorist, feminist, and daughter of Holocaust survivors. Her matrixial theory poses a supplement to the Freudian-Lacanian thought, introducing the space of the feminine non-phallic difference and the *matrix* – the signifier of this difference. In such a sphere – inspired by the encounter-event of pregnancy and the prenatal period – a subjectivising encounter between the becoming-*I* and the becoming-*non-I* takes place; as a result, before and beyond the series of cuts and separations, another instance of subjectivity-formation is theorised – one grounded upon such an encounter. I will endeavour to demonstrate that gesture signifies extreme proximity to traumatic events and that it may suspend the viewer, be it in his or her gaze, or between the seemingly binary notions of now/then, or presence/absence. More specifically, I will try to show that gesture has the potential of sending us beyond – it can move us towards the disruptive experience. Yet, before we proceed, it ought to be clarified what the term *gesture* means in this context. My aim is not to explore or theorise the very movements of the artist. In the pieces that will be used here, we cannot re-create any gestures, since we neither can find them directly on the surface of the artwork nor have observed them in the process of making it. Still, what we can trace is their outcome – art becomes the index of its production. Griselda Pollock's words used as a motto can clarify it; we read: "Ettinger directs us aesthetically away from content towards *gesture*." Indeed, it is the very act that matters, which is why in this article gesture becomes the indexical trope embracing both the procedure (which gives life to the artwork) and its implications. Even though we do not witness the moment of creation personally, we see the effects, we possibly sense the affects, and – when applying the theory – we reveal certain prospects of artworking itself.

In order to prove my thesis, first I wish to tackle the questions of Ettinger's artistic technique, the mixture of traumas found in her art, and the notion of memory. Thereafter, I will proceed to the reading of chosen paintings from Ettinger's most famous series, *Eurydice*, based on the photograph of the execution of women and children from the Mizocz ghetto in 1942, and of selected artworks with a mother theme in the context of, among others, the *trauma of the World* and the *fort/da* game. Finally, humanising aspects of the chosen concepts in Ettinger's theory that are directly linked to art will be discussed. I propose to read Ettinger's art through her own apparatus since in this case art ought not

to be separated from theory. Ettinger argues: “While painting produces theory, theory casts light on painting in a backward projection. [...] For me, painting and theory are not different aspects that attest to the *same* thing, but are rather differentiated levels of working-through.”⁴ Thus, these two instances are treated as interconnected, mutually affective figures, and their interaction may produce interesting results and implications.

Traumatic Assemblage

How does Ettinger’s art come into being? The whole process begins with a photocopy machine, with which the author manipulates the photographs; namely, she stops the machine before the copy is ready. Accordingly, the images that resurface are distorted and incomplete. As Brian Massumi stresses, “The image has degenerated. But it hasn’t disappeared. [...] [I]t has been caught appearing.”⁵ Importantly enough, in this act, Ettinger does not attempt to re-think or disturb the copy versus original problem, but instead “the suspension itself becomes the issue.”⁶ The result is arrested between these two stages, hence being neither of them. Thereafter, the artist proceeds to put layers of paint on the image, which is a long-lasting and repetitive procedure. More and more layers are produced; some fragments are abraded, but then this space is overlaid again. Massumi describes Ettinger’s technique as *machinic* because the pattern of brushing is either horizontal or vertical.⁷ The final effect – even though it is hard to call these paintings final due to the duration of their creation – is, as Massumi argues, “less the image than the sensation of its remaining in its fading, re-arising: *rhythm*.”⁸ Thus, these pulsating artworks produce a certain experience or an affect, due to which the visible content becomes less significant.

What is revealed in Ettinger’s art is her experience of belonging to the Second Generation after the Holocaust. Her Jewish-Polish parents – Bluma and Uziel Lichtenberg – lived in Łódź, Poland before the Second World War. Unlike most of their family members, who were killed either in ghettos or in concentration camps, after numerous struggles they managed to survive the war and moved to Palestine, where Bracha was born in 1948.⁹ Even though Ettinger

⁴ B.L. ETTINGER: “The With-In-Visible Screen...,” p. 94. Emphasis in the original.

⁵ B. MASSUMI: “Afterword. Painting: The Voice of the Grain.” In: *The Matrixial Border-space...*, p. 201.

⁶ Ibidem, p. 202.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem, p. 203. Emphasis mine.

⁹ A short biographical note based on: C. DE ZEGHER, G. POLLOCK (eds.): *Art as Compassion...*, p. 249.

has not experienced the Holocaust personally, it is the event – or the “communal trauma”¹⁰ – that has a tremendous impact on her art. The trauma of the war is visible in the themes of her paintings. One of the photographs she frequently uses as a background is the picture of her parents taken in Łódź in 1936.¹¹ Another image is the mentioned depiction of a group of naked women from the Mizocz ghetto in Ukraine that are to be executed¹²; they stand very close to one another, whereas some of them carry children in their arms. This photograph forms Ettinger’s most widely recognised series – *Eurydice*.

Trauma is the subject that Ettinger touches upon not only in her art, but also in the theory she proposes. To put it briefly, what Ettinger theorises is the sphere of the matrix: the space of encounter with the *non-I* grounded upon the late prenatal encounter between the mother and child. Such a sphere facilitates sharing and transformation. Going beyond – and before – separation, binaries, and linguistic structures theorised in Freudian-Lacanian psychoanalysis, the matrix embraces connectedness, proximity, severality, and openness towards the Other. Due to almost boundless closeness – which is a prerequisite for entering this subjectivising stratum – and the possibility of transferring the disruptive traces of knowledge coming from the *non-I*, the matrix is traumatic in itself, inconceivable, and precarious. Such a conceptualised sphere makes it possible to explore the issue of trauma of proximity.¹³ Thus, the trauma of closeness, communication outside language, and fragility seems to be an integral part of the matrixial theory; we may go as far as to pronounce it the trauma of origin, in view of its associations with the intrauterine experience.

What we may see in Ettinger’s artistic and theoretical activities is *sui generis* trans-traumatic interweaving. Both in theory and in art, Ettinger weaves the trauma of her parents – the inherited (post)memory of the Holocaust – with the trauma of the matrixial sphere. These traumas indeed cooperate with-in different fields of her activity, yet they do not fuse entirely since it is still possible to distinguish them. As it has been noted above, the matrixial sphere of

¹⁰ B. MASSUMI: “Afterword...,” p. 212.

¹¹ See: G. POLLOCK: “A Matrixial Installation: Artworking in the Freudian Space of Memory and Migration.” In: *Art as Compassion...*, p. 200.

¹² The original photograph is available in the online archives of the United States Holocaust Memorial Museum. Reference number of the photograph: #17877.

¹³ Notions of *trauma of proximity* and *proximity to trauma* are proposed and explored in my article: A. KISIEL: “Uraz – bliskość – nie-pamięć. Psychoanalityczny dyskurs traumy od Freuda do Ettinger.” *Narracje o Zagładzie* 2016, no. 2, pp. 115–132 (in Polish). Another reading of the relation between trauma and proximity is proposed by Ettinger. She introduces “a *triple trauma* of maternity and prematernity: the traumatic proximity to the Other during pregnancy, the traumatic regression to a similar archaic sharing [...] and the traumatic separation from the *non-I* during birth-giving.” B.L. ETTINGER: “From Proto-ethical Compassion to Responsibility: Besidness and the Three *Primal* Mother-phantasies of Not-enoughness, Devouring and Abandonment.” *Athena* 2006, no. 1, p. 105. Emphasis in the original.

proximity is traumatic *per se* because it challenges the borders of the (seemingly stable) *I*; simultaneously, in such a realm one may also receive the message that is traumatic in a historical sense. In Ettinger's art, the fragments that can be linked to the historical trauma of the author, such as photographs of her mother or the women from the ghetto, are hidden under the layers of paint; these, in turn, constitute a pulsating, intense, *rhythmical* (in Massumi's understanding) image, which may evoke the connotations with the intrauterine sphere. Ultimately, in such a theoretical-aesthetical combination, traumas in their various understandings intertwine with each other, producing a complex rhizomatic structure.

As it has been mentioned above, Ettinger's art incorporates certain postmemorial traces. With regard to this statement, the Hirschian notion of postmemory ought to be collated with matrixial memory. Postmemory is a framework of transmission of historical trauma from one generation to another, grounded upon the proximity between them. Precisely, people who live in unceasing closeness to the torment of others produce their own recollections of the wounding experiences. In other words, what we can speak of in this context is not direct witnessing, but direct proximity, for instance through the family bonds such as the child-parent relationship.¹⁴ Matrixial memory is also based on intimacy and transfer, yet on a different level. As Ettinger argues, in art there are certain inscribed traces of the experiences of *non-Is* and of the *trauma of the World*¹⁵; when engaging into the work of art, we may receive these fragments. Emphatically, matrixial memory that arises in this encounter is not ours and thus it cannot be remembered, yet, since it is distributed via art, it is impossible to be forgotten.¹⁶ Therefore, sharing and participation that are provoked by the artwork do not require the direct, or literal, bond with the Other. In contrast to postmemory, one does not need to know somebody to receive, experience, and transmit his or her trauma. Again, Ettinger's art appears to work on the verge of these two notions, which will be demonstrated further on.

Series and Repetition

The similar period of creation and numbers ascribed to two *Eurydice* paintings – No. 14 and No. 15 – are not the only elements that the artworks

¹⁴ See: M. HIRSCH: "The Generation of Postmemory." *Poetics Today* 2008, vol. 29, no. 1, pp. 106–107.

¹⁵ The trauma of the World will be commented upon later in the article.

¹⁶ See: B.L. ETTINGER: "Transcriptum: Memory Tracing In/For/With the Other." In: *The Matrixial Borderspace...*, pp. 168–169; EADEM: "Wit(h)nessing Trauma and the Matrixial Gaze." In: *The Matrixial Borderspace...*, p. 145.

share.¹⁷ In both cases, we are provided with a more or less the same photographic frame in the background – if we may call it this way – and we can see the contours of female bodies, hazy but visible despite the layers of paint. The two paintings also happen to oscillate around a similar colour scheme – canvas-like yellows are mixed with purples. Yet, *Eurydice*, No. 15 appears to give its spectator more details; since less paint is superimposed on the image, we are able to observe the women frozen within the painting's frame more closely and even distinguish one from another. In contrast, No. 14 is covered with a regular smear of purple paint, making the background more blurry and invisible. Thus, the overall impression may be more disturbing. After all, we can see something, but do we know exactly what we are dealing with? Moreover, these two paintings indeed interact, but how can we define this interaction?

When considering the question of series in Ettinger's artistic activity, Brian Massumi states that her paintings cannot be completed by principle; creating the sequence appears to be the applied solution to the need of "prolonging and expanding."¹⁸ He believes that the images forming the particular series enter a network of interrelations. We read:

The connections occur because each appearing-disappearing element [of the painting] carries the rhythm engrained in its canvas. [...] The paintings call to one another, call each other forth, across the distance between the first floor and basement, across today and yesterday, light and darkness, visibility and invisibility, in a collective rhythm building from the rhythm of each.¹⁹

However, the paintings' multileveled structure of interactions, occasioned by the fragments that they share with one another, does not oppose in any way their individual potentiality to influence the viewer; nor do these pictures merge into one. Each of the artworks carries the possibility to act on its own, or, to put it differently, to invite the observer to join. Since a series is forever unfulfilled – that is, it has no final statement – it continuously augments the scope of communication, both internally and externally. As Massumi succinctly puts it, "painting is a crowd dynamic,"²⁰ intense in its serial multitude.

The question that may arise is: How is the multitude of *Eurydice* paintings related to the actual myth? Briefly speaking, the mythological situation is as follows: when Eurydice dies, Orpheus descends to Hell in order to rescue her;

¹⁷ B.L. ETTINGER: *Eurydice*, No. 15, 1994–1998, oil, xerography with photocopied dust, pigment, and ashes on paper mounted on canvas, 36.8x27 cm. In: *Art as Compassion...*, p. 86. © Courtesy of the artist. See: Figure 2. EADEM: *Eurydice*, No. 14, 1994–1996, oil, xerography with photocopied dust, pigment, and ashes on paper mounted on canvas, 25x52 cm. In: *Art as Compassion...*, p. 86. © Courtesy of the artist. See: Figure 3.

¹⁸ B. MASSUMI: "Afterword...", p. 205.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem, p. 206.

yet, if the woman is to be returned from the dead, Orpheus needs to fulfil one condition imposed by Hades – he cannot look back at her until they reach the exit. Thus, he cannot check if she follows him, or if it is her at all. At the very end he does not manage to restrain his uncertainty – or curiosity – and he looks. Orpheus sees Eurydice, but at this precise moment she disappears; thus, she is simultaneously present and absent. Judith Butler describes this paradoxical phenomenon as follows: “She is coming toward us, she is fading away from us, and both are true at once, and there is no resolution of the one movement into the other.”²¹ Therefore, even though Eurydice can be glimpsed – which already is an almost-impossible deed – she cannot be fully grasped. This myth casts more light on Ettinger’s artistic activity – the photographs that serve as a background (or a founding layer) of the paintings do exist, yet they are partial and arrested in the act of disappearance. Furthermore, the application of the myth lays the ground for her theoretical pronouncements, such as the matrixial gaze, the suspension between presence and absence, and other reconsiderations of dichotomies. Summing up, Eurydice appears and disappears at the same time and so do the figures in Ettinger’s paintings. Emphatically, these women on the verge of visibility shift the original sequence – this time it is us who follow them, not the other way round; we follow them beyond the borders of that which is visible.

What is, then, visible in *Eurydice*, No. 5?²² There are several elements that deserve our attention. In the central part of the painting we may note the contours of women; the face of one of them is in half profile – it seems that she looks away, but in the viewer’s direction. We cannot be sure of her facial expression; since the face is enlarged and blurred, we are provided with but an outline with no certain features. Still, via this composition of shades that – as we believe – constitute her face there emerges a sense of terror, as if she knew what was going to happen. Moreover, the painting teems with words in French and Hebrew; among them, we can grasp “vivante/morte” – these can be found in the upper part of the picture, above the women’s heads. This phrase strikes us without coincidence or mercy, for because of its position within the frame it is easily distinguishable. It becomes a dreadful motto of the painting – and, actually, of the whole series – since the females are suspended between life and death, simultaneously present and lost. Finally, in the lower part we can see the layer of purple paint arrested in its action; it starts to cover the picture, thus commencing the process of disappearance.

The strokes of purple paint have not managed to reach the women yet, which is one of several acts of suspension we experience in *Eurydice*, No. 5. With reference to Ettinger, Christine Buci-Glucksmann writes that in art Eurydice is

²¹ J. BUTLER: “Foreword: Bracha’s Eurydice.” In: *The Matrixial Borderspace...*, p. viii.

²² B.L. ETTINGER: *Eurydice*, No. 5, 1992–1994, oil, xerography with photocopied dust, pigment, and ashes on paper mounted on canvas, 47x27 cm. In: *Art as Compassion...*, p. 74. © Courtesy of the artist. See: Figure 4.

“a shade who exists between life and death, a figure of loss and love.”²³ Indeed, in this painting time and all the processes related to it stop – the figures are frozen in their evanescence. Still, it does not mean that they are unable to act. It is not only the artwork that is suspended, but also the viewer, captivated in the central woman’s expression. The viewer is called to enter the story of the woman: the narrative beyond his or her knowledge. Emphatically, the viewer’s aim is not to witness the story as it is, since it is never fully graspable; rather, he or she is supposed to capture, change, and be changed by the imprints of it in order to pass them on “to others, present and archaic, cognized and uncognized appealing from the future, from the past or from an unrealized virtuality.”²⁴ Thus, if we are arrested by the Eurydice figure, we join a sphere of transmission and reciprocity.

The shades of purples and yellows dominate the colour scheme of yet another picture – *Eurydice*, No. 23.²⁵ One can note a horizontal pattern of brushing within the frame; it does not, however, resemble the machinic “gesture of scanning”²⁶ yet. The spectator is able to recognise the outlines of females standing in a row, but their faces are not clear. Moreover, their bodies, coloured in light purple, are bleached and distorted, as if spectral. Even though the women seem to merge into the shadow, they are not indiscernible yet.²⁷ In *Eurydice*, No. 50, in contrast, we do not bear knowledge of who we follow.²⁸ In this pulsating, machine-like picture, the photograph – if there is one indeed – is fully covered by the layers of red paint, which has overthrown purples and yellows. The shadows that we stare at may resemble faces, yet in this phase we cannot be certain. As there is no easily accessible knowledge, we have no other choice but to trust the artist.

This exactly is the turning point – in the myth, Orpheus apparently did not have enough faith and thus he lost Eurydice by his decision to look back. Massumi comments upon this act as follows: “Orpheus looks. Eurydice appears to vision, too early. Too late! She fades away, midway to the surface, mid-appearing with Orpheus: *disappearance in co-emergence*.”²⁹ Under his gaze, Eurydice shatters just before the possible return to the order of the living, but at the very same time her existence is affirmed. Similarly, Ettingerian *Eurydices* emerge and disappear simultaneously. The parts that form these paintings resurface through

²³ Ch. BUCI-GLUCKSMANN: “Eurydice’s Becoming-world.” In: *Art as Compassion...*, p. 69.

²⁴ B.L. ETTINGER: “Copoiesis.” *Ephemera* 2005, vol. 5, no. X, p. 710, <http://www.ephemeraweb.org/journal/5-X/5-Xettinger.pdf> (accessed 16.04.2013).

²⁵ B.L. ETTINGER: *Eurydice*, No. 23, 1994–1998, oil, xerography with photocopied dust, pigment, and ashes on paper mounted on canvas, 25x47.5 cm. In: *Art as Compassion...*, pp. 90–91. © Courtesy of the artist. See: Figure 5.

²⁶ Ch. BUCI-GLUCKSMANN: “Eurydice’s Becoming-world...,” p. 75.

²⁷ Deleuze and Guattari’s notion of *becoming-imperceptible* might provide us with an interesting interpretative path with regard to *Eurydice* paintings.

²⁸ B.L. ETTINGER: *Eurydice*, No. 50, 2006–2007, oil on paper mounted on canvas, 25.3x31.1 cm. In: *Art as Compassion...*, p. 175. © Courtesy of the artist. See: Figure 6.

²⁹ B. MASSUMI: “Afterword...,” p. 207. Emphasis mine.

the paint brushes, but they never reach a high level of visibility. Certain elements are hidden or diffuse while the others are emphasised – be it a face, a pose, chosen words, or a colour applied. All in all, there is nothing fixed or certain in these images. Yet, again, when considered from the matrixial angle, the encounter with art is by no means about (historical) knowledge; rather, experience, sensation, togetherness, or connectedness are the principal values here.

Looking at *Eurydice* paintings, we may find certain elements that provide us with a sense of incertitude – after all, we cannot always be sure what or who we observe – and unease – since the prospect of such a knowledge appears to be threatening in itself. It is especially the case of the works of art fully covered with paint, such as *Eurydice*, No. 50. Herein, the original photograph cannot be grasped, even though we may still believe that it does exist underneath. Sometimes, the fragments of it resurface – be it the eyes or the shapes of women – yet we lack the confidence whether what we look at in the pulsating image is really what it seems to be, or it is merely the result of our desire to see it. Nonetheless, all these vague elements slide at the margins of visibility, questioning the viewer's perception.

Ettinger argues that the work of art goes beyond the imaginary and the symbolic; namely, these orders are said to “carry the value of a Real.”³⁰ Thus, if the real is inscribed in the artworks, they become potential openings into materiality beyond words: a traumatic experience. However, the question that arises is: what is the exact connection between trauma and the visual arts? Judith Butler clarifies that in Ettingerian psychoanalysis trauma is by no means visual, nor is it an encrypted phantom in Nicolas Abraham and Maria Torok's understanding.³¹ Instead, it

works its way through the field of appearance without assuming precise form. [...] [T]he trauma is not made visible, but the trauma works a disturbance within the visual field. There is a certain repetition of the trauma that takes place as this disturbance of the visual field, an alternation of disappearance and return, of inside and outside.³²

³⁰ B.L. ETTINGER: “Fragilization and Resistance.” *Studies in the Maternal* 2009, vol. 1, no. 2, p. 3, http://www.mamsie.bbk.ac.uk/back_issues/issue_two/documents/Bracha1.pdf (accessed 16.04.2013).

³¹ The notions of the crypt and the phantom that occupies it are explored in detail in: N. ABRAHAM, M. TOROK: *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*. Trans. N. RAND. Minneapolis 1986. For the differences between Ettinger's understanding of traumatic content and that of Abraham and Torok, see: B.L. ETTINGER: “Transcryptum...,” pp. 163–170 (for the Polish translation of “Transcryptum...,” see: EADEM: “Transkryptum: tropienie śladów pamięci z/w/z myślą o Innym.” Trans. A. CHROMIK, A. KISIEL. *Narracje o Zagładzie* 2016, no. 2, pp. 103–112). For a precise study of similarities and differences between the theories of Ettinger and Torok and Abraham, see: G. POLLOCK: “Introduction...,” pp. 20–26.

³² J. BUTLER: “Disturbance and Dispersion in the Visual Field.” In: *Art as Compassion...*, p. 155.

Therefore, via art trauma disrupts the sphere of visibility, being located on its verge and interrupting it repetitively. It cannot be cognised or defined, but its precarious presence affects the observer. Emphatically, the experience transmitted is not only the personal trauma of the artist; it is also a more universal event that the artist wit(h)nesses,³³ namely – *the trauma of the World*. The artist, who by his or her act enables the matrixial encounter to occur, performs a highly remarkable function in Ettingerian universe. While “healing in fragilizing and wounding by healing,”³⁴ he or she creates the paths that connect the *I* with the several *non-Is*, facilitating the transfer of wavering traces of events, experiences, affects, and traumas, always already altered by his or her gesture,³⁵ but humanising nevertheless.

Since the paintings analysed above have been related more closely to the trauma of the World, we shall now proceed to the different category of a wound. In various series we can observe the recurring figure of the artist’s mother. Among others, she appears in *Eurydice*, No. 37.³⁶ The image seems to have a grainy, cracked surface and is dominated by greys, yellows, and purples. What we can observe are two seemingly distinct realities that merge. On the left we can spot Ettinger’s mother and father, easily distinguishable even though not photographically clear; their poses are statuesque, but their faces are blurred. This side of the painting has the light surroundings, as opposed to the right one, in which the disturbing female face, encountered previously in *Eurydice*, No. 5, emerges.³⁷ The surroundings emphasise and strengthen the contrasts between two sides of the artwork, where two places and temporalities are collated – pre-war Łódź and the Mizocz ghetto in 1942. Another discrepancy can be found in the fates of the people depicted, since Ettinger’s parents are the survivors while the *Eurydice* figure is the victim. Still, there exists a certain relation between them – these people share the trauma of the Holocaust: the tragedy that allows for placing them together on one canvas.³⁸

³³ Wit(h)nessing is a neologism proposed by Ettinger, connoting a sudden, uncontrollable feeling of closeness to the Other(s) – especially during an encounter with art – which results in the entrance to the matrixial stratum of togetherness. See: B.L. ETTINGER: “Wit(h)nessing Trauma...,” p. 150.

³⁴ B.L. ETTINGER: “Fragilization and Resistance...,” p. 23.

³⁵ See: *ibidem*.

³⁶ B.L. ETTINGER: *Eurydice*, No. 37, 2001, oil, xerography with photocopied dust, pigment, and ashes on paper mounted on canvas, 28.3x21.4 cm. In: *Art as Compassion...*, p. 154. © Courtesy of the artist. See: Figure 7.

³⁷ Actually, this face seems to haunt the whole series, resurfacing in different parts of numerous *Eurydice* paintings.

³⁸ It is obviously not the only work of art that combines the photograph of Ettinger’s parents with the Mizocz ghetto picture. See, for instance, two untitled sketches created between 1988 and 1989, where another fragment of the latter image is used. B.L. ETTINGER: *No Title – Sketch*, 1988–1989, xerography with photocopied dust, pigment, and ashes on paper, 22.3x24.9 cm. In: *Art*

In the painting, two instances of a psychic wound are incorporated. One of them is the previously discussed trauma originating in the Other, wit(h)nessed and passed on by the artist. However, the picture of Ettinger's parents signifies yet another disruptive dimension. We can trace a personal story here – the burden of the Holocaust, seen from the perspective of the child of the survivors. This inherited, historical trauma was not transferred via language; as Griselda Pollock notes, the means of communication of Bluma and Uziel Lichtenberg was Polish – the language “*unknown to their children, locking the parents' past and its painful memories of loss into its foreign tongue, its indecipherable sounds that did not signify for their children who, nonetheless, were born into its acoustic envelope.*”³⁹ Therefore, the experiences of parents, uncommunicable by means of the familiar language, would still affect the child. Importantly enough, what we see here is a clear example of postmemory,⁴⁰ which is worked-through via the artistic gesture, but also whose scope is extended to a more universal level because of that. Precisely, the imprints of traumatic experiences received by the second generation are possible to be accessed through the matrixial encounter with art, in which family bonds and direct closeness to someone's trauma do not matter to such an extent as fragility, openness, and desire to connect with the (unknown) *non-I*.

In a work of art from the *Mamalanguie* series, ensemble V, No. 3, the viewer can witness yet another collage, but comprised of different elements.⁴¹ Here, the aforementioned picture of the artist's parents is combined with a fragment taken from the photograph of Bracha L. Ettinger as a child, with her mother and brother.⁴² In the analysed artwork, only Ettinger's face is located within the frame. The piece is grainy, mostly grey and black, with some brushes of red on the father's clothes. Interestingly enough, Ettinger's face is superimposed on her mother's; or is it the reverse?⁴³ These two females, peaceful and smiling, merge into each other, which certainly is not coincidental. We shall, however, leave this image for

as Compassion..., p. 207. EADEM: *No Title – Sketch*, 1988–1989, xerography with photocopied dust, crayon, pigment, and ashes on paper, 15.5x24.5 cm. In: *Art as Compassion...*, p. 207.

³⁹ G. POLLOCK: “A Matrixial Installation...” p. 197. Emphasis in the original.

⁴⁰ In *The Generation of Postmemory*, Marianne Hirsch discusses Ettinger's art with reference to the notion of postmemory. Among others, she writes that Ettinger's series function as “drafts of a narrative in process, subject to re-vision,” that is – “an open-ended narrative that embrace the need for return and repair, even as it accepts its implausibility.” M. HIRSCH: “Objects of Return.” In: *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York 2012, p. 225. Yet, what interests me the most in this section is moving beyond the individual and familial experience and thus focusing on further transmission, which is why postmemory solely seems to be not enough.

⁴¹ B.L. ETTINGER: *Mamalanguie – Borderline Conditions and Pathological Narcissism*, ensemble V, No. 3, 1989–1990, Indian ink, xerography with photocopied dust, pigment, and ashes on paper, 22x21.7 cm. In: *Art as Compassion...*, p. 209. © Courtesy of the artist. See: Figure 8.

⁴² See: G. POLLOCK, “A Matrixial Installation...” p. 199.

⁴³ Marianne Hirsch claims that “[t]he child's smile is covered, almost erased, by the mother's smiling figure.” M. HIRSCH: “Objects of Return...” p. 216.

a moment in order to look at another example incorporating the theme. *Matrix – Family Album*, No. 3 is the painting in which the mother's face from the picture with young Ettinger is revealed.⁴⁴ In the piece, the viewer encounters the familiar copier-like purple and red paint brushes; the work of art is half hidden under them. The part that remains depicts Bluma Lichtenberg. On the left, we can see Ettinger's face, starting to disappear, whereas her brother, whose position in the original photograph is on the right, has vanished almost completely from our sight. Another element that grasps our attention is the background consisting of words in Hebrew, resurfacing most intensely on the mother's face. All in all, the paintings analysed here are strongly interconnected; both seem to explore the issue of a complicated mother-daughter relationship.

The aforementioned works of art examine the familial connection. We may go so far as to claim that the emphasis is put on the two females, as the father is not a central figure in any of the pieces and, moreover, in the *Mamalangué* image it is the mother with whom the daughter blends.⁴⁵ The child-mother convoluted tie is manifested through the ceaseless recurrence of the latter in various artistic series. We may claim that we witness a *sui generis* aesthetic *fort/da* game here; the photograph of the mother is the reel, thrown away and pulled back time and again. The artist makes a metaphorical – but also manual, if we consider the artworking process – gesture of depart and return, or of making the image disappear and re-emerge, which is undoubtedly repetitive in a precarious manner. On the other hand, the very same act makes it possible for the artist to confront and handle this relationship, and even the possible future departure. Ultimately, since the personal element is included in the artwork, it is no longer individual or internal; rather, through the aesthetic practice, it is heightened to the level of the worldly.

Repetition is the issue that cannot be omitted when discussing Ettinger's series. After all, the paintings are comprised of photographs, endlessly returning in different forms. Such a recurrence is hazardous since, as Hirsch argues, the artist "allows all of these images to invade, inhabit, and haunt her."⁴⁶ Yet, there are several questions that seem to be more important; indeed, her gesture definitely provides us with something more than working-through. In this section, we have pondered on a plethora of issues arising as a consequence of encountering *Eurydices* and the paintings with the mother. All the images analysed are

⁴⁴ B.L. ETTINGER: *Matrix – Family Album*, No. 3, 2003–2005, oil, xerography and photocopied dust, pigment, and ashes on paper mounted on canvas, 39.5x26 cm. In: *Art as Compassion...*, p. 219. © Courtesy of the artist. See: Figure 9.

⁴⁵ By no means do I wish to imply here that the father is an unimportant figure, or that he is excluded from the familial structure of relations. Still, in this article I put more emphasis on the mother in order to preserve the conciseness of the argument and in view of the fact that, as I have said, she is the more recurring trope in Ettinger's *oeuvre*.

⁴⁶ M. HIRSCH: "Objects of Return..." p. 221.

engaged in a dis-appearance play – they suspend the binaries and shatter them simultaneously. As they are never complete, the artworks offer us no final word, but, instead, an invitation to participate, communicate, and interact. Such an interaction makes us follow them to the borders of the visible, that is, to the incorporated traumatic event; we are able to receive and share the knowledge about the trauma that does not belong to us. In Ettingerian apparatus, it is the artist who opens such a possibility – he or she wit(h)nesses the wound of the *non-I* and responds to it through the activity in the field of aesthetics. Emphatically, personal traumas of the artist are also included in art, which makes them accessible to the viewer in a mediated, changing, and subjective form; the condition is the viewer's responsiveness to this unspeakable, unhistorical, and distressing knowledge.

Ethics of the Artistic Gesture

Openness is inextricably linked to trust, as it has been suggested in the analyses of Eurydice (both the myth and the series); it also appears to be a curious psychoanalytical trope. It is, indeed, the foundation of any psychoanalytical practice, for without mutual reliance between the analyst and the analysant there is no question of the effective interaction. The very same notion is equally significant in the Ettingerian approach, where trust is related to the ability to make oneself fragile, to connect with the Other, and, as a consequence, to wit(h)ness trauma that belongs to someone else. Finally, the *Eurydice* series is the example of the artistic encounter in which trust becomes the essential feature – we, as viewers, place confidence in the artist, believing that the photograph is underneath the layers of paint; as a result, we follow the painting's path, open to the prospect of wit(h)nessing the trauma of the *non-I*. Therefore, trust makes it possible to encounter the Other and to be transformed – or even humanised – by this act.

The ethical aspect of the matrixial theory can be detected in several concepts connected with aesthetics. One of them is *transcryptum*, inspired by Torok and Abraham's notion of the crypt. Transcryptum is an artistic act or element that facilitates transmission of the imprints of trauma between the *I* and the *non-I*; in other words, it is a memory framework, occasioned by artworking, which facilitates sharing. Ettinger writes that “[i]n the artwork, traces of a buried-alive trauma of the world are reborn from amnesia into *co-emerging memory*.”⁴⁷ Thus, an aesthetic gesture becomes an opportunity to symbolise the traumatic and to pass it on.

⁴⁷ B.L. ETtinger: “Wit(h)nessing Trauma...,” p. 153. Emphasis mine.

The potentiality to communicate trauma is posed in contrast to Jacques Lacan's theorisation of the wound. As we remember, the real – known for its traumatic, uncognisable quality – is “essentially the missed encounter.”⁴⁸ In such an understanding, trauma is impossible to be captured. Importantly enough, this observation applies to the individual, deeply personal wounding event. Hence, in Lacanian system, the very subject affected by trauma cannot grasp the origin of his or her own pain; if there is no possibility of accessing it, passing it on to the Other is out of the question. Ettinger's realm, in turn, is that of *almost-impossibility*. She elucidates: “Transcriptum creates the occasion for almost-impossible borderlinkage to otherwise inaccessible memory traces.”⁴⁹ In the matrixial, art is a space of encounter that is unthinkable: the occurrence takes place even though it should not, thus contradicting the phallic point of view. Therefore, the artistic act produces a humanising space where the *I* and the *non-I* can meet and exchange fragments of their unspeakable knowledge.

In Ettingerian domain, traces of the traumatic event are possible to be not only retrieved but also shared; such a real experience appears to be extremely tangible – after all, we are “touching trauma,” as the artist has inscribed in her notebook. It ought to be stressed that art provokes closeness while simultaneously being provoked by it. In order to enter this intimate sphere of sharing and proximity, one needs to sacrifice one's borders, face them, and then move them in order to allow the Other to encounter one in such a state of fragility and openness beyond rejection. If one is not willing to abandon one's boundaries temporarily and to accept this burden, getting closer to the *non-I* becomes an impossible task, since this tangible happening requires going beyond the phallic realm. Therefore, there is a *sui generis* circle of proximity – once one approaches the Other openly, intimacy deepens and goes further. Pollock summarises it succinctly:

If I am “moved” or touched or changed by an encounter with/through an artwork, I am being changed within myself by an unknown event that is not mine. I let it happen. I want this change. I am not merely a witness to the existence of this artwork as the object created by an other. When it has an effect, I participate in wit(h)nessing, as I were, when I allow myself to be transformed through [...] pleasure or pain by this otherness that I cannot know fully, yet which I internalize and process.⁵⁰

What does it mean for us from the ethical angle? Wit(h)nessing evoked through the involvement in art provides us with the painful perspective of the *non-I*. This

⁴⁸ J. LACAN: “Tuché and Automaton.” In: IDEM: *The Seminar of Jacques Lacan. Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Ed. J.-A. MILLER. Trans. A. SHERIDAN. New York-London 1981, p. 55.

⁴⁹ B.L. ETTINGER: “Transcriptum...,” p. 170.

⁵⁰ G. POLLOCK: “Introduction...,” p. 15.

non-passive act of closeness has an ethical potentiality, for the change induced by this encounter makes us human, or even humane.

Since one may grasp the fragments of the Other's experience, which is disruptive, dreadful, and impossible to be symbolised, such transfer also becomes profoundly hazardous and disturbing for the very recipient, but not necessarily in a negative sense. Ettinger argues that the process of transmitting trauma is based on "hurting while healing."⁵¹ It hurts because it challenges one's stability: the subject becomes a wit(h)ness and, since wit(h)nessing is active, pain begins to touch him or her. This is an indispensable threat of the matrixial realm, along with which there comes the promise of healing. Judith Butler goes as far as to claim that sharing the traces of the pain of the Other may be perceived as the subject's duty, which is especially applicable if we consider the historical traumas such as the Holocaust. Precisely, one who has suffered the disruptive experience needs to obliterate it in order to be able to move on; due to that, the subject that wit(h)nesses this distressing imprint should "[remember] for the other,"⁵² or rather – instead of him or her. The outcome of it is the "testimony that takes place through the transmission of the trace, a safeguarding of the other against a knowledge"⁵³ that would annihilate the trauma-affected *non-I*. Sharing then becomes a responsible task of great value, even though it also appears to be a burden.

As it has been shown, the artistic gesture opens the passage to the sphere in which the ethical relationship with the Other may occur. This connectedness is based on reciprocity – the traces that we acquire ought to be further shared with several Others with-in the matrixial sphere, which means that a passive reception is not enough. Ettinger argues that in this intimate stratum of fragility we face the "impossibility of not-sharing."⁵⁴ Such a statement may seem perplexing in the light of the classical psychoanalytical approaches; however, what is at stake is that when we are open for the encounter the work of art offers, we cannot remain distant or unsympathetic, just as the artist finds it impossible to be unresponsive to the trauma of the World. As a result, the viewer is believed to participate in a humanising act of touching trauma, being touched by it, and simultaneously redistributing this tangible event to the other partners. This procedure can be accurately summarised as Ettingerian *communicaring*, which Catherine de Zegher defines as "caring within sharing."⁵⁵ In the sphere where transmissibility is inextricably linked to compassion, care, and trust, the artist's aesthetic act receives an ethical dimension.

⁵¹ B.L. ETTINGER: "Trans-subjective Transferential Borderspace." In: B. MASSUMI (ed.): *A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari*. London–New York 2002, p. 236.

⁵² J. BUTLER: "Disturbance and Dispersal in the Visual Field..." p. 153.

⁵³ Ibidem, p. 155.

⁵⁴ B.L. ETTINGER: "Weaving a Woman Artist with-in the Matrixial Encounter-event." In: *The Matrixial Borderspace...*, p. 182.

⁵⁵ C. DE ZEGHER: "Drawing out Voice and Webwork," in: *Art as Compassion...*, p. 135.

Communicating with the *Non-I*

This article has been revolving around the examination of Ettinger's aesthetic gesture with regard to the questions of trauma(s) and the possible humanising prospects. I have taken into consideration the selected works of art and collated them with an Ettingerian theoretical frame in order to demonstrate that it indeed is within the scope of the artistic activity to move the viewer closer to the traumatising event of the unknown Other. As it has been revealed in the analysis of the chosen *Eurydices* and the paintings with the mother, the artist-psychoanalyst's multileveled gesture, in which several traumas are assembled, opens us to the *non-I*, suspends the seemingly secure binaries, and reasserts the significance of proximity, empathy, and responsiveness. It is evident, therefore, that grand ethical, clinical, and theoretical implications may resurface through aesthetics. The matrixial subjectivising domain, accessed due to the intimate artistic experience, is indeed "a circle of the touched and the touching"⁵⁶ – the tactile sphere in which threat and trust are precariously interwoven.

Bibliography

- ABRAHAM N., TOROK M.: *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*. Trans. N. RAND. Minneapolis 1986.
- BUCI-GLUCKSMANN Ch.: "Eurydice's Becoming-world." In: C. DE ZEGHER, G. POLLOCK (eds.): *Art as Compassion: Bracha L. Ettinger*. Brussels 2012, pp. 69–88.
- BUTLER J.: "Disturbance and Dispersal in the Visual Field." In: C. DE ZEGHER, G. POLLOCK (eds.): *Art as Compassion: Bracha L. Ettinger*. Brussels 2012, pp. 149–165.
- BUTLER J.: "Foreword: Bracha's Eurydice." In: B.L. ETTINGER: *The Matrixial Borderspace*. Ed. B. MASSUMI. Minneapolis–London 2006, pp. vii–xii.
- ETTINGER B.L.: "Copoiesis." *Ephemera* 2005, vol. 5, no. X, pp. 703–713, <http://www.ephemeraweb.org/journal/5-X/5-Xettinger.pdf> [accessed 16.04.2013].
- ETTINGER B.L.: "Fragilization and Resistance." *Studies in the Maternal* 2009, vol. 1, no. 2, pp. 1–31, http://www.mamsie.bbk.ac.uk/back_issues/issue_two/documents/Brachal.pdf [accessed 16.04.2013].
- ETTINGER B.L.: "From Proto-ethical Compassion to Responsibility: Besideness and the Three Primal Mother-phantasies of Not-enoughness, Devouring and Abandonment." *Athena* 2006, no. 1, pp. 100–135.
- ETTINGER B.L.: *The Matrixial Borderspace*. Ed. B. MASSUMI. Minneapolis–London 2006.

⁵⁶ M. MERLEAU-PONTY: *The Visible and the Invisible*. Ed. C. LEFORT. Trans. A. LINGIS. Evanston 1968, p. 143.

- ETTINGER B.L.: "Transkryptum: tropienie śladów pamięci z/w/z myślą o Innym." Trans. A. CHROMIK, A. KISIEL. *Narracje o Zagładzie* 2016, no. 2, pp. 103–112.
- ETTINGER B.L.: "Trans-subjective Transferential Borderspace." In: B. MASSUMI (ed.): *A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari*. London–New York 2002, pp. 215–239.
- HIRSCH M.: "Objects of Return." In: *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York 2012, pp. 203–225.
- HIRSCH M.: "The Generation of Postmemory." *Poetics Today* 2008, vol. 29, no. 1, pp. 103–128.
- KISIEL A.: "Uraz – bliskość – nie-pamięć. Psychoanalityczny dyskurs traumy od Freuda do Ettinger." *Narracje o Zagładzie* 2016, no. 2, pp. 115–132.
- LACAN J.: "Tuché and Automaton." In: J. LACAN: *The Seminar of Jacques Lacan. Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Ed. J.-A. MILLER. Trans. A. SHERIDAN. New York–London 1981, pp. 53–64.
- MASSUMI B.: "Afterword. Painting: The Voice of the Grain." In: B.L. ETTINGER: *The Matrixial Borderspace*. Ed. B. MASSUMI. Minneapolis–London 2006, pp. 201–213.
- MERLEAU-PONTY M.: *The Visible and the Invisible*. Ed. C. LEFORT. Trans. A. LINGIS. Evanston 1968.
- POLLOCK G.: "A Matrixial Installation: Artworking in the Freudian Space of Memory and Migration." In: C. DE ZEGHER, G. POLLOCK (eds.): *Art as Compassion: Bracha L. Ettinger*. Brussels 2012, pp. 191–241.
- POLLOCK G.: "Introduction: Trauma and Artworking." In: *After-affects / After-images. Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*. Manchester–New York 2013, pp. 1–33.
- ZEGHER C. DE, POLLOCK G. (eds.): *Art as Compassion: Bracha L. Ettinger*. Brussels 2012.
- ZEGHER C. DE: "Drawing out Voice and Webwork." In: C. DE ZEGHER, G. POLLOCK (eds.): *Art as Compassion: Bracha L. Ettinger*. Brussels 2012, pp. 115–139.

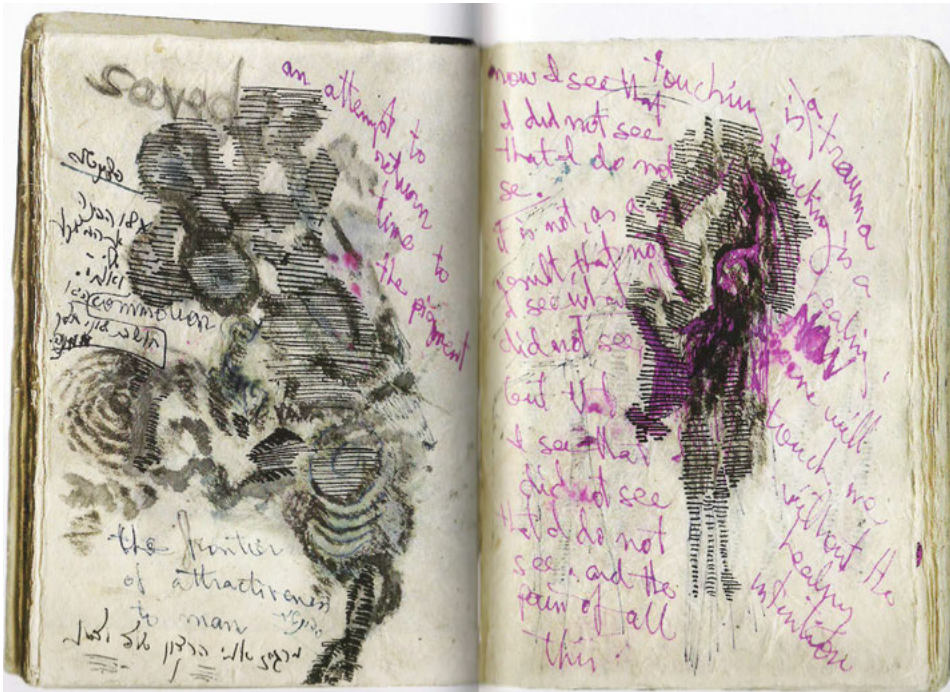


Figure 1.

B.L. ETTINGER: *Notebook*, 2006, water, Indian ink, fountain pen, pencil, double-page spread from 15.3x11.2 cm notebook. In: C. DE ZEGHER, G. POLLOCK (eds.): *Art as Compassion: Bracha L. Ettinger*. Brussels 2012, pp. 104-105. © Courtesy of the artist



Figure 2.

B.L. ETTINGER: *Eurydice*, No. 15, 1994–1998, oil, xerography with photocopied dust, pigment, and ashes on paper mounted on canvas, 36.8x27 cm. In: *Art as Compassion...*, p. 86. © Courtesy of the artist



Figure 3.

B.L. ETTINGER: *Eurydice*, No. 14, 1994–1996, oil, xerography with photocopied dust, pigment, and ashes on paper mounted on canvas, 25x52 cm. In: *Art as Compassion...*, p. 86. © Courtesy of the artist



Figure 4.

B.L. ETTINGER: *Eurydice*, No. 5, 1992–1994, oil, xerography with photocopied dust, pigment, and ashes on paper mounted on canvas, 47x27 cm. In: *Art as Compassion...*, p. 74. © Courtesy of the artist

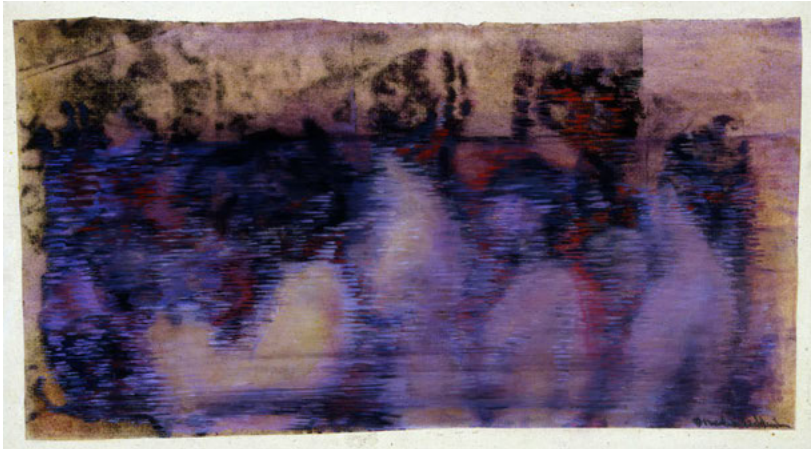


Figure 5.

B.L. ETTINGER: *Eurydice*, No. 23, 1994–1998, oil, xerography with photocopied dust, pigment, and ashes on paper mounted on canvas, 25x47.5 cm. In: *Art as Compassion...*, pp. 90–91. © Courtesy of the artist

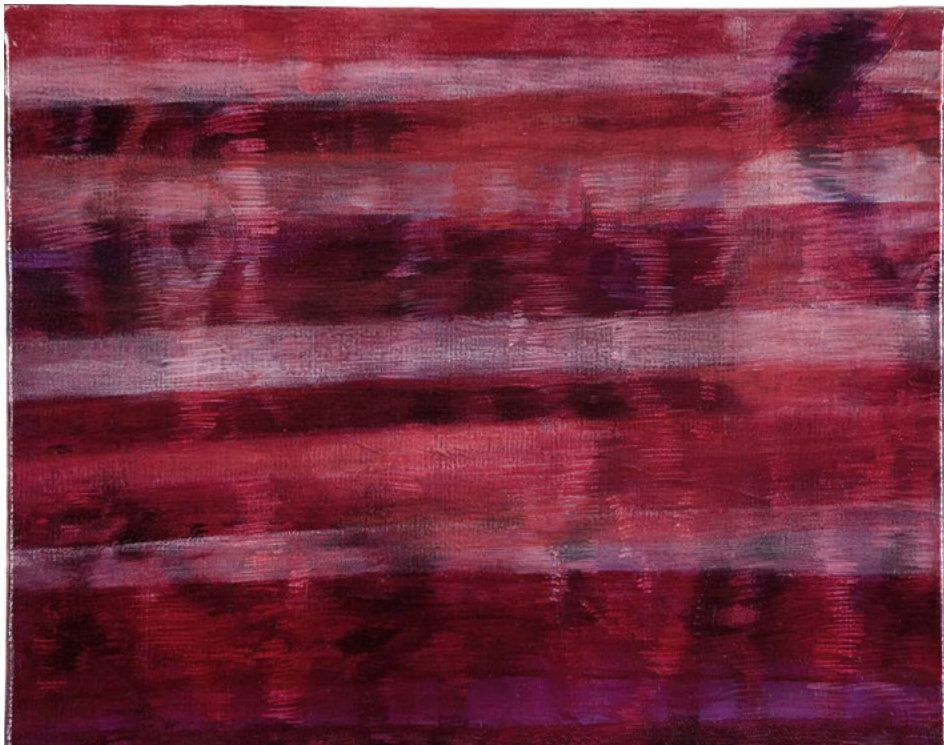


Figure 6.

B.L. ETTINGER: *Eurydice*, No. 50, 2006–2007, oil on paper mounted on canvas, 25.3x31.1 cm. In: *Art as Compassion...*, p. 175. © Courtesy of the artist



Figure 7.

B.L. ETTINGER: *Eurydice*, No. 37, 2001, oil, xerography with photocopied dust, pigment, and ashes on paper mounted on canvas, 28.3x21.4 cm. In: *Art as Compassion...*, p. 154. © Courtesy of the artist



Figure 8.

B.L. ETTINGER: *Mamalangué – Borderline Conditions and Pathological Narcissism*, ensemble V, No. 3, 1989–1990, Indian ink, xerography with photocopied dust, pigment, and ashes on paper, 22x21.7 cm. In: *Art as Compassion...*, p. 209. © Courtesy of the artist

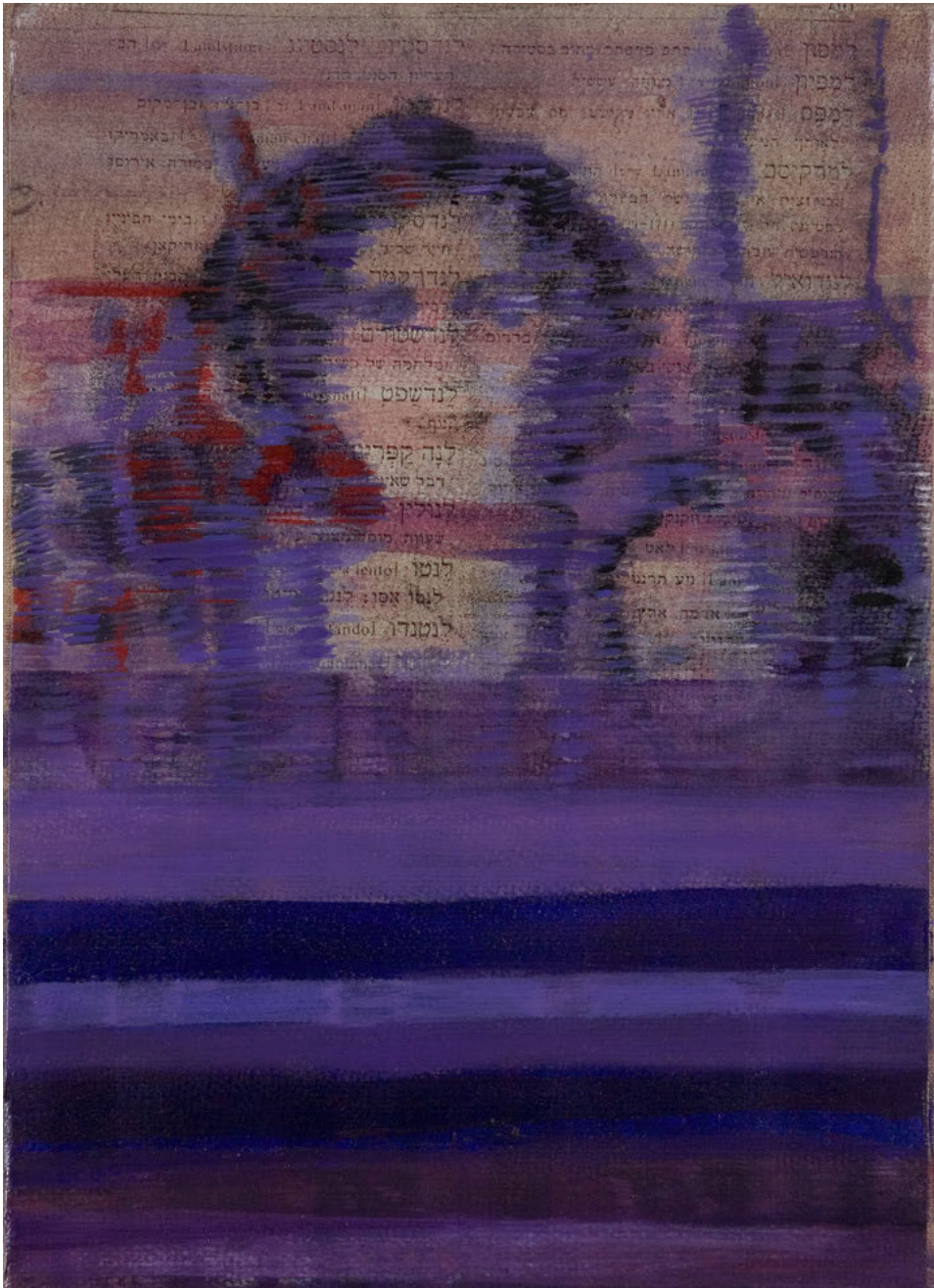


Figure 9.

B.L. ETTINGER: *Matrix – Family Album, No. 3*, 2003–2005, oil, xerography and photocopied dust, pigment, and ashes on paper mounted on canvas, 39.5x26 cm. In: *Art as Compassion...*, p. 219. © Courtesy of the artist

Anna Kisiel

Dotykalna trauma: o geście artystycznym Brachy L. Ettinger

Streszczenie

Niniejszy artykuł poświęcony jest twórczości Brachy L. Ettinger – izraelskiej artystki, autorki teorii macierzy, psychoanalityczki, feministki oraz córki Żydów ocalonych z Holocaustu – zarówno w jej aspekcie teoretycznym, jak i artystycznym. Autorka stara się dowiedzieć, że artystyczny gest Ettinger jest zarazem ucieleśnieniem niemal bezgranicznej bliskości względem traumatycznych wydarzeń oraz chwytem wywołującym w widzach zawieszenie rozróżnienia na to, co teraz, i to, co już minione, oraz na to, co obecne, i na to, co już nie. Uściślając, gest staje się zabiegiem zdolnym ukierunkować widza na traumatyczne doświadczenie Innego. Jak Ettinger sama przyznaje, w jej pracy teoria i sztuka są ze sobą niezwykle mocno związane; niniejszy artykuł stara się podążać podobną drogą i podejmuje próbę pokazania, jak te dwie instancje wzajemnie na siebie wpływają w twórczych transformacjach. Autorka artykułu rozpoczyna od omówienia techniki artystycznej stosowanej przez Ettinger, jej ujęcia traum(y) oraz pamięci w perspektywie teorii macierzy. Następnie, podejmuje się interpretacji wybranych obrazów z najsławniejszej serii Ettinger – *Eurydice*, opartych na fotografii prowadzonych na stracenie nóg kobiet z getta w Mizoczu, wykonanej w 1942 roku, a także dzieł przywołujących figurę matki. Obrazy te są odczytywane poprzez pryzmat takich pojęć, jak między innymi trauma świata oraz *fort/da*. Ponadto, artykuł sugeruje, w jaki sposób etyczny potencjał wybranych pojęć Ettinger znajduje zastosowanie w jej praktyce artystycznej.

Słowa kluczowe: Bracha L. Ettinger, teoria macierzy, sztuka, trauma, gest, Mizocz, Inny

RAFAŁ JAKUBOWICZ

ORCID: 0000-0002-0018-9988

Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

Język hebrajski oraz jidysz w sztuce Haima Maora, izraelskiego artysty drugiego pokolenia*

Haim Maor (חיים מאור), urodzony w 1951 roku w Jaffie, jest jednym z pierwszych twórców wizualnych w Izraelu, którzy wprost podjęli temat Holokaustu i wprowadzili go w obszar rodzimej sceny artystycznej. W wielu realizacjach posługuje się on słowem lub tekstem, między innymi w językach jidysz oraz hebrajskim – i to na nich właśnie chciałbym skoncentrować uwagę. Wyrazy wchodzą w złożone relacje z motywami wizualnymi, z kolorami. W pracach Haima Maora, kompozycjach, które mogą kojarzyć się z poematami wizualnymi, układy typograficzne są równie ważne jak znaczenia słów. Użycie języków, tłumaczeń, rozbijanie wyrazów, zestawianie ich, wydobywanie podtekstów stało się – można powiedzieć – znakiem rozpoznawczym artysty.

Haim Maor prowadzi gry słowne, tworząc różnego rodzaju neologizmy, jak na przykład w pracy z 2011 roku pt. אמנביא / *ArtistProphet*¹ (czyt. omanawi). Połączenie wyrazów „artysta” (אמן – czyt. oman) i „prorok” (נביא – czyt. nawi²)

* Artykuł powstał w związku z realizacją tematu pt. „Język hebrajski w sztuce artystów conceptualnych (i postconceptualnych) w Izraelu”, w ramach badań statutowych Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, finansowanych ze środków Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego na naukę w latach 2016–2018 jako projekt badawczy. Wykorzystałem w nim fragmenty pracy magisterskiej pt. *Tekst i obraz w sztuce Haima Maora – artyści drugiego pokolenia ocalonych z Zagłady*, napisanej pod kierunkiem prof. Piotra Muchowskiego w Katedrze Studiów Azjatyckich Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i obronionej w 2014 r.

¹ Tytuły podaję w języku hebrajskim (w wersji oryginalnej) oraz w języku angielskim, w tłumaczeniu artysty.

² Słowo „nawi” pochodzi najprawdopodobniej od akadyjskiego (babilońsko-asyryjskiego) rdzenia i oznacza „powołany” lub „wezwany” (przez Boga). Por. L. TREPP: *Żydzi. Naród, historia, religia*. Przeł. S. LISIECKA. Warszawa 2009, s. 240.

jest – w kontekście postawy Haima Maora – niezwykle wymownym manifestem. Słowo אמנויָה namalowane zostało na desce, umieszczone wewnątrz owalnej, przypominającej oko formy, z której rozchodzą się we wszystkich kierunkach promienie, co przywodzi na myśl słońce. Dzięki temu prostemu zabiegowi twórca pokazuje, że zdecydowanie odrzuca dominujące dziś modele bycia artystą, wybierając niemodną, staroświecką drogę artysty-proroka. Artysta-prorok to ktoś, kto – jak powiada Maor – „podąża ze swoją prawdą aż do końca, za co płaci wysoką cenę”³. Ktoś, kto – jak przekonywał Gershon Scholem, „słyszy wyraźnie posłanie i możliwe, że widzi także równie wyraźną wizję, która ani w swoim odbiorze, ani w jego pamięci nie ma cech nieostrych”⁴.

W bardzo podobnej konwencji Maor zrealizował pracę datowaną na lata 1991–2007, zatytułowaną ראייה/יראה (רייא) / *Reiya/Yira'a* (*Vayare/Vayera*) (czyt. reija, czyli „widzenie” / czyt. jira’a, czyli „strach”, „przerażenie” / czyt. wajira’a, czyli „bojaźń”, „osoba bogobojna”). Słowo וירא zostało wykaligrafowane, wraz ze znakami diakrytycznymi (tzw. „niqqud”, czyli ניקוד), na prostokątnej desce, której krawędzie pomalowano kolorem czarnym, co tworzy rodzaj ramy przypominającej nekrolog. Wyraz ten, nawiązujący do biblijnej historii Abrahama z *Księgi Rodzaju*, zajmuje centralne miejsce na płaszczyźnie obrazu. Znajduje się on (podobnie jak אמנויָה) wewnątrz formy przypominającej oko, którą tworzą dekoracje charakterystyczne dla tzw. inicjału. Można to odczytać jako nawiązanie do średniowiecznych ksiąg. „Samowystarczalna sfera ikon, wizerunków znanych z chrześcijaństwa i pogaństwa, była Żydom wzbroniona. Biblijny zakaz sporządzania obrazów niekiedy uchylano, ale wyłącznie w takich wypadkach, gdy obrazy służyły – podkreślali Amos Oz oraz Fania Oz-Salzberger – słowom, ilustrowały ich znaczenie, stanowiły lustro, w którym przeglądała się opowieść”⁵. Joram Bronowski podkreślał, że „forma wewnętrzna” języka *Biblij* „w niczym nie przypomina hebrajszczyzny izraelskiej”. „Paradoksalnie – pisał Bronowski – forma zewnętrzna (tj. same słowa) obu języków jest dość zbliżona, toteż izraelski czytelnik nieustannie ulega złudzeniu: zdaje mu się, że może zrozumieć, choć w rzeczywistości nie rozumie”⁶. Podobnie problem ten postrzega Yakov M. Rabkin: „Język hebrajski, który teoretycznie powinien zapewnić Izraelczykom dostęp do klasyki judaizmu, stawał się niekiedy barierą. Odkryli oni, że ich język nie dorasta do potrzeb, że musiałby być wzbogacony o inne słowa i inne idee. To, co okazało się najtrudniejsze, to nauka całego słownictwa judaistycznego, które zostało bądź całkowicie zarzucone, bądź to przekształcone przez wczesnych syjo-

³ R. JAKUBOWICZ: *Midrasz wizualny albo trzecie znaczenie. Z Haimem Maorem rozmawia Rafał Jakubowicz*. Przeł. R. JAKUBOWICZ. „Midrasz. Pismo Żydowskie” 2014, nr 6 (182), listopad/grudzień, s. 9.

⁴ G. SCHOLEM: *Kabała i jej symbolika*. Przeł. R. WOJNAKOWSKI. Warszawa 2014, s. 19.

⁵ A. OZ, F. OZ-SALZBERGER: *Żydzi i słowa*. Przeł. P. PAZIŃSKI. Warszawa 2014, s. 54.

⁶ J. BRONOWSKI: *Jakie są widoki Biblij*. Przeł. L. KWIATKOWSKI. „Literatura na Świecie” 2004, nr 11–12 (400–401), s. 420.

nistów. Współczesny hebrajski, zaprojektowany do użytku dnia codziennego, ze zmodyfikowanymi lub zaktualizowanymi znaczeniami judaistycznymi, daje dziś Izraelczykowi, który otwiera Torę, ograniczone możliwości⁷. Jak słusznie zwrócił uwagę Piotr Paziński, „każde słowo niesie ze sobą wieki historii, masę skojarzeń i sensów, poczynając od Biblii, poprzez gigantyczny ocean literatury rabinicznej, na języku współczesnym skończywszy”⁸. Trudno nie wspomnieć o kabale. Abraham Abulafia, trzynastowieczny sefardyjski kabalista, autor między innymi *Sefer ha-'oth* (*Księgi znaku*), twierdził, że hebrajski w swojej utajonej strukturze lingwistycznej zawiera wszystkie języki świata. „Gdy kabaliści – pisał Charles Mopsik – rozprawiają o języku hebrajskim, w istocie rozprawiają o języku w ogóle, gdyż język hebrajski jest wezwaniem do istnienia i świętą nazwą wszystkiego, co zostało stworzone”⁹. Szczególny nacisk Abulafia kładł na pismo – 22 litery alfabetu hebrajskiego. „Każda litera, jeśli tylko mistyk w sposób właściwy się w nią zagłębi, stanowi – jak to ujął Gershom Scholem – świat dla siebie”¹⁰.

Haim Maor czerpie zarówno z tradycji malarstwa europejskiego, jak i doświadczeń konceptualizmu, minimal artu, body artu, opartu, poezji wizualnej oraz konkretnej. Jego postawa wyraża się nie tyle w rozpoznawalnym stylu, ile raczej w konsekwentnym poruszaniu się w obszarze pamięci, w obsesyjnie powracających motywach wizualnych, w ciągle przywoływanych wydarzeniach z przeszłości, w rodzinnych historiach oraz w licznych odniesieniach do autobiografii. Maor, próbując zrekonstruować i zrozumieć to, czego doświadczyli jego bliscy podczas Zagłady, zdany jest na strzępy zasłyszanych przed laty, w domu rodziców, rozmów, w których ożywały skrzętnie przed nim ukrywane bolesne wspomnienia. On sam doświadczył Holocaustu pośrednio, podobnie jak wielu jego rówieśników będących świadkami niepokoju domowników. Ocaleni z Zagłady cierpieli, jak pisał Tom Segev, „z powodu lęków i koszmarów, zamykali się w sobie, zdarzały się im ataki depresji, gniewu i apatii; mieli trudności z koncentracją i nawiązywaniem kontaktów z innymi; podejrzliwi wobec obcych, dręczeni wszechogarniającym niepokojem co do osobistego, materialnego i zawodowego bezpieczeństwa, czuli wielki strach i mieli wielkie aspiracje wobec dzieci. Wielu wychowywało je w poczuciu, że ich własne życie jest nic nie warte, że jego jedynym celem jest zapewnienie dobra, dobrobytu i przyszłości potomstwu. Zmuszali dzieci do niesienia ciężaru wspomnień, nadając im imiona krewnych, którzy zginęli w Zagładzie. Liczni – być może większość – nie mogli i nie chcieli

⁷ Y.M. RABKIN: *W imię Tory. Żydzi przeciwko syjonizmowi*. Przeł. Ł. BRZEZIŃSKI. Warszawa 2007, s. 83.

⁸ Cyt. za: A. PLUSZKA: *Trzy klocki w puzzlach. Rozmowa z Piotrem Pazińskim*. Dostępne w Internecie: <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/6855-trzy-klocki-w-puzzlach.html> [data dostępu: 14.08.2018].

⁹ Ch. MOPSIK: *Kabala*. Przeł. A. SZYMANOWSKI. Warszawa 2001, s. 119.

¹⁰ G. SCHOLEM: *Mistyctw żydowski i jego główne kierunki*. Przeł. I. KANIA. Warszawa 2007, s. 152.

opowiadać dzieciom o tym, czego doświadczyli, a dzieci nie śmiały pytać, jak gdyby odpowiedź była straszliwym, groźnym sekretem rodzinnym. Lęki wyniesione z Zagłady mogły nagle uwidocznic się w codziennym życiu, obudzone zwykłymi zdarzeniami w domu, w pracy czy usłyszonymi w wiadomościach. Choroba, utrata pracy czy incydent graniczny – wszystko to przenosiło ich »tam«. Przeszłość ożywała nieraz jeszcze wiele lat po wojnie”¹¹.

Haim Maor, który dorastał w otaczającej Holocaust ciszy, stara się wyrazić to, czego nie udało się wypowiedzieć jego bliskim, ponieważ nie mogli lub nie chcieli mówić. „Pod koniec 1949 roku niemal co trzeci mieszkaniec Izraela spośród około trzystu pięćdziesięciu tysięcy osób był ocalonym z Zagłady. Wielu z nich było tak poważnie psychicznie i fizycznie zniszczonych, że z trudem udawało im się włączyć w wyczerpujące codzienne życie społeczności żydowsko-palestyńskiej. Niektórzy całkowicie wyparli lata Zagłady ze swojej tożsamości. Inni wszystkie nowe doświadczenia postrzegali – pisał Göran Rosenberg – poprzez pryzmat stale tkwiących pod powiekami obrazów z każdej sekundy czasu upokarzania i unicestwienia”¹². Inaczej mówiąc: „W pierwszych latach istnienia państwa żydowskiego jego splecenie z Zagładą nabrało niemal mitycznego charakteru”¹³. Sztuka jest dla Maora środkiem przetwarzania traum i rodzinnych tajemnic, a także – pośrednio – narzędziem krytyki oraz demistyfikacji ideologii funkcjonujących w izraelskim społeczeństwie. Jest również rodzajem autoterapii (badania nad pohołokaustową traumą obejmują nie tylko ocalałych z Zagłady, ale też ich rodziny, łącznie z dziećmi, które urodziły się już po wojnie). Dlatego pisząc o sztuce tego artysty, musimy nieustannie sięgać do autokomentarza. „Badania nad syndromem poobozowym podjęto zaś długo, bo kilkanaście lat, po wojnie. Byli więźniowie – świadkowie Zagłady – nie od razu więc zostali wysłuchani. Z jednej strony polityczna dyrektywa kontrolowanego ujawnienia traumy, a z drugiej – brak badań psychiatrycznych nad skutkami pobytu w obozie sprzyjały – pisała Joanna Krakowska – pielęgnowaniu milczenia jako przejawu syndromu posttraumatycznego lub reprodukcji podniosłych i sentymentalnych narracji jako formy radzenia sobie z nim”¹⁴.

Rodzina Haima Maora pochodzi z Łańcuta i Płońsk. W 1886 roku w Płońsku urodził się również Dawid Grün, znany później jako Dawid Ben-Gurion. Rodziny Moshkovitzów i Grünów mieszkały w tym samym domu przy ul. Płockiej 10, który należał do rodziny Finkelsteinów¹⁵, o czym Haim Maor do-

¹¹ T. SEGEV: *Siódmy milion. Izrael – piętno Zagłady*. Przeł. B. GADOMSKA. Warszawa 2012, s. 152.

¹² G. ROSENBERG: *Kraj utracony. Moja historia Izraela*. Przeł. M. HAYKOWSKA. Wołowiec 2011, s. 270–271.

¹³ Tamże, s. 275.

¹⁴ J. KRAKOWSKA: *Obóz. W: Ślady Holocaustu w imaginariu kultury polskiej*. Red. J. KOWALSKA-LEDER, P. DOBROSIELSKI, I. KURZ, M. SZPAKOWSKA. Warszawa 2017, s. 295.

¹⁵ Rodzina Haima Maora mieszkała w tym samym domu, w którym mieszkała rodzina Dawida Ben-Guriona – rodzina Grünów. Por. *Neighbors* [„Several Other Jewish Residents”]. In:

wiedział się od kolegi z pracy Haima Finkelsteina, dziekana Wydziału Sztuki Ben-Gurion University of the Negev, podczas towarzyskiej rozmowy dotyczącej planowanego wyjazdu do Polski. Do tej historii odnosi się obraz z 2010 roku, zatytułowany 717 17 (czyt. du Dawid, czyli „dwóch Dawidów”). Widnieje na nim herb Płońska wpisany w formę nawiązującą do tarczy Dawida. Niżej przedstawione zostały kontury profili twarzy Dawida Moshkovitza – ojca Haima, i Dawida Ben-Guriona – „ojca” Państwa Izrael. Rodzina Moshkovitzów mieszkała na pierwszym piętrze płońskiej kamienicy Finkelsteinów, rodzina Grünów na drugim. W tych dwóch historiach splatają się pogmatwane losy polskich Żydów. Dawid Grün wcześniej, ponieważ już w 1906 roku, w czasie drugiej aliji, wyemigrował do Palestyny, by wiele lat później, w 1948 roku, już jako Dawid Ben-Gurion, zostać pierwszym premierem Izraela. Dawid Moshkovitz przeszedł przez Auschwitz, a do Izraela trafił jako jeden z ocalałych z Holocaustu w 1949 roku, podczas masowej, wielkiej aliji zwanej też „oberwaniem chmury”¹⁶.

Pod obrazem znajduje się niebieska tablica z napisem w jidysz:

איך בין דובטשה (czyt. ich bin Duwcze, czyli „jestem Dawid”)

גריין | מושקוביץ (czyt. Grün | Moshkovitz)

פון פלונסק (czyt. von Płonsk, czyli „z Płońska”).

Dawida Grüna, który wcześniej, bo w wieku jedenastu lat, stracił matkę, nazywano w domu „Duwcze”. Hebrajskiego uczył go dziadek. Razem z kolegami, Szlomo Fuchsem i Szlomo Zamachem, młody Duwcze utworzył organizację Ezra, która obrała sobie za cel krzewienie wśród rówieśników w Płońsku, sztetle, w którym – podobnie jak w innych miastach z tzw. strefy osiedlenia – większość stanowili Żydzi, wiedzy o hebrajszczyźnie. „Decyzja trzech chłopców z Płońska, którzy postanowili mówić między sobą po hebrajsku i uczyć tego języka swoje rodziny, była więc prawdziwym manifestem kulturalnym i politycznym. Okazało się, że odnieśli taki sukces, iż mówienie po hebrajsku – pisała Anita Shapira – stało się znakiem rozpoznawczym młodych syjonistów z tego miasta”¹⁷. Mówiony hebrajski był wówczas rzadkością, zresztą nie tylko w Polsce, ale również w Palestynie. Zmieniło się to dopiero wówczas, gdy pojawiło się pierwsze pokolenie absolwentów Gimnazjum Herzlija w Tel Awiwie, założonego w 1905 roku¹⁸.

Haim Maor. They are Me. The Open Museum, Tefen and Omer Industrial Parks, 2011, s. 212–211. Artysta wspomina o tym również w wywiadzie pt. *Midrasz wizualny...*, s. 5–6. Opieram się tutaj na relacjach Haima Maora oraz Haima Finkelsteina. Anita Shapira podaje, że Grünowie posiadali dwie kamienice, z których jedną wynajmowali, a w drugiej – przy ul. Koziej – mieszkali. Por. A. SHAPIRA: *Ben Gurion. Twórca współczesnego Izraela.* Przeł. H. JANKOWSKA. Warszawa 2018, s. 18–19. Chodzi mi rzecz jasna o kamienicę na płońskim rynku, na której znajduje się płyta pamiątkowa (obecny adres: pl. 15 Sierpnia 21A).

¹⁶ Por. A. SHAPIRA: *Historia Izraela.* Przeł. A.D. KAMIŃSKA. Warszawa 2018, s. 263.

¹⁷ A. SHAPIRA: *Ben Gurion...*, s. 23.

¹⁸ Por. tamże, s. 22.

„Nie możemy porozumiewać się między sobą po hebrajsku. Kto bowiem z nas zna na tyle hebrajski, aby kupić w tym języku na przykład bilet kolejowy? Nie da się. Jednak rozwiązanie jest bardzo proste. Każdy – proponował Teodor Herzl w opublikowanym w 1896 roku *Państwie Żydowskim...* – zachowa język, będący ukochaną ojczyzną jego myśli. Dostatecznym przykładem takiego językowego federalizmu może być Szwajcaria. Pozostaniemy zatem po tamtej stronie tacy sami jak teraz, podobnie jak nigdy nie przestaniemy z nostalgią wspominać rodzinnych stron, które porzuciliśmy”¹⁹. Teodor Herzl, choć zakładał, że językiem narodowym stanie się – niejako w naturalny sposób – język, który będzie w nowym państwie najczęściej używany, nie ukrywał negatywnego stosunku do żydowskich języków diaspory. „Odwyknijemy – pisał – od skarłowaciałych i wytartych żargonów – tych języków getta – którymi posługujemy się teraz. Były to języki na kształt więziennych grypsów”²⁰. Język żydowski traktowany był przez syjonistów jak „popsuty niemiecki” i odrzucany jako mogący pretendować do miana języka narodowego. Dawid Grün oraz Dawid Moshkovitz mówili w jidysz. Dawidowi Ben-Gurionowi (Grün przyjął nazwisko przywódcy wielkiego buntu przeciw Rzymowi²¹) zależało, żeby językiem urzędowym Izraela był hebrajski, a nie jidysz, ladino czy arabski. Zatem kontekstem, w którym należy czytać tę pracę Maora, jest pogardliwy wręcz stosunek Ben-Guriona do języka oraz kultury jidysz. Odrodzenie kultury żydowskiej i języka hebrajskiego stanowiło trzon syjonistycznego i socjalistycznego światopoglądu Ben-Guriona. „Podczas gdy żydowski robotnik w diasporze, żyjąc w duchowej nędzy, odwrócił się od wszystkich skarbów kultury, które jego naród stworzył w ciągu wieków, a zamiast nich swoim intelektualnym ideałem uczynił jidysz, nowy hebrajski robotnik w Erec Israel stał się dziedzicem, prawdziwym właścicielem kulturalnych zasobów swego narodu. A głównym z nich jest ten, który – podkreślał Ben-Gurion – zawiera w sobie skarby – język”²². Podobnego zdania byli jego partyjni towarzysze, między innymi Berl Katznelson. „Poczynając od prób zainicjowanych już wcześniej w Rosji Carskiej, a mających na celu wyrażenie w nowoczesnym języku treści *Biblii* i Psalmów, językoznawcy syjonistyczni postanowili utworzyć nowy język: słownictwo zaczerpnięto z ksiąg biblijnych, natomiast pisownię z języków aramejskiego i asyryjskiego (tzn. z *Miszny*, a nie hebrajską), w składni zaś dominowała składnia jidysz i słowiańska (absolutnie nie biblijna). Ten język jest – pisał Shlomo Sand – obecnie niewłaściwie nazywany hebrajskim (osobiście czuję się przymuszony do używania tej błędnej nazwy) i uważam, że o wiele trafniej byłoby nazywać go, idąc tropem awan-

¹⁹ T. HERZL: *Państwo Żydowskie. Próba nowoczesnego rozwiązania kwestii żydowskiej*. Przeł. J. SURZYN. Kraków 2006, s. 132.

²⁰ Tamże.

²¹ A. SHAPIRA: *Ben Gurion...*, s. 33.

²² Cyt. za: *Ben Gurion. Żywot polityczny. Z Szimonem Peresem rozmawia David Landau*. Przeł. H. JANKOWSKA. Warszawa 2013, s. 59.

gardowych lingwistów – izraelskim. Nowy język rozwinął się na długo przed utworzeniem państwa Izrael i szybko stał się językiem używanym systematycznie przez wspólnotę syjonistyczną osiedloną w Palestynie. Stał się również językiem – mówionym i pisanym – dzieci tych pionierów, które utworzą elitę kulturalną, wojskową i polityczną początków państwa Izrael. Ci *sabra* (osadnicy) stanowczo i energicznie sprzeciwiali się kulturze jidysz, zachęceni do tego przez przywódców wspólnoty imigrantów. Dawid Ben-Gurion zabronił – zwrócił uwagę Sand – używania języka Żydów z Europy Wschodniej na kongresach jego partii socjalistycznej; jedno posiedzenie przeszło do historii: kiedy była partyzantka z Wilna wspominała w 1944 r., na zebraniu związku żydowskich robotników, Zagładę w swojej ojczyźnie, przywódca-założyciel przerwał jej wypowiedź i ostro potępił używanie tego języka »dziwaczno i krzykliwego«, jak to określił. Na uniwersytecie hebrajskim w Jerozolimie, założonym w 1925 r., nie było katedry języka jidysz, toteż studenci pragnący zapoznać się z tą zniszczoną kulturą, musieli czekać aż do 1951 roku. W 1949 r. tuż po utworzeniu państwa Izrael, kiedy nastąpił masowy napływ Żydów mówiących jidysz, ocalonych z Zagłady, została przegłosowana specjalna ustawa zabraniająca obywatelom izraelskim wystawiania sztuk teatralnych w języku imigrantów (jedynie zaproszeni artyści z zagranicy mieli prawo występować w języku »wyznania«, w okresie nieprzekraczającym sześciu tygodni). Dopiero na początku lat 70. XX w., kiedy nowa kultura autochtonów w Izraelu zyskała pełnię bezpieczeństwa, można było zauważyć złagodzenie kursu wobec tego starego pogardzanego języka. Dyskredytacja i arogancja w stosunku do jidysz dotknęła również kulturę i język innych wspólnot imigranckich²³. Göran Rosenberg przypomniał, że wyrazem sprzeciwu wobec jidysz w latach 50. był wydawany przez szkoły zakaz czytania wierszy oraz śpiewania pieśni w języku diaspory²⁴. Wysilek Eliezera ben Jehudy, który pracował nad modernizacją języka hebrajskiego, polegającą między innymi na ujednoczeniu i uproszczeniu zasad gramatycznych, tworzeniu nowych słów, wprowadzeniu „zachodnich” zasad interpunkcji, okazał się owocny. „Ben Jehuda zainicjował modernizację języka hebrajskiego i jego zdumiewający renesans. Sukces ten wyjaśnić można wręcz rytualną rolą, jaką odgrywał hebrajski we wczesnych latach pionierskich. Stał się dla ludzi – jak to określił Rosenberg – kulturową kąpielą oczyszczającą, mistyczną obietnicą, że nic już nie będzie po staremu, przypieczętował wreszcie dotarcie do kraju obiecanego²⁵. Syjoniści wygrali walkę o język hebrajski. „Wskrzeszenie języka hebrajskiego i jego przemiana w ciągu trzech, czterech pokoleń ze śpiącej królowej w mowę codzienną ponad dziesięć milionów ludzi jest nie mniej waż-

²³ Sh. SAND: *Dlaczego przestałem być Żydem. Spojrzenie Izraelczyka*. Przeł. I. BĄDOWSKA. Warszawa 2014, s. 63–64.

²⁴ Por. G. ROSENBERG: *Kraj utracony...*, s. 281.

²⁵ Tamże, s. 54.

nym wydarzeniem duchowym w dziejach narodu żydowskiego niż – twierdzi Amos Oz – powstanie Talmudu²⁶.

Jednak porzucenie języka diaspory oznaczało również radykalne odcięcie od europejskiej historii i kultury. „Zwycięstwo języka hebrajskiego nad jidysz nie było zwycięstwem jednego języka nad drugim, lecz raczej – stwierdził Yakov M. Rabkin – zwycięstwem ideologii odrzucającej wygnanie i stawiającej sobie za cel utworzenie »Nowego Człowieka Hebrajskiego«²⁷. Pod koniec lat 40. i na początku lat 50. działacz Bundu Isachar (Oskar) Artuski zwracał uwagę, że hebrajski nie wypełniał miejsca po zwalczanym języku żydowskim. Walka z jidysz osłabiała, w przekonaniu Artuskiego, naród żydowski, ponieważ to właśnie żywy język jidysz stanowił najważniejszy pomost kulturowy między diasporą a Izraelem. Bund konsekwentnie, acz bezskutecznie, domagał się, by języka żydowskiego nauczano we wszystkich placówkach oświatowych Izraela i żeby uzyskał on wszystkie prawa w życiu publicznym, podczas gdy partie syjonistyczne uczestniczyły w jego dyskryminacji²⁸. „Syjonizm usiłował przetopić ludzi z różnych diaspor w jedno ciało z kolektywną tożsamością, wyrażającą się w kulturze narodowej, symbolach i rytuałach oraz – spostrzegła Anita Shapira – wspólnym etosie²⁹. Żydzi z całego świata emigrujący do Palestyny, a potem Izraela, pochodzący z różnych kultur, poddawani byli za pomocą systemu edukacji oraz obowiązkowej służby wojskowej – które tworzyły, jak to ujął Shlomo Sand, „potężny tygiel kształtujący tożsamość i swoistą kulturę³⁰ – integracyjnym procesom zmierzającym do zjednoczenia imigrantów, dzięki czemu mogli stać się nowymi podmiotami: Izraelczykami i zarazem budowniczymi nowego kraju. „Každy, kto przed zwerbowaniem do armii rozmawiał ze swoimi rodzicami w obcym, pogardzanym języku (jidysz lub arabskim), po dwóch czy trzech latach spędzonych w CaHaL-u (Siły Obronne Izraela), stawał się nie tylko dobrym żołnierzem, ale również obywatelem bardziej izraelskim. Zazwyczaj zaczynał – pisał Sand – uczyć swoich rodziców języka państwowego i tym samym wsączać im poczucie wstydu wobec ich dawnej kultury, pozbawionej wojskowego wigoru i dumy narodowej³¹. Obecnie pośród dzieci oraz zwłaszcza wnuków imigrantów, zmagających się z poczuciem wykorzenia, możemy zaobserwować wzmożone zainteresowanie kulturą diaspory, swoisty jej renesans. Także krytyka syjonistycznego projektu skłania do podjęcia próby odnalezienia utraconej kultury rodziców i dziadków. Zresztą nawet sam Ben-Gurion im był starszy, tym

²⁶ A. Oz: *Do fanatyków. Trzy refleksje*. Przeł. L. KWIATKOWSKI. Poznań 2018, s. 95.

²⁷ Y.M. RABKIN: *W imię Tory...*, s. 78.

²⁸ Por. A. GRABSKI: *Lewica przeciwko Izraelowi. Studia o żydowskim lewicowym antysyjonizmie*. Warszawa 2008, s. 102–106.

²⁹ A. SHAPIRA: *Historia Izraela...*, s. 456.

³⁰ Sh. SAND: *Dlaczego przestałem być Żydem...*, s. 76.

³¹ Tamże.

mocniejszą więź czuł z Płońskiem, miastem, które stało się dla niego metaforą tragedii Żydów podczas Holokaustu³².

Rodzice Haima Maora spotkali się na pokładzie statku, którym płynęli uchodźcy z Europy, ocalali z Zagłady. Pobrali się w Jafie. Zamieszkali w Holonie, założyli dom w opuszczonej arabskiej ruinie. Ich syn otrzymał imiona po dziadku zamordowanym w 1942 roku w Auschwitz-Birkenau: Haim Benjamin Moshkovitz, które – już jako dorosły – zhebraizował (חיים מאור znaczy „życie ze światła”). „Ludzie zastępują – pisał Ari Shavit – jedne imiona innymi, jeden język innym językiem, jedną tożsamość inną tożsamością. Aby przetrwać, pozbawiają się przeszłości. Aby funkcjonować, stają się jednowymiarowi. Zmieniają się w ludzi czynu o sztywnych i zniekształconych osobowościach, o płytkich duszach. Pozwalając na to, aby kształtowała ich nowa, syntetyczna kultura pozbawiona tradycji i odcieni, tracą skarby kultury żydowskiej”³³. Doświadczenie Haima Maora jest charakterystyczne dla tzw. drugiego pokolenia, czyli pokolenia potomków ofiar Zagłady, które dorastało w cieniu traum będących udziałem bliskich, które pragnęło skonfrontować się – zazwyczaj bezskutecznie – z przeszłością rodziny, a więc pośrednio z bolesną europejską historią, i które w końcu wybierało życie oraz wiarę w przyszłość, co symbolizowała właśnie zmiana nazwiska. Warto przypomnieć, że Ben-Gurion w kulminacyjnym momencie wojny o niepodległość wydał rozkaz, aby oficerowie oraz urzędnicy hebraizowali nazwiska. „Swoich współpracowników też nieustannie o to prosił, ustępował jedynie – zwróciła uwagę Anita Shapira – wtedy, gdy ktoś wykazał, że jest jedyną osobą z rodziny ocalałą z Holokaustu”³⁴. Za powszechną „hebraizacją” nazwisk kryły się jednak rozmaite motywacje. „W pierwszych latach Państwa Izraela kult świętej trójcy »Księga-Lud-Ziemia« został rozwinięty przez elity intelektualne i *Biblia* stała się – pisał Shlomo Sand – centralną ikoną w tworzeniu narodowego świata wyobrażeń. Urzędnicy musieli pozmienić imiona na brzmiące bardziej biblijnie, a reszta społeczeństwa, która próbowała w miarę możliwości identyfikować się i zbliżyć do bardziej ugruntowanych elit, uczyniła to samo, dobrowolnie i z entuzjazmem. »Diasporyczne« nazwiska rodziców zostały na zawsze wymazane, a dzieci przyjęły rzadkie imiona wspaniałych i chwalebnych bohaterów biblijnych”³⁵. Był jeszcze jeden powód powszechnej „hebraizacji” nazwisk – przydawała ona poczucia siły i dumy. „Dawne nazwiska rodowe kojarzyły się z Żydami słabymi, prowadzonymi na śmierć czy do obozów, jak było, inne przypominały tych, którzy służączo naśladowali kulturę muzulmańską. W Izraelu należało być – pisał Shlomo Sand – nowym człowie-

³² Por. A. SHAPIRA: *Ben Gurion...*, s. 228.

³³ A. SHAVIT: *Moja Ziemia Obiecana. Triumf i tragedia Izraela*. Przeł. B. GUTOWSKA-NOWAK. Kraków 2014, s. 187.

³⁴ A. SHAPIRA: *Ben Gurion...*, s. 196.

³⁵ Sh. SAND: *Kiedy i jak wynaleziono naród żydowski*. Przeł. H. ZBONIKOWSKA-BERNATOWICZ. Warszawa 2014, s. 160.

kiem, Hebrajczykiem, umięśnionym, pełnym wigoru, zarówno fizycznego, jak i duchowego”³⁶.

Haim Maor dorastał w domu, w którym nie posługiwano się poprawnie żadnym językiem. Jego rodzice nie mówili płynnie po hebrajsku. W domu używali jidysz. „Chociaż jiszuw został centrum kultury hebrajskiej w latach dwudziestych, nie zapewniło to dominacji kulturowej hebrajskiego jako języka mówionego. Każda fala imigracji przynosiła ze sobą ojczyste języki imigrantów. Podstawowym językiem żydowskim był jidysz, ukochany język ojczysty – zwróciła uwagę na ten swoisty paradoks Shapira – wszystkich propagatorów hebrajskiego”³⁷. Z kolei ze sobą rodzice Maora rozmawiali po polsku, zwłaszcza wówczas, gdy bardzo im zależało, żeby syn czegoś nie rozumiał. Artysta do dziś pamięta wiele usłyszanych w dzieciństwie polskich słów. Inne języki, jak rosyjski i czeski, jego rodzice znali tylko pobieżnie. Maor dorastał więc w domu, w którym mieszało się różne dialekty, kaleczyło się języki³⁸. Stąd chyba tak duże wyczulenie na znaczenia, jakie kryją się w słowach, w grach i lapsusach językowych oraz w formie ich wizualnego zapisu (w sztuce Maora ważny jest zarówno materiał, na którym pojawia się dany wyraz, jak również wybór odpowiedniej czcionki). I stąd chyba też próby tworzenia – śladem Ben Jehudy – nowych słów dla desygnatów nieposiadających nazwy w języku hebrajskim.

Choć Haim Maor w dzieciństwie rozumiał jidysz i mówił w jidysz, dziś już tym językiem się nie posługuje, zresztą podobnie jak większość Izraelczyków z jego pokolenia. Jak zwrócił uwagę Shlomo Sand, „na początku lat 70. XX w. sporo było takich, którzy nie ośmielali się przyznać, że mówią żalonym językiem »wypnania«”³⁹. Kultura jidysz została pogrzebana wraz z europejskimi Żydami. Choć we współczesnym Izraelu jidysz to prawie martwy język, będący głównie przedmiotem dociekań językoznawców, z roku na rok przybywa hobbystów zainteresowanych kulturą diaspory. „Bogata kultura jidysz to obecnie kultura wygasła. Owszem, są studenci, którzy uczęszczają na kursy nauki języka Żydów z Europy Wschodniej, ale nie rozmawiają i nie tworzą w tym języku. Nauka i związki z kulturą jidysz mogą – pisał Shlomo Sand – rozgrzać serca odczuwających nostalgię, ale nie mogą stworzyć osobowości i sytuacji znanych nam z pomników literatury pozostawionych m.in. przez Szolema Alejchema czy Isaca Bashevisa Singera (to nie przypadek, że ci dwaj giganci literatury jidysz zakończyli swoje życie w Ameryce Północnej, a nie na Bliskim Wschodzie)”⁴⁰. Język jidysz nazywany jest potocznie מאמע-לשון (czyt. mame-luszen, czyli dosłownie „język matki”), w odróżnieniu od języka hebrajskiego, określanego jako לשון-קודש (czyt. laszon-kodesz, czyli „język święty”). „W wymiarze świętym, kodesz, he-

³⁶ Sh. SAND: *Dlaczego przestałem być Żydem...*, s. 74–75.

³⁷ A. SHAPIRA: *Historia Izraela...*, s. 176.

³⁸ Prof. R. JAKUBOWICZ: *Midrasz wizualny...*, s. 8–9.

³⁹ Sh. SAND: *Dlaczego przestałem być Żydem...*, s. 59.

⁴⁰ Tamże, s. 61.

brajski pozostawał podstawowym językiem Żydów. Ale nie umarł całkiem także w sferze świeckiej, *chol*, jako język dnia codziennego” – przekonują Amos Oz i Fania Oz-Salzberger⁴¹. Hebrajskie słowa funkcjonowały między innymi właśnie w jidysz. „W końcu debata jidysz-hebrajski wygasła po unicestwieniu milionów Żydów – mówiących w jidysz – w Europie Wschodniej. W ZSSR – pisała Anita Shapira – kultura jidysz zniszczona została pod koniec lat czterdziestych, razem z jej obrońcami, zaś w Stanach Zjednoczonych po prostu znikła w miarę odchodzenia starszych pokoleń⁴². Pomimo tego jidysz ciągle jeszcze da się usłyszeć w dzielnicach ortodoksyjnych, w Izraelu oraz Stanach Zjednoczonych. „Szacuje się, że ponad 10 mln osób używało aż do wybuchu II wojny światowej rozmaitych odmian jidysz, a na początku XXI w. można się doliczyć jedynie kilkuset tysięcy, głównie wśród *haredim* (»bojący się Boga«, czyli osoby ściśle przestrzegające przepisów religijnych). Kultura ludowa zanikła całkowicie; została unicestwiona, zaś wszelka nadzieja na jej wskrzeszenie jest daremna, ponieważ – jak pisał Sand – nie istnieje możliwość przywrócenia do życia określonej kultury czy języka. Roszczenia syjonizmu do odrodzenia starożytnego języka hebrajskiego i kultury »Ludu Księgi« wywodzą się z nierealnego poszukiwania odniesień narodowych wbijanych do głowy pokoleniom Izraelczyków i syjonistów na całym świecie⁴³.

„W realiach życia w Izraelu kultura jidysz była – jak to określiła Anita Shapira – tylko śladem po społeczności, która przestała istnieć⁴⁴. Praca Haima Maora z lat 2006–2007, zatytułowana *מאמע-לשון / Mother Tongue*, najlepiej chyba oddaje napięcie pomiędzy jidysz a hebrajskim w pierwszych latach istnienia Państwa Izrael. Jest to tkanina w kwiecisty wzór, która niegdyś należała do matki artysty. Jej krawędź traci kolor, gdyż materiał pochodzi z walca z końca linii produkcyjnej. Na materiale znajduje się czarna aplikacja – fraza *מאמע-לשון*. Czcionka jest charakterystyczna dla *Siduru*, co przywołuje skojarzenia z modlitwą. Zdanie *מאמע-לשון* w jidysz oznacza po hebrajsku *שפה אמ* (czyt. *sfat am*), czyli „język matki”, ale również „język ojczysty”. Słowo *מאמע* (czyt. *mame*) w jidysz to „matka”. Natomiast wyraz *לשון* (czyt. *laszon*) w hebrajskim to „język”. Jeśli pozostać wiernym poprawnemu zapisowi w jidysz, powinno się użyć słowa *לושן* (czyt. *luszen*) – *מאמע-לושן* (w innym miejscu znajduje się litera „waw” – ו). Jednak pośpieszne czytanie, jeśli oczywiście odbiorca zna jidysz, sprawi, że przeczyta on i tak automatycznie: *מאמע-לשון*. „Ta praca jest dla mnie – mówił artysta – bardzo sentymentalna, ponieważ znalazłem ten kawałek tkaniny po śmierci matki i dałem mu nowe życie⁴⁵. *מאמע-לשון / Mother Tongue* prowokuje pytanie o to, który właściwie język jest „językiem ojczystym” dla sporej części izraelskiego

⁴¹ A. OZ, F. OZ-SALZBERGER: *Żydzi i słowa...*, s. 205.

⁴² A. SHAPIRA: *Historia Izraela...*, s. 177.

⁴³ Sh. SAND: *Dlaczego przestałem być Żydem...*, s. 62.

⁴⁴ A. SHAPIRA: *Historia Izraela...*, s. 249.

⁴⁵ R. JAKUBOWICZ: *Midrasz wizualny...*, s. 10.

społeczeństwa, dla dzieci uchodźców z Europy, którzy próbowali odnaleźć się w obcym kulturowo świecie, co tak znakomicie uchwycił Amos Oz w książce zatytułowanej *Opowieść o miłości i mroku*⁴⁶. „Historia traktowania języka jidysz w Izraelu to historia polityki tygla w miniaturze, polityki, której zagorzali zwolennicy wierzyli, że imigranci ze wszystkich diaspor muszą wyrzec się – natychmiast i bez wahania – kultur i tradycji, które przywieźli ze sobą, a w ich miejsce przyjąć miejscowy etos i kulturę. Taka polityka była pozbawiona realizmu. W rzeczywistości imigranci tworzyli – pisała Anita Shapira – kulturowe »nisze«, zaspokajające ich potrzeby i pragnienia. Nisze te nie miały zastąpić kultury izraelskiej, ale istniały jako »poletka Pana Boga« należące do imigrantów z różnych diaspor⁴⁷. Owe „nisze” nie były jednak w stanie ochronić ani języka, ani związanej z nim kultury.

Jak spostrzegł Shlomo Sand, „pionierzy syjonizmu dążyli do stworzenia nowego wizerunku Żyda, zrywającego ze światem ludowej kultury swoich rodziców i przodków, a także ze światem małych miasteczek, stanowiących ich miejsce zamieszkania⁴⁸. Światem – dodajmy – który ich odrzucił. „Odmienna religia – zarówno zespół wierzeń, jak i praktyki – czyniła ich [Żydów – R.J.] przedmiotem przesądów i zabobonów. Nawet XIX-wieczna emancypacja, która otworzyła przed Żydami drogę do integracji ze społeczeństwami, w których żyli, nie zniosła tej odrębności. Umacniał ją bowiem – pisała Ruth Ellen Gruber – chrześcijański, religijny »antyjudaizm« i polityczny rasistowski antysemityzm, zapoczątkowany pod koniec XIX w. Zagłada dopełniła dzieła⁴⁹. Europa nadal odrzuca Żydów, czego dowodzą odradzające się na Starym Kontynencie nacjonalizm oraz faszyzm, choć – jak przypomniła Gruber: „Parlament Europejski w dziewięć lat po uchwaleniu rezolucji z 1987 r., dotyczącej wkładu Żydów do kultury europejskiej, wydał dokument, w którym stwierdza się, że kultura jidysz była w Europie »czynnikiem umożliwiającym postęp intelektualny i jednocześnie składnikiem poszczególnych kultur narodowych«⁵⁰. W pracy zatytułowanej, również w jidysz, *איך בין אײן איד / I am a Jew* (cykl z lat 2006–2008) napis w formie aplikacji pojawia się na wojskowej tkaninie służącej do kamuflażu. Nie jest to jednak wzór z materiału wykorzystywanego przez armię izraelską, a typowy kamuflaż zimowy, przydatny w Europie. *איך בין אײן איד* (czyt. „ich bin ein jid”, czyli „jestem Żydem”) to praca o podejmowanych przez europejskich Żydów próbach asymilacji, najczęściej daremnych, albowiem społeczności, w których żyli, i tak rozpoznawały ich i dyskryminowały jako Żydów; to także wypowiedź o dość powszechnym – zwłaszcza w Europie Wschodniej – ukrywaniu po drugiej woj-

⁴⁶ Por. A. Oz: *Opowieść o miłości i mroku*. Przeł. L. KWIATKOWSKI. Warszawa 2005.

⁴⁷ A. SHAPIRA: *Historia Izraela...*, s. 294.

⁴⁸ Sh. SAND: *Dlaczego przestałem być Żydem...*, s. 62–63.

⁴⁹ R.E. GRUBER: *Odrodzenie kultury żydowskiej w Europie*. Przeł. A. NOWAKOWSKA. Sejny 2004, s. 57.

⁵⁰ Tamże.

nie światowej żydowskiej tożsamości. Rozwinięciem tej pracy jest druga pod tym samym tytułem: *איך בין איין איד*, zrealizowana tym razem na materiale w niebieskie pasy, który przypomina talit (tales) lub izraelską flagę. W tym przypadku „jestem Żydem” ewidentnie wyraża dumę ze swojej tożsamości, religii i narodu. Zastanawia tylko, dlaczego zamiast hebrajskiego napisu *אני יהודי* (czyt. ani jehudi, czyli „jestem Żydem”) Maor użył napisu w jidysz *איך בין איין איד*. Czy w ten sposób pragnie wyrazić swój związek z diasporą, tradycją europejską odchodzącą wraz z umierającym pokoleniem jego rodziców? Czy jest to może raczej sugestia, że ocalałym i ich rodzinom trudno było włączyć się w powszechny entuzjizm towarzyszący budowie państwa i tworzeniu nowego człowieka, że nigdy nie zdołali do końca zintegrować się ze społeczeństwem izraelskim, że na zawsze pozostali obcymi pośród swoich? Realizacja Maora stanowi również pytanie o żydowskość projektu syjonistycznego. „Syjonizmowi udało się ukształtować nowy naród wyposażony w nowy język, odróżniający się od języka żydowskich przodków i antynarodowych koncepcji, do których ci ostatni się odwoływali. Ten naród posiadał teraz swoją ojczyznę, mimo że nie bardzo wiadomo, jakie są jej dokładne granice; dysponował ponadto jednolitą kulturą, chociaż nie zawsze zdawał sobie sprawę, w jakim stopniu nie jest ona – pisał Sand – żydowska. Sukcesy odniesione przez kulturę izraelską i nowy język hebrajski sprzyjały atmosferze pewnego odprężenia, jakie nastąpiło w połowie lat 70. XX wieku. Liczne elementy z minionej kultury jidysz lub arabskiej już nie były zagrożeniem dla wytycznych władz narodu i wkrótce zaczęto je postrzegać jako wyraz folkloru, godny akceptacji i pochwały... oczywiście, z pewną dozą ostrożności. Ale można już było przyznawać się do tęsknoty za *jidyszkeit*, zaś arabskie melodie pojawiały się coraz częściej w izraelskiej muzyce wzbogaconej refrenami ze Wschodu i znad Morza Śródziemnego⁵¹. Dawid Ben-Gurion nie żywił – podkreślał Szimon Peres – nienawiści do diaspory jako sytuacji (*gola*), ale do „mentalności diaspory” (*galutijut*) „jako skłonności do kompromisów, do uginania się przed wichrami losu⁵². Jak spostrzegł Tom Segev: „Wbrew marzeniom ojców-założycieli, większość Izraelczyków okazuje przywiązanie do znieawidzonej przez ideologów syjonizmu »zdegradowanej« mentalności wygnania. Z biegiem lat odkrywają oni na nowo swoje żydowskie korzenie i zwracają się w stronę tradycji⁵³”.

Praca Haima Maora z 2010 roku, zatytułowana *מילים מסומנות / Marked Words* (czyt. milim mesumanot, czyli „słowa naznaczone”), to sześć czarno-białych obrazów, na których namalowane zostały wyrazy w jidysz. Kolejno:

א-בלידער (czyt. a-blajnder, czyli „ślepy”)

א-קצטניק (czyt. a-kacetnik, czyli „więzień obozu”)

⁵¹ Sh. SAND: *Dlaczego przestałem być Żydem...*, s. 78–79.

⁵² Por. *Ben Gurion...*, s. 95.

⁵³ T. SEGEV: *Izrael po procesie Eichmanna*. Przeł. A. CZARNACKA. „Le Monde Diplomatique” 2008, nr 5 (27), maj (edycja polska), s. 7.

א-משיגינער (czyt. a-meszugener, czyli „wariat”)

אינווליד (czyt. inwalid, czyli „inwalida”)

נישט פון אונזערער (czyt. nicht von unserer, czyli „nie od nas”)

פון דר לעגער (czyt. von der lager, czyli „z łagru”)

Te słowa Maor często słyshał w rodzinnym domu. Rodzice opisywali w ten sposób znajomych, na których – w ich przekonaniu – trzeba było uważać, ciążył na nich bowiem pewien rodzaj ułomności, będącej konsekwencją obozowej przeszłości, co czyniło ich podejrzanymi i w jakiś sposób niebezpiecznymi. Owa nieufność do innych ocalałych jest charakterystyczna dla ofiar Zagłady.

Podobny formalnie tryptyk z 2011 roku, zatytułowany מחקר אטימולוגי / *Ety-mological Study*, składa się z trzech niewielkich, niezwykle oszczędnych obrazów. Na pierwszym widnieje czarny napis na jasnym tle, komunikat w języku hebrajskim: אושוויץ או שוויץ (czyt. auschwitz o szwajc, czyli „Auschwitz albo Szwajcaria”), na drugim, środkowym, napis w języku niemieckim, charakterystyczną szwabachą: Auschwitz Oder Die Schweiz, na trzecim napis: Ausch – witz Moschkowitz. Praca אושוויץ או שוויץ odnosi się do sposobu, w jaki nazisci próbowali zmylić ludzi – tak, żeby myśleli, że jadą do Szwajcarii, a nie do obozu zagłady. „Pokazuję, że jest coś w samym słowie, co – mówił Haim Maor – ujawnia dodatkowe znaczenia. W samym słowie jest już zawarta jego tragedia, jest zawarte kłamstwo nazistów”⁵⁴. Szwajcaria jawiła się jako bezpieczne miejsce schronienia, dlatego żydowscy uchodźcy z okupowanych krajów starali się tam, za wszelką cenę, dostać. Tymczasem zamknięto przed nimi granice. Byli oni wyłapywani i odsyłani – oddawani w ręce nazistów. Następnie zaś trafiali do obozów zagłady w Europie Wschodniej. W ten sposób droga do „szwajc” stała się drogą do Auschwitz. Jean Ziegler zwrócił uwagę na podwójne standardy, jakie stosowała Szwajcaria: „Podczas gdy odsyłała proszących o pomoc Żydów, to nadal głosiła zasady powszechnej solidarności”⁵⁵. Liczbę Żydów, którym „neutralna” Szwajcaria odmówiła przyjęcia, szacuje się na sto tysięcy. „Władze, dowództwo armii, policja kantonalna, tysiące funkcjonariuszy, członków straży granicznej dołożyły swój wkład – stwierdził Ziegler – w nazistowskie ludobójstwo”⁵⁶. W trakcie wojny szwajcarscy bankierzy odegrali rolę paserów finansujących Trzecią Rzeszę. Ziegler postawił tezę, że „prowadząc pranie złota zrabowanego przez nazistów z banków centralnych okupowanych krajów lub wydartego ofiarom obozów zagłady, szwajcarscy bankierzy przyczynili się do przedłużenia II wojny światowej”⁵⁷. Właśnie podczas wojny ugruntowała się dzisiejsza pozycja szwajcarskich banków. Natomiast po niej ograbiono konta ofiar Holokaustu, instrumentalizując prawo o tajemnicy bankowej. Na ostatnim obrazie nazwisko „Moschkowitz” zostało zestawione z wyrazem „Auschwitz”. „U Żydów aszkenazyjskich istnieje zwyczaj

⁵⁴ R. JAKUBOWICZ: *Midrasz wizualny...*, s. 9.

⁵⁵ J. ZIEGLER: *Szwajcaria, złoto i ofiary*. Przeł. E. CYLWIK. Warszawa 2016, s. 327.

⁵⁶ Tamże, s. 338.

⁵⁷ Tamże, s. 390–391.

nadawania dziecku imienia jednego ze zmarłych przodków, aby jego spełnione życie – spostrzegł Leo Trepp – było dla młodego człowieka wzorem i żeby podkreślić ciągłość następujących po sobie pokoleń⁵⁸. Haim Maor nie posługuje się już ani imieniem Benjamin, ani swoim polskim rodowym nazwiskiem. Zostało ono TAM – w Auschwitz. „Hebrajskie nazwisko uwalniało od etnicznej tożsamości z diaspory i tworzyło – pisała Anita Shapira – most do rodzącego się społeczeństwa izraelskiego”⁵⁹. Ale hebraizowanie nazwisk było w przypadku tysięcy Izraelczyków nie tylko zadośćuczynieniem oczekiwaniom społecznym (umacnianie kultury hebrajskiej), lecz również wyrazem głębokiej potrzeby uwolnienia się od przytłaczającego ciężaru diaspory, symbolicznym odrzuceniem starej tożsamości i przyjęciem nowej, a tym samym odcięciem się od przeszłości, z którą na siłę chcieli ich zespolić rodzice, nadając imiona po zamordowanych podczas Zagłady przodkach. W geście zestawienia swego brzmiącego wschodnioeuropejsko nazwiska: Haim Benjamin Moshkovitz, z nazwą obozu koncentracyjnego, którego końcówka to również „witz” (niem. „dowcip”, „żart”), jest jakiś rodzaj nadržęstwa, a nawet perwersji. A jednocześnie to trudne, ale konieczne, przyznanie, że krewny, którego nazwisko nosił Haim Maor, zginął w Auschwitz-Birkenau. „Ludzka wyobraźnia po Auschwitz – pisał Alvin H. Rosenfeld – po prostu nie jest taka sama jak przedtem. Ujmując rzecz inaczej, samo włączenie nazwy »Auschwitz« do naszego słownika dowodzi, że wiemy teraz o czymś, czego wcześniej nie byliśmy sobie w stanie nawet wyobrazić”⁶⁰.

Częścią wystawy zatytułowanej *תשדורת מאושוויץ-בירקנאו לחאן בירושלים / Message from Auschwitz-Birkenau to the Chan in Jerusalem* (1986), prezentowanej w budynku Jerusalem Khan Theatre (החאן הירושלמי), był obraz przywołany ze zbiorowego imaginarium Holocaustu przedstawiający nagich mężczyzn i kobietę na chwilę przed egzekucją, wstydliwie zasłaniających dłońmi łona. Scenie towarzyszył napis w języku hebrajskim *משחררת העבודה* (czyt. haawoda meszachreret, czyli „praca czyni wolnym” – tłumaczenie niemieckiej formuły „Arbeit macht frei” widniejącej na bramach kilku nazistowskich obozów koncentracyjnych, w tym nad bramą Auschwitz I). „Arbeit macht frei” przetłumaczone na hebrajski brzmi zdecydowanie mniej złowieszczo niż tytuł znanego obrazu Franka Stelli z 1967 roku⁶¹, jednak przekaz pozostaje ten sam.

„Niektóre dzieci ocalałych z Holocaustu identyfikowały się ze słabymi i bezbronnymi ofiarami, inne przepęłniała złość z powodu upokorzeń, których doświadczyli od nazistów ich rodzice, nie mając najmniejszej możliwości przeciw-

⁵⁸ L. TREPP: *Żydz...*, s. 404.

⁵⁹ A. SHAPIRA: *Historia Izraela...*, s. 292.

⁶⁰ A.H. ROSENFELD: *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*. Przeł. B. KRAWCOWICZ. Warszawa 2003, s. 27.

⁶¹ Por. L. SALTZMAN: *Awangarda i kicz raz jeszcze. O estetyce reprezentacji*. Przeł. K. BOJARSKA. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1-2 (390-391), s. 201-215. Por. także M. HUSSAKOWSKA: *Minimalizm*. Kraków 2003, s. 157.

działania i walki. Ta złość – pisała Batya Barutin⁶² – doprowadziła *drugie pokolenie* do potrzeby kompensacji sytuacji rodziców pozycją siły i utożsamieniem się z *katem*. Jeszcze inni próbowali zbliżyć się do dzieci sprawców Holocaustu, aby zrozumieć, w jaki sposób radzą sobie z przeszłością rodziców i podjąć próbę pojednania. W realizacjach artystycznych przedstawiciele *drugiego pokolenia* [...], utożsamiają się z ofiarami, przedstawiają siebie z pozycji siły jako *katów*; albo pokazują złożoność relacji kat-ofiara, aby dać wyraz przekonaniu, że akt przemocy wiąże się z bezsilnością⁶³. W 1978 roku w Ha'Kibbutz Gallery w Tel Awiwie Haim Maor zrealizował wystawę zatytułowaną *קין תא / The Mark of Cain* (czyt. ot kain, czyli „znamię Kaina”), w której odniesienia do Holocaustu spletały się ze współczesnością. „Wstydzisz się, bo żyjesz zamiast kogoś innego? A dokładniej mówiąc, zamiast człowieka szlachetniejszego, wrażliwszego, mądrzejszego, pożyteczniejszego, więc bardziej zasługującego na życie niż ty? Nie możesz tego wykluczyć [...] To tylko domysł, tylko ślad podejrzenia, że Każdy – pisał Primo Levi – jest Kainem dla swojego brata, że każdy z nas (tym razem używam słowa »my« w sensie znacznie szerszym, wręcz uniwersalnym) zajął czyjeś miejsce i żyje zamiast niego⁶⁴. Częścią wspomnianej wystawy była instalacja *קין נקי כפיים / Innocent Cain* (czyt. kain naki kapajim, czyli „Kain niewinny”). Zdanie to, zapisane kolorem białym, zestawione zostało z frazą *קין קטל / Kain zamordował* (czyt. kain katal, czyli „Kain zamordował”), zapisaną z kolei kolorem czarnym. „Musimy mieć w pamięci, że to jest pierwsze morderstwo. Kain jeszcze nie wie, że istnieje coś takiego. Nie wie, że można zabić; że – jeśli tłucze się kogoś dostatecznie mocno – zatłucze się go na śmierć. Nie wie, co to jest śmierć i uśmiercanie. Nie motyw rozstrzyga, tylko sposobność. W zawierusze niezdecydowania – pisał Martin Buber – Kain rzuca się i bije w momencie najsilniejszego pobudzenia i najsłabszego oporu. Nie morduje. Zamordował⁶⁵. Maor zastanawiał się, czy w myśl obowiązujących we współczesnym sądownictwie przepisów Kain nie zostałby oskarżony o nieumyślne spowodowanie śmierci – zamiast o morderstwo⁶⁶. Częścią wystawy było również tytułowe czarno-białe zdjęcie-obiekt przedstawiające twarz mężczyzny naznaczonego piętnem kainowym. Oczy zasłonięte zostały czarnym materiałem, na którym znajdował się żółty znak graficzny. Przypomnijmy, że w sztuce chrześcijańskiej, począwszy od IX wieku, prezentowano personifikację Synagogi pod postacią kobiety z opaską na oczach i złamaną włócznią w ręku, Eklezji zaś jako królowej z koroną, krzyżem i kielichem. „Najwcześniejszy średniowieczny sposób piętnowania heretyków i starowierców polegał – przypominają Paweł Dobrosielski i Karolina Sulej – na znaczeniu ubrań za pomocą czerwonego kółka

⁶² Nazwisko tej autorki w katalogu Biblioteki Narodowej Izraela funkcjonuje w formie Batya Brutin.

⁶³ B. BARUTIN: *Haim Maor – znicz pamięci. Artysta z drugiego pokolenia po Holocaustie*. Przeł. B. JUSZCZYK. „Pro Memoria” 2009, nr 2 (29), s. 142.

⁶⁴ P. LEVI: *Pogrążeni i ocaleni*. Przeł. S. KASPRZYŚIAK. Kraków 2007, s. 97–98.

⁶⁵ M. BUBER: *Obrazy dobra i zła*. Przeł. M. MASNY. Gliwice 2017, s. 61.

⁶⁶ Por. R. JAKUBOWICZ: *Midrasz wizualny...*, s. 9.

z białym środkiem lub żółtą łatą (Judenfleck). Kolor żółty, na mocy skojarzenia z szatą Judasza, był kolorem hańby. Symboliczne piętno było więc od początku widowym znakiem kulturowej segregacji⁶⁷. W 1215 roku na Soborze Laterańskim IV postanowiono, że Żydzi muszą nosić na odzieniu żółtą łatę wyróżniającą ludzi wyjętych spod prawa, a na głowach szpiczaste kapelusze. Żółty kolor oraz trójkątny kształt w pracy Maora w oczywisty sposób przywołują opaski z gwiazdą Dawida, które podczas drugiej wojny światowej zmuszeni byli nosić Żydzi w gettach i obozach koncentracyjnych. Znak jest przetworzoną hebrajską literą ק (czyt. kuf). Litera ק to odniesienie do tytułowego קין (czyt. Kain). Ale może ona sugerować również – co podkreśla artysta – inne słowa, na przykład קורבן (czyt. korban, czyli „ofiara”), קיבוצניק (czyt. kibucnik, czyli w języku potocznym „członek ruchu kibucowego”), קומוניסט (czyt. komunist, czyli „komunista”) czy קולוניאליסט (czyt. kolonialist, czyli „kolonizator”). „Wkroczenie w historię, jak określali to niektórzy pionierzy, prowadziło do tego, że Żydzi znaleźli się po tej stronie barykady, którą dotychczas znali słabo: zabijających a nie zabijanych. Dotąd bywali przecież wyłącznie bezbronnymi ofiarami⁶⁸. Wyraz „kolonizator” (קולוניאליסט) wpisuje się w kontekst palestyńskiej tragedii – Nakby, i wiąże się z kwestią uznania krzywd wyrządzonych i nadal wyrządzanych Palestyńczykom. Taka konotacja znaku-literę ק, umieszczonej na opasce zasłaniającej oczy brodatego mężczyzny, łączy się z psychologicznym lękiem przed rewizją dominujących historycznych interpretacji wydarzeń z 1948 roku i ich obecnych reperkusji, co próbują przepracować tzw. nowi historycy. Palestyńczycy słusznie domagają się uznania ich cierpień. „Dla izraelskich Żydów oznaczałoby to naturalnie – pisał Ilan Pappé – podważenie ich wyjątkowego statusu ofiar. To z kolei miałyby nie tylko następstwa polityczne na skalę międzynarodową, lecz także zapewne znacznie dalej idące konsekwencje moralne i egzystencjalne dla izraelskiej żydowskiej psyche: izraelscy Żydzi musieliby przyznać, że stali się lustrzanym odbiciem tego, czego sami bali się najbardziej⁶⁹.”

Praca z 2010 roku, zrealizowana wspólnie z palestyńskim artystą Mohammadem Saidem Kalash'em⁷⁰, zatytułowana יהודי טוב / *Good Jew* (czyt. jehudi tow, czyli „dobry Żyd”), to ośmiokątna forma z drewna, wykonana w technice forniru. Znajdują się na niej dwie ośmioramienne gwiazdy oraz podobizna profilu Haima Maora na tle owalnego kształtu wypełnionego kolorem niebieskim. Przy każdym z kątów figury geometrycznej, jaką tworzy podobrazie, znajduje się jedna czarna litera. Zanim połączymy litery i odszyfrujemy treść, czyli tytułowe zdanie יהודי טוב, wydaje się, że pełnią one tylko funkcję dekoracyjną. W XVIII wieku

⁶⁷ P. DOBROSIELSKI, K. SULEJ: *Zwierzę*. W: *Ślady Holocaustu...*, s. 513.

⁶⁸ A. OZ, F. OZ-SALZBERGER: *Żydzi i słowa...*, s. 171.

⁶⁹ I. PAPPÉ: *Czystki etniczne w Palestynie*. Przeł. A. SAK. Warszawa 2017, s. 318.

⁷⁰ Mohammad Said Kalash подарował Haimowi Maorowi swoje dzieło (pracuje on w technice forniru, tworząc obiekty o charakterystycznej ornamentyce), prosząc go, by wykonał jakiś artystyczny gest. Maor namalował litery układające się w napis „יהודי טוב” oraz swój profil.

w mowie potocznej zamiast hebrajskiego terminu *cadik* powszechnie używano określenia w jidysz *giter Jid*, „dobry Żyd”. „Dobry Żyd – pisał Gershom Scholem – to taki Żyd, jaki powinien być. Żyd starający się w swoim życiu sprostać regułom judaizmu. Wyrażenie w języku jidysz odpowiada hebrajskiemu zwrotowi *jehudi kasher* często pojawiającemu się wówczas w pismach moralnych”⁷¹. „W narracji zdominowanej przez większość »dobry Żyd« zajmuje – pisali Elżbieta Janicka i Tomasz Żukowski – jedyne akceptowane miejsce: kogoś, kto potwierdza wyobrażenia dominujących – w tym wypadku ich lęki i fobie – na temat grupy, do której sam należy”⁷². Frazę „dobry Żyd”, używaną w czasie Zagłady, można zamienić na określenie „dobry Arab” (ערבי טוב, czyt. arawi tow). „Miliony Palestyńczyków na terenach okupowanych – sygnalizował Amos Oz – są notorycznie upokarzane, wszyscy są pozbawieni wolności i praw”⁷³. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na opresyjną politykę klasową realizowaną przez Izrael wobec społeczności palestyńskiej, w związku z którą większość jej członków – po aneksji Zachodniego Brzegu – to nisko opłacani robotnicy rolni i budowlani. W taki oto sposób odniesienia do Holokaustu nakładają się i przenikają ze współczesnymi problemami życia w Izraelu, gdzie – w obliczu nieustannie toczących się konfliktów – role ofiary i oprawcy czy też agresora, uchodźcy i okupanta, upokarzającego i upokarzanego, wyzyskującego i wyzyskiwanego, łatwo mogą zostać odwrócone, wymagając przededefiniowania. Jak pisała Idith Zertal: „[...] narracja, w której Szoa wyniesione jest do rangi najwyższej władzy, nadającej sens istnieniu Izraela i permanentnemu konfliktowi w regionie, może niekiedy wymknąć się spod kontroli jej interpretatorów i apologetów i nagle objawić groźną i skrywaną prawdę o potędze izraelskiej i jej ofiarach, prawdę o niepokojącej bliskości między katami i ofiarami, pomiędzy tym, co ludzkie, i tym, co nieludzkie, a także fakt, że zła nie da się przypisać tej czy innej grupie ludzi”⁷⁴. Göran Rosenberg spostrzegł, że lekcją nazizmu było między innymi to, że człowiek, jeśli nie chciał stać się ofiarą, musiał zmienić się w kata. „Ile jego ofiar żyło w przekonaniu, że w tym punkcie – pisał – nazizm miał rację”⁷⁵. Rolą artysty, zwłaszcza zaś artysty-proroka, którą wyznaczył sobie Haim Maor, jest przestrzeganie przed konsekwencjami, jakie powoduje nacjonalizm w każdej wersji, oraz wyrażenie sprzeciwu wobec traktowania Zagłady jako uzasadnienia dla istnienia Państwa Izrael i dla budowy jego militarnej potęgi, czyli argumentu obecnego, ponieważ użytecznego w doraźnych sporach politycznych, a także figury retorycznej często przywoływanej w kontekście konfliktu bliskowschodniego. Słowo

⁷¹ G. SCHOLEM: *O mistycznej postaci bóstwa*. Przeł. A.K. HAAS. Warszawa 2010, s. 133.

⁷² E. JANICKA, T. ŻUKOWSKI: *Przechwycenie dokumentu: Po-lin Joanny Dylewskiej (2008)*. W: *Ciż: Przemoc filosemicka? Nowe polskie narracje o Żydach po roku 2000*. Warszawa 2016, s. 67.

⁷³ A. OZ: *Do fanatyków...*, s. 115.

⁷⁴ I. ZERTAL: *Naród i śmierć. Zagłada w dyskursie i polityce Izraela*. Przeł. J.M. KŁOCZOWSKI. Kraków 2010, s. 289.

⁷⁵ G. ROSENBERG: *Kraj utracony...*, s. 282.

”טובים” (czyt. towim, czyli „dobrzy”) miało jeszcze jedno znaczenie – w ten sposób określano „materiał ludzki” sprowadzany do Palestyny; odnosiło się ono do jednostek pełnowartościowych w odróżnieniu od „słabizny”, czyli tych, którzy wyrwali się, okaleczeni fizycznie i psychicznie, z piekła Zagłady⁷⁶.

Postawę Haima Maora, artysty drugiego pokolenia, możemy interpretować w kontekście wprowadzonego przez Marianne Hirsch pojęcia postpamięci, która jest oddzielona od pamięci przez dystans pokoleniowy oraz od historii przez głębokie osobiste relacje. „Postpamięć odzwierciedla skomplikowaną oscylację między ciągłością a zerwaniem. Ale nie chodzi tu o jakiś nurt, metodę czy ideę. To struktura transferu traumatycznej wiedzy i doświadczenia między pokoleniami lub ponad nimi. Konsekwencja powrotu traumy (nie mylić z zespołem stresu pourazowego) w skali – pisała Marianne Hirsch – całego pokolenia”⁷⁷. Dlatego też amerykańska badaczka posługuje się pojęciem „postpokolenie”. „Ich [czyli postpokolenia – R.J.] pamięć została – pisała Joanna Krakowska – skolonizowana przez wspomnienia poprzednich pokoleń, ukształtowanych przez traumatyczne doznania. Istotą postpamięci jest przemieszczenie: wydarzenia z przeszłości są emocjonalnie reaktualizowane w innym miejscu i ze znaczącym opóźnieniem w stosunku do okoliczności, w których rzeczywiście zaistniały”⁷⁸. Czym jest postpamięć? „Postpamięć to relacja łącząca pokolenie biorące udział w kulturowej lub kolektywnej traumie z kolejnym, które »pamięta« je wyłącznie dzięki opowieściom, obrazom i zachowaniom, wśród których dorastali. To doświadczenie zostało im przekazane w tak emocjonalny sposób, że wydaje się fundamentem ich własnej pamięci. Postpamięć nie wiąże się zatem z przeszłością, która dosłownie powraca. Ona powraca w postaci inwestycji wyobrażeń, różnego rodzaju projekcji czy twórczości artystycznej. Dorastanie w kręgu tak potężnych, odziedziczonych wspomnień oraz opowieści o czasach, kiedy nas jeszcze nie było na świecie, lub nie mieliśmy świadomości, co się wokół nas dzieje, niesie ze sobą niebezpieczeństwo wyparcia czy wręcz wymazania własnych opowieści i doświadczeń przez wspomnienia poprzedniego pokolenia. Wpływać na to będą pośrednio te traumatyczne doświadczenia, które nadal nie pozwalają się zrekonstruować w formie narracji, a tym samym zrozumieć. Doszło do nich w przeszłości, lecz ich efekty nadal trwają. Jak mi się wydaje, na tym właśnie – pisała Hirsch – polega doświadczenie postpamięci i proces jej wytwarzania”⁷⁹. Zjawisko postpamięci opiera się, zdaniem badaczki, na trzech składowych: „bezpośredniego obcowania z ludźmi obciążonymi pamięcią o traumatycznych zdarzeniach”, „obecności w dostępnych archiwach lub przestrzeni społecznej znaków o charakterze indeksalnym” oraz „zdolności

⁷⁶ Por. tamże, s. 269.

⁷⁷ M. HIRSCH: *Pokolenie postpamięci*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2011, nr 105, s. 29.

⁷⁸ J. KRAKOWSKA: *Dziecko*. W: *Ślady Holokaustu...*, s. 151.

⁷⁹ M. HIRSCH: *Pokolenie postpamięci...*, s. 29.

wywołania wyobrazeniowego wstrząsu, rozsadzającego symboliczny porządek zastanej kultury⁸⁰. Postpamięć jest „silną i bardzo szczególną formą pamięci, gdyż nie opiera się na własnych doświadczeniach, ale jest zapośredniczona przez wyobraźnię oraz kreację artystyczną. Jest jakby uzupełniana – zdaniem Izabeli Kowalczyk – przez wyobrazeniowe czy artystyczne reprezentacje. Jest doświadczana przez potomków ludzi ocalałych z Zagłady i tym samym odnosi się do tych wydarzeń, które położyły się tragicznym cieniem nie tylko na życiu ocalałych, ale i następnych pokoleń, a były tak silne, że przyćmiły wszelką inną pamięć, ale zarazem nigdy nie zostaną w pełni przyswojone i zrozumiałe. Postpamięć ujawnia się na zasadzie przemieszczenia – w innym miejscu oraz ze znacznym opóźnieniem w stosunku do wydarzeń, do których się odnosi. Jest to też pamięć obsesyjna i wybuchowa, niedająca spokoju i wytchnienia. Termin ten wydaje się odpowiedni do sztuki współczesnej, która odwołuje się do historycznych traum, rozdrapuje, pozornie tylko zagojone rany⁸¹. W twórczości Maora postpamięć diaspory nakłada się na postpamięć Zagłady, która z kolei przywoływana jest w kontekście krytyki heroicznej narracji syjonizmu oraz entuzjazmu towarzyszącego budowie nowego państwa.

Haim Maor spędził dzieciństwo w Holonie, w cieplarnianych warunkach żydowsko-wschodnioeuropejskiego domu, otoczony przez nadopiekuńczą rodzinę, ale też w atmosferze wszechobecnej tajemnicy i niedopowiedzeń. „Kiedy byłem małym chłopcem, dorastałem – pisał – w nowo powstałym mieście, położonym między piaszczystymi wydhami a ogromnymi moczarami, zamieszkanymi przez miliony żab. Nocą szakale wyły do księżycy, a w dzień krążył osierocony kruk. Różniłem się od wszystkich innych dzieci, powściągliwy, nieśmiały, marzyciel, szkicujący legendy i odległe panoramy, chłonący ból. Dom spowijała – wspominał artysta – głęboka cisza, przytłaczająca i posępna, cisza trzymająca na uwięzi zapomniane historie. Ale tu i tam – niemal ukradkiem – słowa wymykały się z więzienia. Jednak, dobrze wiedziałem, że gdybym je wypowiedział – chociażby żartem – mogłyby spowodować katastrofę: na lewo, na prawo, Mengele, selekcja, gaz, krematorium. Strzeżone słowa, wydzielają woń dziwną, duszącą i obcą – jak wszystkie słowa pochodzące stamtąd⁸². Wiele lat później, w 1988 roku, zestawiał owe pozornie niewinne słowa w pracy *מילים אסורות / Forbidden Words*. „Język rodziny, język ciała: niewerbalne i niekognitywne akty transferu zachodzą najwyraźniej w przestrzeni rodziny i często przybierają formę symptomów. Być może ich opisy sprawiły, że wydaje się nam, jakoby postpokolenie chciało wejść przemocą w rolę ofiary zastrzeżoną dla rodziców. To prawda, dzieci osób bezpośrednio dotkniętych zbiorową traumą dziedziczną przerażającą, nieznaną i nieprzewidywalną przeszłość

⁸⁰ Por. G. NIZIOŁEK: *Polski teatr Zagłady*. Warszawa 2013, s. 77.

⁸¹ I. KOWALCZYK: *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*. Warszawa 2010, s. 83–84.

⁸² H. MAOR: *Zapomniane historie*. Przeł. B. Juszczyk. „Pro Memoria” 2009, nr 2 (29), s. 126.

skazanych na zagładę. Literatura, sztuka i świadectwa drugiego pokolenia powstały jako świadectwo prób przedstawienia długofalowych konsekwencji życia w bezpośredniej bliskości bólu, depresji i osamotnienia tych, którzy doznali historycznej traumy na wielką skalę. Powstały – twierdzi Hirsch – jako wynik dezorientacji dziecka i jego odpowiedzialności, chęci naprawienia szkód i świadomości, że jego własne życie stanowić może formę rekompensaty za niemożliwą do werbalizacji stratę rodziny, domu, poczucia przynależności i bezpieczeństwa w świecie⁸³. Wizualność przywołanej realizacji Maora przywodzi na myśl prace konceptualistów. Są w niej również czystość i rygor, charakterystyczne dla poezji konkretnej. Wyrazy zapisane w językach hebrajskim i angielskim, rozpisane równo, w trzech kolumnach, nabierają – w kontekście Holocaustu – przerażających referencji. Zaczynamy od אוכל-מזודה-עבודה (czyt. ohel-mizwada-awoda, czyli „jedzenie-walizka-praca”), podążamy przez kolejnych dwanaście linijek, by dotrzeć do פחד-מספר-סוף (czyt. pachad-mispar-sof, czyli „strach-numer-koniec”). Batya Barutin w tekście zamieszczonym pierwotnie w książce pt. *Haim Maor. The Faces of Race and Memory: Forbidden Library*⁸⁴, wydanej w 2005 roku przez Massuah – The Institute for the Study of the Holocaust, spostrzegła, że słowo „numer” (מספר, czyt. mispar) zastąpiło w tej pracy reprezentację wizualną numeru (w wielu realizacjach Haima Maora pojawia się obozowy numer jego ojca w formie cyfr). „Numer nie jest tu – pisała – uwypuklony, stanowi raczej część grupy słów, które reprezentują traumę Holocaustu, słów, których nie można było wypowiedzieć w domu Maora, w domach wielu ocalałych⁸⁵.”

W pierwszej kolumnie (w wersji hebrajskiej) pojawiają się kolejno słowa:

אוכל (czyt. ohel, czyli „jedzenie”)
 אהבה (czyt. ahawa, czyli „miłość”)
 אמה (czyt. ima, czyli „matka”)
 אבא (czyt. aba, czyli „ojciec”)
 בגד (czyt. beged, czyli „ubiór”)
 בית (czyt. bait, czyli „dom”)
 גדר (czyt. gader, czyli „płot”)
 חיים (czyt. chajim, czyli „życie”)
 זיכרונות (czyt. zichronot, czyli „wspomnienia”)
 ילדים (czyt. jeladim, czyli „dzieci”)
 גורל (czyt. goral, czyli „los”)
 הובלה (czyt. howala, czyli „transport”)
 כאב (czyt. keew, czyli „ból”)

⁸³ M. HIRSCH: *Pokolenie postpamięci...*, s. 31.

⁸⁴ Por. *Haim Maor. The Faces of Race and Memory: Forbidden Library*. Massuah – The Institute for the Study of the Holocaust, Kibbutz Tel Itzhak 2005.

⁸⁵ B. BARUTIN: *Haim Maor...*, s. 138.

W drugiej:

מזוודה (czyt. mizwada, czyli „walizka”)
 רכבה (czyt. rakewet, czyli „pociąg”)
 פיקוח (czyt. pikuach, czyli „inspekcja”)
 כלבים (czyt. klawim, czyli „psy”)
 מחנה (czyt. machane, czyli „obóz”)
 סלקציה (czyt. selekcja, czyli „selekcja”)
 עירום (czyt. irum, czyli „nagość”)
 שיער (czyt. sear, czyli „włosy”)
 שיניים (czyt. szinajim, czyli „zęby”)
 עור (czyt. or, czyli „skóra”)
 מקלחת (czyt. miklachat, czyli „prysznic”)
 מגפיים (czyt. magafajim, czyli „buty”)
 מספר (czyt. mispar, czyli „numer”)

I w trzeciej, ostatniej:

עבודה (czyt. awoda, czyli „praca”)
 רעב (czyt. raew, czyli „głód”)
 קורבן (czyt. korban, czyli „ofiara”)
 הישרדות (czyt. hisardut, czyli „przetrwanie”)
 השמדה (czyt. haszmada, czyli „eksterminacja”)
 גז (czyt. gaz, czyli „gaz”)
 מוות (czyt. mawet, czyli „śmierć”)
 שתיקה (czyt. sztika, czyli „cisza”)
 עשן (czyt. aszan, czyli „dym”)
 הפילה (czyt. tfila, czyli „modlitwa”)
 נשמה (czyt. neszama, czyli „dusza”)
 עד (czyt. ed, czyli „świadek”)
 שכחה (czyt. szichecha, czyli „zapomnienie”)
 סוף (czyt. sof, czyli „koniec”)

Trzy rzędy słów układają się w dość osobliwą lekcję języka hebrajskiego. Po między pierwszymi wyrazami, które poznajemy jako dzieci, jak אמה (czyt. ima, czyli „matka”), אבא (czyt. aba, czyli „ojciec”) czy בית (czyt. bait, czyli „dom”), i zarazem jednymi z pierwszych, których uczy się, poznając obcy język, zapisane zostały takie jak השמדה (czyt. haszmada, czyli „eksterminacja”), które wytrącają nas z dobrego samopoczucia, powodując niepokój i kierując naszą uwagę ku obozom koncentracyjnym. Maor wprowadza w pozornie bezpieczne konteksty słowa mogące budzić lęk, a nawet grozę. „Artystyczne manipulacje, zasłony, ukrywanie i kamuflaż właściwe dla aktu twórczości artystycznej, są również najwłaściwszymi środkami ekspresji dla takiego artysty jak ja, dorastającego w domu dbającym o to, by rozmowę o Holocauście charakteryzowało – pisał Haim Maor – mądre wykorzystywanie kostiumów, masek i kamuflażu, tak by dzieci nie zrozumiały i rosły, że tak powiem, w zdrowym klimacie

Izraela. Oczywiście, tak się nie stało⁸⁶. Wiele spośród użytych w tej pracy słów to wyrazy, których – jak wspominał Haim Maor, „nie wolno było wypowiadać w domu, bo drażniło to ojca albo smuciło matkę. Były to słowa, których się nie wypowiada. Na przykład »obóz koncentracyjny«, »komora gazowa«, »krematorium« i tak dalej. Były to dla rodziców słowa wstrząsające z emocjonalnego punktu widzenia⁸⁷. Gdy tylko zostawały nieopatrzenie wypowiedziane – przenosiły TAM. Czytając kolejne wyrazy, orientujemy się powoli, że choć z pozoru wydają się niewinne, zwyczajne – opisują koszmar. Od tego momentu zaczynamy doszukiwać się w nich drugiego, ukrytego znaczenia. „Gdy przygotowywałem nową listę słów, przejrzałem cały słownik hebrajski i wybrałem te, które wydawały mi się odpowiednie, w kolejności alfabetycznej. Potem ułożyłem je – wspomniał Haim Maor – według normalnego ludzkiego porządku życia – »ojciec«, »matka«, »plot«, »dzieci«, »dom«. Następnie kontynuowałem, używając takich słów jak »pociąg«, »obóz«, »prysznic« – o podwójnym znaczeniu. To jest właśnie to, co mnie interesuje – jak to samo słowo, o negatywnym wydźwięku dla pokolenia moich rodziców, które przeżyło Zagładę, może mieć wydźwięk pozytywny dla mojego pokolenia. Kiedy moja generacja mówi »obóz«, ma na myśli letni obóz ruchu młodzieżowego. Dla moich rodziców »obóz« to zawsze »obóz koncentracyjny«. Kiedy mówimy »pociąg«, to przypomina mi się »wycieczka do Jerozolimy«. Gdy byłem dzieckiem, jeździłem pociągiem do Jerozolimy i było to wspaniałe doświadczenie. Ale moim rodzicom słowo »pociąg« przypominało Auschwitz. Kiedy uświadomiłem sobie, że skojarzenia moje i rodziców, dotyczące tych samych słów, są różne, zrozumiałem, że to punkt wyjścia dla pracy »Zakazane Słowa«. Zrozumiałem, że ta różnica jest ważna nie tylko dla mnie, w moich relacjach z rodzicami, ale jest charakterystyczna dla całego pokolenia w Izraelu, które myśli inaczej niż generacja rodziców. W ten sposób praca otrzymała ogólną ramę konceptualną. Instalacja, poprzez środki werbalne i wizualne, ilustruje proces, który rozpoczął się całkiem normalnym życiem – »ojciec«, »matka«, »dzieci«, »dom« – i zmienił się w życie zniekształcone, koszmarnie, zmierzające do gorzkiego końca. Gdy porządek alfabetyczny się komplikuje, słowa nabierają grozy – odzwierciedlając język eksterminacji. Odbiorca zaczyna rozumieć, że ta lista słów, tak bardzo banalnych i powszechnych, jest związana także z Shoa. Pokolenie, które doświadczyło Zagłady, rozpozna te słowa jako słowa zakazane, jakich nie wolno wypowiedzieć, słowa uderzające albo słowa, które wybierają nieświadomie. To była siła tej pracy. Ludzie rozumieli ją bez żadnych wyjaśnień⁸⁸. Jak łatwo zauważyć, brakuje tu wyrazu „cmentarz”. „Zagłada wyłączyła śmierć z semantycznego pola wytyczanego przez cmentarz, zerwała – pisała Joanna Krakowska – jej związki ze słowami: »pogrzeb«, »pochówek«,

⁸⁶ H. MAOR (MOSHKOVITZ): *Sztuka i życie*. Przeł. B. JUSZCZYK. „Pro Memoria” 2009, nr 2 (29), s. 129.

⁸⁷ R. JAKUBOWICZ: *Midrasz wizualny...*, s. 6.

⁸⁸ Tamże.

»całun«, »żałobnicy«, »kadysz«, »grób«, »ohel«. W zamian zaoferowała właśnie konteksty frazeologiczne: »wagon«, »gaz«, »komin«, »popioły« i stworzyła nowe słowo: »ludobójstwo«. Cmentarz nierozzerwalnie związał się z Zagładą swoim nieistnieniem – zbędnością w porządku przez nią wyznaczonym⁸⁹.

Częścią wspomnianej pracy była również plansza z piktogramami przedstawiającymi na przykład: dom, prysznic, chleb, bagaż. Zostały one zaprojektowane na wzór tych, które można znaleźć na każdym lotnisku, w hotelu czy we współczesnym centrum handlowym. Pośród nich pojawiają się także takie, które informują o niebezpieczeństwie, jak wyobrażenie czaszki oraz dwóch skrzyżowanych piszczeli, czy przedstawienia wprost nawiązujące do Zagłady, jak obrys bramy w Birkenau. „Ułożyłem je – mówił artysta – obok siebie, w rzędzie, tworząc słownik wizualny Holocaustu. I tak na przykład sylwetki mężczyzn i kobiet (pierwotnie przeznaczone do przedstawienia toalet – męskiej i damskiej) zamieniły się w znaki »ojciec« i »matka«; piktogram przedstawiający piekarnię zamienił się w »chleb«, piktogram stacji kolejowej zamienił się w »wagon śmierci«, i tak dalej. Kiedy uporządkowałem je, one »rozmawiały« bez słów, i wyglądały jak znaki orientacyjne we współczesnym obozie śmierci: w prawo prysznic, w lewo do komory gazowej i do krematorium...»⁹⁰. To oczywiście odniesienie do oszustwa i kamuflażu nazistów mających uspić czujność ofiar (krematorium jako „łaźnia”).

Doświadczenie Haima Maora jest doświadczeniem pokoleniowym. „Nigdy nie słyszałem od mojego ojca – mówił artysta – całej historii o Holocaustcie. Jedynie fragmenty, krótkie, niewyraźne zdania... krzyki w nocy..., pomruki wśród koszmarów..., tak dowiedziałem się, że mój ojciec był w Auschwitz w Sonderkommando, był członkiem komanda Żydów, którzy transportowali ciała z komór gazowych do krematoriów»⁹¹. Ojciec artysty zbiegł z obozu, po czym przyłączył się do partyzantów. Ocalał. W 1949 roku wyemigrował do Izraela. Matka, która w chwili wybuchu wojny miała dziewięć lat, również trafiła, razem z rodziną, do obozu. Jej matka wraz z trójką najmłodszych dzieci zdołała uciec. Rodzina ukrywała się między innymi w lasach. Z obozu dla dipisów (*displaced persons*, DPs) w Bergen-Belsen wyemigrowali do Izraela. Dziadek Maora ze strony matki, Efraim Rutter, był kamieniarzem, specjalizował się w nagrobkach. „Kiedy byłem dzieckiem, dziadek opowiadał mi, jak obrabiał płyty nagrobne w Polsce, na wsi. Były wśród nich płyty zwykłe i luksusowe płyty marmurowe z wygrawerowanymi, złożonymi literami, ozdobione lwami i kwiatami. Dziadek był mistrzem, o którego usługi zabiegano. W tamtych czasach – wspominał Maor – okoliczni możni zamawiali u niego projekty witraży do swoich majątków i płyty nagrobne»⁹². W czasie wojny brał udział w akcjach sabotażu przeciwko

⁸⁹ J. KRAKOWSKA: *Cmentarz*. W: *Ślady Holocaustu...*, s. 103.

⁹⁰ R. JAKUBOWICZ: *Midrasz wizualny...*, s. 6.

⁹¹ Cyt. za: B. BARUTIN: *Haim Maor...*, s. 132.

⁹² H. MAOR: *Zapomniane historie...*, s. 127.

hitlerowcom. Gdy go złapano i poddano torturom, stracił – wskutek uderzenia pejczem w twarz – wzrok. Do tego faktu nawiązuje olejny tryptyk z 2010 roku, pt. *שלושה מצבי עיוורון. סבה* / *Three Stages of Blindness (My Grandfather)* (czyt. szłozsa macawej iwaron. saba), którego pierwowzorem były trzy fotografie dziadka – obozowe zdjęcie więźnia Bergen-Belsen nr 327, fotografia z karty imigranta, tzw. תדועת עולה (czyt. teudat ole), oraz z izraelskiego dowodu tożsamości, czyli תעודת זהות (czyt. teudat zehut)⁹³. Spinające wszystkie te zdjęcia nity zostały namalowane w taki sposób, że przypominają kwiaty. „W wieku lat trzech Maor stał się – pisała Batya Barutin – oczami swojego dziadka i towarzyszył mu w drodze do miejsc, do których nie miał wstępu pies, np. do synagogi. Przewodnikiem dziadka był również popołudniami, aby pies mógł odpocząć”⁹⁴. Od starca właśnie dowiedział się wszystkiego o polskim sztetlu, życiu partyzantów i Zagładzie. „Mój niewidomy dziadek – wyznał artysta – nauczył mnie, że rasizm to choroba ludzi, którzy patrzą tylko oczami”⁹⁵.

W czerwcu 1983 roku w Domu Artystów w Jerozolimie odbyło się spotkanie z Haimem Maorem, który właśnie wrócił z Polski, dokąd pojechał jako członek grupy artystów i pisarzy reprezentujących Państwo Izrael na obchodach czterdziestej rocznicy powstania w getcie warszawskim (uczestnicy zwiedzili obozy koncentracyjne oraz podążali śladami kultury żydowskiej). Twórca opowiadał o podróży oraz przybliżył własną biografię. Po wykładzie podszedł do niego mężczyzna, który przedstawił się jako pisarz – Dawid Grossman, i powiedział, że zbiera materiał do książki. Poprosił o wyrażenie zgody na wykorzystanie w niej historii, które Haim Maor opowiedział. W 1986 roku ukazało się hebrajskie wydanie powieści Grossmana, zatytułowanej *עין ערך: אהבה* (czyt. ajen erch: ahava, czyli *Patrz pod: Miłość*), w której można odnaleźć wiele odniesień do dzieciństwa oraz rodzinnej historii Maora.

Numer 78446 pojawia się w pracach Haima Maora, począwszy od 1986 roku, w różnych formach i na różnych materiałach. Ów numer naziści wytatuowali na ramieniu ojca Haima, Dawida Moshkowitza, w 1942 roku, gdy trafił, wraz z rodziną, do obozu Auschwitz. Maora już w dzieciństwie intrygował tajemniczy tatuaż na przedramieniu ojca. „Na początku był numer. Niebieskie cyfry, wyblakłe, wytatuowane na piegowatej skórze, pokrytej brązowo-żółtymi plamami i siwiejącymi włosami pochylającymi się ku wysuszonej skórze, jak kolby kukurydzy na wietrze”⁹⁶. Za wszelką cenę starał się dociec, co może on oznaczać. „Jako dziecko patrzyłem – wspominał – na muskularne ramię mojego ojca i wciąż recytowałem: siedem, osiem, cztery, cztery, sześć... najpierw niepewnym szepcieniem, jak osobiste zaklęcie: siedem, osiem, cztery, cztery, sześć, a potem na całe

⁹³ Por. Sh. GLOTMAN: *Mug Shots, Passport Photos, and Haim (Hi)Stories*. In: *Haim Maor. They are Me...*, s. 256–254.

⁹⁴ B. BARUTIN: *Haim Maor...*, s. 133.

⁹⁵ H. MAOR: *Zapomniane historie...*, s. 127.

⁹⁶ Cyt. za: B. BARUTIN: *Haim Maor...*, s. 134.

gardło, z żywiołową gestykulacją: siedem, osiem, cztery, cztery, sześć... powtarzałem i powtarzałem, wykrzykiwałem, sylabizując w urywanym rytmie. Kilka lat później byłem pochłonięty analizą lingwistyczno-kabalistyczną. Słownik, z którego korzystałem, definiował słowo tatuaż jako rysunek lub symbol wyryty w skórze, głównie poprzez nakłuwanie lub wypalanie skóry i rozprowadzanie w te rany szarpane nieścieralnego tuszu. Tatuaze są rozpowszechnione wśród niektórych plemion barbarzyńskich, żeglarzy i pilotów, którzy tatuują zwykle ramiona i piersi. *Nie będziecie się tatuować* (Księża Kapłańska 19, 28). Ojciec z pewnością nie był żeglarzem ani nie dorastał wśród dzikich plemion. – Tato, czy to prawda, że w ogóle nie chciałeś numeru, ale zostałeś zmuszony do jego posiadania? Ojciec milczał, jego twarz nie wyrażała emocji. Zmarszczki na jego czole i policzkach były niczym paski na zamieszczony w słowniku, wytatuowanej twarzy australijskiego Aborygena. Byłem jak kabalista albo wizjoner patrzący na cyfry i gwiazdy, próbujący dotrzeć do istoty tego, co dla wzroku było niedostępne. Zaangażowałem się w odcyfrowywanie znaków i tajemnic, cyfr wyrytych w ciele, jakby były datami urodzin i śmierci na płycie nagrobnej albo szyfrem w zagadce. Bawiłem się liczbami jak numerolog, szukając ukrytych znaczeń. – Ojczy, czy przeżyłeś dzięki tajemniczej kombinacji w kolorze niebieskim, która obdarowała cię magiczną siłą – otwartym kontem w książeczce czekowej życia? Z czasem poznałem inne liczby: z dokumentu potwierdzającego tożsamość, z paszportu, książeczki wojskowej, numery telefonów w domu, w pracy, konta bankowego. Ale one nie zostały narzucone, tak jak siedem, osiem, cztery, cztery, sześć, związane z obrazem mojego ojca, jak przezroczyste i hermetyczne opakowanie celuloidowe⁹⁷. Chłopiec nadaremno starał się dociec znaczenia numeru, który przecież „weteranom obozowym mówi – zwrócił uwagę Primo Levi – wszystko: czas przybycia do obozu, transport, w skład którego wchodził, i co za tym idzie, narodowość”⁹⁸.

Dziadka Momika, bohatera pierwszej części znakomitej, nowatorskiej (biorąc pod uwagę sposób pisania o Zagładzie) powieści Dawida Grossmana *Patrz pod: Miłość* (polskie wydanie: 2008), Anszela Wassermana, przywieziono do rodziny Neumann niespodziewanie z kliniki dla psychicznie chorych w Bat Jam. Miał on na rękę, podobnie jak tata Momika, ciotka Itka i Bela, i wszyscy, którzy pochodzili „stamtąd”, numer. Momik „starał się rozszyfrować tajemny znak na rękę dziadka. Kiedyś próbował to zrobić ze znakami taty, Beli i ciotki Itki, i także mu się nie udało. Cyfry doprowadzały go do szału, bo nie zostały napisane piórem i nie schodziły po zamoczeniu ani zwilżeniu śliną. Momik próbował wszystkiego, kiedy mył dziadkowi ręce, ale numer pozostał. Dlatego Momik zaczął myśleć, że może nie jest napisany na zewnątrz, lecz od wewnątrz. To upewniło go jeszcze bardziej, że może naprawdę w dziadku ktoś siedzi. Może także w innych

⁹⁷ H. MAOR: *Zapomniane historie...*, s. 126.

⁹⁸ P. LEVI: *Czy to jest człowiek*. Przeł. H. WIŚNIEWSKA. Oświęcim–Warszawa 1996, s. 30.

ludziach. W ten sposób te osoby wołają o pomoc. Momik łamał sobie głowę, próbując odgadnąć, co to znaczy. Zapisał numer dziadka w zeszycie obok numerów taty, Beli i Itki. Przymierzał do nich wszystkie działania rachunkowe. Potem przypadkiem uczyli się w szkole o gematrii. Momik oczywiście pojął to pierwszy. Po powrocie do domu od razu spróbował przełożyć cyfry na litery, ale to także się nie udało. Wyszły dziwaczne słowa, których nie rozumiał. Nie zniechęcił się jednak, bynajmniej. Pewnego razu, w środku nocy, przyszedł mu do głowy pomysł godny prawie Einsteina, bo przypomniał sobie, że istnieją rzeczy zwane sejfami. W sejfach bogaci ludzie chowają pieniądze i diamenty, a otwiera się je po przekręceniu siedmiu zamków zgodnie z pewnym sekretnym porządkiem. Możecie być pewni, że Momik spędził pół nocy na rachunkach i próbach. Następnego dnia po powrocie ze szkoły, kiedy przyprowadził dziadka do domu i dał mu obiad, usiadł naprzeciw i poważnym tonem zaczął wypowiadać rozmaite kombinacje cyfr, napisanych na ręku dziadka⁹⁹.

Obozowy numer, wytatuowany na przedramieniu ojca Haima Maora, 78446, stał się motywem obsesyjnie powracającym w kolejnych realizacjach artysty, przetwarzanym, poczynawszy od połowy lat 70., w przeróżnych konfiguracjach. I tak, w 1993 roku Maor wykonał pracę na pierwszy rzut oka abstrakcyjną. Ot, proste – wydawałoby się – ćwiczenie z opartu: 78446 (*Color Blindness Test*). Po-intylistyczne plamy różnej wielkości w żywych kolorach: różowym, beżowym, granatowym, czerwonym, żółtym i błękitnym, przypominające charakterystyczne plansze testów na ślepotę barw (daltonizm). Tkanina zawieszona została na drążku, co stanowi odniesienie do parochetu. Uważny odbiorca odnajdzie w gmatwaninie owalnych form ukryte cyfry. Kolor skóry, plam na skórze – piegów i innych przebarwień, a także kolor tuszu, którym wykonano tatuaż, zostały przetransponowane i zakamuflowane w prostych, dekoracyjnych z pozoru kształtach. Atrakcyjna wizualnie, kolorowa praca może budzić skojarzenia ze słynnymi *Spot Paintings* Damiena Hirsta. „Ponieważ numer jest ukryty w kolorowych plamach, co przypomina test na daltonizm, to praca mówi o negowaniu Holocaustu albo – zwrócił uwagę Haim Maor – ignorowaniu Zagłady¹⁰⁰.”

Na wystawie הספרייה האסורה / *The Forbidden Library* (1993, The Center for Contemporary Art, The Hague / 1994, City Gallery, Kfar Saba / 2007, Massu'a Institute for The Study of The Holocaust, Tel Yitzhak) artysta zaprezentował między innymi pracę pt. מספר אור / *Light Number* (1993). W ciemnej sali, za eksponowaną na ścianie płytą z mosiądzu, znajdowało się źródło światła, które przenikało przez wydrążone (perforowane) w płycie otwory – cyfry 78446. Gdyby nie ów numer i kryjące się w nim odniesienie do rodzinnej historii, praca mogłaby zostać odczytana jako typowa realizacja z obszaru minimal artu. Świetlny numer odbijał się na twarzach oglądających, sprawiając, że stawali

⁹⁹ D. GROSSMAN: *Patrz pod: Miłość*. Przeł. M. SOMMER. Warszawa 2008, s. 28–29.

¹⁰⁰ R. JAKUBOWICZ: *Midrasz wizualny...*, s. 10.

się oni, mimowolnie, częścią instalacji. „Miedź jest jak lustro. Odbiorca, stojąc naprzeciw miedzianej tablicy, odbija się w niej i widzi swoją podobiznę, pojawiającą się, gdy – spostrzegł Maor – numer wyświetla się na jego czole¹⁰¹. Intensywne światło oślepiało widzów, zmuszając ich do zamknięcia oczu i opuszczenia głowy. Cyfry powracały jednak, jak dręczące wspomnienia, w postaci powidoku. „I przez długi czas jeszcze, kiedy przyzwyczajenie z czasów wolności kazało mi spojrzeć na zegarek ręczny, rzeczywistość z ironią pokazywała mi – wspominał Primo Levi – moje nowe nazwisko, numer, wryty pod skórą niebieskimi znaczkami¹⁰². Tablica jest rozgrzana, co powoduje, że decydując się na dotknięcie jej, możemy się oparzyć. „Miedź jest materiałem związanym z alchemią i magią («נחש נהושתן», czyli Nechusztan w Biblii), materiałem przewodzącym ciepło. Gdy dotykamy perforowanej tablicy, odczuwamy – mówił artysta – ciepło spowodowane lampą umieszczoną z tyłu. Widz czuje coś jakby fizyczne pieczenie, co odpowiada hebrajskiemu powiedzeniu «מכוות אש» (czyt. mechwat esz), które znaczy: traumatyczne wydarzenia i doświadczenia, jakie przeszedłeś, »palą« twoją duszę i pozostawiają w tobie ślad. Jeśli »dotykasz« numeru (Shoa) – nie będziesz mógł pozostać obojętny na jego znaczenie¹⁰³.

W 2008 roku powstała instalacja zatytułowana *המזודה של האב / Father's Suitcase* (czyt. hamizwada shel aba, czyli „walizka ojca”). Jest to stara, zniszczona walizka, z którą ojciec artysty przybył do Izraela, znaleziona już po jego śmierci. „Rzeczy – pisała Barbara Shallcross – snują narracje o człowieku i jego śmierci i tym samym wywołują szczególne zderzenie pomiędzy teraźniejszością a przeszłością, pomiędzy zbiorowiskiem ocalałych przedmiotów a całością życia¹⁰⁴. Wewnątrz walizki znajduje się źródło światła. Wycięte otwory tworzą numer 78446.

„Naród żydowski z pewnością istnieje, ale różni się od wielu innych narodów tym, że jego linia życia nie przebiega – twierdzi Amos Oz – przez kwitnące ogrody ani zwycięstwa na polu walki, lecz przez książki¹⁰⁵. W 2001 roku w moszawie Megadim odbyła się zorganizowana przez Miriam Brook-Cohen wystawa pt. *Where is Dubnow?*, poświęcona żydowskiemu historykowi Szymonowi Dubnowowi, autorowi dziesięciotomowej *Historii narodu żydowskiego*. Kuratorka chciała dociec, dlaczego nie czyta się już jego dzieła. Urodzonego na Białorusi Dubnowa można określić mianem historyka pronarodowego, ale nie syjonistycznego, popierającego uzyskanie praw oraz kulturalnej autonomii przez Żydów w państwach diaspory. „Nie uważał za możliwe ani stosowne, żeby transferować taką masę ludzi do Palestyny, by tam stworzyć ich własne państwo. Opowiadał się więc – pisał Shlomo Sand – za wydzieleniem autonomicznego

¹⁰¹ Tamże.

¹⁰² P. LEVI: *Czy to jest człowiek...*, s. 30.

¹⁰³ R. JAKUBOWICZ: *Midrasz wizualny...*, s. 10.

¹⁰⁴ B. SHALLCROSS: *Rzeczy i Zagłada*. Kraków 2012, s. 8.

¹⁰⁵ A. OZ: *Do fanatyków...*, s. 49.

terytorium dla tego »wyjątkowego« żydowskiego narodu w miejscu, gdzie się znajdował. Dubnow odróżniał się jednak od większości zwolenników autonomii, którzy nie czuli się częścią obcej rasy w Europie i określali granice swojej tożsamości według norm i praktyk popularnej i tryskającej życiem wówczas kultury jidysz. Jego wrażliwość przednarodowa kazała mu zwrócić się pamięcią ku przeszłości, by wzmocnić tożsamość kolektywną, która jego zdaniem stała się problematyczna i krucha¹⁰⁶. Każdy z dziesięciu zaproszonych do projektu artystów dostał jeden tom Dubnowa. Haim Maor otrzymał ósmy – *Koniec XVIII wieku*, z którego stworzył pracę zatytułowaną (דובנוב) של אבא המספר / *Father's Number (Dubnow)*, przewiercając przez książkę otwory układające się w numer 78446. Druga połowa XVIII wieku to początek nowoczesności. „Koniec XVIII wieku to okres, kiedy zasymilowane żydowskie elity Europy Środkowej i Niemiec – spostrzegł Göran Rosenberg – zaczęły przyswajać ideały nacjonalistyczne i antyuniwersalistyczne¹⁰⁷. Zygmunt Bauman pisał: „Nowoczesna cywilizacja nie była wystarczającym warunkiem Zagłady, ale z całą pewnością była jej warunkiem koniecznym. Bez niej Zagłada byłaby nie do pomyślenia. To racjonalny świat nowoczesnej cywilizacji uczynił Zagładę wyobrażalną¹⁰⁸. Jego zdaniem „Zagłada jest efektem ubocznym nowoczesnego dążenia do precyzyjnie zaprojektowanego i całkowicie kontrolowanego świata, efektem, który pojawia się wówczas, gdy owo dążenie wymyka się spod kontroli¹⁰⁹. Biurokratyczna machina, pozwalająca na skrupulatne planowanie, racjonalizowanie kosztów, wprowadzanie praktycznych, logistycznych rozwiązań, dostarczyła użytecznych narzędzi, które pozwoliły na masową eksterminację. „Techniczna kompetencja oddała się na zimno i bez jakichkolwiek przeszkód – mówił Alain Finkielkraut – na usługi szaleństwa niosącego śmierć, a Żydzi stali się jego ofiarami. Żydzi, czyli naród złączony z Historią Zachodu. Zbrodnia ta została dokonana na starodawnym plemienu przez jeden z najwyższej rozwiniętych narodów Europy, plemienu, którego tradycji Europa jest po części spadkobierczynią, który padał nieustannie ofiarą jej prześladowań i który w ogromnym stopniu przyczynił się do europejskiej modernizacji. Nasza cywilizacja została zamordowana bronią tejże samej cywilizacji: jakże odwrócić tę stronicę Historii?¹¹⁰. Enzo Traverso sytuuje Zagładę w nieco szerszym kontekście. „Gilotyna, rzeźnia, fordowska fabryka i racjonalne zarządzanie wspólnie z rasizmem, eugeniką, masakrami kolonializmu i rzeziami I wojny światowej ukształtowały społeczne uniwersum i mentalny krajobraz, w których zaprojektowano i wprowadzono – pisał Traverso – w życie

¹⁰⁶ Sh. SAND: *Kiedy i jak wynaleziono naród żydowski...*, s. 133–134.

¹⁰⁷ G. ROSENBERG: *Kraj utracony...*, s. 127.

¹⁰⁸ Z. BAUMAN: *Nowoczesność i Zagłada*. Przeł. T. KUNZ. Kraków 2009, s. 48.

¹⁰⁹ Tamże, s. 203.

¹¹⁰ A. FINKIELKRAUT: *Niewdzięczność. Rozmowa o naszych czasach (rozmawiał Antoine Robitaille)*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2005, s. 62.

»ostateczne rozwiązanie«¹¹¹. Jego zdaniem: „Między rzeziami podbijającego imperializmu a »ostatecznym rozwiązaniem« istnieją nie tylko odległe analogie czy »fenomenologiczne powinowactwo«. Mamy tu do czynienia z historyczną ciągłością, która z Europy liberalnej czyni laboratorium XX-wiecznej przemocy, a z Auschwitz – autentyczny wytwór zachodniej cywilizacji»¹¹². Maor dokonał brutalnej ingerencji w dzieło Dubnowa, reprezentujące Księgę. „Numer umieszczony w książce pod postacią przebijających ją otworów skłania do refleksji, że nie jest on jedynie *pamiętką* pozostawioną przez więźniów Auschwitz, ale również – spostrzegła Barutin – *pamiętką* czynów nazistów, którzy pozostawili głęboką i bolesną ranę w historii Żydów symbolizowanej Księgą»¹¹³. Tom jest otwarty na stronie, na której zakreślone zostało zdanie: „Nawet w roku okropnej i ciężkiej wojny rząd w Warszawie nie zrezygnował z nakładania na Żydów nowych restrykcji i edyktów»¹¹⁴. Słowa: „wojna”, „Warszawa”, „restrykcje” i „edykty”, brzmią groźnie i złowieszczo, ponieważ natychmiast odsyłają do tragedii drugiej wojny światowej. Szymon Dubnow został zamordowany przez nazistów 8 grudnia 1941 roku w getcie ryskim i pochowany w masowej mogile.

„Aż do procesu [Adolfa Eichmanna – R.J.] pokolenie Palmachu i młodsze wyobrażało sobie Holokaust – zwróciła uwagę Shapira – jako coś, co zdarzyło się w innym miejscu, w innym czasie, innym ludziom»¹¹⁵. W dzieciństwie i młodości naziści byli dla Maora „potworami, a Żydzi szli na rzeź jak owce, Auschwitz był inną planetą, a Holocaust apokaliptycznym upadkiem kultury»¹¹⁶. Wyobrażał on sobie oprawców – podobnie jak Momik Dawida Grossmana – jako „nazistowską bestię” (Momik próbował wyhodować ją w komórce, by móc potem pokonać). Ten obraz zmienił się radykalnie po pierwszym przyjeździe do Polski, ale również za sprawą Suzanny, poznanej w 1986 roku Niemki, która przyjechała jako wolontariuszka do kibucu, gdzie mieszkał artysta¹¹⁷, usiłując przepracować mroczne historie swej rodziny. Suzanna była potem, przez ponad dziesięć lat, modelką Maora. Jej portrety, nawiązujące do niemieckiego malarstwa romantycznego, przedstawiały archetyp Niemki – obraz kobiecego ideału, na przykład (רווחי-ם) נופל מלאך או אופליה 1994 / *A Fallen Angel or the Spirit of Ophelia (Vessel of Mer-Sea)*, 1994 – fotografia nawiązująca do obrazu Johna Everetta Millaisa.

W pracy zatytułowanej פני הגזע / *Faces of Race* (czyt. pnej hageza, czyli „twarze rasy”), prezentowanej w Israel Museum w Jerozolimie, w 1988 roku, na wy-

¹¹¹ E. TRAVERSO: *Europejskie korzenie przemocy nazistowskiej*. Przeł. A. CZARNACKA. Warszawa 2011, s. 205.

¹¹² Tamże, s. 208–209.

¹¹³ B. BARUTIN: *Haim Maor...*, s. 139.

¹¹⁴ Tamże.

¹¹⁵ A. SHAPIRA: *Ben Gurion...*, s. 235.

¹¹⁶ H. MAOR (MOSHKOVITZ): *Sztuka i życie...*, s. 129.

¹¹⁷ Realizacje Haima Maora odnoszące się do ruchu kibucowego pomijam w tym artykule.

stawie פני הגזע והזיכרון / *Faces of Race and Faces of Memory* (czyt. panej hageza we hazikaron, czyli „twarze rasy i pamięci”), Maor zestawiał czarno-białe fotografie swej rodziny, przyjaciół i sąsiadów ze zdjęciami Suzanny i jej rodziny. „W moich pracach portrety ludzi konfrontowane są – mówił – poprzez zestawianie ich i zamieszczenie naprzeciwko siebie, poprzez »katalogowanie« ich w świadomości widza jako »żydowskie« albo »aryjskie«. Rysunki i fotografie pełnią rolę katalizatora przy wydobywaniu na powierzchnię uprzedzeń widza, który staje się »potencjalnym rasistą«¹¹⁸. Artysta postawił tym samym odbiorców w bardzo dyskomfortowej sytuacji. Oglądając zawieszane na ścianach portrety, automatycznie klasyfikowali oni jedne twarze jako „żydowskie”, inne zaś jako „aryjskie”, wpadając tym samym w pułapkę stereotypu nazistowskich kategorii rasy. „Była to niepokojąca symulacja, w której terażniejszość przypomina przeszłość i w której bliscy mi ludzie – mówił Maor – wyglądają jak kryminaliści albo jak więźniowie obozu koncentracyjnego¹¹⁹. Oddzielił on portrety kobiet od portretów mężczyzn, nawiązując w ten sposób do obozowych selekcji. Zdjęcia zostały zawieszane w sposób przypominający ekspozycję w bloku 11. w Państwowym Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu. „Wydział, mieszczący się na parterze bloku 26. w Auschwitz, składał się z dwóch ciemni, trzeciego pokoju, gdzie ładowano filmy, biura i wielkiego pomieszczenia, gdzie robiono fotografie identyfikacyjne więźniów. To pomieszczenie było specjalnie wyposażone w aparat wielkoformatowy i obrotowe krzesło z półokrągłą podpórką pod głowę. Każdego więźnia fotografowano w trzech pozach: en face, w trzech czwartych profilem i profilem. Codziennie robiono – pisała Janina Struk – około czterdziestu lub pięćdziesięciu negatywów. W pierwszym okresie istnienia obozu filmy były łatwo dostępne i zamawiane przez Waltera albo z Agfy, albo z firmy pod nazwą »Opta« w Bydgoszczy. Odbitki, które robiono z tych negatywów, były dołączane do karty indeksowej o wymiarach 8 na 8 centymetrów z nazwiskiem, numerem, datą i miejscem urodzenia więźnia oraz miejscem, skąd został przywieziony. Indeks dzielił się na trzy kategorie: żywych, zmarłych lub przeniesionych do innego obozu. W okresie 1940–1941 ten niezwykle skuteczny system fotografowania nowo przybyłych więźniów, z których większość stanowili wtedy Polacy, był głównym zadaniem Erkennungsdienst. Później, w miarę, jak do obozu przybywało coraz więcej narodowości i grup rasowych, rejestrowani, oznaczani numerami obozowymi i fotografowani byli tylko ci, których zaliczano do kategorii więźniów politycznych. Nie obejmowało to tysięcy radzieckich więźniów wojennych, a następnie Cyganów i Żydów, których fotografowano tylko na specjalny rozkaz wydziału politycznego¹²⁰. Były to typowe zdjęcia „identyfikacyjne”, wykorzystane po raz pierwszy w XIX wieku, które „zaczęły być rozumiane i »od-

¹¹⁸ B. BARUTIN: *Haim Maor...*, s. 143.

¹¹⁹ R. JAKUBOWICZ: *Midrasz wizualny...*, s. 10.

¹²⁰ J. STRUK: *Holokaust w fotografiach. Interpretacje dowodów*. Przeł. A. ANTOSIEWICZ. Warszawa 2007, s. 146.

czytywane« raczej jako dokumenty urzędowe niż pamiętki osobiste. Naziści doskonale to rozumieli. Możemy zapytać, czy odczłowieczony wizerunek więźniów – w pasiaku i z ogoloną głową – skonstruowano po to, by dopasować go do fizjonomiki typu »kryminalnego«. W wypadku ideologii przywiązującej obsesyjne znaczenie do wizerunków »typów« nie jest to może – spostrzegła Struk – niedorzeczna sugestia¹²¹.

„Ktoś mógłby potraktować zabieg Maora – pisał Dan Bar-On – jako zemstę wnuka. Naziści osłepili dziadka – wnuk-artysta wykorzystał w swojej sztuce wizerunek młodej Niemki. Niczym mściciel i oprawca, zdepersonalizował postać niemieckiej kobiety, transplantując jej wizerunek do izraelsko-żydowskiego kontekstu wyobrażeń Holocaustu. Jednak Niemka w pracach Maora jest osobą: ma na imię Suzanna. Co więcej, ma rodzinę i – rzecz zupełnie nieprawdopodobna – Maor sięgnął do albumów jej zdjęć rodzinnych, może również zazdroszcząc jej albumów, których nie posiada jego rodzina. Stopniowo Suzanna odgrywała coraz ważniejszą rolę w próbach znalezienia przez Maora odpowiedzi na pytania: Kim byli ludzie, którzy zrobili to mojemu dziadkowi i ojcu? Jak mogą mieć takie miłe córki jak Suzanna? Czy mogą prowadzić podwójne życie?»¹²². Haim Maor wspominał moment, gdy oglądał albumy Suzanny: „Poprosiłem Suzannę o pokazanie mi albumów rodzinnych. Suzanna wniosła do pokoju zakurzone pudło wypełnione żółknącymi fotografiami, zabezpieczonymi w brązowych kopertach. – To fotografie moich dziadków i babć – powiedziała. Popatrzyłem na fotografie i zawstydzony zażartowałem o ich podobieństwie do twarzy żydowskich. Jedna z fotografii zmroziła mi krew: przystojny mężczyzna w mundurze oficerskim. – To mój dziadek, ojciec mojego ojca – powiedziała Suzanna, zmieszana. – Nie, nie był nazistą. To mundur oficera Wehrmachtu, z batalionu łączności. Nie, nikt z mojej rodziny nie był nazistą. Sprawdzałam to. Nic nie wiedzieli... Trzymałem wyblakłą fotografię, przyglądałem się jej z bliska. Czarna plama na piersi wyglądała jak swastyka. Odłożyłem zdjęcie i zamknąłem pudełko»¹²³.

Milczenie jest jedną ze strategii wypierania ze świadomości tego, co bolesne, wstydlive i kłopotliwe. Ma ono dwa oblicza: „nieme milczenie ofiar jako wyraz bezsilności oraz milczenie sprawców, będące w istocie – jak to ujął Piotr Forecki w odniesieniu do badań Aleidy Assmann – przemilczaniem oraz przejawem kontynuowania relacji władzy i podporządkowania, choć już w nowych warunkach»¹²⁴. Gesine Schwan pisała o rodzinnej atmosferze milczenia charakteryzującej powojenne Niemcy, rodzącej międzypokoleniową przepaść (w gruncie rzeczy podobną do tej, jakiej doświadczało pokolenie ofiar). „Milczenie rodziców – zdaniem Schwan – dotyczyło przeszłości, a ściślej – własnego w niej udziału

¹²¹ Tamże, s. 263.

¹²² D. BAR-ON, H. MAOR: *Od partykularyzmu do uniwersalizmu*. Przeł. B. JUSZCZYK. „Pro Memoria” 2009, nr 2 (29), s. 145–146.

¹²³ H. MAOR: *Zapomniane historie...*, s. 127.

¹²⁴ P. FORECKI: *Po Jedwabnem. Anatomia pamięci funkcjonalnej*. Warszawa 2018, s. 36.

i osobistej winy. To nie było spokojne, opanowane milczenie mające chronić dziecko – kryło się za nim coś ciemnego, rodzącego strach i rozdrażnienie¹²⁵. Obowiążącą postawą wobec ofiar Zagłady stały się politycznie motywowane przemilczenia. „Urodzeni w Izraelu wstydzieli się tego, że miliony ludzi »szły jak owce na rzeź«. Milczenie ocalonych przerodziło się – stwierdził Göran Rosenberg – w tłumienie przeżyć, milczenie rdzennych Izraelczyków w pogardę¹²⁶. Własne strategie organizowania społecznej niepamięci wypracowały zarówno Niemcy, Francja, Stany Zjednoczone, jak i Polska, a także Izrael. „Ta cisza – lub represja – miała wartość pragmatyczną. Ludzie musieli zakładać rodziny, budować domy, zdobywać zawody i wychowywać dzieci, a wspomnienia przeszłości, w tych pełnych determinacji wysiłkach odbudowania egzystencji, mogły – spostrzegła Anita Shapira – jedynie przeszkadzać¹²⁷. Chodziło o to, by tchnąć w doświadczoną wojną społeczeństwa otuchę i wiarę. Szczególnie ważne było to w przypadku młodego państwa żydowskiego, walczącego o przetrwanie, które wyparło ze zbiorowej pamięci żydowską katastrofę XX stulecia. „Co roku w kwietniu Izrael obchodzi Dzień Pamięci Holokaustu i Bohaterstwa. Tragedię europejskich Żydów wspomina się i wykorzystuje w sferze stosunków ze społecznością międzynarodową. Jednakże w samym Izraelu – pisał Ari Shavit – nie przewiduje się miejsca dla pamięci o Holokauście. Od ocalałych oczekuje się, że nie będą rozpamiętywać swoich historii. Kilkanaście lat po Holokauście ta straszliwa katastrofa nie istnieje w lokalnych mediach ani w sztuce. Holokaust to tylko najniższy poziom, z którego wzniosło się syjonistyczne odrodzenie. Izraelskie continuum odrzuca traumę, klęskę, ból i potworne wspomnienia. Co więcej, w izraelskim continuum nie przewiduje się miejsca dla jednostki. Między innymi dlatego Holokaust pozostaje abstrakcyjny i pozbawiony kontekstu. Tak naprawdę wcale nie dotyczy ludzi, którzy żyją pośród nas. Przekaz jest jasny: siedźcie cicho, teraz budujemy naród. Nie zadawajcie zbędnych pytań. Nie użalajcie się nad sobą. Nie pozwalajcie sobie na wątpliwości, nie rozpaczajcie, nie bądźcie sentymentalnymi mięczakami, nie wywołujcie groźnych duchów. Nie czas teraz wspominać, czas zapomnieć. Musimy zmobilizować wszystkie siły i skupić się na przyszłości. Państwo żydowskie to oaza na rubieży, otoczona pustynią śmierci. Nie jest wystarczająco dojrzałe, aby zdobyć się na autoanalizę. Nie jest dość spokojne, aby spojrzeć z dystansu na swój własny dramat. Stoi przed nim o wiele za dużo wyzwania. Jest w nim za dużo bólu. Bez samodyscypliny, bez autowyparcia trudnej przeszłości i bez pewnej dozy okrucieństwa wszystko może się rozpaść¹²⁸. Dlaczego? „Pełna rzeczywistość Auschwitz była skryta za zasłoną niemożliwości:

¹²⁵ G. SCHWAN: *Polityczny sens przemilczanej winy*. „Gazeta Wyborcza” z 31 sierpnia–1 września 2002 r. [dodatek: „Gazeta Świąteczna”], s. 19.

¹²⁶ G. ROSENBERG: *Kraj utracony...*, s. 271.

¹²⁷ A. SHAPIRA: *Historia Izraela...*, s. 307.

¹²⁸ A. SHAVIT: *Moja Ziemia Obiecana...*, s. 186–187.

nie dawała się – jak to określiła Idith Zertal – wypowiedzieć i opisać¹²⁹. Ocalali skrywali swoje przeżycia z czasów Zagłady. Nie tylko dlatego, że były one zbyt traumatyczne, by je „wypowiedzieć i opisać”, ale także dlatego, że w Izraelu, kraju, w którym znaleźli schronienie, nie chciano wysłuchać ich świadectwa. Barierą bywał również język. Rodzice Haima Maora posługiwali się językiem hebrajskim „w sposób niedoskonały i niepoprawny”, w związku z czym czuli, że „nie mają odpowiednich słów, żeby móc wyrazić i opisać przerażające przeżycia, których doświadczyli”, co powodowało, że zdecydowali się „działać w ciszy”¹³⁰. „Wielu ocalałych uważało, że opowiedzenie wojennej historii to ich patriotyczna powinność; wielu mówiło, że w powojennych miesiącach czuli się, jakby byli ostatnimi żyjącymi Żydami, jedynymi, którzy wiedzą, co się stało z ich społecznościami. Każdy miał moralny i historyczny obowiązek zachować pamięć o pozostałych. Próba opowiedzenia o swoich losach – pisał Tom Segev – świadczyła również o głębokiej potrzebie podzielenia się z innymi tym przytłaczającym ciężarem emocjonalnym. Ocaleńcy odkryli jednak, że ludzie nie zawsze chcą – albo nie mogą – ich słuchać”¹³¹.

Dla głosu ocalałych zaraz po wojnie nie było miejsca w publicznej debacie. „Od chwili powstania państwa Izrael Zagłada i miliony śmierci były stale obecne w mowie i milczeniu narodu, w życiu i koszmarach setek tysięcy ocalałych, a także w krzywdzącej – pisała Idith Zertal – nieobecności ofiar”¹³². Izraelskie społeczeństwo musiało się zmagać z wieloma zagrożeniami, które wymagały często poświęcenia życia, co skłaniało do odrzucenia słabości i propagowania witalności oraz siły. Stąd niechęć do ocalałych, którzy zostali naznaczeni poniżeniem, strachem i śmiercią, i którzy odstawali przez to od obrazu „nowego Hebrajczyka”, reprezentując rodzącą negatywne skojarzenia figurę „starego Żyda”. „W ciągu pierwszych dziesięciu lat swego istnienia, czyli w kulminacyjnym okresie rewolucji, państwo Izrael cierpiało – pisała Zertal – na selektywną amnezję, bowiem niektóre rozdziały historii żydowskiej mogły stanąć na przeszkodzie wysiłkom państwowotwórczym i burzyć oficjalną narrację o potędze i odrodzeniu”¹³³. Dlatego dla ofiar Zagłady, dla trzystu tysięcy jej świadków szukających domu w nowej ojczyźnie, czyli tzw. ostatka, zabrakło miejsca w imaginariu oraz polu symbolicznym formującego się społeczeństwa. „Choć odmienili tkankę społeczną kraju, byli jedynie – jak to określiła Zertal – »obecny-nieobecny«. Był to czas bohaterów, a nie ofiar. O Zagładzie wspomiano sporadycznie”¹³⁴.

¹²⁹ I. ZERTAL: *Naród i śmierć...*, s. 100.

¹³⁰ R. JAKUBOWICZ: *Midrasz wizualny...*, s. 9.

¹³¹ T. SEGEV: *Siódmy milion...*, s. 149.

¹³² I. ZERTAL: *Naród i śmierć...*, s. 15.

¹³³ Tamże, s. 163.

¹³⁴ Tamże, s. 164.

Nie przyjmowano do wiadomości rozmiaru tragedii, jaka dotknęła naród żydowski, odrzucano pamięć o Szoa, wręcz ją kwestionowano¹³⁵. „Pogarda, jaką wielu członków jiszuwu żywiło dla diaspory, nie zniknęła podczas Zagłady – a raczej nawet się pogłębiła. Po wojnie natomiast, pełna wyższości, zrodzona z żalu i wstydu relacja jiszuwu do ocalałych była przyczyną tej wielkiej ciszy, jaka otaczała Zagładę przez całe lata pięćdziesiąte. W tamtych czasach Izraelczycy odmawiali rozmowy, a nawet myślenia o Zagładzie, niemal aż do granic – pisał Tom Segev – jej zaprzeczania”¹³⁶. Zaczęto nawet obwiniać samych ocalałych, co skutkowało tym, że ofiary zamykały się w sobie, w poczuciu winy i wstydu. „Zagładę zaczęto postrzegać jako klęskę Żydów. Obwiniano jej ofiary, że pozwoliły się hitlerowcom mordować, nie walcząc o życie, o prawo, by »zginąć z honorem«. Z czasem taka postawa stała się rodzajem politycznego i psychologicznego widma, nawiedzającego państwo Izrael i uosabiającego pogardę i hańbę, pychę i strach, niesprawiedliwość i szaleństwo”¹³⁷. Śmierć ofiar Holokaustu przeciwstawiano śmierci bojowników getta oraz tych, którzy w Palestynie polegli za ojczyznę. Śmierć w upodleniu, która stała się udziałem ofiar, była wartościowana negatywnie, nie przystawała do „pięknej śmierci” w Erec Israel. „Ustanowiono zatem miarę: śmierć większości prześladowanych Żydów, którzy, zdaniem syjonistów, poddawali się swemu losowi całkowicie biernie, była śmiercią »nędzną« lub co najmniej »pozbawioną piękna« [...]. Natomiast śmierć powstańców, którzy stawili opór w getcie, była »piękną śmiercią«, dzięki której zyskiwali oni »życie wieczne«”¹³⁸. Śmierć w Zagładzie, z wyjątkiem śmierci nielicznych żydowskich bojowników, była – jak to określił Jean-François Lyotard – „śmiercią gorszą niż śmierć”¹³⁹.

חי / תשדורת מאושוויץ-בירקנאו לתל-חי / *A Message from Auschwitz-Birkenau To Tel Hai* (czyt. tiszdoret miAuschwitz-Birkenau leTel Chaj), czyli wiadomość wysłana z „Doliny Śmierci” do „Wzgórza Życia”¹⁴⁰, to instalacja zrealizowana w 1983 roku, w ramach projektu *Tel Hai '83: Contemporary Art Meeting* w Tel Chaj. Tel Chaj¹⁴¹ (תל חי) to osada żydowska w Górnej Galilei (obecnie część kibucu Kfar Giladi – כפר גלעדי), założona w 1905 roku w Palestynie, zniszczona 1 marca 1920 roku w wyniku ataku libańskich Beduinów. Obrona Tel Chaj dała początek

¹³⁵ Tamże, s. 164–165.

¹³⁶ T. SEGEV: *Siódmy milion...*, s. 478.

¹³⁷ Tamże, s. 106.

¹³⁸ I. ZERTAL: *Naród i śmierć...*, s. 50.

¹³⁹ „Ci, którzy umierają za coś, co ich przekracza, za ojczyznę, za ideał państwowy lub narodowy, na zawsze zyskują sławę i życie wieczne. Śmierć w Zagładzie, a zwłaszcza śmierć w Auschwitz, była, zdaniem Lyotarda »przeciwieństwem pięknej śmierci«, była »śmiercią gorszą niż śmierć«” (tamże).

¹⁴⁰ „Tel Chaj” (תל חי) to w języku hebrajskim „Wzgórze Życia”.

¹⁴¹ W polskiej literaturze funkcjonują pisownie: „Tel Hai”, „Tel Chai” oraz „Tel Chaj”. Ta ostatnia forma zapisu wydaje się zgodna z zasadami transkrypcji, dlatego posługuję się nazwą „Tel Chaj”, pozostawiając jednocześnie różne wersje zapisu w przytoczonych cytatach.

bohaterskiemu mitowi. Beduini szukali w osadzie ukrywających się Francuzów. Ówczesne wydarzenia tak opisał Konstanty Gebert: „Mieszkańcy zgodzili się na przeszukanie osiedla; tego dnia Francuzów tam nie było. Podczas gdy Arabowie przeprowadzali rewizję, jeden z osadników strzałem w powietrze ściągnął posiłki z pobliskiego Kfar Giladi. Przybyło dziesięciu członków samoobrony pod dowództwem Josefa Trumpeldora, twórcy Legionu Żydowskiego. W całkowicie niewyjaśnionych okolicznościach między samoobroną a Arabami doszło do starcia, w którym zginęło sześciu Żydów (w tym dwie kobiety) i pięciu Arabów. Dwunastą ofiarą był sam Trumpeldor zmarły pod wieczór na skutek odniesionych ran. Po starciu wrogość Arabów wzrosła, zaś siły samoobrony poważnie osłabione, nie mogły już zagwarantować obu osiedlom bezpieczeństwa; wnet zostały ewakuowane. Choć starcie najprawdopodobniej było wynikiem nieporozumienia (jeden z pierwszych raportów żydowskich mówi o »błędach po obu stronach«), to w świetle późniejszego, dramatycznego zaostrzenia żydowsko-arabskiego konfliktu, Tel Hai urosło do rangi symbolicznej pierwszej bitwy w niekończącej się wojnie. Przypisane twórcy Legionu ostatnie słowa: »Nie szkodzi, dobrze jest umierać za swoją ojczyznę« są niemal na pewno literacką fikcją. Ale mit Trumpeldora i obrony Tel Hai rósł: założona przez syjonistów-rewizjonistów w latach trzydziestych XX w. organizacja młodzieżowa Betar (Brit Josef Trumpeldor, czyli Przymierze im. Josefa Trumpeldora; nazwa nawiązuje także do Betaru, żydowskiej fortecy z czasów wojny z Rzymianami w 70 r.) nosić będzie jego imię¹⁴². Haim Maor, gdy został zaproszony do wzięcia udziału w wystawie w Tel Chaj, zwrócił uwagę, że główny budynek przypomina kształtem Bramę Śmierci Birkenau. W obiekcie trwał wówczas remont, w związku z czym korytarze były puste, pozbawione prądu i wentylacji. תשדורת מאושוויץ-בירקנאו לתל-חי to realizacja typu *site-specific*. Artysta postanowił zaanektować cały budynek, łącząc wnętrza zielonym kablem elektrycznym. W ten sposób zamienił go w wielką instalację. Widzowie wchodzili, mijali puste pomieszczenia (drogę wskazywały plansze informacyjne z czerwonymi kierunkowskazami), schodzili po schodach, szli dalej korytarzem, kierując się – w całkowitej ciemności – do znajdującego się na jego końcu bunkra. Tam na suficie zamontowany był niedziałający jeszcze system wentylacyjny (zastany element architektoniczny), przypominający wielkiego ptaka lub krzyż. Pod nim artysta umieścił czarne tory kolejowe, które były metaforą transportów do obozów śmierci, zakończone tzw. koźłem oporowym (po obu jego bokach stały dwa podobne), gdzie spoczywała z kolei czarna metalowa rzeźba przypominająca kruka (motyw kruka często pojawiał się we wczesnych pracach Maora), orła lub nazistowską gapę. Na ścianie wisiała czarna forma wycięta ze sklejki – hybrydowe połączenie zabudowań Tel Chaj i Bramy Śmierci w Birkenau – bramy, która, „jako przejście do »piekła« stała się – zwróciła uwagę Agnieszka Pajczkowska – współcześnie jedyną [!] z najpowszechniejszych klisz

¹⁴² K. GEBERT: *Miejsce pod słońcem. Wojny Izraela*. Warszawa 2008, s. 61.

Holokaustu¹⁴³. Haim Maor pomalował na czarno również trzy drabiny ewakuacyjne znajdujące się na bocznej ścianie, prowadzące do trzech okien, zaprojektowanych tak, by można – w razie czego – uciec z bunkra. Wewnątrz było duszno i gorąco. Światło z dwóch reflektorów, podobnych do tych, które znajdują się na wieżach strażniczych, skierowano na czarną formę przypominającą Bramę Śmierci Birkenau. Warto zwrócić uwagę na dialog wizualny: trzy czarne koźły oporowe kontra trzy czarne drabiny. Dodatkowo, w zawieszanej na ścianie formie widać było trzy wycięte okna wieży strażniczej. „Ludzie wchodzili do schronu wstrzymując oddech. Milczeli. Rozumieli, że pomieszczenie, mające dawać schronienie, stało się śmiertelną pułapką – Birkenau, obrazem śmierci. Byli zdezorientowani i zadawali sobie pytanie, czy to budynek Birkenau, czy Tel Chaj. Nie trzeba wielkiej wyobraźni, żeby zrozumieć, że kolejka ludzi, którzy czekali w korytarzu, żeby wejść do schronu przypominała – mówił artysta – kolejkę Żydów przy wejściu do komory gazowej. Także tutaj ludzie szli w nieznane, bez zbędnych pytań¹⁴⁴. Po lewej stronie znajdowały się żelazne drzwi, które prowadziły do wyjścia z budynku. Wychodzący trafiali na mały pokój, w którym był prysznic – element zastany. W tym czasie „świadomość Holokaustu stała się częścią psychiki młodszego pokolenia. Ich wiedza o tym, co spotkało lud żydowski w Europie podczas II wojny światowej doprowadziła do dwóch wniosków: że arabskie groźby wyrzucenia Żydów do morza były realne i że ich obowiązkiem jest – pisała Anita Shapira – bronić narodu, zapobiec powtórce masowej eksterminacji i degradacji godności ludzkiej ludu żydowskiego¹⁴⁵.

Śmierć Josefa Trumpeldora oraz przypisywane mu słowa: „To nic! Słodko jest umierać za ojczyznę”, ostatnie rzekomo słowa wypowiedziane do przyjaciół tuż przed zgonem, stały się jakże potrzebnym i czytelnym w latach 20. symbolem. Stały się początkiem mitu, swoistym drogowskazem dla młodych osadników. Krótko po klęsce Włodzimierz Żabotyński pisał: „Gdy triumfuje wola, wydarzenia się nie liczą. Dopóki wola trwa, gorzki żal zamienia się w słodycz. Wola jest górą życia (Tel Chaj)¹⁴⁶. Później Żabotyński za śmierć Trumpeldora i jego towarzyszy obwiniał liderów jiszuwu, którzy jego zdaniem porzucili garstkę młodych ludzi na małej farmie. „Mityczna opowieść o Tel Chaj i śmierci jej bohatera służyła, z jednej strony, jako wzór dla młodych bojowników getta, z drugiej zaś – podobnie jak mit Masady – była przeciwstawiana – pisała Idith Zertal – śmierci żydowskich mas podczas Zagłady¹⁴⁷. Mieszkańcy Palestyny nie byli sobie w stanie wyobrazić warunków życia w gettach i obozach, dlatego też nie potrafili współczuć ofiarom Holokaustu. Śmierć Trumpeldora była wzorem „pięknej śmierci”, ofiary poniesionej z bronią w ręku, w obronie ojczyzny. „Ważna

¹⁴³ A. PAJĄCZKOWSKA: *Brama. W: Ślady Holokaustu...*, s. 55.

¹⁴⁴ R. JAKUBOWICZ: *Midrasz wizualny...*, s. 8.

¹⁴⁵ A. SHAPIRA: *Historia Izraela...*, s. 366.

¹⁴⁶ Cyt. za: I. ZERTAL: *Naród i śmierć...*, s. 25.

¹⁴⁷ Tamże, s. 17.

była nie indywidualna i przypadkowa śmierć Trumpeldora, ale jej interpretacja dokonana przez tych, których pozostawił. Liczy się zatem pamięć o zmarłych konstruowana i rekonstruowana nieustannie przez żywych i – na koniec – sposób, w jaki żywi wykorzystują ową pamięć dla własnych celów¹⁴⁸. Bitwa o Tel Chaj była przypadkowa i niepotrzebna, co więcej skończyła się całkowitą klęską. Nie przeszkodziło to jednak w tworzeniu mitu. Nadanie temu wydarzeniu mitycznego wymiaru nie wynikało tylko z potrzeby ukrycia porażki i kompensacji poczucia słabości. Zdaniem Idith Zertal „należy dostrzec w tym zamysł dużo głębszy, a mianowicie próbę wymazania doświadczenia śmierci, wyniesienia ofiar ponad ich historyczną śmierć i przeistoczenia ich w symbolicznych »umarłych«, w wiecznie żywych, w nieśmiertelną »górze życia« (*tel chaj*), by przywołać słowa Żabotyńskiego. Żywi umarli włączeni przez swą śmierć w wieczny cykl życia i natury. Symboliczne unieważnienie śmierci ma życiowe znaczenie dla rodzącego się społeczeństwa, które bije się o swe ziemie i poprzez kolejne »beznadziejne« walki aż do chwili »gdym niemożliwe stanie się możliwym«, wpaja swym synom etos władzy i prawo miecza¹⁴⁹. Tel Chaj, będące grobem sześciu poległych w feralnej i chaotycznej bitwie, stało się przedmiotem najwyższej czci, kultu siły i bohaterstwa, ponieważ budowanie narracji, w której niewielka grupa obrońców ściera się z przeważającymi siłami wroga, odpowiadało na zapotrzebowanie ruchu syjonistycznego, stającego w obliczu coraz częstszych potyczek z Arabami. „To właśnie w Tel Chaj – pisała Zertal – wytworzyła się więź pomiędzy ziemią i krwią, ziemią i potem tych, którzy ją uprawiają, czyli trwały kult żołnierza-chłopa stojącego na straży granic ojczyzny i poświęcającego się dla niej – podatny grunt dla rozwoju narodowej mitologii w Europie z początków XX wieku. Kult ten pozostawał w sprzeczności z obroną, wrogą krwi i sile retoryką opisu wydarzeń. W wymiarze powierzchownym mit Tel Chaj określić było można jako mit z gruntu obronny, jednak w wymiarze głębszym niósł on przekaz o sile i podboju, o zdobywaniu ziemi, której granice wyznaczyć i legitymizować może jedynie krew wojowników. Krew poległych z Tel Chaj niejako sankcjonowała sakralizację i podbój gór Galilei¹⁵⁰, opisany później między innymi przez Ilana Pappé¹⁵¹. Ponieważ zgodnie z mitem Tel Chaj „nie rezygnuje się z tego, co się zbudowało¹⁵²”.

Haim Maor, realizując swój projekt w Tel Chaj, dokonał zadośćuczynienia, swoistej rehabilitacji ofiar Zagłady, przemieniając ich „nędzną śmierć” w śmierć „piękną”, tak wysławianą przez hebrajskojęzycznych syjonistycznych poetów. Symbolicznie zwrócił im odebraną godność. Mówił: „[...] stworzyłem konfrontację z normatywnym heroizmem, z tym, jak postrzegano heroizm w ówczes-

¹⁴⁸ Tamże, s. 26.

¹⁴⁹ Tamże, s. 38–39.

¹⁵⁰ Tamże, s. 45.

¹⁵¹ Por. I. PAPPÉ: *Czystki etniczne...*

¹⁵² A. SHAPIRA: *Historia Izraela...*, s. 431.

nym społeczeństwie izraelskim: bohater to ktoś, kto zginął w walce z Arabami. Na przykład ktoś taki jak Josef Trumpeldor i jego towarzysze, którzy osiedlili się w Tel Chaj w czasach wczesnego syjonizmu. Tymczasem ja za pośrednictwem tej pracy pokazałem, że także przetrwanie Żydów w obozie koncentracyjnym w czasie Shoa było heroizmem. W 1983 roku (pamiętaj, że trwała wówczas Wojna Libańska [operacja o kryptonimie „Pokój dla Galilei”, lata 1982–1985 – R.J.], bardzo blisko od Tel Chaj) nie była to powszechnie akceptowana opinia. Dziś, kiedy mówimy o ocalałych z Zagłady, mówimy o przetrwaniu jako o rodzaju heroizmu. Ten, kto zdołał przeżyć dwa lata w Auschwitz-Birkenau, tak jak mój ojciec, jest bohaterem¹⁵³. Pogardzana przez lata śmierć ofiar Zagłady, śmierć bez broni w rękę, w strachu i poniżeniu, stała się wreszcie równie znacząca jak śmierć pierwszych osadników, poniesiona w walce z Arabami. Arabami, którzy w izraelskich książkach dla młodzieży przedstawiani byli jako postaci okrutne, żądne krwi i tchórzliwe. „Jest on [Arab – R.J.] odważny wobec bezbronnych kobiet i dzieci, ucieka natomiast przed prawdziwymi mężczyznami i mrokiem nocy. Częstojuje kawę i tą samą, podstępą dłonią wbija nóż w plecy. Arab – pamiętał Göran Rosenberg z kilku lat dzieciństwa spędzonego w Izraelu – to »mentalność« a nie człowiek. W najważniejszej być może dla ruchu syjonistycznego legendarnej historii bohaterskiej śmierci jednorękiego Josefa Trumpeldora w bitwie o Tel Chaj w 1909 roku, atakujący Arabowie byli anonimowymi, mrocznymi postaciami pozbawionymi imion i znaczenia¹⁵⁴.

Symboliczna zamiana Tel Chaj w Birkenau pociąga też inne implikacje. Przenosi ona Zagładę z bezpiecznego wymiaru czegoś, co dokonało się dawno temu w odległej Europie, w izraelską rzeczywistość, sugerując, że zagrożenie cały czas jest realne, bezpieczne schronienie zaś może stać się w jednej chwili, nieopatrzenie śmiertelną pułapką. „Holokaust pozostaje zarówno ludzki jak i obcy. Najgorszą postawą, jaką możemy przyjąć, jest – pisał Geoffrey Hartmann – przekonywanie samych siebie, że Holokaust nie może się wydarzyć po raz kolejny lub że jest czymś, co zdarzyło się już wcześniej – że Holokaust był jedną z wielu katastrof¹⁵⁵. André Glucksmann zwrócił uwagę, że antysemityzm jest odwieczną namiętnością: „Zadziwiająca umiejętność skupiania jednostkowych majaczeń i heterogenicznych złości wokół zbiorowej, linczującej furii zdolnej tworzyć najdoskonalszą więź społeczną – to cecha, żadne to odkrycie, nienawiści do Żydów. Ta niszczycielska namiętność przemierza tysiąclecia, stroi się zgodnie z obowiązującą modą, nieustannie odradza się z popiołów rozmaitych fantazmatów, które zdają się stanowić dla niej usprawiedliwienie. Wydawała się chrześcijańska, a swe apogeum osiąga, gdy Europa się zdechristianizowała. Wydawało się, że wygasła po Hitlerze, a ona – patrzcie no tylko – staje się globalna.

¹⁵³ R. JAKUBOWICZ: *Midrasz wizualny...*, s. 8.

¹⁵⁴ G. ROSENBERG: *Kraj utracony...*, s. 39.

¹⁵⁵ G. HARTMANN: *Bitburg*. Przeł. T. ŁYSAK. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2 (390–391), s. 335.

Liczymy na to, że wycofa się na upatrzone pozycje, gdzieś w mroki obskurantyzmu i ksenofobii, a tymczasem w wieczornych wiadomościach znów głośno o Jerozolimie i okolicach, a każdy z mieszkańców globu – pisał Glucksmann – czuje się w obowiązku opowiedzieć się po którejś ze stron, wybrać jeden z obozów¹⁵⁶. Trzeba więc zapytać: „Czy należy przypuszczać, że nienawiść do Żyda pojawia się dziś na nowo w niezmienionej, odwiecznej formie po okresie utajenia, który nastąpił po otwarciu obozów śmierci? Powiedzmy raczej, że z epoki na epokę pradawna nienawiść przyobleka się w coraz to nowe szaty, które na pewno czas czynią ją nierozpoznawalną¹⁵⁷. Obrazoburcze nałożenie wizerunku Bramy Śmierci Birkenau na przypominający ją do złudzenia kontur zabudowań Tel Chaj, czyli wyeksponowanie formy-konturu Tel Chaj-Birkenau, jest kosztownym powidokiem wypieranej przeszłości i materializacją lęku o przyszłość państwa żydowskiego. Ikona Zagłady Żydów została połączona z ikoną walki narodu żydowskiego o ojczyznę. Tel Chaj to, rzecz jasna, nie Birkenau. Jednak תשדורת מאושוויץ-בירקנאו לתל חי nie pozwala uwolnić się od natręctwa fatalnych skojarzeń wizualnych. Obraz Birkenau, zdaje się mówić artysta, nosimy w sobie, będzie już z nami wszędzie, niezależnie od tego, jak mocno staramy się zapomnieć. Na zawsze pozostanie on cieniem nowego, silnego i dumnego Hebrajczyka, również potomka syjonistycznych pionierów, chaluców z pierwszych aliji. Problem ten porusza także praca Haima Maora z 2010 roku zatytułowana (על פי אוטה וליש) / מחנה / Camp (According to Otte Wallish) (czyt. machane, al pi Otte Walisch, czyli „obóz według Otto Walischa”). Obraz jest wierną, malarską reprodukcją rysunku słynnego izraelskiego ilustratora Otto Walischa (אוטה וליש), który zaprojektował wiele spośród najbardziej znanych symboli Państwa Izrael. Rysunek pochodzi z zeszytu pt. ארץ ישראל (czyt. eret israel) z lat 1937/1938, czyli okresu חומה ומגדל (czyt. choma umigdal, czyli „mur i wieża”). Kibuce, zgodnie z ideą Wall and Tower Shlomo Gura i Yohanana Ratnera, budowano z prefabrykatów dowożonych na miejsce ciężarówkami. Składały się one z wieży obserwacyjnej i kilku drewnianych baraków, otoczonych obronnym murem. Wznoszono je w ciągu jednego dnia, wykorzystując stare prawo otomańskie zakazujące wyburzenia zadaszonych budowli, działając tym samym metodą faktów dokonanych. „Ich podstawowym zadaniem była – stwierdził Artur Jasiński – ekspansja terytorialna – tworzyły zręby sieci osiedleńczej, poszerzającej przyszłe granice państwa Izrael. Stały się swoistymi »machinami inwazji«, a ich spektakularna forma dominowała nad podbitą przestrzenią¹⁵⁸. Łudzące podobieństwo tej całkowicie podporządkowanej funkcjom militarnym i kolonizatorskim architektury kibucowej z drugiej połowy lat 30. do wizualności nazistowskich obozów koncentracyjnych (co dodatkowo sugeruje tytuł obrazu Maora) jest jed-

¹⁵⁶ A. GLUCKSMANN: *Rozprawa o nienawiści*. Przeł. W. PRAŻUCH. Warszawa 2008, s. 79–80.

¹⁵⁷ Tamże, s. 83.

¹⁵⁸ A. JASIŃSKI: *Architektura i urbanistyka Izraela*. Kraków 2016, s. 38.

noznaczne i może być – zwłaszcza w przypadku odbiorcy, który nie zna okresu *חומה ומגדל* – zwodnicze. *Wall and Tower* to projekt historyczny, który trudno jednak – biorąc pod uwagę specyfikę współczesnej urbanistyki Izraela – zamknąć w czasie przeszłym dokonanym. „Wieża i mur – motyw charakterystyczny dla zmilitaryzowanych placówek osiedleńczych – stał się – stwierdził Jasiński – wzorem widocznym w całym szeregu izraelskich budowli cywilnych: od prywatnych rezydencji jego dwóch premierów poczynając, na sylwetkach większości współczesnych osiedli kończąc”¹⁵⁹. Zagłada, zdaniem Görana Rosenberga, wypielegnowała w Izraelu „rosnące poczucie istnienia w oblężonej twierdzy lub – dlaczego nie? – w otoczonym zasiekami z drutu kolczastego obozie”¹⁶⁰.

„Fakt, że walka o niezależne żydowskie państwo Izrael została wygrana już trzy lata po zakończeniu wojny w Europie i była prowadzona po części przez ocalałych, oznaczał, że od początku istniała »ogromna więź emocjonalna« między Holokaustem a Izraelem. Ale pytanie, jak to możliwe, że tyle milionów poszło na śmierć »jak barany do rzeźni«, budziło uczucia gniewu, wstydu i rozczarowania, które nie pasowały – stwierdziła Janina Struk – do wizerunku nowego państwa”¹⁶¹. Ocaleni musieli nie tylko samotnie radzić sobie z traumą i oskarżeniami o tchórzostwo, ale również tłumić narastające poczucie winy. „Choć większość ocalałych zawdzięczała życie przypadkowi, a nie poświęceniu kogoś innego, obwiniali się za to, że przeżyli. Uczucie to często kryło – stwierdził Segev – bezsilność ofiar. Pozwalało im myśleć, że mieli wybór – i wybrali przeżycie”¹⁶². Traktowali własne ocalenie jako coś, co nie powinno się zdarzyć, mieli ciągle poczucie, że uratowali się czymś kosztem (Judith Butler zwróciła uwagę, że niektóre fragmenty książki Prima Leviego *Pogrążeni i ocaleni* „sprawiają takie wrażenie, jak gdyby autor uważał, że udało mu się przeżyć kosztem innych; że z powodu własnego postępowania czy własnej bierności jest winny śmierci innych i nie może znieść tego, że ocalał, podczas gdy innym się to nie udało”, w związku z czym „postrzegał swoje ocalenie jako nieuprawnioną uzurpację”¹⁶³). „Już samo bycie ocalonym jest bowiem błędem. Błędem – pisała Zertal – trwania przy życiu tam, gdzie powinno się być umarłym. Jedynie śmierć własna, pozwalająca dołączyć – choćby poniewczasie – do umarłych, może uwolnić ocalałych od poczucia winy”¹⁶⁴. Ci, którzy przeżyli, zostali odrzuceni, ponieważ obecność ludzi, którzy przetrwali katastrofę, była trudna dla tych, którzy nie mieli takich doświadczeń; burzyła ich kruche poczucie bezpieczeństwa, wzmagając lęk – w tamtych niepewnych czasach – przed podobną ka-

¹⁵⁹ Tamże, s. 194.

¹⁶⁰ G. ROSENBERG: *Kraj utracony...*, s. 281.

¹⁶¹ J. STRUK: *Holokaust w fotografiach...*, s. 218.

¹⁶² T. SEGEV: *Siódmy milion...*, s. 153.

¹⁶³ J. BUTLER: *Na rozdrożu. Żydowskość i krytyka syjonizmu*. Przeł. M. FILIPCZUK. Warszawa 2014, s. 307–308.

¹⁶⁴ I. ZERTAL: *Naród i śmierć...*, s. 94.

tastrofą, mogącą w każdej chwili nadejść. Ocalali w oczach reszty społeczeństwa ujawnili „skrywaną, barbarzyńską stronę cywilizacji, mroczny rewers wartości i ideałów nowoczesnego społeczeństwa. To, co ocaleni z obozów reżimów totalitarnych widzieli i wiedzieli, tego żaden człowiek – pisała Zertal – nie powinien nigdy widzieć ani wiedzieć”¹⁶⁵. Obawiano się kontaktu z ocalałymi, obawiano się ich psychicznego i fizycznego okaleczenia, ich cierpienia oraz strachu (tego problemu dotyka właśnie przywołana już praca Haima Maora z 2010 roku, pt. *מילים מסומנות / Marked Words*, pokazująca, że nawet „kacelnicy” bali się innych „kacelników”, bywali wobec nich podejrzliwi i pełni uprzedzeń, ponieważ przecież mogli oni okazać się na przykład „meszugenerami” – „wariatami”). „Ocalali z Zagłady pochodzili – jak to określił Segev – z innego świata i do końca swoich dni pozostawali jego więźniami”¹⁶⁶. Byli przeciwieństwem propagowanego przez syjonizm wzorca urodzonego i dorastającego w Izraelu dumnego Sabry. „W pewnym momencie ocalałych z Zagłady zaczęto nazywać sabon – »mydło«. Nie jest całkiem pewne, kiedy to określenie pojawiło się po raz pierwszy, niewątpliwie jednak było powszechnie używane. Odzwierciedlało przekonanie, że hitlerowcy wykorzystywali ciała zamordowanych Żydów do produkcji mydła; powtarzano je nieustannie, aż stało się pewnikiem; mówiono o tym w Knesecie, pisano w podręcznikach i literaturze izraelskiej (»Na półce sklepowej, opakowana w żółty papier z narysowanymi liśćmi oliwki, leży rodzina Rabinowiczów«, napisał Joram Kaniuk w »Adamie, synu psa«). Trudno chyba – ocenił Segev – o lepsze wyrażenie pogardy, jaką rdzenni Izraelczycy czuli wobec ocalałych”¹⁶⁷. Niektórzy więc, ci, którzy nie potrafili wyprzeć wojennych doświadczeń z Europy, wybierali samobójstwo. „Jest wysoce prawdopodobne, że owo wielopoziomowe wyparcie – pisał Ari Shavit – miało fundamentalne znaczenie dla przetrwania Izraela. Bez niego nie dałoby się bowiem funkcjonować, budować, żyć. Uparte ignorowanie rzeczywistości było kluczem do sukcesu syjonizmu w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku, tak jak nieświadomość przeszłości stała się kluczem do sukcesu Izraela w pierwszych dziesięcioleciach jego istnienia. Gdyby Izrael przyznał, że stało się to, co się stało, nie zdołałby przetrwać. Gdyby Izrael był łaskawy i współczujący, upadłby”¹⁶⁸. Syjonistyczne narracje przez długi czas ignorowały niesprawiedliwości wobec ocalałych z Holocaustu.

Przełom nastąpił w trakcie procesu Eichmanna w 1960 roku, który dla Ben-Guriona miał być, jak to ujął Szimon Peres, „seminarium z historii Holocaustu dla całego narodu, a także dla świata”¹⁶⁹. Dopiero wówczas zaczęto bez wstydu, z podniesioną głową mówić o mrocznych doświadczeniach z diaspory,

¹⁶⁵ Tamże, s. 99.

¹⁶⁶ T. SEGEV: *Siódmy milion...*, s. 151.

¹⁶⁷ Tamże, s. 174. Por. także: J. KANIUK: *Adam, syn psa*. Przeł. L. KWIATKOWSKI. „Literatura na Świecie” 2004, nr 11–12 (400–401), s. 287–311.

¹⁶⁸ A. SHAVIT: *Moja Ziemia Obiecana...*, s. 188.

¹⁶⁹ *Ben Gurion...*, s. 201.

o bestialstwie nazistowskiego terroru, torturach i cenie ocalenia. I co ważniejsze – w końcu zaczęto słuchać. „W dawnej rywalizacji między »archeologiczną« tożsamością hebrajską a historyczną tożsamością żydowską, proces Eichmanna stał się punktem, w którym zmieniły się trajektorie i pierwsza – jak to określiła Anita Shapira – zaczęła opadać, a druga się wznosić. W kolejnych latach zmiana ta nabierała rozpędu”¹⁷⁰. Szybko zrozumiano, że powszechnie znane kategorie bohaterstwa i odwagi nie przystają do czasu dymiących kominów krematoriów. Uświadomiono sobie wreszcie, że wówczas nie można było wybrać nawet sposobu umierania. „Proces Eichmanna znaczył początek – pisał Segev – dramatycznej zmiany stosunku Izraelczyków do Zagłady. Przerazające historie, które wynurzyły się z głębi milczenia, zapoczątkowały proces utożsamiania się z cierpieniem ocalałych”¹⁷¹. Göran Rosenberg zwrócił uwagę, że w 1962 roku jedną piątą ludności żydowskiej stanowili ocalali z Zagłady. „Jerozolima – pisał – sąsiadowała z Auschwitz”¹⁷². Otwarcie izraelskiego społeczeństwa na głos ocalałych prowadziło jednocześnie, niestety, do wykorzystania Zagłady w walce politycznej, w której stawką były doraźne – i nie zawsze szlachetne – cele. „Od Aby Kownera po Menachema Begina, od Icchaka Sade po Ariela Szarona, od Ben-Guriona i Natana Altermana po Chaima Hefera i Beniamina Netanjahu, od prawicy po lewicę poprzez centrum i marginesy sceny politycznej, narracja o potędze izraelskiej postrzegana była nie tylko jako konieczność w kontekście konfliktu arabsko-izraelskiego, ale także jako rodzaj ekspiacji, która nadaje Zagładzie i historii sens *a posteriori*. Był to proces dialektyczny: pamięć o Zagładzie nadawała – pisała Idith Zertal – sens konfliktowi i zacierała jego wymiar polityczny i historyczny, podczas gdy opowieść o nim umacniała rolę Zagłady jako mitu założycielskiego izraelsko-syjonistycznej meta-narracji. W ten sposób Zagładę i bieżący konflikt wyrwano z kontekstu historycznego, pozbawiając je charakterystycznych dla wydarzenia historycznego złożoności i wewnętrznych sprzeczności. Granica, która je dzieliła, stawała się płynna i zarówno Zagłada, jak i konflikt były teraz odrębną, choć wewnętrznie powiązaną, mityczną całością, odporną na wszelką krytykę. Kontekst Zagłady i potęgi izraelskiej zaczynał odgrywać kluczową rolę w umacnianiu tożsamości narodowej, więzi społecznej i solidarności w nowym państwie”¹⁷³. Instrumentalizacja Szoa służy stygmatyzacji moralnej przeciwników politycznych. „Retoryczne zaklęcia budzą dawną traumę tym razem w służbie oskarżycieli, którzy swoich wrogów porównują do nazistów, legitymizując w ten sposób – zwróciła uwagę Judith Butler – każdy akt przemocy przeciw owym wrogom”¹⁷⁴. Butler przekonywała, że hasło „Holokaust” przywołuje się w Izraelu między innymi „w celu obu-

¹⁷⁰ A. SHAPIRA: *Historia Izraela...*, s. 314.

¹⁷¹ T. SEGEV: *Siódmy milion...*, s. 337.

¹⁷² G. ROSENBERG: *Kraj utracony...*, s. 266.

¹⁷³ I. ZERTAL: *Naród i śmierć...*, s. 285.

¹⁷⁴ J. BUTLER: *Na rozdrożu...*, s. 321.

dzenia upiórów z przeszłości po to, by usprawiedliwić nowe akty militarnej agresji¹⁷⁵.

Zagłada szybko stała się czymś na kształt świeckiej religii, spajającej wieloetniczne i wielokulturowe społeczeństwo izraelskie. „Izrael przejął – pisała Anita Shapira – społeczne upamiętnienie Żydów, którzy zginęli, jako rodzaj nieizraelskiej przeszłości, służący za wspólny fundament emocjonalny dla wszystkich Żydów świata¹⁷⁶. Odtąd Szoa była istotnym elementem tożsamości także dla imigrantów z krajów arabskich. „Liczba potomków tych, co przeżyli Zagładę, nieustannie rosła, przynajmniej od lat 70. XX wieku. Od tego momentu wszyscy chcieli należeć do ocalonych. Spora liczba Amerykanów pochodzenia żydowskiego, którzy nie przebywali w Europie podczas II wojny światowej, ani nie manifestowali jakiegś konkretnej solidarności z ofiarami w czasach Zagłady, oświadczała że są bezpośrednimi spadkobiercami ocalałych z maszyny śmierci. Z kolei, z Iraku i Afryki Północnej przybyły dzieci tamtejszych Żydów, uznając siebie za nierozdzieloną część powiększającej się liczby ofiar nazizmu. W Izraelu powstało nawet specjalne określenie »drugie pokolenie Shoah«, później i »trzecie pokolenie«. Tak więc symboliczny kapitał minionego cierpienia okazywał się – pisał Sand – dziedziczny, jak każdy kapitał...¹⁷⁷. Zagłada wypełniła potrzebę odwoływania się do przeszłości, do wspólnego dziedzictwa oraz historii, której nowo utworzonemu państwu, tak zdecydowanie odrzucającemu kulturę diaspory, ewidentnie brakowało. „Izraelczycy są potomkami narodu, religii i kultury, które odsunęły na bok terażniejszość, a przyszłość złożyły w rękach wiary i losu. Przeszłość zatem stała się dla nich przedmiotem kultu. Od początku lat osiemdziesiątych wyznają – pisał Tom Segev – moreszet ha-soa – to dość dziwne wyrażenie oznacza »dziedzictwo Zagłady«¹⁷⁸. W latach 90. w Izraelu można było zaobserwować wzmożone zainteresowanie tematyką Holokaustu. Owa „gorliwość w powrocie do przeszłości – stwierdził Segev – jest często nie mniej problematyczna i pełna sprzeczności niż wcześniejsza tendencja, by jej zaprzeczać¹⁷⁹. Zainteresowanie przeszłością w niewielkim tylko stopniu przełożyło się na stosunek wobec żyjących wówczas jeszcze ocalałych oraz poprawę ich losu (często żyli oni i umierali w zapomnieniu, w bardzo złych warunkach). Jak się łatwo domyślić, główną konsekwencją otwarcia się społeczeństwa na dyskusję o nieodległej historii była stała odtąd obecność Holokaustu w mediach. Zagłada stała się – co więcej – „głównym tematem literatury i poezji, teatru, kina i telewizji¹⁸⁰, jak również sztuk wizualnych. Odegrała istotną rolę w procesie tworzenia tożsamości Izraelczyków oraz polityce Państwa Izrael; znaczące jest

¹⁷⁵ Tamże, s. 324.

¹⁷⁶ A. SHAPIRA: *Historia Izraela...*, s. 537.

¹⁷⁷ Sh. SAND: *Dlaczego przestałem być Żydem...*, s. 91–92.

¹⁷⁸ T. SEGEV: *Siądmy milion...*, s. 477–478.

¹⁷⁹ Tamże, s. 478.

¹⁸⁰ Tamże, s. 481.

zarówno jej przemilczenie w latach 50., wiążące się pośrednio z poczuciem winy jiszuwu¹⁸¹, który zdawał sobie sprawę, że nie zrobił wszystkiego, co było możliwe, by ratować europejskich Żydów¹⁸², jak i swoista eksplozja zainteresowania Zagładą po procesie Eichmanna, gdy zaczęto używać związanej z nią retoryki również w politycznych celach. „W dialektycznym procesie osvajania i wykluczania, pamiętania i zapominania, społeczeństwo izraelskie nieustająco definiowało samo siebie w relacji do Zagłady, uważając się za dziedzica, a zarazem za prokuratora ofiar, żałując za ich winy i jednocześnie – pisała Idith Zertal – dokonując odkupienia ich śmierci”¹⁸³.

Amos Oz i Fania Oz-Salzberger zwrócili uwagę, że mówiący po hebrajsku dosłownie patrzą w przeszłość. „Przyjęliśmy – pisali – zachodnią ideę postępu. Ale nasz język po cichu posługuje się innym kompasem. Nadal patrzy wstecz, aż do Abrahama, który hen gdzieś prowadził swoje stada, zmierzając z Ur Kasdim do Ziemi Obiecanej”¹⁸⁴. *יזכור / Yizkor* (czyt. yizkor, czyli „wspomnij”) to tytuł pracy fotograficznej Haima Maora z 2006 roku, a jednocześnie nazwa żałobnej modlitwy pamięci, *Oby wspomniał [Pan dusze]*, odmawianej cztery razy w roku (Jom Kipur, Sukot, Pesach i Szawuot) przez każdego, kto stracił rodziców lub inną ukochaną osobę. *יזכור* odmawia się także w Dzień Zagłady – Jom ha-Szoa (יום הזיכרון לשואה ולגבורה), Dzień Pamięci – Jom ha-Zikaron (יום הזיכרון לחללי מערכות ישראל ולנפגעי פעולות האיבה) oraz Dzień Niepodległości – Jom ha-Acma’ut (יום העצמאות), podczas religijnej ceremonii przy Murze Zachodnim oraz uroczystości na Wzgórzu Herzla, gdzie obowiązuje – zwróciła uwagę Anita Shapira – wersja Berla Katznelsona napisana dla uczczenia poległych w Tel Chaj, zaczynająca się słowami „Oby wspomniał lud Izraela” zamiast „Oby wspomniał [Pan]”¹⁸⁵. Zmiany wprowadzone przez Katznelsona są, wbrew pozorom, znaczące. „Aby zjednoczyć naród, syjonizm wyeliminował – spostrzegł Yakov M. Rabkin – metafizyczny aspekt religii, pozostawiając jej społeczne funkcje”¹⁸⁶. Katznelson, postępując w myśl tej właśnie zasady, zmienił tekst modlitwy *jizkor* („będzie pamiętał”), upamiętniającej zmarłych. „Oryginalna modlitwa jest błaganiem Boga o zachowanie pamięci o zmarłych bez wymawiania przyczyny ich śmierci; wersja syjonistyczna nawołuje naród żydowski do pamięci o swoich bohaterach, »którzy oddali swoje życie za honor Izraela i honor Ziemi Izraela«. Tak jak w przypadku innych nacjonalizmów europejskich, pamięć o poległych bohaterach stała się – stwierdził Rabkin – orężem w walce o polityczną niepodległość, stąd przeniesienie judaistycznych symboli religijnych do sfery

¹⁸¹ Por. A. SHAPIRA: *Historia Izraela...*, s. 264.

¹⁸² Por. *Ben Gurion...*, s. 92–100.

¹⁸³ I. ZERTAL: *Naród i śmierć...*, s. 15.

¹⁸⁴ A. Oz, F. Oz-SALZBERGER: *Żydzi i słowa...*, s. 148.

¹⁸⁵ Por. A. SHAPIRA: *Historia Izraela...*, s. 295–296.

¹⁸⁶ Y.M. RABKIN: *W imię Tory...*, s. 45.

politycznej¹⁸⁷. Trzeba zwrócić uwagę również na wymowę swoistej dramaturgii, jaką tworzą następujące po sobie święta. „Sekwencja świąt, obchodzonych w ciągu kilku kolejnych dni, wiedzie – spostrzegł Artur Jasiński – od pustki i pamięci (Holocaust), poprzez zadumę nad ofiarą życia poległych żołnierzy (Zwycięstwo), po triumfalną radość (Niepodległość)”¹⁸⁸. Jak do tego doszło? „Kiedy w końcu roku 1951 ustalono datę dnia pamięci Zagłady, Jom ha-Szoa, w żydowskim kalendarzu (dwudziestego siódmego dnia miesiąca nisan), okazało się, że następnego dnia obchodzony jest dzień poległych żołnierzy Izraela, *Jom ha-zikaron*, który poprzedza dzień izraelskiej niepodległości, *Jom ha-Acmaut*. Trzy ogniwa mistycznego łańcucha: katastrofa – bohaterskie ofiary – zbawienie. Lepszej konstrukcji – podsumował Göran Rosenberg – nikt by nie wymyślił”¹⁸⁹. יזכור to zdjęcie wykonane w kibucu Tel Katzir (תל קציר), znajdującym się w Dolnej Galilei, na południowy wschód od Jeziora Tyberiadzkiego. Na metalowej konstrukcji (przypominającej kartkę z zeszytu w kratkę) znajdują się resztki wypalonego materiału będącego pozostałością napisu z ognia, czyli tzw. כהורה אש (czyt. ktowet esz), towarzyszącego wieczornej ceremonii Dnia Pamięci. Fotografia została wykonana dzień po ceremonii. Litera „waw” (ו) zniknęła, została bowiem całkowicie wypalona. W tle widać góry oraz miasto Tyberiada, które było pierwszym mieszanym, żydowsko-arabskim miastem, zdobytym przez Haganą podczas wojny o niepodległość, skąd Palestyńczycy zostali „ewakuowani” i gdzie wyburzono część starej arabskiej zabudowy. „Zaborcza polityka prowadzona przez państwo izraelskie – pisał Jasiński – wywołuje ciągłe konflikty narodowych pamięci. Pamięć arabskich ofiar jest odmienna od pamięci zwycięzców. Przeszłość ciągle tu powraca jako źródło współczesnych konfliktów”¹⁹⁰. Konfliktów, jak przyjęło się sądzić, niemożliwych do rozwiązania. „»Cudowne« zdobycie »świętej« ziemi nadało moc mesjanistycznemu uzasadnieniu narodzin Izraela, a zatem i mesjanistycznej interpretacji Zagłady, Auschwitz jeszcze wyraźniej stał się przedsiönkiem Jerozolimy. Izrael jeszcze mocniej objawił się jako naród z misją do spełnienia. Oddanie całego kraju Izraela *Erec Israel ha-szlema* pod panowanie żydowskie było – jak to sarkastycznie określił Göran Rosenberg – boską odpowiedzią na Zagładę”¹⁹¹. Edgar Morin zwrócił uwagę na niepewność Izraela co do jego przyszłych losów pomimo i z powodu jego militarnej supremacji: „»Izrael-rozwiązanie« zamienił się w »Izrael-problem«, noszący w sobie załączki własnej tragedii. Pragnienie Żydów, aby już nigdy nie przyszło im zmierzyć się z katastrofą Auschwitz, która dotknęła Żydów pozbawionych narodu, prowadzi ich, nieświadomych, do katastrofy narodu żydow-

¹⁸⁷ Tamże.

¹⁸⁸ A. JASIŃSKI: *Architektura i urbanistyka Izraela...*, s. 211.

¹⁸⁹ G. ROSENBERG: *Kraj utracony...*, s. 276.

¹⁹⁰ A. JASIŃSKI: *Architektura i urbanistyka Izraela...*, s. 100.

¹⁹¹ G. ROSENBERG: *Kraj utracony...*, s. 286.

skiego¹⁹². Pamiętanie, zdaje się mówić Haim Maor, to żydowski obowiązek. Jednak napis jest wypalony i niekompletny. „Chociaż trauma nie sposób przezwyciężyć za pomocą woli, da się ją przepracować w stopniu, w jakim będziemy pamiętać o tym, że stwarza ona – pisała Judith Butler – zagrożenie wchłonięcia terażniejszości przez przeszłość czy ewokowania przeszłości jako terażniejszości, tym samym przekreślając doświadczenie historycznego dystansu, owego interwału niezbędnego do podjęcia namysłu nad tym, jak należałoby stwarzać dalszy ciąg historii w świetle takiej a takiej przeszłości¹⁹³. Przepracowywanie traumy zdaje się – w postawie artystycznej Haima Maora – przywracaniem wypalonych pamięci. Powracając do koszmarów przeszłości, artysta demaskuje podstawy wielu politycznych, społecznych i etycznych dysfunkcji życia we współczesnym Izraelu.

Bibliografia

Artykuły o sztuce Haima Maora w języku polskim

- BAR-ON D., MAOR H.: *Od partykularyzmu do uniwersalizmu*. Przeł. B. JUSZCZYK. „Pro Memoria” 2009, nr 2 (29), s. 145–147.
- BARUTIN B.: *Haim Maor – znicz pamięci. Artysta drugiego pokolenia po Holocauście*. Przeł. B. JUSZCZYK. „Pro Memoria” 2009, nr 2 (29), s. 132–143.
- JAKUBOWICZ R.: *Midrasz wizualny albo trzecie znaczenie. Z Haimem Maorem rozmawia Rafał Jakubowicz*. Przeł. R. JAKUBOWICZ. „Midrasz. Pismo Żydowskie” 2014, nr 6 (182), listopad/grudzień, s. 5–11.
- JAKUBOWICZ R.: *Siedem, osiem, cztery, sześć. O sztuce Haima Maora*. „Midrasz. Pismo Żydowskie” 2011, nr 4 (162), lipiec/sierpień, s. 54–59.
- MAOR H.: *Zapomniane historie*. Przeł. B. JUSZCZYK. „Pro Memoria” 2009, nr 2 (29), s. 125–127.
- MAOR (MOSHKOVITZ) H.: *Sztuka i życie*. Przeł. B. JUSZCZYK. „Pro Memoria” 2009, nr 2 (29), s. 128–131.

Katalogi wystaw indywidualnych Haima Maora (według daty publikacji)

Haim Maor: The Forbidden Library. Avraham Baron Art Gallery, Ben-Gurion University of the Negev, Beer-Sheva 1994.

¹⁹² E. MORIN: *Świat nowoczesny a kwestia żydowska*. Przeł. W. PRAŻUCH. Warszawa 2010, s. 146.

¹⁹³ J. BUTLER: *Na rozdrożu...*, s. 334–335.

- מאור : הספרייה האסורה, הגלריה לאמנות ע"ש אברהם ברון, וניברסיטתא בן-גוריון בנגב, באר-שבע 1994
חיים
- Haim Maor. The Faces of Race and Memory: Forbidden Library.* Massuah – The Institute for the Study of the Holocaust, Kibbutz Tel Itzhak 2005
- חיים מאור. פני הגזע לפני הזיכרון: הספרייה האסורה, משואה, המכון ללימודי השואה, קיבוץ תל-יצחק, 2005
- Haim Maor. They are Me.* The Open Museum, Tefen and Omer Industrial Parks, 2011.
- חיים מאור. הם אני, המוּיאון הפתוח, גני התעשייה תפן ועומר 2011

Katalogi wystaw zbiorowych, w których uczestniczył Haim Maor (według daty publikacji)

- Bare Life. On the Seam /* Socio-Political Contemporary Art Museum, Jerusalem 2007.
חיים חשופים, על התפר מוזיון חברתי לאומנות עכשווית, ירושלים 2007
תרמילים של זיכרונות, בית האמנים ע"ש יוסף זריצקי, תל-אביב 2008
- חיים מאור וחאדר ושאה בדיאלוג בין תרבויות, האוניברסיטה הפתוחה, גלריה עירונית, כפר סבא 2009
המשפחה.
- Portraits of Cain.* Ben-Gurion University of the Negev, Department of the Arts, Beer Sheva 2012.
דייקנאות קין, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, המחלקה לאמנויות, באר-שבע 2012
חיים מאור, נורה (אלאונורה) סטנשו, דומיטרו פופ טינקו, הגלריה בקיבוץ בארי 2013

Wybrana literatura w języku polskim

- AGAMBEN G.: *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek.* Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2008.
- AMÉRY J.: *Poza winą i karą.* Przeł. R. TURCZYN. Kraków 2007.
- ARENDT H.: *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła.* Przeł. A. SZOSTKIEWICZ. Kraków 1998.
- BAUMAN Z.: *Nowoczesność i Zagłada.* Przeł. T. KUNZ. Kraków 2009.
- Ben Gurion. Żywoć polityczny. Z Szimonem Peresem rozmawia David Landau.* Przeł. H. JANKOWSKA. Warszawa 2013.
- BRONOWSKI J.: *Jakie są widoki Biblii.* Przeł. L. KWIATKOWSKI. „Literatura na Świecie” 2004, nr 11–12 (400–401), s. 417–422.
- BUBER M.: *Obrazy dobra i zła.* Przeł. M. MASNY. Gliwice 2017.
- BUTLER J.: *Na rozdrożu. Żydowskość i krytyka syjonizmu.* Przeł. M. FILIPCZUK. Warszawa 2014.
- ENGELKING B.: „Czas przestał dla mnie istnieć”. *Analiza doświadczenia czasu w sytuacji ostatecznej.* Warszawa 1996.
- FINKIELKRAUT A.: *Niewdzięczność. Rozmowa o naszych czasach (rozmawiał Antoine Robitaille).* Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2005.
- FINKIELKRAUT A.: *W imię innego. Antysemicka twarz lewicy.* Przeł. R. LIS. Warszawa 2005.
- FORECKI P.: *Po Jedwabnem. Anatomia pamięci funkcjonalnej.* Warszawa 2018.

- GEBERT K.: *Miejsce pod słońcem. Wojny Izraela*. Warszawa 2008.
- GLUCKSMANN A.: *Rozprawa o nienawiści*. Przeł. W. PRAŻUCH. Warszawa 2008.
- GRABSKI A.: *Lewica przeciwko Izraelowi. Studia o żydowskim lewicowym antysyjonizmie*. Warszawa 2008.
- GROSSMAN D.: *Patrz pod: Miłość*. Przeł. M. SOMMER. Warszawa 2008.
- GRUBER R.E.: *Odrodzenie kultury żydowskiej w Europie*. Przeł. A. NOWAKOWSKA. Sejny 2004.
- HARTMANN G.: *Bitburg*. Przeł. T. ŁYSAK. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2 (390–391), s. 329–341.
- HERZL T.: *Państwo Żydowskie. Próba nowoczesnego rozwiązania kwestii żydowskiej*. Przeł. J. SURZYN. Kraków 2006.
- HIRSCH M.: *Pokolenie postpamięci*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2011, nr 105, s. 28–36.
- HUSSAKOWSKA M.: *Minimalizm*. Kraków 2003.
- JANICKA E., ŻUKOWSKI T.: *Przemoc filosemicka? Nowe polskie narracje o Żydach po roku 2000*. Warszawa 2016.
- JASIŃSKI A.: *Architektura i urbanistyka Izraela*. Kraków 2016.
- JEDLIŃSKA E.: *Sztuka po Holocaustie*. Łódź 2001.
- KANIUK J.: *Adam, syn psa*. Przeł. L. KWIATKOWSKI. „Literatura na Świecie” 2004, nr 11–12 (400–401), s. 287–311.
- KLEMPERER V.: *LTI. Notatnik filologa*. Przeł. J. ZYCHOWICZ. Kraków 1983.
- KOWALCZYK I.: *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*. Warszawa 2010.
- LEVI P.: *Czy to jest człowiek*. Przeł. H. WIŚNIEWSKA. Oświęcim–Warszawa 1996.
- LEVI P.: *Pogrążeni i ocaleni*. Przeł. S. KASPRZYŚIAK. Kraków 2007.
- LORENC M.: *Trzęsienie Ziemi Świętej. Konflikt bliskowschodni i próby jego rozwiązania*. Poznań 2007.
- MOPSIK Ch.: *Kabała*. Przeł. A. SZYMANOWSKI. Warszawa 2001.
- MORIN E.: *Świat nowoczesny a kwestia żydowska*. Przeł. W. PRAŻUCH. Warszawa 2010.
- NIZIOŁEK G.: *Polski teatr Zagłady*. Warszawa 2013.
- OZ A.: *Do fanatyków. Trzy refleksje*. Przeł. L. KWIATKOWSKI. Poznań 2018.
- OZ A.: *Opowieść o miłości i mroku*. Przeł. L. KWIATKOWSKI. Warszawa 2005.
- OZ A., OZ-SALZBERGER F.: *Żydzi i słowa*. Przeł. P. PAZIŃSKI. Warszawa 2014.
- PAPPÉ I.: *Czystki etniczne w Palestynie*. Przeł. A. SAK. Warszawa 2017.
- PLUSZKA A.: *Trzy klocki w puzzlach. Rozmowa z Piotrem Pazińskim*. Dostępne w Internecie: <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/6855-trzy-klocki-w-puzzlach.html> [data dostępu: 14.08.2018].
- RABKIN Y.M.: *W imię Tory. Żydzi przeciwko syjonizmowi*. Przeł. Ł. BRZEZIŃSKI. Warszawa 2007.
- ROSENBERG G.: *Kraj utracony. Moja historia Izraela*. Przeł. M. HAYKOWSKA. Wołowiec 2011.
- ROSENFELD A.H.: *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*. Przeł. B. KRAWCOWICZ. Warszawa 2003.
- SALTZMAN L.: *Awangarda i kicz raz jeszcze. O estetyce reprezentacji*. Przeł. K. BOJARSKA. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2 (390–391), s. 201–215.

- SAND Sh.: *Dlaczego przestałem być Żydem. Spojrzenie Izraelczyka*. Przeł. I. BADOWSKA. Warszawa 2014.
- SAND Sh.: *Kiedy i jak wynaleziono naród żydowski*. Przeł. H. ZBONIKOWSKA-BERNATOWICZ. Warszawa 2014.
- SAND Sh.: *Kiedy i jak wynaleziono Ziemię Izraela. Od Ziemi Świętej do ojczyzny*. Przeł. M. KOZŁOWSKI. Warszawa 2015.
- SARTRE J.-P.: *Rozważania o kwestii żydowskiej*. Przeł. J. LISOWSKI. Łódź 1992.
- SCHOLEM G.: *Kabała i jej symbolika*. Przeł. R. WOJNAKOWSKI. Warszawa 2014.
- SCHOLEM G.: *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*. Przeł. I. KANIA. Warszawa 2007.
- SCHOLEM G.: *O mistycznej postaci bóstwa*. Przeł. A.K. HAAS. Warszawa 2010.
- SCHOLEM G.: *O podstawowych pojęciach judaizmu*. Przeł. J. ZYCHOWICZ. Warszawa 2015.
- SCHWAN G.: *Polityczny sens przemilczanej winy*. „Gazeta Wyborcza” z 31 sierpnia–1 września 2002 r. [dodatek: „Gazeta Świąteczna”], s. 18–20.
- SEGEV T.: *Izrael po procesie Eichmanna*. Przeł. A. CZARNACKA. „Le Monde Diplomatique” 2008, nr 5 (27), maj (edycja polska), s. 7.
- SEGEV T.: *Siódmym milion. Izrael – piętno Zagłady*. Przeł. B. GADOMSKA. Warszawa 2012.
- SHALLCROSS B.: *Rzeczy i Zagłada*. Kraków 2012.
- SHAPIRA A.: *Ben Gurion. Twórca współczesnego Izraela*. Przeł. H. JANKOWSKA. Warszawa 2018.
- SHAPIRA A.: *Historia Izraela*. Przeł. A.D. KAMIŃSKA. Warszawa 2018.
- SHAVIT A.: *Moja Ziemia Obiecana. Triumf i tragedia Izraela*. Przeł. B. GUTOWSKA-NOWAK. Kraków 2014.
- STRUK J.: *Holokaust w fotografiach. Interpretacje dowodów*. Przeł. A. ANTOSIEWICZ. Warszawa 2007.
- Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*. Red. J. KOWALSKA-LEDER, P. DOBROSIELSKI, I. KURZ, M. SZPAKOWSKA. Warszawa 2017.
- TRAVERSO E.: *Europejskie korzenie przemocy nazistowskiej*. Przeł. A. CZARNACKA. Warszawa 2011.
- TRAVERSO E.: *Historia jako pole bitwy*. Przeł. F. NOWICKI. Warszawa 2014.
- TREPP L.: *Żydzi. Naród, historia, religia*. Przeł. S. LISIECKA. Warszawa 2009.
- TYLER P.: *Twierdza Izrael. Zakulisowa historia elit wojskowych, które uparcie bronią się przed pokojem*. Przeł. N. RADOMSKI. Poznań 2018.
- WESOŁOWSKA D.: *Słowa z piekieł rodem. Lagerszpracha*. Kraków 1996.
- ZERTAL I.: *Naród i śmierć. Zagłada w dyskursie i polityce Izraela*. Przeł. J.M. KŁOCZOWSKI. Kraków 2010.
- ZIEGLER J.: *Szwajcaria, złoto i ofiary*. Przeł. E. CYLWIK. Warszawa 2016.



1. Haim Maor, אמניבא / ArtistProphet, 2011



2. Haim Maor, (יריא) / יראה / ראייה / Reiya/Yira'a (Vayare/Vayera), 1991/2007



3. Haim Maor, דוד / du David, 2010



4. Haim Maor, מאמע-לשון / Mother Tongue, 2006–2007



5. Haim Maor, cykl prac איך בין איין ייד / *I am a Jew*, 2006–2008

א-בלינדער

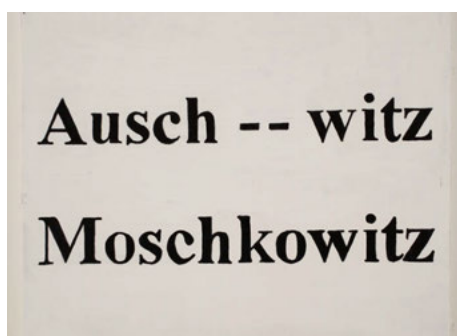
א-קצטניק

א-משיגינער

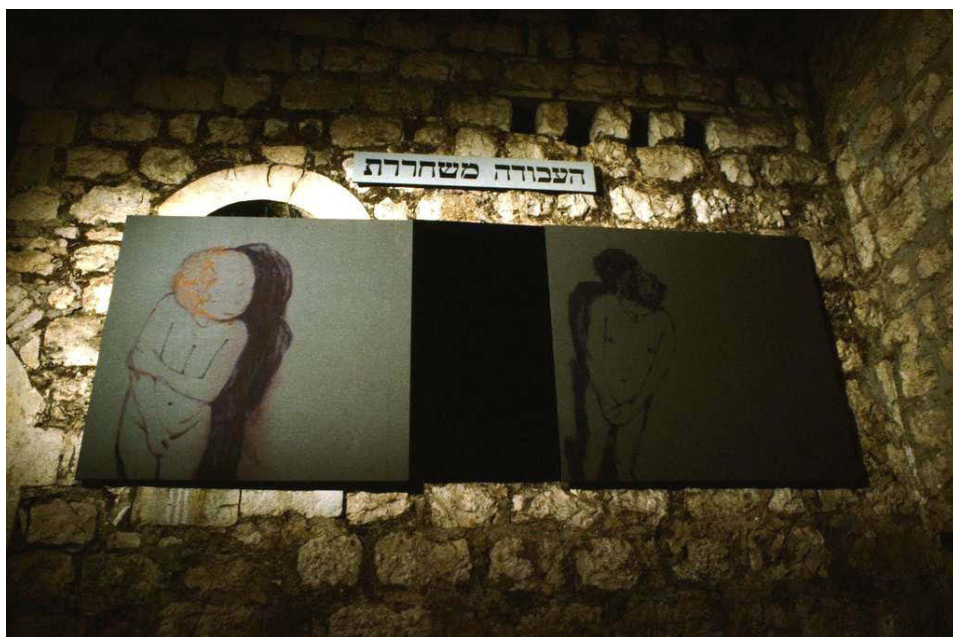
נישט פון
אונזערער

פון דר לעגר

6. Haim Maor, *מילים מסומנות / Marked Words*, 2010



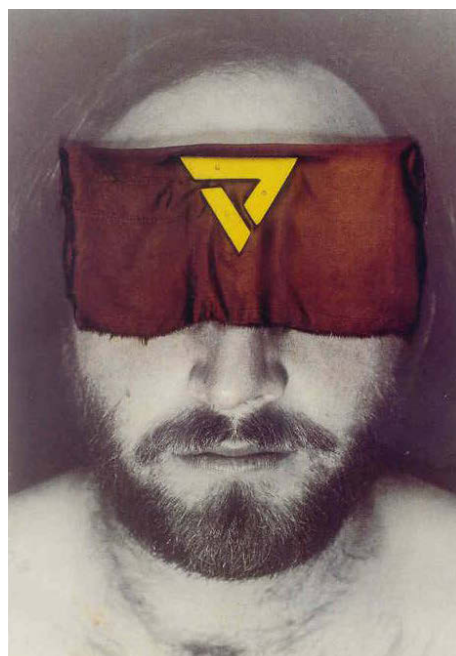
7. Haim Maor, מחקר אטימולוגי / *Etymological Study*, 2011



8. Haim Maor, העבודה משחררת / *Arbeit Macht Frei*, 1986



9. Haim Maor, קין נקי כפיים / *Innocent Cain*, 1978

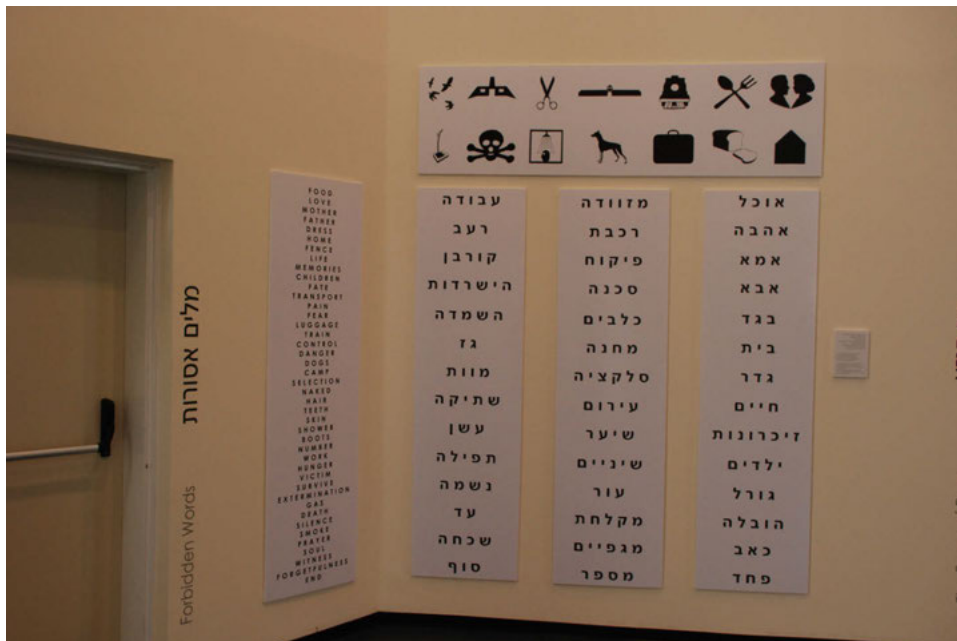


10. Haim Maor, אות קין / *The Mark of Cain*, 1978



11. Haim Maor & Mohammad Said Kalash, יהודי טוב / *Good Jew*, 2010

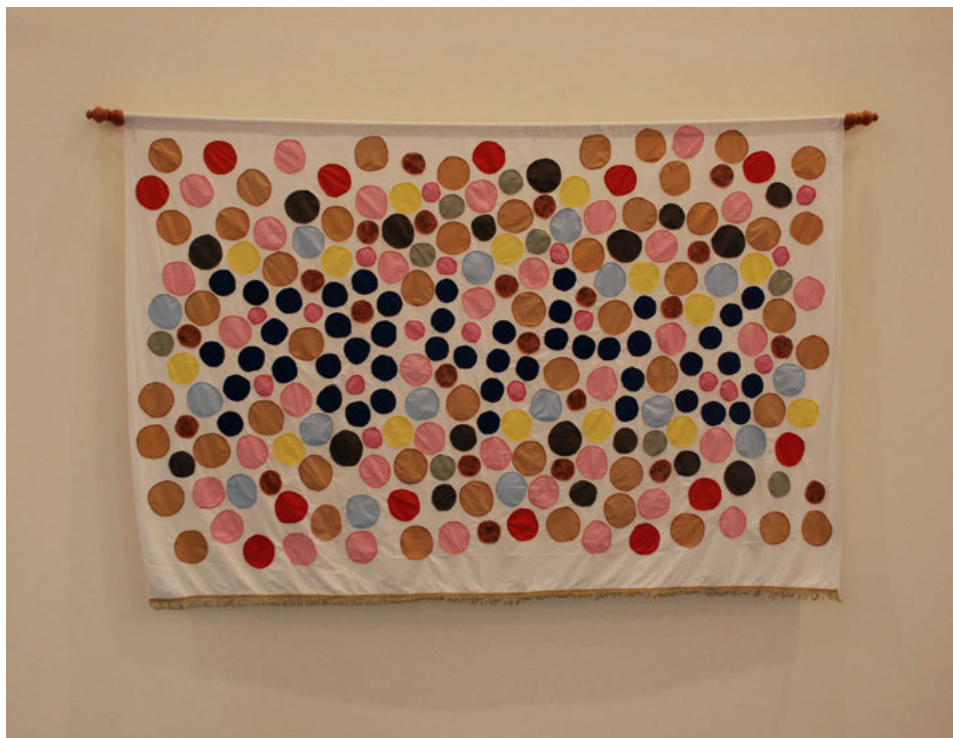
FOOD	LUGGAGE	WORK	עבודה	מזוודה	אוכל
LOVE	TRAIN	HUNGER	רעב	רכבת	אהבה
MOTHER	CONTROL	VICTIM	קורבן	פיקוח	אמא
FATHER	DANGER	SURVIVE	הישרדות	סכנה	אבא
DRESS	DOG	TERMINATION	השמדה	כלבים	בגד
HOME	CAMP	GAS	גז	מחנה	בית
FENCE	SELECTION	DEATH	מוות	סלקציה	גדר
LIFE	NAKED	SILENCE	שתיקה	עירום	חיים
MEMORIES	HAIR	SMOKE	עשן	שיער	זיכרונות
CHILDREN	TEETH	PRAYER	תפילה	שיניים	ילדים
FATE	SKIN	SOUL	נשמה	עור	גורל
TRANSPORT	SHOWER	WITNESS	עד	מקלחת	הובלה
PAIN	BOOTS	FORGET	שכחה	מגפיים	כאב
FERR	NUMBER	END	סוף	מספר	פחד



12. Haim Maor, מילים אסורות / *Forbidden Words*, 1988



13. Haim Maor, סבה שלושה מצבי עיוורון. סבה / *Three Stages of Blindness (My Grandfather)*, 2010



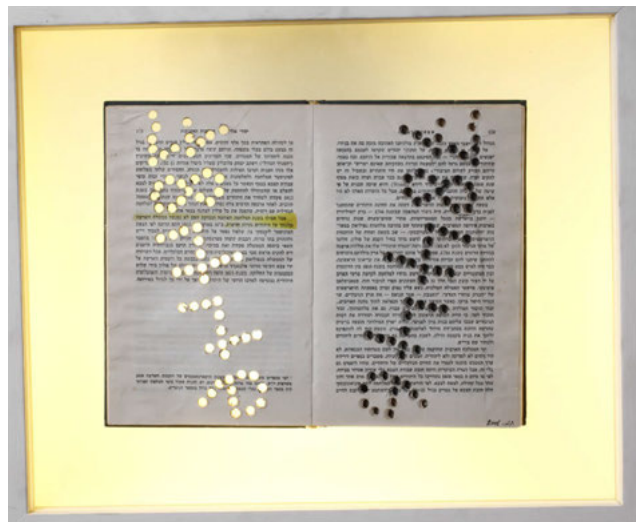
14. Haim Maor, 78446 (*Color Blindness Test*), 1993



15. Haim Maor, מספר אור / *Light Number*,
1993



16. Haim Maor, המזודה של האב / *Father's Suitcase*, 2008



17. Haim Maor,
המספר של אבא (דובנוב) / *Father's Number (Dubonow)*, 2001

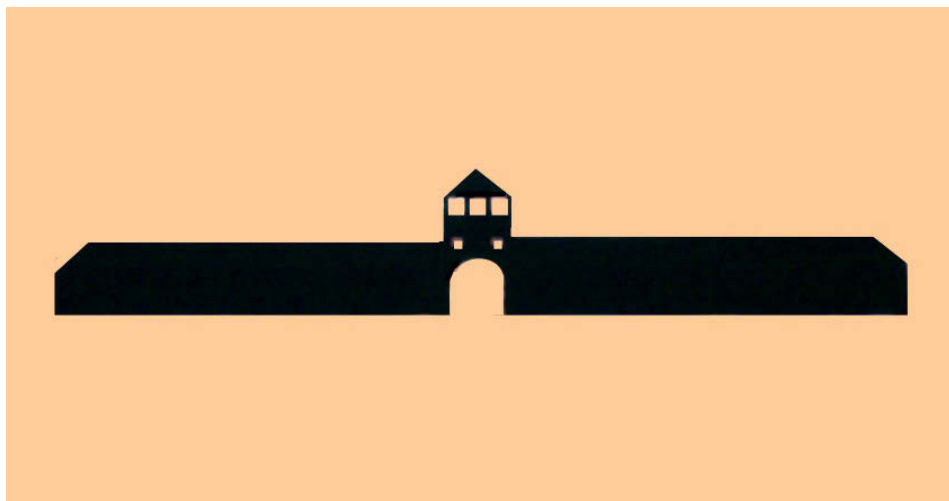


18. Haim Maor,
רוח אופליה או מלאך נופל (רוח-ים) / *A Fallen Angel or the Spirit of Ophelia (Vessel of Mer-Sea)*, 1994





19. Haim Maor, פני הגזע והזיכרון / *Faces of Race and Faces of Memory*, 1988

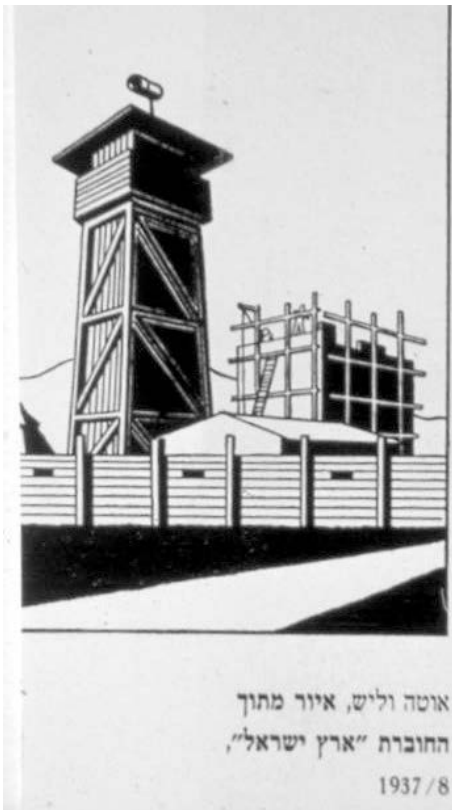








20. Haim Maor, חסי בירקנאו לתל-חי / *A Message from Auschwitz-Birkenau To Tel Hai*, 1983



21. Haim Maor, (על פי אוטה וליש) / Camp
(According to Otte Wallish), 2010



22. Haim Maor, יזכור / *Yizkor*, 2006

Rafał Jakubowicz

Hebrew and Yiddish in Works by Haim Maor, an Israeli Artist of the Second Generation

Summary

An Israeli artist of the Second Generation or the postgeneration, Haim Maor uses in his art various means of expression, such as painting, installation, photography, or performance, and creates biographical art. In numerous works, he uses words or texts in Hebrew, Yiddish, English, German, Polish, and Arabic. In this article, the author focuses mainly on these works of art in which Haim Maor – in a way close to conceptualism, postconceptualism, and concrete poetry – uses words, especially those in Hebrew and Yiddish. The author refers to the presence of tension in this art between the official language of the young and proud country of Israel (Hebrew) and the language of diaspora, despised by Israeli elites (Yiddish). Works by Maor evoke the Shoah mainly by means of references to familial stories. In the article, the author tackles the motif of memory found in this art, putting it in the context of post-Holocaust art and the notion of postmemory (Marianne Hirsch), and showing the way in which the attitude towards the tragedy of the Shoah transformed in Israel. Maor's art criticises the myths functioning in Israeli society, such as the myth of "beautiful" death. Using not only the research of Israeli Zionist historians (Anita Shapira) and so-called new historians (Shlomo Sand, Tom Segev, Ilan Pappé, Idith Zertal) but also the texts of left-wing publicists and writers (David Grossman, Amos Oz, Ari Shavit), the author attempts to depict the way in which art works through the same problems which historians, writers, and journalists face.

Key words: Haim Maor, Second Generation, new historians, camp prisoner number, postmemory, post-Zionism

KATARZYNA KUCZYŃSKA-KOSCHANY

ORCID: 0000-0002-1671-2278

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Moja winnica...: autobiografia czy auto(tanato)grafia?

W książce zbiorowej, będącej pokłosiem analizy ponad tysiąca ankiet przeprowadzonych wśród młodzieży w Polsce, USA, Izraelu, Kanadzie i Australii, bardzo ważnej i raczej przeoczonej w polskim odbiorze, pt. *Trudne pytania w dialogu polsko-żydowskim* (wybrano 50 najbardziej reprezentatywnych), na pytania odpowiadali „najwybitniejsi eksperci zajmujący się historią, socjologią, sprawami stosunków polsko-żydowskich i religią”¹.

Miriam Akavia napisała tekst będący odpowiedzią na pytanie: *Co Żydzi, którzy wyjechali z Polski, myślą o niej?* Zdawać by się mogło, że pisarka, osoba świadoma reguł kompozycji, w tekście, który ma zaledwie trzy strony, będzie ważyć słowa. A jednak, niejako bezwiednie, zgodnie z regułą obsesji, jak mantrę, Akavia zapisuje na samym początku trudnej odpowiedzi na trudne pytanie frazę: „W Polsce przez setki lat było największe skupisko Żydów. Prześladowani na Wschodzie i na Zachodzie, w Polsce znaleźli warunki, żeby się osiedlić i tu pozostać”². Nieco dalej (na tej samej stronie!) informacja powtarza się w prawie identycznym brzmieniu: „Wiadomo, że w Polsce przez setki lat było największe skupisko Żydów. Prześladowani na Wschodzie i na Zachodzie, w Polsce znaleźli warunki, żeby się osiedlić i tu pozostać” (TPwDPŻ, 143). Autorka nawiązuje, być może, do legendy Polin, słowa, które powraca w *Mojej winnicy...* i które stało się imieniem własnym Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie. Mojżeszowi (Mosze) Weinfeldowi, dziadkowi Matyldy Weinfeld (późniejszej Miriam Akavii), jego starszy brat Efraim opowiadał w drodze zza Karpat, z Węgier, do Krakowa, to, „co usłyszał od innych wędrujących ludzi: że niedobitki pozostałe po tępieniu

¹ *Trudne pytania w dialogu polsko-żydowskim*. Warszawa 2006, cytat z czwartej strony okładki.

² M. AKAVIA: *Co Żydzi, którzy wyjechali z Polski, myślą o niej? W: Trudne pytania...*, s. 143. Dalej stosuję skrót TPwDPŻ, wraz z numerem strony.

i pogromach przybyły tutaj z różnych stron i jeden do drugiego powiedział: »tu jest Polska«, po hebrajsku »Polin«, co oznacza: po – »tu« i lin – »przenocuj«, i zostali na tych terenach, na razie, aż wyzwolona będzie Ziemia, z której zostali wygnani, Ziemia Izraela (Erec Israel), i znów zjedną się na niej resztki rozproszonego narodu”³.

Dalsza część wywodu Miriam Akavii z tomu *Trudne pytania...* jest czytelna, jednakże ten moment, kompozycyjnie niefunkcjonalny, a nawet ułomny, aporetyczny, powraca w – *nomen omen* – *Moich powrotach*, gdzie Matylda Weinfeld mówi, że już na zawsze będzie krakowskim dzieckiem⁴. Pisarka wie, że to kwestia, w której nie sposób być ekspertem. Jej tekst jest wykładem jasnym, czytelnym, także dla tych, którzy wzięli książkę do ręki przypadkowo. Autorka *Urojeń* pisze:

Innym ważnym czynnikiem wpływającym na poglądy Żydów jest ich data urodzenia, a jeszcze ważniejszym – czas opuszczenia Polski. Najłatwiej byłoby mi powiedzieć, co ja, Miriam Akavia, myślę o Polsce. Ale wiem dobrze, że nie o to chodzi. Bo przecież nie wszyscy urodzili się w pięknym Krakowie; nie wszyscy wychowali się w domu, w którym – równocześnie z utrzymywaniem tradycji żydowskiej – ubóstwiano literaturę, poezję i malarstwo polskie.

TPwDPŻ, 143

Inaczej, pisze Akavia, myślą o Polsce pionierzy i ich ideologiczni przywódcy (Dawid Ben-Gurion, Zew Żabotyński), którzy próbowali „odciąć się od poniżającej diaspory, przeskoczyć dwa tysiące lat i połączyć się z biblijnymi przodkami” (TPwDPŻ, 144), inaczej ci, którzy ocalili z Zagłady. I tu znów ich stosunek do Polski jest inny, kiedy przeżyli dzięki pomocy Polaków (wdzięczność), inny – gdy „doznali zła ze strony Polaków” (nienawiść), wreszcie – inny tych, którzy „czują i czuli ból za obojętność na ich los” (i dodaje: „Ta obojętność sąsiadów, kolegów szkolnych lub z wojska bolała czasami bardziej niż najohydniejsze barbarzyństwo i najstraszliwsze zbrodnie »obcych« Niemców...” – TPwDPŻ, 144–145). Jeszcze inaczej było z Żydami, którzy próbowali pozostać w powojennej Polsce, gdyż – jak zauważa Akavia – „wspólna historia cynicznie i okrutnie igrała naszymi losami – Rosjanie, którzy oswobodzili Żydów, byli nowymi okupantami Polaków”, ale „mimo to powojenna Polska była dla wielu namiastką ojczyzny. Wykształciła kadry Żydów. Dała im wolne zawody i zaszczepiła w nich nową miłość do Polski”; pisarka konkluduje: „Miłość do Polski została brutalnie zdep-

³ M. AKAVIA: *Moja winnica. Saga rodzinna w trzech częściach*. Kraków 2010, s. 21. Dalsze cytaty z tego najnowszego polskiego wydania książki oznaczam skrótem MW, wraz z numerem strony. Wcześniejsze polskie edycje pochodzą z lat 1990 i 2000. *Moja winnica...* wydana została w Izraelu, po hebrajsku (1984), a po francusku ukazała się w 1987 r. Polski pierwodruk (1990) nie zawiera żadnych zdjęć. Zamieszczono je dopiero w wydaniu drugim. Sposób komponowania zdjęć w odniesieniu do tekstu wydaje się podlegać autorskim metamorfozom.

⁴ M. AKAVIA: *Moje powroty*. Kraków 2005.

tana w 1968 roku” (TPwDPŻ, 145). Akavia wie jednak, że „zawiedziona miłość nie zawsze wygasa” i że to, co wspólne, może być jednocześnie bolesne, bliskie i drogie (TPwDPŻ, 145).

Szyfr autobiograficzny tomu *Moja winnica...* zaczyna się już od tytułu i podtytułu. Tytuł w skrócie: MW, jest tożsamy z inicjałami samej autorki, Matyldy Weinfeld, i jednocześnie założyciela rodu, Mosze Weinfelda. Nie tylko inicjały tytułu dublują inicjały imienia i nazwiska Miriam Akavii. Sama materia tytułu – także. Na skrzydełku obwoluty drugiego wydania⁵ czytamy, że tytuł *Mojej winnicy...* nawiązuje „do znaczenia nazwiska rodowego autorki (Weinfeld – winne pole)”. Biblijnego sensu „winnicy” nie trzeba chyba wykładać. Gdy Elie Wiesel pisał wstęp do pierwszego wydania *Jesieni młodości*⁶, powoływał się już na – jak ją nazywał w tym wstępie-liście do Miriam – pierwsze polskie wydanie⁷ *Mojej winnicy*. Ta apostroficzna zmiana zaimka dzierżawczego wiele mówi. Podtytuł *Mojej winnicy...* to przecież „saga rodzinna”, czyli umieszczenie historii własnego życia (auto-biografii) w kontekście paradygmatycznym, kontekście losu Żydów polskich od pierwszej wojny światowej do Zagłady. Do rozpoznań własnych autorki dodać chciałabym jedno nowe. Myślę, że *Moja winnica...* jest nie tylko sagą i nie tylko autobiografią, czyli – zgodnie z regułą sformułowaną przez Małgorzatę Czermińską – „świadectwem, wyznaniem i wyzwaniem”. Pisze gdańska uczona: „Każdy autobiograficzny zapis sytuuje się gdzieś pomiędzy tymi abstrakcyjnymi biegunami. W materii konkretnego możemy mówić tylko o dominacji jednego bieguna nad innymi, ale nigdy o wykluczeniu któregoś”⁸. Postawa świadka, osobistego uczestnika zdarzeń to biegun świadectwa, dający efekt dominanty w postaci tego, co zwykle się nazywać „literaturą faktu”⁹ (kroniką, relacją, reportażem). Czermińska wymienia tu jako przykłady *Kronikę Emmanuela Ringelbluma, 1859 dni Warszawy Władysława Bartoszewskiego, Rozmowy z katem Kazimierza Moczarskiego* (AT, 13–14). Kategoria wyznania mieści się w terminie „literatura dokumentu osobistego”, ukutym przez Romana Zimanda¹⁰, a dotyczącym szeroko pojętej diarystyki i intymistyki (AT, 14–17). Wreszcie kategoria wyzwania jest reprezentowana przez potencjał eseju, eseizację, czyli – jak pisze autorka *Autobiograficznego trójkąta...* – „dążenie skierowane nie tylko od intymizmu, ale i od dokumentarności, polega bowiem na intelektualnym opracowaniu surowych danych, jest ruchem ku interpretacji”, idącej „dalej i dalej w stronę świata myśli coraz bardziej swobodnej, coraz śmielej stowarzyszonej z wyobraźnią” (AT, 18).

⁵ M. AKAVIA: *Moje powroty*. Wyd. II. Kraków 2010.

⁶ M. AKAVIA: *Jesień młodości*. Kraków 1989.

⁷ M. AKAVIA: *Moja winnica. Saga rodzinna w trzech częściach*. Wyd. I. Warszawa 1990.

⁸ M. CZERMIŃSKA: *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków 2000, s. 25. Dalej jako AT, wraz z numerem strony.

⁹ Por. A. WAT: *Literatura faktu*. „Wiadomości Literackie” 1929, nr 35.

¹⁰ R. ZIMAND: *Diarysta Stefan Ż*. Wrocław 1990.

Moja winnica... jest także auto(tanato)grafią. To znaczy? Termin jest Derridański, na nowo wyłożyła go niedawno Aleksandra Ubertowska¹¹. W eseju Derridy *Demeure*, próbie interpretacji opowiadania Maurice'a Blanchota *Moment mojej śmierci* – „odwołującego się do epizodu egzekucji pisarza przez żołnierzy armii Własowa (egzekucji, która została w ostatniej chwili odwołana)” – pojawia się kategoria „autobio-tanatografii”:

Świadectwo jest dla Derridy „autobio-tanatografią”, który to termin rozumiany jest tu jako składana w pierwszej osobie relacja o własnej śmierci. Częstka słowotwórcza „bio(s)” niemal ustępuje miejsca częstce „tanatycznej”, sygnalizując przemianę formuły autobiografii w rozumieniu Lejeune'owskim w historię „życia po śmierci”, w której punkt inicjalny wyznacza realna, fizyczna śmierć narratora (autora?). [...] Trudności w przekazie biorą się z wewnętrznej sprzeczności narracji o własnej śmierci: autor auto(tanato)grafii opisuje moment w rzeczywistości nieopisywalny, a zarazem przekracza go w perspektywie szerszej samowiedzy narratora, z perspektywy przyszłości¹².

Ubertowska przeformułowała termin Derridy – jak sama pisze – „w niewielkim (lecz znaczącym) stopniu, by wyeksponować mortalny, tanatyczny aspekt piśmiennictwa o Holokauście, a raczej – by zaakcentować zapętlenie doświadczenia (własnej śmierci), relacji o tym doświadczeniu i metatekstowej perspektywy, która często jest w nią wpisana” (HA, 11). Auto(tanato)grafia to zatem autobiografia w sytuacji granicznej, figura tragicznego paradoksu, jak u Jeana Améry'ego („przybyłem z daleka, powstałem z martwych” – HA, 11). Jean Améry, Imre Kertész, Primo Levi, Ida Fink, Rachel Auerbach, Cywia Lubetkin, inni nieliczni, którym zdarzyło się coś podobnego, przeżyli własną śmierć, mówią „z pustego miejsca, z ciemnej wyrwy, w którym miała dokonać się [ich – K.K.K.] [...] śmierć”. Ich głos, ich narracja „wydobywa się z miejsca, w którym mówienie jest już (niemal) niemożliwe” (HA, 11). Aleksandra Ubertowska zadaje graniczne pytanie: „Jak zamiast »opowieści o życiu« wypowiedzieć relację o »życiu po śmierci«, o tanatycznej częstce, wypierającej »bio(s)« z tradycyjnej formuły autobiografii?” (AT, 11).

Moja winnica... Miriam Akavii jest gatunkowo ciekawa, gdyż nie daje prostej odpowiedzi na pytanie Ubertowskiej. Cała wstępna część autobiografii pt. *Rodzice jako dzieci (1909–1920)* jest sagą, opowieścią imaginacyjną, wynikającą z pamięci rodzinnej i ze studiów nad dziejami Żydów krakowskich. Sama autorka pojawia się na świecie dopiero na początku *Części drugiej: W sercu*, datowanej na rok 1927. Ale data urodzin, data symboliczna, to jeszcze nie początek własnej

¹¹ Por. krytyczną recenzję, w wielu miejscach bardzo trafną, książki Aleksandry Ubertowskiej: B. KRUPA: *W siódlach teorii. Aleksandra Ubertowska: Holokaust. Auto (tanato) grafie*. Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo, 2014, ss. 367. „Narracje o Zagładzie” 2015, nr 1, s. 284–293.

¹² A. UBERTOWSKA: *Holokaust. Auto (tanato) grafie*. Warszawa 2014, s. 45–46. Dalej jako HA, wraz z numerem strony.

pamięci, chyba że pamięć autobiograficzną będziemy pojmować – zgodnie ze współczesnymi koncepcjami pamięci – jako pamięć częściowo konstruowaną i wynikającą z przekazu historii rodzinnej¹³. To wciąż jeszcze prepamięć, pamięć rodziny. Także część trzecia, zatytułowana *Między pamięcią a wyobraźnią* (1934–1939), dotyczy niepewnej sfery, niestabilizowanej. Dopiero ta część staje się autotanograficzna i dopiero pod koniec (choć groza wciąż narracyjnie narasta); rozdział *Ostatnie piękne lato* mieści się skądinąd w topice zagładowej („Opowiadanie moje jest opowiadaniem o ciszy przed straszliwą burzą” – MW, 408) i tylko ostatnie dwa zdania ostatniego rozdziału: „Wszystkie właściwe pociągi opuściły już miasto. Było za późno” (MW, 405), brzmią autotanograficznie. Ale ta zapowiedź pojawia się na końcu, tuż przed epilogiem.

Bo dopiero *Epilog* jest zerwaniem zasłony. Zapowiadają go jedynie fotografie, zapisy, podobizny „jedynych pamiątek po”. I dopiero podpisy pod tymi podobiznami dają do myślenia, uchylają, rozszczelniają. Na stronie 404: „List Heśka. Zachowała się tylko fotografia z kenkarty Hirscha Weinfelda, jedyną pamiątką po nim jest ten list” (MW). Na stronie 400 emancypacyjne zdjęcie eleganckiej kobiety na rowerze, jak z okładki *Śpiewaj ogrody* Pawła Huellego, a deszyfruje je podpis i parenteza: „Fania Perlman, synowa Mani (ofiara krakowskiego getta). Dwoje jej malutkich dzieci przeżyło, ukryte przez Polaków. Żyją – córka w Kanadzie, syn w Anglii” (MW). Na stronie 394, znów najważniejsze w nawiasie: „Irka Orbach (złapana na aryjskich papierach; z matką Hanią, siostrzyczką Niną i ciocią Helą – rozstrzelane w Płaszowie) wpisała się do pamiętnika koleżance, żyjącej do dzisiaj w Krakowie” (MW).

Epilog łączy się ściśle z ostatnim zdaniem rozdziału *Ostatnie piękne lato* – książkę napisała 60-letnia Miriam Akavia (Tel Awiw, maj 1987) – ale pomiędzy końcowymi zdaniami ze strony 405: „Wszystkie właściwe pociągi opuściły już miasto. Było za późno”, a inicjalnym zdaniem o Zagładzie: „Wkrótce potem inne pociągi wywiozły tych ludzi do obozów śmierci” (MW, 408), pojawiają się strony nienumerowane (w domyśle: 406 i 407), na których mieszczą się fotografie najbliższych: matki i ojca autorki, wraz z podpisami, oraz jednego z braci matki. Nie pojawiają się jednak określenia: matka, ojciec, rodzice, wujek. Podpisy są szczegółowe, dotyczą losów podczas Zagłady, a gdy mowa o rodzicach, jakby oddzielone od tożsamości piszącej: „Bronka i Hesiak w getcie krakowskim (fotografie z kenkart niemieckich). Bronka zakończyła życie w Bergen Belsen w 1945, Hesiak – w Mathausen w tym samym roku” (MW, 406). A przecież Matylda Weinfeld traci rodziców jako 18-latką¹⁴, jest prawie dorosłym dzieckiem

¹³ Por. *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Red. M. SARYUSZ-WOLSKA, R. TRABA. Współpraca J. KALICKA. Warszawa 2014, s. 54, s.v. *autobiografia* (autorka hasła: M. MARSZAŁEK) Dalej jako A-MM, wraz z numerem strony.

¹⁴ I gdzie indziej pisze zupełnie inaczej: „Matka umarła na moich oczach, w Bergen-Belsen. Tam, na tym straszliwym stosie ciał...” (M. AKAVIA: *Urojenia*. Poznań 2000, s. 20 (dalej jako U, wraz z numerem strony); podkreśl. – K.K.K.).

Holokaustu (rocznik 1927), ma o wiele większą świadomość niż budujący skomplikowane narracje Michał Głowiński (rocznik 1934) czy Henryk Grynberg (rocznik 1936), czy wreszcie Piotr Matywiecki (rocznik 1943). Także zapis pod sąsiednią fotografią zastanawia: „Jeden z braci Bronki. Całe ich rodziny zginęły w Bełżcu (komory gazowe) w 1942. Ich troje małych dzieci rozstrzelano w getcie krakowskim rok później, na oczach autorki” (MW, 407). W owym „na oczach autorki” (a nie: „na moich oczach”) też jest niemoc narracyjna, próba złudnego dystansu, styl wyobcowujący.

Narracja Miriam Akavii, nawet w momencie autotanatograficznym, waha się między pamięcią a postpamięcią, wyposażona w prepamięć innych śmierci (od śmierci babki zaczyna się saga, potem są inne, cywilne, pierwszowojenne, wciąż zwyczajne). Nie ma w niej „ja, które ocalało” (bo może tamto „ja” nie ocalało), wyjęła owo „ja” z narracji autobiograficznej. Tego, że autorka, owa oddzielna instancja, przeżyła getto krakowskie, Płaszów, Auschwitz, Bergen-Belsen, dowiadujemy się z czwartej strony okładki (albo z innych not biograficznych¹⁵).

Dopiero w *Epilogu* są zaimki dzierżawcze: „moja”, „moje”, „nasze”. I nawet tam intencja jest ocalająca wobec tych, co nie ocaleli. Ocalająca pamięć zabitych:

Chciałam żywymi kolorami odmalować postacie, których okrutny los rozegrał się na moich oczach. Chciałam wyróżnić moich ukochanych spośród sześciomilionowej masy i ocalić ich od zapomnienia.

Z naszej rodziny – bliższej i dalszej – ocalało sześć osób.

Trzy – wśród nich ja – mieszkają w Izraelu. Trzy inne – rozproszone po świecie. Wciąż jeszcze.

MW, 408

„Ja” pojawia się na pełnym marginesie wywodu. Przycupnięte pośród sześciorga tych, co przeżyli. Autobiografia okazuje się po części (auto)tanatografią (gdzie jednak przedimek „auto-” biorę w nawias, a śmierć pozostaje w swej mocy), a przede wszystkim sagą o Zagładzie. Ponieważ tak jak saga, epopeja rodzinna jest na początku *Mojej winnicy*, tak epickimi akapitami o unicestwieniu rodziny po mieczu i rodziny po kądzieli dzieło się domyka:

Z rodu mojego dziadka Weinfeldta – który na początku stulecia przybył z Węgier do Galicji, ożenił się z córką rodziny Karmelów, zakorzenionej od setek lat w Krakowie, miał z nią pięć córek i trzech synów – na polskiej ziemi nie pozostał nikt, nawet groby¹⁶.

Podobnie było z rodziną mojej matki, Bronki, z domu Plessner.

MW, 409

¹⁵ Zob. K. FAMULSKA-CIESIELSKA, S.J. ŻUREK: *Literatura polska w Izraelu. Leksykon*. Kraków–Budapeszt 2012, s. 15–16, s.v. AKAVIA Miriam.

¹⁶ W tomie Miriam Akavii *Urojenia* znajduje się opowiadanie pt. *Ich groby są jedynie we mnie*. Czytamy tam: „W getcie mama nie pozwoliła ojcu rozstać się z życiem. Nasza rodzina liczyła wtedy czternaście osób, z tymi wszystkimi dziećmi, których rodzice POSZLI, z tymi rodzicami, których dzieci ZABRANO... Z całej gromadki zostałyśmy dwie...” (U, 20).

Gdy porównać, na przykład, *Urojenia* i *Moją winnicę...*, widać, że w pierwszym z tomów dominuje biegun wyznania, a w drugim – żaden z wierzchołków autobiograficznego trójkąta Czerwińskiej, to raczej próba środka ciężkości tego trójkąta. Próba, co uniesie saga, czy saga (jeden z najbardziej nobliwych gatunków epickich) uniesie auto(tanato)graficzny wygłos. Czy cokolwiek uniesie? Czy nie zabrzmi fałszywie? Pamięć rodzinna sięga daleko: na stronie 143 przekopiowana jest podobizna zaświadczenia z końca XVIII wieku, z czasów Haskali, mówiąca, że „Jeden z pradziadów, Hirsch Karmel, służył w pułku Berka Joselewicza u boku Tadeusza Kościuszki i pobierał żołd” (MW). Czy pamięć indywidualna tej, która ma w sobie groby, groby, których nie ma, tej osoby, której między tymi grobami wziętymi w ciało „zakiełkowało życie [...] [własnych – K.K.K.] córek” (U, 20), która pisze w *Urojeniach*: „Było we mnie i żywe, i martwe” (U, 20), może unieść cokolwiek?

Dygresyjnie dodam, ale być może ta dygresja jest zaczątkiem paradygmatu autobiograficznej autorskiej narracji kobiecej¹⁷, że podobną metaforę brzemienności grobem wypowiada o wiele wcześniej, bo w roku 1948, Rachel Auerbach:

A gdy tak szukam dla siebie nowej racji bytu, gdy nazbyt lękam się i troszczę o moją nędzną egzystencję, wydaje mi się [...], że mam nie prawo, ale obowiązek życia. A to dlatego mianowicie, że we mnie żyje pamięć tych, którzy zginęli. I żyje we mnie – żywe świadectwo – dramat ich zguby [...]. I dlatego czuję się czasem, jak kobieta brzemienna, która kłopotczy się i truchleje o płód rosnący w jej łonie. Jak kobieta brzemienna, ale nie życiem przyszłym, które ma się z niej narodzić, tylko życiem przeszłym, które zginęło, a którego refleks, którego cień świetlany ono pragnie utrwalić jeszcze, bodaj na krótko w świadomości ludzkiej¹⁸.

Moja winnica... – jako gatunek – nie wytrzymuje próby pierwszej osoby (zarówno autobiograficznej, jak i autotanatograficznej). Jest raczej próbą (Eliotowskiego) korelatywu obiektywnego czy też tego, co Philippe Lejeune nazwał „autobiografią w trzeciej osobie”¹⁹ i co umieścił w tomie pod Rimbaudowskim tytułem *Je est un autre* (1980). „Jeśli »ja« pełni przede wszystkim funkcję »on«” – pisze Lejeune – tworzy wrażenie „zmiany pozycji mówiącego, który mówi o sobie, *jak gdyby* był kim innym” (AWTO, 133). Być może to jest ukryty wymiar szczególnej autobio-tanografii; ktoś, kto ma w sobie groby, jest kimś innym,

¹⁷ Na ten temat zob. M.G. MASON: *Inny głos: autobiografie pisarek*. Przeł. O. KUBIŃSKA. W: *Autobiografia*. Red. M. CZERWIŃSKA. Gdańsk 2009, s. 169–207.

¹⁸ R. AUERBACH: *Z ludem pospołu. O losie pisarzy i artystów żydowskich w getcie warszawskim*. „Nasze Słowo. Organ Żydowskiej Partii Robotniczej Poalej Sion” 1948, nr 14–15, s. 13, 15, cyt. za: HA, 71, przyp. 4.

¹⁹ P. LEJEUNE: *Autobiografia w trzeciej osobie*. Przeł. S. JAWORSKI. W: P. LEJEUNE: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Red. R. LUBAS-BARTOSZYŃSKA. Kraków 2001, s. 121–153. Dalej AWTO, wraz z numerem strony.

jest umarły. Mówi więc o sobie w trzeciej osobie: „na oczach autorki”. Dopiero w autobiograficznym wyznaniu pojawia się ów niemożliwy świat w granicach „ja”²⁰, poza ramami sagi, poza koniecznością sprostania pamięci rodzinnej.

Ale w *Mojej winnicy...* jest też inny paradoks. Matylda, czwarte z kolei (a trzecie żywe) dziecko Bronki Plessner i Heśka Weinfeld, urodziła się w sytuacji zagrożenia życia matki (cesarskie cięcie), obie – i matka, i córka – mogły tego porodu nie przeżyć. Widmo śmierci towarzyszy więc autorce, tej, która mówi o sobie „ona”, od narodzin. Ale to ona ocalała, przeżyła śmierci najbliższych i będąc ciałem-grobem, urodziła własne dzieci. Koło się zamknęło. Dlatego pisanie sagi autobio-tanatograficznej ma cechy dekonstrukcji gatunku. Materia tej sagi, zwłaszcza w części trzeciej i *Epilogu*, przestaje się nadawać na sagę. Dekonstruuje gatunek.

Pisanie autobiografii-jako-sagi i autobiografii trzecio-osobowej, gdy osoba pisząca jest ocalałą z Zagłady, to akt zerwania nie tylko paktu autobiograficznego w znaczeniu Lejeune’owskim²¹, lecz także naruszenie formuły Paula de Mana, czyli „autobiografii jako od-twarzania”²². Jest to jednak inne naruszenie paktu autobiograficznego niż takie, jakiego dokonuje celowo i fikcjonalnie Richard Lourie w *Autobiografii Stalina*²³, i oczywiście zupełnie inne niż czyni to pasożytnący na koniunkturze literatury autobiograficznej rozumianej jako świadectwo Benjamin Wilkomirski/Bruno Dössekker, autor całkowicie zmyślonej i jak się wydaje, znakomicie w tym fałszerstwie autoterapeutycznej autobiografii rzekomego ocalańca z Zagłady, zatytułowanej *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948* (A-MM, 57). Takie „zawłaszczenie” narusza pakt u samych fundamentów, czyni go cyrografem.

Miriam Akavia narusza pakt autobiograficzny z powodu rzeczywistej traumy. Pisze w trzeciej osobie, zatrzymuje się na krawędzi Zagłady, ratuje się epilogiem, fotografiami i zdawać by się mogło, rzeczowymi (i tylko rzeczowymi) podpisami pod nimi, gdyż jej próba pisania autobiografii i auto(tanato)grafii staje się niemożliwą do przepracowania auto-traumato-grafią.

Auto-traumato-grafia, termin, który tutaj proponuję – inspirowany myślą Derridy i Ubertowskiej – to całkowita niemożność pisania dużej, spójnej, zadomowionej gatunkowo w naruszonej Zagładą kulturze formy (zgodnie z formułą Waltera Benjamina, że „Ocalenie obsta przy drobnej rysie w ciągłej katastrofie”²⁴). Niemożność pisania sagi, ponieważ ta sama się rozsypuje, jest

²⁰ Por. B. KANIEWSKA: *Świat w granicach „ja”*. O narracji pierwszoosobowej. Poznań 1997, *passim*.

²¹ P. LEJEUNE: *Pakt autobiograficzny*. Przeł. A. LABUDA. W: AWTO, 21–56.

²² P. DE MAN: *Autobiografia jako od-twarzanie*. Przeł. M.B. FEDEWICZ. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 307–318. Przedruk w zbiorze: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*. Red. R. Nycz. Gdańsk 2000.

²³ R. LOURIE: *Autobiografia Stalina*. Przeł. J. PIĄTKOWSKA. Kraków 2013.

²⁴ W. BENJAMIN: *Park Centralny*. Przeł. H. ORŁOWSKI. W: W. BENJAMIN: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wyb. i oprac. H. ORŁOWSKI. Poznań 1996, s. 404.

krucha jak retoryka i topika autobiograficzna (por. A-MM, 57). To także niemożność Foucaultowskiego „sobąpisania”, niemożność owej fundamentalnej *souci de soi*. Zawiera w sobie ten termin i autobiografię, i autotanografię, ale dominantą tego nowego trójkąta staje się trauma²⁵.

Dobrze, zapyta ktoś, to dlaczego „udaje się” to pisanie Miriam Akavii gdzie indziej? „Udaje się” od razu ujmuję w cudzysłów. Gdzie indziej nie jest kimś innym? Tak, gdy pisze „urojenia” (znów tytuł ma rangę formuły *quasi-gatunkowej*), nie przepoczwarza się z Matyldy Weinfeld w Miriam Akavię. Poza tym najbardziej pojemnym gatunkiem pisarstwa pozagładowego okazuje się opowiadanie (mówił o tym ostatnio bardzo ciekawie Michał Głowiński²⁶), inaczej niż saga autobiograficzna czy rygorystyczna nowela, niedomagające się żadnej spójności.

Auto-traumato-grafia niemożliwa (a jest z reguły niemożliwa, nieudana) wiąże się z ekonomią afektu, nie funkcji. W haśle dotyczącym autobiografii i pamięci autobiograficznej, autorstwa Magdaleny Marszałek, czytamy:

Za najważniejszą funkcję pamięci autobiograficznej można uznać tworzenie i aktualizowanie koncepcji własnego Ja oraz tożsamości w sensie zintegrowanej osobowości. Jesteśmy tym, co pamiętamy: pamięć autobiograficzna ma kluczowe znaczenie dla samoświadomości jednostki. I na odwrót, samoświadomość wpływa na pamięć autobiograficzną: to, co pamiętamy, zależy od naszej auto-definicji, od tego, za kogo się uważamy i jak rozumiemy swoje życie.

A-MM, 54

Trauma dezintegruje „ja” autobiograficzne. „Ja” staje się „nią”, zapis „na moich oczach” jest „niemożliwy”, zapis zaś „na oczach autorki” jest niewiarygodny. Autoidentyfikacja auto-traumato-graficzna brzmi zatem: jestem grobem, któremu urodziły się dzieci.

Bibliografia

AKAVIA M.: *Co Żydzi, którzy wyjechali z Polski, myślą o niej? W: Trudne pytania w dialogu polsko-żydowskim*. Warszawa 2006, s. 142–145.

²⁵ Por. A. UBERTOWSKA: *Świadectwo, trauma, głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*. Kraków 2007.

²⁶ „Pisanie jest ze swej natury niemoralne”. O narracji i Zagładzie z Michałem Głowińskim rozmawiają Marta Tomczok i Paweł Wolski. „Narracje o Zagładzie” 2015, nr 1, s. 154: „Gatunkiem koronnym literatury zagładowej jest opowiadanie. Między opowiadaniem a literaturą faktu jest i zawsze był dystans dużo mniejszy niż między literaturą mówiącą o tym, co się zdarzyło, a powieścią. Opowiadanie może mieć dużo mniejsze rygory, ma odniesienia do tego, co nazywa się wspomnieniem, czyli relacjonowania faktów z własnego życia, jest również bliskie reportażowi, a powieść nie”.

- AKAVIA M.: *Jesień młodości*. Kraków 1989.
- AKAVIA M.: *Moja winnica. Saga rodzinna w trzech częściach*. Kraków 2010 (wyd. I – Warszawa 1990).
- AKAVIA M.: *Moje powroty*. Kraków 2005 (wyd. II – 2010).
- AKAVIA M.: *Urojenia*. Poznań 2000.
- BENJAMIN W.: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wyb. i oprac. H. ORŁOWSKI. Poznań 1996.
- CZERMIŃSKA M.: *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków 2000.
- FAMULSKA-CIESIELSKA K., ŻUREK S.J.: *Literatura polska w Izraelu. Leksykon*. Kraków–Budapeszt 2012.
- KANIEWSKA B.: *Świat w granicach „ja”*. O narracji pierwszoosobowej. Poznań 1997.
- KRUPA B.: *W siłach teorii. Aleksandra Ubertowska: Holokaust. Auto (tanato) grafie*. Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo, 2014, ss. 367. „Narracje o Zagładzie” 2015, nr 1, s. 284–293.
- LEJEUNE P.: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Red. R. LUBAS-BARTOSZYŃSKA. Kraków 2001.
- LOURIE R.: *Autobiografia Stalina*. Przeł. J. PIĄTKOWSKA. Kraków 2013.
- MAN P. DE: *Autobiografia jako od-twarzanie*. Przeł. M.B. FEDEWICZ. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 307–318.
- MASON M.G.: *Inny głos: autobiografie pisarek*. Przeł. O. KUBIŃSKA. W: *Autobiografia*. Red. M. CZERMIŃSKA. Gdańsk 2009, s. 169–207.
- Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Red. M. SARYUSZ-WOLSKA, R. TRABA. Współpraca J. KALICKA. Warszawa 2014.
- „Pisanie jest ze swej natury niemoralne”. O narracji i Zagładzie z Michałem Głowińskim rozmawiają Marta Tomczok i Paweł Wolski. „Narracje o Zagładzie” 2015, nr 1, s. 141–160.
- Trudne pytania w dialogu polsko-żydowskim*. Warszawa 2006.
- UBERTOWSKA A.: *Holokaust. Auto (tanato) grafie*. Warszawa 2014.
- UBERTOWSKA A.: *Świadectwo, trauma, głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*. Kraków 2007.
- WAT A.: *Literatura faktu*. „Wiadomości Literackie” 1929, nr 35, s. 1.
- ZIMAND R.: *Diarysta Stefan Ż*. Wrocław 1990.

Katarzyna Kuczyńska-Koschany

My Own Vineyard...: Autobiography or Auto(thanato)graphy?

Summary

The article is an attempt at a creative reading (one that employs figures and other works by the discussed writer) of Miriam Akavia's autobiography entitled *My Own Vineyard...* Indicated in the title of the article, the most significant theoretical reference here is Aleksandra Ubertowska's

Holokaust. Auto (tanato) grafie. This article uses the Derridean notion of quasi-genre modified by Ubertowska to interpret an important identity-related work by Akavia, a writer whose formative experience was the Holocaust.

Key words: Miriam Akavia, autobiography, auto(thanato)graphy, Polish Jews, Holocaust, survivors, Jacques Derrida, Aleksandra Ubertowska

AGNIESZKA CZYŻAK

ORCID: 0000-0001-8918-5624

Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Powroty niemożliwe, powroty nieuniknione – konwencjonalność i topiczność w prozie Miriam Akavii

Miriam Akavia, urodzona w 1927 roku w Krakowie, zaczęła publikować w latach 70. w Izraelu, kiedy zbliżała się do pięćdziesiątego roku życia. Pisarka zawsze wyraźnie określała relacje między własną twórczością a egzystencją: „Moje życie jest w moich książkach. Pisanie służy mi do dokumentowania przeżyć”¹. Niepoddawane autorefleksji były przyczyny i efekty pisania (zależne od wewnętrznego przymusu „dania świadectwa”) oraz dobór środków ekspresji. Akavia nie ograniczała się do eksplorowania własnej biografii – spisywała historie zasłyszane, kompilując czasem opowieści z różnych źródeł. Podobnie nie poprzestawała na spisywaniu traumatycznych doświadczeń z czasów Holocaustu, pragnęła przywoływać pamięć o latach poprzedzających Wydarzenie, przede wszystkim jednak chciała zaświadczać o nieusuwalnych śladach, jakie pozostawiło na ocalałych. Izrael – wybrana ojczyzna – ukazywany był z reguły jako ich przystań, przystanek na drodze, miejsce spoczynku².

Ostatnia wydana przez Akawię książka, zatytułowana *Moje powroty*, miała charakter poźegnalny, nosiła znamiona złożonego w całość przesłania powstałego w wyniku „przeoglądania szuflad”, zbierania tekstów niepublikowanych (lub publikowanych w innych okolicznościach), wykorzystywania zaniechanych pomysłów. Tematem głównym, ujawniającym się na poziomie przekazu tomu (jako całości), stały się owe „powroty” – do domu, ojczyzny, dzieciństwa. Eksplorowa-

¹ M. AKAVIA: *Moje powroty*. Kraków 2005, s. 11. Dalsze cytaty z książki opatrzone numerami stron podaję według tego wydania.

² Pisarka, urodzona jako Matylda Weinfeld, zmieniła nazwisko po przybyciu do Izraela. Zmarła w Tel Awiwie w 2015 r.

nie pokładów pamięci posłużyło przede wszystkim ponownemu porządkowaniu doświadczeń, tym razem spisanych w języku polskim³. Zbiór, na który składają się utwory różne pod względem gatunku, charakteru i przeznaczenia, można potraktować jako przedśmiertną spowiedź oraz testament, zamykający ziemskie sprawy, a zarazem jako zestaw reprezentatywnych dla całego jej pisarstwa konwencji, ujęć i chwytów. Pojawiły się w nim po raz kolejny nie tylko fragmenty jej własnego życiorysu, ale i biografii wielu niepowiązanych ze sobą osób; pisarka często też uruchamiała perspektywę doświadczenia zbiorowego. Autorka wypowiedziała się we wstępie w imieniu rozproszonych po świecie, ocalałych członków żydowskiej wspólnoty, stwierdzając jednoznacznie:

Trzy domy, trzy ojczyzny mają Żydzi z Polski żyjący gdzieś poza krajem w diasporze. Są lojalnymi i pełnoprawnymi obywatelami państw, w których mieszkają, choć modląc się, wypowiadają swą tęsknotę „na przyszły rok w Jerozolimie”. Polska natomiast pozostaje dla nich domem rodzinnym, miejscem urodzenia, gdzie po raz pierwszy ujrzeli świat i uczyli się świata. Mają więc Żydzi z Polski trzy ojczyzny, a może nie mają ani jednej?

s. 6

Sytuowała tym samym pozostających w diasporze Żydów w pozycji wiecznych wygnańców, pozbawionych „prawdziwego”, jednego domu⁴.

Dookreślała zarazem wyraźnie odmienną sytuację tych, którzy po katastrofie zdecydowali się zamieszkać w Izraelu:

Z nami w Izraelu jest inaczej. Z przekonaniem, z determinacją chcemy mieć tylko jedną ojczyznę. Pragniemy jej służyć, pielęgnujemy w sobie patriotyczny zapał, dzisiaj już chyba niemożliwy. Chcieliśmy się odmienić, żyć inaczej niż nasi przodkowie. Ich życie pełne upokorzeń, i tragiczny koniec – odstraszały nas.

s. 6

³ Akavia pisała swoje utwory w języku hebrajskim, niektóre z nich tłumaczyła na polski (przełożyła zresztą wiele utworów literackich zarówno z hebrajskiego na polski, jak i z polskiego na hebrajski), by na koniec powrócić do języka dzieciństwa. Beata Tarnowska tak podsumowywała istotę szerszego zjawiska, w którego ramy wpisują się „pożegnania” Akavii: „Większość pisarzy imigrantów przybyłych z Polski lub imigrantów, którzy stali się pisarzami w nowej ojczyźnie, pozostała trwale związana z tradycją polskiej literatury. Dotyczy to zarówno twórców piszących tylko po polsku, jak i pisarzy dwujęzycznych, którzy po latach wrastania w nowy język i próbach tworzenia w nim literatury wracali do języka pierwszego, jakim był polski. Powrót ten nie oznaczał, rzecz jasna, całkowitego porzucenia hebrajskiego, a jedynie nową repartycję zadań i funkcji obu języków” (B. TARNOWSKA: „*Bejn polanit le'iwrit*”. *O polsko-hebrajskim bilingwizmie literackim w Izraelu (rekonesans)*. „Wielogłos” 2016, nr 2 (28), s. 118).

⁴ Przekonanie to zostało powtórzone w opowiadaniu zatytułowanym *Myckelby* – jeden z bohaterów, który trafił po wojnie do Izraela, tak podsumowuje wybór kolegi zamieszkałego w Szwecji: „Czego mam zazdrościć? Nie jest ani Żydem, ani Polakiem, ani Szwedem. To stan wcale niegodny zazdrości” (s. 238).

Topika domu, kluczowa dla twórczości Akavii, ulegała jednak wielorakim rozszczepieniom – deklaratywna przynależność do „jedynej”, wybranej ojczyzny niejednokrotnie bywała waloryzowana przez afektywną więź z przestrzenią dzieciństwa. Temat zadomawiania się, osvajania obcych miejsc, rozpisany polifonicznie na doświadczenia jednostkowe, odsłaniał z reguły trud, jaki towarzyszył procesom zakorzeniania się w nowych realiach egzystencji. Niezwykle poruszające okazują się niezgodności pomiędzy tekstową realizacją potrzeby gloryfikowania nowej ojczyzny a koniecznością dokumentowania etapów wrastania w dotkliwie nieprzyjazną rzeczywistość. Podobnie rzecz się ma z niekoherencją pomiędzy krytycznym oglądem realiów Polski przed- i powojennej a obrazami szczęśliwego dzieciństwa.

Rozziew między racjonalnie dokonywanym wyborem a sferą pamięci wynikał z przemożnej siły wspomnień. Akavia stwierdziła: „Z biegiem lat okazało się jednak, że nie można odrzucić przeszłości. Ani tego, co było dobre, ani tego, co było złe” (s. 6). Pisarka kreśliła zatem przebieg meandrów własnej i cudzej pamięci, która zmuszała do powrotów do miejsc wcześniej usuwanych ze świadomości – tym samym pamięć, nieodłącznie związana z doświadczaniem przestrzeni, stała się przede wszystkim sferą przechowywania jej subiektywnych obrazów. Galeria postaci wyrwanych z własnego miejsca, ukazanych w rozmaitych odsłonach przymusowych powrotów do przeszłości, bohaterów nękanych przez bolesne przeżycia, poświadczając miała przede wszystkim skalę destrukcji dawnych porządków i całego realnego świata, jaka dokonała się w ramach europejskiej cywilizacji w czasie wojennego kataklizmu.

Izrael, a przede wszystkim kibuce stały się w twórczości Akavii specyficzną przestrzenią próby. To oczywiście miejsca, które tworzyli i uznawali za własne przedwojenni osadnicy. Okazywały się jednak często także nie-miejscem dla powojennych przybyszów z Europy, niepotrafiących zaakceptować reguł panujących w osadniczych wspólnotach. W opowiadaniu *Sześcioro ich było* radosna wieczorna zabawa w takt piosenki o słowach: „Praca jest naszym życiem, ona nas oswobodzi”, budziła w byłych więźniach obozów koncentracyjnych chęć odseparowania się i głęboką konsternację. Jeden z nich podsumował: „Wesoło im tam [...] Te słowa nie wywołują u nich żadnych skojarzeń” (s. 199). Kibuc nie mógł stać się domem dla tych sześciorga ocalańców: po kolei opuszczali wspólnotę, dla której pozostali „obcymi”, niemożliwymi do zaakceptowania przez zbiorowość, bo odmawiającymi podporządkowania się prawom – przypadkowego w istocie z ich punktu widzenia – miejsca zamieszkania.

Pragnienie, by pisać o nowej, izraelskiej ojczyźnie, splotło się w twórczości Akavii z wewnętrznym przymusem (zrodzonym podczas pierwszej powojennej podróży do Polski) opowiadania o tym, jaki „przepiękny był tutaj mój krakowski DOM” (s. 8). Pisarka deklarowała: „Chociaż niemożliwa, zostanę tym, kim jestem. A jestem już na zawsze krakowskim dzieckiem, osieroconym z rodziny i z ojczyzny, dzieckiem, które znalazło izraelską ojczyznę i stara się wiernie jej

służyć” (s. 11–12). Perspektywa dziecięca tłumaczy po części zarówno żarliwość deklaracji wierności nowej ojczyźnie, jak i nieprzepracowaną żalobę po stracie tej pierwszej, której przechowywane wizje ograniczone były przez horyzont poznawczy młodej dziewczyny do mieszkania w krakowskiej kamienicy, podwórka, szkoły i miasta dzieciństwa. Istotne jest to, co pomiędzy: niewyraźna w swej istocie trauma, wyrwa w biografii – zagłada znanego, zrozumiałego świata, przeżyta na tym etapie życia, kiedy jeszcze dziecko nie buntuje się przeciw dorosłym, nie wypróbuje samodzielnych dróg do zyskania samoświadomości, nie dąży do subwersywnej autoidentyfikacji, na przekór rodzicom, dziadkom, nauczycielom⁵.

Naznaczenie biografii traumą prowadzi z reguły do swoistego „unieruchomienia” wspomnień szczęśliwego dzieciństwa oraz relacji z bliskimi – jak pisała Karolina Famulska-Ciesielska: „[...] relacja zerwana w dzieciństwie ma szczególnie, idealny, nieskażony kształt, bardzo rzadko występujący w normalnej biografii, której nie naznaczyło tak brutalne załamanie”⁶. Podobnie podsumowywał pisarstwo Akavii Henryk Grynberg – było ono dla niego „powrotem z ucieczki – do pięknego domu rodzinnego, ocalonego w pamięci [...] Akavia należy do polskiej literatury Szoa. Ani Izrael, ani hebrajski język od tego jej nie uchronił”⁷. Tym samym stały motyw twórczości pisarki – powrót do domu dzieciństwa – zastygły w rozpoznawalnym i nienaruszalnym kształcie, uznany został za esencję jej prozatorskich prób, przybliżeń, poszukiwań.

Topos jako kategoria badań literackich w zaproponowanym przez Janinę Abramowską rozumieniu – czyli rezultat petryfikacji tradycyjnego motywu⁸ – oraz wskazane przez badaczkę elementy topiki domu jako miejsca, które reprezentuje niepodważalne wartości, warte podtrzymywania, odzyskania lub restytucji⁹, nie straciły interpretacyjnej przydatności. Paweł Wolski z kolei uznał, że topos/topika oprócz wielu przypisywanych im znaczeń stanowią narzędzia dające możliwość „bezkonfliktowego godzenia rozmaitych narracji” oraz są „użytecznym i precyzyjnie sprofilowanym aparatem badań narracji holokaustowych”¹⁰. Topiczne ujmowanie motywu domu rodzinnego oraz domu-ojczyzny służyło Akavii do osadzania się w pozagładowej rzeczywistości, odnajdywania własnego miejsca w świecie, na przekór przeżytej w dzieciństwie traumie.

⁵ Akavia tak wspomina rodziców: „Kochałam oboje. Nie zdążyłam doznać okresu buntu przeciw rodzicom, nie toczyłam z nimi sporów. Tylko tęsknoty za nimi doznałam” (s. 44).

⁶ K. FAMULSKA-CIEŚIELSKA: *Polacy, Żydzi, Izraelczycy: tożsamość w literaturze polskiej w Izraelu*. Toruń 2008, s. 134.

⁷ H. GRYNBERG: *Pokolenie Szoa*. „Odra” 2002, nr 4, s. 47–48.

⁸ Zob. J. ABRAMOWSKA: *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*. „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1–2, s. 3–23.

⁹ Zob. J. ABRAMOWSKA: *Peregrynacja*. W: TAŻ: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematologii i poetyki historycznej*. Poznań 1995, s. 294–340.

¹⁰ P. WOLSKI: *Myśli różne o ogrodach (koncentracyjnych)*. „Narracje o Zagładzie” 2016, nr 2, s. 9.

Tom *Moje powroty* odsłania również (wyraźniej chyba niż poprzednie książki)ciążenie pisarstwa Akavii ku konwencjonalności, osłabiającej z pewnością siłę artystycznego wyrazu spisywanych przez nią opowieści¹¹. Beata Przymuszała tak postrzega tę kwestię:

Problemem nie jest więc sama literackość opisu doświadczenia, lecz jej szczególny przypadek, czyli konwencjonalność ujęcia. Posługiwanie się stylistycznymi kliszami, wykorzystywanie mocno utrwalonych form wypowiedzi było i jest często źródłem zarzutów zarówno o wpisywanie Zagłady w ciąg wydarzeń, o których można mówić za pomocą znanych języków (pozbawiając ją tym samym wyjątkowego charakteru), jak i o artystyczną podrzędność¹².

Badaczka jednak udowadnia, że przyczyną owej konwencjonalności może być pragnienie poświadczenia prawdy zawartej w opowieści. Mówienie poprzez konwencje stawało się tym samym – także dla izraelskiej pisarki – sposobem nawiązywania kontaktu z odbiorcą na płaszczyźnie zrozumiałych metafor i obrazów¹³. Nieporadność kompozycyjna, stylistyczne niedostatki, niedopowiedzenia i schematyczność ujęcia mogą zostać uznane z tej perspektywy za gwarancję autentyzmu zapisywanych przeżyć. Konwencjonalność i topiczność prozy Akavii z jednej strony zdają się „wiązać” doświadczenie (ograniczać ekspresję i drogi literackiego transmitowania przeżyć), z drugiej zaś zmuszają do skupienia uwagi na jednostkowym wysiłku budowania (odbudowywania) tożsamości.

W otwierającym zbiór tytułowym utworze, powstałym jeszcze w 1994 roku, padło wyznanie:

Zaraz po wojnie myślałam, że moja noga już nigdy nie postanie na polskiej ziemi. A teraz wracam tutaj jak do domu. Dzisiaj wiem już z całą pewnością, że Kraków stanowi najbardziej znaczącą część mojego życia i że nie mogę go pominąć, wykreślić, czy zapomnieć [...] tych jedenaście lat w Krakowie nasyconych jest życiem wielu pokoleń całej mojej rodziny, zarówno ze strony ojca, jak i ze strony matki.

s. 5

¹¹ W haśle osobowym poświęconym Akavii Sławomir J. Żurek tak charakteryzował jej twórczość: „Proza ta stanowi ciekawy przykład literatury z pogranicza beletrystyki, osobistego świadectwa i literatury faktu” (S.J. ŻUREK: *Miriam Akavia*. W: *Leksykon kultury polskiej poza krajem od roku 1939*. T. 1. Red. K. DYBCIAK, Z. KUDELSKI. Lublin 2000, s. 7). W istocie należałoby podkreślić, że jest to tradycyjna w swym kształcie proza wspomnieniowa, która staje się „ciekawa” ze względu na materię spisywanych doświadczeń.

¹² B. PRZYMUSZAŁA: *Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci*. Poznań 2016, s. 16.

¹³ Tak można odczytywać np. fragment opowiadania *Białe noce* i słowa narratorki: „Zrobiło mi się smutno, bardzo smutno. Przypomniałam sobie tamtą tragiczną inną planetę, gdzie, nie tak dawno temu, palono miliony niewinnych ludzi. Ta inna planeta była w samym sercu Europy. Przypomniałam sobie siebie samą, rzuconą tam na stos, jak myślałam wtedy z bólem, że wszyscy o nas zapomnieli, że nikomu nie zależy” (s. 250–251).

Dom – ten pierwszy, najważniejszy – choć bezpowrotnie utracony miał niemal magiczną siłę przyciągania: stale obecny w pisarskiej aktywności i pamięci Akavii przyzywał także do odwiedzin w rodzinnym mieście w porządku jej biografii. Wraz z upływem czasu zmieniał się nie tyle odtwarzany po wielokroć obraz krakowskiego dzieciństwa, ile sposoby odczytywania, interpretowania czy nawet projektowania wizji przeszłości.

Autobiograficzne świadectwo Miriam Akavii zdaje się w pełni potwierdzać rozpoznanie Małgorzaty Czermińskiej, że istnienie i pozostawanie sobą w odniesieniu do miejsc nie jest równoznaczne z pozostawaniem w bezruchu i bezczasie. Przestrzeń fizyczna trwa, lecz zmieniają się jej znaczenia, symbolika, materialna zawartość i wypełniające ją ludzkie doświadczenie. Z perspektywy pojedynczej egzystencji przestrzeń pamięci bywa z reguły sferą czynnej ingerencji w przeszłość:

Przemijanie w miejscu nie równa się całkowitemu znikaniu raz na zawsze. Nie tylko archeologowie, którzy naprawdę kopią w glinie i piachu, potrafią znaleźć szczątki świadczące o minionych czasach. Archeologowie wyobraźni również odnajdują (współtworząc je zarazem) kolejne warstwy sensu, kolejne ślady¹⁴.

Akavia – choć dopiero po upływie trzech dekad przeżytych w nowej ojczyźnie – świadomie kreowała obrazy własnych relacji z miejscami z przeszłości. Nie tylko poświęcała uwagę ich pieczołowitemu odtwarzaniu w tekstach, ale skupiała się na nasycaniu narracji jednostkowym (choć nie zawsze osobistym) doświadczeniem. Przede wszystkim jednak usiłowała wydobyć wizje przedwojennego domu z nakładającej się na wspomnienia wiedzy o przyczynach i skali destrukcji utraconego świata.

Krakowski dom nie mógł tym samym stać się dla pisarki wyłącznie konwencjonalną przestrzenią szczęśliwego dzieciństwa, choć ten właśnie obraz stanowił ośrodek jej literackich kreacji, chronioną za wszelką cenę wartość, odbłask nieistniejącego, utraconego bezpowrotnie własnego „miejsca na ziemi”. We wspomnienia o rodzinnym szczęściu, dostatku i powodzeniu nieuchronnie wkradały się elementy traktowane jak zwiastuny nadchodzącej tragedii czy raczej znaki, rozpoznawane w tej funkcji z perspektywy mijającego czasu i rosnącej wiedzy o Zagładzie. Akavia wspominała: „Nie rozumiałam wtedy smutku i niepokoju moich rodziców. Wiem z całą pewnością, że byli przywiązani do miasta, w którym oboje się urodzili, i kochali je. Dzisiaj rozumiem, że nie czuli się w nim pewnie” (s. 28). Zrozumienie po latach szerszego tła dziecięcych wspomnień pozwalało zarazem na dokładniejsze ich katalogowanie oraz na procesualne dookreślanie zrębów własnej tożsamości. Dziewczynka z przedwojennego Krakowa została przecież podczas wojny „prawie że zabita” (s. 29). Akavia mówiła wprost:

¹⁴ M. CZERMIŃSKA: *Tożsamość kształtowana w pamięci miejsca*. W: *Kulturowa historia literatury*. Red. A. ŁEBKOWSKA, W. BOLECKI. Warszawa 2015, s. 148.

[...] ręka, która kreśli te słowa, należy do innej osoby, do kogoś, komu dane było z tej marnej ocalałej cząsteczki rozpocząć inne życie. To inne życie im bardziej wzbudza we mnie poczucie przynależności i im bardziej zwraca mi niejaką pewność siebie – tym bardziej dyktuje: nie zapomnieć, niczego nie zapomnieć.

s. 29

Nakaz, by „niczego nie zapomnieć”, był równoznaczny z najgłębszą potrzebą, by dawać świadectwo, zapisywać ułamki przeżyć, rejestrować minione zdarzenia, choćby były najbardziej codzienne, zwyczajne, przyziemne¹⁵.

W drugiej połowie XX wieku zmieniający się status świadectw literackich naruszył wcześniejsze hierarchie tekstów, a one same wykroczyły poza obręb dotychczasowych form dyskursu kulturowego. Przypominając, że poszukiwanie śladów pamięci w miejscach, znakach i przedmiotach nabrało szczególnego znaczenia pod wpływem wojennej katastrofy cywilizacyjnej, Maria Delaperrière pisała o literaturze Holocaustu i jej statusie:

[...] do dziś zмага się z publiczną amnezją, przybierającą czasem drastyczną formę negocjowania prawdy. Stwierdzenie, że nic takiego nie miało miejsca, jest [...] kluczem do problemu nielegalności, braku legitymizacji opisywanych wypadków. Tragedia obozów Zagłady, niewyraźna sama w sobie, jest tym trudniejsza do przekazania, że odnosi się do miejsc, które istniały i których już nie ma, stały się miejscami paradoksalnymi¹⁶.

Akavia w swojej twórczości przeciwstawiała się i publicznej amnezji, i próbom ostatecznego zatarcia pamięci o miejscach naznaczonych zbiorowym, niewyobrażalnym cierpieniem. W jej pisarstwie odtwarzanie fragmentów przestrzeni pozostaje swoistym „umiejscowieniem” żydowskiego losu, którego częścią stały się dzieje jej rodziny. Przypominała nieustannie, że jej dom przy ulicy Łobzowskiej BYŁ, podobnie jak BYŁ obóz Kraków-Płaszów. Przeciw wszelkim próbom usuwania ze zbiorowej świadomości pamięci o Zagładzie wystawiała własną, kruchą pamięć o przestrzeniach naznaczonych tragedią wspólnoty: rodzinnej, koleżeńskiej, sąsiedzkiej.

Dla autorki *Moich powrotów* szczególnie bolesna okazywała się zaakceptowana przez polską społeczność nieobecność Żydów w miejscach, w których żyli od pokoleń: „Nie ma nas w Krakowie i nie ma nas w innych miastach Polski. Zniknęliśmy stąd na zawsze – opuszczony, zamęczony naród” (s. 29).

¹⁵ Wśród wielu takich wspomnień znajduje się np. obrazek wizyt w sklepie cioci, która zawsze częstowała dziewczynkę słodyczami, m.in. „kostkami Domańskiego”. W pamięci zachowały się też słowa: „Nie kupujemy już czekolady Wedla – powiedziała raz ciocia, częstując mnie kostkami – to wielki antysemita...” (s. 24).

¹⁶ M. DELAPERRIÈRE: *Miejsca pamięci czy pamięć miejsc. Kilka refleksji na temat uobecniania przeszłości w literaturze współczesnej*. W: *Kulturowa historia literatury...*, s. 167.

Przeobrażenia dawnych przestrzeni, zacieranie śladów żydowskiej obecności, likwidowanie terenów gett i cmentarzy, niszczenie miejsc kaźni miało ułatwiać i częstokroć ułatwiało manipulacje w sferze zbiorowej pamięci. Tak można postrzegać powojenne dzieje terenu po obozie w Krakowie-Płaszowie, w którym rozpoczęła się wojenna gehenna nastoletniej Matyldy, a który pozostał miejscem niemożliwym do usunięcia z pamięci. W opowieści *Ich groby są jedynie we mnie* powrócił obraz ostatniego spotkania z ojcem, który przyznał wówczas, że ponosi winę za tragiczny los rodziny, to on bowiem nie zgodził się na planowany przez matkę wyjazd do Palestyny:

Ostatni raz widziałam ojca w obozie w Płaszowie. Staliśmy po dwóch stronach kolczastego drutu. Głodni i wymęczeni. Moje myśli koncentrowały się wokół nadziei, że wytrząśnie jakiś kawałek chleba i poda mi przez druty [...] Miałam wtedy czternaście lat, chciałam go pocieszyć, chciałam powiedzieć, że to nie jego wina – ale nie wiedziałam, jak to powiedzieć, i nic nie odparłam.

s. 44

W obozowej rzeczywistości to nieme pożegnanie córki z ojcem wytyczało zarazem możliwą, choć niespełnioną historię domu, który ocalałby, gdyby został na czas przeniesiony w odległą, nieznaną krainę.

W artykule *Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci* Roma Sendyka tak opisuje dzieje krakowskiego miejsca kaźni:

Po wojnie teren pozostał niezabudowany i niezagospodarowany, samorzutnie odtwarzająca się roślinność wzięła odwet za czas niemal całkowitego zdegradowania z okresu działania obozu. [...] Zdjęcia satelitarne pokazują pusty krater w tkance miasta, prawie tej samej wielkości, co licznie odwiedzane przez turystów krakowskie Stare Miasto: obie te plamy pozostają w stosunku do siebie jak bliźniacze kleksy testu Rorschacha, wcielając miejskie świadome i nieświadome, widzialne i niewidzialne, pokazywane i ukrywane, oswojone i niesamowite¹⁷.

Swoisty, wielorako „zmieszany” charakter nie-miejsc pamięci zmusił badaczkę do poszukiwania terminologicznej metafory dla „nieporządku pozostającego w stanie ciągłego poruszenia i zmiany”. Stąd „pryzma” jako termin adekwatny do tego, co do dziś pozostało po obozie w Płaszowie, pozwalający dostrzec, że jest to obiekt „dekonstruujący wszelkie wyobrażenia homogenizujące jego jakości: rozprasza, komplikuje pozorną monologiczność dyskursu”¹⁸.

Tom *Moje powroty* także ma charakter literackiej „pryzmy”. Przywołane w nim opowieści o losach własnych i cudzych prowadzą do specyficznego

¹⁷ R. SENDYKA: *Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci*. W: *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*. Red. D. CZAJA. Wołowiec 2013, s. 282.

¹⁸ Tamże, s. 286.

uszczerłowieńia dominującego dyskursu Zagłady. Skupienie uwagi na z pozoru nieznaczących szczegółach czy pozostających poza głównym nurtem rekonstrukcji Wydarzenia jednostkowych doświadczeniach wiedzie do poszerzenia oglądu przeszłości, a zarazem pozwala ujrzeć Historię w mikroskali – z perspektywy dziewczynki, która utraciła swój krakowski dom i choć zamieszkała w nowym, nigdy nie potrafiła usunąć z pamięci obrazu tego pierwszego. Akavia, pisząc o utracie całego majątku rodzinnego, wspominała: „[...] tylko srebrna cukiernica, którą wyprosiła dla siebie będąca z wizytą w Polsce ciocia Chalucka w 1938 roku i zabrała ze sobą do Palestyny, tylko ona ocalała” (s. 38). Okruch rodzinnego domu, synekdochicznie potraktowany przedmiot, został przypadkiem ocalony, ponieważ trafił do miejsca, w którym później powstało izraelskie państwo. I ta właśnie cukiernica – przechowywana jak skarb w mieszkaniu krewnej – pozostaje widowym znakiem zarówno niepewetowanej, olbrzymiej straty, jak i możliwości ułamkowego, cząstkowego jej przewyciężenia.

Podobnie odczytać można obrazek z roku 2000 ze starego cmentarza żydowskiego w Krakowie, zapis zdarzenia zaledwie prawdopodobnego, a jednak znaczącego – w podwójnym, negatywnym i pozytywnym sensie. Przypadkową rozmowę młodych uczestników wycieczek z Izraela i USA z porządkującym groby Polakiem kończy konkluzja: „Nad starym żydowskim grobem stali razem Dalia, Piotr i Joy, nie wiedząc, że stoją nad grobem wspólnego pradziada” (s. 262). Młodzi ludzie, nieświadomi swego pokrewieństwa, są bliscy odkrycia ich wspólnych węzłów – dlatego że znają opowieści o przodkach i akceptują swoją rodzinną przynależność. Stary – ocalały z wojennej zawieruchy – grób staje się miejscem spotkania potomków z ocalonych, żywych i rozrastających się gałęzi rodu. Ich domy, choć rozrzucone po różnych kontynentach, trwają.

Utworthy Miriam Akavii, z reguły proste, nakierowane na odbiorcę („czytelnika naiwnego?”), dydaktycznie nacechowane, skupiają się na rejestrowaniu śladów tego, co ocalone, i tego, co ocalające. Ulrich Baer w artykule *Umiejscowić pamięć...* stwierdził: „Paradoksalnie zdarza się, że naukowe, artystyczne i medialne zainteresowanie Holokaustem przesłania, a nawet blokuje rozumienie jego wpływu na wszelkie formy praktyki kulturowej”¹⁹. Obraz Zagłady, skutecznie ramowany i reprezentowany w niezliczonych tekstach kultury, zaczyna przesłaniać istotę cywilizacyjnej katastrofy. Podobne skutki przynosi zalew kiczu holokaustowego w kulturze popularnej. Baer podkreślał:

Holokaust, niebędący zagrożeniem dla wyobraźni, zmienia się w przydatny ekran do autoanalizy. Toczone przez lata spory na temat niemożności pogodzenia Holokaustu i reprezentacji oraz rozumienia nie są obecnie uznawane

¹⁹ U. BAER: *Umiejscowić pamięć: współczesna fotografia. Holokaust i tradycja pejzażu*. Przeł. R. SENDYKA. W: *Pamięć i afekty*. Red. Z. BUDREWICZ, R. SENDYKA, R. NY CZ. Warszawa 2014, s. 256.

jako nieodłączne od samej katastrofy, lecz są postrzegane – coraz częściej i niesłusznie – jako kwestie wyłącznie akademickie²⁰.

Dla Akavii, zmagającej się ze świadomością, że jej twórczość nie jest zbyt ceniona²¹, właśnie autoanaliza, próby zrozumienia własnego i wspólnotowego losu oraz rejestrowanie przebiegu trudnego procesu zadomawiania się w świecie stały się zadaniem nadrzędnym, oddzielonym od namysłu nad artystycznym kształtem wypowiedzi czy ontologicznymi i epistemologicznymi kontekstami Wydarzenia. W obranym spektrum natężenia głosu świadka (ściszonej, dystansującej się relacji) potrafiła jednak – jakby mimowolnie – uświadamiać odbiorcom skalę destrukcji świata po Zagładzie: w perspektywie pojedynczego losu i osobistych poszukiwań egzystencjalnej równowagi.

Miriam Akavia postrzegала siebie przede wszystkim w roli – wykorzystującego, co prawda, wszelkie ułatwienia fabularne, narracyjne, kreacyjne – łącznika między odchodzącym, minionym czasem a przyszłością, dla której należy pozostawić ślad przeszłości, by nie zatarła się pamięć o najtragiczniejszych doświadczeniach wspólnoty:

Ich groby są jedynie we mnie. Między ich grobami zakiełkowało życie moich córek. Było we mnie i żywe, i martwe. Potem dzieci moje opuściły te groby, by żyć własnym życiem. Jestem przy nich, jestem z nimi, a we mnie wciąż jeszcze cmentarz mojej poprzedniej rodziny, która nie ma poza mną innego grobu.

s. 45

Pisarka przynależała do pokolenia, któremu zrazu nie dane było w Izraelu odsłaniać własnych przeżyć, później zaś jego doświadczenie bywało częstokroć spychane na margines rodzącej się i świadomie wytwarzanej zbiorowej tożsamości. Stąd nieraz powtarzane deklaracje: „Cokolwiek się stanie, niesiemy ze sobą zawsze i wszędzie – także w Izraelu – nasze żydowskie, różnorakie, nasiąknięte wieloma kulturami dziedzictwo. I naszą tragiczną przeszłość” (s. 6). Podjęcie działań pisarskich skupionych na dokumentowaniu przeszłych zdarzeń nie było dla Akavii wyborem artystycznym (ideologicznym, politycznym), lecz egzystencjalnym.

Rozdwojona topika domu – tego utraconego i tego budowanego z zaangażowaniem oraz poświęceniem – sprawia, że twórczość Miriam Akavii należy rozpoznawać także w szerszym kontekście dyskursywnym, widocznym we współczesnych badawczych tendencjach. Uznanie europejskości Żydów łączy

²⁰ Tamże, s. 257.

²¹ Pisarka tak oceniała w 1994 r. status swojej „dokumentacji przeżyć”: „W Izraelu niestety ta forma twórczości nie jest zbyt wysoko ceniona. Niewielu traktuje ją jako coś, co wzbogaca izraelską literaturę. Nie jest dziś modne to, co piszę. Dlatego tak ważna była dla mnie ubiegłoroczna nagroda państwowa za pracę twórczą w dziedzinie literatury, którą otrzymałam z rąk premiera Rabina” (s. 11).

się w obecnym czasie z dążeniem do prowadzenia pogłębionych rozważań nad teoretyczno- i historycznoliterackimi aspektami literatur europejsko-żydowskich. Jak stwierdza Eugenia Prokop-Janiec, tendencja ta ma dziś „charakter próby późnego zadośćuczynienia za wykluczenie i wypędzenie. W pewnym sensie jest to również spóźniona europejska odpowiedź na żydowski dyskurs udziału, dyskurs zadomowienia w Europie i przynależność do europejskiego społeczeństwa”²². Utwory Akavii powinny znaleźć właściwe miejsce w historii literatury polsko-żydowskiej jako jej wyrazisty, jednostkowo nacechowany głos²³. Służyłoby to z pewnością przeciwdziałaniu współczesnym procesom przyzwolenia na usuwanie dużych obszarów historycznego doświadczenia ze sfery wspólnotowej pamięci.

Doświadczenie „wykluczenia wśród swoich”, niemożność artykułowania holokaustowych przeżyć w pierwszych latach istnienia Izraela (co stało się udziałem także Akavii) nie osłabiły potrzeby zwerbalizowania wspomnień, tylko opóźniły jej tekstowe realizacje. Robert Traba w artykule *Procesy zbiorowego pamiętania i zapominania...* dowodził:

Zapominanie, podobnie jak zapamiętywanie, może być skuteczne, a nawet pożyteczne, ale tylko w ograniczonym czasie. Wymaga ciągłego redefiniowania i poszukiwania optymalnej przestrzeni funkcjonowania, by nie stać się nakazem ideologicznego myślenia, lecz jedynie wpływać doraźnie na pozytywne identyfikacje wspólnoty z przeszłością²⁴.

Powojenne mechanizmy „zapominania” – zarówno w Polsce, jak i w Izraelu związane z pragnieniem „otwarcia nowego rozdziału” oraz usunięcia przeszkody w postaci niepojmowalnego doświadczenia zbiorowego – mogły potwierdzać swoją ograniczoną przydatność jedynie w pierwszym okresie tworzenia izraelskiej tożsamości. Z kolei w Polsce mechanizm ten, od początku upodrzedniony wobec ideologicznej przemocy nowej władzy, do dziś objawia swój destrukcyjny charakter.

Opowieści spisywane przez Akawię poświadczają, że pamięć musi pozostać aktywnym elementem w przestrzeni identyfikacji i konstruowania tożsamości, zarówno jednostkowej, jak i wspólnotowej. Powroty niemożliwe – do miejsc już

²² E. PROKOP-JANIEC: *Warsztat historyka literatury pogranicza. Na przykładzie badań nad literaturą rosyjsko-żydowską*. W: *Kulturowa historia literatury...*, s. 135.

²³ Podobnie rzecz ujmował Jacek Leociak już w 1994 r.: „Polscy Żydzi są w Izraelu Izraelczykami. Są w swoim państwie, o które niejednokrotnie walczyli z bronią w ręku. Literatura pisana po polsku w Izraelu – obok krajowej i emigracyjnej – stanowi jakby trzeci stan skupienia. Zachowując swą niepowtarzalną tożsamość polsko-żydowskiego doświadczenia losu, wpisuje się w niepodzielną całość literatury polskiej poprzez wspólnotę języka i kulturowych tradycji” (J. LEOCIĄK: *Na obu brzegach*. „Nowe Książki” 1994, nr 3, s. 70).

²⁴ R. TRABA: *Procesy zbiorowego pamiętania i zapominania. Trzy przypadki i ich konsekwencje dla badania pamięci zbiorowej*. W: *Pamięć i afekty...*, s. 391.

nieistniejących i startych z powierzchni ziemi – okazują się tym samym powrotami koniecznymi, a nawet nieuniknionymi. Powroty takie są podróżowaniem w głąb, poprzez pokłady przeszłości, po to, by zrozumieć teraźniejszość i otworzyć się na przyszłość. Pojmowane metaforycznie, jako wędrówki w przestrzeni pamięci, umożliwiają odnalezienie i zaakceptowanie własnego miejsca na ziemi.

Według izraelskiej pisarki także realne podróże mogły, paradoksalnie, ułatwiać zakorzenianie się w świecie i w ojczyźnie. Nie musiały ograniczać się do poszukiwania zatartych śladów przeszłości czy rejestrowania zmian zachodzących w znanych dawniej miejscach (często bolesnych dla odwiedzającego). Pozwalały natomiast oderwać się od doraźnych kłopotów, problemów codzienności, zyskiwać dystans i poszerzać perspektywę oglądu własnego istnienia. Akavia pisała:

My, Izraelczycy, mamy kompleksy ludzi, którzy długi czas pozbawieni byli wolności, a i teraz są jakby zamknięci. Na pewno dlatego tak bardzo lubimy podróżować. Lubimy wsiąść do samolotu (pociągami nie możemy wyjechać z naszego kraju) i wyfrunąć z naładowanego dynamitem rejonu w szeroki wolny świat. Lubimy odetchnąć innym powietrzem i odczuć wielkie przestrzenie.

s. 243

Dobrowolne opuszczanie domu służyć miało przede wszystkim wytchnieniu i zapomnieniu, podróże były bowiem sposobem, by przez krótki czas nie pamiętać o „morzu nienawiści, które nas otacza”, zapomnieć o „wyjątkowości” żydowskiego losu i czuć się wówczas „na równi z innymi, być jednymi z wielu” (s. 243–244). Zdaniem pisarki prawo do własnego państwa można było odczuwać także jako wyrok uwięzienia na małym, zbyt ciasnym skrawku przestrzeni²⁵. Wtedy właśnie szczególnie przydatna okazuje się nie tylko pamięć o innych przestrzeniach, innych miejscach, ale i możliwość realnej konfrontacji z tym, co nowe, odmienne, nieoswojone lub przekształcone przez upływ czasu. Dla Miriam Akavii wyzwoleniem z dawnego, tragicznego żydowskiego losu było posiadanie ojczyzny, którą można swobodnie opuszczać, by zawsze móc do niej wracać.

Bibliografia

ABRAMOWSKA J.: *Peregrynacja*. W: J. ABRAMOWSKA: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*. Poznań 1995, s. 294–340.

²⁵ W opowiadaniu *Życie i śmierć jednego z nas* bohater wypowiada gorzkie słowa: „Większość narodów głosowała za prawem Żydów do własnego państwa, do małego kraju na zapomnianej, opuszczonej i zaniedbanej ziemi, która jak tylko odżyła, stała się od razu miejscem starc i sporów. Nie mamy szczęścia” (s. 169).

- ABRAMOWSKA J.: *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*. „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1–2, s. 3–23.
- AKAVIA M.: *Moje powroty*. Kraków 2005.
- BAER U.: *Umiejscowić pamięć: współczesna fotografia, Holocaust i tradycja pejzażu*. Przeł. R. SENDYKA. W: *Pamięć i afekty*. Red. Z. BUDREWICZ, R. SENDYKA, R. NYCZ. Warszawa 2014, s. 245–284.
- CZERMİŃSKA M.: *Tożsamość kształtowana w pamięci miejsca*. W: *Kulturowa historia literatury*. Red. A. ŁEBKOWSKA, W. BOLECKI. Warszawa 2015, s. 145–160.
- DELAPERRIÈRE M.: *Miejsca pamięci czy pamięć miejsc. Kilka refleksji na temat uobecniania przeszłości w literaturze współczesnej*. W: *Kulturowa historia literatury*. Red. A. ŁEBKOWSKA, W. BOLECKI. Warszawa 2015, s. 161–172.
- FAMULSKA-CIESIELSKA K.: *Polacy, Żydzi, Izraelczycy: tożsamość w literaturze polskiej w Izraelu*. Toruń 2008.
- GRYNBERG H.: *Pokolenie Szoa*. „Odra” 2002, nr 4, s. 37–49.
- LEOCIĄK J.: *Na obu brzegach*. „Nowe Książki” 1994, nr 3, s. 70–71.
- PROKOP-JANIEC E.: *Warsztat historyka literatury pogranicza. Na przykładzie badań nad literaturą rosyjsko-żydowską*. W: *Kulturowa historia literatury*. Red. A. ŁEBKOWSKA, W. BOLECKI. Warszawa 2015, s. 133–144.
- PRZYMUSZAŁA B.: *Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci*. Poznań 2016.
- SENDYKA R.: *Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci*. W: *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*. Red. D. CZAJA. Wołowiec 2013, s. 278–299.
- TARNOWSKA B.: „Bejn polanit le’iwrit”. *O polsko-hebrajskim bilingwizmie literackim w Izraelu (rekonesans)*. „Wielogłos” 2016, nr 2 (28), s. 99–123.
- TRABA R.: *Procesy zbiorowego pamiętania i zapominania. Trzy przypadki i ich konsekwencje dla badania pamięci zbiorowej*. W: *Pamięć i afekty*. Red. Z. BUDREWICZ, R. SENDYKA, R. NYCZ. Warszawa 2014, s. 367–394.
- WOLSKI P.: *Mysli różne o ogrodach (koncentracyjnych)*. „Narracje o Zagładzie” 2016, nr 2, s. 7–11.
- ŻUREK S.J.: *Miriam Akavia*. W: *Leksykon kultury polskiej poza krajem od roku 1939*. T. 1. Red. K. DYBCIAK, Z. KUDELSKI. Lublin 2000, s. 6–8.

Agnieszka Czyżak

Impossible Returns, Unavoidable Returns – Conventionality and Topicality in Miriam Akavia’s Prose

Summary

The article contains reflections on Miriam Akavia’s prose, with a special emphasis on her last book, written in 2005 and entitled *Moje powroty* [*My Returns*]. The main theme of Akavia’s *oeuvre* was her biography: her childhood in Cracow before the Second World War, experiences during the occupation, the Holocaust, and her life in Israel after the war. Her method of writing

was traditional; she used conventional and topical forms of expression as vehicles for expressing her attachment to such values as home, family, native land (along with her home town Cracow), and new adoptive country.

Key words: Holocaust, topos, convention, home, homeland

BEATA PRZYMUSZAŁA

ORCID: 0000-0002-8915-748X

Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Opowieść a-alternatywna O *Patrz pod: Miłość* Dawida Grossmana

„[...] nie zrozumieję swojego życia, póki nie poznam życia, którego nie przeżyłam TAM”¹ – to zdanie wypowiada narrator *Patrz pod: Miłość*, książki uznawanej za paradygmatyczną dla głosu drugiego pokolenia i dzieci ocalałych z Zagłady. Zdaniem Shoshany Ronen Dawidowi Grossmanowi udało się pokazać bohatera w sposób tak sugestywny, że późniejsze powieści innych twórców nie mogły nie odwołać się do obrazu zagubionego, wrażliwego dziecka, które wyczuwając jedynie rodzinną tajemnicę i doświadczając poczucia wyobcowania, stara się zrekompensować rodzicom ich cierpienia: pozbawione dzieciństwa² staje się „małym dorosłym”. Paradygmatyczność w tym przypadku wiąże się z dostrzeżeniem różnych zachowań – reakcji na mocno odbiegającą od przeciętnej sytuację życiową, wynikającą z utraty poczucia bezpieczeństwa będącej konsekwencją braku wsparcia w rodzicach. Można powiedzieć, że Grossman dobrze rozpoznał położenie znajdującego się w potrzasku dziecka, starającego się na miarę swoich sił i możliwości znaleźć wyjście z sytuacji, która bardzo często jest bez wyjścia.

Recepcja *Patrz pod: Miłość* bardzo często skupia się właśnie na pierwszej części powieści przedstawiającej losy Momika³, chłopca, który słyszy krzyki

¹ D. GROSSMAN: *Patrz pod: Miłość*. Przeł. M. SOMMER. Warszawa 2008, s. 160.

² „Niemał w każdym dziele pisarzy należących do »drugiego pokolenia« w literaturze hebrajskiej po ukazaniu się *Patrz pod: miłość* można odnaleźć elementy, które po raz pierwszy pojawiły się w powieści Grossmana” (Sh. RONEN: *Od zmagania z bestią nazistowską w piwnicy do zmagania z tą bestią w nas samych*. W: *Porzucić etyczną arogancję. Ku reinterpretacji podstawowych pojęć humanistyki w świetle wydarzenia Szoa*. Red. B. POLAK, T. POLAK. Poznań 2011, s. 94).

³ Por. M. ADAMCZYK-GARBOWSKA: *Odcienie tożsamości. Literatura żydowska jako zjawisko wielojęzyczne*. Lublin 2004, s. 157–162; Sh. RONEN: *Od zmagania z bestią nazistowską...*, s. 85–94; M. WÓJCIK-DUDEK: *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*. Katowice 2016, s. 13–14.

przerażenia śniącego koszmary ojca i który usiłuje podpytywać znajomą ekspedientkę ze sklepu o to, co było TAM. Od rodziców niczego konkretnego się nie dowie, ale z niedopowiedzeń, obserwacji ich zachowań i z przeczuć szybko wyprowadzi wniosek, że boją się oni „nazistowskiej bestii”. I że to właśnie on, ich syn, będzie potrafił ją pokonać. Nawet zasypiając, nie wychodzi z roli rodzica swych rodziców:

Czasem w nocy stają nad jego łóżkiem. Przychodzą się pożegnać, zanim zaczną się koszmary. Momik aż skręca się z wysiłku, udając, że śpi, żeby zobaczyli, że jest zdrowym i szczęśliwym dzieckiem, któremu jest okropnie dobrze, które uśmiecha się przez cały czas, nawet przez sen. Oj, luli, luli, jakie ma zabawne sny⁴.

Przywoływana już Shoshana Ronen, podkreślając, że kwestia zasadności fikcjonalizacji opowieści o Zagładzie jest jednym z ważniejszych problemów całej powieści (stwierdzając zarazem, że jest to kwestia nierozwiązywalna⁵), skupia się jednak na części poświęconej Momikowi właśnie. Badaczka uważa, że podejmując walkę z „nazistowską bestią”, chłopiec zaczął gromadzić wiedzę o Zagładzie, „a to, czego się dowiaduje, okazuje się o wiele bardziej fantastyczne i niewiarygodne niż wszystkie legendy i historie kryminalne, jakie kiedykolwiek czytał⁶”. Celnie wskazany problem absolutnej niewiarygodności tamtych wydarzeń dla osób, które dowiadują się o nich tak, jakby poznawały jakiegokolwiek inne „wydarzenia” (problem szczególny w odniesieniu do dziecięcej świadomości), nie zostaje jednak przez badaczkę podjęty i rozwinięty. A jest to istotne, ponieważ „niewiarygodność” łączy się często z poczuciem „nierzeczywistości” historii, z wrażeniem słuchania „wymyślonej” opowieści (nie tyle skłamanej, ile raczej nieprawdopodobnej).

Warto więc zastanowić się, w jaki sposób historia walki toczonej przez małego chłopca wiąże się/plącze/przekłada na historie przedstawione w pozostałych trzech częściach powieści. Na pewno łączy je pojawianie się „głosu” narratora/redaktora⁷ oraz kompozycja książki postrzegana jako kontaminacja najważniejszych sposobów pisania o Zagładzie⁸. Wszyscy przywoływani badacze zwracają tym samym uwagę na kwestię szukania formy przekazu.

⁴ D. GROSSMAN: *Patrz pod: Miłość...*, s. 71–72.

⁵ Sh. RONEN: *Od zmagañ z bestią nazistowską...*, s. 86.

⁶ Tamże, s. 92.

⁷ Wskazywała na to Monika ADAMCZYK-GARBOWSKA (*Odcienie tożsamości...*, s. 161, 162).

⁸ „Wydaje się, że centralna pozycja *See Under: Love* Grossmana jako wybitnego artystycznego ujęcia Holocaustu wynika z zastosowania wszystkich tych rozwiązań: obserwacji rodziców – ocalałych – oraz retrospektywnego punktu widzenia narratora w części pierwszej; badań nad Holocaustem i dokumentacji wykorzystanej do opisu obozu koncentracyjnego w części trzeciej, elementów intertekstualnych i innych strategii strukturalnych w częściach drugiej i czwartej” (A. HOLZMANN: *Holocaust w literaturze hebrajskiej*. Przeł. T. ŁYSAK. „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 151).

Momik dorasta i chce zaprezentować czytelnikom swoje kolejne próby opisanego tego, co zdarzyło się TAM i co wpłynęło na jego życie. „[...] nie zrozumie swojego życia, póki nie poznam życia, którego nie przeżyłam TAM” – życie, którego się nie przeżyło, to życie niemożliwe, to życie, którego nigdy nie będzie. Przyglądając się tej frazie, jej niemożliwie możliwemu znaczeniu, niemal nie sposób nie pomyśleć o wymyślaniu prawdopodobnej wersji swojego życia, które potoczyłoby się zupełnie inaczej, gdyby nie...

Taki sposób problematyzowania spojrzenia na własny los skłania do sięgnięcia po kontekst historii alternatywnych, ujmowanych jako konstrukcje zawierające w sobie zaprzeczenie znanego biegu wydarzeń: prezentują one ich możliwą wersję, która prawdopodobnie stałaby się jedyną, gdyby jej coś kiedyś „nie przeszkodziło”. Alternatywność ujęcia pojawia się najczęściej w dziełach należących do kultury popularnej: oceniając negatywnie dane wydarzenie, podejmują one próbę „przepisania” historii, tak, by nowy jej wariant pomógł w zmianie myślenia, skłonił do podejmowania innych decyzji. Jak zaznacza Catherine Gallagher, badaczka tego typu opowieści, pozwalają one na „potwierdzenie przekonania, że nasze wybory odnoszące się do teraźniejszości i przyszłości opierają się na wielu niedoszłych wersjach przeszłości, które wciąż w nas trwają i wciąż domagają się oceny”⁹. Taki sposób opowiadania zakłada zarazem, że czytelnik powinien otrzymać historię, której uwierzy i która pomoże mu także w rozwiązywaniu jego codziennych problemów¹⁰.

Jeśli w ten sposób ujmujemy alternatywność, to w dalszym życiu Momika nie pojawi się ona bezpośrednio. Zmiana wersji wydarzeń dotyczy jednak historii z kolejnych trzech części książki. I tak – w części poświęconej Brunonowi Schulzowi bohater nie umiera, udaje mu się uciec z getta i staje się zamieszkującą Bałtyk rybą. Kolejna, trzecia, pokazuje losy dziadka Momika w obozie: Żyda, którego nie sposób zabić i który snuje komendantowi obozu swe opowieści nie po to, by przeżyć, lecz by wreszcie zostać zgłodzonym. Ostatnia część zawiera historię chłopca cierpiącego na chorobę przyspieszającą proces starzenia się: Kazik umrze jeszcze jako kilkulatek. Każda z tych narracji unicestwia ważne dla niej fakty, pokazując kontradictory sytuacje: Schulz żyje, dziadek jest nieśmiertelny, dziecko doświadcza pełni życia w ciągu paru lat. Jednocześnie nie sposób sądzić, by te opowieści były czytane tak, jak zakłada to konwencja alternatywnych prezentacji historii. Chociaż wpisany został w nie negatywny

⁹ C. GALLAGHER: *Dlaczego opowiadamy, jak nie było?* Przeł. T. BILCZEWSKI, A. KOWALCZE-PAWLIK. „Teksty Drugie” 2012, nr 1–2, s. 151–152.

¹⁰ Jak podkreśla Gallagher: „Należy zapytać, jak to się dokładnie dzieje, że wspomniane dążenie do uzyskania sprawiedliwości historycznej kształtuje narracje posługujące się historią alternatywną? W latach 70. i 80. [...] kilka drobnych historii alternatywnych, a także kontradictory badania historyczne zaczęły prezentować takie historyczne możliwości, wedle których na przykład Stany Zjednoczone mogły przyjąć sprawiedliwszy kurs polityczny wobec autochtonów [...]” (tamże, s. 145).

aspekt oceny tego, co zdarzyło się TAM, to zarazem czytelnik – który poznaje niezwykle zdarzenia – będzie rozważał je nie tyle jako alternatywne historie, ile jako niezwykle narracje.

Alternatywność zdarzeń jest bowiem w tym przypadku zamierzona jako wariant nieprawdopodobnych opowieści¹¹. Redagujący je dorosły już Samuel (Szlomo)¹² tworzy wersje zdarzeń, które powinny zaistnieć przede wszystkim dlatego, że w ten sposób chciałby przeciwstawić się zagładzie¹³ tamtego świata. Z tego też względu nieprzypadkowa jest kolejność podejmowanych przez niego prób, a jeszcze ściślej to ujmując: kolejność prezentowania ich czytelnikowi.

W historii o Brunonie Schulzu, który ucieka z getta, historii będącej zarazem zapisem fascynacji, popisem jego wyobraźni, autor *Sklepów cynamonowych* przedostaje się do Gdańska dzięki sile swej kreacji¹⁴. Opis jego poszukiwań nad polskim morzem cały czas jest jednak konfrontowany z pisarskimi dylematami Samuela. W ten sposób dowiadujemy się, że pracuje on nad książką o swoim dziadku snującym opowieści komendantowi obozu (jednym z problemów, z którym się mierzy, jest pojawienie się w tej historii dziecka¹⁵) oraz opracowuje encyklopedię dla młodzieży, mającą sprawić, by wiedza o Zagładzie stała się „dostępna” bez konieczności rozmów z rodzicami (nie znajduje jednak dla niej wydawcy¹⁶). Opowieść o Schulzu jest więc nie tyle ramą dla snucia wyznań o pisarskich dylematach, ile istotnym punktem odniesienia dla wersji kolejnych twórczych projektów. Jak wyznaje Samuel w rozmowie ze swą żoną, przywołanie postaci Schulza miało pozwolić mu przeciwstawić się dokonaniem w czasie Zagłady „unicestwieniu indywidualności”, ale jednocześnie zaprezentowana w końcu przez autora *Sanatorium pod klepsydrą* opowieść o przyjściu Mesjasza wywołuje jego najgłębszy protest: „Czuję go teraz, kiedy utknąłem, spisując opowiadanie Wassermana i tego Niemca. Czuję, że muszę bronić się przed tym, co mi ukazał”¹⁷.

¹¹ Inaczej jest w przypadku „klasycznej” formy alternatywnej powieści: „[...] w ubiegłej dekadzie powieści bazujące na historii alternatywnej weszły w obieg głównego nurtu literatury nie jako literatura eksperymentalna, lecz raczej jako odmiana powieści realistycznej. Jasne jest, że wciąż dostarczają czytelnikowi dreszczyku obcowania z alternatywną rzeczywistością, ale czynią to w ramach łatwiej przyswajalnej linearnej struktury, w której pojawia się zaledwie ślad alternatywnej wersji historii, w której żyjemy. Zamiast przybierać wygląd drzewa, przypominają znacznie bardziej prozaiczny wzór: znak drogowy wskazujący na rozwidlenie” (tamże, s. 151).

¹² M. ADAMCZYK-GARBOWSKA: *Odcienie tożsamości...*, s. 158.

¹³ Używam określenia pisanego małą literą dla wyrażenia oznaczającego sam proces mordowania Żydów, duża litera dotyczy historycznego Wydarzenia.

¹⁴ „»Uciekł« nie w zwykłym znaczeniu, ale tak, jak wypowiadamy to słowo ja i Bruno. Mamy na myśli, że ktoś wysiłkiem woli i decyzją przeniósł się w magnetyczny inny wy...” (D. GROSSMAN: *Patrz pod: Miłość...*, s. 157).

¹⁵ Tamże, s. 235. Czytelnik, poznając część poświęconą Schulzowi, wie, że historia o dziadku opowiadającym historię komendantowi obozu i o małym Kaziku jest już napisana (tamże, s. 137).

¹⁶ Tamże, s. 237.

¹⁷ Tamże, s. 234.

Tym, co tak mocno przeraża pisarza, jest wizja świata, którą zachwyca się Bruno, wizja świata, w którym wszyscy wszystko zapominają. Poprzednie życie było jedynie wstępem do nowej epoki wielkiego tworzenia („tysiące lat istnienia były zaledwie niezgrabnym szkicem, pierwszymi, pełnymi wahania, próbami ewolucji...”) ¹⁸. Szlomo protestuje przeciwko odebraniu ludziom pamięci, jest przerażony okrucieństwem zawartym w chwilowości: nie istnieją już żadne związki między ludźmi (kończą się, gdy kończy się ich spotkanie), nie ma żadnych punktów odniesienia, nie ma języków, literatury, kultury. Rozentuzjowany Bruno przekonuje go jednak, że:

Nie istnieje tęsknota za przeszłością [...]. Jest tylko dążenie do przyszłości; nie ma nieśmiertelnych arcydzieł, odwiecznych wartości; poza wartością samego tworzenia. Właściwie to nie wartość, lecz popęd biologiczny, silniejszy od wszystkich instynktów. Popatrz na nich Szloma – nie pamiętają niczego, co wydarzyło się do tej chwili, lecz chwila w świecie naszego placu nie trwa dłużej niż jedno uderzenie kościelnego dzwonu. Jest to, powiedzmy, czas elastyczny, mogący pomieścić to jedno doświadczenie, które może trwać jeszcze rok albo sekundę. [...] To ludzie bez wspomnień, nieużywane dusze, które, aby dalej istnieć, muszą wciąż stwarzać na nowo język, swoich bliskich i każdą chwilę. Zadzierzgnąć z nieskończonym wysiłkiem więzy, które od razu pękają... ¹⁹.

Wizja tworzenia od nowa, od nowa w każdej chwili to obraz świata, który za każdym razem trwa przez „mgnienie oka” – to rzeczywistość, w jakiej nie uda się zrealizować morderczych zamiarów ²⁰, ale to także świat, który tworząc się, natychmiast się rozpada. Ceną za świat, w którym nie będzie zbrodni, jest utrata więzi, poczucia tęsknoty, pamięci.

Schulz, który przeżył własną śmierć, to pisarz odmawiający spojrzenia za siebie, to ten, który nie chce/nie może/nie potrafi pamiętać. Alternatywność opowiedzianej historii jest ujmowana w sposób radykalny: to protest przeciwko wszystkiemu, co się zdarzyło, wyraz buntu przeciwko kulturze. Człowiek-twórca, który pojawia się w Schulzowskiej wizji, to człowiek nieludzki – Szlomo zarzuca pisarzowi okrucieństwo wobec ludzi, twierdząc, że potrzebują przeciw ram, stałości, punktów odniesienia ²¹. Ale nie wydaje się, że to jedyny zarzut, który postawi mu dorosły już Momik.

Nie wypowiada tego wprost, zaznacza jedynie, że chciał jeszcze dowiedzieć się, jak Schulz reaguje na historię własnej śmierci – i wyznaje, że to był koniec

¹⁸ Tamże, s. 267.

¹⁹ Tamże, s. 267–278.

²⁰ Jak przekonuje Szloma Bruno: „[...] załóżmy, że z powodu jakiegoś wypaczenia rzeczywistości pojawi się taka myśl. [...] Nikt jej nie pojmie, nie utrzyma swymi narzędziami percepcji, Szloma! Będzie ona tylko przelotną, pohamowaną udręką, bo stoi w całkowitej sprzeczności z głównym założeniem życia” (tamże, s. 273).

²¹ Tamże, s. 268.

ich spotkania²². Konsekwentnie zrealizowana wersja innej historii to opowieść o świecie bez Zagłady. Tak właśnie należy zobaczyć świat bez pamięci.

W podejmowanych przez pisarzy próbach tworzenia kontrfaktycznych wariantów historii świat, w którym nie doszło do Zagłady, pojawia się stosunkowo często, co ma na celu wzmacniać tendencje do zmiany politycznych działań, koncentrując je na dbaniu o wspólne dobro²³. Ale „świat bez Zagłady” z perspektywy Momika-Szloma to świat nie tyle alternatywny, ile nieprawdziwy. I w tym znaczeniu Szlomo odmawia współuczestnictwa w tak ujmowanej kreacji (broniąc się przed Schulzowską propozycją nie-pamięci).

Zupełnie więc inaczej wyglądają kolejne opowieści. Dziadek kontynuujący swe przedwojenne historie o Dzieciach Serca przygodową konwencję przekształca w opowieść z Zagłady: dzieci będą dorosłymi osobami, które zostały dotknięte cierpieniem i śmiercią. Chce, by opowiadanie²⁴ było w stanie poruszyć Niemca: by ten wreszcie poczuł, co robi. I tego podstępu komendant się domyśla, sprzeciwiając się za każdym razem aluzjom do współczesności. Gdy akcja ma przenieść się na warszawskie Nalewki w czasie powstania, komendant wyśmiewa się z wiary w słowa Wassermanna i proponuje mu własny nóż, by Żyd mógł go otwarcie zaatakować. Dziadek Momika decyduje się kontynuować przerwana opowieść, podejmując temat dziecka, które zjawia się nagle w fabule. Ten spór o życie (spór pozorny przecież – opowiadający Żyd bez „ochrony” komendanta nie przeżyje w obozie, jeśli założymy, że wbrew fabule mógłby zginąć) zostaje w książce obudowany metaliterackimi uwagami, w których Szlomo przyznaje, że nie chciał, by w historii opowiadanej przez dziadka pojawiło się dziecko. Narrator wyznaje, że dorosły Momik:

Nie ma siły. Nie ma siły na to dziecko. Nie ma siły na kolejnego człowieka. Ktoś wyczerpał całą swoją siłę i nie może już dalej. Wspomniana wcześniej osoba pisząca nie ma już sił żywotnych nawet dla samej siebie [...]. Nawet postaci literackiej. [...].

W tej samej chwili przypomniały mu się pytania, które nauczył go zadawać pewien człowiek, B. Schulz, i stwierdził z wielkim smutkiem, że po prostu bał się je zadawać. [...] Znów sobie uprzytomnił, że należy zadawać inne pytania:

²² Tamże, s. 275.

²³ „Moim zdaniem to właśnie ta niecodzienna właściwość, polegająca na wymyślaniu ulepszonych czy może poprawionych wersji historii, które usprawiedliwiłyby politykę dążącą do urzeczywistnienia upragnionej przyszłości, pozwala na wyjaśnienie gwałtownego wzrostu popularności narracji opartych na historiach alternatywnych, jaki nastąpił w latach 70. i 80. [...]. A oto kilka przykładów: nie dochodzi do Zagłady – i to nagminnie [...]” (C. GALLAGHER: *Dlaczego opowiadamy, jak nie było?...*, s. 146).

²⁴ Cenę którego stanowi możliwość stania się martwym: zakład z komendantem opiera się na założeniu, że będzie on strzelał do Wassermanna, jeżeli zadowolony go jego opowieść – „Jeden strzał w głowę. To twoja nagroda, rozumiesz? Jak Szeherazada, tylko na odwrót. Będę do ciebie strzelał codziennie” (D. GROSSMAN: *Patrz pod: Miłość...*, s. 318).

nie „Czy pewien człowiek zabiłby X, Y lub Z”, lecz „Czy ożywiłby ich? Czy ożywiłby ich na nowo?”²⁵.

Żyd, który nie może umrzeć, dziecko, które nie powinno pojawić się w opowieści, i niemiecki komendant-słuchacz, który nie chce, by dziecku stało się coś złego („Są rzeczy, których nie wolno panu przy mnie mówić, Herr Neigel. [...] Dziecko będzie żyło i umrze, zgodnie z wolą opowiadania”²⁶). Ramowa opowieść o tym, co by było, gdyby dziadek przeżył własną śmierć, staje się historią o znaczeniu życia po Zagładzie, o (nie)możliwości wyboru życia, o nieobecności pragnienia życia. Trzecia część kończy się słowami: „Ta-ta”, które wypowiada powołane do życia dziecko²⁷.

Historia tego dziecka to historia Kazika, zaprezentowana na końcu książki i ujęta w formę haseł encyklopedycznych (o rozbudowanej często, choć fragmentarycznej fabule). Kazik choruje na zespół Wernera: zestarzeje się szybko, doświadczając licznych cierpień – jego życie jest więc od samego początku życiem przekreślonym. Poznając jego losy, czytelnicy dowiedzą się wreszcie, że dziadek Momika snuł swą opowieść po to, by zginąć z rąk komendanta tak samo, jak zginęła jego córka. I dowiedzą się również, że odbierając mu najbliższych i składając do snucia historii, Niemiec przywłaszczył sobie jej autorstwo: opowiedział ją żonie, by pokazać jej, że jest jednak człowiekiem. Oburzony Wasserman porównuje kradzież opowiadania do kradzieży życia i zrezygnowany (ironicznie jednak komentujący swój wpływ na ratowanie niemieckich rodzin) prosi, by powtarzając sobie opowieść w czasie podróży, troszczył się o nią jak o własne dziecko i by potrafił przekonać żonę, że to jego „własne dzieło, że powstało z głębi serca i że mówi prawdę, choć pozornie w całości jest zmyślane”²⁸. Opowiadanie ma zatem w tym przypadku przede wszystkim swój autorski charakter i dlatego przedstawiona wcześniej sytuacja pojawia się w encyklopedii pod hasłem „plagiat”.

Autorskie naznaczenie sytuuje opowieść w przestrzeni indywidualizującej, eksponując jej wyodrębniający charakter: w tej historii ważny jest nie tyle dokumentacyjny aspekt, istotne jest nie tyle przekonanie o trwałości samego przekazu, ile właśnie ujawnienie jego wyjątkowości i związku z opowiadającą osobą.

Dziadkowi Momika nie uda się „zakłąć potwora”: komendant, który, jak się wydaje, zaczyna odczuwać „ludzkie reakcje” i który chce naprawić (dzięki kradzieży opowieści) relacje z żoną, na urlopie brutalnie ją gwałci. I chociaż sam wymierza sobie wyrok (zabija się), gdy sprawa jego kontaktu z Żydem wychodzi na jaw, to raczej można powiedzieć, że jest to gest rezygnacji, a nie etycznej świa-

²⁵ Tamże, s. 447.

²⁶ Tamże, s. 457.

²⁷ Tamże, s. 460.

²⁸ Tamże, s. 616.

domości. Mimo że stary Żyd usiłował dotrzeć do „człowieczeństwa” Niemca, nie było to wyrazem naiwności. Sam wyjaśniał komendantowi:

Okrucieństwo. [...] Jeśli nauczył się pan okrucieństwa, będzie panu bardzo trudno się odzwyczaić. Podobnie jak jeśli kiedykolwiek nauczył się pan pływać, nigdy pan tego nie zapomni. [...] jeśli chodzi o okrucieństwo, podłość albo zwątpienie – człowiek nie może być okrutny tylko chwilami, niegodziwy w jednej trzeciej czy nieufny w jednej czwartej. Zło nie jest przedmiotem, który można ze sobą nosić, jeśli się zechce, wyjąć z kieszeni i zrobić z niego użytek, jeśli nie – włożyć z powrotem do kieszeni i odczuwać spokój duszy²⁹.

Przytoczone zdania wynikały ze świadomości stopnia skażenia świata w czasie Zagłady. Skażenia, które z perspektywy narratora powieści ma charakter praktycznie nieusuwalnego oznaczenia. Dlatego Bruno Schulz w swej nowej opowieści wybiera świat bez pamięci. Momik-Szlomo, szukając sposobów na życie, w którym wciąż w piwnicy istnieje „nazistowska bestia”, już wie, że „niepamięć” jest „fikcją”, rodzajem samookłamywania się. To, czego doświadczył, usiłując pokonać bestię, uświadomiło mu, że jej siła oddziaływania niszczy nawet to, co znalazło się jedynie obok niej. Pierwsza część opowieści o Momiku odsłoniła tkwiące w nim samym okrucieństwo:

Żydki, wyszeptał, czując, jak w brzuchu rozchodzi mu się przyjemne ciepło i jak pęcznią mięśnie pod skórą. [...] Otrząsnął się, podszedł do dziadka i powiedział z drwiną: Dość już, zamknij się wreszcie, mamy dosyć tej twojej historii, a nazikaput nie zabija się opowiadaniem historii, ale mocno go bijąc. Musi tu wbiec oddział piechoty morskiej i wziąć go na zakładnika, aż przyjdzie Hitler, żeby go uwolnić. A wtedy schwytają także Hitlera i zabiją go po długich i strasznych torturach, wyrwą mu po kolei wszystkie paznokcie! Wrzeszczał. Zostawił dziadka i poszedł do klatek. Oczy też niech mu wydłubią bez znieczulenia, a potem niech wysadzą w powietrze całe Niemcy i kraj TAM, żeby nic nie pozostało [...]. Uratują sześć milionów dzięki nie zrównanej akcji wywiadu, zawrócą bieg historii, jak w wehikule czasu. [...] Potrzebna jest wojna! – wrzeszczał Momik, z oczami wywróconymi jak oczy kota [...]³⁰.

Przerażenie złem, które odkryło się w sobie, wraca w powieści w postaci pytania stawianego przez dorosłego mężczyznę, który zastanawia się, ile w nim kryje się z „nazistą”. Szlomo-narrator-pisarz opowiada o snach, w których jest Niemcem, rozważając, czy odkrycie w sobie „skażenia okrucieństwem” można w ogóle w jakikolwiek sposób „wyleczyć”? I te refleksje właśnie każą mu wrócić do cytowanych już, podnoszonych przez Schulza, wątpliwości – do pytań o możliwość wyboru życia, które pojawiają się zamiast pytań o możliwość zabijania.

²⁹ Tamże, s. 363.

³⁰ Tamże, s. 117.

Najistotniejsze jest w końcu pytanie o wybór samego siebie: „czy sam zostałby ożywiony – z tą samą żarliwością, pragnieniem i miłością – przez samego siebie, w każdej chwili?”³¹.

Najbardziej nieprawdopodobna historia jest ukryta w nas samych, zdaje się pisać Szlomo, pokazując, że o ile alternatywna opowieść o świecie bez Zagłady jest opowieścią skłamaną, o tyle alternatywna wersja tego, co o sobie myślimy, może być wersją nie-do-uwierzenia, nie-do-pojęcia.

Spór, który Momik toczył z dziadkiem (a *de facto* z siłą samej fabuły) o obecność dziecka w historii, jest sporem zarówno o wizję przyszłości (skazaną już z góry na unicestwienie z uwagi na chorobę Kazika), jak i o wybór przyszłości (który zostanie przekreślony samobójczym gestem Kazika widzącego wznoszące się wokół świata mury obozu³²). I jak mówi Wasserman do komendanta, żadna opowieść o Kaziku nie wpłynie na życie innych: „– Naprawdę szczerze wierzy pan, że jeśli opowiem teraz dzieje Kazika, zwróci to serce pańskiej małżonce? Nie żyjemy w świecie baśni, jak pan wie...”³³.

Pytanie, które stawia Grossman, to pytanie o możliwość autodemaskacji. I jest to jedno z ważniejszych pytań w świecie niealternatywnym.

Bibliografia

- ADAMCZYK-GARBOWSKA M.: *Odcienie tożsamości. Literatura żydowska jako zjawisko wielojęzyczne*. Lublin 2004.
- GALLAGHER C.: *Dlaczego opowiadamy, jak nie było?* Przeł. T. BILCZEWSKI, A. KOWALCZE-PAWLIK. „Teksty Drugie” 2012, nr 1–2, s. 138–152.
- GROSSMAN D.: *Patrz pod: Miłość*. Przeł. M. SOMMER. Warszawa 2008.
- HOLZMANN A.: *Holocaust w literaturze hebrajskiej*. Przeł. T. ŁYSAK. „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 142–160.
- RONEN Sh.: *Od zmagania z bestią nazistowską w piwinicy do zmagania z tą bestią w nas samych*. W: *Porzucić etyczną arogancję. Ku reinterpretacji podstawowych pojęć humanistyki w świetle wydarzenia Szoa*. Red. B. POLAK, T. POLAK. Poznań 2011, s. 82–115.
- WÓJCIK-DUDEK M.: *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*. Katowice 2016.

³¹ Tamże, s. 447.

³² Tamże, s. 562.

³³ Tamże, s. 613.

Beata Przymuszała

A-alternative Story
On *See Under: Love* by David Grossman

Summary

The article presents an interpretation of David Grossman's novel *See Under: Love* in the context of alternative history. Revealing the problems related to depicting the Holocaust, the story becomes a critique of our culture. It shows how four distinct parts are related, creating a vision of the dark sphere of our "I" hidden from the world: an alternative version of a story about ourselves is a *sui generis* reckoning with the concept of humanity dominant in our European community.

Key words: Holocaust, fiction, alternative hi/story

SARA HERCZYŃSKA

ORCID: 0000-0003-4840-5819

Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski

Powrót na planetę Auschwitz Zemdenie Yehiela Dinura jako kluczowy moment w tworzeniu pamięci o Zagładzie

7 czerwca 1961 roku pisarz Yehiel Dinur wygłosił w teatrze Beit Ha'am w Jerozolimie pełen patosu monolog o odległej planecie, po czym zemdłał. Nie byłoby w tym wydarzeniu nic niezwykłego, gdyby nie fakt, że miało miejsce w ramach procesu sądowego, pisarz pełnił funkcję świadka, a teatr sądu. Proces Adolfa Eichmanna trwał od 11 kwietnia do 14 sierpnia 1961 roku i składał się ze 114 sesji. Jego źródła tkwią w samych początkach Państwa Izrael. Wkrótce po zadeklarowaniu niepodległości, w 1950 roku, Izrael uchwalił prawo dotyczące nazistów i kolaborantów, dzięki któremu można było sądzić schwytanych w przyszłości winnych¹. W 1960 roku agenci Izraela odszukali i porwali byłego oficera SS Adolfa Eichmanna w celu postawienia go przed sądem. Eichmann był najwyższym rangą oficerem SS mającym bezpośrednią styczność z ludnością żydowską. Odpowiadał za jej transport do obozów koncentracyjnych, a więc osobiście zajmował się eksterminacją. Nie tworzył nazistowskich praw, ale je wykonywał. Po wojnie esesmanowi udało się uciec z Europy do Argentyny, skąd wiosną 1960 roku został uprowadzony przez izraelskich agentów służb specjalnych. 23 maja 1960 roku Dawid Ben-Gurion ogłosił aresztowanie Eichmanna, a niecały rok później rozpoczął się jego proces. Sama kwestia sądenia go w kraju, którego obywatelstwa nie posiadał, w którym nie popełnił przestępstwa, co więcej – w kraju, który nie istniał w czasie popełniania czynów, za które się go sądzi, była wątpliwa. Proces miał charakter polityczny, a jego celem było pokazanie światu, przez co przeszedł naród żydowski, co miało legitymizować istnienie Państwa Izrael.

¹ Zob. M. PEARLMAN: *The Capture And Trial Of Adolf Eichmann*. London 1961.

Proces Eichmanna zajmuje niezwykle ważne miejsce zarówno w historii pamięci o Holokauście, jak i w historii mediów. Po raz pierwszy Holokaust był tak szeroko omawiany w telewizji, prasie i radiu. Pierwszy raz Zagłada Żydów została tak wyraźnie wyodrębniona z narracji łączącej wszystkie zbrodnie wojenne popełnione przez Niemców². Liczne ofiary występujące w roli świadków wyraźnie wskazywały winy i winnych. Ludzie z trzydziestu ośmiu krajów mogli śledzić relacje telewizyjną, radiową i prasową. Od początku o procesie Eichmanna mówiło się bardziej w kategoriach ważnego wydarzenia społecznego i historycznego niż procedury prawnej. Zarówno osoby przeciwnie rozprawie, jak i jej zwolennicy odnosili się w swoich argumentach do metafory procesu jako spektaklu³. Prokurator generalny Gideon Hausner specjalnie dobierał świadków pod kątem efektu dramatycznego ich wystąpień.

Proces odbył się w teatrze Beit Ha'am, ponieważ zwykły sąd nie mógłby pomieścić wszystkich zaproszonych dziennikarzy. Jego przebieg był nagrywany przez Capital Cities Broadcasting Corporation, które następnie przekazywało materiał kanałom telewizyjnym na całym świecie. Co ciekawe, sam Izrael nie miał wtedy żadnego kanału telewizyjnego, więc Izraelczycy śledzili proces w radiu i prasie. Kasety z nagraniami przewożono samolotami do wszystkich krajów, które je zamówiły. Większość informacji podanych podczas rozprawy była wcześniej znana, przede wszystkim dzięki procesom norymberskim, jednak dopiero proces Eichmanna pozwolił na ich rzeczywiste rozpowszechnienie. Rozprawa sądowa sprowadzała się zatem nie do ustalania faktów, ale do ich performatywnego ponownego opowiedzenia. Transmisja telewizyjna pozwoliła na ożywienie historii, przedstawienie jej jako niedomkniętej, dziejącej się – fragmenty procesu były pokazywane w wiadomościach telewizyjnych obok bieżących informacji. Rozprawie została nadana charakterystyczna dla telewizji logika „nażywości”⁴.

Zeznania i relacje

Świadek, któremu poświęcony jest ten artykuł, nazywał się Yehiel Dinur i urodził się 16 maja 1909 roku w Sosnowcu jako Yehiel Feiner. Przed wojną uczęszczał do jesziwy w Lublinie, był syjonistą i wydał tomik poezji w jidysz. Podczas wojny spędził dwa lata w Auschwitz. W 1945 roku wyjechał do Izraela i zaczął pisać powieści. Jego najślynniejsza książka, *Dom lalek*, powstała w 1955

² Zob. J. SHANDLER: *While America Watches: Televising the Holocaust*. New York–Oxford 1999.

³ Por. tamże, s. 88.

⁴ Zob. P. AUSLANDER: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. New York 1999.

roku, a jej akcja toczy się głównie w domu publicznym w obozie koncentracyjnym⁵. Dinur twierdził, że jest to pamiętnik jego siostry, która zginęła w obozie. Sześć lat później wydał powieść o wykorzystywaniu seksualnym chłopców przez nazistów, twierdząc, że opisuje losy swojego brata. Dinur tworzył literaturę graniczącą z pornografią, przepełnioną opisami aktów seksualnych i sadyzmem. Swoje książki podpisywał pseudonimem⁶ Ka-Tzetnik 135633, co pochodziło od słowa *konzentrationslager* (obóz koncentracyjny), skracanego do liter KZ i numeru obozowego⁷. Jego tożsamość została ujawniona dopiero podczas procesu Eichmanna. Początkowo Dinur nie chciał zeznawać, przekonał go do tego dopiero prokurator Hausner. Był niezwykle ważnym świadkiem, ponieważ jako jeden z niewielu spotkał Eichmanna podczas wojny.

Yehiel Dinur zeznawał podczas 68. sesji procesu Eichmanna. Pierwsze pytania dotyczyły jego tożsamości – kim jest, jak się nazywa, skąd pochodzi⁸. Już w tym momencie Dinur naruszył ramy procesu: stwierdził, że „Ka-Tzetnik 135633” to nie jego pseudonim, ponieważ nie uważa się za twórcę literatury, tylko za kronikarza „planety Auschwitz”. Następnie rozpoczął poetycki opis odległej planety, na której ludzie nie mają imion, a czas płynie inaczej niż na Ziemi. Kiedy doszedł do opisu ubrań mieszkańców tej planety, prokurator Hausner przerwał i pokazał mu pasiak z Auschwitz. Dinur potwierdził, że właśnie taki strój nosił. Potem wrócił do swojego przemówienia. Wyjaśnił, że za swoją misję uważa opowiedzenie historii tych, którzy zostali zamordowani w obozach, gdyż taką przysięgę im złożył. Twierdził, że musi to robić do momentu, kiedy ludzkość przebudzi się po ukrzyżowaniu narodu żydowskiego, tak jak kiedyś przebudziła się po ukrzyżowaniu jednego człowieka. Prokurator grzecznie spróbował mu zadać parę pytań, sędzia również zwrócił mu uwagę. Dinur jednak zachowywał się, jakby ich nie słyszał, mówił, że widzi swoich towarzyszy z Auschwitz, po czym wstał i zemdlął. Sesja nie mogła być kontynuowana, Dinur został wyniesiony na noszach.

Zanim przejdę do wyjaśnień omdlenia Yehiela Dinura, chciałabym oddać mu głos. W 1983 roku w programie telewizyjnym *60 minutes* Mike’a Wallace’a Dinur wytłumaczył prowadzącemu swoje zachowanie podczas procesu⁹. Stwierdził, że

⁵ Y. DINUR: *Dom lalek*. Przeł. A. HORODEŃSKI. Warszawa 1992.

⁶ Podczas procesu Dinur twierdził, że nie jest to pseudonim (“It was not a pen name. I do not regard myself as a writer and a composer of literary material” – zapis 68. sesji procesu Adolfa Eichmanna w bazie The Nizkor Project. Dostępne w Internecie: <http://www.nizkor.org/hweb/people/e/eichmann-adolf/transcripts/Sessions/Session-068-01.html> [data dostępu: 05.01.2018]), trudno jednak znaleźć inne określenie.

⁷ Inna możliwa pisownia to K-Zetnik. Z kolei nazwisko Dinur (również zapisywane: Dinoor lub De-Nur) oznacza ‘z ognia’, czyli ‘ten, który przeżył ogień lub odrodził się jak feniks’.

⁸ Zapis 68. sesji procesu Adolfa Eichmanna w bazie The Nizkor Project. Dostępne w Internecie: <http://www.nizkor.org/hweb/people/e/eichmann-adolf/transcripts/Sessions/Session-068-01.html> [data dostępu: 05.01.2018].

⁹ Por. G. GETZ: *The Measure of a Man: Twenty Attributes of a Godly Man*. Ventura 2004, s. 141.

zemdlał nie z powodu strachu czy powracających wspomnień, lecz dlatego, że zobaczył Eichmanna jako zwykłego człowieka i ta „prawda o człowieku” go przerażała¹⁰. Przestraszył się, że on sam mógłby być zdolny do zbrodni. Ten głos jest ważny, mimo że można w nim rozpoznać uwewnętrznioną narrację Arendt na temat banalności zła i Eichmanna jako „zwykłego człowieka”. To, w jaki sposób pisarz tłumaczy swoje omdlenie, jest zgodne z tym, co mówił podczas procesu. W przemowie o „planecie Auschwitz” pojawia się podobna wizja obozów jak w książkach Dinura, umieszczających je w alternatywnej przestrzeni, niepozwalającej na racjonalne wskazanie ludzi za nie odpowiedzialnych. Postrzeganie Eichmanna jako zwykłego człowieka uniemożliwia podział na dwa równoległe światy, „tam” i „tu”.

Dosyć łatwo jest wytłumaczyć omdlenie Yehiela Dinura w kategoriach psychologicznych. Można u niego zdiagnozować dysocjację, czyli oddzielenie się podmiotu „od siebie”¹¹. Ponowne przeżycie doświadczeń wojennych podczas procesu okazało się zbyt trudne, dlatego to oddzielenie było potrzebne jako mechanizm obronny. Dysocjacja jest zerwaniem połączenia pomiędzy różnymi wydarzeniami z przeszłości, przez co wspomnienia stają się nieciągle i pokałkowane. Zerwanie może dotyczyć również połączenia pomiędzy aktualnymi wydarzeniami i ich emocjonalnym lub poznawczym znaczeniem, a także pomiędzy aktualnymi wydarzeniami i ich symboliczną reprezentacją. Jest często reakcją obronną w sytuacji traumatycznej, uruchamianą, by nie doświadczać bólu fizycznego lub psychicznego. Dysocjacja może przebiegać z zaburzeniami świadomości – osoby w tym stanie mogą mieć uczucie paraliżu, upadać, tracić kontakt z rzeczywistością.

Hannah Arendt przyjechała do Jeruzolimy, żeby napisać reportaż z procesu dla „The New Yorker”. Podczas kolejnych sesji siedziała razem z innymi dziennikarzami w specjalnie dla nich przygotowanym pomieszczeniu i słuchała rozprawy przez słuchawki. Omdlenie Dinura opisała z dystansem graniczącym z pogardą. Stanowiło dla niej kolejny przejaw tego, że proces Eichmanna jest raczej spektaklem politycznym niż poważną rozprawą sądową. Arendt uznała zeznania składane przez Dinura za wyjątek w całym wydarzeniu wyreżyserowanym przez Hausnera, ale wyjątek potwierdzający jego charakter. W pracy *Eichmann w Jeruzolimie...* przedstawia Dinura jako „autora kilku książek o Oświećciu opowiadających o zamtuzach, homoseksualistach i innych »ciekawych ludzi rzeczach«”¹². Dalej ze zgryźliwą ironią opisuje patetyczną przemowę pisarza,

¹⁰ W kwestii omdlewania z lęku i znaczenia tego aktu ciekawym kontekstem może być analiza omdlenia Jerzego Andrzejewskiego autorstwa Marii JANION (*Wobec zła*. Chotomów 1989, s. 119).

¹¹ Por. *Psychodynamic Diagnostic Manual*. Eds. V. LINGIARDI, N. McWILLIAMS. Second edition. New York 2017, s. 179–180.

¹² H. ARENDT: *Eichmann w Jeruzolimie. Rzecz o banalności zła*. Przeł. A. SZOSTKIEWICZ. Kraków 1987, s. 287.

dodając bardzo liczne złośliwe komentarze. Niewątpliwie ma rację, uważając, że Dinur nie spełniał kryteriów „dobrego świadka” podczas procesu. Jego zeznania były chaotyczne, zbyt emocjonalne i nie na temat. Uderzający jest jednak pogardliwy język, którym posługuje się Arendt w opisie tej sytuacji. To ten sam ton, który stosuje, charakteryzując prokuratora Gideona Hausnera czy Dawida Ben-Guriona, jednak ci ostatni są w pozycji władzy, a Dinur występuje jako ofiara. Może jednak Dinurowi nie należy się specjalne traktowanie? Jego przemowę można traktować jak specjalnie wyreżyserowany i doskonale zrealizowany spektakl. W pewnym sensie podczas rozprawy to Eichmann był ofiarą (to jemu groziła kara śmierci), a Dinur stał po stronie silniejszego (Państwa Izrael).

Warto przytoczyć też inną relację z procesu Eichmanna. Jej autorem jest izraelski poeta Haim Gouri. Zwraca on uwagę na słowa, które wymamrotał prokurator po zemdleniu Dinura: „Nie spodziewałem się tego”¹³. Sam Gouri uważa, że ta sytuacja była do przewidzenia. Jego zdaniem problem polegał na tym, że kiedy większość świadków opisywała tylko swoją historię, dodając ją do ogólnego obrazu Zagłady, Yehiel Dinur próbował przedstawić ogólną prawdę o Holokauście i dotrzeć do jego esencji. Było to zgodne z zamierzeniem Hausnera, który zaplanował proces w ten sposób dla lepszego efektu dramatycznego¹⁴. Próba przełamania formalnej rozprawy sądowej, w ramach której każdy świadek opowiada tylko część historii, i przeniesienia się z powrotem na planetę Auschwitz nie powiodła się. Omdlenie Dinura było zatem spowodowane nadmierną ambicją Hausnera, ale też zamiarem opowiedzenia wszystkiego przez mówiącego, bycia kimś więcej niż tylko kolejnym świadkiem. Dinur jednak nie miał wystarczająco dużo siły, by wykonać to zadanie.

Płeć świadka

Skłonność do omdleń jest reakcją przypisywaną kobietom, związaną z ich rzekomą słabością. Przed wojną figura Żyda często była kojarzona z tym, co kobiece¹⁵. Klaus Theweleit, analizując zapiski żołnierzy z Freikorps, stwierdza, że oni również patrzyli na żydowskie ciała jak na ciała kobiece; widzieli je jako

¹³ H. GOURI: *Facing the Glass Booth*. Transl. M. SWIRSKY. Detroit 2004, s. 128. Tłumaczenie cytatu – S.H.

¹⁴ Z protokołu procesu: “Attorney General: With the Court’s permission, in view of the unfortunate incident that has taken place, I shall have to arrange the evidence on Auschwitz differently. It was intended that Mr. Dinur should give us a general description, so that the other witnesses could supplement it on various partial aspects” (zapis 68. sesji procesu Adolfa Eichmanna w bazie The Nizkor Project. Dostępne w Internecie: <http://www.nizkor.org/hweb/people/e/eichmann-adolf/transcripts/Sessions/Session-068-01.html> [data dostępu: 05.01.2018]).

¹⁵ Por. B. KEFF: *Antysemityzm. Niezamknięta historia*. Warszawa 2013, s. 96 i 122.

brudne, niebezpieczne i niemające ściśle określonych granic¹⁶. W opozycji do nich swoje aryjskie, męskie ciała widzieli jako zorganizowane, czyste, uporządkowane¹⁷. Z kolei Sabrowie, czyli Żydzi urodzeni w Izraelu, stanowią przeciwieństwo cech kobiecych: budują państwo od podstaw na pustyni, są silni i nie zagraża im antysemityzm.

Co ciekawe, sam Dinur w swojej najśłynniejszej książce, czyli w *Domu lalek* z 1955 roku, przyjął kobiecą perspektywę. Powieść wypełniona jest graniczącymi z pornografią opisami tortur i zabiegów medycznych. Dinur, jak wspomniałam, twierdził, że oparł ją na pamiętniku swej siostry, która zginęła w obozie koncentracyjnym. Toteż długo czytano tę książkę jako autentyczny dokument dotyczący Zagłady, wielu Izraelczyków uczyło się z niej o historii Holokaustu. Była również rekomendowaną lekturą w izraelskich szkołach¹⁸. Nawet w polskim wydaniu z 1992 roku na czwartej stronie okładki zamieszczono informację, że opisuje prawdziwą historię. Następuje tu jednak kontaminacja autora i narratorki. Nota biograficzna w polskiej edycji brzmi następująco: „Ka-tzetnik 135633 – literacka legenda naszych czasów. Praktycznie anonimowa – tylko niewielu zna jej prawdziwe nazwisko – lecz wielka pisarka, może jedna z największych w naszym pokoleniu”¹⁹. Oczywiście można tę pomyłkę dotyczącą płci autora uznać za błąd w tłumaczeniu, ponieważ po angielsku w przytoczonych zdaniach płeć podmiotu nie ma znaczenia, jednak z jakichś przyczyn tłumacz założył, że forma żeńska będzie właściwa. W innym miejscu redaktorzy informują, że 135633 to numer obozowy autorki pamiętnika, na którym książka została oparta, i tym samym głównej bohaterki²⁰. Ta pomyłka wydaje się interesująca w świetle wątpliwości dotyczących tego, czy Yehiel Dinur rzeczywiście miał siostrę. Dlaczego pisarz wybrał akurat kobietę jako *alter ego*, za pośrednictwem którego może opisać swoje doświadczenie obozowe? Dlaczego okropieństwa, które ją spotykają w książce, mają charakter seksualny? Być może postać kobieca pozwoliła Dinurowi do pewnego stopnia oddzielić się od opisywanej historii. Z kolei graniczące z pornografią opisy przemocy seksualnej można rozumieć jako sposób wyrażenia ekstremalnej traumy i upokorzenia więźnia²¹.

Omdlenie Dinura było aktem wyjścia poza ramy procesu, poza zasady ładu gwarantowanego przez prawo. Siłą rzeczy mdlejący zaburza porządek obrad

¹⁶ Zob. K. THEWELEIT: *Męskie fantazje*. Przeł. M. FALKOWSKI, M. HERER. Warszawa 2015.

¹⁷ Na temat nazistowskiego spojrzenia na kobiece ciało zob. J. BOROWICZ: *Nagość i mundur. Ciało w filmie Trzeciej Rzeszy*. Warszawa 2015.

¹⁸ Por. D. MIKICS: *Holocaust Pulp Fiction*. Dostępne w Internecie: <http://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/books/97160/ka-tzetnik> [data dostępu: 05.01.2018].

¹⁹ Y. DINUR: *Dom lalek...*, czwarta strona okładki.

²⁰ Podobna niejednoznaczność dotyczy ilustracji umieszczanych na okładkach niektórych wydań anglojęzycznych, przedstawiających kobietę z wytatuowanym na dekolcie napisem „Feld-Hure 135633”.

²¹ Oczywiście dopuszczalne są inne interpretacje, np. zakładające subwersywny charakter tekstów sadomasochistycznych. Nie będę jednak rozwijać tego wątku.

i skupia na sobie uwagę publiczności. Prowadzi to do narzucającego się pytania: skoro rozprawa jest spektaklem, to kto jest głównym bohaterem – prokurator, sędzia, oskarżony czy świadkowie? Proces Eichmanna był historycznym momentem, ponieważ udzielił głosu ocalałym – więc może oni²²? Nad całością czuwa sędzia Moshe Landau, a ton rozprawie nadaje prokurator Gideon Hausner. Jednak najbardziej przyciąga wzrok oskarżony, umieszczony w szklanej kabinie Eichmann. To jego czynów dotyczy, przynajmniej teoretycznie, proces. Kamera pokazuje go w dużym zbliżeniu, skupia się na jego minach i tiku nerwowym, jakby śledząc reakcje oskarżonego na zeznania świadków, można było odpowiedzieć na pytanie: jak to możliwe, że Zagłada się wydarzyła?

W wyprodukowanym przez BBC filmie o mechanizmach, które sprawiły, że proces stał się widowiskiem telewizyjnym – *The Eichmann Show*, pojawia się teza, zgodnie z którą fakt, że nie uchwycono momentu zemdlenia Ka-Tzetnika, stanowi dowód na to, jak bardzo autor transmisji telewizyjnej był zaabsorbowany Eichmannem, a nie świadkami²³. W filmie reżyser transmisji skupia się na oskarżonym zamiast dać miejsce świadkom. Emocjonalne zachowania świadków i widowni funkcjonują jako obrazy kontrastujące z beznamiętnymi reakcjami oskarżonego. Jednak na nagraniu widać, że moment omdlenia nie jest widoczny nie z powodu skupienia się kamery na Eichmannie, ale na składzie sędziowskim i na prokuratorze. Widz nie może zobaczyć samego momentu upadku, tylko leżące ciało, do którego podbiegają strażnicy.

Yehiel Dinur twierdzi, że w obozie był muzułmanem²⁴. Muzułman to figura opisywana przez Giorgio Agambena jako pozbawiona człowieczeństwa i podmiotowości, nagie życie. To ostateczny stopień zniszczenia człowieka przez obóz koncentracyjny i nazistowską biopolitykę. Koncepcja Agambena spotkała się z oporem wielu historyków²⁵, dla których takie spojrzenie na muzułmana jest powtórzeniem spojrzenia oprawcy i ignoruje liczne przejawy podmiotowości oraz oporu ze strony więźnia. Równocześnie można potraktować ją nie jako figurę zawierającą autentyczne doświadczenia konkretnych ludzi, ale konstrukt ukazujący cel nazistowskiej biopolityki. Mdlejący Dinur jednocześnie stawia opór (zaburzając porządek procesu) i daje się unicestwić. Jego bunt jest cielesny, fizyczny, ponieważ inny jego rodzaj nie jest możliwy.

²² Arendt krytykuje koncentrację podczas procesu Eichmanna na świadkach, a nie na oskarżonym i jego czynach.

²³ *The Eichmann Show*. Reż. P.A. WILLIAMS. Scen. S. BLOCK. Wielka Brytania 2015.

²⁴ “This oath was the armour with which I acquired the supernatural power, so that I should be able, after time – the time of Auschwitz – the two years when I was a Musselman, to overcome it” (zapis 68. sesji procesu Adolfa Eichmanna w bazie The Nizkor Project. Dostępne w Internecie: <http://www.nizkor.org/hweb/people/e/eichmann-adolf/transcripts/Sessions/Session-068-01.html> [data dostępu: 05.01.2018]).

²⁵ Por. E. DOMAŃSKA: *Muzułman: świadectwo i figura*. W: *W sprawie Agambena. Konteksty krytyki*. Red. Ł. MUSIAŁ, M. RATAJCZAK, K. SZADKOWSKI, A. ŻYCHLIŃSKI. Poznań 2010, s. 233–260.

Kim jednak jest ten mdlejący człowiek, próbujący przedstawić swoją historię przed dawnym oprawcą i całym swoim ciałem stawiający opór wobec sytuacji, w której się znalazł? Można uznać, że spotykają się w nim trzy osoby: izraelski pisarz, obozowy muzułman i kobieta-ofiara (Daniela). W postaci Ka-Tzetnika granice między tymi trzema figurami się zacierają. Występuje on w roli pisarza, który opisał Zagładę. Jednocześnie emocjonalnie ulega regresowi i cofa się do czasu uwięzienia w obozie (na planecie Auschwitz), gdzie był muzułmanem. Zarazem można go utożsamić z Danielą, bohaterką jego najistotniejszej książki, kobietą poddawaną torturom i przemocy seksualnej. Omdlenie jest zarówno aktem, w którym te trzy postaci się łączą, jak i wydarzeniem wywołanym przez to niemożliwe połączenie. Dinur mdleje i ten akt jest pewną formą aktualizacji, odgrywania i odtworzenia historii. Zgodnie z teorią Rebekki Schneider rekonstrukcje historyczne są alternatywnym wobec narracyjnego sposobem opowiadania o przeszłości²⁶. Jako praktyki cielesne pozwalają na przeżycie historii w czasie teraźniejszym i przekazanie jej innym. Cielesną transmisję wiedzy Schneider nazywa „body-to-body transmission”²⁷. Teoria badaczki zakłada, że performans może kwestionować linearność historii, ponieważ w jego ramach wydarzenie ma charakter cykliczny i niedokończony. Logika performansu przeciwstawia się logice archiwum, które zdaniem Schneider zawsze jest patriarchalne. To ugenderowanie tradycyjnej narracji historycznej podkreśla subwersywność gestu Dinura: jego omdlenie było działaniem kobiecym, ponieważ performans zawsze ma taki charakter.

Logika procesu

Zastanawiające jest, że Hannah Arendt nie przeżyła empatycznie sceny omdlenia Dinura. Oczywiście domyślenie się, dlaczego jej odczucia i reakcje były akurat takie, jest niemożliwe, można jednak zgadywać. Od pierwszych stron *Eichmanna w Jerozolimie...* widać, że Arendt zależy na wykazaniu błędów popełnianych przez Państwo Izrael. Usiłuje być surowym sędzią, dystansując się od swojego żydowskiego pochodzenia, które mogłoby zakłócić jej obiektywizm. Jej opis procesu jest bezwzględny, podobnie podchodzi do samych ofiar występujących w roli świadków. Nie chce zagłębiać się w tajniki tożsamości narodowej Arendt, można jednak założyć, że jej nadmierny krytycyzm wynika z emocjonalnego zaangażowania. Jednocześnie nie bez znaczenia jest pozycja,

²⁶ Por. R. SCHNEIDER: *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. New York 2011.

²⁷ Tamże, s. 99.

z której filozofka oglądała proces. Znajdowała się w zamkniętej kabinie dla dziennikarzy, rozprawę widziała na ekranie i słuchała jej przez słuchawki. Przestrzeń, w której przebywała, ułatwiała zdystansowanie się i obserwowanie z chłodnym nastawieniem. Jeżeli dla Arendt proces był spektaklem, to nie tylko jako widowisko, ale też jako coś, co można bezpiecznie oglądać z perspektywy widowni. Dwuznaczność słowa „spektakl” jest nieprzypadkowa. Kiedy filozofka go używa, myślimy o jej poglądach na temat izraelskiego systemu sprawiedliwości (reżysera spektaklu). Jednak ten wyraz równie dużo mówi nam o pozycji, w której Arendt stawia się wobec rozprawy sądowej.

Do kwestii procesu jako spektaklu można podejść od jeszcze innej strony. Shoshana Felman pisze, że znaczenie procesu Eichmanna nie polegało na wyrażeniu traumy językiem prawa i sądownictwa, ale właśnie na porażce tego zadania i na publicznym zademonstrowaniu jego nieadekwatności²⁸. Dlatego proces ten jest tak ważnym momentem w historii pamięci o Zagładzie. Wystąpienie Dinura w roli świadka stanowi najlepszy przykład tej porażki. Jednak jego niedopasowanie do zasad procesu ma jeszcze jeden aspekt: Dinur myśli o Auschwitz w czasie teraźniejszym, cały czas czuje się uwięziony w obozie. Z kolei rolą prawa jest ustalanie faktów w czasie przeszłym, z odniesieniem do minionych wydarzeń. Stąd omdlenie Dinura dobrze wpisało się w transmisję telewizyjną rozprawy – nie tylko samo było wydarzeniem medialnym, ale też wskazało na niedokończony charakter historii, na konieczność ciągłego odtwarzania minionych zdarzeń. Stało się więc nie tylko znakiem konkretnego trybu myślenia o Zagładzie, ale także nowego sposobu przedstawiania historii w telewizji, w formule zbliżonej do prezentowania bieżących wydarzeń.

Proces Eichmanna był istotny również dlatego, że zapoczątkował nową formę postrzegania ocalałych z Zagłady. Tuż po wojnie w Izraelu w ogóle się o nich nie mówiło, traktowano ich wręcz pogardliwie. Postrzegano ich jako ofiary, które poddały się, nie stawiając oporu. Uważano ich też za niegodnych szacunku, ponieważ zostali w Europie, zamiast przyjechać od razu do Palestyny, żeby budować od podstaw nowe Państwo Izrael. Proces Eichmanna udzielił głosu ocalałym i pozwolił im opowiedzieć swoją historię, przez co mogli odzyskać utraconą w oczach innych godność. Dinur pozwolił sobie na więcej niż inni świadkowie – nie tylko skorzystał z prawa głosu, ale także całym swoim ciałem wyraził to, na co nie wystarczyło mu słów. Tym samym przemówił nie jedynie jako świadek, czyli ktoś, kto widział czyny, o które oskarżono Eichmanna. Przemówił jako osoba, która przeżyła to, czemu winny był Eichmann – jako muzułman, zniszczony, poniżony do tego stopnia, że jego kondycję można opisać tylko za pomocą metafory gwałtu na kobiecie. Stąd jego niebywałe znaczenie dla pamięci o procesie. Po tak silnym emocjonalnie wystąpieniu musiało nastąpić równie

²⁸ Por. Sh. FELMAN: *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*. Cambridge 2002, s. III.

intensywne zakończenie. Niestety obecnie proces Eichmanna postrzegamy głównie przez pryzmat relacji Arendt, traktując autorkę jako neutralną obserwatorkę, przez co zemdleńce Ka-Tzetnika traci swój wizualny, performatywny i emocjonalny charakter.

Bibliografia

- ARENDR H.: *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*. Przeł. A. SZOSTKIEWICZ. Kraków 1987.
- AUSLANDER P.: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. New York 1999.
- BOROWICZ J.: *Nagość i mundur. Ciało w filmie Trzeciej Rzeszy*. Warszawa 2015.
- DINUR Y.: *Dom lalek*. Przeł. A. HORODEŃSKI. Warszawa 1992.
- DOMAŃSKA E.: *Muzułman: świadectwo i figura*. W: *W sprawie Agambena. Konteksty krytyki*. Red. Ł. MUSIAŁ, M. RATAJCZAK, K. SZADKOWSKI, A. ŻYCHLIŃSKI. Poznań 2010, s. 233–260.
- FELMAN Sh.: *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*. Cambridge 2002.
- GETZ G.: *The Measure of a Man: Twenty Attributes of a Godly Man*. Ventura 2004.
- GOURI H.: *Facing the Glass Booth*. Transl. M. SWIRSKY. Detroit 2004.
- HERSHKOWITZ I.: *Asmodeus and Nucleus on Planet Auschwitz: Katzetnik's Theological and Demonological Kabbalah*. Dostępne w Internecie: https://www.academia.edu/3316135/Asmodeus_and_Nucleus_on_Planet_Auschwitz_Katzetnik_s_Theological_and_Demonological_Kabbalah [data dostępu: 05.01.2018]. [Referat wygłoszony na konferencji "Ka-Tzetnik: The Impact of the First Holocaust Novelist in Israel and Beyond", University of Calgary, 10–12 marca 2013 roku].
- JANION M.: *Wobec zła*. Chotomów 1989.
- KEFF B.: *Antysemityzm. Niezamknięta historia*. Warszawa 2013.
- MIKICS D.: *Holocaust Pulp Fiction*. Dostępne w Internecie: <http://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/books/97160/ka-tzetnik> [data dostępu: 05.01.2018].
- PEARLMAN M.: *The Capture And Trial Of Adolf Eichmann*. London 1961.
- PINCHEVSKY A., BRAND R.: *Holocaust Perversions: The Stalags Pulp Fiction and the Eichmann Trial*. "Critical Studies in Media Communication" 2007, Vol. 24, Issue 5, s. 387–407.
- Psychodynamic Diagnostic Manual*. Eds. V. LINGIARDI, N. MCWILLIAMS. Second edition. New York 2017.
- SCHNEIDER R.: *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. New York 2011.
- SHANDLER J.: *While America Watches: Televising the Holocaust*. New York–Oxford 1999.
- THEWELEIT K.: *Męskie fantazje*. Przeł. M. FALKOWSKI, M. HERER. Warszawa 2015.

Sara Herczyńska

Return to the Planet of Auschwitz
Yehiel De-Nur's Collapse as the Key Moment in Creating the Memory of the Shoah

Summary

Yehiel De-Nur's collapse was one of the most significant moments during the Eichmann trial. A Holocaust survivor and a writer, De-Nur was a witness at the trial. The article is an attempt at investigating his fainting on recordings and in accounts of the trial and at interpreting it in the performative and visual context.

Key words: the Eichmann trial, Yehiel De-Nur, Hannah Arendt, fainting, performance, Holocaust, Israel

Artykuły i rozprawy

ANTONI ZAJĄC

ORCID: 0000-0002-8430-5455

*Kolegium Międzyobszarowych Interdyscyplinarnych Studiów Humanistycznych,
Uniwersytet Warszawski*

Wpaść w słowo mordercom Paul Celan wobec recepcji własnej twórczości w kontekście powojennych niemieckojęzycznych dyskursów artystyczno-politycznych

Nie umarł jednak
mroczny czas, dokoła
straszy mój język i jest
zardzewiały od krwi.

J. Bobrowski:
*Gertrude Kolmar*¹

Relacja łącząca Paula Celana z językiem niemieckim jest wyjątkowo skomplikowana, jednak zgłębienie jej wydaje się niezbędne, by można było obrać pewną drogę obcowania z dziełem tego twórcy. Swojej *Muttersprache* poeta nigdy nie chciał porzucić i każdy z jego utworów napisany został w mowie, której dorastającego w Czerniowcach Celana nauczyła matka; wierzył on bowiem, że praca wobec i w obrębie języka przynależnego najpierw poetom i myślicielom (*Dichter und Denker*), potem sędziom i katom (*Richter und Henker*), to jedyna możliwość etycznego działania poetyckiego. Wiersz był przez tego autora ujmowany zawsze w kategoriach zdarzenia, działania, spotkania z Innym, nigdy zaś pasywnego, zamkniętego komunikatu czy – co gorsza – egzemplifikacji maksymy *l'art pour l'art* lub gry w ramach awangardowego eksperymentu. Poezja Celana jest przede wszystkim próbą wykonania uczasowionego gestu upamiętnienia, próbą wynaj-

¹ J. BOBROWSKI: *Gertrude Kolmar*. Przeł. J.S. BURAS. „Literatura na Świecie” 1994, nr 6, s. 217.

dowania takiej mowy, w której obecne są „okruchy światła”², przy jednoczesnym uświadomieniu sobie, że jedyne słowa, które „nie dziękują zagładzie”³, to te znajdujące się na granicy rozdzierającego mowę lamentu i zamilknięcia. Nasycone treścią skrawki języka składają się na mozaikę, która rządzi się prawem skomplikowanej kontaminacji i budowana jest poprzez nieustanne cytowanie zdarzeń oraz tekstów, gdzie zakłęte są sensy możliwe do wydobycia w ramach przekształcającej aktualizacji. Powstające w ten sposób tajemnicze obrazy nie są transparentną, epifaniczną ekstazą, gdyż dobywają się drogą słabosilnego⁴ szeptu, poprzez resztki języka, a nawet i one podlegają ciągłym cięciom, cezurom. Poeta rozumie bowiem, że jeśli, wraz z Zagładą, entropii uległa również mowa, to nie można tego faktu nie uwzględnić w poetyckich działaniach; tylko rozcięty, śladowy język będzie mógł adekwatnie oddać afektywny i egzystencjalny stan podmiotu, a także świadczyć o koszarze przeszłości. Celan poszukuje odpowiednich strategii, które pozwolą mu skutecznie rozszczelnić niemczyzną naznaczoną śmiertelnością procesem ideolektyzacji⁵ i sprowadzoną do postaci *Lingui Tertii Imperii*⁶. W tym celu zabiera roztrzęsioną, strzaskaną mowę na bezdroża, które z reguły pozostają poza literackimi rejestrami; włącza do swojego słownika terminy z zakresu botaniki, glaciologii czy mineralogii, wzywając osoby obcujące z jego utworami do wyruszenia w nieznanne rejony ich *Muttersprache*, która już nieodwracalnie będzie jawiła się również jako *Mördersprache* – mowa morderców⁷.

Ze względu na decyzję o pisaniu w języku niemieckim Celan, mieszkający po wojnie najpierw krótko w Bukareszcie i Wiedniu, od 1948 roku zaś już na stałe w Paryżu, był zmuszony, mimo wielkiej ku temu niechęci, do częstych wizyt w Niemczech Zachodnich. Jak wspomina Günter Grass, poeta „z każdej podróży do Niemiec wracał z obrażeniami”⁸. W tym najbardziej obcym kraju towarzyszyło mu nieustające przeczucie obecności widma nazizmu; z niepokojem śledził politykę historyczną kształtującą się za rządów Konrada Adenauera oraz odnotowywał dezynwolturę, z jaką traktowano możliwość odrodzenia się antysemitycznych nastrojów. Helmut Böttiger stwierdza wręcz, że był to czas,

² P. CELAN: *Towarzysz podróży*. Przeł. A. SZYC-LIPSKI, A. SZYC-LIPSKA. W: A. LIPSZYC: *Czas wiersza. Paul Celan i teologie literackie*. Kraków–Budapeszt 2015, s. 194.

³ P. CELAN: *Jakikolwiek podnosisz kamień*. Przeł. J.S. BURAS. „Literatura na Świecie” 1994, nr 6, s. 105.

⁴ Proponowana przez filozofa Waltera Benjamina koncepcja zbawczej „słabej siły” wydaje się współgrać z pewnymi poetologicznymi ideami Paula Celana oraz ich realizacjami. Na ten temat zob. np. M.G. LEVINE: *A Weak Messianic Power. Figures of Time to Come in Benjamin, Derrida and Celan*. New York 2014.

⁵ Pozwalam sobie na grę słów: idiolekt + ideologia.

⁶ V. KLEMPERER: *LTI: notatnik filologa*. Przeł. J. ZYCHOWICZ. Warszawa 1989.

⁷ Zob. T. BUCK: *Muttersprache, Mördersprache*. Aachen 1993.

⁸ Słowa Grassa (bez podania źródła) cytuje Helmut BÖTTIGER – TENŻE: *Paul Celan. Miasta i miejsca*. Przeł. J. EKIER. Olsztyn 2002, s. 12.

w którym „nazizm podskórnie działa[ł] dalej, czasem wychodząc na powierzchnię”⁹.

Wojenna trauma związana z Zagładą i niemiecką okupacją Bukowiny musiała zatem z nową siłą powracać podczas licznych pobytów poety w Niemczech, co wpływało na pogarszający się stan jego zdrowia psychicznego. Celan funkcjonował i tworzył w atmosferze zagrożenia – czuł się samotny i nierozumiany. Wiedział jednak, że nie może odstąpić od komunikowania się w języku złożonym z „bolesnych sylab”¹⁰ i liczył się z wszystkimi konsekwencjami swojego postanowienia. Musiał także zmierzyć się z nieżyczliwymi i często niemerytorycznymi głosami krytyki, które formułowano z odległych autorowi pozycji artystyczno-politycznych i które mógł odbierać jako akty dyskursywnej (nie tylko zresztą takiej) przemocy.

By wejść w słowo mordercom, należy zdemaskować ich mowę i wywlec na światło dzienne obecne w niej obłudę, pogardę oraz słabo skrywane antysemickie resentymy. Swoich polemik Celan nie prowadził jednak z zimną krwią – jego przeciwstwo (*das Gegenwort*) jest skargą na doświadczaną niesprawiedliwość i lamentem, który z głębi przeszłości przywołuje niespokojne widma ofiar wojennego kataklizmu, domagając się właściwego ich upamiętnienia – w języku ojczystym, występującym przeciw niszczycielskiemu językowi morderców.

Przeprowadzenie odpowiednio pogłębionej analizy tego wyjątkowo ważkiego wątku założenia Celana nie jest możliwe bez dokładnego uprzedniego zbadania złożonej sieci kontekstów, w jakich osadzona jest twórczość poety z Czerniowiec. W niniejszym artykule dokonuję zatem wstępnego namysłu nad zagadnieniami, które w wielu najważniejszych tekstach poświęconych autorowi *Meridianu* są jedynie wzmiankowane, kwitowane kilkoma zdaniem. Tymczasem, jak postaram się pokazać, wiedza o zmaganiach Celana z niemiecką kulturą (nie-)pamięci¹¹, której wyraźnym przejawem jest lokalny (niemieckojęzyczny) dyskurs krytycznoliteracki, może rzucić nowe światło – czy raczej nową ciemność – na twórczość poety.

* * *

⁹ Tamże, s. 86.

¹⁰ Nawiązuję tu do wiersza Celana *Die Silbe Schmerz*, którego tytuł w przekładzie Pawła Piszczatowskiego to *Sylaba ból*. Por. P. PISZCZATOWSKI: *Znacze//nie wiersza. Apofazy Paula Celana*. Warszawa 2014, s. 288–289.

¹¹ Pomijam tutaj zagadnienie ogromnie ważnego spotkania Celana z Martinem Heideggerem, ponieważ rozpatrzenie wszystkich jego filozoficznych, historycznych i biograficznych aspektów wymaga oddzielnej rozprawy o znacznie szerszej objętości. W polskiej literaturze przedmiotu warto wskazać na celną, dogłębną analizę tego spotkania, którą w książce *Kairos. Konferencja w Todtnaubergu. Celan – Heidegger* (Gdańsk 2010) przedstawia Cezary WODZIŃSKI. Zob. również studia Hansa-Georga GADAMERA (*Kim jestem Ja, kim jesteś Ty? Komentarz do cyklu wierszy Celana „Atemkristall”*). W: TENŻE: *Czy poeci umilkną?* Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Bydgoszcz 1998, s. 67–165) oraz Johna K. LYONSA (*Paul Celan and Martin Heidegger: An Unresolved Conversation, 1951–1970*. Baltimore 2006).

Przed wojną Celan był w Niemczech tylko raz i to wyłącznie przejazdem, w drodze do francuskiego Tours, gdzie miał rozpocząć studia medyczne. Jego podróż przypadła na rok 1938, konkretnie zaś na dzień dziewiątego listopada, co oznacza, że poeta przejeżdżał przez Berlin w czasie „nocy kryształowej”, czyli wydarzenia uznawanego za „początek końca żydowskiego życia w Europie”¹². Celan powraca do tej podróży w napisanym dwadzieścia cztery lata później wierszu *La Contrescarpe*, w którym dojmujące wspomnienia nakładają się na trudne doświadczenia terażniejszości. Przyjrzyjmy się kluczowym fragmentom tego ważnego utworu:

Wyłup monetę oddechu
z powietrza wokoło i drzewa:

tak
wiele
się żąda od tego,
którego nadzieja w górę i w dół wozi
po garbach drogi serca [...]

Przez Kraków
przyjechałeś, na Dworcu
Anhalckim
podpłynął dym do twych spojrzeń,
był już jutrzejszy. Pod
paulowniami
widziałeś stojące noże, znowu,
ostro z oddali. Były
tańce (Quatorze
juillets. Et plus de neuf autres.)
Ukospak, Małpiwers, Krzywomord
udawali co było życiem. Pan
przystał, wstęgą z hasłem spowity,
do tłumu. Pstryknął
se
pamiąteczkę. Samo-
wyzwalacz, byłeś nim
ty.

O jakie sprzy-
jaźnienie. Lecz znowu,
tam, gdzie ty musisz, ten jeden

¹² J. FELSTINER: *Paul Celan. Poeta, ocalony, Żyd*. Przeł. M. i M. TOMAŁOWIE. Kraków–Budapeszt 2010, s. 32.

dokładny
kryształ.¹³

Podmiot, by móc w ogóle przemówić, musi najpierw „wyłupać monetę oddechu” – wykonać ciężką pracę, którą sam sobie opłaci. Jest do tego zmuszony jako podmiot-Inny, „obcy na obczyźnie”¹⁴, przemierzający wyboistą drogę pozbawioną kresu. Jego położenie jest trudne nie tylko dlatego, że nie potrafi odnaleźć się w doczesności. Nieustannie zмага się on także z przerażającym minionym; zaświadcza o tym sam wiersz – tworzy się w nim pamięciowy wir składający się z dat-ran i miejsc-ran. Wykorzystując zbiór czasoprzestrzennych znaczników, Celan buduje sekwencję skomplikowanych obrazów opartych na kontaminacji przeczucia i efektu oraz zdarzenia i jego groźnego widma.

Kraków (jako miasto nieodległe od Auschwitz) i Dworzec Anhalter to przystanki na drodze do Tours w retrospektywnym oglądzie konotujące antycypację Zagłady: „dym był już jutrzejszy”, a wspomnienie przejazdu ulega zanieczyszczeniu wiedzą o tragedii, która miała nadejść. Na inną czasoprzestrzenną konstelację składają się ślady powiązane z Paryżem – właśnie w tym mieście znajduje się (chętnie odwiedzany przez Celana) plac La Contrescarpe, na którym rosły przywoływane w wierszu paulownie; ich obecność w tekście jest symptomatyczna zarówno ze względu na semantyczną zbieżność z imieniem poety, jak i w związku z faktem, że – jak zauważa Joanna Roszak – owoce paulowni przypominają kształtem noże¹⁵. Dochodzi w ten sposób do charakterystycznego dla tej poezji pamięciowego przepływu, który przynosi i nadpisuje na obrazie kolejne daty skojarzone z wydarzeniami, przez co sieć pamięciowo-temporalnych relacji ulega postępującemu zawężeniu. „Noże” paulowni ewokują zagrożenie, jakie odczuwa podmiot zaniepokojony możliwością powrotu antysemickich nastrojów (był to niepokój uzasadniony, o czym za chwilę).

Na placu La Contrescarpe odbywa się najpewniej święto narodowe – rocznica zdobycia Bastylli. Wskazuje na to zaskakujący francuskojęzyczny dopisek: „Quatorze juillet. Et plus de neuf autres”, czyli „14 lipca i ponad dziewięć innych”.

Podmiot przygląda się karnawałowemu tańcom z ukosa, widząc przede wszystkim ludzi „udających życie”. W ich beztroskim zachowaniu wyczuwa fałsz i odmawia uczestnictwa w kuszącej iluzji „normalności”, z kolei nawiasowe wtrącenie w obcym języku tylko wzmacnia wrażenie dystansu „ja” do otoczenia, w którym się znalazło.

Samotnicza droga Celanowskiego podmiotu omija gesty „sprzy-jaźnienia”, wiedzie zaś ku kryształowi, czyli, jak czytamy w utworze *Weggebeitzt* (*Wytra-*

¹³ P. CELAN: *La Contrescarpe*. Przeł. P. PISZCZATOWSKI. W: P. PISZCZATOWSKI: *Znacze//nie wiersza...*, s. 300–301.

¹⁴ Zob. J. ROSZAK: *Wezwałem cię po numerze*. W: TAŻ: *Miejsce i imię. Niemieckojęzyczni poeci pochodzenia żydowskiego*. Warszawa 2014, s. 251.

¹⁵ J. ROSZAK: *Strzałki Paula Celana („La Contrescarpe”)*. W: TAŻ: *Miejsce i imię...*, s. 65.

wiona), ku „niepodważalnemu świadectwu” tkwiącemu „głęboko w szczelinie czasów”¹⁶. W ten sposób w wierszu może zostać upamiętniony inny, tym razem zupełnie namacalny kryształ, a mianowicie ten, którego odłamki wraz z ludzkimi ciałami pokrywały ulice Berlina 9 listopada 1938 roku¹⁷.

Biorąc to wszystko pod uwagę, nietrudno zrozumieć, jak wielkie znaczenie miała dla Celana druga, powojenna wizyta w Niemczech. W roku 1952 pojechał do Hamburga, a następnie do nadbałtyckiej miejscowości Niendorf, gdzie odbywało się spotkanie złożonej z młodych niemieckojęzycznych twórców Grupy 47, na które został zaproszony dzięki zabiegom swojej (byłej już wówczas) partnerki oraz członkini grupy, wybitnej pisarki Ingeborg Bachmann¹⁸. W trakcie całego pobytu Celan był nerwowy i nieufny; z dużą rezerwą odnosił się do realiów powojennych Niemiec. Poeta sarkastycznie zauważył w liście do swoich przyjaciół, że młodzi niemieccy pisarze chcą rozmawiać głównie o volkswagenach¹⁹. Zajęci są próbami współtworzenia nowego geopolitycznego porządku, wydają się zaś bardzo szybko zapominać o barbarzyństwie, którego dokonał ich naród.

Krytyczna postawa poety jest pod tym względem bardzo bliska stanowisku Jeana Améry’ego wyrażonemu w książce *Poza winą i karą...* Eseista i były więzień Auschwitz-Monowitz pisze:

Kraj, przez który zdarza mi się czasem podróżować [czyli Niemcy Zachodnie – A.Z.], daje światu przykład nie tylko gospodarczego rozkwitu, lecz także stabilnej demokracji i politycznego umiarkowania. [...] szczęśliwy naród tego kraju nie chce nic słyszeć o nacjonalistycznych demagogach i agitatorach. [...] Naród, o którym mówię i do którego się tu zwracam, wykazuje umiarkowane zrozumienie dla mojej reaktywnej urazy²⁰.

„Reaktywna uraza” Celana nie pozwalała mu na stworzenie względnie poprawnych relacji z Niemcami (w znaczeniu tak państwa, jak i narodu). Wielokrotnie dawał wyraz swojej silnej niechęci, afektywnie bliskiej resentymentom Améry’ego:

Jeśli są jeszcze źródła, z których mogłyby wytrysnąć nowe wiersze [...] to znajdę je w sobie, a nie w rozmowach po niemiecku, z Niemcami, w Niemczech. Nie lubię tego kraju. Ludzie wydają mi się żałośni²¹.

¹⁶ P. CELAN: *Wytrawiona*. W: TENŻE: *Psalm i inne wiersze*. Przeł. R. KRYNICKI. Kraków 2013, s. 203.

¹⁷ J. ROSZAK: *Strzałki...*, s. 63.

¹⁸ O czym świadczy list Bachmann do Celana z 8 kwietnia 1952 r. w: P. CELAN, I. BACHMANN: *Czas serca. Listy*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Kraków 2010, s. 43.

¹⁹ H. WEIGEL: *In Memoriam*. Wien 1979, s. 35, cyt. za: J. FELSTINER: *Paul Celan...*, s. 98.

²⁰ J. AMÉRY: *Resentymenty*. W: TENŻE: *Poza winą i karą. Próby przełamania podjęte przez złamanego*. Przeł. R. TURCZYN. Kraków 2007, s. 146–147. O powinowactwie losów Celana i Améry’ego ciekawie pisze Joanna ROSZAK w szkicu *Wezwałem cię po numerze...*, s. 239–269.

²¹ P. CELAN: List z 28.09.1955. W: TENŻE, G. CELAN-LESTRANGE: *Listy*. Przeł. T. SWOBODA. „Literatura na Świecie” 2010, nr 1–2, s. 52–53.

Te uczucia musiały stać się jeszcze bardziej dojmujące wraz z zupełnym niepowodzeniem Celana na spotkaniu Grupy 47. Utwory przez niego prezentowane odstawały od neorealistycznej dykcji większości należących do niej poetów. Czytał swoje teksty w sposób patetyczny, bliski melorecytacji, co w połączeniu z preferowaną przez niego enigmatyczną, ciemną poetyką mogło wiązać się jedynie z dezaprobatą czy wręcz oburzeniem zebranych na spotkaniu. Mieli oni niemalże wyśmiać *Fugę śmierci* – zdaniem Hansa Wenera Richtera, założyciela grupy, Celan „recytował ze szczerym zaśpiewem synagogałnym”, inny autor z tego środowiska zaś stwierdził, że „czytał jak Goebbels”²².

Chyba trudno o bardziej obraźliwe zestawienie, w szczególności jeśli odnosi się ono do recytacji poety o takiej biografii i takiej koncepcji etyczno-poetologicznej jak Celana. Antysemickie podteksty frontalnej krytyki jego wierszy przyczyniły się do tego, że nie pojawił się już na żadnym spotkaniu Grupy 47 i nie dał wiary Bachmann, która zarzekała się w jednym ze skierowanych do niego listów, że „sama nie wie ciągle, dlaczego doszło do tych wszystkich napięć”²³. Dla poety członkowie grupy byli już zawsze „tymi [podkreśl. – A.Z.] ludźmi”²⁴.

Niedługo po zdarzeniach w Niendorf, w grudniu tego samego roku, został wydany drugi tom wierszy Celana, *Mohn und Gedächtnis (Mak i pamięć)*²⁵. Publikacja spotkała się z dość szerokim odzewem, jednak krytycy w Niemczech Zachodnich często podchodzili do niej bez szczególnej życzliwości, na pewno zaś – poddawali ją niezbyt wrażliwemu i mało czujnemu oglądowi. Recenzenci omawiali utwory poety w taki sposób, jakby obecnych w niej odniesień do żydowskiej tożsamości Celana, a także nieustannego przepracowywania pozaoglądowej traumy nie uznawali za substancję jego dzieła. Częściej można w tych recenzjach przeczytać o „mieniących się *arrangements*” czy „francuskim blasku i bałkańskim lśnieniu”²⁶. W recepcji dochodzi do chagallizacji i infantylizacji tej twórczości, która jawi się tedy jako właściwie beztreściowa, pozbawiona konkretności i kierunku²⁷.

Szczególnie interesująca jest w tym kontekście opinia wpływowego krytyka Hansa Egona Holthusena, który zaliczył dykcję Celana do nurtu poezji lingwistycznej operującej „czysto muzycznymi efektami”²⁸. Holthusen, w przeciwieństwie do innych autorów omówień, dostrzegł powiązany z tematyką Zagłady wydzźwięk tomu, jednak pisał o nim w kategoriach nie tyle upamiętnienia, ile

²² J. FELSTINER: *Paul Celan...*, s. 99.

²³ I. BACHMANN: List z 10.07.1952. W: P. CELAN, I. BACHMANN: *Czas serca...*, s. 48.

²⁴ P. CELAN: List z 30.05.1952. W: TENŻE, G. CELAN-LESTRANGE: *Listy...*, s. 37.

²⁵ P. CELAN: *Mohn und Gedächtnis*. Stuttgart 1952.

²⁶ H. PIONTEK: [b.t.]. „Welt und Wort“ 1953, Bd. 8, s. 200–201, cyt. za: J. FELSTINER: *Paul Celan...*, s. 109.

²⁷ Zob. tamże.

²⁸ H.E. HOLTHUSEN: *Fünf junge Lyriker*. „Merkur“ 1954, 8. Jahrgang, Heft 73, s. 286, cyt. za: J. FELSTINER: *Paul Celan...*, s. 119.

„przewycięzania [bewältigen] bolesnego tematu”. Autor przekroczył wszelkie dopuszczalne granice nieczułości, wspominając, że dzięki stosowanym ponoć przez Celana językowym zabiegom Zagłada „może wznieść się z historycznych krwawych komór grozy ku eterowi czystej poezji”²⁹.

Jak zauważa John Felstiner, Holthusen starał się wpisać teksty Celana, *Fugę śmierci* zaś w szczególności, w proces niemieckiego „przewycięzania przeszłości” (*Vergangenheitsbewältigung*)³⁰, co zresztą się powiodło – *Fuga...* stała się lekturą obowiązkową w niemieckich szkołach, gdzie chętnie omawiano ją jako gest pojednania. Nie miało to rzecz jasna nic wspólnego z intencjami Celana, który, jak już wspomniałem, był raczej zdystansowany wobec pozornie szczytnej idei porozumienia między ofiarami i oprawcami. Poeta ponownie bliski jest tutaj Améry'emu, kiedy ten mówi:

[...] za nic nie mogę zaakceptować paralelizmu, który każe mojej drodze biec równoległe z drogami zbirów okładających mnie bykowcem³¹.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że Holthusen był członkiem SS³², przez co jego próby instrumentalnego potraktowania wierszy autora *Tenebrae* wydają się jeszcze bardziej podejrzane i można je odebrać jako działanie mające wręcz na celu zatuszowanie własnych błędów.

Jeżeli recepcja wczesnych utworów Celana nie przebiegała w kierunku aprobowanym przez samego poetę, to już prawdziwym skandalem była nosząca znamiona antysemickiego paszkwilu recenzja autorstwa Güntera Blöckera, dotycząca wydanego w 1959 roku trzeciego tomu poety, *Krata mowy* (*Sprachgitter*). W tekście zatytułowanym *Wiersze jako twory graficzne* recenzent krytykuje Celana za obfite stosowanie metafor, które nie odnoszą się do rzeczywistości, oraz stwierdza, że twórczość poety to „ćwiczenia kontrapunktowe na papierze nutowym albo na głuchych klawiszach”³³. Blöcker uważa również, że z racji swojego pochodzenia Celan może pozwolić sobie na większą swobodę względem języka niemieckiego.

Te kuriozalne i obraźliwe uwagi stały się źródłem udręki twórcy, o czym pisze w listach do Bachmann, do swej żony Gisèle Lestrangé, a także do poetki Nelly Sachs. Recenzja Blöckera jest dla niego niczym profanacja grobu, który poeta poprzez *Fugę śmierci* wzniosł dla swojej matki – jedynej, jaki może ona

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże.

³¹ J. AMÉRY: *Resentymenty...*, s. 160.

³² Zob. J.S.: *Anderswo hin, ganz unfreiwillig – Hinweise auf einige Studien und Beiträge zu Jean Améry, der dieses Jahr 100 Jahre alt geworden wäre*. Dostępne w Internecie: <http://literaturkritik.de/id/17352> [data dostępu: 30.09.2017].

³³ G. BLÖCKER: *Wiersze jako twory graficzne*. W: P. CELAN, I. BACHMANN: *Czas serca...*, s. 124–125.

mieć³⁴. Przygotowując się do polemiki, Celan wertował roczniki Goebbelsowskiego czasopisma „Das Reich”³⁵, ostatecznie zaś jego odpowiedź na tekst z „Der Tagesspiegel” jest prawdziwie gorzka i gniewna. Niczym austriacki krytyk Karl Kraus twórca „wycytowuje”³⁶ z recenzji poszczególne fragmenty i mocą bolesnej ironii ukazuje ich nagie zło:

Auschwitz, Treblinka, Terezin, Mauthausen, zbrodnie, krematoria: jeśli wiersz o tym pamięta, to chodzi o ćwiczenia kontrapunktowe na papierze nutowym.

Już rzeczywiście najwyższy czas, by zdemaskować tego, który – być może wynika to z jego pochodzenia – pisze niemieckie wiersze, nie całkiem wyzbywszy się pamięci³⁷.

Świadectwem toczonej wówczas przez poetę desperackiej walki o tę pamięć, jak również jego głębokiego psychicznego kryzysu, jest napisany kilka dni po ukazaniu się recenzji poemat-lament *Wilcza fasola* (*Wolfsbohne*), w którym zwraca się do ukochanej matki:

[...]
 Daleko w Michajłowce, na
 Ukrainie, gdzie
 zabili mi ojca i matkę: co
 tam kwitło, co
 tam kwitnie? Jaki
 kwiat, matko,
 sprawił ci tam ból
 swoim imieniem?
 Tobie, matko,
 która mówiłaś wilcza fasola, a nie:
 łubin.
 Wczoraj
 jeden z nich przyszedł i
 zabił cię jeszcze raz w
 moim wierszu.

³⁴ P. CELAN: List z 12.11.1959. W: TENŻE, I. BACHMANN: *Czas serca...*, s. 127.

³⁵ A. KOPACKI: *Bachmann – Celan – Frisch. Miłość w listach i książkach*. „Literatura na Świecie” 2010, nr 1–2, s. 136.

³⁶ O roli cytatu w twórczości Karla Krausa pisze Walter BENJAMIN. Zob. TENŻE: *Karl Kraus*. Przeł. A. LIPSZYC. W: W. BENJAMIN: *Konstelacje. Wybór tekstów*. Przeł. A. LIPSZYC, A. WOŁKOWICZ. Kraków 2012, s. 177–213; w szczególności następujący fragment: „Jedna jedyna linijka – i to nawet nie własna – wystarczy Krausowi, by w akcie ocalenia zstąpić do tych piekieł, jedno jedyne rozstrzelanie druku: »To słowik, a nie skowronek siedział na tym drzewie granatu i śpiewał«” (s. 203).

³⁷ P. CELAN: List do Redaktora działu kulturalnego „Tagesspiegel” (załącznik do listu do Maxa Frischa z 23.10.1959). W: TENŻE, I. BACHMANN: *Czas serca...*, s. 167.

[...]
 Matko, pisałem
 listy,
 Matko, nie przyszła żadna odpowiedź.
 [...]
 Matko, oni piszą wiersze.
 Matko, nie pisaliby ich,
 gdyby nie było wiersza, który
 napisałem z
 twojego powodu, z
 powodu
 twojego
 Boga.
 Sława, mówiłaś,
 Wiekuistemu i
 chwała mu, po
 trzykroć
 Amen.
 Oni milczą, matko.
 Godzą się, matko, aby spotwarzała mnie nikczemność.
 Żaden, matko,
 nie wpadnie w słowo mordercom.

Matko, oni piszą wiersze.
 O
 Matko, jakże
 obca jest ziemia, która dźwiga twój plód!
 dźwiga go i żywi
 tych co tu zabijają!
 Matko, jestem
 zgubiony.
 Matko, jesteście
 zgubieni.
 Moje dziecko, matko, które
 wygląda podobnie do ciebie³⁸.

Celan wraca do śmierci rodziców w naddniestrzańskim obozie pracy pod wpływem dziennikarskiego paszkwilu, który wywołał w nim poczucie zagrożenia. Odbiera go niemalże jako ponowne zabójstwo jego najbliższych. Tym razem miałyby się odbyć ono poprzez zbeczeszczenie stworzonej przez niego upamiętniającej inskrypcji – grób matki zostaje jakby splądrowany przez cmentarną hienę, a raczej wilka – nazwa tego zwierzęcia pojawia się w słowach *Wolfsbohne* (wilcza fasola, wilczyn) i *Lupine* (lubin).

³⁸ P. CELAN: *Wilcza fasola*. Przeł. A. KOPACKI. W: A. KOPACKI: *Bachmann – Celan – Frisch...*, s. 134–135.

Warto za Böttigerem zauważyć, że *Wolfsbohne* to nazwa rośliny w języku Niemców sudeckich. Matka Celana poznała ją w dzieciństwie podczas chętnie przez nią wspominanych wakacji w Czechach³⁹; onomastyczna dystynkcja zaznaczona w wierszu wydaje się w pewnym sensie przypominać o kruchej, zachowanej jedynie w pamięciowym archiwum *Muttersprache*, którą przykrywa wciąż żywa, większościowa niemczyzna morderców. *Wolfsbohne* to zatem przywoływane z ciemności czyste imię, blaknący znacznik przeszłości. Stąd tak wielka wrażliwość Celana na słowa Blöckera – to, co poeta usiłuje ocalić za pomocą języka, jest przez język zniekształcane i tuszowane w akcie „podłości i nikczemności”⁴⁰.

Celan próbował zachęcić znajomych pisarzy do protestu przeciwko obelżewemu tekstowi, jednak ostatecznie pozostał osamotniony. Max Frisch uznał jego reakcję za znacznie przesadzoną i świadczącą o tym, że przypuszczalnie nie może on znieść żadnej krytyki. W liście do autora *Sprachgitter* pisał także, że rozpatruje całą sprawę w kategoriach nie tyle politycznych, ile raczej literackich⁴¹ – było to dla poety stwierdzenie głęboko obraźliwe. Wydaje się, że zdaniem Celana również Ingeborg Bachmann nie potraktowała całej sprawy z należytą powagą – na kopercie jednego z jej listów zamieścił wymowny dopisek: „Brawo Blöcker, Brawo Bachmann!”⁴².

W korespondencji z najbliższą duchową powierniczką, Nelly Sachs, autor daje wyraz swojemu wielkiemu rozczarowaniu i stwierdza: „Nikt nie odpowiada tym łobuzom! Nawet to – odpowiedź – pozostawia się Żydowi. Inni piszą książki i wiersze »o tym«”⁴³. Celan sam musi wykonać etyczno-poetologiczną pracę, która polega na „wpadaniu w słowa mordercom”; warto odczytać w tym kontekście słynny fragment przemowy *Południk*, wygłoszonej przez niego rok później:

Słowo-sprzeciw; takie, które zrywa „sznurek”, które nie kłania się już „ulicznikom i pawiom historii”, słowo jako akt wolności, jako krok⁴⁴.

Utwory takie jak *Wilcza fasola* dokumentują ponowne otwarcie pamięciowych ran w jedyny, zdaniem Celana, odpowiedni językowo sposób. Funkcjonują jako układy złożone ze „słów-sprzeciwów”, „przeciwów” (*Gegenwörter*) – tego rozciągniętego rozciącia⁴⁵ języka łaknie i potrzebuje Celan, by pamiętać o jego matce

³⁹ H. BÖTTIGER: *Paul Celan...*, s. 101.

⁴⁰ P. CELAN: List z 20.02.1960. W: TENŻE, N. SACHS: *Listy*. Przeł. J.S. BURAS. „Literatura na Świecie” 1994, nr 6, s. 150.

⁴¹ M. FRISCH: List z 3.11.1959 i list z 6.11.1959. W: P. CELAN, I. BACHMANN: *Czas serca...*, s. 167–171.

⁴² Zob. A. KOPACKI: *Bachmann – Celan – Frisch...*, s. 141.

⁴³ P. CELAN: List z 26.10.1959. W: TENŻE, N. SACHS: *Listy...*, s. 145.

⁴⁴ P. CELAN: *Południk. Mowa z okazji otrzymania Nagrody Georga Büchnera*. Przeł. A. KOPACKI. „Literatura na Świecie” 2010, nr 1–2, s. 15.

⁴⁵ Zob. A. LIPSZYC: *Czas wiersza...*, s. 137.

mogła przetrwać, by wreszcie przetrwać mógł on sam. Parafrazując poetę, napisać możemy, że „przeciwsłowo” wypowiedane jest, by żyć⁴⁶.

Być może tylko Sachs, niemiecka poetka żydowskiego pochodzenia, na której życiorysie silnie odcisnęło się piętno wojny, była w stanie w pełni zrozumieć to pragnienie, jednak ze względu na dzielącą dwoje twórców odległość (laureatka Nagrody Nobla mieszkała bowiem w Sztokholmie) ich kontakt był znacznie ograniczony i utrudniony, a poważne problemy psychiczne Sachs uniemożliwiały prowadzenie z nią składowej wymiany myśli. Szczególnie znacząco świadczy o tym jeden z jej listów do Celana, w którym twierdzi ona, że jest prześladowana przez nazistowską ligę spirytystów za pomocą wyrafinowanych metod inwigilacji⁴⁷.

Niebawem także stan zdrowia psychicznego Celana zacznie się pogarszać – będzie to miało związek z informacjami o zbezczeszczeniu synagogi w Kolonii oraz innych antysemitycznych incydentach na terenie RFN⁴⁸. Prawdziwe załamanie przyszło jednak wraz z wybuchem drugiego (obok recenzji Blöckera) największego skandalu w historii recepcji jego twórczości, a chodzi tu o oskarżenia o plagiat wysuwane przez Claire Goll, wdowę po poecie Yvanie Gollu, przekonaną, że Celan przywłaszczył sobie całe frazy z wierszy jej męża podczas pracy nad przekładem jego tekstów w roku 1949. Dla Celana było to jedno z najcięższych pomówień, ponieważ traktował swoją twórczość jako jedyną możliwość upamiętniania najbliższych zmarłych. Dlatego też po publikacji „demaskatorskiego” tekstu Goll w marcu 1960 roku zareagował bardzo gwałtownie, pisząc w liście do Alfreda Margul-Sperbera o „machinacjach neonazistów” i „goebbelsowskim pokłosisi”⁴⁹ oraz przywołując w tym kontekście jedną z najsłynniejszych antysemitycznych afer, czyli sprawę Dreyfusa⁵⁰. W związku z tym długoletnim konfliktem poeta już nigdy nie odzyskał równowagi psychicznej. Na samym początku roku 1963 trafił do szpitala psychiatrycznego po tym, jak zaatakował swoją żonę, oskarżył ją o wspieranie Goll i zerwał z jej szyi żółty szal, który przypominał mu „żółte gwiazdy”⁵¹.

Celan bardzo emocjonalnie zareagował też na kolejne wzywające do szukania porozumienia między ofiarami i oprawcami głosy w debacie o *Vergangenheitsbewältigung*. Jego szczególną uwagę zwróciły słowa Ericha Kahlera, który

⁴⁶ Nawiązując do fragmentu wiersza *In memoriam Paul Eluard*: „Połóżcie umarłemu słowa do grobu, / które mówił, by żyć...” (Przeł. M. TOMAL, cyt. za: J. FELSTINER: *Paul Celan...*, s. 103).

⁴⁷ N. SACHS: List z 25.07.1960. W: P. CELAN, N. SACHS: *Listy...*, s. 152.

⁴⁸ G. CELAN-LESTRANGE: List z 9.01.1960. W: P. CELAN, G. CELAN-LESTRANGE: *Listy...*, s. 64 (przypis).

⁴⁹ J. FELSTINER: *Paul Celan...*, s. 212.

⁵⁰ Obserwacja Celana pochodzi z niewysłanego listu do Jeana-Paula Sartre’a. Zob. P. CELAN: List z 5.11.1961. W: TENŻE, G. CELAN-LESTRANGE: *Listy...*, s. 69 (przypis edytorów).

⁵¹ G. CELAN-LESTRANGE: List z 2.01.1963. W: P. CELAN, G. CELAN-LESTRANGE: *Listy...*, s. 73 (przypis edytorów).

namawiał Żydów i Niemców, by „zbadali szczególne wzajemne przenikanie się skłonności i losów”⁵². Replika twórcy była krótka – mowa w niej o „przedhitlerowskiej ślepotcie” oraz „krótkowzroczności”⁵³.

Jakże bowiem inaczej niż krótkowzrocznością mógł Celan nazwać takie wezwania, skoro musiał regularnie znosić antysemickie zaczepki i aluzje? Usłyszany w 1970 roku, krótko po powrocie z Izraela, krzyk nieznanego mu młodego człowieka: „Żydzi do gazu!”⁵⁴, być może ostatecznie pogłębił depresyjny stan autora, który niedługo później rzucił się do Sekwany.

* * *

Na Paula Celana warto patrzeć nie tylko jako na znakomitego poetę, którego wiersze – często uznawane za tajemnicze i nieprzeniknione – są równie ciemne, co piękne, ale także jak na człowieka, który radzić sobie musiał w rzeczywistości skrajnie mu niesprzyjającej. Wizyty Celana w Niemczech i jego kontakty z Niemcami naznaczone były każdorazowo wątpliwościami, niepokojem, często wiązały się z wielkim cierpieniem. Jego twórczość nierzadko traktowano instrumentalnie; dostarczała oręża w historyczno-tożsamościowych debatach (jak u Holthusena), często również czytano ją tendencyjnie i ze złą wolą, przez co skrupulatna lektura zamieniała się w paszkwilantstwo (to *casus* Blöckera). Celan mierzył się z traumą, domniemaną lub realną nieprzychylnością otoczenia i własnym lękiem o przyszłość. Było to dla niego tym trudniejsze, że w języku, w którym uparcie próbował znaleźć miejsce dla siebie, ale także dla upamiętnienia najbliższych, nie mógł się niemal z nikim porozumieć. Wciąż działał w nim też resentyment uniemożliwiający mu przyjęcie łatwych gestów pojednania. Swoimi utworami Celan zaprasza Innego na spotkanie, jednak spotkanie to wymaga głębokiego przygotowania i poświęcenia, ponieważ wiąże się z koniecznością zrozumienia specyficznego doświadczenia naznaczającego tego, który woła i lamentuje. Wiersz Celana bierze kurs na rozumiejące, dialogicznie nastawione Ty⁵⁵ i właśnie w jego stronę przesyła wezwanie o pamięć, czyli jedyną dostępną formę cząstkowego ocalenia, jaką dla tego, co przeszłe, może znaleźć człowiek.

⁵² E. KAHLER: *Jews and Germans*. In: TENŻE: *The Jews among the Nations*. New York 1967, s. 95, 119, cyt. za: J. FELSTINER: *Paul Celan...*, s. 301.

⁵³ List do G.B. Fischera z 4.02.1964, cyt. za: J. FELSTINER: *Paul Celan...*, s. 301.

⁵⁴ J. FELSTINER: *Paul Celan...*, s. 373.

⁵⁵ Por. P. CELAN: *Przemówienie z okazji przyjmowania Nagrody Literackiej Wolnego Hanzeatyckiego Miasta Bremy*. Przeł. F. PRZYBYŁAK. W: P. CELAN: *Utwory wybrane*. Oprac. R. KRYNICKI. Kraków 1998, s. 316–317.

Bibliografia

- AMÉRY J.: *Resentymenty*. W: J. AMÉRY: *Poza winą i karą. Próby przełamania podjęte przez złamanego*. Przeł. R. TURCZYN. Kraków 2007, s. 145–187.
- BENJAMIN W.: *Karl Kraus*. Przeł. A. LIPSZYC. W: W. BENJAMIN: *Konstelacje. Wybór tekstów*. Przeł. A. LIPSZYC, A. WOŁKOWICZ. Kraków 2012, s. 177–215.
- BLÖCKER G.: *Wiersze jako twory graficzne*. W: P. CELAN, I. BACHMANN: *Czas serca. Listy*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Kraków 2010, s. 124–126.
- BOBROWSKI J.: *Gertrude Kolmar*. Przeł. J.S. BURAS. „Literatura na Świecie” 1994, nr 6, s. 217.
- BÖTTIGER H.: *Paul Celan. Miasta i miejsca*. Przeł. J. EKIER. Olsztyn 2002.
- BUCK T.: *Muttersprache, Mördersprache*. Aachen 1993.
- CELAN P.: *Jakikolwiek podnosisz kamień*. Przeł. J.S. BURAS. „Literatura na Świecie” 1994, nr 6, s. 105.
- CELAN P.: *La Contrescarpe*. Przeł. P. PISZCZATOWSKI. W: P. PISZCZATOWSKI: *Znacze//nie wiersza. Apofazy Paula Celana*. Warszawa 2014, s. 300–301.
- CELAN P.: *Mohn und Gedächtnis*. Stuttgart 1952.
- CELAN P.: *Południk. Mowa z okazji otrzymania Nagrody Georga Büchnera*. Przeł. A. KOPACKI. „Literatura na Świecie” 2010, nr 1–2, s. 13–29.
- CELAN P.: *Przemówienie z okazji przyjmowania Nagrody Literackiej Wolnego Hanzeatyckiego Miasta Bremy*. Przeł. F. PRZYBYŁAK. W: P. CELAN: *Utwory wybrane*. Oprac. R. KRYNICKI. Kraków 1998, s. 315–317.
- CELAN P.: *Towarzysz podróży*. Przeł. A. SZYC-LIPSKI, A. SZYC-LIPSKA. W: A. LIPSZYC: *Czas wiersza. Paul Celan i teologie literackie*. Kraków–Budapeszt 2015, s. 194.
- CELAN P.: *Wilcza fasola*. Przeł. A. KOPACKI. W: A. KOPACKI: *Bachmann – Celan – Frisch. Miłość w listach i książkach*. „Literatura na Świecie” 2010, nr 1–2, s. 133–136.
- CELAN P.: *Wytrawiona*. W: P. CELAN: *Psalm i inne wiersze*. Przeł. R. KRYNICKI. Kraków 2013, s. 203.
- CELAN P., BACHMANN I.: *Czas serca. Listy*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Kraków 2010.
- CELAN P., CELAN-LESTRANGE G.: *Listy*. Przeł. T. SWOBODA. „Literatura na Świecie” 2010, nr 1–2, s. 29–103.
- CELAN P., SACHS N.: *Listy*. Przeł. J.S. BURAS. „Literatura na Świecie” 1994, nr 6, s. 137–155.
- FELSTINER J.: *Paul Celan. Poeta, ocalony, Żyd*. Przeł. M. i M. TOMALOWIE. Kraków–Budapeszt 2010.
- GADAMER H.-G.: *Kim jestem Ja, kim jesteś Ty? Komentarz do cyklu wierszy Celana „Atemkristall”*. W: H.-G. GADAMER: *Czy poeci umilkną?* Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Bydgoszcz 1998, s. 67–165.
- HOLTHUSEN H.E.: *Fünf junge Lyriker*. „Merkur” 1954, 8. Jahrgang, Heft 73, s. 284–294.
- J.S. [sic!]: *Anderswo hin, ganz unfreiwillig – Hinweise auf einige Studien und Beiträge zu Jean Améry, der dieses Jahr 100 Jahre alt geworden wäre*. Dostępne w Internecie: <http://literaturkritik.de/id/17352> [data dostępu: 30.09.2017].
- KAHLER E.: *Jews and Germans*. In: E. KAHLER: *The Jews among the Nations*. New York 1967, s. 95–121.

- KLEMPERER V.: *LTI: notatnik filologa*. Przeł. J. ZYCHOWICZ. Warszawa 1989.
- KOPACKI A.: *Bachmann – Celan – Frisch. Miłość w listach i książkach*. „Literatura na Świecie” 2010, nr 1–2, s. 107–157.
- LEVINE M.G.: *A Weak Messianic Power. Figures of Time to Come in Benjamin, Derrida and Celan*. New York 2014.
- LIPSYC A.: *Czas wiersza. Paul Celan i teologie literackie*. Kraków–Budapeszt 2015.
- LYONS J.K.: *Paul Celan and Martin Heidegger: An Unresolved Conversation, 1951–1970*. Baltimore 2006.
- MOŚCICKI P.: *Augenwende. Prolegomena do teorii obrazu Paula Celana*. W: *Paul Celan: język i Zagłada*. Red. A. LIPSYC, P. PISZCZATOWSKI. Warszawa 2015, s. 127–156.
- PIONTEK H.: [b.t.]. „Welt und Wort“ 1953, Bd. 8, s. 200–201.
- PISZCZATOWSKI P.: *Znacze//nie wiersza. Apofazy Paula Celana*. Warszawa 2014.
- ROSZAK J.: *Miejsce i imię. Niemieckojęzyczni poeci pochodzenia żydowskiego*. Warszawa 2014.
- WEIGEL H.: *In Memoriam*. Wien 1979.
- WODZIŃSKI C.: *Kairos. Konferencja w Todtnaubergu. Celan – Heidegger*. Gdańsk 2010.

Antoni Zając

Interrupting When the Murderers Talk
Paul Celan on the Reception of His Works
in the Context of Postwar German-language Artistic and Political Discourses

Summary

The article is an attempt at analysing the mechanisms of discursive and symbolic violence that could be found in German-language reception of the works by Paul Celan. The criticism – among others by Günter Blöcker and Hans Egon Holthusen – was often grounded upon anti-Semitism; Celan reacted to such criticism highly affectively, noting with concern the return of rhetoric resembling that of Nazi propaganda. The poet expressed his anxieties in a series of letters and several poems; the author of this article interprets them.

Key words: anti-Semitism, Paul Celan, poetry, postwar German-Jewish relations, Shoah

ANDRZEJ JUCHNIEWICZ

ORCID: 0000-0001-7037-9907

Institut Nauk o Literaturze Polskiej, Uniwersytet Śląski

„Zmysł udziału”¹
Wspólnoty, sojusze bezbronnych
i podporządkowanych
w poezji Haliny Poświatowskiej

Tu ciężkie serce, tam non omnis moria,
trzy tylko słówka jak trzy piórka wlotu.

W. Szymborska: *Autotomia*²

Zrzucajcie więcej, zrzucajcie więcej
snu, w którym nie ma kul i ognia,
w którym gaz jest zapachem
obiecane go raję [...]

J. Kornhauser: *Wietnam*³

Założenia

Agnieszka Pantuchowicz, kompletując katalog słów kluczy, wokół których ogniskuje się wyobrażenia Haliny Poświatowskiej, konsekwentnie unika określenia wagi tematu ludobójstwa i wojny (a także Zagłady) w biografii autorki *Ody do rąk* oraz całej generacji poetów/prozaików debiutujących w okolicach 1956

¹ W tytule wykorzystuję frazę pochodzącą z wiersza *Rozmowa z kamieniem* Wisławy SZYMBORSKIEJ. W: TAŻ: *Zmysł udziału. Wybór wierszy*. Grafiki B. GAWDZIK-BRZOZOWSKA. Kraków 2006, s. 9.

² W. SZYMBORSKA: *Autotomia*. W: TAŻ: *Zmysł udziału...*, s. 22.

³ J. KORNHAUSER: *Wietnam*. W: TENŻE: *148 wierszy*. Kraków 1982, s. 61.

roku⁴. To zaniedbanie (rażące ze względu na wyszczególnienie wiersza *Wietnam 1965* tylko z powodu pojawiającego się w ostatniej części kota oraz motywu bezdomności⁵) okazuje się symptomatyczne do tego stopnia, że Anna Legeżyńska autorytatywnie stwierdza: „W wierszach Poświatowskiej nie znajdziemy śladu reminiscencji wojennych, choć w chwili jej debiutu od wojny minęła zaledwie dekada”⁶. Najbardziej przenikliwym recenzentem spuścizny Poświatowskiej okazał się Stanisław Stanuch, który zauważył przynależność poetki do „pokolenia 1,5”⁷, obciążonego szczególnym rodzajem traumy wynikającej z niemożności wyartykułowania świadectwa okupacji/Zagłady ze względu na zbyt młody wiek, i na poparcie swej tezy przywołał trafną autocharakterystykę tej generacji autorstwa Sławomira Mrożka z *Małych listów*⁸. W dalszej części szkicu Stanuch podkreślił nieadekwatność krytycznych formuł zarzucających Poświatowskiej zawieszenie w bezczasie, które zapewniać miało wygodny eskapizm oraz izolację od współczesnych poetce problemów, twierdząc, że „Wbrew pozorom była ona wyczulona nie tylko na sprawy miłosne. W jej poezji, gdy się dobrze wsłuchać, bije mocno tętno naszego czasu”⁹.

Poezja Poświatowskiej na tle twórczości reszty pokolenia okazuje się szczególnie interesująca z uwagi na pozorną wstrzemięźliwość formalną i monotematyczność. Podjęcie ryzyka odczytania niektórych utworów wbrew ugruntowanej recepcji krytycznej i zaakcentowania ich interwencyjności może przynieść zaskakujące efekty. Chciałbym potraktować kilka wierszy o cielesnej kruchości (między innymi również *Wietnam 1965*) jako formę reakcji na cierpienia innych, której największym atutem jest, jak pisze Tiffany Page, „uczuciowe nakłuwanie”¹⁰ (*affective puncturing*). Pozwala ono na zmierzenie się z doświadczeniami czasowo i przestrzennie odległymi, bez możliwości natychmiastowego wypracowania systemu działań zapobiegawczych¹¹. „Wrażliwe pisanie” umożli-

⁴ Problem ten w formie syntezy podejmuje S. BURYŁA: *Rozrachunki z wojną*. Warszawa 2017, s. 182 i nast.

⁵ Por. A. PANTUCHOWICZ: *Klucz do domu liryki Haliny Poświatowskiej*. „Język Artystyczny” 1995, nr 9, s. 61.

⁶ A. LEGEŻYŃSKA: *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*. Poznań 2009, s. 61.

⁷ S.R. SULEIMAN: *Crises of Memory and the Second World War*. Cambridge, Massachusetts–London 2008, s. 179. Por. J. KOWALSKA-LEDER: *Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*. Wrocław 2009, s. 271 i nast. (badaczka nie wprowadza nazwy klasyfikacyjnej dla narracji badanego pokolenia).

⁸ Por. S. STANUCH: *W kościółku serca (o erotycznej poezji Haliny Poświatowskiej)*. „Poezja” 1985, nr 2, s. 43–44.

⁹ Tamże, s. 44.

¹⁰ Zob. inspirujący artykuł Tiffany PAGE: *Vulnerable Writing as a Feminist Methodological Practice*. „Feminist Review” 2017, no 115. Dostępne w Internecie: <https://link.springer.com/article/10.1057/s41305-017-0028-0> [data dostępu: 26.05.2018]. Za zwrócenie mi uwagi na ten artykuł dziękuję dr Monice Glosowitz.

¹¹ Judith Butler, pisząc o kohabitacji, podkreśla rolę medialnych przedstawień odległych cierpień, które „zmuszają nas w najlepszym przypadku do porzucenia wąsko definiowanych więzi

liwia budowanie sojuszy opartych na aktach empatii i wyobraźni za sprawą medium ciała podatnego na zranienia. Kolejnym założeniem interpretacyjnym będzie próba odpowiedzi na pytanie, czy w wierszu *Wietnam 1965* możliwe jest dostrzeżenie fenomenu „pamięci wielokierunkowej”. Stawiam tezę, że zastosowane w *Wietnamie 1965* figury stylistyczne (między innymi prozopopeja) i realia konfliktu wietnamskiego działają w procesie odbiorczym retroaktywnie oraz (wbrew zapewnieniom Legeżyńskiej) pozwalają dostrzec w Poświatowskiej świadka drugiego stopnia, który w obliczu Zagłady i innych ludobójstw musi wypracować nową strategię artystyczną, opartą na wyobraźni.

„Pamięć wielokierunkowa”

Czas, na który przypadła dojrzałość poetki, okazał się wyjątkowo burzliwy z co najmniej trzech powodów: za sprawą medialnego zainteresowania procesem Adolfa Eichmanna (odbywającym się w 1961 roku¹²; proces ten „po raz pierwszy wprowadził do przestrzeni publicznej nazistowskie ludobójstwo europejskich Żydów jako osobne wydarzenie na skalę międzynarodową”¹³), ze względu na wojnę w Algierii, trwającą od 1954 do 1962 roku, oraz na konflikt wietnamski, rozgrywający się przez osiemnaście lat, do 1975 roku. Michael Rothberg twierdzi, w kontekście dystrybucji *Kroniki jednego lata* Jeana Roucha i Edgara Morina, „że rok 1960 to moment, kiedy życie codzienne i aktualność wydarzeń politycznych przecinają się, nawet pomimo obojętności opinii publicznej”¹⁴. Nowy układ sił pamięci stanowi konsekwencję krótkiego czasu, jaki upłynął od końca drugiej wojny światowej, oraz, co okaże się kluczowe dla recepcji wiersza *Wietnam 1965* Poświatowskiej, zastosowana przez autorów filmu strategia „dziwacznego przemieszczenia: od aktualności, którą sygnalizują nagłówki gazetowe i dyskusja o toczących się wydarzeniach, do pamięci zapisanej w formie tatuażu i wspomnienia filmu Resnais”¹⁵, wzmaga proces upłynnienia obrazów, a także wie-

wspólnotowych i zareagowania, czasem niezależnie od naszej woli czy wręcz wbrew niej, na dostrzeżaną niesprawiedliwość. Przedstawienia takie mogą przybliżyć nam cierpienie lub je od nas oddalić; tak czy inaczej, wymogi etyczne, które są możliwe w dzisiejszych czasach dzięki mediom, są zależne właśnie od tej wymienności bliskości i dystansu. Pewnego rodzaju więzi możliwe są tylko dzięki niej, choć mają one niekompletny charakter” (J. BUTLER: *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*. Przeł. J. BEDNAREK. Warszawa 2016, s. 107).

¹² Por. na ten temat więcej w: K. LISZKA: *Etyka i pamięć o Zagładzie*. Warszawa 2016, s. 123 i nast.

¹³ M. ROTHBERG: *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*. Przeł. K. BOJARSKA. Warszawa 2015, s. 252.

¹⁴ Tamże, s. 263.

¹⁵ Tamże, s. 265.

lokierunkowości. Przywołana retroaktywność możliwa jest przede wszystkim w sytuacji podwyższonych emocji, kiedy niepokojąca aktualność, jak również towarzyszące jej nośniki inne niż literatura stanowią bodźce do uruchomienia pokładów pamięci, której kierunek i skalę trudno przewidzieć. Rothberg bazuje też na filmach i zdjęciach, stąd konieczność uwzględnienia sytuacji, gdy obraz działa jako zapalnik wyzwalający to, co uszione i pozornie wygaszone.

Tezę amerykańskiego badacza o doniosłości wydarzeń, które generują niespodziewane akty empatii i solidarności¹⁶ oraz sprzeciwiają się hegemonicznym politykom pamięci, umacnia także wnosząca wiele inspirujących wniosków do dyskusji o „wielokierunkowości pamięci” Susan Sontag, podkreślająca, że wraz z demokratyzacją ikonosfery zwiększyła się możliwość partycypacji w cierpieniu poszczególnych narodów. Autorka zbioru *O fotografii* wskazuje dość precyzyjnie moment, który pozwolił na wykonywanie zdjęć w konwencji odbiegającej od epickiego sposobu rejestracji zniszczeń, akcentującego krajobrazy pobitewne, naznaczone ludzką aktywnością; otóż wykorzystanie lekkich aparatów fotograficznych, takich jak Leica, oraz filmu 35 mm, który można naświetlić trzydzieści sześć razy przed zmianą rolki, wpłynęło na pojawienie się fotografii oddającej wydarzenia w skali mikro:

Odtąd można już było robić zdjęcia w ogniu walki, o ile pozwalała na to cenzura wojskowa, a cywilne ofiary i wyczerpanych, brudnych żołnierzy fotografować z bliska. Hiszpańską wojnę domową (1936–1939) jako pierwszą dokumentowano („relacjonowano”) we współczesnym sensie tego słowa. Robiła to armia zawodowych fotografów obecna na linii frontu i w zbombardowanych miastach. Ich pracę można było natychmiast zobaczyć w gazetach i czasopiśmie w Hiszpanii i za granicą. Wojna, którą Ameryka prowadziła w Wietnamie, pierwsza śledzona dzień po dniu przez kamery telewizyjne, umożliwiała cywilnemu zapleczu teledymny kontakt ze śmiercią i zniszczeniem. Od tamtej pory bitwy i rzezie filmowane na gorąco stały się zwykłym składnikiem nieustannie płynącej przez nasz domowy szklany ekran rozrywki¹⁷.

Koncepcja „pamięci wielokierunkowej” pozwala na rezygnację z formuł opisu poszczególnych konfliktów zbrojnych i ich następstw ogniskujących się na dyskursie rywalizacji, konkurencyjności lub, jak podkreśla Rothberg, strategii umacniania „uświęconych granic etnicznych czy czasowych”¹⁸, których przekroczenie mogłoby zniszczyć dotychczasowe *status quo*. Badacz, odpowiadając na zarzut łatwego porównywania, które w opinii polemistów pociąga za sobą zrównywanie wydarzeń z różnych porządków, pisze:

¹⁶ Por. tamże, s. 41.

¹⁷ S. SONTAG: *Widok cudzego cierpienia*. Przeł. S. MAGALA. Kraków 2010, s. 29.

¹⁸ M. ROTHBERG: *Pamięć wielokierunkowa...*, s. 38.

Logika porównania, którą tu analizuję, nie sprowadza się do tworzenia porównań, których historyczną odpowiedniość można potwierdzić empirycznie; nie mogę też zapewnić, że wszystkie tego rodzaju połączenia będą politycznie do przyjęcia dla wszystkich stron. Należy raczej wziąć historyczną empirię w nawias, a także być dość otwartym na możliwość zaistnienia dziwacznych sojuszy politycznych, aby móc wyobrazić sobie i ulokować w polu widzenia połączenia między różnymi historiami i grupami społecznymi. Te wyobrażenia powiązania stanowią substancję pamięci wielokierunkowej. Porównywanie, podobnie jak pamięć, należy uznać za proces twórczy (wytwarza bowiem nowe przedmioty i nowe sposoby patrzenia) a nie wyłącznie odtwarzający już zastane elementy, które są lub nie są „jak” inne, zastane elementy¹⁹.

Przypadek Poświatowskiej (mogący uchodzić za klasyczną egzemplifikację koncepcji komparatystycznej Rothberga) nie jest odosobniony wśród przedstawicieli pokolenia Współczesności. W wydanych w 1966 roku *Rzeczach na głosy* Stanisław Grochowiak zamieścił słuchowisko *Mniej warci*, którego akcja rozgrywa się bezpośrednio w cieniu wojny algierskiej²⁰. Dla Anny R. Burzyńskiej²¹ utwór stanowi przykład paraboli, która w konkretnych realiach PRL-u pozwalała na zakamuflowaną krytykę wojny. Rozpoznania badaczki potwierdza Sławomir Buryła²², zestawiając spuściznę Grochowiaka (*Trismus*, *Skolopendrę* i *Komendantową*) z utworami Jerzego Krzysztonia, Wojciecha Kaidera i Bogdana Wojdowskiego.

W otwierającej tom *Rzeczy na głosy* *Particie na instrument drewniany* poeta uzasadnia kolaborację Weycha z Niemcami koniecznością wyżywienia chorej córki, a w *Wergilim* podjęta przez Paryżankę²³ próba ustalenia tożsamości męża, który zginął w Auschwitz (to jedyna pewna informacja), okazuje się niemożliwa, ponieważ personalia ofiary nie wystarczą do ustalenia jej losu. Podczas kurtuazyjnej rozmowy kobieta usiłuje zaktywizować byłych więźniów do wysiłonego wspomniania osadzonych odpowiadających rysopisowi (piękne włosy, smagłość), jednak w konfrontacji ze szczegółami obozowej egzystencji (między innymi rozstrzeliwaniami inicjowanymi przez Gerharda Palitzscha, gazowaniem więźniów, topieniem Francuzów w beczce²⁴) pamięć jednostkowa okazuje się zawodna. Perspektywy postaci dramatów i słuchowisk Grochowiaka okazują się różne (weteran wojny algierskiej, francuska wdowa poszukująca informacji o mężu, cieśla budujący na zamówienie Niemców szubienicę oraz baron zdający sobie sprawę ze skali nazistowskich zbrodni), dzięki czemu

¹⁹ Tamże, s. 40.

²⁰ S. GROCHOWIAK: *Mniej warci*. W: TENŻE: *Rzeczy na głosy*. Poznań 1966.

²¹ A.R. BURZYŃSKA: *Maska twarzy. Twórczość dramatyczna Stanisława Grochowiaka*. Kraków 2011, s. 130, 252.

²² S. BURYŁA: *Rozrachunki z wojną...*, s. 249.

²³ Taki zapis konsekwentnie stosuje Grochowiak.

²⁴ Por. S. GROCHOWIAK: *Wergili*. W: TENŻE: *Rzeczy na głosy...*, s. 78.

możliwa jest aktywizacja „pamięci wielokierunkowej”, która nie wyklucza (ale i nie faworyzuje) żadnego z jej ogniw. Wojna według Grochowiaka stanowi wyzwanie etyczne²⁵, ale również sprawdzian dla jej uczestników²⁶ i świadków, którzy stają przed koniecznością wyboru pamięci nieheroicznej lub fasadowej. Poeta wspomina o wydarzeniach (gwałty i niesprzyjające warunki działań wojennych lokujące się poza doświadczeniem cywilnym i percepcją słuchających), które tylko pozornie nie przedostały się do zbiorowej świadomości lub zostały zdominowane przez stereotypy. Jego narracje wojenne²⁷ świadczą o twórczym przetworzeniu biografii osób odpowiedzialnych za Zagładę (w *Trismusie* jest to postać Adolfa Eichmanna²⁸), potrzebie unieśmiertelnienia konkretnych cywilów z czasu powstania warszawskiego²⁹, a nawet wiwisekcji struktury rodzinnej naziistów, i ukazują od środka upadek pewnej formacji ideologicznej, która w wyniku dojścia do władzy Hitlera została skompromitowana (*casus* dramatu *Szachy* pomieszczonego również w tomie *Rzeczy na głosy*).

Konsekwentnie podkreślana przez Rothberga konieczność porzucenia faktografii na rzecz wyobraźni i sztuki, które mają większe możliwości w zakresie diagnozowania przemian społeczno-historycznych, wiąże się także z przekonaniem, że tylko artysta za sprawą intuicji może w sposób odkrywczy i nieszablonowy przekuć doświadczenie traumatyczne w dzieło sztuki i wprowadzić je w pole wzajemnych powinowactw, nieuświadomianych analogii do innych utworów oraz spowodować rewizję zastanych sądów pozaestetycznych³⁰. Rothberg, pisząc o archiwach pamięci i terytorium polityki³¹, których zasób i zakres geopolityczny wpływają na potencjał etyczny projektu, zaznacza też konieczność zmiany ram sprawiedliwości w zglobalizowanym świecie³², co za sprawą formuły „zmiany ram” zdradza powinowactwo jego koncepcji z teorią „ram wojny” ufundowaną przez Judith Butler³³.

²⁵ A.R. BURZYŃSKA napisze: „[...] wojna jest dla niego najdoskonalszym katalizatorem kształtowania się i dojrzewania tożsamości bohaterów, laboratorium” (TAŻ: *Maska twarzy...*, s. 253).

²⁶ Baron, referując działania frontu, donosi hrabiemu: „Ostatnio mamy nieustanne egzekucje, te rozstrzeliwane kobiety tak strasznie krzyczą” (S. GROCHOWIAK: *Szachy*. W: TENŻE: *Rzeczy na głosy...*, s. 39).

²⁷ Por. podrozdział *Dźwiganie pamięci* w: A.R. BURZYŃSKA: *Maska twarzy...*

²⁸ Por. P. KALETA: *Szczękościsk wojny. Kilka uwag na temat powieści „Trismus” Stanisława Grochowiaka*. W: *Literatura i różne historie. Szkice o literaturze XX i XXI wieku*. Red. B. GUTKOWSKA, A. NĘCKA. Katowice 2011.

²⁹ Por. A.R. BURZYŃSKA: *Maska twarzy...*, s. 232.

³⁰ Por. m.in. A.H. ROSENFELD: *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*. Przeł. B. KRAWCOWICZ. Warszawa 2003.

³¹ Por. M. ROTHBERG: *Pamięć wielokierunkowa...*, s. 54.

³² Por. tamże, s. 41.

³³ Por. J. BUTLER: *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?* Przeł. A. CZARNACKA. Warszawa 2011. Filozofka korzysta z konceptu, którym posłużyła się w swoich analizach S. SONTAG: „Robić zdjęcia to ujmować w ramy, a ujmować w ramy – to wykluczać” (TAŻ: *Widok cudzego cierpienia...*, s. 58).

Apologia kruchości

Na twórczość Poświatowskiej wpłynęła choroba serca³⁴ i w znacznej mierze ukształtowała katalog podejmowanych przez nią tematów sytuujących się w polu cielesności, sensualności oraz śmierci. Nawet Czesław Miłosz dostrzegł tylko jeden z aspektów tych utworów, pisząc, że: „Był w nich ton przejmujący – rozpacz z powodu zamknięcia bez reszty w tym śmiertelnym ciele, stąd szczególnie intensywne doznanie miłości, stale zagrożonej, na granicy niebytu”³⁵. W jednym z tekstów, które weszły do edycji wierszy wszystkich z 2014 roku (do działu liryków z lat 1963–1967)³⁶, poetka określa tkliwość jako *materia prima* swojej ontologii:

tkliwość
trzeba mi tkliwości
tkliwością napełnię moje włosy
moje żywe włosy
moje palce, paznokcie

bez niej nie umiałabym oddychać
tkliwości trzeba
moim płucom

są tam zaświecone
delikatne kaganki

poprzez czyste szkło
prześwituje różowo
tkliwość

W, 617

Wyliczenie pozwala na intensywną kontemplację szczegółu (stąd przyrastanie przydawkę w czwartym wersie pierwszej strofy i docenienie kondycji „żywych włosów”). Poświatowska dąży do uzyskania efektu lekkości³⁷ wizji przez dobór leksyki osadzonej w rokokowej stylistyce i metaforę delikatnych kaganków, które pojawiają się w formie deminutywu. Zamierzony efekt wzmacniają także

³⁴ Życie Poświatowskiej, którego rytm uzależniony był od częstych pobytów w klinikach i sanatoriach, rekonstruuje K. BŁAŻEJOWSKA: *Uparte serce. Biografia Poświatowskiej*. Kraków 2014.

³⁵ C. MIŁOSZ: *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*. Warszawa 1987, s. 44.

³⁶ Utwory Haliny POŚWIATOWSKIEJ podają za edycją: TAŻ: *Wszystkie wiersze*. Kraków 2014. W dalszej części artykułu używam skrótu W na oznaczenie tomu i podaję numer strony.

³⁷ Por. inną autocharakterystykę: „moje ciało o konstrukcji ptasich piór / niecierpliwie i drżąco czeka” (W, 482).

kruche materiały (szkło) i wyrażenie zapewniające tkliwości potencjał życiodajny, a więc bezpośrednio wskazujące na somatyczne uzależnienie podmiotu od apologizowanego stanu („bez niej nie umiałabym oddychać”). O dodatniej waloryzacji pojęcia świadczy również rygor retoryczny wiersza: klamra, która zostaje rozwinięta w formie uproszczonego układu rozkwitającego, i figura poliptotonu („trzeba mi tkliwości / tkliwością napełnię [...]”). Kruchosc stanowi w tym utworze przyrodzoną kondycję podmiotu, ale wynika z biologicznego defektu („mieszka we mnie chwiejny chronometr / serca” – W, 506), który określa jego indywidualną formę, nie wiążąc go jeszcze w sieć zobowiązań, jakie ona narzuca³⁸.

O sugestywności metafor akcentujących delikatność, eteryczność, nietrwałość świadczą wspomnienia najbliższych Poświatowskiej, którzy uchwycili też wrażenia z obcowania z nią. Jan Adamski napisał: „Ilekcio wspominał Halinkę, mam wrażenie, jakbym wspominał witraż w kościele – coś niesłychanie przejrzystego o kruchej, barwnej fakturze”³⁹. O kruchości mówił również Jan Pieszczachowicz: „Uderzyła mnie jej uroda – niebanalna, jakaś niespokojna, krucha”⁴⁰. Ryszard Kłysz zakończył swój „medalion” celną metaforą: „Pozostanie dla mnie delikatną ważką – szybką, z wiecznie trzepoczącymi skrzydełkami”⁴¹. W tym krótkim rejestrze cytatów można dostrzec nieunikniony proces zespolenia w świadomości piszących idiomu Poświatowskiej i jej dolegliwości, twórczości i życia. Ryszard Matuszewski⁴² postulował relacyjną lekturę jej wierszy i *Opowieści dla przyjaciela*, która w znacznym stopniu uzasadniała konwencję oraz zakres tematyczny twórczości. Jednak autorem jednej z najważniejszych w kontekście prowadzonych tu rozważań diagnoz poezji jest profesor Julian Aleksandrowicz – admirator talentu Poświatowskiej i wieloletni opiekun medyczny:

Haśka dowiodła nam swym życiem i twórczością, że można mieć chore serce, a przy tym sprawność psychiczną i społeczną, czyli subiektywne poczucie zdrowia. Parafrazując tradycyjne słownictwo, można rzec, że człowiek może mieć przedwcześnie uszkodzone ciało, a więc być chory, ale przy tym odzyskiwać subiektywne poczucie zdrowia, afirmując się twórczością. Można być więc zdrowym psychicznie i społecznie, gdy nasza twórczość świadczy dobro innym⁴³.

Świadomość ubywania sił życiowych („przypominam / o kruchości mojego ciała” – W, 533, „w kruchym / bezsilnym osunięciu ciała / czas mieszka” –

³⁸ Por. J. BUTLER: *Ramy wojny...*, s. 96.

³⁹ *Haśka. Poświatowska we wspomnieniach i listach*. Zebrała i oprac. M. PRYZWAN. Warszawa 2015, s. 276.

⁴⁰ Tamże, s. 247.

⁴¹ Tamże, s. 253.

⁴² Por. tamże, s. 274.

⁴³ Tamże, s. 51–52.

W, 171–172) determinuje przyjęcie przez Poświatowską roli depozytariuszki pamięci⁴⁴ o zmarłych (inc. ****Za trzy dni poblednie...* – W, 533, *Zamiast trenu* – W, 183). Butler pisze:

Uznanie, iż kruchość jest wspólna nam wszystkim, wprowadza silne normatywne zaangażowanie na rzecz równości. To z kolei powinno zmobilizować nas do intensyfikacji wysiłków na rzecz powszechnego wprowadzenia praw, dzięki którym będzie można zaspokoić podstawowe ludzkie potrzeby: jedzenia, schronienia i innych warunków koniecznych do przetrwania i rozwoju⁴⁵.

Częste autocharakterystyki wątłego (fizycznie) podmiotu (inc. ****codziennie...*: „siedzę w kucki / nad stołem mięsa / segreguję / [...] / pragnienie / tęsknotę / ból” – W, 584) świadczą o konieczności ochrony kruchości życia Innego przed dyskryminacją⁴⁶ i natarciem przemocy, stąd deklaracja:

jestem biedną kobietą
matką – garści piachu
W, 184

Zamknięcie wiersza tak obrazową metaforą, która licuje ze słownikiem pojęć ogniskujących się wokół nieobecności (między innymi utraty, rozłąki, w końcu żałoby), stanowi rodzaj conceptualnej pointy, ponieważ Poświatowska wcześniej w tym utworze eksponuje życiodajne sensory, skoro „śpiew ptaków / jest trenem żałobnym / grabarzami – korzenie kwiatu” (W, 184). Poetka opowiada się za koniecznością zaprowadzenia ładu aksjonormatywnego, dlatego tak często wykorzystuje metafory wegetatywne związane z siewem, sadzeniem, uprawą, które skorelowane są z koniecznym dla powodzenia przedsięwzięcia zaangażowaniem (objawiającym się w formach pielęgnacji, ochrony, uważności, troskliwości⁴⁷). Są one obciążone szczególnego rodzaju znaczeniem, ponieważ inicjuje je niepełno-

⁴⁴ Jan PIOTROWIAK, w kontekście rozpoznania w poezji Poświatowskiej stanu „permanentnej żałoby”, napisze: „Tylko żyjący mogą być rezonatorami głosów, słów ludzi odeszłych przed nimi, strażnikami ich śladów, nawet jeśli te ślady, głosy, słowa czas będzie coraz to wyraźniej zacierał” (TENŻE: *Namysł i emocje. Studia i szkice o doświadczeniu poetyckim Haliny Poświatowskiej*. Katowice 2011, s. 139).

⁴⁵ J. BUTLER: *Ramy wojny...*, s. 76.

⁴⁶ Niewątpliwym wpływem na tę strategię miały zainteresowania naukowe. W liście do Caroline Karpinski z 25 września 1965 r. poetka napisze: „[...] mam zamiar zmienić temat pracy i zamiast pisać o czasie, spróbować etyki: wybrałam idee moralne Martina Lutera Kinga – nikt o tym po polsku nie napisał – a to ważna sprawa i nie za dobrze zbadana. Będę mogła wykorzystać swoją znajomość literatury pacyfistycznej (pamiętasz, sporo tego przetłumaczyłam dla profesora Aleksandrowicza) i dowiedzieć się więcej o Murzynach i o Stanach Zjednoczonych, o Gandhim, i w ogóle o agresji i dyskryminacji” (H. POŚWIATOWSKA: *Listy*. Kraków 2015, s. 320).

⁴⁷ Por. inc. ****pod twoim pulsującym ciepłem* (W, 238).

sprawna⁴⁸, tym mocniej walcząca o zachowanie stanu po pierwszej operacji, im dotkliwiej daje o sobie znać nadwątlona zastawka (zwiastująca śmierć):

Przypomina sobie, ile przez te dziesięć lat zobaczyła, napisała i przeżyła. Wschodnie wybrzeże Stanów Zjednoczonych, wyspy Jugosławii, Paryż. Jedną powieść, kilka sztuk, kilka opowiadań, kilkaset wierszy. Trzy miłości, kilka zauroczeń, kilka przyjaźni. Dużo? Może za dużo jak na zszyte nylonową nicią serce. Przypomina sobie też ten moment, w którym zaczęła swobodnie oddychać, te dni, w których od nowa uczyła się zdrowego życia. Chce to przeżyć raz jeszcze⁴⁹.

Próba wykrystalizowania idiomu, który akcentowałyby siłą delikatności, okazuje się w kontekście biografii poetki i współczesnej jej sytuacji geopolitycznej taktyką na wskroś polityczną⁵⁰, manifestującą aktywną postawę wobec słabszych, wykluczonych i niewidocznych:

[...]
trzeba nam dużo ciszy ciszy
i w powietrzu i w myśli
abyśmy usłyszeli głos
cichy nieśmiały głos
gołębi
mrówek
ludzi
serc

i ich bolesny krzyk
pośród krzywd
pośród tego wszystkiego
co nie jest

⁴⁸ Kwalifikacja ta okazuje się zasadna po zapoznaniu się z historią choroby Poświatowskiej i ze wspomnieniami o okresach zapaści oraz stopniowym pogarszaniu się stanu zdrowia, który uniemożliwiał codzienne funkcjonowanie. Stanisława Mygowa, matka poetki, wspominała: „Maturę zdawała na kursach wieczorowych jako eksternistka. A potem szpital: w Warszawie, Krakowie, Poznaniu. Niezliczone szpitale. Półtora roku tak ciężkiej choroby, że trzeba było Haškę wynosić do ogródka na hamak lub leżak, bo nie mogła chodzić” (*Haška...*, s. 10). Ludmiła Waluszewska pisała: „Jej dom rodzinny to parterowy domek w głębi ogrodu [...]. Był jej całym światem, bo przecież Haška była więźniem swojego serca. Tego nikt z nas zdrowych nie jest w stanie zrozumieć (rozumiała to Anna [Orłowska – dop. M.P.], bo i ona miała takie samo serce). Haška była dosłownie więźniem, miała minimalne pole działania” (tamże, s. 69). Anna Smo-lińska, stryječna siostra poetki, dodaje: „Cały dom był podporządkowany Haške i jej zdrowiu” (tamże, s. 140).

⁴⁹ K. BŁAŻEJOWSKA: *Uparte serce...*, s. 317.

⁵⁰ Por. J. RANCIÈRE: *Estetyka jako polityka*. Przeł. J. KUTYŁA, P. MOŚCICKI. Przedmową opatrzył A. ŻMIJEWSKI. Posłowie napisał S. ŻIŻEK. Il. J. RAJKOWSKA. Warszawa 2007.

ani dobrocią
 ani miłością
 ani chlebem
 W, 618

Autorka *Walczących słów* postuluje uznanie za godne żaloby tych podmiotów, które ze względu na odpowiednio politycznie motywowane kadrowanie zostają pozbawione szansy na ochronę i w związku z tym stają się niewidzialne⁵¹. Jedną z możliwości rozszerzenia ram jest wykorzystanie zjawisk medialnych (fotografii, tekstu) w wyniku oddziaływania afektu jako „gestów sprzeciwu”. Butler stwierdza, że „ani obraz, ani poezja nie mogą uwolnić nikogo z więzienia, zatrzymać lecącej bomby czy odwrócić biegu wojny, mimo wszystko niosą ze sobą możliwość wyrwania się z kręgu codziennego przyzwolenia na wojnę i odczucia uogólnionej zgrozy i oburzenia – uczuć, które napędzają żądania sprawiedliwości i zakończenia przemocy”⁵². Katastrofy naturalne i wojny stanowią (za sprawą skali zniszczeń i szybkości zdarzeń) wyrwę w codzienności, uprzytamniają, że poza pamięcią o zmarłych konieczny jest również „zmysł udziału”. W *Odzie do rąk* zamieściła Poświatowska wiersz o znamienym tytule – *protest*:

kruche ściany szczęścia
 rozsadza pamięć
 do ziemi przyległy miękko
 grzywy sennych wulkanów
 głód przeciąga się leniwie
 w delikatnych włóknach mięsa

Skopje było niegdyś miastem
 wiszące ogrody Semiramidy drzewa
 kładły w parowach ulic dobroczynny cień
 kondygnacje kamienne pełne ruchu i światła
 ziemia ziewnęła
 zniknęło miasto
 [...]

W, 287

Pierwsza część tryptyku jest trenem dla mieszkańców Skopje, dotkniętego 26 lipca 1963 roku trzęsieniem ziemi, które zniszczyło stolicę Macedonii i spowodowało śmierć ponad tysiąca osób⁵³. Poświatowska rezygnuje z eksplozywnej wizji katastrofy na rzecz zaakcentowania delikatnych ruchów („ziemia ziewnęła /

⁵¹ Por. J. BUTLER: *Ramy wojny...*, s. 49–50.

⁵² Tamże, s. 53–54.

⁵³ Prawdopodobnie Poświatowska czytała doniesienia o skali trzęsienia zamieszczone w numerze „Trybuny Ludu” z 31 lipca 1963 r.

zniknęło miasto”). Zastosowana przez nią animizacja wzmacnia efekt niewspółmierności zjawisk do skali zniszczeń⁵⁴; „sennie grzywy wulkanów” tracą potencjał landszaftowej kompozycji, a ich ruch (pełen gracji), „senność” i sposób, w jaki „do ziemi przyległy”, stanowią obrazowy ekwiwalent czasu, w którym doszło do trzęsienia (5¹⁵). Retoryczna oszczędność, a także dookreślenie przez poetkę włókien mięsa („delikatne”) i ścian szczęścia („kruche”) pozwalają postawić tezę, że w *proteście* Poświatowska dąży do wywołania wzniosłości w skali mikro, która, jak twierdzi Danuta Opacka-Walasek, „jest daleka od patosu, odrzuca go jako podejrzanego rzecznika fałszywie wykreowanych, nie zaś prawdziwie przeżywanych, uwiarygodnianych przedstawieniem emocji”⁵⁵. Paraliżująca świadomość, że w ciągu ułamka chwili życie może zostać odebrane człowiekowi przez potężny żywioł, a jego możliwości obrony okazują się znikome, stanowi największe wyzwanie dla myśli i narzuca zobowiązania solidarności międzogatunkowej⁵⁶.

Poetka, znajdując „środki przedstawienia nieprzedstawialnego”⁵⁷, udowadnia, że poza zagrożeniami w skali makro (wojny, kataklizmy, ludobójstwa) istnieją również takie, które ingerują w ludzką cielesność w sposób nie mniej ekspansywny (schorzenia wykluczające i marginalizujące oraz degenerujące organizm w utajeniu). W *proteście* obrazy ruin nie zostały zarejestrowane. Poświatowska odtwarza charakterystyczne widoki Skopje w chwili przed katastrofą, co, jak sugeruje Butler, wzmacnia potencjał żałoby, ponieważ uchwycone w codziennym zgiełku miasto jeszcze nie zostało naznaczone stratą, trwa w zawieszonym „czasowości”. Czytelnik ma świadomość, że konstruowany z pietyzmem przez Poświatowską obraz jest uprzedni w stosunku do zniszczeń. O tej strategii, która charakteryzuje przede wszystkim fotografię, pisze Butler:

Jeśli nic nas nie prześladowe, nie ma mowy o stracie – nie było wszak życia, które moglibyśmy stracić. Jeśli jednak dane zdjęcie wstrząsa nami czy „prześladowe nas”, to dlatego, że jego oddziaływanie polega po części na tym, że trwa

⁵⁴ W ciągu 15 sekund zniszczone zostało 80 procent zabudowy Skopje.

⁵⁵ D. OPACKA-WALASEK: *Pasaże liryczne*. Katowice 2013, s. 210.

⁵⁶ Próba paraleli między poezją Tadeusza Różewicza a Poświatowskiej, podjęta przez Legeżyńską w kontekście rewolucyjnego myślenia o cielesności po Holokauście, wciąż (mimo korpusu tekstów autorki *Ody do rąk*, które unieważniają podkreślaną przez badaczkę fałszywą opozycję) stanowi okazję do powtórzenia utartych opinii krytycznych i przyznania hegemonii w zakresie diagnozy kondycji świata po Auschwitz autorowi *Niepokoju*. To właśnie fakt, że śmierć w poezji Poświatowskiej „daje o sobie znać w pełnym słońcu, w rozkwicie natury, pod postacią fizjologicznej anomalii serca” (A. LEGEŻYŃSKA: *Od kochanki do psalmistki...*, s. 61), powoduje wykorzystanie nowych środków wyrazu (wzniosłości, kruchego zapisu), które do tej pory były przez krytykę marginalizowane i pomijane. Poza grupą wierszy podejmujących refleksję na temat jednostkowości istnienia w przestrzeni prywatnej można wyszczególnić też korpus tekstów, które manifestują konieczność zajęcia postawy afirmatywnej wobec wspólnoty.

⁵⁷ D. OPACKA-WALASEK: *Pasaże liryczne...*, s. 213.

dłużej (w sensie: przeżywa) niż dokumentowane przez nie życie; zawczasu kon-
 stytuuje chwilę, w której utratę życia uznamy za stratę. A więc zdjęcie wiąże
 się z możliwością żaloby dzięki swojej gramatycznej „czasowości”: antycypu-
 je możliwość żaloby i w pewien sposób ją wykonuje. W tym sensie zawczasu
 może prześladować nas cierpienie wywołane czyjąś śmiercią – może nas też
 prześladować *post factum*, jeśli okaże się, że brak żalu w danym przypadku
 wcale nie jest sprawą oczywistą⁵⁸.

W *proteście* pojawia się także obraz przemocy dyskretnie wkomponowany
 w ciąg wizji naturalnej katastrofy:

[...]
 w błękitnych zaułkach ciała śpiewa czerwona krew
 ma ona ostry słodkawy zapach martwego mięsa
 ciało poddaje się uciskowi dłoni
 dłoń wytłacza na ciele fioletowe wzory
 ciało osuwa się na ziemię
 ciemnieje krew
 [...]

W, 287

Utrata zostaje zagospodarowana wewnątrz życia, skoro krew „śpiewa czer-
 wona” (jej dookreślenia sytuują się w polu witalistycznego obrazowania i kultu
 życia), a przecucie martwego ciała uzmysławia kierunek konceptualizacji
 obrazu: antycypację śmierci, kryjącej się w zakamarkach ciała, dojrzewającego
 do obrócenia mięsa, w wyniku procesów gnilnych, w truchło. Wizja okrucień-
 stwa pojawia się też w drugiej części *protestu* jako jej finał (przejście od katastrof
 naturalnych do śmierci zadawanej przez człowieka):

[...]
 z nurtów rzeki która opuściła brzegi
 zmywając z powierzchni ziemi miasto
 z dymiącej lawy wulkanu która popiołem
 przykryła pola uprawne
 z wiatru który podniósł wody oceanu
 i zatopił kilkadziesiąt smukło wiązanych statków
 z żywiołu który śpiewa w naszych żyłach
 hymn głodu i okrucieństwa
 z krwi...

musimy wynieść i ocalić
 garść nocy
 garść dni

W, 288

⁵⁸ J. BUTLER: *Ramy wojny...*, s. 165.

Choć większość wierszy Poświatowskiej cechuje egotyzm, *protest* stanowi przykład poezji interwencyjnej, zaangażowanej w problemy współczesności, jednak i tu autorka odrzuca pokusę artykułowania sprzeciwu *explicite*. Za największy atut tej twórczości należy uznać obrazy, które wywierają niezatarte wrażenie ze względu na wzniosłość w skali mikro. Stąd wniosek, że autorka *Hymnu bałwochwalczego*, lokując we wnętrzu ludzkiego ciała procesy paralelne wobec kataklizmów („żywiol który śpiewa w naszych żyłach”), zdaje sobie sprawę z potencjału przemocy, który powoduje, że niektóre istnienia zostają wykluczone ze wspólnoty oplakiwanych.

Gesty sprzeciwu

W poetyckim projekcie Poświatowskiej pamięć katastrof naturalnych interferuje z pamięcią ludobójstw, ponieważ postulowana przez Butler kruchość angażuje każdego świadka (nawet postronnych obserwatorów) i wymaga otwartego sprzeciwu wobec sytuacji, kiedy życie ludzkie i zwierzęce ulega dewaluacji i staje się niewidoczne: „Kruchość to nie tyle kondycja egzystencji jednostek, ile raczej kondycja społeczna, z której wypływają konkretne roszczenia polityczne i zasady”⁵⁹. Podkreślane przez poetkę kruchość i tkliwość stanowią motywację do wyrażenia sprzeciwu. Formy protestu, o jakich będzie mowa w dalszej części artykułu, są przykładem protestu radykalnego i noszą znamiona aktu desperackiego (jak samospalenia na znak sprzeciwu wobec wojny w Wietnamie lub wobec agresji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację⁶⁰). Poświatowska pokłada nadzieję w geście symbolicznym, który, jak przekonuje Butler, jest nie mniej dosadny niż samospalenie⁶¹ i nie traci na znaczeniu ze względu na czasowe i terytorialne oddalenie:

Wiersze, i podczas pisania, i podczas upowszechniania, stają się siecią transmisyjną dla afektów i w tym wymiarze okazują się krytycznymi aktami oporu, rebelianckimi interpretacjami, aktami podpalenia. W przeciwny [sic!], niewiarogodny sposób żyją poprzez przemoc, której stawiają czoła, aczkolwiek wciąż nie wiemy, w jaki sposób takie życie potrafi przeżyć⁶².

⁵⁹ Tamże, s. 32.

⁶⁰ Por. G. ZIÓŁKOWSKI: *Okrutny teatr samospaleń. Protesty samobójcze w ogniu i ich echa w kulturze współczesnej*. Poznań 2018.

⁶¹ Por. N. MIRZOEFF: *Jak zobaczyć świat*. Przeł. Ł. ZAREMBA. Kraków-Warszawa 2016, s. 266–267.

⁶² J. BUTLER: *Ramy wojny...*, s. 120.

W poezji Poświętowskiej to właśnie ciało okazuje się narzędziem sprzeciwu w dwóch wymiarach: można je spalić i poświęcić dla wspólnego dobra lub zaangażować w proces twórczy, co w omawianych przypadkach nosi cechy aktu performatywnego⁶³. Dzięki temu, że ludzkie ciało jest podatne na zranienia (w tym uszkodzenia fizyczne na skutek działania ognia i substancji łatwopalnych), a każdy człowiek dysponuje nim wedle własnego uznania, kruchość może być pojmowana afirmatywnie (stąd tytuł wiersza-treunu: *protest*). Morderca, zabijając, konfrontuje się z własną kruchością, a więc za sprawą przemocy, która uszkadza i uświadamia wspólną kondycję, następuje rozszerzenie ram. Możliwa jest również sytuacja odwrotna, kiedy działanie ludzkie napędza wola samopoświęcenia, dzięki czemu człowiek zmuszony do samobójstwa podważa ludzką kondycję wroga: releguje go poza ramy wspólnoty ludzko-zwierzęcej⁶⁴ i neguje jego wartość. Uznanie drugiego człowieka za godnego życia nie wynika ze zobowiązań, jakie nakładają więzy społeczne, lecz z esencjalnie pojmowanej definicji tejże wspólnoty, zdolnej do powołania nowego życia i przeciwstawienia się śmierci:

madonny z dzieciątkami w dłoniach
koją smutek wszechświata
zastygłe w tkliwości
wieczne w półuśmiechu

ściany pobielone troską
nabierają doskonałych kształtów
przywierają do siebie kąty
kwitną proporcje
[...]

W, 605

Archetypiczność tej rodzajowej sceny zostaje zanegowana w ostatniej strofie, w której pojawiają się codzienne realia („ogród / wodne lilie kąpią się w sadzawkach”), uwalniające uchwycony wizerunek z sakralnych ram. Efekt zaskoczenia wywołuje mitopoetyckie odwrócenie⁶⁵; Poświętowska wprowadza na miejsce nieobecnego ewangelicznego świata rzeczywistość ludzkich doświadczeń i uczuć, jawiącą się w wierszu jako świat sprzed tysięcy lat. Dzięki temu macierzyństwo staje się aktem jednostkowej kontemplacji, bez konieczności duplikacji portretów utrwalonych przez Fra Angelico⁶⁶ lub innych mistrzów wizerunków Maryi.

⁶³ Por. J. BUTLER: *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*. Przeł. A. OSTOLSKI. Warszawa 2010.

⁶⁴ Por. tamże, s. 33.

⁶⁵ Por. H.-G. GADAMER: *Mitopoetyckie odwrócenie w „Elegiach duinejskich” Rilkego*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. W: H.-G. GADAMER: *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ, K. MICHALSKI. Warszawa 2000.

⁶⁶ W liście do Jana Adamskiego z 14 października 1966 r. poetka donosi: „Byłam w muzeum i widziałam tę dziewczynę, co to harda taka, właśnie dlatego piękna, że harda – i tę, co bez głowy,

Potencjał kruchości nie ogranicza się do prób relokacji grup niewidocznych zmarłych, którym odmówiono człowieczeństwa (*casus* ludzi-tarcz⁶⁷), w obręb ram wojny w celu uznania ich śmierci, lecz może stanowić rodzaj utajonej broni w postaci tzw. wrażliwego pisania. Kruchość podmiotu nie determinuje w tym przypadku postawy pasywnej, lecz wiąże się z możliwością działania w sposób aktywny, między innymi poprzez zwrócenie uwagi na problemy o charakterze globalnym (ich globalność wynika ze stałej transmisji konfliktów przez środki masowego przekazu⁶⁸) w „kruchoj” formie, jaką przyjmują wiersze Poświatowskiej; rezygnacja z biodetali, eksklamacji, pacyfistycznych haseł i partii dyskursywnych świadczy o konieczności odnalezienia takich efektów, których siła wynika z dystansu między zdarzeniem a myślą. Obrazy zatrzymane w kadrze wywołują napięcie, ponieważ z jednej strony stanowią tylko zapowiedź katastrofy, z drugiej zaś strony, dzięki sugestywnej pracy pamięci i wyobraźni, odraczają na moment katastrofę, stąd zakończenie pierwszej części *protestu*: „pamięć / rozrywa na włókna / kruche ściany szczęścia” (W, 287). Poświatowska uchwyciła ruch i światło Skopje w kluczowym momencie, który dla czytelnika posiadającego wiedzę kontekstową okazuje się szczególnie wzniosły. Pseudo-Longinos pisał, że pamięć wzniosłego uczucia „ostoi się przy długim przemyśleniu, przeciwko czemu opór jest trudny, a raczej niemożliwy, i czego pamięć jest silna i niezatarta”⁶⁹.

Zagłada

Bohdan Urbankowski, podkreślając konieczność uważnej lektury spuścizny Poświatowskiej, wskazuje jej zasadnicze cechy, które okażą się kluczowe dla zarysowania feministycznego potencjału tej poezji (sytuującego się na antypodach rozpoznania o zmysłowości i kontemplacji ciała⁷⁰):

za to ze skrzydłami takimi. Fajnie nie mieć głowy! I Fra Angelico, co najpiękniejszy i da Vinci [...]” (*Haśka...*, s. 282).

⁶⁷ J. BUTLER: *Ramy wojny...*, s. 32.

⁶⁸ „Zdjęcia aktów okrucieństwa z Bośni pokazano wkrótce po tym, jak do nich doszło. Podobnie jak zdjęcia z Wietnamu, m.in. fotografie Rona Haberlego, dokumentujące masakrę około pięciuset nieuzbrojonych cywili w wiosce My Lai przez kompanię amerykańskich żołnierzy w marcu 1968 roku. Odegrały one istotną rolę w umacnianiu sprzeciwu wobec wojny, która bynajmniej nie była nieunikniona, nie była nie do opanowania, i której można było zaprzestać dużo wcześniej” (S. SONTAG: *Widok cudzego cierpienia...*, s. 109).

⁶⁹ PSEUDO-LONGINOS: *O górności*. W: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles. Horacy. Pseudo-Longinos*. Przeł. i oprac. T. SINKO. Wrocław 1951, s. 100, cyt. za: D. OPAKKA-WALASEK: *Pasaże liryczne...*, s. 95.

⁷⁰ Zob. świetną monografię, która rozwija niepodejmowane dotąd wątki twórczości autorki *Jeszcze jednego wspomnienia*, Jana PIOTROWIAKA: *Namysł i emocje...* (szczególnie rozdziały: *Po-*

[...] wiersze tej poetki rzeczywiście tylko się broniły. Były nieśmiałe, dziewczęce, delikatne, jak ręce dziecka próbujące osłonić wąty płomyk świecy. Tak one – bez względu na ból – broniły życia, broniły miłości, broniły tego, co ulotne, kruche i zagrożone śmiercią – więc tym bardziej wymagające troski i czułości. I to była pierwsza, najważniejsza zasada jej filozofii⁷¹.

Rozpoznanie krytyka wciąż jest prawomocne. Poświatowska należy do artystek, których samoświadomość poetycka została zlekceważona przez krytyków i badaczy, stąd zaszeregowanie jej jako autorki jednego tematu i jednej dykcji poetyckiej. Słabe ciało w połączeniu z wyborem nienachalnego obrazowania i lingwistycznych konceptów stanowiły jej największe atuty, pozwalające na sytuowanie tej strategii w polu koncepcji Butler. Rozpatrywana tu kwestia „pamięci wielokierunkowej” dotyczy świadomego kodowania w wierszach Poświatowskiej niewspółmiernych zdarzeń (Zagłada, Wietnam, katastrofy naturalne), którego podstawą jest dostrzeżenie perspektywy wykluczonych (w przypadku utworu *Nad spaloną Żydówką* będą to kobiety):

Sulamito jak umierałaś?
Rzewnie
kiedy z twojego białego ciała
wiatr uczynił zabawkę płomieniom
Jeanne d'Arc nie tak spopieliała
inaczej

Czyje włosy sypały złoto
w wszystkich trzaskających iskrach
czyje usta napiętnował
wystrzał

I po co?
Sulamito
ilekroć ogień płonie
pod dobrym garnkiem
prześwietlam różowo dłonie
patrzę

I pytam Sulamito
po co?
w dzień w noc
i zgrzytam

etyckie studium człowieka i świata oraz „Prawda jest przeważnie śmiertelnie poważna...”. *Intelekt i emocje w doświadczeniu poetyckim Haliny Poświatowskiej*).

⁷¹ B. URBANKOWSKI: „Wiersze bronią się same”. „Poezja” 1985, nr 2, s. 74.

bo chciałabym odkupić
twoje żydowskie ciało
z chrześcijańskich płomieni
wrócić ci żydowską łąkę
nagrzaną
świętą – pod deszczem
i młodość
[...]

W, 58–59

Bezpośredni zwrot do ofiary oraz sensualny opis ciała Sulamity skonfrontowane z działaniami tych, których nazwa nominalna została usunięta (pozostaje w sferze domysłu), okazują się znaczącymi gestami pamięci. Utwór, należący do wczesnego etapu twórczości (zamieszczony został w debiutanckim *Hymnie bałwochwalczym*), zapowiada dwa, rozwijane w kolejnych latach, motywy: tellurycznej energii⁷² oraz kruchości, akcentowanej przez wspomnienie tortur i dwukrotne zakwestionowanie celowości nieheroicznej śmierci Sulamity („po co?”), zadanej przez ten sam żywioł, który strawił Joannę d’Arc. Problem personaliów ofiary okazuje się najważniejszy, ponieważ w tytule *Żydówka* pozostaje bezimienna, a obdarzenie jej tożsamością Sulamity znamionuje gest przeniesienia w sferę kultury (wskazówką poświadczającą tę strategię byłoby nawiązanie do *Pieśni nad pieśniami* i *Fugi śmierci* Paula Celana), uchronienia przed zapomnieniem. Przejście Sulamity w inną substancjalność („nienawiścią wypisali twoje imię / rozkruszona ziemia” – W, 59) świadczy o pokładaniu w ziemi nadziei na nieśmiertelność.

W kolejnych tomach Poświatowska w sposób mniej jawny manifestuje pamięć o Zagładzie. Umieszczenie wiersza *Nad spaloną Żydówką* w debiutanckim tomie warunkowane jest przez nieodległy dystans czasowy, jaki dzielił pokolenie Współczesności od wydarzeń wojennych. W *Złotym zębie* Bohdana Drozdowskiego, rówieśnika Poświatowskiej, również pojawiają się reminiscencje Zagłady: „A ja widziałem / złote zęby / spadające na dno / okrwawionego przetaku // Kobiety / takie jak ty / stały długim szeregiem / otwarłszy na rozkaz / przeżarte usta / w oczekiwaniu na cios / który się zbliżał / krokami esmańskich butów”⁷³. To właśnie wydarzenia, których pośrednimi świadkami byli przedstawiciele pokolenia ’56 (powstanie węgierskie 1956 roku, wojna w Wietnamie *etc.*), sprawiły, że mogli oni wpisać Zagładę w ciąg ludobójstw, akcentując jednak jej niepowtarzalność. W przypadku utworu Drozdowskiego topos żydowskiego złota nie jest w stanie wytworzyć w czytelniku empatii i uruchomić wyobraźni zaangażowanej etycznie, przekraczającej umowne granice oraz pozwalającej na

⁷² Por. A. LEGEŻYŃSKA: *Od kochanki do psalmistki...*, s. 71.

⁷³ B. DROZDOWSKI: *Złoty ząb*. W: TENŻE: *Jest takie drzewo*. Kraków 1956, s. 29.

zawieranie sojuszy pamięci różnych podmiotów⁷⁴. *Złoty żąb* stanowi powielony schemat formy wiersza, którą zaproponował Tadeusz Różewicz.

Tekst *Nad spaloną Żydówką* zapowiada strategię współbycia z podmiotami marginalizowanymi, którą Gayatri Chakravorty Spivak puentuje frazą: „Czy podporządkowani inni mogą przemówić?”⁷⁵. Poświatowska rozszerza wspólnotę ofiar i poświęca liryk kobiecie⁷⁶ oraz wskazuje na grupę poszkodowanych, która nie była do tej pory reprezentowana w historiografii Zagłady⁷⁷.

Alvin H. Rosenfeld, udowadniając, że zbrodnie Holokaustu wyostają zmysły, powołuje się na kreacyjną moc ognia: „To tak, jak gdyby płomienie, które pochłonęły tak wielu, niosły z sobą rodzaj chorej iluminacji”⁷⁸. W poezji autorki *dnia dzisiejszego* można znaleźć katalog jawnych sygnałów „pamięci wielokierunkowej”, ale najważniejszym wierszem, który uruchamia myślenie ponad podziałami i zapewnił poetce szczególne miejsce na łamach „Kultury” (o czym powiadomiła listownie Caroline Karpinski), jest *Wietnam 1965*. W liście do wspomnianej przyjaciółki, z 25 października 1965 roku, Poświatowska donosiła:

Posyłam ci wiersz, dzięki demagogicznemu tytułowi dostałam się po raz pierwszy na pierwszą stronę „Kultury”, no i dzięki przyjaźni Grochowiaka, jak dotąd nieskalanej. Wiersz jest częściowo o tej dziewczynie wietnamskiej, co to się spaliła na ulicy na znak protestu przeciw wojnie, a częściowo o mnie [...] Nie wiem, czy dobry, Kochanie, ale pewnie potrzebny⁷⁹.

Poetka ma świadomość niewspółmierności własnego doświadczenia i gestu sprzeciwu, o którym dowiedziała się najprawdopodobniej z prasy. We frazie: „na szczęście / rodzice mi dali łatwo palne ciało / wystarczy odrobina benzyny / w lekkich fałdach sukienki / wystarczy odrobina siarki / na ciemnej główce zapałki” (W, 290), unika biodetali, ponieważ interesuje ją obraz opalizujący wieloznacznością, kodujący wiele sensów (spalanie się z miłości i samospalenie), opracowany w sposób artystowski. Dlatego akcentuje lekkość fałdów sukienki, odrobinę benzyny i małość konotowaną przez konsekwentne użycie w wygłosie

⁷⁴ Zob. K. BOJARSKA: *Wydarzenia po Wydarzeniu. Białoszewski – Richter – Spiegelman*. Warszawa 2012.

⁷⁵ Zob. G.Ch. SPIVAK: *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?* Przeł. E. MAJEWSKA. „Krytyka Polityczna” 2011, nr 24–25.

⁷⁶ Los żydowskich kobiet podczas działań Einsatzgruppen rekonstruuje: S. NEITZEL, H. WELZER: *Żołnierze. Protokoły walk, zabijania i umierania*. Przeł. V. GROTCOWICZ. Warszawa 2014, s. 185.

⁷⁷ Por. rozdział *Niewidoczność, sprawczość, podmiot. Perspektywa feministyczna i genderowa w badaniach nad Holokaustem*. W: A. UBERTOWSKA: *Holokaust. Auto (tanato) grafie*. Warszawa 2014.

⁷⁸ A.H. ROSENFELD: *Podwójna śmierć...*, s. 46.

⁷⁹ H. POŚWIATOWSKA: *Listy...*, s. 326–327.

dwóch derywatów z sufiksem zdrabniającym i jednego, który podtrzymuje efekt (odpowiednio: sukienka, zapalka i siarka). Wspomniany przez Poświatowską demagogiczny wymiar inicjalnej frazy stanowi zapowiedź perwersyjnej wolty w sposobie oddziaływania wiersza, ponieważ wytrąca czytelnika z rutyny i w trakcie lektury utworu powoduje dostrzeżenie nowych sposobów narratywizacji doświadczenia Zagłady (innych niż zaproponowane przez Różewicza w *Ocalonym*).

W trenie *Na śmierć Jana Palacha* Kazimierz Wierzyński oddaje hołd zmarłemu w wyniku poparzeń buntownikowi, pisząc: „Tu pali się ktoś / Za siebie i za nas, / Pali się z własnej woli / Pośrodku własnego narodu”⁸⁰. Jego wiersz okazuje się w zestawieniu z *Wietnamem 1965* zachowawczy i stonowany, śmierć śmiałka w ogniu konsoliduje wspólnotę oraz przenosi go, za sprawą pamięci poety, w przestrzeń publicznego mitu, w wieczne teraz sztuki. Bunt herosa, który nie poddaje się niszczącej sile ognia, stanowi zarzewie nadziei oraz przewartościowuje wyznawaną do tej pory wiarę autora *Czarnego Błota* w mit telluryczny („Nie odprowadzaj młodego człowieka / Do gnilnej ziemi”⁸¹) na korzyść innego żywiołu – ognia. Wierzyński opowiada się za kulturowymi kliszami, Poświatowska natomiast eksponuje młodzieńczą gorliwość, sensualność detali urody płonącej:

nie mów mi o miłości
nie przypominaj o zapachu lasu
o moich młodych włosach
o palcach

zapalałam ten stos
żeby rozświecić ziemię

po omacku szłam i w ciemności
[...]
spójrz – płonę z miłości

W, 290

Poświatowska udowadnia, że sztuka (w tym przypadku poezja), pełniąc funkcję wielokierunkowej projekcji, która aktualizuje różne rodzaje pamięci i doświadczenia, nie może dotyczyć tylko wydarzenia będącego impulsem do jej powstania. Zawsze przekazuje coś więcej, pozostaje jednocześnie spóźniona i przed czasem, stąd tematyczna doraźność nigdy nie jest tym, co tak naprawdę stanowi jej temat. Archeologia pamięci okazuje się doskonałą metaforą obrazu-

⁸⁰ K. WIERZYŃSKI: *Na śmierć Jana Palacha*. W: TENŻE: *Sen mara. Poezje*. Paryż 1969, s. 85–86.

⁸¹ Tamże, s. 86.

jącą procesy nakładania, złobienia i wypiętrzania kolejnych warstw aktywności memorialnej⁸².

„Wielokierunkowość pamięci” objawia się w poezji Poświatowskiej przez świadome użycie figury prozopopei (podmiot mówi z przestrzeni mortalnej, jest widmem, które spogląda na swoją przeszłość z dystansu), będącej, jak przekonuje Marta Tomczok, jedną z figur retorycznych (obok ironii, metafory i metonimii), po które sięgają poetki/poeci i prozaiczki/prozaicy w celu chwilowego przywrócenia głosu ofiarom⁸³. W *Wietnamie 1965* będzie to ofiara o niepewnym statusie tożsamościowym, niejednoznaczna, balansująca na granicy czasów (przez nakładanie się metafor ognia, pustki, popiołów i retardacyjnego toku opowieści, akcentującego lament ofiary nad samą sobą). Prozopopeja wiąże się jednak z pewnym nadużyciem etycznym, które umożliwia zbyt silna identyfikacja z utraconym podmiotem⁸⁴. Jej zaletą jest próba oddania sprawiedliwości eksterminowanym Żydom⁸⁵ (a także ofiarom innych ludobójstw) oraz przekroczenie bariery anonimowości za sprawą powoływania „światów możliwych”⁸⁶, znoszących różnicę tożsamościową (będącą przyczyną Zagłady), pozwalającą na przyjęcie perspektywy człowieka pozbawionego personaliów:

[...]
dawno temu
moją dzieciinną wiarę
zabiło okrucieństwo
mogłam napisać dramat
albo wiersz
[...]
mogłam wejść do własnego domu
otworzyć okno
odetchnąć wieczornym powietrzem
posłuchać o czym rozmawiają liście

mogłam uśmiechać się do ludzi
mówić dzień dobry
mówić do widzenia
mówić jaką pani ma piękną suknię
[...]

⁸² Takie spojrzenie prezentuje Georges DIDI-HUBERMAN w książce: *Kora*. Przeł. T. SWOBODA. Gdańsk 2013, s. 78.

⁸³ Zob. M. TOMCZOK: *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*. Warszawa 2017, s. 54.

⁸⁴ Por. tamże, s. 55.

⁸⁵ Por. tamże, s. 58.

⁸⁶ Stanisław Balbus wyszczególni, w kontekście powoływania „światów możliwych” w poezji Wisławy Szymborskiej, strategię opisu pustki, która współgra z poczynaniami Poświatowskiej. Zob. S. BALBUS: *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*. Kraków 1996, s. 140.

Dawno temu
 przeżyłam to wszystko
 w krótkim okamgnieniu

a teraz jestem niczym
 [...]

W, 292

Poświatowska zdaje sobie sprawę z potencjału retorycznego ikonosfery, stąd akcentowanie poczucia braku intymności w chwili samospalenia, co wynika, jak pisze Sontag, z chęci uchwycenia niezainscenizowanego ujęcia (*casus* zdjęcia Huynh Cong Uta z 1972 roku przedstawiającego bieżące po szosie, krzyczące z bólu dzieci z wioski, na którą Amerykanie zrzucili napalm⁸⁷), mogącego stanowić podstawę do podjęcia protestu (takie zdjęcia autorstwa Larry'ego Burrowsa od 1962 roku drukował „Life”⁸⁸) i empatycznego zaangażowania patrzącego (przy jednoczesnym przekroczeniu granicy przyzwoitości):

[...]
 gazety napisały o mnie
 pewien fotoreporter zdołał nawet utrwalić
 moje dogasające członki
 niewiele tego było
 garść dwie
 [...]

W, 291

Aby w czytelniku mogła zaistnieć świadomość „pamięci wielokierunkowej”, którą próbowałem zrekonstruować, konieczne jest spełnienie kilku warunków: przemawianie w imieniu bezbronnych (jak w *Wietnamie 1965*) przy użyciu prozopopei, kreowanie obrazów zatrzymanych w kadrze, pobudzających wyobraźnię i uruchamiających strategię utożsamienia (*casus* wiersza *protest*), co wiąże się z maksymalnym zbliżeniem do poległych (ale nigdy z próbą zajęcia ich miejsca), oraz podjęcie wyzwania wypracowania idiomu akcentującego kruchość, słabość zapisu/zapisanego, obywatelstwo się bez deklaracji, posiłkujące się obrazami, w które wpisana jest groźba zniszczenia, nietrwałości, ulotności.

Forma buntu podjętego przez Poświatowską nie została rozpoznana przez krytykę. Legeżyńska, pisząc o „sygnałach obecności drugiego ciała”⁸⁹, dostrzega tylko jedną relację – miłosną: „Inny w świecie Poświatowskiej uobecnia się jako autonomiczne, drugie »ja«, kochanek”⁹⁰. W jej poezji Inny jest również gwaran-

⁸⁷ Por. S. SONTAG: *Widok cudzego cierpienia...*, s. 71.

⁸⁸ Por. tamże, s. 49.

⁸⁹ A. LEGEŻYŃSKA: *Od kochanki do psalmistki...*, s. 66.

⁹⁰ Tamże.

tem zachowania pamięci o niej samej, skoro „meble są kanciaste / a ciało – delikatne” (W, 575). Świadomość kruchości ciała, wyśpiewującego „hymn głodu i okrucieństwa” (W, 288), koi myśl o jego rozrodczym potencjale:

to my rodzimy mężczyzn o mocnych dłoniach
nie z uśmiechu lecz z bólu i ziemi – pachnące
[...]
w głębokich wąwozach naszych trzewi
są mchem wysłane gniazda i są piskłeta
i dzieje się tam tajemnica istnienia której nikt nie przejrzał
i rosną pokłady prehistorii której nikt nie upamiętnił
[...]
a my ciche jak Maria akceptujemy z pokorą
łaknienie naszych trzewi i naszych rąk przeznaczenie

W, 311

To także forma buntu przeciw przemocy, rozsadzająca ramy i nadająca życiu określony kierunek, pozwalająca na apologię trwania w międzypokoleniowej transmisji DNA („trzeba się rodzić / rodzić / wiecznie rodzić / uparta ziemia krąży / obciążona owocem / trwa” – W, 53).

Butler, poddając krytyce rozróżnienie sfer prywatnej i publicznej dokonane przez Hannah Arendt w *Kondycji ludzkiej* i powołując się na tezę Lindy Zerilli, która akceptując wymóg widzialności ciała i jego ekspozycji jako warunku powodzenia działań rewolucyjnych, uświadamia, że „rytmiczne wzorce ulotności”⁹¹ dotyczą także aktów wytwarzania (*poiesis*) i działania (*praxis*), akcentuje wagę decyzji o proteście, nawet jeśli działanie okaże się krótkotrwałe. Ciało pojawiające się w poezji Poświatowskiej stanowi nie tylko obiekt kontemplacji, lecz również ataku i wyzysku (także seksualnego) (*casus* zdarzenia epicznego) oraz akt samoświadomości w kwestii podejmowanych form protestu. Kruchość i bezbronność charakteryzują nie tylko ciało naznaczone chorobą, ale też każde pojedyncze istnienie wchodzące w jakiekolwiek konstelacje zależności (zgromadzenia) i podległości (wojny):

ciało – miękkie fosforyzujące wewnątrz
o przewodach najczulszych najcieńszych
włókna nerwy spięcia błyski
biegnące od rzęsy do rzęsy

doskonała obłość
odkrywająca światu
jego własną konstrukcję

W, 297

⁹¹ J. BUTLER: *Zapiski o performatywnej teorii...*, s. 44.

Sontag, odpowiadając na pytanie, dlaczego większości wojen nie udaje się zyskać pełniejszego znaczenia, wskazuje na prymat idei legitymizujących zainteresowanie świata i mediów katastrofami, których czas trwania oraz straty po obu stronach barykady nie powinny zapewnić im doniosłości (*casus* hiszpańskiej wojny domowej, wojny w Bośni, konfliktu izraelsko-palestyńskiego). Stąd, jak gorzko stwierdza, niektóre długoterminowe interwencje zbrojne spotkały się ze względnie niewielkim zainteresowaniem fotoreporterów⁹², co świadczy o podwójnych standardach i reglamentowaniu obrazów cierpienia według politycznie sankcjonowanego porządku.

Wojna w Wietnamie, z uwagi na straty po stronie ludności cywilnej i obrazy wybuchającego napalmu oraz rannych ofiar, może stanowić reminiscencję Zagłady jako wydarzenie o porównywalnej mocy traumatycznego rażenia cywilów i żołnierzy⁹³. To właśnie poetki/poeci urodzone/urodzeni około 1935 roku (a więc debiutujący w 1956 roku) lub w 1946 roku (formacyjnie należące/należący do Nowej Fali⁹⁴) rejestrują wojnę w Wietnamie jako wiązkę nieustabilizowanych obrazów należących do pola skojarzeniowego Zagłady i innych konfliktów zbrojnych. Działania na Półwyspie Indochińskim, których wizualna bliskość (za sprawą prasy i telewizji) musiała nieuchronnie pobudzać wyobraźnię piszących, stanowiły rodzaj katalizatora, co w połączeniu z faktem, że dzieciństwo przedstawicieli pokolenia Współczesności upłynęło w cieniu wojny⁹⁵, wzmagало etyczną powinność stałej transmisji pamięci o tych, których ona pochłonęła.

Postulowana przez Rothberga „pamięć wielokierunkowa” stanowi przeciwwagę dla prób politycznego zawłaszczania pamięci i relegowania ofiar innych konfliktów poza ramy reprezentacji, pozwala także dostrzec w tym, co aktualne, reminiscencję przeszłości. Poezja Poświatowskiej, ze względu na stałe zaangażowanie wykazywane w formie doboru środków stylistycznych, tematów i rejestrów językowych, jest przykładem tylko pozornie zaskakującego spotkania dwóch pamięci: Zagłady i wojny w Wietnamie. Ich mariaż i fuzja, w kontekście postulowanego przez Poświatowską wrażliwego pisania, okazują się naturalną konsekwencją zawierania sojuszy niepełnosprawnej z podporządkowanymi i bezbronnymi: kobietami (za sprawą kreacji lirycznych apokryfów)⁹⁶, zwierzętami towarzyszącymi (szczególnie kotami) oraz ofiarami katastrof naturalnych i wojennych, dlatego poetka deklaruje: „w solidarności jest nam / jak w ogrodzie” (W, 604).

⁹² Por. S. SONTAG: *Widok cudzego cierpienia...*, s. 48.

⁹³ Por. M. HERR: *Depesze*. Przeł. i przypisami opatrzył K. MAJER. Kraków 2016.

⁹⁴ Por. J. KORNHAUSER: *Wietnam...*, s. 61.

⁹⁵ Por. R. MIELHORSKI: „Przebisnu rówieśnik”. O cyklu „Zabawy chłopięce” Stanisława Grochowiaka. „Literaturoznawstwo” 2007, nr 1 (1).

⁹⁶ Por. A. LEGEŻYŃSKA: *Od kochanki do psalmistki...*, s. 69.

Bibliografia

- BALBUS S.: *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*. Kraków 1996.
- BŁAŻEJOWSKA K.: *Uparte serce. Biografia Poświatowskiej*. Kraków 2014.
- BOJARSKA K.: *Wydarzenia po Wydarzeniu. Białoszewski – Richter – Spiegelman*. Warszawa 2012.
- BURYŁA S.: *Rozrachunki z wojną*. Warszawa 2017.
- BURZYŃSKA A.R.: *Maska twarzy. Twórczość dramatyczna Stanisława Grochowiaka*. Kraków 2011.
- BUTLER J.: *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?* Przeł. A. CZARNACKA. Warszawa 2011.
- BUTLER J.: *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*. Przeł. A. OSTOLSKI. Warszawa 2010.
- BUTLER J.: *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*. Przeł. J. BEDNAREK. Warszawa 2016.
- DIDI-HUBERMAN G.: *Kora*. Przeł. T. SWOBODA. Gdańsk 2013.
- DROZDOWSKI B.: *Złoty żąb*. W: B. DROZDOWSKI: *Jest takie drzewo*. Kraków 1956, s. 29.
- GADAMER H.-G.: *Mitopoetyckie odwrócenie w „Elegiach duinejskich” Rilkego*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. W: H.-G. GADAMER: *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ, K. MICHAŁSKI. Warszawa 2000, s. 263–283.
- GROCHOWIAK S.: *Rzeczy na głosy*. Poznań 1966.
- Haśka. *Poświatowska we wspomnieniach i listach*. Zebrała i oprac. M. PRYZWAN. Warszawa 2015.
- HERR M.: *Depesze*. Przeł. i przypisami opatrzył K. MAJER. Kraków 2016.
- KALETA P.: *Szczękościsk wojny. Kilka uwag na temat powieści „Trismus” Stanisława Grochowiaka*. W: *Literatura i różne historie. Szkice o literaturze XX i XXI wieku*. Red. B. GUTKOWSKA, A. NĘCKA. Katowice 2011, s. 99–110.
- KORNHAUSER J.: *Wietnam*. W: J. KORNHAUSER: *148 wierszy*. Kraków 1982, s. 61.
- KOWALSKA-LEDER J.: *Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*. Wrocław 2009.
- LEGEŻYŃSKA A.: *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*. Poznań 2009.
- LISZKA K.: *Etyka i pamięć o Zagładzie*. Warszawa 2016.
- MIELHORSKI R.: „Przebisnu rówieśnik”. O cyklu „Zabawy chłopięce” Stanisława Grochowiaka. „Literaturoznawstwo” 2007, nr 1 (1), s. 189–205.
- MIŁOŚZ C.: *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwosciach naszego wieku*. Warszawa 1987.
- MIRZOEFF N.: *Jak zobaczyć świat*. Przeł. Ł. ZAREMBA. Kraków–Warszawa 2016.
- NEITZEL S., WELZER H.: *Żołnierze. Protokoły walk, zabijania i umierania*. Przeł. V. GRO-TOWICZ. Warszawa 2014.
- OPACKA-WALASEK D.: *Pasaże liryczne*. Katowice 2013.
- PAGE T.: *Vulnerable Writing as a Feminist Methodological Practice*. “Feminist Review” 2017, no 115. Dostępne w Internecie: <https://link.springer.com/article/10.1057/s41305-017-0028-0> [data dostępu: 26.05.2018].

- PANTUCHOWICZ A.: *Klucz do domu liryki Haliny Poświatowskiej*. „Język Artystyczny” 1995, nr 9, s. 56–80.
- PIOTROWIAK J.: *Namysł i emocje. Studia i szkice o doświadczeniu poetyckim Haliny Poświatowskiej*. Katowice 2011.
- POŚWIATOWSKA H.: *Listy*. Kraków 2015.
- POŚWIATOWSKA H.: *Wszystkie wiersze*. Kraków 2014.
- RANCIÈRE J.: *Estetyka jako polityka*. Przeł. J. KUTYŁA, P. MOŚCICKI. Przedmową opatrzył A. ŻMIJEWSKI. Posłowie napisał S. ŽIŽEK. Il. J. RAJKOWSKA. Warszawa 2007.
- ROSENFELD A.H.: *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*. Przeł. B. KRAWCOWICZ. Warszawa 2003.
- ROTHBERG M.: *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*. Przeł. K. BOJARSKA. Warszawa 2015.
- SONTAG S.: *Widok cudzego cierpienia*. Przeł. S. MAGALA. Kraków 2010.
- SPIVAK G.Ch.: *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?* Przeł. E. MAJEWSKA. „Krytyka Polityczna” 2011, nr 24–25, s. 196–239.
- STANUCH S.: *W kościółku serca (o erotycznej poezji Haliny Poświatowskiej)*. „Poezja” 1985, nr 2, s. 41–51.
- SULEIMAN S.R.: *Crises of Memory and the Second World War*. Cambridge, Massachusetts–London 2008.
- SZYMBORSKA W.: *Autotomia*. W: W. SZYMBORSKA: *Zmysł udziału. Wybór wierszy*. Grafiki B. GAWDZIK-BRZOZOWSKA. Kraków 2006, s. 21–22.
- SZYMBORSKA W.: *Rozmowa z kamieniem*. W: W. SZYMBORSKA: *Zmysł udziału. Wybór wierszy*. Grafiki B. GAWDZIK-BRZOZOWSKA. Kraków 2006, s. 7–9.
- TOMCZOK M.: *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*. Warszawa 2017.
- UBERTOWSKA A.: *Holokaust. Auto (tanato) grafie*. Warszawa 2014.
- URBANKOWSKI B.: „Wiersze bronią się same”. „Poezja” 1985, nr 2, s. 74–75.
- WIERZYŃSKI K.: *Na śmierć Jana Palacha*. W: K. WIERZYŃSKI: *Sen mara. Poezje*. Paryż 1969, s. 85–86.
- ZIÓŁKOWSKI G.: *Okrutny teatr samospaleń. Protesty samobójcze w ogniu i ich echa w kulturze współczesnej*. Poznań 2018.

Andrzej Juchniewicz

“Sense of Participation”
Communities, Alliances of the Vulnerable and the Subservient
in Halina Poświatowska’s Poetry

Summary

Using Michael Rothberg’s concept of the multidirectional memory, the author of this article proves that in Halina Poświatowska’s poetry memory of the Shoah is activated in confrontation with media images of the Vietnam War. In the poems, the memory of various genocides is

dynamic, because of which such phenomena as competitiveness, rivalry, or dominance of forms of commemorating chosen mass crimes give way to the rule of consolidation of memory. The author also investigates the feminist motifs and observes the convergence between the forms of resistance presented by Poświatowska and the concepts of revolt discussed by Judith Butler (grievability, vulnerability). The involvement of the poet in matters contemporary to her is – next to the contemplation of the fragile body – the most important theme of her poetry, which has not been noted by the critics, who accused her of escapism, egotism, imitativeness, and infantilism.

Key words: multidirectional memory, poetry, sensitive writing, Shoah, Poświatowska

EWA GOCZAŁ

ORCID: 0000-0002-3515-9367

Katedra Literatury Współczesnej i Krytyki Literackiej,
Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Cicho o Szoa Tropy pamięci w wierszach Piotra Sommera

zapamiętuje miejsca zakreślone
czerwonym ołówkiem

P. Sommer: *Różewicz*¹

Zaznacz czerwoną zakładką pierwszą kartę książki,
gdyż na początku zranienie jest niewidoczne.

E. Jabés: *Księga pytań*²

Niedyskretne (tropienie pamięci)

W *Niedyskrecjach*, jednym z najbardziej znanych wierszy Piotra Sommera, pada pytanie: „Gdzie jesteśmy?”. Odpowiedź jest złożona, niejasna, parataktyczna:

W ironiach
których nikt nie chwyci, krótkotrwałych

¹ P. SOMMER: *Różewicz*. W: TENŻE: *W krześle*. Kraków 1977, s. 22. W dalszej części tekstu cytaty z książek Piotra Sommera sygnuję tytułami wierszy oraz następującymi skrótami (wraz z numerami stron): WK – tamże; PpN – *Pamiętki po nas*. Kraków 1980; KŚ – *Kolejny świat*. Warszawa 1983; CL – *Czynnik liryczny i inne wiersze*. Londyn 1988; NSW – *Nowe stosunki wyrazów*. Lublin 1995; PP – *Piosenka pasterska*. Legnica 1999; DiN – *Dni i noce*. Wrocław 2009; RnZ – *Rano na ziemi*. Poznań 2009; PCT – *Po ciemku też (wiersze z książek)*. Poznań 2013. Ostatni z wymienionych tomów to najnowsze i najbardziej obszerne wydanie zbiorowe, do którego odwołużę się w przypadku tych utworów, których ostateczne wersje znacząco różnią się od pierwotnych.

² E. JABÉS: *Księga pytań*. Przeł. A. WODNICKI. Kraków 2004, s. 15.

i nieakcentowanych, w trywialnych pointach
które kwitują metafizykę niedorzecznym
detalem, w piątku, co wypada
na piątego listopada, w mnemotechnice dni³

Niedyskrecje, CL 7

Wygłosową dla tego fragmentu metaforyczną formułę można potraktować jako wplecione w liryczną narrację hasło programowe i zwięzły opis poetyki autora *Dni i nocy*. Jego twórczość to bowiem poezja pisana „z pamięci” – taka, dla której pamięć jest jednym z najważniejszych tematów, powtarzającym się motywem i głównym tworzywem⁴. Miano literackiej „mnemotechniki dni” przystaje do zastosowanej w wielu tekstach, rozpoznawalnej Sommerowskiej metody tworzenia, polegającej na uchwyceniu w języku (i utrwaleniu w tekście) tego, co zapamiętane, a na pozór przeznaczone do zapomnienia: codzienne, zwykłe, nieefektywne – z jednej strony równie mocno związane z życiem jak to, co rzadkie, nadzwyczajne, niedające się zapomnieć, z drugiej – bardziej jednostkowe i ciekawsze do wypowiedzenia, ponieważ mniej uwikłane w retoryczne schematy niż wielkie, wyjątkowe wydarzenia. Także te ostatnie, do których zaliczyć trzeba narodziny czy śmierć, opisuje poeta konsekwentnie przez pryzmat drobnych spraw, co uwidoczni się w długim wierszu pt. *Słodka usłużność słów*. Pełni on funkcję epitafium, o czym informuje również tytułowa, choć ukryta w nawiasie inskrypcja: „*i. m.* Wincenty Piasecki 1925–1983” (PCT 195–199)⁵. Autor nawiązuje do memorialności konwencjonalnej (a więc do patetycznego, formowanego zgodnie z wzorcem, upamiętniania kogoś lub czegoś), która jest tutaj obiektem ironii. Utwór to swego rodzaju sprawozdanie z ostatnich dni i lat życia bohatera lirycznego, z przeżywania przez podmiot jego śmierci oraz rozpamiętywania uniemożliwionej przez nią przyszłości. Puente stanowi natomiast wyliczenie banalnych drobiazgów, przeczących wszelkiej wzniosłości:

³ Podkreśl. – E.G.

⁴ Do najdosłowniej „mnemonicznych” utworów, w których pamięć jest nie tylko tematem, ale i słowem kluczowym, należą: *Przypominam życie* (WK 48); *Pęknięcie* (PpN 56); *Amnezja* (CL 9); *Gwiazda styczna*; *Mikuś, Adam, Wieniek i ja*; *Emik Laine*; *Przypomnienie* (KŚ 7, 8, 19, 46); *Pewne drzewo na Powązkach*; *Kruchość*; *Tranzyt*; *Liść klonu* (CL 31, 34–35, 48–49, 97); *Idziemy sobie po ulicy* (DiN 40).

⁵ W wersji z *Czynnika lirycznego i innych wierszy* brak w tytule skrótu „*i. m.*”, który uściśla funkcję utworu jako epitafium, ale ma w sobie przy okazji pewną ciekawą wieloznaczność. Słownik skrótów łacińskich nakazuje bowiem rozwijać „*i. m.*” nie jako „*in memoriam*”, ale „*in margine*” albo „*in medio*”. Można więc równie dobrze powiedzieć, że poemat napisany jest ku pamięci Wincentego Piaseckiego, jak i że kieruje na margines, a jednocześnie w środek jego życia. Zob. M. WINIARCZYK: *Sigla Latina in Libris Impressis Occurrentia*. Wrocław 1977. Dostępne w Internecie: <https://www2.uni-mannheim.de/mateo/camenaref/siglalatina.html#i> [data dostępu: 10.03.2018]. W pierwodruku pojawia się natomiast nieobecna w późniejszym wydaniu informacja o tym, że tekst powstawał w latach 1983–1985 – nie jest zatem impresyjnym zapisem, ale efektem dość długiego procesu twórczego.

To zaraz co to
nie miało nigdy prawa
przyjść? Ach, rzecz
nie warta widać
pamiętania – wysypka
dziecka, wielka dziura
w płocie, zapchany zlew,
na pewno zlew. Tak, teraz
przez chwilę możesz
nie pamiętać nic.

Słodka usłużność słów
(i. m. *Wincenty Piasecki*
1925–1983),
PCT 199

Notatki z codzienności utrwalają bieżące życie: rodzinne rytuały, doraźne komentarze do różnych wydarzeń, ale często również momenty, w których uruchamia się inna pamięć – wewnętrzny proces wspomniania przeszłości, niekiedy sięgającej pierwszych lat życia podmiotu. Trzeba go w przypadku tej poezji bez wątpienia utożsamiać z autorem – choć należy to czynić ostrożnie. Pewne przesunięcia w obrębie podmiotowości oraz ograniczenia dla takiego utożsamienia wiązać się będą ze specyficznym rozwarstwieniem tożsamości „ja” lirycznego, do którego wróć jeszcze w dalszej części szkicu. Problem znaczenia powszednich poetyckich pamiętek podejmuje Sommer wprost, choć go nie rozstrzyga, pytając na przykład:

Po co się robi zapiski na następny dzień –
żeby zapomnieć jak najmniej?
Czy robi się je po to, żeby żyć
czy żeby przetrwać, lub zyskać na czasie?
Refren, KŚ 26

Śledząc regresywną drogę w czasoprzestrzeni dzieciństwa, trafiamy na trop dramatów historycznych XX wieku. Pytany o własne doświadczenie Marca '68 mówił Piotr Sommer tak, streszczając w swoisty sposób wszystko, co wie (i czego nie wie) o swojej historii rodzinnej:

Marzec był doświadczeniem podstawowym, a nawet elementarnym, ale był przecież tylko częścią mojego życia. Trwał zresztą we mnie długo, w niektórych miejscach trwa do dziś. [...] Nieskończenie ważne, czasem może ważniejsze, choć też nie mityczne, było doświadczenie okupacyjne mojej mamy, i moja wiedza o nim [podkreśl. – E.G.]. Wiedziałem o tym, co przeszła, dość precyzyjnie. A możliwe uwewnętrznienie potrafi chyba zamienić wiedzę w autopsję – w jakimś stopniu tak się stało w moim przypadku. I bardzo ważna była moja, szczątkowa niestety, wiedza o krewniakach, których

nie mogłem poznać, bo nie ocalili. Ze strony matki mojej mamy nie ocalała przeważająca część rodziny; ze strony mojego ojca podobnie, ale o nich wiem jeszcze mniej – nie wiem nawet, czy poszli z dymem z natury rzeczy, czy raczej pomogli im w tej drodze sąsiedzi⁶.

Zarejestrowane w poezji znaki zniszczenia to przede wszystkim puste miejsca po kimś, kto powinien być, a po kim została tylko szczątkowa, okaleczona pamięć, sprzężona z doświadczeniem szczególnego rodzaju braku. Nieobecność dziadków i dalszych krewnych, spośród których wielu zginęło w Zagładzie i o których nie ma się nawet wspomnień, jest bowiem inna niż nieobecność zmarłej matki. Ona „pamiętek po sobie” (by sparafrazować tytuł drugiej książki poetyckiej Sommera oraz odnieść się do wiersza mówiącego o matkach, które przypominają dzieciom początki ich życia, pokazując „nikłą / siateczkę pierwszych dni” – *Pamiętki po nas*, PpN 53) pozostawiła wiele i można je w każdej chwili przywołać – pochodzą ze wspólnie przeżywanej codzienności, z powtarzających się rozmów, ze stałych uczuć, z nagromadzonej przez lata wiedzy o kimś najbliższym. Nawet jeśli jej postać nieco zaciera się w pamięci („Kiedyś pamiętałem twoje wyrazy twarzy / Dziś jestem bardziej zajęty” – *Skwery, parki, ulice*, DiN 78), to jest w niej stale obecna. Tym, co niektóre ze wspomnień o matce naznaczyło – i być może przeznaczyło do zapamiętania oraz zapisania – jest dojmujące doznanie niewiedzy o innych członkach rodziny, ujęte w takiej na przykład apostrofie: „Kiedyś dziwiłaś się skąd u mnie to pisanie [...] / Po dziadku odpowiadałem myśląc o twoim ojcu [...] / ale przecież drugiego też nie znałem” (*Skwery, parki, ulice*, DiN 78). Z kolei w *Spóźnionym liście*, kierowanym do kogoś bliskiego, a nigdy niepoznanego, czytamy:

Och, dziadku César,
dlaczego nie poczekałeś na mnie?
Wystarczyłoby jedno spojrzenie dziecka
i wiedziałbym dzisiaj, że mogę, że mam prawo
przypominać sobie twoją twarz, bo ją widziałem naprawdę.
Zdjęcia są stare i martwe,
a opowiadania matki coraz rzadsze.
[...]
Myślę, dlaczego ty,
a nie ten drugi, ojciec ojca,
o którym nie wiem nic zupełnie –
nie wiem, czy można o kimkolwiek
tak bardzo nic nie wiedzieć – ponad to
że żył, miał żonę, imię i nazwisko,
i że musiał coś robić.

⁶ P. SOMMER: *Ucieczka w bok (rozmowa Jerzego Borowczyka i Michała Larka)*. W: TENŻE: *Ucieczka w bok (pytania i odpowiedzi)*. Poznań 2016, s. 95–96.

A więc byłoby nawet łatwiej
pisać o nim, do niego, niż do ciebie.
[...]
Och, dziadku César,
dlaczego nie poczekałeś na mnie?
Twój prawnuk nie ma jeszcze trzech lat,
a jednak gdybym teraz umarł, chyba by
pamiętał już coś ze mnie.
Więc wystarczyłoby chociaż kilka lat
życia więcej, zupełnie nowy świat
którego musiałbyś się znowu uczyć,
te dziesięć lat, powiedzmy: koniec wojny,
Stalin, a w domu
zięć, który nie skończył bodaj czterech klas
w chederze, kuśnierz, i wreszcie ja,
w siedem lat po twojej śmierci.

Spóźniony list, PpN 61, 62, 64

W tym wyjątkowo rozbudowanym wierszu-poemacie, z którego przytaczam tylko konieczne fragmenty, choć istotnych jest znacznie więcej, pojawia się wiele faktograficznych detali (imiona krewnych, miejsca, ślady rodzinnych anegdot). Szczegółne wrażenie robi jednak lekko zakamuflowane ustalenie daty śmierci dziadka (siedem lat przed narodzinami poety) na 1941 rok, co pobudza od razu do konkretnych, niepokojących skojarzeń. Przestają być ważne okoliczności, w jakich zmarł – o nich w tym utworze się nie mówi, a w innym wspomina ze znaczącym przekąsem⁷. Są one zresztą nie całkiem być może jasne („przejeżdżałem dzisiaj / obok babci [...] jeśli groby / nie zostały pomyłone, jesteście tam razem” – *Spóźniony list*, PpN 65–66). Ważniejsza jest procedura poetyckiego datowania – manifestacyjne oznaczenie tego jednego pewnika pośród wielu niepewności i domysłów. Sygnatura daty to tutaj pierwotne, by posłużyć się formułą Edmonda Jabésa: „niewidoczne zranienie”⁸, pulsujące boleśnie w zdrowej tkance własnych, żywych wspomnień, wymagające zaznaczenia, nadania tożsamesgo z imieniem znamienia pojedynczości, która w wierszu zyskuje możliwość powrotu i trwania. Jak pisał Jacques Derrida:

Zatarcie lub ukrycie to unieważnienie właściwe pierścieniowi powrotu, przynależy do ruchu datowania. To, co musi się upamiętniać, [...] zebrane i powtó-

⁷ W równie długim wierszu (stylizowanym prowokacyjnie na utwór okolicznościowy napisany z okazji jubileuszu Fundacji Kościelskich i mającym formę ironicznej apostrofy do niej), inkrustowanym odniesieniami do przodków i do dzieci poety, czytamy: „Opowiem Ci teraz o moim dziadku. Śmierć naturalna w okupację, a Ciebie to w ogóle nie dotyczy? Taka z Ciebie, Szwajcarko, Francuzka?” (*A więc to tak*, PP 45).

⁸ Zob. przyp. 2.

rzony, jest zarazem unicestwieniem daty, pewnego rodzaju niczym lub popiołem. W proch się obrócisz⁹.

Ten znak pojedynczości stawiany jest przy użyciu jednej z dat będących dziś symbolem niepojętego dramatu Holokaustu. Jednostkowość zostaje w nim ustanowiona i zatarta, przenicowana. Ukryta data określa nie tylko jednego człowieka, obdarzonego w wierszu imieniem oraz opisywanego za pomocą szeregu wyróżniających szczegółów, ale i niezliczone ofiary, pamiętane i niepamiętane. Taka dynamiczna biegunowość, nieskończony Derridański „pierścień powrotu” od ustanowienia do unicestwienia jest dla twórczości autora *Dni i nocy* charakterystyczny. Nadmiar zawsze styka się w niej z jakimś niedostatkiem: to, co wszechobecne i łatwo rozpoznawalne jako idiom Sommerowski (prywatność, potoczność, życie, demonstracyjne wyzwalanie się z wszelkich więzów, eksponowanie możliwości mowy i skupienie na brzmieniu języka), jest negowane, a jednocześnie uzupełniane – w obrębie pojedynczych wierszy i całego dzieła – tym, co mniej wiadome i widoczne (powszechne, wzniosłe, związane ze śmiercią, z niewyraźnością, milczeniem i niemocą).

Temat Zagłady – należący z pewnością do drugiego ze wskazanych obszarów – w odniesieniu do poezji autora *Czynnika lirycznego* poruszył niedawno Piotr Śliwiński. Uczynił to z niezrównaną dyskrecją, choć przyznając się do uczucia „własnej brutalności”¹⁰, nieuchronnie związanej z upublicznieniem takiej lektury: ryzykownej próby objaśniania czegoś nie tyle skoncentrowanego na niewyobraźności i niewyraźności, ile w gruncie rzeczy niewyrażonego przez samego poetę. W tej twórczości nie ma bowiem tego, co przywykliśmy uznawać za reprezentację Holokaustu. Dramat Szoa dzieje się poza obrębem tekstu, a jednak to on zdaje się odległym wprawdzie, ale ciągle bijącym źródłem obecnego w wierszach niepokoju – na pewno zaś jest przyczyną braku, więc właśnie poprzez brak (przemilczenie, niedopowiedzenie, a nie zaprzeczenie) najwłaściwiej się wyraża, choć wymaga w tej formie podjęcia trudu subiektywnej, łatwej do podważenia interpretacji.

Jak pisze Śliwiński, u Sommera „niewyrażenie traumy konserwuje ją”, zapominanie to „sposób zachowania” wspomnień, a „niedopuszczenie do pełnego głosu nie likwiduje pamięci, lecz utrwała w specyficznej postaci”¹¹. Badacz wychodzi od klasycznej koncepcji postpamięci, opisującej pewne typowe dla pierwszego i drugiego pokolenia ocalałych sposoby kreowania raczej niż rekonstruowania wspomnień o Zagładzie, dochodzi zaś do tego, co dla autora *Nowych stosunków wyrazów* najwłaściwsze: uporczywego „wznawiania”¹² prze-

⁹ J. DERRIDA: *Szibbolet dla Paula Celana*. Przeł. A. DZIADEK. Bytom 2000, s. 21–22.

¹⁰ P. ŚLIWIŃSKI: *Wiersze-mogilki*. W: *Ślady II wojny światowej i Zagłady w najnowszej literaturze polskiej*. Red. B. SIENKIEWICZ, S. KAROLAK. Poznań 2016, s. 236.

¹¹ Tamże, s. 239–240.

¹² Tamże, s. 243.

szłej, traumatycznej rzeczywistości przez powściągliwe, dyskretne zabiegi poetyckie, które w świadomości czytelnika mogą, choć nie muszą, połączyć się z jego własną pamięcią lub niepamięcią o Szoa – taka asocjacja pozostaje jedną z modalności utworu, nienarzucającą się, ledwie zarysowaną.

Pracując na ogół z innymi tekstami¹³, chciałabym do zreferowanych już wątków nawiązać i rozwinąć nowe. Pamięć o Zagładzie widzę w twórczości Sommera również jako pamięć odziedziczoną i utrwalaną przez specyficzne „zapominanie”, ale także – wyraźniej nawet – jako jego własną pamięć niepamięci o Zagładzie i problematyzowaną świadomość nieistnienia tego wszystkiego, co w jej wyniku nie mogło zaistnieć. Takiej pamięci nie dziedziczy się (co jest samo w sobie bierne, mimowolne), lecz nabywa się ją – przez własne doświadczenia, opór wobec zastanego braku, namysł nad jego przyczynami i podejmowanie wysiłku rekonstrukcji niebyłej, a odczuwanej jako utracona rzeczywistości, z autoironiczną pewnością, że będzie on daremny (co jest aktywnym działaniem i oddaje podmiotowi część sprawczości albo przynajmniej niezafałszowaną świadomość własnej niemocy). Chodzi o utwory, które nie tylko „zostawiają ślady”¹⁴, ale też same „wpadają na tropy”¹⁵ – są zapisem poszukiwania, odkrywania, prób przysparzania sobie wspomnień na bazie szczątkowych danych, a także gwałtownego, traumatyzującego zetknięcia z brakiem wiedzy i przeżyć (tym, że właściwie nie ma czego zapomnieć) albo profanowaniem przeszłości, też zresztą wynikającym z wybrakowania i przeinaczania pamięci – tym razem społecznej. Ostatni z tych problemów przejawia się w kilku wierszach, w których bez skrupułów wynotowane zostają przejawy powojennego antysemityzmu, na przykład kiedy:

...w skądinąd, hm,
przyzwoitej gazecie czytam artykuł
pod tytułem „Dlaczego Żydzi
zabili Jezusa”?

Chinatown, CL 37

¹³ Piotr Śliwiński analizuje wiersze: *Mogiłki* (PCT 228), *Piaskownica* (NSW 14), *Amnezja* (CL 9), *Babcia* (WK 28) oraz *Stuk, stuk* (CL 73). Zaznaczyć trzeba, że żaden z tych utworów (poza fragmentem o „kuzynie / zmarłym na suchoty u / wód i na tyfus / w getcie” – *Babcia*, WK 28) nie porusza wprost tematów „żydowskich”, a więc ściśle związanych z Zagładą – choć można je w twórczości Sommera odnaleźć, co w znacznej mierze zrobiła Katarzyna KUCZYŃSKA-KOSCHANY w artykule: *Sommer, chłopak* (w: *Wyrazy życia. Szkice o poezji Piotra Sommera*. Red. P. ŚLIWIŃSKI. Poznań 2010). Ze szkicu *Wiersze-mogiłki* wynika jednak – po części właśnie dzięki tym pominięciom i nieoczywistym wyborom – coś, co w pełni zgadza się z intencjami niniejszego opracowania: motywy śmierci oraz pamięci zawsze (choć bardzo rzadko bezpośrednio) wiążą się w tej twórczości z Szoa.

¹⁴ P. ŚLIWIŃSKI: *Wiersze-mogiłki...*, s. 236.

¹⁵ W tym miejscu cudzysłów nie oznacza cytowania, sygnalizuje jedynie metaforyczność sformułowania oraz przesunięcie akcentu z pola semantycznego „śladów”, dość intensywnie eksplorowanego przez Piotra Śliwińskiego, na „tropy” – tytułowe i kluczowe dla niniejszego tekstu.

Piotr Śliwiński proponuje, by tytułowe dla jego szkicu (a także dla jednego z interpretowanych utworów) „mogiłki” posłużyły „za nazwę zarazem odmiany gatunkowej liryki (»mogiłki«, analogicznie do limeryków, fraszek, epigramatów) oraz na wskroś intymnego rytuału obcowania z zabitymi”¹⁶. Tak rozumiane Sommerowskie mogiłki skojarzyć można z innym, również obróconym w termin tytułem, tzn. z medalionami – tekstami, które stały się „nagrobnyimi pomnikami ofiar faszyzmu”¹⁷. Oba te gatunki charakteryzuje otwartość w relacjonowaniu osobistych przeżyć oraz precyzja w pisaniu o rzeczach niepewnych – prywatna faktografia, która jednak mówi wiele o wspólnym doświadczeniu określonego pokolenia: doświadczeniu niedostatku wspomnień i potrzeby pamiętania, a także szczególnej, zbiorowej samotności. Droga po „tropach pamięci” jako droga wstecz w czasie prowadzi donikąd, jest jednak konieczna, żeby wniknąć w głąb siebie, odkryć źródła własnej pamięci – i pracować znajdującą się tam pustkę, jak dzieje się w przypadku bohatera jednego z wierszy, który:

Szedł przed przed siebie, lecz ktoś zwrócił mu uwagę, że stoi w miejscu. Zawrócił po śladach, myśląc że znajdzie miejsce, gdzie przestał się poruszać. Ścieżka stawała się coraz szersza. Chciał iść dalej, ale stwierdził, że droga powrotna dłużej trwa, niż był na to przygotowany. W ten sposób nie znajdę mojego miejsca – pomyślał. – Spróbuję jeszcze raz. Wykonał w tył zwrot. Tym razem, by odszukać punkt, od którego rozpoczął powrót.

Itđ., PCT 12

Niepamiętne (między nadmiarem i brakiem)

W tekście założycielskim dla dyskursu postpamięciowego Marianne Hirsch pisała:

W moim rozumieniu postpamięć od pamięci odróżnia pokoleniowy dystans, a od historii głęboka osobista więź. Postpamięć jest silną i bardzo szczególną formą pamięci właśnie dlatego, że jej relacja wobec przedmiotu czy źródła

¹⁶ P. ŚLIWIŃSKI: *Wiersze-mogiłki...*, s. 243. Symboliczny – będąc ikoną uobecnionego braku – jest fakt, że w przypisie poznański badacz określa wiersz *Mogiłki* jako pochodzący „z tomu *Nowe stosunki wyrazów*, Poznań 1997” (tamże, s. 235). Łatwo jednak sprawdzić, że we wskazanym tomie takiego utworu – ani podobnego, o którym można by sądzić, że jest pierwszą wersją *Mogilek* – po prostu nie ma, pojawia się dopiero w późniejszych tomach zbiorowych (RnZ 200–203; PCT 228–231), w których dołączany jest istotnie do wierszy z *Nowych stosunków wyrazów*.

¹⁷ M. HOPFINGER: *Zamiast wstępu*. W: *Zagłada w „Medalionach” Zofii Nałkowskiej. Tekst i konteksty*. Red. T. ŻUKOWSKI. Warszawa 2016, s. 12.

jest zapośredniczona nie poprzez wspomnienie, ale wyobraźnię i twórczość. [...] Postpamięć – często obsesyjna i niedająca spokoju – nie powinna być nieobecna ani zniesiona: jest w tym samym stopniu pełna i pusta, a z pewnością tak samo skonstruowana, co sama pamięć¹⁸.

Nakreśloną przez badaczkę charakterystykę pamięci „postycznej” – paradoksalnie pełnej i pustej jednocześnie, obsesyjnej i zdystansowanej, osobistej i znajdującej wyraz w twórczej kreacji – w jakiejś mierze da się wykorzystać do opisu poetyki Piotra Sommera, a na pewno przystaje ona do wypowiedzianych przez niego autokomentarzy mówiących o „uwewnętrznianiu” doświadczeń, „potrafiących chyba zamienić wiedzę w autopsję”¹⁹. Należąc do tego samego co Hirsch „drugiego pokolenia”, inaczej niż ona wychowywał się poeta w miejscu i czasie, w których tłumiono „poranioną pamięć” zbiorową o Zagładzie²⁰. Nieco trudniej więc odnieść do niego istotny komponent postpamięci – fakt, że charakteryzuje ona „doświadczenie tych, którzy dorastali w środowisku zdominowanym przez narracje wywodzące się sprzed ich narodzin”²¹. Być może dlatego wspólnoty pamięci, jaka wyłania się z wierszy autora *Pamiętek po nas*, nie sposób raczej ująć w szeroką formułę środowiska społecznego, zbiorowości. Podobnie jak inne aspekty tej poezji istota owej wspólnoty balansuje między skrajnościami – albo zamyka się w wąskim kręgu rodziny czy przyjaciół, albo rozszerza na płaszczyznę zupełnie już uniwersalną, ogólnoludzką, na której zamiast konkretnych wydarzeń czynnikiem łączącym jest pewien typ doświadczenia. W odniesieniu do bieguna uniwersalności stwierdzić można, że każdemu, niezależnie od historycznych uwarunkowań, dane jest jego własne, pierwotne zranienie – każdy, dojrzewając, mierzy się z jakąś własną pustką po utracie niepoznanych bliskich, własnym „pęknięciem”, jak w utworze o takim właśnie tytule, w którym:

Otwierają się, wyrastają
w nas szpary, próżnie ciała
w których dorostajemy;
tam, w nas, walczą

¹⁸ M. HIRSCH: *Żaloba i postpamięć*. Przeł. K. BOJARSKA. W: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*. Red. E. DOMAŃSKA. Poznań 2010, s. 254–255. Teorię Hirscha wnikliwie i obszernie analizuje Anna MACH. Zob. TAŻ: *Świadkowie świadectw. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej*. Warszawa–Toruń 2016, s. 86–112.

¹⁹ Zob. przyp. 5.

²⁰ Odwołuję się tutaj do znanej klasyfikacji Michaela Steinlaufa, który w dziejach „polskiej pamięci Zagłady” wymienia następujące etapy: „pamięci poranionej” (1944–1948), „pamięci stłumionej” (1948–1968), „pamięci wygnanej” (1968–1970), „pamięci zrekonstruowanej” (1970–1989) oraz „pamięci odzyskanej?” (1989–1995). Zob. M.C. STEINLAUF: *Pamięć nieprzyswojona. Polska pamięć Zagłady*. Przeł. A. TOMASZEWSKA. Warszawa 2001. Piotr Sommer urodził się w 1948 r., Marianne Hirsch – w 1949.

²¹ M. HIRSCH: *Żaloba i postpamięć...*, s. 254.

o trochę więcej miejsca
w pamięci, porastają szwami
zapomnienia, ciszą, jak my, małe
miejsca, wglębienia świata

Pęknięcie, PpN 56

Taka dwudzielność daleka jest od relatywizmu – nie chodzi w niej o umniejszenie dramatu Zagłady i ciężaru postpamięci. Wyraża się w niej jednak również niechęć do uzurpowania sobie statusu wyjątkowości. Wynika to z tego, że uogólnienia równoważone są w licznych wierszach zaznaczanym już wcześniej kilkakrotnie indywidualizmem, osobną, prywatną perspektywą, która z kolei nie zamyka się na inne niż „lokalne” cierpienia – one także mieszczą się w pamięci podmiotu, który wyznaje:

i przypomniałem sobie
o Azerbejdżanach w mojej

starej szkole (i o rozbitym w proch
kirkucie tuż za miastem)
i wszystkich małych
narodach świata (i patrz,
obiecowałem, że przez chwilę
nie będę o tym myśleć)

List z Kijowa, PpN 45

Taka pamięć interioryzuje wieloraką inność; taki twórca próbuje wyrazić – a tym samym opanować albo dowartościować – wewnętrzne rozchwianie wynikające z owego doświadczenia. Stara się czynić to swoimi słowami, które stają się ciągle inne, już nieadekwatne do „ja”; taka podmiotowość mierzy się nieustannie z własnym wewnętrznym wyobcowaniem, z poczuciem innego w sobie, co jest oczywiście czynnikiem problematyzującym tożsamość, ale wcale niewartościowanym negatywnie. To poczucie traktowane jest bowiem nie jako wstydlivy ciężar, którego należałoby się pozbyć, ale jako ta właściwość własnego wnętrza, która uwrażliwia na cudze zranienia, umożliwia kontakt z innymi: także wyobcowanymi, zmagającymi się z utratą i niepewnością. „Żydowski (jednak) chłopiec”, którego odkrywa w Sommerze Katarzyna Kuczyńska-Koschany, to z jednej strony konkretny trop autobiograficzno-tożsamościowy, z drugiej – figura współczucia: ofiarom Zagłady, innym cierpiącym i sobie samemu²². Jak zauważa, sięgając po narzędzia psychoanalizy, Dominick LaCapra:

²² Zob. K. KUCZYŃSKA-KOSCHANY: *Sommer, chłopak...*, s. 163–166. Warto tu podkreślić, że autor *Czynnika lirycznego* reprezentuje szerokie, zniuansowane pogranicze żydowskości i nie-żydowskości, wykraczające poza uproszczony do bezwzględnie dychotomicznej, etnicznej perspektywy osąd, wyrażony np. w słowach Richarda Rubensteina: „Każdy Żyd powie o Szoa, »to się przydarzyło nam«. Dla nie-Żydów Szoa jest tym, co przytrafiło się innym” (R. RUBENSTEIN:

Niektóre rany z przeszłości – zarówno osobiste, jak historyczne – nie mogą po prostu zostać uleczone bez pozostawienia blizn czy resztek – w pewnym sensie archiwów – w terażniejszości. Należy pogodzić się z istnieniem otwartych ran, ale odpierać siłę, z jaką skłonne są one pochłoniąć całą egzystencję i pozbawić daną osobę sprawczości²³.

Obowiązek pamięci nie funkcjonuje w poezji autora *Kolejnego świata* jako zbiorowy, wtórnie traumatyzujący przymus. Jego wypełnianie jest raczej właśnie procesem godzenia się z pustką i walki z jej destrukcyjną siłą, aktem przepracowywania własnego oraz zrozumienia cudzego bólu, przynoszącym niekiedy osobiste korzyści w postaci przeblysków rozpoznania (siebie w kimś innym albo czegoś swojego w czymś zupełnie nieznanym), tożsamego z kojącym wspomnieniem. Jeśli bowiem podmiot tych utworów zapomina, to „zapomina i o sobie” (*Przysłowia*, DiN 27), wyodrębnia się z własnego „ja” i wchodzi w „sta n trzeci”, w którym może dopiero zetknąć się z „nimi”, co zostaje zrelacjonowane w notatce z takiego zapomnienia-przypomnienia:

Ja sam musiałem chyba być gdzieś z boku
bo zobaczyłem ich oboje

przez mat poranka, dziwnie czysto [...]
I byłem między nimi dwojgiem

jak gdyby trzeci, nie do pary,
nie wiem dokładnie gdzie,
gdzieś z boku, ale blisko.

Stan trzeci, CL 36

Dystans daje się zatem pokonać, a uzyskana bliskość, nawet jeśli jest migotliwa i przelotna, pozwala utrwalić się w wierszu. Powinność pamiętania ma wymiar etyczny i emancypacyjny. Jak pisze o nim podniosłe Paul Ricoeur, co dobrze przystaje do koncepcji tytułowego dla cytowanego utworu „stanu trzeciego”: „[...] staje się jako imperatyw sprawiedliwości czymś na kształt trzeciego elementu [podkreśl. – E.G.] w punkcie łączącym pracę żałoby i pracę pamięci”²⁴. W innej stylistyce, bliższej Sommerowskiemu kolokwializmowi, filozof zauważa zaś, że pamiętanie o nieobecnych, którzy byli przed nami, to „spłacanie długu, lecz zarazem – powiedzielibyśmy – inwentaryzacja spadku”²⁵. Wynika więc

After Auschwitz. History, Theology, and Contemporary Judaism, cyt. za: K. LISZKA: *Etyka i pamięć o Zagładzie*. Warszawa 2016, s. 10).

²³ D. LACAPRA: *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Przeł. K. BOJARSKA. Kraków 2009, s. 137.

²⁴ P. RICOEUR: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Kraków 2006, s. 117.

²⁵ Tamże, s. 118.

z poczucia straty, ale – o ile nie prowadzi do unieruchamiającego pogrążenia się w melancholii, tylko do jej uzdrawiającego przeżywania jako żałoby – przysparza zysków. Te ostatnie także naznaczone są piętnem dwuznaczności i względności, bo choć zawsze uwrażliwiają, wzmacniają poczucie własnej tożsamości oraz intensyfikują wewnętrzne przeżywanie, to nie przestają być bolesne. Wiersz *Piaskownica* – z posępnym obrazem „piasku mojego dzieciństwa”, który „był brudny / jeżeli nie czarny” – kończy się następującą strofoidą:

ze zdziwieniem spostrzegam
na przezroczystej skórze
czarne ziarna dzieciństwa
ogromniejące powoli
lecz coraz intensywniej
Piaskownica, WK 27

Ostatnie dwa wersy znikają w chronologicznie drugim z trzech tomów, w których utwór się pojawił. Są obecne w debiutanckiej, opublikowanej w 1977 roku, książce *W krzesle*, w *Nowych stosunkach wyrazów* z 1997 roku tekst kończy się natomiast rozbitą na dwie linijki formułą „czarne / ziarna dzieciństwa” (*Piaskownica*, NSW 14). Ostatecznie, w *Po ciemku też* z roku 2013 przywrócona zostaje dłuższa wersja oryginalna²⁶. W tomie środkowym (a trzeba pamiętać, że był to zbiór wierszy z lat 70. i 80., za sprawą których Sommer został uznany za rewelatora i prekursora „nowej poezji”, ostentacyjnie rezygnującej z tradycyjnych celów „memorialnych”) dochodzi zatem do pewnego symptomatycznego przemilczenia, symbolicznego odżegnania się od wpływów przeszłości, znamionującego awangardowe z ducha nastawienie na to, co jest i co będzie. Potem zaś, w najnowszym tomie, zbierającym dorobek pisarza wprawdzie nie „uklasyzowanego” i ciągle poszukującego nowych rozwiązań poetyckich, ale uznanego za kanonicznego i o ugruntowanej filozofii twórczej, ma miejsce przywrócenie tego, co przemilczane, pojawia się oznaka zgody na to, że od przeszłości odciąć się nie da. W ostatnich wersach wybrzmiewa konstatacja, że pamięć narasta – nie tylko ta zdrowa, żywa pamięć bieżących zdarzeń, której gromadzenie stało się znakiem rozpoznawczym autora, ale też pamięć bolesna, ciemna, naznaczona brakiem i odziedziczoną traumą. To jej metaforą są „czarne ziarna dzieciństwa” (*Piaskownica*, WK 27). Pozostawione – w drugiej wersji wiersza – same sobie, lirycznie efektowne, ale i unieruchomione w zakończeniu utworu, pozbawione czasownika w czasie teraźniejszym, oddane przeszłości, po dwóch dekadach znów „ogromnieją” w przywróconym dopowiedzeniu – „powoli / lecz coraz intensywniej” (*Piaskownica*, WK 27). Pustki nie udaje się zapelnąć dostatkami innej pamięci, ciemności nie da się rozproszyć mnogością kolorów ani wszystkimi

²⁶ W przywoływanym wcześniej szkicu Piotra Śliwińskiego przytoczony zostaje wiersz w kształcie z *Nowych stosunków wyrazów*, bez przywróconych później końcowych wersów.

materialnymi konkretami, którymi wypełniony jest świat przedstawiony w tej poezji. Jej wzmagająca się elegijność²⁷, związana naturalnie z doświadczeniem przemijania i odchodzenia kolejnych osób, wiąże się także z uruchamianiem zapamiętanego w dzieciństwie lęku – żałobna czern, której przybywa z czasem, to znak paradoksalnej wiedzy o śmierci: nieodwracalnej, niedającej się naprawdę poznać, przychodzącej zawsze nie w porę i przypominającej o wszystkich innych, nawarstwiających się utratach.

Historia *Piaskownicy* dobrze obrazuje historię pewnej tożsamości – pojedynczej, a jednak nieodosobnionej. Sposób, w jaki wiersze Sommera ewokują doświadczenie postpamięci, może służyć też za obraz uobecniania się – w życiu i sztuce – tego paradoksalnego pojęcia, omijając, za pomocą artystycznego mącenia jednoznaczności, związane z nim kontrowersje. Uznając analizy Hirsch za wartościowe, zwracano bowiem uwagę na ryzykowność jej tez, zwłaszcza tej, że silne narracje i wyraziste obrazy, wśród których dorastają dzieci ocalałych, pozwalają im „skonstruować ich własne wspomnienia”²⁸ o Zagładzie, co komentująca tę koncepcję Agata Sierbińska określa bez ogródek mianem „przyjemnego kłamstwa, błędu, który chce się popełnić”²⁹. Opisywanie – jako należących do własnej pamięci – wydarzeń, których świadkiem nigdy się nie było, nie jest bowiem jej zdaniem niczym innym jak wytwarzaniem sztucznych wspomnień, terapeutycznym samowmówieniem, irracjonalną imaginacją, w którą można z czasem uwierzyć jako w coś, co faktycznie się wydarzyło. Na akceptację takiego mechanizmu nie ma miejsca w działalności twórczej autora *Dni i nocy*, manifestującego pogląd, że choć pisanie jest grą (z językiem oraz pomiędzy autorem i czytelnikiem), to należy w jej ramach „zaświadczać tak, by nie kłamać – nie tylko prawdzie przedstawianego świata, ale i prawdzie artystycznej”³⁰, którą to regułę krytyk uchwycił w przykazaniu: „[...] poezji wolno wszystko poza kłamstwem”³¹.

O tym, co przeżył, co wie na pewno albo co widział na własne oczy, pisze Sommer z detaliczną precyzją, wszystko inne – niepamiętane, bo niedoświadczone, ale też od niepamiętnych czasów obecne, niedające się zbyć – ujmuje w metafory, łącząc odległe od siebie pojęcia, rozmywając albo odwracając ich znaczenie, jak w obrazach „czarnych ziaren dzieciństwa”, „krawędzi snu” czy

²⁷ Zob. np. K. PIETRZYCH: *Elegie Piotra Sommera*. W: *Wyrazy życia...*; A. CZYŻAK: „*To głupie dać zagadać się na śmierć*”. O „*Dniach i nocach*”. W: *Wyrazy życia...*

²⁸ Za: A. SIERBIŃSKA: *Konstrukcje pamięci: „postpamięć” Marianne Hirsch, postpamięć Chri-stiana Boltanskiego*. „*Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*” 2010, nr 1, s. 39.

²⁹ Tamże, s. 44. Por. także E. VAN ALPHEN: *Afekt, trauma i rozumienie: sztuka ponad granicami wyobraźni*. [Rozmowa R. SENDYKI i K. BOJARSKIEJ]. „*Teksty Drugie*” 2012, nr 4, s. 215.

³⁰ P. SOMMER: *Niespodziewana lekcja*. W: TENŻE: *Smak detalu i inne ogólniki*. Poznań 2015, s. 16.

³¹ P. ŚLIWIŃSKI: *Piotr Sommer, czyli poezji wolno wszystko poza kłamstwem*. Dostępne w Internecie: http://wyborcza.pl/1,75410,8443559,Piotr_Sommer__czyli_poezji_wolno_wszystko_poza_klamstwem.html [data dostępu: 10.03.2018].

trzepocącej w powietrzu „płachty śniegu” (kolejno: *Piaskownica*, WK 27; *Kruchość*, CL 34; *Stan trzeci*, CL 38). Wszystko to razem daje zaś efekt metonimii, której „deticzne” realizacje jako figury retorycznej Piotr Śliwiński uznaje za istotne w wierszach Sommera (choć nie tak jak zawsze przeświecającą przez nie metaforę) i kojarzy z twierdzeniem Franka Ankersmita, że w przeciwieństwie do zawłaszczającej rzeczywistość metafory metonimia lepiej przedstawia „zagładę (i szerzej: traumę, stratę)”³², ponieważ opiera się na bliskości. Być może jednak to raczej metafory są komponentami nadrzędnej metonimicznej całości, która wyraża (albo raczej: szyfruje) poczucie zarazem bliskości i nieuchwytności, łączności (ze zmarłymi, z rzeczywistością, która minęła) i nieprzekraczalnego dystansu. W rozumieniu Eelca Runi metonimia sama jest „metaforą braku ciągłości, albo raczej splotem ciągłości i nieciągłości”³³ – nie przekazuje znaczenia, ale równie ważną jak znaczenie obecność przeszłości, zawierającą się w tekście niezależnie od intencji autora. Na pytanie o to, czy Zagłada jest obecna w pisarstwie autora *Pamiętek po nas*, można odpowiedzieć twierdząco, nawet porzucając klucz biograficzny, choć prowadzi to w końcu do myśli o tym, że współcześnie nie sposób napisać czegokolwiek bez tej obecności. Jak stwierdzał w *Dzienniku galernika* Imre Kertész:

O czymkolwiek myślę, zawsze myślę o Auschwitz. Jeśli mówię o czymś na pozór całkiem innym, to i tak mówię o Auschwitz. Jestem medium ducha Auschwitz, Auschwitz mówi przeze mnie. W porównaniu z nim wszystko postrzegam jako bzdurę. I z pewnością nie tylko z powodów osobistych [podkreśl. – E.G.]. Auschwitz i wszystko, co się z nim łączy (a co się z nim teraz nie łączy?), jest od czasów Krzyża największą traumą człowieka w Europie, chociaż potrzeba dziesięcioleci lub stuleci, żeby ludzie sobie to uświadomili³⁴.

Tropy pamięci, odkrywane w miejscach osobistych zranień, prowadzą w końcu wszędzie, czyli donikąd, choć dzięki temu właśnie, w tak rozszerzającej się perspektywie pozostają niewyczerpane – konstytuując niekończący się proces poszukiwania i poznawania, a tym samym inspirując dokumentującą go twórczość³⁵, jak również próby jej zasadnego kontekstualizowania i zrozumienia.

³² P. ŚLIWIŃSKI: *Wiersze-mogilki...*, s. 243.

³³ E. RUNIA: *Obecność*. Przeł. E. WILCZYŃSKA. W: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki...*, s. 76. Runia wychodzi z założenia (i również dlatego odwołanie do jego teorii wydaje się tu uzasadnione), że sposób, w jaki Hayden White objaśnia reprezentacjonalizm, choć cenny, okazuje się niewystarczający w przypadku pisania m.in. o pamięci i traumie.

³⁴ I. KERTÉSZ: *Dziennik galernika*. Przeł. E. CYGIELSKA. Warszawa 2006, s. 27–28.

³⁵ O epistemologicznym nastawieniu poezji Sommera zob. np. P. MACKIEWICZ: *Nie ze słów (trzej panowie S.)*. W: *Świat na językach*. Red. P. ŚLIWIŃSKI. Poznań 2015; A. KOPKIEWICZ: *Słowa z kresiek. Pobudki wiersza w poezji Piotra Sommera*. „Teksty Drugie” 2014, nr 5.

Nieprzezroczyście (tropy memorialne)

Za ikoniczne przedstawienia rozmaicie rozumianej pamięci uchodzą zwykle fotografie, według Hirsch, „mroczne widma”, lokujące się „na krawędzi między pamięcią a postpamięcią, a także – choć w inny sposób – między pamięcią a zapomnieniem”³⁶. W poezji autora *Wierszy ze słów*, w ogóle wrażliwego na sztukę fotograficzną, również pojawiają się one w takiej funkcji³⁷. Za właściwą figurę postpamięci uznać trzeba jednak w utworach Sommera drewno – martwe drzewo. Występuje ono często w postaci krzesła – które pojawia się w tytule pierwszej książki poety – lub tratwy, często tożsamych zresztą ze sobą, jak w wierszu *Wyjście*:

Z otwartych słoików krzesła
spodoforniru
wiązań
codziennej tratwy

wysuwa się
tamta postać
o spłaszczonej od siedzenia twarzy
włosach srebrnych od trocin

W podłodze
widzi siebie
[...]
potem odwraca się
i sprawdza

czy wszystkie słoje zamknięte
czy zamknięta
ostatnia deska
i domyka ją

Wyjście, PpN 25³⁸

Wysuwająca się wizyjnie ze słoików drewna postać uosabia to, co minione, domknięte i pamiętane tylko przez rzeczy (a zwłaszcza, być może, wytwory natury, które z czasem stały się rzeczami) – martwe, ale i mniej niż ludzie śmiertelne,

³⁶ M. HIRSCH: *Żaloba i postpamięć...*, s. 254.

³⁷ Zob. zwłaszcza wiersze *Klisza* (CL 14) i *Kreska* (KŚ 15). Charakterystycznym przykładem realizacji tego motywu jest miniatura brzmiąca w całości tak: „będę ci robić / zdjęcia na pamiętkę / dla siebie” (WK 49).

³⁸ Ten sam obraz powtarza się w kolejnym wierszu z tej samej książki – zob. *Ucieczka przed morzem* (PpN 26).

trwalsze, o przedłużonym materialnym istnieniu, w których „warstwami / odkłada się / drewniana pewność” (*Przynajmniej tak to widzę*, WK 10). W wierszu zatytułowanym *Pewne drzewo na Powązkach* mowa jest o tym, że „Całą pamięć zawdzięczamy przedmiotom / co przygarniają nas na życie” (*Pewne drzewo na Powązkach*, CL 31)³⁹. Przedmioty przypominają nam nasze życie, przywołując wspomnienia rozmaitych związanych z nimi zdarzeń, ale uświadamiają także, że było coś wcześniej i będzie później – słoje drewna kodują upływ czasu, kryją historię. Wewnętrzna struktura materii, jej niepoznawalna głębia staje się przestrzenią dla poetyckiej wyobraźni, skorelowanej nierzadko z lingwistycznymi eksperymentami przywodzącymi na myśl „słoje zadrzewne” Tymoteusza Karpowicza⁴⁰. Najwięcej być może o tym, dlaczego Sommer nie pisze nigdy wprost o wydarzeniach, których sam nie doświadczył, mówi aforystyczne pouczenie, że aby „pisać o krześle / trzeba wejść / do jego wnętrza” (inc. ***[*po tej przerwie...*], WK 52). Taka irracjonalna logika usankcjonowana zostaje siłą metafory w utworze *W krześle*, gdy wobec nierozstrzygalnej kwestii „gdzie zomer” podmiot wnika w umowną strukturę przedmiotu, sprawozdając: „tkwię często w krześle”, „przesuwam się z nóg do oparcia” i „dlatego nigdy nie wiadomo / gdzie jestem” (*W krześle*, WK 13). Można zobaczyć w tym obraz człowieka o „zdezorientowanej” tożsamości, który zagłębia się w przestrzenie niepamięci i szuka siebie, eksplorując zapisaną we własnym wnętrzu przeszłość. To, co nieznanne, odległe w czasie, a dziwnie bliskie i pociągające, daje się wypełnić żywą wyobraźnią, pozwala pomyśleć o sobie i rzeczywistości wszystko, co przychodzi do głowy. W końcu jednak zawsze odczute najmocniej i najboleśniej – wobec obojętności nasyconych pamięcią, ale milczących rzeczy – będzie otrzeźwiający przypomnienie słabości własnego postrzegania i przemijania, które sprawia, że przeszłość, choć nie przestaje istnieć i być ważna, staje się niedostępna poznaniu, nie można jej dosięgnąć zmysłami, myślą ani pamięcią:

bo słojem drewna jestem
od pnia
od własnego rdzenia
niezależnym

Płatki ze skóry, WK 29

Tratwę natomiast – konwencjonalny symbol ocalenia – skojarzyć można z pozagładowym poczuciem winy ocalonych, nie tylko współczesnych Zagładzie, ale i tych z kolejnego pokolenia, na swoje szczęście urodzonych za późno. W lirycznej *Tratwie* – jak żaden inny wiersz Sommera przypominającej alegoryczną przypowieść o wielkiej podróży ludzkości („Gdzie wiatr wiał mogli płynąć, /

³⁹ Por. także *Ach, ciągłość*, *Les sophismes varsoviens* (CL 57, 65–66), *Płatki ze skóry*, inc. ***[*przychodzą...*] (WK 29–30, 66).

⁴⁰ Zob. np. *Słowa oczywiste*, *Prawie*, *Wewnątrz* (WK 11, 12, 16).

w którąkolwiek ze stron – / wypatrywali wysp – / widziałem czasem niebo, / widziałem wodę”) – czytamy między innymi i o tych, którzy „Nigdy nie powrócili”, a narrator tłumaczy się:

Niewiele więcej powiem.
(przepisane z pamięci słowa
czym mogą być)

Tratwa, WK 31–32

Potencjalna klarowność alegorii zostaje więc ostatecznie uniemożliwiona przez nieufność do słów, a raczej do łatwości, z jaką buduje się z nich skończone, sugestywne obrazy – niewiele przecież mające wspólnego z niejasną, niemożliwą do ujęcia w jednoznaczny kod treścią pamięci. Ten moment nieufności pozwala na przejście od opisanych już figur pamięci jako tradycyjnie pojmowanych tropów poetyckich do tropów rozumianych w myśl teorii Haydena White’a – jako zwroty będące „paradygmatami, których dostarcza sam język, paradygmatami działania, dzięki którym świadomość może poznawczo prefigurować problematyczne pole doświadczenia tak, by przygotować je do analizy i wyjaśniania”⁴¹. Autor *Metahistory* podważył, jak wiadomo, istnienie stabilnej granicy pomiędzy narracjami historycznymi a literackimi, dowodząc nieprzezroczyści języka i tym samym niezamierzonej literackości tych pierwszych. W przypadku poezji Sommera ukute przez badacza kategorie, a także procedura ich ujawniania, wydają się użyteczne, ponieważ chodzi o wiersze w pewnym sensie naśladowujące historyzujący obiektywizm, antykreacyjny i antyliryczny, a raczej: kreacyjny i liryczny w sposób niestereotypowy, które przy tym odkrywają poetyckość mowy codzienności i retoryczność języka, na pozór mającego tylko rejestrować i precyzyjnie nazywać rzeczywistość albo umożliwiać skuteczną komunikację. Tę właściwość poetyki, zamierzenie nieustalonej, płynnej, opartej nie na stałych zasadach, ale na zmienności, można wyraźniej zarysować za pomocą nieco upraszczającej dychotomii. Zgodnie z nią w tych tekstach, które formowane są jako dokumentacyjny, czysty zapis wydarzeń i wypowiedzi, lepiej dostrzegalne są językowo-figuralne zwroty. W tych natomiast, w których autor *Kolejnego świata* poetyzuje, gra środkami lirycznymi, widzieć można językowo-obrazowe chwyt y. Na jednym biegunie będą się więc znajdować utwory należące do Sommerowskich „standardów”: mocno związane z rzeczywistością pozatekstową i konstruowane tak, by eksperyment literacki zachodził na drodze wykorzystania poetyckiego potencjału naoczności oraz potoczności. Rzeczy i zdarzenia faktycznie – a w każdym razie prawdopodobnie – zaistniałe, należące do sfery doświadczeń autora, bliskie mu, codzienne, niezwykła w nich drobna poprawka, nieznaczny gest lirycznego formowania (odpowiedni dobór „cytatów z życia”, gra

⁴¹ H. WHITE: *Metahistory*, cyt. za: E. DOMAŃSKA: *Wokół metahistorii*. W: H. WHITE: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Red. E. DOMAŃSKA, M. WILCZYŃSKI. Kraków 2000, s. 16.

z frazeologią, wyeksponowanie brzmienia i melodii zdania, kompozycja tekstu i tomu). Na drugim biegunie znajdują się wskazywane już wiersze odzwierciedlające doświadczenie niepewne, naznaczone brakiem, odległością, koniecznością zastąpienia zmysłów przez wyobraźnię – w których pewien konwencjonalny liryzm (zorientowany na wizyjność, obrazowanie dalekie od realizmu czy metaforę wykoncypowaną przez autora, a nie opartą na utartych zwrotach) jest nie tyle przez poetę stosowany, ile wręcz demonstracyjny.

Zwrotem jest jednak także sam manewr zestawiania dwóch sposobów wyrazu, tworzenia napięć na ich styku i utrzymywania dynamiki ciągłej zmiany. Od sprzeciwu wobec tradycyjnych, statycznych i skoncentrowanych na retoryce wzorców pisarstwa rozpoczął Piotr Sommer budowanie swojej poetyki i dzięki temu stał się niegdyś prekursorem przełomu. Chodziło o wiersz nastawiony nie na perswazyjność (osiąganą na drodze budowania efektownych paraboli, wielkich metafor, odwoływania się do starych tradycji, emocji czy społecznego zaangażowania), ale na prawdziwość – a więc wiersz niedokładnie określony gatunkowo, eksponujący względność wszystkiego i własną osobność, przeciwstawiający się wszelkim wysokim tonom i odcinający od umocowań metafizycznych, religijnych czy historiozoficznych, wreszcie: skoncentrowany na brzmieniu języka – oryginalnym, ale i naturalnym, naśladującym lub wręcz notującym głosy z ulicy. Zwroć uwagi na poetyckość codziennego wysławiania się należy również do istotnych założeń White'a, piszącego, że:

Wszyscy jesteśmy jednocześnie twórcami i krytykami, zarówno gdy pochłania nas codzienna krzątania, jak i w chwilach wzniosłych doświadczeń. Najskromniejsi użytkownicy zwykłej mowy używają tych samych technik i stosują te same reguły językowe, co najbardziej wyrafinowani poeci⁴².

Piotr Sommer był jednym z poetów, którzy wykorzystali wskazaną zależność i wyeksponowali literackość powszedniości. Jej akceptacja odróżnia tego rodzaju pisarstwo od literatury świadectwa, w odniesieniu do Holocaustu reprezentowanej przez Prima Leviego – obsesyjnie i bez powodzenia dążącego do obiektywności i przejrzystości, co wykazał właśnie autor *Poetyki pisarstwa historycznego*⁴³. Jest to o tyle ważne, że nie chodzi o odsłonięcie, zdemaskowanie tego, co dla samego autora niewiadome i nieświadomie użyte, ale o pokazanie świadomie stosowanych reguł oraz równie świadomą spontaniczność, dopuszczenie do głosu językowej intuicji. Jedną z zasad tworzenia, niezaprzeczalnie dla Sommera charakterystyczną i naśladującą żywą mowę, jest układanie utworów ze zdań, a nie z wersów czy ze strof. By nawiązać znów do myśli White'a:

⁴² H. WHITE: *Structuralism and Popular Culture*, cyt. za: J. MUCHOWSKI: *Polityka pisarstwa historycznego. Refleksja teoretyczna Haydena White'a*. Warszawa-Toruń 2015, s. 87–88.

⁴³ Zob. H. WHITE: *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*. Przeł. E. DOMAŃSKA. W: *Reprezentacje Holocaustu*. Red. J. JARNIEWICZ, M. SZUSTER. Kraków-Warszawa 2014.

Można łączyć zdania za pomocą logiki lub – tropologiki. Tropologia – ponieważ potrzebna jest teoria odchylenia (*theory of swerve*), systematycznej dewiacji z logicznym jednak prawdopodobieństwem⁴⁴.

Tropologika wiersza Sommerowskiego polega na tym, że odchylenia od wielorakich norm, także syntaktycznych, są dla niego normą, od której znów musi się on odbić, by pozostać produktywnym. Śledzenie tej logiki powinno więc polegać na tropieniu odstępstw od tego, co rozpoznajemy jako typowe (gramatycznie, poetycko, psychologicznie itd.), ale następnie również na naświetlaniu i weryfikowaniu normatywnych dla tej poezji nietypowości, co skutkować musi niekiedy neutralizowaniem – przez podwójność – zaprzeczenia i odkrywaniem wyrażenie realizowanych norm, standardów, typów. Modelowym przykładem systemu odchyień – koniecznym tutaj jako szczególnie właściwa egzemplifikacja – jest jeden z utworów zamieszczonych w tomie *Dni i noce*:

Jakiś dłuższy czas temu

na ulicy Warszawskiej obok
dawnej „Grażynki” tuż
za mną w drodze
do biblioteki – obie dziewczynki
były z mojej szkoły, też
druga albo trzecia klasa,
wstydzilem się odwrócić –
i chyba nawet któraś wzięła książkę
po mnie.

„Gdyby Hitler nie pozabijał Żydów, oni
kazaliby nam teraz czyścić sobie buty”.

I przeraziłem się, i po powrocie
spytałem Matkę, a ona powiedziała
żebym się nie martwił.

DiN 16

Specyficzne jest już powiązanie tytułu z pozostałą częścią tekstu – stanowi on po prostu początek dość długiego zdania, skrótową ekspozycję fabuły, zredukowaną wprawdzie, ale i tak mieszczącą wszystko, co potrzebne do realizacji modelowej struktury: w pierwszej całości rozwija się akcja i pojawia się charakterystyka bohaterów, później następuje punkt kulminacyjny, a na końcu rozwiązanie – symulujące szczęśliwe zakończenie, otwarte przez to, że mówi o rzeczach

⁴⁴ E. DOMAŃSKA: *Biała tropologia: Hayden White i teoria pisarstwa historycznego*. [Rozmowa z H. WHITE’EM oraz H. KELLNEREM]. „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 164.

niedających się wyjaśnić. Chodzi o jedyny wiersz Sommera, w którym temat Zagłady podjęty zostaje wprost i to od razu z bezprecedensową dosadnością. Nie ulega wątpliwości, co było już tutaj podkreślane, że temat ten można traktować jako obecny w całej tej poezji. Zwykle jednak jest znacząco przemilczany albo jakoś zakamuflowany – należąc do obszaru tego, co niedoświadczone, a więc niemożliwe do wypowiedzenia własnymi słowami. W taki sposób pojawia się na przykład w otwierającej pole intertekstów impulsywnej impresji *Na tym kończą*, w oryginalny sposób skomponowanej z motta i komentującej je apostrofy:

Na tym kończymy korespondencję w sprawie
recenzji z książki Hanny Krall pt. *Zdążyć
przed Panem Bogiem*.

„Kultura”, 12 marca 1978

Już starczy, już żeście się
nawypisywali, nadyskutowali,
a teraz spać,
bo rano do roboty.

Na tym kończą, KŚ 58

Przywoływany wcześniej wiersz pt. *Jakiś dłuższy czas temu* – w którym dziecięcy, przypominany sobie z perspektywy dojrzałej dorosłości podmiot słyszy: „Gdyby Hitler nie pozabijał Żydów, / oni kazaliby nam teraz czyścić sobie buty” – również milczy o Zagładzie, ponieważ mowa o niej w cytacie z najgorszego antysemickiego sloganu, w dodatku wypowiedzianego przez dzieci, tym bardziej więc niewłaściwego i niewytłumaczalnego, brzmiącego groteskowo i przerażająco.

Zdanie wyodrębnione graficznie jako osobna strofoida i ujęte w cudzysłów – niezmiernie prawdziwe, ponieważ nawet jeśli zacytowane niedokładnie, nawet jeśli wymaginowane, a nie usłyszane, to boleśnie prawdopodobne – samo jest językowym „paradygmatem”, który pozwala świadomości „poznawczo prefigurować problematyczne pole doświadczenia tak, by przygotować je do analizy i wyjaśniania”⁴⁵. To zdanie – i wszystkie jemu podobne – udaje logiczne, by wyjaśnić i usprawiedliwić coś absolutnie niepojętego i niesprawiedliwego, a aż nazbyt łatwego do wypowiedzenia i powtarzania. Jest metonimią minioniej, ale ciągle zagrażającej rzeczywistości, stanowiąc wyraz prymitywnej świadomości historycznej, ograniczonej już nawet nie do nacjonalistycznych idei, ale raczej szalbierczych mitów. W opozycji do niej stoi budząca się dopiero, dziecięca świadomość podmiotu – fundowana na poczuciu nierozumienia i zagrożenia, kształtowana przez pytania, na które nie da się odpowiedzieć poprzez wikłanie się w tłumaczenia. Jedyłą odpowiedzią może być kojąca obecność kogoś

⁴⁵ H. WHITE: *Metahistory...*

najbliższego, indywidualizowanej, a nie uwznioślonej przez użycie wielkiej litery „Matki” i słowa pocieszenia, których treść mniej jest ważna niż intencja i intonacja⁴⁶.

Jakiś dłuższy czas temu to utwór wierny, jak wiele innych, poczuciu bezradności wobec bezsensów świata, próbujący wychwycić z języka – i uchwycić w języku poetyckim – tyle, ile się da, uchylając się jednocześnie od prób przedstawienia rzeczywistości w pełni adekwatnego i dokończonego, ponieważ takie byłoby fałszywe. Nic nie zostaje tutaj rozstrzygnięte, nic nie podlega ocenie: etycznej czy estetycznej. Wiersz zapisany z dystansu, już po śmierci matki, z demonstracyjnym wyeksponowaniem drobnych szczegółów, które jednak pamięta się po wielu latach, świadczy najpewniej o traumatycznym przeżyciu z wczesnego dzieciństwa. Gest takiego zapisu jest natomiast świadectwem kolejnego zapewne powrotu do tego momentu z przeszłości, bolesnego miejsca w pamięci, z którym nie można się pogodzić, ponieważ nie sposób go zrozumieć, a które tym samym ciągle narasta. Zakończenie jest zarazem ironiczne i serio – samo w sobie stanowi konglomerat uruchamiających się nawzajem odchyłeń, co odzwierciedla zawarty w nim układ afektów. Przerazenie (nieuzasadnione, ponieważ wywołane jedynie słowami, źle użytymi przez obcych ludzi) zostaje uchylone dzięki uspokojeniu (nieskutecznemu, dlatego że lęk będzie wracał). Uspokojenie (jedynie skuteczne, ponieważ wywołane dobrym słowem bliskiej osoby) mąci przerazenie (ciągle obecne, niedające się zapomnieć i w gruncie rzeczy niezbędne do refleksyjnej, pamiętającej egzystencji). To, co wyrażane jest z maksymalną uważnością, prostotą i językową precyzją – tak, aby niczego nie przekłamać – osuwa się ciągle na margines ironii, wynikającej z tego, że wszystko można powiedzieć, ale wszystko, co wypowiedziane, staje się od razu wieloznaczne – ontologicznie, epistemologicznie, etycznie i estetycznie. Podobnie wieloznaczne są przejmująco możliwe do wypowiedzenia i prawdziwe jako wyrażenie pragnienia, a jednocześnie niemożliwe i nieprawdziwe słowa innego wiersza z tego samego tomu:

To lato naprawdę mogło nie mieć końca –
matka żyłaby wiecznie.

Taksówka, DiN 13

* * *

Pamięć jest dla utworów Sommera materią – treściową zawartością kształtowaną przez żywioł języka i umieszczaną w szerokim nawiasie wszechobecnej ironii. Wiersze memorialne autora *Dni i nocy*, upamiętniające minioną rzeczywistość, prowadzą zawsze po tropach wspomnień do tego, co problema-

⁴⁶ Podobna logika rządzi zupełnie odmiennym w formie wierszem *Nic się nie stało* – długą logoreą, w której centrum pojawiają się słowa: „Mama też była mała, Pan Jezus też był Żydem”, a na końcu – „Nic się nie stało, wszystko się ułoży” (DiN 12).

tyczne, ponieważ nie wiadomo, czy warte pamiętania i czy zapamiętane właściwie, ale tym samym – jedynie prawdziwe. Ironizują z wszystkiego, o czym mówią, i z siebie samych. Przechodzą przez figury oraz zwroty retoryczne, będące śladami „transformacji świadomości”, fazami cyklu prowadzącego do „uświadomienia względności wszelkiej wiedzy”⁴⁷. Uwzględniane w ten sposób tryby pamięci (historycznej, osobistej, wspólnotowej i prywatnej) – zróżnicowanej, a niekiedy sprzecznej wewnątrznie, zmiennej i niedoskonałej – uruchamiają proces twórczy, odzwierciedlają dynamikę ciągle negocjowanych relacji z sobą, ze światem i z językiem. Pamięć traktowana jest tutaj z (samo)krytycznym dystansem, ale też z ciekawością, niewolną od tkliwości, naznaczoną potrzebą empatii wobec siebie i innych. Taka świadomość wewnętrznego zróżnicowania procesów rejestrowania i odtwarzania doświadczenia oraz konsekwentne doskonalenie umiejętności jej wyrażania jest dystynktywną dyspozycją poetycką autora *Pamiętek po nas*. Dramat Szoa⁴⁸ – niepamiętany, a więc w zasadzie nieobecny – w istocie funduje rozległą, nieustannie rozrastającą się w tym dziele przestrzeń pamięci. Sytuuje się poza ironiczną teorią przedstawieniowej względności i językowych gier, jako to, co utrzymywane w ciszy, nigdy wprost niewypowiedziane, a jednocześnie na wszystkim, co wypowiedziane, pozostawiające nieusuwalny znak.

Bibliografia

- ADAMCZYK-GARBOWSKA M., DUDA H.: *Terminy „Holokaust”, „Zagłada” i „Szoa” oraz ich konotacje leksykalno-kulturowe w polszczyźnie potocznej i dyskursie naukowym*. W: *Żydzi i judaizm we współczesnych badaniach polskich*. T. 3. Red. K. PILARCZYK. Kraków 2003, s. 237–253.
- ALPHEN E. VAN: *Afekt, trauma i rozumienie: sztuka ponad granicami wyobraźni*. [Rozmowa R. SENDYKI i K. BOJARSKIEJ]. „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 207–218.
- CZYŻAK A.: „To głupie dać zagadać się na śmierć”. O „Dniach i nocach”. W: *Wyrazy życia. Szkice o poezji Piotra Sommera*. Red. P. ŚLIWIŃSKI. Poznań 2010, s. 186–194.
- DERRIDA J.: *Szibboleth dla Paula Celana*. Przeł. A. DZIADEK. Bytom 2000.

⁴⁷ E. DOMAŃSKA: *Wokół metahistorii...*, s. 16–17.

⁴⁸ Słowo „Szoa” wybieram ostatecznie jako właściwsze od innych – synonimiczne do wyrazu „Zagłada”, ale niosące za sobą dodatkowe, istotne znaczenie. Władysław Panas pisał niegdyś o transkrybowanym hebrajskim „szoah” jako o słowie „pożydowskim”, „znaku nieprzekładalności”. Obecnie zupełnie już spolszczone i coraz powszechniej stosowane „Szoa” zdaje się znakiem wspólnoty, określeniem tego, czego nie da się jasno podzielić między „polskie” i „żydowskie”. Zob. W. PANAS: *Zagłada od zagłady. Szoań w literaturze polskiej*. W: TENŻE: *Pismo i rana*. Lublin 1996, s. 93. Por. M. ADAMCZYK-GARBOWSKA, H. DUDA: *Terminy „Holokaust”, „Zagłada” i „Szoa” oraz ich konotacje leksykalno-kulturowe w polszczyźnie potocznej i dyskursie naukowym*. W: *Żydzi i judaizm we współczesnych badaniach polskich*. T. 3. Red. K. PILARCZYK. Kraków 2003.

- DOMAŃSKA E.: *Biała tropologia: Hayden White i teoria pisarstwa historycznego*. [Rozmowa z H. WHITE'EM oraz H. KELLNEREM]. „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 159–168.
- DOMAŃSKA E.: *Wokół metahistorii*. W: H. WHITE: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Red. E. DOMAŃSKA, M. WILCZYŃSKI. Kraków 2000, s. 7–28.
- HIRSCH M.: *Żaloba i postpamięć*. Przeł. K. BOJARSKA. W: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*. Red. E. DOMAŃSKA. Poznań 2010, s. 247–280.
- HOPFINGER M.: *Zamiast wstępu*. W: *Zagłada w „Medalionach” Zofii Nałkowskiej. Tekst i konteksty*. Red. T. ŻUKOWSKI. Warszawa 2016, s. 9–25.
- JABÉS E.: *Księga pytań*. Przeł. A. WODNICKI. Kraków 2004.
- KERTÉSZ I.: *Dziennik galernika*. Przeł. E. CYGIELSKA. Warszawa 2006.
- KOPKIEWICZ A.: *Słowa z kresek. Pobudki wiersza w poezji Piotra Sommera*. „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 230–250.
- KUCZYŃSKA-KOSCHANY K.: *Sommer, chłopak*. W: *Wyrazy życia. Szkice o poezji Piotra Sommera*. Red. P. ŚLIWIŃSKI. Poznań 2010, s. 155–168.
- LACAPRA D.: *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Przeł. K. BOJARSKA. Kraków 2009.
- LISZKA K.: *Etyka i pamięć o Zagładzie*. Warszawa 2016.
- MACH A.: *Świadkowie świadectw. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej*. Warszawa–Toruń 2016.
- MACKIEWICZ P.: *Nie ze słów (trzej panowie S.)*. W: *Świat na językach*. Red. P. ŚLIWIŃSKI. Poznań 2015, s. 7–35.
- MUCHOWSKI J.: *Polityka pisarstwa historycznego. Refleksja teoretyczna Haydena White'a*. Warszawa–Toruń 2015.
- PANAS W.: *Zagłada od zagłady. Szoah w literaturze polskiej*. W: W. PANAS: *Pismo i rana*. Lublin 1996, s. 91–116.
- PIETRYCH K.: *Elegie Piotra Sommera*. W: *Wyrazy życia. Szkice o poezji Piotra Sommera*. Red. P. ŚLIWIŃSKI. Poznań 2010, s. 195–205.
- RICOEUR P.: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Kraków 2006.
- RUNIA E.: *Obecność*. Przeł. E. WILCZYŃSKA. W: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*. Red. E. DOMAŃSKA. Poznań 2010, s. 75–123.
- SIERBIŃSKA A.: *Konstrukcje pamięci: „postpamięć” Marianne Hirsch, postpamięć Christiana Boltanskiego*. „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2010, nr 1, s. 39–52.
- SOMMER P.: *Czynnik liryczny i inne wiersze*. Londyn 1988.
- SOMMER P.: *Dni i noce*. Wrocław 2009.
- SOMMER P.: *Kolejny świat*. Warszawa 1983.
- SOMMER P.: *Niespodziewana lekcja*. W: P. SOMMER: *Smak detalu i inne ogólności*. Poznań 2015, s. 10–19.
- SOMMER P.: *Nowe stosunki wyrazów*. Lublin 1995.
- SOMMER P.: *Pamiętki po nas*. Kraków 1980.
- SOMMER P.: *Piosenka pasterska*. Legnica 1999.
- SOMMER P.: *Po ciemku też (wiersze z książek)*. Poznań 2013.
- SOMMER P.: *Rano na ziemi*. Poznań 2009.
- SOMMER P.: *Ucieczka w bok (rozmowa Jerzego Borowczyka i Michała Larka)*. W: P. SOMMER: *Ucieczka w bok (pytania i odpowiedzi)*. Poznań 2016, s. 88–114.

- SOMMER P.: *W krześle*. Kraków 1977.
- SOMMER P.: *Wiersze ze słów*. Poznań 2012.
- STEINLAUF M.C.: *Pamięć nieprzyswojona. Polska pamięć Zagłady*. Przeł. A. TOMASZEWSKA. Warszawa 2001.
- ŚLIWIŃSKI P.: *Piotr Sommer, czyli poezji wolno wszystko poza kłamstwem*. Dostępne w Internecie: http://wyborcza.pl/1,75410,8443559,Piotr_Sommer__czyli_poezji_wolno_wszystko_poza_klamstwem.html [data dostępu: 10.03.2018].
- ŚLIWIŃSKI P.: *Wiersze-mogiłki*. W: *Ślady II wojny światowej i Zagłady w najnowszej literaturze polskiej*. Red. B. SIENKIEWICZ, S. KAROLAK. Poznań 2016, s. 235–244.
- WHITE H.: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Red. E. DOMAŃSKA, M. WILCZYŃSKI. Kraków 2000.
- WHITE H.: *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*. Przeł. E. DOMAŃSKA. W: *Reprezentacje Holokaustu*. Red. J. JARNIEWICZ, M. SZUSTER. Kraków–Warszawa 2014, s. 85–101.
- WINIARCZYK M.: *Sigla Latina in Libris Impressis Occurrentia*. Wrocław 1977. Dostępne w Internecie: <https://www2.uni-mannheim.de/mateo/camenaref/siglalatina.html#i> [data dostępu: 10.03.2018].

Ewa Goczał

Silence about the Shoah
Tropes of Memory in Piotr Sommer's Poetry

Summary

The article is devoted to *sui generis* tropology of memory of the Shoah that can be discovered in Piotr Sommer's poetry. In the works by the author of *Pamiętki po nas*, such memory is coded by means of discrete literary devices, but it seems to be an important source of experience written down in the texts. The author endeavours to construct a dynamic, internally varied model of the Sommerian "memorial poem"; her arguments are supported with notions taken from the theories of memory and its representation influential in contemporary humanities.

Key words: Piotr Sommer, Holocaust, trauma, postmemory, tropes of memory

JOANNA ROSZAK

ORCID: 0000-0002-4203-8010

Instytut Sławistyki Polskiej Akademii Nauk

Śpiewać niewyspiewalne? Miejsce musicalu w edukowaniu o Holokauście

Podlałem kwiaty, biedne rośliny sierocińca, rośliny żydowskiego sierocińca. – Ziemia spieczona odetchnęła. Przyglądał się mojej pracy wartownik. Czy go drażni[,] czy rozrzuwnia ta moja pokojowa o szóstej rano czynność?
Stoi i patrzy. Nogi szeroko rozstawił [...].
Nie wiem, jak czuje i czym czuje się żołnierz armii zwycięskiej... [...]
Nikomiu nie życzę źle. Nie umiem. Nie wiem, jak to się robi. [...]
Co by zrobił, gdybym mu kiwnął głową? – Przyjaźnie ręką pozdrowił? Może on nie wie nawet, że jest tak, jak jest? Mógł przyjechać wczoraj dopiero z daleka...

J. Korczak: *Pamiętnik...*¹

5xP

Teatr jako doświadczenie przemieniające

Elie Wiesel zapytany o drogi wiodące do naprawy świata udzielił odpowiedzi: „Edukacja i pamięć”². Dodawał też, że nie wierzy w krzyki, raczej w szept: „Nigdy nie podnoszę głosu, to nie pomaga. Król Salomon przekazał prawdę, że jeśli mówisz łagodnie, zostaniesz usłyszany”³. W niniejszym artykule interesuje mnie rola edukacji teatralnej w nauczaniu o Zagładzie, edukacji, w której me-

¹ J. KORCZAK: *Pamiętnik i inne pisma z getta*. Przypisy M. CIESIELSKA. Posłowie J. LEOCIAK. Warszawa 2012, s. 136–140.

² *Holocaust Survivor, Peace Prize Winner Talks to Local High School and College Students*. Dostępne w Internecie: <https://www.daytondailynews.com/news/local/elie-wiesel-the-answerdu-cation-and-memory/XME3lf3TQTDmQmboHzDFuL/> [data dostępu: 18.11.2018]. Tłumaczenie własne – J.R.

³ Tamże.

dium staje się nie szept, ale dźwięk. Przedmiotem namysłu będą bowiem dwa musicale.

„[...] nie chcę sprowadzać na świat dzieci, które zabije jedna z przyszłych wojen”⁴ – deklarowała Tove Jansson. W *Lecie Muminków* pisała zaś: „Teatr jest najważniejszą rzeczą na świecie, gdyż tam pokazuje się ludziom, jakimi mogliby być, jakimi pragnęliby być, choć nie mają na to odwagi, i jakimi są”⁵. Uczący, jeśli pojmą tę prawdę, zmierzać będą ku (auto)poznaniu wychowanków przez ich konfrontację z teatrem, także teatrem musicalowym⁶, zapewniającym głębokie przeżycie⁷ i wspierającym postawy twórcze⁸. Podczas gdy dramatyzowanie poświęconych Zagładzie lekcji języka polskiego bywa rozważane jako nieetyczne, teatr stwarza potencjalność głębokiego przeżycia *per se*. Ponadto daje dzieciom i młodzieży czas na refleksję i umożliwia wnikanie w motywację różnych postaci⁹.

Kenowi Robinsonowi, jak i wszystkim innym nauczycielom wprowadzającym elementy edukowania na rzecz pokoju (ponieważ nauczanie o Holokauście należy postrzegać jako składową tego obszaru), bliskie jest spojrzenie na lekcję i szkołę jako „doświadczenie przemieniające”¹⁰. Pisząc o nim, autorzy książki *Kreatywne szkoły...* przywoływali Petera Brooka, który uważał, że doskonalenie się w aktorstwie jest równoznaczne z doskonaleniem się jako człowiek. Doskonalenie się w byciu widzem oznacza to samo – wychowanie empatyczne, budowanie przez edukację teatralną inteligencji emocjonalnej. Teatr może wychować młodych ludzi, którzy w sytuacji wymagającej ich reakcji wyjdą z bezpiecznej roli gapia.

Do grupy prekursorów edukujących na rzecz pokoju należał Janusz Korczak, jeden z bohaterów dalszej części artykułu: zrewolucjonizował on system nauczania, a także oparł prowadzoną placówkę na ideałach pokoju, na relacyjności i inspiracji podopiecznych do życia w duchu poszanowania każdego członka

⁴ B. WESTIN: *Tove Jansson. Mama Muminków. Biografia*. Przeł. B. RATAJCZAK. Warszawa 2012, s. 117.

⁵ T. JANSOON: *Lato Muminków*. Przeł. I. SZUCH-WYSZOMIRSKA. Warszawa 1967, s. 116.

⁶ Zob. A. BIELAŃSKA: *Teatr, który leczy*. Kraków 2002; A. HANNOWA: *Młodzież i teatr*. Warszawa–Wrocław 1990; M. KWIATKOWSKI: *Uruchomić wyobraźnię*. „Polonistyka” 1995, nr 9, s. 612–615; W. PANEK: *Musical i rozrywkowy teatr muzyczny*. „Wychowanie Muzyczne w Szkole” 1999, nr 1, s. 147–152.

⁷ W.P. ZACZYŃSKI: *Uczenie się przez przeżywanie*. Warszawa 1990.

⁸ R. MILLER: *Z rozważań nad edukacją teatralną*. „Kwartalnik Pedagogiczny” 1968, nr 3, s. 136 (przedruk za: *Więcej niż teatr. Sztuka zaangażowania i angażująca wychowawczo. Romany Miller inspiracje dla współczesnej pedagogiki*. Red. M. SZCZĘPSKA-PUSTKOWSKA, E. RODZIEWICZ. Gdańsk 2017, s. 58–76).

⁹ Zob. B. KRUPA: *Czy zajęcia o Zagładzie mogą/powinny być atrakcyjne*. W: *Auschwitz i Holokaust: dylematy i wyzwania polskiej edukacji*. Red. P. TROJAŃSKI. Oświęcim 2008.

¹⁰ K. ROBINSON, L. ARONICA: *Kreatywne szkoły. Oddolna rewolucja, która zmienia edukację*. Przeł. A. BAJ. Kraków 2015, s. 103.

rodziny ludzkiej. W tetradzie Betty Reardon, uznającej za fundamenty idealnej edukacji na rzecz pokoju to, co: personalne, polityczne, pedagogiczne i poetyckie¹¹, można by dodać adiekcji jeszcze jednego P – performatywnego. Warto rozważyć je w zespoleniu z najmniej oczywistym elementem wskazanym przez amerykańską badaczkę: poetyckim. Literatura, w tym również poezja (a musicalowemu librettu najbliższej przecież do cech gatunku poetyckiego, piosenka zaś jest nim *per se*), może stać się narzędziem doskonalenia się młodych ludzi w człowieczeństwie.

Prym w polonistycznym nauczaniu o Zagładzie należy przyznać esejowi, poezji i powieści – ich wykorzystanie doczekało się niedawno dwóch ciekawych studiów: Małgorzaty Wójcik-Dudek *W(y)czytać Zagładę...* oraz Agnieszki Kani *Lekcja (nie) obecności. Dziedzictwo polsko-żydowskie w edukacji polonistycznej*¹². W tym artykule interesuje mnie pokojowy akt recepcji teatralnej, gdy współkonstytuującymi staną się dzieci, niepomrotnie rzadziej wykorzystywany w Polsce w edukowaniu na temat Holokaustu i tego, jak do niego doszło oraz jakie miał i obecnie ma konsekwencje.

Andy Pearce i Arthur Chapman zauważają w szkicu *The Holocaust in the National Curriculum after 25 Years*, osadzonym w realiach brytyjskich¹³, że uczniów wcześniejszych klas szkoły podstawowej wprowadza się w temat Zagłady, zapoznając ich ze zjawiskami kulturowymi – przy czym szczególną rolę wśród filmów i powieści autorzy przypisują tu obrazowi *Chłopiec w pasiastej piżamie* i książce Johna Boyne'a¹⁴, na podstawie której ów powstał (nierazko wyświetla się go podczas lekcji także w polskich szkołach – podobnie jak *Życie jest piękne*¹⁵ i – w klasach licealnych – *Pianistę*¹⁶). Zwracają też uwagę na edukowanie na temat Holokaustu jako trend w przedszkolach, co określają „kontrowersyjnym i niepopartym jeszcze badaniami empirycznymi”¹⁷.

¹¹ *Higher Education for Peace. Report. Conference in Tromsø, 4–6 May 2000.*

¹² M. WÓJCIK-DUDEK: *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży.* Katowice 2016; A. KANIA: *Lekcja (nie) obecności. Dziedzictwo polsko-żydowskie w edukacji polonistycznej.* Kraków 2017.

¹³ Zob. S. FOSTER et al.: *What Do Students Know and Understand about the Holocaust? Evidence from English Secondary Schools.* London 2015; A. PETTIGREW et al.: *Teaching about the Holocaust in English Secondary Schools: An Empirical Study of National Trends, Perspectives and Practice.* London 2009.

¹⁴ J. BOYNE: *Chłopiec w pasiastej piżamie.* Przeł. P. ŁOPATKA. Poznań 2017. Adaptacja filmowa: Reż. i scen. M. HERMAN. USA–Wielka Brytania 2008.

¹⁵ *Życie jest piękne.* Reż. R. BENIGNI. Scen. R. BENIGNI, V. CERAMI. Włochy 1997.

¹⁶ *Pianista.* Reż. R. POLAŃSKI. Scen. R. HARWOOD. Francja–Niemcy–Polska–Wielka Brytania 2002.

¹⁷ A. PEARCE, A. CHAPMAN: *The Holocaust in the National Curriculum after 25 Years.* “Holocaust Studies. A Journal of Culture and History” 2017, no 23, s. 225.

Musical i ocalanie człowieczeństwa

„Głupawe tancerki w tandetnych kieckach” – charakteryzuje formę musicalu jeden z bohaterów *Producentów* w reżyserii Mela Brooksa¹⁸. Komedia o parze hochsztaplerów to tekst subwersywny i tym samym każe dostrzegać w przytoczonym zdaniu również definicję *à rebours*. Inscenizacje, którymi się tu zajmę – *Korczak* oraz *Imagine This* (omówiony raczej szkicowo, także przez wzgląd na niedostępność tekstu dla polskich czytelników) – z takim postrzeganiem musicalu nie mają nic wspólnego¹⁹. Brak w nich blichtru, dotyczą wątku ocalania człowieczeństwa w sytuacji *in extremis* – w czasie Zagłady²⁰. Właśnie stereotypowe wyobrażenie musicalu jako rozrywki łatwej i przyjemnej wywołało sceptyczną postawę wobec przygotowania przez Chrisa Williama, autora muzyki do *Korczaka*, musicalu na tak znaczący temat, jak Holocaust²¹.

Imagine This oraz *Korczak* okazują się zresztą wielorako łączliwe, między innymi przez motyw teatru w teatrze²². Taka konstrukcja dramatyczna, prowadząca do podwojenia rzeczywistości scenicznej, odwzorowująca relację scena – widownia, kieruje w trzy różne sfery: 1) do refleksji na temat samego tworzywa teatralnego, 2) do ponownego przemyślenia tematu ukazywalności Zagłady oraz 3) do podjęcia anonsowanego już wątku gapiów. Potraktuję je powierzchownie, skupiając się na zagadnieniu edukacji propokojowej prowadzonej torem musicalowym²³.

¹⁸ Libretto, muzyka i słowa piosenek: Mel Brooks, współpraca: Thomas Meehan (libretto) i Glen Kelly (orkiestracje).

¹⁹ Nie trzeba przypominać, że Max Bialystok i Leo Bloom po poszukiwaniu ostentacyjnie złego scenariusza przedstawienia wybierają sztukę nazisty Franza Liebkinda pt. *Wiosna dla Hitlera*.

²⁰ Temat ten podjęła J. HILLMAN: *Echoes of the Holocaust on the American Musical Stage*. Jefferson 2012.

²¹ Badanie wątku Holocaustu czy żydowskiego losu można by poszerzać o kolejne tytuły, np. o *Dźwięki muzyki* w reżyserii Roberta Wise'a, nagrodzony Oscarem dla najlepszego filmu, którego kanwą stała się autobiografia arystokratki Marii von Trapp, także zresztą uruchamiający tropy istotne w kontekście edukowania na rzecz pokoju. Do musicali podejmujących to zagadnienie należą *Ragtime* (1996, na podstawie książki E.L. Doctorowa, muzyka: Stephen Flaherty) i *The Rothschilds*, który powstał na podstawie książki Shermana Yellena, z librettem Sheldona Harnicka i muzyką Jerry'ego Bocka jako ostatnie ich wspólne dzieło, *Milk and Honey* (muzyka i libretto: Jerry Herman), *Ghetto* Joshui Sobola (przedstawienie muzyczne powstałe w 1984 r., prezentujące piosenki z getta wileńskiego).

²² Zob. S. ŚWIONTEK: *Dialog, dramat, metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*. Warszawa 1999.

²³ O motywie *play within the play* ('spektakl wewnętrzny') zob. E. WĄCHOCKA: *Teatr w teatrze*. W: *Encyklopedia teatru polskiego*. Dostępne w Internecie: <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/180/teatr-w-teatrze> [data dostępu: 18.11.2018].

Coś więcej niż aktorzy – bo dzieci (*Korczak*)

Europejskie Centrum Sztuki w Białymstoku, ulokowane na terenie byłego getta, w 2012 roku zainauguowało działalność w nowym gmachu musicalem *Korczak*²⁴, opartym na dziele stworzonym w 1998 roku przez parę Brytyjczyków: Nicka Stimsona, który historię Starego Doktora poznał w latach 90. XX wieku podczas pobytu w Polsce, i Chrisa Williama. Skupili się oni na ostatnich tygodniach z życia autora *Jak kochać dziecko* i jego podopiecznych, przeplatając wydarzenia z roku 1942 scenami wakacyjnych kolonii, retrospekcjami sprzed wojny.

Kazimierz Dębnicki biografię *Korczak z bliska* otworzył fragmentem nadającym jego narracji klamrową kompozycję i rzucającym światło na koncept autorów musicalu:

Zakończenie opowieści Janusza Korczaka o koloniach letnich dla dzieci żydowskich – *Jośki, Mośki i Srule* zawiera wstrząsającą refleksję. Wstrząsającą dzisiaj. Píše Korczak: „A może nie wracać do Warszawy? Może ustawić się parami, wziąć chorągiewki, zaśpiewać marsza i ruszyć w drogę?

– Dokąd?

– Do Słońca.

Długo iść będzie trzeba. Ale cóż to szkodzi?”²⁵.

Podobną klamrę zastosowali także twórcy spektaklu. *Korczak* zaczyna się obrazem chóru dzieci w komorze gazowej. Stary Doktor wyśpiewuje im eufemistycznie jako ojciec kładący je do snu:

Śpij

Śpij

Śpij najgłębszym snem²⁶.

Sięgnięcie po tworzywo biografii Korczaka jest równoznaczne z mierzeniem się z auratyczną legendą. Joanna Olczak-Ronikier napisała:

Krąży opowieść, że Doktor tuż przed wejściem do pociągu został rozpoznany przez Niemców i że zaproponowano mu ocalenie pod warunkiem, że zostawi dzieci. Odmówił. Ta odmowa uznawana jest za wyraz ostatecznego heroizmu. Ma świętą rację Henryk Grynberg, kiedy się irytuje: „Te przemówienia i pogadanki o jego heroicznej śmierci, bo nie chciał opuścić dzieci w drodze do

²⁴ Przedstawienie zostało objęte patronatem UNESCO. Znaczące, że plakat do niego stworzył Ryszard Horowitz, który jako dziecko przeżył Holokaust.

²⁵ K. DĘBNICKI: *Korczak z bliska*. Warszawa 1985, s. 7.

²⁶ Za libretto musicalu *Korczak* (przeł. M. Hermansdorfer, T. Pstrokoński-Nawratil) dziękuję dr hab. Joannie Maleszyńskiej; plik bez numeracji stron.

komór gazowych i żyć jakby nigdy nic – to największa zniewaga dla jego szlachetnej duszy”²⁷.

Krakowska autorka zamknęła książkę zdaniem: „W żadnych dokumentach nie został ślad po sierpniowym transporcie dzieci z Krochmalnej”²⁸. Przypomnienie ich historii to próba przeciwstawienia się projektowi wymazania z pamięci Starego Doktora, jego dzieci i wszystkich innych żydowskich mieszkańców Europy²⁹.

W musicalowej opowieści utkanej ze scen z Domu Sierot przeważają motywy ptaków, wielorako antycypujące historię dzieci. Jak w scenie w drugim akcie, w której Staszek karmi okruciami utrzymanego za oknem ptaka. Przytoczona rozmowa Pawła ze Staszkiem także prefiguruje ich los:

Paweł: Ptaki są najbardziej nieśmiały mi spośród boskich stworzeń. Pułapka gotowa. Teraz trzeba je do niej zwabić.
(Paweł zaczyna grać na piszczałce. Podchodzi ptak).

Scena ta staje się *sui generis* wariantem przekazu o szczurołapie z Hameln, z którym Korczak zapoznaje podopiecznych. W odsłonie pt. *Flecista* opowiada im znaną niemiecką historię ludową: w jej finale dzieci trafiają do kryształowej góry, gdzie zamiera czas. „Flecista zagrał inną melodię i poszły za nim wszystkie dzieci z Hameln. Zabrał je do kryształowej góry, gdzie nigdy się nie zestarzejają [...]”. Nieco dalej didaskalia informują: „Zatrzymuje się cała akcja, jakby patrzono w przyszłość”.

Korczak został w musicalu ukazany jako pacyfista – wypowiada słowa: „To będzie moja trzecia wojna i każda do tej pory skończyła się klęską”. Sven Hartman słusznie zauważył, że jego dzieło może być rozpatrywane także jako projekt pokojowy³⁰. Stary Doktor wykreowany został ponadto na wskrzesiciela dorosłego dzieciństwa. Przy piosence ze sceny finałowej, zatytułowanej *Być jeszcze raz dzieckiem* – czytamy w tekście pobocznym: „Zakłada na głowę dziecięcą czapkę i bardzo ostrożnie rusza w mały galop, cicho rżąc. Rozgląda się wokół, zawstydzony swoim powrotem do dzieciństwa. Po chwili zyskuje pewność siebie i ponownie galopuje i rży”. Takie sceny znajdują potwierdzenie we wspomnieniach świadków znających Korczaka. Roman Bertisch wydobył z pamięci obraz: „Zaskoczenie ogromne: po poręczy schodów zjeżdżają dzieci, a wśród nich, także na poręczy, niepozorna figurka dorosłego”³¹.

²⁷ J. OLCZAK-RONIKIER: *Korczak. Próba biografii*. Warszawa 2011, s. 431.

²⁸ Tamże, s. 433.

²⁹ Tamże, s. 9.

³⁰ S. HARTMAN: *Janusz Korczak's Legacy: An Inestimable Source of Inspiration*. In: J. KORCZAK: *The Child's Right to Respect*. Transl. E.P. KULAWIEC. Strasbourg Cedex 2009, s. 16.

³¹ R. BERTISCH: *Niepowtarzalny pedagog*. W: *Wspomnienia o Januszu Korczaku*. Wybór i oprac. L. BARSZCZEWSKA, B. MILEWICZ. Warszawa 1981, s. 198.

Co dzieje się z dziedzictwem Korczaka – jego myślą pedagogiczną, proklamowanym stosunkiem do dzieci, postrzeganiem aktu nauczania – gdy sferą doświadczenia staje się przede wszystkim muzyka współtworzona przez same dzieci? Jak oddziałuje ten fakt na ranę po dzieciach Starego Doktora?

W scenie pt. *Obietnica* Korczak ukazany został podczas wykładu *Serce dziecka*. Po prześwietleniu podopiecznej, Dory, aparatem rentgenowskim przekazuje on słuchającym naukę:

Poproszono mnie dzisiaj, żebym wam pokazał, jak pracuje ludzkie serce, ale nie interesuje mnie anatomia. Interesują mnie wyłącznie uczucia, zwłaszcza jedno. Strach. Przyjrzyjcie się uważnie prześwietleniu i nigdy nie zapomnijcie tego widoku.

Przejmująco przeplatają się monologi Dory i Korczaka. Dalej cytuję tylko jego kwestie, przez ekwiwalencję rytmiczną stylizowane zresztą przedrzeźniająco na ceremoniał musztry i wojskowe komendy („na prawo patrz”):

Uważnie patrz,
Jak bije serce dziecka.
[...] Na dziecko patrz,
Na szybkość pulsu patrz,
Na krew wzburzoną patrz.
[...] na krótki oddech patrz.
[...] na łomot w piersi patrz,
Na lęk rosnący patrz.

[...] Nie zapomnijcie nigdy tego widoku! Zanim podniesiecie na dziecko rękę, zanim wymierzycie jakąkolwiek karę, przypomnijcie sobie, jak wygląda przeżalone serce dziecka!

Ów wykład Doktor wygłosił w Państwowym Instytucie Pedagogiki Specjalnej. W pracowni rentgenowskiej zjawił się, inaczej niż w musicalu, z chłopcem obawiającym się nowego otoczenia, nieznanymi ludźmi, badania. Obraz jego zatrwożonego serca Korczak polecił studentom zapamiętać do końca życia. Dlaczego warto o tym wspomnieć? Ponieważ jakkolwiek edukacja propokojowa nie jest podejściem nowym, wciąż takim zdaje się wielu nauczycielom polskich szkół oraz badaczom przestrzeni szkolnej (świadczy o tym także brak polskojęzycznych opracowań naukowych³²). Znaczy to, że pewne jej kluczowe postulaty od lat funkcjonują tylko jako nierealizowane dezyderaty.

W obsadzie musicalu znalazła się blisko setka dzieci, równolatków wychowanków Korczaka. Czy młodzi aktorzy na scenie białostockiej filharmonii znali

³² Zob. J. LEEK: *Pomiędzy porozumieniem a zrozumieniem. Wyzwania edukacji na rzecz pokoju*. „Studia Dydaktyczne” 2014, T. 26, s. 247–257.

historię o wystawieniu przez dzieci z warszawskiego sierocińca własnego przedstawienia, *Poczty* Rabindranatha Tagore'a, na trzy tygodnie przed śmiercią³³? Młodych aktorów i młode aktorki przygotowała Estera Winogronówna – opiekunka w Domu Sierot Korczaka, zafascynowana baletem studentka Uniwersytetu Warszawskiego. Joanna Olczak-Ronikier dodaje: „Zdawała sobie sprawę, że nie ma szans w tej dziedzinie. Z tym większą pasją zajmowała się zespołem tanecznym Domu i organizowała najrozmaitsze wydarzenia teatralne”³⁴.

Jak zatem czuły się dzieci, które odgrywały los ich rówieśników, a nierzadko też imienników i imienniczek, okradzionych z życia, jak wnikały w tę niesymetryczność ich losów? Stary Doktor – bohater historii Adama Jaromira poświęconej wystawieniu tego spektaklu – myśli: „Może ta właśnie bajka zdoła nadać temu życiu jakiś sens i przygotować dzieci do tej długiej, dalekiej i niebezpiecznej podróży”³⁵. W musicalu przygotowuje ich na to opowieścią o szczurołapie z Hameln.

Obie historie – i *Poczta*, i ludowy przekaz o szczurołapie – przełamują tabu śmierci i ukazują podróż do dalekiego kraju. 18 lipca 1942 roku wraz z wystawieniem *Poczty* w sierocińcu wydarzyło się misterium oczekiwania na dramat *Zagłady*³⁶.

Na zaproszeniu widniały słowa Janusza Korczaka:

Nie jesteśmy skłonni obiecywać, nie mając pewności.
Pewni jesteśmy, że godzina pięknej bajki myśliciela i poety da wzruszenie – „najwyższego szczybla” drabiny uczuć³⁷.

I dalej przytoczono słowa Władysława Szlengla, które odnieść można także do młodych aktorów z Białegostoku:

Coś więcej niż tekst – bo nastrój,
Coś więcej niż emocja – bo przeżycie,
Coś więcej niż aktorzy – bo dzieci.

Ideały autora sztuki, indyjskiego poety i pacyfisty, Rabindranatha Tagore'a – jak rekonstruuje Joanna Olczak-Ronikier:

Opierały się na bliskim mu [Korczakowi – J.R.] przekonaniu, że tylko poprzez prawidłowe wychowywanie dzieci można doprowadzić ludzkość do przemia-

³³ Jej elementy wykorzystał w *(A)polonii* Krzysztof Warlikowski.

³⁴ J. OLCZAK-RONIKIER: *Korczak...*, s. 371.

³⁵ A. JAROMIR: *Ostatnie przedstawienie panny Esterki*. Il. G. CICHOWSKA. Poznań 2014 (bez numerów stron).

³⁶ Zob. R. TAGORE: *Poczta*. Przeł. B. GEBARSKI. Posłowiem opatrzył R. WAKSMUND. Wrocław 1997.

³⁷ Cyt. za: J. OLCZAK-RONIKIER: *Korczak...*, s. 409.

ny duchowej, do przebudowy stosunków społecznych i politycznych, w konsekwencji do harmonii w świecie.

Nie były to teorie nowe. To samo głosił Rabindranath Tagore, indyjski poeta, prozaik, filozof, kompozytor, malarz, a także pedagog, który w roku 1901 założył w Zachodnim Bengalu, w lesie, w odosobnieniu od świata eksperymentalną szkołę, którą nazwał Przystań Pokoju. Kładziono w niej nacisk na poznawanie siebie, pracę nad sobą, harmonijne łączenie rozwoju duchowego, intelektualnego, społecznego i fizycznego, wpajanie szacunku dla wszystkich istot żyjących. [...] Podobny system Korczak próbował realizować w Domu Sierot³⁸.

Kto zna tę autentyczną historię o wystawieniu przez Korczakowskie dzieci *Poczty*, patrząc na białostockie dzieci na scenie, może mieć złudzenie odgrywania tamtego właśnie spektaklu, co – okrężną drogą – czyni musical autotematycznym, przywołuje wydarzenia z 18 lipca 1942 roku i stwarza kolejną ramę dla opowieści.

Wyobrazić niewyobrażalne *Imagine This*³⁹

Tytuł musicalu – *Imagine This*, z muzyką Shuki Levy'ego, urodzonego w 1947 roku izraelsko-amerykańskiego kompozytora i producenta, ze słowami Davida Goldsmitha⁴⁰ – wysłała skojarzenia odbiorcy w kilka kierunków: między innymi do znanej piosenki pacyfistycznej Johna Lennona *Imagine*, ponadto anonsuje temat reprezentacji Zagłady⁴¹. Jej badacz, Jean-Luc Nancy – za Maurice'em Blanchotem – nazwał wyrwę w niej absensem, czymś „szczególnie unerwionym”⁴². Owo szczególne unerwienie towarzyszy musicalowi podejmującemu temat Holokaustu i obrazującemu śmierć właśnie jako wyrwę, absens. Takie rozwiązanie przyjęto i w *Korczaku*, i w *Imagine This*.

³⁸ Tamże, s. 234.

³⁹ A. Leśniak w artykule *Problem formalnej analizy reprezentacji Zagłady...* podkreślił: „Znaczenie przypisywane formie staje się jednak bardziej problematyczne, kiedy przyglądamy się temu, w jaki sposób mówi się o dziełach wizualnych i świadectwach obrazowych odnoszących się do Szoa” (A. LEŚNIAK: *Problem formalnej analizy reprezentacji Zagłady. „Obrazy mimo wszystko” Georgesa Didi-Hubermana i „Respite” Haruna Farockiego*. „Teksty Drugie” 2010, nr 6, s. 155).

⁴⁰ Premierę miał w Theatre Royal w Plymouth w lipcu 2007 r., na West Endzie – 19 listopada 2008 r., wersja filmowa drugiej produkcji powstała w 2010 r.

⁴¹ Por. B. BASZCZAK: *Zakazana reprezentacja, niewyraźność i milczenie. Jean-Luc Nancy i estetyzacja Zagłady*. „Słupskie Studia Filozoficzne” 2012, nr 11, s. 71–85.

⁴² M.P. MARKOWSKI: *O reprezentacji. W: Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2006, s. 301.

Do Żydów deportowanych do warszawskiego getta należą Warshowscy. Aktor Daniel Warshowsky, którego żona Hannah została pojmana przez nazistów, wraz z rodziną i przyjaciółmi tworzy grupę teatralną⁴³. Podobnie jak w musicalu *Korczak* – po wglądzie w szczęśliwe czasy przedwojenne (otwierający utwór nosi tytuł *Last Days of Summer*) przenosimy się do roku 1942, do warszawskiego getta.

Janusz Korczak chętnie wspominał w sierocińcu o Masadzie, „mówił o walce narodowej przeciwko Rzymianom, opowiadał, jak długo w pustynno-górskiej twierdzy [...] bronili się Machabeusze [...]”⁴⁴ – notował jego biograf Kazimierz Dębnicki. Daniel z *Imagine This* planuje wystawienie spektaklu zatytułowanego *Masada*, obrazującego oblężenie tej pustynnej twierdzy w roku 73 i masowe samobójstwo 960 Żydów. Warshowsky przekonuje rodzinę i przyjaciół do opowiedzenia o ich oporze w formie musicalu, choć wielu z warszawian śpiew i taniec przy podjęciu tego tematu wydają się naruszać *decorum*⁴⁵.

Tytułowa piosenka, wybrzmiewająca raz jeszcze po mordzie aktorów podczas premiery ich spektaklu, zachęca do oddawania się marzeniom. Córka głównego bohatera, nosząca starotestamentowe imię synowej Abrahama – Rebeka, wątpi jednak w swoją wyobraźnię, a jej kwestia dźwięczy echem wspomnień Racheli Auerbach: „Jeśli nie widziałeś kwiatu przez dwa lata – o czym marzyć?”⁴⁶. Członkowie grupy teatralnej wyznają: „Marzę o gorącej kąpeli”, „Ja o papierosie”. Daniel nagli wszystkich do kontynuowania: „Śpiewanie wolnym, czyni wolnym!”; i tu znów, jeśli pozwolić sobie na takie tłumaczenie, inna, złowieszczą formuła obozowa staje się ekwiwalentna syntaktycznie.

Być zmianą Edukacja na rzecz pokoju

Damian Aleksander, jeden z odtwórców tytułowej roli w musicalu *Korczak*, podkreślał, że spektakl ten pełnił prócz innych także funkcję edukacyjną⁴⁷. Do

⁴³ Rebecca, córka Daniela, Leon, jego dziesięcioletni syn, Sarah, siostra głównego bohatera, oraz jej mąż Max, dalej: Adolph – ojciec Daniela i Sarah, oraz pozostali członkowie grupy aktorskiej: Izzy – komediant z Berlina, Otto – niemiecki aktor filmowy, Lola, Jan – syn rabina, Jacob – młody aktor, Adam – chłopak.

⁴⁴ K. DĘBNICKI: *Korczak z bliska...*, s. 165.

⁴⁵ Wystawiając spektakl o Masadzie, Daniel wcielił się w rolę Eleazara, przywódcy żydowskiej grupy, Rebecca – w jego córkę, Jan – w rolę Aarona, Adam – w rolę rzymskiego generała Silvy, Adolph – w rolę cesarza, a Izzy – Pompey, niewolnika ukrywającego chrześcijan, Otto – w rolę trybuna Rufusa.

⁴⁶ R. AUERBACH: *Pisma z getta warszawskiego*. Przeł. K. SZYMANIAK. Warszawa 2016, s. 145–146.

⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=jNrrpOySlwE&t=231s> [data dostępu: 18.11.2018].

słów Johna Lennona: „dajmy szansę pokojowi”, dopowiedziałabym: dajmy też szansę edukowaniu na rzecz pokoju. *Imagine this*, wyobraźmy sobie to: szkołę z systemowym nauczaniem propokojowym, szkołę, która, jak w systemie fińskim, zajęcia edukacji emocjonalnej wprowadza do programu od najmłodszych klas, lub w amerykańskim: często umożliwia dzieciom sytuację wystawiania przez nie spektakli, nierzadko musicali. Przypomnijmy w tym miejscu, że w 1999 roku nie kto inny, a amerykański nauczyciel historii Norman Conard z Uniontown zainspirował powstanie szkolnej sztuki teatralnej *Life in a Jar* (*Życie w słoiku*) i tym samym prawdziwie rozpropagował dokonania Ireny Senderowej.

Jakie uczucia mieszkają i mieszają się w młodych widzach podczas spektakli *Korczak* czy *Imagine This*? Co można by dostrzec na obrazach rentgenowskich serc takich dzieci? Zapewne wzruszenie. A Stary Doktor powiedziałby im: „Zapamiętajcie na zawsze naukę płynącą z tego przeżycia”.

Spotkanie ze spektaklem – w tym z teatrem muzycznym – może stać się krokiem do zintegrowania wiedzy z emocją i do humanizacji wiedzy; uruchamia rezerwy empatii, zapewniając większą intymność spotkania z tekstem i niesionymi przezeń prawdami niż w zdarzeniu edukacyjnym podczas zwyczajowej lekcji (zaciemnienie, możliwość wyłączenia się, brak poczucia, że jest się obserwowanym). Spektakl oferuje przestrzeń na zmianę emocji widza, na głęboką transformację myślenia, ustrzega przed zbyt pochopnym zadaniem pytania lub nadto pospiesznym komentarzem, pobudza przebudowę myślenia i nierzadko rozpoczyna proces wewnętrznej przemiany odbiorcy. Piosenka natomiast przy odbiorze tekstu emocjonalnie trudnego daje chwilowe wytchnienie, a odczuwana przez wielu widzów jej autentyczność pomieszana ze swoistą sztucznością zapewnia młodej publiczności psychiczny komfort.

Oglądając spektakl o niesprawiedliwości, ale i o pięknej współpracy oraz pomocy, młodzi widzowie marzą zapewne o tym, by doświadczyć podobnego wsparcia w czasach pokoju i spotkać takiego nauczyciela jak Korczak. Oba przywołane musicale integrują przeszłość (ucząc o historii Zagłady), teraźniejszość (dając prawdę o przeżyciu teatralnym) i przyszłość (wpływając na działania, myśli i marzenia widzów). Integralnymi częściami przeżycia w modelowym odbiorze winny być wszak niezgoda na niesprawiedliwość i chęć zapobiegania łamaniu praw człowieka, a w konsekwencji zadanie sobie pytania na kształt postawionego przez Gandhiego: jak być zmianą, którą chce się widzieć w świecie?

Ponadto, podczas poznawania tekstów o Holokauście rychło okaże się, jak zachłannie ich bohaterowie sięgają po opowieści: po tę o Masadzie, o szczurołapie z Hameln czy po *Pocztę*. Tym samym młody odbiorca otrzymuje ważną wiadomość o ocalającej roli literatury, teatru i piosenki.

Bibliografia

- AUERBACH R.: *Pisma z getta warszawskiego*. Przeł. K. SZYMANIAK. Warszawa 2016.
- BASZCZAK B.: *Zakazana reprezentacja, niewyraźność i milczenie. Jean-Luc Nancy i estetyzacja Zagłady*. „Słupskie Studia Filozoficzne” 2012, nr 11, s. 71–85.
- BERTISCH R.: *Niepowtarzalny pedagog*. W: *Wspomnienia o Januszu Korczaku*. Wybór i oprac. L. BARSZCZEWSKA, B. MILEWICZ. Warszawa 1981, s. 198–203.
- BIELAŃSKA A.: *Teatr, który leczy*. Kraków 2002.
- BOYNE J.: *Chłopiec w pasiastej piżamie*. Przeł. P. ŁOPATKA. Poznań 2017.
- DĘBNICKI K.: *Korczak z bliska*. Warszawa 1985.
- FOSTER S. et al.: *What Do Students Know and Understand about the Holocaust? Evidence from English Secondary Schools*. London 2015.
- HANNOWA A.: *Młodzież i teatr*. Warszawa–Wrocław 1990.
- HARTMAN S.: *Janusz Korczak's Legacy: An Inestimable Source of Inspiration*. In: J. KORCZAK: *The Child's Right to Respect*. Transl. E.P. KULAWIEC. Strasbourg Cedex 2009, s. 13–22.
- Higher Education for Peace. Report*. Conference in Tromsø, 4–6 May 2000 (broszura, bez numeracji stron).
- HILLMAN J.: *Echoes of the Holocaust on the American Musical Stage*. Jefferson 2012.
- Holocaust Survivor, Peace Prize Winner Talks to Local High School and College Students*. Dostępne w Internecie: <https://www.daytondailynews.com/news/local/elie-wiesel-the-answer-education-and-memory/XME3lf3TQTDmQmboHzDFuL/> [data dostępu: 18.11.2018].
- JANSSON T.: *Lato Muminków*. Przeł. I. SZUCH-WYSZOMIRSKA. Warszawa 1967.
- JAROMIR A.: *Ostatnie przedstawienie panny Esterki*. Il. G. CICHOWSKA. Poznań 2014.
- KANIA A.: *Lekcja (nie) obecności. Dziedzictwo polsko-żydowskie w edukacji polonistycznej*. Kraków 2017.
- KORCZAK J.: *Pamiętnik i inne pisma z getta*. Przypisy M. CIESIELSKA. Posłowie J. LEOCIĄK. Warszawa 2012.
- KRUPA B.: *Czy zajęcia o Zagładzie mogą/powinny być atrakcyjne*. W: *Auschwitz i Holocaust: dylematy i wyzwania polskiej edukacji*. Red. P. TROJAŃSKI. Oświęcim 2008, s. 213–221.
- KWIATKOWSKI M.: *Uruchomić wyobraźnię*. „Polonistyka” 1995, nr 9, s. 612–615.
- LEEK J.: *Pomiędzy porozumieniem a zrozumieniem. Wyzwania edukacji na rzecz pokoju*. „Studia Dydaktyczne” 2014, T. 26, s. 247–257.
- LEŚNIAK A.: *Problem formalnej analizy reprezentacji Zagłady*. „Obrazy mimo wszystko” *Georgesa Didi-Hubermana i „Respite” Haruna Farockiego*. „Teksty Drugie” 2010, nr 6, s. 155–166.
- MARKOWSKI M.P.: *O reprezentacji*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2006, s. 287–334.
- MILLER R.: *Z rozważań nad edukacją teatralną*. „Kwartalnik Pedagogiczny” 1968, nr 3 (przedruk za: *Więcej niż teatr. Sztuka zaangażowania i angażująca wychowawczo. Romany Miller inspiracje dla współczesnej pedagogiki*. Red. M. SZCZEPKA-PUSTKOWSKA, E. RODZIEWICZ. Gdańsk 2017, s. 58–76).
- OLCZAK-RONIKIER J.: *Korczak. Próba biografii*. Warszawa 2011.

- PANEK W.: *Musical i rozrywkowy teatr muzyczny*. „Wychowanie Muzyczne w Szkole” 1999, nr 1, s. 147–152.
- PEARCE A., CHAPMAN A.: *The Holocaust in the National Curriculum after 25 Years*. “Holocaust Studies. A Journal of Culture and History” 2017, no 23, s. 225.
- PETTIGREW A. et al.: *Teaching about the Holocaust in English Secondary Schools: An Empirical Study of National Trends, Perspectives and Practice*. London 2009.
- ROBINSON K., ARONICA L.: *Kreatywne szkoły. Oddolna rewolucja, która zmienia edukację*. Przeł. A. BAJ. Kraków 2015.
- ŚWIONTEK S.: *Dialog, dramat, metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*. Warszawa 1999.
- TAGORE R.: *Poczta*. Przeł. B. GEBARSKI. Posłowiem opatrzył R. WAKSMUND. Wrocław 1997.
- WĄCHOCKA E.: *Teatr w teatrze*. W: *Encyklopedia teatru polskiego*. Dostępne w Internecie: <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/180/teatr-w-teatrze> [data dostępu: 18.11.2018].
- WESTIN B.: *Tove Jansson. Mama Muminków. Biografia*. Przeł. B. RATAJCZAK. Warszawa 2012.
- WÓJCIK-DUDEK M.: *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*. Katowice 2016.
- ZACZYŃSKI W.P.: *Uczenie się przez przeżywanie*. Warszawa 1990.

Joanna Roszak

Singing the Unsingable? The Position of the Musical in Holocaust Education

Summary

The author of the article focuses on the position and possibilities of theatre education – more specifically, the musical – in Holocaust education, which is a significant element of peace education. Wishing to widen the scope of Betty Reardon’s tetrad which identifies the following foundations of ideal education for peace: personal, political, pedagogical, poetic, the author proposes to add one more “p” – performative. Two musicals interpreted in the article, *Imagine This* and *Korczak* are convergent in multiple aspects; among others, both share the motif of theatre within theatre, and their location is the Warsaw ghetto of 1942.

Key words: musical, peace education, Holocaust education, Korczak

Przekłady

TALILA KOSZ ZOHAR

Proza drugiego pokolenia po Zagładzie: inne sposoby pamiętania*

W artykule *Ocalali, pamięć i twórczość artystyczna* Aharon Appelfeld odnosi się do literatury o Zagładzie jako do kierunku, który „był i jest uważany za działalność podejrzaną [...]. Działalność twórcza dozwolona jest we wszystkich dziedzinach poza tą jedną”¹. Literatura o Holokauście istotnie musiała przejść długą drogę od znanego postulatu Adorna, który odrzucał pisanie poezji po Auschwitz, aż po akceptację tego zjawiska. O szczególnej pozycji literatury o Zagładzie przesądził fakt, że Szoa stanowiła z jednej strony wydarzenie historyczne, z drugiej – osobistą traumę tych, którzy przeżyli, oraz posttraumę, która spadła na ich potomków. Literatura zagładowa powstaje (i jest czytana) pod wpływem historycznego przywiązania do faktów i wydarzeń, a także osobistych (biograficznych) doświadczeń. Konteksty te zwiększają wagę wyborów artystycznych dokonywanych przez autorów i autorki, odnoszących się również do poetyki, które same w sobie stanowią rodzaj reakcji i świadectwa wobec historycznego wydarzenia, traumy i sposobu, w jaki nadal wywiera ona wpływ na terażniejszość – rozumianą indywidualnie i zbiorowo².

Centralna w tym kontekście jest kategoria cierpienia, jak przekonywał później Adorno, wygłaszając fundamentalne zdanie: „Cierpienie musi zostać wypowiedziane, dlatego twierdzenie, że po Auschwitz nie można już pisać poezji, mogło

* Za zgodę na publikację tekstu dziękujemy wydawnictwu Ha-Kibuc ha-Meuchad, wydawcy tomu *Ha-Szoa: sza'at chinuch* (red. S. GEWA. Tel Awiw 2017), w którym ukazał się hebrajski pierwodruk artykułu.

¹ A. APPELFELD: *Ha-Nicolim, ha-zikaron we-ha-jecira ha-omanutit*. „Biszwil ha-Zikaron” 1997, 24, s. 6.

² Kwestia relacji między literaturą a historią nie jest rzecz jasna wyjątkowa dla literatury o Zagładzie, jakkolwiek w kontekście Szoa mają one być może jeszcze bardziej złożony charakter. Tak czy inaczej, mowa o temacie szeroko opisanym, na który nie ma dość miejsca w tym artykule. Więcej na ten temat zob. M. BRIKNER: *Sifrut we-historia: He'arot k'tanot le-nose gadol*. W: *Sifrut we-historia*. Red. R. COHEN, W. MAALI. Jeruzalajim 1997, s. 33–43.

być błędem”. W praktyce, pisał Adorno, „tylko dzięki sztuce cierpienie może znaleźć ulgę, sztuka go nie zdradzi. Najważniejsi artyści naszych czasów dali temu dowód”³. Blisko siedem dekad po wypowiedzeniu tych słów działalność twórcza jest ważnym mostem łączącym nas z pozostałymi katastrofą i pamięcią. Twórczość artystyczna, stanowiąc istotne źródło dla edukacji o Zagładzie, każe zmierzyć się z wydarzeniem ekstremalnym, z jego wpływem na tożsamość żydowską i społeczeństwo izraelskie oraz – w szczególności – z pytaniami aksjologicznymi i etycznymi.

Istnieje ogólna zgoda co do tego, że edukacja o Holokauście powinna mieć charakter interdyscyplinarny i obejmować tak wiele obszarów, jak to możliwe. Model taki szczegółowo omówiono na stronie Międzynarodowej Szkoły Edukacji o Zagładzie działającej przy Jad Waszem:

Nauczanie historii jest bardzo istotne dla zrozumienia tła, poznania faktów i przekazywania wiedzy, lecz nie wystarcza. Aby zmierzyć się ze wspomnianymi wyżej trudnościami, należy poszerzyć nauczanie o Zagładzie, szukając dróg, które prowadziłyby do niego z różnych obszarów – literatury, sztuki, filozofii itd. Istnieje wiele punktów stykowych między tematem Szoa a tymi dziedzinami – jak powiedział profesor Gerszon Szaked: „Siłą sztuki jest zazwyczaj wielość znaczeń, możliwość widzenia ludzkiej natury we wszystkich jej odcieniach” (z wykładu wygłoszonego w Jad Waszem w listopadzie 1995 roku, podczas ceremonii przyznania Idzie Fink nagrody Buchmana). Podejście do edukacji o Zagładzie z troską z kilku różnych stron podniesie kompetencje edukatorów w sposób najbardziej pogłębiony i kompleksowy⁴.

Literatura Szoa, z jednej strony nosząca znamiona historycznego i osobistego świadectwa, z drugiej będąca artystyczną formą pisarstwa, stanowi istotną perspektywę edukacyjną z uwagi na swój „międzyobszarowy” charakter. Twórczość literacka w ogóle, w szczególności zaś ta dotykająca tematu Zagłady, jest rodzajem reakcji i świadectwa. Historyczne osadzenie literatury zagładowej wzmacnia dokumentalny wymiar pisarstwa, nawet gdy fabuła pozostaje fikcyjna. „Getto jest gettem, obóz koncentracyjny – obozem koncentracyjnym. To nie są przestrzenie literackie” – twierdzi Ben Ami Fajngold⁵. Edukacja o Holokauście zмага się z szerokim znaczeniem terminów „getto” i „obóz koncentracyjny”, zarówno na poziomie faktów, jak i w sensie etycznym oraz aksjologicznym.

Twórczość literacka ocalałych, zarówno pisana w czasach Zagłady, jak i późniejsza, była i jest ważnym świadectwem wydarzeń i sytuacji, które Szoa

³ Ze strony Jad Waszem Chinuch we-Hora'a Metukszewet: yadvashem.org/yv/he.

⁴ L. LACHMANOWIC: *Hora'at ha-Szoa be-emca'ut ha-sifrut: ma'arach szi'ur. Chinuch we-Hora'a Metukszewet – Jad wa-Szem*. Ze strony Szkoły Edukacji o Zagładzie Jad Waszem: yadvashem.org/yv/he/education/newsletter/28/literature.asp [data dostępu: 27.02.2018].

⁵ B.A. FAJNGOLD: *Hora'at sifrut ha-Szo'a – be'ajot ha-jesod*. „Alon la-More le-Sifrut” 1992, 12, s. 6.

narzuciła swoim ofiarom. Literatura ta balansuje między świadectwem a fikcją. Ocalali chcieli za jej pośrednictwem, jak wyraził to Aharon Appelfeld, oswoić grozę wydarzeń i ocalić pamięć o nich⁶. W mowie wygłoszonej podczas Wieczoru Pamięci o Zagładzie w Muzeum Jad Waszem w roku 1997 Appelfeld stwierdził, że „nie wolno pozostawić Zagłady na poziomie dużych liczb i uogólnień. Świadkowie i historycy położyli fundamenty i krokwie, teraz zaś przyszedł czas na działalność twórczą”⁷. Gerszon Szaked powiedział natomiast w cytowanym już wykładzie, że „wielkość pisarzy pokolenia ocalałych tkwi w zrozumieniu, że niemożliwe jest mierzenie się z rzeczywistością Zagłady w perspektywie panoramicznej. Należało robić to stopniowo, przy użyciu małych porcji szczegółów reprezentujących całość”⁸. Świadectwo autentyczności literatury o Zagładzie daje też sama Ida Fink:

Najważniejsze w pisaniu na ten temat są dla mnie prawda i autentyczność. Wszystko, co napisałam, zawiera w sobie pierwiastek autentyczności. Literackie przetworzenie opiera się na fikcji, ale fikcję rozumiem tu jako dystans. To atmosfera, krajobraz, nie tylko geograficzny, ale też wewnętrzny, psychologiczny... Granica jest tu bardzo rozmyta i trudno do końca ustalić, którądy przebiega⁹.

W niniejszym artykule pragnę przyjrzeć się wyjątkowemu wkładowi literatury drugiego (i trzeciego) pokolenia w Izraelu w korpus twórczości towarzyszącej edukacji o Zagładzie. Literatura ta, którą zaczęto wydawać w Izraelu w połowie lat 80. XX wieku, ukazuje się także dziś i wnosi do dyskursu o Szoa w ogóle, a do edukacji o niej w szczególności, perspektywę kolejnych wychowanych w cieniu traumy pokoleń. Również ich głos jest autentyczny i w naturalny sposób, jak twierdzi Esti G. Chajim, pisarka drugiego pokolenia, stanie się on głosem dającym świadectwo i podtrzymującym pamięć:

Niebawem, gdy zabraknie pierwszego pokolenia, my, drugie pokolenie, przejmujemy sztandar pamięci i staniemy się grupą najautentyczniej zaświadczałą o tych okropnościach. Będziemy opowiadać o rodzicach. O naszej matce, na której obolałym łonie wzrastaliśmy, karmieni jej bólem. O naszym ojcu, który wychował nas, nowe pisklęta, wśród popiołów własnego życia. Chcąc nie chcąc, odziedziczymy ich przeszłość¹⁰.

⁶ Por. M. STRANIN: *Ha-Omanut hi tris bi-fnej ha-banalijut*. Wywiad z Aharonem APPELFELDEM. „Zika – Ha-Iton ha-Mekuvan le-Hora’at ha-Szo’a”, gilion merc. Dostępne w Internecie: <http://www.yadvashem.org/he/articles/interviews/aharon-appelfeld.html> [data dostępu: 27.02.2018].

⁷ Cyt. za: L. LACHMANOWIC: *Hora’at ha-Szoa be-emca’ut ha-sifrut...*

⁸ Cyt. za: tamże.

⁹ D. BLATMAN: *Anachnu asirim szel ha-zikaron we-szel ha-zman*. Rozmowa z Idą FINK. „Biszwil ha-Zikaron” 1996, 11, s. 8.

¹⁰ E.G. CHAJIM: *Anszej Pinot*. Or Jehuda 2013, s. 11.

Jak głosi pisarka, drugie pokolenie wchodzi w rolę strażników pamięci, przejmując „sztandar pamięci” wraz z troską o to, aby głos przeszłości pozostał słyszalny. W niniejszym artykule zamierzam wykazać, że pamięć, której literatura drugiego pokolenia chce dać wyraz, jest kolejnym głosem w „izraelskim chórze pamięci”, głosem, który nie zawsze wpisuje się w dominujący dyskurs pamięciowy. Literatura drugiego pokolenia stwarza obszar spotkania, łączy autentyczną pamięć rodziców z izraelską rzeczywistością tu i teraz w sposób różny od tego, w jaki robi to znany dyskurs publiczny. Co więcej, jak się zdaje, literacka twórczość drugiego pokolenia dystansuje się od rozwijanych przez ten dyskurs związków między Zagładą i pamięcią o niej a areną polityczną. Drugie pokolenie zawiera w swoich tekstach krytykę, wyrażaną wprost lub pośrednio, istniejącej narracji pamięciowej, proponując inne spojrzenie na miejsce i funkcję pamięci o Zagładzie w ukonstytuowaniu się izraelskiego społeczeństwa.

Pierwsza część artykułu stanowi ogólne omówienie pisarstwa drugiego pokolenia do końca XX wieku, kiedy twórczość ta skupiała się w szczególności na zaświadczeniu/opisywaniu osobistych wspomnień. W drugiej części szkicu przeanalizuję trzy powieści wydane w pierwszej dekadzie XXI wieku – *Chamsin we-ciporim meszuga’ot* Gawrieli Awigur-Rotem (2001), *Hewzekim* Michal Gowrin (2002) i *Wered ha-Lewanon* Lei Ejni (2009)¹¹. Przyjrę się stosowanemu w nich sposobowi podejmowania tematu Zagłady jako elementu rzeczywistości społecznej, kulturowej i politycznej. Ostatnia część poświęcona będzie książce Noama Chajota *Gnewat ha-Szo’a szeli – reszimot szel ca’ir israeli* (2009)¹². Utwór Chajota, przedstawiciela trzeciego pokolenia po Holokauście, wnosi do dyskusji na temat pamięci o Szoa kontekst militarny oraz wątek wykorzystywania jej przez Izraelskie Siły Zbrojne.

Literatura drugiego pokolenia

Nawa Semel, przedstawicielka drugiego pokolenia, w wykładzie wygłoszonym na Uniwersytecie Bar-Ilana (2003) tłumaczyła, że rolą pisarstwa literackiego o Zagładzie, jak każdej działalności twórczej, jest „wniesienie wartości dodanej, wykraczającej poza bezpośrednią wiedzę, czegoś, co nie będzie mówiło o tym, co znane, ale umożliwi inne, nowe spojrzenie na to, co zostało wyeksploatowane w codziennym dyskursie”¹³. Pojawiając się w połowie lat 80. XX wieku, literatura

¹¹ G. AWIGUR-ROTEM: *Chamsin we-ciporim meszuga’ot*. Tel Awiw 2009; L. EJNI: *Wered ha-Lewanon*. Tel Awiw 2009; M. GOWRIN: *Hewzekim*. Tel Awiw 2002.

¹² N. CHAJOT: *Gnewat ha-Szo’a szeli – reszimot szel ca’ir israeli*. Tel Awiw 2009.

¹³ N. SEMEL: *Ktiwa tachat trauma. Tamcit dwarim sze-ne’emru be-jom ijun be-Uniwersitat Bar Ilan*. Dostępne w Internecie: navasemel.com/index.php?page_id=164. Książka Nawy SEMEL

drugiego pokolenia po Zagładzie w Izraelu istotnie wprowadziła do dyskursu publicznego ten pierwiastek nowości, nie mówiąc „o tym, co znane”¹⁴. Umożliwiła nowe i różne od wcześniejszych spojrzenie na pamięć o Szoa oraz unaocniła te treści, które zostały przez panujący dotąd i znany dyskurs wyparte – narrację ocalenia i przetrwania, historie zaczerpnięte z pamięci indywidualnej. Ten proces literacki wywarł znaczący wpływ na recepcję katastrofy, na rozumienie rzeczywistości, z którą musieli zmagać się ocalali i ci, którzy zginęli, na pamięć zbiorową, a w szczególności na zakwestionowanie wyrażenia „Zagłada i bohaterstwo” jako wyłącznego symbolu pamięci. Z perspektywy czasu można powiedzieć, że literatura ta odegrała istotną rolę dla zmian, jakim podlegała społeczna pamięć o Szoa, i dla procesu poszerzania granic izraelskiej tożsamości¹⁵.

Równoległe z opowiadaniem o indywidualnym doświadczeniu literatura drugiego pokolenia od samego początku podejmowała kwestie żydowsko-izraelskiej teraźniejszości i podawała w wątpliwość hegemoniczną narrację. Przedstawiciele tej generacji lokowali samych siebie w strukturach pamięci rodzinnej, nie zaś w ramach narodowych wyobrażeń, upatrując swoje pochodzenie w zgłiszczach i obozach, nie zaś „w morzu”, jak pisał Mosze Szamir o swoim bracie Eliku na początku książki *Bemo jadaw...*¹⁶. Fabuły swych utworów umiejscawiali niemal wyłącznie w scenerii rodzinnej. Ważkie problemy narodowe, takie jak prawo do ziemi, zagrożenie ze strony Arabów czy konflikt z Palestyńczykami, na pozór nie były obecne w historii, którą opowiadali. Decyzja o opisywaniu wydarzeń Zagłady, zarówno w rozumieniu historycznym, jak i psychologicznym jako katastrofy rodzinnej (nie zaś narodowej), już na najbardziej podstawowym poziomie czyni z rodziny (a nie z narodu) prymarną przestrzeń projektowania zdarzeń¹⁷. To tam, zgodnie ze słowami Eleonory Lew, znajduje się „archeologia przynależności: tata, mama, brat, siostra, niepodzielna komórka, konstelacja pierwotna i założycielska”¹⁸.

Decyzja autorów drugiego pokolenia o wyłączeniu kwestii politycznych z głównego nurtu konstruowanej dyskusji prowadzi do celowej dekonstrukcji związków ustanawianych między Zagładą a realiami politycznymi przez dyskurs instytucjonalny. Jednym ze sposobów jej realizacji w tekście jest opis służby

Kowa zchuchit: kowec sipurim szel ha-dor ha-szeni (Tel Awiw 1985) była jednym z pierwszych głosów twórców drugiego pokolenia po Zagładzie („który nie mówił o tym, co ogólnie znane”).

¹⁴ Tworzenie pamięciowych narracji przez potomków ocalałych zmieniło kody funkcjonujące w literaturze o Zagładzie, zarówno na poziomie poetyki, jak i pod względem poruszanych w niej tematów. Zob. I. MILNER: *Kir'ej awar*. Tel Awiw 2003, s. 106–149; T. KOSZ ZOHAR: *Etika szel zikaron: kola szel mnemozina be-sifrut ha-dor ha-szeni*. Tel Awiw 2009.

¹⁵ Zob. D. BAR-ON: *Al ha-acherim sze-be-tochenu: tmurot ba-zehut ha-israelit mi-nekudat re'ut psychologit chewratit*. Beer Szewa 1993; D. LAOR: *Ha-Szinujim be-dimujeha szel ha-Szo'a: he'arot al ha-hebet ha-sifrut*. „Katedra: Le-Toldot Erec Israel we-jiszuwa” 1993, 69, s. 160–164.

¹⁶ M. SZAMIR: *Bemo jadaw: Pirkej Elik*. Tel Awiw 1967.

¹⁷ Por. I. MILNER: *Kir'ej awar...*; T. KOSZ ZOHAR: *Etika szel zikaron...*

¹⁸ E. LEW: *Sug mesujam szel jatmut*. Tel Awiw 1989, s. 12.

wojskowej postaci. Nie jest to jednak obraz, który przystawałby do wyobrażenia o armii obecnego w dyskursie publicznym, gdzie wojsko stanowi główny punkt spóźnionej narodowej fantazji o ocaleniu i zemście, symbolizuje naukę, jaką naród żydowski wyciągnął z Zagłady: uznanie konieczności zbudowania wojskowej siły, strzegącej suwerenności państwa¹⁹. Szoa jest tu postrzegana jako koronny dowód na to, że bez silnej ochrony Żydzi nie mają szans na przetrwanie. Zagrożenie arabskie utożsamiono z zagrożeniem nazistowskim, co pozwoliło sformułować wniosek, że aby do Zagłady nie doszło ponownie, Państwo Izrael musi zbudować silną armię oraz całkowitą i stałą przewagę militarną w regionie²⁰. Samo wojsko izraelskie stało się aktywnym agentem pamięci za sprawą wizyt dowódców w obozach zagłady w Polsce, a dziedzictwo Holokaustu jest ważną częścią programu szkoleniowego dla żołnierzy, przede wszystkim zaś dowódców²¹.

Służba wojskowa stanowi element życia wielu przedstawicieli drugiego pokolenia w prozie narracyjnej, jednak nie posiada ona w tym ujęciu wymiaru kompensacyjnego. Nie jest doświadczeniem heroicznym ani syjonistycznym, dzięki któremu bohaterowie identyfikowaliby się z instytucją wojska i wyrażali wiarę w słuszność politycznej oraz militarnej drogi, nie pozostało w niej też nic ze spóźnionej narodowej fantazji o ocaleniu i zemście. Sami przedstawiciele drugiego pokolenia opisywani są jako wciąż cierpiący z powodu nieustannego wpływu, jaki na ich życie wywiera zagładowa pamięć rodziców. Służba w armii nie jest lekiem ani na tragedię ocalałych rodziców, ani na trudne dzieciństwo ich potomków²².

Reprezentatywny przykład stanowi tu postać Asafa Lazara, bohatera powieści Beniego Barbasza *My First Sony*. Asaf jest oficerem bojowym o poglądach politycznych dalekich od narodowego konsensusu. Wspiera polityczną aktywność

¹⁹ Por. A. BEN-AMOS, T. HOFFMANN: *Banu leszachrer et Majdanek: masot Cahal le-Polin we-gijus zichron ha-Szo'a*. „Socjologia israelit” 2016, 12 (2), s. 331–354. Zob. też: T. HOFFMANN: *Ti-staklu alejhem i tir'u otanu: talmidim u-mefakdej Cahal nifgaszim be-Polin*. W: *Ha-Szoa: sha'at chinuch...*, s. 141–165.

²⁰ Por. I. ZERTAL: *Ha-Uma we-ha-mawet, zikaron u-politika*. Or Jehuda 2003; B. KIMERLING: *Militarizm ba-chewra ha-israelit*. „Tarbut u-Wikoret” 1993, 4, s. 123–140.

²¹ Por. A. BEN-AMOS, T. HOFFMANN: *Banu leszachrer et Majdanek...* Pomimo osiągnięcia konsensusu polityczne i militarne wykorzystywanie pamięci o Zagładzie poddano krytyce, zgodnie z którą ma ono legitymizować działania armii i wzmocnić poczucie słuszności obranej przez nią drogi. Zob. też: I. ZERTAL: *Ha-Uma we-ha-mawet, zikaron u-politika...*; A. RAZ-KRAKOTZKIN: *Galut be-toch ribonut: la-bikoret szel „szlilat ha-galut” ba-tarbut ha-israelit*. „Teoria u-Wikoret” 1994, 5, s. 113–132.

²² Asaf Lazar, bohater powieści *My First Sony* (B. BARBASZ: *My First Sony*. Tel Awiw 1994), Moja z powieści *Iwer cwa'im* (J. BUCZAN: *Iwer cwa'im*. Tel Awiw 1990), Arnon Grinberg z powieści *Agadat ha-agamim ha-acuwim* (M. LEWI: *Agatat ha-agamin ha-acuwim*. Jeruzalajim 1989) i Gwriel Jederman z powieści *Anatomia szel nekama* (R. KEREN: *Anatomia szel nekama*. Tel Awiw 1993) to jedynie kilka przykładów bohaterów – reprezentantów drugiego pokolenia, którzy odbywają służbę wojskową postrzeganą jako oczywisty element ich izraelskiej tożsamości.

swojej żony Almy, działaczki lewicowej, nawet za cenę poważnego konfliktu z ojcem, narodowym prawicowcem, który postrzega Arabów jako kontynuatorów działań nazistowskich. Pomimo władzy i autorytetu mających wynikać z jego miejsca w wojskowej hierarchii Asaf nie znajduje w nich lekarstwa na głębokie zranienie wywołane zagładowymi wspomnieniami matki i innych ocalałych, które spisuje. Ostatecznie, opadłszy z sił, Asaf odbiera sobie życie.

Również sami ocalali, bezpośrednie ofiary tragedii, nie są w literaturze drugiego pokolenia przepełnieni żądzą zemsty. Hela, ocalała z Holocaustu matka Moi, bohatera powieści Jaakowa Buczana *Iwer cwa'im*, ostrzega przed niebezpieczeństwem drzemiącym w umacnianiu się i kumulowaniu sił, które traktowane są jako jedyna nauka wyciągnięta z Zagłady:

Żydzi wyhodowali tu potwora. Potężnego potwora, który wysysa z nas wszystko. I obwieszczają całemu światu [...], że nie będzie więcej Zagłady, że tutaj jest państwo żydowskie, że więcej nie pozwolą, a jeśli znów do tego dojdzie, cena będzie bardzo, bardzo wysoka – kula ziemską wybuchnie. [...] Taka siła, jaką ma izraelski naród w Państwie Izrael, w Erec Israel, taka siła przecież też musi się kiedyś rozpaść. [...] Ty, ja i wszyscy Żydzi musimy uważać²³.

Siła przedstawiana przez syjonizm jako wartość i wizja, tutaj ukazana zostaje jako niszczycielska. W przeciwieństwie do głoszonej przez armię znanej frazy o przyjmowanej przez nią – zarówno realnej, jak i symbolicznej – roli ochrony przed „drugą Zagładą” oraz o ukonieniu i zemście, jakie oferuje ona ocalałym i ich rodzinom, siła została tu opisana jako zagrożenie.

Do tekstów wkradają się też niekiedy ślady po przemilczanej palestyńskiej przeszłości, z którą zmagają się drugie pokolenie. Dzieje się tak na przykład w powieści Eleonory Lew *Sug mesujam szel jatmut*, w całości poświęconej podróży w poszukiwaniu rodzinnych korzeni i tworzeniu świadectwa (wymazanego) życia przodków w przedwojennej Polsce²⁴. Narratorka decyduje się opowiedzieć o nieoczekiwanym i wprowadzającym zamęt spotkaniu z pozostałościami po palestyńskim losie tutaj, w trakcie przechadzki po sadach w sobotni poranek: „[...] pagórek, drzewa eukaliptusa, żywopłot opuncji, sterty ociosanych kamieni, których nie da się z niczym pomylić” – wszystko to typowe ślady zniszczonej arabskiej wioski²⁵. Jej towarzysz życia przypomina sobie, „że w jego dzieciństwie były tam też arabskie groby. Ale zniknęły i dziś już ich nie ma”²⁶. Uderza ich podobieństwo do gruzów żydowskiej przeszłości, które widzieli w Polsce: „»Miś-nicz«, pomyśleliśmy oboje”²⁷. Podobnie uderza ich myśl, że ta zburzona wioska to przemilczana historia, której zupełnie nie znają:

²³ J. BUCZAN: *Iwer cwa'im*..., s. 51–52.

²⁴ Por. E. LEW: *Sug mesujam szel jatmut*...

²⁵ Tamże, s. 222.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże.

Nie znamy dokładnych okoliczności, dat [...], ani nawet nazwy wioski, która tu kiedyś była, ale oboje natychmiast wyobrażamy sobie ludzi, którzy żyją i oddychają [...], ludzi, o których pamięć stopniowo się zaciera na tym skrawku ziemi pośród sadów: to ich prawo własności, to samo uczucie bycia okradzionym, źródło ich bólu i nienawiści, za to oni i my będziemy zabijać i ginąć, oni zabijają nas, a my ich przez te wszystkie lata²⁸.

Lew uznaje podobieństwo między wspomnieniami ukrytymi w stertach gruzów „tam” i „tutaj”, szczątkami świadczącymi o wymazanej przeszłości, pamięcią o przemilczanej krzywdzie. Jest wstrząśnięta „tym żalonym współzawodnictwem pamięci i tragedii” i formułuje niemal niedozwolone pytanie o tutejszą palestyńską przeszłość oraz związki między dwiema pamięciami: „Ocalały z jednej tragedii żyje obok szczątków innej, co?”²⁹. Świadomość ta budzi w niej przede wszystkim poczucie winy i dyskomfortu. Podobnie jak bohaterowie S. Izgara staje w obliczu ruin zburzonej wioski, uznaje niesprawiedliwość, która się dokonała, ból innego, któremu zagrabiono dom, i tak jak oni, z bólem i wahaniem, ostatecznie przyjmuje wyrok: „[...] życie jest nieuniknioną wojną”³⁰. Dalej stwierdza:

Nie zamierzałam być kolejnym pokoleniem po Zagładzie lub reprezentantką Polaków, wypędzającą czy wykorzystującą Arabów, albo nie wiem co... [...] Chciałam tylko przejść się w sobotni poranek w ciepłym słońcu, nie odbierając nikomu prawa do jego słońca i jego soboty – ale czy to w ogóle możliwe? W jakim stopniu wolno mi pozwolić sobie na selektywne przyswajanie przeszłości³¹?

W niepokojący sposób głębokie poczucie winy narratorki w związku z wyrządzoną niesprawiedliwością i jej bezsilność wobec tego faktu pomagają jej odbudować swoją pozycję moralną i obraz siebie: „nie zamierzałam”. Paradoksalnie przyjęcie do wiadomości krzywdy pomaga jej wybrać milczenie i zgodzić się (choć nie bez niepokoju), że tragedia Zagłady legitymizuje niesprawiedliwość wyrządzoną (z braku wyboru) Arabom oraz jej przemilczenie.

Również w późniejszej powieści Alizy Olmert *Prusa szel jam* palestyńska przeszłość obecna jest i w krajobrazie, i, w sposób zagrażający, w świadomości głównej bohaterki³². Postać, którą autorka przedstawia jako osobę sprzeciwiającą

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże.

³² A. OLMERT: *Prusa szel jam*. Lod 2001. Fabuła powieści obejmuje pierwsze lata istnienia państwa, gdy do Izraela przybywali uchodźcy ocalali z Zagłady, a wielu z nich zostało zakwaterowanych w pustych domach arabskich obywateli, którzy uciekli lub zostali wypędzeni. Bohaterowie powieści, Olek i Anuszka, para ocalałych wraz z małą córeczką, „otrzymali” mieszkanie

się syjonistycznej wizji słowem i czynem, dostrzega to, co owa wizja usiłuje stłumić: arabską Jafę. Podczas codziennych spacerów z córką wybiera jako miejsce do odpoczynku ruiny meczetu Hassana Beka. Właśnie tam, na gruzach innej wypartej przeszłości, decyduje się opowiedzieć o tym, co przeszła ona sama – o Zagładzie, w jej języku – po polsku. W mieszkaniu, w którym zakwaterowano jej rodzinę, bohaterka wciąż wyczuwa puls dawnego życia, jakie się tam toczyło. Pustkę przepelnia poczucie nieobecności prawdziwych właścicieli domu, a wytworny żyrandol, który po nich pozostał, ostatni ślad kwitnącego tam niegdyś życia, stanowi dla niej groźbę powrotu właściciela. W ścianach palestyńskiego mieszkania bohaterka prowadzi własną „rodzinną ścianę”. Przyczepia do niej zdjęcia pomordowanych krewnych, dając przestrzeń własnej pamięci, podczas gdy w górze unosi się duch pamięci palestyńskiej, a z wnętrza zwisającego z wysokiego sufitu ozdobnego żyrandola spogląda groźba powrotu tego, co politycznie zostało wyparte.

Wdzierająca się do świata przedstawionego fala przeszłości pozwala połączyć aktualne kwestie podnoszone przez literaturę hebrajską w początkach jej istnienia, czyli tragedię Żydów i wygnanie Arabów w trakcie wojny o niepodległość. Spostrzeżenie sformułowane przez bohatera opowiadania S. Izhara *Hirbet Hiz'a*: „[...] dwa tysiące lat wygnania i co tylko. Europa. Mordowanie Żydów. A teraz to my jesteśmy panami...”³³, wciąż na nowo niepokoi bohaterów drugiego pokolenia. Jak twierdzi Rut Firer, konfrontowanie się z tego typu pytaniami powinno stanowić nieodłączny komponent nauczania o Zagładzie. Wszechobecność Holokaustu w rzeczywistości Izraela, od momentu jego powstania, zobowiązuje do nauczania o nim również w tym historycznym kontekście. Firer jest zdania, że moralne dylematy rodzące się podczas nauczania o Szoa, jak na przykład naturalne prawo do bezpieczeństwa i wolności oraz odpowiedzialność jednostki za postawę moralną państwa, powinny być poddawane dyskusji, również w aktualnym kontekście, w oderwaniu od stanowisk (i demagogii) partii prawicowych i lewicowych³⁴.

Literatura drugiego pokolenia – reakcja na izraelski stan wyjątkowy

U progu XXI wieku w literaturze drugiego pokolenia można zauważyć intensyfikację bezpośrednich krytycznych odniesień do prowadzonych nieustannie

w odebranej właścicielom arabskiej posiadłości w Jafie i próbowali zbudować w nim swoje nowe życie.

³³ S. IZHAR: *Hirbet Hiz'a*. W: TENŻE: *Arba'a sipurim*. Tel Awiw 1964, s. 109.

³⁴ Por. R. FIRER: *Sochnim szel ha-lekach*. Tel Awiw 1989.

przez Izrael wojen i leżącego u ich podstaw konfliktu izraelsko-palestyńskiego, a także do związków (zwykle wypieranych z publicznego dyskursu) między żydowską traumą Zagłady a palestyńską traumą Nakby. Wojny, okupacja i bunt społeczności palestyńskiej są obecne w literaturze drugiego pokolenia przy jednoczesnym zacieśnieniu się relacji łączącej te doświadczenia z wciąż obecną pamięcią o Szoa. Chciałabym wskazać zatem trzy dzieła, których akcja każdorazowo została osadzona w realiach jednej z izraelskich wojen: powstania Palestyńczyków (intifady), pierwszej wojny w Zatoce Perskiej i wojny w Libanie. Każdy z tekstów opisuje stan wyjątkowy, politycznie definiowany jako działanie władz mające chronić podległych im obywateli przed zagrożeniem (klęską żywiołową, zamachem terrorystycznym, wojną). To w rękach rządzącego leży decyzja o czasowym zawieszeniu praw celem uporania się z zaistniałą katastrofą. Stan wyjątkowy daje mu szczególną władzę, choć jak twierdzi Adi Ofir, z jednej strony oferuje on środki do obrony i niesienia pomocy obywatelom, ale z drugiej – także do krzywdzenia i szkodzenia im³⁵. Giorgio Agamben upatruje w stanie wyjątkowym załóżki nowoczesnego totalitaryzmu. Jak stwierdza, ogłoszenie stanu wyjątkowego jest „jedną z fundamentalnych praktyk współczesnych reżimów, również tych określanych jako demokratyczne”³⁶.

Stawianie czoła tragedii w sytuacji definiowanej jako stan wyjątkowy zwykle godzi na pewien czas (aż do ustania niebezpieczeństwa) w wolność publiczną i wynikające z niej prawa. W Państwie Izrael stan wyjątkowy panuje od momentu, kiedy go ogłoszono, a Zagłada wprzęgnięta zostaje w mechanizm usprawiedliwiający jego nieustającą opresyjność³⁷.

Obraz tej sytuacji ukazany został w trzech powieściach, na których chcę się skupić. W *Chamsin we-ciporim meszuga'ot* Gawrieli Awigur-Rotem bohaterka, Liwia, zмага się z nieprzerwanie panującym w Izraelu stanem wyjątkowym oraz z wysoką ceną, jaką za niego płaci. Ramy powieści wyznacza wizyta Liwii w Izraelu po ponad dwudziestu pięciu latach nieobecności w celu odebrania odziedziczonego domu. Wizyta wydłuża się, a w jej trakcie w domu dzieciństwa

³⁵ Por. A. OFIR: *Zman u-merchaw be-macaw ha-cherum*. W: *Li-fnim mi-szurat ha-din: he-charig u-macaw ha-cherum*. Red. I. SZENHAW, Ch. SCHMIDT, Sz. CELNIKER. Jeruzalajim 2009, s. 55–68.

³⁶ G. AGAMBEN: *Macaw ha-cherum*. W: *Li-fnim mi-szurat...*, s. 134. Agamben pisze tu o procedurze prawnej, która obowiązywała w państwie nazistowskim, krótko po dojściu Hitlera do władzy – „poprawce dla obrony narodu i reżimu”.

³⁷ Ordynacja o Organizacji Władzy i Sądownictwa, uchwalona po ogłoszeniu niepodległości, dawała Tymczasowej Radzie Państwa prawo informowania o zaistnieniu stanu wyjątkowego i pozwalała wdrożyć wszelkie regulacje, na mocy których można było „zmienić każde prawo, czasowo je unieważnić lub narzucić na nie warunki, a także nałożyć podatki i inne opłaty obowiązkowe” (par. 9 Ordynacji o Organizacji Władzy i Sądownictwa, 1948). Cztery dni po uchwaleniu ordynacji istotnie wprowadzony został stan wyjątkowy, który nigdy się nie zakończył. Choć stan wyjątkowy powinien zostać odwołany automatycznie w ciągu roku od jego ogłoszenia, Kneset co kilka miesięcy przedłuża czas jego obowiązywania.

otwierają się szuflady pełne listów, dzienników i rodzinnych sekretów z czasów Zagłady. Fabuła rozciąga się między dwoma planami czasowymi: teraźniejszością – realiami Izraela lat 90., w które wrzucona zostaje Liwia, i przeszłością: jej dzieciństwem i latami dojrzewania w Izraelu lat 50. i 60. XX wieku, w moszawie, którego większość dorosłych mieszkańców stanowią ocalali z Zagłady, a większość dzieci wychowywała się w założonych przez nich rodzinach.

Pamięć drugiego pokolenia po Holokauście zostaje w powieści zderzona z realiami Izraela około pięćdziesiąt lat po wojnie. Akcja rozgrywa się na tle nieprzemijającego konfliktu izraelsko-palestyńskiego: brutalnego sprzeciwu wobec ugody z Palestyńczykami i gróźb zamachu na premiera; intifady, ostrzeżeń, wszechobecnych aktów terroru, zamachów, usuwania zwłok zamordowanych; wojny w Libanie i jej licznych ofiar. Z perspektywy bohaterki stan wyjątkowy jest dla otoczenia rzeczą naturalną i normalną. Wojny i pochłaniające kolejne ofiary operacje wojskowe, nieustanna obawa rodziców o synów-żołnierzy, śmierć młodych żołnierzy w Libanie czy ciężko ranni podczas intifady to doświadczenia niemalże należące do codziennej rutyny. Kobieta odkrywa, że odkąd opuściła Izrael, nie zapanował tu spokój. Wojny jej dzieciństwa i lat młodości, takie jak wojna Jom Kipur czy wojna na wyczerpanie, zostały zastąpione przez nowe konflikty zbrojne, jak wojna w Libanie i intifada, a listy z nazwiskami poległych nadal się ukazują.

Liwia obserwuje życie toczące się w zalewie doniesień o „atakach nożowników”³⁸. Złe, pełne grozy wiadomości napływają bez przerwy. Przebijają się z relacji radiowych, z telewizji i gazet, informują o tragediach, budzą przerażenie w rodzinach żołnierzy:

Radio w twoim pokoju podaje szczegóły z miejsca zdarzenia – siedmiu zabitych – dziesiątki ciężko rannych – zamach samobójczy czterdzieści dni po rzezi w Hebronie – syreny karettek [...] Śmierć A-ra-bom! Śmierć A-ra-bom! Krzyki w tle i płacz – i znów hałas, z którego przebijają się rytmiczne wołania: Rabin zdracza! Rabin zdra – i przeciągły pisk, a potem już tylko głucha cisza [...]³⁹.

O bolesnych doniesieniach mówi się w każdym zakątku kraju, panuje poczucie, że każdy kolejny zamach jest tylko kwestią czasu i że może wydarzyć się wszędzie: „Tydzień temu w Afuli, dzisiaj w Chaderze, pojutrze uderzą w domu kultury i sportu [...], nie – następny zamach będzie w Jerozolimie [...] albo w centrum Tel Awiwu – w Miejskim Centrum Kultury, w centrum handlowym Dizengoff”⁴⁰. Choć podstawowym celem stanu wyjątkowego jest uporanie się z zaburzoną sytuacją, w praktyce tylko nasila on niepokoje: „Spokoju tutaj nie ma i nie będzie. Urządzili nam Zagładę w Dzień Pamięci o Zagładzie [...]. Nie

³⁸ G. AWIGUR-ROTEM: *Chamsin we-ciporim meszuga'ot...*, s. 200.

³⁹ Tamże, s. 246.

⁴⁰ Tamże, s. 331.

mam siły, nie mam siły, wierz mi, kupuję gazetę i czytam tylko dział sportowy – to ziemia, która pożera swoich mieszkańców, tutaj⁴¹.

Izraelska rzeczywistość, którą Liwia zastaje po wieloletniej nieobecności, wydaje jej się obłąkańcza, a państwo działa w jej odczuciu jak państwo policyjne. Kobieta nie zostaje wprawdzie ukazana jako osoba o wysokiej świadomości politycznej, jednak rozumie znaczenie stanu wyjątkowego i wie, jak wyglądałoby jej życie, gdyby została w Izraelu: byłaby wdową („wysłałabym za Elchanana i owdowiała w wieku dwudziestu trzech lat”) lub osieroconą matką („wysłałabym za Szlomiego [...], mielibyśmy dwóch synów i córkę, jeden z synów zginąłby na któregoś z wojen⁴²”).

W centrum powieści Michal Gowrin *Hewzekim* stoi kwestia konfliktu izraelsko-palestyńskiego: okupacja, wojny i szansa na pokój. Fabuła obejmuje różne wymiary polityczności: zaangażowanie bohaterki, Ilany, członkini radykalnego ruchu lewicowego, czynnej przeciwniczki izraelskiej polityki okupacyjnej i bojowniczką o prawa palestyńskiej mniejszości w Izraelu; jej zobowiązanie do pokoju; plan zbudowania przy współudziale Palestyńczyków pomnika Pokoju w Jerozolimie. Miejsce pamięci planowane przez Ilanę ma mieć formę *sukki* – szczególnej drogi upamiętnienia. *Sukka* jest miejscem, w którym żyje się i mieszka, a nie takim, które wyłącznie się ogląda. Ilana, jako inicjatorka budowy *sukki* mającej stanowić przestrzeń pamięci, tłumaczy swojemu palestyńskiemu współpracownikowi: „Rozumiesz [...], porzucić noże [...], dać sobie spokój tam, mieszkając w wiosce pełnej sukot⁴³”.

Również tutaj literacką rzeczywistość określają brutalna okupacja, palestyńskie ataki terrorystyczne na społeczeństwo obywatelskie, okres nalotów raketowych na miasta i egzystencjalny lęk przed bronią chemiczną podczas pierwszej wojny w Zatoce Perskiej. Świadomość bohaterki, przepełniona myślami i wspomnieniami o poprzednich wojnach, dopełnia obraz stanu wyjątkowego ogarniającego Państwo Izrael. Ilana, przedstawicielka drugiego pokolenia, córka ocalałej, która sama wyszła za ocalańca, stara się kierować swoim życiem zgodnie z wiarą w pokój, pomimo sprzeciwu ze strony męża. „Jaki sens mają te wszystkie twoje pomniki? Przecież dla tego konfliktu nie ma rozwiązania [...]. To nie jest problem terytorialny, to walka o samo istnienie. Muzułmański świat was tam nie przyjmie⁴⁴. Według niego niebezpieczeństwo zagłady jest realne, tylko „czeka, żeby podnieść głowę i okazać Żydom nienawiść na każdy możliwy sposób, [...] wszystko skończy się zagładą Izraela, a i wtedy nikt się nie ruszy, tak jak poprzednio [...]”⁴⁵.

⁴¹ Tamże, s. 246.

⁴² Tamże, s. 325.

⁴³ M. GOWRIN: *Hewzekim...*, s. 75.

⁴⁴ Tamże, s. 113.

⁴⁵ Tamże.

W podobnym tonie wypowiada się Said, współpracujący w projekcie Palestyńczyk, w którym Ilana beznadziejnie się zakochuje. Ten z kolei rezygnuje ze wspólnego projektu przygotowywanego przez bohaterkę, porzuca ją i wraca, podobnie jak jej mąż, do swojej narodowej tragedii, Nakby, i do kwestii prawa powrotu. Dwie narracje, syjonistyczna i palestyńska, trwale wiążą się z poczuciem krzywdy i tragedią, która się wydarzyła, i każda z nich wyraża chęć zemsty. Obydwaj mężczyźni delegitymizują drogę obraną przez bohaterkę, zakładającą rezygnację z pozycji ofiary, roszczeń do ziemi i do tragedii.

Gowrin proponuje dramatyczną przemianę świadomościową, na którą wskazuje tytuł książki: „rozbłyśki”. Dekonstruuje ona ideę ustrukturyzowanej oraz stabilnej narracji i sugeruje, aby porzucić wszystkie jej wersje, zarówno lewicowe, jak i prawicowe, po stronie żydowskiej i po stronie arabskiej, i pójść naprzód, „poza symetrię nienawiści, symetrię uznawania się nawzajem za ofiary albo poczucia winy [...] Jestem na etapie otwierania nowej rzeczywistości i poniekąd rozluźniania więzi z tym nasiąkniętym krwią miejscem”⁴⁶. Wszystko to wynika z założenia, że porzucenie „konstytutywnej narracji” pozwoli wybaczyć doznane krzywdy.

Podobnie jak w dwóch poprzednich powieściach również w *Wered ha-Lewanon* Lei Ejni akcja rozgrywa się w trakcie wojny, a rzeczywistość widziana jest oczami bohaterki, Lei/Wered, z zewnątrz do centrum. W przeciwieństwie do protagonistek dwóch wcześniejszych utworów urodziła się ona i żyje w Izraelu, choć podobnie jak one także zajmuje tam pozycję obcej, innej. Jej odmienność wiąże się z miejscem w izraelskiej hierarchii społecznej – kulturowym, etnicznym i ekonomicznym marginesem. Odmienność ta związana jest też z przestrzenią „pomiędzy”, którą bohaterka sama sobie stworzyła, nienależącą ani do centrum, ani do marginesu, gdzie się wychowała. W ramach tej przestrzeni kształtuje ona swoje krytyczne spojrzenie i głos oraz formułuje jasne stanowisko polityczne⁴⁷.

Z tego miejsca kobieta wyraża stanowczy sprzeciw wobec wojen i umożliwiającej je retoryki, skrajnego militarysty, w którym młodzi ludzie tak naturalnie i dobrowolnie stają się żołnierzami i podążają jak ślepi „z tymi swoimi wojnami [...], idą na pewną śmierć, całą drogę, od dzieciństwa aż po Liban [...]”⁴⁸, gotowi „zaprzedać duszę nienasyconym żołądkom polityków”⁴⁹. Lei/Wered krytykuje narrację dyktującą państwowy porządek wojen: „[...] cali jesteśmy pokryci wojną, z niej się wzięliśmy i nie umiemy inaczej. Wojna jest zawsze i nawet jeśli któregoś

⁴⁶ Tamże, s. 212.

⁴⁷ O przestrzeni „pomiędzy” jako przestrzeni postkolonialnej, w której obywatel nie identyfikuje się ani z okupantem, ani z miejscową narracją, miejscu umożliwiającym zajęcie wyjątkowego stanowiska, zob. J. SZENHAW, Ch. CHABER: *Ha-Mabat ha-postkoloniali*. „Teoria u-Wikoret” 2000, nr 20, s. 9–22.

⁴⁸ L. EJNI: *Wered ha-Lewanon...*, s. 344.

⁴⁹ Tamże, s. 19–20.

pięknego dnia się kończy, to kończy się po to, żeby ustąpić miejsca następnej⁵⁰. Potępia kłamliwość tej retoryki, zarzucając jej ukrywanie historycznych faktów, w tym takich jak potworności konfliktów zbrojnych i prawdziwe powody, dla których nieustannie się je wszczyna. W ten sposób ukryto prawdziwą motywację inwazji na Liban za twierdzeniem o jej „nieuchronności” i za nadanym jej kryptonimem *szeleg*⁵¹: taka wybielająca krew semantyka przykrywa zarazem prawdziwą potworność wojny. Wzrok bohaterki z opóźnieniem rejestruje wydarzenia z szybkiej trasy, na której wypadki rozgrywają się z dala od pola widzenia: ranni z Libanu wynoszeni z helikopterów lądujących na dachach szpitali i natychmiast przenoszeni na oddziały ratunkowe, patologii lub prosto na cmentarze. Koszmar ten rozgrywa się z dala od żywych, próbujących żyć, jak gdyby wojny nie było. Tętniący życiem Tel Awiw zostaje w powieści przedstawiony jako metafora ślepoty, tego, że „ten naród, chory, poraniony, konający, ten naród nigdy nie dochodzi do siebie”⁵². Możliwość wyzwolenia od tragedii Zagłady oferowana przez dyskurs syjonistyczny nie znajduje potwierdzenia. Naród pozostał chory, a jego rany bardzo głębokie: „[...] badania, prześwietlenia i analiza próbek wskazują na poważne pęknięcia czaszki, ropne zapalenia kory mózgowej, oparzenia i rany klute ciała i duszy, metalowe odłamki, które pozostaną na zawsze, całe i zdrowe, w nerkach, w płucach i w pamięci”⁵³.

Przedstawiony przez bohaterkę Ejni obraz rzeczywistości wydobywa na plan pierwszy obrażenia „tkanek miękkich” i rany pamięci, które nigdy się nie goją. Dodatkowo nie sprzyja temu przeobrażenie ocalałych i ich potomków w żołnierzy. Jako córka ocalałego z Zagłady, „absolwenta” czterech obozów koncentracyjnych, Lea/Wered dobrze zna z domu rodzinnego uczucie ciągłej obecności pamięci o Szoa. Ocalały ojciec przedstawiony jest jako człowiek brutalny, zarówno fizycznie, jak i werbalnie, który zarazem wykorzystuje swoją pozycję ofiary jako „środek do osiągnięcia wszystkiego. Wszystkiego, również przyciągnięcia uwagi. I na pewno do osiągnięcia zaspokojenia. Wszystkie sposoby były dozwolone”⁵⁴. Ten sposób działania autorka odnajduje też na poziomie państwowym. Także tutaj tożsamość ofiary budzi pragnienie siły, jest stosowana do osiągnięcia „wszystkiego” oraz utrwała mit ofiary, której egzystencja w dalszym ciągu jest zagrożona, ofiary, która wciąż na nowo domaga się uznania swojej krzywdy oraz prawa do stosowania siły. Utrwalająca tożsamość ofiary pamięć Zagłady legitymizuje państwo wojownicze i agresywne, które „wciąż rozpoczyna swoją drogę przez świat, niczym dziecko Goliata”⁵⁵.

⁵⁰ Tamże, s. 538.

⁵¹ Hebr. „śnieg”, a także skrót od שלום הגליל „szalom ha-Galil”, nazwy operacji, w ramach której rozgrywały się walki między Izraelem a Syrią na terytorium Libanu podczas pierwszej wojny libańskiej w 1982 r. [przyyp. tłum.].

⁵² L. EJNI: *Wered ha-Lewanon...*, s. 98.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Tamże, s. 229.

⁵⁵ Tamże, s. 101.

Bohaterka Ejni rozplątuje ofiarniczy węzeł utrzymujący oficjalny dyskurs o Szoa, łączący pamięć o niej z działaniami politycznymi, i w związku z tym może podjąć refleksję nad słusnością pozycji „świętych krów”, takich jak: prawo do ziemi przodków, prawo powrotu, status Jerozolimy jako wiecznej stolicy Izraela czy przemilczanie Nakby. Lea/Wered rozpoznaje związek między traumą Szoa i palestyńską tragedią. Przyjmuje pozycję skrajną, odrzucającą syjonistyczną argumentację: „Kto miałby uwierzyć, że po dwóch tysiącach lat życia w diasporze można wrócić z miast takich jak Saloniki, Wilno i Auschwitz⁵⁶, i złączyć się biblijnymi więzami z tą największą z legend, podczas gdy ziemie, o których mówi, są już od wieków zakorzenione w historii innego narodu?”⁵⁷. Z jej punktu widzenia „powrót do Syjonu” to proces pełen przemocy, powielający krzywdę i oddalający szansę uleczenia. „Po Zagładzie powinniście byli zostać [...], siedzieć w jednym miejscu i się nie ruszać, dopóki czegoś z wami nie zrobią i [...] zabiorą w miejsce, gdzie nie odkryjecie nagle innych, gdzie historia nie będzie zwalczała innej historii [...] gdzie będziecie mogli po trochu wyzdrowieć i żyć, gdzie nie spadnie na was wstyd”⁵⁸.

Trzy zaprezentowane powieści podejmują – na różne sposoby – temat związku między pamięcią Szoa a panującym w Izraelu stanem wyjątkowym, wraz z mechanizmem jego usprawiedliwiania, oraz przedstawiają narodowe realia stale powracających traum. Dominick LaCapra opisuje taką rzeczywistość jako stan kolektywnej posttraumy, tj. niekontrolowane nawroty posttraumatycznych symptomów⁵⁹. Przepracowanie traumy, a także w pewnym stopniu krytyczna refleksja nad nią, pozwala powstrzymać kompulsywne posttraumatyczne nawroty. Z kolei nieprzepracowana trauma może uwięzić społeczeństwo wewnątrz systemu nieświadomych, szkodliwych zachowań i władzy, od których trudno się uwolnić. Zgodnie z koncepcją LaCapry opisywany w tych powieściach izraelski stan wyjątkowy stanowi przykład niekontrolowanej posttraumy. Powtarzalność wojen, powtarzalność mechanizmu „krzywda za krzywdę, zaprzeczenie za zaprzeczenie”⁶⁰, jak określa to bohaterka Ejni, unaocznia nieprzepracowaną zbiorową traumę. Wskazuje ona na mechanizm powielania agresji wewnątrz izraelskiego społeczeństwa i oddalającą się perspektywę uleczenia: „Przywódcy wojskowi, którzy powołali do życia dowódców wojskowych, działaczy wojskowych, rzeczników wojskowych, gazety wojskowe, komentatorów wojskowych,

⁵⁶ Wymienne stosowanie nazwy obozu: Auschwitz, i nazwy miasta: Oświęcim, jest błędem popełnianym niekiedy przez izraelskich autorów i autorki [przyp. tłum.].

⁵⁷ L. EJNI: *Wered ha-Lewanon...*, s. 347.

⁵⁸ Tamże, s. 472.

⁵⁹ D. LACAPRA: *Pisanie historii, pisanie traumy*. Przeł. A. REJNIAK-MAJEWSKA. W: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*. Red. T. MAJEWSKI, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Łódź 2009, s. 499–528.

⁶⁰ L. EJNI: *Wered ha-Lewanon...*, s. 415.

wojskowych posłów do Knesetu, wojskowych premierów – oni, którzy powołali do życia społeczeństwo nieobywatelskie, boją się rozumieć⁶¹.

W takiej rzeczywistości każda inicjatywa ze strony bohaterów, aby przepracować traumę na poziomie publicznym, jest skazana na klęskę. Dla Liwii w powieści *Chamsin we-ciporim meszuga'ot* wizyta w Izraelu stanowi okazję do poznania sekretów z przeszłości i otwarcia rodzinnych ran, wypartych i przemilczanych. Bohaterce udaje się wprawdzie odkryć sekrety, spotkać się z matką, która wcześniej zniknęła, i „zamknąć koło” własnej historii. Jednakże w brutalnej rzeczywistości wojny o grunt pod zabudowę (grunt w kontekście tego konfliktu jest pojęciem znaczącym), trauma, którą reprezentuje jej rodzinny dom, zbudowany na kłamstwach i sekretach, nie zostaje przepracowana. Scena kończąca powieść jest wizją trudnego powrotu do stanu traumy: przyczepiony do zamkniętych drzwi oficjalny nakaz wyburzenia, zaparkowany na podwórku ciężki sprzęt gotowy do niszczenia, odcięty dopływ wody.

W powieści Gowrin wydaje się, że możliwość przepracowania traumy w realiach izraelsko-palestyńskich jest utopią. Proponowany przez Ilanę inny sposób myślenia o sytuacji, oparty na wzajemnym uznaniu traumy innego, nie jest możliwy. Także Gowrin decyduje się zakończyć swoją powieść w atmosferze dramatu i nieszczęścia: Ilana, która opuściła Izrael, ginie w wypadku drogowym, a wraz z nią płód, który nosi w łonie. Jego tożsamość nie jest jasna: Palestyńczyk czy Żyd?

Lea/Wered uparcie sprzeciwia się żądaniom ojca, by spisała jego zagładowe wspomnienia, którymi się z nią dzieli. Wygląda na to, że właśnie jej krytyczne spojrzenie na traumę stanowi rodzaj przepracowania – to właśnie przez jego pryzmat bohaterka interpretuje rzeczywistość i dlatego jest zdolna uporać się z osobistą krzywdą. A jednak również w tym przypadku powieść kończy się w tonie rozpaczy: „Wojna nas przysłania, ta wojna w szczególności. Od ponad roku do ciebie przychodzę i wciąż nie widać końca”⁶².

W prezentowanych tekstach pamięć o Zagładzie wpisana została w aktualną rzeczywistość, istniejącą i znaną. Z jednej strony można w nich wyróżnić postawy niezwykle krytyczne wobec polityki kontroli, zwłaszcza w dziedzinie bezpieczeństwa, ale z drugiej udaje im się uniknąć politycznej pułapki podziału na „prawicę” i „lewicę”. W ramach edukacji o Zagładzie literatura tego typu pozwala osadzić refleksję w codziennej rzeczywistości i odpowiednich dyskusjach na temat Szoa, takich jak egzystencjalny lęk przed „kolejną Zagładą” czy palestyńskie zagrożenie.

Powieści te umożliwiają też podjęcie kwestii (zwykle przemilczanej) związków między traumami obydwu narodów. Nie przyjmuje to jednak ani charakteru oskarżenia, ani apologetyki, a otwiera dyskusję uświadamiającą istnienie

⁶¹ Tamże, s. 174.

⁶² Tamże, s. 541.

tego problemu i pozwala na rozmowę o nim, bez konieczności formułowania ostatecznych konkluzji.

Literatura drugiego (i trzeciego) pokolenia jako punkt wyjścia debaty politycznej

Książka Noama Chajota *Gnewat ha-Szoa szeli – reszimot szel ca'ir israeli* dodatkowo nasila literacki proces, któremu, jak wskazałam, podlegały poprzednie powieści, przez to, że autor określa ją jako autobiografię, czyli autentyczny zapis zdarzeń. Chajot opisuje drogę, jaką przebył od pozycji centralnej, soli Ziemi Izraela, ruchu osadnictwa pracującego, Doliny Jezreel, pewnego „słuszności obranej drogi”, aż do pozycji, z której zaczął ją podawać w wątpliwość, a nawet formułować wobec niej oskarżenia⁶³.

W ujęciu generacyjnym autor należy do trzeciego pokolenia po Zagładzie, jednakże jego związek z nią ma charakter nie biologiczny, a kulturowy. Chajot opisuje proces edukacji, który ukształtował jego izraelską tożsamość opartą na gotowości wykonywania poleceń i moralnej pewności. Centralną rolę w tym procesie odgrywała edukacja dotycząca Szoa, od obchodów Dni Pamięci w szkole aż po pielgrzymkę do Auschwitz. Służba wojskowa stanowiła zaś oczywistą część wyciągania wniosków z Zagłady. Środek ciężkości w tekście Chajota wyznacza wątek kradzieży Zagłady, konstytutywny moment, w którym na oczach bohatera rozpada się jego wyobrażenie o sobie jako postępującym moralnie i słusznie, zbudowane na podstawie dziedzictwa Szoa i wyciągniętych z niej wniosków. Pęknięcia wiary w słuszność obranej drogi stały się zauważalne, gdy protagonista rozpoczął służbę wojskową na terytoriach okupowanych, w momencie gdy retoryka i rzeczywistość przestały się ze sobą zgadzać, kiedy związek między pamięcią Holokaustu, na której bohater się wychował, właściwą perspektywie ofiar a prawem gromadzenia i stosowania siły zaczął budzić w nim niepokój oraz pytania natury etycznej.

Opisywana w powieści świadomościowa przemiana zostaje w pełni sformułowana w scenie, w której uzbrojony (i pewien słuszności swojego postępowania) żołnierz napotyka przerażony wzrok palestyńskiej dziewczynki. W tym momencie żołnierzowi wojsk okupujących przypomina się symbol znany z kontekstu Szoa – zdjęcie chłopczyka z warszawskiego getta naprzeciw nazistowskich żołdaków. Kradzież Zagłady jest kradzieżą moralnego zaplecza okupacji i prawa

⁶³ Chajot był jednym z założycieli organizacji Szowrim Sztika, zajmującej się zbieraniem świadectw o zbrodniach izraelskich żołnierzy służących na terenie Hebronu w trakcie drugiej intifady.

do stosowania siły, wraz z nią zburzeniu ulega struktura wartości i aksjomatów, i zmienia się całe równanie: jako uzbrojony żołnierz Chajot spogląda na swoją postać tak, jak odbija się ona w oczach zamarłej ze strachu palestyńskiej dziewczynki. Jego figura przechodzi z pozycji ofiary na pozycję oprawcy, z pozycji bohatera na pozycję agresora, z pozycji moralnego wojownika na pozycję żołdaka.

Z perspektywy Chajota wydarzenie to unieważnia jego dotychczasową wizję świata, zbudowaną na jego własnej Szoa. Dychotomiczny podział na dobrych (nas) i złych (Arabów) ulega rozmyciu, świadomość historyczna traci stabilność. „Nie mamy pojęcia, co stało się tu wczoraj, dokładnie tu, w naszym Ejn Jezreel”⁶⁴. Nasuwają się kolejne pytania o to, co dotąd pozostawało przemilczane: „Gdzie zniknęła ta wioska [Zar’ajn, na której terenie utworzono Kfar Jezreel], gdzie zniknęli mieszkający tu ludzie i zwierzęta? Co stało się z polami i sadami? Nie pytałem ani nikt mi nie opowiadał”⁶⁵. Wątpliwości te pozwalają wyzwolić inne wspomnienia: „[...] pamięć mężczyzn, kobiet i dzieci, którzy tu żyli, [...] którym z dnia na dzień odebrano wszystko, którzy wyszli z domów i poszli na południe, w kierunku drogi u stóp wzgórz Gilboa, w stronę Dżenin. Ich dzieci i wnuki spotkałem twarzą w twarz w obozach dla uchodźców, tam, gdzie wysłał mnie Saul. Nie król Saul, tylko generał Saul”⁶⁶.

Podczas tego spotkania dokonuje się okrężny ruch, uderzający w młodych żołnierzy i obciążający ich traumą, podobnie jak całe izraelskie społeczeństwo. Chajot powtarza tu to, co w swojej powieści mówiła Lea Ejni o związku między traumą dwóch narodów i moralnymi dylematami, które ta wywołuje. Jak wyraził to Chajot w wywiadzie prasowym, „powodzenie okupacji oparte jest w znacznym stopniu na naszej zdolności pozostania na pozycji ofiary. Fakt, że wciąż przedstawiamy siebie, zarówno przed samymi sobą, jak i przed resztą świata, jako ofiary, pozwala nam od ponad czterdziestu lat wyrządzać zło innym”⁶⁷.

Rozpad „kradzież Szoa”, umożliwił poprawę i powstanie nowych znaczeń: „[...] przynależność się rozmywa, duma nie istnieje, wiara słabnie, żal się nasila, rodzi się przebaczenie”⁶⁸. Zdanie to ustawia cały utwór w roli fundamentu dla dyskusji o możliwościach uleczenia traumy Zagłady, nie tylko u ocalałych, których liczba stale się zmniejsza, ale przede wszystkim u kolejnych pokoleń, dla których pamięć o Holokauście jest integralną częścią izraelskiej rzeczywistości.

Literatura o Zagładzie, tworzona dawniej i obecnie przez ocalałych, stała się oczywistą częścią programów edukacyjnych na ten temat – będąc autentycznym źródłem świadectw o tym, co się wydarzyło, a zarazem, jako korpus tekstów literackich, umożliwiając wgląd w tę dojmującą ranę. Proza drugiego (i trzeciego) pokolenia stanowi jej kontynuację, poszerzając odniesienia o konkretną

⁶⁴ N. CHAJOT: *Gnewat ha-Szo'a szeli...*, s. 146.

⁶⁵ Tamże, s. 144.

⁶⁶ Tamże, s. 147.

⁶⁷ <https://www.haaretz.co.il/misc/1.1190587> [data dostępu: 15.02.2017].

⁶⁸ N. CHAJOT: *Gnewat ha-Szo'a szeli...*, s. 63.

perspektywę, adekwatną do terażniejszości. Lektura omawianych tutaj i innych dzieł umożliwia rozpoczęcie dyskusji o dylematach i problemach związanych z pamiętaniem o Zagładzie dziś, w izraelskim społeczeństwie tu i teraz, w cieniu tragedii, która nieustannie nakłada na nas, Izraelczyków, moralne zobowiązanie do uniknięcia jej powtórzenia, w jakikolwiek sposób.

Tłumaczenie *Jagoda Budzik*

Talila Kosz Zohar – wykładowczyni Seminar ha-Kibucim w Tel Awiwie. Autorka między innymi monografii *Etika szel zikaron. Kola szel Mnemozina we-siporet ha-dor ha-szeni la-Szoa* („Etyka pamięci. Głos Mnemozyny i proza drugiego pokolenia po Zagładzie”. Tel Awiw 2009). Prowadzi międzyobszarowe badania dotyczące choreografii i ruchu, literatury oraz kultury.

Jagoda Budzik

Dokumenty

IDA FINK

Na wczasach

Słowo wstępne

Opowiadanie Idy Fink *Na wczasach* nie zostało dotąd wydane w Polsce. Nie było też nigdy uwzględniane w kolekcjach prozy pisarki, również w tłumaczeniach. Zostało opublikowane tylko raz, w ukazującym się po polsku w Izraelu, związanym z grupą nowych emigrantów z tzw. aliji gomułkowskiej¹ oraz socjalistyczną partią Mapaj „Kurierze Powszechnym” w 1958 roku². Na tym wydaniu opieram bieżącą edycję, w której uwspółcześniam jedynie interpunkcję i ortografię.

Zasadniczo proza Idy Fink miała osobliwą recepcję – zaliczana do najważniejszych na świecie utworów podejmujących tematykę Zagłady, a jednocześnie bardzo słabo opracowana w ojczystym kraju pisarki. Mimo że od 1957 roku mieszkająca na stałe w Izraelu Fink pisała wyłącznie po polsku, jej debiutancki zbiór ukazał się w tym języku dopiero w 1987 roku w londyńskim „Aneksie”. Pisarka nie doczekała się też w Polsce kompleksowego omówienia twórczości, o monografii nie wspominając. Jest to tym bardziej zdumiewające, że jej opowiadań (*Zabawa w klucz* oraz *Przed lustrem* z tomu *Odplywający ogród*) dwukrotnie dotyczyły pytania maturalne z języka polskiego. Uznana więc została za klasyka, a jednocześnie nie prowadzono badań nad jej twórczością.

¹ Więcej na temat tej emigracji zob. E. WĘGRZYN: *Wyjeżdżamy! Wyjeżdżamy?! Alija gomułkowska 1956–1960*. Kraków–Budapeszt 2016.

² Zob. I. FINK: *Na wczasach*. „Kurier Powszechny” z 5 maja 1958 r., s. 7. Pod koniec tego samego roku „Kurier Powszechny” połączył się z „Nowinami Izraelskimi” (i „Nowinami Porannymi”, które były *de facto* tym samym pismem, wychodzącym pod dwoma tytułami), tworząc „Nowiny-Kurier”, najdłużej funkcjonujący w Izraelu polski dziennik (do końca 1991 r.), a potem tygodnik. Ostatni numer pisma ukazał się 2 lipca 2009 r. Por. hasło *Nowiny-Kurier* w: K. FAMULSKA-CIESIELSKA, S.J. ŻUREK: *Literatura polska w Izraelu. Leksykon*. Kraków–Budapeszt 2012, s. 116–119.

Zresztą w nowym kraju pisarki także długo ją odkrywano. Zdecydowana większość utworów Fink powstała w latach 40. i 50. Regularnie publikowała je w prasie polskojęzycznej, stąd znana była wąskiemu kręgowi czytelników. Zbiór opowiadań pt. *Skrawek czasu* długo nie mógł znaleźć wydawcy, a gdy się wreszcie ukazał w 1973 roku w nieudanym tłumaczeniu Nachmana Ben Amiego, czas publikacji nałożył się na wojnę Jom Kipur, co sprawiło, że przeszedł bez echa. Dopiero kiedy w latach 80. opowiadania ukazały się w języku niemieckim, a Ida Fink zaczęła otrzymywać prestiżowe, światowe nagrody³, stało się to zaczątkiem zainteresowania pisarką. Ukazały się nowe, znacznie lepsze przekłady na język hebrajski autorstwa Dawida Weinfeld, jej twórczość doceniła krytyka, opowiadania trafiły do szkół. Kulminacją popularności było przyznanie pisarce w 2008 roku najważniejszego, narodowego, kulturalnego wyróżnienia – Izraelskiej Nagrody Literackiej, wręczanej w Jerozolimie w obecności prezydenta, premiera i przewodniczącego Knesetu w Święto Niepodległości (Jomha Acma'ut), z reguły 14 maja⁴.

Podobnie jak inne, nigdy niepublikowane utwory Idy Fink – dramaty *Obcy w naszej wsi* czy *Poszukuję Marii Kranz...*, część większej całości pt. *Odejście Michała*, wiersze i bajki⁵ – opowiadanie *Na wczasach* zasługuje na baczną uwagę. Jedna z nielicznych osób, które je czytały, Karolina Famulska-Ciesielska, określiła ten utwór w książce *Polacy, Żydzi, Izraelczycy...* jako „brutalną rozprawę z niechcianą tożsamością żydowską”⁶ oraz „przejmujący obraz konsekwencji polskiego ludowego antysemityzmu dla tożsamości żydowskiej”⁷. Trudno się z badaczką nie zgodzić.

Mimo że akcja *Na wczasach* toczy się po wojnie, podobnie jak choćby akcja *Drzazgi*, *Mdłości* czy *Ptaków*, na pierwszy rzut oka można rozpoznać charakterystyczną dykcję Idy Fink. Pisarka przenosi nas w sielankową, górską scenerię wakacyjną. Na urok przyrody, zachodzącą mgłą łąkę, szum świerków, zapach jedliny oraz leniwą atmosferę pada jednak głęboki – by użyć metafory Feliksa Tycha – „długi cień Zagłady”⁸ lub – jak chce Fink – „wieczna smuga”⁹. Piękno podszyte jest złem antysemityzmu. Jak zwykle w twórczości Fink wiele rozgrywa się tu w szczegółach, półsłowach, gestach, opisach. W ciszy, ale takiej, o której niegdyś Julian Przyboś w wierszu *Z tatr* pisał, że jest „gromobiciem”¹⁰.

³ M.in. holenderską imienia Anny Frank, włoską imienia Alberta Moravii, izraelską nagrodę Sapira, wreszcie Nagrodę Specjalną Polskiego PEN Clubu w 2002 r.

⁴ Niekiedy święto, które przypada na 5 ijar, jest przesuwane, w związku np. z szabatem.

⁵ Szerzej piszę o nich w przygotowywanej monografii pisarki.

⁶ Zob. K. FAMULSKA-CIEIELSKA: *Polacy, Żydzi, Izraelczycy. Tożsamość w literaturze polskiej w Izraelu*. Toruń 2008, s. 63.

⁷ Tamże, s. 202.

⁸ Nawiązuję tu do tytułu zbioru szkiców historycznych: F. TYCH: *Długi cień Zagłady*. Warszawa 1999.

⁹ Zob. dalej przedrukowane opowiadanie *Na wczasach*.

¹⁰ Zob. J. PRZYBOŚ: *Z tatr*. W: TENŻE: *Miejsce na ziemi*. Łódź 1945.

Na jedną rzecz warto zwrócić szczególną uwagę. Bohaterkami *Na wczasach* są wyłącznie kobiety: pierwszoosobowa narratorka, pani Vogelsohn vel Ptaszyńska, młoda, jasnowłosa dziewczyna Ania, której – nie uprzedzając wypadków – przyjdzie odegrać szczególną rolę, wreszcie młoda, zalotna, „zgrabna osóбка w loczkach na głowie”. Narratorka wspomina również o Julii, rzeczywiście ciotce pisarki (jednej z siostr zmarłej w czasie wojny matki), którą znamy z innych opowiadań: *Julia* oraz *Trudne Julii przyjazdy*. Wszystko dzieje się między kobietami, zanurzone jest w ich emocjach. Jeśli nie liczyć napomknięcia o Ojcu, w opowiadaniu nie ma w ogóle mężczyzn. Skłania to do pewnej refleksji.

W anglojęzycznej literaturze nie brakuje pozycji, które przyglądają się kobiecemu doświadczeniu Zagłady, choć zaczęły się ukazywać późno, na dobrą sprawę dopiero w drugiej połowie lat 90. Dość wymienić książki: *Different Voices. Women and the Holocaust* (1993), *Women in the Holocaust* (1998), Marion A. Kaplan *Between Dignity and Despair: Jewish Life in Nazi Germany* (1998) czy Judith Tydor Baumel *Double Jeopardy: Gender and the Holocaust* (1998), a na początku nowego tysiąclecia na przykład prace zbiorowe *Sexual Violence against Jewish Women during the Holocaust* (2010), *Experience and Expression: Women, the Nazis, and the Holocaust* (2003) oraz książkę Nechamy Tec *Resilience and Courage...* (2003)¹¹. Jak wspominała Rochelle G. Saidel:

W 1999 roku, po raz pierwszy w jej dwudziestosiedmioletniej historii, na dorocznej konferencji badawczej na temat Holokaustu i Kościołów [the Annual Scholars' Conference on the Holocaust and the Churches] pojawił się panel o kobietach i Zagładzie. Jako współprzewodniczące plenum, Dr. Myrna Goldenberg i ja zdecydowałyśmy się przedstawić najnowsze książki naukowe na ten temat i nadać sesji tytuł „Historia kobiecego Holokaustu. Książki w druku” [Women's Holocaust History: Books in Print]. Okazja była historyczna. Poza tym, że temat w końcu został uznany za na tyle ważny, iż wystarczył na sesję plenarną, na początku 1999 roku pojawił się wreszcie szereg „książek w druku”, które umożliwiały nadanie sesji takiego tytułu¹².

Izrael był jednym z prekursorów kobiecych badań nad Zagładą. W czerwcu 1995 roku odbyła się bowiem na Uniwersytecie Hebrajskim pionierska, interdyscyplinarna, międzynarodowa konferencja pt. „Women in the Holocaust”,

¹¹ *Different Voices. Women and the Holocaust*. Eds. C. RITTNER, J.K. ROTH. New York 1993; *Women in the Holocaust*. Eds. D. OFER, L.J. WEITZMAN. New Haven–London 1998; M.A. KAPLAN: *Between Dignity and Despair: Jewish Life in Nazi Germany*. New York 1998; J. TYDOR BAUMEL: *Double Jeopardy: Gender and the Holocaust*. London 1998; *Sexual Violence against Jewish Women during the Holocaust*. Eds. S.M. HEDGEPEETH, R.G. SAIDEL. Waltham 2010; *Experience and Expression: Women, the Nazis, and the Holocaust*. Eds. E.R. BAER, M. GOLDENBERG. Detroit 2003; N. TEC: *Resilience and Courage. Women, Men, and the Holocaust*. New Haven 2003.

¹² R.G. SAIDEL: *Women's Experiences during the Holocaust – New Books in Print*. „Yad Vashem Studies” 2000, Vol. 28, s. 363. Tłumaczenie własne – B.K.

w której udział wzięli badacze z Izraela, Europy i Stanów Zjednoczonych¹³. Wśród zaproszonych gości była też... Ida Fink.

Tymczasem w Polsce wciąż czekamy na książki (choćby tłumaczenia), konferencje czy w ogóle szersze podjęcie badań na temat kobiecego doświadczenia Zagłady. Wydaje się, że problem ten nadal napotyka opór. To nie przypadek, że badaczki, które zajmowały się u nas szerzej tymi kwestiami, pochodzą jakby „z zewnątrz”. Mam tu na myśli przede wszystkim Dorotę Głowacką z Uniwersytetu King's College w kanadyjskim Halifaxie oraz Bożenę Karwowską z Uniwersytetu w Vancouver.

Opowiadanie *Na wczasach*, poruszające temat miłości i macierzyństwa w czasach Zagłady, w ogóle cała twórczość Idy Fink, a przecież nie tylko jej, aż prosi się o podobną, kobiecą interpretację. Pragnąłbym, by utwór ten stał się – obok wielu innych możliwych odczytań – również inspiracją do podjęcia szerszych, feministycznych badań nad Zagładą, które w Polsce nadal czekają na swój czas.

Bartłomiej Krupa

Ida Fink: **Na wczasach**

Przydzielono mi pokój trzyosobowy i zaraz pomyślałam o tym, co mi niegdyś Julia mówiła. Mówiła mianowicie, że nie rozumie niechęci ludzi do wspólnych wakacyjnych pokoi i że takie krótkie, przemijające sąsiedztwo to prawie zawsze scenariusz albo nowela. Prawie – a zawsze życiorys. Przypomniało mi się to zapewne dla pocieszenia, nie lubię bowiem przelotnego kontaktu z ludźmi, w przeciwieństwie do Julii, dla której każdy jest „typem”, z którego można coś wypompować, względnie życiorysem nie gorszym od dobrej powieści. Julia jest ludzka, dobra i życzliwa, ludzie oblepiają ją jak muchy miód. Jest spragniona życia innych, może dlatego, że jej własne leży w gruzach, zdruzgotane, nie do sklejenia.

Ja wołałabym pokój jednoosobowy, choćby najmniejszy. Ten był przestronny i pachniał jedliną jak cały drewniany domek położony u stóp regli, tuż u wejścia w szeroką, mroczną dolinę. Blisko, nad lasem wznosiła się ściana bocznego łańcucha gór, w tej chwili rozżarzona płomieniem zachodu. Kończył się pachnący wieczór, od doliny sunął mrok gnany żywoczym, chłodnym wiatrem.

¹³ Pokłosiem sesji była wspomniana już książka: *Women in the Holocaust...* Warto też wspomnieć o wcześniejszej, lokalnej konferencji, która odbyła się w 1983 r. w Stern College w Nowym Yorku i po której ukazała się monografia: E. KATZ, J.M. RINGELHEIM: *Proceedings of the Conference on Women Surviving: The Holocaust*. New York 1983.

Siadłam na parapecie otwartego okna i popatrzyłam na dwa łóżka zasłane szarymi kocami. Najchętniej wyrzuciłabym je za okno! A za oknem rósł samotnie młody świerczek, była łąka napęczniała jak zielona kopuła, owłosiona gęstą, krótką szczecią darni, przeciętą kreską białej ścieżki. Ścieżką szła młoda dziewczyna w obcistych spodniach – miała długie nogi i jasne, od czoła szesane włosy. Dopowiedziałam sobie w myślach urodę twarzy i patrzyłam za dziewczyną tak długo, aż znikła mi z oczu. Było mi dobrze, pogodnie – czułam się prawie tak młoda i prawie tak ładna jak tamta. Na kolację nie zeszłam. Noc była jasna, świerczek zaglądał w okno, łąkę obsiadła biała, mleczna mgła. Słuchałam, czy z sąsiednich chat nie dobiegnie góralski przyśpiew, ale na dole puszczonego w ruch adapter. *C'est si bon* – powtórzyłam za słowami piosenki.

Nie spałam już, gdy weszła do pokoju. Dzień dobry, mruknęła pod nosem i bez chwili wahania podeszła do łóżka przy drzwiach, choć tamto drugie stało o wiele przyjemniej i wygodniej. Nie zależało jej widać zbyt na wczasowym komfortcie. Była duża, szeroka – jej druga młodość minęła dawno, zostawiając tu i ówdzie ślady urody. Przede wszystkim – oczy. Olbrzymie, czarne, podmalowane ciemniejszym kolorem – pełne blasku. Potem włosy upięte byle jak w węzeł na karku, ciężkie, gęste, które i dziś byłyby piękne, gdyby nie ich jasny, tleniony kolor. Ręce – suche, bardzo ruchliwe. Siedziała na łóżku, nie zdejmując płaszcza, słyszałam jej ciężki oddech (z astmą w góry?) i pomyślałam, że to chyba stara aktorka prowincjonalnych scen. – Julio – westchnęłam w duchu – to ci jest pewnie i typ, i życiorys!

– Powiedziałaś dzień dobry, jak weszłam? – spytała nagle; wyglądało tak, jak gdyby się teraz dopiero ocknęła. Miała niski, chropawy głos częsty u namiętych palaczy – przenikotynowany. – To dobrze – uspokoiła się – bo czasem się człowiek zamysli, a potem mówi, że arogant. Nazywam się Ptaszyńska. – Spojrzała na mnie swymi olbrzymimi, blisko osadzonymi oczami: – i żeby nie było nieporozumienia: teraz nazywam się Ptaszyńska. Zresztą zaraz poznać, więc ja tylko tak, żeby potwierdzić.

Głośno i wyraźnie wymieniłam swoje nazwisko. Ucieszyła się: – No, patrz pani, kto by pomyślał. A u mnie choć i nos, i akcent zawsze podkreślam. Po co mają myśleć: schowała głowę w to nowe nazwisko, w te jasne włosy i myśli, że nas nabierze. O nie! Wolę prosto z mostu: teraz jestem Ptaszyńska, ale zawsze byłam Vogelsohn. A dlaczego pofarbowatałam nazwisko i włosy, to już wara! To moja sprawa.

Pokój zalany był słońcem. Na łące w miejsce wieczornej mgły była rosa duża i bardzo błyszcząca. Dróżką szły góralki z kobiatkami mokrych, świeżo zerwanych jagód. Dom nagle się ożywił, rozruszał. Trzaskaty drzwi, drewniana podłoga trzeszczała pod szybkimi krokami – widocznie przyjechał pospieszny, zwożąc nowy turnus wczasowiczów.

– Dopiero dwa lata jestem Ptaszyńska – pokiwała głową – nawet nie od wojny – dwa lata dopiero – śmieszne, prawda? – Nie było to, widać, wcale

śmieszne, skoro chmura przebiegła jej po czole, cień osiadł w oczach. – Fajna Ptaszyńska – roześmiała się gorzko – co? Ale trzeba było. Włosy, nazwisko i jeszcze, jeszcze. Pani myśli, że pomogło?

– Już późno – powiedziała, wyskakując z łóżka. Zabrakło mi nagle ruchu, słońca, powietrza. Wielka pani Ptaszyńska wydała mi się rozłożystą plamą cienia w tym złocistym poranku. I ona wstała, otworzyła walizkę, w której niewiele było rzeczy – kilka drobiazgów toaletowych, pidżama – wszystko powrzucone w pośpiechu, bezradnie.

– Pani na długo? – spytałam.

– Ja? – zamyśliła się, nim odpowiedziała szorstko i trochę gniewnie. – Jak tylko załatwię swoje sprawy – wracam. Dla przyjemności nie przyjeżdżałam.

Ledwo zamknęłam za sobą drzwi, moja znajoma wyfrunęła mi z myśli niczym prawdziwy ptaszek. Już smakowałam odpoczynek, bezplanowy, nieorganizowany. Na obiad postanowiłam nie wracać, a dzień cały spędzić na włóczędździe po dolinach, wąsać się niewydeptanymi szlakami, leżeć w cieniu kosówki. Kawę piłam szybko, żał mi było straconych chwil rannych, najcichszych i świeżych. Jadalnia zapełniła się powoli – prawie wszystkie stoliki były już zajęte. Kelnerki roznosiły mleczną zupę, z kuchni bił zapach kawy. Moja współlokatorka zjawiała się późno. Stała w drzwiach i rozglądała się po sali. Najwidoczniej szukała kogoś. Pomyślałam, że może mnie szuka, ale przesunęła dalej wzrokiem strwożonym i niepewnym. W końcu dostrzegłam błysk w jej oczach – ruszyła poprzez salę do ukrytego we wnęce stolika. Siedziała tam młoda dziewczyna, ta sama, którą wczoraj widziałam na łące. Piła spokojnie kawę i nie widziała zbliżającej się Ptaszyńskiej. Dopiero, gdy ta stanęła tuż przy stoliku – ich oczy spotkały się.

Starsza uśmiechnęła się nieśmiało i prosiła – ani domyśleć się było u niej takiego uśmiechu! – młoda patrzyła wrogo, odpychająco. Potem powiedziała coś, czego nie dosłyszałam, wyczułam jednakże, że nie były to słowa przyjazne. Ptaszyńska wahała się chwileczkę, po czym przysiadła na brzeжку krzesła i zasłoniła sobą młodą dziewczynę, która dziś wydała mi się młodszą niż wczoraj, ale już nie tak piękna.

Późny wieczór zagonił mnie do domu. Wracałam zmęczona długim marszem, ogorzała od słońca i wiatru. Niebo było czyste i gwiazdne, ciemny zygzak gór naklejony w noc jak wycinanka. Po zagrodach ujadaty psy, bełkotała woda w przydrożnym potoku. Pachniał modrzew i sośnina.

W jadalni panował już półmrok, towarzystwo przeniosło się do świetlicy, skąd dobiegał gwar rozmów, dźwięki fortepianu, bzykanie ping-pongowych piłeczek. Z przyjemnością myślałam o łóżku i świerczku za oknem, o łące, którą zapewne i dziś pobieliała mgła.

– Nie mów tak do mnie! – usłyszałam nagle, blisko. To fortepian umilkł i cisza wydobyła głosy rozmawiających; przy stoliku we wnęce. Natychmiast poznałam – to był niski, chropawy głos Ptaszyńskiej.

– Nie, żebyś mnie tym raniła, ale mi wstyd, że możesz... że tymi kategoriami, że ty...

Była wzburzona, głos rwał się – dyszała ciężko.

– Nie będę więcej mówiła – odpowiedziała dziewczyna gniewnie – i tak powiedziałam już wszystko... Nie wiem, po co przyjeżdżałaś.

– Po co przyjechałam? – powtórzyła Ptaszyńska. Pytała samą siebie, nie tamtą i samej sobie odpowiedziała – przyjechałam dlatego, że człowiek do ostatka sił czepia się nadziei. Przyjechałam, by sobie potem nie mówić: „trzeba było jeszcze raz spróbować”. Nie śmieję się! – podniosła głos – Albo ja wiem, jak do ciebie mówić? Ty jesteś kamienna ściana – a ja ogień. Może ogień przepalić ścianę? Ale już wypala się we mnie – niewiele tego ognia zostało, to są ostatki sił. Aniu – zaśpiewała nagle prosząco, błagalnie – opamiętaj się. Mądra jesteś. Albo oni cię przyjmą za swoją? Tamto nasze będzie się wlokło za tobą zawsze – wieczna smuga życia. Ja już i płakać nie mogę. Albo ja wiem, jak mówić? Które słowo trafia, które idzie w bok? Nikomu nie powiedziałam, że cię szukam. Chodziłam, jeździłam, zebrałam o adres. Jak mi powiedzieli, jest na wczasach, to zaczęłam się śmiać – trząśł mną ten śmiech – jak płacz – ja nie śpię, nie jem, biję głową w mur – a ty na wczasach. Powiedz, Aniu, rozumiesz mnie? Słyszysz?

Kamień, kamień – myślałam, dziewczyna milczała.

– Gdzie ty masz serce? – spytała Ptaszyńska – nie masz serca. Chciałaś inne nazwisko? – niech będzie inne. Chciałaś choinkę? – miałaś choinkę. Chciałaś się modlić. Niech będzie kościół i krzyż na ścianie. Mówili mi: kopniaka dać i wyrzucić. Słuchałam i farbowałam włosy, bo ciebie mój wygląd raził. Wszystko, wszystko, byleby cię utrzymać przy sobie. Może nie tak trzeba było? Chyba nie tak.

Ucichła. Wiedziała, że powinnam odejść, że naruszam własność osobistych tragedii. Siedziałam dalej jak przygwożdżona. – Nie ma ludzi lekkich – myślałam – każdy nosi swój ciężarek uwieszony u serca. Cóż ty myślałaś, że cię tu życie nie dogoni? Że ten świerczek, łąka, potok – ochronią?

– Kiedy uciekałaś pierwszy raz – płakałam. Ojciec mówił: nie płacz, to zbłąkany ptak. Ptak zawsze wraca do gniazda. Tylko że oboje wiedzieliśmy, że nasz dom nie był twoim gniazdem. Mówiliśmy sobie jeszcze: serce trzeba zdobyć sercem. Potem już wstyd mówić czym – zegarek, rower, sukienki. A tym razem – ani łyż. Weszłam do pokoju, ciebie nie było. Poszła się modlić – pomyślałam. Potem zobaczyłam, że na stole leży list i że szafa stoi pusta. Ani łyż. Zrobiłam się pusta jak ta szafa, z której zabrałaś rzeczy, by odejść na zawsze z naszego świata, który jest ci nienawistny i obcy. Tak napisałaś – ładnie. Zawsze ładnie pisałaś.

Umilkła. Wtedy dziewczyna powiedziała: – Po co mówisz mi o tym? To nie zmieni niczego i kończ, proszę, już bardzo późno. – Uderz ją – prosłam w duchu, ale tamta powiedziała bardzo głośno, jak gdyby się dziwiła. – Takie

serce... Kamień, nie serce. Ustyszałam, że płacze. Dopiero ły obudziły wstyd – zerwałam się i wyszłam cicho, na palcach.

Ptaszyńska wróciła do pokoju niedługo po mnie. Nie paląc światła, usiadła na łóżku i znów słyszałam jej ciężki, grający w piersiach oddech. Leżałam cicho, bojąc się poruszyć.

– Słyszała pani tam – w jadalni? – spytała.

Nie mogłam kłamać.

– To była moja córka. Była. Już nie jest...

Łóżko zaskrzypiało. Wstała, zapaliła światło. Zobaczyłam jej zmęczoną, bardzo starą twarz.

Powiedziała: – Pani wie, jak ona do mnie mówi? Ona mówi – ty parszywa Żydówko! – Jej oczy były jak dwie czarne kule, takie olbrzymie, takie gorejące.

– Pani się dziwi, a ja... przywykłam. Tyle czasu. Podczas wojny przechowywała się na wsi. I potem nie chciała do nas wrócić. Już wtedy mówiła: ty nie jesteś moją matką – ty jesteś czarna i brzydka Żydówka... Trzeba było jej pilnować – a i tak uciekała trzy razy... Myśleliśmy – przejdzie jej to, minie. Ale teraz, gdy dorosła, mówi: nie chcę waszego świata.

I właśnie w tym roku, kiedy myślałam, że może wszystko się ułoży – odeszła. Tyle lat walki o własne dziecko – i wielka klęska. Dlaczego to tak? Stara jestem, niewykształcona – nie wiem. Wszystko, co robiłam, było klęską. Teraz wiem – nie tak trzeba było. Ale teraz jest już za późno. Myślałam – jeszcze raz spróbuję – nim ja sobie powiem nie. Kamień, nie serce – powtórzyła słowami z jadalni. – Koniec. Amen.

Zgasiła światło i położyła się w ubraniu na łóżku. Smuga księżycy przecięła ciemność, przypomniała mi się tamta – jej jasne, gładkie pasma włosów.

– Pani Ptaszyńska – powiedziałam cicho.

– Nie Ptaszyńska, kochana, Vogelsohn. Teraz już Vogelsohn. Dobranoc.

Obudziłam się wczesnym rankiem. Pokój był pusty, łóżko zastane. A może to był sen – myślałam – kobieta, dziewczyna, nocna rozmowa? Ale na stoliku leżała podarta – rozdarta w rozpacz zapewne – mała, różowa chusteczka do nosa. Była wciąż jeszcze wilgotna. Patrzyłam na ten strzępek pełen łez, gdy odezwało się energiczne pukanie i do pokoju weszła młoda, zgrabna osóbką w loczkach na głowie.

– Zbudziłam panią? Tak mi przykro. Te dwa łóżka wolne? No to ja się tu rozgoszczę...

Zapachniało fiołkami i pudrem – bardzo kobieco, zalotnie.

Wstałam, szybkim ruchem zdjęłam ze stolika chusteczkę i schowałam ją do torebki. Na łące była rosa, błyszcząca w słońcu. Widać pogoda ustaliła się na dobre.

KAROLINA FAMULSKA-CIESIELSKA

Lublin

Stary notes

Co dzień umierają teraz ci co kiedyś zmartwychwstali
Umierają zwyczajnie jak wszyscy ze starości
na wylew na zawał na cukier na gorycz na raka

I. Amiel: ***¹

Znalazłam ostatnio swój stary notes z adresami i numerami telefonów. Właściwie nie taki stary – z 2004 roku. Są tam numery: Miriam Akavii, Anny Ćwiałkowskiej, Idy Fink, Romana Fristera, Jerzego Hermana, Mieczysława Rolnickiego. I innych. Przeglądaniu tego notesu towarzyszy dziwne uczucie. Spotykałam się z wymienionymi adresatami w 2004, w 2005 roku. Byli starszymi ludźmi, ale żywiołowymi, mieli plany, pisali, cieszyli się karierami swoich dzieci, sukcesami wnuków. Potem, kiedy rozmawiałam z nimi w 2011, 2012 roku, ogromnie przygnębiające wrażenie zrobiło na mnie to, jak bardzo czas przygniół ich przez tych kilka kolejnych lat. Obecnie tak niewielu z nich pozostało.

Piszący po polsku w Izraelu. W pewnym sensie pamiątka po przedwojennym świecie polsko-żydowskim. Pisarze w gruncie rzeczy niszowi. Niewiele wśród nich wybitnych indywidualności artystycznych, choć i takie się zdarzały. Samo ich istnienie było w pewnym sensie aktem twórczym, do którego dodali jeszcze pisanie. Miałam zaszczyt poznać wielu z nich – czasami z zaskakującej strony, innej niż ta, jaką początkowo starali się mi pokazać. Wiąże się z tym dużo wzruszających, czasem zabawnych, a czasem smutnych sytuacji.

Często wraca do mnie obraz Miriam Akavii (1927–2015). Najpierw z dumą prezentowała się jako uznana pisarka hebrajska i honorowa obywatelka Tel Awiwu. Pokazywała swoje książki przetłumaczone na różne języki, zdjęcia pięknych córek i wnucząt. A potem – opowiadając o swojej zamordowanej rodzinie – przywołała małych kuzynów, których powierzono jej opiece w getcie krakowskim, a których Niemcy wyrwali z jej rąk i zabrali na śmierć. I znowu

¹ I. AMIEL: inc. ****Co dzień umierają*. W: TAŻ: *Nie zdążyłam*. Łódź 1998, s. 30.

nie mogła sobie darować, że nie zdołała ich ocalić. Oparła się plecami o futrynę pomiędzy kuchnią a pokojem, a potem osunęła się po tej futrynie, usiadła na progu i płakała. I znów była tamtą bezsilną nastolatką.

Bardzo źle byłoby, gdyby zapomnieniu uległa postać Jerzego Hermana (1932–2008) – zdolnego dziennikarza i poety o bajkowej wyobraźni oraz aparycji pana Zagłoby. Żyda-chrześcijanina, ochrzczonego w dzieciństwie. Jego ojciec przyjął chrzest jako młody człowiek, by poślubić spolonizowaną Niemkę, protestantkę. Cała rodzina przeszła wkrótce na katolicyzm, co oczywiście po wybuchu wojny nie uchroniło jej przed niemieckimi definicjami żydowskości. Herman przeżył „na aryjskich papierach” – najpierw w Krakowie, a następnie w Budapeszcie. Także po wojnie zdarzało się, że „przypominano” mu, kim jest. Choć on sam nie był tego nigdy właściwie – w obliczu swojej złożonej tożsamości – jednoznacznie pewien. Oprócz tego, że zawsze czuł się stuprocentowym krakowianinem. Zdecydował się jednak na wyjazd do Izraela w 1957 roku. Tam ożenił się z Polką o trudnej i zakłóconej historii. Imał się różnych zajęć. Był redaktorem pisma „Po Prostu w Izraelu” (1959). Przez lata pracował fizycznie. Przyjaźnił się z Markiem Hłaską.

Poznałam Hermana w 2004 roku, wkrótce po śmierci jego żony. Mieszkał w Tel Awiwie, w Alei Mędrców Izraela, który to adres autoironicznie komentował jako najwłaściwszy dla siebie. Wynajmował pokój z aneksem kuchennym, w suterenie. Kiedy przyjechałam do niego z dyktafonem, pochwalił się właścicielce domu, że oto odwiedziła go dziennikarka Polskiego Radia. Sam w młodości pracował w rozgłośni krakowskiej i taka afiliacja wydawała mu się znacznie bardziej prestiżowa i rozumiała niż prawda o moim statusie doktorantki. Z dumą pokazywał swoje dawne artykuły z „Po Prostu w Izraelu”, swoje wiersze, bajki, fraszki. Marzył, by jeden z wierszy opublikować w „Tygodniku Powszechnym”.

Zadzwoił w mojej obecności do starszej siostry, która pozostała w Krakowie i była praktykującą katoliczką. Rodzeństwo doskonale się rozumiało, choć bardzo różniło. Poczęstował mnie herbatą i kanapką z kiełbasą krakowską. Żartował, że suterena czy nie suterena, kiełbasa krakowska jest, czyli jednak źle mu się nie powodzi.

Niedługo później zamieszkał w domu starców. Pozostawał pogodny i wesoły. Niestety z powodu cukrzycy amputowano mu stopy. Wkrótce zmarł. Został pochowany na katolickim cmentarzu w Jaffie.

Każde spotkanie z pisarzem polsko-izraelskim było dla mnie ważnym doświadczeniem. Każde odkrywało nieco inną rzeczywistość, nieco inne przeżywanie przez nich polsko-żydowskiego dualizmu. Nie o wszystkich mogę teraz pisać. W tym miejscu chciałabym przywołać przede wszystkim postać Mieczysława Rolnickiego (1925–2016).

Spokojny głos, niby lekko drążący, starczy, ale jednocześnie pewny i silny:

– Dzień dobry, mówi Mietek Rolnicki z Beer Szewy.

Życzenia na Wielkanoc 2016. Dzwonił co roku z życzeniami z okazji Wielkanocy, czasami też z okazji Bożego Narodzenia. Pytał, co słyhać, co u mojej matki, z którą rozmawiał kiedyś dwa razy przez telefon, jak moja córka, jak nam się żyje... W 2015 roku jeszcze pytał, czy wybieram się do Izraela. Mówiłam, że mam nadzieję, że może się uda. „Czyli czekać?” – zapytał z charakterystyczną dla siebie ironią. Jakby pytał, czy nie umierać. Było to urocze i zabawne. Mówiłam, że oczywiście czekać, że koniecznie musimy się kolejny raz spotkać i pogawędzić. Nie udało mi się jednak wtedy pojechać do Izraela. W 2016 roku już nie pytał, czy się wybieram.

To była ostatnia rozmowa. Nie zorientowałam się, że zadzwonił, żeby się pożegnać, ponieważ już wiedział, że odchodzi. W kwietniu 2016 roku, w kilka dni po dziewięćdziesiątych pierwszych urodzinach, odebrał sobie życie.

Urodził się 18 kwietnia 1925 roku we Lwowie jako Mieczysław Rolsztajn. Jego ojciec, Henryk, prowadził hurtownię ceraty. Matka, Blanka, zajmowała się domem i dziećmi – Mietkiem i starszą o dwa lata Hanką – w czym pomagała jej służąca. Rodzina była zasymilowana i niezbyt religijna. O koszerność kuchni dbano tylko przy okazji odwiedzin dziadka ze strony matki, który przyjeżdżał z Piotrkowa.

Pierwsze dwa lata drugiej wojny światowej oznaczały dla rodziny Rolsztajnow życie pod okupacją sowiecką. Było ciężko i biednie. Doświadczali też absurdów ideologii komunistycznej. Jednak prawdziwy dramat rozpoczął się dla nich w czerwcu 1941 roku wraz z wybuchem wojny sowiecko-niemieckiej. Ojciec zginął już w pierwszych jej dniach, a rodzina nie poznała nawet okoliczności jego śmierci. Później matka udała się do rodzinnego Piotrkowa, do getta i podzieliła los większości jego mieszkańców, a Mieczysław wraz z siostrą i szwagrem postanowili zaważczyć o życie „na aryjskich papierach” w Warszawie.

Nazwisko Rolsztajn na jego autentycznej legitymacji szkolnej przerobiono na Rolnicki. Później na podstawie kupionej metryki chrztu, mającej pochodzić z parafii w Buczacz, której dokumentacja spłonęła w czasie działań wojennych, udało mu się uzyskać autentyczną kenkartę na to nowe nazwisko – pozostał przy nim już do końca życia. „Na aryjskich papierach” pracował jako goniec w warsztacie samochodowym. Zdarzyło mu się nawet na polecenie swojego szefa przewozić dwa małe, kwiczące w worku prosiaki – najpierw pociągiem ze wsi, a następnie zatłoczonym warszawskim tramwajem. Wydawało się to skrajnie ryzykowne, ale w pewnym sensie prosiaki stały się głośnym potwierdzeniem jego „aryjskości”. Angażował się też w działania przeciw Niemcom prowadzone przez Polską Armię Ludową. O życie grał wielokrotnie brawurowo. Doskonale zdawał sobie przy tym sprawę, że żadna strategia nie gwarantowała przetrwania,

ponieważ czynników śmiertelnego ryzyka było wręcz nieskończenie wiele. Jemu się jednak udało, jako jednemu z rodziny.

Swoje wspomnienia z lat 1939–1944 Rolnicki zatytułował *Krzak gorejący...* (Jeruzolima–Lublin 1999). Tytuł nawiązuje do obrazu biblijnego. Można by pomyśleć, że autor dostrzegł nadprzyrodzone działanie Boga w historii swojego ocalenia. W takim kierunku szła zresztą interpretacja autora wstępu do tego tomu. Jednak jest to formuła lekko ironiczna, a po części po prostu rzeczowa – tak jak rzeczowe i wyważone były przemyślenia oraz interpretacje Rolnickiego.

Tytułowy krzak nagle stanął w płomieniach w pobliżu trojga młodych Żydów czekających w ustronnym miejscu na spotkanie z człowiekiem mającym umożliwić im wstąpienie do partyzantki. Ten niespodziewany i w tamtej sytuacji kompletnie niezrozumiały fakt wprawił ich w przerażenie i zmusił do ucieczki. Już nigdy nie spotkali łącznika z lasu. Oprócz Rolnickiego na wstąpienie do oddziału liczyli jego siostra oraz szwagier. Dla młodej pary małżeńskiej była to najbardziej realna szansa na ocalenie po tym, jak zostali ograbieni przez szmalcowników. Za sprawą „gorejącego krzewu” nie udało się wykorzystać tej szansy i pozbawieni pieniędzy młodzi ludzie wkrótce zginęli. Przeżył jedynie Mietek.

To tylko jeden z epizodów w długim ciągu wojennych perypetii, które jednych prowadziły do ocalenia, a innych do śmierci. Rolnicki widział swoje istnienie jako dzieło przypadku – właściwie od samego początku, kiedy urodził się jako trzecie dziecko w rodzinie, która planowała tylko dwójkę dzieci. Przyszedł na świat w pewnym sensie dlatego, że jego starszy brat zmarł jako niemowlę.

Po wojnie Rolnicki mieszkał w Warszawie. W 1948 roku zdał maturę. Ożenił się. Jego żona, Wanda, nie była Żydówką. Na świat przyszedł ich jedyny syn. Chłopiec zmagał się z nieuleczalną chorobą, która po raz pierwszy dała o sobie znać, gdy miał kilka lat. Rodzice intensywnie szukali dla niego ratunku, jednak bezskutecznie. Zmarł jako młody człowiek, już w Izraelu.

Na wyjazd do Izraela naciskała pani Wanda. Rodzina wyjechała w 1957 roku. Osiedli w Beer Szewie. Mieczysław aż do emerytury pracował w fabryce. Nie dążył do zrobienia kariery w nowej ojczyźnie.

Pisanie było jego hobby. Za swoją mentorkę uważał Łucję Gliksman (1913–2002). Jego twórczość oscylowała głównie wokół ścisłego związku między trzema fenomenami: życiem, śmiercią oraz przypadkiem. Jako kontrpunkt dla przypadku powraca w jego tekstach motyw Boga. Trudno pozbyć się wrażenia, że pisarz, niejednokrotnie deklarujący niewiarę i niereligijność, nie mógł jednak przejść do porządku dziennego nad kwestią istnienia lub nieistnienia Boga, a także nad rolą Stwórcy w historii. Zachowywał dystans wobec ostatecznych prawd, wyrażony chociażby w następującym aforyzmie: „Przekonani, że przypadek rządzi naszym życiem, mają na potwierdzenie tego tyle samo ważkich argumentów, co twierdzący, że tę rolę spełnia przeznaczenie”².

² M. ROLNICKI: *99 aforyzmów w dwóch językach*. Tel Awiw 2004, s. 28.

Opublikował kilka tomików aforyzmów i fraszek. Pisał też krótkie opowiadania, które właściwie można by określić mianem opowiadań filozoficznych (*Zmyślenia*. Lublin 2005). Wydał także ciekawą powieść o charakterze antyutopii pt. *Bezpłodna era* (Lublin 2002), opisującą szybką degenerację ludzkości, która z niewyjaśnionych przyczyn nagle przestała się rozmnażać. Obrazy społeczeństwa pogrążającego się najpierw w totalitaryzmie, a następnie w chaosie pod wieloma względami kojarzyć się mogą z opisami żydowskich doświadczeń w czasie Zagłady, choć nie można uznać tego utworu za prostą alegorię. Powieść ta ma wymowę bardziej uniwersalnej metafory.

Myślę, że w czasie ostatnich ożywionych sporów o pamięć Zagłady warto wrócić do tekstów Rolnickiego. Jego przemyślenia, bardzo wyważone i spokojne, mogłyby do obecnych dyskusji wiele wnieść. W *Krzaku gorejącym...*, w rozdziale zatytułowanym *Pomoc przez zaniechanie*, pisał między innymi:

Dla wydania Żyda wystarczył donos, a nawet wskazujący palec i słowo „Jude”. Było to dużo łatwiejsze aniżeli udzielanie pomocy ściganym. Czynienie zła wymaga zawsze mniejszego wysiłku niż świadczenie dobra. Dlatego tak niewielu ludzi mogło zniszczyć tak wielu, a tak wielu mogło uratować tak niewielu³.

Zacytowany fragment to wyraz konsekwentnej postawy prezentowanej przez tego autora, postawy głębokiego, spokojnego namysłu.

Żałuję, że Mieczysław Rolnicki nie może już zabrać głosu. Żałuję też, że zostały rzeczy, o które nie zdążyłam go zapytać.

³ M. ROLNICKI: *Krzak gorejący*. (Zapiski z lat 1939–44). Jerozolima–Lublin 1999, s. 94.

NATALIA PARFENIUK
ORCID: 0000-0002-6411-3069
Uniwersytet Narodowy Akademia Ostrogska

EWELINA SUSZEK
ORCID: 0000-0002-6574-5842
*Instytut Humanistyczny, Państwowa
Wyższa Szkoła Zawodowa w Tarnowie*

Mizocz – palimpsest*

Podróż

Po około dwóch godzinach jazdy samochodem od Lwowa na wschód należy być bardzo uważnym. Tablica kierunkowa na Mizocz (rejon zdołbunowski obwodu rówieńskiego zachodniej Ukrainy) jest słabo widoczna, a im dalej od drogi głównej, tym bardziej trasa staje się niekomfortowa. Wyboje są zdecydowanie większe, teren zaś prawie niezagospodarowany. Przez około pół godziny mija się niemal tylko stopy i przydrożne drzewa.

Ponieważ wkrótce zacznie zmierzchać, a wyprawa wydaje się nie mieć końca, zaczynamy wątpić w jej sensowność, zwłaszcza że została podjęta dość spontanicznie (wprawdzie myślałyśmy o niej już znacznie wcześniej, ale nie planowałyśmy jej na ten dzień). Zastanawiamy się, czy kiedy (jeśli?) dotrzemy na miejsce, cokolwiek zobaczymy. Jest obco. GPS nie działa. Nie ma się też kogo zapytać o drogę. W pewnym momencie zauważamy samotną, otoczoną małym sadem chatkę i pukamy do jej drzwi. Jej mieszkaniec – mówiący gwarą starszy pan – doradza, by wciąż kierować się prosto, a w Mizoczu łatwo wskażą nam „to miejsce” i z pewnością go nie przeoczymy. Czujemy ulgę, choć jeszcze nie spokój. Kiedy docieramy do miasteczka, nie mamy wątpliwości, że jesteśmy na prowincji. Wyczytany wcześniej w polskiej Wikipedii opis: „Mizocz – osiedle typu miejskiego”, nijak się ma do naszych wrażeń, choć oczywiście zabudowa jest

* Badania terenowe prowadzone były w związku z udziałem w programie Erasmus+ realizowanym w ramach współpracy Uniwersytetu Śląskiego z Uniwersytetem Narodowym Akademią Ostrogską. Prowadzono je w roku akademickim 2017/2018.

już gęstsza niż ta, którą mijałyśmy jakiś czas temu. Ponieważ musimy dotrzeć do centrum, wypatrujemy wyznaczającej je cerkwi. Zabytkowa cerkiew Narodzenia Najświętszej Marii Panny (dawny kościół pw. św. Jana Nepomucena) okazuje się dość ładna – biała, z kopułami (jedna niebieska, dwie złote), i jednocześnie bardzo typowa dla ukraińskiego krajobrazu. Ponieważ droga się rozgałęzia, a nie ma żadnych tablic, znów nie mamy pojęcia, gdzie jechać. Szczęśliwie w pobliżu znajduje się budynek przypominający z daleka dom chłopca/dom kultury. Sądząc po dobiegającej muzyce, odbywa się tam rodzinna uroczystość. Przed budynkiem stoją jej uczestnicy – kobieta w chuście i dwóch mężczyzn. Przyjęcie musi być mocno zakrapiane, więc żywo prowadzona narracja o tym, jak dojechać do naszego punktu docelowego, zdaje się nie kończyć podobnie jak podróż. Staramy się nie okazywać zniecierpliwienia, chociaż do zachodu słońca już bardzo blisko. Czas nam zdecydowanie nie sprzyja. Ponieważ to Wielki Poniedziałek, musimy uważać nie tylko na wyboje, ale także na lekko lub całkiem mocno zataczających się pieszych. Mijamy remizę strażacką, szereg zwykle ubogich, podniszczonych, przygnębiających zabudowań i jedziemy wciąż pod górę, aż droga przekształca się w polną. Zatrzymujemy się. Staruszek z chatki miał rację, przewidując, że nie przeoczmy.

Na miejscu? Przesunięcia

Dlaczego stale będąc niepewne trasy, wiedziałyśmy, gdzie jest jej cel? Po dawnym getcie żydowskim w Mizoczcu nie pozostało zbyt wiele śladów¹. Najważniejszym w pierwszym odbiorze znakiem tego, że coś się tu niegdyś wydarzyło,

¹ Szacuje się, że w obwodzie rówieńskim są 94 miejsca, w których doszło do mordu Żydów, ale zaledwie jedna czwarta z nich została oznakowana. Roman Mychalczuk (Роман Михальчук) – badacz polityki pamięci – wskazuje na marginalizację tematyki Zagłady w ukraińskim środowisku akademickim, co przejawia się w przeświadczeniu, że zagadnienia te powinny być poruszane przez żydowskich badaczy, podczas gdy ukraińscy autorzy powinni zająć się np. Wielkim Głodem. Jego zdaniem dominuje postawa „obserwatora” (nie utrudniać, ale również nie pomagać), a to nie wzmacnia świadomości społecznej. O samym Mizoczcu jako symbolu masowego mordu Żydów w Europie Wschodniej stało się jednak głośno m.in. za sprawą wystawy w muzeum Topographie des Terrors w Berlinie. Zob. Р. Михальчук: *Пам'ять про Голокост у Мізочі: роздуми про українські та закордонні комеморативні практики* [R. MYCHALCZUK: „Pamięć o Holokauście w Mizoczcu. Refleksje na temat ukraińskich i zagranicznych praktyk pamiątkowych”]. Dostępne w Internecie: <http://uamoderna.com/event/mykhalchuk-memory-about-holocaust> [data dostępu: 22.08.2017]; ТЕНЖЕ: *Пам'ять про Мізоцьку катастрофу* [„Pamięć o katastrofie w Mizoczcu”]. Dostępne w Internecie: http://mnemonika.org.ua/wp-content/uploads/2016/12/Myhalchuk_R.pdf [data dostępu: 22.08.2017]. Wszystkie przytoczone w przypisach ukraińskie tytuły przetłumaczyła Natalia Parfeniuk, korekty stylistycznej dokonała Ewelina Suszek.

jest pomnik widoczny z daleka nie tylko ze względu na swój wyrazisty kształt i wysokość (około 6 metrów), ale też lokalizację na szczycie niedużego wzgórza. Na nim widnieje napis w języku ukraińskim: „Pamięci ofiar Holokaustu 1942 roku” („В пам'ять жертвам Голокосту 1942 року”), i płaskorzeźba przedsta-



Fot. 1



Fot. 2

wiająca trzy postacie (mężczyzna osłania kobietę z dzieckiem). Za obeliskiem jest łąka, teren nagle obniża się, ruiny czegoś (ponoć dawnej fabryki), jeszcze dalej widać mijane wcześniej domy i drzewa. Na pobliskich łąkach pasą się konie. Gdy zaczyna się ściemniać, przychodzi po nie gospodarz. Ciszę niespodziewanie przerywa stary, gruchoczący autobus z trudem jadący po nierównym terenie.



Fot. 3

Niektóre elementy krajobrazu (łąka z końmi o zachodzie słońca) pasowałyby do sielankowej scenerii. A jednak było tak, jak pisała Roma Sendyka: „Polana w lesie, kępa drzew, zarośnięty pagórek – mieszkańcom Europy Środkowo-Wschodniej miejsca te nie są obce, choć pozornie nie różnią się od otoczenia, jednak otacza je i wyróżnia coś niepokojącego”². „Coś jest nie tak”, „coś jest dziwnego, a nawet przerażającego” – rozmawiamy ze sobą, powtarzając słowa tych, którzy odwiedzają (prawie) zapomniane miejsca Zagłady³. Pastwiska Mizocza okazują się typowym „miejszem zdeformowanym”, ponieważ zakorzenione są jednocześnie w dwóch porządkach: „tu i teraz” oraz „tam i wtedy”⁴. To, co widać gołym okiem i słyhać (a właściwie częściej nie słyhać), stanowi pierwszą warstwę palimpsestu⁵.

² R. SENDYKA: *Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci („non-lieux de memoire”)*. „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 323.

³ Zob. tamże; M. TOMCZOK: *Postgraniczność gett w Będzinie i Sosnowcu a jej kulturowe reprezentacje*. W: *Monady. Polsko-niemiecko-żydowskie po(st)graniczne narracje miejskie*. Red. A. GALANT, E. KRASUCKI, P. KRUPIŃSKI i P. WOLSKI. Budapeszt–Kraków 2015, s. 309–311, 316–317.

⁴ Zob. R. SENDYKA: *Pryzma...*, s. 324.

⁵ O „geo-palimpseście” oraz „osadowym charakterze” w odniesieniu do miejsc Zagłady pisze Roma Sendyka. Zob. tamże, s. 330.

Nawet postawiony w 1989 roku, dziś zarastający od góry roślinnością monument ma „osadową” naturę. Pierwotnie umieszczony na nim napis był dłuższy od obecnego: „Wieczna pamięć ludności żydowskiego pochodzenia rozstrzelanej przez faszystów w 1942 roku”⁶ („Вічна пам’ять розстріляним фашистами людям єврейського походження у 1942 році”). Gipsowa płaskorzeźba również była inna – początkowo przedstawiała na pół obnażoną rodzinę żydowską (matka trzymała dziecko, a ojciec leżał ranny). Po renowacji w 2012 roku mężczyzna prezentuje się jako silny obrońca swych bliskich, stając się tym samym pierwszoplanową postacią⁷. To niejedyne „przesunięcie”. Pomnik stoi przy drodze, w odległości około 200–300 metrów od miejsca rozstrzelań.

Właściwe miejsce mordu – do dzisiaj nieogrodzone i zarośnięte trawą – wskazali świadkowie wydarzeń (na przykład Vladimir Markovich Bidyuk) oraz zagraniczni badacze (prace prowadzone przez Institute for Visual History and Education Foundation USC Shoah w USA oraz Yahad-In Unum we Francji)⁸. W latach 50. ubiegłego wieku mieszkańcy miasteczka znajdowali na tym terenie ludzkie kości. A w związku z tym, że nie brakowało poszukiwaczy złota, władze sąsiedniego zakładu postarały się o kilkakrotne pokrycie obszaru dodatkową warstwą gleby⁹.

Ważnym dowodem w próbach określenia miejsca Zagłady są również zdjęcia wykonane w trakcie egzekucji (obecnie przechowywane w United States Holocaust Memorial Museum)¹⁰. Ich autor – prawdopodobnie Niemiec o nazwisku Gustav Gille – przyjął odgórną perspektywę. Fotografie prezentują niemieckich żołnierzy SS oraz ukraińskie oddziały policji w trakcie masowego mordu kobiet i dzieci. Widzimy, jak ofiary ustawiają się w szeregu na chwilę przed rozstrzelaniem, a także jak leżą już martwe lub są dobijane przez oprawców. W takim efemerycznym, ontologicznym zawieszeniu postaci ze zdjęć uchwycy Bracha Lichtenberg Ettinger¹¹. Między innymi fotografie z Mizocza stają się w jej pracach „materiałem wyjściowym”, na który nakłada się transparentne warstwy

⁶ Zob. *Mizocz. Miasteczko na Wołyni* [„Mizocz. Miasteczko na Wołyniu”]. Dostępne w Internecie: <http://kordonnij-prostir.martin-opitz-bibliothek.de/mizoch/> [data dostępu: 22.08.2017].

⁷ Zob. P. Михальчук: *Пам’ять про Мізоцьку катастрофу...*

⁸ Zob. P. Михальчук: *Пам’ять про Голокост у Мізочі: роздуми про українські та закордонні комеморативні практики...*

⁹ P. Михальчук: *Пам’ять про Мізоцьку катастрофу...*

¹⁰ Zdjęcia można obejrzeć m.in. na oficjalnej stronie muzeum. Zob. http://digitalassets.ushmm.org/photoarchives/result.aspx?max_docs=1000&search=Mizocz&Submit=Search&query_append= [data dostępu: 22.08.2017]. Na zdarzające się błędy w opisie tych fotografii zwraca uwagę Tomasz STEMPOWSKI. Zob. TENŻE: *Ostrożnie z podpisami*. Dostępne w Internecie: <http://fototekst.pl/ostroznie-z-podpisami/> [data dostępu: 22.08.2017].

¹¹ Prace B.L. Ettinger prezentowane były na pierwszej w Polsce indywidualnej i przekrojowej wystawie artystki „Eurydyka – Pieta” w Muzeum Śląskim w dniach 8.07–2.09.2017 r. Można je również zobaczyć na stronie internetowej: <http://bracha-ettinger.muzeumslaskie.pl/prace/> [data dostępu: 23.08.2017].

farb. Nie ma to być gest zacierania śladów, lecz zbliżania się do traumatycznych doświadczeń¹². Jej głównymi bohaterkami – w przeciwieństwie do tego, co przedstawiono na wołyńskiej steli – są kobiety (matki) – współczesne Eurydyki.

Co jeszcze świadczy o przeszłości Mizocza? Zauważalny na zdjęciach i zachowany do dzisiaj rów oraz wspomniane ruiny fabryki. Można je uznać za swoiste pomniki upamiętniające Zagładę w podobny sposób, jak Frank Ankersmit czynił to w odniesieniu do budynków Auschwitz¹³. Co zatem upamiętniają? Czego niemymi świadkami były?

Rów i nasypy

27 czerwca 1941 roku wojska niemieckie wkroczyły do zamieszkiwanego przez Ukraińców, Polaków, Żydów i Czechów Mizocza. Wiadomość o tym została pozytywnie przyjęta przez obóz nacjonalistyczny. Ludność ukraińska patrzyła na żołnierzy jak na wyzwolicieli, początkowo nie odczuwając z ich strony względem siebie żadnej agresji. Tymczasem już 29 czerwca rozpoczęły się pogromy Żydów. Hitlerowcy narzucili im obowiązkową rejestrację, nakaz noszenia gwiazdy Dawida¹⁴, a także przymus pracy w cukrowni, której ruiny widzieliśmy, stojąc na wzniesieniu. Jesienią 1941 roku utworzono getto, gdzie umieszczono około 2 tysięcy Żydów z okolic¹⁵.

Jak wspominają ukraińscy świadkowie, do czasu, gdy Żydom pozwalano wychodzić do miasta, prosili oni o żywność swoich przyjaciół. Później w obliczu głodu, który zapanował w getcie, mieszkańcy Mizocza przerzucali im żywność przez ogrodzenie. Zwłaszcza dzieci w formie zabawy strzelały z procy małymi jabłkami lub orzechami, a łobuzerskie wybryki zwykle uchodziły bezkarnie.

¹² Zob. A. CHROMIK: *Eurydyka i Pieta, ogień i woda, ratunek i ewakuacja: ślady traumy w twórczości Brachy L. Ettinger*. Dostępne w Internecie: <http://bracha-ettinger.muzeumslaskie.pl/teksty/dr-anna-chromik/> [data dostępu: 23.08.2017].

¹³ Zob. F. ANKERSMIT: *Pamiętając Holocaust: żaloba i melancholia*. Przeł. A. AJSCHTET i in. W: F. ANKERSMIT: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Red. E. ДОМАЊСКА. Kraków 2004, s. 421–422.

¹⁴ Zob. P. МИХАЛЬЧУК: *Трагедія мізоцьких євреїв* [R. MYCHAŁCZUK: „Tragedia Żydów Mizocza”]. Dostępne w Internecie: http://jewish-museum-marmer.dp.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=156:2012-10-18-13-22-18&catid=4:2011-06-02-03-36-17&Itemid=5 [data dostępu: 14.11.2018]. O „propagandowych umizgach” żołnierzy Rzeszy względem Ukraińców zob. R.-D. MÜLLER: *Wspólnicy Hitlera: formacje sojusznicze Wehrmachtu na froncie wschodnim*. Przeł. J. WOLSKA-STEFANOWICZ. Warszawa 2010.

¹⁵ Zob. *Encyclopedia of Camps and Ghettos, 1933–1945*. Dostępne w Internecie: <https://www.ushmm.org/research/publications/encyclopedia-camps-ghettos/volumes-i-and-ii-available-on-line> [data dostępu: 25.06.2018].

Bardziej spektakularnie, ale zgodnie z rozporządzeniem, Niemcy planowali obejść się z Terentijem Parfeniukiem, który nielegalnie dostarczał wołowinę. Schwytany wraz z dwoma żydowskimi pomocnikami miał zostać zabity na oczach mieszkańców miasteczka, ale błagania jego córki Niny uratowały go przed karą, której nie uniknęli jego współnicy¹⁶.

W nocy z 13 na 14 października 1942 roku faszyci rozpoczęli akcję likwidacji getta, wcześniej otoczonego kordonem. Żydzi, poinformowani o wywózce do pracy przymusowej w Rzeszy, dostali nakaz zbiórki o godzinie 16. Według ludowych podań na niebie miały się wówczas pokazać znaki zapowiadające przyszłą tragedię¹⁷. Ponieważ Żydzi z Mizocza – w przeciwieństwie do tych z miejscowości Równie – częściowo przynajmniej domyślali się prawdy, podczas marszu wrzucali kosztowności do okolicznej rzeki, by nie dostały się one w ręce Niemców. Stosunkowo wcześniej, bo już w trakcie wędrówki, rozpoczęły się pierwsze rozstrzelania. Na przodzie kolumny jechał na motocyklu gestapowiec Gille fotografujący wydarzenia. On też odpowiedzialny był za sprawny przebieg segregacji przedmiotów należących do Żydów. Stosy, na których oddzielnie składano odzież, obuwie i kosztowności, znajdowały się około 20 metrów od rowu. Rów o wymiarach 50 metrów długości, 7 – szerokości i 6 – głębokości nakazano wcześniej wykopać Żydom, rzekomo na potrzeby oddalonej o 300 metrów cukirowni. Nagie ofiary zapędzono do dołu i ustawiano je koło siebie, by w trakcie strzelania zaoszczędzić na amunicji. Zdarzało się, że niektórzy wciąż żyli podczas zakopywania. Liczba zabitych jest trudna do dokładnego określenia – waha się między 1700 a 4000¹⁸. Masowe morderstwa trwały sześć dni i podzielone zostały na kilka etapów¹⁹. W ich trakcie wybuchł w getcie pożar. Istnieje kilka wersji wyjaśniających jego przyczynę. Możliwe, że to Niemcy podpalili getto, by wypłoszyć z niego Żydów. Wiarygodne jest również, że uczynili to sami mieszkańcy, co odczytuje się albo jako ostatni przejaw oporu (samodzielny wybór śmierci, zniszczenie majątku, by nie dostał się w niepowołane ręce), albo jako próbę odwrócenia uwagi oprawców, mającą umożliwić ucieczkę. Szacuje się, że w ogniu zginęło około 200 osób, ale niektórym udało się wydostać na wolność. Utworzona z uciekinierów nędznie uzbrojona partyzantka została jednak w większości pojmana²⁰.

Przeżyły zaledwie pojedyncze osoby. Do historii przeszło szczęśliwe ocalenie Zofii Gorsztejn. Gdy rozpoczął się pogrom, nastoletnia dziewczyna uciekła

¹⁶ Zob. P. Михальчук: *Трагедія мізоцьких євреїв...*; *Мізоч. Містечко на Волині...*

¹⁷ Zob. P. Михальчук: *Трагедія мізоцьких євреїв...*

¹⁸ Zob. tamże. Zob. P. Михальчук: *Пам'ять про Голокост у Мізочі: роздуми про українські та закордонні комеморативні практики...* Lista nazwisk zamordowanych znajduje się na stronie internetowej: <http://www.jewishgen.org/yizkor/Mizoch/miz294.html> [data dostępu: 24.08.2017].

¹⁹ Zob. P. Михальчук: *Трагедія мізоцьких євреїв...*

²⁰ Zob. tamże.

i ukryła się w domu koleżanki z klasy – Maryi Slobodiuk. Przebywała tam do lipca następnego roku, kiedy to naziści przeszukali chatę. I wówczas jednak Zofii nic się nie stało, ale dla bezpieczeństwa gospodarz skierował ją do swoich krewnych, u których mieszkała aż do końca okupacji niemieckiej.

Oleksij Slobodiuk (bratanek Maryi), pozostając pod wrażeniem rodzinnych opowieści, stworzył obraz *І мертвим і живим сином Ізраїлевим в пам'ять про трагедію Мізоца в 1942 році (I martwym i żywym synom Izraelu dla pamięci o tragedii Mizocza w 1942 roku)*²¹. Na malowidle widać wiele: kolumnę prowadzonych na śmierć Żydów, eksterminację, w oddali pożar getta i cukrownię, a na pierwszym planie rodzinę ratującą Zofię. Przy wiejskiej chacie rozgrywa się taka oto scena: najmłodszą siostrę Maryi, Raję, hitlerowiec kusi czekoladką, by zdradziła miejsce ukrywania Żydówki – dziewczynka jednak tego nie robi²².

Po wojnie Zofia wyjechała do Izraela, gdzie opowiedziała swoje losy w Jad Waszem. Ukraińska rodzina została odznaczona medalem „Sprawiedliwi wśród Narodów Świata”. W lipcu 1999 roku ocalała przyjechała na Wołyń, by spotkać się ze swoją przyjaciółką²³. Zniesienie żelaznej kurtyny zmieniło nieco sposób prowadzenia ukraińskiej polityki pamięci (radziecka ideologia nakazywała oddawać cześć raczej weteranom, a nie ludności cywilnej)²⁴. Ogrodzono pozostałości żydowskiego cmentarza w mieście. Lokalne władze z okazji siedemdziesiątej rocznicy tragedii odsłoniły odnowiony pomnik i uczciły poległych minutą ciszy. Począwszy od lat 90., do Mizocza przybywają zagraniczne delegacje, które sypią wokół pomnika izraelską ziemię. W ten sposób tworzy się kolejną warstwę palimpsestu.

²¹ Zdjęcie obrazu namalowanego na płótnie o wymiarach 1,8 m × 0,5 m można zobaczyć na stronie internetowej: <http://kordonnij-prostir.martin-opitz-bibliothek.de/mizoch/> [data dostępu: 24.08.2017].

²² Por. tamże.

²³ Zob. tamże.

²⁴ Zob. Р. Михальчук: *Пам'ять про Мізоцьку катастрофу...*

Przeglądy i omówienia

KINGA PIOTROWIAK-JUNKIERT

ORCID: 0000-0003-3682-4135

Instytut Językoznawstwa, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Kret czy wieloryb? Którędy do Rechnitz?

Sacha Batthyány: *A co ja mam z tym wspólnego?*
Zbrodnia popełniona w marcu 1945 roku. Dzieje mojej rodziny.
Przeł. Emilia Bielicka. Warszawa, Czytelnik, 2017, ss. 256.

A co ja mam z tym wspólnego?... Sachy Batthyányego, szwajcarskiego dziennikarza, redaktora „Neue Zürcher Zeitung” i „Tages-Anzeiger”, należą do książek, które narodziły się w chwili, gdy autor skosztował owocu poznania dawnego i złego. Pisarz nieoczekiwanie dowiedział się o współdziiale jego ciotki, „gospodyni piekła”, Margit Thyssen-Batthyány, w zbrodni dokonanej na stuosiemdziesięciu Żydach w pałacu w Rechnitz. Poszukiwanie wiedzy o wydarzeniach z 24/25 marca 1945 roku staje się wielkim życiowym wyzwaniem. U Batthyányego¹ polega to na stopniowym redefiniowaniu wszystkiego, co przez lata zbudowało jego tożsamość. Kruszy się splendor znakomitego rodu, musi od nowa poukładać relacje rodzinne, odwiedzić miejsce masakry i spotkać tych, którzy stracili w Rechnitz bliskich. Wszystkie te aktywności prowadzą do próby odpowiedzi na tytułowe pytanie.

Spodziewałem się czegoś, co by się wiązało z dziewiętnastym wiekiem, jakichś wytwornych toalet, jakichś koni. Może też mostu nazwanego imieniem któregoś z moich przodków: Ádáma, Zsigmonda czy Ladislausa Batthyányego - bo moje nazwisko jest na Węgrzech powszechnie znane. Nosili je hrabiowie, książęta, dostojnicy Kościoła. Jeden z moich przodków był w roku 1848 premierem, inny, lekarz Ladislaus Batthyány-Strattmann za swe medyczne zasługi dla Rzymu został w roku 2003 beatyfikowany przez papieża Jana Pawła II. [...] tym-

¹ Pisownia nazwiska autora i węgierskich członków rodziny różni się nieznacznie. W tekście zachowałam te różnice.

czasem zaskoczył mnie całkiem niezrozumiały tytuł: *Gospodyni piekła*, chociaż kobietę na zdjęciu rozpoznałem natychmiast. Ciotka Margit. [...] Ponoć urządziła huczne przyjęcie z tańcami i dużą ilością alkoholu, po czym około północy, dla nagłego kaprysu, przyłożywszy każdemu z nagich mężczyzn i kobiet pistolet do czoła – po kolei wszystkich wystrzelała.

s. 12

Casus Batthyanyego przypomina rozliczne projekty pisarskie (głównie reportażowe i powieściowe), w których tekst świadczył o poznawaniu prawdy o własnym pochodzeniu, pozwalając autorom na szczerość, wzruszenie, rozpacz, często stając się jedyną przestrzenią, w której mogła wybrzmieć odrzucona przez społeczeństwo, nieinteresująca już nikogo prywatna przegrana. W większości przypadków twórcy reprezentowali rodziny poszkodowanych, rekonstruowali losy zamordowanych dziadków lub usiłowali zrozumieć traumę rodziców². Relacje potomków katów należą do rzadkości³, choć są niezbędne, by móc rozpocząć lub kontynuować proces przepracowywania społecznych doświadczeń wojny w Europie. W książce Batthyanyego problem geograficznego umocowania pełni osobną funkcję, ponieważ, paradoksalnie, jest to element, który niezwykle uniwersalizuje wymowę tekstu. Życie w Szwajcarii, dające złudzenie politycznego obiektywizmu i braku osobistego zaangażowania, ustępuje konieczności uznania własnego udziału w historii i poczucia odpowiedzialności za to, co się zdarzyło. Pisarz konstatuje:

Szwajcaria nadaje się idealnie do tego, by zacząć wszystko od początku, by strząsnąć z siebie dawne przeżycia – bo nic w tym kraju nie przypomina ani Hitlera, ani Stalina. Obydwa totalitarne systemy: narodowy socjalizm, komunizm, obozy koncentracyjne, gułagi to tytuły rozdziałów w szkolnych podręcznikach do historii. Nie ma tu żadnych pomników ku czci wojennych ofiar, nie spotyka się rodzin – nie licząc imigrantów – które przeżyły koszmary ostatniej wojny. Nikomu nie przyszłoby do głowy pytanie: „Co robiłeś podczas wojny, dziadku?”. Nikogo stąd nie deportowano ani nie zagazowano. Nie potrzeba tu niczego „przetrawiać” ani sobie „wyrzucać” [...]. Nie ma tu mowy o żadnej „zbiorowej winie” [...].

s. 15

Także czytelnik, symbolicznie, reprezentuje Szwajcarię, ponieważ większość z nas należy do pokolenia przyglądającego się wojnie, asystującego rozpoznaniom badawczym, poszukującego prawdy o tym doświadczeniu niemalże wyłącznie

² Z bogatej literatury wskazałabym kilka wyrazistych przykładów: A. TUSZYŃSKA: *Rodzinna historia lęku*. Kraków 2005; A. JANKO: *Mała Zagłada*. Kraków 2015; M. SZNAJDERMAN: *Fałszerze pieprzu. Historia rodzinna*. Wołowiec 2016; A. FRANKEL: *Dziewczynka*. Przeł. L. KWIATKOWSKI. Warszawa 2007.

³ Np. M. POLLACK: *Śmierć w bunkrze. Opowieść o moim ojcu*. Przeł. A. KOPACKI. Wołowiec 2006.

w tekstowym świecie. I narracja jest podstawowym narzędziem umożliwiającym ustosunkowanie się do tematu, w języku możliwy jest gest pamięci, solidarności, poznawczej empatii, choć pojęcia te wymieniam jedynie orientacyjnie, dlatego że żadne z nich nie może być spełnione i są wypowiedziane z pełną świadomością ich niestosowności oraz umowności. Z tego założenia wychodzi również autor, który poświęca poznaniu dziejów rodziny siedem lat, czyli tyle, ile wynosi jedno krecie istnienie (s. 10). Porównanie tego interwału ze zwierzęcą egzystencją jest szczególnie sugestywne, ponieważ pisarz z bogatego inwentarza istnień wybiera akurat osobnika spędzającego niemal całe swoje życie w nieprzeniknionych ciemnościach, wilgoci i ciasnych korytarzach. Także Batthyany musi przedziierać się przez milczenie, rozkopywać archiwa, gmerać w niezwykłym dzienniku babci i poznać historię żydowskiego małżeństwa Mandlów, którzy również zginęli w pobliżu pałacu, prosząc o uratowanie córki z transportu do Auschwitz. W ostatecznym rozrachunku te wszystkie podziemne, toczące się niejawnie, krecie czynności zdumiewają, gdy spojrzy się na nie z szerszej perspektywy. Kret łączy korytarzami odległe miejsca, prowadzi swoje zagadkowe ścieżki w poprzek ustalonej topografii terenu. Kret-pisarz stawia pytania, docieka prawdy, chce argumentów, wiedzy, jest gotowy wyruszyć w podróż do Buenos Aires, by oddać jedyną pamiątkę po zatartym czasie ocalałej z obozu dziewczynce, która nigdy nie dowie się, jak naprawdę zginęli jej rodzice.

Historia prywatnego śledztwa, dokumentowana odniesieniami do wizyt u psychoterapeuty, narodzinami dzieci, wyżynaniem się zębów, rozmowami z ojcem na temat rodziny, niespodziewanie przeradza się w formowanie wspólnego, ludzkiego głosu. Batthyanyemu nie wystarcza jednak dokumentowanie, wybiera język szczerości i bezradności. Prowadzi narrację blisko własnego odczuwania, dając złudzenie wyrugowanego dystansu, dzięki czemu staje się ona intymna, pełna oznak zwątpienia, słów i zwrotów, których w kontekście odpowiedzialności za Zagładę Żydów nie wypowiada się publicznie.

Autor, sprowadzając swoje refleksje do poziomu osobistej relacji, buduje strategię pisania o przeszłości, która opiera się na dogłębnym badaniu samego siebie. Jest to element książki wzbudzający zapewne kontrowersje, ponieważ mówienie o własnych odczuciach, emocjach, lękach, odkryciach wyraźnie dominuje w całym wywodzie. Mamy wrażenie, że Batthyany preferuje narrację autowiskrycyjną, jakby podkreślanie w niemal każdej scenie prywatnej perspektywy było najistotniejsze, a przecież opisywane zdarzenia odbyły się bez niego i nie on jest tu najważniejszy, ale procesy, które uruchamia lub może uruchomić jego pisarstwo. Jednym z kluczowych pytań, jakie można postawić tej książce, jest pytanie o wpływ jej recepcji na społeczną świadomość podobnych, zatartych i znanych tylko lokalnie wydarzeń. Przykład Batthyanyego nie pozostawia wątpliwości, że mechanizm poruszenia, wzbudzenia pamięci potrzebuje kogoś, kto przekazuje prywatne zdumienie w pracę rozpoznania. Rechnitz jest przecież jednym z tysięcy miejsc starannie poukrywanych, zatajonych, zamaskowanych.

Analiza mechanizmów i regionalnych problemów daje o sobie znać w rozdziałach poświęconych wspólnej podróży autora z ojcem do Rosji. Dwaj mężczyźni ruszają śladami dziadka więzionego w Gułagu. Wizyta nie przynosi spektakularnych owoców, ale zdradza bardzo wiele ze sposobu myślenia pisarza, ponieważ pojawia się wyraźna skłonność do scalania zbrodni totalitarnych:

Dla mnie podróż do Rosji to to samo, co dla Żydów podróż do Auschwitz.

s. 91

Rosja była... - zaczął.

Jak Auschwitz, wiem...

s. 121

Słowo „Auchwitz” wymawia się jednym tchem ze słowem „stalinizm”, a przecież nie mówimy o tym samym i trudno je porównywać.

Ten, jak można przypuszczać, nieświadomy błąd czy skrót myślowy zdradza istnienie zaskakującego mechanizmu obnażającego sposób myślenia pisarza. Batthyany ma drażniącą manierę polegającą na zderzaniu wydarzeń z przeszłości z kondycją współczesnego świata. Autor zauważa:

Nie jesteśmy wprawdzie strażnikami i nie prowadzimy przesłuchań, nie każemy też nikogo rozstrzelać, ale jak się zachowujemy w sytuacjach, które znacznie mniej są groźne niż wojny? Na przykład w biurze, kiedy nam zależy, żeby dobrze wypaść. Czy mamy dość odwagi, by stanąć po stronie prawdy, chociaż może to być w danej sytuacji niewygodne? Czy braliśmy w obronę ludzi, którzy stali się ofiarami mobbingu szefów, czy też staliśmy beczynnie obok, jak tamci przechodnie w Budapeszcie, kiedy topiono Żydów w Dunaju?

s. 226–227

Porównania tego typu (rozstrzeliwania Żydów z braniem w obronę kolegów z pracy), pytanie retoryczne o autorów blogów, którzy zdaniem pisarza powinni podnosić ważne tematy świata, ale cały swój czas poświęcają udoskonalaniu profili zawodowych na platformach internetowych, wydają się nie tylko banalne, ale przede wszystkim świadczą o niemożliwej do wyrugowania naiwności. Trudno dociekać jej przyczyny, ponieważ nie jest to zapewne tylko znak kondycji „ludzi wielorybów”, znikających w głębinach, gdy nadchodzi zły czas, uciekających przed zagrożeniem (s. 15). Batthyany nie próbuje pomijać problemu współdziałania społeczeństwa, milczenia bystanderów, wprowadza do książki świetne mikroanalizy węgierskiej historii Żydów w XX wieku, ale dobiera do ich badania zupełnie nieadekwatne narzędzia. Podobnie jest z nieznośną tendencją do równoległego omawiania losów osób reprezentujących dwie strony tragedii. Zapiski Ágnes, córki zamordowanych Mandlów (nieświadomej, że rodzice zginęli, błagając o pomoc w jej uwolnieniu), pisarz przeplata fragmentami dzien-

nikowymi babci, wyraźnie akcentując jej bolesne, wojenne perypetie. Tak jakby chciał zasugerować, że w istocie cierpieli wszyscy, każdy coś stracił, każdy musiał skądś uciekać, każdy niósł po wojnie swoją traumę. Trudno się z tym nie zgodzić, ale Batthyany, chociaż deklaruje dziennikarskie podejście do tematu, dąży jednak do prywatnego *katharsis*, kończąc książkę scenami z Kistarcsa, obozu, w którym czekała na wysyłkę do Auschwitz córka Mandlów. Pisarz odwiedza miejsce, do którego pojechała jego babcia, chcąc zobaczyć się z dziewczynką, ponieważ miała poczucie winy z powodu rozstrzelania jej rodziców. Batthyany w końcowych akapitach płacze, czyli przeżywa rozwiązanie wewnętrznego dramatu, coś się w nim dopełnia, choć nie na tym powinno polegać mierzenie się z przeszłością. Łzy mają też, jak przypuszczam, złagodzić surowy osąd czytelnika i są odpowiedzią na pytanie postawione w tytule – zadanie pisarza polegało na symbolicznym zamknięciu tematu.

Książka *A co ja mam z tym wspólnego?...* powstała z potrzeby wiedzy, z potrzeby dotarcia do prawdy, ale Batthyany nie zdołał uniknąć uogólnień, spłyceń i banalizacji. Wybrał odautorski komentarz, pozwolił poprowadzić narrację przede wszystkim swemu prywatnemu bólowi, emocje pisarza wygrały z głosem historii. Twórca nie dostrzegł dysonansu na przykład w stwierdzeniu: „[...] zamelduję się z Syberii” (s. 97). A może szwajcarski dziennikarz stworzył język i koncept swojej książki z premedytacją, ponieważ był przekonany o tym, że innej narracji już nie ma, że współczesny świat nie potrafi inaczej mierzyć się z prawdą o (zbyt) odległych czasach, że wybieranie empatycznego milczenia (takiego jak to, gdy Batthyany nie zdradza w Buenos Aires sędziwej córce Mandlów zbyt bolesnych faktów o jej rodzicach) jest jedynym możliwym końcem historii?

Kinga Piotrowiak-Junkiert

A Mole or a Whale? Which Way Is It to Rechnitz?

Sacha Batthyany: *A co ja mam z tym wspólnego? Zbrodnia popełniona w marcu 1945 roku. Dzieje mojej rodziny*. Przeł. Emilia Bielicka. Warszawa, Czytelnik, 2017, ss. 256.

Summary

The review of Sacha Batthyany's *A co ja mam z tym wspólnego? Zbrodnia popełniona w marcu 1945 roku. Dzieje mojej rodziny* focuses on several key issues related to the philosophy of memory of the Shoah. Two animal metaphors are central to the text: that of a whale and that of a mole, which symbolise different approaches towards the familial history revealed before the Swiss writer. "Whale persons" vanish in darkness of the deep once the time of confrontation with the difficult truth about the past comes; "mole persons," in turn, are devoted to massive archival work and to an analysis of meticulously reconstructed facts. Batthyany chooses to speak

of the massacre in Rechnitz from the authorial perspective; he reaches the documents and the diary, simultaneously altering the story in a manneristic way by means of referring to his own experiences, often dominant in the narration. Even though it is one of the basic rights of artistic practice, subjectivism in discussing and accepting truth can become deceptive as it can lead to relativisation of history and oversimplified assertions.

ANDRZEJ JUCHNIEWICZ

ORCID: 0000-0001-7037-9907

Instytut Nauk o Literaturze Polskiej, Uniwersytet Śląski

„Paciorkowa robota”

Dorota Głowacka: *Po tamtej stronie. Świadectwo – afekt – wyobraźnia*.
Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo, 2016, ss. 295.

Anita Jarzyna: *Imaginauci. Pismo wyobraźni
w poezji Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza,
Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Nowaka*.
Łódź–Kraków, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych
UNIVERSITAS, 2017, ss. 364.

Tytuł jest parafrazą komentarza Anity Jarzyny do klechdy *Majka* Bolesława Leśmiana i trafnie oddaje zarówno charakter jej książki *Imaginauci...*, jak i pracy Doroty Głowackiej *Po tamtej stronie...* Obie monografie autorek, związanych odpowiednio z Uniwersytetem Łódzkim i University of King’s College w Halifaxie, świetnie ze sobą dialogują, a także wzajemnie się uzupełniają. O komplementarności świadczą również kategorie wyszczególnione w podtytule książki Głowackiej (świadectwo, afekt, wyobraźnia), stanowiące ramę kompozycyjną obu publikacji. Tematem wspólnym jest Zagłada, której Głowacka podporządkowuje znaczną część rozważań, zakreślając konstelację problemów ogniskujących się wokół sześciu obszarów tematycznych, silnie ze sobą związanych. Dotyczą one „niewidzialnych świadectw kobiecych”, którym badaczki poświęcają w ostatnich latach szczególnie wiele uwagi¹, co łączy się z postulatem rozszerzenia kanonu

¹ Por. B. KARWOWSKA: *Ciało, seksualność, obozy zagłady*. Kraków 2009; A. NIKLIBORC: *Uwięzionie w KL Auschwitz-Birkenau. Traumatyczne doświadczenia kobiet odzwierciedlone w dokumentach osobistych*. Kraków 2010; J. STÖCKER-SOBELMAN: *Kobiety Holocaustu. Feministyczna perspektywa w badaniach nad Shoah. Kazus KL Auschwitz-Birkenau*. Warszawa 2012; A. UBERTOWSKA: *Gender. W: TAŻ: Holocaust. Auto (tanato) grafie*. Warszawa 2014; B. CZARNECKA: *Kobiety w lagrze. Zapis doświadczenia*. Kraków 2018.

męskich świadectw Zagłady (między innymi Tadeusza Borowskiego, Marka Edelmana, Prima Leviego, Imre Kertésza, Paula Celana, Jeana Améry'ego), przemocy symbolicznej/cielesnej (moralnie dwuznaczne nadużycia Claude'a Lanzmanna podczas kompletowania materiału filmowego do *Shoah* oraz tortury), możliwości translacji świadectw i ich obrazowości (*casus* spuścizny Emmanuela Lévinasa i Hansa Günthera Adlera), wyboru emancypacji tożsamości narodowej lub płciowej w środowisku zdominowanym przez mężczyzn (*casus* Hannah Arendt i Sarah Kofman), a także „pamięci wielokierunkowej”². Tak szeroko zakrojony projekt umożliwia rewizję dotychczasowych poglądów na temat równoważnego statusu męskich i kobiecych ofiar innych ludobójstw oraz poszukiwanie świadectw zdominowanych przez pamięć męskocentryczną w celu ich dekonstrukcji oraz zredukowania „miejsc ekliptycznych”³, z których Zagłada jawi się jako doświadczenie męskie, jednowymiarowe pod względem etyki ocalałych, jak również pozbawione rewersu w postaci pornograficznego przedstawiania kobiet. Dobór metodologii feministycznej, która sprzeciwia się wszelkiej marginalizacji⁴, i biograficzne uwarunkowania⁵ skutkują unieważnieniem zawłaszczającego spojrzenia, będącego przyczyną odpowiednio spreparowanych wniosków na temat Holokaustu. Postulowane przez Głowacką rozszerzenie ram kadru pozwala na dostrzeżenie tego, co nieprawomocne, wykluczone i poboczne⁶.

Jarzyna poświęca Zagładzie ostatni, stanowiący kodę książki, rozdział. Śledzi w nim dyskretne, lecz sugestywne reminiscencje Szosa w utworach Józefa Czechowicza (stanowiące załączek toposu POCIĄGÓW ŚMIERCI⁷) oraz wyznacza dwa kierunki interpretacji literackich obrazów stodoły (warunkowane przez czas powstania utworów i kwalifikowane jako pisane przed Holokaustem i po nim), które determinuje wiedza kontekstowa czytelnika. To właśnie w partiach poświęconych zmiennym konotacjom stodoły (od uczucia przyjemności po groźbę) ujawnia się afektywny potencjał obrazów i wizji poetyckich. Rozważania o obrazach z pola skojarzeniowego Zagłady pozwalają także na uruchomienie trybu opowieści autobiograficznej, w której szczególne miejsce zajmują kwestie kryptonimowania żydostwa oraz współbycia z prześladowanymi.

W proponowanym przez badaczkę układzie zestawień i porównań można wyszczególnić prześladowanych i świadków. Do pierwszej grupy należą: Le-

² Por. M. ROTHBERG: *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*. Przeł. K. BOJARSKA. Warszawa 2015, s. 13–54.

³ A. UBERTOWSKA: *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*. Kraków 2007, s. 22.

⁴ Por. R. BRAIDOTTI: *Po człowieku*. Przeł. J. BEDNAREK, A. KOWALCZYK. Warszawa 2014.

⁵ Dorota Głowacka jest córką Wiktora Jassemę, ocalałego z Zagłady (por. s. 10).

⁶ Por. J. BUTLER: *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?* Przeł. A. CZARNACKA. Warszawa 2011, s. 50. Głowacka często powołuje się na koncepcję „ram wojny” Judith Butler i na jej podstawie formułuje zasady „wyobraźni relacyjnej”.

⁷ Por. S. BURYŁA: *Topika Holokaustu. Wstępne rozpoznanie*. W: TENŻE: *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holokaustu*. Kraków 2016, s. 49–82.

śmian, który doświadczył ataków antysemitycznych, a w wierszu *Stodoła* (łączącym obcość i swojskość) antycypował Holokaust, oraz Krzysztof Kamil Baczyński (nazwany „homeopatą grozy” – s. 313), szyfrujący w poezji żydowską tożsamość i osuwający grozę Zagłady makabrycznymi wizjami z porządku snu. Do drugiej z kolei: Czechowicz, wykazujący w korespondencji, która do 1977 roku znana była w ocenzonej formie, wrogość do Żydów⁸, oraz Tadeusz Nowak. W spuściźnie przedstawiciela pokolenia Współczesności stodoła (i pozostające z nią w relacji metonimicznej siano) traci, na skutek fali przemocy pogromowej, swoją niewinność, przemieniając się w topos⁹, który sprawia, że dzięki zaskakującej czytelnika pracy wyobraźni idylliczność okazuje się stanem niemożliwym do osiągnięcia. Wnioski zawarte w ostatnim rozdziale, dotyczące wyobraźni stającej po stronie pokrzywdzonych, stanowią największy atut publikacji, która uwrażliwia i formatuje myślenie o słowach dotąd obojętnych, lecz konotujących sielskość (*casus sąsiedztwa*¹⁰).

Projekt *Jarzyny* jest przedsięwzięciem imponującym i zakłada dowartościowanie kategorii wyobraźni¹¹, która wraz z fantazją, będącą rodzajem pamięci lub rozumianą jako proces mechanicznego manipulowania gotowymi, zastanymi w naturze ideami oraz przedmiotami, stanowi zdolność percepcji i tworzenia¹². W kolejnych rozdziałach badaczka podkreśla ich interwencyjny charakter i zaznacza, że próba konstruowania dychotomii, w której wyobraźnia stanowi warunek zaszerogowania poety wyznającego jej kult do rangi twórców hołdujących eskapistycznej postawie, musi w przypadku czterech autorów (wywodzących się z różnych porządków historycznoliterackich, geopolitycznych i estetycznych) zakończyć się fiaskiem. Wyobraźnia w przypadku Leśmiana, Czechowicza, Baczyńskiego i Nowaka daje możliwość emancypacji mocy kreacyjnej w obliczu niesprzyjającej rzeczywistości oraz komunikowania własnych niepokojów i lęków szyfrowanych w dyskretny i obrazowy sposób. W książce *Jarzyny* wyobraźnia nigdy nie jest dookreślana jako idylliczna¹³, nie stanowi też tarczy

⁸ Jarzyna zaznacza, że po dojściu Hitlera do władzy w 1933 r. autor w *błyskawicy* zmienił do nich nastawienie i angażował się (anonimowo) w pomoc finansową dla przebywających w Polsce żydowskich emigrantów z Niemiec (s. 301).

⁹ Zob. M. TOMCZOK: *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*. Warszawa 2017, s. 58 i nast.

¹⁰ Por. najnowszą publikację podsumowującą dyskusję nad spuścizną Jana Tomasza Grossa: P. DOBROSIELSKI: *Spory o Grossa. Polskie problemy z pamięcią o Żydach*. Warszawa 2017.

¹¹ W ostatnim czasie kategoria ta jest szczególnie często wykorzystywana zarówno w ramach *Holocaust studies* (zob. *Probing the Ethic of Holocaust Culture*. Eds. C. FOGU, W. KANSTEINER, T. PRESNER. Cambridge, Massachusetts–London 2016), jak i w projektach syntetyzujących polską dwudziestowieczną poezję (zob. P. PRÓCHNIAK: *Nokturny. Z dziejów wyobraźni poetyckiej*. Kraków 2018).

¹² Por. M. BARANOWSKA: *Surrealna wyobraźnia i poezja*. Warszawa 1984, s. 6 i nast.

¹³ Jan Błoński dowodzi, że w świecie Leśmiana warunkiem trwania miłości jest współwystępowanie śmierci: „Inaczej mówiąc: aby uchwycić świat w stawaniu, w jego wiecznym, niezgłę-

przeciw rzeczywistości, lecz aktywizuje wymienionych poetów do konfrontacji z problemami metafizycznymi, eschatologicznymi oraz społecznymi. Badaczka tworzy rejestr wypowiedzi metapoetyckich, który jest dopełnieniem działalności czterech imaginautów, zaznacza jednak, że nie mają one wagi manifestów, dlatego posiłkuje się również publikacjami pobocznymi: listami, szkicami i recenzjami.

Konieczność porzucenia chęci strukturyzacji poezji polskiej za pomocą opozycji (awangardowość – wizyjność, klasycyzm – romantyzm, rygor formalny – nadmiarowość, tradycja – nowoczesność), którą postuluje Jarzyna, dostrzegła także Joanna Kisiel, pisząc: „Dla Józefa Czechowicza konflikt między postawą awangardową a tradycjonalizmem w poezji nie ma – jak mi się wydaje – większego znaczenia. Jeden z najciekawszych przedstawicieli tzw. Drugiej Awangardy z niespotykaną naturalnością łączy w swej liryce obydwie perspektywy, które w tym przypadku tracą charakter opozycji”¹⁴. Młoda badaczka, podążając za tym rozpoznaniem, unieważnia opozycje, skupiając się na przeoczonych tematach, strategiach i wyborach formalnych poetyckiego kwartetu. Podkreśla też, że mimetyczność oraz referencjalność nie stanowią w badanym przez nią modelu poezji właściwości dominujących, co nie oznacza, że twórczość ta staje się hermetyczna, wsobna.

Ciekawe okazują się konfrontacje utworów Baczyńskiego¹⁵ i Nowaka pod kątem autorskich decyzji pozostania wiernym genologicznym wyborom: kołysankom, kantyczkom oraz kolędom. W rozprawie Jarzyny najważniejsze są sakralny wymiar pisma (s. 198) oraz jego apotropaiczna moc. To ona pozwala na unieśmiertelnianie, zatrzymywanie w kadrze pamięci, współbicie, troskę o innych. Tak szerokie zadania pisma wyobraźni stawiają imaginautów w szeregu poetów zaangażowanych, w których idiomie pulsuje wola powoływania, apologii i ochrony życia. Pismo wyobraźni stanowi więc literalne katalogowanie motywów, metafor i wiązek obrazów, ale pozwala także na kryptonimowanie intymnych doświadczeń (między innymi homoerotycznych fascynacji Czechowicza, pierwiastka erotycznego w poezji Baczyńskiego) oraz na powoływanie „światów możliwych”, które stanowią dopełnienie biografii artysty (*casus* pseudonimów autora *ballady z tamtej strony* oraz relevantnych i wariantowych życiorysów).

W *Imaginautach...* kategoria świadectwa pojawia się w kontekście poezji (*Koszyk wiklinowy, Północne bębny*) i prozy (*Takie większe wesele, A jak królem, a jak katem będziesz, Mojżesz*) Tadeusza Nowaka, których tematem jest Zagłada;

bionym pędzie, poeta musi pogodzić się, ba, ukochać – śmierć i rozpad. Leśmian nie przestawał drzeć przed śmiercią, ale zarazem kusiła go ona i przyciągała. Albowiem mocniej odczuwa (przeżywa?) swe istnienie ten, kto nie może zapomnieć, jak bardzo jest ono cenne czy kruche” (J. BŁOŃSKI: *Mieszaniny*. Kraków 2001, s. 70). Por. również M. ZALESKI: *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*. Kraków 2007.

¹⁴ J. KISIEL: *Imiona lęku. Szkice o poetach i wierszach*. Katowice 2009, s. 77–78.

¹⁵ Por. M. PIOTROWIAK: „Kto ten pejzaż zimą niewydarzoną zatrul?”. *Tropy egzystencji w liryce Jerzego Kamila Weintrauba*. Katowice 2009, s. 41 i nast.

oddziaływanie afektu poświadcza Stanisław Lem¹⁶, stwierdzając, że nie może znieść *Piły* Leśmiana (s. 284); o roli afektu świadczą również interpretacje dwóch wierszy: *śmierci* Czechowicza (będącej dla Jacka Leociaka sugestywną prefiguracją *Zagłady*) oraz *Psalmu betlejemskiego* (który według Stanisława Balbusa przezwycięża, podobnie jak inne *Psalmy*, poczucie marności czasu). Ostatnie ogniwo wyliczenia (wyobraźnia) stanowi w książce Jarzyny kategorię interpretacyjną, dzięki której możliwe staje się wyszczególnienie podstawowych dla każdego z poetów strategii, polegających na odmiennym wykorzystaniu autorskiej sygnatury (*casus* Baczyńskiego, który w zależności od statusu adresata decydował się na inny charakter dedykacji oraz zastosowanie spieszczonyj formy swojego imienia bądź podkreślenie zmiany stanu cywilnego), a także imion przyjaciół (*casus* Czechowicza, który czynił imiona konkretnych osób integralnymi składnikami wiersza, co pozwalało na ich ochronę przed zapomnieniem). Nowak zaś koncentruje się na upamiętnieniu żydowskiego losu (stąd pojawiające się w jego poezji imiona jako ślad tych, których pochłonęła *Zagłada*), natomiast Leśmian rezygnuje z gestu nadania imienia dziewczynie (bytowi pojawiającemu się najczęściej w jego poezji), ponieważ zabieg ten stanowi formę opresji.

W książce Jarzyny perspektywa mikrologiczna¹⁷ pozwala na uchwycenie idiomatyczności każdego z poetów i wytyczenie nowej linii wyobraźniowej w historii literatury, której jednym z odłamów jest poezja lingwistyczna (jej przedstawiciele, mogący wywodzić się od protoplasty Leśmiana, to: Tymoteusz Karpowicz, Krystyna Miłobędzka i Jerzy Ficowski). Dlatego badaczka zrezygnowała z utartych historycznoliterackich kwalifikacji (symbolizm, katastrofizm, literatura nurtu chłopskiego) na rzecz autorskiej perspektywy akcentującej wyjątkowość każdego z poetów oraz postanowiła skatalogować rejestr powtarzających się (jednak nie na prawach świadomych nawiązań) chwytów lub sposobów konceptualizacji tytułowego pisma wyobraźni. Taka strategia okazuje się szczególnie ważna w kontekście opinii Jana Śpiewaka, który napisał: „[...] pozycja Czechowicza w współczesnej liryce jest odrębna i samodzielna”¹⁸. Jarzyna zdaje sobie sprawę, że wybrani przez nią poeci reprezentują odmienne postawy i preferują inne rozwiązania formalne, dlatego odnotowuje opinie sugerujące silne powinowactwa z wyboru (s. 25), jednak podkreśla manifestującą się w poezji imagnautów wolę odróżnienia¹⁹. Wspólnym rysem ich osobowości, który akcentuje autorka, jest szczególny rodzaj wycofania, przez co nie stali się oni prawodawcami poetyki

¹⁶ Por. A. GAJEWSKA: *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*. Poznań 2016, s. 114.

¹⁷ Por. A. NAWARECKI: *Czarna mikrologia*. W: *Skala mikro w badaniach literackich*. Red. A. NAWARECKI, M. BOGDANOWSKA. Katowice 2005.

¹⁸ J. ŚPIEWAK: *Rozmowa z Józefem Czechowiczem*. W: TENŻE: *Przyjaźnie i animozje*. Warszawa 1965, s. 409 [pisownia oryginalna – A.J.].

¹⁹ Por. H. FRIEDRICH: *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*. Przeł. i opatrzyła wstępem E. FELIKSIĄK. Warszawa 1978.

sformułowanej (s. 75), lecz konsekwentnie realizowali cele zawarte w listach do przyjaciół i szkicach literackich. Próżno poszukiwać manifestów i wierszy programowych, skoro każdy utwór może stanowić przykład autorskich przekonań i być poświadczeniem użycia dyrektyw w działaniu.

Wyszczególnieni w podtytule twórcy reprezentują różne poetyki (stąd podkreślana autonomia każdej z narracji, konfrontowanej z pozostałymi w formie kwartetu, co stanowi stałą kompozycyjną regułę publikacji) i odciskają piętno (autorską sygnaturę) na twórczości niemal całej plejady poetów polskich. W projekcie Jarzyny podkreślona została rewolucja, jaka dokonała się w poezji polskiej, a której prowodyrem stał się „patriarcha wyobraźni” – Leśmian.

Na szczególną uwagę zasługują fragmenty poświęcone Nowakowi. Badaczka konsekwentnie sygnalizuje konieczność wyemancypowania jego twórczości z krytycznoliterackich i historycznoliterackich etykiet akcentujących chłopskość, prostą ludowość. Jego osobność stanowi dla Jarzyny niezaprzeczalny atut i gwarantuje niezależność poetycką wobec dominujących konwencji i doktryn politycznych. Rozdziały poświęcone spuściźnie autora *Diabłów* stanowią świetny suplement *Rozrachunków z wojną* Sławomira Buryły²⁰, który akcydentalnie wspomina o reminiscencjach wojennych w utworach Nowaka. Badaczka ujawnia samoświadomość poety, który konsekwentnie zmieniał swój idiom, ponieważ obawiał się utożsamień z jarmarczną ludowością reprezentowaną przez zespół Mazowsze (s. 109), stąd pojawienie się groteski jako ogniwa dalszych zmian.

Jednym z ważniejszych założeń projektu jest próba ponownego uporządkowania dyskusji wokół artykułu Jerzego Kwiatkowskiego *Wizja przeciw równaniu...*²¹ oraz obrona Nowaka przed pragmatycznym wykorzystaniem jego poezji do egzemplifikacji tez autora *Kluczy do wyobraźni*. Poeta wydał w 1958 roku „skomponowany w sposób bardzo przemyślany” (s. 113) tom *Ślepe koła wyobraźni*, w którym zaproponował własną formułę wyobraźni, dzięki czemu „Nie potrzebował dookreślać się przez akces do krytycznoliterackich taksonomii” (s. 114), choć badaczka silnie podkreśla integralność jego idiomu z założeniami krytyka: „Poezję wizji Kwiatkowski chciał utożsamić z irracjonalnością, mrocznym doświadczeniem. Temu postulatowi, bardziej niż twórczość Harasymowicza, odpowiada poezja Nowaka, niedocenionego, ledwie wymienionego w manifestie” (s. 120). O podobnym zaniedbaniu donosi Jarzyna w kontekście nieuwzględnienia go w historycznoliterackich próbach rekapitulacji dyskusji, debat i polemik związanych z manifestem krytyka (szczególnie w publikacji Agaty Stankowskiej²²). To w partiach wywodu, które stanowią obronę autora *Diabłów* i jego rehabilitację, dokonaną poniewczasie, widać wyraźnie, że literaturoznawczyni postulują rewizję

²⁰ Por. S. BURYŁA: *Rozrachunki z wojną*. Warszawa 2017, s. 238 i nast.

²¹ J. KWIATKOWSKI: *Wizja przeciw równaniu*. (Nowa walka romantyków z klasykami). „Życie Literackie” 1958, nr 3.

²² A. STANKOWSKA: *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”*. Kraków 1998.

zdezaktualizowanych (lecz wciąż powielanych) sądów na temat poezji Nowaka²³. Jego spuścizna nadal czeka na wnikliwego interpretatora, który osadziłby ją w nowych kierunkach estetycznych, zaproponował inny klucz metodologiczny niż klasycy-egzegeci²⁴ i oddałby sprawiedliwość talentowi poety oraz dokonałby krytycznych przewartościowań (także w kontekście rozpoznania sytuacji twórczości Nowaka w polu literatury nurtu chłopskiego reprezentowanego przez Juliana Kawalca i Wiesława Myślińskiego). *Imaginauci...* stanowią więc przykład lektury wyzbytej z przyzwyczajęń i klasyfikacji już raz ustalonych.

Jarzyna przekracza granice i proponuje lekturę spuścizny poszczególnych imaginautów przez pryzmat ich biografii, co skutkuje konstruktywną polemiką z dotychczasowymi odczytaniem oraz kanonicznymi interpretacjami. Jej spory mają szczególny walor, ponieważ badaczka nie dyskredytuje stanu badań, lecz dyskretnie sugeruje nowe możliwości osadzenia konkretnych utworów w sieci intrygujących kontekstów, dzięki czemu czytelnik ma świadomość, że obcuje z książką, której pisaniu towarzyszyły pasja i zaangażowanie, odbijające się w sposobie prowadzenia wywodu i doborze argumentów.

Imaginauci... to rozprawa napisana z rozmachem i świetnie skomponowana oraz dowartościowująca pluralizm interpretacyjny. Autorka ujawnia, że *śmierć* Czechowicza (zakończona mocną puentą: „krowy na zabicie są”) wydrukowana została pierwotnie pod tytułem *Tak jest*, co w kontekście naddatku interpretacyjnego, sugestywnie bronięcego i poświadczanego przez żydowską intymistykę (który, jak sama badaczka przyznaje, trudno przekroczyć (s. 304) ze względu na precyzyjny wywód Leociaka i osadzenie katastrofizmu²⁵ autora *nic więcej* w ramach wizji o szczególnym potencjale sprawczym, a więc w pełni wykonalnej i przez to przerażającej), sytuuje utwór lubelskiego poety w siatce nowych (niedostrzeżonych) odczytań oraz pozwala dostrzec w nim obrońcę zwierząt, który „chciał pokazać, że przyrównanie do ludzi może służyć jednak uczuleniu na los krów” (s. 305).

Wątki animalne stanowią jeden z głównych atutów tej pracy. Szczególnie próba prześledzenia ontologii i statusu zwierząt w twórczości Baczyńskiego okazuje się udana oraz w pełni satysfakcjonująca, ponieważ poświadczają „wy-

²³ Jarzyna jest także autorką wyboru szkiców i wywiadów T. NOWAKA: *Spowiedź wyobraźni (szkice i rozmowy)*. Wybór, wstęp A. JARZYNA. Kraków 2014.

²⁴ Do tej pory ukazało się kilka opracowań poezji Nowaka, jednak ta liczba wciąż jest skromna wobec jego spuścizny: Tadeusz Nowak. *Zbiór recenzji i szkiców o twórczości pisarza*. Wybrał, oprac. i wstępem opatrzył J.Z. BRUDNICKI. Warszawa 1981; R. SULIMA: *Tadeusz Nowak. Zarys twórczości*. Warszawa 1986; S. BALBUS: „Poezja w czasie marnym”. *O metafizyce i historiozofii poezji Tadeusza Nowaka*. Kraków 1992; S. DĄBROWSKI: *Vox Humana. Biblia w lirycie Tadeusza Nowaka. Studia i szkice*. Lublin 1993; M. WÓJCIK-DUDEK: *(Prze)Trwać w okolicach mitu. Funkcje mityzacji w poezji Tadeusza Nowaka*. Katowice 2007; S. GRABOWSKI: *Poeta na Ursynowie. Rzecz o Tadeuszu Nowaku*. Warszawa 2013.

²⁵ Por. szkic Ireneusza OPACKIEGO, który dostrzegł antycypację wojny w wierszach Jana Brzechwy z tomu *Piołun i obłok*: TENŻE: *Gwiazdy pierwsze. O lirycie Jana Brzechwy*. W: TENŻE: *Król Duch, Herostrates i codzienność*. Katowice 1997.

obraźnię empatyczną” (s. 262). Zwierzęta Baczyńskiego fantastyczniej, podlegają transformacjom, stąd konieczność traktowania ich jako szczególnego rodzaju apologii życia. Jarzyna stara się nie poprzestawać na ich katalogowaniu, dlatego świetnie określa funkcję kolejnych zwierzęcych wcieleń pojawiających się w tej poezji i zawsze akcentuje ich całkowitą autonomię: „Zwierzęta, zdaje się mówić poeta, jakby rozpoznał zagrożenia antropocentryzmu, istnieją tak bardzo po swojemu, że w oczach człowieka są fantastyczne, inaczej nie da się przedstawić ich osobności, by w ogóle mówić o nich potrzebna jest wyobraźnia” (s. 253). Fauna w twórczości Baczyńskiego stanowi esencję jego wyobraźni, próżno poszukiwać jej przedstawicieli w rzeczywistości pozatekstowej, ponieważ zazwyczaj odzwierciedlają nastrój, stąd w *Światach* „rży koń apokalipsy”²⁶. Nawet jeśli pojawiają się w wierszach o układzie ronda (*O wolność*) i obdarzone są fizjologicznymi detalami („bestie krzyczące w rui”²⁷), to tylko na zasadzie porównania, które akcentuje utraconą wartość. Zazwyczaj główną zasadą poezjotwórczą rządzącą światem Baczyńskiego jest metamorfoza, np. ryb w księżycy (*Sen*²⁸), w *Otwarcu przemian* zaś poeta wyznaje:

Otwieram się co rok; zamykam sen do ziemi;
serce obrosłe sierścią owijam w mleczów puch –
i milczę tak, jak milczy zielone jabłko przemian,
milczę jednak w burzach – w znieruchomieniu – ruch.²⁹

Natomiast w poezji Czechowicza zwierzęta (szczególnie konie) często pojawiają się jako reminiscencje wojny polsko-bolszewickiej (s. 305). Obecność zwierząt w twórczości Baczyńskiego i Czechowicza stanowi dopełnienie ich autonomicznych wizji, kolejną (po barwach, imionach własnych, toponimach, zaklęciach, autocharakterystykach) właściwość wyobraźni bez granic, niepoddanej dyktatowi umiaru, a także wyobraźni współczującej oraz sygnał utajonych informacji z porządku biografii.

Nie można zgodzić się z twierdzeniem Jarzyny, że w spuściźnie Czechowicza pamięć konfliktu polsko-bolszewickiego nie była dojmująca (s. 164). To bodaj jedyne wydarzenie, które zostało przez badaczkę pominięte (stanowi kontekst rozważań o pseudonimie poety, podpisującego się jako Henryk Zasławski,

²⁶ K.K. BACZYŃSKI: *Wybór poezji*. Oprac. J. ŚWIĘCH. Wyd. II przejrane. Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 19. Wiersz *Miserere* zamyka wyznanie (wyszczególnione graficznie jako druga część utworu): „Wracając z pogrzebu ostatniego człowieka, / jak wyzwanie / rzucam przygarść powietrzną – skowronka – w niebo / i ziemię ronię jak lżę nad wszechświatem” (tamże, s. 20). Ten maksymalizm zbliża Baczyńskiego do apologety czynu i siły kreacyjnej – Juliana Przybosa, w którego poezji gatunkiem uprzywilejowanym są ptaki. W *Madrygale* pojawiają się „białe słonie smutku” (tamże, s. 28), a w *Piosence* „Upływa lęku biały jeleń / w motyli płasie nóg” (tamże, s. 29).

²⁷ Tamże, s. 182.

²⁸ Tamże, s. 211.

²⁹ Tamże, s. 114. Wiersz ten pod względem filozofii Henriego Bergsona wykazuje zaskakujące powinowactwo z *Treścią* – programowym utworem *Treści goręcej* Juliana Tuwima.

którego użycza jednemu z bohaterów swojej prozy przyjmującej postać beletryzowanych wspomnień z czasu wojny³⁰), choć jego wpływ na dalsze życie autora *Kamienia* okazał się decydujący. Stąd opinia Tadeusza Kłaka, który napisze: „[...] porażenie wojną można prześledzić w całej jego twórczości”³¹.

W poezji Czechowicza wyróżnić można dwie strategie. Otóż artysta wykorzystuje wizualność metafory³² i pozostaje wierny zmysłowej fuzji wynikającej z możliwości przenikania się zjawisk oraz tworzenia nowych jakości estetycznych („Niebo rzy i otrząsa się z chłodu”³³), w których końska substancjalność rzutowana jest na kompozycje landszaftowe³⁴: „morze szumi kasztany / konie kopytami złoto nad wodą mącą”, „o gniadym zaranku / świerk w ptaszcym wianku”³⁵. Poeta podkreśla esencję końskiej urody i lokalizuje ją w sąsiedztwie człowieka: „i pod kłosami sierpy w podkowach koni blask / konie do stodoł zwiozą cynowe brzemię snopów”³⁶. Dbałość o efekt końcowy i stylistykę, która sprzyja estetycznej kontemplacji kreowanych wizji arkadyjskich, w wojennych reminiscencjach zastępuje montaż, powodujący, że „każde połączenie jest jakimś spektakularnym efektem, że nie ma na ogół długiego, powolnego zmierzania do konkluzji, spokojnej perspektywy, lecz raczej gwałtowne erupcje puent i nagromadzeń”³⁷. Strategię „videoklipowego łączenia form”³⁸ zastosował Czechowicz między innymi w *Przedświcie*. Natomiast w *Obłokach* wykorzystał strukturę jukstapozycyjną, a w *Wąwozach czasu* o nakładaniu się kilku perspektyw czasowych świadczą metafory akwaticzne. Uporczywość powracających w jego poezji obrazów końskiej galopady jest wynikiem interioryzacji doświadczeń frontowych i trwałego urazu, który Karina Bonowicz powiąże z „syndromem pola walki”³⁹ i traumatofilią⁴⁰.

³⁰ T. Kłak pisze: „Pobył Czechowicz w szeregach żołnierskich trwał równie dwa miesiące, z tego około miesiąca na samym froncie. Był to więc bardzo krótki okres, nie pozwalający na zbyt głębokie poznanie spraw wojny. Ale dla młodego i wrażliwego chłopca – czas wystarczająco długi. Zetknął się wtedy Czechowicz z życiem koszarowym i na postojach, poznał trudy wielokilometrowych marszów oraz doświadczył emocji związanych z udziałem w bitwach. Widział okrucieństwo wojny, przeżywał niezwykle mocno i emocjonalnie wszystkie krzywdy, jakie na niej spotykały człowieka” (T. KŁAK: *Ogród świata. Studia i szkice literackie*. Katowice 1995, s. 88–89).

³¹ T. KŁAK: *Czechowicz – mity i magia*. Kraków 1973, s. 62.

³² Por. S. WYSŁOUCH: *Wizualność metafory*. W: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*. Red. E. BALCERZAN, S. WYSŁOUCH. Warszawa 1985.

³³ J. CZECHOWICZ: inc. ****nieraz chodzę pod rękę...* W: TENŻE: *Wiersze*. Wstęp R. ROSIAK. Lublin 1963, s. 226.

³⁴ Por. J. CZECHOWICZ: *W pejzażu*. W: TENŻE: *Wiersze...*, s. 82.

³⁵ J. CZECHOWICZ: *Kompozycja*. W: TENŻE: *Wiersze...*, s. 192.

³⁶ J. CZECHOWICZ: *Dokoła*. W: TENŻE: *Wiersze...*, s. 266.

³⁷ M. BIEŃCZYK: *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*. Warszawa 2002, s. 299.

³⁸ Tamże.

³⁹ K. BONOWICZ: *Józefa Czechowicza teatr widziadeł i snów. Studium psychoanalityczne twórczości poetyckiej*. Kraków 2013, s. 75, 82.

⁴⁰ Por. tamże, s. 79.

Jeżeli w prozie Czechowicz zachowuje zasadę prawdopodobieństwa i unika rozwiązań, które mogłyby zakłócać pacyfistyczny przekaz, to w poezji (szczególnie zawierającej odbicia i powidoki wojny) rezygnuje z zasad linearności, spójności, rzetelnej faktografii i operuje kulturowymi kliszami pozbawionymi miarodajnych informacji na temat stanu psychofizycznego ludzi i zwierząt, stwierdzając: „front / to zstąpienie do piekieł”⁴¹. Próba werbalizacji doświadczenia wojennego nie może się powieść, jeśli to metafora piekła spełniać ma funkcję epistemologicznej refleksji nad warunkami frontowymi, ponieważ czerpie z tradycji Danteskiej⁴².

W prozie i poezji autora *nuty człowieczej* można znaleźć wiele metafor i obrazów świadczących o porażeniu wojną, w której istotną rolę odegrały konie: stanowiły siłę pociągową konieczną do przemieszczania mitraliez i jaszczy oraz wozów sanitarnych. Decyzja o wyłączeniu spuścizny wojennej z toku wywodu okazuje się jednak zasadna: Jarzyna skupia się na wskazywaniu wartości autotelicznej twórczości wybranych poetów i apotropaicznych, ocalających właściwości pisma wyobraźni.

Model lektury, który proponuje badaczka, można określić jako hermeneutyczny, choć w równym stopniu dekonstruuje mity dotyczące poezji wybranych imagonautów, które zaważyły na recepcji ich twórczości. W jej projekcie najważniejsze okazują się: poetycka samoświadomość wybranych poetów skonfrontowana z wypowiedziami o charakterze metaliterackim (Czechowicz, Leśmian), indywidualne doświadczenie (również wojenne), które zobowiązuje do inicjowania gestów pamięci, oraz antropologia, pozwalająca na skupienie uwagi na kategoriach tożsamości (żydostwo, chłopstwo), miejsca (Lublin), a także emocji. W książce Jarzyny szacunek dla drobiazgu łączy się z potrzebą przewartościowania dotychczasowego układu sił poetyckich w XX wieku: wybór czterech poetów o ugruntowanej pozycji historycznoliterackiej (szacunek wzbudza erudycja badaczki i gotowość do prowadzenia sporu o każdy szczegół poświadczający wyjątkowość bronionego autora) stanowił wyzwanie do spojrzenia na ich spuściznę w sposób daleki od hegemonii (nurtów, konwencji czy silnych nazwisk mających decydujący wpływ na dalszy rozwój).

Jarzyna, usprawiedliwiając dobór poetów, „w tak oczywisty sposób kojarzących się z imaginatywną poetyką” (s. 317), postuluje konieczność odrzucenia najnowszych metodologii, których zaaplikowanie okazałoby się bezcelowe, i przesłedzenia spuścizny każdego z imagonautów pod kątem wspólnoty założeń oraz obrazów. Szczególnie ważne okazują się również odnotowanie idiomatycznych fraz i wyszczególnienie pojedynczych metafor, metapoetyckich formuł, a także prywatnej onomastyki. Pomysł zestawienia czterech poetów, których

⁴¹ J. CZECHOWICZ: *Front*. W: TENŻE: *Wiersze...*, s. 22.

⁴² Wpływ ikonografii piekła na sposób zapisu relacji z getta bada J. LEOCIĄK: *Tekst wobec Zagłady. O relacjach z getta warszawskiego*. Wyd. II. Toruń 2016, s. 253–255; T. KLAK: *Czechowicz – mity i magia...*, s. 64.

różni niemal wszystko, stanowi ponowienie gestu Janusza Sławińskiego, który w *Próbie porządkowania doświadczeń* postulował konieczność ukazania „związków i zależności niepodobieństw”⁴³.

Kategoria wyobraźni, którą wykorzystują Głowacka i Jarzyna, stanowi przeciwwagę dla zasady stosowności, jak również pozwala na aktywizację czytelnika przez akty empatycznego współlbycia. Wyobraźnia w recenzowanych rozprawach nie jest równoznaczna ze zmyśleniem, z konfabulacją, lecz jest procesem zbliżania się do traumatycznych wydarzeń przez medium sztuki (w przypadku Arendt i Kofman filozofii) i zajmowania przez czytelnika/widza odpowiedzialnego stanowiska, wymagającego przewartościowania sądów na temat moralności, która w sytuacjach granicznych stanowi gwarant etycznych zachowań⁴⁴, a także uzmysłowienia sobie istnienia sprzyjających warunków do wyrządzania zła⁴⁵ (jak poucza Lawrence L. Langer, jego rozpiętość wyznacza gest kradzieży pożywienia i zabójstwo drugiego człowieka), rewidowania poglądów o wyższości człowieczeństwa nad zwierzęcością⁴⁶. Głowacka w kolejnych rozdziałach wytycza nowe ścieżki interpretacji klasycznych świadectw i utworów. Podkreśla konieczność krytycznej lektury źródeł i multimedialne podejście do badań nad Zagładą, uwzględniające też obrazy oraz filmy.

Niekwestionowanym atutem publikacji Głowackiej jest czerpanie inspiracji z pism Judith Butler, która, podkreślając performatywny charakter manifestacji, uznaje kruchość i podatność na zranienia jako najbardziej efektywne i etyczne formy oporu, bo odwołujące się do koncepcji człowieka jako połączonego siecią relacji z innymi ludźmi⁴⁷:

[...] jesteśmy uwikłani w sieć afektywnych i zmysłowych powiązań z innymi ludźmi, a ta cielesna intymność – od momentu urodzenia (a nawet jeszcze zanim przyjdziemy na świat) pozwala nam zaistnieć jako jednostki ludzkie. Lecz oznacza to również, że od początku naszego istnienia, już w łonie matki, jesteśmy podatni na cierpienie drugiej osoby. Dodajmy, że ustanawiająca nas jako istoty ludzkie zdolność usłyszenia krzyku bólu nie oznacza, że krzyk musimy zawsze fizycznie usłyszeć.

s. 215

⁴³ J. SŁAWIŃSKI: *Teksty i teksty*. Warszawa 1990, s. 83.

⁴⁴ Por. L.L. LANGER: *Świadectwa Zagłady. W rumowisku pamięci*. Przeł. M. SZUSTER. Warszawa 2015.

⁴⁵ W późnym świadectwie *Non omnis moriar...* Irena BIRNBAUM pisze: „Nieszczęście, zamiast zbliżyć ludzi, oddaliło ich od siebie jeszcze bardziej. Odkryło też najgorsze instynkty ludzkie, jak chęć górowania nad słabszymi, wykorzystując okoliczności” (TAŻ: *Non omnis moriar. Pamiętnik z getta warszawskiego*. Warszawa 1982, s. 86).

⁴⁶ Por. D. LACAPRA: *Powrót do pytania o to, co ludzkie i zwierzęce*. Przeł. K. BOJARSKA. W: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*. Red. E. DOMAŃSKA. Poznań 2010.

⁴⁷ Zob. J. BUTLER: *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*. Przeł. J. BEDNAREK. Warszawa 2016, s. 75.

To właśnie w sytuacji, gdy niemożliwa jest fizyczna bliskość, wyobraźnia wypełnia pustkę, zagospodarowuje ból, który nie może zostać przetransmitowany w inny sposób, jeśli ciało obserwatora/czytelnika nie doświadczyło czegoś podobnego w przeszłości lub nie współuczestniczyło w zdarzeniu. To dlatego, jak twierdzi Butler, „nie pozwala nam się oglądać pewnych fotografii przedstawiających okaleczone ciała czy zniszczenia wojenne, ponieważ istnieje obawa, że nasze ciało odczuje coś w odniesieniu do tego, przez co musiały przejść tamte ciała, czy też, że nasze ciało, przeniesione poza siebie dzięki własnym zmysłom, przestanie być zamknięte, monadyczne, jednostkowe”⁴⁸. Wyobrażać sobie cierpienia innych to przede wszystkim zajmować bliskie pozycje i nie tyle świadkować, ile zdawać sobie sprawę z faktu, że „Przeszłość jest w terażniejszości. Niekoniecznie jednak ją potęguje. Niekiedy załamuje się w niej, innym razem przenika przez jej szczeliny, o ile po prostu nie podchodzi pod powierzchnię czasu i nie osacza go swoją szarością, usiłuje wypełnić, uczynić nieczytelnym”⁴⁹. Nakładanie się perspektyw, o którym pisze Achille Mbembe, powoduje, że badacz postuluje wdrożenie „etyki przechodnia”, zakładającej doświadczenie solidarności i oderwania⁵⁰. Byłaby to koncepcja zbieżna zarówno z postulatem Głowackiej, dotyczącym uznania ludobójstwa plemion rdzennych Kanady (zob. s. 258), jak i z założeniem Michaela Rothberga o sprawiedliwym reglamentowaniu pamięci o ludobójstwach, mających miejsce w różnych obszarach świata⁵¹.

Wrażliwość autorki na wszystkie akty przemocy symbolicznej w obszarze *Holocaust studies* wynika ze świadomości, że reglamentacja wiedzy odpowiednio spreparowanej i zideologizowanej utwierdza pożądaną porządek dyskursu, który fałszuje nie tylko perspektywę badawczą, ale i rzeczywistość pozatekstową⁵². Warto podkreślić, że rozpatrywany przez Głowacką problem ekсклюzy kobiecych świadectw (które przekraczają społeczne tabu i ze szczegółami zdają relację o „czynach hańbiących”⁵³) z *Shoah* Lanzmanna oraz ze sfery publicznej ma swoje przełożenie na aksjologię prezentowaną we współczesnych filmowych reprezentacjach wojny⁵⁴.

⁴⁸ Tamże, s. 130.

⁴⁹ A. MBEMBE: *Polityka wrogości; Nekropolityka*. Przeł. U. KROPIWIEC, K. BOJARSKA. Kraków 2018, s. 173.

⁵⁰ Tamże, s. 198.

⁵¹ W Polsce ukazała się ostatnio publikacja Arkadiusza MORAWCA, w której autor dokonuje przeglądu ludobójstw z ostatniego stulecia. Zob. TENŻE: *Literatura polska wobec ludobójstwa. Rekonesans*. Łódź 2018.

⁵² Por. D. HARAWAY: *Wiedze usytuowane i przywilej częściowej/ograniczonej perspektywy*. Przeł. A. CZARNACKA. Dostępne w Internecie: http://www.ekologiasztuka.pl/articles.php?article_id=118 [data dostępu: 07.06.2018].

⁵³ Badaczka jako przykład działań mających na celu zachowanie przywilejów za cenę zdrady narodowej (czyli przystania na hańbę ze strony nazistów – koncertowania i przebywania w ich towarzystwie) podaje losy Wiery Gran (zob. s. 170).

⁵⁴ Autorka przywołuje film *Joanna* w reżyserii Feliksa Falka z 2010 r., którego akcja rozgrywa się w okupowanym Krakowie. Polka (grana przez Urszulę Grabowską), wywodząca się

Badaczka w świetnie skomponowanych rozdziałach składających się na publikację *Po tamtej stronie...* skupia się na etyce badań nad Zagładą. Jedną z jej najważniejszych reguł jest możliwość bycia wysłuchanym, a w konsekwencji przyswojenie przez społeczeństwo doświadczeń kobiecych/homoseksualnych. Męskie świadectwa uzyskują bowiem, w przeciwieństwie do kobiecych, status normatywnych doświadczeń Zagłady (zob. s. 166), co powoduje, że jej obraz ulega deformacji, a pewne fakty stają się „niewidzialne”, ponieważ nie legitymizują ich męskie opowieści. Poza tym udowadnia, że w ramach *Holocaust studies* nie powinny istnieć żadne granice, ponieważ doświadczenie to pozostaje konglomeratem istotnych mechanizmów, których zbadanie konieczne jest ze względu na powtarzające się scenariusze działań zbrojnych, niezmiennie impulsy psychosomatyczne, decydujące o woli przetrwania (objawia się ona gotowością do zabicia dziecka w sytuacji ekstremalnej, prostytuowania się⁵⁵, wyparcia się najbliższych), oraz stały system opresji powielanych we współczesnych konfliktach (wykluczanie kobiet jako szczególnych ofiar wojen z uwagi na brak dystynkcji wojskowych⁵⁶, tortury).

Głowacka postuluje zawieszenie osądu ocalałych i ich decyzji; dostrzega konieczność zniesienia podziału na centrum, wokół którego ogniskują się badania nad Holocaustem (znani autorzy, znane teksty, znane perspektywy badawcze), i niezagospodarowany margines. Jej podejście okazuje się komplementarne wobec poczynań Aleksandry Ubertowskiej, która wykorzystując metaforę Deridiańskich „tympanów” – ramek używanych w starych drukarniach, wyznaczających (ruchomy) margines tekstu na stronie – napisze:

[...] dialektyka tympanum w odniesieniu do literatury Holocaustu sprawia, że to, co poboczne, dopisane, nieprawomocne, uzyskuje uprzywilejowany status wartości korygującej, redefiniującej obraz literatury o Zagładzie. Tympany byłyby żywym, nieuschematyzowanym poboczem tekstu, w którym odbywa się praca rozpraszenia i krystalizowania sensu, a także włączania tego ruchu w sieć rozstrzygnięć etycznych⁵⁷.

z rodziny o patriotycznych tradycjach, przechowuje w swym mieszkaniu żydowską dziewczynkę. Jednak ekskluzywne lokum staje się źródłem sąsiedzkiej zazdrości, w wyniku której kobieta zostaje oskarżona o kontakty seksualne z nazistowskim dygnitarzem i skazana za to przez sąd konspiracyjny na oszpeccenie przez zgolenie głowy. Zaoferowanie seksu za milczenie podczas jednej z rewizji jest według Joanny jedynym sposobem, żeby zapobiec deportacji Żydówki. Dowiedziawszy się o wykonaniu wyroku, rodzina kobiety odwraca się od niej. Joanna postanawia popełnić samobójstwo.

⁵⁵ Zob. J. OSTROWSKA: *Przemilczane. Seksualna praca przymusowa w czasie II wojny światowej*. Warszawa 2018.

⁵⁶ Zob. M. RÖGER: *Wojenne związki. Polki i Niemcy podczas okupacji*. Przeł. T. DOMINIAK. Warszawa 2016.

⁵⁷ A. UBERTOWSKA: *Holokaust...*, s. 11.

Akcentując etyczny aspekt badań nad Zagładą i pokładając (podobnie jak Jarzyna) nadzieję w wyobraźni jako dyspozycji do zbliżania się do cierpiącego Innego, jednak bez naruszania jego osobności, Głowacka postuluje także szczególny rodzaj działania, który ona wyzwała:

U swych źródeł wyobraźnia jest więc zawsze czymś w rodzaju współwyobraźni, która zasadza się na afektywnym zaangażowaniu w odczucia drugiego człowieka, w tym jego ból i doświadczenie przemocy. Współczująca wyobraźnia relacyjna jest więc warunkiem, bym w sensie dosłownym „poczuła” się zobowiązana, by podjąć działania przeciw przemocy.

s. 192

To zobowiązanie, jak przekonuje Butler, może skryształizować się w formie wiersza, fotografii⁵⁸, które podważą dotychczasowy porządek. Literatura i sztuka objawiają w projektach Głowackiej i Jarzyny swój pacyfistyczny potencjał na dwa sposoby: czyniąc czytelnika/widza percepcyjnie aktywnym uczestnikiem prezentowanych wydarzeń, co generuje gest sprzeciwu wobec sytuacji dyskryminowania i terroryzowania słabych/podporządkowanych, oraz przez duplikowanie scenariuszy możliwych zachowań w zbliżonych okolicznościach, które negują heroizm i prawość. Aktywizacja „zmysłu udziału” działa więc w recenzowanych publikacjach na wielu polach i może wytrącić czytającego/oglądającego ze sfery komfortu, poruszyć, zmusić do działania. Można pokusić się o zmodyfikowanie Czechowiczowskiej formuły „wyobraźni stwarzającej” oraz przyjąć, że Głowacka i Jarzyna w swoich projektach opowiadają się za „wyobraźnią ocalającą”. Jej wartość okazuje się nieoceniona szczególnie dziś, gdy wojna straciła współrzędne geograficzne i czasowe, a jej biernymi uczestnikami stajemy się my wszyscy i każdy z osobna (co umożliwiają media masowego przekazu)⁵⁹.

⁵⁸ Filozofka pisze: „A zatem chociaż ani obraz, ani poezja nie mogą uwolnić nikogo z więzienia, zatrzymać lecącej bomby czy odwrócić biegu wojny, mimo wszystko niosą ze sobą możliwość wyrwania się z kręgu codziennego przyzwolenia na wojnę i odczucia uogólnionej zgrozy i oburzenia – uczuć, które napędzają żądania sprawiedliwości i zakończenia przemocy” (J. BUTLER: *Ramy wojny...*, s. 53–54).

⁵⁹ Zob. J. BUTLER: *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń...*, s. 107.

Andrzej Juchniewicz

„Meticulous Work”

Dorota Głowacka: *Po tamtej stronie. Świadectwo – afekt – wyobraźnia.*

Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo, 2016, ss. 295.

Anita Jarzyna: *Imaginauci. Pismo wyobraźni w poezji Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza,*

Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Nowaka.

Łódź–Kraków, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2017,
ss. 364.

Summary

The reviewer of Dorota Głowacka's and Anita Jarzyna's books emphasises the intuition of both scholars in terms of recognising a distinct category within the Holocaust studies, which allows for not only sympathising with the Shoah victims because of "relational imagination" but also counting it among other genocides (such as that of Canada's indigenous people). In both projects, imagination does not equal making things up or confabulating; the phenomenon of imagination, as the reviewer proves, lies in inventing a new language of sensitivity, which would go beyond the frames of acknowledging one event (in this case, the Shoah). Głowacka postulates a necessary (from the perspective of the dynamically expanding field of genocide studies) reversal of the established direction of flow of knowledge and memory from the centre to the peripheries, originating in colonial policies, and its replacement with a different system (which can be called a wandering one, borrowing Achille Mbembe's expression); such a new arrangement would undermine the previous tendency and render "multidirectional memory" (a notion by Michael Rothberg) valuable. While both authors of the reviewed books work in different academic fields, their research is unified by the category of imagination, which both transcends historical and literary currents, and makes it possible for seemingly disproportionate phenomena (such as torture and exclusion of women as agents) to interfuse; for such phenomena, the Shoah would be an event foundational *à rebours* (and thus providing an opportunity to rebel, to object, and to construct a new subject).

KATARZYNA KUCZYŃSKA-KOSCHANY

ORCID: 0000-0002-1671-2278

Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Kiedyś, przed Zagładą O książce „przywracającej” żydowskie życie Berlina i Warszawy

Alina Molisak: *Żydowska Warszawa – żydowski Berlin.*

Literacki portret miasta w pierwszej połowie XX wieku.

Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo, 2016, ss. 365.

Miasta, których już nie ma, żyją nadal w literaturze – zdaje się mówić Alina Molisak, autorka książki *Żydowska Warszawa – żydowski Berlin. Literacki portret miasta w pierwszej połowie XX wieku*. Warto dostrzec pewną równowagę pierwszej części tytułu, zakładającą porównanie możliwe dzięki podobieństwu obu miast Europy Środką i dzięki różnicy – cesze specyficznej, *genius loci* (z narzędziami semiotyki miasta w tle). Równie przemyślany jest podtytuł – „literacki portret miasta” to oczywiście zupełnie co innego niż portret historyczny, statystyczny, ekonomiczny itd., to raczej znaczący wyimek – chciałoby się rzec: histopatologiczny wycinek – tego, co zwykło się określać jako „portret kulturowy” (stąd twórcze wykorzystanie w monografii koncepcji Aleksandra Wallisa miasta jako przestrzeni kulturowej, a także prac Ewy Rewers). Molisak od razu, we wstępie, nazywa obszary swego zainteresowania badawczego w odniesieniu do obydwu stolic. Zajmuje ją mianowicie „rodzaj istnienia osobliwego, rozpiętego pomiędzy świadomością a prowincjonalnością”, „swoista »inscenizacja« miasta poszukującego nowych wersji tożsamości”, wreszcie – szczególna kondycja miast usytuowanych „między Wschodem a Zachodem” (s. 8). Tytuł książki precyzyjnie zakreśla również ramy czasowe, nie arbitralnie wybrane, lecz uzasadnione historycznie, gdzie cezurą są druga wojna światowa i Zagłada Żydów, głównych bohaterów rozważań, mieszkańców czytanych miast – Molisak ma na myśli

kulturowo rozumianą pierwszą połowę XX wieku, która kończy się w połowie lat 40. Zagładą europejskich, przede wszystkim aszkenazyjskich, Żydów, zagładą pewnego świata, którego centrami były właśnie Warszawa i Berlin.

Twórczyni fascynującego portretu miast zgładzonych zajmuje się tematyką kultury i Zagłady Żydów od dawna, jest autorką i (współ)redaktorką licznych publikacji związanych z tym, co Eugenia Prokop-Janiec określiła mianem „literatury polsko-żydowskiej”¹. Należy do Polskiego Towarzystwa Studiów Jidyszystycznych, Gesellschaft für europäisch-jüdische Literaturstudien oraz do redakcji pisma „Prace Filologiczne”, jest wykładowniczą w Warszawie, Berlinie i Hamburgu, a gościnnie także – w Bonn, Mainz, Tübingen.

Bada – czy nawet trafniej byłoby rzec: opukuje – trudną, graniczną tożsamość. Tak powstała książka fascynująca i boleśnie prawdziwa, studium tożsamości śmiercionośnej, czyli *Judaizm jako los. Rzecz o Bogdanie Wojdowskim*². Praca z archiwaliai udostępnionymi przez wdowę Marię Iwaszkiewicz-Wojdowską oraz wrażliwość monografistki pozwoliły zobaczyć jednego z najwybitniejszych polskich pisarzy Zagłady i jednocześnie „ocalałego”³ Żyda w świecie opustoszałym po Szoa. Tego, dla którego judaizm, żydowskość jest tragicznym losem, tym, od czego nie można już nigdy uciec (tytuł książki wzięła Molisak od ostatniego, napisanego przez Wojdowskiego przed samobójczą śmiercią, eseju radykalnie tożsamościowego⁴, zatytułowanego właśnie *Judaizm jako los*).

Interesuje Alinę Molisak poetyka i semiotyka (również palimpsestowa) miejskich przestrzeni dwudziestowiecznych, środkowoeuropejskich, dotkniętych Zagładą. Interesuje ją studium porównawcze Berlina i Warszawy, dotkniętych śmiercią żydowskich mieszkańców inaczej (i jako swego rodzaju *pars pro toto* losu narodów, niemieckiego i polskiego), a przecież przy wszystkich różnicach w dającym się pochwycić przekształceniu metropolii w nekropolię. Studia miejskie to swego rodzaju studia nad pamięcią i ważnym, przestrzennym komponentem autoidentyfikacyjnym zbiorowości.

Wątkiem, który uczona wyjmuje spośród innych i poddaje wielostronnej refleksji w najnowszej książce, jest wyraźna, mocno zaznaczona obecność żydowskich mieszkańców w pierwszej połowie XX wieku. Bada jednostkę semiotyczną miasta, czyli dzielnicę, i konstatuje, że kwartały żydowskie zarówno Berlina, jak i Warszawy były swoiście, w sferze symbolicznej polisemiczne, o czym świadczą dwu- lub trójjęzyczne (w Warszawie pod zaborem rosyjskim) „oznaczenia,

¹ E. PROKOP-JANIEC: *Międzywojenna literatura polsko-żydowska*. Kraków 1992.

² A. MOLISAK: *Judaizm jako los. Rzecz o Bogdanie Wojdowskim*. Warszawa 2004.

³ Stawiam tu cudzysłów, gdyż Alina Molisak pokazuje w swej książce właśnie, jak całość, czyli osobowościowa koherencja, jest niemożliwa po doświadczeniu końca własnego świata. Jak człowiek się rozpada. I jednocześnie, jak z tym rozpadem walczy, pisząc.

⁴ Na ten temat zob. też K. KUCZYŃSKA-KOSCHANY: *Eseiści kondycji żydowskiej – po Zagładzie: Maurice Blanchot i Bogdan Dawid Wojdowski*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2017, nr 30 (50), s. 385–399.

szyldy, napisy reklamowe” (s. 15). Autorka bardzo wyraźnie uzasadnia wybór właśnie Berlina i właśnie Warszawy, zdając sobie sprawę, jak bogato można by zilustrować metamorfozy nowoczesnej dzielnicy żydowskiej w skali światowej:

Wybór tych właśnie dwóch wielkomiejskich obszarów (mimo że dałoby się pomyśleć wiele takich porównawczych perspektyw, zwłaszcza jeśli chodzi o przemiany nowoczesnej żydowskiej tożsamości, gdzie istotną rolę odgrywały również Odessa, Kijów, Wilno, Lwów czy Nowy Jork i Tel-Awiv) uzasadniają rozmaite analogiczne aspekty przestrzeni obu stolic. Jakie zatem podobieństwa dostrzec można pomiędzy dwudziestowiecznym Berlinem a Warszawą? Otóż, jak sądzę, oba miasta łączy wiele: przede wszystkim pewien rodzaj chwiejnej, chybotliwej tożsamości [podkreśl. – K.K.K.], rozpiętej między światowością a prowincjonalnością. W obu przypadkach, przyglądając się dziejom miejskich przestrzeni, dostrzec można swego rodzaju brak ciągłości historycznej. Wspólne obu miastom jest opisywane w tekstach literackich sytuowanie się między peryferyjnością a statusem centrum kultury i związane z tym doświadczenie ambiwalencji.

s. 26–27

Opowieść o miastach ambiwalentnych, o chybotliwej tożsamości umieszcza Alina Molisak w soczewce ich dzielnic żydowskich (rozdział *Dwa miasta – dwie dzielnice*). W opisie, zasadniczo porównawczym, poszukuje jednak specyficznych cezur. Dla Berlina będą to: uzyskanie przez Żydów praw obywatelskich dzięki odpowiednim regulacjom miejskim (rok 1808; przed haską Żydzi wchodzili do Berlina przez bramę dla bydła i płacili za swe wejście do miasta podatek⁵); edykt emancypacyjny z roku 1812 (silnie związał Żydów berlińskich z kulturą niemiecką, umożliwił stworzenie instytucji kulturalnych i edukacyjnych, partii politycznych, organizacji religijnych, wreszcie: szybki wzrost ludności żydowskiej w obrębie miasta – od 36 tysięcy w roku 1871 do 173 tysięcy w roku 1925); rok 1933⁶ – przejęcie władzy przez nazistów – to stopniowe pozbawianie Żydów

⁵ Tak zaczyna się znakomita książka Amosa ELONA: *Bez wzajemności. Żydzi – Niemcy 1743–1933*. Przeł. K. BRATKOWSKA, A. GELLER. Warszawa 2012, s. 9–10: „Jesienią 1743 roku przed berlińską Rosenthaler Tor stanął czternastoletni chłopiec. Była to jedyna brama, przez którą wpuszczano do miasta Żydów (i bydło). [...] Chłopiec, później słynny w całej Europie filozof Mojżesz Mendelssohn, był wątły, chorowity i niski jak na swój wiek. [...] Podróżował sam, bez grosza przy duszy, cały swój mizerny dobytek niósł w węzełku na garbatych plecach. [...] Żydzi ubiegający się o wpuszczenie do miasta, choćby na kilka dni, byli wypytywani o pochodzenie i cel podróży. Jeśli pozwolono im na czasowy pobyt, podlegali oczeniu jak towar przeznaczony na sprzedaż, według tych samych stawek, co sprowadzane z Polski woły. Strażnicy mieli obowiązek »rejestrwać przybywających Żydów, mieć ich na oku i wydalac obcych«. [...] W służbowym dzienniku strażnika z roku 1743 znalazła się taka oto notatka: »Dzisiaj bramę przekroczyło 6 wołów, 7 świń, 1 Żyd«”.

⁶ Uważność i odczytanie autorki każą jej jednak czynić zastrzeżenia co do cezur, niuansować. Jako przykład można tu traktować cytat z niemieckojęzycznego artykułu Inki BERTZ (*Juden in Berlin*. In: *Jüdisches Städtebild Berlin*. Hrsg. G. MATTENKLOTT. Frankfurt am Main 1997), poda-

praw obywatelskich; „noc kryształowa” (9/10 listopada 1938 roku) to zarówno kumulacja przedwojennych prześladowań Żydów w Trzeciej Rzeszy, jak i prolog Zagłady (autorka książki przypomina, że wywieziono wówczas do obozu w Sachsenhausen 12 tysięcy Żydów); *quasi*-integralność tzw. *Ostjuden* (określenie ukute z niemieckiej perspektywy przez Natana Birnbauma w roku 1902) i specyfika Scheunenviertel jako „getta z otwartymi bramami” (s. 39).

Alina Molisak uważnie bada stopień integralności Żydów jako mieszkańców Berlina i Warszawy. Pokazuje – najbardziej „widzialną” – odrębność *Ostjuden* w niemieckiej stolicy, wskazuje na stopnie asymilacji i akulturacji Żydów warszawskich oraz berlińskich; autorka zajmuje się również dzielnicami żydowskimi obydwu stolic jako odrębnymi, swoistymi „miastami w mieście”.

Konstruując książkę, Molisak zaproponowała „koncentrację na kilku wybranych, ale [...] najważniejszych aspektach charakterystycznych dla myślenia/pisania o mieście” (s. 40). Stąd wynikają niejako kompozycja tej kontekstowej monografii i wybór zagadnień poruszanych w kolejnych pięciu rozdziałach: *Miasto i polityka*, *Miasto i religia*, *Miasto i występki*, *Miasto podzielone i miejsca wspólne*, *Miasto i emigracja*.

W pierwszym z wymienionych rozdziałów mowa o nowym zjawisku – tworzenia przez środowiska żydowskie znaczących w diasporze wschodnioeuropejskiej ugrupowań politycznych. Uczona wymienia najważniejsze z nich, działające w Polsce: istniejący od 1897 roku Bund – żydowski odpowiednik PPS-u, socjalistyczną partię żydowskiej klasy robotniczej, antyreligijną, definiującą Żydów jako wspólnotę narodowo-kulturową, z preferencją języka jidysz, sprzeciwiającą się ideowo zarówno syjonizmowi (i szerzej: nacjonalizmowi), jak i komunizmowi; dalej – syjonistów (Poalej-Syjon Lewica, Poalej-Syjon Prawica, rewizjoniści z Zeewem Żabotyńskim oraz Mizrachi, uznający za spoiwo żydowskie religię), akcentujących odrębność narodową, dążenie do stworzenia własnego państwa oraz nacisk na znajomość języka hebrajskiego; folkistów, czyli ludowców (Jidisze Fołks-Partaj), działających na rzecz autonomii narodowej i kulturowej; Agudę (Agudat Israel), czyli partię Żydów ortodoksyjnych (lepiszczem tożsamości żydowskiej miała tu być religia, stąd spór z asymilatorami i, po części, z syjonistami). Każde z ugrupowań miało swoją organizację młodzieżową i wspierało szkolnictwo (różne ideowo, różniące się językiem wykładowym). Niemieccy Żydzi, wśród których należy wymienić wybitne postaci nauki (jak Szymon Dubnow) i polityki (Walther Rathenau, Hugo Preuss), zrzeszali się w Centralnym Zrzeszeniu Obywateli Niemieckich Wyznania Żydowskiego (od

ny przez Molisak we własnym przekładzie: „Gdy patrzemy wstecz na lata Republiki Weimarskiej, odnosimy ambiwalentne wrażenie: z jednej strony Berlin stał się wówczas właściwie centrum żydowskiej kultury (nie tylko kultury Żydów niemieckich). Wzrostowi integracji oraz poszanowania dla Żydów jako jednostek oraz judaizmu jako wspólnoty religijnej towarzyszył jednak agresywny antysemityzm, któremu państwo nie mogło czy nie chciało się przeciwstawić, nawet wówczas, gdy daleko jeszcze było do przejścia władzy przez nazistów” (s. 36).

1893 roku, potem pod zmienioną nazwą: Centralny Związek Żydów w Niemczech – od 1935 roku, i Żydowski Związek Centralny – od 1936 roku), dbającym o edukację, prawa obywatelskie, oraz w syjonistycznej Jüdische Volkspartei (gdzie wśród zwolenników było sporo *Ostjuden*, gdyż partia działała na rzecz migrantów ze wschodniej diaspory).

Alina Molisak śledzi szczegółowo obecność tematyki politycznej w trylogii Szaloma Asza *Przed potopem: Petersburg, Warszawa, Moskwa* (1929–1931, skupiając się na tomie drugim, warszawskim) oraz w, napisanej po polsku, powieści Jakuba Appenzlaka *Piętra. Dom na Bielańskiej* (1933), „pomyślanej jako narracja o wyborze syjonizmu” (s. 55). Tę ostatnią można zaliczyć do tzw. literatury polsko-żydowskiej. Appenzlak był zresztą, o czym warto pamiętać, redaktorem wydawanego po polsku, a kierowanego do czytelnika żydowskiego „Naszego Przeglądu”. Molisak określa dzieło tego pisarza jako „powieść syjonistyczną” (za Joachimem Schlörem, który nazwał tak *Tohuwabohu*⁷ Sammy’ego Gronemanna). Kontekstowe odwołania do *Dziewcząt z Nowolipek* Poli Gojawiczyńskiej czy *Cywila w Berlinie* Antoniego Sobańskiego pozwalają na porównanie znajomego z mniej znajomym, co zawsze otwiera lekturę. Sobański – komparatysta Polski sanacyjnej i endeckiej z Niemcami hitlerowskimi – pisze wprost: „Wspólną cechą jest bezwzględność i tolerowanie brutalności, a elementami dopełniającymi obraz [...] – demagogia i antysemityzm” (s. 71). Ważne wydają się też nawiązania do istniejących już porównań, jak chociażby do reporterskiego sprawozdania Bernarda Singera *W krajach Hitlera i Stalina*, a także do żydowskiej Warszawy międzywojennej, widzianej zdumionymi (a nawet przerażonymi) oczyma Alfreda Döblina, autora słynnej powieści *Berlin Alexanderplatz*, w jego *Podróży po Polsce*.

Niezwykle interesującym fragmentem rozdziału *Miasto i polityka* jest ten dotyczący tworzonych na temat Warszawy i Berlina literackich *political fiction*. To podrozdział o trwałości stereotypów antyżydowskich w polskiej narracji i świadomości zbiorowej. W przypadku stolicy Polski cofamy się aż do prozy Juliana Ursyna Niemcewicza *Moszkopolis 3333 czyli snu niesłychanego* (rzecz napisana w roku 1817, pierwodruk w Poznaniu – 1858), ilustrującej słowa Stanisława Staszica, który miał Żydów za „przyczynę wszystkich nieszczęść narodu polskiego” – jest to fraza fundacyjna polskiego antysemityzmu. Spiskową teorię dziejów w odniesieniu do Żydów powtarzali w swych narracjach Antoni Skrzynecki (*Warszawa w 2000 roku*), Andrzej Niemojewski, Artur Gruszecki, Adolf Nowaczyński (*System dr Caro*, 1927), Stanisław Piasecki (*Związek Białej Tarczy*, 1929), Jan Dobraczyński (który jeszcze w maju 1939 roku dostrzegał wyraźne analogie między Talmudem a *Mein Kampf*), a przede wszystkim Roman Dmow-

⁷ Przypomnę, że hebrajskie „tohuwabohu” jest słowem, którego to słowa, a zwłaszcza jego desygnatu (oznaczającego pierwotny chaos, stan przed stworzenia świata), panicznie bał się Adolf Hitler.

ski (piszący pod pseudonimem Kazimierz Wybranowski) w *Dziedzictwie* (wydanym w Poznaniu, 1931) oraz Jędrzej Giertych (jako J. Mariański, Pelplin, 1938). Autorka prezentowanej książki drobiazgowo analizuje elementy antysemitckiego repertuaru pomieszczone w dwu ostatnich z przywołanych utworów (obsesja Polaków na temat rzekomej wszechobecności Żydów, ich status niewdzięcznych gości na ziemi polskiej – skrycie knujących Judeo-Polonię, stereotyp pięknej Żydówki, „biali Żydzi” – czyli Polacy o tzw. mentalności żydowskiej). Inaczej rzecz ma się z narracjami fantastycznymi na temat Berlina. Molisak wymienia tutaj: powieść Hugona Bettauera *Die Stadt ohne Juden: ein Roman von Übermorgen* (1922; „Miasto bez Żydów. Powieść z pojutra”) i, wzorowaną na niej, *Berlin ohne Juden* (1925; „Berlin bez Żydów”) Artura Landsbergera – które kpią z propagandy antysemitkiej, piszą satyrę na miasto będące już *judenrein* czy *judenfrei* (jak to potem zostanie nazwane w czarnych eufemizmach nazistowskiej nowomowy). Autor drugiej książki – Landsberger – popełnia samobójstwo w roku 1933.

W kolejnym rozdziale Molisak podejmuje temat *Miasto i religia*. Chodzi tu o funkcjonowanie religii – w wielu jej odmianach, od najbardziej ortodoksyjnych do najbardziej liberalnych, od postępowych do tradycyjnych – w przestrzeni miejskiej. Obszarem zainteresowań stają się więc świątynie, cmentarze i inne miejsca sakralne. Znacznymi tematami pisze: „Niejednorodność religijna żydowskiej społeczności Warszawy i Berlina to cecha wspólna, jednak zdecydowana przewaga ludności związanej z reformowanym judaizmem w niemieckiej stolicy sprawiała, że społeczność ta była zasadniczo odmienna od wyznających w większości ortodoksyjną wersję judaizmu mieszkańców polskiej stolicy” (s. 109). Reprezentacja mniejszościowa miała przecież postaci wybitne, by wymienić jedynie Izaaka Cyłkowa, pierwszego rabina Wielkiej Synagogi na Tłomackiem (otwartej w roku 1878 jako wyrazisty znak reformowanego judaizmu). Z kolei o komplikacji dominanty berlińskiej może świadczyć wielka popularność opowieści chasydzkich Nachmana z Braclawia, adaptowanych przez Martina Bubera. Literatura oczywiście doprowadza do konfrontacji. Tak dzieje się w napisanej w jidysz powieści Fiszla Szneursona pt. *Grenadirsztrase. Fun jidishn lebn in Dajczland* (1935), której akcja toczy się w Berlinie, i gdzie osi konstrukcji fabularnej jest „spotkanie dwóch wersji judaizmu, które ukształtowały się w europejskiej diasporze” (s. 112), liberalnej i ortodoksyjnej, przeważającej w Niemczech i charakterystycznej dla *Ostjuden*. Nie wszyscy widzieli jednak w chasydyzmie tylko „dziwowisko” – takie autorytety jak Buber czy Gershom Scholem dostrzegali w nim także szansę na duchowe, życiodajne odnowienie judaizmu. Podobną hipotezę stawia Gronemann, autor wspomnianej tu już powieści *Tohuwabohu* z roku 1920. Pisze Molisak: „Fabuła tej opowieści o spotkaniu wschodnioeuropejskich i berlińskich Żydów łączy się wyraźnie z diagnozami samego autora, przekonanego, iż w zachodnioeuropejskiej diasporze zarówno Boga, jak i judaizm »usiłowano zamknąć w synagogach«, podczas gdy dla wschodnich Żydów judaizm pojmowany jako sposób życia obejmował całość egzystencji” (s. 122).

Bardzo ciekawie re-definiuje religię wobec nacjonalizmu obserwujący Niemcy połowy lat 30. Antoni Sobański: „Religia to konkurencja. Nacjonaści to najbardziej skrajni monoteiści. Jedno jest bóstwo: państwo. Reszta to opium dla ludu” (s. 126); i dalej: „Nic bardziej niechrześcijańskiego, ba, nawet niepogańskiego, niż obecny przewrót niemiecki. Nacjonalizm to kult nizinny. Nie rozwija się on w cieniu Góry Oliwnej ani nawet Olimpu” (s. 127). W odniesieniu do postrzegania religii i religijności zestawia też ze sobą Alina Molisak dwie relacje reporterskie: Wandy Melcer z tomu *Czarny ład* (1936) i – ponownie – Alfreda Döblina z *Podróży po Polsce*. Pierwszy z tytułów jest oczywistą tezą, wielokrotnie później udowadnianą, o „radikalnej inności” i „oddaleniu kulturowym” społeczności żydowskiej w stosunku do polskiej (przy czym interesuje się Melcer tylko Żydami ortodoksyjnymi). O wiele precyzyjniej odróżnia religijność, tę z Nalewek od tej z synagogi na Tłomackiem, Döblin. Szkicuje on też obraz napotkanych chasydów z ich „ekstатыcznym rozgardiaszem” (s. 135). Molisak wyciąga z tego porównania wnioski ciekawe i nieoczywiste dla przeciętnego polskiego czytelnika: „Zarówno w przypadku Melcer, jak i Döblina mamy do czynienia ze spojrzeniem z zewnątrz – oboje są wszak tymi, którzy patrzą na społeczność żydowską Warszawy z pozycji przybysza. Dla Döblina to jednak status faktyczny, przyjechał wszak odbyć podróż po Polsce, natomiast w przypadku Melcer przyjęcie perspektywy »przybysza« tym bardziej uświadamia nam, jak bardzo nieznanymi polskiej społeczności byli żydowscy mieszkańcy stołecznego miasta” (s. 139). Podobny – choć inny w skali wrażliwości i empatii – opis znajdziemy w *Dyliżansie warszawskim* Marii Kuncewiczowej, piszącej o mieszkańcach dzielnicy żydowskiej jako o „tym innym ludzie”. Tym bardziej konieczne jest dopełniające, uwiarygodniające spojrzenie od wewnątrz. Molisak sięga po *Tajemnice Nalewek* Henryka Nagiela i przepełnione szczególnym humorem, ale też znajomością kultury żydowskiej, teksty warszawskie Stefana Wiecheckiego (Wiecha). Zarówno w warszawskich, jak i berlińskich narracjach pojawia się synkretyzm tożsamości zbiorowej jako specyficzna „trzecia przestrzeń” (Homi Bhabha). Uczona przywołuje symptomatyczne w swej semiotyce wspomnienie Gershoma Scholema o „choince w swym rodzinnym domu oraz otrzymanym jako podchoinkowy prezent portrecie Theodora Herzla”; istniała również dotycząca asymilacji karykatura z pisma „Schlemiel” (początek XX wieku), „gdzie na kolejnych rysunkach zgodnie z teorią ewolucji chanukowy świecznik przekształca się w choinkę, zaś syntezę Chanuki i Bożego Narodzenia określa się mianem »Weihnuka« (gra słów – po niemiecku Weihnachten to Boże Narodzenie)” (s. 153). Rozdział trzeci został zatytułowany *Miasto i występ*. To część intrygująca jako studium organizmu wielkomięskiego pierwszej połowy XX stulecia (podobnie czytałam niegdyś – z wypiekami na twarzy, jak studentka – książkę Bronisława Geremka o Paryżu w czasach François Villona⁸). Alina Molisak zestawia teksty

⁸ B. GEREMEK: *Życie codzienne w Paryżu Franciszka Villona*. Warszawa 1972.

literatury jidysz – powieść Szaloma Asza *Motke ganew (Motke złodziej)* i jego opowiadanie *Historia „pięknej Mary”*, opowiadanie Szolema Alejchema *Der Jid fun Buenos Aires* i powieść *Di Szmuglers* Ojzera Warszawskiego – z niemiecko-języczną powieścią Adolfa Sommerfelda *Das Ghetto von Berlin*. W tle mamy wciąż *Tajemnice Nalewek* Nagiela. Kontekstem interpretacyjnym – świetnie dobranym – jest reportaż historyczny Isabel Vincent *Ciała i dusze* na temat przemytu kobiet jako ważnego komponentu przestępczości żydowskiej. Tak zwanemu handlowi żywym towarem i walce z prostytutką poświęcone były dwie duże konferencje żydowskie (w 1910 i w 1927 roku), niestety nieskuteczne, oraz szeroko zakrojone działania organizacji kobiecych (na przykład w Warszawie, w roku 1904, założono Żydowskie Towarzystwo Ochrony Kobiet). W Warszawie (na Stawkach, Niskiej, Dzikiej, Pawiej, Krochmalnej, ale też na Starym Mieście) skala prostytucji Żydówek była tak duża, że Bund wydał specjalną broszurę *Die jidysze protytutkes*. W roku 1905, roku rewolucji, miał miejsce tzw. pogrom alfonsów (24–26 kwietnia) – pogrom unikatowy w skali świata (bojówki Bundu zaatakowały warszawskich sutenerów).

Oprócz przypadków, paradygmatów i wykluczeń (prostitutki, kobiety wywiezione) interesują również Alinę Molisak język (za Marią Brzezina i jej *Polszczyzną Żydów* – w literaturze z tzw. stylizacją „sygnalizującą”) i żargon (za Natalią Krynicką i jej artykułem *Żydowski żargon złodziejski*) świata przestępczego. Potężnym materiałem są tu powieść sensacyjna, drukowana w odcinkach, i prasa brukowa. Urke Nachalnik pisał na łamach żydowskiej popołudniówki sensacyjnej o warszawskich „ludziach nocy”: „Warszawa nie powstydzi się Paryża ze swoimi apaszami i kawiarenkami. Typy świata podziemnego Warszawy są bardziej interesujące od apaszy paryskich z ich specyficznymi strojami. W wielu wypadkach przewyższają ich nawet sprytem, odwagą i miłośkami romantycznymi” (s. 193).

Rozdział czwarty być może powinien być rozdziałem pierwszym (myślę o kolejności), gdyż ma wyraźny charakter propedeutyczny i porządkujący – wprowadza wiele określeń i wyjaśnień zawartych już w poprzednich partiach książki, w dużym stopniu posiłkuje się też tekstami powszechnie znanymi. Rozdział ten, zatytułowany *Miasto podzielone i miejsca wspólne*, dotyka tematu interakcji przestrzennej, czyli – za Mary Louise Pratt – „strefy kontaktu” czy „przestrzeni kontaktu” (*contact zone*) (s. 195). Eugenia Prokop-Janiec uważa, że model Pratt pozwala opisać „nowoczesne kontakty polsko-żydowskie [...] jako skomplikowany splot »z jednej strony odrębności i oddzielenia, z drugiej – wymiany i przenikania«, jako złożoną i dynamiczną »sferę interferencji, [...], adaptacji, asymilacji, [...] transgresji«, negocjacji” (s. 197).

Istnieją także – opozycyjnie – strefy odrębne, oddzielone. Zarówno w Berlinie, jak i w Warszawie funkcjonowała „wyodrębniona dzielnica żydowska w przestrzeni miasta” (s. 197) – Scheunenviertel, z wyraźną przewagą *Ostjuden*, w Berlinie oraz tzw. dzielnica północna (tereny Muranowa, Leszna, Grzybowa)

w Warszawie. Dzielnice żydowskie nie mają granic wydzielonych w przestrzeni miasta, lecz istnieją jako *quasi-getta*⁹, oddzielone niewidzialnym murem. Różnicę tworzy też strój: bardzo „widoczni” chałaciarze (*Kaftanträger*) – ciekawe, że obydwie języki stworzyły osobne nazwy dla osób noszących chałaty, kaftany – wobec neutralnego, „niewidocznego” stroju Żydów zasymilowanych.

Charakteryzując dzielnicę żydowską – w miejscach wspólnych, stykowych – sięga Alina Molisak po teksty literackie (*Ludzi bezdomnych* Stefana Żeromskiego, który pisze schematycznie o „mrowisku żydowskim”, powieści Appenzlaka i Asza, prozę Döblina, *Dziewczęta z Nowolipek* Gojawiczyńskiej, *Wspólny pokój* Zbigniewa Uniłowskiego, *Dyżurni warszawski* Kuncewiczowej, felieton Iczoka Baszewisa Singera z 1944 roku), ale również studia – jak *Warszawa historyczna i dzisiejsza. Zarysy kulturalno-obyczajowe* (1925) Aleksandra Kraushara. Przestrzenią wspólną bywa często miejska kamienica i kategoria sąsiedztwa. Także parki (zwłaszcza ogród Saski, ogród Krasińskich), szynki, knajpy, kawiarnie i ulice – strefy przemieszczania się i odpoczynku; wreszcie – strefy handlu: hale targowe, zwłaszcza Hala Mirowska (s. 225). Blisko siebie żyje też polska i żydowska biedota Starego Miasta.

Inność mieszkańców dzielnicy żydowskiej Berlina opisuje, przywoływana już, powieść Sommerfelda, ale także utrzymana w komediowej konwencji powieść w listach i telegramach Szolema Alejchema *Marienbad*. Dzielnica ta ma swoje – wielokrotnie tutaj wymieniane – pseudonimy (może lepiej by rzec – ksywy): Scheunenviertel, Grenadierstrasse (jako synekdocha) czy „dzielnica *Ostjuden*”. Aleksandrowi Granachowi kojarzy się ze Lwowem. Antoni Sobański w Berlinie (1933 i 1934 rok) widzi – poza dzielnicą żydowską – kawiarniane przestrzenie kontaktu (cyganeria, wojskowi w cywilu, „niaryjski gospodarz”, którego wszyscy serdecznie witają). Podobnie jest w powieści *Berlin Alexanderplatz* Döblina, gdzie po wyjściu z więzienia główny bohater Frank Biberkopf uzyskuje pomoc właśnie od berlińskich Żydów.

Rozdział piąty, *Miasto i emigracja*, to fragment wskazujący na istotny wpływ antysemityzmu i fali pogromów (od 1881 roku w Warszawie począwszy – szacowano w początkowych latach skalę uchodźstwa na 100 do 330 tysięcy rocznie) na przełomie XIX i XX wieku na kondycję mieszkańców miast tej części Europy. Wielotysięczne fale emigrantów śniły „złoty sen o bezpiecznych przystaniach” (s. 262) na zachodzie Europy lub w Ameryce. Alina Molisak omawia świetne teksty literackie na ten temat. *Juden auf Wanderschaft* (1927) Josepha Rotha (którego własny los jest zapisem takiej żydowskiej „wędrówki” – z galicyjskich Brodów do europejskich stolic), gdzie mówi się o tym, że „*Ostjuden* nie mają nigdzie ojczyzny, ale wszędzie są ich groby” (s. 264), i za rodzaj emigracji kul-

⁹ Długo, jeszcze w drugiej połowie lat 40., utrzymywała się w polszczyźnie pisownia „ghetta” – pierwsze takie miejsce ustanowiono w Wenecji w 1516 r. i miało ono charakter segregacyjny, służyło separacji ludności chrześcijańskiej od Żydów, chronieniu katolików przed herezją i rzekomą groźbą mordu rytualnego.

turowej uważa asymilację (s. 265), zaświadcza, jak różnie czują się emigranci żydowscy ze wschodniej Europy w Paryżu (wolni), Wiedniu, Berlinie (tu tworzą swego rodzaju „społeczeństwo równoległe” – s. 267). Bardzo ciekawie pisze Molisak o książce aktora¹⁰ Aleksandra Granacha *Da geht ein Mensch* (1943). Granacha, który przez Lwów, Kijów (1934) – Lion Feuchtwanger wydostał go z więzienia stalinowskiego – trafił na emigrację berlińską, bardzo przyjazną, zrazu przypominającą Lwów czy Stanisławów, potem pozwalającą zaangażować się politycznie i teatralnie. Warto przypomnieć, że w 1925 roku jedna czwarta mieszkańców Berlina była przybyszami (także: Żydami rosyjskimi i „białymi” Rosjanami). Znajdują tam miejsce zwolennicy haskali, jak senior rodu Karnowskich z sagi Izraela Singera, Dawid, z wielkopolskiej Mielnicy; jego żona Lea – doświadcza jednak alienacji, jest samotna, obraca się w gronie emigrantów ze Wschodu. Niejednoznaczne jest zatem żydowskie doznawanie emigracyjne Berlina (s. 174).

Szmuel Różański w książce *Rola Warszawy w literaturze żydowskiej* (1979) nazywa polską stolicę miastem „literackiego kosmopolityzmu” i miastem ożywionym przez sztetl (s. 279). Czyta też Alina Molisak Warszawę z perspektywy dyskursu antysemickiego (*Litwackie mrowie* Antoniego Gruszeckiego z 1920 roku) (s. 278–279).

W podsumowaniu podejmuje autorka *Żydowskiej Warszawy – żydowskiego Berlina...* próbę nazwania „wariantów tożsamości”. W odniesieniu do Berlina przywołuje tezę Wolfganga Benza, że „emancypacja Żydów niemieckich nie była pełną emancypacją”, była raczej wyobrażoną i z gruntu fałszywą „legendą o symbiozie” (s. 319). Zamordowano przecież Waltera Rathenaua, wygnano Alberta Einsteina i Hannah Arendt. Odnosi się też Molisak do książki Shulamit Volkov pt. *Pomysł na nowoczesność. Żydzi niemieccy w XIX i na początku XX wieku*. Tu długa perspektywa historyczna (od końca XVIII wieku) pozwoliła Żydom przeobrazić się w mieszczan (s. 334) i zbudować poczucie złudnego – jak się okazało po dojściu do władzy nazistów – poczucia stabilizacji i bezpieczeństwa. Pisał także o tym Amos Elon.

Kultura polska, zwłaszcza literatura, bardzo straciła, omijając tę żydowską (nawet dziś się jej nie czyta jako kanonicznej dla polskiego dziedzictwa, mimo tylu przetłumaczonych dzieł). Appenzlak w rodzaju manifestu syjonistycznego z roku 1918 (wzorowanym – aluzja pojawia się już w tytule – na słynnym *Oskarżam!* Emila Zoli z czasu sprawy Dreyfusa) pisze, że zasadniczą winą Polski, kraju, który niegdyś przyjął łaskawie Żydów jako wygnańców z innych krajów i „obdarzył prawem ludzkim”, jest „szkodzenie emancypacyjnym żydowskim dążnościom narodowym” (s. 325); chęć pomocy była obwarowana wymaganiem, „bylebyśmy tylko przestali być sobą” (s. 326) – cymbalista Jankiel z *Pana Tadeusza* i Berek Joselewicz, bohaterski pułkownik Kościuszki, to symboliczne wy-

¹⁰ Grał główną rolę w *Nosferatu* (1922) Friedricha Wilhelma Murnaua.

jątki. Konkurencyjne tożsamościowo i nowatorskie były dwa inne (obok syjonizmu) projekty: asymilacji i autonomii kulturowej (Bund).

Alina Molisak domyka swą monografię mocnymi wnioskami. Przede wszystkim staraniem, by połączyć wielkomięskie doświadczenie bycia „pomiędzy” i literacki status „bycia opowiadany” (s. 341). Przekonaniem, że „Zapisana w literackich narracjach wielość przynależności jest powszechną cechą wielkomięską” (s. 342). Wreszcie przesłaniem, jakie niesie przeszłość dla terażniejszości – to ostatnie zdanie książki, wspinał się, zacytuję w pełnym brzmieniu: „Warto jednak pamiętać o takim aspekcie istnienia przestrzeni, który łączy się z trwałą pamięcią społeczeństwa i jest ściśle związany z kształtowaniem tożsamości oraz konstruowaniem wspólnot wyobrażonych, nawet jeśli metropolia została przemieniona w nekropolię” (s. 344).

Cały tom nie ma pretensji do oryginalności konceptu czy szczególności języka wywodu. Hołduje raczej najlepiej pojmowanej rzetelności badawczej i precyzji w używaniu szeroko pojętej humanistycznej narzędziowni. Warsztat filologiczny i kulturowy osoby – bagatela! – władającej biegle kilkoma językami i doskonale poruszającej się w literaturze przedmiotu wykorzystała Alina Molisak najpełniej, jak to sobie można wyobrazić. Z powodów erudycyjnych i intelektualnych powinna zatem należeć ta książka do niezbędnika osób, które uczciwie chcą zajmować się naukowo zarówno studiami żydowskimi, jak i studiami miejskimi. Na tym styku monografia powstała i – jako taka – jest bardzo cennym źródłem wiedzy oraz twórczej refleksji.

Katarzyna Kuczyńska-Koschany

Back Then, before the Shoah

On the Book That Retrieves the Jewish Life of Berlin and Warsaw

Alina Molisak: *Żydowska Warszawa – żydowski Berlin. Literacki portret miasta w pierwszej połowie XX wieku*. Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN.

Wydawnictwo, 2016, ss. 365.

Summary

The text is a comprehensive and contextual discussion on Alina Mosak's book entitled *Żydowska Warszawa – żydowski Berlin. Literacki portret miasta w pierwszej połowie XX wieku*. It attempts to place the book in the context of both widely understood Jewish studies and urban studies. The text also discusses the book in reference to the author's previous works and activities, directly related to the caesura of the Shoah and to Central Europe as a place of specific urban phenomena. Finally, after Alina Molisak, it reminds of rich literature documenting the pre-Shoah life of both capitals, seen from different perspectives.

DARIA NOWICKA

ORCID: 0000-0002-6315-7588

Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Historia prawdziwa z niuansów

Anna Bikont: *Sendlerowa. W ukryciu*.
Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2017, ss. 480.

1

Działo się to w mieście Otwocku dnia 2 lutego 1917 rano o godzinie 8 wieczór. Stawił się Stanisław Henryk Krzyżanowski, doktor, lat czterdzieści dwa mający. Okazał Nam dziecko płci żeńskiej, oświadczając, że takowe urodzone jest w Warszawie dnia 15 lutego 1910 roku o godzinie 7 rano z jego małżonki Janiny Karoliny Krzyżanowskiej z Grzybowskich, lat trzydzieści cztery mającej. Dziecku temu na chrzcie świętym w dniu dzisiejszym przez Nas odbytym nadane zostały imiona Irena-Stanisława.

s. 51

W taki sposób Anna Bikont, autorka *Sendlerowej. W ukryciu*, w trzecim rozdziale swojej książki rozpoczyna historię jednej z najbardziej znanych Polek XX wieku. Opowieść o życiu Ireny Sendlerowej, przybliżająca jej postać nie tylko jako kobiety ratującej żydowskie dzieci, ale przede wszystkim jako społecznicy, buntowniczkę, żonę, matkę, została jednak poprzedzona dwoma rozdziałami opowiadającymi historie dzieci uratowanych z getta. W tych wspomnieniach szczególne miejsce, co od początku zaznacza Bikont, przypadło również pozostałym współpracownikom Sendlerowej, których losy także zostały tu opisane.

Tym „opóźnieniem” historii Sendlerowej autorka z jednej strony realizuje swoje zamierzenia kompozycyjne książki – początkowo miała bowiem opisać losy dzieci ocalonych w czasie wojny – z drugiej natomiast, niejako w sposób metaznaczeniowy, realizuje się tytułowa formuła „ukrycia”. Ukrycia kogoś, ukrycia się za kimś, ocalenia.

Irena Sendlerowa po śmierci ojca, szanując jego oddanie dla drugiego człowieka, sama, zarówno przed wojną, jak i w jej czasie, została działaczką społeczną – początkowo pracowała w poradni prawnej Sekcji Pomocy Matce i Dziecku przy Obywatelskim Komitecie Pomocy Bezrobotnym. W 1935 roku, po zlikwidowaniu Sekcji, trafiła do Wydziału Opieki Społecznej i Zdrowia Publicznego, z czasem awansowała w centrali Wydziału. Praca ta nie należała do najłatwiejszych, Sendlerowa poza opracowywaniem bieżącej dokumentacji większość czasu spędzała wśród ubogich, chorych, prowadząc wywiady środowiskowe. Od początku deklarowała się jako osoba o lewicowych poglądach, wykazywała wrażliwość społeczną. Będąc jeszcze uczennicą szkoły w Piotrkowie, wielokrotnie stała w obronie swoich żydowskich koleżanek, które prześladowali rówieśnicy.

Sendlerowa początkowo studiowała prawo, jednak zarzuciła ten kierunek i przeniosła się na polonistykę, gdzie obroniła pracę magisterską o twórczości Elizy Orzeszkowej. To powiązanie literatury i działania społecznego, jakie wyniosła z opisywanych lektur, towarzyszyło jej nieustannie. Z 1934 roku pochodzą bowiem jej dwa teksty: *O dziecko nieślubne* oraz *Matka nieślubna w poradni prawniczej*¹. Jeszcze w czasie studiów poślubiła Mieczysława Sendlera, z którym jednak nie stworzyła trwałego związku. Wkrótce potem przystąpiła do lewicowego odłamu PPS-u, a później do RPPS-u, co później, po wojnie, wielokrotnie krytykowano, zarzucając jej zbyt skrajne poglądy. Sama Sendlerowa miała jednak własną definicję socjalizmu. Nie rozumiała go wyłącznie jako idei politycznej – dla niej istotne były społeczna wrażliwość i bycie blisko zaangażowanych w działania polityczne przyjaciół, na co zwraca szczególną uwagę w swojej książce Anna Bikont. Po zakończeniu wojny Irena Sendlerowa wyszła za mąż za swego przyjaciela Stefana Zgrzembkiego (pierw. Adama Celnikiera), który wcześniej ukrywał się poza murami getta.

Ratowanie żydowskich dzieci, o czym wspomina się najczęściej w związku z jej biografią, stało się możliwe dzięki działalności tzw. siatki Sendlerowej, powstałej po utworzeniu Żegoty. Sama Sendlerowa wspominała jednak, że nie był to przejaw bohaterstwa, co zbyt często powtarzano, przyczyniając się w ten sposób do tworzenia jej zmytyzowanego obrazu. Swoją książką Bikont próbuje więc redefiniować te tożsamościowe i społeczne wyobrażenia za pomocą licznych niuansów, które Jerzy Jedlicki nazywał „udokumentowaną skrupulatnością”². Pozwalają one na stworzenie wielokrotnego portretu, niepozbawionego jednak plam i niejasności. Istotne w tym kontekście pozostają natomiast dwa zjawiska, które zdawała się uwzględniać sama autorka w trakcie pisania. Mowa tu o procesie oraz problemie wizji/wizyjności. Dotyczą one pracy nad materiałami,

¹ I. SENDLER: *O dziecko nieślubne*. W: *Dla przyszłości. Praca zespołowa*. Warszawa 1934; TAŻ: *Matka nieślubna w poradni prawniczej*. „Człowiek w Polsce” z 8 kwietnia 1934 r., cyt. za: A. BIKONT: *Sendlerowa. W ukryciu*. Wołowiec 2017, s. 52.

² Por. fragment recenzji J. Jedlickiego, przedrukowany na czwartej stronie okładki książki Bikont.

rozmowami, próbą rekonstrukcji i redefinicji życia Sendlerowej, ale też wpisują się w spór o granice przedstawiania w biografii.

Proces, rozumiany tu jako zjawisko opierające się na nieskończoności, odnoszące się do wciąż trwającego czasu, proces odczytywany cyklicznie, przekłada się na konkretne style odbioru tej biografii. Bikont dzięki dokładnej analizie dokumentów, prac archiwalnych, listów uwyrażnia proces jako potrzebę immanentnego czytania, jako nieustającą konieczność podejmowania reinterpretacji. Autorka nieustannie mierzy się jednak z problemami niemożliwości, jakie niesie za sobą próba redefinicji: odsłanianie luk, brak możliwości krytycznej oceny sytuacji. Stąd też problem wizyjności dotyczy funkcjonowania biografii Sendlerowej w szerszym kontekście. To pytanie również o to, jak odczytywana jest obecnie ta biografia względem dotychczasowych prac poświęconych Sendlerowej.

Bikont proponuje bowiem inne od znanych dotychczas relacji spojrzenie na problem wizyjności, rewizyjności. Biografia, traktowana tu jako centrum polemiki, skłania do zastanowienia się nad kwestią wyzwolenia podmiotu i otwartej wyobraźni. Narracja, jaką w swojej książce prowadzi autorka, pozwala na wyjście poza schematyczną powtarzalność historii Sendlerowej.

Anna Bikont, przywołując historię społecznej działalności Ireny Sendlerowej, zwraca uwagę na te miejsca, które mogą wydawać się wątpliwe. Tak jest na przykład w przypadku aresztowania Sendlerowej w 1943 roku. Ona sama podawała wielokrotnie, że była więziona na Pawiaku przez trzy miesiące, w dokumentach zaś mowa jest o trzech tygodniach. Podobnie różniła się informacja o kwocie, jaką Żegota wpłaciła na rzecz uwolnienia Sendlerowej. Bikont, przywołując liczne mikro zdarzenia, mikrohistorie, próbuje odsłonić luki i miejsca przekłamań w biografii Sendlerowej. Najczęściej czyni to, ujawniając niuanse, które miałyby w znacznym stopniu przyczynić się do zmiany dotychczasowego myślenia o życiu opisywanej przez nią bohaterki. Staje się to widoczne między innymi w rekonstruowaniu życia powojennego. Irena Sendlerowa, mając wówczas nadzieję na odbudowę nowego, lepszego kraju, pracowała na wysokich stanowiskach zarówno państwowych, jak i – co ujawnia Bikont – partyjnych. Pomimo dawno zakończonej już wojny, nawet w latach starości wciąż odczuwała niepokój i strach przed powrotem tamtych czasów. Próbowwała je jednak zasłaniać, maskować, ukrywać, nieustannie kontrolując swój publiczny wizerunek:

Jeszcze trochę i skończyłaby sto lat. Zachowała żywość spojrzenia, ostrość sądów, ciąglą potrzebę ludzi wokół siebie. Niesamowicie zależało jej na publicznym wizerunku [...]. W ramach wyznaczonej sobie po śmierci syna czerni zawsze dbała o elegancję, czarna opaska na włosach, welwetowa narzutka na bluzkę, broszka. [...] wciąż kontroluje, co po niej zostanie.

s. 434–435

Bikont, wynajdując liczne różnice i niuanse w życiorysie bohaterki przedstawianym przez nią samą, próbuje swoją książką przełamać ciąglą kontrolę

Sendlerowej, podejmuje próbę ujawnienia nieznanego obrazu jej życia i działalności, tworząc portret wielokrotny. Wiele jednak miejsc w tym portrecie to miejsca nieustalone, niejasne, o czym sama badaczka informuje. Stara się jednak polemizować, choć nie zawsze w sposób radykalny, z obrazem Sendlerowej utrwalonym w historii, literaturze, prasie i społecznej wyobraźni, wizerunkiem przede wszystkim, a może wyłącznie, kobiety ratującej z getta żydowskie dzieci.

2

Recenzowana książka Anny Bikont poszerza krąg opowieści poświęconych tytułowej bohaterce przekazów historycznych i parahistorycznych, jakie do tej pory funkcjonowały w badaniach literackich. Warto w tym miejscu wspomnieć między innymi o publikacjach: *Matka dzieci Holocaustu...* w opracowaniu Anny Mieszkowskiej czy o dwóch najnowszych: *Listy w butelce. Opowieść o Irenie Sendlerowej* Anny Czerwińskiej-Rydel oraz o komiksie *Irena. 1/3 Getto*, stworzonym przez Jean'a-Davida Morvana przy współpracy z Séverine Tréfouël³. Autorzy wspomnianych książek odwołują się raczej do niepełnego, czasami wręcz odmiennego wizerunku Ireny Sendlerowej ratującej z getta żydowskie dzieci. W przypadku dwóch ostatnich prac, które z założenia przeznaczone są odpowiednio „dla” dzieci i młodzieży, powtarzanie niepełnego wizerunku Sendlerowej jest szczególnie istotne. Do głosu dochodzi tu bowiem kwestia formy obecności, a raczej nieobecności Sendlerowej w nauczaniu szkolnym. Co więcej, problemem w wymienionych książkach pozostaje to, że nie do końca udaje się w nich ukazać przemianę bohaterki i jej zróżnicowane role społeczne: pracownicy, żony, matki, działaczki. Sama Bikont również zwracała na ten problem uwagę, krytykując między innymi nieścisłości, jakie upowszechniły się za sprawą dotychczasowych biografii, których autorzy nie posłużyli się faktami znalezionymi w źródłach, archiwach. W swojej książce natomiast Bikont, łącząc różne style i gatunki: biografię, elementy reportażu, pokazuje nie tylko zmiany w sposobie pisania, ale przede wszystkim przeżywania historii i wpływu odsłanianej prawdy o Sendlerowej na dyskursy historyczne, dyskursy Zagłady. Autorka tworzy opowieść funkcjonującą na granicy dwóch gatunków: wykorzystuje elementy biografii, stara się odtworzyć życiorys bohaterki, obejmując wszystkie znane zdarzenia z jej życia, opisuje działalność Sendlerowej w czasie drugiej wojny światowej i po jej zakończeniu, dociera do miejsc i osób bliskich bohaterce, spisuje losy jej rodziny,

³ Por. *Matka dzieci Holocaustu. Historia Ireny Sendlerowej*. Oprac. A. MIESZKOWSKA. Warszawa 2004; A. CZERWIŃSKA-RYDEL: *Listy w butelce. Opowieść o Irenie Sendlerowej*. Łódź 2018; J.-D. MORVAN, S. TRÉFOUËL: *Irena. 1/3 Getto*. Przeł. M. FANGRAT. Warszawa 2017.

znajomych czy przyjaciół. Jednak oprócz wyraźnych praktyk biograficznych Bikont nadaje z całą świadomością swojemu pisaniu również cechy reportażu. Przejawia się to między innymi w licznych gestach: odkrywaniu na nowo tożsamości Sendlerowej, opisywania kontekstów oraz szczegółowych, odkrywczych badań archiwalnych, którym towarzyszą poczucie sprawczości, rekonstruowania i przede wszystkim odwaga do reinterpretacji.

Umieszczenie książki *Bikont* obok innych literackich prób przełożenia życia Ireny Sendlerowej na różne opowieści, formy i gatunki literackie, twórczość „dla” dzieci i dla dorosłych, na odmienne od siebie narracje nie tylko ma na celu konfrontowanie ze sobą lektur, ale przede wszystkim wskazuje na osobne miejsce, jakie w tej konstelacji zajmuje praca biografki.

Warto na początku zasygnalizować, że książka *Bikont* jako badaczki, archiwistki, dokumentalistki dotyczy trzech problemów, obszarów. Po pierwsze, autorka stara się zaktualizować problematykę biografii Sendlerowej, co przejawia się w niezwykle skrupulatności, z jaką odniosła się do dotychczasowych tekstów, zwłaszcza do pracy Anny Mieszkowskiej. Po drugie, *Bikont* przeprowadziła ogromną kwerendę archiwalną, skupiając się głównie na pozostawionych przez samą bohaterkę – ale też bliskich, znajomych – listach, notatkach, fotografiach, poprzez które rekonstruowała i przeobrażała mity o Sendlerowej. Trzecim poziomem pozostaje natomiast kontekstualizacja – biografka uruchomiła zaplecze własnych lektur na temat Zagłady, przez co opowieść o losach Sendlerowej dąży do pełnego ujęcia. Chciałabym teraz bliżej przyjrzeć się zarysowanym tu poziomom.

Autorka, polemizując z dotychczasowym mitem Sendlerowej zapamiętanej wyłącznie jako kobieta ratująca żydowskie dzieci, odsłania jej zapomniane role oraz tożsamości zarówno sprzed drugiej wojny światowej, jak i z lat tużpowojennych. W zakończeniu książki, w którym autorka ustosunkowuje się do przyjętej konstrukcji całości, stara się również określić i wyjaśnić główną oś problemową własnych badań. Wskazuje między innymi na zależności między twórczym pisaniem, odkrywaniem nowych znaczeń w badaniach biograficznych nad Sendlerową a potrzebą wypracowania formy, także tej literackiej. Warto w tym miejscu, choćby kontekstowo, przywołać fragment wywiadu, w którym *Bikont* podkreślała znaczenie struktury dla pisania biografii, pisania jako takiego:

Mam dwa sposoby strukturalizacji: pierwszy, o którym marzę i który mi się nigdy nie udał, to strukturalizacja inteligentna: mam pomysł na książkę, mam pomysł na strukturę i wkładam elementy do struktury. A póki co piszę po prostu kolejne wersje książki. Budzę się w nocy: wiem, że nie mam struktury, że muszę ją wymyślić, bo jeśli pojawia się późno, to potem nie mieszczą się w niej rzeczy, w które się włożyło ciężką pracę i które przez to wypadają z książki⁴.

⁴ *Bikont: na każdym kroku pilnie wykluczano Żydów z polskiej społeczności*. Rozmowa Olgi WRÓBEL z Anną BIKONT. Dostępne w Internecie: <http://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj->

Badaczka oprócz problemów konstrukcji w przypadku pisania biografii Ireny Sendlerowej wspomina również, posiłkując się własnym przypadkiem, o roli pisarki. Dla niej istotna była migracja między miejscami, w których pisała, zachowanie ruchu także topograficznego, stąd liczne zmiany miejsc, domów, bibliotek. Ta różnorodność materiałów, stylów badawczych, praktyk literackich przyczyniła się do stworzenia ważnej i potrzebnej publikacji.

Istotnym atutem recenzowanego tomu, oprócz wspomnianej konfrontacji z dotychczasowym obrazem bohaterki, jest umiejętność zachowania przez Bikont odpowiedniej relacji między zgromadzonym materiałem, zróżnicowanym warsztatem pisarskim i deklaracją gatunkową. Jak wspominała autorka w rozmowie z Katarzyną Kuczyńską-Koschany, przez długi czas wahała się, czy włączyć książkę do serii biograficznej, czy reportażowej, oferowanej przez Wydawnictwo Czarne⁵. Ostatecznie wybrała serię biograficzną, która charakteryzuje się stałą szatą graficzną – na okładce zazwyczaj umieszczona jest fotografia połowy twarzy bohaterki czy bohatera. W przypadku omawianej tu publikacji wykorzystano zdjęcie portretowe Sendlerowej z 1943 roku, pochodzące z archiwum Janiny Zgrzebskiej. Inspirująca wydaje się już sama forma okładki książki: kadr fotografii, twarz bohaterki ucięta w połowie, która współgra ze sposobem przedstawienia Sendlerowej w całej publikacji. Biografka wyciąga bowiem Irenę Sendlerową z tytułowego, też i wizualnego, ukrycia.

Wyjątkowy pozostaje również styl pisania, styl tworzenia opowieści Anny Bikont, którego głównym wyznacznikiem pozostają oksymorony. Oksymoron jako figura retoryczna, którą tworzy się poprzez zestawienie przeciwstawnych wartości, znaczeń słów, rozumiana jednak szerzej pozwoliła autorce na wydobycie sprzeczności historycznych, kulturowych i w pewnym stopniu także literackich, w jakich funkcjonowała Sendlerowa. Autorka stara się bowiem pokazać, jak liczne sprzeczności pod wpływem czasu, wielu lektur czy też opowieści powtarzanych z pewnymi nieprawidłowościami wpłynęły i ukształtowały niemal jednolity wizerunek Sendlerowej – matki dzieci Holokaustu. Autorka dokonuje tej rekonstrukcji wizerunku postaci na poziomie języka (oksymorony), na poziomie stylu, nie odrzucając jednak zupełnie dawnych perspektyw, ocen, reminiscencji działalności swojej bohaterki. Posługiwanie się oksymoronom umożliwia ten szczególny rodzaj konfrontacji myśli, otwartej rozmowy. Taki tryb pisania pozwala spojrzeć na książkę z dwóch perspektyw. Pierwszej, ujawniającej figury, konstrukcje, a nawet całe konstelacje niekończącej się opowieści, narracji o Irenie Sendlerowej; to wyjątkowy rodzaj zewnątrz, jaki na nowo odtworzyła, ujawniła Bikont. A także z drugiej perspektywy – literacko-estetycznej, która pozostaje osią całej biografii. Te dwie wskazane płaszczyzny przecinają się i łączą

[dalej/bikont-na-kazdym-kroku-pilnie-wykluczano-zydow-z-polskiej-spoleczności/](#) [data dostępu: 01.07.2018].

⁵ Por. „*Bo mnie naprawdę tak najbardziej interesują ci, których już nie ma*”. Z *Anną Bikont rozmawia Katarzyna Kuczyńska-Koschany*. „Czas Kultury” 2018, nr 3, s. 142–151.

ze sobą w narracji na poziomie niuansów, zwłaszcza zaś na poziomie języka i gestów literackich.

Przeważająca część pracy, rekonstrukcyjna i reinterpretacyjna, opiera się na potwierdzaniu lub zaprzeczaniu znanych już historii z życia Ireny Sendlerowej. Poprzez ujawnienie nieznanego szczegółu, błędu wynikającego z zacierającej się pamięci czy też różnego rodzaju niemożliwości badawczych (jak dotychczasowe zatajenie, przemilczanie prawdy o życiu bohaterki, również przez nią samą), autorka stara się odtworzyć portret wielokrotny Sendlerowej. Polega to przede wszystkim na przyjętym sposobie biograficznego czytania, poprzez które nie tyle tworzy się inną, nową historię, ile ujawnia te wszystkie miejsca, które domagają się współcześnie „innej” lektury. Tak dzieje się na przykład wtedy, kiedy Bikont opowiada o swoiście feministycznym wymiarze działalności Ireny jeszcze sprzed wojny, gdy przywołuje szkolne, czasem dramatyczne historie (jak przedwczesna ciąża jednej z dziewcząt), w których Sendlerowa aktywnie uczestniczyła, dzieląc się swoją wiedzą, obdarzając empatią i otwartością, wreszcie też i wtedy, kiedy rejestruje moment ujawnienia się jej jako rewolucjonistki, sprzeciwiającej się ówczesnej rzeczywistości. Pośród różnych odsłon portretu bohaterki Bikont opisuje jej dzieciństwo, kiedy to już od najmłodszych lat objawiało się jej społeczne zaangażowanie w działalność na rzecz innych:

Irena miała szesnaście lat, kiedy 13 maja 1926 roku doszło do walk ulicznych w stolicy. Dowiedziała się o tym następnego dnia w szkole. Wskoczyła na dużej przerwie kupić dodatek nadzwyczajny i zrobiła dziewczynom prasówkę z wydarzeń, które zostaną zapisane w historii jako przewrót majowy.

s. 58

To wszystko zdarzyło się jednak jeszcze przed wojną, która przyniosła z wielu różnych powodów Sendlerowej sławę. „Niuans”, jakim posługuje się autorka, jest silnie związany z procesem opracowywania pamięci. Bikont, jako uważna czytelniczka i słuchaczka swojej bohaterki, wielokrotnie zestawia ze sobą dokumenty, zapisy archiwalne, wypowiedzi i nagrania Sendlerowej, konfrontując je ze świadectwami osób jej bliskich, ale również pozostałych biografów, badaczy Zagłady, literaturoznawców, którzy odczytują jej życie jako pośredni świadkowie, podkreślając tym samym wartość równoległości w badaniach, konfrontacji źródeł. Autorka *Sendlerowej. W ukryciu* pozostaje także czuła na wszelkie drobne uzupełnienia, dodatki czy marginalia, jakie mogłyby i powinny przekształcić dotychczasowy sposób postrzegania życia i tożsamości Sendlerowej. Bikont nie zawsze pisze radykalnie, choć i ten rodzaj dystansu może wskazywać na istotność zniuansowanego czytania biografii Sendlerowej. Przejawia się to zarówno w rozwiązaniach koncepcyjnych, jak i konstrukcyjnych całej książki.

Ważny wydaje się już sam początek opowieści – ten dosłowny, zapisany w pierwszych rozdziałach książki, ale też i początek niedosłowny, ukryty za metaforą, ujawniający się w procesie lektury – co staje się widoczne między innymi

w poetyckich gestach Bikont i w kształtowaniu języka opowieści. Przenikanie tego, co literalne, wiadome, z tym, co utajone i ukryte, wpisane zostało przez autorkę w strukturę tytułu biografii. Bikont pytana na licznych spotkaniach autorskich o proces powstawania książki wspominała, że początkowo zamierzała opisać historie żydowskich dzieci, które przeżyły drugą wojnę światową, ale również i tych, które nie ocalały, nie zaś życie samej Sendlerowej. Ona miała być jedynie towarzyszką tych zdarzeń, ich duchem opiekuńczym. Stało się jednak inaczej, choć biografka nie porzuciła zupełnie tego pierwszego zamysłu. Przechowała go w dwóch inicjalnych rozdziałach: *Wyprowadzę na ulice i niech się dzieje wola Boża*, w którym opowiada o losie Margarity (Marysi) Turkow, ocalonej z getta przez Wandę Wyrobkową i Irenę Sendlerową, oraz w *Co ty byś zrobił, jakbyś Żyda u siebie znalazł?*, w tej części książki napisanej na podstawie rozmów z Renatą Skotnicką-Zajdman, przyjaciółką Sendlerowej. Rozmowy te przeprowadziła w latach 90. dla Shoah Foundation.

Formuła: *Sendlerowa. W ukryciu*, nie była więc zamierzonym od początku, pierwszym tytułem. Zmiana pisarskiej perspektywy, swoista semantyczna i konstrukcyjna przestawka, nakierowuje narrację już od początku w zupełnie inną stronę, a mianowicie trwania „w ukryciu”. Sformułowanie „w ukryciu” wydaje się dość enigmatyczne i prawdopodobnie w założeniu miało takie być. Wskazuje na czas, w jakim Irena Sendlerowa dojrzewała, pracowała, ratowała, odsyła również do tych, którzy musieli pozostawać wówczas poza wszelką widzialnością czy słyszalnością, do których bezpośrednio lub poprzez swoich współpracowników docierała bohaterka. Fraza ta odsyła też do rzeczy pożydowskich, które pozostawione u przyjaciół miały do czasu powrotu żydowskich mieszkańców być niezauważane, ale bezpieczne; odnosi wreszcie do historii rodzinnych, niezasłyszanych, utajonych przez wiele lat. Tak czytane „w ukryciu” pozostaje w pewnym sensie bezosobowe.

Kolejnym z niuansów jest domyślnie poetycki/fabularny wymiar książki Bikont, co również stanowi ważną kwestię do opisanie. Warto bowiem w tym kontekście zwrócić uwagę między innymi na tytuły poszczególnych rozdziałów, które są albo fragmentami zdań, albo pełnymi zdaniami, frazami, dyrektywami i początkowymi myślami, na przykład: *Opuszczające umarłych wszy wpełzają mu na twarz, Ponieważ moje dzieci są Żydami i mam kłopoty od sąsiadów, Łatwiej było ukryć duży czołg niż małe żydowskie dziecko, Dwa i pół tysiąca nazwisk, miałam ten spis na cienkich bibułkach* (por. s. 7). Najczęściej są to fragmenty wypowiedzi Sendlerowej, które Bikont w całości publikuje w określonych rozdziałach.

„W ukryciu” znajduje się też tzw. ciąg dalszy, powojenny, rodzinny, mało znanego życiorysu bohaterki, wreszcie „w ukryciu” pozostają sprawy, jakimi zajmowała się Sendlerowa przed wojną, ale też i po jej zakończeniu, kiedy przynależała do PZPR i z jej ramienia prowadziła działalność społeczną, starając się pomagać przede wszystkim kobietom, ale i całym rodzinom. W toku narracji

Bikont bardzo subtelnie przechodzi z semantycznego „w ukryciu” do „z ukrycia”. W tym przejściu wyraża się cała jej praca pisarska, praca archiwalna, edytorska, reportażowa, parabiograficzna, literacka. Za pomocą tego gestu autorka ujawnia bezpośrednio funkcjonowanie niuansu. Bikont pisze bowiem biografię Sendlerowej „ku wyjściu z ukrycia”.

Książka składa się z dwudziestu rozdziałów, ułożonych przez autorkę zgodnie z porządkiem chronologicznym, co jednak w trakcie lektury ulega modyfikacji i licznym zmianom. Bikont, opowiadając, rekonstruuje historie dzieci żydowskich, wzmacnia dodatkowo swoją narrację licznymi fotografiami, zarówno dzieci, wychowawców, jak i portretami samej bohaterki. Podkreślając jeszcze bardziej, że opowieścią tą rządzi czas. Stąd nieco później przytacza prywatne historie uratowanych z getta, między innymi Michała Głowińskiego czy Elżbiety Ficowskiej, którzy są bohaterami osobnych rozdziałów. Kolejne części książki zostały poświęcone już bezpośrednio Irenie Sendlerowej, pre-feministce, inicjatorce działań społecznych, rewolucjonistce, buntownicze, aktywistce, żonie, matce, wreszcie i starej kobiecie.

Sendlerowa wyłania się z nich jako kobieta w ruchu, kobieta w ciągłym działaniu. To nie statyczny, zadomowiony, kanoniczny portret bohaterki, ale klarowny, analityczny i długo oczekiwany portret wielokrotny. Bikont, przyjmując porządek parachronologiczny, ale też częściowo wyłamując się z niego, „ukryte” działania Sendlerowej, takie jak współpraca z partią, zbyt częste przedkładanie obowiązków zawodowych nad rodzicielskie, próbuje umieścić w kontekście społeczno-politycznym, naruszając niekiedy dotychczasowe ramy biograficzne i kanony interpretacji:

Jeszcze przed wojną sympatyzowała [Irena – D.N.] z PPS-em, ale nie należała do partii. Mówiła „Jestem przede wszystkim społecznicą, a nie politykiem” i: „Przed wojną socjalizm oznaczał nie tyle doktrynę czy program polityczny, ile pewien rodzaj wrażliwości społecznej i sprzeciw wobec kultu pieniądza. I to mi bardzo odpowiadało”. Można przypuszczać, że przyczyną przejścia Sendlerowej do skrajnej lewicy PPS-u były nie tylko racje ideologiczne, ale także to, że do RPPS-u należeli znajomi Polacy, którzy ratowali Żydów, i Żydzi, których ona pomagała ocalić”.

s. 85

Bikont w swojej książce buduje więc dialogiczną narrację, co przejawia się między innymi w często powtarzanym geście cytowania, wplatania w tok wywodu głosów innych: samej Ireny Sendlerowej, Michała Głowińskiego, Renaty Skotnickiej-Zajdman, Elżbiety Ficowskiej. Ten gest złączenia nie wydaje się jedynie prostym dopełnieniem konstrukcji czy też formalnym wymogiem. Wszystkie te zabiegi w mikro- i makroskali czytania wpływają na budowanie prawdziwego obrazu Sendlerowej. Oprócz cytowania inną formą scalenia narracji jest dla Bikont powtórzenie: historii i zdarzeń. W rozdziale *Chyba zapomniałem, jak*

się *naprawdę nazywam* biografka wspomina moment wyprowadzenia z getta Michała Głowińskiego, wybitnego literaturoznawcy, późniejszego autora między innymi *Czarnych sezonów* czy *Carskiej filiżanki*, który w retrospekcji wypowiada takie słowa o Irenie:

Pamiętam jej wizytę w getcie [...]. – Była młoda, drobna, ładna, zdecydowanie ładna. I moja babka powiedziała do niej: „Pani Ireno, jak pani przychodzi do tego mieszkania, to tak jakby do domu wchodził uśmiech”. Ta formuła, że „wchodzi uśmiech”, zaskoczyła mnie, potraktowałem ją dosłownie i zastanawiałem się długo, co oznacza. Dlatego zapamiętałem i to zdanie, i Sendlerową.

s. 111–112

To wspomnienie o urodzie Sendlerowej powraca jeszcze w kilku innych opowieściach, na przykład Władysława Bartoszewskiego, który zapamiętał ją jako „Gustowną, zgrabną panią [...]” (s. 140). Najczęściej są to jednak historie, w których powtarza się zmytyzowany obraz bohaterki, obraz ustalony również przez nią samą.

Bikont poprzez mikrohistorie dzieci ocalonych z getta, poprzez historie dorosłych towarzyszących im w drodze, w przemianach, w procesie kształtowania nowych, dziecięcych tożsamości, tym wielkim wysiłku wyobraźni, ukazuje, w jaki sposób ścierały się ze sobą w badaniach literackich wiedza i opowieści zasłyszane, historie rodzinne i prywatne oraz dyskursy historyczne, społeczne i narodowe. Takie połączenia służą poszerzeniu wymiaru historycznego, osobistego i pokoleniowego Zagłady o te sprawy z ukrytych doświadczeń Sendlerowej.

Ostatnie rozdziały książki wypełniają przedruki listów Ireny do przyjaciół, również tych mieszkających w Jerozolimie. Ukazują ją jako osobę niezwykle empatyczną i wciąż, do końca swojego życia zaangażowaną w sprawy społeczne: przeżycia związane z Marcem '68, problemy polityczne, zmiany kulturowe, różnice polityczne między Polską a Izraelem, ale też trudy codzienności, jak: choroby, pogłębiające się kłopoty w relacjach z najbliższymi, żal po śmierci syna Adama, przygnębienie wywołane nawracającymi myślami o wojnie, poczuciem odrzucenia.

W latach 90. Irena Sendlerowa korespondowała między innymi z Wandą Rotenberg (pierw. Belą Elster), dawną łączniczką Żydowskiej Organizacji Bojowej. To właśnie w tych listach najpełniej uwidacznia się jej empatyczny, ale nadal bojowniczy charakter:

Droga, kochana Wandziu,
wszelkie moje starania o połączenie od pięciu dni nie przyniosą skutku. Żyjemy więc w ogromnym niepokoju o Ciebie, Twoją rodzinę i przyjaciół. Czy w liczbie trzydziestu osób rannych nie znajdujecie się? Dramat wasz dotknął

najboleśniej nasze serca, tym bardziej że nie mamy możliwości pomocy, a ta niemoc najbardziej boli. Bomby trafiające w was, uwierz mi, trafiają w nasze serca!!!

Wierzymy jednak, że dobro zwycięży, jesteście z wami bezustannie.

Wasza Irena

(List z 21 stycznia 1991, po ataku rakietowym Iraku na Izrael).

s. 333

Bikont ukazuje w tych ostatnich rozdziałach, jak opowieść historyczna łączy się z emocjami nagromadzonymi wokół prezentowanych zdarzeń. Warto jednak dodać, że autorka w tej książce nie jest tak radykalna w wyborze środków literackich, sposobie prowadzenia narracji, jak była w przypadku *My z Jedwabnego*. Pisanie o Sendlerowej wiązało się z innym trybem pracy, ale też w pewnym sensie pozwalało zachować sceptycyzm względem poznawanych faktów. Dzięki podejściu archiwistycznemu, badawczemu, dokumentalnemu Bikont stara się wypracować określony punkt widzenia: rekonstrukcję biografii. Budowanie tzw. innego obrazu Sendlerowej wynika więc głównie z ujawnienia nieznanych faktów, a zwłaszcza zaś z pieczołowitej pracy w archiwach. Książka Bikont na tle dotychczasowych biografii Sendlerowej, opowieści wojennych i powojennych nie tylko wypełnia luki poznawcze, ale w dużej mierze stawia wyraźne granice. Oddziela wyraźnie tłumaczenie, objaśnianie historii od jej uzasadnienia. Biografka dąży do tego, by ukazać zmieniające się role Sendlerowej, zgodnie z jej dążeniem, by „wiedzieć prawdziwie” (s. 335).

Jak pokazuje przypadek Anny Bikont, która nie zdążyła spotkać się osobiście z bohaterką swojej książki, liczba pytań pozostających do tej pory bez odpowiedzi skłania do podejmowania konfrontacji ze zbiorową pamięcią, wywołuje potrzebę stworzenia nowej, inaczej opowiedzianej, nie tyle negującej dotychczasowe wyobrażenia, ile odwracającej je historii.

Tym bardziej znaczące jest to, że konstruowanie i odtwarzanie przez badaczkę tożsamości i podmiotowości Sendlerowej, Sendlerowej-kobiety, Sendlerowej-buntowniczką, dokonuje się poprzez niuans literackie. Przejawem tego może być otwarcie tomu przez autorkę dwoma mottami: „Mur dzielił ludzi i po to był postawiony” (B. Wojdowski, *Chleb rzucony umarłym*); „Kto miał szczęście ją poznać, mógł liczyć, że przeżyje” (W. Rotenberg o Irenie Sendlerowej). Ten silny semantycznie ładunek ukazuje, że o Sendlerowej myślano jako o ogniwie łączącym getto i tzw. aryjską stronę.

Książka Bikont wpisuje się w trwający od kilku lat renesans badań archiwalnych, badań nad materialnością pamięci, zapisem⁶. Długie miesiące spędzone przez autorkę w archiwach Jad Waszem, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, a także wielu innych archiwach prywatnych i państwowych zaowocowały próbą stworzenia syntezy. W recenzowanej publikacji wyraźnie widać, jak łączą się teoria i praktyka archiwów, jak znaczącą rolę autorka przypisuje zasadności uprawiania modelu auto- i biograficznego. Książka Anny Bikont, skupiająca się na wielu różnych aspektach życia Ireny Sendlerowej, opatrzona licznymi głosami krytycznymi na temat głównej postaci, niebędąca biografią jednostronną, ale właśnie wykorzystująca narzędzia krytyki literackiej, otwiera pole do dalszych, szczegółowych studiów. Być może umożliwią one bliższe zbadanie relacji zachodzących między biografią a jej ponownymi rekonstrukcjami. *Sendlerowa. W ukryciu* w perspektywie ostatnich badań nad formami pamięci, a także badań nad historią podejrzliwości, wpisuje się w liczne dyskusje nad modelami uprawiania biografii i historiografii. Mimo że Bikont pozostaje daleka od stawiania diagnoz, jej portret wielokrotny Ireny Sendlerowej, oparty na wykazywaniu niuansów różnego rodzaju, wzbogaca badania nad pograniczem gatunków literackich: biografii i reportażu.

⁶ Por. *Archiwum jako projekt*. Red. K. PIJARSKI. Warszawa 2011; *(Kon)teksty pamięci. Antologia*. Red. K. KOŃCZAL. Warszawa 2014; *Leksykon archiwum afektywnego*. Kuratorzy G. PALLADINI, M. PUSTIANAZ. Red. wyd. pol. K. TÓRZ. Gdańsk-Warszawa 2015.

Daria Nowicka

A True Story (Made of Nuances)

Anna Bikont: *Sendlerowa. W ukryciu*. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2017, ss. 480.

Summary

In her latest book *Sendlerowa. W ukryciu* [*Sendler. In Hiding*], Anna Bikont reopens the discussion in Polish literary studies on the notion, borders, and new horizons of biography. Bikont does not reproduce well-known facts from previous publications devoted to the heroine or stories heard. She presents Irena Sendler in a new light, above all as a woman, a pre-feminist, a wife, and a social worker. Basing on previously unknown sources, documents, and strengthening the narrative with numerous photographs, Bikont in a sense creates a synthesis of Sendler's life and activity.

JOANNA ŻYGOWSKA

ORCID: 0000-0002-4028-1340

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Czytanie i pamięć

Małgorzata Wójcik-Dudek: *W(y)czytać Zagładę.
Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku
dla dzieci i młodzieży.*

Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016, ss. 336.

W ostatnich latach obserwujemy zainteresowanie tematyką historyczną wśród autorów i autorek piszących oraz ilustrujących książki dla młodych czytelników. Szczególnie dotyczy to drugiej wojny światowej oraz Zagłady Żydów. Tematy te mają stosunkowo szeroką reprezentację tekstową w polskiej prozie dla dzieci i młodzieży. Jest to sytuacja analogiczna do tej, jaką obserwujemy na zagranicznych rynkach wydawniczych, z uwzględnieniem specyfiki polskiego kontekstu kulturowego.

Opracowania problemu Zagłady przedstawionego w literaturze dla młodych czytelników podjęła się Małgorzata Wójcik-Dudek w publikacji *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*. Książka składa się z dziewięciu rozdziałów różnej objętości, które stanowią próbę zarysowania zagadnienia, nazwania motywów i strategii pisarskich charakterystycznych dla tego obszaru literatury oraz zdefiniowania wyznaczników postpamięciowych tekstów kierowanych do młodych czytelników. Literaturę dla dzieci autorka omawia w szerokich, różnorodnych kontekstach związanych z badaniami nad Zagładą, literaturą bez przymiotnika, tzw. literaturą dla dorosłych, ze stanem badań nad literaturą i innymi tekstami kultury dotyczącymi wojny i Zagłady, z badaniami kultury dla dzieci oraz z różnymi tendencjami i nurtami współczesnej humanistyki. By opisać i interpretować współczesną – z początku XXI wieku – polską literaturę dla dzieci, badaczka sięga także do historii literatury dla młodych czytelników, choć, co sama podkreśla, robi to wybiórczo.

Pierwszy rozdział książki stanowi próbę zreferowania stanu badań na temat postpamięci. Autorka sugeruje, że usankcjonowały się tu reguły, które pozwalają na pokoleniową komunikację. Z tym stwierdzeniem jednak wiąże się ryzyko posługiwania się uproszczeniami, szczególnie w kontekście pisania dla czwartego pokolenia, dla którego druga wojna światowa i Zagłada są doświadczeniami pradziadków, odległymi w czasie, zapośredniczonymi przez reprezentacje poprzednich pokoleń, odebraną przez nie edukację, a także ich pamięć. Uwagi na temat relacji międzypokoleniowych pojawiają się sporadycznie, ale stanowią bardzo ciekawy element pracy. W perspektywie badań nad postpamięcią interesującymi zagadnieniami wydają się zarówno autorskie strategie, jak i motywacje, które sprawiają, że pisarze i pisarki decydują się na podjęcie tych kwestii. To temat wart kontynuacji i rozwijania również w odniesieniu do twórców i twórczyń, dla których pamięć o Zagładzie nie dotyczy historii rodzinnych, ale ma wymiar pamięci kulturowej.

W pierwszym rozdziale Wójcik-Dudek podkreśla także rolę szkoły w edukacji dzieci i młodzieży w zakresie dwudziestowiecznej historii. Stwierdzenia te pojawiają się też w dalszych rozważaniach, czym badaczka zdejmuje z literatury dla dzieci i młodzieży odpowiedzialność za edukowanie w kwestii faktografii. Nie przedstawia jednak szczegółów związanych ze szkolną perspektywą rzeczywistego zdobycia tej wiedzy na poszczególnych szczeblach edukacji i w kontekście konkretnych podstaw programowych warunkujących nauczanie historii. Sprawia to, że założony pewnik nie ma potwierdzenia w faktach. Zdaniem autorki literatura pełni funkcje uwrażliwiania (nie: informowania). Biorąc jednak pod uwagę wiek potencjalnych czytelników, niejednokrotnie książka antycypuje wiedzę otrzymywaną w szkole.

Wedle autorki celem szeroko rozumianej edukacji o Zagładzie jest pomoc dzieciom i młodzieży w odkryciu śladów wydarzeń z przeszłości, a także poznawanie historii Żydów, którzy stanowili część polskiego społeczeństwa. Badaczka podkreśla, że jakość edukacji, jak również możliwe włączenie w krąg proponowanych uczniom lektur omawianych książek zależy od wiedzy, zaangażowania i wrażliwości nauczycieli oraz sposobu ich kształcenia na poziomie akademickim. Dodałabym, że zależy to zarówno od edukacji w zakresie studiów nad Zagładą, jak i literaturą dla dzieci w ogóle. Wójcik-Dudek udowadnia, że ta przeszłość jest dostępna przede wszystkim dzięki funkcjonowaniu kulturowego imaginarium Zagłady, którego przejawy analizuje w kolejnych rozdziałach.

Zespół omawianych w publikacji tekstów stanowią: *Wszystkie lajki Marczuka* Pawła Beręsewicza, *Bezsenna Jutki* Doroty Combrzyńskiej-Nogali, *Pamiętnik Blumki* Iwony Chmielewskiej, *Po drugiej stronie okna. Opowieść o Januszu Korczaku* Anny Czerwińskiej-Rydel, *Wojna na Pięknym Brzegu* Andrzeja Marka Grabowskiego, *Szlemiel* Ryszarda Marka Grońskiego, *Ostatnie przedstawienie panny Esterki* Adama Jaromira i Gabrieli Cichowskiej, *Ostatnie piętro* Ireny Landau, *Jest taka historia. Opowieść o Januszu Korczaku* Beaty Ostrowickiej,

Wszystkie moje mamy Renaty Piątkowskiej, dwie książki Joanny Rudniańskiej – *XY* i *Kotka Brygidy*, *Arka Czasu, czyli wielka ucieczka Rafała od kiedyś przez wtedy do teraz i wstecz* Marcina Szczygielskiego, *Zwyczajny dzień* Katarzyny Zimmerer. W pracy, kontekstowo, pojawia się także wiele innych tekstów kultury polskich i zagranicznych twórców.

Jednak nim po nie sięgnie, Wójcik-Dudek poświęca drugi, nieproporcjonalnie w stosunku do pozostałych długi, rozdział omówieniu trylogii o Panu Kleksie autorstwa Jana Brzechwy. Rozpoczyna od *Akademii Pana Kleksa*, interpretując ją z jednej strony jako baśniową opowieść, która nie przynosi pocieszenia, z drugiej strony zaś w perspektywie tradycji żydowskiej, podkreślając między innymi szczególne znaczenie słowa, które gwarantuje istnienie świata, gwarantuje jego ład. Kluczowy dla tego ujęcia jest czas powstania powieści oraz data jej publikacji – rok 1946, krótko po zakończeniu wojny. Badaczka czyta *Akademii...* jako historię, w której dzieci i dorośli mogą zobaczyć nie tylko fantastyczną opowieść o dziwnej szkole i jej nauczycielu czy drogę dorastania Adasia Niezgódki, ale także jako metaforyczną opowieść o apokalipsie spełnionej. Zwraca uwagę na daty publikacji późniejszych części. Optymistyczne domknięcie trylogii – *Triumf Pana Kleksa* – zostało wydane prawie dwadzieścia lat po *Akademii...* – już dla kolejnego pokolenia czytelników.

Wójcik-Dudek wspomina, że książki opublikowane na początku XXI wieku nie są pierwszymi utworami literackimi dla młodych czytelników napisanymi w języku polskim na temat wojny (pierwszej i drugiej) oraz Zagłady. Do wcześniejszych dzieł jednak nawiązuje okazjonalnie i wybiórczo (na przykład do *Sprawy honoru* Marii Kann). Narracja badaczki na temat postpamięci w najnowszej literaturze dla dzieci jest natomiast szeroko rozbudowywana omówieniami innych tekstów kultury, np. filmów, prac plastycznych, lub uruchamianiem nawiązań i włączaniem cytatów, które nie stanowią sedna wywodu, co niejednokrotnie rozbija jego przejrzystość. Uwzględnienie z kolei narracji o wojnie – odnoszących się do tragedii Żydów lub ją pomijających – pisanych i czytanych przez wcześniejsze pokolenia mogłoby być ważnym i ciekawym uzupełnieniem pracy.

Kolejne rozdziały to sześć problemowych interpretacji współczesnych tekstów, a tym samym próba opisanie imaginarium Zagłady, pod wpływem którego może kształtować się / można kształtować postpamięć czytelników czwartego pokolenia. Autorka podejmuje w nich próbę szczegółowego nakreślenia toposów, motywów, obrazów i postaci budujących teksty dla dzieci, a także wybranych strategii narracyjnych i konwencji przedstawiania. Badaczka już na początku podkreśla, że jej celem nie jest stworzenie szczegółowego katalogu, co jednak nie usprawiedliwia niekonsekwentnego posługiwania się takimi pojęciami, jak topos czy motyw.

W trzecim rozdziale, *Architektura biografii – przypadek Korczaka*, autorka omawia sposoby opowiadania o życiu i przekonaniach Starego Doktora, anali-

zując książki Chmielewskiej, Jaromira i Cichowskiej, Czerwińskiej-Rydel, Ostrowickiej i Zimmerer. Badaczka podkreśla, jak ważne okazuje się przedstawianie ideowej biografii Korczaka, nie tylko faktów dotyczących jego życia i śmierci. W tym szkicu szczególnie odczuwalny jest brak rozważań na temat gatunkowej przynależności i związanej z nią specyfiki omawianych tekstów – dwa z nich, *Pamiętnik Blumki* i *Ostatnie przedstawienie panny Esterki*, to picturebooki.

Wójcik-Dudek sięga po nie także w kolejnym rozdziale, *Mikronarracje z obrzeży Zagłady*, gdy omawia historie pisane z perspektywy dzieci. Teksty literackie, fikcyjne dzienniki czyta obok autentycznych dokumentów. Dla autorki istotna jest przede wszystkim perspektywa pojedynczego dziecka, wydobyte przez piszących poszczególnych głosów jako sposób opowiadania o Zagładzie. Druga część rozdziału została poświęcona przede wszystkim książce *XY*. Jej lektura skłania badaczkę do refleksji na temat konwencji baśniowej i jej uniwersalności jako sposobu prezentowania młodemu odbiorcy zagładowych narracji. W tym kontekście włączone zostało również pojęcie baśni postmodernistycznej, która gra z tradycyjnymi formami i motywami, by móc opowiedzieć historię bez szczęśliwego zakończenia. Wątpliwość może budzić posłużenie się w tytule rozdziału słowami „obrzeża Zagłady”, ponieważ omawiane książki opisują przede wszystkim losy bohaterów i bohaterek mieszkających w getcie.

Piąty rozdział – *Macierzyństwo w stanie zagrożenia* – dotyczy historii żydowskich dzieci widzianych przez pryzmat ich relacji z matkami. Macierzyństwo staje się dla autorki kategorią niezwykle pojemną – chyba zbyt pojemną. W tej perspektywie badaczka przedstawia opowieść o Irenie Sendlerowej, widząc w niej, nieco patetycznie, polską, chrześcijańską heroskę sprzeciwiającą się agresorowi (*Wszystkie moje mamy*). Jest tu też miejsce dla opowieści o tradycyjnej polskiej gościnności i polskich matkach ratujących z narażeniem życia żydowskie dzieci (*Ostatnie piętro*). Tak badaczka odczytuje zarówno opowieść o Rafale, który w getcie mieszka tylko z dziadkiem (*Arka czasu...*), jak i historię Joasi, która po drugiej stronie muru zostaje, bez rodziców, z ukochanym psem (*Szlemiel*). W ujęciu Wójcik-Dudek uderza heroizacja polskich matek przy jednoczesnym podkreślaniu bierności matek żydowskich, co w sposób nieuzasadniony umacnia stereotypy i skłania do niezasadnych porównań między polskimi i żydowskimi bohaterkami.

Tytuł szóstego rozdziału brzmi: *Postpamięć i zarządzanie przestrzenią*. Autorka zauważa, że akcja polskich książek dla młodych czytelników, które dotyczą Zagłady, najczęściej toczy się w getcie, warszawskim lub łódzkim, lub z nim ma związek. Tym samym dzielnica żydowska zyskuje kolejne literackie reprezentacje, także w twórczości dla młodych czytelników. Dotyczą one przede wszystkim oddzielenia jej murem od pozostałych części miasta, linii tramwajowej przejeżdżającej przez getto, ciasnoty mieszkań i konieczności przeprowadzek, a w końcu i powstania z roku 1943. Temat przestrzeni pozwala uruchomić topikę i motywy związane z domem. Potrzebę posiadania domu i tęsknotę za nim Wójcik-Dudek

postrzeżę jako łącznik przybliżający młodym czytelnikom sytuację Żydów. Badaczka wielokrotnie i bez cudzysłowu posługuje się sformułowaniem „strona aryjska” w stosunku do tego, co znajduje się za murami getta, a tym samym bez wyraźnego uzasadnienia sięga po język agresora.

Bardziej abstrakcyjną realizację kategorii przestrzeni, która nie dotyczy już getta, stanowią we *Wszystkich lajkach Marczuka* Internet i media społecznościowe. W tym przypadku stają się one możliwym obszarem przekazu pamięci o Zagładzie wśród współczesnych nastolatków, choć nietraktowanym bezkrytycznie. Autorka stawia pytania dotyczące stosowności spotkania kultury „lajków” z wojenną historią Żydów.

Z punktu widzenia badań nad kulturą dziecięcą interesujący jest kolejny rozdział – *„Homo ludens”, czyli opresja zabawy*. Znajdują się w nim analizy literackich scen przedstawiających swobodną aktywność dzieci w czasie wojny. To także kolejny obszar, który może być elementem łączącym młodych czytelników ze światem przeszłości. Schematy zabaw są rozpoznawalne, a zanurzone w wojennej, przemocowej rzeczywistości przerażająco spontanicznie się w niej aktualizują, np. bohaterowie opowiadają baśń o królownie, która zakrzuszyła się kawalkiem – upragnionej w getcie – kielbasy.

Ostatnia część interpretacyjna została poświęcona dwóm książkom – *Kotce Brygidy* i *Wszystkim lajkom Marczuka*. Autorka zatytułowała ją *Dybuk kontra Facebook...*, a tym samym wskazała kluczowe słowa do zaproponowanych interpretacji powieści. Trudno jednak znaleźć uzasadnienie dla takiego ich sobie przeciwstawienia, ponieważ stanowią dwa zupełnie różne, ale niewykluczające się, pomysły opisywania zagładowych historii, uwzględniając w jednej książce perspektywę historyczną i dzisiejszą. Tom autorstwa Beręsewicz zdecydowanie różni się od pozostałych. Akcja toczy się współcześnie, jest zanurzona w rzeczywistości nastolatków korzystających z mediów społecznościowych i być może, symbolicznie, stanowi otwarcie na nowe strategie literackie w postpamięciowym przekazie kierowanym do czwartego pokolenia. W tym kontekście, obok *Wszystkich lajków Marczuka*, warto zastanowić się także nad *Arką czasu...* jako powieścią o Zagładzie z motywem fantastycznym. Obie pozycje można problematyzować pod kątem pracy pamięci w czasie. To zarówno doświadczenie opisywanych bohaterów, jak i główny temat fabuły.

W zakończeniu książki Wójcik-Dudek pokrótce podsumowuje dotychczasowe rozpoznania oraz formułuje postulaty dotyczące perspektyw rozwoju literatury zagładowej dla dzieci. Autorka powtarza kilkakrotnie wyrażone w pracy przekonanie, że literatura powinna stanowić obszar spotkania młodego czytelnika z Innym. Wspomina również o problemach związanym z kreowaniem wizerunku żydowskich dzieci jako bohaterów pełnowymiarowych i aktywnych, a także z ryzykiem tworzenia opowieści heroizujących i deheroizujących Polaków lub Żydów. Zwraca uwagę na zagrożenie, jakie dla konstruowania opowieści o Zagładzie stanowi kicz. Tę kategorię autorka rozumie jako

dostarczanie czytelnikowi wzruszeń, które dają mu poczucie samozadowolenia związanego z przejściem się tragicznym losem bohaterów. Badaczka uważa, że polskim autorom i autorkom udaje się uniknąć tej pułapki. Podsumowanie to wydaje się jednak nieco zbyt optymistyczne. Omawiane książki wymagałyby też krytycznej lektury, która pomogłaby wskazać obszary niedosłownego przekazywania treści, otwarte na interpretacje czytelników oraz zabiegi zmierzające do prostego przekazywania faktów.

W podsumowaniu nie pojawia się wielokrotnie wyrażane przekonanie, że literatura dla dzieci dotycząca Zagłady powinna przekazywać/budować doświadczenia i informować o historycznych wydarzeniach w sposób unikający ryzyka „traumatyzowania” młodego czytelnika. Badaczka ma wątpliwości odnośnie do np. przedstawiania śmierci bohatera, którego odbiorcy zdążyli polubić lub się z nim utożsamić. Dla Wójcik-Dudek traumatyzująca wydaje się scena powrotu do getta Joasi, bohaterki *Szlemiel*, natomiast trauma zostaje „oszczędzona” dzieciom w *Ostatnim przedstawieniu panny Esterki*, ponieważ bezpośrednio nie dowiadujemy się o wywiezieniu sierot i Korczaka do Treblinki. Jako rozwiązanie tego problemu badaczka sugeruje równoważenie zła dobrem, na przykład, by obok szmalcowników występowali sprawiedliwi Polacy ratujący Żydów. To jednak pozwoliłoby wyciągnąć niebezpieczny i nieprawdziwy wniosek, że wojna i Zagłada są grą o sumie zerowej, w której zachowana zostaje symetria. Może zamiast pisać o ewentualnym „traumatyzowaniu”, warto raz jeszcze przemyśleć powody powstawania tego rodzaju literatury i zastanowić się nad możliwymi okolicznościami jej lektury (także dziecka w dialogu z dorosłym). W kontekście zagładowej literatury dla dzieci ważnym aspektem jest również podwójna odpowiedzialność autorów i autorek – za młodego czytelnika i za prawdę oraz pamięć, a tym samym rozważania dotyczące związku etyki i estetyki, prezentowanych tematów i ich artystycznych, literackich realizacji. Badając literaturę dla młodych odnoszącą się do wojny i Zagłady, dotykamy twórczości, w której obszarze poszukuje się artystycznych form do wyrażenia tematów związanych ze śmiercią, z prześladowaniem i eksterminacją Żydów, przy respektowaniu wieku i wrażliwości odbiorców. Nie może jednak się to wiązać z unikaniem właściwego tematu lub opowiadaniem wyłącznie historii ocalonych. W przypadku twórczości dla dzieci są to pytania szczególnie potrzebne, ponieważ pozwalają uniknąć uproszczeń i traktować literaturę jako działalność artystyczną, a nie tylko medium przekazu konkretnych treści.

Autorka wielokrotnie posługuje się sformułowaniem „literatura osobna”, a jednocześnie w interpretacjach udowadnia, że sięganie po nie w kontekście omawianego tematu nie jest uzasadnione, wszak sama nieustannie widzi ścisłe związki literatury dla dzieci i twórczości bez wyraźnej dedykacji wiekowej. Terminy „literatura osobna” czy „literatura czwarta” wymagają dzisiaj krytycznego namysłu. Praca Małgorzaty Wójcik-Dudek jest tego potwierdzeniem. Równocześnie nie zostało w niej niestety postawione pytanie, czy i jak zagładowe teksty

dla dzieci funkcjonują bez kontekstu wyraźnie określonego wiekowo adresata lub w kontekście potencjału wspólnej lektury dziecka i dorosłego. Wydaje się to szczególnie interesujące, gdy weźmie się pod uwagę gatunek, jakim jest książka obrazowa, jak również możliwość międzypokoleniowego dialogu na ważny temat.

W zaproponowanej narracji o literaturze dla dzieci w perspektywie postpamięci moją wątpliwość wzbudziło stosunkowo częste posługiwanie się metaforą i odwołaniami biblijnymi, a także nieświadome wpisywanie Żydów w porządek chrześcijański (np. Korczak jak święty). Porównania i metafory nigdy nie są niewinne, dlatego nie można nie zwrócić uwagi na niezręczność takich sformułowań, jak: „gettowe madonny” w kontekście żydowskich matek, „holokaustowa Maria i Marta” w odniesieniu do Stefy i Esterki – dwóch zdecydowanie różnych współpracowniczek Janusza Korczaka, porównanie przemarszu Żydów do getta przez most z Pragi na Muranów do eksodusu, określenie „starsi bracia” – jako Żydzi w stosunku do Polaków czy peryfrazą „mała konwertytka” w odniesieniu do żydowskiej dziewczynki – ukrywanej przez Polaków i, z konieczności, ochrzczonej. Za niedopuszczalne uważam także pisanie o antysemityzmie jako postawie niegroźnej, gdy dotyczy Stańci, bohaterki *Kotki Brygidy*, którą lubi główna bohaterka opowieści.

Podsumowując swoją pracę, Wójcik-Dudek komentuje grę słów wykorzystaną w tytule – „w(y)czytać Zagładę”. Przyznaje, że przeanalizowane teksty uświadomiły jej istnienie imaginarium Zagłady wczytywanej w świadomość czwartego pokolenia. Wczytywanie i wczytywanie to dwa kierunki działań, na które pośrednio wskazuje autorka. Pierwszy dotyczy umiejętności rozpoznawania kulturowych kodów, świadomości istnienia miejsc pamięci naznaczonych obecnością i Zagładą Żydów. Drugi to czynność przekazywania, transfer wiedzy. Zastanawiam się jednak, czy ta „cyfrowa” metafora „wczytywania” rzeczywiście pozwala zobrazować jakości, które cechują lub będą cechowały pamięć o Zagładzie czwartego pokolenia. Wczytywanie czegoś komuś lub czemuś to czynność jednostronna, pozbawiona relacji. Taka forma przekazu sprawia wrażenie działania opresyjnego, nie – spotkania z Innym. Jednak postulat ten w narracji badaczki staje się nieoczywisty. Choć zostaje wielokrotnie wyartykułowany, zaprzecza mu sięganie po wspomniane już stereotypy, uogólnienia czy postrzeżenie Żydów i Zagłady w perspektywie chrześcijańskiej.

Biorąc pod uwagę omawiany temat, warto zastanowić się nad jeszcze jednym elementem tytułu – „praktyki postpamięci”. Zastanawiając się nad nim po lekturze recenzowanej publikacji, można mieć poczucie, że zagadnienie to mogłoby wyraźniej wybrzmieć w kontekście omawianych książek – pod względem postpamięci jako tematu, doświadczenia twórcy i odbiorcy komunikatu oraz działań związanych z edukacją szkolną, ale i szeroko rozumianą edukacją kulturową. Interesujące byłoby także zastanowienie się, czy i w jaki sposób przez lata zmieniają się lub przekształcają motywy i konwencje przedstawieniowe w teks-

tach, które mogą być nośnikami postpamięci, oraz jak rezonuje to w najnowszej literaturze dla młodych czytelników.

W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży to praca, która mogłaby stanowić monograficzne opracowanie tematu, włączające literaturę dla dzieci do ogólnych badań związanych ze wskazanym obszarem, ale też pokazujących jej specyfikę. Trudno oprzeć się wrażeniu, że zabrakło tu wnikliwych interpretacji utworów z zestawu tekstów, które interesowały badaczkę, na rzecz rozproszenia i składania narracji z wielu cytatów, fragmentów. Podczas lektury można odnieść wrażenie, że teksty literackie dla dzieci są tylko pretekstem, by snuć wielowątkową, wieloaspektową narrację wokół szeroko zarysowanego tematu postpamięci.

Książka Małgorzaty Wójcik-Dudek jest czytelniczym wyzwaniem, zaprasza swoich odbiorców i odbiorczynie do drogi przez wiele skojarzeń z różnymi tekstami kultury i naukowymi perspektywami, nie tylko związanych z głównym tematem. Wymaga uważności, czujności i uruchomienia własnego aparatu krytycznego.

Joanna Żygowska

Reading and Memory

Małgorzata Wójcik-Dudek: *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*.
Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016, ss. 336.

Summary

The text is a critical review of Małgorzata Wójcik-Dudek's *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*. It refers to and briefly comments upon the issues tackled in the chapters of the book. The review analyses the book in terms of its way of describing contemporary texts on the Holocaust aimed at the fourth generation and deciphering the Shoah-related imagery; it also examines how the eponymous notions of reading (*wyczytywanie*) and loading (*wczytywanie*) of memory are realised in the book.

ANITA JASIŃSKA

ORCID: 0000-0003-1837-0993

Instytut Nauk o Literaturze Polskiej, Uniwersytet Śląski

Izrael nieoswojony O różnorodności literackich reprezentacji

Paweł Smoleński: *Izrael już nie frunie*.
Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2006, ss. 320.

Ela Sidi: *Izrael oswojony*. Warszawa, Muza, 2013, ss. 560.

Izrael nieoswojony

Biura podróży kuszą wycieczkami do Izraela. Zapewniają ekscytujące przeżycia, fantastyczne widoki i poznanie „najciekawszych miejsc tego fascynującego kraju”¹. Przyciągają wielowyznaniową Jerozolimę, kąpielami w Morzu Martwym, a w planie kilkudniowej wycieczki proponują także Betlejem i Nazaret, obiecując wyprawę do chrześcijańskich miejsc świętych. Tygiel kulturowy, różnorodność akcentów i kontrast między tym, co nowoczesne, silnie europejskie, a tym, co ultraortodoksyjne, tradycyjne i niezmiennie od tysięcy lat, przyciąga każdego roku wielu turystów. Nie-Żydzi, Żydzi świeccy i ortodoksyjni, Sefardyjczycy i Aszkenazyjczycy próbują żyć w młodym, prężnie rozwijającym się państwie. Jest to jednak jedynie pół prawdy o Izraelu. Druga część, pomijana w folderach reklamowych, musiałaby zostać opisana mniej pozytywnie – przecież kraj Bliskiego Wschodu to nie tylko różnice, które wzbogacają i dają poczucie kosmopolityzmu. To również źródło wielu konfliktów żydowsko-palestyńskich i nieporozumień z najbliższymi sąsiadami – Libią, Syrią, Jordanią i Egiptem. To

¹ *Ziemia obiecana*. Dostępne w Internecie: http://www.itaka.pl/wycieczki/izrael/ziemia-obiecana,TLVZIEM.html?ofr_id=e6elc20bee04b94f134e36d4988b59e20237801d6d3d8557f226faf11e071bd3&adults=2&childs=0 [data dostępu: 17.05.2016].

tutaj, w państwie ciągłych napięć i hucznych towarzyskich spotkań, rodzi się prawdziwa egzotyka miejsca.

Właśnie tę stronę, zgoła różną od narracji znanej z przewodników turystycznych, zdają się opisywać Paweł Smoleński w reportażu *Izrael już nie frunie* oraz Ela Sidi w swej prywatnej opowieści *Izrael oswojony*. Smoleński i Sidi tworzą niezwykle i odmienne obrazy kraju. Z jednej strony doskonały warsztat pisarski i chłodne oko dziennikarza, który ma świadomość miejsca, w jakim się znalazł, z drugiej – historia o „poślubionej ojczyźnie” autorki. Ojczyźnie, która jest szczególnym przypadkiem obyczajowej mozaiki, kulturowego mirażu i staje się czymś w rodzaju ocalałych z Zagłady powidoków. We wskazanych „izraelskich” opowieściach zderzają się nie tylko dwie różne relacje, łączące opisującego z tym, co opisywane, ale, co może wydawać się zaskakujące, spotykają się także spojrzenia wzajemnie się uzupełniające. Teksty te są więc kwintesencją tego, czym jest i czym nie może być Izrael – wiecznym zadawaniem pytań i nieodnajdywaniem jednoznacznych odpowiedzi.

Izrael już nie frunie

Paweł Smoleński układa swoje reportaże jak puzzle. Wchodzi w rolę obserwatora, oddającego głos bohaterom. Osoba autora właściwie znika z pierwszego planu, a jego komentarze są pojedynczymi wtrąceniami, które niczego nie rozstrzygają i nie podpowiadają. I jeśli twórca zgadza się na ujawnienie własnych przekonań, to zawsze są one wyrażone ostrożnie i tak, by dodać lub ująć dwóm stronom konfliktu po równo.

Michał Sobelman, tłumacz literatury hebrajskiej, zwraca uwagę na „jego fascynację Izraelem, która okazuje się tak olbrzymia, że miejscami ulega zakłóceniu w pełni obiektywne spojrzenie”². W innej, opozycyjnej opinii, opublikowanej w czasopiśmie „Studium”, jej autor pisze: „[...] ta książka nie oferuje jednej prawdy o Izraelu, ponieważ doskonale zdaje sobie sprawę, że takiej jednej prawdy nie ma i być nie może. [...] Dlatego nieustannie podejmuje Smoleński próbę zrozumienia zarówno jednej, jak i drugiej strony konfliktu”³. Dziennikarz stworzył swoisty kalejdoskop izraelsko-palestyńskiej rzeczywistości, układając swoją opowieść tak, by dzięki kilkunastu mikrohistoriom zbudować panoramę miejsca na Bliskim Wschodzie. Temat wydaje się trudny i daleki od wszystkiego

² M. SOBELMAN: *Śladami Amosa Oza* [rec. *Izrael już nie frunie* P. Smoleńskiego, wyd. IV, Wołowiec 2015]. „Nowe Książki” 2006, nr 12, s. 10.

³ B.L.: *Paweł Smoleński, „Izrael już nie frunie”* [rec. *Izrael już nie frunie* P. Smoleńskiego, wyd. IV, Wołowiec 2015]. „Studium” 2007, nr 2, s. 256–257.

tego, co możemy ująć w jednoznaczne kategorie, takie jak prawda, zaufanie, bezpieczeństwo i pokój. Wszystkie te dobrze znane pojęcia rozsypują się nagle i tracą znaczenie.

Reporter w swojej książce staje się jakby inicjatorem gry w przeciąganie liny. Opowieści ułożone są w taki sposób, by nawzajem się weryfikowały lub unieważniały. Jeśli pierwsza dotyczyć będzie żołnierzy, którzy chronią granic Izraela, a przy tym są wulgarni, brutalni i nadużywają władzy, to kolejna z pewnością potoczy się tak, by dotknąć problemu palestyńskiego terroru i obowiązku wzmożonej czujności państwa oraz ochrony izraelskich obywateli. Czytelnicy wystawiani są więc na próbę i poniekąd zmusza się ich do ciągłej zmiany zdania. Nie wiadomo, kto mówi prawdę i komu powinniśmy wierzyć. Smoleński, zręcznie budując narrację, wprowadza uczucie dyskomfortu i braku pewności. Niepewni są mieszkańcy Izraela, niepewni muszą być Palestyńczycy, pewności nie mamy i my – czytelnicy. Próbuje się nawiązać tym samym dziwną, ponadpolityczną nić porozumienia.

Said, bohater książki Smoleńskiego, nie lubi Żydów. Sądzi, że ukradli Palestyńczykom ziemię, nazywa ich „cwany i perfidny złodziejami” (s. 184). Denerwuje się, że wmieszali resztę świata w polityczne rozgrywki i sprawili, że im uwierzył. Mężczyzna mówi: „[To] raptem wstęp do opisu żydowskiej natury. Żydzi omamili cały świat, który dziś myśli tak jak ty: w Jerozolimie, w prastarym palestyńskim, muzułmańskim mieście, złodzieje są u siebie” (s. 185).

W kontrze wybrzmiewają słowa profesora Szaloma Lindenbauma, które Smoleński przywołuje tak, jakby były odpowiedzią w pozornym dialogu, rozmowie niemożliwej dwóch skonfliktowanych stron:

Jerozolima, nasze Święte miasto, nie jest nawet wzmiankowana w Koranie. Nigdy nie była arabskim ani muzułmańskim centrum administracyjnym. Ramla to co innego. [...] Oczywiście chcą Ramli. Lecz nie stawiają jej na pierwszym planie. Bo Jerozolima jest dla nich symbolem, że byliśmy tu pierwsi i to nasza ziemia.

s. 97

Historyk literatury pyta o znaczenie przedwojennych karykatur, przedstawiających Żydów, które znała cała Europa. Zmierza do tematów nieuniknionych: antysemityzmu i Holokaustu. Odwołuje się do słów krewnego Jasira Arafata, dowodzącego publicznie, że gdyby chciało się działać zgodnie z logiką nazistowską, należałoby Żydów wypędzić z Izraela (s. 92). „Tak od dwóch tysięcy lat jesteśmy traktowani na całym świecie. Antysemityzm, przyzna pan, nie jest wymysłem czasów najnowszych [...] Winni jesteście wy wszyscy. Winny jest cały świat” (s. 93).

Ari Folman, nagradzany reżyser i twórca filmu *Made in Israel*, potomek polskich Żydów, którzy w większości zginęli w obozach zagłady, żyzyma się na izraelską manipulację i szafowanie historią Szoa. Wycieczki do Polski organizo-

wane są po to, by – jak twierdzi – młodzież chętniej szła do wojska, „a w głowach kołacze im to, na co przysięgali chwilę wcześniej: drugiego Holokaustu nie będzie!” (s. 61).

Etgar Keret, pisarz i wykładowca w szkole filmowej, który sądził, że antysemityzm to przeżytek, opowiada historię swojej wizyty w Budapeszcie. Obsługujący mężczyznę barman pokazał mu tatuaż niemieckiego orła i przyznał się do posiadania dziadka – mordercy Żydów (s. 136). Był dumny z rodzinnej opowieści.

Na inny aspekt izraelskiego problemu tożsamości wskazuje kolejny bohater Smoleńskiego, Beni:

Bo rzecz rozbija się o intencje. Jeśli – powie Beni – ta twoja Polka wytatuje sobie coś nad pupą, to dlatego, że taka jest moda. Ale Izraelka? Mam pomyśleć, dlaczego robi to Izraelka. Dlaczego? Bo chce wyglądać jak Francuzka, jak Amerykanka, Rosjanka lub Greczynka. Bo nie chce być Żydówką.

s. 114

Izraelki i Izraelczycy, choć dumni ze swojego państwa, żyją w poczuciu odosobnienia, a często i pewności co do tego, że w oczach świata są obywatelami drugiej kategorii. Beni dodaje: „[...] wmawiano Żydom, że są najgorsi, najpodlejsi, niegodziwi, chytry i podstępni. Że łżą, krętaczą, kradną i mordują dzieci w tajemnych rytuałach” (s. 114).

Szalom, jakby dopowiadając, mówi:

Antysemityzm, przyzna pan, nie jest wymysłem czasów najnowszych. W średniowiecznej Europie kazano nam nosić spiczaste, ośmieszające czapki. Przymuszano nas do zmiany religii, zakazywano wstępu na uniwersytety, zamykano w dzielnicach żydowskich. Inkwizycja paliła na stosach. Kozacy w stodołach i w karczmach, a Hitler w krematoriach. [...] Winni jesteście wy wszyscy. Winni jest cały świat.

s. 93

Czym jednak naprawdę jest i do czego służy antysemityzm, który pojawia się zawsze w związku z żydowską historią, nowym Państwem, a teraz i w kontekście sąsiedzkich konfliktów?

Bożena Keff precyzuje:

Antysemityzm ogólnie jest postawą nienawiści, podejrzliwości i dyskryminacji wobec Żydów. Ci, którzy żywią takie uczucia, antysemita – często są nieświadomi swojego antysemityzmu – wiążą je z dziedzictwem Żydów, ich kulturą, religią, a czasem z „żydowską naturą” (zwaną w XIX i XX wieku „rasą”), o której sądzą, że jest wieczna i zawsze zła. Antysemita zazwyczaj widzą siebie jako potencjalne czy już aktualne ofiary władzy Żydów, przed którą, jak wierzą,

muszą się bronić. Ci, którzy obok uprzedzeń rasistowskich zachowali też religijne, wierzą (nadal), że Żydzi zabili Boga w osobie Jezusa Chrystusa⁴.

Na zakończenie autorka wyjaśnia: „[...] osobne zjawisko o ogromnych rozmiarach to arabski antysemityzm. Kraje arabskie sięgają do zasobów europejskiego antysemityzmu i propagują na olbrzymią skalę. Kontekst tego zjawiska jest oczywiście polityczny, chodzi o konflikt izraelsko-palestyński”⁵.

Antysemityzm jest bronią, argumentem, wyrazem nienawiści i światopoglądem. Silnie ujawnia się w książkach Smoleńskiego i Sidi, wskazujących na jego istotną rolę we współczesnym świecie. Wojny – zdają się mówić autorzy – trwają, a ich źródło pozostaje niezmiennie. Marzenia o wolnym i bezpiecznym Izraelu są tak silne i obecne w życiu Żydów, że najczęściej trudno im pogodzić się z zastaną rzeczywistością. Po tak długim czasie funkcjonowania w diasporze niełatwo jest nawet myśleć o zbudowaniu wspólnoty. Paweł Smoleński występuje w roli badacza, obserwatora i słuchacza. Chłonie obcy, ekscentryczny, niestały i chwilowy Izrael. Trudny do zdefiniowania kraj jest więc wyzwaniem dla współczesnych polskich pisarzy i czytelników. To, co dla Europejczyków wydaje się zmurzałą przeszłością (wojna i konflikty zbrojne stały się obrazami zarezerwowanymi dla muzeów i filmów dokumentalnych), dla Izraelczyków i Palestyńczyków niezmiennie trwa, wpisując się niejako w codzienny rozkład dnia. Ta optyka sprawia, że każda rozmowa i nowy społeczno-polityczny pokojowy pakt okazują się w rzeczywistości nieprzydatne i pozbawione sensu. Nawet chęć porozumienia między Izraelczykami i Palestyńczykami nie zmieni stanu rzeczy – u źródła konfliktu stoi bowiem wzajemne niezrozumienie w kwestiach prymarnych.

Jeden z bohaterów książki Smoleńskiego, Michael Sfarad, prawnik z Tel Awiwu, wyjaśnia:

Gdy na bliskim Wschodzie ludzie mówią o pokoju – dodaje – mają na myśli coś innego, niż na przykład w Europie. Szaron [premier Izraela w latach 2001–2006 – A.J.] mówi o „pokoju bezpiecznym”, ale pokój zawsze niesie za sobą niebezpieczeństwo, bezpieczniej jest wrogów zabić. Palestyńczycy mówią o „pokoju sprawiedliwym”, ale pokój jest kompromisem, a kompromis to odpuścić własnych racji, więc jest niesprawiedliwy. Arafat i premier Izraela Ehud Barak mówią o „pokoju odważnych”. Odważnym ludziom pokój nie jest potrzebny, odważni strzelają, wysadzają w powietrze, rzucają koktajle Mołotowa.

s. 131

Trudno zatem sprzeczać się o sposób rozwiązania konfliktu, skoro nawet cel – osiągnięcie stanu pokoju – nie jawi się obu stronom jako pojęcie tożsame.

⁴ B. KEFF: *Antysemityzm. Niezamknięta historia*. Warszawa 2013, s. 9.

⁵ Tamże, s. 220.

Słowa, których używają, znajdują pokrycie jedynie na płaszczyźnie brzmienia, ponieważ ich znaczenie pozostaje wzajemnie nieznane.

Izrael reportera to wojny, terroryzm i bombardowania. To historia „muru bezpieczeństwa” i problem Strefy Gazy. Słowami kluczami byłyby więc: wyobcowanie, nienawiść, wojna i śmierć. I jeśli można tu dostrzec hałaśliwe piękno kraju obecne na wszystkich ulotkach podróżniczych, to tylko przez przypadek i na chwilę. Dominują pewnego rodzaju nieuchwytna groza dnia codziennego i przekonanie o wiecznej wojnie, która się nie skończy. Autor reportażu *Izrael już nie frunie* nie chciał pisać o mistycznej Jerozolimie, krajobrazach nad Morzem Śródziemnym i aromatycznej kuchni, która za sprawą wpływów z niemal wszystkich stron świata oszałamia i nie pozwala odejść od stołu. Postanowił zająć się tym, czym nieprzerwanie interesują się serwisy informacyjne, ale niekoniecznie ci, którzy postrzegani są jako ich odbiorcy. Smoleński udowadnia, że tam, gdzie kończy się wielka polityka, kończy się też troska o konflikt na Bliskim Wschodzie. Obraz kreślony przez Elę Sidi jest inny. Sidi to Polka i Izraelka, która mieszka w państwie na brzegu Morza Śródziemnego od lat 90. – identyfikuje się z krajem i jego obywatelami. I choć jako nie-Żydówka zawsze będzie traktowana inaczej, mniej lub bardziej obco, obserwuje politykę Izraela z zewnątrz, z perspektywy mieszkanki kraju w Azji Zachodniej. Paweł Smoleński, nagradzany dziennikarz i reporter, pełni funkcję zainteresowanego nastrojami społecznymi nieznanego. Pisarz pojawia się jedynie na chwilę i w konkretnym celu, będzie zawsze tylko gościem z kraju, w którego granicach zginęły trzy miliony Żydów⁶.

Odmienny okaże się także stosunek obojga autorów do mieszkańców Izraela, bohaterów książek. Sidi opisuje swoją własną, nieoficjalną historię. Czytelnik poznaje kraj na Bliskim Wschodzie przez prywatny filtr przeżyć i doświadczeń autorki. Kolejne osoby ujawniające się w rozległej opowieści o sobie i otrzymanym w prezencie ślubnym Izraelu to rodzina i znajomi. Relacje są ciepłe, a zdarzenia zabawne. Czasem, gdy mowa o polityce, wesoła opowieść zmienia się nagle w poważne rozważania na temat pozycji Izraela na świecie, najważniejszych społecznych zadań i prowadzonych działań militarnych. Trudno zachować reporterski dystans do tego, co codziennie otacza autorkę. Jej narracja naznaczona będzie zupełnie naturalnym przywiązaniem do kraju, w którym mieszka.

Smoleński, pozbawiony osobistych więzi, może reprezentować bardziej bezstronne i neutralne stanowisko. Dziennikarz używa swoich bohaterów do stworzenia opowieści. Postacie są więc pozornie przypadkowymi reprezentantami politycznych orientacji. Tworzą korpus książki i stanowią jej solidny trzon. W przypadku Sidi sytuacja zostaje odwrócona. Fundamentem staje się prywatne życie emigrantki, a cała reszta okazuje się atrakcyjną, przemyślaną ciekawostką.

Relacje reporter – bohater tak charakteryzował inny autor literatury faktu, Wojciech Tochman:

⁶ Tamże, s. 170.

Nie mam komfortu powieściopisarza, który stwarza fikcyjnego bohatera i kiedy chce, wysyła go w kosmos albo uśmierca. Pracuję z niewymyślonymi ludźmi. Albo z pamięcią po nich. Oni są dla reportera źródłem i tworzywem. Ich realne dramaty, cierpienia, lzy. To ogromna odpowiedzialność. Reporter zabiera im życie i lepi je w książce na nowo, po swojemu, subiektywnie. Używamy – i autor, i czytelnik – tych ludzi, ich prawdziwego cierpienia do własnych spraw⁷.

Izrael raczej nieoswojony

Ela Sidi opowiada zwyczajną codzienność swojego kraju. Snuje opowieść o architekturze, literaturze i modzie. Skupia uwagę na systemie szkolnictwa i obowiązkowej służbie wojskowej. Z literackim rozmachem kreśli historie polskich emigracji. Pisze o Izraelczykach-poliglotach, którzy potrafią kląć po arabsku, angielsku i rosyjsku oraz w jidysz, ale nigdy po hebrajsku (s. 180). To specyficzna grupa, która przez swoją tułaczkę w diasporze musiała przyswoić wiele języków: „W Izraelu nadal używa się kilku alfabetów: arabskiego, łacińskiego i etiopskiego, cyrylicy i hebrajskiego” (s. 230). Autorka wspomina o dziedzictwie kulinarnym, które jest tak bogate, że na jednej ulicy mogą spotkać się smaki Jemenu, Turcji i Grecji (s. 328).

Jej historia, reportaż prywatny, może być i kompendium wiedzy o dalekim kraju na Bliskim Wschodzie, i obszernym (bo pięćsetstronicowym) przewodnikiem dla dociekliwych turystów, a może i przyszłych mieszkańców. Autorka nie występuje w roli wszystkowiedzącej nauczycielki, która objaśnia niezrozumiały świat. To, jak pisze Agata Kroh, „książka, która pokazuje Izrael, jakiego polski czytelnik nie zna, jeśli nie czyta publikacji angielsko- czy hebrajskojęzycznych lub jeśli tam nie mieszkał”⁸. Autorska ostrożność mogłaby zostać odczytana jako zarzut, choć nim w istocie nie jest. Izrael to – zdaje się mówić Sidi – kraj pełny sprzeczności i niedomowień, w którym udaje się jednak spokojnie żyć i pracować. Pisarka, nie koncentrując się na polityce i działaniach rządu, zyskuje możliwość opisanego państwa z perspektywy osoby cywilnej.

Izrael Sidi to:

Miasta zbudowane na pustyni, tysiące kilometrów gumowych rzek sztucznie doprowadzających wodę pod każde drzewo. Oślepiające słońce, kamienie, popękana ziemia bez naturalnych lasów, wysokich gór, rzek i jezior. Państwo

⁷ W. TOCHMAN: *Eli, Eli*. Wołowiec 2013, s. 137.

⁸ A. KROH: *Izraelska różnorodność* [rec. *Izrael Oswojony* E. Sidi, Warszawa 2014]. „Nowe Książki” 2014, nr 2, s. 37.

tysiącletnich tułaczy z całego świata liżących rany sprzed pół wieku i sprzed setek lat, szczącące się osiemnastoletnimi bohaterami, którzy zginęli wczoraj w obronie opuszczonego dzisiaj posterunku, ponieważ zmieniła się ekipa rządząca.

s. 9

Opis jest niespójny, bezładny, nieklarowny. Nawet to, co mogłoby wydawać się klamrą spajającą starsze pokolenia Izraelczyków, czyli powrót z diaspory, podobne doświadczenie tułaczki i bezpaństwowości, ciągle poczucie wykluczenia i inności, okazuje się nie tylko niepomocne przy wytworzeniu więzi, ale rozbijające ledwo zbudowane relacje. Młode państwo funkcjonuje w sposób przygodny. Zadziwiające spontaniczne trwanie budzi lęk i fascynację. Lęk wynikający z braku stałej, wyznaczającej miejsce na osi, a zarazem fascynację powstałą w chwili, gdy odkryjemy, że niepotrzebny nam żaden wykres. Sidi pisze:

Ten kraj pełen paradoksów i sprzeczności, nie daje się bowiem łatwo wpisać w schemat; wszystko zmienia się w nim dosłownie z dnia na dzień, a w wielu kwestiach nie ma jednej właściwej odpowiedzi. Z biegiem lat utwierdzam się jednak w przekonaniu, że kontrasty zamiast się zacierać, jeszcze się pogłębiły, że każda grupa zdaje się odczuwać silną potrzebę znalezienia własnej małej nisz, wąskiego kręgu podobnych kulturowo ludzi, a wyjście poza ten krąg nadal przypomina wyprawę do cudzoziemskich sąsiadów.

s. 530

Zadaję sobie pytanie, czy można by podjąć próbę opisu dwóch prezentowanych reportaży jako narracji opozycyjnych czy raczej komplementarnych. Polityka, stosunki międzynarodowe i gospodarka w tekście Smoleńskiego zostają uzupełnione przez Sidi o rys historyczny, tradycje i rytuały oraz ciekawostki motoryzacyjne. To, co u pisarki jest tematem centralnym, u reportera jest marginalizowane. I na odwrót. Groźną wiszącą nad Izraelem wojny i odwetu terrorystycznego czy realnych zagrożeń autorka *Izraela oswojonego* wprowadza jako egzotyczną nowinkę. Nawet wspomnienia wojny i kilkudniowego alarmu, jaki zmusił ją do ukrywania się w przydomowym schronie, zostały opisane jako nieznaczące, zwyczajne i włączone w normalny tryb izraelskiego życia. Pogłębiona refleksja polityczna została pominięta. Inaczej u Smoleńskiego, który nie pozwala odwrócić czytelnikom wzroku od problemu ciągłej wojny, niepokoju i strachu bohaterów. I jeśli w toku narracji odmalowuje lokalny charakter codzienności, to prawie zawsze będzie to wartość dodana, wspomniana przypadkiem, poza wątkiem głównym, skupionym na problemach antysemityzmu, dyskryminacji i manipulacji rządów.

Izraela nie da się więc oswoić. Literatura faktu, która mogłaby przybliżyć młody kraj i pomóc w nawiązaniu serdecznej relacji, nie tyle zniechęca, ile stanowi przestrożę, jak długa droga została jeszcze do przebycia. Izrael można

zwiedzić, można w nim zamieszkać, ale nie sposób go zrozumieć. To niezwykle twórczy świat, w którym wszystko jest chwilowe i zmienne, a mieszkańcy, niejako solidaryzując się z turystami, też wydają się zagubieni, ujawniają wielowiekową nomadyczność. Nikt tu nie jest u siebie, to miejsce – zdaje się mówić Ela Sidi – które łączy ludzi i ich niezmiennie dzieli. W multikulturowości, wielu językach i stylach życia, dających poczucie wiecznej wolności, kryje się także obcość, niedająca się znieść i unieważnić.

Izrael w omówionych pozycjach jawi się jako hybryda. Polski czytelnik ma wrażenie, że dotyka świata nieistniejącego, tajemniczego i niedzisiejszego. Wszystko jest w nim obce i niedostępne. Trudno wyobrazić sobie rzeczywistość, którą opisują Ela Sidi i Paweł Smoleński. Rzeczywistość, w której konflikt zbrojny nie tyle może się wydarzyć, ile wydarza się nieustannie, nie pozwalając o sobie zapomnieć.

Anita Jasińska

Israel, Untamed
On the Diversity of Literary Representations

Paweł Smoleński: *Izrael już nie frunie*. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2006, ss. 320.

Ela Sidi: *Izrael oswojony*. Warszawa, Muza, 2013, ss. 560.

Summary

This paper focuses on two narratives of Israel: Paweł Smoleński's *Izrael już nie frunie* and Ela Sidi's *Izrael oswojony*. These publications function as a pretext allowing us to analyse the ways in which literary representations of this country are constructed. What seems to be particularly interesting are the similar and diverting elements of both books. Their narrations rely on the social status of a storyteller, his or her motivations, and the position he or she assumes. Reading Smoleński's and Sidi's works results in parallel conclusions: Israel is a hardly graspable, exotic, and – in many respects – detached space.

PAULINA CZWORDON-LIS

ORCID: 0000-0001-5136-4590

Institut Badań Literackich PAN

„Kto jest fałszerzem pieprzu?”¹

Monika Sznajderman: *Fałszerze pieprzu. Historia rodzinna.*

Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2016, ss. 280.

Podtytuł: *Historia rodzinna*, i wakacyjne zdjęcie w sepii na okładce zdają się sugerować, że najnowsza – a zarazem pierwsza nienaukowa – książka Moniki Sznajderman to jeszcze jedna nostalgiczna księga pamięci, lokująca się w bujnie rozkwitającym po 1989 roku nurcie intymistyki. Sięganie w niej przez autorkę do własnych żydowskich korzeni spokrewnia ją z takimi autobiografiami, jak: *W ogrodzie pamięci* Joanny Olczak-Ronikier, *Proszę bardzo* Andy Rottenberg czy *Frascati. Apoteoza topografii* Ewy Kuryluk, lecz również – nieoczekiwanie – na przykład z *Lalą* Jacka Dehnela. *Fałszerze pieprzu...* to bowiem istotnie rekonstrukcja dwutorowych losów rodziny autorki: żydowskich przodków ojca (Sznajdermanów, Rozenbergów, Weissbaumów), a także – w relacji do tych pierwszych – polskiej, a konkretnie: ziemiańskiej, rodziny matki (Lachertów, Ciświckich, Rojowskich). Rodzinność w tej historii okazuje się kluczowa w odkrywczym sposób: z racji mocy połączenia w jedno „my” ludzi o skrajnie różnych losach i pochodzeniu, aż do zmieszania ich krwi. Owo „my” Moniki Sznajderman podczas spoglądania wstecz rozpada się na dwa „my”, które przez wieki nie miały ze sobą żadnego punktu wspólnego. Dlatego z perspektywy córki obu rodów spojrzenie to przybiera kształt niemal schizofreniczny: jedni „my” nawet nie bardzo zważyliśmy na to, że inni „my” byliśmy bezwzględnie mordowani. Kolejne rozdziały wypełniają rekonstrukcje: najpierw losów rodziny, w której wychowywał się Marek Sznajderman, oraz tej jej części, z którą nie miał kontaktu. Dalej dotyczą one okoliczności przetrwania przez nastolet-

¹ Przytaczam tu zadane przez mojego siedmioletniego synka zainteresowanego tytułem książki pytanie, na które nie ma łatwej odpowiedzi.

niego wówczas ojca autorki w obozach w Majdanku, Auschwitz, Buchenwaldzie i Sachsenhausen, następnie historii rodziny mamy oraz w końcu powojennych losów członków obu familii. W każdym z rozdziałów autorka co krok nakłania te osobne światy, polski i żydowski, do przegładania się w sobie: na płaszczyźnie osobistej oraz życia zbiorowego.

Chociaż Zagłada, jej przedświat i pustka po zamordowanych są najważniejszymi powodami powstania tej książki i wypełniają największą jej część, siłą przeważającą w niej jest jednak miłość. Stale podsztywa ona rekonstrukcję przeżyć ojca i jego rodziny prowadzoną w drugiej osobie, na kształt intymnej, naderwanej rozmowy – powstałą zresztą „zamiast rozmowy” (s. 5). Zwiększa też wrażliwość na etyczne aspekty przyjętych przez córkę sposobów wkraczania na terytoria okryte jego milczeniem i niepamięcią. Ona także – miłość – powoduje, że prowadząc rzetelne i drobiazgowo poszukiwania „jakiegokolwiek konkretnego” w piekle Auschwitz, autorka rozmyślnie, lecz ostrożnie zakreśla w wyobraźni przestrzeń na – choćby tylko prawdopodobne – okruchy dobra: „Może pomagasz w marszu Izraelowi Ajdenbergowi, lat czterdzieści jeden [...] A może idziesz wśród kobiet – matkują ci trzydziestoletnie Helena Bart lub Cyryła Kalińska. [...] bardzo chcę wierzyć, iż twoim udziałem były jakieś gesty solidarności i pomocy, a nie ostateczna nieludzka samotność, obojętność, rozpacz” (s. 146–147). Miłość, zwłaszcza matki pisarki do jej ojca, ma też znaczenie dla sygnalizowanego w końcowych partiach książki jego moralnego zwycięstwa nad Zagładą. Fizyczne przetrwanie dopełnione zostaje przez ocalenie od choroby psychicznej, samobójstwa, wolność od resentymentu czy woli zemsty, a w końcu „odbudowę rodziny” (s. 157). Nawet bliskość w relacjach z ojcem nie umożliwia jednak córce zrozumienia go w pełni – pozostaje „zbawienna wiara, że jesteś wyjątkiem, że tobie jednemu się udało” (s. 157).

Miłość określa także relacje autorki z innymi członkami rodziny z obu stron. Ciekawość i poczucie powinności, które motywują badania nad śladami po żydowskich przodkach, przeradzają się w swego rodzaju pośmiertną przyjaźń (by nie rzec: „sztamę”) z babką Amelią. Z jej ocalałych listów, opublikowanego opowiadania, a nawet póź na zdjęciach i notatek na ich odwrocie, wyłania się pasjonująca osobowość: „Lubię wyobrażać sobie, jaka byłaby, gdyby żyła dzisiaj. Czy byłaby lewicującą feministką?” (s. 75). Z nieco większym trudem przychodzi pisarce wczucie się w samotność dziadka Ignacego, dla którego decyzja o asymilacji oznaczała zerwanie kontaktów z radomską rodziną i którego nieśmiałość oraz brak woli walki doprowadziły wraz z młodszym synkiem – zaszczonego i zrezygnowanego – na Umschlagplatz. Nikłość śladów uniemożliwia szukanie podobnego porozumienia w przypadku tych krewnych ojca, po których została tylko garść sporządzonych przez okupanta dokumentów z urzędowymi zdjęciami, co z konieczności zmienia narrację o nich w zestaw imion, nazwisk, dat i opisów okoliczności śmierci. W końcu również miłość i – niekiedy szorstka – troska przenikają wspomnienia Moniki Sznajderman z dzieciństwa, pozbawio-

nego, dzięki licznym członkom rodziny z polskiej strony, poczucia pustki. Pojawi się ono później i będzie świadomie wzmacniane. Nawet zwyciężając, miłość nie dominuje, nie anuluje, nie upodrzednia bólu – i to z jej powodu opowieść o traumie zostaje podjęta.

Wspomnienia żydowskie od wspomnień polskich muszą się różnić już w zakresie technik przywoływania przeszłości. W pierwszym przypadku jest to – w obliczu milczenia i pustki po nieznanym, zamordowanym członkach rodziny – mozolna rekonstrukcja śladów, szukanie fotografii, wertowanie archiwów, a także zmagania z bezradnością języka. W drugim – opieranie się na własnej pamięci, kontakcie osobistym i dziecięcych mitach, wsparte analizą tekstów licznych pamiętników.

W próbach zbliżeń do przeszłości zasymilowanych Rozenbergów i Sznajdermanów oraz szlacheckich Lachertów wyłania się zaskakująco wiele punktów wspólnych. Potencjał nostalgiczno-idyliczny ocalałych cudem zdjęć z wakacji w „pensjonacie pamięci” w urokliwych „świdermajerach” Miedzeszyna mógłby być równie silny jak sceny z końmi, kortem tenisowym i polowaniami w Ciechankach lub gry w brydża obserwowanej spod stołu przez dziecięcą autorkę w dworskim, mimo PRL-u, pokoju babci Marii. Szczególnie korespondują ze sobą lustrzane wręcz sceny, w których babcie pozują do portretów: jedna w 1927 roku, z nowo narodzonym synem, druga w 1941 roku, w czasie, kiedy ta pierwsza, „równie piękna i pełna życia” (s. 167) jak druga, została już zabita w pogromie. Zanim doszło do rozbieżności losów obu babć – jednej „zrekonstruowanej”, a drugiej znanej osobiście – łączyło je całkiem wiele: wyrazisty charakter, podjęta w swoim czasie decyzja o rozwodzie z mężem, a nawet podobieństwo materialnej strony codziennego stylu życia: kwiatów i strojów, urokliwych drobiazgów i zastawy stołowej, a także mówienie i pisanie piękną polszczyzną. To, że nawet w warstwie zamożnej inteligencji zasymilowane rodziny żydowskie i polskie „raczej się nie przyjaźniły” (s. 35), że różnica etniczna stanowiła aż taką przeszkodę, wydaje się niezrozumiałe w świetle faktu, że ich potomkowie znajdują się na tym samym drzewie genealogicznym. Nie jest natomiast możliwe podobne zbliżenie się autorki do o wiele bardziej osobnego świata również jej bliskich genealogicznie ortodoksyjnych, mówiących w jidysz mieszkańców żydowskiej dzielnicy Radomia, skromnych, wielodzietnych rzemieślników i robotników. Ślady po nich mają charakter dowodów na istnienie; bo zabijani byli przyłapani „na gorącym uczynku / życia”² – jak pisał Jerzy Ficowski, przeglądający kiedyś ten sam co Monika Sznajderman *Spis abonentów sieci telefonów miasta stołecznego Warszawy na rok 1938/39*. I to istnienia chce im choćby cząstkowo przymnażać ich potomkini za pomocą słów – jedyne go dostępnego, choć niezbornego narzędzia.

² J. FICOWSKI: *Spis abonentów sieci telefonów miasta stołecznego Warszawy na rok 1938/39*. W: TENŻE: *Lewe strony widoków*. Wybrał i oprac. P. SOMMER. Poznań 2014, s. 225.

Podjęmowaniu słownych rekonstrukcji tego, jak żyli i umierali jej przodkowie w Polsce, sprzyja przyjęta technika narracji – duże nasycenie tekstami cudzymi. Autorka zbliża się do tego, co nieobecne, włączając w swoją opowieść fragmenty z utworów literackich, a częściej jeszcze – ze źródeł nieliterackich: z doniesień i notek prasowych choćby tylko wzmiankujących osoby z jej żydowskiej rodziny lub przynajmniej dotyczących miejsca i czasu ich życia, z współtworzących atmosferę czasu not o cenach, przypadkach chorób czy układzie dróg i torów, z ogłoszeń i reklam. Przewertowanie tysięcy gazet oraz druków użytkowych pozwoliło Sznajderman udokumentować adresy domów i kawiarni, repertuary teatrów, stan dróg, pogodę. Zręcznie wciela też do swojej opowieści urywki literatury Holocaustu, głosy świadków i ocalałych, zarówno te kanoniczne, jak i te szerzej nieznane: wygrzebane z archiwów, uzyskane z rozmów prowadzonych specjalnie na użytek tej książki, okalające miejsca śmierci bliskich w pogromie czy podczas likwidacji getta. Dysponując warsztatem naukowca – antropologa kultury – autorka na równych prawach przywołuje też autokomentarze, pytania i celne sformułowania licznych teoretyków i historyków Zagłady, z których wiele może jedynie uznać za swoje i im zawtórować. Jej pisanie – podobnie jak działalność wydawnicza – odpowiada na wezwanie Yosefa Hayima Yerushalamiego: „niech wzbiera strumień książek i monografii”; do którego dopowiada: „[...] nigdy dosyć pamięci” (s. 114). Starając się uzyskać możliwie wiele tego, co osobiste i indywidualne, przeplata teksty naukowe ocalałymi śladami po członkach rodziny: od póż na fotografiach, przez pojedyncze słowa i palimpsest charakterów pisma, po wspomnienia ojca – te ze świadectwa opowiedzianego Barbarze Engelking i te usłyszane osobiście. Uzupełniający spis wrażeń z odwiedzin po latach w dawnych miejscach zamieszkania członków różnych gałęzi rodziny, zrujnowanych, pustych i pozbawionych pamięci, stanowi tyleż wyraz reporterzkiej rzetelności, ile woli sprawdzenia tych miejsc sobą. Biegące między tyloma głosami pasmo narracji własnej składa się ze swego rodzaju prób wyobraźni: raz dokładniejszych, kiedy indziej nieostrzych. Towarzyszą im autokomentarze na temat granic swej wiedzy i wyobraźni mierzącej się z sytuacjami skrajnymi, niewystarczalności słów, prawa do rekonstruowania, a także na temat własnych technik i motywacji: „[...] drążę i mnożę, ściubię, nizam i wyłapuję” oraz „zaczynam pamiętać” – „z obowiązku wobec żyjących przed nami, przeciw milczeniu” (s. 113). Ta część narracji prowadzona jest we wszystkich czasach gramatycznych i nielinearnie, jak gdyby odbijała się od brzemiennych w nieoczekiwane skutki wydarzeń sprzed Zagłady albo od zbytnej grozy – w przeszłość.

Słowa, które mają przymnażać istnienia, funkcjonują jednak na tej samej płaszczyźnie co słowa nienawiści, jak również – co nowe – słowa o błahostkach, pozornie niewinne. Wprawdzie prasowe ułamki przedwojennego świata: różnego rodzaju ogłoszenia, reklamy czy repertuary teatrów, po prostu unaoczniają jego bogactwo i naturalną wielorakość doświadczeń różnych osób; podczas gdy jedni czuwają przy łożku umierającej babci Gustawy Rozenbergowej, inni oglądają

wodewil. Jednak z – jeszcze niewinnego – zestawienia na tej samej stronie gazety z 1937 roku artykułów zawierających nazwy nielegalnych wtedy organizacji ONR i śląskiej N.S.D.A.B. [!] z relacją z sensacyjnego procesu wytoczonego Ignacemu Sznajdermanowi przez chorego umysłowo pacjenta wyziera złowroga zapowiedź. Status organizacji zmieni się potem o tyle, że jej idee zaczną być realizowane, natomiast potrzeba zamieszczania tuż obok – bez złych intencji przecież – reklam pasty do zębów pozostanie nienaruszona. Podobnej natury wydaje się ostrzeżenie przed działającymi w getcie „falszermi pieprzu”, które pojawiło się jako jeden z wielu odwracających uwagę michałków w gazecie propagandowej wydawanej w getcie warszawskim. Nie powodując – jak antysemitki – bezpośredniej krzywdy i nie będąc nawet kłamstwem, poprzez samą lokalizację staje się to ogłoszenie świadectwem zła, jakim było odwracanie wzroku od wywiezienia tego dnia do obozu śmierci 6458 osób. Podobnie prasa propagandowa poza gettem w dniu, w którym Marek Sznajderman dotarł do Auschwitz, donosiła o możliwości posłuchania „muzyki nastrojowej” i „bufecie obficie zaopatrzonem” (s. 143) w kawiarniach warszawskich. Natomiast w ogłoszeniach drobnych ktoś zgłaszał chęć zakupu wyposażenia domu. Za tymi wzmiankami, z którymi autorka zestawia wydobyte z dokumentacji obozowej „suche fakty” (s. 142), nazwiska hitlerowców i dane o wydajności krematoriów, stoją konkretne postawy ludzkie. A „jedzący w 41 roku wystawny obiad” (s. 235) i pozujący do portretów polscy przodkowie wydają się takim postawom niepokojąco bliscy.

Dlatego całkowita niemal zagłada rekonstruowanych żydowskich „nas” pisarki nieodwołalnie wymusza postrzeganie tych polskich „nas”, którzy żyli tuż obok tych pierwszych, przez pryzmat odpowiedzialności. Jej zakres jest maksymalnie szeroki, obejmuje bowiem zarówno indywidualne uczynki oraz zaniechania, jak i konsekwencje przynależności do rodziny, narodu polskiego czy ziemiaństwa jako wpływowej warstwy społecznej o określonej mentalności. I dlatego z tej odpowiedzialności wnuczka Polaków i Żydów nie wyłącza nawet samej siebie. Pisarka nie umniejsza przy tym cierpień Polaków w czasie wojny ani ich prawa do strachu. Odnotowuje również przejawy polskiej szlachetności: zarówno tej instytucjonalnej (wyroki na szmalcowników wydawane przez Polskie Państwo Podziemne), jak i cechującej pomoc niesioną przez pojedyncze osoby. Więcej pytań rodzą jednak niewątpliwe krzywdy wyrządzone Żydom przez Polaków. Wszelkie przytaczane w książce przypadki przemocy dotyczącej Żydów, a zwłaszcza członków jej rodziny, zła, którego sprawcami są Polacy (a także Ukraińcy – inicjatorzy pogromu w Złoczowie, w którym zginęła babcia Amelia), są przez Sznajderman drobiazgowo i rzetelnie dokumentowane. Przytacza ona doniesienia prasowe o polskich szabrownikach rozkradających żydowskie mienie w okolicach rodzinnego pensjonatu, o powojennych pogromach i atakach na żydowskie domy dziecka; cytuje też antysemitki artykuły z prawicowej prasy. Polscy mordercy Joska – kuzyna jedyne go ocalałego radomskiego Sznajdermana – i Beli Gutmanów byli uczestnikami „ze szczegółami i świadoko-

mie zaplanowanej akcji mającej wystraszyć nielicznych ocalałych radomskich Żydów” (s. 134). Na pozostawionej w miejscu morderstwa kartce zapisują oni groźby dalszych zabójstw, takie same jak te z ulotek, w których „wyraziciel głosu Społeczeństwa Polskiego” poleca Żydom „wyniesienie się” z Radomia, jeśli nie chcą ginąć. A ślady postawy niechętniej Żydom znajdują się nawet w pismach dowódcy Związku Walki Zbrojnej AK (s. 224).

Stąd właśnie wynika sprzeciw, jaki budzi w Monice Sznajderman przynależność brata jej babci, Zygmunta Lacherta (z racji zażyłości zwanego przez nią w książce „moim polskim dziadkiem”), do Stronnictwa Narodowego. Fakt, że wstępował on do organizacji akurat w latach 30., gdy była jawnie faszystowska i antysemicka, przeprowadzała ataki i zamachy, inspirowała pogromy, których ofiary i okoliczności Sznajderman imiennie przywołuje, fakt, że w młodości brał udział w ich akcjach agitacyjnych, a w późniejszym czasie zasiadał nawet w zarządzie, sprawia, że poniekąd uwierzytelniał on swoją osobą zbrodnicze działania podejmowane wobec Żydów przez różnych „wyrazicieli głosu Społeczeństwa Polskiego” podczas wojny i po niej.

Wysokie wymagania w sferze wrażliwości na cierpienie żydowskich „nas”, jakie autorka stawia swoim przodkom, wynikają z ich własnych charakterów, które było jej dane poznać osobiście i poprzez rodzinne legendy. Byliby doskonałymi kandydatami na Sprawiedliwych wśród Narodów Świata, gdyby się tym interesowali. Ostatecznie Żydom pomagali tylko najstarszy brat, odszczepieniec Bohdan Lachert (awangardowy, lewicowy, przyszły komunista) i jego żona Irena. Polska rodzina Moniki Sznajderman jest rozgałęziona, a opowieści o wybitnych jej członkach przechowywanych jest w rodzie tyle, że – dla zachowania równowagi – autorka przycina je i niekiedy tylko sygnalizuje. Nakreślone przez nią portrety są zresztą znakomite i równie mocno przemawiają do wyobraźni, jak portrety przodków żydowskich. O ile można rozpatrywać ich zbiorowo, przedstawiają się w nich jako ludzie śmiali, silni psychicznie, odważni aż do brawury, zaradni i sprytni, wykształceni i aktywni obywatele, przejęci ideą filantropii. Wśród swoich zasług mają budowę niepodległej Polski na niwie gospodarczej (pradziadek Waclaw Lachert), działalność społeczną (głównie kobiety), walkę i śmierć w powstaniu warszawskim (Kazimierz Rojowski), działalność w podziemiu, upijanie, przekupywanie i zwodzenie Niemców, a później heroizm podczas śledztwa i tortur w stalinowskim areszcie (Zygmunt), samodzielność i radzenie sobie w nowej rzeczywistości, organizowanie na przekór komunizmowi luksusowych paczek i przechowywanie złotych rubli (Maria).

Nie sposób stawiać nikogo z polskiej rodziny autorki obok szmalcowników, grabieżców i morderców czy na przykład służącego w SS i gestapo ojca Martina Pollaka, który jest autorem wstępu do *Fałszerzy pieprzu...* Ani bowiem nie skorzystali oni na Zagładzie, ani nikogo osobiście nie skrzywdzili, a nawet mieli „swoich Żydów”, o których dobrze myśleli. Kiedy Monika Sznajderman mówi w ich-swoim imieniu: „[...] nikogo nie zabiłiśmy, w nikogo nie rzucili-

śmy kamieniem. W niczyich garnkach nie gotowaliśmy, niczyjego złota nie pragnęliśmy” (s. 237), to, choć brzmi to jak rozgrzeszenie, jest w istocie bliższe oskarżeniu, tyle że nie bezwzględnemu, lecz wspartemu pytaniami i wolą zrozumienia. Oskarżenie uprawnione jest tym, że „teoretycznie mogli się spotkać latem 1941 roku na drodze do Warszawy [...] polski dziedzic i dwóch przerażonych żydowskich chłopców po śmierci matki wracających ze Złoczowa do warszawskiego getta. Gdyby jednak przypadkiem tak się stało, zapewne by się nie dostrzegli – przeszliby obok siebie obojętnie, tak jak żyli obok siebie w Polsce od dawna” (s. 299–300). Próbując dotrzeć do myśli i uczuć stanowiących źródło tych zaniechań, autorka natrafia w pamiętniku dziadka Zygmunta, najważniejszym zresztą dokumencie osobistym polskiej strony rodziny, na fragmenty tak trafne jak przyjęte na tytuł rozdziału zdanie: „[...] myśmy uratowali się wszyscy, oni wszyscy zginęli” – unaoczniające potencjalną sprzeczność. Autentyczne poruszenie losem Żydów z Łęcznej po likwidacji getta nie skłoniło Zygmunta do wystąpienia z organizacji przez cały czas popierającej wizję Polski bez Żydów. Wywożenie i mordowanie żydowskich sąsiadów i partnerów handlowych, choć wstrząsające, nie było tak ważne jak obawy o wojenne losy polskiej inteligencji, bitwy marynarki brytyjskiej z udziałem polskich okrętów czy wystawne obiady relacjonowane na tych samych kartach. Dopływ krwi ofiar w żyłach autorki zwiększa jej wrażliwość, powoduje zintensyfikowanie pracy nad pamięcią i błogosławione „ubóstwo wyobraźni” (s. 213). Wszystko to sprawia, że dziwi ją ta skrajna odmienność losów. „Bo patrzę przez podwójne okulary, a oni patrzą ze mną. Bo straciłam niewinność i przez to odebrałam ją także im” (s. 213).

Winę za obojętność wynikającą z poczucia obcości i niemożności pełnego współczucia rozpisuje Monika Sznajderman na całą formację kulturową, ironicznie zwaną tu „powietrzem”, wśród którego wychowali się jej polscy przodkowie, ale które też współtworzyli i spod którego mogli się wyłamać: jak nieanielski wcale Bohdan, jak – wychowywana już w innych warunkach, ale w kulcie tych samych wartości – ona sama. Historycznym uwarunkowaniom polskiego „skrętu w prawo” po śmierci Piłsudskiego autorka nie poświęca zbyt wiele uwagi. Natomiast jej lewicowa wrażliwość łączy się z niemożnością zrozumienia postawy o prawicowej proveniencji, według której większa uwaga należy się ludziom przywiązanym do tej samej tradycji niż ludziom cierpiącym blisko, „na wyciągnięcie ręki”, ale obcym. Przy czym właśnie tożsamość ziemiańska okazuje się ważniejsza nawet od tożsamości polskiej: Lachertowie mają saksońskie korzenie, babcia Maria przeszła na protestantyzm, a dzieciństwo Moniki rozbrzmiewało różnymi językami i łączyło się z wizytami gości różnych narodowości. Tożsamość ta oparta jest tyleż na dworkach, stadninach i kuligach, kulcie legionisty i powstańca warszawskiego, tradycji działań charytatywnych czy wymogu szlachetności charakteru, ile na pielęgnowanym przez wieki poczuciu wyższości nad Polakami „trochę innymi”. Odnosiło się ono i do chłopów, i do Żydów – z wyłączeniem odpowiednio usługujących, godnych zaufania, poczciwych,

ewentualnie „karnych pracowników” – a w czasach PRL-u także do ówczesnych nuworzyszy, niepotrafiących korzystać z kultury wysokiej: „[...] my [...] jesteśmy lepsi. W dzieciństwie było to dla mnie oczywiste” (s. 186). Tutaj drobiazgowa kwerenda przynosi dowody na to, że „imponderabilia ziemiańskiego życia były dla nich na tyle ważne” (s. 207), że w środku wojny drugi mąż babci rozważał – anachroniczne zgoła – wyzwanie kogoś na pojedynek w wyniku zatargu związanego z wyścigami konnymi. Czy on sam lub ktoś inny z rodziny brał udział w organizowanych przez okupanta w latach 1940–1944 polsko-niemieckich konnych wyścigach w Lublinie – Monika Sznajderman woli nawet nie wiedzieć, ponieważ na to, że wśród oddających najlepsze konie i kibicujących na trybunach byli polscy ziemianie, są niestety dowody w postaci artykułów prasowych. W takiej optyce ginący Żydzi są – podobnie jak w pamiętnikach Władysława Tatarkiewicza czy w listach Zofii Stryjeńskiej – po prostu nieobecni.

W tym kontekście interesująco przedstawia się znaczenie PRL-owskiego ustroju dla rodzinnej historii Moniki Sznajderman, choć wprost się tym tłem społecznym autorka nie zajmuje. Nie tak trudno jednak zrozumieć akces młodego, szlacheckiego Marka do partii: „[...] prawdziwie, głęboko i szczerze wierzysz w nową Polskę” (s. 260). Ustrój, który wprawdzie w wersji stalinowskiej okazał się zbrodniczy, wtedy, zaraz po wojnie, przede wszystkim zdejmował z wielu ludzi gróźbę śmierci za samo istnienie. Marek Sznajderman zyskał w nim wolność od instytucjonalnej dyskryminacji za pochodzenie, możliwość regeneracji w – zapamiętanym jako raj – żydowskim domu dziecka w Zatrzebiu, nauki, studiów medycznych i praktykowania zawodu – tak że nie skorzystał z możliwości emigracji. PRL-owski komunizm wyrządził natomiast krzywdę rodzinie Lachertów, której bezprawnie odbierano majątki i doprowadzano je do ruiny, której członków prześladowano za poglądy, jak więzionego przez dziewięć lat Zygmunta. Przede wszystkim jednak zniszczył on cały ten piękny, lecz zatruty szlachecki światek, który babcia Maria wbrew systemowi długo próbowała ocalać. Miara tej zagłady – pisanej małą literą – jest jednak nieporównywalna z Holokaustem. A największym zwycięstwem nad komunizmem, a może nawet nad złem, wydaje się to, że wyzbyci na starość politycznych zaciętrzewień: dawny budowniczy komunizmu Bohdan, dawny narodowiec Zygmunt, popierająca go Masia i pozostałe rodzeństwo, siedzą przy wspólnym stole. I że Marek jest członkiem ich rodziny, chociaż dawniej przynajmniej Zygmunt Lachert popierał ludzi głoszących, że „wpuszczanie Żyda do rodziny, do towarzystwa [...] jest rodzajem zdrady stanu” (s. 226).

Prowadzona poniewczasie, zderzająca się co krok z „nie wiem” i pozbawiona konkluzji narracja w *Fałszerzach pieprzu...* wraz z warsztatem naukowym nadaje książce charakter eseju autobiograficznego. Toteż nie ma w niej odpowiedzi ani na ponawiane w różnych okolicznościach intymne pytania: „co czułeś?” czy „jak wyglądało rozstanie z ojcem i bratem?”, ani na to, dlaczego polscy Żydzi „uosabiali obcość”, „z którą trudno było się utożsamić, która nie była człowiecza,

i w tym sensie trudno było jej współczuć” (s. 217), i dlatego nawet tym zasy-milowanym „jakoś z nami nie wyszło” (s. 236). Sznajderman nie odnajduje ani łatwych rozliczeń, ani harmonijnego pogodzenia w sobie obu dziedzictw.

Mimo imponującej pracy nad tłem autorka historii rodzinnej najlepiej czuje się w relacji z drugim człowiekiem, w szukaniu więzi. Tak jest też w przypadku małego Alusia, „stryja, który już na zawsze pozostanie w moich myślach małym chłopcem z burzą ciemnych kędzierzawych włosów, a nie żadnym stryjem” (s. 100), który na okładkowej fotografii książki jako jedyny nie uczestniczy w grze rodziny w piłkę, lecz patrzy spokojnym, poważnym wzrokiem. Z woli autorki zabity chłopiec patrzy również na czytelnika obdarzonego „dobrodziejstwem późnego urodzenia” (s. 235), żyjącego w epoce wrażliwości na krzywdę dziecka i takich trendów w pedagogice jak porozumienie bez przemocy – ale także w epoce Aleppo; czytelnika zagląającego – oby – przede wszystkim we własne sumienie, pod kątem różnych zaniechań. Albowiem wśród wielu zadawanych w tej książce pytań o „jak” i „dlaczego” nie ma akurat pytań o możliwość zaistnienia Zagłady, o to, jak to się stało, że zabijano dzieci – wielokrotnie zadawanych już wcześniej. Odpowiedzi domaga się, wyłaniające się z *Falszerzy pieprzu...*, choć niezadane pytanie: czy wystarczająco chronimy siebie przed – wciąż zabójczym – poczuciem obcości wobec drugiego człowieka i przed znie-czuleniem emanującym z zestawienia na wspólnej tablicy aktualności na portalu społecznościowym reklamy pasty i świadectwa bólu? Ale o to już każdy musi zapytać siebie sam.

Paulina Czwordon-Lis

“Who has forged the pepper?”

Monika Sznajderman: *Falszerze pieprzu. Historia rodzinna*.
Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2016, ss. 280.

Summary

This review of Monika Sznajderman’s autobiographical essay endeavours to show the techniques and the ethical value of reconstructing Polish and Jewish fates entangled in the history of the author’s family and her own dualistic identity. The review retells a story of Jewish and Polish relations during the war, and demonstrates how Sznajderman manages to avoid stereotypes in her work. Finally, it is emphasised that it is not the historical processes that interest Sznajderman the most, but rather the interpersonal relations.

BARTŁOMIEJ KRUPA

ORCID: 0000-0002-9003-4225

Instytut Badań Literackich PAN

Praca wre

Work in Progress. Konfrontacje trzeciego pokolenia po Zagładzie.
Red. Jagoda Budzik. Kraków, Wydawnictwo Pasaże, 2018, ss. 112.

Temat trzeciego pokolenia po Zagładzie, mimo że na Zachodzie opisywany już od dłuższego czasu, jest wciąż słabo rozpoznany na gruncie polskim. Nieliczne krajowe teksty omawiające wspomniane zagadnienie oscylują przede wszystkim wokół kwestii psychologicznych skutków Zagłady i jej wpływu na generację wnuków ocalałych. Tych, którzy przeżyli Holokaust, jak i szerzej – tych, którzy przetrwali hekatombę drugiej wojny światowej. Krążą zatem niezmiennie wokół problematyki medycznej – posttraumy czy wpływu na stan psychiczny rodzin. Są skierowane przede wszystkim do terapeutów, na wzór klasycznych już badań dr Miri Scharf i prof. Ofra Mayselessa z Uniwersytetu w Haifie¹. Wyraźnie brakuje za to w kraju tekstów pokroju pracy *In the Shadows of Memory: The Holocaust and the Third Generation* pod redakcją Esther Jilovsky, Jordana Silversteina i Davida Sluckiego (London–Portland, Oregon 2016) czy najświeższej – *Third-Generation Holocaust Representation. Trauma, History, and Memory* autorstwa Victorii Aarons i Alana L. Bergera (Evanston, Illinois 2017), a więc takich, które zwracałyby uwagę na znacznie szersze spektrum zagadnień związanych z kategorią trzeciego pokolenia. Przede wszystkim zaś takich, które wskazywałyby na jej dalekosiężne kulturowe czy społeczne konsekwencje dla naszej teraźniejszości. Bodaj jedyną książką, którą opublikowano dotąd na ten temat w Polsce, była praca dokumentalistki, kulturoznawczyni, fotografki i reżyserki Katki Reszke. Pierwotnie ukazała się jako *Return of the Jew: Identity Narratives of the Third Post-Holocaust Generation of Jews in Poland*

¹ Zob. M. SCHARF, O. MAYSELESS: *Disorganizing Experiences in Second- and Third-Generation Holocaust Survivors*. “Qualitative Health Research” 2011, Vol. 21, Issue 11, s. 1539–1553.

(Boston 2013), a później została przetłumaczona na język polski przez Izabelę J. Barry i wydana w krakowskim wydawnictwie Austeria pt. *Powrót Żyda: narracje tożsamościowe trzeciego pokolenia Żydów w Polsce po Holokauście* (2013). Publikacja Reszke poświęcona jest jednak przede wszystkim pytaniu – co w dzisiejszej Polsce znaczy być młodym Żydem? Oparta na wielu wywiadach z rówieśnikami autorki z pokolenia przełomu lat 70. i 80. koncentruje się na poszukiwaniu korzeni i rekonstruowaniu żydowskiej tożsamości, oddaje głos żydowskim bohaterom.

Omawiana tutaj książka pod redakcją Jagody Budzik ma inne cele. Nie tyle są to ambicje naukowego, zimnego „szkiełka i oka”, ile raczej próba uchwycenia zjawisk współczesnego świata trzeciego pokolenia, w całej jego złożoności. Jak pisze we wprowadzeniu inicjatorka *Work in Progress...* – Jagoda Budzik, chodziło o „zaprezentowanie różnych perspektyw i głosów”, w rezultacie otrzymaliśmy wypowiedzi pochodzące z rozmaitych „kontekstów narodowych, obszarów kultury i dyscyplin twórczych” (s. 1). Przede wszystkim podkreślić wypada programowo otwarte zamierzenia książki. Chodziło wszak o „wypunktowanie – choćby częściowe – najistotniejszych zjawisk, które mogą stanowić przyczynek do dalszej (i głębszej) refleksji”. A zatem monografia „bardziej niż jednoznaczną diagnozą” ma być „zaproszeniem do dalszej refleksji oraz do stawiania kolejnych – tak wielu dotąd jeszcze nie postawionych – pytań” (s. 11). Jako taka stanowi *Work in Progress*, niewątpliwie zarówno zajmującą diagnozę, jak i inspirującą zachętę do dalszych refleksji.

Omawiana praca nie redukuje więc tematu do jednego ujęcia czy dyscypliny. To, co charakterystyczne jest dla generacji dorastającej w multikulturowym, globalnym świecie płynnej nowoczesności, a zatem poddawanie się mechanizmom „reformułowania, negocjowania granic i rozszerzania wszelkich definicji” (s. 1), zostało oddane nie tylko na poziomie treści poszczególnych rozdziałów, ale w ogóle w całej strukturze tomu, a nawet w dynamicznym tytule – *Work in Progress...* – praca w toku, czyli nieskończona, niedomknięta. Wspólnym zamierzeniem poszczególnych szkiców jest określenie tego, „na jakich zasadach, w jakim celu i przy użyciu jakich metod najmłodsza generacja twórców (żydowskich, polskich, niemieckich, palestyńskich oraz innych narodowości) odwołuje się do wątków II wojny światowej i Zagłady”, oraz ustalenie, „jak na te narracje wpływa rodzinny i/lub narodowy kontekst, do którego przynależą” (s. 2). Już na wstępie monografia zyskuje przeto duże fory – jest niewątpliwie odkrywczą i pionierską. Do tego bynajmniej nie ograniczają się jednak jej zalety.

Publikacja nie jest obszerna – składa się z siedmiu szkiców o różnym charakterze. Ukazała się w krakowskim Wydawnictwie Pasaże, w serii „Przešla”, redagowanej przez Katarzynę Kuczyńską-Koschany. Cennym i użytecznym uzupełnieniem treści są noty o autor(k)ach oraz zamieszczone na końcu abstrakty. Na szczególne wyróżnienie zasługuje okładka z hipnotyczną fotografią portretową, wykonaną przez Hadas Tapouchi w ramach projektu „Third Generation”.

Tapouchi jest również autorką pierwszego, krótkiego eseju w tym tomie. Już od szkicu tej izraelskiej artystki okazuje się też, że kategoria trzeciego pokolenia jest dla autorów czymś więcej niż tylko pojęciem odnoszącym się do biologii, psychologii czy ściślej: generacji. Tapouchi w swoim wieloletnim projekcie fotograficznym, którego część widzimy na okładce i do którego odwoływać się będą również inne teksty w tej książce, wykorzystuje tytułowe pokolenie jako pewną matrycę kulturową, która pomaga osadzić się w sieci różnych ofert tożsamościowych. Artystka wychodzi też poza wąsko rozumiane kategorie etniczne, wykorzystując w swoich działaniach także historie Niemców i Palestyńczyków oraz przyglądając się stykowi pamięci indywidualnej i kolektywnej. Przy okazji termin „pokolenie” utracił swoją niewinność i naturalność, stając się – zdaniem autorki – czymś na kształt Barthes’owskiej mitologii, jednocześnie podważając tradycyjne, narodowe przyporządkowania.

Podobnie Hadas Reszef w tekście o dowcipnym tytule *Two Years in Poznaniu – Between Tel Awiwem and Berlinem. Cultural Anthropology of Die dritte Dor* pokazuje, że wąsko rozumiane kategorie narodowe, geograficzne i wszelkie wielkie kwantyfikatory są każdorazowo podejrzane. Reszef pisze o sobie, że jest „izraelską Żydówką o »połowicznych«, polskich korzeniach, która podczas dwóch lat studiów magisterskich w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu im. A. Mickiewicza mieszkała w Poznaniu. Często odwiedzała w tym czasie Berlin, gdzie powoli rozwija się społeczność młodych Izraelczyków, którzy mogą być nazwani »trzecim pokoleniem«” (s. 19). Na podstawie rozmów z rówieśnikami zauważyła, że na przykład Niemcy, stereotypowo przedstawiani jako konfrontujący się z pamięcią o nazistowskiej przeszłości swoich dziadków, mają znacznie bardziej skomplikowane relacje z przeszłością, które rozsadzają prostą opozycję katów i ofiar. Zarówno Niemcom, jak i Polakom przychodzi się raczej konfrontować z mitami na swój temat niż z rzeczywistością, rodzinną tradycją. Dowodem na to jest doskonała opowieść, przytoczona przez Reszef, w której spotkany w pociągu mężczyzna wyjaśnia całkiem poważnie, że choć w Polsce był i ciągle jest antysemityzm, NIKT nie pomyślał o dokonaniu ludobójstwa. Dodatkowo sprawę komplikuje fakt, że z kolei w Izraelu termin „trzecie pokolenie” odnosi się do dzieci Tzabar, czyli pierwszego pokolenia urodzonego w Izraelu (tzw. drugiego pokolenia) z mieszanych małżeństw – przybyszów i tubylców. W tradycji izraelskiej, jak pokazuje autorka, trzecie pokolenie to ci, którzy nie znali Ben-Guriona. Tymczasem ona sama, przyjeżdżając do Poznania, miała w głowie przede wszystkim wyobrazenie „sztetlu”, które okazało się mitem. Polacy, Żydzi i Niemcy żyją więc w sieci wzajemnych stereotypów, co być może nie jest wnioskiem rewolucyjnym, ale wartym nieustannego przypominania.

Jagoda Budzik przygląda się z kolei zmaganiom izraelskich, zupełnie w Polsce nieznanym autorów – Adiego Wolfsona, Juwala Jareacha czy Eyala Weisera – z tytułową kategorią trzeciego pokolenia. W analizowanych wierszach, spektaklach czy powieściach współcześni Izraelczycy konfrontują temat

Holokaustu z pytaniami o własną tożsamość. Nieustannie oscylują pomiędzy lokalną, narodową pamięcią Zagłady a procesami globalizacyjnymi.

Polskojęzyczne teksty otwiera natomiast szkic Tomasza Kowalskiego *Autoportret z bezradnością w tle*, poświęcony bardzo ciekawemu spektaklowi Yael Ronen, noszącemu tytuł – *nomen omen – Trzecie pokolenie* (premiera: marzec 2009). Powstająca w koprodukcji berlińskiej Schaubühne i telawińskiego Teatru Habima sztuka stanowi interesujące rozliczenie z wzajemnymi resentymentami i brakiem „nowego języka, który pozwoliłby wyjść poza kategorie opierające się na doświadczeniach sprzed siedemdziesięciu lat”. Toteż – jak pisze w zakończeniu Kowalski – relacje bohaterów tworzą swoisty „węzeł gordyjski” (s. 53). Metafora ta odnosić się może równie dobrze do wzajemnych stosunków żydowsko-polsko-niemieckich, jako że „wzrastający dystans dzielący ich od czasów Zagłady” (s. 53) sprawia, że artyści – a może po prostu przedstawiciele trzeciego pokolenia – odczuwają „wyraźną potrzebę mówienia o przeszłości inaczej niż dotychczas, choć nie wiadomo jeszcze, w jaki sposób można by uwolnić się chociażby od współzawodnictwa pamięci (i czy w ogóle jest to możliwe). Obsmiewając reproduktowane schematy i poszukując dróg wyjścia z dyskursywnego klinca, patrzą na własne możliwości ze zdrowym sceptycyzmem, uczciwie przyznając się do swojej bezradności” (s. 53).

Gaweł Janik przygląda się natomiast komiksowi *Nie pojedziemy zobaczyć Auschwitz* Jérémiiego Dresy (2011, pol. wyd. 2013), będącemu „swoistym reportażem z podróży; zapisem pobytu młodych Żydów urodzonych i wychowanych we Francji w ojczyźnie swych przodków” (s. 55). Ten najobszerniejszy, a zarazem najbardziej akademicki w tomie szkic wyróżnia się dość mocnym osadzeniem w teorii żałoby historycznej Jörna Rüsena oraz częstymi odniesieniami do książek Alvina H. Rosenfelda i Bartosza Kwiecińskiego. Charakterystyczna jest tu duża świadomość metodologiczna autora, połączona ze sporą dozą krytycyzmu. Dość wspomnieć, że wnioski z lektury komiksu Dresy są dla Janika negatywne: „*Nie pojedziemy zobaczyć Auschwitz* nie tylko powieli wszelkie stereotypy zarówno na temat Polaków, jak i, co wyjątkowo niezrozumiałe ze względu na żydowską perspektywę odautorską, także Żydów, ale także zdaje się, mówiąc za Kwiecińskim, nie dostrzegać Holokaustu” (s. 68).

Równie krytyczna wobec swojego „obiekta badań” jest Beata Przymuszała, analizująca powieść polskiej przedstawicielki trzeciego pokolenia – Mai Wolny (rocznik 1976), *Czarne liście* z 2016 roku. W artykule pt. *Zwodnicza analogia* poznańska badaczka rozprawia się z opartą na schemacie powieści kryminalnej narracją Wolny, zastanawiając się, czy o jej słabości zdecydowała „siła konwencji gatunkowych”, czy może „celowe sięgnięcie po typowe rozwiązania gatunkowe pozwala osłabić zapowiadaną wymowę historii” (s. 74). Opisując rzecz inaczej – czy *Czarne liście* to „książka, która się nie udała, która więcej zapowiadała niż zaprezentowała, czy raczej powieść starająca się taktycznie rozegrać spór o kształt polskiej pamięci o mordowanych Żydach” (s. 74)? Ujmując

nico żartobliwie dylemat Przymuszały – czy to powieść słaba z premedytacją, czy bez. Ostatecznie autorka dochodzi do wniosku, że „*Czarne liście* są książką zwodniczą, najważniejsze jest w niej to, co pominięte, co wypierane, czyli siła antysemityzmu i brak przekazu o ciemnych stronach polsko-żydowskich relacji. Laura w szkole dowiedziała się, co robili Niemcy Polakom. O tym, co robili Polacy Żydom nie wie nic” (s. 83).

Zarówno tekst Przymuszały, jak i wcześniejsze Kowalskiego oraz Janika wskazują na niebezpieczeństwo łatwych pojednań i koncyliacji, które zawsze podszyte są uproszczeniami i unikaniem rozwiązywania istotnych problemów, by nie powiedzieć – ich zakrywaniem.

Ostatni artykuł, autorstwa Agnieszki Waligóry, poświęcony jest najnowszej polskiej poezji dotyczącej Zagłady – zarówno zaangażowanym utworom Szczepana Kopyta, jak i oscylującym wokół poetyckiego centrum wierszom Krzysztofa Siwczyka. Analiza prowadzi Waligórę do wniosku, iż Kopyt w swej twórczości wykazuje, że „problematyka Szoa zawarta jest niezbywalnie w dyskursach ekonomicznych i politycznych – przywołuje ją każda sytuacja dzielenia, zamykania, wyzyskiwania podmiotów” (s. 98), z kolei Krzysztof Siwczyk dowodzi, że „Holokaust naznaczył język, a więc w każdym jego użyciu kryje się wątek Zagłady” (s. 98). Podobnie zatem jak jej poprzednicy autorka porusza się w obrębie tekstów często niszowych, nieznanymi szerszej publiczności, a jednak zmuszających do namysłu nad współczesnością i już choćby z tego powodu poszerzających naszą wiedzę. Jej artykuł ma tym samym wyraźny walor poznawczy. Kiedy jednak Waligóra pisze o motywie pociągu, zabrakło być może odniesienia – oprócz szkicu Sławomira Buryły o topice Zagłady – również do nowszej, niezwykle ważnej publikacji *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej* pod redakcją Iwony Kurz i in. (Warszawa 2017).

Podsumowując, burzenie wszelkiego rodzaju schematów myślowych, podważanie utartych przekonań – kulturowych, badawczych, narodowych – a przy tym niesłychana aktualność to niewątpliwe zalety recenzowanej książki. Niebywały dynamizm, swoista migotliwość, trzymanie ręki „na pulsie”, a przy tym – paradoksalnie – zachowanie koherentności to rzadkie atuty prac zbiorowych. Tutaj wykorzystane zostały doskonale. Jeśli dodamy do tego, że ten wielogłos, także językowy, polsko-angielski, po prostu dobrze się czyta, oraz fakt, że lektura ta przynosi całkiem wymierne korzyści w rozumieniu nas samych, świata wokół nas, a przy tym poszerza naszą wiedzę o aktualnych stereotypach, prozie, poezji, dramaturgii czy komiksach, to zrozumiemy, że *Work in Progress...* jest propozycją cenną, tożsamościowa praca trzeciego pokolenia zaś bez wątpienia wre.

Bartłomiej Krupa

Work in Progress

Work in Progress. Konfrontacje trzeciego pokolenia po Zagładzie.
Red. Jagoda Budzik. Kraków, Wydawnictwo Pasaże, 2018, ss. 112.

Summary

This review of *Work in Progress. Konfrontacje trzeciego pokolenia po Zagładzie*, a multiauthored volume consisting of seven chapters, focuses on how the third generation after the Shoah has been read in Poland and abroad, and, in this respect, it emphasises the innovative character of the book discussed. *Work in Progress* is an interdisciplinary volume comprised of various perspectives; even though it tackles issues not well known in Poland, it follows recent academic trends. Undoubtedly, the merits of this publication include: coherence, surprising dynamism, distrust in stereotypical thinking, timing and its focus.

Noty o Autorach

Ela Bauer – dr, pracuje na Wydziale Filmu oraz Wydziale Mediów i Historii w Nauczycielskim College’u Kibuców w Tel Awiwie. Jej zainteresowania badawcze obejmują życie intelektualne i kulturalne polskich Żydów w XIX i XX wieku oraz historię prasy żydowskiej. Jej książka, *Between Poles and Jews: The Development of Nahum Sokolow’s Political Thought*, została opublikowana w 2005 roku nakładem Magnes Press w Jerozolimie. W najnowszych artykułach porusza następujące kwestie: Żydzi i srebrny ekran końca lat dwudziestych w Polsce, Polacy i Żydzi na początku pierwszej wojny światowej, historiografia polskich Żydów na przykładzie dziennika *Ha-zefira*, rozwój żydowskiej literatury masowej w Warszawie u schyłku XIX wieku oraz dziennik Nahuma Sokolowa z 1905 roku.

Jagoda Budzik – doktorantka na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Pracowniczka Katedry Judaistyki im. T. Taubego Uniwersytetu Wrocławskiego. Kierowniczką projektu „»Erec szam« – »kraj tam«. Strategie konstruowania obrazów Polski w literackich i pozaliterackich tekstach kultury o Zagładzie izraelskich autorów trzeciego pokolenia”. Redaktorka i tłumaczka m.in. antologii *Jak się miewa bestia? Pięć dramatów o trzecim pokoleniu po Zagładzie* (2017).

Paulina Czwordon-Lis – dr, pracownik Instytutu Badań Literackich PAN, bibliografka i badaczka polskiej poezji współczesnej, autorka książki *Empatia i obserwacja. O poezji Jerzego Ficowskiego* (2010), a także szkiców i artykułów publikowanych w czasopiśmie oraz tomach zbiorowych.

Agnieszka Czyżak – dr hab., prof. UAM w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Zainteresowania badawcze: historia literatury współczesnej ze szczególnym uwzględnieniem literatury powstałej po roku 1989 oraz teoria literatury, przede wszystkim przemiany i rozwój badań

kulturowych. Współredaktorka tomów zbiorowych, m.in.: *Powroty Iwaszkiewicza* (1999), *Wariacje na temat* (2003), *Pokolenie „Współczesności”. Twórcy. Dzieła. Znaczenie* (2016). Autorka książek: *Życiorysy polskie 1944–89* (1997), *Kazimierz Brandys* (1998), *Na starość. Szkice o literaturze przełomu tysiącleci* (2011) oraz *Świadectwo rozproszone. Literatura najnowsza wobec przemian* (2015).

Karolina Famulska-Ciesielska – ukończyła studia polonistyczne na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. W 2008 roku obroniła doktorat na podstawie rozprawy „Polacy, Żydzi, Izraelczycy. Problem tożsamości w literaturze polskiej w Izraelu”. Obecnie nie jest związana z żadną instytucją naukową. Autorka m.in. takich publikacji, jak: *Polacy, Żydzi, Izraelczycy. Tożsamość w literaturze polskiej w Izraelu* (2008), *Literatura polska w Izraelu. Leksykon* (2012; wraz ze Sławomirem J. Żurkiem, redakcja naukowa i wstęp: K. Famulska-Ciesielska), *Najważniejszy jest ciąg dalszy. O Zosi Braun, z domu Lewinter / Ha-hemszech hu ha-ikar (העיקר הוא ההמשך)* (2008; wydanie dwujęzyczne, polsko-hebrajskie, książka wspólnie z Abigail Liebman).

Ewa Goczał – absolwentka polonistyki i rusycystyki, a także studiów podyplomowych na kierunku relacje chrześcijańsko-żydowskie, doktorantka Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Autorka artykułów naukowych, publikowanych w monografiach zbiorowych oraz czasopismach (m.in. w „Przekładańcu” i „Przeglądzie Rusycystycznym”), współredaktorka książki *Widziałem Go. Literatura wobec doświadczenia religijnego* (2018; wraz z Józefem M. Ruszarem). Interesuje się przede wszystkim poezją współczesną, dydaktyką literatury i edukacją o Holokauście. Jako edukatorka Fundacji Mifgash prowadzi warsztaty i prelekcje na temat judaizmu, kultury żydowskiej oraz historii Izraela.

Sara Herczyńska – absolwentka kulturoznawstwa (specjalizacja wizualna) na Uniwersytecie Warszawskim. Zajmuje się historią kultury polskiej i relacjami polsko-żydowskimi. Pracę magisterską, dotyczącą obrazu międzywojennego polskiego społeczeństwa, skonstruowanego przez autorów „Rocznika Psychiatrycznego” (1923–1939), pisała pod kierunkiem dr hab. Agnieszki Karpowicz.

Rafał Jakubowicz – dr hab., prof. UAP. Absolwent Wydziału Wychowania Plastycznego oraz Wydziału Malarstwa Grafiki i Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, a także Wydziału Neofilologii (specjalność: hebraistyka) Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Zatrudniony w Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, gdzie na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa prowadzi Pracownię Sztuki w Przestrzeni Społecznej. W latach 2013–2016 wykładał w Katedrze Studiów Azjatyckich (Zakład Hebraistyki, Arameistyki i Karaimoznawstwa) UAM. W 2013 roku był współkuratorem (wspólnie z Christiane Mennicke-Schwarz, Valentiną Marcenaro i Dorotą Monkiewicz)

wystawy o tożsamości żydowskiej w dzisiejszej Europie, pt. „Vot ken you mach?”, w Kunsthaus Dresden, która w 2015 roku została zaprezentowana, w nowej odsłonie, w Muzeum Współczesnym Wrocław (MWW). Obecnie pracuje nad projektem badawczym „Język hebrajski w sztuce artystów konceptualnych i postkonceptualnych w Izraelu” (finansowanym ze środków Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego na naukę w latach 2016–2018).

Anita Jasińska – doktorantka w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. I. Opackiego Uniwersytetu Śląskiego. Jej zainteresowania naukowe oscylują wokół badań nad Zagładą, pamięcią, historią ratowniczą i lokalną narracją o przeszłości.

Andrzej Juchniewicz – magistrant filologii polskiej na Uniwersytecie Śląskim. Jego zainteresowania badawcze oscylują wokół poezji polskiej drugiej połowy XX wieku, współczesnych reprezentacji Zagłady, problematyki żydowskiej w literaturze polskiej oraz genealogii literackiej. Stale współpracuje z internetowym dwutygodnikiem „artPAPIER” oraz miesięcznikiem „Znak”. Publikował w: „Tekstach Drugich”, „Nowych Książkach”, „Śląsku”, „Opcjach”, „Postscriptum Polonistycznym”, „Śląskich Studiach Polonistycznych”. Przygotowuje pracę dyplomową pt. „»Posadzę cię, pokolyszę – w tarczy słonecznika«. Przenikanie się postaci gatunkowych kołysanki w poezji polskiej XX i XXI wieku” pod kierunkiem prof. dr hab. Danuty Opackiej-Walasek.

Anna Kisiel – doktorantka literaturoznawstwa na Uniwersytecie Śląskim. W 2015 roku uzyskała tytuł magistra filologii angielskiej na podstawie pracy zatytułowanej „Tangible Trauma: Tropes of Gesture in the Context of Psychoanalytically Grounded Theories”, a w 2013 roku tytuł licencjata filologii angielskiej na podstawie pracy poświęconej intymności w fotografii Franceski Woodman. Jej zainteresowania badawcze to: psychoanaliza (w szczególności teoria macierzy), studia nad traumą, teoria fotografii oraz ciało i kobiecość w poezji i sztukach wizualnych. Obecnie pracuje nad doktoratem, którego tematem jest etyczny potencjał ciała w teorii i sztuce Brachy L. Ettinger. Współautorka przekładu tekstu Brachy L. Ettinger *Transkryptum: tropienie śladów pamięci z/w/z myślą o Innym*. Członek Centrum Gender Studies UŚ.

Bartłomiej Krupa – dr, absolwent Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu, adiunkt w Instytucie Badań Literackich PAN, historyk i literaturoznawca. Autor publikacji *Wspomnienia obozowe jako specyficzna odmiana pisarstwa historycznego* (2006) oraz wyróżnionej w konkursie Narodowego Centrum Kultury książki *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)* (2013). Stypendysta Fundacji na rzecz Nauki Polskiej (2008) oraz Narodowego Centrum Nauki (2012–2015). Publikował m.in. w: „Kresach”,

„Kulturze Współczesnej”, „Kwartalniku Historii Żydów”, „Zagładzie Żydów. Studiach i Materiałach” i innych.

Katarzyna Kuczyńska-Koschany – prof. dr hab., polonistka, komparatystka, eseistka, prozaik. Zajmuje się poezją i jej interpretacją, recepcją poetów niemieckiego i francuskiego kręgu językowego w Polsce, Zagładą Żydów, synapsami poezji i plastyki, europejskim esejem literackim. Autorka książek: *Rilke poetów polskich* (2004; wyd. II – 2017), *Rycerz i Śmierć. O „Elegiach duinejskich” Rainera Marii Rilkego* (2010; wyd. II, e-book, 2015), *Interlinie w ciemności. Jednak interpretacja* (2012), „Все поэты жиуды“. *Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych* (2013), *Skąd się bierze lekcja polskiego? Scenariusze, pomysły, konteksty* (2016), tomu prozy *Zielony promień* (2006). Członkini Komisji ds. przeciwdziałania dyskryminacji przy Rektorze UAM. Opiekunka naukowa Koła Naukowego Miłośników Kultury i Literatury Żydowskiej „Dabru emet” (UAM). Obecnie kieruje Zakładem Badań nad Tradycją Europejską IFP UAM. Mama Tobiasza i Leny Miriam.

Bartosz Kweciński – dr, adiunkt w Centrum Badań Holokaustu Uniwersytetu Jagiellońskiego. Historyk filmu. Twórca autorskich seminariów filmowych „Zapomniane arcydzieła. Zagłada w filmie” w Żydowskim Instytucie Historycznym. Recenzent „Didaskaliów”, „Przestrzeni Teorii”, „MOCAK Forum”, a także Konkursu im. Majera Bałabana na najlepsze prace magisterskie i doktorskie o Żydach i Izraelu. Autor m.in. monografii *Obrazy i klisze. Między biegunami wizualnej pamięci Zagłady* (2012), szkicu *Andenken – pamiątka rzezi. Pogrom w polskiej fabule filmowej*, zamieszczonego w książce *Pogromy Żydów na ziemiach polskich w XIX i XX wieku* pod redakcją Sławomira Buryły (T. 1: *Literatura i sztuka*, 2018), oraz artykułu *Positive and Negative Interpretation of the Testimonies of the Holocaust. A Few Notes about Perception*, który ukazał się w tomie *Positive Places of European Memory* pod redakcją Kingi A. Gajdy i Moniki Ericksen (2015). Obecnie pracuje nad monografią poświęconą wizerunkowi ocalonego w kinie polskim w PRL-u oraz rozprawą do tomu *Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939–2015)*, zamawianego przez Narodowy Program Rozwoju Humanistyki (kier. prof. dr hab. S. Buryła).

Daria Nowicka – doktorantka w Zakładzie Badań nad Tradycją Europejską na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Polonistka, komparatystka, reinterpretatorka. Interesuje się tematem korespondencji sztuk: literatury i malarstwa, oraz reprezentacjami Zagłady. Laureatka Konkursu im. J.J. Lipskiego za pracę magisterską *Jednokładne figury Eksterminacji. „Pożydowskie” doświadczenie Zagłady: Jerzy Ficowski – Władysław Strzemiński* (książka ukazała się w Wydawnictwie Pasaże). Współpracuje z Kołem Naukowym Miłośników Kultury i Literatury Żydowskiej „Dabru emet”,

działającym na poznańskiej polonistyce. Obecnie pod kierunkiem prof. dr hab. Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą archiwum i recepcji sztuki Andrzeja Wróblewskiego.

Natalia Parfeniuk – doktorantka i wykładowca na Uniwersytecie Narodowym Akademii Ostrogskiej. Koordynatorka naukowo-praktycznego studenckiego laboratorium Studia komunikacji strategicznej na tejże uczelni. Współorganizatorka corocznego regionalnego Festiwalu Alternatywnej Reklamy. Autorka ponad 30 artykułów naukowych, opublikowanych w międzynarodowych i specjalistycznych czasopismach naukowych, m.in.: „Global World”, „Альманах науки”, „Стиль і текст”, „Соціальні комунікації: теорія і практика”, „Діалог: Медіа–Студії”. W ramach programu Erasmus+ odbyła półroczny staż na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego. Jej zainteresowania naukowe dotyczą teorii dyskursu i komunikacji społecznej.

Piotr Paziński – pisarz, filozof, tłumacz, naczelny redaktor „Midrasza”, badacz związany z Uniwersytetem Muri im. Franza Kafki. Pisze prozę i eseje, tłumaczy, zajmuje się filozofią judaizmu i tematem żydowskim w literaturze. Bywa także wykładowcą, fotografem oraz redaktorem i składaczem książek własnych i cudzych.

Kinga Piotrowiak-Junkiert – dr, polonistka, hungarystka, absolwentka Międzyuczelnianych Indywidualnych Studiów Humanistycznych „Akademia Artes Liberales”. Autorka monografii: *Świadomość zwrócona przeciwko sobie samej. Imre Kertész wobec Zagłady* (2014), współautorka książki *Dyskurs postkolonialny we współczesnej literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej. Polska, Ukraina, Węgry, Słowacja* (2015), tłumaczka. Ostatnio ukazały się w jej przekładzie książki: Imre Kertész *Ostatnia gospoda. Zapiski* (2016), Géza Röhrig *Oskubana papuga Rebege. Zmyślone opowieści chasydzkie* (2016) oraz Zoltán Halasi *Droga do pustego nieba* (2017). Zajmuje się literaturą węgierską wobec Zagłady i dyskursem postkolonialnym na Węgrzech po 1989 roku. Przewodnicząca Zachodniego Oddziału Stowarzyszenia Tłumaczy Literatury.

Beata Przymuszała – dr hab., pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Autorka książek: *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej* (2006), *Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci* (2016). Badaczka dwudziestowiecznej i późniejszej literatury, szczególnie w kontekście studiów afektywnych, dyskursu o Zagładzie, polskiej pamięci.

Shoshana Ronen – kierowniczka Zakładu Hebraistyki na Wydziale Orientalistycznym Uniwersytetu Warszawskiego. Badaczka filozofii i literatury. Autorka

m.in. monografii: *Nietzsche and Wittgenstein: In Search of Secular Salvation* (2002), *Polin. A Land of Forests and Rivers. Images of Poland and Poles in Contemporary Hebrew Literature in Israel* (2009), *A Prophet of Consolation on the Threshold of Destruction: Yehoshua Ozjasz Thon, an Intellectual Portrait* (2015). Naukowo interesuje się literaturą hebrajską, myślą żydowską i współczesną filozofią.

Joanna Roszak – dr, adiunkt w Instytucie Sławistyki Polskiej Akademii Nauk. Interesuje się twórczością poetów żydowskich i studiami nad pokojem. Ostatnio wydała książki *Miejsce i imię. Niemieckojęzyczni poeci pochodzenia żydowskiego* (2014) oraz *Słyszysz? Synagoga. Wychodząc spod poznańskiej synagogi przy Wronieckiej* (2015). Współfundatorka i wiceprezeska Fundacji Józefa Rotblata.

Liat Steir-Livny – pracuje na Wydziale Kultury na Sapir Academic College, wykłada i kieruje dydaktyką na studiach magisterskich z *cultural studies* oraz na Wydziale Literatury, Języka oraz Sztuki na Otwartym Uniwersytecie Izraela. Jest autorką czterech monografii poświęconych zagadnieniom Holocaustu: *Two Faces in the Mirror – the Image of Holocaust Survivors in Israeli Cinema* (2009; wydana po hebrajsku), analizującej sposoby przedstawiania ocalałych z Holocaustu w kinie izraelskim, *Let the Memorial Hill Remember. Holocaust Representation in Israeli Popular Culture* (2014; wydana po hebrajsku), omawiającej przemiany pamięci o Zagładzie we współczesnej kulturze izraelskiej, *Is It OK to Laugh about It? Holocaust Humour, Satire and Parody in Israeli Culture* (2017), opisującej związki Holocaustu z humorem, satyrą i parodią w kulturze izraelskiej, oraz *One Trauma, Two Perspectives, Three Years* (2018), porównującej filmy i biuletyny organizacji amerykańskich Żydów oraz organizacji Eretz-Israel w szczytowym okresie syjonistycznych dążeń do utworzenia Państwa Żydowskiego (1945–1948).

Ewelina Suszek – dr, magister filologii polskiej i filozofii (studia ukończone w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych), współpracuje z Uniwersytetem Śląskim, wykładowca PWSZ w Tarnowie oraz Wyższej Szkoły Nauk Pedagogicznych w Łodzi (Filia w Tarnowskich Górach). W ramach programu Erasmus+ odbyła staż naukowy na Uniwersytecie Narodowym Akademii Ostrogskiej, a w ramach programu MOST – staż naukowy na Uniwersytecie Jagiellońskim. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się na polskiej poezji drugiej połowy XX wieku i estetyce współczesnej. Dysertację doktorską poświęciła figuracjom braku i nieobecności w poezji autorów pokolenia '56. Laureatka drugiej nagrody w Konkursie im. Czesława Zgorzelskiego, dwukrotnie uzyskała Stypendium Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Autorka monografii *Szybkość, pośpiech, kompresja. „Poetyka przyśpieszenia” w poezji Krystyny Miłobędzkiej* (2014). Publikowała m.in. w: „Postscriptum Polonistycznym”, „Śląskich Studiach Polonistycznych”, „FA-arcie” i „artPAPIERZE”.

Marta Tomczok – dr hab., adiunkt w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. I. Opackiego Uniwersytetu Śląskiego. Autorka książek: *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego* (2011), *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012* (2013), *Czyja dzisiaj jest Zagłada. Retoryka – ideologia – popkultura* (2017), redaktor naczelna rocznika „Narracje o Zagładzie”, kierownik Centrum Studiów nad Dyskursami Zagłady przy Wydziale Filologicznym UŚ. Zajmuje się oddziaływaniem Holokaustu na kulturę najnowszą, w tym jego związkami z popkulturą, postmodernizmem i postpostmodernizmem.

Antoni Zając – student Kolegium Międzyobszarowych Interdyscyplinarnych Studiów Humanistycznych i Społecznych na Uniwersytecie Warszawskim. Autor tekstów krytycznych poświęconych literaturze i sztuce. Interesuje się związkami między teologią, filozofią i literaturą oraz zagadnieniem postsekularyzmu.

Joanna Żygowska – absolwentka wiedzy o teatrze i filologii polskiej, doktorantka na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Autorka książki *Skrzydła dla dzieci. Teatr poetycki Krystyny Miłobędzkiej* (2017).

Redaktorzy: ANNA KISIEL (teksty angielskie)
AGNIESZKA PLUTECKA (teksty polskie)

Projektant okładki: ANNA KRASNODĘBSKA-OKRĘGLICKA

Korektorzy: RENATA ŚLIŻ (TEKSTY POLSKIE)
KRYSTIAN WOJCIESZUK (TEKSTY ANGIELSKIE)

Łamanie: BOGUSŁAW CHRUŚCIŃSKI

Copyright © 2018 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

Publikacja na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach
4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



od 2019 roku na podstawie decyzji Kolegium Wydawniczego Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach

ISSN 2450-4424
(wersja drukowana)

ISSN 2451-2133
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Wydanie I. Nakład: 70 + 35 egz. Ark. druk. 31,0.
Ark. wyd. 38,0. Papier offset. kl. III, 90 g
Cena 50 zł (+ VAT)

Druk i oprawa:
Volumina.pl Daniel Krzanowski
ul. Księcia Witolda 7-9, 71-063 Szczecin



Cena 50 zł (+ VAT)

ISSN 2451-2133



8 5



9 772451 213803

Więcej o książce

