

Laleczki na sprzedaż. Zabawa w Holocaust i handel Holocaustem

Leszek Engelking

Czeski poeta Václav Burian (ur. 1919), znany lepiej jako tłumacz literatury polskiej, jest autorem wiersza *Pro panenky*, datowanego „Ołomuniec 1994”:

Bez kostí, jater, ledvin a žeber,
z kukuřičných listů, žíněných pejzu a papíru
na housličky hraji za výkladem.
Ach, až zítra,
plynové komůrky
zítra přivezou¹.

W polskim tłumaczeniu, dokonanym z maszynopisu, wiersz nosi tytuł *Laleczki*:

Bez kości, wątroby, nerek i bez żeber,
są z liści kukurydzy, papieru, pejsy mają z włosia,
grają za szybą wystawy na skrzypkach.
Ach, dopiero jutro,
komórki gazowe
przywiozą dopiero jutro².

Dla czeskiego czytelnika autor dodał informację: „W miejscach popularnych wśród turystów można kupić jako pamiątki figurki wschodnioeuropejskich Żydów”³.

Także rodzinę Buriana dotknęła w czasie II wojny światowej Zagłada, jego dziadek zginął w hitlerowskim obozie koncentracyjnym. Nie może dziwić więc, już choćby z tego powodu, poczucie środkowoeuropejskiej niepewności losów, wyrażone w wierszu *Historia* (datowanym Ołomuniec 1995):

¹ Václav Burian, *Pro panenky*, w: *Vertikální nostalgje. Olomoucká literární scéna 90. let a současnosti*, oprac. Milan Kozelka, Olomouc 2002, s. 137.

² V. Burian, *Czas szuflad. Wiersze wybrane*, Kraków 1997 („Biblioteka Poezji Czeskiej”, pod red. L. Engelkinga), s. 46.

³ *Vertikální nostalgje*, op. cit., s. 137.

Proszę spakować walizkę –
mówi historia.
Właściwie to nie,
nie trzeba.

Dozorca przy drzwiach
stoi na baczność⁴.

W wierszu *Pro panenky* uderza już tytuł: laleczki to coś, co służy do zabawy. Do zabawy służą też wszelkie sprzęty przeznaczone dla laleczek. Tu takim sprzętem są narzędzia masowej śmierci, komory gazowe, a właściwie „komórki” (zwróćmy uwagę na rolę zdrobnienia, też przywołującego świat zabawy i jednocześnie świat infantylny).

Zarazem zauważmy: laleczki są na sprzedaż. I jeszcze: laleczki-suweniry są kiczem.

Kicz, który jest „lekki, łatwy i przyjemny” nie pasuje do Szoa, a przecież z Szoa całkiem chętnie czerpie. „Problem z kiczem – powiada Lisa Saltzman – jako kulturową kategorią i strategią, nawet jeśli zostanie on uznany za symbol kulturowego i społecznego oporu wobec twórczości autentycznie awangardowej, jest przede wszystkim natury etycznej, nie estetycznej”⁵. W zderzeniu z tematyką Holokaustu ten etyczny wymiar uwidacznia się szczególnie wyraźnie. „Kicz jest łatwy, sentymentalny i komercyjny – powiada amerykańska badaczka. - W połączeniu z przedstawieniem historii transformuje jej traumatyczne doświadczenia w fikcyjne melodramaty, nadaje katastrofom wymiar katartyczny. Kicz unika refleksji i bolesnej konfrontacji wymaganych przez kulturę awangardową i zastępuje je przyjemnością ciągłego zaspokajania. Kicz w połączeniu z przedstawieniem historii, historii faszystów, Holokaustu, ludobójstwa czyni tę historię zbyt zrozumiałą, przyswajalną, łatwą do konsumpcji”⁶. Jak z tego wynika, pozostająca po stronie powagi i skomplikowania awangarda z jej poszukiwaniami formalnymi zdaje się bardziej jednak licować z tematem Holokaustu niż łatwe rozwiązania tradycyjnych gatunków.

Rzecz jasna skojarzenie figurek Żydów z komorami gazowymi w wierszu Buriana dokonuje się w umyśle podmiotu lirycznego (raczej trudno byłoby uznać, że jest to skojarzenie nienaturalne czy osobliwe), ale informacja o przywiezieniu następnego dnia „komórek gazowych” przedstawiona została jako prawda obiektywna, nie jest podana w wątpliwość ani naznaczona subiektywną perspektywą. Komór gazowych jeszcze nie ma, nie ma jeszcze Zagłady, ale by tak rzec, Zagłada „wisi w powietrzu”.

Ma się rozumieć, laleczki, zabawki, zabawa są w kontekście Holokaustu czymś głęboko niestosownym. Niestosowność ta tkwi w opisanym w wierszu fakcie, ale i sam wiersz narusza „holokaustowe decorum” ukształtowane w ciągu pierwszych dziesięcioleci podejmowania tematyki Zagłady przez sztukę. Dość powiedzieć, że w utworze Buriana pojawia się wręcz pewna, jakkolwiek gorzka, śmieszność, zrodzona – jak się zdaje – z jednej strony z rażącej nieprzystawalności zjawisk (Szoa i zabawa, Szoa i kicz), z drugiej zaś z naruszenia tabu.

Słynne stały się słowa niemieckiego filozofa i socjologa pochodzenia żydowskiego Theodora W. Adorno mówiące, że „pisanie poezji po Oświęcimiu jest barbarzyństwem”, jak zauważa Sidra DeKoven Ezrahi, przytaczane „nierządkiem w niewłaściwym kontekście”. Jak pisze izraelska autorka, cytat ten „pojawił się po raz pierwszy w dyskusji,

⁴ V. Burian, *Czas szuflad*, s. 49. Oryginał: *Historie*, w: *Vertikální nostalgje*, op. cit., s. 138.

⁵ Lisa Saltzman, *Awangarda i kicz raz jeszcze. O etyce reprezentacji*, przeł. Katarzyna Bojarska. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1-2, s. 204.

⁶ Ibidem.

którą autor kończy stwierdzeniem, że «tak wielkiego cierpienia nie wolno zapomnieć», i nawet jeśli sztuka zawiera w sobie ciągle ryzyko zdradzenia ofiar, nie istnieje inne miejsce, w którym cierpienie to mogłoby odnaleźć «swój własny głos»⁷. Dodajmy, że w swym bodaj najważniejszym dziele filozoficznym, *Dialektyce negatywnej* (1966), filozof powiada: „Wciąż trwające cierpienie ma także prawo do ekspresji, jak maltretowany do krzyku; dlatego raczej mylny byłby sąd, że po Oświęcimiu nie można napisać żadnego wiersza”⁸. Zarazem jednak Adorno wyraźnie stwierdza: „Wszelka kultura po Oświęcimiu, włącznie z jej najwnikliwszą krytyką, jest śmietniskiem”⁹. Kultura jest radykalnie winna, żalosna, okazała się barbarzyństwem. Filozof przywołuje pozytywny, jego zdaniem przykład reakcji na to, co się stało. Jest nim twórczość Samuela Becketta: „Na sytuację w obozie koncentracyjnym, której nie nazywa, jak gdyby ciążył na nim zakaz obrazów, Beckett reaguje w jedyny dopuszczalny sposób. To, co jest, mówi, jest jakby obozem koncentracyjnym. Opowiada o dożywotniej karze śmierci. Jedyłą drzemającą nadzieją jest to, że nic już nie istnieje. Ale tę nadzieję odrzuca. Z tworzącej się dzięki temu szczeliny niekonsekwencji wyłania się świat niczego jako czegoś, świat podtrzymywany przez jego artystyczną pasję. Ale w legacie działania w nim, w jego pozornie stoickim «robić dalej» podnosi się wszakże bezgłośny krzyk, że powinno być inaczej. Taki nihilizm implikuje przeciwieństwo identyfikowania się z niczym. Świat stworzony jest dla niego gnostycznie światem radykalnie złym, a jego negacja jest możliwością świata innego, jeszcze nieistniejącego. Póki świat jest taki, jaki jest, wszystkie obrazy pojednania, pokoju i spokoju przypominają obraz śmierci. Najmniejsza różnica między niczym i tym, co osiągnęło spokój, byłaby schronieniem dla nadziei, ziemią niczyją między słupami granicznymi bytu i niczego. Miast przekraczać tę strefę, świadomość musiałaby owej strefie wyrwać to, nad czym alternatywa nie ma władzy. Nihilistami są ci, którzy nihilizmowi przeciwstawiają coraz bardziej wyblakłe pozytywności i przez nie sprzysięgają się z całą utrzymującą się trywialnością, a w końcu i z samą zasadą destrukcji. Zaszczycem dla myśli jest obrona tego, o co oskarża się nihilizm”¹⁰.

Rzecz jasna, Adorno nie był jedynym prawodawcą *decorum* sztuki po Auschwitz i sztuki o Auschwitz. *Decorum* to tworzyli artyści próbujący sobie tuż po wojnie poradzić z ekstremalnym tematem. Prymat w opisanu Zagłady miało autentyczne świadectwo, dokument. Wszelka literatura, jako coś należącego do kultury skompromitowanej tym, do czego dopuściła, wydawała się podejrzana. Toteż literatura piękna także ciążyła ku dokumentowi, jako czemuś bliższemu surowej rzeczywistości i nieskłamanemu. W literaturze polskiej przykładem takiego ciężenia są choćby *Medaliony* (1945) Zofii Nałkowskiej (1884-1954). „Kiedy Nałkowska po wojnie chce dać świadectwo potwornościom faszyzmu – pisze Jerzy Jarzębski – poprzestaje na maksymalnie obiektywnym, ściśle przedmiotowym sprawozdaniu. „Autentyk” wypiera w *Medalionach* fikcję jak gdyby po to, by nikt pisarce nie mógł zarzucić, że pyszni się pawim ogonem stylu lub oddaje literackim igraszkom tam, gdzie przystoi skromność i wyrzeczenie się pamięci o sobie”¹¹. Amerykański filozof Berel Lang zauważa, że „pisarstwo figuratywne o nazistowskim ludobójstwie «aspiruje do roli historii». I dodaje: „Oprócz niezwykłego zaufania pisarstwa figuratywnego o nazistowskim ludobójstwie do rodzajów literackich wyraźnie przywołujących konwencje historyczne (dzienniki, wspomnienia), również strategie stosowane w bardziej tradycyjnych, głównych gatunkach literackich

⁷ Sidra DeKoven Ezrahi, *Holokaust a zmieniające się granice sztuki i historii*, przeł. Maciej Michalski. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1-2, s. 167.

⁸ Theodor Wiesengrund Adorno, *Dialektyka negatywna*, przeł. Krystyna Krzemieniowa przy współpracy Sława Krzemienia-Ojaka, Warszawa 1986, s. 509.

⁹ Ibidem, s. 515.

¹⁰ Ibidem, s. 535-536.

¹¹ Jerzy Jarzębski, *Kariera „autentyku”*, w: *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 357.

(powieść, dramat, poezja) odzwierciedlają tę tendencję. Znaczna liczba i różnorodność tych strategii jest przejawem znaczenia przypisywanego celom, którym mają służyć. Wspomniane środki literackie obejmują rewizję konwencji rodzajowych w kierunku dyskursu historycznego; autorskie wypowiedzi w ramach tekstu i poza nim potwierdzanie historycznej podstawy dla fikcji; obecne w tekście założenia zarówno o określonej historycznej wiedzy jak i niefiguracywnym, moralnym punkcie widzenia ze strony zakładanego odbiorcy. Tego typu środki zdają się mieć tylko jeden cel: są nośnikami autorytetu – i przypuszczalnie realności – prawdy historycznej¹².

Niekiedy pisarze dają świadectwo swojej bezradności i bezradności czy przynajmniej niedojrzałości sztuki wobec tematu Zagłady. Przykładowo Bertolt Brecht stwierdzał w swych notatkach: „Zdarzenia w Oświęcimiu, w getcie warszawskim, Buchenwaldzie bez wątpienia nie poddawały się opisowi w formie literackiej. Literatura nie była na nie przygotowana i nie stworzyła odpowiednich środków”¹³.

Pisarzami, którzy w Polsce i Czechach poddawali się holocaustowemu *decorum*, sami je w dużej mierze współtworząc, byli wybitni poeci Tadeusz Różewicz (ur. 1921) i Jiří Kolář (1914-2002).

Różewicz dość późno, bo w mówiącym o Pablo Picassie wierszu *Widziałem cudowne monstrum*, datowanym „1974”, a wydanym po raz pierwszy w tomie *Poezje zebrane* (1976), nazywa postawione przed sobą zadanie:

On brzemienny
nekropol sztuki
róża wiatrów
rodzi złote dukaty
uśmiecha się do mnie
ironicznie i ginie
za rogiem ulicy w kosmosie

a ja młodszy od siebie
o dwadzieścia siedem lat
idę
na ulicę Krupniczą
po drodze kupuję
herbatę cukier
bułki i serdelki

w domu czeka na mnie
zadanie:

Stworzyć poezję po Oświęcimiu¹⁴.

¹² Berel Lang, *Przedstawianie zła: etyczna treść a literacka forma*, przeł. Anna Ziębińska-Witek. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1-2, s. 24.

¹³ Bertolt Brecht, *Schriften zur Politik u. Gesellschaft*, 1968, t. II, s. 204. Cyt. za: Tadeusz Drewnowski, *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Warszawa 1990, s. 72.

¹⁴ Tadeusz Różewicz, *Widziałem cudowne monstrum*, w: *Poezja*, t. II, Kraków 1988.

Tworzenie poezji po Auschwitz zdaje się zakładać daleko idącą ascezę środków artystycznych, wręcz antypoetyckość i antyestetyzm. Tadeusz Drewnowski tak charakteryzuje postawę poety: „Po wojnie Różewicz zaczął do poezji, do sztuki odnosić się w sposób ambiwalentny. Z jednej strony pozostał po starym głodomorem, nienasyconym entuzjastą sztuki, czuł się jej adeptem, może pomazańcem, a w każdym razie był jej bez pamięci oddanym czeladnikiem. Z drugiej - nie mogąc jej wyłączyć z powszechnej katastrofy – począł ją traktować z coraz większą nieufnością. W jego przeświadczeniu źródła sztuki są podejrzane: w czasach pogardy słowa zostały nadużyte i zdewaluowane (...). Ale to nie wszystko. Również wielka, piękna i nieposzlakowana tradycja sztuki europejskiej miała swój udział w katastrofie. W świetle tego, co się wydarzyło, okazała się pięknym kłamstwem. Łudziła i uwodziła swym pięknem. Zwłaszcza piękno było zwodniczym elementem sztuki, umożliwiającym i ułatwiającym jej oszustwa”¹⁵. Od piękna należało więc odejść. Ku rzeczywistości, szarości, powszedniości, nieobrobionemu tworzywu, rozumianym jako prawda. U Różewicza dokonuje się to już na płaszczyźnie języka. Henryk Vogler, charakteryzując twórczość poety, podkreśla „stosowanie w szerokim zakresie języka kolokwialnego, budowanie wiersza, a także prozy poetyckiej nie tylko ze słów najbardziej szarych, obiegowych, spopolitowanych, ale również z tego samego rodzaju r y t m u, składni, intonacji”¹⁶. Warto też zauważyć kolażowość niektórych utworów pisarza, która Voglerowi kojarzy się ze śmietnikiem, „na który rzucone zostały rozmaite ochłapy i odłamki”¹⁷. Przypomina się nazwanie kultury śmietniskiem (Adorno).

Kolażowość to jeden z istotnych elementów spokrewniających twórczość Różewicza i Jiříego Kolářa¹⁸, ale jeszcze ważniejsze wydaje się silnie eksponowane miejsce etyki w dziele obydwu poetów.

Dla czeskiego twórcy jednym z kluczowych dla jego rozwoju artystycznego przeżyć była wizyta w muzeum w obozie oświęcimskim. „Był to dla mnie – pisze - jeden z największych wstrząsów, jakie przeżyłem: wielkie oszklone pomieszczenia pełne włosów, butów, walizek, ubrań, protez, naczyń, okularów, dziecinnych zabawek itd. Wszystko to naznaczone straszliwym losem, naznaczone czymś, do czego sztuka nie dorosła i chyba nigdy nie dorośnie. Tutaj osiągnął szczyt mój sceptycyzm w stosunku do wszystkiego, co wykorzystywało i wykorzystuje sztuczny szok, w stosunku do wszystkiego, co kiedykolwiek chciało i chce epatować, drażnić, prowokować, w stosunku do jakiegokolwiek ekshibicjonizmu”¹⁹. Sztuka więc, jego zdaniem, nie dojrzała do tematu obozów koncentracyjnych, tematu ludobójstwa. To przekonanie znalazło wyraz w sposobie, w jaki Kolář próbował podejmować ów temat w swej twórczości. A próbował tego przede wszystkim w tomie *Černá lyra (Czarna lira)*²⁰. W nocy dołączonej do *Vršovického Ezopa* poeta pisze, że *Czarna lira* „miała być historią ludzkiej podłości, zakończoną świadectwem z obozów koncentracyjnych. Początkowo próbowałem wciągnąć te wypowiedzi w mgłę literatury, ale szybko zrozumiałem bezsensowność tych swoich poczynań i zdecydowałem się pozostawić tekstom ich autentyczność. Dlatego

¹⁵ T. Drewnowski, op. cit., s. 87.

¹⁶ Henryk Vogler, *Tadeusz Różewicz*, Warszawa 1972, s. 134.

¹⁷ Ibidem, s. 43. Na temat kolażowości w dziele Różewicza por. też: Maria Piwińska, *Różewicz albo technika collage'u*. „Dialog” 1963, nr 9; Henryk Pustkowski, „Gramatyka poezji”?, Warszawa 1974, s. 146-147; Birgitte Schultze, *Typy montażu w Kartotece Tadeusza Różewicza*, przeł. Krzysztof Jaśtał, w: *Perspektywy polonistyczne i komparatystyczne*, red. Małgorzata Sugiera, Kraków 1999.

¹⁸ Na pokrewieństwo niektórych aspektów poezji Kolářa i twórczości Różewicza zwraca uwagę Józef Zarek: *Mit w miejsce utopii. Z diagnoz czeskiej Grupy 42*, w: *Utopia w językach, literaturach i kulturach Słowian*, t. 3: *Z zagadnień struktury artystycznej i świadomości kulturowej*, red. Bożena Tokarz, Katowice 1997, s. 62.

¹⁹ Jiří Kolář, *Snad nic, snad něco*. „Literární noviny” 1965, vol. XIV, nr 36, s. 6.

²⁰ Tom ten nie został po jego napisaniu opublikowany; jego część znalazła się w wyborze z kilku zbiorów, wówczas istniejących jedynie w maszynopisie, *Vršovický Ezop (Vršovicki Ezop)*, 1966; całość ukazała się dopiero w *Dielach* pisarza: J. Kolář, *Dílo*, red. Vladimír Karfík, t. III, Praha 1993.

też nazwałem te wiersze »poezją autentyczną« (*autentická poezie*)²¹. To pozostawienie tekstom ich autentyczności oznacza zacytowanie słów cudzych. Bo w *Czarnej lirze* poeta posługuje się tekstami innych, tekstami prozatorskimi, on sam jedynie je wybiera i rozbija na wersy (w spisie treści podane są nazwiska ich autorów). Rezygnuje nawet z napięcia między intonacją wierszową i zdaniową, dzieląc wypowiedź na wersy zgodnie z tą ostatnią, a więc silnie swój wiersz prozaizując. Gest wyboru jest oczywiście swego rodzaju zabranem głosu, zestawieniem swojego głosu z cudzymi, wejściem z nimi w dialog, ale ów głos własny jest maksymalnie wyciszony i dyskretny.

W poemacie *Skutečná událost (Rod Genorův) (Historia prawdziwa [Ród Genora])* z powstałej w 1950 r. prozatorsko-poetyckiej książki Kolářa *Prométheova játra (Wątroba Prometeusza)*, wyd. emigracyjne 1985, nakład wyd. czechosłowackiego w 1970 zniszczony) dokonuje się w pewnym sensie naruszenie „nakazu” antyestetyzmu, stłumienia literackości, jako że utwór ten jest śmiałym eksperymentem artystycznym i jako taki eksperyment jest przez autora projektowany. Jego drugą część tworzy wprawdzie dziewięćdziesiąt kilka wersów bezpośrednio zależnych od pochodzącego z *Medalionów* opowiadania Zofii Nałkowskiej *Przy torze kolejowym*, tekstu beletrystycznego, bliskiego jednak zapisowi dokumentalnemu (Kolář eliminuje wiele wyrazów i czasami odrobinę zmienia zdania polskiej pisarki, zasadniczo wszakże po prostu rozbija jej prozę na wersy), ale część trzecia miesza fragmenty obu poprzednich (pierwsza to tekst fikcyjny, stylizowany na wypowiedź ustną). U genezy *Historii prawdziwej* leży bowiem pewien pomysł formalny, idea formy, którą autor, urodzony awangardysta (przypomnijmy sygnalizowaną przez Lisę Saltzman opozycję awangarda – kicz), w posłowniu do utworu nazywa „samopoematem” (*samobáseň*)²². Chodziło o to, by jeden wiersz (czy poemat) „wkonstruować” (określenie Kolářa) do drugiego. Jest to jakby literacka wersja plastycznej formy kolażu (kolaże złożone z dwóch obrazów, w miejsce wycięte w jednym wstawia się drugi), którą czeski twórca stosować będzie później²³. Napięcie między tekstami o charakterze bliskim dokumentu oraz eksperymentem artystycznych zachodzi również w dramacie Kolářa *Mor v Athénách (Mór w Atenach)*, powst. 1961, wyd. 1965). Dramat ten pod pewnym względem jest bardzo bliski *Czarnej lirze*, włączone są bowiem do niego rozmaite teksty mówiące o ludzkim nieszczęściu i ludzkiej podłości (w formie cytatu lub parafrazy), między innymi świadectwa okrucieństw II wojny światowej. Także w dramacie *Chléb náš vezdejší (Chleb nasz powszedni)*, powst. 1959, w przek. niemieckim wyd. w 1966, oryginał 1991) postać nazwana Losem wypowiada tekst w istocie dokumentalny, wyjątkowo mocno przy tym zwracający na siebie uwagę, bo drastyczny: mówiący o produkcji mydła z ludzkiego tłuszczu²⁴. Na temat ten mogły czeskiego pisarza naprowadzić *Medaliony* Nałkowskiej, których pierwsze opowiadanie nosi tytuł *Profesor Spanner*; porównanie odpowiednich partii *Chleba naszego powszedniego* i utworu polskiej pisarki²⁵ dowodzi, że Kolář i Nałkowska odwołują się do tego samego zeznania pracownika instytutu Spannera, preparatora trupów. Oba dramaty Kolářa to eksperymenty z formą kolażu dramatycznego. Autor nie widzi jednak żadnej sprzeczności między swym formalnym eksperymentem a wymaganiem prawdy, wręcz przeciwnie, twierdzi, że tylko kolaż mógł „przepędzić ze sceny bajkę”²⁶. Chodzi mu więc o usunięcie fałszu. Chodzi też o przedstawienie rozpadu świata, jego

²¹ J. Kolář, *Dovětek autora*, w: *Dílo*, t. III, s. 245. W wyborze z 1966 roku, w którym z powodu braku miejsca autor musiał zrezygnować z części tekstów-świadectw ludzkiego zła w różnych epokach, ograniczył się do wierszy traktujących o okupacji hitlerowskiej, co dobitnie świadczy o tym, że one właśnie były dla niego najważniejsze.

²² J. Kolář, *Dílo*, t. IX, red. V. Karfik, Praha-Litomyšl 2000, s. 33.

²³ Szerzej o eksperymentalnej *Historii prawdziwej* piszę w innych tekstach: L. Engelking, *Tekst cudzy, tekst własny*. „Czas Kultury” 1999, nr 2; idem, *Text jiného a text vlastní (Texty v díle Jiřího Koláře)*, w: *Česká literatura na konci tisíciletí. Příspěvky z 2. kongresu světové bohemistiky (Praha 3.-8. července 2000)*, t. II, Praha 2001; idem, *Codzienność i mit. Poetyka, programy i historia Grupy 42 w kontekstach dwudziestowiecznej awangardy i postawangardy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2005.

²⁴ J. Kolář, *Chléb náš vezdejší*, w: *Dílo*, red. V. Karfik, t. V, Praha-Litomyšl 2000, s. 36-38.

²⁵ Zob. Zofia Nałkowska, *Pisma wybrane*, wyboru dokonał Wilhelm Mach, t. 2, Warszawa 1982, s. 401-402.

²⁶ J. Kolář, *Odpovědi*, (w:) *Dílo*, t. IV, red. Vladimír Karfik, Praha 1995, s. 295.

destrukcji. Jak zauważa Vladimír Karfík: „Destrukcyi świata odpowiada rozbitcie tradycyjnej formy dramatycznej”²⁷.

Mimo programowo antyliterackiej postawy obu poetów, ich utwory wchodzą jednak w sferę literatury. Jak zauważa Aleksandra Ubertowska, wyprowadzone z przesłanek etycznych praktyki poetyckiej w wierszach ze wczesnych tomów Różewicza, np. w *Warkoczyku* i *Rzezi chłopców* (oba z tomu *Pięć poematów*, 1950), jak się okazuje „nie są wolne od dwuznacznego wplątania w czystą «grę znaczącego». Figura śladu (ślądu dziecięcych stóp, obrazu włosów zamordowanych kobiet), etyczna w swojej istocie, jest wszak również pomyslową synekdochą, efektywnym konceptem, użytym dla uzyskania «mocnego» efektu artystycznego. Niewątpliwie wytwarza się tu pewna „nadwyżka tropologiczna”, tak jakby język sam, wbrew intencjom autora, ciążył ku figuratywności”²⁸.

Kolář, zwłaszcza w *Czarnej lirze*, chce uniknąć „mgły literatury”, ale nie jest to do końca możliwe. Nie da się zapomnieć o ramie pragmatycznej tekstu, nakazującej czytelnikowi przyjęcie określonych reguł odbioru i interpretacji. Tekst drukowany jako wiersz i będący częścią tomu wierszy odbierany jest jako wiersz i trudno żeby był odbierany inaczej. Mimo silnej prozaizacji, tekstów „przepisanych” przez Kolářa nie sposób traktować jako prozy, tym bardziej prozy dokumentalnej czy historycznej. Rozbijając nieliterackie teksty na wersy autor *Czarnej liry* wprowadza je w obręb literatury, gdyż wprowadza je w obręb wiersza, formy wierszowej. Czyni z nich wiersze, własne wiersze. Skoro pojawia się wers, pojawia się też metrum, pojawiają się – wedle określenia Jurija Tynianowa – „minimalne warunki rytmu”. Jak pisze rosyjski badacz: „Minimalne warunki rytmu sprowadzają się do tego, że czynniki, których wzajemne oddziaływanie tworzy go, mogą być dane nie w postaci systemu, lecz w postaci z n a k ó w systemu. Rytm zatem może być dany w postaci znaku rytmu, który równocześnie jest i znakiem metrum, koniecznego czynnika rytmu jako dynamicznego grupowania materiału. (...) Podstawa metrum tkwi nie tyle w obecności systemu, ile w obecności jego zasady”²⁹. Zasada jest u Kolářa obecna. Wreszcie przytoczmy wypowiedź Jurija Łotmana: „już samo wprowadzenie słowa do tekstu wierszowanego radykalnie zmienia naturę owego słowa: ze słowa języka staje się ono odtworzeniem słowa języka i ma do niego taki sam stosunek jak obraz rzeczywistości w malarstwie do odtwarzanego życia. Staje się ono z n a k o w y m m o d e l e m m o d e l u z n a k o w e g o. Pod względem nasycenia semantycznego zdecydowanie różni się ono od słów języka nieartystycznego”³⁰. Skoro jesteśmy na terenie literatury, ucieczka przed literaturą nie może się udać. Jak powiada młody czeski literaturoznawca i zarazem pisarz, „Kolář był wprawdzie świadom tego, że literatura znajduje się w zaklętym kręgu samej siebie i nie ma możliwości rzeczywistego wypowiedzenia się o czymkolwiek innym, ale nie chciał tego faktu zaaprobować i toczył z nim walkę. Stąd jego wysiłki, by nadać wierszom autentyczność za pomocą surowych, prawdziwych wypowiedzi z obozów koncentracyjnych itd. (...) Okazało się jednak, że kształt literacki zawsze ten autentyczność wymazuje. Dzieło Kolářa jest niesamowitą, wzorową, ale mimo to na całej linii przegraną walką o wiersz, któremu można by wierzyć”³¹. Autor *Czarnej liry* chyba zdawał sobie z tego sprawę, po pewnym czasie bowiem porzucił słowo. Chcąc pozostać poetą, ale nie ufając językowi, starał się tworzyć poezję z autentycznych przedmiotów, kierując się w ten sposób ku dziedzinom uważanym raczej za domenę sztuk plastycznych (kolaż, asamblaż). Czy jednak odrzucenie języka cokolwiek zmienia? Przedmiot

²⁷ V. Karfík, *Jiří Kolář*, Praha 1994, s. 70.

²⁸ Aleksandra Ubertowska, *Przepisywanie Zagłady. Shoah w późnych poematach Tadeusza Różewicza*. „Pamiętnik Literacki” 2004, XCV, z. 2, s. 61.

²⁹ Jurij N. Tynianow, *Zagadnienie języka wierszy*, przeł. Franciszek Siedlecki, Zygmunt Saloni., w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, wybór tekstów i opracowanie Maria Renata Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa 1970, s. 91, podkr. autora cytatu.

³⁰ Jurij Łotman, *Struktura chudożestwiennogo tieksta*, Moskwa 1970, s. 177, podkr. autora cytatu.

³¹ Jaromír F. Typl, *Genius čili Grafoman. Teze přednášky o současné nezavedené literatuře (Olomouc, 18. dubna 1996)*. „Scriptum” 1996, nr 21, s. 102.

przeniesiony do dzieła sztuki staje się odtworzeniem przedmiotu, modelem przedmiotu.

Twórcy tworzący w pierwszych dziesięcioleciach po wojnie *decorum* sztuki o Holokauście, starali się ze wszystkich sił o dyskrecję, wysunięcie na pierwszy plan roli świadectwa, wyciszenie sfery estetycznej. Popisy formy, efektowne koncepty, nie mówiąc już o grze, zabawie czy śmiechu, były całkiem nie na miejscu. Dla pokolenia wchodzącego na artystyczną arenę w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych minionego stulecia, pokolenia wnuków ofiar i obserwatorów Zagłady, sprawa wyglądała już jednak inaczej. Zresztą niektórzy jego przedstawiciele nastawieni byli na manifestacyjne naruszanie tabu, graniczące z profanacją. Laleczki, z którymi zetknęliśmy się w wierszu Buriana, pojawiają się też w dziełach kilku podejmujących temat Holokaustu plastyków, przede wszystkim u Polaka Zbigniewa Libery (ur. 1959) - w pracy *LEGO. Obóz koncentracyjny* (1996). Są to laleczki katów i ofiar, więźniów i strażników niemieckiego łagru, a całe dzieło to zestaw klocków lego do budowania obozu śmierci. Jest to niewątpliwie ogromnie kontrowersyjny artefakt. Jak pisze Ernst van Alphen, „kiedy w Brukseli w 1997 roku Libera pokazał i omówił swoją pracę na konferencji dotyczącej sztuki współczesnej i Holokaustu zorganizowanej przez Fundację Auschwitz, wielu odbiorców było zdegustowanych. Ocaleni znajdujący się wśród publiczności byli tak poruszeni, że musieli opuścić salę. Podczas konferencji nie przestawano dyskutować nad kontrowersyjnym charakterem pracy Libery”³². Oficjalnie zaprotestowała firma Lego. Jak wspomina artysta, wynajęci przez nią prawnicy usiłowali nakłonić go do podpisania oświadczenia, w którym zobowiązywałby się nigdy więcej nie wystawiać tej pracy. Ponieważ odmówił, wytoczono mu sprawę cywilną w polskim sądzie. Po wystawie w Kopenhadze spór przeniósł się na teren Danii, ale pod naporem opinii publicznej firma zrezygnowała z procesu³³. Kiedy Liberce zaproponowano udział w biennale w Wenecji, kurator polskiego pawilonu oświadczył, że nie może wziąć odpowiedzialności za pokazanie *Lego*, wobec czego artysta się wycofał. Jak widać, dzieło budziło niemałe opory. Nic dziwnego, sztuka, oparte się na wyobraźni (zamiast na dokumencie) – już to wydaje się w odniesieniu do tematu Zagłady trochę niestosowne. „Sprzeciw wobec artystycznej reprezentacji Holokaustu – pisze van Alphen – jest znacznie silniejszy w przypadku *toy art* (sztuki zabawek). Oczywiście, jeśli sztuka nie jest wystarczająco «poważna» w odniesieniu do historycznej rekonstrukcji, jest jasne, że w hierarchii tego, co jest wytworem wyobraźni, zabawki zajmują najniższą i najmniej poważną pozycję. Mogą one być bowiem widziane jako podwójnie wyobrażeniowe – jako przedmioty do zabawy i do odgrywania, jako zabawki i jako sztuka”³⁴. *Lego* Libery oraz inne prace o Szoa wydobywające aspekt zabawy (np. *Mein Kampf* [1994-96] Davida Levinthala, *Twoja książeczka do kolorowania* [1996] Rama Katzira) są pewnym skandalem, ale niekoniecznie skandalem dla skandalu. Van Alphen trafnie wskazuje wręcz na pozytywną rolę edukacyjną tego typu dzieł. Tradycyjne, oficjalne nauczanie o Holokauście owocuje znudzeniem, przesytem, a nawet swoistym „zatruciem”. Mówi o tym sam Libera: „niektórzy nazywają moją sztukę «toksyyczną». Rzeczywiście jest ona toksyczna. Ale dlaczego. Ponieważ jestem zatruty, jestem tym zatruty. I to wszystko”³⁵. Sztuka mówiąca o Zagładzie za pomocą zabawek gwałci edukacyjne zakazy i przykazania. Jak powiada holenderski badacz, „prace te świadomie ignorują powagę związaną z odnoszeniem się do Holokaustu jako do «podniosłego czy uświęconego». Zamiast tego sprawiają, że wyobrażamy sobie (i odczuwamy) przyjemność, jaką dają zabawki. Zabawki kojarzone są z przyjemnymi czynnościami: identyfikacją, podawaniem się za kogoś, graniem roli. Stoją one w opozycji

³² Ernst van Alphen, *Zabawa w Holokaust*, przeł. K. Bojarska. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1-2, s. 223.

³³ *Sztuka legalizowania buntu*. Zbigniew Libera w rozmowie z Bożeną Czubak. „Magazyn Sztuki” 1997, nr 15.

³⁴ E. van Alphen, op. cit., s. 224.

³⁵ Wypowiedź Zbigniewa Libery w „Bulletin Trimestriel de la Fondation Auschwitz”, 1998, nr 60 (numer specjalny), s. 226. Cyt. za: E. van Alphen, op. cit., s. 226.

do tradycyjnego nauczania”³⁶. W dziele Libery dokonuje się skandaliczna identyfikacja z oprawcą, a nie ofiarą. W końcu *Lego* proponuje odbiorcy zbudowanie własnego obozu koncentracyjnego. „To, że ktoś jest ofiarą – powiada van Alphen - nie pozwala mu na kontrolowanie przyszłości. Zachęcanie do częściowej i czasowej identyfikacji z oprawcami pozwala zaś zdać sobie sprawę, z jaką łatwością można stać się współwinnym”³⁷. Oczywiście adresatem dzieła nie jest naturalny użytkownik zabawek, dziecko. Libera nie daje nam zabawki, tylko model zabawki, który pozwala odegrać Zagładę. „Dystans pomiędzy grającymi/bawiącymi się dziećmi – pisze van Alphen – i dorosłymi, wyobrażającymi sobie siebie jako te dzieci, dodaje jeszcze jeden poziom identyfikacji, w którym dorośli zachowują się jak dzieci – czy raczej odgrywają ich rolę. Dokładna analiza sztuki pokazuje, że wchodzi tu w grę przesunięcie w trybie semiotycznym. Holokaust jest przedstawiany nie w trybie narracyjnym, ale dramatycznym. (...) Ten dramatyczny aspekt prac-zabawek jest ważny zarówno dla edukacji, jak i dla pamięci o Holokauście. Dlatego, że różnica między narracją a dramatem jest szczególnie istotna dla zrozumienia – jest warunkiem wyleczenia – traumy. Dramat jest bardzo szczególną formą kulturową, fundamentalnie różną w kształcie i efekcie od narracji”³⁸. Odbiorca wchodzi „w relację, która jest raczej wzruszeniowa i emocjonalna niż rozumowa”³⁹.

Dodajmy, że *LEGO. Obóz koncentracyjny* Libery może skłaniać do rozmaitych interpretacji. Na przykład można w nim widzieć wypowiedź o banalizacji zła i zdolności kultury do jego normalizacji⁴⁰. Albo o okrucieństwie dziecka, a więc wyraz zaprzeczającego Rousseau przekonania o złu tkwiącym w naturze ludzkiej, o fundamentalnym złu człowieka. Można też wskazać przede wszystkim na fakt, że zabawka jest na sprzedaż, że ma przynieść zysk wytwórcy i zobaczyć w pracy polskiego artysty potępienie interesu robionego na Zagładzie (pamiętajmy przy tym, że i sztuka jest sprzedawana).

W późnym poemacie Tadeusza Różewicza *recycling* powraca temat Holokaustu (pierwszoplanowy też w wydanym nieco wcześniej *Nożyku profesora*), pojawia się w nim nawet samo to słowo, i to wielokrotnie, np.: „a może / Holocaustu nie było // coraz częściej czyta się o tym / w postnazistowskich niemieckich gazetach / w gazetach amerykańskich / w polskojęzycznych gazetach «narodowych» / czyta się przedruki z obcojęzycznych / gazet że Holocaustu nie było”⁴¹; „ale Holocaustu przecież nie było”⁴²; „dyrektor ŚKŻ Elan Steinberg / utrzymuje że wśród sztab złota / monetarnego znajdują się sztaby / przetopione z biżuterii monet / a nawet złotych zębów ofiar Holocaustu”⁴³. Padają też nazwy: Oświęcim, Majdanek, Treblinka. Różewicz nie obawia się tu już jednak chwytów artystycznych, efektownie rozgrywa w drugiej części poematu motyw złota (część ta nosi zresztą tytuł *Złoto*), w dodatku za pomocą cytatu z *Metamorfoz* Owidiusza („Aurea prima sata est aetas”) umiejętnie i ironicznie powiązany z mitem złotego wieku. Niemniej forma staje się, zgodnie z zawartą w utworze refleksją metatekstową, amorficzna: „wiersz się wydłuża rozpada”⁴⁴. Ale tylko forma długiego wiersza jest tu, zdaniem autora, adekwatna. W *postscriptum* do *Złota* czytamy: „jaki to długi wiersz! I tak się / dłuży dłuży czy to «mistrza» nie nudzi / czy nie można tego zmieścić / w japońskim haiku? Nie można”⁴⁵.

³⁶ E. van Alphen, op. cit., s. 229.

³⁷ Ibidem, s. 234-235.

³⁸ Ibidem, s. 238-239.

³⁹ Ibidem, s. 240.

⁴⁰ Por. uwagi Bożeny Czubak w prowadzonym przez nią wywiadzie *Sztuka legalizowania buntu*.

⁴¹ T. Różewicz, *recycling*, w: *zawsze fragment. recycling*, Wrocław 1999, s. 99-100.

⁴² Ibidem, s. 101.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem, s. 100.

⁴⁵ Ibidem, s. 105.

Złoto mówi o czerpaniu zysków z Holocaustu. Pożydowskie złoto, które „zawiera w sobie złote zęby / złote koronki złote pierścienie / z diamentowymi oczami / oprawki do okularów włosy / wieczne pióra oddechy”⁴⁶ / zalega sejfy banków wielu krajów, „kasy pancerne / są zamknięte jak komory gazowe”⁴⁷. Bezwzględna żądza zysku łączy *Złoto* z trzecią częścią poematu, *Mięsem*, mówiącym o chorobie szalonych krów, i z *postscriptum* do całości utworu, gdzie czytamy: „Przestępcza nie-moralność nauki miesza się polityką, ekonomią i giełdą. Krąg się zamyka... Ani «sumienie», ani zdrowy rozum nie dają żadnej gwarancji, że ludzie nie będą fabrykować taśmowo ciał ludzkich i form zwierzęcych pozbawionych tzw. duszy. Wszystko mieści się w ludzkim mózgu: priony i kwanty, bogowie i demony... Pytanie filozofów i «zwykłych ludzi» – *unde malum?*, skąd bierze się zło? – znajduje odpowiedź może bardzo pesymistyczną i dla człowieka nieprzyjemną”⁴⁸. Ta odpowiedź pada w wierszu *Unde malum?*, będącym swego rodzaju epilogiem poematu:

z człowieka
zawsze z człowieka
i tylko z człowieka⁴⁹.

Temat zysków czerpanych z Holocaustu, a te z pewnością mogłyby się znaleźć w kolářowskiej historii ludzkiej podłości, jest jedynym wspólnym mianownikiem dzieł Buriana, Libery i późnego Różewicza, choć jedynie u tego ostatniego temat ów wysuwa się na pierwsze miejsce.

BIBLIOGRAFIA

Theodor W. Adorno: *Dialektyka negatywna*, przeł. Krystyna Krzemieniowa przy współpracy Sława Krzemienia-Ojaka, Warszawa 1986.

Ernst van Alphen: *Zabawa w Holocaust*, przeł. Katarzyna Bojarska, „Literatura na Świecie”, 2004, nr 1-2, s. 217-243.

Václav Burian: *Czas szuflad. Wiersze wybrane*, przeł. i oprac. Leszek Engelking, Kraków („Biblioteka Poezji Czeskiej” pod red. L. Engelkinga) 1997.

Sidra DeKoven Ezrahi: *Holocaust a zmieniające się granice sztuki i historii*, przeł. Maciej Michalski, „Literatura na Świecie”, 2004, nr 1-2, s. 163-181.

Tadeusz Drewnowski: *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Warszawa 1990.

Leszek Engelking: *Codziennosc i mit. Poetyka, programy i historia Grupy 42 w kontekstach dwudziestowiecznej awangardy i postawangardy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2005.

- *Tekst cudzy, tekst własny*, „Czas Kultury”, 1999, nr 2.

- *Text jiného a text vlastní (Texty v díle Jiřího Koláře)*, w: *Česká literatura na konci tisíciletí. Příspěvky z 2. kongresu světové bohemistiky (Praha 3.-8. července 2000)*, t. II, Praha 2001

Jerzy Jarzębski: *Kariera „autentyku”*, w: tegoż: *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.

Vladimír Karfík: *Jiří Kolář*, Praha 1994.

⁴⁶ Ibidem, s. 98.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem, s. 116.

⁴⁹ T. Różewicz, *Unde malum?*, w: *zawsze fragment. recycling*, s. 117.

- Jiří Kolář:** *Chleb náš vezdejší*, w tegoż: *Dílo*, red. V. Karfik, t. V, Praha-Litomyšl 2000.
 - *Dovětek autora* (in:) idem, *Dílo*, red. V. Karfik, t. III, Praha 1993.
 - *Odpovědi*, w tegoż: *Dílo*, t. IV, red. V. Karfik, Praha 1995.
 - *Skutečná událost (Rod Genorův)*, w tegoż: *Dílo*, t. IX, red. V. Karfik, Praha-Litomyšl 2000.
 - *Snad nic, snad něco*, „Literární noviny”, 14, nr 36 (1965), s. 6.
- Berel Lang:** *Przedstawianie zła: etyczna treść a literacka forma*, przeł. Anna Ziębińska-Witek, „Literatura na Świecie”, 2004, nr 1-2, s. 15-63.
- Zofia Nalkowska:** *Medaliony*, w teże: *Pisma wybrane*, wyboru dokonał Wilhelm Mach, t. 2, Warszawa 1982.
- Marta Piwińska:** *Różewicz albo technika collage’u*, „Dialog”, 1963, nr 9.
- Henryk Pustkowski:** *“Gramatyka poezji”?*, Warszawa 1974.
- Tadeusz Różewicz:** *Poezja*, t. II, Kraków, 1988.
- Lisa Saltzman:** *Awangarda i kicz raz jeszcze. O etyce reprezentacji*, przeł. Katarzyna Bojarska, „Literatura na Świecie”, 2004, nr 1-2, s. 201-215.
- Jurij Lotman:** *Struktura chudożestwiennogo teksta*, Moskwa 1970.
- Birgitte Schultze:** *Typy montażu w Kartotece Tadeusza Różewicza*, przeł. Katarzyna Jaśtał, w teże: *Perspektywy polonistyczne i komparatystyczne*, red. Małgorzata Sugiera, Kraków 1999.
- Sztuka legalizowania buntu. Zbigniew Libera w rozmowie z Bożeną Czubak**, „Magazyn Sztuki”, 1997, nr 15.
- Jurij N. Tynianow:** *Zagadnienie języka wierszy*, przeł. Franciszek Siedlecki, Zygmunt Saloni, w tegoż: *Rosyjska szkoła stylistyki*, wybór tekstów i opracowanie Maria Renata Mayenowa, Zygmunt Saloni, Warszawa 1970.
- Jaromír F. Typl:** *Genius čili Grafoman. Teze přednášky o současné nezavedené literatuře (Olomouc, 18. dubna 1996)*, „Scriptum”, 1996, nr 21, s. 101-103.
- Aleksandra Ubertowska:** *Przepisywanie Zagłady. Shoah w późnych poematach Tadeusza Różewicza*, „Pamiętnik Literacki”, XCV (2004), z. 2, s. 57-70.
- Vertikální nostalgje. Olomoucká literární scéna 90. let a současnosti**, oprac. Milan Kozelka, Olomouc 2002.
- Henryk Vogler:** *Tadeusz Różewicz*, Warszawa 1972.
- Józef Zarek:** *Mit w miejsce utopii. Z diagnoz czeskiej Grupy 42*, w: *Utopia w językach, literaturach i kulturach Słowian*, t. 3: *Z zagadnień struktury artystycznej i świadomości kulturowej*, red. Bożena Tokarz, Katowice 1997.
- Pierwodruk: Holokaust v české, slovenské a polské literatuře**, ed. Jiří Holý, Praha 2007 Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum. Republikacja za uprzejmą zgodą autora.