

## Agata Chałupnik

### Kacet i teatr

#### 1. *Problem zła*

Elizabeth Costello, bohaterka powieści (albo – jak chcą niektórzy – quasi-powieści) Johna Maxwella Coetzeego z 2003 roku, pewnego dnia otrzymuje zaproszenie do udziału w mającej się odbyć w Amsterdamie konferencji poświęconej problemowi zła. Wynegocjowany przez nią temat brzmi „Świadek, milczenie i cenzura”.

Powieść południowoafrykańskiego Noblisty, skonstruowana w zasadzie jako zbiór esejów (poszczególne rozdziały autor nazywa nawet „wykładami”), opatrzonej fabularną ramą i powiązanych tytułową postacią – nieznośnej, ekscentrycznej australijskiej pisarki, starzejącej się kobiety, która nie boi się głosić też nieprzyjemnych, kontrowersyjnych i często niepoprawnych politycznie, ma charakter swoistej metanarracji na temat współczesnej humanistyki. Krytycznemu namysłowi zostają poddane wiodące dyskursy współczesności.

Po pierwsze *gender studies*: Elizabeth Costello jest autorką *Domu przy Eccles Street*, powieści będącej feministyczną odpowiedzią na *Ulissesa* Jamesa Joyce’a, której narratorką uczyniła Molly Bloom i której zawdzięcza swoje miejsce w historii literatury i równocześnie niesłabnące przez dziesięciolecia – ku swojemu niezadowoleniu – zainteresowanie feministycznych badaczek. Po drugie *studia*

*postkolonialne*: bohaterka miała kiedyś romans z czarnoskórym pisarzem, który stał się medialną ikoną afrykańskiej literatury i sprzedaje za pieniądze swoją tradycję w lekkostrawnej i łatwo przyswajalnej, „postkolonialnej” formie złąknionej „rdzenności” i antropologicznej „autentyczności” zachodniej publiczności. W końcu *animal studies*: pisarka, która jest radykalną wegetarianką, zaproszona na doroczny wykład inauguracyjny do Appleton College w Massachusetts, wychodząc od figury Kafkowskiego Czerwonego Piotrusia, uczoney małpy z opowiadania *Sprawozdanie dla Akademii*, przyrównuje przemysłową hodowlę i ubój zwierząt do Holocaustu: „Nikt nie wymyśliłby obozów śmierci, gdyby wcześniej nie istniałyby ubojnie na przemysłową skalę”<sup>1</sup>. Podobnie jak polscy chłopcy, mieszkający w okolicach Treblinky, którzy nie zadawali sobie pytań, co działo się za murem obozu, my dziś nie chcemy myśleć o tym jak żyją i umierają zwierzęta, których mięsem się żywimy – mówi w swoim wykładzie, ściągając na siebie oskarżenia o antysemityzm i „bagatelizację Holocaustu”.

Przedmiotem wykładu w Amsterdamie Costello czyni poświęconą sprawie spisku przeciw Hitlerowi powieść Paula Westa *Godzinki hrabiego von Stauffenberg*, niemniej wydaje się, że w istocie wątpliwości, jakie Coetzee ustami swojej bohaterki formułuje wobec książki Westa, podsumowują kontrowersje i spory toczące się w obrębie i wokół kolejnego dyskursu współczesności, nabierającego coraz większego znaczenia w humanistyce ostatnich dekad. Kwestie stosowności formy literackiej, wyrażalności i niewyrażalności cierpienia, obsceniczności zła, etycznego waloryzowania milczenia literatury wobec śmierci – to kluczowe pytania stawiane przez filozofów i pisarzy związanych z

---

<sup>1</sup> John Maxwell Coetzee, *Elizabeth Costello*, przeł. Zbigniew Batko, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s.181. Przy następnych cytatach podaję numer strony w nawiasie.

*Holocaust studies*, studiami nad Zagładą.

Teza amsterdamskiego wykładu Costello brzmi, że wobec pewnych tematów i pewnych obszarów cierpienia literatura powinna zachować milczenie. Do owej obskurnej piwnicy, w której spiskowcy zostali straceni z wyrafinowanym okrucieństwem, nie należy zaglądać. „Czy ktokolwiek może, pyta w swoim referacie, zapuścić się w nazistowski las tak głęboko, jak czyni to Paul West, i wyjść stamtąd bez uszczerbku? Czy bierzemy pod uwagę to, że odkrywca zwabiony ciekawością do tego lasu, może z niego wyjść nie lepszy i silniejszy, ale gorszy?”(s. 187) Dzisiaj „nie jest już tak pewna, czy ludzie stają się zawsze lepsi pod wpływem tego, co czytają. A co za tym idzie, nie jest pewna, czy pisarze, którzy zapuszczają się na mroczniejsze terytoria duszy, zawsze powracają stamtąd nietknięci. Zaczęła się zastanawiać, czy pisanie tego, co się zapragnie, jest samo w sobie czymś dobrym i lepszym niż czytanie tego, co się zapragnie”. (s. 187)

Tym, co Elizabeth Costello tak poruszyło w powieści Westa jest drastyczny detal z jakim opisuje ostatnie godziny życia i w końcu śmierć spiskowców. Okrucieństwo kata, sadystycznego prostaka, który rozkoszując się zwierzęcym strachem swych ofiar, w dosadny sposób opisuje im męki, jakie za chwilę staną się ich udziałem. Fizjologizm opisu.

Obsceniczne. To jest właściwe słowo o spornej etymologii, słowo, którego musi się trzymać jak talizmanu. Woli sobie wyobrażać, że *obscene* znaczy poza sceną. Aby ocalić swoje człowieczeństwo, pewne rzeczy, które pragniemy zobaczyć (a pragniemy je zobaczyć, bo jesteśmy ludźmi!), muszą pozostać „poza sceną”. Paul West napisał obsceniczną książkę, pokazał to, czego pokazywać nie należało. To musi być wątek przewodni jej referatu. (s. 195)

Ale jej opór nie ma jedynie charakteru estetycznego. („Ohyda: nie tylko czyny hitlerowskich katów, nie tylko czyny oprawcy, lecz także same stronice czarnej książki Paula Westa. Sceny, które nie przynależą do światła dnia, przed którymi należałoby zasłaniać oczy niewinnych dziewcząt i dzieci”, s. 184. Równocześnie jednak pisarka wydaje się być w szczególny sposób zafascynowana sugestywnością – odpychającą ją skądinąd – opowieści Westa.) Jej opór ma przede wszystkim wymiar etyczny. West – w jej przekonaniu – dotyka w swojej powieści absolutu. Absolutnego zła. Przekracza granicę, której – jej zdaniem – przekraczać pisarzowi nie wolno.

Przez katów Hitlera diabeł wstąpił w Paula Westa i ten z kolei dał mu w swojej książce swobodę działania, wypuścił go na świat. Kiedy czytała te mroczne stronice, poczuła muśnięcie skórzastego skrzydła diabła, muśnięcie niezwykle wyraźne.

Jest absolutnie świadoma tego, jak staroświecko to brzmi. West będzie miał tysiące obrońców. Jak moglibyśmy poznać całą grozę nazizmu, powiedzą, gdybyśmy zabronili naszym artystom przywoływać ją na kartach książek? Paul West nie jest diabłem, ale bohaterem; zapuścił się odważnie w głąb labiryntu przeszłości Europy, stanął oko w oko z Minotaurem i wrócił, aby nam o tym opowiedzieć.

Cóż może odpowiedzieć? Że lepiej by było, gdyby nasz bohater nie ruszał się z domu albo przynajmniej zachował opowieść o swoich wyczynach dla siebie? (s. 194)

Elizabeth Costello zatem dość radykalnie wypowiada się przeciw reprezentacji, idąc za głosem tych filozofów, którzy formułowali na różne sposoby tezy o niewyraźności Zagłady<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Ów dyskurs niewyraźności znakomicie referuje Aleksandra Ubertowska w książce *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, Universitas, Kraków 2007.

Egzegezę owego poglądu przedstawia Jean-Luc Nancy w eseju *Zakazana reprezentacja*. „W obiegowej opinii na temat reprezentacji obozów koncentracyjnych lub Shoah – pisze – pojawia się niedookreślona i niewystarczająca teza: nie można lub nie wolno reprezentować eksterminacji. Byłoby to niemożliwe lub zakazane albo też byłoby to niemożliwe i skądinąd zakazane (lub zakazane i skądinąd niemożliwe). [...] Dyskurs, który odrzuca reprezentację obozów jest sprzeczny, bowiem jego treść nie daje się tak łatwo określić i ponieważ jego racje są w jeszcze mniejszym stopniu możliwe do określenia.”<sup>3</sup> Badacz zwraca uwagę na pewną niejasność dotyczącą owego oporu: raz ma on bowiem charakter quasi-sakralnego zakazu – sztuka reprezentująca Zagładę byłaby bluźnierstwem wobec cierpienia Żydów, mającego charakter bez mała religijnej ofiary, raz – ma wymiar zwątpienia w możliwość uniesienia tematu przez sztukę.

Bohaterka powieści Coetzeego nie wątpi w możliwość reprezentacji owego „absolutnego zła”, jakiego Paul West dotknął w swojej powieści. Przeciwnie – przeraża ją owej reprezentacji „skuteczność”. West – jak mówi – dotknął zła i owo zło – mocą jego sztuki – niczym wyładowanie elektryczne przeniosło się na nią, jako jego czytelniczkę. Czy to owa „zaraźliwość” zła (przywołująca na myśl mimetyczność przemocy u René Girarda) stoi u źródeł tak dobitnej retoryki zakazu, do której Elizabeth odwołuje się w swoim wystąpieniu? „Ujmując rzecz inaczej, traktuję poważnie – mówi – twierdzenie, że artysta wiele ryzykuje, zapuszczając się na zakazane obszary – ryzykuje samego siebie, ryzykuje być może wszystko. Traktuję to powiedzenie poważnie, bo traktuję poważnie zakaz wstępu na

---

<sup>3</sup> Jean-Luc Nancy, *Zakazana reprezentacja*, przeł. Adam Dziadek, „Teksty Drugie” 2004 nr 5, s. 114.

zakazane obszary”. (s. 200-201) [podkr. moje – A. Ch.] (Dominick LaCapra z kolei pisze o „zaraźliwości traumy” – taka przeniesieniowa relacja może także – jego zdaniem – zaistnieć między tekstem a jego czytelnikiem.<sup>4</sup>)

Retoryka bohaterki Coetzeego wydaje się bliska perspektywie Berela Langa, kontrowersyjnego amerykańskiego filozofa, który – jak pisze Hayden White, jego najważniejszy polemista – „ukazuje problem granic przedstawienia Holocaustu w kategoriach skrajnych”<sup>5</sup>. Lang, kwestionując potoczne rozdzielanie treści (podlegającej ocenie etycznej) i formy (podlegającej kwalifikacjom estetycznym), twierdzi, że „moralne znaczenie można połączyć z formalnymi lub ściśle literackimi cechami tekstu”<sup>6</sup>, a w odniesieniu do Shoah uprzywilejowuje gatunki pisarstwa „historycznego” – niefabularyzującego, posługującego się rejestracją faktów, bezosobowym, przezroczystym, ponad-subiektywnym językiem, stawiając je ponad posługującymi się „figuracją” i fabularyzacją gatunkami literatury pięknej. Jego zdaniem najważniejsze i najbardziej wartościowe teksty o nazistowskim ludobójstwie powstają w obrębie dyskursu historycznego, nie zaś „w prozie, dramacie, czy poezji”. „Tym, co różni dwa powyższe modele pisania są «moralne korelaty» – czyli punkty, w których przecinają się wartości moralne i literackie, kiedy moralny charakter tematu literackiego narzuca ograniczenia na formalne cechy tekstu.” Dla pewnego typu tematów – ciągnie Lang – „dyskurs figuratywny może być niewłaściwym, a faktycznie zupełnie

---

<sup>4</sup> Zob. Dominick LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. Katarzyna Bojarska, Universitas, Kraków 2009.

<sup>5</sup> Hayden White, *Fabularyzacja historyczna a problem prawdy*, przeł. Ewa Domańska, w: tegoż, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. Ewa Domańska, Marek Wilczyński, Universitas, Kraków 2000, s. 222.

<sup>6</sup> Berel Lang, *Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea*, przeł. Anna Ziębińska-Witek, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006, s. 133. Następne cytaty s. 136 i s. 160.

nieodpowiednim medium”.

Hayden White pokazuje jak bardzo uznane przez Langa za przezroczyście „pisarstwo historyczne” przesiąknięte jest literackością i uwarunkowane literackimi konwencjami.

Jego obiekcje wobec wykorzystywania wydarzeń [Holocaustu] jako okazji dla zwykłego literackiego opisu wymierzone są w powieść i poezję [...] Trzeba je jednak z konieczności rozszerzyć także na wszelkie rodzaje historii narracyjnej, tzn. na wszelkie próby przedstawienia Holocaustu jako opowieści. Jeżeli bowiem każda opowieść musi posiadać fabułę (plot) i jeżeli każda fabularyzacja jest jakąś figuralizacją, to skutkiem tego każda relacja narracyjna na temat Holocaustu, jakkolwiek byłby jej wzorzec fabularny, zostaje potępiona na tej samej podstawie, na której potępione musiałyby zostać każde jego literackie przedstawienie.<sup>7</sup>

To, co wydaje mi się niesłychanie inspirujące w myśli Langa to owe niejasne „moralne korelaty”, będące jak się wydaje punktem krystalizacji sensów i negocjowania znaczeń – między piszącym i społecznością jego czytelników.

Wynegocjowany przez Elizabeth Costello temat wystąpienia w Amsterdamie brzmiał: „Świadek, milczenie i cenzura”. „Pisać czy milczeć”? – pyta retorycznie Lang, tytułując poświęcony kwestii reprezentacji rozdział swojej bodaj najgłośniejszej książki *Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea* „Przedstawianie zła: etyczna treść a literacka forma”. (Coetzee wydaje się go niemal dosłownie cytować, a w każdym razie pozostawać w orbicie charakterystycznej dla niego retoryki.) Jak wiadomo zamilknąć poetom po Auschwitz kazał Adorno. Maurice Blanchot w *Pisaniu katastrofy* postulował zaś by „Milczeć, zachowując ciszę: to jest właśnie

---

<sup>7</sup> Hayden White, *Fabularyzacja historyczna a problem prawdy*, dz. cyt., s. 226-227.

to, co bezwiednie wszyscy chcemy uczynić, pisząc”<sup>8</sup>.

Świadek to jedna z kluczowych figur dyskursu Shoah. „Mój wierzący przyjaciel powiedział mi, że przeżyłem, by dawać świadectwo” – pisał Primo Levi, uznany przez Giorgio Agambena „za świadka modelowego”<sup>9</sup>. Niemniej – ciągnie autor *Pogrążonych i ocalonych* – „tamto jego przeświadczenie, że moje przyszłe świadectwo miałoby mi wtedy zapewnić przywilej przeżycia [...] nie daje mi spokoju”.

Powtarzam to raz jeszcze: to nie my, którzy przeżyliśmy jesteśmy prawdziwymi świadkami. [...] My, którzy przeżyliśmy, stanowimy odbiegającą od normy mniejszość, a nie tylko nieliczną garstkę ocalałych; jesteśmy tymi, którzy przez sprzeniewierzenie się swoim zasadom albo dzięki zaradności bądź dzięki szczęśliwemu trafowi nie znaleźliśmy się na samym dnie. Kto zszedł na dno, kto nie uniknął wzroku Meduzy, ten nie powrócił aby dać świadectwo, albo powrócił niemy. Jednak to tylko oni, muzułmanie, na zawsze pogrążeni, prawdziwi świadkowie, mogliby udzielić wyjaśnień, które miałyby sens ogólny. Oni stanowią regułę – my zaś wyjątek.<sup>10</sup>

Elizabeth Costello, jestem przekonana, nie przypadkiem posłużyła się słowem „witness” – „świadek”. I jeśli dobrze interpretuję tytuł jej wystąpienia w jakimś sensie podejmuje w nim wątpliwości Primo Leviego. Nawet on nie czuł się w pełni uprawniony do zabierania głosu w imieniu „pogrążonych”. Niemniej jeśli ci, co ocaleli mają prawo (a może obowiązek) świadczenia, zaświadczenia o złu, czy każdy z nas ma prawo zaglądać do owych zamkniętych piwnic? Czy artysta, czy pisarz ma prawo

---

<sup>8</sup> Maurice Blanchot, *The Writing of the Disaster*, trans. A. Smock, London 1995, s. 47, cyt. za: Jacek Leociak, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, Warszawa 2009, s. 6.

<sup>9</sup> Zob. Giorgio Agamben, *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek*, przeł. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa 2008.

<sup>10</sup> Primo Levi, *Pogrążeni i ocaleni*, przeł. Stanisław Kasprzysiak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 100.



ustanawiać się samemu świadkiem?

Jeśli założyć, że Coetzee podąża tropem Berela Langa, to gdzieś w okolicach owego piwnicznego okienka, które Costello chciałyby zatrzęsnać na wieki sytuowałby się w powieści Paula Westa „moralny korelat”, otwierający możliwość zaistnienia cenzury<sup>11</sup>.

Czym jednak miałyby być owa instancja, podejmująca decyzję co do stosowności wybranej przez artystę estetyki i trafności wyboru tematu? Elizabeth Costello powiedziałyby, że głównym kryterium jest doświadczenie.

Obsceniczne. Wróc do słowa. Trzymaj się go mocno. Trzymaj się słowa, potem sięgnij do doświadczenia, jakie się za nim kryje: to było zawsze jej zasadą w sytuacji, gdy czuła, że ześlizguje się w abstrakcję. Jakie było jej doświadczenie? Czym było to, co się jej przydarzyło, kiedy siedziała na trawniku tego sobotniego poranka i czytała tę przeklętą książkę? Co tak bardzo wytrąciło ją z równowagi, że rok później wciąż ryje, szukając korzeni tego czegoś? I czy potrafi odnaleźć drogę powrotną?

[...] Jeśli jej bracia musieli być tego dnia w Berlinie powieszani, jeśli mieli podrygiwać na końcu sznura, z purpurowymi twarzami, wywalonymi na wierzch językami i wytrzeszczonymi oczami, to ona nie chce tego widzieć. Skromność siostry. Pozwól, że odwrócę swe oczy.

Pozwól, że nie będę patrzeć. To była jej prośba, wydyszana do ucha Paula Westa [...] Nie każ mi przez to przechodzić! Ale Paul West był

---

<sup>11</sup> O cenzurze w odniesieniu do dyskursu Shoah można mówić w bardzo różnych wymiarach. Do jakiejś formy cenzury może prowadzić ów wymóg stosowności środków literackich do opisu Zagłady, który tak dobitnie formułuje Berel Lang w przywołanej książce. (Na ten temat zob. także np. *Stosowność i forma: jak opowiadać o Zagładzie?*, red. Michał Głowiński, Universitas, Kraków 2005.) Ale cenzura ta może mieć także charakter polityczny. O wykorzystaniu Zagłady w polityce Izraela pisze Idith Zertal w książce *Naród i śmierć. Zagłada w dyskursie i polityce Izraela*, przeł. Jan Maria Kłoczowski, Universitas, Kraków 2010. Z kolei o politycznym wykorzystywaniu obozów w PRL pisze Zofia Wóycicka w książce *Przerwana żałoba. Polskie spory wokół pamięci nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady 1944-1950*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2009.

nieubłagany. Zmusił ją do czytania, pobudził jej ciekawość tak, że musiała czytać. Tego nie mogła mu tak łatwo wybaczyć. (s. 205-207)

Elizabeth Costello jest bardzo niejednoznaczoną postacią. Co prawda w ostatnim rozdziale nie zostaje wpuszczona do Raju, bo – jak mówi – w nic nie wierzy, a to jest warunek przekroczenia bramy Nieba, jednak czytając powieść kilkakrotnie jesteśmy świadkami jak w oczach tej zdystansowanej, nieco może cynicznej intelektualistki, zaczyna płonąć święty ogień (notabene zawsze wtedy, kiedy mówi o męczeństwie zwierząt). Z jednej strony żarliwość, namiętność, zaangażowanie, z drugiej – wycofanie i sceptycyzm, przywołujące na myśl figurę Musilowskiego „człowieka bez właściwości”. Costello często jest rozdarta przez rozmaite – uświadamianie i nie – ambiwalencje, aporie, pułapki dyskursu, emocjonalne wyparcia, przychodzące do niej po latach – jak historia z gwałtem w portowej dzielnicy, która z całą siłą wróciła do niej przy lekturze Paula Westa.

Podobnie tutaj: *Godzinki hrabiego von Stauffenberg* tyleż ją fascynują, co budzą odrazę, przyciągają i odpychają. Coetzee złożoność emocji swojej bohaterki opisuje przez jej reakcje somatyczne – fascynujące okrucieństwo prozy Westa wydaje się odbierać jej oddech. Sprzeczne doznania wyrażają się w ruchu – równocześnie odśrodkowym i dośrodkowym, serii przeciwstawnych napięć w ciele, które niemal udzielają się czytelnikowi. Jakiś imperatyw równocześnie każe i nie pozwala jej patrzeć.

Tu Coetzee zwraca mimochodem uwagę na pewne uprzywilejowanie zmysłu wzroku w poświęconych Shoah utworach, właściwie niezależnie od medium. Pamiętamy Zagładę przede wszystkim przez obrazy, takie jak amerykańskie zdjęcia z wyzwolenia Buchenwaldu

i Dachau, stopy trupów z *Nocy i mgły* Alaina Resnaisa<sup>12</sup>, wyniszczonych więźniów w pasiakach za drutami, czy stopy butów, okularów, włosów czy dziecięcych ubranek z muzeum w Auschwitz<sup>13</sup>.

Susan Sontag w wielokrotnie przywoływanym fragmencie *O fotografii* pisze o „negatywnej epifanii”:

Dla mnie takim objawieniem stały się zdjęcia z Bergen Belsen i Dachau, na które natknęłam się przypadkowo w Santa Monica w lipcu 1945 roku. Nic, co widziałam później – ani na zdjęciach, ani w życiu – nie dotknęło mnie tak brutalnie, głęboko, błyskawicznie. Sądzę nawet, że mogłabym podzielić moje życie na dwie części: zanim zobaczyłam te zdjęcia (miałam dwanaście lat) i po ich ujrzaniu, choć minęło kilka lat, nim zrozumiałam w pełni, czego dotyczyły. Jakiej dobrej sprawie służyło ich obejrzenie? Były to tylko zdjęcia z wydarzenia, o którym ledwo słyszałam i na które nie miałam żadnego wpływu, zdjęcia cierpienia, którego nie potrafiłam sobie wyobrazić i któremu nie mogłam mu ulżyć. Gdy patrzyłam na nie, coś się we mnie załamało. Dotarłam do jakiejś granicy, nie tylko granicy potworności: czułam nieodwracalny smutek, zranienie, ale zarazem coś we mnie stwardniało, coś obumarło, coś jeszcze płacze.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> „Kiedy myślimy o Holokauście natychmiast przychodzą nam do głowy obrazy z *Nocy i mgły*. Jednak moc reprezentacji jest tak wielka, że obraz wydaje się działać mocniej niż wydarzenie jako takie. To spostrzeżenie dotyczące wyższości reprezentacji nad tym, co reprezentowane, prowadzi nas do fundamentalnego pytania, czy kiedykolwiek będziemy w stanie uchwycić prawdę historycznego wydarzenia, czy musimy poprzestać na przyswojeniu sobie owych impresji. [...] *Noc i mgła* jest filmem o naturze pamięci. Na długo zanim ta problematyka stanie się modna, Resnais postawił swoim filmem pytanie o pamięć. Ruiny opustoszałego obozu Auschwitz w 1955 stają się punktem wyjścia, dla aktu hermeneutycznego podobnego do mnemotechniki używanej w starożytności”. Ewout van der Knaap, *The Construction of Memory in „Nuit et Brouillard”*, w: *Uncovering the Holocaust. The International Reception of „Night and Fog”*, ed. Ewout van der Knaap, Wallflower Press, London & New York 2006, s. 7. Z kolei Annette Insdorf, autorka monografii poświęconej tematyce Zagłady w kinie, zwraca uwagę na osobisty i – by tak rzec – liryczny język dokumentu Alaina Resnais’a. Zob. *Idelible Shadows. Film and the Holocaust*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.

<sup>13</sup> W tym punkcie mój wywód wiele zawdzięcza Iwonie Kurz, której niniejszym dziękuję za wiele inspirujących rozmów, lektur oraz za znakomite zajęcia na temat wizualnych reprezentacji Auschwitz.

<sup>14</sup> Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009,

A to migawki z Auschwitz zanotowane przez Charlotte Delbo:

Trup. Lewe oko wyżarte przez szczura. Drugie otwarte, z rzęsami.  
Spróbujcie spojrzeć. Spróbujcie widzieć.

Mężczyzna już nie nadąza. Pies rzuca się na niego z tyłu. Mężczyzna nie zatrzymuje się, idzie z psem uczeptionym na dwóch łapach, jego pysk wbity jest w ciało.

Mężczyzna idzie. Nie krzyknął nawet. Krew znaczy długi ślad na spodniach.  
Od wewnątrz plama krwi rozlewa się jak na bibule.

Mężczyzna idzie z kłami psa w ciele.  
Spróbujcie spojrzeć. Spróbujcie widzieć.

Dwie ciągną kobietę za ramiona, Żydówkę. Nie chce iść na blok 25. Ciągną ją. Ona opiera się. Kolana jej ocierają się o ziemię. Jej ubranie ciągnięte za rękawy, podchodzi do szyi. Ściągnięte spodnie – męskie – wloką się za nią, zaczepione u kostek. Obdarta ze skóry żaba. Jej nagie lędźwie, pośladki z kościstymi dziurami są wymazane krwią i kałem.

Krzyczy. Kolana zdzierają się na kamieniach.  
Spróbujcie spojrzeć. Spróbujcie widzieć<sup>15</sup>

Obrazy utrzymane są w charakterystycznej dla wspomnień francuskiej więźniarki poetyce: impresje, mające charakter flash-backu, nie zostają podporządkowane linearnemu tokowi narracji. Czas od przybycia transportu Delbo do Auschwitz wydaje się zawieszony w jakimś wiecznym teraz – odmierzany tylko odchodzeniem jej kolejnych koleżanek i kolejnymi selekcjami na blok 25. Bardzo znaczący wydaje mi

---

s. 28.

<sup>15</sup> Charlotte Delbo, *Żaden z nas nie powróci*, przeł. Katarzyna Malczewska-Giovanetti, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim 2002, s. 138-140.

się natomiast ów nakaz spojrzenia. To spojrzenie ma generować pamięć. Spróbuj spojrzeć i zobaczyć. Zapamiętaj. (Ten odsłaniany przez Charlotte Delbo „fotograficzny” czy „migawkowy” charakter pamięci dobrze komentuje w innym miejscu Susan Sontag: „Nieprzerwany potok obrazów [...] zalewa nasze otoczenie, ale to fotografia najmocniej wbija się w pamięć. Pamięć działa na zasadzie stopklatki; jej podstawową jednostką jest pojedynczy obraz. W epoce nadmiaru informacji fotografia sprawia, że można coś szybko ogarnąć i zapamiętać w skompresowanej postaci. Fotografia jest jak cytat, jak maksyma albo przysłowie.”<sup>16</sup>)

Pozwól, że nie będę patrzeć! nie każ mi przez to przechodzić! – błaga tymczasem Elisabeth Costello, która broni się przed ciężarem pamiętania, ową negatywną epifanią.

Niewątpliwie jednak Coetzee wskazuje na subiektywność granic „przedstawialności”, „wyrażalności” czy też „stosowności” formy: Costello, sama będąca starą kobietą u progu śmierci, nie chce patrzeć na zbezczeszczoną śmierć innych starców, których nazywa swoimi „braćmi”.

I jeszcze raz stanowisko, którego wydaje się bronić Elisabeth Costello koresponduje z rozważaniami Berela Langa, który zauważa, że

Najbardziej radykalną alternatywą jakiegokolwiek reprezentacji nazistowskiego ludobójstwa nie jest reprezentacja odmienna lub sprzeczna, ale możliwość niepisania, to znaczy decyzja pisarza o zachowaniu milczenia. Możliwość ta dostarcza minimalnego, ale rozstrzygającego kryterium, poprzez które może i powinien być oceniany całokształt pisarstwa o ludobójstwie, kryterium sformułowanego w formie pytania: czy milczenie nie byłoby bardziej wskazane, bardziej wartościowe niż to, co zostało

---

<sup>16</sup> Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. Sławomir Magala, Karakter, Kraków 2010, s. 30-31.

napisane?<sup>17</sup>

Kłopot z książką Coetzeego jest taki, że trudno powiedzieć, czy – chociaż jego język wydaje się być tak bliski sposobowi argumentacji Berela Langa i owej filozoficznej tradycji, ciągnącej się od Adorna i Blanchota, która wypowiada się przeciw reprezentacji Zagłady – on sam podziela przekonania swojej bohaterki. Pisarz kompromituje ją na różne sposoby, rzadko – a może nigdy – nie pozwala jej wychodzić zwycięsko z intelektualnych pojedynków i dyskusji, wywoływanych przez jej wystąpienia na licznych seminariach i konferencjach, na które jest zapraszana. Demaskuje jej racje zakorzenione w całkiem prywatnych stłumieniach. Pozostawia czytelnika w poczuciu moralnego i intelektualnego dyskomfortu. Uczy podejrzliwości wobec własnych i cudzych przekonań, własnych i cudzych wyborów, takich czy innych dyskursów. Dyskursów, które warunkują nasze poglądy na różne sprawy, przy okazji – mniej lub bardziej jawnie – służąc rozmaitym interesom rozmaitych podmiotów.

Wprowadzenie problematyki Shoah za pomocą powieści Johna Maxwella Coetzeego jest być może ryzykowne. *Elizabeth Costello* nie jest przecież poświęcona Zagładzie czy doświadczeniu obozowemu. Niemniej echa Zagłady, jakie pobrzmiewają w tej książce wydają mi się bardzo znamienne<sup>18</sup>. Zagłada jawi się tu jako charakterystyczna podszełka współczesności, ciemna, wyparta strona doświadczenia, zmieniająca nasz sposób rozumienia świata. Z drugiej strony, podejmując takie tematy jak

---

<sup>17</sup> Berel Lang, *Nazistowskie ludobójstwo*, dz. cyt., s. 170.

<sup>18</sup> W taki sposób – odnosząc powieść Coetzeego do dyskursu Zagłady - pisze też o *Elizabeth Costello* Dariusz Czaja, w znakomitym eseju łącząc ją z *Łaskawymi* Jonathana Littella. Zob. Dariusz Czaja, *Obsceniczne zło*, w: tegoż, *Lekcje ciemności*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2009.

świadek i milczenie, obsceniczność śmierci, banalność zła – Coetzee świadomie lokuje się gdzieś na pograniczu dyskursu Holokaustowego, na pograniczu, na którym będziemy operować na najbliższych stronach<sup>19</sup>.

Marian Pankowski jako polski więzień polityczny trafił do KL Auschwitz w 1942 roku. Pod koniec wojny przewieziony do Gross-Rosen, przeszedł Nordhausen, by doczekać wyzwolenia w Bergen-Belsen. Niewątpliwie zatem przysługuje mu status świadka. Świadomy dwuznaczności tej pozycji, Pankowski będzie ją problematyzował na różne sposoby w swoich tekstach.

Doświadczenia obozowe Pankowskiego krótko po wojnie pojawiają się w jego poezji, zwłaszcza w poemacie *Auschwitz* z 1946 roku. W pierwszej powieści, *Matuga idzie* z 1959 roku Pankowski poświęca im rozdział *Podróż Władzia Matugi*. W 1967 roku powstaje *Teatrowanie nad świętym barszczem*, a w 1998 roku Pankowski publikuje

---

<sup>19</sup> Tu wypada poczynić zastrzeżenie, że jestem świadoma rozmaitych problemów wiążących się z takim operowaniem na pograniczu dyskursu Shoah. Spośród różnych dyskusji, które toczą się w jego obrębie, bodaj najważniejszy dotyczy uniwersalności Zagłady. W największym uproszczeniu daje się go sprowadzić do dwóch haseł. Czy to „ludzie ludziom zgotowali ten los”, czy – jak odpowiadał Nałkowskiej Grynberg – „Ludzie Żydom zgotowali ten los”? (Ten spór znakomicie relacjonuje Sławomir Buryła w książce *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.) Uniwersalizacja Zagłady prowadzi do niebezpieczeństwa jej „neutralizacji” – pisze Lawrence L. Langer, *Neutralizowanie Holocaustu*, przeł. Jarosław Mikos, „Literatura na świecie”, 2004 nr 1-2. Pankowski, były polski więzień polityczny Auschwitz, w takich tekstach jak *Chrabąszcze czy Była Żydówka, nie ma Żydówki* podejmuje też ważne kwestie związane z Zagładą Żydów, jakkolwiek w jego wspomnieniach obozowych kwestia „ostatecznego rozwiązania” wydaje się prawie nie istnieć. Z kolei dla Tadeusza Różewicza problem Shoah – jak pokazała Aleksandra Ubertowska, wnikliwie interpretując jego poematy – jest niezwykle ważnym polem mierzenia się z odrzuconą – polsko-żydowską – tożsamością. Zob. Aleksandra Ubertowska, *Świadectwo – trauma – głos*, dz. cyt. Z drugiej strony warto przypomnieć, że tak ważny świadek Zagłady, jak Imre Kertész, w wielu swoich książkach pisze o konieczności przemyślenia Shoah właśnie jako wydarzenia uniwersalnego, dotyczącego całej ludzkości. Zob. zwłaszcza *Język na wygnaniu*, przeł. Elżbieta Sobolewska, WAB, Warszawa 2004. Przewodnikiem jest też dla mnie Jacek Leociak, który w swojej książce o doświadczeniach granicznych – patrzy na Shoah przez pryzmat innych dwudziestowiecznych traumatycznych zdarzeń jakich doświadczyła ludzkość. Zob. Jacek Leociak, *Doświadczenia graniczne*, dz. cyt.

w „Twórczości” poobozowe wspomnienia pod tytułem *Z Auszvicu do Belsen: przygody*. Wątek obozowy pojawia się też w jednym z opowiadań z tomu *Złoto żałobne* z 2002 roku. Z doświadczeniami obozowymi łączy się w jego twórczości wątek Zagłady, będący tematem *Chrabąszczy*, dramatu z 1969, a potem krótkiej powieści *Była Żydówka, nie ma Żydówki* z 2008. Tę ostatnią książkę pisarz zadedykował swojej zmarłej żonie, ocalałej z Holokaustu Żydówce, która przeżyła wojnę ukrywając się na aryjskich papierach w Warszawie.

Różewiczowi status świadka nie przysługuje, niemniej nikt chyba nie wpłynął w większym stopniu na sposób w jaki myślimy o Auschwitz, niż autor *Warkoczyka* i *Ocalałem prowadzony na rzeź*.

## 2. Zagłada i profanacje

Marian Pankowski zapytany przez Krystynę Rutę-Rutkowską dlaczego *Teatrowanie nad świętym barszczem* wydaje się „karykaturą życia kombatancckiego” mówi wprost:

w *Chrabąszczach* jest ustęp o tym celebrowaniu miejsc męki czy zagłady. Cała ówczesna polityka władz Polski Ludowej zachęcała do obchodów żałobnych wokół pomników: gromadzono młodzież, wycieczki przyjeżdżały na miejsca kaźni narodowej. Odczuwałem to w Brukseli jako gwałt na wyobraźni dzieci. To zarażenie śmiercią, o którym prasa ówczesna w kraju już pisała, odnosiło się przede wszystkim do powstania warszawskiego, ale nikt nie odważył się wspomnieć, że zarażenie Auschwitzem jest równie groźne. Wszystko to było zresztą na fali antyniemieckiej, antyzachodniej. A więc być może moja sztuka była w jakimś sensie, nie powiem apelem o trzeźwość, ale takim właśnie ironicznym spojrzeniem na wszystko<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> *Polak w dwuznacznych sytuacjach*. Z Marianem Pankowskim rozmawia Krystyna Ruta-



Fabula dramatu rozgrywa się w dwóch planach czasowych. Zewnętrzną ramę stanowią przygotowania do obchodów rocznicy wyzwolenia obozu koncentracyjnego ("trzydzieści lat potem, w którymkolwiek z miasteczek Polski"<sup>21</sup>). Byli więźniowie W.1 i W. 2 przygotowują przedstawienie teatralne, prezentując kolejne propozycje scen Prezesowi (jakiejś organizacji byłych więźniów, określonej jako „komitet organizacyjny klubu byłych więźniów i piastunów narodowego bohaterstwa i kaźni”, s. 146). Prezes cenzuruje propozycje jako niestosowne i nie mieszczące się w oficjalnym dyskursie pamięci. Tymczasem koledzy wracają pamięcią do czasów obozowych. Oto jesteśmy w „jednym z kacetów Trzeciej Rzeszy” i mamy okazję prywatne doświadczenia W.1 i W.2, ich osobistą pamięć, skonfrontować z ową oficjalną pamięcią historyczną, konstruowaną w zewnętrznym planie przez Prezesa, funkcjonującego jako cenzor, swoisty „strażnik pamięci” czy też – by odwołać się do języka współczesnej historiografii – „aktor pamięci”<sup>22</sup>.

W *Teatrowaniu* to, co w owym oficjalnym dyskursie pamięci (czy też „pamięci dominującej”<sup>23</sup>) się nie mieści, co zostaje z niej wyparte,

---

Rutkowska, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2000, s. 35.

<sup>21</sup> Marian Pankowski, *Teatrowanie nad świętym barszczem*, w: tegoż, *Teatrowanie nad świętym barszczem. Wybór utworów dramatycznych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995, s. 104. (Przy kolejnych cytatach z *Teatrowania* będę podawała numer strony w nawiasie.)

<sup>22</sup> „Aktorami pamięci” (*agents of memory*) współczesna historiografia nazywa „organizacje i instytucje, które czynnie zabiegają o utrwalanie takiej lub innej wykładni historycznej”. W jej negocjowaniu mogą uczestniczyć wszyscy członkowie danej zbiorowości, ale „decydujące znaczenie mają [...] «grupy pamięci» (*milleux de memoire, memory groups*). Podstawą powstania grupy pamięci jest ukształtowany pod jego wpływem sposób postrzegania przeszłości, a często również wspólne potrzeby i interesy” – pisze Zofia Wóycicka, relacjonując najnowsze dyskusje historyków i opracowania na temat pamięci zbiorowej. Zofia Wóycicka, *Przerwana żałoba*, dz. cyt, s. 18.

<sup>23</sup> Znowu odwołam się do Zofii Wóycickiej przywołującej definicję pamięci dominującej autorstwa Richarda Johnsona i Grahama Dawsona: „Pojęcie to wskazuje na siłę i

obłożone tabu – i co z taką siłą wraca w przasných i niesmacznych skeczach W. 1 i W. 2 – to przede wszystkim rozmaite doświadczenia cielesne, zwłaszcza – relacje homoseksualne, okrucieństwo więźniów i cienka granica dzieląca rolę ofiary i kata, i rozmaite formy kolaboracji więźniów z funkcyjnymi, takie jak w relacji W. 3 i jego Kapo – subtelny, inteligentny, pochodzący z dobrego domu młodzieńca z Polski i kryminalisty z Dortmundu, byłego piłkarza i bandyty.

Mamy tu zatem zobaczony i zanalizowany „performatywny” – by tak rzec – charakter pamięci zbiorowej, jako pola ścierania się rozmaitych podmiotów i grup interesów; rytualny charakter obchodów świąt historycznych – a więc sposobów konstruowania owej pamięci zbiorowej i zbiorowej tożsamości. Mamy Agambenowską strategię profanacji, która służy Pankowskiemu do obnażenia fałszu i kiczu narodowych celebracji.

Przemysław Czapliński w świetnym tekście *Zagłada i profanacje* próbował pokazać co łączy Chrisa Boltanskiego, Rama Katzira, Arta Spiegelmana, Zbigniewa Liberę czy Bożenę Keff. Jego zdaniem powracając do pytań o wyrażalność Zagłady i „o sposób istnienia Holocaustu dziś”, artyści ci „stają po stronie reprezentacji przemieszczonej” i przesuwają nasze myślenie od lęku przed powtórzeniem Zagłady ku lękowi przed „repetycją estetyczną Zagłady”,

---

perswazyjność przedstawień historycznych, ich powiązania z dominującymi instytucjami i funkcję, jaką pełnią w osiągnięciu konsensusu oraz budowaniu przymierzy politycznych. [...] Nie wszystkie historyczne przedstawienia, które uzyskują dostęp do sfery publicznej, można nazwać «dominującymi». Sfera ta pełna jest konkurencyjnych i pozostających ze sobą często w konflikcie konstrukcji przeszłości. Pamięć dominująca tworzy się w wyniku tych właśnie sporów i jest stale narażona na kontestację. [...] Niektóre przedstawienia zyskują centralną pozycję i rozwijają się, podczas gdy inne ulegają marginalizacji, są uciszane lub ulegają przeformułowaniu”. Richard Johnson, Graham Dawson, *Popular Memory. Theory, Politics, Method, Popular Memory Group*, w: *The Oral History Reader*, red. Robert Perks, Alistair Thomson, London-New York 1998, s. 76. Cyt. za Zofia Wóycicka, *Przerwana żałoba*, s. 17.

„a więc ograniczonym przez wymóg stosowności (autentyczności, dokumentarności) zbiorem form dopuszczalnych”. Odwołując się do nowych środków wyrazu (zabawki, po które sięga Libera, gatunki kultury niskiej, masowej – jak komiks w wypadku Spiegelmana, czy komedia, którą reżyseruje Roberto Benigni), omawiane przez Czaplińskiego dzieła dokonują „profanacji estetycznej”. Jednak, jak zauważa krytyk, sztuka z taką mocą stawiająca pytania o granice stosowności w odniesieniu do przedstawienia Holokaustu „nie prowadzi do desakralizacji Zagłady, lecz do ponownego jej odzyskania”, bowiem w rzeczywistości „tracimy Zagładę, gdy społeczna komunikacja przekształca się w rytualne repetycje stosownych przedstawień, rzekomo niepodległych politycznym zawłaszczeniom i rzekomo skrajnie różnych od kiczowatych spektakli o zwycięskich wartościach”<sup>24</sup>.

Strategia Mariana Pankowskiego wydaje się pokrewna strategiom artystów omawianych przez Czaplińskiego. W.1 i W.2 ostatecznie przygotowują osadzony w realiach obozowych pastisz Wyspiańskiego, ale będą zbyt pijani, żeby dokończyć przedstawienie. Rozpoczynając obchody Prezes ogłasza natomiast: „Uchwałą Wojewódzkiej Rady Narodowej przyznano nam prawo do zbudowania w naszym powiecie... miniaturowej kopii (*groźnie*) autentycznego niemieckiego obozu koncentracyjnego... dla dzieci! Będą mogły zachodzić tam z lalkami i pod czułym okiem przedszkolank odgrywać sceny, które przeżywali ich ojcowie i matki” (s. 146)

Narzuca się tu skojarzenie z pracą *Lego. Obóz koncentracyjny* Zbigniewa Libery z 1998 roku. Bezpośrednią inspiracją do powstania tej

---

<sup>24</sup> Przemysław Czapliński, *Zagłada i profanacje*, „Teksty Drugie” 2009 nr 4, s. 203, nast. cyt., s. 210-211, s. 212.

pracy były obozy w Bośni: „Moje Lego to współczesny obóz” – mówi artysta. „Z zabawy tej można się nauczyć tego, jak łatwo stać się katem, tj. jak łatwo ja, a nie ktoś inny, mogę stać się oprawcą. Naszym problemem jest zbyt duża łatwość identyfikowania się z ofiarą, która daje poczucie bycia niewinnym i generuje myślenie typu «nigdy nie mógłbym czegoś takiego zrobić». Chodzi jednak o to, że mógłbym (czy moglibyśmy) coś takiego zrobić i to w każdej chwili”.<sup>25</sup>

Niezwykle efektownie ową paralelę wyzyskuje Jakub Momro w znakomitym esejowi poświęconym *Teatrowaniu*. Libera i Pankowski mają – jego zdaniem – eksponować „reguły nowoczesnego ikonoklazmu po to, by rozpoznać poznawcze, etyczne i antropologiczne uwikłanie samego medium (teatru, sztuki, «obiekta») w schemat «zakazu reprezentacji». Prace obydwu są obarczone ryzykiem, polegającym na trwaniu przy estetycznym wymiarze reprezentacji, który nie daje się oddzielić od pozostałych terytoriów ludzkiej aktywności i wrażliwości”<sup>26</sup>.

Momro tematem swojego esaju czyni interpretowany przez Jeana-Luca Nancy zakaz reprezentacji Auschwitz. Autor *Chrabąszczy* jego zdaniem ów zakaz tematyzuje, kwestionuje i równocześnie poprzez „wykroczenie przeciwko niemu” „potwierdza jego istnienie i ważność”. Tym samym „wystawiając samą reprezentację, inscenizując sam teatr, lub, mówiąc jeszcze inaczej, teatralizując zasadę i strukturę reprezentacji Zagłady, jednocześnie demistyfikuje i wzmacnia miejsce, z którego mówi, czyli pozycję świadka obozowego doświadczenia”.

Tematyzowany (i teatralizowany) zakaz reprezentacji – to jeden z tropów podsuwanych przez Pankowskiego w *Teatrowaniu*. Ale mam

---

<sup>25</sup> Zbigniew Libera, *Lego. Obóz koncentracyjny*, w: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. Przemysław Czapliński, Ewa Domańska, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2009, s. 316.

<sup>26</sup> Jakub Momro, *Zakaz reprezentacji: Pankowski, Libera, Nancy*, „Didaskalia” [w druku].

wrażenie, że autor *Była Żydówka, nie ma Żydówki* przywołuje w tym tekście rozmaite obrazy i wątki, związane z doświadczeniem obozowym, całą złożoną poobozową topikę – o ile można o takiej mówić, antycypując także problemy teoretyczne postawione przez dyskurs holokaustowy znacznie później. Jeśli na *Elizabeth Costello* można popatrzeć jako na metakomentarz do dyskursów współczesnej humanistyki – być może można na tekst Pankowskiego popatrzeć jako na swoisty metakomentarz do współczesnego dyskursu pamięci. Czy byłby to jakiś projekt antropologiczny?

### 3. Fascynujący faszyzm

*Godzinki hrabiego von Stauffenberg* Paula Westa Elizabeth Costello uważa za książkę obsceniczną. Słowo *obscena* w językach europejskich pochodzi od łacińskiego przymiotnika *obscenus* – niechlujny, wstrętny, obrzydliwy, brudny, ale i złowróźbny<sup>27</sup>. Etymologię przymiotnika *obscenus* z kolei Michiel de Vaan wyprowadza ze słowa *scaevus* „lewy, zły” oraz z *\*ob-skai-no* – „przychodzący z lewej strony”, zaś rdzeń *\*skaino-* ma odsyłać do bałto-słowiańskiego *\*skeh<sub>2</sub>i-n(-i)* – „cień”.<sup>28</sup> (Chciałoby się w tym miejscu przywołać rozważania Yi Fu-Tuana: „Lewa i prawa strona ludzkiego ciała są do siebie podobne w wyglądzie i funkcjach”<sup>29</sup> – czytamy w *Przestrzeni i miejscu*. Niewielkie biologiczne asymetrie – pisze twórca geografii humanistycznej – nie tłumaczą tak istotnych różnic w wartościowaniu lewej i prawej strony ciała i

---

<sup>27</sup> Zob. *Słownik łacińsko-polski*, red. Marian Plezia, PWN, Warszawa 2007.

<sup>28</sup> Zob. Michiel de Vaan, *Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages*, Brill, Leiden-Boston 2008.

<sup>29</sup> Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. Agnieszka Morawińska, PIW, Warszawa 1987, s. 61, nast. cyt. s. 61, 62.

przestrzeni, tak w jej wymiarze społecznym, jak kosmologicznym. „W zasadzie z prawą stroną wiąże się świętą siłę, zasadę wszelkiego ukierunkowanego działania i źródło wszystkiego, co dobre i uprawnione. Lewa strona jest antytezą: oznacza świeckie, nieczyste, niepewne i słabe, to, co jest złe i czego należy się bać.” )

Australijska pisarka wybiera jednak inną etymologię: „woli sobie wyobrażać, że *obscene* znaczy poza sceną”, skupiając tym samym uwagę na problemie reprezentacji. Cierpienia spiskowców i okrucieństwo ich katów są obsceniczne czyli nieprzedstawialne: przedśmiertne drgawki starców na końcu sznura, sine języki i starcze erekcje nie powinny być pokazywane i oglądane. Powinny na zawsze pozostać w cieniu, w owej ciemnej piwnicy. W istocie związane z reprezentacją konotacje słowa obsceniczny są wtórne wobec pierwszego znaczenia: rozmaite obrazy są nieprzedstawialne, bo brudne i nieprzyzwoite. Co zatem znaczy słowo obsceniczny u Coetzeego?

Słowo to niesie niewątpliwie silne konotacje seksualne. Według *The Oxford English Dictionary* pierwsze znaczenie przymiotnika *obscene* to „wstrętny, odrażający, nieprzyzwoity, nieczysty, ohydny, obrzydliwy”, „naruszający poczucie dobrego smaku”, drugie to – „naruszający zasady skromności lub przyzwoitości; wyrażający lub sugerujący brudne lub lubieżne intencje”; *obscene parts* – to inaczej *privy parts* – intymne części ciała. Z kolei w polskich słownikach czytamy: „O rzeczach, słowach, zachowaniach ludzkich itp.: taki, który charakteryzuje się nieprzyzwoitością, sprośnością” – u Haliny Zgółkowej<sup>30</sup>. „Nieprzyzwoity, wulgarny” – u Stanisława Dubisza<sup>31</sup>. U Witolda Doroszewskiego –

---

<sup>30</sup> *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, red. Halina Zgółkowa, Wydawnictwo Kurpisz, Poznań 1994.

<sup>31</sup> *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. Stanisław Dubisz, PWN, Warszawa 2006.

„nieprzyzwoity”<sup>32</sup>. (Ten ostatni słownik, uznaje słowo za rzadkie.)

Jeśli zatem to, co obsceniczne jest nieczyste i kojarzy się z wywołującym podniecenie seksualne przekroczeniem jakiegoś tabu<sup>33</sup> – poprzez takie kategorie postrzega swoje reakcje Elizabeth Costello. Jej reakcja na książkę Westa, ów równocześnie do- i od- środkowy ruch, miałyby zatem także seksualny wymiar. *Godzinki hrabiego von Stauffenberg* dostarczają Elizabeth voyerystycznej rozkoszy, pobudzają jej sadomasochistyczne fantazje: oto bierze ona w posiadanie skrajnie uprzedmiotowionych spiskowców, może bezkarnie sycić się ich cierpieniem i upokorzeniem. Tym samym książka Westa ustanawiałaby więź między widzem/czytelnikiem a katem i obnażałaby – by tak rzec – „pornograficzny” wymiar różnych klisz poprzez które pamiętamy Shoah<sup>34</sup>.

Tę delikatną kwestię znakomicie ilustruje głośna książka Yehiela Dinura, zatytułowana *Dom lalek* z 1953 roku, poświęcona „Dywizjom Rozkoszy” działającym na zapleczu frontu i złożonym z żydowskich

---

<sup>32</sup> *Słownik języka polskiego*, red. Witold Doroszewski, PWN, Warszawa 1963.

<sup>33</sup> W taki sposób kategorię tę rozumie feministyczna historyczka sztuki, Lynda Nead. Zob. Lynda Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. Ewa Franus, Rebis, Poznań 1998. Dziękuję Prof. Leszkowi Kolankiewiczowi, za zwrócenie uwagi na problematyczność kategorii, którymi posługuje się autorka książki oraz kwestię etymologii słowa „obscena”.

<sup>34</sup> Dominick LaCapra nie tylko opisuje rozmaite sposoby reakcji na traumatyczne wydarzenia historyczne w kategoriach psychoanalitycznych, ale i stosuje je w odniesieniu do historyków i ich relacji z przedmiotem badań: jednym z kluczowych pojęć jest dla niego przeniesienie. „Szczególnie w odniesieniu do obciążonych, naładowanych wartościami, skrajnie trudnych tematów czy niepokojących wydarzeń granicznych obiektywizacja może nawet okazać się konieczna dla ochrony badacza. Ma to miejsce przede wszystkim w kontekście odpierania tendencji, w których przeniesienie prowadzi do utożsamienia się z przedmiotem badania, a przez to do kompulsywnego przeżywania tego, czego doświadczyli inni. Podobnie możemy mieć do czynienia z tendencją do utożsamiania się z ofiarą i doświadczenia traumatyzacji drugiego stopnia oraz substytut bycia ofiarą, a nawet (być może nieświadomej) identyfikacji z oprawcą i pogłębienia własnych skłonności do wiktyimizowania innych”. Dominick LaCapra, *Historia w okresie przejściowym*, dz. cyt., s. 103. Reakcję Elizabeth Costello na książkę Paula Westa pewnie można by uznać za przeniesienie – w znaczeniu, jakie nadaje mu LaCapra.

prostytutek<sup>35</sup>. Bohaterka powieści, Daniela, niezwykle wrażliwa i piękna kilkunastoletnia polska Żydówka, w czasie kolejnej wybiórki z getta (mającej tym razem wyłować wszystkie najbardziej urodziwe i najmłodsze dziewczęta), trafia do szczególnego kobiecego obozu koncentracyjnego. Jeśli napis nad bramą Auschwitz głosił „Praca czyni wolnym”, ten ma nad bramą wypisane hasło „Praca to przyjemność”, a oprócz numeru, tatuowanego kobietom między piersiami, wypala im się znaczek „Feld-hure”, czyli – „frontowa dziwka”. Na czym będzie polegała ich praca dziewczęta dowiadują się wkrótce po brutalnie przeprowadzonym zabiegu sterylizacji. (Daniela budzi się w szklanym boksie, leżąc naga na stole operacyjnym, z nogami zgiętymi w kolanach i przypiętych za kostki do stołu i z palącym bólem w podbrzuszu.) Przez kilka godzin dziennie młode kobiety będą się oddawać urlopowanym z frontu niemieckim żołnierzom, a trzykrotnie podane do raportu (za dowolne przewinienie – z których najczęstszym jest niezadowolenie klienta), zostają poddane publicznej chłości, mającej je oczyścić z „grzechu” i będącej w istocie publiczną egzekucją. Prosto z placu apelowego trafiają do miejscowego krematorium (razem z koleżankami zarażonymi chorobami wenerycznymi oraz z ofiarami makabrycznych eksperymentów medycznych z ukrytego za gęstym żywopłotem Oddziału Eksperymentów Chirurgicznych.)

Ka-tzetnik 135633 (takim pseudonimem posługiwał się Dinur do czasu procesu Eichmana, w którym był świadkiem oskarżenia; o jego zeznaniach mówi się nawet jako o jednym z kulminacyjnych punktów

---

<sup>35</sup> Zob. Ka-tzetnik 135633 [Yehiel Dinur], *Dom lalek*, przeł. Andrzej Horodeński, Orbita, Warszawa 1992. O problemie obozowej prostytucji – i wykluczeniu go z oficjalnego dyskursu historycznego dotyczącego obozów koncentracyjnych, zob. Joanna Ostrowska, *Wielkie przemilczanie. Prostytucja w obozach koncentracyjnych*, „Krytyka Polityczna” nr 14 (zima 2007/2008).



procesu), sam ocalały z Auschwitz, był pierwszym izraelskim pisarzem, piszącym po hebrajsku o Zagładzie. *Dom lalek* przedstawiał jako powieść opartą na dzienniku swojej młodszej siostry, identyfikując się tym samym z postacią ukochanego starszego brata Daniela, Harry'ego. Książka jest niezwykle poruszająca, zwłaszcza w pierwszej części, opisującej życie stopniowo wyludnianego getta, zwierzęcy głód i strach nieznaną swoją przyszłości Żydów, ale i bardzo niepokojąca. Mamy tu bowiem cały repertuar pornograficznych klisz fabularnych, charakterystycznych zwłaszcza dla obscenów spod znaku de Sade'a: starannie izolowane miejsce, służące zaspokojeniu seksualnych potrzeb mężczyzn; kobiety mające status seksualnych niewolnic, których jedynym celem istnienia jest dostarczanie rozkoszy, całkowicie bierne i całkowicie uprzedmiotowione; rytualizowane kary – w tym publiczna chłosta; mocno podkreślane związki seksualności ze śmiercią. Z jednej strony absolutne poddanie, z drugiej – absolutna dominacja – przypominająca *Historię O*.

Niejasna jest także – by tak rzec – historyczna tożsamość tego miejsca. W powieści ów obóz, do którego trafia Daniela, wydaje się przedstawiać niemal sielski obrazek: bloki są obrosnięte zielenią i otulone kwiatami, dziewczęta są piękne i dobrze odżywione, terror jakemu są poddane – wykorzystywane przez żołnierzy i strażniczki, poniżane, poddawane upokarzającym procedurom medycznym, zastraszane, bite i w końcu, jak zużyty towar, zrzucone na platformę ciężarówki, zwożącej trupy do krematorium – wydaje się być tym bardziej nieludzki. Ani topografia, ani scenografia tego miejsca nie przypomina w żadnym razie Oświęcimia czy Brzezinki. Tymczasem w izraelskim filmie dokumentalnym poświęconym Stalagom, widzimy nauczycielkę historii z

Izraela, która czyta fragmenty *Domu lalek* swoim uczniom, stojąc przed blokiem 24, gdzie w Auschwitz mieścił się obozowy Puff, burdel przeznaczony dla załogi SS i więźniów funkcyjnych, ważne ogniwo w obiegu rozmaitych – mniej lub bardziej legalnych – dóbr w Auschwitz. Tym samym elementy fikcji i prawdy historycznej splatają się w jedno, w sposób tak charakterystyczny dla epoki post-pamięci.<sup>36</sup>

„Stalagami” nazywane były popularne izraelskie powieści pornograficzne z lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku<sup>37</sup>. (Powieść Ka-tzetnika była jednym z ich źródeł inspiracji.) Udając tłumaczenia z angielskiego, w istocie powstawały w Izraelu. Ich akcja rozgrywała się w stalagach – niemieckich obozach jenieckich (stąd nazwa całego nurtu). Przetrzymany tam brytyjskich i amerykańskich żołnierzy pilnowały urodziwe i nienasycone funkcjonariuszki SS, które torturowały i wykorzystywały seksualnie więźniów, by ci z kolei, po wyzwoleniu obozu, mogli wziąć na nich odwet. Stalagi ukazywały się w latach 1960-1963. Nie jest przypadkiem – jakkolwiek szokująco by to nie brzmiało – że czas ukazywania się ich drukiem (i szalonego powodzenia: w kilkumilionowym Izraelu ich nakłady sięgały setek tysięcy egzemplarzy!) przypada na lata procesu Adolfa Eichmanna, który rozbudził w Izraelu falę zainteresowania Zagładą. Anonimowi autorzy Stalagów z zeznań

---

<sup>36</sup> Interesująca byłaby – jak sądzę – interpretacja powieści Ka-tzetnika za pomocą narzędzi teoretycznych, które próbują wypracować badaczki zajmujące się studiami nad Zagładą z perspektywy feministycznej. Jakkolwiek pisane w tej perspektywie prace dotyczą przede wszystkim kobiecych świadectw Shoah i ich specyfiki, to *Dom lalek* wydaje się wprost zapraszać do takiej lektury, z jednej strony – uruchamiając klisze dotyczące Zagłady i jej kobiecego wymiaru, a z drugiej – silne stereotypy genderowe. Na temat owych narzędzi teoretycznych zob. Aleksandra Ubertowska, „Niewidzialne świadectwa”. *Perspektywa feministyczna w badaniach nad literaturą Holocaustu*, „Teksty Drugie” 2009 nr 4. (Zob. też Bożena Karwowska, *Ciało, seksualność, obozy zagłady*, Universitas, Kraków 2009. Badaczka do interpretacji wątków cielesnych w literaturze obozowej wykorzystuje z powodzeniem narzędzia tzw. czarnego feminizmu oraz studiów postkolonialnych.)

<sup>37</sup> Wszystkie informacje na temat Stalagów na podstawie filmu dokumentalnego w reżyserii Ari Libskera, *Stalagi. Holocaust i pornografia w Izraelu*, Izrael 2007.

świadców na procesie wprost czerpali inspiracje, równocześnie oferując Izraelczykom swoiste katharsis – w ich powieściach więźniowie obozów biorą bowiem brutalny odwet na swoich katach, radykalnie uwalniając się od statusu ofiary.<sup>38</sup>

To szczególne i kontrowersyjne przykłady, jednak warto może przypomnieć je w tym kontekście. Elizabeth Costello zdaje się ostrzegać, byśmy byli czujni czytając powieści Paula Westa, Ka-tzetnika i Littela, czy obcując z wizualnymi dokumentami Zagłady. (Podobne wątpliwości wydaje się formułować Susan Sontag w swojej ostatniej książce, *Widok cudzego cierpienia*.<sup>39</sup>) Kim jestem jako czytelnik takiej książki? Czy chcę być ofiarą czy katem? Wykorzystywaną przez mężczyzn (i system) Daniellą, czy Elzą – sadystyczną przełożoną kalefaktorek, która sama wykorzystuje seksualnie podległe sobie dziewczęta, a potem wykonuje na nich wyroki śmierci? Jakiego rodzaju satysfakcję czerpię z takich lektur? Poznawczą? Estetyczną? Erotyczną? Przykłady tak nieoczywiste jak *Dom lalek*, pozwalają zrozumieć wątpliwości Berela Langa i innych autorów zajmujących się problematyką stosowności formy w przedstawieniach Zagłady: niektóre obrazy Zagłady mają siłę sadystycznych fantazmatów i czynią z nas katów.

Sadomasochistycznym nazistowskim imaginariem zajmuje się Susan Sontag w głośnym eseju z 1974 roku, zatytułowanym *Fascinating Fascism*<sup>40</sup>. Wychodząc od interpretacji *The Last of the Nuba*, słynnego albumu Leni Riefenstahl z 1973 roku, i zastanawiając się nad stopniową

---

<sup>38</sup> O syndromie ofiary i znaczeniu procesu Eichmanna dla kształtowania się nowoczesnej izraelskiej tożsamości pisze Idith Zertal w książce *Naród i śmierć*, dz. cyt.

<sup>39</sup> Zob. Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, dz. cyt.

<sup>40</sup> Susan Sontag, *Fascinating Fascism*, w: *Under the Sign of Saturn*, Picador, New York 2002. Istniejące polskie tłumaczenie tego tekstu nie spełnia wymogów stawianych przekładom tekstów naukowych (pominięte przypisy, opuszczone fragmenty tekstu, luźny przekład). Cytat z tekstu podaję w swoim tłumaczeniu. [Zob. Susan Sontag, *Fascynujący faszyzm*, przeł. Agnieszka Myszala, Andrzej Antoszek, Tomek Kitliński, „Magazyn Sztuki” nr 12 (4/96)]

rehabilitacją i rosnącą popularnością kontrowersyjnej niemieckiej reżyserki i fotografki, Sontag próbuje nakreślić relacje między polityką i sztuką w nazistowskich Niemczech, i zrekonstruować faszystowską estetykę. Niemieccy politycy, jej zdaniem, przyjęli retorykę sztuki w jej późnoromantycznej fazie (eseistka cytuje Goebbelsa nazywającego politykę „najdoskonalszą formą sztuki”). Jeśli komunizm oferował „utopię moralną”, nazizm oferował swoim wiernym „utopię estetyczną” – opartą na ideale „fizycznej doskonałości”, która tak uderzająca wydaje jej się w pięknych fotografiach Riefenstahl, przedstawiających oddających się zapasom, nagich Nubijczyków. Owa „estetyczna utopia” implikuje „idealny erotyzm”: seksualność zasila charyzmę lidera i zarazem wyraża się w ekstazie obcujących z przywódcą tłumów wiernych. Nazizm – pisze Sontag – dla dobra wspólnoty transformuje libido w duchową siłę; seksualny impuls musi ulec „heroicznemu” stłumieniu.

Nie jest jednak tak – podkreśla eseistka – że za narodowym socjalizmem stały jedynie brutalność i terror. W tę ideologię wpisane także były ideał „życia jako sztuki”, „kult piękna”, „fetyszyzm odwagi”, obietnica przekroczenia „poczucia wyobcowania w ekstatycznym doświadczeniu wspólnoty”, doświadczenie przynależności do wielkiej ludzkiej rodziny pod „ojcowską opieką” Führera. Te wartości, pociągające do dziś (Sontag przywołuje popularność rozmaitych sekt rodzących się w erze wodnika), stanowią o atrakcyjności filmów Leni Riefenstahl. (Oczywiście poza ich mistrzowską formą – Sontag ma wielki problem z niemiecką reżyserką: nie akceptując jej z powodów – by tak rzec – „ideologicznych”, nie odmawia jej talentu.)

Co jednak sprawiło – pyta eseistka – że nazistowska symbolika (wysokie buty, skóry, łańcuchy, Krzyże Żelazne „na lśniących torsach”) w

pewnym momencie zaczęła budzić tak silne seksualne skojarzenia? Co sprawiło, że kultura o tak represyjnym stosunku do seksualności, jak III Rzesza, stała się źródłem fantazji erotycznych? Dlaczego nazizm wydaje się bardziej „sexy” niż komunizm? Dlaczego gejów podniecają gadzety, jednoznacznie kojarzące się z reżimem, który zamykał homoseksualistów w obozach koncentracyjnych?

Odpowiedź – zdaniem Sontag – może tkwić w zamiłowaniu liderów faszystowskich Niemiec do posługiwania się seksualną metaforą. Dla Hitlera jego przywództwo miało po części charakter seksualnej dominacji nad „kobiecy” (czy też może „ukobieconym”) tłumem. Było gwałtem, brutalnym wzięciem w posiadanie. Lewicowe reżimy – zdaniem autorki *Fascinating Fascism* – są aseksualne w swoim imaginariu, prawicowe – jakkolwiek purytańskie i represyjne w rzeczywistości, posługują się pewną „erotyczną” oprawą.

Rzecz jasna nie jest tak, że ludzie, których podniecają mundury SS, są wyznawcami faszystowskiej ideologii. Niemniej pomiędzy sadomasochizmem i nazizmem istnieje – jak pisze eseistka – „naturalna więź”. Jeśli, jak mówi Genet „faszyzm jest teatrem”, teatrem jest również sadomasochizm. Wielbiciele sadomasochistycznych praktyk – pisze Sontag – są doświadczonymi scenografami, choreografami i performerami w teatrze, który jest tym bardziej podniecający, że niedostępny zwykłym śmiertelnikom.

Kiedyś – pisze Sontag – seks był dla ludzi „aktywnością”, czymś co się robi, ale o czym się nie myśli. Od kiedy seks stał się „smakiem” – związanym ze stylem życia, takimi czy innymi estetycznymi wyborami – jest już w połowie drogi do stania się samoświadomą formą teatru. Tym właśnie jest sadomasochizm – bardzo nieoczywistą formą gratyfikacji:

pełną przemocy, zapośredniczoną i – wbrew pozorom zaabsorbowania cielesnością – rozgrywającą się w głowie.

Sadomasochizm zawsze był najbardziej granicznym z doświadczeń seksualnych: seksualność objawia się tu w swojej najczystszej formie – zdepersonalizowana, oderwana od relacji i miłości. Nie powinno dziwić, że w ostatnich latach odwołuje się do symboliki nazistowskiej. Nigdy przedtem relacja pana i niewolnika nie była tak świadomie estetyzowana. Markiz de Sade swój teatr kaźni i rozkoszy musiał wymyślać od początku, improwizując scenografię, kostiumy i blasfemiczne rytuały. Teraz mistrzowski scenariusz jest dostępny dla każdego. Kolor – czarny, materiał – skóra, tym, co uwodzi jest piękno, usprawiedliwieniem – uczciwość, celem – ekstaza, fantazją – śmierć.<sup>41</sup>

*W Teatrowaniu nad świętym barszczem* nic nie będzie tak wyglądać. Co prawda jest to świat homospołeczny, gdzie istotną rolę pełnią także relacje homoseksualne, niemniej zamiast „utopii estetycznej” – mamy tu

---

<sup>41</sup> Z kolei Imre Kertész w *Dzienniku galernika* z pozycji świadka komentuje „modę na markiza de Sade”, odnosząc się do owego sado-masochistycznego faszystowskiego imaginarium: „Kwintesencją kosmosu Demiurga, czyli de Sade’a, jest Auschwitz. Tylko, że ci, którzy stworzyli Auschwitz, na ogół nie przeżywali rozkoszy i bardzo mało SS-manów chodziło z «członkiem sterczącym do nieba». Byli naganiani i sami naganiali, byli raczej ofiarami jakiegoś konkretnego i metafizycznego polowania z nagonką niż hedonistami; natomiast materiał, który miałby wywołać u nich orgazm, był żałosny. W ogóle, gdybyśmy próbowali sobie wyobrazić orgię w stylu de Sade’a, musielibyśmy sobie wyobrazić taką mieszaninę brudu, smrodu, gnijących ran, krwi i moczu, która wyłącznie chorych umysłowo potrafiłaby podniecić, wywołując rozkosz, nie zaś pełne zgrozy i wstrętu współczucie. Świat de Sade’a jest światem czysto estetycznym. Natomiast rzeczywistość Auschwitz jest jedynie światem niewyobrażalnym, takim światem, który możemy sobie przedstawić wyłącznie z pomocą estetycznej fantazji – to zaś prowadzi do estetycznego orgazmu. To dziwne, jak człowiek miota się między rzeczywistością i wyobraźnią; by w końcu za grzech wyobraźni pokutować wstrętem wobec rzeczywistości, a za odstręczającą rzeczywistość szukać pocieszenia w wyobraźni. [...] Na boskie dzieło Stworzenia odpowiedzią jest Auschwitz, na Auschwitz ojciec Kolbe albo Pan Nauczyciel”. Imre Kertész, *Dziennik galernika*, przeł. Elżbieta Cygielska, WAB, Warszawa 2006, s. 231-232. Autor *Losu utraczonego* operuje w tym fragmencie charakterystycznymi opozycjami estetycznego i etycznego, fantazji i rzeczywistości, rozkoszy i wstrętu, które będą powracać w moim tekście. Powtórzmy raz jeszcze – Auschwitz z pewnością nie było realizacją sadystycznego fantazmatu, ale jego niektóre reprezentacje mają wymiar sadomasochistycznej fantazji.

groteskową estetykę „świata na opak”. Zamiast lśniących butów i eleganckich, dopasowanych, zaprasowanych w kant mundurów – zabawa pasiakiem i znaczeniami jakie ów obozowy kostium niesie. („Byłbym zapomniął! Stołeczna tkalnia w czynie tysiąclecia podjęła się regularnej produkcji płótna pasiakowego. [...] Tak, tak... lekki len na lato, a na zime osiemdziesiątka... [...] Jest mowa i o plastikach w paski na kurtki dla pocztów sztandarowych”, s. 112) Zamiast pejcza (niosącego seksualne skojarzenia) – pięść, znak czystej, „nagiej” – chciałoby się powiedzieć – przemocy. Ale już relacją pana i niewolnika (jaką jest z pewnością relacja Kapo i W. 3), Pankowski w ciekawy sposób się bawi. Świat *Teatrowania* – co warto zauważyć – jest nie tylko światem bez kobiet, ale także – właściwie bez Niemców. (Kobiety i Niemcy funkcjonują tu trochę na prawach fantazmatycznego Innego. Jedyne Niemiec z krwi i kości w tekście to Kapo, piłkarz i złodziej z Dortmundu. Jakkolwiek reprezentuje władzę i obozową przemoc, sam jest więźniem i tak jak inni musi walczyć o swoją pozycję w obozowej społeczności. Poruszająca także wydaje się jego emocjonalna bezbronność w relacji z W. 3.)

Do owego analizowanego przez Susan Sontag sadomasochistycznego faszystowskiego imaginarium, Pankowski odwołuje się natomiast w opowiadaniu *Moja SS Rottenführer Johanna* z tomu *Złoto żałobne* z 2002 roku. (To opowiadanie znakomicie analizuje w najnowszej książce o Marianie Pankowskim Piotr Krupiński<sup>42</sup>.)

Narrator opowiadania, jeszcze w obozie, ale już po jego wyzwoleniu (zatem w owej liminalnej czaso-przestrzeni, znanej na przykład z *Bitwy pod Grunwaldem* Borowskiego) poznaje Mietka, młodego cwaniaka z Warszawy, powstańca, który opowiada mu historię

---

<sup>42</sup> Piotr Krupiński, *Ciało, historia, kultura. Pisarstwo Mariana Pankowskiego i Leo Lipskiego wobec tabu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2011.

swojego obozowego romansu? miłosnej relacji? – z esesmanką ze Śląska, Johanną. Historia zaczyna się od scen nasyconych przemocą, które można by zinterpretować jako nadużycie władzy przez funkcjonariuszkę, niemniej obie strony szybko znajdują w relacji – i w owej grze w dominację i uległość – rozkosz. Obie strony angażują się też emocjonalnie. Johanna chyba bardziej: Mietek po wyzwoleniu chodzi na baby, żeby „nie wyjść z wprawy” – jak mówi, Johanna – jak się zdaje – pielęgnuje pamięć o Mietku jako o romantycznej „miłości niemożliwej”. (Narrator spotyka smutną kobietę kilka lat po wojnie w Hiszpanii, słysząc język polski kelnerka zaczepia go i zagaduje o Polskę. Narrator rozpoznaje ją po medaliku Mietka.)

Krupiński nazywa Johannę „dominą”. (Tak w subkulturze S/M nazywana jest dominująca kobieta). Tak wygląda pierwszy cielesny kontakt kochanków:

– Pcham, kurrwa, ten wózek, to znów go ciągnę... a esesmanka na rowerze. No to Mietek koszulę rozepnie... i niby nic, rękaw za rękawem... i na wózek ją – cyk! I pcham, i pcham, że rytm jak w omedze! I czuję, jak słońeczko, zauważywszy moją gotowość do opalanki, promienie mi czułe na plecy kładzie, że rozkosz... A tu – plecy-ból. Pejcz esesmanki ukosem po moim grzbiecie! Raz, aaale tak, że poczułem, że się skręciłem, a ona:

– Halt! – i ja do niej frontem, z czapką przy dupie. Jak struna. A ona pejczem koszulę wskaże. I jeszcze mi wściekłym pyskiem polnisches Schwein dorzuci... a przy tym rękę na spluwie...<sup>43</sup>

Po paru tygodniach:

---

<sup>43</sup> Marian Pankowski, *Moja SS Rottenführer Johanna*, w: tegoż, *Złoto żałobne*, Millenium, Koszalin 2002, s. 106. Następne cytaty s. 108, s. 110-111.



– Komm' her! – mówi głosem... że pejczem czuć w powietrzu. Wściekła, myślę sobie, uważaj, bo pewnie żałuje, że się ze swoim pochodzeniem zdradziła... No nic. Podbiegam i na baczność przed nią staję. A ona pejczem po udzie mnie pociągnie i:

– Szukaj, szukaj papirosa... - i bluzę swą esesmańską do pasa rozpiętą pokaże. I stanik biały widzę... Strach mnie obleciał... bo jak wpakuję łapę między cyce... powie, żem się na nią rzucił; zastrzeli na miejscu... A jak nie usłucham rozkazu – i tak zastrzeli, żebym się nie mógł wygadać... Ale to wszystko było w jednej sekundzie. Chuj mi pomógł. On zdecydował. Dęba!

W następnej scenie – mam wrażenie – przypieczętowane się odwrócenie ról między partnerami. Johanna poddaje się seksualnej dominacji Mietka i wchodzi w tradycyjną kobiecą rolę. Będzie go karmić i ubierać, a jadąc na urlop, zawiezie matce wiadomości o Mietku. (Pankowski tym samym, co warto zauważyć, przełamuje narodowy stereotyp i odrzuca historyczną kliszę, pozostając jednak w mocy stereotypu genderowego.)

– Halt. – I widzę, że moja Rottenführer z drogi między drzewa zjeżdża i mnie ręką przywołuje... Kochany, ledwieśmy za jaki taki gąszcz zielony weszli, ona rower o drzewo i... Rękę mi bierze i mej ręce pokazuje, żebym majtki zdjął...

– Coo?! Zdjąłeś?? Nie bałeś się?

– Chłopie... chuj zdecydował. Dałem jej te majtki w garść zmięte i ona je do torebki wpakowała... A ręką mi... Wiesz... i od razu tak my się dopasowali, że aż żal było kończyć... bo ona, jak pragnę Boga!... ona się uśmiecha ustami po ludzku... jak nasze dziewczynki, kiedy je w parku pod kasztanami paluszkujesz...

#### 4. *Kacet i teatr*

W *Teatrowaniu nad świętym barszczem* Marian Pankowski począwszy od pierwszej linijki balansuje na granicy obsceniczności, dobrego smaku i czegoś, co można by było nazwać „dobrą wiarą” w stosunku do mechanizmów funkcjonowania pamięci zbiorowej.

Oto jesteśmy świadkami próby obchodów rocznicowych:

*W lokalu b. więźniów i piastunów narodowego bohaterstwa i kaźni; ściany ociekają przepychem barw i napisów podżegających do coraz płomienniejszego patriotyzmu. Siedzi dwóch b. kacetowców o monsturalnych brzuchach. Na stole butelka i kieliszki. (s. 105)*

W tych czterech linijkach didaskaliów otwierających dramat, autor równocześnie wprowadza czytelnika w tematykę tekstu<sup>44</sup> i zderza dwa porządki, w których tekst będzie się rozwijał: rytualno-patriotyczny i groteskowo-cielesny. Ów groteskowo-cielesny porządek będzie obnażać, wyszydzać i dezawuować ten pierwszy. Im bardziej pompatyczny ma być projektowany rytuał, tym bardziej groteskowe i subwersywne – chciałoby się powiedzieć – stają się działania W. 1 i W. 2. Działania albo po prostu – sceniczna obecność: „b. kacetowcy” mają mieć „monsturalne brzuchy”, mają być „zasapani”, mają „obcierać usta” i „podciągać spodnie”.

Owa cielesność jest wielokrotnie tematyzowana w tekście, także przez samych W. 1 i W. 2. To cielesny wymiar „bycia świadkiem”:

W. 2 A... a... może my dla nich już przestaliśmy być autentycznymi

---

<sup>44</sup> Warto tu przypomnieć, że tak Marian Pankowski jak Tadeusz Różewicz bawią się formą dramatu i didaskalia, tradycyjnie stanowiące tekst poboczny, tak u jednego, jak u drugiego, stanowią istotny składnik tekstu, przede wszystkim ujawniając stosunek autora do opowiadanych w tekście zdarzeń, ironiczny (auto)komentarz.

więźniami? Może zawsze byliśmy tylko figurantami dramatu znanego im ze słyszenia. Co... oni nie widzieli na własne oczy naszego powrotu z kacetu.

W. 1 Nie sądzisz... że i nasza obecna tusza cośkolwiek nam psuje interes?

W. 2 Ha! My, brachu, nie zmienimy narodowej, więziennie-gruźliczej sylwetki bohatera.

W. 1 Wobec tego przed każdym obchodem – dietka. Kleik i kwaśne mleko. Zapadnięte policzki.

W. 2 I żeby było autentyczniej – po jajach się skrobmy!

W. 1 Nie domyślą się. O wszach pojęcia nie mają! (s. 106-107)

Ciało samo staje się świadectwem i wprzęgnięte zostaje w mechanikę „upamiętnienia”.

W. 1 Bo my nie aktorzy... co własną skórą wygrymaszają przez innych wymyślane kawałki. My tam byli i w krzyż brali!

W. 2 Tak... ale ... my też, jak by nie było... i na scenie... no i kurtyna... i te brawa. Cały bajc w tym, czy ja ty my, czy też on ona oni one w ogóle pozaimiennie... tyle, że historycznie? Czy sobą przedstawiamy siebie, czy ofiary niewoli w ogóle?

W. 1 Siebie. Nas sobą. Tylko to. To, cośmy przeżyli. Ja – moje skopane plecy. Ty – swoje zęby wybite... Nas widzą – kacetu dotykają. Jakim był!

W. 1 No nieeee... Wystarczy odrzucić drastyczności, żeby widz nie musiał tomaszowego palca trzymać... w naszym boku, że się tak wyrażę... w każdym razie... jak Kalwaria – to Chrystus powinien być nie z tektury, ale z ciała ludzkiego. Tyle że przy widzach gwoździ nie należy wbijać, bo... (s. 107)

(To odwołanie do Kalwarii i średniowiecznego teatru misteryjnego wydaje się uderzające, wskazując na ów splot reprezentacji i imitacji, reprezentacji i ucieleśnienia, tematyzowany przez Pankowskiego na różne sposoby. Owi świadkowie mają w groteskowym narodowym misterium ucieleśnić przed oczami widzów własną mękę, pozwalając

formułować pytania bliskie tym, które stawia Richard Schechner, zastanawiając się nad statusem aktora na scenie: „Występujący doświadcza sam siebie nie bezpośrednio, lecz przez doświadczenie innych. Występując, nie jest już samym sobą, «ja», ale nie jest też nie sobą, «nie-ja»”<sup>45</sup>. Podążając za współczesną myślą teoretyczną moglibyśmy powiedzieć, że owo „teatrowanie” W. 1 i W. 2 – i Pankowskiego – sytuowałoby się bliżej performansu niż tradycyjnie definiowanego teatru<sup>46</sup>.)

Obsceniczność *Teatrowania* to, po pierwsze, owo Bachtinowskie – chciałoby się powiedzieć – ciało, poddawane groteskowej hiperbolizacji (stąd „skrobanie się po jajach” i „puszczanie dupą tęczowych baniek”). Obsceniczna także, po drugie, jest w jakimś stopniu, nienazwana po imieniu, relacja W. 3 i jego Kapy. Ale nade wszystko kategoria ta narzuca się w stosunku do odgrywanych przez W. 1 i W. 2 scen, proponowanych Prezesowi na uświetnienie rocznicy wyzwolenia obozu. (Ze scenami z Majorową i ze Stachą-patriotką wydają się zresztą mieć problem wszyscy interpretatorzy tekstu Pankowskiego<sup>47</sup>. Owa groteskowość, tak charakterystyczna dla jego antropologii i estetyki zarazem, wydaje się w tych scenach osiągać jakąś granicę, wystawiając na próbę dobry smak widza/czytelnika i tym samym stawiając nas na miejscu Prezesa, który musi dokonać cenzury owych prób upamiętnienia.)

Raz zatem obsceniczność tego tekstu dotyka granic reprezentacji,

---

<sup>45</sup> Richard Schechner, *Restoration of Behavior*, w: tegoż, *Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985, s. 112, cyt. za Tomasz Plata, *Być i nie być. Kategoria obecności w teatrze i performansie ostatniego półwiecza*, Sic!, Warszawa 2009, s. 23

<sup>46</sup> Zob. Marvin Carlson, *Performans*, przeł. Edyta Kubikowska, PWN, Warszawa 2007; Jacek Wachowski, *Performans*, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2011.

<sup>47</sup> Zob. Krystyna Latawiec, *Na scenie świata i teatru. O dramaturgii Mariana Pankowskiego*, Universitas, Kraków 1994; Krystyna Ruta-Rutkowska, *Dramaturgia Mariana Pankowskiego. Problemy poetyki dramatu współczesnego*, DiG, Warszawa 2001; Marcin Kościelniak, *Ojciec Pankowski*, „Dialog” 2010 nr 10.

raz dotyczy seksualnych tabu i tematów wykluczonych z oficjalnego poobozowego dyskursu. Raz dotyka realnego wymiaru doświadczeń obozowych W. 1, W. 2 i W. 3, raz ich wymiaru fantazmatycznego. Obsceniczną chciało by się nazwać niepokojącą brzydotę (albo konsekwentny antyestetyzm) świata przedstawionego.

Scenę z Majorową inicjuje Prezes:

Na bloku tośmy miewali teatr, coo? (*poufale*) Chłopcy, coście wy wtenczas tak fajnego odstawiali, cooo? z tych skeczów tośmy rechotali!

W. 1 O... hecowało się... bo... czas był ponury...

PREZES *patrzy na zegarek, rozsiada się* Prezes prosi, zagrajcie, jak trzydzieści leciaków temu... ten kawałek o kobiecie, co się w szpitalu schowała przed kawalerami.

W. 1 W kościele... majorowa.

PREZES *uradowany* Tak-tak! Majorowa! (s. 108)

Major po wojnie wraca z oflagu i wypytuje żonę jak się prowadziła podczas jego nieobecności. Obwąchuje firanki, których zapach – jego zdaniem – zdradza męskie wizyty. Jakiś mężczyzna tu był – bywał, a – co gorsza – zapach „tytoniowego kopcia” zdaje się świadczyć, że to nie był inteligent, lecz – rzemieślnik? Domokrążca? Podoficer? Majorowa tłumacząc się, opowiada o ścigających ją po całym mieście załotnikach, którzy próbowali... złapać ją w sidła: „Ze sznurka siłki wiązali, a w środek mały pakuneczek ze świeżutką szynką kładli, że się złakomię... że mnie za nogę usidlą” (s. 110). Ucieka przed nimi do kościoła. „Natarczywcy” – za nią.

W. 2 [odgrywający rolę Majorowej][...] A oni natarczywi. I nachalniej z każdym moim krokiem przyśpieszonym. Bo sapię. Bo dyszę. A oni uparci. A

rozkoguceni.

W. 1 [jako Major] Ilu?

W. 2 Czterech. I jeszcze w kruchcie, a oni już do mnie. Dopierom na rynku, a oni – hajda! za mną. A najuszeni aż po nos! A sok im ponad brwiami (*pokazuje*) tu, tu, wrzodami się, guzami się, sznurami się zbiera! (*chaotycznie dotyka całego ciała*) tu... tu... wszędzie, wszędzie wrzody nabrzmiewają... i do studni siłą, siłą gniotą mnie.

Aż „jak sierotkę Marysię”, „z gąskami”, zapędzili do domu. Żeby firanki, celowo, „tanim dymem” Majorowi na złość okopcić. A potem... „jak po nieszporach zadzwonili, oni gotowi do wyjścia, cheszą się przed lustrem, jeden ponad ramię drugiego. Weseli, że aż. Dziwne, co?” (s. 112)

Historia Stachy-patriotki jest jeszcze prostsza, i może jeszcze bardziej niepokojąca. Jak z niejasnej narracji W. 1 i W. 2 wynika, Stacha jest łączniczką, a może raczej kimś w rodzaju skrzynki kontaktowej w miejscowych strukturach podziemia – odbiera i przekazuje dalej wiadomości i meldunki. Stąd też, być może, biorą się jej częste kontakty z miejscowym listonoszem, który – zakochany w niej – wrzuca jej do skrzynki stare listy miłosne, a czasem – jakąś kiść bzu, snując poetyckie opowieści o romantycznym wymiarze pracy na poczcie. Stacha jednak wpada:

W. 2 *przerażony* Za co? Po co? Panie Gestapo, to pomyłka. Ja szyje, piore, matkę niewidomą na sume prowadze, kapuste szatkuje, rydze kiszę, kaszę ruszam, grzyby suszę, okna mchem opatruje, żyły przerżnięte pajęczyną ścibie, pajęczynę do kopert, koperty za bluzkę...

W. 1 *nadal w roli gestapowca* Fłaśnie-fłaśnie! Rozpakujemy to pakuniątko. Roztasujemy to czastko francuskie z biało-czerwonej mąki. Naprzód, w stronę szkoły życia obywatelskiego. Przez prace ku wolności. Maa-rsz! (s. 125)  
[ortografia oryginalna –A. Ch.]

Stacha zostaje za swoją działalność brutalnie ukarana:

W. 2 Gorzej, najgorzej, że gorzej nie lzia! Okupanci za stopy ją na Wielkim Rynku powiesili, wiatr zdeprawowali i przy pomocy wiatru ze wstydu ją odarli. (*W. 2 układa W. 1 na ziemi, tak że nogi sterczą do góry, oparte o taboret. Przyjmuje głos okupanta.*) Patrzcie sie, ludzie! No, nie bójcie sie. Patrzcie sie. Ty tyż, matka, kuken. Ty tyż. Kupa ludzi, kupa, schnell, vorwärts, kein zurück! Patrzcie się! Tu leży i wisi stara baba Stanislaua. Szpetna ona. Szkaradna jak paskuda. Tfu! Plugawa szkarada. Ten drewniany but, ta gumowa zelówka źle przybita, bo óna leniwa. Ta pończocha ze szmacianą stopą w kwiatki, bo óna gnuśna, tylko by spała. A ta podwiązka pocerowana na brzuchu, bo óna leniwa, dali gnuśna... furt! furt! Taka jest Polka, co weszła na zła droga bontu przeciw heil Hitler. Patrzeć, patrzeć jaka dobra kara. (s. 125)

„Stacha-patriotka” to – wnosząc z rozmów W. 1 i W. 2 – ich ulubiona scena, jednak Prezes reaguje bardzo stanowczo:

Nie. Nie ma mowy o czymś takim na scenie! Za dużo w tym nędzy i bryndzy! I... nawet nie nędzy, ale bidy, dziadostwa... przeszłość narodowa nie może być dziadowska. Zresztą to, co zagraliście, to zwykła, banalna okupacja... i to taka jaka była! A ma być kacety i teatr! I ślus! (s. 125)

To bodaj najważniejsza kwestia w całym tekście. Z rozmaitych powodów. Prezes – mimo swojej niewątpliwej słabości do pamiętanych z kacetowej przeszłości scen, odgrywanych przez kolegów – napomina ich, że „przeszłość narodowa nie może być dziadowska”, odsłaniając swoją rolę cenzora i „aktora pamięci”. Po drugie, wskazuje na Ankersmitowski mechanizm „upamiętnienia” (o którym dalej) – „ma być kacety i teatr. I ślus!”, odsłaniając równocześnie teatralny wymiar samego

kacetu (o obozie jako teatrze pisze Jean-Luc Nancy w przywoływanym już tekście *Zakazana reprezentacja*<sup>48</sup>; w *Teatrowaniu* ów teatralny wymiar kacetu zostaje zwielokrotniony: kiedyś „teatrowało” się w kacecie się, dziś „teatruje” się o kacecie – świat przedstawiony zostaje ujęty w podwójny cudzysłów teatru w teatrze). I – *last but not least* – Prezes rozpoznaje obsceniczność jako zasadę estetyczną rządzącą tym światem: „za dużo tu nędzy i bryndzy”.

Co te dwie sceny – komicznych intermediiów – znaczą? Jakie przywołują skojarzenia? Do czego są Pankowskiemu potrzebne?

Do jakiegoś stopnia tłumaczy to „kaźń” Stachy-łączniczki, powieszanej za nogi na rynku i wystawionej na pośmiewisko. „Zdeprawowany wiatr” odziera z godności i karę i kobietę – chciało by się powiedzieć – obnażając to, co Stacha ma pod spódnicą – nie tylko dziury w pończochach, cerowane podwiązki i źle przybite zelówki (tę okupacyjną „nędzę i bryndzę”), ale jej „*obscene parts*” (czyli dół materialno-cieleśny). Stacha („stara baba”, „szpetna jak paskuda”, „szkaradna paskuda”) i jej oprawca – „pan Gestapo”, mówiący prząśnym polsko-niemieckim volapükim, który przypomina komicznego Diabła ze średniowiecznych intermediiów – są figurami karnawałowego „świata na opak”. Podkreśla to jeszcze fakt, że zarówno w jednej, jak w drugiej scenie pojawiają się postaci kobiece, odgrywane przez W. 2: chłop przebrany za babę jest ważną figurą karnawałowej wyobraźni<sup>49</sup>. („Cooo?

---

<sup>48</sup> „Obóz zagłady jest sceną, na której nad-reprezentacja tworzy widowisko unicestwienia tego, co w jej oczach jest nie-reprezentacją”. Jean-Luc Nancy, *Zakazana reprezentacja*, dz. cyt., s. 126. (W dość skomplikowanym wywodzie Nancy za „nad-reprezentację” uznaje Aryjczyka, który „nie jest niczym innym jak prezentacją człowieka odrodzonego w nadczłowieku”, podczas gdy „nie-reprezentację” ma stanowić Żyd.)

<sup>49</sup> Zob. Michaił Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. Anna i Andrzej Goreniewie, oprac. Stanisław Balbus, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.



Wciąż dla mnie damska histeria?! [...] Gut. Niech ja za Stasie.” s. 121). (Dół materialno-cielesny dochodzi też do głosu w scenie z Majorową: gdy mąż pieszczotliwie mówi do żony „Moja ty wodo z nieśmiertelnym sokiem malinowym”, ta odpowiada ni z tego ni z owego – „A ty? Czy chrupałeś jabłuszko przed zaśnięciem? A czy była szklaneczka wody po przebudzeniu? Żeby w kiszeczkach złoty pociąg się uformował i żeby te wagoniki... fu-fu-fu... powolutku i atłasowo wyjechały sobie na wolne powietrze... cooo? Mój ty brzuszku leniwy!” s. 109)

W obu tych scenach pobrzmiewają jakimś echem realne fakty historyczne i społeczne (działalność podziemia i groźba wpadki i kary, uwięzienie Majora w oflagu, wojenna samotność kobiet), czy też – realne obozowe problemy W. 1 i W. 2 (cały wątek skatologiczny: biegunka - *durchfall* – była jedną z podstawowych przyczyn śmiertelności w obozach koncentracyjnych, jest też bodaj najczęstszym wątkiem wielu poobozowych wspomnień, pojawia się również w dialogach W. 1 i W. 2; także guzy i wrzody nabrzmiewające na ciele zalotników Majorowej przypominają flegmonę – ropień śródmięśniowy, chorobę często prowadzącą w obozie do śmierci). Niemniej ulegają takiemu przetworzeniu, że wydają się osiągać status fantazmatu.

Pisze Dominick LaCapra:

[traumatyczne] zdarzenia często łączą się z udosłownieniem metafory, które następuje, gdy nagle fakty zdają się spełniać czy wręcz przerastać najśmielsze marzenia lub najpotworniejsze koszmary senne. Fakty te wykraczają poza zdolność przedstawiania, jaką dysponuje wyobraźnia. Kiedy bowiem rzeczy niewyobrażalnej wagi dzieją się naprawdę, a fantazmaty plenią się w „zwykłej” rzeczywistości, cóż ma robić wyobraźnia? Tego rodzaju zdarzeń nie da się wzmocnić poprzez ich odtworzenie lub transfigurację w wyobraźni. Istotny problem w ich przepracowywaniu (*working through*) polega na tym,

że chcąc dotrzeć do ich wymiarów empirycznych i zneutralizować rolę fantazmatów, można zetknąć się ze zdarzeniami, których empiryczna rzeczywistość sięgnęła fantazmatycznych skrajności. W ograniczonym zakresie, w jakim jest ono możliwe, przepracowywanie problemów w tym kontekście wymaga próby wzmocnienia wymiarów „Ja”, które zdoła w jakiś sposób zarówno pogodzić się z siłą przeszłości, jak i przeciwdziałać jej, gdy powraca w terażniejszości, tak aby wspomóc kształtowanie przyszłości, w której da się żyć<sup>50</sup>.

Udosłownienie metafory, pamięć i wyobraźnia – to niezwykle ważne kategorie w lekturze Pankowskiego. Być może zatem psychoanaliza, zwłaszcza w ujęciu LaCapry, stanowi tu dobry klucz. Dominick LaCapra, wybitny amerykański historyk, w swoich książkach poświęconych Holokaustowi, nie tylko używa psychoanalitycznych narzędzi, lecz idzie znacznie dalej, pokazując pokrewieństwo czy też powinowactwo między psychoanalizą i historią: „W stylu wykazującym pewne podobieństwa z Freudowskim „talking cure” (leczeniem mową), szczególnie w odniesieniu do prób przepracowania problemów, historiografia jako taka może być w znacznej mierze rozumiana jako wymiana lub złożony dialog zarówno z przeszłością, jak z innymi badaczami tej przeszłości”<sup>51</sup>.

Dwie Freudowskie kategorie, najważniejsze – jego zdaniem – w relacji historii i „pamięci po urazowych zdarzeniach granicznych” – to żałoba i melancholia. Melancholia, mająca ambiwalentny charakter, będąc koniecznym warunkiem żałoby, może ją zablokować „jeśli jest nadmierna bądź funkcjonuje jako obiekt utrwalenia”. Melancholia „zamyka Ja w rozpaczliwej izolacji” – pisze LaCapra. „U Freuda jest to stan, w którym

---

<sup>50</sup> Dominic LaCapra, *Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny*, przeł. Magdalena Zapędowska, w: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*, red. Ewa Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 128.

<sup>51</sup> Dominick LaCapra, *Historia w okresie przejściowym*, dz. cyt., s. 99

człowiek pozostaje pod wpływem naładowanej fantazmatami przeszłości i przymusowo, narcystycznie identyfikuje się z utraconym obiektem”<sup>52</sup>. Warunkiem żałoby – przeciwstawianej przez Freuda melancholii – jest „rozpoznanie Innego jako Innego” i rozwiązanie owej narcystycznej identyfikacji z utraconym Innym, która jest istotą melancholii. Melancholia jest formą rozgrywania w działaniu (acting out) – uważa LaCapra, podczas kiedy pamięć jego zdaniem można zobaczyć jako „modalność lub składnik przepracowywania (working through) problemów”.

Należałoby się zastanowić, czy sceny z Majorową i Stachą-patriotką, odgrywane przez W. 1 i W. 2, byłyby raczej melancholijnym „rozegraniem w działaniu” (po)obozowej traumy, czy sposobem na jej „przepracowanie”? Czy miały inny status odgrywane wtedy „na bloku”, niż dzisiaj, wobec społecznych ram pracy z żałobą, które podsuwają – jak by nie patrzeć – oficjalne obchody rocznicowe, niezależnie od tego, jak groteskowe wydają się w optyce proponowanej przez Pankowskiego? W końcu można zapytać, czy są efektem „rozgrania w działaniu” (albo sposobem na „przepracowanie”) obozowej traumy W. 1, W. 2 oraz ich kolegów z „komitetu b. więźniów i piastunów narodowego bohaterstwa” czy – za pomocą mechanizmu przeniesienia – samego autora? (Warto przypomnieć, że LaCapra zwraca uwagę na ów społeczny aspekt procesów żałoby: aby była skuteczna – jego zdaniem – wymaga „wsparcia czy wręcz solidarności społecznej. [...] Społeczne procesy opłakiwania strat i zmarłych bliskich to zapewne jedyne skuteczne sposoby pozwalające częściowo pokonać melancholię i depresję [...] Grupy wsparcia mogą ułatwić pracę pamięci i żałobę; pozostaje pytanie o

---

<sup>52</sup> Diminick LaCapra, *Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny*, dz. cyt., s. 130-131.

ich związek z szerszymi, społecznymi i politycznymi procesami transformacji.”<sup>53</sup>)

Ten polityczny aspekt społecznego procesu żałoby wskazywany przez autora *Historii w okresie przejściowym* wydaje mi się tu bardzo ważny. Pankowski bowiem tematem swojego tekstu czyni sam mechanizm konstruowania polityki pamięci, z jego rytuałem i obszarami wykluczenia.

##### 5. *Teatrowanie nad świętym barszczem*

Jednym z pomysłów inscenizacji na obchody rocznicowe, rozważanych przez W. 1 i W. 2 ma być scena o „doktorze, co szkopów się nie bał”.

W. 1 Yhm... to ten, co chorych podmacywał i spośród najładniejszych zapaleń płuc przyszłych sanitariuszy wybierał.

W. 2 *śmieje się* znowu scena... w sam raz na scene! Tyle że sytuacja nietypowa, bo wyjątkowa.

W. 1 Nietypowa?! A kapo z pierwszego? A krawcy? A kucharze? (s. 120)

Ta scena zostanie ocenzurowana (można powiedzieć, że w ten sposób wątek obozowego homoseksualizmu niemal na naszych oczach zostaje wykluczony z oficjalnego dyskursu pamięci), niemniej wątek homoseksualny pojawi się w relacji W. 3 i Kapo (w planie obozowych wspomnień W. 1 i W. 2).

W. 3 – przypomnę – jest młodym chłopakiem z inteligenckiego domu (ojciec jest sędzią, chociaż Kapo chce go uparcie widzieć polskim

---

<sup>53</sup> Tamże, s. 132

generałem.) Kapo – byłem sportowcem i bandytą.<sup>54</sup> Historia rozwija się tak, jak zapewne rozwijała się w takich razach zazwyczaj. Pierwsze kontakt W. 3 z Kapo jest pewnie równie bolesny, jak spotkanie Mietka z Johanną:

W. 1 *półgłosem* W środku nic cię nie boli?

W. 3 Nie... ale tu...

W. 1 Wiem-wiem... Hans jak kopie, to w jaja.

W. 2 Młodych [...]

W. 2 Nic ci nie mówił?

W. 3 Kazał na blok przyjść po kolacji.

*W. 1 i W. 2 patrzą po sobie. Słychać drugi gwizdek. Wszyscy wybiegają.* (s. 114)

Dość szybko jednak rozwija się między nimi zażyłość. W. 3 zostaje piplem Hansa – prasuje mu pasiak, czyści buty i smaży „kartofelplacki”. Jesteśmy świadkami czułych gestów:

*Już od chwili obserwuje go KAPO. Teraz podchodzi do niego na palcach i wlepia mu siarczystego klapsa.*

W. 3 *odskakuje, przerażony* Oh! (*ale widząc KAPE, uśmiecha się mimo wszystko*) Nie! Tak nie można!

KAPO *wpycha mu do ust kostkę cukru* Halte Schnautze! Wszystko można. (s. 115)

---

<sup>54</sup> Relacja ta dobrze wpisuje się w dyskusję kto miał większą szansę przeżyć obóz – inteligent czy prosty człowiek, w której głos zabrali m. in. Jean Améry i Primo Levi. Zob. Jean Améry, *Poza winę i karę. Próby przełamania podjęte przez złamanego*, przeł. Ryszard Turczyn, Homini, Kraków 2007; Primo Levi, *Czy to jest człowiek*, przeł. Halszka Wiśniowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 20; Primo Levi, *Pogrążeni i ocaleni*, dz. cyt. Hans tak wykląda swoją strategię przeżycia w obozie: „W. 3 Hans... jak tu można „żyć”, kiedy tu wszyscy muszą umierać? / KAPO Głupiś! Ale to głupi, że nie wiem. Bo ty myślisz, co będzie. Ja nie myślę. Jem. Śpie. / W. 3 Hans... to ty... nie masz nadziei... że kiedyś znowu? / KAPO *wybuch* śmiechem Cha-cha-chaaa... „kiedyś”. Hans sra na „kiedyś”. Verstanden? Hans jest”. (s. 1190)

Widzimy też W. 3 w łóżku Hansa (didaskalia odnotowują wzrost zażyłości o 30 % w stosunku do poprzedniej sceny). Ale nade wszystko jesteśmy świadkami ich czułych rozmów. Z całą mocą ujawnia się tu różnica ich kapitału kulturowego. Kapo, zaabsorbowany swoją cielesnością, z właściwą sobie fantazją snuje wspomnienia swoich sukcesów sportowych oraz złodziejskich wyczynów. W. 3 zaś opowiada o swoim – pańskim – domu, o tym co i jak się jadło. To ich „rozgrywanie w działaniu” obozowej traumy, miłosne teatrowanie.

Nad świętym barszczem:

KAPO Gadaj! Ty tylko umiesz jęczeć. Mów, coście jedli na Boże Narodzenie.  
[...]

W. 3 *w uniesieniu* Oooo, Hans... jak by ci to powiedzieć... wiesz... na białym obrusie białe talerze ze złotą obwódką, a na talerzach cudownie różowa... nie, malinowa (*twarz KAPY świadczy o całkowitym zgubieniu kulinarnego wątku*) tak... a właściwie buraczkowa, ale aromatyczna zupa; a w tej zupie uszka.

KAPO Co? Aha... wiem... świńskie uszy wkrojone. Gut, to lubie.

W. 3 *śmieje się* Nie rozumiesz... uszka to nie uszy!

KAPO *zły* Halte Schnautze! Ani słowa! Dość. Sam nie wiesz, co jadłeś!

W. 3 *cierpliwie* To tylko tak się nazywa. Tam są grzybki, pieprz, cebulka... wszystko zawinięte w ciasto.

KAPO *udobruchany* Aaa, to co innego. Gut.

W. 3 Właściwie, jesz małe paszteciki i popijasz kwaskowatą, aromatyczną zupą.

KAPO To już lepsze.

W. 3 Cudowne! Mówię ci, Hans, warto przez cały rok czekać na wieczór wigilijny... (s. 116-117)

Wydaje się, że ze sceny na scenę, Hans pod wpływem swojego

„Dzisiaj” subtelnie, zaś W. 3 – robi się coraz twardszy<sup>55</sup>. („Widziałem, jak bijesz „muzułmanów” – mówi do niego Hans. – Nawet nieźle. Jak sobie na nich rękę wyrobisz, będziesz mógł kuć w mące nawet byka, co gówna z wolności jeszcze nie wysra!”), s. 142) Przedziwny monolog Hansa o Brazylii (jakoś paralelny wobec scen z Majorową i Stachą), i widoczna radość jaką im obu sprawia snucie fantazji o szczęśliwej wspólnej przyszłości, zdaje się świadczyć o zaangażowaniu emocjonalnym? przyjaźni? wzajemnej miłości? która obu zapewnia emocjonalną ucieczkę. („Haa! Brazylia! Brazylia! Brazylia, jakiej drugiej nie ma i nie będzie na świecie. Kto mówi, że będzie – morda w trzaski, w plewy, w próchno i w pył!...”, s. 135)

Ale ten związek nie doczeka happy endu: 30 listopada 44 roku, więc niemal tuż przed wyzwoleniem, W. 3 zostanie rozstrzelany. Hans nie będzie mógł mu pomóc, sam zaś zostanie zabity w scenie brutalnego samosądu, której z niesmakiem będą się przyglądać W. 1 i W. 2.

Do czego ta historia służy Pankowskiemu? Jaką funkcję pełni w *Teatrowaniu*?

Relacja Kapo i W. 3 w dużym stopniu wypełnia w *Teatrowaniu* plan obozowej rzeczywistości, jednak na naszych oczach wątek homoseksualny podczas próby rocznicowych obchodów zostaje ocenzurowany: jesteśmy zatem świadkami działania politycznych mechanizmów wykluczenia pewnych tematów z pamięci dominującej. Po drugie, Pankowski świetnie pokazuje tu zjawisko „szarej strefy”, znanej z tekstów Primo Leviego, czy Tadeusza Borowskiego. Dobrze wychowane, inteligentne dziecko odnajdzie w sobie zdolność do

---

<sup>55</sup> W. 3, który jako pipel nie chodzi do pracy, nie podaje też wody W. 4 (choć po innych kolegów), zaskarbiając sobie jego nienawiść. Sceny odmówienia kubka wody koledze – powracają w wielu relacjach. Zob. np. Primo Levi, *Czy to jest człowiek*, dz. cyt.; Charlotte Delbo, *Żaden z nas nie powróci*, dz. cyt.

przemocy („Junge Bandit! Zuch chłopak!” – mówi z dumą Hans), podczas gdy brutalny, zdemoralizowany Kapo – odnajdzie w sobie zdolność do miłości. W rzeczywistości obozowej nic nie jest czarno-białe, wszyscy są jakoś winni. Po trzecie wreszcie, to w tym wątku pojawi się ów „święty barszcz” (będący tu esencją tradycji, polskości – wszystkich tych wzniosłych i pięknych rzeczy, za którymi można było tęsknić, świętości polskiej rodziny) – sprofanowany w czułym dialogu pary pederastów. („Scheisse, die ganzen Weinachten!”)

*Teatrowanie* jest tekstem dziwnym i trudnym w lekturze. Pankowski tyleż bada granice naszego dobrego smaku i wrażliwości, co granice reprezentacji doświadczenia obozowego<sup>56</sup>. Obsceniczność jest zasadą estetyczną, profanacja – strategią konstruowania tekstu. („Poświęcać (*sacrare*) – pisze Giorgio Agamben – oznaczało przeniesić rzeczy poza sferę prawa ludzkiego; profanowanie było zatem restytucją, ponownym przekazaniem ich ludziom do swobodnego użytku”<sup>57</sup>.) Cel – jest polityczny: „W miejsce bez skrupułów skompromitowanej i zdemaskowanej Polski bohaterskiej i męczeńskiej, Pankowski podsuwa inny, bardziej adekwatny obraz Polski: sielskiej, swojskiej, rubasznej, prząśniej, «obciachowej»”<sup>58</sup>. Ale, jak się wydaje, chodzi o coś więcej – pokazanie ukrytych założeń polityki pamięci, wykluczającej i tabuizującej pewne obszary<sup>59</sup>.

---

<sup>56</sup> Zob. *Probing the Limits of Representation. Nazism and the “Final Solution”*, red. Saul Friedlander, Harvard University Press, Cambridge 1992.

<sup>57</sup> Giorgio Agamben, *Profanacje*, przeł. Mateusz Kwaterko, PIW, Warszawa 2006, s. 93.

<sup>58</sup> Marcin Kościelniak, *Ojciec Pankowski*, dz. cyt., s. 103.

<sup>59</sup> Zob. Slavoj Žižek, *Did Somebody Say Totalitarianism? Five Interventions in the (Mis)use of a Nation*, Verso, London-New York 2001.