

SYRENI ŚPIEW I NARODZINY ALTERNATYWY:
LITERATURA EDMONA JABÉSA,
LEOPOLDA BUCZKOWSKIEGO I HALINY BIRENBAUM
WOBEC ZAGŁADY

MARTA TOMCZOK*

Projekt, którego ten szkic jest otwarciem, ma formę opowieści. I choć można mu zarzucić eksploataowanie mody (na przedstawianie projektów naukowych w takiej właśnie postaci), to nie ma on z modą, przynajmniej teraźniejszą, nic wspólnego. Dotyczy raczej tego, co już niemodne i w jakimś sensie zaprzęzłe, czyli postmodernizmu. Chcę go jednak pokazać w połączeniu z Zagładą, które wydaje mi się nie tylko w Polsce, ale także na świecie połączeniem nader rzadko podejmowanym¹.

Zanim na dobre zamilkł powojenny dyskurs o Holokauście, w języku polskim zaczęły pojawiać się książki zwiastujące nowe ujęcie problemu. Było ich jednak zbyt mało, aby zwróciły uwagę badaczy i zdołały stworzyć osobny nurt. Dzisiaj, po wielu latach, ów nurt rysuje się wyraźniej. W dalszej części artykułu nazywam go alternatywą i wyjaśniam, w stosunku do czego wyźłobił własne koryto. Oprócz analizowanej tu powieści Leopolda Buczkowskiego *Pierwsza świetność* znalazły się w nim *Cigi de Montbazon* Anatola Ulmana (lata 70.), *Bohiń* Tadeusza Konwickiego i *Nawrócenie* Andrzeja Kuśniewicza (lata 80.)², *Tworki* Marka Bieńczyka i *Wiek 21* Ewy Kuryluk (lata 90.)³, *Fabryka muchołapek* Andrzeja Barta (lata 2000.) oraz *Księgi Jakubowe* Olgi Tokarczuk, zamykające w 2014 roku bieg tej opowieści w sposób – zdawałoby się – dość osobliwy i niezupełnie związany z tematem.

* Marta Tomczok – dr hab., Uniwersytet Śląski w Katowicach.

¹ Spośród opracowań tematu należy wymienić: *Postmodernism and the Holocaust*, red. A. Milchman, A. Rosenberg, Amsterdam–Atlanta 1998; A. Milchman, A. Rosenberg, *Eksperymenty w myśleniu o Holokauście. Auschwitz, nowoczesność i filozofia*, przeł. L. Krowicki, J. Szacki, Warszawa 2003; R. Eaglestone, *The Holocaust and the Postmodern*, Oxford 2005; E. Sicher, *The Holocaust Novel*, New York–London 2005.

² Zob. M. Tomczok, *Klimat Zagłady (w perspektywie powieści Pawła Huellego, Tadeusza Konwickiego, Andrzeja Kuśniewicza i Piotra Szewca)*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 147–165.

³ M. Tomczok, *Alegorie Zagłady w „Tworkach” Marka Bieńczyka i „Wieku 21” Ewy Kuryluk*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2016, nr 6 (9), s. 157–170.

Proponuję, aby zobaczyć ten nurt w otoczeniu prozy wydawanej za granicą, przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych. Bowiem dopiero wtedy widać jego nowatorstwo i konkretne ramy, nadane wiele lat wcześniej literaturze obcojęzycznej. Gdyby chciało się go zobaczyć także w perspektywie negacji, należałoby położyć nacisk na wolę odróżnienia (odróżniania się), towarzyszącą pisarzom takim jak Raymond Federman, od literatury dokumentu osobistego w jej tradycyjnej postaci, którą przecież Federman czy Georges Perec, inny przedstawiciel zagładowego postmodernizmu, mogli uprawiać, ale wybrali inną alternatywę. Alternatywa, przynajmniej w sensie logicznym, nie jest tożsama z negacją, daje bowiem wybór. W znaczeniu postmodernistycznego przedstawiania Zagłady wydaje się jednak konsekwencją zanegowania możliwości sztuki. Dlatego postmoderniści, szczególnie występujący w kolejnych dekadach, tacy jak Ulman czy wspomniany wcześniej Federman, sięgać będą po technikę znaną pod nazwą „wymazywanie” (*sous rature*)⁴. Nie jest ona prostą formą negacji, ale czymś pośrednim, pozwala bowiem zobaczyć przeszłość jako zamazywanie czy zamglenie⁵. W latach 60. negacja uczestniczy przede wszystkim w ukrywaniu doświadczenia Zagłady.

Gdy w 1963 roku Edmond Jabés opublikował *Księgę pytań*, pionierskie i monumentalne siedmiotomowe dzieło, zaliczane przez niektórych do poezji, *Pierwsza świetność* Leopolda Buczkowskiego z 1966 roku była jeszcze projektem. Podobnie jak wspomnienia Haliny Birenbaum *Nadzieja umiera ostatnia*, nad którymi autorka pracowała w latach 1964–1965 w Hercjli⁶, wydając je ostatecznie w 1967 roku.

Czy łączy te książki coś więcej ponad to, że ukazały się w jednym dziesięcioleciu jako opowieści związane, w bardzo różnym stopniu, z Zagładą? Wbrew pozorom łączy je bardzo wiele. Wspomnienia Birenbaum mogą w tym zestawieniu uchodzić za modelową narrację o Zagładzie, w stosunku do której opowieści Buczkowskiego i Jabésa są pewną alternatywą. W artykule postaram się zarysować model świadectwa, jaki wyłania się z autobiografii Birenbaum, i porównać go z fragmentami *Księgi pytań*, które dotyczą Zagłady, oraz *Pierwszą świetnością*, aby wyjaśnić, na czym polega rola prozy Jabésa i Buczkowskiego jako alternatywy wobec tradycyjnego świadectwa.

Co najmniej z dwu powodów należy przenieść moment zawiązania się alternatywnej opowieści o Zagładzie, która z czasem stanie się opowieścią postmodernistyczną, na lata sześćdziesiąte. Po pierwsze, rodzi się wówczas pewien społeczny impuls, w niektórych przypadkach będący imperatywem mówienia o wojennej przeszłości, który w następnych dziesięcioleciach przybiera na sile.

⁴ Por. B. McHalle, *Powieść postmodernistyczna*, przeł. M. Płaza, Kraków 2012, s. 144–145.

⁵ Piszę o nich w odniesieniu do prozy Federmana, Pereca i Ulmana z lat 70. w artykule *Postmodernistyczne wymazywanie Zagłady (Raymond Federman, Georges Perec, Anatol Ulman)*, „Polskie Studia Slawistyczne” 2017, nr 12, s. 299–315.

⁶ Por. H. Birenbaum, *Nadzieja umiera ostatnia*, Warszawa 1988, s. 244.

Tworzy on sytuację, w jakiej literatura staje się następstwem zdarzeń innych niż Zagłada, chociaż z nią związanych – w indywidualnym odczuciu autora – dosyć blisko. Dla Birenbaum takim zdarzeniem będą pogłoski o odradzeniu się faszyzmu na świecie i próby wprowadzenia przez Niemców uchwały o przedawnieniu zbrodni hitlerowskich w 1965 roku. W biografii Jabésa podobną rolę odegra graffiti, jakie zobaczył w 1957 roku w paryskiej dzielnicy 1'Odéon. Był to stary, obraźliwy napis „śmierć Żydom” w dwu językach, francuskim i angielskim, który wywołał w autorze *Księgi podobieństw* najpierw oburzenie, a później falę wspomnień, od żydowskich uchodźców z Niemiec, którzy w 1936 roku znaleźli się w Suezie, po niemieckie obozy Zagłady⁷. Dwa lata później Jabés rozpoczął pracę nad *Księgą pytań*⁸.

Po drugie, te nieoczywiste skojarzenia francuskiej prozy Jabésa (waham się przed jednoznacznym nazwaniem cyklu *Księga pytań* prozą, ponieważ istnieje wiele powodów, aby zaliczyć jego części do aforystyki, eseistyki albo poezji) z narracjami polskich autorów stworzyć ma kontekst dla literatury lat siedemdziesiątych. Gdy w 1979 roku wydano w Polsce pierwszą postmodernistyczną powieść w części poświęconą Zagładzie, *Cigi de Montbazon* Anatola Ulmana, na Zachodzie i w Ameryce Północnej istniała już długa tradycja postmodernistycznego pisania o przeszłości. W Polsce takiej tradycji nie było, można jednak wskazać pewne wcześniejsze rozwiązania narracyjne, po które sięgał przede wszystkim Leopold Buczkowski, rozluźniając sztywne więzy świadectwa o Zagładzie w sposób zbliżony do koncepcji postmodernistycznych. Być może warto je zobaczyć także dlatego, aby przekonać się, że już dwadzieścia lat po wojnie narodziła się w Polsce świadomość myślenia o Zagładzie obarczona wieloma wątpliwościami, a nawet aporiami. Prowadziła ona jednak do wniosku, bliskiego autorom tradycyjnego nurtu pisarstwa holokaustowego, że trzeba o TYM mówić/pisać. Bardzo dobitnie wyraził to w rozmowie z Marcelem Cohenem Jabés:

Po Auschwitz poczucie samotności, drzemiące w głębi każdego istnienia, znacznie się pogłębiło. Każda ufność podszyta jest dzisiaj nieufnością, która ją niszczy [...]. Na twierdzenie Adorno: «Po Auschwitz nie można już pisać poezji», które skłania nas do poddania w globalną wątpliwość całej naszej kultury, chciałbym odpowiedzieć: tak, można. A nawet: powinno się. Trzeba pisać, biorąc jako punkt wyjścia to pęknięcie, to zranienie, bez przerwy odnawiane.⁹

Uwikłana w konflikt między prywatnym i publicznym autobiografia Haliny Birenbaum została opublikowana krótko przed zamrożeniem polskiego dyskursu

⁷ E. Jabés, *Z pustyni do Księgi. Rozmowy z Marcelem Cohenem*, przeł. A. Wodnicki, Kraków 2005, s. 69–70.

⁸ *Opatrzność. Z Edmondem Jabésem rozmawia Paul Auster*, przeł. M. Fedyszak, „Literatura na Świecie” 2001, nr 7, s. 180.

⁹ E. Jabés, *Z pustyni do Księgi...*, s. 92.

o Zagładzie w 1967 roku¹⁰. Można założyć, że rok później jej wydanie byłoby niemożliwe¹¹. Opowieść *Nadzieja umiera ostatnia* stanowi więc jednoczesne podsumowanie długich lat zmagania autorki z przeszłością, poprzedzone kilkoma zniszczonymi wersjami książki¹², i zwieńczenie pewnego etapu w dziejach literatury świadectwa. W tym ostatnim znaczeniu *Nadzieja umiera ostatnia* może uchodzić za modelowy przykład autobiografii ocalonej, która powstała dokładnie w takim celu, jaki postawiła sobie pisząca: „Chcę tą książką wyrazić moje najgorętsze pragnienie, aby podobne zbrodnie nie powtórzyły się nigdy i nigdzie na kuli ziemskiej”¹³.

Nie znajdziemy we wspomnieniach Birenbaum zwątpienia w znaczącą moc słowa i jego związki z rzeczywistością. To, co Jabés nazywa „strzaskanym lustrem słów”¹⁴, u Birenbaum nie istnieje. W jej prozie nie ma żadnej alternatywy wobec imperatywu oddania rzeczywistości w języku. Zamiast tego mamy tzw. normalną reprezentację, która wyraża i utrwała autorytet przedstawienia¹⁵, oraz jej konsekwencję, czyli opowieść, wyglądającą właśnie tak, jak powinna wyglądać. Chociaż trudno nie zgodzić się z przeświadczeniem, że jej modelowość polega na tym, iż jest to opowieść „uśredniona”, czyli taka, której poetyka wydaje się kompromisem między kategorią (pewnie bardziej wyobrażonego niż rzeczywistego) świadectwa wzorcowego (*Spowiedź* Caleka Perechodnika, *Czy to jest człowiek* Prima Leviego), a tym, co można nazwać świadectwem przeciętnym, biorąc pod uwagę, że nie styl pisania decyduje o wartości tego typu literatury, a jej wartość poznawcza – jak ma to miejsce w przypadku wspomnień Birenbaum – może być ograniczona do indywidualnej historii ocalonego.

W porównaniu z dzisiejszą wiedzą o pamięci oraz jej złożonym wpływem na reprezentację przeszłości w sztuce nie sposób nie nazwać tego typu deklaracji naiwną: „Ale tamto wszystko, aż do najdrobniejszych szczegółów, pozostało niezatarte i świeże w mojej pamięci, jakby się zdarzyło wczoraj...”¹⁶. Autorka stara się odtworzyć w całej opowieści perspektywę, która towarzyszyła jej podczas doświadczania zdarzeń, i konsekwentnie poza nią nie wykraczać. Widać to w ocenie faktów, która z biegiem czasu nie tylko uległa prywatnemu przewartościowaniu, ale także weryfikacji historycznej. Oto dwa krótkie przykłady. Jeden dotyczy niemieckiej Żydówki Alwiry, pełniącej w Auschwitz funkcję kapo, drugi

¹⁰ O okolicznościach związanych z pracą nad książką i niekorzystnej „aurze”, jaka tę pracę wyprzedzała, a później otaczała wspomina Birenbaum w książce *Szukam życia u umarłych. Wywiad z Haliną Birenbaum*, Oświęcim 2010.

¹¹ „[...] był to pierwszy i na długi czas jedyny tytuł, który został opublikowany w PRL”, piszą K. Famulska-Ciesielska i S. J. Żurek, autorzy leksykonu *Literatura polska w Izraelu*, Kraków–Budapeszt 2012, s. 36.

¹² Tamże, s. 170–174.

¹³ H. Birenbaum, *Nadzieja umiera ostatnia...*, s. 244.

¹⁴ E. Jabés, *Elja*, przet. A. Wodnicki, Kraków 2006, s. 25.

¹⁵ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 330.

¹⁶ H. Birenbaum, *Nadzieja umiera ostatnia...*, s. 243.

więźnia politycznego z Niemiec i palacza w obozowej kuchni, wyświadczonego Żydom różne przysługi: „Nie wiem dlaczego, odnosiłam zawsze wrażenie, że ludzie przystojni są zawsze dobrzy, wyrozumiali i wspaniałomyślni. Toteż niejednokrotnie spotykały mnie rozczarowania. Mimo to urodziwe twarze nadal mnie pociągały i budziły we mnie przyjazne uczucia. Kapo Alwira okazała się zaprzeczeniem tej mojej naiwnej teorii. Dla mnie i jeszcze kilkorga innych dzieci z komanda była wyjątkowo dobra”¹⁷ (1); „Darzyłyśmy go [palacza z kotłowni – M.T.] sympatią, wdzięcznością i szacunkiem. «Niemiec, a cierpi tak samo jak my – mówiliśmy między sobą. – To znaczy, że nie wszyscy Niemcy są jednakowi, nie wszyscy są „tacy”». Ale dlaczego jedni Niemcy są «tacy», a inni nie; dlaczego jedni pastwią się, prześladują i zabijają ludzi, drudzy zaś Niemcy znoszą prześladowania, tego wówczas nie potrafiłam zrozumieć”¹⁸(2).

W chwili przekroczenia granicy obozu na Majdanku Birenbaum miała trzynaście lat¹⁹. Perspektywa narracyjna, towarzysząca jej wspomnieniom, jest dosłowną imitacją tego doświadczenia, pozbawioną zarówno dystansu narratora do jego nastoletniego wcielenia, jak i do samego aktu reprezentacji. Mamy do czynienia z czymś, co określić by należało jako czystą opowieść o charakterze przygodnym i akcydentalnym, ponieważ tak jak przygoda w życiu pisanie stanowi jego (życia) zakłócenie i urozmaicenie:

Ulegając przymusowi wewnętrznemu zabrałam się do spisywania wspomnień. Z początku zdawało mi się, że zadaniu temu nie podołam. Mam męża i dzieci, prowadzę dom, a rzadko się na ogół zdarza, aby zwykła gospodyni domowa chwyciła za pióro, by przekazać innym swoje dzieje. Nieraz płakałam nad tą pracą, przeżywając na nowo nieszczęścia i tragedie moich bliskich, zagazowanych, zmarłych w obozach zagłady.²⁰

Z autodeskrypcji „Mam męża i dzieci, prowadzę dom, a rzadko się na ogół zdarza, aby zwykła gospodyni domowa chwyciła za pióro, by przekazać innym swoje dzieje”, wyłania się ważna refleksja ideowa, towarzysząca pisarstwu Birenbaum. Zrodziło się ono z pojedynczej, silnej, prostej, a przy tym bezpośredniej potrzeby opowiedzenia świata o tragedii getta warszawskiego, Majdanka i Auschwitz. Z autobiografii nie wynika, aby Birenbaum chciała ją rozszerzać w sensie ilościowym (dopisując ciąg dalszy) bądź jakościowym (urozmaicając zaproponowaną narrację). Nasuwa się raczej wątpliwość, czy ze względu na obowiązki domowe, które poważnie zaniedbała, spisując wspomnienia, jeszcze kiedykolwiek powróci do pisania. Następne książki poetyckie i prozatorskie dowodzą jednak, że autobiografia z lat sześćdziesiątych stanowiła początek

¹⁷ Tamże, s. 158.

¹⁸ Tamże, s. 187–188.

¹⁹ Tamże, s. 98. Dokładnie zrekonstruowała losy bohaterki-narratorki wspomnień *Nadzieja umiera ostatnia* W. Witek-Malicka w pracy *Dzieci z Auschwitz-Birkenau. Socjalizacja w obozie koncentracyjnym na przykładzie Dzieci Oświęcimia*, Kraków 2013, s. 301–302.

²⁰ Tamże, s. 244.

pisarskiej drogi autorki. Warto o nim pamiętać, zestawiając tę książkę z prozą Jabésa i Buczkowskiego, twórców o wyrobionym piórze, wyszlifowanym talencie i ukształtowanych poglądach na sztukę.

Rzeczywistość pozatekstowa stanowi zatem najważniejszą i niemal jedyną materię powieściową, którą Birenbaum stara się opracować w prosty, często emocjonalny sposób. To właśnie afekty tworzą w *Nadziei...* główne źródło wiedzy o rzeczywistości, z nich również Birenbaum tka w miarę jasną sieć wartości, z jakimi nie rozstaje się w kolejnych książkach²¹. Oprócz wartościowania afektywnego autorka stosuje proste rozwiązania narracyjne. Należą do nich narracja pierwszoosobowa oraz wynikający bezpośrednio z biografii układ treści, podanej w postaci ciągłej, bez rozdziałów, części tematycznych czy problemowych (które przypominałyby esej bądź powieść, tak jak dzieje się to w prozie Leviego czy Imre Kertésza). Na treść autobiografii *Nadzieja umiera ostatnia* składają się wspomnienia z getta warszawskiego i obozów na Majdanku, w Auschwitz i Neustadt-Glewe. Birenbaum wspomina przede wszystkim matkę, którą traci z oczu (na zawsze) na Majdanku, a później bratową, która umiera z wycieńczenia w Auschwitz. Wiele miejsca poświęca znajomościom zawartym w obozie – z Basią, Stasią, Polusią, Celiną... Pojawiające się we wspomnieniach osoby najczęściej nie noszą nazwisk. Taka decyzja autorki zdaje się wynikać nie tylko z powodów praktycznych (być może części nazwisk Birenbaum nie zna bądź nie pamięta), ale także z familiarności, która pomaga wspominającej zachować życzliwość w stosunku do spotkanych niegdyś ludzi.

Świat tych, o których należy pamiętać, pozostaje w autobiografii Birenbaum zamknięty. Poza nim istnieją przede wszystkim Niemcy. „Wszyscy oni – pisze o trybunale esesmańskim, złożonym z doktora Mengelego i Unterscharführera Taubego, którzy próbowali bezskutecznie rozdzielić Birenbaum z bratową Helą – byli wysocy, rozkraczeni i pewni siebie [...]. Bestia pozostaje bestią, nawet jeśli robi gest, który wydaje się ludzki”²². Trudno byłoby jednak zarzucić pisarce coś, co Andrzej Werner nazwał partykularyzacją złą, myśląc przede wszystkim o demonizacji katów i sakralizacji ofiar²³. A zatem o dychotomii, całkowicie zniesionej w opowiadaniach oświęcimskich Tadeusza Borowskiego, która ilekroć później wracała w prozie obozowej, klasyfikowana była jako anachronizm ideowy. Znajdziemy w tej prozie wiele oznak światopoglądu materialistycznego, o który upominał się autor *Pożegnania z Marią*, twierdząc, że tylko w ten sposób „sens Oświęcimia [...] doskonale da się rozwiązać”²⁴. Dodać należy, że Borowskiemu chodziło przede wszystkim o uczciwe omówienie relacji między

²¹ Piszą o tym również autorzy hasła *Birenbaum Halina*. Por. *Literatura polska w Izraelu...*, s. 36.

²² H. Birenbaum, *Nadzieja umiera ostatnia...*, s. 140–141.

²³ A. Werner, *Wstęp* do: T. Borowski, *Utwory wybrane*, Wrocław 1991, s. LIII–LVII.

²⁴ T. Borowski, *Alicja w krainie czarów [w:] tegoż, Utwory wybrane*, Wrocław 1991, s. 496.

więźniami. Birenbaum opowiada więc nie tylko o przyjaźniach; opowiada przede wszystkim o swojej samotności, pogłębionej śmiercią bratowej. „Byłam otoczona nieprzyjaźnią, ale ta wrogość nie była niczyją winą, po prostu nie mogło być inaczej w tak straszliwych warunkach”²⁵. Po jakimś czasie sytuacja się zmienia. Bohaterka znajduje więcej przyjaciół niż wrogów: „Dzieliłyśmy się wszystkim, nawet dodatkowymi porcjami zupy czy kartoflami...”²⁶ – napisze o Sabinie; „Opowiedziałam im pokrótce o moich przeżyciach i odczułam jakąś ogromną ulgę”²⁷; „Basia nie opuszczała mnie ani na krok, ona i będzinianka opiekowały się mną wieczorami w baraku”²⁸. Prostackość tych zapisków, granicząca z niewiarygodną w obozowych warunkach pogodą ducha autorki, ma jeszcze jeden wymiar – nazwałabym go skromnością w zakresie refleksji historycznej.

Birenbaum ogranicza się do dat najważniejszych – wybuchu wojny we wrześniu 1939 roku, powstania w getcie warszawskim w 1943 roku, epidemii świerzbu w Auschwitz latem 1943 roku i tyfusu jesienią, nadejścia wiadomości z frontu wiosną 1944 roku o zbliżającej się klęsce Niemców etc. Łączy je zwykle z własnymi przeżyciami, nie wyciągając dalekosiężnych wniosków, które zdradzałyby zainteresowania autorki historią Europy, świata czy polityką. Pozwala to sądzić, że we wspomnieniach opartych na mocnym fundamencie etycznym eksperymenty narracyjne mogłyby niepotrzebnie poluzować więzy świadectwa. Brak takich więzów albo ich rozluźnienie nie oznacza wszakże, iż podobnego fundamentu nie ma, umożliwia jednak zobaczenie alternatywy, w świecie, gdzie nadzieja umiera ostatnia, zdawałoby się, w ogóle niewidocznej.

Sytuację starszego od Birenbaum o siedemnaście lat Edmonda Jabésa opisuje najlepiej zdanie: Holokaust go ominął. Urodzony w Kairze pisarz kontakt z wiedzą na temat sytuacji Żydów europejskich w latach trzydziestych XX wieku miał bardzo ograniczony. W 1935 roku do Port Said zaczęły przyplывать statki z żydowskimi uchodźcami, głównie z Niemiec. Część z nich przeżyła nazistowski terror będący czymś w rodzaju przygotowania do tragedii właściwej, jaka miała nastąpić kilka lat później. W rozmowie z Paulem Austerem z 1978 roku zatytułowanej *Opatrzność*²⁹ Jabés mówił o kobietach z ramionami i szyjami poparzonymi cygarami i papierosami, określając swoje doświadczenie obserwatora emigracji w słowach: „zyskaliśmy pewne wyobrażenia o obozowych okrucieństwach”³⁰. Doświadczenie historycznego wykluczenia bądź ominięcia, w całej

²⁵ H. Birenbaum, *Nadzieja umiera ostatnia...*, s. 145.

²⁶ Tamże, s. 148.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże, s. 155.

²⁹ P. Auster, *Providence [w:] The Art. Of Hunger*, Los Angeles 1992; przekład: *Opatrzność. Z Edmondem Jabésem rozmawia Paul Auster*, przeł. M. Fedyszak, „Literatura na Świecie” 2001, nr 7, s. 174–191.

³⁰ *Opatrzność. Z Edmondem Jabésem rozmawia Paul Auster*, s. 177. Jacques Derrida wyraził aporię wynikającą z pism Jabésa słowami: „W tej nie-koincydencji siebie z sobą jest bardziej Żydem i mniej Żydem niż Żyd. Lecz może tożsamość Żyda z samym sobą w ogóle nie istnieje,

swojej złożoności, sprawiło jednak, że Jabés dość prędko zorientował się, iż jako Żyd nigdzie nie jest bezpieczny, także tam, gdzie nie było wojny. „Nie było niemieckiej okupacji, nie było transportów... w pewnym sensie byliśmy chronieni przez Anglików”³¹. Być może, aby znaleźć wytłumaczenie dla ich wspólnego położenia, młodszy o całe pokolenie Auster sięgnął po wiele mówiące porównanie: „wasza sytuacja przypominała sytuację Żydów amerykańskich. Zdawaliście sobie sprawę z tego, co się dzieje, ale nie byliście bezpośrednio zagrożeni”³².

Daleka od podejrzeń, czy w tym stwierdzeniu kryje się usprawiedliwienie obojętności, jaką nieraz zarzucano Żydom spoza kontynentu europejskiego wobec dotkniętych Zagładą Żydów europejskich³³, chciałabym zwrócić uwagę na rysującą się różnicę między prozą Jabésa i Birenbaum, rzutującą na narracyjny kształt ich książek. Szczególnie ważną cechą wspomnień *Nadzieja umiera ostatnia* jest narracja pierwszoosobowa. Ich autorka przyjęła, że istnieje tylko jeden sposób na opowiedzenie o sobie, i jest nim właśnie pierwsza osoba liczby pojedynczej. Za decyzją z zakresu poetyki opisowej stanęło w pewnej mierze jej osobiste doświadczenie. Mogliśmy zresztą przekonać się, co sądzi o jego narratywizacji Birenbaum, gdy mowa była o uldze, jaką przyniosło jej opowiedzenie więźniarkom z Auschwitz o zdarzeniach z obozu i getta. Jabés stosuje pierwszą osobę liczby pojedynczej znacznie rzadziej i to raczej nie dlatego, że jego proza nie pełni funkcji świadectwa z Zagłady. Zdanie, jakie padło z ust Austera, o wspólnocie losów ludzi, których ominęła Zagłada, a mimo to odczuli jej podmuch na własnym ciele, przeczyłoby radykalizacji takiego myślenia. Różnicę losów między Birenbaum i Jabésem widać dopiero wtedy, gdy zestawimy ze sobą deklarację autora *Księgi pytań*, że „trzeba pisać, biorąc jako punkt wyjścia to pęknięcie, to zranienie, bez przerwy odnawiane”³⁴, i postanowienie autorki *Każdego odzyskanego dnia*, że „postanowiłam sobie, że jeśli doczekam wyzwolenia, napiszę o wszystkim, co widziałam, słyszałam i przeżyłam”³⁵. Nastawienie Birenbaum jest totalne: pisaniem należy objąć tyle, ile się da, a da się opisać (opowiedzieć) wszystko to, co wywołało cierpienie. W tego typu myśleniu nie ma żadnej naiwności, muszą za to zostać zastosowane proste środki. Jeśli bowiem chce się, jak czyni to Birenbaum, opowiedzieć o traumie w spójny sposób, nie należy ryzykować wychylania się poza tradycyjną formę autobiografii.

Dzieje Sary i Jukiela, opowiedzane w formie aforyzmów bądź mikropowieści niepowiązanych ze sobą najczęściej żadnymi więzami przyczynowo-skut-

a słowo Żyd jest tyllko inną nazwą tej samej niemożliwości bycia sobą?”. Cyt. za: J. Derrida, *Edmond Jabés i pytania księgi*, przeł. A. Wodnicki, „Literatura na Świecie” 2001, nr 7, s. 155.

³¹ Tamże.

³² Tamże.

³³ Por. na przykład R. Federman, *Wygnaniec – Żyd, tułacz, pisarz...*, przeł. P. Kołyszko, „Literatura na Świecie” 1982, nr 12, s. 301.

³⁴ E. Jabés, *Z pustyni do Księgi...*, s. 92.

³⁵ H. Birenbaum, *Nadzieja umiera ostatnia...*, s. 243.

kowymi, tworzą w dziele Jabésa narrację o Zagładzie, która byłaby, niemal dosłownie, sferą szalonego ryzyka. Jest to, jak pisał w 1976 roku Auster:

historia rozdzielenia dwojga młodych kochanków, Sary i Jukiela, w okresie nazistowskich deportacji. Jukiel jest pisarzem – nosi on miano „świadka” i pełni rolę alter ego autora, toteż jego słów częstokroć nie można odróżnić od słów samego Jabésa. Sara zaś to młoda kobieta – wywieziona do obozu koncentracyjnego, powraca obłąkana. Jednak owa historia nie zostaje właściwie nigdzie opowiedziana, i bynajmniej nie przypomina ona tradycyjnej narracji. Autor przeważnie tylko do niej nawiguje w aluzjach, napomknieniach i komentarzach, jedynie od czasu do czasu pozwalając opowieści przedrzeć się na pierwszy plan w namiętych i obsesyjnych listach miłosnych Sary i Jukiela, które zjawiają się jak gdyby znikąd, niczym widmowe głosy...³⁶

W cytowanej wcześniej rozmowie z Austerem Jabés nazwał tego typu opowieść *recit eclate*, czyli opowieścią sfragmentaryzowaną, tłumacząc, że chodzi zarówno o język, jak i bohaterów. A szczególnie o Jukiela, który jest zarazem narratorem i bohaterem, ale obie te role gra inaczej, choć równocześnie.

Tych kilka cech poetyki *Księgi pytań*, którą będę nazywać „roztraskanym lustrem słów”, nie przystaje w żadnej mierze do świadectwa Birenbaum. A nie przystaje nie dlatego, że Jabés i autorka wspomnień *Nadzieja umiera ostatnia* przeżyli Zagładę w odmienny sposób. Różnice między ich narracjami wynikają ze światopoglądu materialistycznego, którego w *Księdze pytań* nie ma, zakwestionowanie sensu Boskiego dzieła stanowi natomiast jedną z ważniejszych odpowiedzi narratorki *Nadziei*... na chaos wojenny.

Tradycja myśli judaistycznej, którą Jabés rozumie w oryginalny, a nieraz po prostu bardzo swobodny sposób, powoduje w jego dziele ostry zgrzyt między wspomnianym już fragmentem w wymiarze symbolicznym (rana jako impuls do pisania) a ekstatycznym językiem opisu świata. Ładunek emocji, w jaki go zaopatrzone, tworzy pewien nadmiar, porównywalny z nadmiarem, który spotkać można we wspomnieniach Birenbaum. O ile jednak w jej autobiografii jest to nadmiar pozytywnych emocji, u Jabésa możemy mówić o nadmiarze językowej reprezentacji afektów gwałtownych. W obu przypadkach mamy do czynienia z naruszeniem zasady zwięzłości, obowiązującej w wielu relacjach osób ocalonych.

Zasadzie nadmiaru odpowiada stosowana konsekwentnie w *Księdze pytań* zasada uogólnienia. Dzięki niej opowieści Jabésa stają się aforystycznymi i gęstymi od metafor refleksjami na temat Zagłady i jej topiki. Tak jak w tym przypadku:

Dym, dym, wyższy niż pióropusze czasu, w które stroją się godziny, wyższe niż pióra wiatru i pióra poranka, wyższe niż pióra malowane pieczęcią cienia.

³⁶ P. Auster, *Księga umarłych*, przeł. M. Fedyszak, „Literatura na Świecie” 2001, nr 7, s. 194.

Dym krematoriów, dym niknącego cierpienia i niepamięci. „Spójrz na ten dym, mówi Rabi Jachid, ogień go przegnał, a on, uciekając, podsycza szaleństwo płomienia”.³⁷

Dla porównania przytaczam zdanie o dymie z krematorium z autobiografii Birenbaum. Mniej w nim metafor, a odniesienie do rzeczywistości wydaje się zrozumiałe i przejrzyste:

Krwawy słup ognia wydostawał się przez komin, rozsiewając dokoła gęsty gryzący dym i zapach palonych kości.

W jeszcze innym fragmencie *Księgi Jukiela* ogólną wiedzę na temat Zagłady (wymordowanie całego narodu żydowskiego) łączy Jabés ze znaną refleksją filozoficzną (Adorna przeświadczeniem o schyłku poezji po Auschwitz). Konkluzja tego połączenia, paradoksalna, wręcz tautologiczna, należy do grupy ostrych zgrzytów, o jakich pisałam wcześniej:

Na początku naziści wysyłali do pieców krematoryjnych tylko bezużytecznych Żydów. Później zanikło nawet samo pojęcie bezużyteczności. Wszyscy Żydzi winni być wymordowani. Być może nadejdzie dzień, kiedy wyrazy utracą na zawsze swe głoski. Nadejdzie dzień, kiedy poezja umrze. Będzie to wiek robotów i uwięzionego słowa. Nieszczęście Żydów stanie się uniwersalne. Jukiel: nieszczęście Żydów rozbroi nieszczęście.³⁸

Recepcja dzieła Jabésa w Polsce zmierzała w kierunku ukazania jego nowatorstwa, wynikającego ze związków z niezwykle modnymi w latach dziewięćdziesiątych nurtami filozofii literatury, dekonstrukcjonizmem oraz poststrukturalizmem³⁹. W poświęconym Jabésowi numerze „Literatury na Świecie” z 2001 roku znalazły się wypowiedzi Maurice’a Blanchota i Jacquesa Derridy. Niestety, zabrakło – myślę tu także o posłowiach do kolejnych części *Księgi pytań*, wydawanej w „Austerii” – głosów, które zwróciłyby uwagę na podobieństwa i różnice między tym piarstwem a innymi narracjami o Zagładzie, od wspomnień obozowych Leiego czy Eliego Wiesela, po powieści postmodernistyczne Raymonda Federmana i Georgesa Pereca. Sytuacja, w jakiej entuzjazm poststrukturalistów, naśladowujących styl Jabésa, nie przerodził się w refleksję na temat faktycznych właściwości jego prozy, stała się przyczyną słabego rezonansu dzieła Jabésa w Polsce⁴⁰. Derrida i Blanchot pod-

³⁷ E. Jabés, *Księga Jukiela*, przeł. A. Wodnicki, Kraków 2004, s. 141.

³⁸ Tamże, s. 73–74.

³⁹ Odmieniła tę sytuację dopiero publikacja Przemysława Tacika poświęcona mistyczno-żydowskiemu kontekstowi dzieła Jabésa. Zagłada pozostała w niej wprawdzie obszarem z pogranicza wyrażalności i niewyrażalności, opisanym na dość ogólnym poziomie, ale stała się też ideą (autor utożsamia Zagładę zazwyczaj tylko z Auschwitz), „ostatecznym sposobem wyrażania Auschwitz i świadectwem niemożliwości opowiedzenia o Zagładzie”. Por. P. Tacik, *Wolność światła. Edmond Jabés i żydowska filozofia nowoczesności*, Kraków–Budapeszt 2015, s. 436.

⁴⁰ Szczególny przypadek „zachłyśnięcia się” hermetycznymi opowieściami Jabésa stanowi napisane przez Michała Pawła Markowskiego posłowie do tomu *Elja*, zatytułowane, podobnie jak jeden z rozdziałów, *Strzaskane lustro słów*. Posługując się wnioskami Stanisława Balbusa na temat

kreślali zgodnie, że jego nowatorstwo wynika z wycofania się z pisma na pozycję obronne, stworzone przez milczenie. „Być poetą – pisał Derrida – to umieć porzucić słowo. Pozwolić, aby wypowiedziało się samo, co zdolne jest uczynić tylko w piśmie”⁴¹. Co dokładnie miałyby to oznaczać? Czy nie to, o czym myślał Auster?

Według autora, o holocauście nic nie można napisać, jeżeli najpierw nie zakwestionuje się samego pisania. Jeżeli język ma być doprowadzony do swoich granic, pisarz musi skazać siebie na wygnanie stałego wątplenia, na pustynię braku pewników. Musi stworzyć w istocie poetykę nieobecności.⁴²

Kłopot z komentarzami Austera i Derridy polegał na tym, że obaj oni mylnie przypisali pisarstwu Jabesa, pełnemu retorycznych uduwnień i religijnych odniesień, rolę antyliteratury. A przecież Jabés ani nie zwątpił w słowa, ani nie szukał sposobu na rezygnację z komunikacji. Korzystał z niej w takiej samej mierze jak Birenbaum, poszukując dla Zagłady reprezentacji. Tyle tylko, że była to reprezentacja innego typu, punktowa, czyli nie taka, w której wydarzenia tworzą jakąś obszerną narrację, lecz złożona z pojedynczych i samowrotnych zdarzeń opowieść, o jakiej pisał w *Pieśni Syren* z 1959 roku Blanchot.

„Strzaskane lustro słów”, czyli tytuł jednego z rozdziałów *Elji Jabésa*⁴³, to w istocie wyobrażenie idealnego odwzorowania rzeczywistości, które w swoich realistycznych założeniach uległo pod wpływem wojny i utraty zaufania do języka zniszczeniu. Jeśliby chciało się traktować tę metaforę konsekwentnie, należałoby powiedzieć, że opowieści, w odniesieniu do których w tym szkicu ją stosuję, czyli *Księga pytań* i *Pierwsza świetność*, zawierają tęsknotę za realizmem. Ale czy jest to tęsknota rzeczywista, czy raczej narzucona, pozostaje kwestią interpretacji, wychodzącej poza dyskurs poststrukturalistyczny i jego fascynację nieobecnością, milczeniem i kryzysem języka. W przypadku *Pierwszej świetności* idea owego roztrzaskania oznacza jeszcze jedną niewiadomą: nie można wykluczyć, że jest to powieść o konkretnej historii Zagłady, nie zaś tylko chaos, jak o tym pisali niektórzy jej recenzenci z Janem Błońskim na czele. Mało tego, ta konkretna historia zawiera w powieści swoje podwojenie (bohaterami oprócz żydowskich mieszkańców Bełżca, Polaków, korespondentów z Zachodu i Niemców, są również aktorzy, po wojnie kręcący na tych terenach film), a nawet zaprzeczenie. I to ono właśnie wydaje się najważniejsze.

intertekstualności, można powiedzieć, że „stylizacja obejmuje tu [...] wszystkie piętra struktury tekstu” (S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 23). Balbus sformułował je jednak w odniesieniu do pastiszu poezji Mikołaja Sępa Szarzyńskiego w wykonaniu Kazimierza Wyki, od którego tym razem nikt nie wymagał rzeczowego komentarza literaturoznawczego. Sytuacja Markowskiego jest odwrotna – jako literaturoznawca powinien przede wszystkim wyjaśnić dzieło Jabésa, a nie dublować jego zawilgość w wątpliwej estetycznej formie.

⁴¹ J. Derrida, *Edmond Jabés i pytania...*, s. 139.

⁴² P. Auster, *Księga umarłych...*, s. 197.

⁴³ E. Jabés, *Elja...*, s. 25–34.

Na pierwszej i ostatniej stronie pada nazwa dość szczególnego budynku, który nie odgrywa żadnej poważniejszej roli w fabule. To Kazamata (bądź Kazamaty – w obu przypadkach Buczkowski sięgnął po formy słowa „kazamaty”, zróżnicowane pod względem liczby⁴⁴). „Za oknem Kazamatów widać było cmentarz katolicki, gościniec na Kijów, a na gościńcu przestrogi o wszach z przedmową: jak długo trwa wojna, najwięcej wesz czuwać powinna, gdy żołnierz śpi”⁴⁵ – możemy przeczytać na początku *Pierwszej światłości*. Na końcu pada wiele mówiące stwierdzenie:

I wynieśliśmy ją [Muzajkę, jedną z bohaterek – M.T.] potem za Kazamatę, gdzie rosły krzaki, podkładając w nie głębsze znaczenie lub nie podkładając żadnego, bawić one nas będą w dzieciństwie i tak zuchwale. A co by to było, gdyby wszystkie kazamaty były po prostu wymysłem – jako cień z głębszym zamiarem. Bo był też las blisko, ale widok był niejasny z najrozmaitszymi zwabieniami.⁴⁶

Wprawdzie narrator chciałby, abyśmy zobaczyli w tym fragmencie przede wszystkim wpływ romantycznej poetyki tajemnicy, często odnoszonej do mrocznego lasu, w którym straszy (jak balladach Johanna Wolfganga Goethego *Król Olch* czy *To lubię* Adama Mickiewicza), jest to jednak tylko niepewna poszlaka. Tak naprawdę nie o tajemnicę poznania tu chodzi, ale o strukturę alternatywną, wynikającą z równoczesnego stwierdzenia jakiegoś faktu i zaprzeczeniu mu. Podobnie dzieje się w poniższej scenie:

Te stosunki są tym, co stanowi istnienie, powiedział, szczególnie podkreślając „Dasein”, bytności empiryczne bez żadnych znaczeń ubocznych. Trudno się sprzeczać o to, czy nieskończona, pusta przestrzeń Bełżca, której nigdy nie spostrzegamy jako całości, gdyż nie da się ona w protokole dokończyć ani jako pusta, bo do miejsca dochodzimy dopiero, ani jako pełna bez treści, ale obejmująca części przez spostrzeżenie, przez stosunki między realiami, przez chwytnie właściwej prawdy bezpośrednio jest sama w sobie.⁴⁷

Bełżec jawi się tu nie jako konkretne miejsce, ale byt bez treści, nie tyle nieskończony, ile niedokończony, tak jak zdanie, którego jest przedmiotem, przedzielone licznymi wtrąceniami, ostatecznie łamiącymi składnię. W obu przypadkach chodzi o świat wymyślony i wykreślony, tzw. strefę, czyli przestrzeń, jaką znaleźć można w skrajnych przykładach prozy postmodernistycznej⁴⁸.

⁴⁴ Według *Słownika języka polskiego* obie formy, w liczbie pojedynczej i mnogiej, są dopuszczalne, choć częściej spotykana jest druga z nich. Kazamaty oznaczają „pomieszczenie pod fortyfikacjami, służące jako magazyn lub stanowisko obronne, dawniej też jako więzienie”, a także „opancerzone pomieszczenie dla dział, znajdujące się pod pokładem okrętu”. Cyt. za: *Słownik języka polskiego*, oprac. L. Drabik, A. Kubiak-Sokół, E. Sobol, L. Wiśniakowska, Warszawa 2009, s. 316.

⁴⁵ L. Buczkowski, *Pierwsza światłość*, Kraków 1978, s. 5–6.

⁴⁶ Tamże, s. 180.

⁴⁷ Tamże, s. 65.

⁴⁸ Zob. B. McHalle, *Powieść postmodernistyczna...*, s. 61–83.

Tworzy ona w *Pierwszej świetności* wspomnianą wcześniej alternatywę nie tylko wobec tzw. twardej rzeczywistości i jej realistycznego przedstawienia, lecz przede wszystkim wobec wielu tego typu świadectw, które imperatyw wypowiedzenia wojennych doświadczeń czynią jedynym sposobem narratywizacji wojny. W zakwestionowaniu jej, po raz pierwszy na taką skalę widocznym w twórczości Buczkowskiego, można zobaczyć oznaki postmodernizmu i nowy typ reprezentacji przeszłości jako wymazania, zamglenia i zagubienia⁴⁹. Jest to konfrontacja między dokumentarno-historyczną aktualnością, autorefleksyjnym formalizmem i parodią, będąca podstawą definicji postmodernizmu Lindy Hutcheon⁵⁰.

Spór o Bełżec i jego nieokreśloną materialność, oraz wydarzenia sprzed utworzenia obozu zagłady, prowadzą do wniosku, że *Pierwsza świetność* to powieść, w której próbuje się przywrócić pamięć o żydowskiej społeczności miasteczka. Można rozumieć ten zamiar jako niezgodę na pisanie o Bełżcu wyłącznie w kontekście obozu zagłady, który – dodajmy – w powieści w ogóle się nie pojawia, ponieważ jej akcja została osadzona w lipcu 1941 roku, natomiast obóz założono rok później. O tym, jak w rzeczywistości kształtuje się opowieść o Bełżcu w *Pierwszej świetności*, świadczy następujący fragment:

I tutaj jest właśnie miejsce, by zrobić uwagę, że badanie przelotu Dydony nad Bełżcem ma wielkie znaczenie dla tych, co by chcieli ją przemodelować na Eucharis (czternaście lat liczącą). Na nieszczęście nie rozmawiałem nigdy o tym fakcie z żadnym z profesorów. Beyzym radził mi nic nie mówić o tym. Wiązaliśmy w Bełżcu Goethego z Winckelmannem; to, co możliwe, z tym, co jest rzeczywiste, co zostało stwierdzone.⁵¹

Nie wynika stąd, że Dydona może być, jak dowiódł Stanisław Barańczak, mieszkanką miasteczka, pomnikiem i aktorką⁵²; wydaje się raczej, że jest samolotem. I to samolotem, który w powieści nie odgrywa żadnej innej roli poza militarną, nie tylko w sensie ścisłym (jeżeli wyobrazimy sobie bombowiec), ale i metaforycznym (jeśli weźmiemy pod uwagę, że byłby to surrealistyczny lot Żydówki porzucającej ogarniętą wojną miasteczko, jak na obrazach Marca Chagalla⁵³). Zacytowaną scenę umieścił Buczkowski w dwu miejscach w niedużej odległości, za każdym razem kończąc ją inaczej. Zawarł w niej jednak refleksję, która zdaje się potwierdzać myślenie o Zagładzie jako scenariuszu możliwym i pewnym jednocześnie. Przelot Dydony mało kto widział, jeszcze mniej osób chce o nim rozmawiać. Łączy on to, co możliwe, z rzeczywistym, podobnie jak słowo „kazamaty”.

⁴⁹ O postmodernizmie w twórczości Leopolda Buczkowskiego, który tworzy jedną z wielu możliwych i niewykluczających się strategii lekturowych, pisał Bogdan Owczarek. Zob. tegoż, *Próba rekonstrukcji poetyki Leopolda Buczkowskiego* [w:] ...zimą bywa się pisarzem... o Leopoldzie Buczkowskim, red. S. Buryła, A. Karpowicz, R. Sioma, Kraków 2008, s. 24–25.

⁵⁰ L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London–New York 1991, s. 7.

⁵¹ L. Buczkowski, *Pierwsza świetność...*, s. 51, 61.

⁵² S. Barańczak, *Krwawy karnawał*, „Teksty” 1973, z. 4, s. 63.

⁵³ Por. M. Chagall, *Lot nad miastem*.

Wydaje się, że protokolarny charakter *Pierwszej świetności*, która dotyczy w takim samym stopniu zagłady miasteczka, jak i próby udokumentowania tego wydarzenia, upoważnia do wniosku, że jest ona – w sensie ontologicznym – przedłużeniem losów narracji takich jak *Nadzieja umiera ostatnia* Haliny Birenbaum. W przypadku tamtej autobiografii mamy do czynienia z dokumentem. Konsekwencje tego wywierają wpływ, jak widzieliśmy, na sposób i styl przekazania prawdy (narracja pierwszoosobowa, spójna i oparta na możliwości przedstawienia losów bohaterki od założonego początku do przyjętego końca). Buczkowski opowiada natomiast o sytuacji, w jakiej protokoły zaginęły. „Kto szukać będzie tych łotrów, gestapusiów i szpiclów, skoro świadkowie są rozstrzelani, notatki spalone, dowody zniszczone” – pisał autor w *Dzienniku wojennym*⁵⁴. Nie tyle więc nie ma prawdy (bo co do tego, że prawda przekracza ludzkie wyobrażenie, nie mamy wątpliwości). Brakuje dowodów na piśmie. „Większa część protokołów zginęła...”⁵⁵, czytamy w *Pierwszej świetności*, zostają opowieści z drugiej ręki, pozbawione dosłownego okrucieństwa, którym epatują tylko dokumenty⁵⁶. Niewykluczone, że jest to fragment autotematyczny, w którym narrator tłumaczy zamęt opowieści. W późniejszych o jedną czy dwie dekady powieściach Georges Pereca, Raymonda Federmana i Paula Austera spotkamy analogiczną sytuację, tyle tylko, że pisarze chętniej będą mówić o zaginionych korzeniach niż protokołach. Retrospektywa utraconego dzieciństwa, o którym nikt im wystarczająco dużo nie opowiedział, szczególnie, gdy idzie o dzieje rodziny i Zagładę, kończy się zwykle wnioskiem zbliżonym do tego z *Pierwszej świetności*. Skoro istnieje nie tylko rzeczywistość doświadczona, ale też rzeczywistość możliwa do przeżycia, muszą istnieć sposoby jej reprezentacji. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ich zdefiniowanie stało się jednym z najważniejszych celów historiograficznej metafikcji o Zagładzie.

„Pytania, które się zadawać powinno, zastosuje się zawsze do pojęcia pytanego. Na przykład: kto to jest Dydona? Gdzie jest to miasteczko? Ile liczy mieszkańców? Ile czasu potrzeba, aby tam dojechać? Czy są mosty? Ile zrabowali koral i dukatów?”⁵⁷. Buczkowski przewidział, stawiając takie pytania, że odpowiedź na nie będzie jednocześnie podstawą rozumienia *Pierwszej świetności* i zwątpienia w jej rzeczywistość. Spróbujmy zatem najpierw ją opisać.

Prawdopodobnie zasadnicza część akcji toczy się we wrześniu 1939 roku podczas walk polsko-niemieckich o Tomaszów Lubelski⁵⁸. Wiele wskazuje na

⁵⁴ L. Buczkowski, *Dziennik wojenny*, wstęp i posłowie S. Buryły, Olsztyn 2001, s. 71.

⁵⁵ L. Buczkowski, *Pierwsza świetność...*, s. 68.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ L. Buczkowski, *Pierwsza świetność...*

⁵⁸ Sugestia, że Buczkowski opisał walki o Bełżec, pochodzi od Sławomira Buryły, któremu w tym miejscu bardzo za nią dziękuję. „Ogólne uderzenie przełamujące wszystkich sił [pułkownika Roweckiego, kawalerii, grupy Boruty-Spiechowicza, grupy śląskiej generała Sadowskiego i zgrupowania 3 psp podpułkownika Czubyryta – M.T.] przewidziano na noc z 18 na 19 września. Po czym miał nastąpić dalszy ich marsz na Bełżec, Rawę Ruską”. Cyt. za: A. Zawilski, *Bitwy*

to, że jedna z podstawowych ról narratora *Pierwszej światłości* wiąże się właśnie z wrześnieiem i wkroczeniem piechoty do wioski:

Piękny dzień wrześnieiowy na schyłku. Tłum świątecznie ubranych żołnierzy wysypał się z kościoła garnizonowego na cmentarz. Żołnierze, dzieci opatulone w chrzestne pieluszki. Potem on sam pozostał w obrębie małego cmentarza.⁵⁹

Za cmentarzem rowy strzeleckie zaopatrzone w przeszkody z drutu kolczastego. Poza drutami stanowiska karabinów maszynowych. Dalej stanowiska artylerii i schrony. Most kolejowy. Na stanowisku trzy bataliony, dwie kompanie gospodarcze, trzy kompanie saperów, dwie kompanie artylerii fortecznej i dziesięć baterii. Czołowe zadanie odcinka polega na utrzymaniu linii kolejowej w taki sposób, by przewidziany ruch transportów był na niej całkowicie zabezpieczony. Potem piechota przejdzie parów koło łanu pszenicy, saperzy koło młyna, artyleria koło trzech topól i że, jak brzmi rozkaz, mają się tam dzielnie trzymać.⁶⁰

Druga ze scen prawie w całości stanowi zapis planu działania piechoty. Ostatnie zdanie to parafraza słów dowódcy batalionu. O wiele częściej odzywa się jednak bohater, walczący w kampanii wrześnieiowej żołnierz:

W popłochu, kiedy nasi odpierali, przyleciało ku mnie dwóch nieprzyjaciół. Gdy mnie ujrzeni, rzucili karabiny. Myśleli, że nas jest większa ilość w tym lochu, więc już z daleka się mi poddali.⁶¹

Nie jest jasne, w jakich okolicznościach ów żołnierz staje się partyzantem, nastawionym na działalność rabunkową i jednocześnie przyglądającym się, wspomnianej już wcześniej, zagładzie miasteczka. Wolno jednak podejrzewać, że po zwycięstwie Niemców bohater-narrator nie porzuca Bełzca i prowadząc partyzancką działalność, ukrywając się i szukając jedzenia, jednocześnie, kiedy może, pomaga bardziej zagrożonym od siebie, czyli Żydom.

Wspomniany już lipiec 1941 roku to ledwie epizod w całej historii opowiedzianej przez Buczkowskiego. Trudno więc, jak chcieli niektórzy krytycy, czynić z niego główny temat *Pierwszej światłości*⁶² i jednocześnie zakładać, że dotyczy ona, prawie wyłącznie, działającego w Bełzcu w latach 1941–1942 obozu zagłady⁶³. Znajdziemy dowody na to, że czas akcji rozciąga się na lata

polskiego wrześnieia, t. 2, Łódź 1989, s. 159. Autor podaje również, że Tomaszów był ważnym węzłem drogowym, oklamrowanym wcześniej przez Niemców, dlatego stoczono o niego zacięte walki. Podobnie przedstawił Bełzec Buczkowski. Z jego powieści wynika, że był to przede wszystkim węzeł kolejowy, przez który przechodziły ważne transporty.

⁵⁹ L. Buczkowski, *Pierwsza światłość...*, s. 25.

⁶⁰ Tamże, s. 27.

⁶¹ Tamże, s. 29.

⁶² Por. T. Błażejewski, *Przemoc świata. Pistarstwo Leopolda Buczkowskiego*, Łódź 2005, s. 93.

⁶³ Błażejewski utrzymuje: „Tak oto poprzez aluzję do masakry Francuzów na Sycylii – określa autor dokonywane w Cymbarce Bełzkiej, Bełzcu i okolicy ludobójstwo”. T. Błażejewski, *Przemoc świata...*, s. 93.

1939–1944, a może i je przekracza, ponieważ w powieści pojawiają się uwagi zarówno o pierwszej wojnie światowej i austriackiej historii Bełzca wraz z Franciszkiem Józefem i jego narzeczeństwem z bawarską księżniczką Sisi, jak i o powstaniu warszawskim oraz kręceniu po wojnie filmu. W najogólniejszym sensie *Pierwsza świetność* to powieść o wielu różnych wojennych zawieruchach, jakie przeszły przez Bełzec i inne części kraju, szczegóły tej wizji mogą jednak budzić zastanowienie.

Przede wszystkim nie jest jasne, gdzie toczy się akcja *Pierwszej świetności*. Tadeusz Błażejowski, chwytając się jednej sceny, zamieszczonej przy końcu powieści, uważa, że w Tymbarce (bądź Cymbarce) Bełzkiej. Znacznie częściej mówi się jednak o dwu innych miejscach – wspomnianym już Bełzcu i Szmulkach, bogatej wsi, która ma „dostarczać chleba batalionowi zapasowemu”⁶⁴. Szmulki, jak wynika z narracji, nie są dobrą pozycją obronną. „Wieś posiada dobre stado bydła: można je obliczyć na trzysta sztuk rogatego, sześćset świń, trochę owiec i dwieście koni”⁶⁵. Ponadto w powieści pojawiają się miejscowości rzeczywiste, takie jak Usznia czy Żydaczów, związane z bitwami drugiej wojny światowej, jak i miejsca, które trudniej zidentyfikować. Podaję całą enumerację, mimo że niektóre jej części – jak wspomniany Żydaczów – należą do planu rzeczywistości, a nie fikcji:

Oddziały wojskowo-kolejowe dostają odpowiedni czas na opracowanie nowego planu transportów: w rejonie Szmulek, w rejonie Janowca, w rejonie Kamienia, w rejonie Wiszni, w rejonie Żydaczów, Zwertów, Zapytów, Zasków, Sieniachówki, Prus, Kozina, Fragi, Biłki, Buczały, Lubeszki, Pisarówki, Majdanu, Łan, Przetoki, Szklina i Wyrowa.⁶⁶

W podobny sposób, za pomocą enumeracji, przedstawia narrator śródmieście Bełzca, jego zdaniem szczególnie dobrze zaplanowane:

Od rynku biegnie szesnaście ulic: Będnia, Ejruf, Fludeńska (piekarzy), Gazłena (rozbójników), Hajmkolska poprzeczna (łaznie i pralnie), Jejcerowska (pokusy), Jizkorowa (na cmentarz), Katarzyńska (policja), Poruszańska (nauczycieli), Kislewska, Sfiry (weksle i lombard), Sycowska (barchany i perkale), Kajdaniarska, Labańska, Kaszowa, Pereca, Smolki, Samsona, Korolowa, Łokumska, Brusłowa (wojskowa).⁶⁷

Rola nagromadzenia w *Pierwszej świetności* i innych powieściach Buczkowskiego jest w zasadzie podobna – chodzi o upamiętnienie miejsc i zdarzeń, które przestały istnieć⁶⁸.

⁶⁴ Tamże, s. 49.

⁶⁵ Tamże, s. 106.

⁶⁶ Tamże, s. 67.

⁶⁷ Tamże, s. 98.

⁶⁸ Pisze o tym P. Tomczok w pracy *Pamięć i groza w „Czarnym potoku”* [maszynopis pracy magisterskiej, Katowice 2007, s. 4].

Rzeczywista wartość obu tych opisów nie jest jednak jasna. Buczkowski dopuszcza bowiem możliwość, że istniejąca przestrzeń może w każdej chwili zniknąć lub zmienić nazwę:

Oficer niechaj o tym pamięta, że im starsza mapa, tym mniej dokładna, bo często po kilku latach całe wsie znikają lub powstają, dwie w jedną się łączą, drogi kierunek zmieniają, błota wysychają, stawy zarastają. Na brodach mosty się zjawiają.⁶⁹

W *Pierwszej świetności* sięgnął Buczkowski po wypróbowaną w *Czarnym potoku* zasadę pseudonimowania przestrzeni⁷⁰. Niewykluczone, że pod nazwami „Bełzec” i „Szulki” ukrył Złoczów, gdzie w czerwcu 1941 roku NKWD dokonało egzekucji ludności polskiej, a miesiąc później, na początku lipca Ukraińcy wraz z Niemcami przeprowadzili pogrom Żydów. Obie te masakry opisane zostały w *Pierwszej świetności*. O Złoczowie, położonym w pobliżu rodzinnego Podkamienia, wspominał Buczkowski w *Dzienniku...*: „Unikać trzeba by tych niedomalowanych krajobrazów – lata wojny, mrozu w moim i Mariana pokoju, ucieczek, krycia – samopoczucie bandytów osaczonych – droga na Złoczów – odjazd i śmierć Józefa”⁷¹. Z kolei w *Pierwszej świetności* znajduje się, wspomniany już, fragment osnuty wokół daty 3 lipca 1941 roku:

Trzy letnie dni przemarudziliśmy zadumani, nawet poetyzując w środku spalonego miasta, a w czystym jego wodotrysku, u stóp pomnika Dydony, wypraliśmy koszule. Pożar pochłaniał Dydonę i jej zwierzęta. Umierała w wieku młodziutkim, 3 lipca 1941 roku. Zresztą długo jeszcze pluskała się, z ramionami obarczonymi dwoma wiankami kwiatów: nie była smutna. Przybyła do naszego miasta w trzynastym wieku, nikt nie wie skąd. Ona się z miastem zniosła zamaskowana, czyli z przyłbicą spuszczoną, i miałem powód mniemać, że się przedstawiła pod fałszywym nazwiskiem. Trzeciego dnia pożaru już nie mogła otworzyć szczęk, aby nam odpowiedzieć albo przynajmniej napłuć w twarz oficerom z komendy placu.⁷²

Z latami 1941–1942 roku wiążą się jeszcze inne pogromy ludności żydowskiej, o jakich wspomina Buczkowski – w Brodach (*Czarny potok*) i Mizoczu (*Dziennik...*), niewykluczone więc, że obrazy kradzieży i mordowania ludności cywilnej, z których składa się *Pierwsza świetność*, wykraczają poza ramy jednego wydarzenia historycznego. Cel rabunkowy morderstw pełni zresztą osobne i trudne do wyjaśnienia znaczenie. Przez całą powieść przewija się jak refren obraz banków spółki „Szüc i Chajes” na zmianę z kradzieżą złotych obrączek, zapakowanych później do worków i wysłanych nie wiadomo dokąd. Są one symbolem żydowskiego złota i muszą wystarczyć za pełną opowieść o mordowaniu Żydów przez Ukraińców w celach rabunkowych. „Społeczność zyskuje moż-

⁶⁹ Tamże, s. 105.

⁷⁰ Pisał o niej Paweł Tomczok, dowodząc, że Szabasowa to w rzeczywistości Brody, z których prawie całą ludność żydowską Niemcy wywieźli do obozu zagłady w Bełczu i spalili.

⁷¹ L. Buczkowski, *Dziennik...*, s. 34.

⁷² L. Buczkowski, *Pierwsza świetność...*, s. 86.

ność bytu przez złoto, to fakt⁷³. Wątek ekonomiczny pełni w powieści jeszcze jedną funkcję – podobnie jak motyw romansu w Bełżcu ma osłabić prawdziwą tragedię, jaka rozegrała się w miasteczku, poprzez sprowadzenie jej do sprawy o charakterze masowego zabójstwa na tle rabunkowym: „Tymczasem liczba zabitych pod mostem zwiększyła się. A ponieważ celem były tylko pierścionki, nic nie mogło być nudniejszego, jak to ciągle poprawianie⁷⁴”.

O morderstwach Żydów często mówi Buczkowski za pomocą języka filmu. Na przykład: „Dzieci padały za przegrodzenie. Scenarzysta ukształtował je najrozmaiciej: bezładnie, spiczasto, sprawdził perspektywę i sfałdowanie. Prawdziwy bank Myszygene! Optimafilm, pieczętka spółki akcyjnej⁷⁵”. Albo: „Na okrzyk «Dzieci na plan» – muszą znowu w przepisowym szyku wyskoczyć z bramy. Potem «wychodzą» szef judenratu, milicja, policja, odemani, szrajberzy, podoficerowie placu⁷⁶”. Funkcja tego typu dyskursu może być dwójaka. W najogólniejszym znaczeniu film oznacza konwencję, za pomocą której rzeczywistość przedstawiona zostaje ujęta w nawias, a przez to pozbawiona ostrości i dramatyizmu. Prowadzi to do wniosku, że nawet w scenach, gdzie o filmie nie mówi się bezpośrednio, a okrutna rzeczywistość jest zamglona i przerzedzona, można rozpoznać jego wpływy. Jak w tym obrazie: „Z tego właśnie powodu usprawiedliwione jest pytanie: to ona? Leżała martwa pod stodołą. Gdyśmy przybiegli na miejsca, skąd hałas karabinu dochodził, ujrzelśmy kartoflisko zaścielone dziewczętami z podniesionymi do kopnięcia nogami⁷⁷”. Albo w kolejnym: „Ona biegła z trójgiem dzieci. Oddalała się, jak z kryjówki do kryjówki dopóty, dopóki nie złapie ich ktoś z przeciwnego obozu. Mogę dodać, że widziałem miało mały kapelusik i woalkę przyczepioną z tyłu, jak to jest zwyczajem pokazywania bohaterki w kinie⁷⁸”.

Okrucieństwo zestawia Buczkowski z parodią, zamazując kontury rzeczywistego zdarzenia i wciągając nas w jakąś podstępą grę, która przypomina postmodernistyczną rozrywkę, jakiej oddawali się William Gass, Vladimir Nabokov czy Michael Haneke w *Funny Games*⁷⁹. Filmowość maskary może być jednak jeszcze bardziej upiorna – Niemcy zarejestrowali wiele pogromów na taśmach filmowych. Niewykluczone, że Buczkowski nawiązuje do tej tradycji dokumentowania Zagłady, czyni to jednak wierny zasadzie punktowego przedstawienia przeszłości, którą przypomina w słowach: „Historię widzimy w przebłyskach [...]. Nie ma sposobu na objęcie całego widoku⁸⁰”.

⁷³ Tamże, s. 44.

⁷⁴ Tamże, s. 37.

⁷⁵ Tamże, s. 35.

⁷⁶ Tamże, s. 157.

⁷⁷ Tamże, s. 79.

⁷⁸ Tamże, s. 112.

⁷⁹ Por. B. McHale, *Powieść postmodernistyczna...*, s. 217–218.

⁸⁰ L. Buczkowski, *Pierwsza świetność...*, s. 163.

Podobieństwo między narracjami Birenbaum, Jabesa i Buczkowskiego, szczególnie widoczne w przypadku dwu ostatnich autorów, opiera się na intuicji bliskiej słowom Blanchota o śpiewie Syren. Twierdził on, że tajemnica władzy tego śpiewu pochodzi z poważnego defektu, który w istocie jest hałasem zwierząt⁸¹. Zbieżność tego rozpoznania z kilkoma właściwościami *Pierwszej światłości*, *Księgi pytań* oraz wspomnień *Nadzieja umiera ostatnia* tylko pozornie wydaje się niestosowna⁸². W rzeczywistości narracje Jabesa i Buczkowskiego, napisane na granicy czytelności i chaosu, zdają się być całkowitą odwrotnością autobiografii Birenbaum, która zdołała ocalić nie tylko całą (?) przeszłość w słowach, ale także znacznie więcej – bo system wartości, który przecież – jak dowiedli Borowski czy Tadeusz Różewicz – powinien ulec w wyniku wojny wywróceniu i rozpadowi. Iluzja, że można pisać na granicy milczenia i chaosu (Jabés, Buczkowski) bądź całkowitego ładu i tradycyjnej literatury (Birenbaum), wydaje się w ich dziełach podobna i oparta na zbliżonym, utopijnym przeświadczeniu. Spójny i całościowy obraz przeszłości, jaki znamy ze wspomnień Birenbaum, Jabés i Buczkowski zastępują historią punktową, przedstawioną we fragmentach, zbliżoną do przebłysku, zamgloną. Defekt tych opowieści pozostaje jednocześnie ich siłą. W opozycji do bezkrytycznego przedstawienia zawiązuje się w nich alternatywa związana z reprezentacją, w której ważną rolę pełni zwątpienie. Refleksję o charakterze metaliterackim, ujawniającą dwojakie oblicze tego zwątpienia, zacierające i rozjaśniające przeszłość, jak przebłysk i mgła, uważam za podstawowy wyznacznik postmodernizmu w opowieściach o Zagładzie w latach sześćdziesiątych. Najlepiej wyraził go w *Pierwszej światłości* Buczkowski:

Czy nie dziw zarazem, że nic takiego nie znajduje w przeznaczonym do Głównego Dzieła, co by było autentycznym zapisem pobytu batalionu Siemuszki w mieście Cymbarki Bełzkiej.⁸³

A zatem przemoc, której tak się baliśmy, była fikcją? Tak jak „kazamaty były wymysłem”⁸⁴? Postmodernizm oznacza w tym przypadku bardzo szeroki zakres możliwości, z jakich korzystać może sztuka, opowiadająca o Holokauście. A nie zawężoną do sprawozdawczości kolekcję relacji, opartych na prostym przekazie, a nie trudnym, teoretycznym koncepcie.

⁸¹ M. Blanchot, *Encountering the Imaginary* [w:] tegoż, *Encountering the Imaginary and The Book to Come. The Book to Come*. 1959, przeł. Ch. Mandell, Stanford 2003, s. 5.

⁸² W zupełnie innym kontekście motyw syreniego śpiewu pojawia się we fragmencie wspomnień *Nadzieja umiera ostatnia*: „Jesteśmy pokoleniem, które boi się własnych wspomnień, swych wizji, które ścigają i bezustannie dręczą. Pokoleniem, które pragnie uciec od samych siebie, zagłuszyć i wyrwać z siebie to, czego wyrwać się nie da. Więc oddalić się chociaż, nie widzieć z bliska, odsunąć się od tego wszystkiego, bodaj poprzez geograficzną odległość, fizyczną!”. Cyt. za: H. Birenbaum, *Nadzieja umiera ostatnia*..., s. 248.

⁸³ L. Buczkowski, *Pierwsza światłość*..., s. 118.

⁸⁴ Tamże, s. 180.

Marta Tomczok

THE SIRENS' SONG AND THE BIRTH OF AN ALTERNATIVE:
THE HOLOCAUST NARRATIVES OF EDMOND JABÉS, LEOPOLD BUCZKOWSKI
AND HALINA BIRENBAUM

Summary

The article examines the rise of the postmodern Holocaust narrative in Polish literature taking as a case in point Leopold Buczkowski's novel *Pierwsza świetność* (*First Glory*), published 1966, in the context of the musings of Edmond Jabés and the testimonial writings of Halina Birenbaum. In this study the postmodernization of the Holocaust is treated as an alternative to the traditional genre of the Holocaust testimonial. Contrary to the broadly-held view that the postmodern Holocaust narrative is a fairly recent phenomenon, the article claims that it made its appearance some time after the war, in the mid-1960s. Its emergence can be seen as an attempt to voice the aporias and doubts that resulted from the pressure to draw a line on the wartime experiences and move on. Many writers, including Leopold Buczkowski, were convinced that it was necessary to keep alive the memory of the Holocaust by encrusting the historic record with other plots, problems and metaphors. This article is the first in a series of studies of this problem in the 1970s and the following decades of the 20th and the 21st century.

Słowa kluczowe: Zagłada, postmodernizm, alternatywa, lata sześćdziesiąte, zasłonięcie, narracja.

Key words: The Holocaust in Polish literature – narration – testimonial narratives – postmodern narratives – encrustation – Polish Holocaust survivors – Leopold Buczkowski (1905–1989) – Halina Birenbaum (b. 1929) – Edmond Jabés (1912–1991).