

Przemoc wobec kobiet i dzieci w narracjach pojedwabięskich

Narracje pojedwabięskie tworzą zbiór dwudziestu kilku nawiązań do *Sąsiadów* Jana Tomasza Grossa¹. Jest to zbiór w polskiej kulturze wyjątkowy. Po pierwsze z powodu ilości: bodaj żaden inny pogrom antyżydowski na ziemiach polskich nie wytworzył tylu reprezentacji co pogrom w Jedwabnem. Druga przyczyna jego wyjątkowości jest jakościowa: oto za sprawą publikacji *Sąsiadów* w polskim myśleniu zmienił się paradygmat dotyczący rozumienia zbiorowości, szczególnie w jej historycznym aspekcie². Czytając książkę Grossa jako „zabójczą parafrazę małych ojczyzn – jej śmiertelnie poważny pastisz”³, Przemysław Czapliński wykazał, jak żywotny przed długie lata w polskiej literaturze małoobjętny mit w jednej chwili przestał istnieć, a zgodna zbiorowość, która pozostawała jego częścią i tematem powieści takich jak *Zagłada* Piotra Szewca czy *Weiser Dawidek* Pawła Huellego, okazała się „formą szczątkowej suwerenności zbiorowej”⁴. „Po *Sąsiadach* wiadomo bowiem, że nie istnieje społeczność bez hierarchii, nie istnieje hierarchia, która nie mogłaby się obrócić w przemoc, i nie istnieje przemoc bez narracji uprawomocniającej”⁵.

Można wskazać i trzecie uzasadnienie szczególności miejsca narracji pojedwabięskich w polskiej kulturze. Tworzą one kontinuum debaty społecznej, jaka przetoczyła się przez media i prasę tuż po publikacji *Sąsiadów*, i była wyrazem zaskoczenia, z którym społeczeństwo polskie przyjęło fakt o konieczności przedefiniowania historycznej rangi własnej wspólnoty. Przebieg

¹ Na temat narracji pojedwabięskich zob. M. Tomczok, *Masakrowanie ciała. Przemoc cielesna i jej funkcje w narracjach pojedwabięskich*, [w:] *Białe maski / szare twarze. Ciało, pamięć, performatywność w perspektywie postzależnościowej*, red. E. Graczyk, M. Graban-Pomirska, M. Horodecka, M. Żółkoś, Kraków 2015, s. 31–46; teźże, *Po Jedwabnem. Narodziny popularnej opowieści rozliczeniowej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 25, s. 257–273.

² Por. P. Czapliński, *Prześladowcy, pomocnicy, świadkowie. Zagłada i polska literatura późnej nowoczesności*, [w:] *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. P. Czapliński, E. Domańska, Poznań 2009, s. 158–165.

³ Tamże, s. 164.

⁴ Tamże, s. 162.

⁵ Tamże, s. 165.

wspomnianej debaty z oczywistych względów musiał mieć (i ma, trudno bowiem przyjąć, że debata na temat *Sąsiadów* została zamknięta⁶) inny charakter niż polemiki historyków i publicystów: spokojniejszy, swobodniejszy, wolniejszy, a przede wszystkim zmierzający ku wykształceniu wypowiedzi symbolicznych. Jeśli przyjąć, do pewnego stopnia uzasadnione, porównanie znaczenia, jakie wytworzyli *Sąsiedzi* dla myślenia Polaków o sobie samych i świecie, do rangi, jakie nadał wydarzeniom z 11 września 2001 r. Jean Baudrillard, nazywając je wydarzeniami symbolicznymi⁷, to wówczas lepiej można by zrozumieć rangę drugiej części pojedwabińskiej debaty. Byłby to kolejny przykład szczególnej roli, jaką zajmują zrodzone z niej narracje, stanowiące z jednej strony suplement do dyskusji o zdarzeniu historycznym i jego miejscu w historycznej polityce kraju, z drugiej zaś tworzące osobną część kultury, której tematem pozostaje, różnie rozumiany, pogrom.

Zaledwie połowa narracji pojedwabińskich przypomina o wypadkach z lipca 1941 r. w formie, którą można by nazwać reprezentacją historyczną. Osią konstrukcyjną jest w nich pogrom w Jedwabnem, ale jego symboliczna wymowa, do której nawiązują autorzy za pośrednictwem Grossa, powoduje, że Jedwabne znika z ich tekstów jako nazwa geograficzna, by powrócić w języku metafor, metonimii, elizji czy ironii. Metafory i metonimie pogromu w Jedwabnem pojawią się w happeningu *Płonie stodoła* Rafała Betlejewskiego, *Ping-pongiście* Józefa Hena, *Łące umarłych* Marcina Pilisa, *Naszej klasie* Tadeusza Słobodzianka czy *Nafcie* Marka Ławrynowicza. Wydarzenia pogromowe są w tych narracjach zwykle opowiadane niedokładnie bądź we fragmentach. Wyjątek stanowią dramat Słobodzianka i powieść Pilisa. To fabuły przesycone okrucieństwem i przemocą. Ich rolę rozumiem jako modyfikację paradygmatu opisanego przez Czaplińskiego. Chodzi w niej o zwrócenie uwagi na przemoc, która powraca do literatury o Zagładzie po 2000 r. jako hiperrealistyczna i naśladująca popularne filmowe obrazy narracja, ogłaszająca symboliczny koniec dyskursu liberalnego, w którym ważną rolę odgrywały pluralizm, przygodność i poezja. Czyli dyskursu, którego reguły rozumienia opisał Richard Rorty, biorąc pod uwagę definicję terminu „liberalny” Judith N. Shklar⁸. Okrucieństwo – twierdził Rorty – „jest najgorszą rzeczą, której się dopuszczamy”⁹. Jego wtargnięcie w obręb dyskursu liberalnego oznacza koniec myślenia, z jakim polska literatura o Zagładzie żyła się szczególnie w latach

⁶ Oprócz opracowań historycznych, nawiązujących do tez Grossa, powstają prace o zacięciu polemicznym, np. *Jak Polacy Niemcom Żydów mordować pomagali* Stefana Zgliczyńskiego (Warszawa 2013).

⁷ J. Baudrillard, *Duch terroryzmu. Requiem dla Twin Towers*, przeł. R. Lis, Warszawa 2005.

⁸ Zob. J.N. Shklar, *Zwyczajne przywary*, przeł. M. Król, Kraków–Warszawa 1997; R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Warszawa 2009, s. 16.

⁹ R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, s. 16.

80. i 90., w takich powieściach jak *Weiser Dawidek czy Tworki* Marka Bieńczyka. Oprócz obrazów przemocy w narracjach pojedwabięńskich doszedł do głosu język ofiar, który Rorty pokazał jako niewysławialny i nieopisywalny przez teorię liberalną: „Język, którym ofiary wcześniej się posługiwały, nie jest już przydatny, a cierpią one zbyt mocno, by układać nowe słowa”¹⁰.

Co mogą oznaczać obrazy przemocy pogromowej w narracjach pojedwabięńskich, szczególnie w znaczeniu, które nadał im Peter Sloterdijk, pisząc o „przemocy istniejącej jako odbicie w obrazie?”¹¹.

Kto dzieli się informacją o przemocy, dzieli samą sprawę i w ten sposób dokonuje podziału przemocy. Obraz przemocy rozcina ponieważ surową i absolutną przemoc na dwie części: na przemoc istniejącą przedsymbolicznie i przedmedialnie, i na przemoc istniejącą jako odbicie w obrazie. W tym odbiciu można widzieć zarówno samą przemoc, jak też jej oponenta. Obrazy przemocy mogą być odczytywane z jednej strony jako jej kontynuacja i podwojenie, jakby obrazy były towarzyszami swojej przyczyny. Z drugiej strony natomiast, można w nich widzieć załamania i odbicia w czymś, co staje wobec przemocy jako siła jej przeciwna¹².

W *Pokłosiu* Władysława Pasikowskiego czy *Łące umarłych* Marcina Pilisa reguły oddziaływania pogromowej przemocy wydają się jasne. Przypomina się o niej głównie po to, aby ujawnić destrukcyjny wpływ okrucieństwa na wspólnotę, która dopuściła się masakry. Naoczność i szczegółowość reprezentacji okrucieństwa dowodzi konieczności porzucenia iluzji, że można żyć w świecie, w którym nie słychać głosu zmarłych. Przemoc, jak twierdzi Sloterdijk, stanowi pomost między przeszłością i przyszłością; jej obrazy zmuszają nas, abyśmy pamiętali, że całe nasze myślenie, chociaż wyraża wolę istnienia w wiecznej teraźniejszości, jest niewolniczo związane z historycznym obrazem śmierci, który w popkulturze, a szczególnie w jej najważniejszym gatunku, jakim jest współcześnie horror, przyjmuje postać ekstaz, eksplozji, wybuchów, pożarów i płomieni, czyli nagłych i efektownych zdarzeń żyjących własnym życiem.

Przykładem oderwanego od historii obrazu pogromowej przemocy jest film Marcina Wroney *Demon*, który można zrozumieć, nie pamiętając ani o jego teatralnym pierwowzorze¹³, ani o Jedwabnem, ani nawet o Zagładzie. Stodoła, w której toczy się częściowo akcja filmu, stanowi przerażające, chociaż słabo słyszalne echo pogromu jedwabieńskiego. W obrazie Wroney zamienia się jednak w symboliczną przestrzeń hipostazy zmarłych; jest teatrem „zatrutej

¹⁰ Tamże, s. 152.

¹¹ P. Sloterdijk, *Obrazy przemocy – przemoc obrazów*, przeł. E. Płomińska-Krawiec, [w:] *Języki przemocy*, wybór, wstęp i oprac. Ł. Musiał, Poznań 2014, s. 495.

¹² Tamże.

¹³ Zob. P. Rowicki, *Przylgnięcie*, http://teatrdramatyczny.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=107&Itemid=168 (dostęp: 4.11.2015).

przeszłości, z której wyłaniają się nieumarci, upiory i poltergeisty i porywają zwykłych ludzi na arenę kosmicznej grozy¹⁴.

Narracje pojedwabięńskie, o których mowa była wcześniej, oprócz obrazu przemocy zawierały jej krytykę. Dość łatwo zatem było wskazać i zrozumieć pęknięcie między przemocą przedsymboliczną a jej reminiscencją. Ważną (i pomocną w lekturze) właściwość takich tekstów kultury jak *Demon* czy *Łąka umarłych* tworzyła pamięć. To z jej perspektywy (i perspektywy postaci uwikłanej w inny czas niż czas pogromu) mogliśmy obserwować przebieg wystąpienia antyżydowskiego. Albowiem to właśnie pamięć i implikowana przez nią subiektywność stanowią centrum powojennych odpowiedzi na Holokaust¹⁵.

Powieści, które omówię poniżej, przemoc starają się pokazać substancjalnie i przedmiotowo. Roztaczają wizję pogromu, który rozgrywa się tu i teraz, na naszych oczach – niczym w źródle historycznym. Jest to w dalszym ciągu przemoc cytowana, jednak brak sygnału zwracającego uwagę na przestrzeń cytatu i wszechobecny czas terażniejszy mogą przywołać na myśl zupełnie co innego – że oto świat umarłych, z reguły wskrzeszany w narracjach pojedwabięńskich, nigdy nie przeminął i stanowi część świata żywych. A źródła historyczne i komentarz współczesny zlewają się w jedną całość, jak w *Sąsiadach* Grossa.

W niniejszym artykule interesować mnie będzie sekwencja zdarzeń opowiedzianych dwóm protokolantom Wojewódzkiej Żydowskiej Komisji Historycznej w Białymstoku 5 kwietnia 1945 r. przez Szmula Wasersztajna oraz jej rozwinięcia, które znalazły się w powieściach *Blisko Jedenew* Kevina Vennemanna z 2005 r. oraz *Beatrycze i Wergili* Yanna Martela z 2010 r. Nie chodzi jednak o to, aby w tym układzie zobaczyć zjawisko oddziaływania źródła historycznego na literaturę i potraktować jej opowieści niczym fabularne uzupełnienia wydarzenia historycznego. Byłaby to bowiem lektura najbardziej oczywista, ale i najprostsza. Proponuję przyrzeć się tym trzem tekstom jak odrębnym relacjom z pewnego wycinka rzeczywistości wojennej, wykrojonego z wciąż rekonstruowanej materii, nazywanej często rzezią w Jedwabnem.

Co ten nowy ogląd daje? Możliwość zobaczenia kilku problemów równocześnie: po pierwsze, intrygującego przemieszczania się pewnego obrazu, którego losy trudno sprowadzić do wędrującego motywu z jednej strony i dziejów toposu z drugiej (do ostatniej możliwości jeszcze powrócę). Po drugie, namysł nad wspomnianymi narracjami jako różnymi ograniczonymi reakcjami na to

¹⁴ P. Sloterdijk, *Obrazy przemocy – przemoc obrazów*, s. 504.

¹⁵ Por. J. Paul, *Slouching Past Totality; Or what a Post-Postmodern Holocaust Novel Might Be*, <http://fictionwritersreview.com/essay/slouching-past-totality-or-what-a-post-postmodern-holocaust-novel-might-be/> (dostęp: 4.11.2015).

samo wydarzenie zmusza do postawienia pytania o przyczyny tego ograniczenia, prowadzącego do redukcji opowieści źródłowej (którą jest tu pogromowa narracja Wasersztajna) do jednej tylko sekwencji. Ważne przez to okazuje się również zapytanie o losy pozostałych epizodów i motywy ich odrzucenia w relacjach współczesnych. Ów nowy ogląd sprawia, że stają się one metonimiemi wydarzeń w Jedwabnem z czerwca i lipca 1941 r., a zatem metonimiemi pogromu, które mogą funkcjonować jako odrębne narracje. Dzieje się tak dlatego, że ani Vennemann, ani Martel (ten ostatni szczególnie) nie sięgają po większą ilość sekwencji, aby skonstruować swoje relacje, lecz korzystają z mechanizmu redukcji, poddając opowieść selekcji, wyłonieniu wybranego epizodu, a później jego uszczegółowieniu i amplifikacji.

Ograniczone do jednego, najwyżej kilku (jak u Vennemanna) obrazów źródłowych współczesne opowieści sprawiają wrażenie, jakby ta stara, archiwalna już dziś relacja Wasersztajna otrzymała nagle nowe życie bądź znalazła się w jakimś na nowo pomyślanym kanale komunikacyjnym, w jakim rozmawia się o sprawach dla współczesnego dyskursu o Zagładzie fundamentalnych – czyli o tym, jak dalece wyobraźnia autora i jego retoryka mogą wnikać w źródło historyczne i co z tej intruzji tropów wynika; dlaczego przesłania (bądź zasłania) ona debatę o Jedwabnem, sprowadzając ją na pole walki o metafory; jaką część współczesnego dyskursu literackiego o Zagładzie wytwarza narracja *Sąsiadów* Grossa, a także czy istnieje obszar opowieści sięgający poza nią samą bądź głębiej niż ona, chociażby do źródeł przez Grossa wymienionych.

Przyjmuję dosyć szerokie rozumienie relacji. Wynika ono z definicji, jaką nadał jej Jacek Leociak w artykule *Relacje jako gatunek*, odnosząc się do zespołu tekstów z Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego znanego pod nazwą *Relacje ocalałych z Zagłady* (zespół 301) i nazywając je „szczególnym zbiorem dokumentów, zarówno ze względu na swoją historyczną wartość, jak też zróżnicowanie formalne, tematyczne i autorskie”¹⁶. W innym miejscu badacz stwierdza: „Autorami relacji są głównie Żydzi ocaleni z Holocaustu, lecz także Polacy. To istotna właściwość zespołu 301. Przechowywane są w nim bowiem świadectwa zarówno ofiar, jak i świadków. Polscy świadkowie opowiadają przede wszystkim o ratowaniu Żydów. W ten sposób cały zespół obejmuje niejako dwa głosy, dwie perspektywy, dwa punkty widzenia”¹⁷. Mnie będzie interesował jedynie fragment tego zespołu, któremu Andrzej Żbikowski w drugim tomie pracy *Wokół Jedwabnego* pt. *Dokumenty* nadał nowe ramy modalne, uzyskując w ten sposób zestaw trzydziestu ośmiu tekstów napisanych

¹⁶ J. Leociak, *Relacje jako gatunek*, [w:] *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*, red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak, Warszawa 2012, s. 544.

¹⁷ Tamże, s. 548.

przez Polaków i Żydów w związku z blisko trzydziestoma pogromami, jakie miały miejsce w Okręgu Białostockim po 22 czerwca 1941 r.

Oprócz rozumienia relacji jako źródła historycznego, stanowiącego część zespołu tekstów liczącego w sumie blisko siedem tysięcy jednostek, przyjmuję też jej znaczenie współczesne. Relacja może oznaczać narrację skonstruowaną jak relacja należąca do zespołu zeznań tużpowojennych bądź późniejszych, oferującą możliwość lektury historycznej. Z taką propozycją występuje przede wszystkim Kevin Vennemann, którego powieść, ściśle wzorowana na dłuższych relacjach autorskich, chociażby takich jak złożone w archiwum Instytutu Yad Vashem wspomnienia Chai Finkelsztajn na temat pogromu w Radziłowie, przypomina świadectwo ofiary pogromu. Wytwarza zatem sytuację naśladującą rzeczywistość – odnalezionego pamiętnika szesnastoletniej ofiary rzezi (tutaj przykład Chai Finkelsztajn nie jest najlepszy, ponieważ autorka w chwili pogromu była znacznie starsza). „Tak więc ja jestem tą jedyną, która się tego dowiaduje, która raz jeszcze, po raz ostatni, dowiaduje się wszystkiego” – wyznaje bohaterka-narratorka *Blisko Jedenew*. Dzieło Vennemanna taką źródłową relacją oczywiście nie jest. Wzięcie pod uwagę jej oferty umożliwia lekturę relacji faktycznych i sfingowanych jako relacji o tym samym wydarzeniu. W takim przypadku najważniejsza nie jest osoba naocznego świadka, lecz struktura narracji wytworzonej (zwracam uwagę na to określenie, ponieważ w odniesieniu do relacji archiwalnych należałoby używać słowa „spisanej”) przez osobę, która weszła w kontakt (pośredni bądź nie) z wydarzeniem, do jakiego odsyła taka źródłowa relacja. Ów kontakt z wydarzeniem i narracją, która go dotyczy, stają się w tej nowej sytuacji komunikacyjnej jak gdyby zamiennikiem lektury relacji jako źródła o wydarzeniach historycznych. Wynika to z natury horyzontu wspomnianego wydarzenia, który nie jest czymś danym raz na zawsze, lecz częścią ruchomą, „w co wkraczamy i co kroczy z nami”¹⁸ – powiada Hans-Georg Gadamer w *Prawdzie i metodzie*, nazywając proces stapania się horyzontów historycznego i współczesnego zadaniem efektywnodziejowej świadomości.

Oto środkowy fragment relacji Wasersztajna, na którym dzisiejsze narracje pojedwabieńskie budują swój horyzont:

Tego samego dnia zaobserwowałem taki straszliwy obraz: Kubrzańska Chaja, 28 lat, i Binsztejn Basia, 26 lat, obie z niemowlętami na rękach, widząc, co się dzieje, poszły nad sadzawkę, postanawiając utopić się wraz z dziećmi, niż wpaść w ręce bandytów. Wrzuciły one dzieci od razu do wody i utopiły, później skoczyła Binsztejn Baśka, która od razu poszła na dno, podczas gdy Kubrzańska Chaja męczyła się przez kilka godz[in].

¹⁸ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 288.

Zebrani Polacy zrobili z tego zabawę, radzili jej, aby się położyła twarzą do wody, a wtedy to się szybciej utopi; widząc, że nie ma już dzieci, rzuciła się Kubrzańska energicznie do wody i tam znalazła śmierć¹⁹.

W przypisie do relacji Andrzej Żbikowski i Sylwia Szymańska podali uzupełnienie tych sekwencji, pochodzące od Rywki Fogiel, naocznego świadka pogromu w Jedwabnem i autorki wspomnień włączonych do księgi pamięci Jedwabnego:

Siostry – żona Abrahama Kubrzańskiego i żona Saula Binsztejn – których mężowie uciekli wraz z Rosjanami, [...] postanowiły skończyć z życiem własnym i swoich dzieci. Zamieniły się dziećmi i razem skoczyły do głębokiej wody. Stojący w pobliżu wody goje wyciągnęli je, lecz one zdołały wskoczyć z powrotem do wody i utonęły²⁰.

Najwięcej zmian wprowadził do relacji z 5 kwietnia 1945 r. sam Wasersztajn. W wydanych w 2000 r. wspomnieniach twierdził, że 2 lipca 1941 r. obie kobiety pozbawiono ubrań i zapędzono drogą na Łomżę nad glinianki, o tej porze roku prawie suche:

Kazali kobietom, by utopiły swoje dzieci. Odmówiły. Wtedy wzięli dzieci i zanurzali w śmierdzącym bagnie ich głowy. Ziemia je pochłonęła. Przyszła kolej na kobiety, pobite i oszalałe. Glinianka nie wciągnęła ich. Jeden z bandytów przyniósł wielkie kamienie, sznurami przywiązali je do szyi dziewczyn, one się zgięły, błoto doszło do ust, nozdrzy i utonęły²¹.

Relacje nowa i stara różnią się między sobą w dwóch detalach. Przed Komisją Wasersztajn zeznał, że polscy sprawcy utopili dwie kobiety i ich dzieci 25 czerwca. W książce zmienił tę datę na 2 lipca. Z relacji wynika, że sadzawka, w której zginęły Binsztejn i Kubrzańska, mieściła się w centrum miasta. Tymczasem w książce mowa jest o gliniankach leżących po drodze na Łomżę, od której Jedwabne oddalone jest o 18 km (jak podaje Wasersztajn w drugiej relacji, oznaczonej w AŻIH nr. 613). Uwagę na te różnice zwróciła Anna Bikont, która nie tylko przeczytała ponad czterystustronicowe wspomnienia Wasersztajna, ale ponad wszelką wątpliwość dowiodła, że jego świadectwo nie jest w całości wiarygodne²². A ściślej mówiąc, jest to świadectwo

¹⁹ *Relacja Szmula Wasersztajna o pogromie w Jedwabnem*, [w:] *Wokół Jedwabnego*, t. 2: *Dokumenty*, red. P. Machcewicz, K. Persak, Warszawa 2002, s. 224.

²⁰ Tamże.

²¹ S. Wasersztajn, *La Degucia. 10 de Julio de 1941* [Ujawnienie, 10 VII 1941], 2010, cyt. za: A. Bikont, *My z Jedwabnego*, Wołowiec 2012, s. 391.

²² „Jeżeli Szmul schował się na cmentarzu, który nie był jeszcze, jak dziś, porośnięty leszczyną, a było to zresztą tego dnia, jedno z najbardziej niebezpiecznych miejsc, musiał dobrze się ukryć w grobowcu, to ile mógł stamtąd widzieć?”, cyt. za: A. Bikont, *My z Jedwabnego*, s. 393.

zbiorowej pamięci o wydarzeniach w Jedwabnem, które powstało w wyniku rozmaitych rozmów z innymi świadkami, jakie Wasersztajn musiał odbyć między 1941 a 1945 r.: „Nie wydaje się możliwe, by Szmul, będąc świadkiem takiej sceny, mógł ją zapomnieć i po latach opowiedzieć inaczej. Bardziej prawdopodobne, że ze strzępów informacji [...] próbował odtworzyć bieg zdarzeń”²³.

W podobny sposób czytać można zmiany nanoszone na relację z 1945 r. współcześnie. Ich obszar dotyczy wspomnianych wcześniej narracji pojedwabieńskich. Jedynie w dwóch z nich, kanadyjskiej powieści Yanna Martela *Beatrycze i Wergili* oraz powieści niemieckiej *Blisko Jedenew* Kevina Vennemanna, pojawia się sekwencja związana z przemocą wodną. W pierwszym przypadku jest ona implantem, czyli jak gdyby ciałem obcym, które zostaje wprowadzone znieacka, bez związku z właściwą fabułą i oznaczenia kontekstu macierzystego. W przypadku drugim sekwencja wodna współtworzy całą opowieść. Można nawet powiedzieć, że jest jej rdzeniem, a przybliżenie jego struktury pozwala zobaczyć sens zmian, jakie wprowadził Vennemann, korzystając z relacji Wasersztajna.

Możemy mówić o trzech zasadniczych typach zmian, jakie wprowadził do relacji archiwalnej niemiecki autor. Pierwsza z nich dotyczy przestrzeni: zamiast Jedwabnego mamy Jedenew, miejscowości okoliczne to nie Radziłów czy Wąsosz, lecz Kradajewo, Nadycze, Ladowo, Bojberyce i Julowycze. Część z nich znajduje się nad rzeką Bisą. Wszystkie są położone w południowej Litwie. Faktycznie jednak żadna z tych miejscowości poza Nadyczami nie istnieje. Nadycze natomiast jako gmina do 1939 r. należały do powiatu żółkiewskiego województwa lwowskiego II Rzeczypospolitej. Zatem mapa, na jakiej Vennemann oparł opowieść, jest fikcyjna.

Zmiana druga dotyczy czasu historycznego. Wprawdzie w utworze nie ma żadnych dat, jednak wiele wskazuje, że jego akcja toczy się po II wojnie światowej. Bohaterowie jeżdżą samochodami znacznie częściej niż mogłoby to wynikać z możliwości żydowskich mieszkańców Jedwabnego w latach 40. ubiegłego wieku, dzieci mają letnie ferie, Wasznar i Marian są weterynarzami opiekującymi się trzodą chlewną chłopów z Jedenew itd.

Zmiana trzecia, zasadnicza, polega na redukcji bohaterów wydarzenia historycznego do dwu rodzin: Wasznara i jego trzech córek, z których jedna, Antonina, jest żoną Mariana. Razem wychowują miesięczną Julię. Według Armena Avanessiana, należy rozważyć, czy dwie najmłodsze córki Wasznara, które jednocześnie prowadzą narrację pierwszoosobową w czasie teraźniejszym i w liczbie mnogiej, nie są jedynie tworem imaginacji. Zachodzi bowiem podejrzenie, że w rzeczywistości istnieje tylko jedna dziewczynka (co sugerowałam,

²³ Tamże, s. 391.

nazywając tę narrację sfingowanym pamiętnikiem szesnastolatki) i to ona właśnie jest autorką zeznania²⁴. Do tego problemu jednak jeszcze wrócimy. Redukcja społeczności żydowskiej Jedwabnego do dwóch rodzin jedenewskich ma bardzo poważne konsekwencje dla znaczenia tej nowej relacji. Nie jest to już relacja o wymordowaniu całego miasteczka, lecz świadectwo rzezi dwóch rodzin. Nie traci ono przez to znaczenia ekonomicznego – podobnie jak w Jedwabnem, tak i w Jedenew bezpośrednią przyczyną wymordowania rodziny Wasznara jest zazdrość chłopów o mienie żydowskie.

Stodoła, której Gross nadał rangę symbolu Zagłady, w powieści Vennemanna jest domem mieszkalnym, w jakim pierwsze szczęśliwie miesiące małżeństwa przeżywają Antonina i Marian wraz z nowo narodzoną Julią. Na dobrą sprawę w powieści Vennemanna płonie jednak tylko stodoła, ponieważ Marian w tym czasie ukrywa się w zbożu, z kolei jego żona i córka toną w wodzie. Spalone zostają również sprzęty z domu Wasznara.

Warto dodać do tego jeszcze jedną zmienną – Niemców. U Vennemanna Niemcy w ogóle nie istnieją. Dzieje się tak, być może, za sprawą szczególnej struktury relacji pogromowych, włączonych do drugiego tomu *Wokół Jedwabnego* przez Andrzeja Żbikowskiego. Na pierwszym planie występują Żydzi i Polacy. Pierwszoplanowe jest również wydarzenie (którym najczęściej jest pogrom). Niemcy to postaci z drugiego bądź trzeciego planu²⁵, które na fabularnej szachownicy współczesnych narracji zajmują bardzo różne pozycje, od eksponowanych (jak w *Łące umarłych* Marcina Pilisa) po niewidoczne (jak w *Blisko Jedenew*).

Vennemann opowiada historię Basi Binsztejn i Chai Kubrzańskiej dwukrotnie, na początku i na końcu relacji. Ale za każdym razem redukuje ją do historii Antoniny i Julii:

mała Julia zaczyna krzyczeć, gdy jedenewscy chłopci i weterynarz z Kradejewa, w dziewiętnastu, ciągną ją, śpiewając, wyjąc, grając. [...] Julia krzyczy, jest jeszcze dzieckiem i krzyczy, jak to dzieci czasem krzyczą, nie wiedząc czemu. Wciąż jeszcze krzyczy w oddali [...]. Słyszemy szamotaninę w oddali i nagły pisk Antoniny, że aż boli, słyszemy, że coś wpada do stawu w ogrodzie za domem albo że to raczej jedenewscy chłopci wrzucają coś do stawu w ogrodzie za domem, słyszemy, że Antonina skacze do wody i że z niej wychodzi, znów wskakuje i piszcząc, ponownie wdrapuje się na brzeg, słyszemy, że jedenewscy chłopci śmieją się, wyją, stłoczeni na naszej łącce słyszemy głos Krzysztofowczyka, który ze wszystkich dziewiętnastu chłopów jest najgłośniejszy [...]. Antonina stoi teraz nad stawem i obraca się w naszym kierunku, i spogląda na białobłękitne pola, a potem na małą Julię przed sobą, która pływa w stawie twarzą do dołu. [...] słyszemy,

²⁴ A. Avanesian, A. Hennig, *Präsens. Poetik eines Tempus*, Zürich 2012, s. 161–169.

²⁵ W ten sposób poetykę narracji scharakteryzował w rozmowie prywatnej prof. Andrzej Żbikowski.

jak Antonina skacze, jak woda broni się, [...] jak woda walczy z Antoniną, później nic nie słyszymy (BJ, 9–11)²⁶.

Fragment drugi jest znacznie krótszy: „to, co zaraz za lasem, oddalone o niespełna sto metrów pozostaje po gospodarstwie Wasznara i Antoniny, Antoniny śnieżnobiała suknia w stawie w ogrodzie za naszym domem, Julii koszula nocna zaraz obok...” (BJ, 106).

Wbrew wrażeniu, że relacja Wasersztajna i utwór Vennemanna różnią się w obszarze komunikacji (mówi kto inny, komu innemu, o czym innym i gdzie indziej), opowieść o przemocy wodnej została w nich ukształtowana podobnie. Autorka relacji, analogicznie jak Wasersztajn, nie mogła być naocznym świadkiem tej akurat sceny, ponieważ w czasie, kiedy mordowano jej siostry i siostrzenice, pozostawała w ukryciu, leżąc razem z Marianem w zbożu. Relacja jest zatem rekonstrukcją obrazu i próbą dopasowania go do głosów, które narratorka z całą pewnością słyszała („cichnie śpiew”, „wciąż jeszcze krzyczy w oddali”, „słyszemy szamotaninę w oddali”). Współtworzą ją również wyobrażenia Mariana („Marian szepcze: Antonina stoi teraz nad stawem...”). Można więc traktować tę sekwencję jako namysł Vennemanna nad możliwościami wizualizacyjnymi narracji świadka, który słyszy głosy, lecz nie widzi obrazów. W tym sensie byłoby to ważne uzupełnienie refleksji nad relacją Szmula Wasersztajna, dzięki któremu można odtworzyć scenariusz powstawania takich jak ta relacji i pojąć rolę wykluczeń bądź modyfikacji, jakim pamięć poddaje świeże jeszcze wspomnienia.

W powieści Yanna Martela historia kobiet topiących najpierw swoje dzieci, a później siebie wynika z niejasnych przesłanek. Można nawet powiedzieć, że pojawia się znikąd. Jest tworzywem trzeciego piętra tej złożonej narracji, która rozpoczyna się opowieścią autora bestsellera, z niepowodzeniem próbującego napisać książkę o Zagładzie, by zamienić się w opowieść jego tajemniczego znajomego, zajmującego się wypychaniem martwych zwierząt oraz pisaniem o nich. W pewnej chwili staje się jasne, że taksydermia to tylko część wielkiej, ludzkiej tragedii, przypominającej Zagładę Żydów, a nie holokaust zwierząt. Osioł i mała, tytułowi Beatrycze i Wergili, zgodnie z nowymi przeświadczeniami humanistyki o naturze jako niemym świadku wojennej masakry narodu żydowskiego, stają się jak gdyby jej częścią – bez wpływu na bieg zdarzeń, neutralną i prawie niewidoczną:

Z początku nic nie widziały. Słyszały. Stały w krzakach przy brzegu wiejskiego stawu, popijając wodę, i nagle usłyszały krzyki. Podniosły wzrok i zobaczyły dwie młode kobiety w długich spódnicach i ciężkich chłopskich butach, biegnące w stronę

²⁶ K. Vennemann, *Blisko Jedenew*, przeł. W. Zahaczewski, Wołowiec 2007 (dalej oznaczam cytaty z powieści symbolem BJ).

stawu i przyciskające do piersi jakieś zawiniątka. Za nimi podążało kilku mężczyzn, nie ścigając ich jednak zbyt zawzięcie, widząc w tym raczej dobrą zabawę (BiW, 215)²⁷.

Należałoby zapytać, czy ta przypadkowa opowieść, dotycząca oskórowanych zwierząt i ich świadectwa pogromu, nie jest częścią nowego projektu relacji, o jakim w eseju *Kora*, powstałym po wycieczce do Muzeum Auschwitz-Birkenau, myślał Georges Didi-Huberman: „obraz, jeśli pomyśleć o nim jak o korze, jest zarazem płaszczem-strojem, zasłoną i skórą, czyli zewnętrzną powierzchnią obdarzoną życiem, reagującą na ból i przeznaczoną śmierci”²⁸. W powieści Martela zwierzęta „żyją” w wygarbowanej skórze, nie są więc teoretycznie świadkami żywymi, lecz świadkami-rzeczami. W pewnym sensie są również aktorami biorącymi udział w wydarzeniach, które regularnie komentują bohaterowie prozy Martela, pisarz i właściciel sklepu.

W przeciwieństwie do narracji Vennemanna, której akcja rozgrywa się tylko na jednym planie zdarzeń, łądząco przypominającym rzeczywistość, utwór Martela obejmuje dwa różne obszary: jeden związany jest z życiem pisarza, podobnego do Yanna Martela, drugi dotyczy bohaterów książki, którą pisze sklepikarz. Świat ludzki jest światem nadrzędnym i to z niego pochodzi komentarz, wystawiany światu zwierząt, a poniekąd i epizodom Zagłady:

– Beatrycze i Wergili w tym wszystkim uczestniczą? – zapytał cicho Henry.
– Nie odzywają się, nie poruszają i pozostają przez cały czas niezauważone. Po odejściu mężczyzn uciekają. W pamięć wryły im się obrazy. Beatrycze widzi twarz jednego z dzieci, tego, które pierwsze utonęło, różową, pełną ekspresji plamę. Wergilię przesładuje inna twarz: twarz chłopca, który nie mógł mieć więcej niż szesnaście, siedemnaście lat. W pogoni za kobietami nagle zwolnił i kopnął w ich kierunku grudę ziemi [...]. – To ten sam chłopiec, na którego natknęły się później? – Owszem, właśnie o tym panu przeczytałem – odparł taksydermista (BiW, 216–217).

O ile tekst Vennemanna jest skonstruowany na podobieństwie relacji uczestnika Zagłady, o tyle proza Martela to warsztatowy komentarz do kilku zdarzeń równocześnie. Oprócz Holokaustu dotyczy Dantego, Diderota, Stendhala i samego Martela. Ze względu na występującą w niej refleksję metaliteracką na temat różnic między realistycznymi i wyobrażonymi opowieściami o Zagładzie, utwór *Beatrycze i Wergili* ma charakter autotematyczny. Z kolei pogrom w Jedwabnem, a szczególnie sekwencje wodne są wyrzuty w pamięci niemal słowo w słowo za Wasersztajnem obrazem, który z dalekich rejonów

²⁷ Y. Martel, *Beatrycze i Wergili*, przeł. A. Szulc, Warszawa 2010, s. 215 (dalej stosuję oznaczenie BiW).

²⁸ G. Didi-Huberman, *Kora*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2013, s. 90.

Europy Wschodniej, ogarniętej wojną, przedostaje się do amerykańskiej współczesności jako najbardziej okrutny wątek w całej książce (dzieło Martela ma kryminalny finał).

Współczesne narracje o Zagładzie zachowały pamięć form bądź obrazów wojennych. Widać to w dwu omówionych powieściach, z których jedna – Vennemanna – stanowi przykład przekształceń semantycznych w obrębie narracji pogromowej zachowującej strukturę relacji ofiary (bądź, co chyba mniej prawdopodobne, ocalonej). Natomiast druga, powieść Martela, przynosi dowód na zmianę strukturalnych uwarunkowań narracji o Zagładzie. Autorowi udaje się przekazać informacje o pogromie w Jedwabnem przeniesione w bardzo dokładnej parafrazie relacji z 1945 r. Nie wyprowadza z tego jednak żadnych wniosków. Wykorzystuje za to potencjał powieści postmodernistycznej wraz z jej autoironią, metaliterackością i specyficznym rozumieniem historii²⁹, aby odświeżyć gatunek za pomocą obrazów przemocy, nieobecnych w postmodernistycznym dyskursie liberalnym spod znaku Richarda Rorty'ego³⁰.

Utwory Martela i Vennemanna należą do nurtu prozy nazywanego przez krytykę amerykańską post-postmodernizmem. Termin ten, zdaniem Jeffreya T. Nealona, jest konstrukcją słowną, która łączy „nowe ekonomie”, takie jak postfordyzm, globalizacja czy terroryzm, z produktami kulturowymi i czyni to w chwili, gdy kapitalizm wydaje się wyczerpywać³¹. Współczesne post-postmodernistyczne powieści o Zagładzie Gabiego Gleichmana (*Elixir of Immortality*) czy Jacoba Paula (*Sarah/Sara*) odpowiadają na wiele pytań, które stawiał postmodernizm – o pustkę po Zagładzie i niemożliwość jej wysłowienia, o traumę, ślady i archiwum³². Aktywną częścią post-postmodernistycznych fabuł jest czytelnik i to on ma zdecydować, w jakim stopniu chce uczestniczyć w grze literackiej.

W omawianych powieściach polem takiej gry staje się pogrom. Toczy się ona między powrotem do realnego a czystą fikcją i przypomina historyczną metafikcję, która – zdaniem Lindy Hutcheon – miała czynić z tego, co w źródle historycznym wydaje się absolutnie oczywiste, czyli dat i faktów, hermeneutyczny problem³³. Ślady archiwów i dokumentów mogły być więc w powieści

²⁹ Posługuję się pojęciem powieści postmodernistycznej za Brianem McHalem; zob. tegoż, *Powieść postmodernistyczna*, przeł. M. Płaza, Kraków 2012; o roli przeszłości, parodii, polityki i historii w fikcjach postmodernistycznych pisała Linda Hutcheon; zob. tejże, *The Politics of Postmodernism*, London–New York 1991, s. 62–92.

³⁰ Zob. R. Rorty, *Postmodernistyczny mieszczański liberalizm*, [w:] tegoż, *Obiektywność, relatywizm i prawda*, przeł. J. Margański, Warszawa 1999, s. 293–301.

³¹ J.T. Nealon, *Post-postmodernism or The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*, Stanford 2012, s. 15.

³² Por. J. Paul, *Slouching Past Totality...*

³³ L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, s. 79.

postmodernistycznej nie tylko początkiem nowych pomysłów interpretacyjnych, zależnych od okoliczności. Równie prawdopodobne było ich zatarcie lub zniszczenie. Miejszem takiej dwuznaczności w *Blisko Jedenew* jest okolica, opisywana przez Vennemanna jako południowa Litwa za pomocą zniekształconych bądź wymyślonych nazw geograficznych. Nie chodzi tu, oczywiście, o zwykłą metaforę, lecz o strefę, czyli przestrzeń skonstruowaną z miejsc w sensie dosłownym nieprzyległych, które w tekście można zaprojektować za pomocą zestawienia, wtrącenia, nałożenia bądź błędnej atrybucji³⁴.

Szukając źródeł europejskiej przemocy, Sloterdijk odnalazł je w mitologii greckiej. Ujęły go przede wszystkim dwa opisy: „przemocy wewnątrzrodzinnej i gwałtowności wojennej”³⁵. Jeden z nich, opis gwałtów, jakie zadają sobie najbliżsi ludzie, odpowiada narracjom pojedwabieńskim. Pogrom oznacza w nich tragedię rodzinną i koniec więzów sąsiedzko-krewniaczych. Pozostają po nich, tak jak w micie o braterskiej wojnie między Arteuszem i Tyestesem, wymioty, symbol zwrócenia resztek po pożartych niemowlętach, które w akcie zemsty ich wuj podał ojcu dzieci jako potrawę. Sloterdijk nazywa spożycie, a później zwymiotowanie niemowląt, „pierwotną sceną europejskiej pamięci o przemocy”, porównując myślenie o przeszłości do zwracania resztek połączonych z klątwą rzuconą przez zrozpaczonego ojca. W dosłownym sensie o klątwie rzuconej na sąsiadów-Polaków można mówić w przypadku powieści Pilisa. Narracje Martela i Vennemanna są raczej grą z tekstem dokumentu, przypominającą koncept Raymonda Federmana znany pod nazwą *plagiarism*, czyli twórczą grę z materiałem źródłowym o zatartych regułach³⁶. Tych kilka funkcji, jakie przypisać można modyfikacjom opowieści o pogromie w Jedwabnem, którym poddali relację Wasersztajna współcześni pisarze, oznacza, że relacja ta wciąż pozostaje jednym z najbardziej symbolicznych i zagadkowych wspomnień pogromu.

³⁴ B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, s. 64.

³⁵ P. Sloterdijk, *Obrazy przemocy – przemoc obrazów*, s. 489.

³⁶ R. Federman, *Plagiarism. A Spatial Displacement of Words*, „Substance” 1977, nr 6/7, s. 107–112.