

# **Tyle jesteŃmy warci, ile kochamy naszych zmarłych.”**

Józef Wróbel

# Roztrząsania i rozbiory

„Tyle jesteśmy warci,  
ile kochamy naszych zmarłych”<sup>1</sup>

Przecież ja także obiecywałem sobie tak krzyczeć, tak krzyczeć o ich śmierci!... A oto codziennie obijałem się o wąskie ściany mych możliwości jak o kraty więzienne. Byłem jak niemy. Niemy i głuchy. Jak długo trwała rzeź, mówiłem sobie: akcent sztuki musi być uzgodniony z historią. Mówiłem sobie: nigdy więcej tych spotęgowanych głupstw jak dotąd. Sztuka? Tak, ale współbrzmiąca z wielką historią. [...] Po roku pokoju wiedziałem oto, iż sztuka stała się akurat taka, jaka była od tysiąca lat; samowolna, dzika, kapryśna, kładąca akcenty tam, gdzie jej się podoba, na drobiazgach, na głupstwach, pisząca sobie swoją historię. I widziałem już, że nie ma właściwie na to rady.<sup>2</sup>

To mówi narrator opowiadania Adolfa Rudnickiego pt. *Szekspir*. Tymi zdaniem antycypuje pisarz dyskusję, jak pisać i czy pisać o Zagładzie, wyprzedzając późniejsze podobne, choć o wiele bardziej nośne głosy. Dziś – kiedy z książek na ten temat zebrałaby się wielka biblioteka współtworzona przez badaczy literatury, historyków, filozofów, antropologów, teologów – trudno już pisać na temat literatury poświęconej Zagładzie bez metodologicznej refleksji. Taka pogłębiona świadomość towarzyszy autorom książki zbiorowej *Stosowność i forma* ze znamienym podtytułem *Jak opowiadać o Zagładzie*<sup>3</sup>. Począwszy od krótkiego, syntetycznego

---

<sup>1</sup> A. Rudnicki *Kartka znaleziona pod murem straceń*, w: tenże *Żywe i martwe morze*, Czytelnik, Warszawa 1956, s. 559-560.

<sup>2</sup> A. Rudnicki *Szekspir*, w: *Żywe i martwe...*, s. 364.

<sup>3</sup> *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie*, red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaruk, A. Molisak, T. Żukowski, Universitas, Kraków 2005.

## Roztrząsania i rozbiory

wstępu Michała Głowińskiego, u wszystkich autorów powracają najważniejsze pytania dotyczące warunków i zasad wyrażenia czegoś, co jest nie do wyrażenia. Najtrafniej i najbardziej lapidarnie ujmuje to sam Głowiński paradoksem: „stosowne może być wszystko – nic nie może być stosowne” (19). Oznacza to, że nie ma tu żadnych bezwyjątkowych reguł i że trzeba mówić, mimo że słowa absolutnie nie wystarczą. Przypomnijmy, że na tej właśnie aporii ufundowana jest najważniejsza dyskusja wokół pisania o Zagładzie, sygnowana nazwiskiem Theodora Adorno. Jego słynne stwierdzenie cytowano często bez właściwego rozumienia intencji. „Należałoby życzyć sobie, by pierwszego lepszego dnia sztuka w ogóle zniknęła niż gdyby miała zapomnieć o cierpieniu, którego jest wyrazem”<sup>4</sup>. Od dawna już skomentowane przez późniejszych badaczy i samego filozofa, brzmiało nie jak zakaz sztuki po Oświęcimiu, choć często tak to interpretowano, ale wprost przeciwnie – jak nakaz tworzenia pod groźbą jej samounicestwienia. „Jeśli zapomnę o tobie, Jeruzalem, niech będzie zapomniana prawica moja”.

Jak podkreśla Głowiński: „Gdyby miała zapanować bezsłowna żałoba, skazywałyby zamordowanych na śmierć wtórą”. Przywołuje tu słowa ważnego badacza literatury o Zagładzie Alvina Rosenfelda: „Holokaust domaga się słów, nawet jeśli zmusza do milczenia” (12). W kontekście takich wymagań etycznych należy rozumieć „stosowność” jako zasadę, która przyświeca autorom poszczególnych studiów.

Jednym z głównych problemów wyłaniających się z zamieszczonych w tomie rozważań jest opozycja między literackością a dokumentalizmem. Zagadnienie to omawia Katarzyna Chmielewska na przykładzie postaw badawczych Franka Ankersmita podkreślającego literackość, także tekstu dokumentalnego, i Berela Langa odmawiającego tekstowi *par excellence* literackiemu prawa do reprezentacji rzeczywistości Szoa. Nie trzeba nawet dodawać, że literaturoznawca nie może przyjąć tego drugiego stanowiska. Autorka formułuje tezę, że literatura „Może być narzędziem stosownym, a ponadto nie przeciwstawia się wcale dyskursowi historycznemu” (24).

Z tej podstawowej kwestii wypływa szereg zagadnień estetycznych, np. pytanie o kicz – nie tylko w literaturze. Wątek ten podejmuje Katarzyna Makaruk w szkicu o głośnych przed kilku laty, bo przełamujących konwencje, popularnych komediach *Życie jest piękne* Benigniego i *Pociąg życia* Michailleanusa, zadając sobie i czytelnikowi pytanie o stosowność utworów, które łagodzą i tym samym lekceważą niepowtarzalną groźbę czasu. Filmy te pozostały jednak chybioną, jałową drogą poszukiwań nowych sposobów ujęcia wielkiego tematu. Nie jest paradoksem, że powieści, filmy, dzieła plastyczne, szczególnie pomniki – „ładne” i dopracowane według klasycznych reguł sztuki – mimo niekiedy najlepszych intencji towarzyszących ich autorom w zamierzeniu i akcie twórczym nie spełniają wymogów etycznych, które są przed nimi stawiane.

Szczególnej metodologii literaturoznawczej wymagają teksty literackie w sensie artystycznym całkowicie nieudane, które jednak z powodu okoliczności, w jakich

<sup>4</sup> T. Adorno *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 473.

## Wróbel „Tyle jesteśmy warci, ile kochamy naszych zmarłych”

powstały, stanowią niezwykle ważny dokument Zagłady. Chodzi tu o utwory autorów niewykształconych, bardzo często jeszcze niedorosłych. W tym kręgu pozostaje szkic Katarzyny Stańczak-Wiślicz, która analizuje „utwory własne Abramka Kopłowicza” jako przykład poezji dziecięcej. Młodzi autor pracował w „resorcie szewskim” łódzkiego getta i częściowo świadomie, a częściowo nieświadomie dokumentował tragiczne wydarzenia w Litzmannstadt w formie szkolnych powinszowań i laurerek, bo tylko taką konwencję literacką znał. Autorka dostrzega w tej twórczości ślad nie tylko jednostkowej egzystencji chłopca, ale i zbiorowego losu. Historyk wyczyta wiele z nieporadnych strofek pisanych dla osławionego Chaima Rumkowskiego, przewodniczącego Judenratu. Badacz form literackich dostrzeże grozę przebijającą spod koślawych dziecięcych rymów. Anonimowa dziewczynka zaczyna swoją laudację: „Były czasy, że nie miałyśmy chleba czarnego / A Pan Prezes zaradził od złego”, kończy zaś tragicznie wieloznacznym akcentem: „I wszystko co teraz mamy / Panu Prezesowi zawdzięczamy” (95). Jak widać, tragiczna ironia historii wdziera się nawet do tekstów pisanych z absolutną naiwnością.

Problem dyskursu ironicznego i jego rozmaitych funkcji w utworach poświęconych Zagładzie omawia Magdalena Kowalska. Okazuje się, że ironia nie dominuje wprawdzie, ale bardzo często pojawia się w relacjach świadków Holokaustu, rzadko jest to ironia rozumiana jako podstawowa figura retoryczna, częściej natomiast jest to wielka figura ukazująca tragiczne pęknięcie między wyobrażeniem i pragnieniem a rzeczywistością. Strategię taką stosuje zarówno Calek Perechodnik, jak i poeta Szlengel czy prozaik Rudnicki. Obecność ironii w holokaustowych powieściach Grynberga analizował ostatnio w monografii tego pisarza Sławomir Buryła, w tym tomie przeniósł tę perspektywę na dzieło Borowskiego. Według badacza niewielki zbiór stanowią przykłady ironii łatwe do rozpoznania, większość to te, w których „intencje mówiącego nie są jawne” (208), co powodowało wieloznaczność i nieporozumienia interpretacyjne w odczytywaniu tych utworów. W tym widzi ich wielkość, a nie słabość.

Przykłady te dowodzą, że badacze tematu Zagłady mają zawsze do czynienia z konkretną rzeczywistością literacką i jednostkową sytuacją, i nie mogą ich przyrównać do żadnych z góry przyjętych założeń. Utwory łódzkich dzieci, literacko bez wartości, w dodatku moralnie „niesłuszne”, są przejmującym dokumentem. Podobnie wielopoziomowo daje się odczytać słynna fotografia chłopców z tego samego getta w zainscenizowanej przez fotografa pozornie niewinnej zabawie w policjantów i złodziei<sup>5</sup>. W wielu jeszcze bardziej skomplikowanych przypadkach badacze muszą bardziej zdać się na swoją moralną intuicję niż przyrównać miary wypracowane teoretycznie.

Umiejętnie robi to Katarzyna Kuczyńska-Koschany w szkicu o zagadnieniu *decorum* i kłamstw politycznych oraz kłamstwa oświęcimskiego. Znajduje przy-

<sup>5</sup> Pisał o niej ostatnio J. Leociak (*Dzieci Holocaustu: awers i rewers*, w: *Poetyka, polityka, retoryka*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2006).

## Roztrząsania i rozbiory

kłady wypowiedzi poetyckich wymierzonych przeciwko fałszowaniu przestrzeni miejskiej, oznaczającym wymazywanie z niej śladów zamordowanych mieszkańców. Ryszard Krynicki w wierszu *Miasto* mówi o gospodarnym Poznaniu, który zamienił „synagogę w miejską pływalnię” (314), zaś młodsza od niego Agnieszka Kuciak poświęca tej samej synagodze-pływalni wiersz, który jest „odpominaniem” zatartych śladów.

Wielki temat pamięci przewija się w wielu studiach tomu, szczególnie bezpośrednio w szkicu Zofii Wóycickiej poświęconym projektowi niezrealizowanego pomnika ofiar Treblinki. Szczegółowa analiza pozwala zrozumieć, jak w latach bezpośrednio powojennych próbowano wyrazić z polskiej a zarazem chrześcijańskiej perspektywy w sposób pełen szacunku dla cierpienia i śmierci ofiarę narodu żydowskiego. Ten sam temat interpretuje w kontekście filozofii i literatury Aleksandra Ubertowska. Przypomina ugruntowane od czasu Biblii wyobrażenie o Żydach jako narodzie pamięci i o szczególnym gatunku religijno-literackim, jakim jest *memorbuch* czy *żizkorbuch*. W świetle tej tradycji pisane po polsku utwory Idy Fink czy Michała Głowińskiego ujawniają swoją wysoką wartość, nie tylko czysto literacką. Teksty te uświadamiają, że pamięć (*Skrawki czasu* Idy Fink, *Błyski pamięci* Michała Głowińskiego) jest tylko „wyjątkiem od reguły, którą stanowi amnezja i niewiedza” (274). Prawdziwość tych świadectw pozwala poszerzyć wiedzę na temat mechanizmów pamięci i zapomnienia, pozwala też na zadanie wielu nowych pytań jak te o bolesne „krypty” pamięci, o traumatyczny charakter luk pamięci, o mechanizmy pamiętania i wypierania. Czy pamięć wyraża się tylko w słowach? W jaki sposób maskowane są najgłębsze przeżycia i jak bywają „opowiadane” poprzez powtarzane gesty, rytmy zachowań i rytuały. Te ostatnie subtelne i skomplikowane mechanizmy bada Marcin Wołk posługując się przykładami z Idy Fink i Hanny Krall. W *Podróży* i *Sublokatorce* opisane są strategie zachowań całkowicie wy tłumaczalne ekstremalną sytuacją, w jakiej znalazły się bohaterki obu tych utworów. Przypadek *Sublokatorki* może sprawiać wrażenie kunsztownej gry literackiej, tymczasem w świetle wyraźnie nacechowanego realistycznym autobiografizmem dzieła Fink jawi się jako „literacki znak urazu psychicznego, o którym nie da się opowiedzieć, a który trzeba jakoś przedstawić” (300).

Najczęściej w literaturze o Holokauście mamy do czynienia z utworami drobnymi. Jeśli pojawiają się większe – np. dłuższy dziennik osobisty – to z natury tego zapisu wynika jego ułamkowość i fragmentaryczność. Rzadko pojawia się udana powieść, a jeśli już, to udana dzięki destrukcji klasycznej kompozycji, jak to jest w przypadku *Czarnego potoku* czy *Chleba rzuconego umarłym*. Klęskę powieści w jej tradycyjnym kształcie opisuje Katarzyna Chmielewska, udowadniając nieadekwatność „powieści mieszczańskiej” takiej, jak *Bomby i myszy* Miny Tomkiewicz czy Traciewicza *Jom Kipur*. Bardziej skomplikowany przypadek to „powieść filozoficzna”, jak określa autorka *Tworki* Marka Bieńczyka. Ten utwór wymyka się jednoznacznej ocenie i trudno postawić mu zarzut „niestosowności”, ale – demaskuje autorka – ten niekonwencjonalny sposób ukazania doświadczenia Holokaustu korzysta z gotowego repertuaru środków i konwencji.

## Wróbel „Tyle jesteśmy warci, ile kochamy naszych zmarłych”

Jak skomplikowane są psychiczne skutki traumy odziedziczonej przez dzieci pokolenia Holokaustu, dowodzi słynny komiks *Maus* Arta Spiegelmana, o którym pisze Tomasz Łysak, podchodząc bez przesądów do samych założeń gatunku w kulturze europejskiej, uznawanego za niski i mało poważny. Bohater komiksu jest całkowicie zdeterminowany przez wojenne przeżycia rodziców, a samobójstwo matki to jeszcze jedna odroczonej śmierć Holokaustu.

W przeciwieństwie do prawdy zawartej w bajkowej, zwierzęcej konwencji komiksu o antropomorfizowanych myszach kłamstwo może ukrywać się w autobiografii utrzymanej w konwencji bezpośredniego szczerego wyznania. Znany już dziś szeroko przypadek fałszerstwa niejakiego Wilkomirskiego omawiają Tomasz Basiuk i Agnieszka Graff. Autorzy zadają sobie pytanie, co spowodowało, że rodowity Szwajcar, adoptowane dziecko zamożnej rodziny, przyjął status dziecięcej ofiary wojny. Z faktu, że udało się „podrobić” wyznanie dziecka Holokaustu, nie wynika, że badacze mają zrezygnować z analizy autentycznych świadectw ofiar, stwierdzają autorzy. Książka Wilkomirskiego, pozbawiona wartości dokumentu historycznego, jest jednak pewnym dokumentem psychologicznym, a samego autora nazwać by można van Meegerenem holokaustowej autobiografii.

Z lektury *Stosowności i formy* wypływa wiele wniosków dotyczących perspektywy, jaką powinien przyjąć badacz tak specyficznego zagadnienia. Musi on pogodzić postawę dobrze pojętej empatii z dobrze pojętym dystansem. Ta pierwsza, niezbędna w punkcie wyjścia, nie może zamienić się w jałowe dla tematu koncentrowanie się na własnej wrażliwości czy nadwrażliwości ani tym bardziej prowadzić do fałszywego utożsamienia z ofiarami. Badacz, tak jak każdy inny odbiorca, nie ma prawa wpisywać swoich emocji w „cudze” przeżycia. Dystans z kolei nie może przerodzić się w całkowicie beznamiętną dokumentację. Autor ma prawo przyznać, że świadectwo go poruszyło czy też nim wstrząsnęło. Sprzeczności te doskonale rozumie interpretator *Spowiedzi* Calka Perechodnika – Jarosław Ławski. Swoją szkic rozpoczyna od rozważań nad kwestią „obrony tekstów Holokaustu przed «agresją» interpretacji” (150). Dzięki takiej postawie napisane zostało wnikliwe, szczegółowe i wyważone studium tego dokumentu literatury osobistej.

Do granicy ludzkiej możliwości zapisu i tym samym do granicy słowa dochodzą autorzy dokumentujący głód. Marta Janczewska zestawiała wstrząsające dzienniki Ireny Hauser z getta łódzkiego i Jury Rabinkina, chłopca, który zmarł w czasie blokady Leningradu. Granice samej tylko fizycznej możliwości zapisu stanowią tu granice mowy i milczenia. Piszący doznają stopniowego ogołocenia swojej egzystencji ze wszystkiego, co stanowi o ich tożsamości.

Nie ma i nigdy nie było jednego „stosownego” pisania o Zagładzie. W ciągu dziesiątków lat, które upłynęły od tego granicznego wydarzenia, można zauważyć przynajmniej jedną prawidłowość, polegającą na stopniowym przechodzeniu od ujęć zdecydowanie tradycyjnych literacko, a zarazem mocno powiązanych z tradycją Biblii, do ujęć zdecydowanie awangardowych i areligijnych. Pierwszy biegun sygnują nazwiska chociażby Rudnickiego czy Wygodzkiego. „O sile tradycji” w po-

## Roztrząsania i rozbiory

ezji tego ostatniego pisze Bartosz Kaliski, analizując środki stylistyczne i topikę *Pamiętnika miłości*. We wnioskach akcentuje, iż tradycja liryczna Skamandra, aczkolwiek nie najtrafniejsza, okazała się bardziej nośna dla tematu Zagłady (jak zresztą i całego doświadczenia wojennego) niż bezradna wobec niego tradycja awangardy. Dla poparcia tej tezy przywołuje wypowiedź Anny Kamieńskiej: „Cierpimy i kochamy w konwencjach. Wówczas, gdy nie wybieramy języka, on nas wybiera” (222). Słowa te mogłyby być punktem wyjścia rozważań Tomasza Żukowskiego na temat możliwości wyrażenia Szoa w konwencji ballady z jej romantyczną i modernistyczną tradycją. Pozornie ten gatunek może wydać się najbardziej nieodpowiedni, wręcz niestosowny, by udźwignąć ciężar tematu. Jednak ballada „Okazała się formą alternatywnej wrażliwości i tożsamości” (243). Żukowski interpretuje między innymi *Ballady i romanse* Broniewskiego, *Jeszcze* Szymborskiej i *Chaskiela* Różewicza. Do wnikliwego odczytania wiersza Broniewskiego można mieć jednak niewielkie zastrzeżenia. Badacz pisze: „Sformułowanie «za koronę cierniową» oznacza, że Jezus cierpi, ponieważ jest jednym z tych, którzy ukrzyżowali Chrystusa. Rudy i nagi Jezus postrzegany przez pryzmat antysemitckiego stereotypu odbiera jako Żyd odpłatę za koronę cierniową nałożoną chrześcijańskiemu Chrystusowi” (234). Tymczasem Broniewski postrzega hitlerowców jako ludzi wrogich zarówno tradycji judaistycznej, jak i chrześcijańskiej, i taki antyhumanistyczny był charakter tej ideologii. W topice ujmującej cierpienia narodu żydowskiego często zresztą męczeństwo Żydów utożsamiane było z męczeństwem Chrystusa.

Różne wątki biblijne występujące się w utworach o Zagładzie omawiają Alina Molisak i Aleksandra Sekuła. W obszernym szkicu pojawia się oczywisty podział na motywy inspirowane żydowskim Starym Zakonem (Hiob, prorocy – Ezechiel i Izajasz, Eliasz, Estera, boskie epifanie i inne) i chrześcijańskim Nowym Testamentem (Chrystus, motywy maryjne, bożonarodzeniowe, pasyjne). Że wątki te mogą się ze sobą splatać, dowodzi *Ginący Daniel* Adolfa Rudnickiego, utwór nawiązujący do Księgi Daniela, ale i reinterpretujący motyw Judasza. Przy tej okazji trzeba sprostować pewną nieścisłość, która zdarzyła się autorkom. Streszczając utwór, stwierdzają one, iż „W powstańczej Warszawie panuje zamęt i Daniel zostaje rozstrzelany przez powstańców w ruinach miasta razem z Niemcami. Ginie jako zdrajca, choć jest w istocie niewinnie oskarżoną i usidloną ofiarą” (138). W opowiadaniu Daniel oczyszcza się z infamii, ale przez tragiczny splot okoliczności nie zostaje w porę uwolniony. Przetrzymywany w prowizorycznym więzieniu, biblijnej jaskini, pozbawiony boskiej interwencji ginie pod gruzami płonącego domu wraz z wziętymi do niewoli jeńcami niemieckimi. I to właśnie ten ironiczny wygłos staje się znakiem etycznej diagnozy świata Holocaustu. Emanuel Levinas zapytywał:

Kto wyrazi samotność ofiar umierających w świecie zakwestionowanym przez hitlerowskie triumfy, w którym Złu pewnemu swej wyższości nawet kłamstwo było zbędne? Kto wyrazi samotność tych, którzy sądzili, że umierają w czas śmierci Sprawiedliwości, kie-

**Wróbel** „Tyle jesteśmy warci, ile kochamy naszych zmarłych”

dy sądy, co dobre, a co złe, jedyne kryterium odnajdywały w zakamarkach subiektywnej świadomości, gdzie nie docierał żaden znak z zewnątrz?<sup>6</sup>

Opowieść o Zagładzie pozostaje nadal niedokończona. Zadanie jej odczytywania również.

**Józef WRÓBEL**

## Abstract

**Józef WRÓBEL**  
**Jagiellonian University (Kraków)**

### „We Are Worth As Much As We Can Love Our Dead”

Review: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie* [‘The decorum and the form. How to tell stories on the Shoah’], ed. by M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaruk, A. Molisak, T. Żukowski, Kraków 2005.

The book being reviewed contains sketches written as part of a seminar run by Prof. Michał Głowiński and propose a whole spectrum of issues related to the Holocaust literature topic and to the problem of how to express what is non-expressible, and, how to preserve a memory on the Shoah – that peculiar event in the history of humankind. The authors analyse various artistic and research strategies of this great topic, sometimes reaching beyond literature (hence, we find in the book texts devoted to film, comic or visual-arts works), skilfully reconciling a well-comprehended empathy with a well-comprehended distance.

---

<sup>6</sup> E. Levinas *Imiona własne*, przeł. J. Margański, KR, Warszawa 2000, s. 133.