

Świadectwo jako problem literacki.

Maria Delaperrière

Maria DELAPERRIÈRE

Świadectwo jako problem literacki

Spory o autentyczność

Świadectwo jako forma reprezentacji literackiej zasadza się na paradoksie¹: samo pojęcie świadectwa zakłada wierność przekazu doświadczeń relacjonowanych przez tego, który je przeżył, tymczasem literackość (pojmowana tradycyjnie jako zespół wartości stylistycznych i fikcjonalizacyjnych) zdaje się z góry dyskwalifikować prawdziwość przekazu. Ale skądinąd wiadomo, że jak pisze Goerges Perrec, „same fakty nie mówią za siebie”², ucinając tym samym wszelką dyskusję na temat możliwości przedstawienia tzw. „nagich faktów”.

W takiej perspektywie szczególnej wagi nabiera sama postać pisarza świadka pełniącego rolę nie tylko rzecznika faktów, doświadczeń i przeżyć, których jest czasem jedynym nosicielem, ale także „gwaranta autentyczności egzysten-

^{1/} Bibliografia dotycząca literatury świadectw jest ogromna i wychodzi znacznie poza problemy czysto literackie, obejmując także filozofię i antropologię. Na szczególną uwagę zasługują prace Paula Ricoeura, m.in. *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chełstowski, opr. i wstęp H. Kowalska PWN, Warszawa 2003. Zob. także: S. Bonzon, R. Celis, M. Sierro *De l'attestation, une nuée de témoins*, „Etude de lettres” 1996, nr 3-4, (*Autour de la poétique de Paul Ricoeur*), s. 125-139; D. Christensen, H. Kornblith *Testimony, memory and the limits of the a priori*, „Philosophical Studies” 1997, vol. 86, nr 1; R. Kearney *Remembering the past: the question of narrative memory*, „Philosophical & Social Criticism” 1998, vol. 24, nr 2-3; T. Kenyon *Rearle Rediscovered What was not lost*, „Dialogue” XXXVII, 198, s. 117-130.

^{2/} Por. sąd wypowiedziany na temat książki Roberta Antelme’a *L'Espèce humaine*, Paris 1957. Perrec wielokrotnie podkreśla, że „rzeczywistość obozową może wyrazić tylko literatura” (*Les Camps et la littérature*, „La Licorne” nr 51).

cialnej”³. Pisarz ma nie tylko „świadczyc” o tym, co się wydarzyło, ale także „zaświadczać” o prawdzie własnego przekazu. W pierwszym wypadku chodzi o i n t e n c j ę, drugą postawę można by określić jako „a t e n c j ę”, czyli uwagę, troskę o to, by przekaz był prawdziwy. Nie da się tu pominąć odbiorcy, wobec którego świadectwo pełni rolę nie tylko informacyjną, ale i performatywną⁴. Stąd rodzi się konieczność formy najbardziej adekwatnej w stosunku do przekazywanej prawdy. Nietrudno zauważyć, że pojęcie „adekwatności formy” wychodzi tu poza zakres tradycyjnie pojmowanej literackości i odnosi się do wszelkiej narracji. Można by więc poprzestać na takim rozwiązaniu, gdyby nie fakt, że współczesne studia narratologiczne mocno zrelatywizowały prawdziwość narracji i to bez względu na jej związki z literackością. Kryzys reprezentacji literackiej, w której fakty są jedynie „efektami rzeczywistości”⁵ (Barthes), a sama narracja nieustanną cyrkulacją znaków (Peirce) lub idealistyczną iluzją (Derrida), dotknął także narracji o aspiracjach naukowych.

Pisząc o narracji historiograficznej, Ricoeur podkreśla, że każdy opis wydarzeń historycznych sprowadza się w sposób nieunikniony do „dramatyzacji” r z e c z y w i s t o ś c i u c h w y c o n e j w c z a s i e (*mise en intrigue*)⁶, a wtóruje mu Genette, powtarzając za Searlem, że „nie ma własności tekstualnej, syntaktycznej lub semantycznej (ani, w konsekwencji, narratologicznej), która by pozwoliła udowodnić, że dany tekst jest fikcyjny”⁷. Ale można też podobnie zdefiniować sytuację odwrotną, twierdząc, że nie ma właściwości tekstualnej, syntaktycznej lub semantycznej (a więc, w konsekwencji, narracyjnej), która by pozwoliła uznać dany tekst za nie-fikcyjny. Traktowanie narracji jako procesu fikcjonalizacji dotkliwie mierzy w literaturę świadectw, w której problem przekazywanej prawdy wydarzeń jest szczególnie wyostrowany: świadek „wie”, że sam w sobie nosi ich ślady i że wartość jego świadectwa polega właśnie na jego jedyności, ale odbiorca tego wiedzieć na pewno nie może.

Ten dramatyczny konflikt między imperatywem świadczenia a niemożnością pełnego przekonania adresata o jego wiarygodności leży u źródeł każdego świadectwa. Nieprzypadkowo greckie słowo *martyros* oznacza do dzisiaj zarówno świad-

3/ R. Nycz *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, IBL, Warszawa 1993, s. 246.

4/ Jak słusznie podkreśla Zofia Mitosek, pisząc o *mimesis*: „Jedyną rzeczywistością, do której można odnieść literaturę, jest jak najbardziej rzeczywista reakcja odbiorcy” (*Mimesis – między udawaniem a referencją*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, IBL, Warszawa, 2002).

5/ Zofia Mitosek podkreśla, że u Barthes’a „efektowi rzeczywistości podlegają także teksty ukierunkowane na głoszenie prawdy, jako że o każdym typie referencji decydują językowe i ponadjęzykowe kody znaczeniowe, kamuflujące świat rzeczywisty”, tamże, s. 242.

6/ P. Ricoeur *Le Temps et le Récit*, t. 3, Seuil, Paris 1985.

7/ G. Genette *Fiction et diction*, Seuil, Paris 1991, s. 167-168.

ka, jak i męczennika. Przykład jest krańcowy, ale pozwala uchwycić charakterystyczny dla świadectwa związek między słowem i ciałem, tekstem i empirią⁸.

W ten właśnie sposób można określić ontologiczną istotę świadectwa literackiego, które nabrało szczególnej wagi po drugiej wojnie światowej. Kataklizm wojenny przekroczył granice nie tylko wyobrażeń, ale i wyrażalności, nie w znaczeniu, które przypisuje się zazwyczaj temu słowu (tzn. ekspresji), ale w znaczeniu nieadekwatności przekazu słownego w stosunku do przeżytego doświadczenia⁹. Można by tu powrócić do sceptycznych wypowiedzi Barthes'a negujących możliwość reprezentacji i wysunąć tezę, że teorie podważające reprezentację nigdy nie przybrałyby tak radykalnego wymiaru, gdyby nie doświadczenia wojenne, które Adorno skwituje uwagą o niemożności pisania „po Oświęcimiu”.

Pisać nie można i pisać trzeba. Oto paradoks, przed którym staje powojenny świadek. Ricoeur formułuje to jeszcze inaczej, pisząc, że „w odniesieniu do Oświęcimia jedyny możliwy komentarz należałoby sprowadzić do biblijnego słowa «Zachor» (pamiętaj) zaczerpniętego z *Księgi Powtórzonego Prawa*”¹⁰. W przeciwnym razie fikcjonalizująca narracja stworzy nową epopeję, tym razem negatywną, która zamiast ponadczasowej legendy o zwycięzcach, będzie tworzyć mitologię cierpienia. Ricoeur formułuje alternatywę : „albo będzie się liczyć trupy, albo tworzyć legendę”¹¹.

Oczywiście, te uwagi dotyczą każdego przywołania przeszłości, ale zapis świadka wyróżnia się jego cielesnym zaangażowaniem w opisywaną przeszłość. Sam akt niesienia świadectwa można uznać za akt gwałtu w stosunku do samego siebie, nie tylko z powodu dramatycznej walki z pamięcią, ale z powodu nieuniknionej antynomii między tym, co się wie, a środkami przekazu tej wiedzy.

Tu właśnie ujawnia się wymiar egzystencjalny zapisu, który wydaje się wystarczająco upoważniać do wyodrębnienia kategorii świadectwa literackiego spośród zespołu form składających się tzw. literaturę fak-

^{8/} Ryszard Nycz, zastanawiając się nad indeksalnym charakterem dokumentu literackiego, zwraca uwagę na istotną rolę „aktu podmiotowego przyświadczenia” w poznawaniu prawdy: „jest to prawda pewna w obu znaczeniach. Płynie bowiem z tego samego aktu podmiotowego przyświadczenia, który orzekając – relatywizując jednocześnie. Jest to więc prawda i perspektywistyczna, i zinterpretowana. Prawda jakaś, czyjaś, kiedyś poznana, tak – nie inaczej – artykułowana. Prawda, za którą zawsze coś lub ktoś stoi, kto «sprawdza sobą» i sobą – swoim zyciem, wiedzą, doświadczeniem – owe rzeczy powiedziane nam uprawomocnia” (*Tekstowy świat*, s. 246).

^{9/} W niektórych językach istnieje wyraźna opozycja między dwoma nazwami np. w jęz. niemieckim *unausdrücklich/unsagbar* lub francuskim *inexprimable/indicible*, z których pierwsza odnosi się do przeżyć wewnętrznych, druga do konkretnej rzeczywistości.

^{10/} P. Ricoeur *Le temps...*

^{11/} Tamże.

t u. Odrębność przejawia się w samej intencji odautorskiej: literatura faktu jest pojęciem szerszym i odnosi się do wszystkich form przedstawiania faktów zaobserwowanych, przeżytych lub zasłyszanych. Literatura świadectw opiera się na doświadczeniu samego podmiotu opowiadającego, co z kolei zbliża ją do form autobiograficznych, ale i tu rysują się różnice. Autobiografia¹², jak wiadomo, eksponuje podmiot piszący, zdradzając tym samym intencje autokreacyjne, tymczasem w świadectwie literackim sama osoba autora-świadka, nawet wtedy, gdy jest on obecny w tekście, pełni rolę podrzędną w stosunku do opisywanych doświadczeń.

Świadectwo literackie oscyluje zatem między dokumentem i autobiografią, choć wiadomo, że granice między tymi trzema kategoriami są płynne: dziennik, reportaż, autobiografia mogą się zaliczać do kategorii literatury świadectw pod warunkiem, że ich cechą dominującą będzie sama intencja przekazania świadectwa odbiorcy, który ma nie tylko je poznać, ale także przeżyć.

Powtórzmy raz jeszcze: pisarz-świadek nie ogranicza się do szukania śladów przeszłości zarejestrowanej w pamięci. Ważna jest sama jakość (adekwatność) przekazu wpisująca się w tkankę narracyjną¹³. Świadek, który pragnie unaocznic „swoją” (bo przez siebie doświadczoną) historię, staje w obliczu aporii, którą Searl określa jako sprzeczność między tym, co się powiedziało (*le dire*), i tym, co się chciało przez to powiedzieć (*le vouloir dire*), a więc w konsekwencji między tym, co można uznać za prawdziwe lub fikcyjne.

Świadectwo literackie rodzi się więc w ciągłym starciu nie tylko ze wspomnieniem ułatwiającym się z pamięci, ale także z formą jego przekazu. Nietrudno zauważyć, że w najbardziej wstrząsających świadectwach spisanych po latach, jak to się dzieje np. w przypadku Białoszewskiego, Kertésza, Sempruna, konflikt ten dotyczy wyboru języka, który mógłby najwierniej odtworzyć doświadczenie. Tu jednak rodzi się zasadnicza kwestia: jak te wybory mają się do samego zjawiska literackości. Nie ulega wątpliwości, że literackość jest współczynnikiem faworyzującym emocjonalnie przekaz świadectwa, poprzez nieograniczony wręcz zasób środków ekspresji. Natomiast fikcja literackości w przekazywaniu prawdy doświadczenia wymaga dokładniejszego przebadania na konkretnych tekstach.

Wybiorę dwa przykłady diametralnie odmienne. Będzie to *Pianista* Władysława Szpilmana i *Pamiętnik z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego. Ich zestawienie może się wydać zaskakujące, bo choć w obu tekstach chodzi o przedstawienie dramatycznych przeżyć w Warszawie 1944 roku, różni je zasadniczo sama narracja. Białoszewski zмага się z formą. Trzeba było wielu lat bardzo osobistych starć z językiem, aby postawić znak równania między przeżytym doświadczeniem i jego reprezentacją. Szpilman nie zastanawia się nad formą, sama niezwykła hi-

12/ Terminu „autobiografia” używam tu w znaczeniu szerokim, obejmującym wszystkie kategorie dyskursu narracyjnego objętego „paktem autobiograficznym” (dziennika, autofikcji, pamiętnika itd.).

13/ Por. analizę Zofii Mitosek *Semantyczne aspekty literatury faktu*, w: tejże *Mimesis*, PWN, Warszawa 1997 s. 267-280.

storia jego cudownego ocalenia, staje się najważniejsza. U Białoszewskiego nie ma anegdoty. Wydarzeniem staje się sam dramatyczny zapis wrażeń, wyrażenie ich językiem, który nieznośnie stawia opór, poeta przedziera się poprzez jego tkanę by dotrzeć do rzeczywistości i tym samym świadczyć o prawdzie. Szpilman nie wytwarza i nie musi wytwarzać żadnego dystansu między opowiadającym a historią opowiadaną. Unosi go sama anegdota. W obu tekstach pojawia się geografia Warszawy, ale jakże odmienna, w *Pianiście* podporządkowana jest chronologii wypadków odmierzanej dwoma powstaniami, w *Pamiętniku* istnieje już tylko przestrzeń podziemnych kanałów, przeobrażona w symboliczny labirynt.

To pierwsze zestawienie można by skwitować banalnym stwierdzeniem, że w przypadku Szpilmana chodzi o opowiadanie realistyczne, u Białoszewskiego – o poetyckie. Ważniejszy jednak wydaje się fakt, że Szpilman nie będąc z powołania pisarzem, chciał przede wszystkim przekazać własną historię, którą dołączał, na równi z setkami innych historii do Wielkiej Księgi Holokaustu. Jak każdy świadek, starał się stworzyć więzi porozumienia z odbiorcą¹⁴. Uciekając się do tradycyjnej retoryki narracyjnej (dialogi, przyspieszenia rytmu, przejście od narracji do opisu, zbliżenia, dramatyzacja wydarzeń), napisał historię, która nieprzypadkowo okazała się doskonałym scenariuszem. Szpilman spełnił też swoje zadanie wobec odbiorcy, bo czyta się jego historię jak żywo napisaną... powieść!¹⁵. Tym samym wybrał formę, w której sama literackość najbliższa jest efektom fikcjonalizacyjnym¹⁶.

Literackość *Pamiętnika*... jest zaprzeczeniem narracji powieściowej. Sposób pisania Białoszewskiego budzi nieporozumienia i kontrowersje. Zdaniem Zofii Mitosek, jego gadanina nacechowana jest stylistycznie „efektem fikcjonalizacji”, ponieważ toczy się w czasie teraźniejszym¹⁷. Należy jednak dodać, że badaczka oce-

14/ We wstępie do wydania z 2003 roku, syn autora, precyzuje, że książka ta, choć mocno okaleczona przez cenzurę, pozwoliła autorowi transcendować koszmar wojny, „ułatwiając mu powrót do życia”.

15/ Styl „powieściowy” (*romanesque*) polega przede wszystkim na przyciąganiu uwagi na sam przebieg wydarzeń.

16/ Szpilman nie musiał się zastanawiać nad tymi kwestiami nie tylko dlatego, że nie był pisarzem, ale również dlatego, że jego książka należała do pierwszych historii spisywanych na żywo. Problem pojawił się dużo później, gdy wobec ilości mnożących się zapisów historii wojennych zaczęła im grozić banalizacja. Pytanie, jak przezwyciężyć niebezpieczeństwo banalizacji, łączy się z poszukiwaniem nowych form literackości. Widać to wyraźnie w twórczości Hanny Krall, która od początku przyjęła rolę „świadka z drugiej ręki”, opowiadając historie cudze. Jeżeli można zaliczyć te opowiadania do literatury świadectw to dlatego, że za każdym razem Krall broni unikalnego charakteru świadectwa, wcielając się w bohaterów, którzy powierzają jej swoje doświadczenia. Zob. np. opowiadanie *Powieść dla Hollywoodu* w: tejsze *Hipnoza*, Alfa, Warszawa 1989.

17/ Z. Mitosek *Mimesis – między udawaniem...*, s. 238-239.

nia Białoszewskiego z perspektywy literatury faktu, w której wypada on szczególnie niekorzystnie, i w porównaniu na przykład Moczarskim okazuje się zwykłym gadułą!

I tu właśnie rozróżnienie między „dokumentem literackim” a „świadectwem literackim” okazuje się niezbędne. Jeżeli przyjmiemy, że Białoszewski nie uprawia literatury faktu, ale pisze jako świadek potwierdzający własną osobą tragiczne wydarzenia, jego gadanina okazuje się najbardziej przekonującym uwierzytelnieniem autentyczności jego świadectwa, bo język, którym się posługuje, jest najbliższy ciała. Składniki logiczno-przyczynowe są tu nieistotne. Liczy się samo przeżycie, zakodowane w świadomości, które świadek przekazuje, burząc tradycyjną narrację. Dzieło Białoszewskiego można by uznać za areferencyjne, gdyby referencja ograniczała się tylko do faktów historycznych, ale autor *Pamiętnika*, szukając punktów styčných z doznaniem odbiorcy, posługuje się językiem przedrefleksyjnym z taką siłą, że nawet odbiorca niemający wystarczającej wiedzy o powstaniu może je przeżyć niemal fizycznie.

Dochodzimy do istoty pytania o rolę literackości w tekście mającym charakter świadectwa. Powróćmy do przytoczonych już rozważań Searle’a, Genette’a i Ricoeura, że nie ma różnicy między opowiadaniem prawdziwym (poważnym) i fikcyjnym (udanym). Okazuje się tu ono szczególnie przydatne, ponieważ nie utożsamia literackości z fikcją.

Historia fikcyjna ma zawsze początek i koniec. Stawia sobie za cel porządkowanie świata. Przynosi poczucie bezpieczeństwa, ponieważ odwołuje się do wartości stałych. Natomiast literackość ma cele odmienne, podkreśla rozdział między tym, co powiedziane i tym, co przeżyte. Inaczej mówiąc, jak pisze Shusterman, ujawnia konflikt między podmiotem opowiadającym i przedmiotem opowiadającym, wprowadzając do konstrukcji narracyjnej heteronomię (a więc składniki narzucające się zewnątrz)¹⁸.

To różnicowanie odnosi się do całej literatury, ale wydaje się szczególnie cenne dla naszych rozważań o literaturze świadectw, w której już nie anegdota decyduje o sile przekazywanego doświadczenia, ale wymiana między świadkiem a odbiorcą dzięki więzom empatii, która im pozwala przeżyć anamnezę. Inaczej mówiąc, akt literacki polega na przekroczeniu granicy czasowej, która oddziela opowiadającego od odbiorcy, a staje się to możliwe tylko dzięki wyjściu poza linearność klasycznej i naznaczonej ideologicznie narracji.

W takim świetle można rozpatrywać funkcję „literackości” w *Pianście* i *Pamiętniku*... Szpilman sięga do najbardziej tradycyjnej formy literackości, to znaczy narracji, której główną właściwością jest fikcjonalizacja, natomiast gwarantem autentyczności tekstu stają się wyraźne odwołania referencjalne. Białoszewski, przeciwnie, osłabia referencję, osiągając rangę literackości rozumianą nie jako równoważnik fikcji, ale jako spieranie się podmiotu piszącego z fikcjonalizującymi właściwościami narracji. Można by więc przypuszczać że *Pianistę* ratuje od za-

pomnienia jedynie postać autora jako sławnego wirtuoza (na tej zasadzie funkcjonują dziś rozliczne pamiętniki wielkich polityków lub gwiazd filmowych). Ale powodzenie *Pianisty* ma jeszcze inne przesłanki. Znaczący jest fakt, że opowiadanie Szpilmana napisane zaraz po wojnie, zwróciło uwagę dopiero dzisiaj, w momencie, gdy niemiecki wydawca dołączył do edycji fragmenty dziennika SS-ma-nowskiego obrońcy Szpilmana spisane w obozie jenieckim. W zestawieniu z tekstem Szpilmana tworzą one wstrząsający dialog intertekstualny. Oba teksty konstruuje się wzajemnie i porusza nas w nich już nie tyle sama historia cudownie ocalonego artysty (*story*), ile zderzenie dwóch narracji: jednej gładkiej i poprawnej, drugiej pokawalkowanej, rozdartej. I tu również można mówić o rodzeniu się nowej literackości, którą doskonale zdefiniował Edward Balcerzan, podkreślając, że „uniwersalnym wyróżnikiem literackości nie może zostać żadna konkretna substancjalna właściwość tekstu”, natomiast należy szukać jej kwalifikatora w „relacjach między składnikami tekstu”. Balcerzan dochodzi w ten sposób do koncepcji „sprzecznościowej” literackości, w której już nie sama metaforyzacja jest najważniejsza (w niektórych przypadkach może to być metaforyzacja wypływająca „z głodu jednoznaczności”, jak w przypadku Tadeusza Borowskiego, ale z wyzwania rzuczonego normie¹⁹. W takim ujęciu literackość staje się nie tylko możliwym, ale nawet niezbędnym czynnikiem uwierzytelniającym świadectwo, jest po prostu szukaniem najbardziej adekwatnej formy godzącej denotację z konotacją, intencją autora świadka z intencją odbiorcy.

Temoin-martyr

Przykłady *Pianisty* i *Pamiętnika* wskazują wyraźnie na to, że nie ma jedynej formy literackiej odpowiadającej świadectwu, podobnie jak nie ma jednej formy dokumentu literackiego. Oba teksty różnią się zarówno od literatury faktu (autorki angażują własne doświadczenia w przedstawiane świadectwo), jak i od autobiografii (nie tworzą autoportretów). Jeden skłania się ku wartości kognitywnej, drugi ku empatii. Podążając tym nurtem, przytoczę jeszcze przykład trzeci, w którym obie te wartości są równoważne.

Za jeden z najwybitniejszych przykładów wyjątkowej harmonii między wartością kognitywną i empatią przekazanego świadectwa może posłużyć przytoczony już *Inny Świat* Herlinga-Grudzińskiego. Trudno sobie wyobrazić bardziej autentyczny i wstrząsający dokument życia lagrowego. Herling spisał swoje przeżycia dopiero w kilka lat po opuszczeniu obozu i nie starał się odtwarzać chronologii wydarzeń. Nie opowiadał swojej historii. Ważny był dla niego sam zapis, do którego dodał *ex post* komentarze historyczne na temat funkcjonowania systemu totalitarnego w obozach sowieckich, z którym zapoznał się już po opuszczeniu lagru. Stąd szczególna polifonia jego narracji zmieszanej z dyskursem. Pierwszy głos to głos narratora-obszernika obiektywnego, który narzuca sobie obowiązek infor-

^{19/} E. Balcerzan *Sprzecznościowa koncepcja literackości*, w: *Sporne i bezsporne...*

mowania o przemilczanej w czasach stalinowskich rzeczywistości. Ta warstwa poznawcza tekstu podporządkowana jest paktowi referencyjalnemu. Narrator przeobraża się w historiografa, który notuje skrupulatnie i drobiazgowo szczegóły codziennego życia wypunktowane regulaminem obozowym: „Czas pracy wynosił zasadniczo we wszystkich brygadach jedenaście godzin, po wybuchu wojny rosyjsko-niemieckiej podwyższono go jednak do dwunastu godzin [...] w ten sposób już przez same «nadgodziny» nasza norma wahała się na ogół od 150 do 200%”²⁰.

Herling podaje wszystko, co może, w cyfrach: ilość gramów dziennych racji żywności, liczbę chorych, liczbę dni spędzonych w więzieniu. Cyfry te mają wartość dowodów rzeczowych, ale są też punktem zaczepienia w rzeczywistości, w której czas przestał istnieć. Herling posuwa się jeszcze dalej: sytuuje historię obozu w kontekście historii ogólnej. Przywołuje wydarzenia polityczne, wykonuje prace historiografa, dbając o precyzję w podawaniu informacji: „Barak tranzytowy spełniał również w naszym obozie rolę Instytutu Badania Koniunktur Politycznych z żywymi wskazaniem cen pracy niewolniczej i odchylen ideologicznych w postaci napływających więźniów. I tak – wedle opowiadań moich towarzyszy – w roku 1939 gościł on resztki dogorywającej Wielkiej Czystki...”²¹. Autor nie ogranicza się zresztą do podawania samych faktów, ale próbuje je analizować i wyjaśniać: „Wbrew temu, co się przypuszcza, cały system pracy przymusowej w Rosji – łącznie ze śledztwem, pobytem w więzieniu i życiem w obozie – nastawiony jest, bardziej niż na ukaranie przestępcy, na jego wyeksploatowanie gospodarcze i całkowite przeobrażenie”²².

Herling-Grudziński decyduje się więc najpierw na rolę kronikarza, który spisuje fakty historyczne, starając się zachować obiektywną neutralność. Ten pierwszy narrator jest jakby poza anegdotą i posługuje się językiem denotatywnym, który zbliża się do raportów naukowych. Ten aspekt tekstu Herlinga-Grudzińskiego wystarczyłby, żeby go umieścić wśród najcenniejszych dokumentów literatury faktu. Ale pisarz nie zadowala się ustalaniem prawdy obiektywnej. Pragnie wywołać anamnezę, zadanie tym trudniejsze, że przywołuje wspomnienia o „innym” świecie, od którego chce się kategorycznie odciąć. Akt opowiadania staje się zarazem przeżyciem i jego odrzuceniem, współ-czuciem i dystancją. Inaczej mówiąc, ma się stać tekstem na miarę tragedii antycznej lub teatru szekspirowskiego, w którym horror niesie w sobie obietnicę oczyszczenia i sublimacji. Taki jest cel, ale jak go realizować? Jak utrwalić wspomnienie i zarazem przezwyciężyć koszmar?

Autor *Innego świata* posługuje się przede wszystkim narracją unaoczniającą doświadczenie oglądane z różnych perspektyw: „Dwieście par oczu odrywało się jak na dany znak od sufitu i zbiegało się w małej soczewce «judasza». Spod cerato-

20/ G. Herling-Grudziński *Inny świat*, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 62.

21/ Tamże, s. 83.

22/ Tamże, s. 91.

wego daszka spoglądało ku nam ogromne oko...²³. Obraz ten otwierający opowieść Herlinga-Grudzińskiego naładowany jest intencjonalnością: jego osią jest percepcja. Wywołana jest spojrzemieniami więźniów krzyżującymi się ze spojrzemieniami dozorca zaglądnącego do celi przez otwór judasza i przekazana odbiorcy bez żadnego komentarza ze strony narratora. Konfrontacja odbiorcy z obrazem zbliża się do odbioru obrazu filmowego. Natychmiast narzucają się liczne konotacje opozycyjne: dominujący/dominowany, wolność/więzienie, bunt/podporządkowanie, tyrania/bezsilność itd.

Znajdujemy się tu na antypodach narracji Szpilmanowskiej. Wątek narracyjny jest drugorzędny. Narracja opisowa zastępuje narrację wydarzeniową, *showing* wypiera *telling*. Inaczej mówiąc, sam obraz staje się instrumentem poznawczym. Opisy metaforyczne Herlinga-Grudzińskiego przywołują rzeczywistość zewnętrzną i wewnętrzną, utrwalając percepcję i równocześnie interpretując rzeczywistość. Subiektywizacja wzmacnia paradoksalnie prawdziwość obrazu, który wymyka się mimetyzmowi formalnemu i wnika w głąb przeżywanej i odczuwanej przez więźniów rzeczywistości. Oto jeszcze jeden przykład: „Księżyc mętniał powoli, zamrożony w lodowatej tafli nieba jak krążek cytryny w galarecie. Ostatnie gwiazdy topniały, migocąc jeszcze przez chwilę na rozjaśniającym się szybko tle”²⁴.

Herling-Grudziński nie musi przypominać, że więźniowie udający się wczesnym rankiem do pracy w lesie cierpieli najbardziej z powodu niesamowitego mrozu. Czytelnik sam jest jakby ogarnięty uczuciem zimna dzięki działaniu metafory „transzmysłowej”, która uwidacznia doznanie urastające do wymiaru halucynacji. Równocześnie obrazowa metafora wprowadza w świat nierzeczywistości nawiązujący do znaczenia symbolicznego tytułu dzieła.

Na szczególną uwagę zasługuje polifonia tekstu. Choć w zasadzie wiadomo, „kto mówi” – pytanie, które w tekście o charakterze autobiograficznym wydaje się zbędne – Herling-Grudziński wprowadza kilku enuncjatorów, jakby przechodzących przez pryzmat jego świadomości. Powoduje to efekt rozszczępienia podmiotu na poszczególne formy gramatyczne: „ja”, „my”, „on”, które go w dalszym ciągu reprezentują.

Podmiot w liczbie mnogiej podkreśla reprezentatywność świadectwa. Narrator sięga do niej najczęściej w opisach życia codziennego w obozie. Jest to podmiot solidarności nienawistnej, w której jedyną „więzią” jest łącząca współwięźniów świadomość upodlenia. Metaforyzacja i tutaj powoduje transfigurację behawiorystycznych zachowań, nadając obozowym wybuchom atawizmu wymiar surrealistyczny: „Idąc tak wijącymi się, krętymi ścieżkami, wyglądaliśmy jak macki olbrzymiej, czarnej ośmiornicy, której łeb przebity w zonie czterema włóczniami reflektorów szczyrzył ku niebu zęby połyskujących w ciemnościach okien baraków”²⁵.

23/ Tamże, s. 11.

24/ Tamże, s. 55.

25/ Tamże, s. 96.

W przeciwieństwie do podmiotu zbiorowego „ja” podmiotowe pojawia się rzadko i nie relacjonuje intymnych stanów lub doznań narratora. Pisarz, zgodnie z tym, co zostało już powiedziane na temat świadectwa literackiego, nie uwydatnia własnej osoby. Na początku jego „ja” pełni czysto formalną rolę łącznika między sekwencjami narracyjnymi. Jego obecność staje się znacząca dopiero w rozdziale zatytułowanym *Męczennik wiary*, gdzie pisarz opowiada o swoim strajku głodowym, który zakończył się jego uwolnieniem z więzienia. Tu po raz pierwszy ujawnia się cierpienie fizyczne narratora i jest ono tym bardziej poruszające, że opisywane jest jakby z dystansu w stosunku do własnego ciała: „Jak żałośnie musiałem wyglądać, przykucnięty tak na oblodzonej desce w podwianym wiatrem buszłacie i wpatrzony w smaganą zadymką śnieżną równinę oczami, z których ciekły łyzy bólu i dumy!”²⁶.

Ta dystancjacja ma tu efekt nieoczekiwany: obraz ciała zredukowanego do karykatury uwydatnia w kontrapunkcie świadomość własnego człowieczeństwa. Ale z wszystkich postaw przyjmowanych przez narratora, najważniejsza jest trzecia, kiedy Herling-Grudziński świadomie się usuwa, obserwując innych tak, jakby obserwował samego siebie: „Kilkanaście żyłastych, pokrytych plastrami zakrzepłej krwi, czarnych od pracy i zbiełałych jednocześnie od przemrożenia dłoni unosiło się nad płomieniem, oczy zapalały się chorobliwym blaskiem, a na zmartwiałych z bólu twarzach pełzały cienie ognia”²⁷. Migawkowe spojrzenia rzucane przez narratora na towarzyszy w momencie, gdy on doskonale wie, że sam należy do ich grupy i opowiadając o nich, przedstawia sam siebie w trzeciej osobie, są ważnym zabiegiem odzyskiwania godności poprzez dystancjację w stosunku do siebie, która jest zarazem identyfikacją z innymi. Ekspresywna siła obrazu zbiorowości, działa na odbiorcę bezpośrednio, bez mediacji podmiotowej, jakby ona zupełnie nie istniała. I właśnie to zaprzeczenie osoby gramatycznej, które wycisza reminiscencje autobiograficzne sprawia, że tekst urasta do rangi świadectwa literackiego...

Pytanie, które tu znnowu się nasuwa, dotyczy procesu fikcjonalizacji. Jest rzeczą oczywistą, że tekst Herlinga-Grudzińskiego, jak każdy inny tekst (łącznie z tekstami historiograficznymi), nie może umknąć fikcjonalizacyjnym procesom, które stanowią inherentny składnik każdej narracji. Ale można ten proces przezwyciężać i osłabiać jego efekty, uciekając się do strategii, które nie wykluczają „literackości” tekstu. W porównaniu z tekstem Szpilmana, podporządkowanym regułom narracji klasycznej, ściśle związanej z fikcją (zabiegi literackie służą do wzmacniania efektu niezwykłości samych wydarzeń), Herling-Grudziński osłabia wątki wydarzeniowe na korzyść uobecniania przedstawianej rzeczywistości, którą stara się przekazać odbiorcy, w stanie, w jakim ją zachował w pamięci. Równocześnie wprowadza referencje historyczne o znaczeniu poznawczym. Widoczne napięcie między dokumentem *quasi*-historycznym i świadectwem osobowym, tworzy prze-

26/ Tamże, s. 272.

27/ Tamże, s. 65.

strzeń, w której poznawcza obiektywność i subiektywność podmiotowa mieszają się i uzupełniają wzajemnie. Świadectwo literackie, jak już była mowa, stawia nas wobec zasadniczego pytania o wiarygodność tekstu przekazywanego odbiorcy²⁸. Skoro nic nie pozwala na rozróżnienie między prawdą i nieprawdą, faktem i fikcją, odbiorca musi zawierzyć intencji świadka zobowiązującego się przekazywać prawdę i tylko prawdę. Parafrazując Lejeune'a można by to zdefiniować jako „pakt testimonialny”²⁹, który odbiorca może „sprawdzać” w odniesieniu do referencji, którymi sam dysponuje. Ale bez względu na intencje samego autora i nawet wtedy, gdy wszystkie warunki paktu są spełnione, pozostaje kwestia zasadnicza: w jaki sposób mediacja literacka może wzmocnić autentyczność tekstu?

Zarówno tekst Herlinga-Grudzińskiego, jak i tekst Szpilmana opowiadają historie jedyne i niepowtarzalne, ale jeśli historia Szpilmana pozostaje historią unikalną, która budzi nasze zainteresowanie (jak każda inna nadzwyczajna historia, prawdziwa lub zmyślona)³⁰ i tym bardziej zadowala, że kończy się pomyślnie dla autora, Herling-Grudziński zмага się z narracją, stara się wzmocnić działanie performatywne języka poprzez jego symbolizację (której służy m.in. metaforyzacja, przerywanie ciągłości opowiadania, odbicia intertekstualne, zwłaszcza w odwołaniach do *Zapisków z martwego domu* Dostojewskiego). Dzięki tym zabiegom opowieść zyskuje wymiar uniwersalny: jest to historia, która nam się nie przydarzyła, ale którą przeżywamy, jakby była historią naszą.

Wszystkie trzy analizowane przykłady potwierdzają, że literackość sama w sobie nie niesie gwarancji prawdy obiektywnej. Analizowane teksty Szpilmana, Herlinga-Grudzińskiego i Białoszewskiego wpisują się w autobiografię i zarazem transcendują poza nią, ponieważ intencją narratora-świadka jest odkrywanie nie siebie, ale „własnej partycypacji w przedstawionym”³¹. W stosunku do literatury faktu, w której dominuje referencjalność i bezosobowość przekazu. Przywołane utwory wyróżnia unikalny charakter specyficznego doświadczenia, którego nikt nie może przeżyć w ten sam sposób.

Wszystkie te kategorie przenikają się wzajemnie, ale ich wyodrębnienie rzuca także światło na problem literackości, która, jak z analizowanych przykładów wynika, nie tylko nie szkodzi świadczeniu, ale przeciwnie – jest koniecznym warunkiem anamnezy. Żaden tekst naukowy, a więc denotatywny, nie zdołałby konceptualnie przedstawić odbiorcy cierpienia, którego ten nigdy nie zaznał z taką siłą, jak to się staje możliwe w dziele literackim, w którym się zabiegów konotacyj-

28/ Por. R. Nycz *Tekstowy świat*, s. 246.

29/ Wydaje się, że tak można zdefiniować układ między nadawcą i odbiorcą w „świadczeniu literackim”, nawiązując w ten sposób do „paktu autobiograficznego” Ph. Lejeune’a.

30/ O potrzebie fikcjonalizacji pisze Jean-Marie Schaeffer *Pourquoi la fiction*, Seuil, Paris 1999.

31/ Określenie R. Nycza (*Tekstowy świat*, s. 254).

nych pozwala wyjść poza poznanie racjonalne i zmierzyć się z doświadczeniem nieopisywalnym.

Strategie przybliżania doświadczeń okazały się szczególnie cenne w relacjach wojennych, ale równocześnie podważyły tradycyjną formę narracji, zwłaszcza powieści historycznej. Już nie tyle nagromadzenie wydarzeń w porządku przyczynowo-skutkowym, co ich unaocznianie stało się źródłem fenomenologicznego podejścia do świadectw przeszłości.

Świadectwo literackie ujawnia niewystarczalność narracji linearnej, przeciwstawiając jej fragment, niedopowiedzenie, białe plamy przemilczeń, często będące jedynie obietnicą nigdy nieosiągalnej prawdy. Przyczynia się też do ostatecznego podważenia tradycyjnego rozumienia literackości często utożsamianej z fikcją powieściową i jednocześnie rzuca wyzwanie zbyt krańcowym teoriom o autoreferencjalności wszelkiej literatury i zaniku podmiotu. Wraz z podmiotem powraca dziś referencja a literackość nadaje jej niezbędne znamię autentyczności.