

Mieczysław Dąbrowski (Uniwersytet Warszawski)

Późna mowa wojenna: Białoszewski, Wojdowski, Odojewski

Jak łatwo się domyślić, mowa będzie o *Pamiętniku z powstania warszawskiego* Białoszewskiego (1970), powieści *Chleb rzucony umarłym* Wojdowskiego (1971) i o opus magnum Odojewskiego, czyli powieści *Zasypie wszystko, zawieje...* (1973)¹⁶⁶. Wszystkie pojawiają się w podobnym czasie, jest to przełom lat 60. i 70. XX wieku, a więc w ćwierć wieku po wojnie, a nawet więcej jeśli brać pod uwagę opisywane wydarzenia. Ta koincydencja wydaje mi się zastanawiająca i będę próbował odpowiedzieć na pewne pytania teoretyczne dotyczące przede wszystkim sposobów mówienia o wojnie, zwłaszcza jej (nie)wyrażalności. Nie będę zajmował się przypominaniem ich szczegółowych treści, bo są to rzeczy powszechnie znane: dwie pierwsze stanowią, według mnie, najznakomitszy dyptyk mówiący o wojennym doświadczeniu Warszawy, Odojewski umieszcza swój tekst na kresach polsko-ukraińskich uruchamiając dobrze przyswojony polskiej świadomości chronotop.

Interesują mnie pojęcia takie, jak: pamięć, trauma, wyrażalność, wzniosłość, język literatury a doświadczenie historii. Ze względu na ten ostatni splot będę się od czasu do czasu odwoływał do ustaleń Ankersmita i w ogóle „nowej historiografii”, ale nie chcę czuć się przez tę myśl skolonizowany, odwołania więc będą raczej przygodne i wybiórcze.

Można zakładać, iż teksty, które pojawiają się tak późno po wojnie, a mówią o pewnych konkretnych zdarzeniach (powstanie warszawskie u Białoszewskiego, życie getta warszawskiego u Wojdowskiego i konflikty ukraińsko-polskie na tle rosyjskim i niemieckim u Odojewskiego) chciały to opowiedzieć w sposób szczególny, inny niż cała masa tekstów powstających tuż po wojnie z Borowskim, Nałkowską i na ogół znanym w kręgach literatów Herlingiem-Grudzińskim. Ta szczególność to język, przynajmniej Białoszewski wskazuje na ten wątek bardzo wyraźnie¹⁶⁷. Każdy z tej trójki konstruuje inny

¹⁶⁶ Cytuję następujące wydania: Miron Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, PIW, Warszawa 1979; Bogdan Wojdowski, *Chleb rzucony umarłym*, PIW, Warszawa 1990; Włodzimierz Odojewski, *Zasypie wszystko, zawieje...*, Świat Książki, Warszawa 2006.

¹⁶⁷ Zob.: „Przez dwadzieścia lat nie mogłem o tym pisać. Chociaż tak chciałem. I gadałem. O powstaniu. Tyłu ludziom. Różnym. Po ileś razy. I ciągle myślałem, że mam to powstanie opisać, ale jakoś przecież o p i s a ć. A nie wiedziałem przecież, że właśnie te gadania przez dwadzieścia lat – bo gadam o tym przez dwadzieścia lat – bo to jest największe przeżycie mojego życia, takie zamknięte – że właśnie te gadania, ten to sposób nadaje się

rodzaj „słownika ostatecznego” (vide: Rorty), w przybliżeniu i na dobry początek powiedzmy, że słynne „gadanie” Białoszewskiego to autentyk, Wojdowski – to mit, a Odojewski – konstrukcja oparta na starym motywie literackim. Powstaje pytanie, jak się to udało zrealizować i jak z dzisiejszej perspektywy, po niemal czterdziestu latach, czyta się te teksty, jak bronią swojej dawnej oryginalności. Wywołuje ono pytanie dalsze, nieoczekiwane najbardziej stare pytanie stawiane literaturze: mianowicie jak ona funkcjonuje, czym jest i jaką posługuje się mową zwłaszcza wtedy, gdy chce opowiedzieć doświadczenie skrajnie drastyczne, powszechne i rzeczyste.

Pierwsza odpowiedź jest najbardziej banalna z możliwych, ale nieoczekiwana ważna: literatura jest (musi być) sztuką. Jeżeli nie chce być sztuką, czyli świadomym konstruktem językowym, skazuje się prędzej czy później na śmierć. Najlepiej to ilustruje przypadek Białoszewskiego. W momencie ukazania się *Pamiętnik z powstania warszawskiego* narobił sporo szumu z powodu swojej niekonwencjonalności językowej. To, co bolało kombatantów rozmaitej maści, to odarcie powstania z sakralności i językowo wyrażanej wielkości, sprowadzenia go na poziom zapisu autentycznego, gdzie mówi się o sprawach raczej mało wzniosłych (wychodek, fizjologia, zacierki, strach, kłótnie, smród, przypadkowa śmierć, „baby”¹⁶⁸) w słowach codziennych ułożonych w poszarpany, „mówiony” rytm. Białoszewski złamał dotychczas obowiązujący kod pisania o powstaniu warszawskim, które było traumatyczne i ze względu na swój sposób spełniania się, i na ogrom ofiar i zniszczeń. Długo szukał odpowiedniego języka do opowiedzenia tego doświadczenia. Było dla niego najważniejsze, Wyka nazywał takie doświadczenia przeżyciem generacyjnym, które z powodu swojej szczególności i inności często wywoływało zmianę kodu literackiego. Tak się dzieje i tym razem¹⁶⁹. Okazało się, że najlepiej jest użyć mowy, którą stosował w nieustających towarzyskich opowieściach o powstaniu, nazwijmy to: mowy żywej. Jest to język emocji, ruchu, zmysłów, onomatopei, topograficznych zauważeń z minimalnym uruchamianiem poziomu refleksji i poziomu świadomej estetyzacji. To jego „ostateczny słownik”, który wydawał mu się – wtedy – najodpowiedniejszy, aby opowiedzieć całe zdarzenie. I zrobił nim wrażenie. Język, który zastosował miał zbliżyć maksymalnie odbiorcę do codzienności powstania, miał mu pokazać, nieomal naocznie, jak rzeczy się miały.

jako jedyny do opisanie powstania” (podkt. Autora), Miron Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, PIW Warszawa 1979, s. 36. Dalej korzystam z tego wydania.

¹⁶⁸ „Więc kabiny do kucan wszystkie bez drzwi /.../ Wychodki zawsze wszystkie były zajęte. Więc czekało się na swoją kolejkę. I rajcowało. To, że drzwi nie było, tylko zawiasy, to nic. Nikt na nikogo nie zwracał uwagi. Ani się nie wstydział. /.../ Rajcowało się. Z tymi obok. Co czekali. Co robili kupę. Co już. Co jeszcze. Co dla towarzystwa. Co tak. Co siusiu. Co po drodze”, *Pamiętnik...*, s. 69.

¹⁶⁹ „Mam kłopot znów z kolejnością pewnych faktów, które działy się między 12 a 18 sierpnia. Wiem, że dla moich czytelników nie jest ważne, co kiedy dokładnie. Ale niech się nie dziwią. Dla mnie to jest ważne – ta dokładność dat i miejsc (jak już chyba zaznaczyłem), to jest moje trzymanie się kupy konstrukcyjnej” , *Pamiętnik...*, s. 50.

W latach sześćdziesiątych literatura, nie tylko w Polsce, zaczynała szukać nowego języka, nowej dykcji i nowej perspektywy, z której dałoby się opowiadać doświadczenia człowieka, indywidualne i zbiorowe, ponieważ stare języki oparte na fikcjonalności, narratorze 3-osobowym i mimesis rzeczywistości wydawały się zużyte i nie były w stanie podołać ani nowej wrażliwości, ani odmiennym doświadczeniom, ani potrzebie nowej ekspresji. W USA zaczyna się przygoda postmodernizmu, we Francji „rządzi” nouveau roman, u nas Mach u progu tej dekady wydaje *Góry nad czarnym morzem*, eksperymentuje Brandys, Konwicki, męczy się ze swoimi *Przygodami człowieka myślącego* Dąbrowska, gdyż usiłowała zrobić z tego tekstu replikę *Nocy i dni*, a dziś wiemy, że trzeba było raczej ukazać, jak rzecz się rozsypuje, podobnie, jak to uczynił Andrzejewski w *Miazdze*. Co prawda ten zbytnio swoją rzecz koncyptował i z różnych względów przetrzymywał w szufladzie tak długo, że gdy wyszła (1982), nikogo już nie obeszła. Wrażliwość i krytyczna, i odbiorcza była już wtedy inaczej ukształtowana. Ale lata 60. to dekada poszukiwań, po której literatura weszła na szlaki autentyku historycznego, biograficznego, obyczajowego i wszelkiego możliwego. Autentyk wydawał się wtedy odkryciem i lekarstwem na konwencjonalność literatury. Rychło się okazało, że najlepszy autentyk to „autentyk podrobiony” i niech to antykwaryczne skojarzenie posłuży nam jako metafora tego, o co chodziło Lejeune’owi, de Manowi, Gusdorfowi i wielu innym wczesnym teoretykom „mowy autentycznej” – wszyscy zracali uwagę, że również autentyk (np. autobiografia, dziennik, pamiętnik, wszelkiej maści „intymniki”) są konstruktami literackimi, muszą być „napisane”, operują takim samym horyzontem oczekiwań literackich, co i tradycyjne teksty, zmienia się zaś tylko ich sygnatura, która teraz jest bardzo osobista (tzw. jednorodność trójkąta autora-bohatera-narratora, pakt biograficzny itp.). Z tego namysłu i z takich poszukiwań, wiednie czy bezwiednie, wyrasta Białoszewski. Jak to trafnie nazywa Ankersmit, literatura kręci się wciąż wokół szczeliny między językiem przedstawienia a rzeczywistym doświadczeniem, które chce przedstawić¹⁷⁰. Cała sprawa literatury mieści się, można by rzec metaforycznie, w tej szczelinie właśnie. Szukanie tzw. prawdy literatury od niej się zaczyna i na niej kończy. Gdy się czyta Białoszewskiego, to widać bardzo wyraźne usiłowania, aby tę szczelinę zminimalizować, jego narracja „przykleja” się do rzeczy opowiadanej¹⁷¹, chce nią być, pragnie ją niemal zastąpić („Będę szczery /.../, może za dokładny, ale za to **tylko prawda** będzie”, s.5, podkr. MD). Białoszewski zasypuje konsekwentnie przepaść między doświadczeniem a językowym odwzorowaniem, język wydawał mu się jeszcze na tyle nośny, żeby **opowiedzieć, opisać** zdarzenie wystarczająco precyzyjnie i blisko. Jemu, wtedy,

¹⁷⁰ Frank Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, tłum. różni, pod red. i ze wstępem Ewy Domańskiej, Universitas, Kraków 2004, s. 117.

¹⁷¹ „/.../ pisanie i życie idą razem. A chwilami są tym samym” powiada we wstępie pt. *Mówienie o pisaniu* do swoich *Poezji wybranych*, Warszawa 1976, s. 7.

wciąż jeszcze wydawało się to możliwe i chyba najbardziej o takie wrażenie bliskości między doświadczeniem a opisaniem chodziło. „Prawda” oznaczała według niego rzeczywisty obraz, precyzyjne opisanie, trzymanie się faktów. Niezależnie od tego, że dziś widzimy w Białoszewskim prekursora wielu zjawisk dla literatury pierwszorzędnych, to akurat *Pamiętnik z powstania warszawskiego* być może najgorzej, co paradoksalne, zniósł próbę czasu, właśnie z powodu owego założenia. Ponieważ „Język może /.../ wytwarzać prawdę w nie mniejszym stopniu niż czyni to rzeczywistość”, słusznie pisze Ankersmit¹⁷².

Obecna lektura *Pamiętnika...* okazuje się trudna i nużąca, brak jest harmonii między doświadczeniem a zapisem, między zapamiętanym a opowiedzianym. Szala przechyla się na korzyść faktów i falcików, za którymi wyobrażenia odbiorcy nie podąża już tak hyżo i chętnie konstatując zwyczajnie nadmiar, zbytnią drobiazgowość, szczegółowość, która zabija ideę. Literatura musi być sztuką, powtarzam. A sztuka oznacza świadomą konstrukcję, oznacza wybór i dobór środków wyrazu. Białoszewski napisał rzecz „mówioną” i oczywiście w tym zabiegu jest także sztuka (w tamtym czasie podobnym wydarzeniem były powieści Ryszarda Schuberta pt. *Trentatre* czy *Panna Lilianka* i in., oparte na tej samej zasadzie; promował je mocno Henryk Bereza w „Twórczości”). Jak powiedziałem, słowo stara się być tak blisko rzeczy, jak to tylko możliwe, w ten sposób uratowała się rzecz sama (czyli relacja), ale chyba nie słowo literackie. Na przykładzie *Pamiętnika...* można rozpatrywać sytuację, w której ma miejsce (zachodzi) substytucja doświadczenia historycznego przez nadmiernie drobiazgowo słowo, choć powinna być zastosowana raczej literacka reprezentacja, przedstawienie. Używam słowa, które według Ankersmita oznacza, iż pisanie (u niego historiograficzne, ale można powiedzieć, że *Pamiętnik...* jest bliski takiemu modelowi) wytwarza w języku obraz pewnego doświadczenia. Jak mówi: „celem nie jest już robienie aluzji do <rzeczywistości> poza przedstawieniem, ale pochłanianie <rzeczywistości> przez samo przedstawienie”¹⁷³, gdyż żadne doświadczenie nie da się inaczej uchwycić, jak tylko poprzez język. Białoszewskiemu musiało się wydawać (o tym informuje przywołany wcześniej cytat), że jeśli zredukuje literackie (retoryczne) efekty swojej narracji i przedstawi **słowne powstanie**, to uzyska pożądaną efekt. Nie chciał, aby jego powstanie wyglądało „jak z książki”¹⁷⁴,

¹⁷² Zwrot lingwistyczny: *teoria literatury a teoria historii*, tłum. Magdalena Zapędowska, tamże, s. 75. Por. także: „Odrzucamy możliwość kontaktu z rzeczywistością, który nie jest zapośredniczony przez język, narrację, teorie naukowe, kantowskie kategorie rozumienia itd.”, w: *Modernistyczna prawda, postmodernistyczne przedstawienie i po-postmodernistyczne doświadczenie*, tłum. Ewa Domańska, tamże, s. 213.

¹⁷³ Por. F. Ankersmit, *Reprezentacja historyczna*, tłum. Marek Piotrowski, uzupełniła i poprawiła Ewa Domańska, w tegoż *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*, dz. cyt., s. 168.

¹⁷⁴ „Bo dopiero tutaj to powstanie zaczynało wyglądać jak z książki. Jakiejś takiej o oblężeniu. Średniowiecznym. I to egzotycznego, upalnego miasta. Gdzie się zaczyna jeść korę z drzew i podeszwy. A tu przecież to groziło prawie z miejsca. Osaczenie było. Szturmy też. Z tym, że jak już były, to – zresztą o tym później. No i to niebo, i skwar. I tłum. Prawie dostałem zawrotu głowy ze zdziwienia. Do dziś pamiętam to uczucie. Aż do takiego gorąca w nosie”, *Pamiętnik...*, dz. cyt., s. 29.

zastosował więc estetykę oralności. Tak było, przynajmniej przez pewien czas jego „słownik” uchodził za *non plus ultra* w tej materii. Jednak poststrukturalizm lat siedemdziesiątych i kolejne dekady pogłębionej dekonstrukcyjnej myśli na temat języka, także języka literatury, odmieniły naszą świadomość. Po pierwsze uznajemy język za prymarną wartość w jakimkolwiek literackim opisie, po drugie podmiotowość literacką, czy to w sensie nadawcy czy aktanta (bohatera), uznajemy za świadome konstrukty, po trzecie tradycyjnie rozumiana mimesis przestała być dla tej nowej świadomości nośna. Tzw. zwrot lingwistyczny przesunął wrażliwość z tego, co jest opowiadane na to, jak jest opowiadane, a dokładniej - w jaki sposób, językowo, pisarzowi udaje się przekonać odbiorcę do prawdziwości jego przedstawienia, do jego przesłania. Bynajmniej nie do rzeczy samej. Z tej perspektywy oglądany *Pamiętnik...* zdradza także liczne zachowania retoryczne, jak w takim oto fragmencie: „Chociaż ja nie chciałem. Żeby tam iść. Ale było trudno, bo Ojciec. W bramie tej kamienicy licytacyjnej pożydowskiej było pełno kramu. Gratów. Rejwachu. Ludzkiego.” (s. 13). Lub tu: „Dużo ludzi, obładowanych już do wyjścia, krążyło koło głównego wyjściowego narożnika. Siadało na tobołkach. Szukało swoich. Reszty. Zagubionych. Umówionych. Walizy. Dzieci.” (s.182). Takich miejsc jest mnóstwo, można powiedzieć, iż jest to dominujący element stylu *Pamiętnika...* Nadmiar kropek, „siekana” składnia, rozerwany tok wypowiedzi, nienaturalny rytm wskazują raczej na wzmocnione zabiegi retoryczne niż na „żywą mowę”, a nawet więcej: żywa mowa obróciła się we własną karykaturę z powodu nadmiaru sygnałów zwyczajności. Z Białoszewskim stało się coś, co charakteryzuje internet: nadwyżka informacji, nieuporządkowanych, chaotycznych, wytwarzających szum informacyjny, irytujących, wkraczających w ekran banerów, reklam itp. Niedawna dyskusja („Gazeta Wyborcza”, „Polityka”) na ten temat dowodziła, iż internet, właśnie poprzez swoją „drożdżowatość” i entropię, namnażający się zapis informacji na każdy możliwy – chciany i niechciany - temat, odczytał nas empatii, wpoił zachowania zimne i instrumentalne. Szukamy tylko tego, co nas interesuje odrzucając masę informacji, które same w sobie zajmujące, a nawet poruszające, przestają zatrzymywać uwagę. Choroba internetu to choroba nadmiaru i chaosu, z którego czym prędzej chcemy się wydostać na świat harmonii i uporządkowania. Kto wie, czy na współczesnej lekturze *Pamiętnika...* nie odciska się to właśnie nowoczesne doświadczenie mediów elektronicznych, co bowiem w roku 1970 było zaskakującym *novum*, zanurzeniem się w świat ożywczego nadmiaru, dziś traktowane jest jako udręczające doświadczenie cywilizacji elektronicznej, świetnej w swojej idei, ale nie bez efektów ubocznych. Zamiast obrazu otrzymaliśmy protokół, który nadal ma wartość informacyjną, ale w coraz chyba mniejszym stopniu artystyczną.

Odojewski w swoim trzypięciowym dziele, poprzedzanym mniejszymi formami, które można by potraktować jako literackie palcówki, poszedł w

zupełnie innym kierunku i wytworzył rzecz od początku do końca estetyczną. Estetyczną tak w sensie konstrukcji, jak i w sensie zastosowanego języka. Jeśli idzie o konstrukcję, to wykorzystuje się tu stary schemat dwóch mężczyzn rywalizujących o kobietę: najpierw będzie to legalny mąż Katarzyny, Aleksander Woynowicz i jego młodszy brat, Paweł, po śmierci Aleksandra tę lukę zapełni młodzieńcy Piotr Czerestwiński (Katarzyna znajdzie się w podwójnej roli: matki i kochanki, co także ma w literaturze swoje notacje). To schemat główny, który wzmocniony jest przez schemat brata z nieprawego łoża – chodzi o Semena Gawryluka, który jest bratem Piotra Czerestwińskiego zrodzonym z Ukrainki, funkcjonuje w powieści jako krwawy watażka, przywódca jednej z grup banderowców¹⁷⁵. Dodatkowo w konstrukcji powieści można zauważyć wyraźną dynamikę w kształtowaniu postaci głównego bohatera, także schematyczną: otóż tom I umieszcza Pawła Woynowicza w kresowej społeczności, jest to model obywatela ziemskiego, który po śmierci ojca i odejściu starszego brata Aleksandra na wojnę, a potem jego wywiezieniu do Katynia i (prawdopodobnej) śmierci, przejmuje obowiązki głowy rodziny i gospodarza. Tom II ukazuje go jako „wojownika” walczącego w „drużynie”: Paweł w ostatnich zdaniach tomu I zapowiada przyłączenie się do partyzanckiej grupy pułkownika Laudańskiego, tom III przedstawia go jako „samotnego wilka”, „mściciela”, który po rozbiciu oddziału funkcjonuje w pojedynkę biorąc krwawą zapłatę za zniszczenie dworu, haniebną śmierć matki w gnojówce, splądrowanie obejścia itp. Przypomina to konstrukcję postaci Kmicica i jego powieściowe „przemiany”. Jak widać, cała ta wielka i robiąca wrażenie powieść, osnuta jest wokół bardzo dobrze w literaturze dawniejszej osadzonych wątków i schematów (od Heleny trojańskiej poczynając), które wypełnione zostały materia doświadczenia kresowego w stylu wczesnego romantyzmu (Malczewski, Goszczyński, późny Słowacki), gdzie krwawe zatargi polsko-ukraińskie, bezwzględne porachunki sąsiedzkie także grały pierwszorzędą rolę¹⁷⁶. Już więc na tym poziomie widać bardzo dobrze literackość narracji Odojewskiego, który wykorzystuje znane zarówno ze światowej, jak i polskiej literatury i dlatego czytelne schematy. Ale również język tego dzieła nosi wszelkie cechy świadomej stylizacji. Najważniejsze z punktu widzenia rozwoju dzieła zdarzenia opowiadane są przy użyciu języka, który wyraźnie do nich nie pasuje, burzy ich stosowność (adekwatność), a w czytelniku wzmaga poczucie, iż dąży się tu świadomie do przekroczenia pewnej normy stylistycznej, aby osiągnąć szczególny efekt. Tak jest w sytuacji, gdy Paweł dowiaduje się od przygodnie spotkanej Karpatkowej, jak wyglądała zagłada jego domu i śmierć matki:

¹⁷⁵ „W postaciach Piotra Czerestwińskiego i Gawryluka Odojewski restytuuje odwieczny, biblijny mit o braciach, z których starszy jest z nieprawego łoża (Izmael i Jakub), więc w kolizję wchodzi tu przywilej starszeństwa z przywolejem prawego pochodzenia. Tak rodzi się „kompleks bękarci”, który owocuje następnie agresją”, (w) Andrzej Fabianowski, *Konwicki, Odojewski i romantycy. Projekt interpretacji intertekstualnych*, Universitas, Kraków 1999, s. 100.

¹⁷⁶ Szczegółowo, choć dość powierzchownie, bada te romantyczne nawiązania Andrzej Fabianowski w cyt. dziele.

kobieta opowiada w sposób, który nie przystaje do jej kondycji narracyjnej, jest to wyraźnie mowa cudza, wystylizowana, literacka, która ma zwrócić na siebie uwagę czytelnika. „/.../ **a potem** wyprowadzili panią; i póty było, jak z Hanczarem, że patrzyła im jeszcze w oczy, to ją tylko ciągnęli przez schody i podjazd pod ramiona **trzymając**, bo może iść już o własnych siłach nie mogła /.../ **i zaraz** zatratowali ją butami, jak tamtych dwóch, i kłonicami, i orczykami (Pan słucha? Dlaczego pan nie słucha?); **i potem** krzyczeli; **i potem** się śmiali; **i potem** powlekli na folwark za stajnię, gdzie obetonowana kałabania; **i potem** za ręce i nogi unieśli i tam panią wrzucili (Dlaczego pan nie słucha?); **no więc potem** rabowali dwór i ładowali **różnorodnym dobrem** wozy; **i potem** palili książki i cięli obrazy; **i potem** tłukli porcelanę i świniłi, gdzie się dało; **i potem** musieli ogniem zaproszyć, bo się zajęło piętro; **i potem** dach się zawalił z lewej strony /.../; **i potem ze zdobyczą** wracali przez park i śpiewali /.../ ; **i potem** na majdanie przy gorzelnicy rozdzielali łupy - „Czy pan słyszy? Na Boga Jedyne! Pan słucha? Dlaczego pan nie słucha?! Przecież powinien pan wiedzieć!” (479, podkr. MD). Ta mowa, tak ukształtowana, zatrzymuje niewątpliwie uwagę swoją stylistyką, Odojewski świadomie nadaje jej cechy mowy nieprzezroczystej, jednak sposób realizacji tego zamierzenia nie jest szczególnie wyrafinowany czy nowatorski: wielokrotne powtórzenie tej samej frazy („i potem”) nasuwa raczej myśl o pewnej manierze niż o poszukiwaniu nowego wyrazu. Ten fragment pokazuje także, jakich używa się argumentów, jakiego języka do opisu konfliktu polsko-ukraińskiego. Gdyby pójść postkolonialnym tropem, to trzeba by stwierdzić, że jest to pewien stereotypowy język, noszący cechy schematu. Wszystkie opisane przez literaturę i opowiedziane historie eksponujące złe uczynki Ukraińców pojawiają się tu po kolei jak konieczna i całościowa objazdowa kolekcja, której rozerwanie czy uszczuplenie godziłoby w obyczajowo-historyczną całość i znaczeniową nośność. To potwierdza moją tezę, iż ta powieść, tak poprzez konstrukcję fabularną, jak i język ukształtowana została jako dzieło estetyczne (tzn. poprzez – intertekstualne - odwołania do literatury) i ma taki wymiar, co samo w sobie nie jest niczym nagannym. Odojewski stosuje zbanalizowane formuły językowe, jak np. „Przedwczoraj **byłam w ramionach** jego kuzyna, Piotra Czerestwińskiego, wczoraj w ramionach jego brata Pawła,/.../”(74); „Paraskę, dziewczynę z **zapadłej wsi** poleskiej [historia] **rzuciła w szeroki świat** do miasta”, ale potem „dosyć miała **miejskiej poniewierki** i wróciła na wieś”, (86); „Czuł, jak zeń **życie powoli ucieka**” (451, podkr. MD). Kognitywiści nazywają taki styl prototypowym¹⁷⁷. Dodajmy do tego bardzo długie, dla niektórych nie do zniesienia nużące, okresy zdaniowe, które zatracają o pewną manierę stylistyczną rodem z Prousta, stale taką samą, nieodróżnicowaną osobowo mowę postaci i ich psychologizację (wszyscy są wciąż „znużeni”), świadome zabiegi

¹⁷⁷ „Teksty pisarskie, które na każdym poziomie spełniają prototypowe oczekiwania, są w dużej mierze **zamknięte** na czytelniczą aktywność” pisze Peter Stockwell w książce Poetyka kognitywna. Wprowadzenie, tłum. Anna Skucińska, red. naukowa Elżbieta Tabakowska, Universitas, Kraków 2006, s. 52 (podkr. autora).

wzmacniające powtarzalność sytuacji czy też nagromadzenie charakterystycznych znaków językowych („i...i...i...”; „a później, a później...” itp.), a otrzymamy tekst leżący na przeciwległym brzegu wobec tekstu Białoszewskiego (choć i tu znajdziemy pewne stylizacyjne zabiegi, tym razem przesadnie akcentujące mowę żywą). Obaj ci pisarze szukają sposobów na bliższe rzeczy (tj. doświadczenia) formy opowiadania, jeden zbliżając się do mowy żywej, z definicji nieliterackiej, drugi – właśnie w programowej literackości i prototypowości widząc najlepszy sposób na opowiedzenie trudnego doświadczenia. W obu przypadkach interesujące jest pytanie o relację zastosowanych narracji do traumy i wzniosłości, o czym później.

Chleb rzucony umarłym Wojdowskiego opowiada historię getta warszawskiego jako historię pewnego mitu. Mitu żydowskiego losu, mitu wygnania, cierpienia, braku swojego miejsca, ucieczki przed prześladowcami itp.¹⁷⁸ Historia i pamięć żydowska pełne są takich znaków¹⁷⁹ i Wojdowski w ten model wpisuje swoje traumatyczne przeżycie. Jego historia, podobnie jak opowieść Białoszewskiego, oparta jest na autopsji¹⁸⁰, jeden przeszedł przez powstanie, drugi przez getto (z tej trójki tekst Odojewskiego jest najbardziej „fikcyjny”, ten Wielkopolanin odwiedzał tylko rodzinę na Podolu), pierwsze wydanie *Chleba...* nosiło dedykację-informację, która mówiła o ucieczce narratora na aryjską stronę w 1942 roku, co uratowało mu życie¹⁸¹. Jak wiadomo, tego traumatycznego doświadczenia Wojdowski nie potrafił nijak przeboleć, cierpiał na nawracające głębokie depresje, aż w końcu wybrał samobójczą śmierć, co rodzi dodatkowy dramatyczny wątek w myśleniu o *Chlebie...* Ankersmit słusznie chyba zauważa, iż doświadczenie Holocaustu najtrudniej poddaje się zabiegom językowym, retorycznym, stylizacji, estetyzacji itp.¹⁸² Dlatego powieść Wojdowskiego, mimo, że wykorzystuje także elementy estetyczne, podprządkowuje je jednak konstrukcji bardziej zasadniczej i podstawowej, mianowicie mitowi. Mit zaś jest z gruntu etyczny, jest opowieścią założycielską, przykładową, historią ku nauce i przestrodze. Ta powieść (z trzech omawianych) chyba najlepiej zniosła próbę czasu, dziś czyta się ją z równie dużym zainteresowaniem i przejęciem, co kiedyś, nie drażni ani swoją

¹⁷⁸ „Taki już Żyda los. Wypędzą go stamtąd, przycupnie tu. Ucieknie stąd, powędruje dalej. A wszędzie, gdzie zdarzy mu się zatrzymać na krótko i odetchnąć w ucieczce – postawi tymczasowy, chwiejny, rozlatujący się na wietrze dom”, *Chleb rzucony umarłym*, dz. cyt., s. 139.

¹⁷⁹ W związku z powieścią Wojdowskiego szczegółowo analizuje je Alina Molisak w książce *Judaizm jako los. Rzecz o Bogdanie Wojdowskim*, Cyklady, Warszawa 2004. Por. „Sakralny wymiar tego czasu uobecniają biblijne przywołania, takie jak historia ucieczki z Egiptu, mit o wieży Babel, ofiara Abrahama, historia Jonasza, księga Estery, dzieje drabiny Jakubowej oraz odwołania do świąt religijnych”, tamże, s. 110.

¹⁸⁰ „*Chleb rzucony umarłym* został bowiem świadomie skonstruowany jako powieść, w której występują relacje odpowiedniości między fabułą a biografią autora”; „*Chleb...* to powieść zawierająca wpisaną weń autobiografię” – pisze A. Molisak, dz. cyt., s. odpowiednio 19 i 100.

¹⁸¹ Brzmi ona: „Opowiadanie określone jest dniem, kiedy mur zamknięto jesienią 1940 roku i <wielką akcją> w 1942, kiedy w części dzielnicy przestał komukolwiek służyć. Ostatnie lata wojny spędziłem po <tej stronie>.”

¹⁸² Por. F. Ankersmit, *Postmodernistyczna „prywatyzacja” przeszłości*, tłum. Magdalena Zapędowska, w: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*, dz. cyt., s. 382.

konstrukcją, ani językiem. A przecież Wojdowski umieszcza w swojej narracji nader konkretne i obfite informacje o życiu w getcie, o codziennym umieraniu, o nędzy, głodzie, wszach, a także o likwidacji getta i zapowiedziach walki, co miało miejsce (ale już poza kartami opowieści). Można by więc zauważyć, że w tym sensie jest porównywalna z *Pamiętnikiem...* Białoszewskiego, Wojdowskiemu udało się jednak stworzyć tekst, w którym zawarty jest dystans do opowiadanej historii (tego zabrakło i Białoszewskiemu, i Odojewskiemu). Nasza dzisiejsza wrażliwość potrzebuje ironii w tekście, potrzebuje dystansu. Ten dystans stwarza w *Chlebie...* przede wszystkim mityczna rama konstrukcyjna, którą zastosował, ponieważ od samego początku getto wpisywane jest w pewien szerszy i bardziej uniwersalny porządek, dzięki czemu nawet jego najgorsze strony (zdarzenia i aspekty) nabierają ponadczasowego sensu¹⁸³. Ale także dlatego, że – podobnie jak Borowski – Wojdowski nie idealizuje ludzi z getta, nie przedstawia ich jako jednej i jednakowej masy uciemnionych, którzy zasługują na współczucie. Wręcz przeciwnie, rozwarstwa ich wewnątrz na lepszych i gorszych, dynamizuje, ukazuje rozmaite szachrajstwa, szwindle, złodziejstwo, przekupstwa, inicjację w seksualność, w poezję i zło (wyprawa chłopców w ruiny Walicowa, by podglądać prostytutki, wyprawa na cmentarz po złote zęby nieboszczyków itp.). Jednak Borowski zastosował zimny w zasadzie, (prawie) neutralny język opisu behawioralnego, Wojdowski nasycy swoją opowieść liryzmem chłopięcego widzenia. Znalazł szczęśliwą miarę na połączenie języka codziennego konkretnego z językiem sakralnym, językiem mitu, czasu historycznego i bezczasu (czasu wiecznego), języka obiektywnego dramatu i języka podmiotowego. Depozytariuszami języka wiecznego są przede wszystkim dziadek, patriarcha rodu regularnie pojawiający się na Krochmalnej i profesor Baum. Obaj, choć różnymi językami, wszczepiają Dawidowi (to prawdziwe imię Wojdowskiego, do którego miał powrócić pod koniec życia¹⁸⁴) świadomość żydowskiej kultury i tradycji, w której symboliczne znaki ważą bardzo wiele. Te nauki, połączone z fantazmatyczną pracą chłopięcej świadomości, wytwarzają szczególnie rodzaj aury egzystencjalnej, w której z jednej strony Dawid uczestniczy we wszystkim, co dotyczy getta, łącznie z codzienną śmiercią, jak i wyprawami „za mur” po żywność, a z drugiej zanurza się w atmosferę poezji, klimat oniryczny, chagallowski; jego wyobraźnia przetwarza doznania z ulicy i zapamiętane opowieści w jakąś nową wartość, pełną lekkości i uroku. Takie zachowania sprawiają, że powieść, choć obciążona tak bardzo doświadczeniami getta, poświadczając je bardzo dobitnie, zarazem jest pewną poetycką metaforą. Także mowa poszczególnych bohaterów - nie wiem, czy należy to przypisywać mowie żydowskiej w ogóle, czy jest to tylko efekt pisarskich zabiegów Wojdowskiego -

¹⁸³ „Czy ten potężny płacz mógł do niej należeć? Czy jej głosem płaczą inni, wszyscy razem, a ona użyczała im tylko swoich łez na ten dzień? [Ciotka Chawa] Szlochała coraz gwałtowniej. Szlochała już tysiące lat, z pokolenia na pokolenie /.../”, *Chleb...*, s. 31.

¹⁸⁴ „Dawid jest mną /.../ w tym sensie odstęp między moją biografią i Dawidem, ten odstęp jest mniejszy niż między Borowskim a Tadkiem vorarbeiterem”, cyt za A Molisak, dz. cyt., s. 102.

ta mowa niesie w sobie zawsze jakiś rodzaj naddatku historiozoficznego, który rozpuszcza w sobie nazbyt dramatyczne codzienne doświadczenia. Ten uniwersalizujący aspekt mowy nie pojawia się w uczonych wywodach prof. Bauma, gdyż te wydają się słuchaczom abstrakcyjne, książkowe, zbyt oderwane od życia. Paradoksalnie to zwyczajne wypowiedzi Fremdego, jego żony, innych przygodnie pojawiających się ludzi są przykładem zdolności do łączenia w jednym zdaniu najgłębiej sięgającej tradycji i aktualnego doświadczenia, co wzmacnia wzmiankowany dystans. Dla Dawida zarówno głosy zapowiadające wywózkę Żydów na Madagaskar, jak i dwuznaczne określenia „za murem” są impulsami do wytwarzania podwójnie wartościowanej przestrzeni, przestrzeni „raju” i „piekła”, co sygnalizuje wyraziste operowanie konstrukcją mityczną. W czasie choroby Dawid majaczy, a w tych półświadomych konstrukcjach mieszają się elementy świata rzeczywistego i dziadkowego nauczania. „Kiedy Jakub przystawił drabinę do muru, wspinali się po niej tragarze z Krochmalnej. Pierwszy szczebel, drugi szczebel, trzeci, czwarty, piąty szczebel, na każdym szczeblu tragarz z workiem. Co tam jest? Jeden żebrak mówił, że złoto. Drugi żebrak mówił, że brylanty. Trzeci mówił, że to skarb starego kupca Lewina ukryty do tej pory po tamtej stronie. Sny związane w workach podawano przez mur. A tragarze stali na drabinie, kiedy Jakub cały czas odpychał Archaniola. Ale co było w tych snach? „Siedem worków krupczatki i dwa worki soli. Jeden rozsypał się po drodze”. Niech Mordarski ma zmartwienie” (s.257). Czytelnik, mający jakieś takie rozeznanie w realiach, wyczuwa dystans, jaki się rodzi między tą rzeczywistością a wyobrażeniami chłopca. Dystans ten jest dla powieści zbawienny, podobnie jak i ten, który wytwarza prezentacja świata żydowskiego getta jako świata pełnego i równoległego, który rządzi się niemal takimi samymi prawami, jak ten który doprowadził do powstania muru, tzn. z uwzględnieniem wszystkich przywar ludzkich. Świat getta (uruchamiający dyskurs ofiary) nie jest z definicji dobry, jest zły i dobry jednocześnie, podobnie jak świat „za murem” (dyskurs kata i pana). Jest Mordarski, który wysyła tragarzy na i pod mur po żywność, którą potem sprzedaje po paskarskich cenach, ale jest i wzruszający w swojej dobroci, a zarazem medycznym dystansie do chorób getta dr Obuchowski. Krwaworączka ma lepsze i gorsze dni, raz pozwala przechodzić „na tamtą stronę”, kiedy indziej zabija dla zabawy. Powieść Wojdowskiego jest w oczywisty sposób „literacka” w tym mianowicie sensie, że wykorzystuje znany sposób przedstawiania doświadczenia historycznego (konkretnego) jako doświadczenia uniwersalnego (mitycznego), ale to nie umniejsza w niczym jej udatności, gdyż okazuje się, że w takiej konstrukcji da się pomieścić cała współczesna krzywda i cierpienie, które zyskują natychmiast walor mitycznego dopowiedzenia, wpisują się w pewną opowieść. Jak wiadomo, mit nie jest czymś stałym i raz na zawsze ukształtowanym, lecz jest stale „w drodze”, w procesie kształtowania, Wojdowski skorzystał z tej szansy, aby doświadczenia getta warszawskiego opowiedzieć jako ciąg dalszy pewnego mitu, mianowicie mitu żydowskiego losu.

A żydowski los, to cierpienie, wygnanie, ucieczka, asymilacja, religia, pismo i prawo, czym wypełnione są święte księgi żydowskie i co stanowi materię świątecznych opowieści, podstawę obrzędów, fundament obyczajów, rację nauczania etc. W porównaniu z Wojdowskim, Białoszewski operuje właściwie tylko językiem powstańczej codzienności, Odojewski zaś językiem kulturowego stereotypu.

Na koniec wracam do zagadnienia wzniosłości¹⁸⁵. A właściwie konfliktu między traumą a wyrażalnością. Można zakładać, iż teksty, które rodziły się tak długo, dojrzewały w swoich formach embrionalnych („gadanie” Białoszewskiego, *Wyspa ocalenia* Odojewskiego z wątkami podolskimi, *Wakacje Hioba* Wojdowskiego), zawierały w sobie także chęć zmierzenia się z tematem trudno wyrażalnym. Alina Molisak, posiłkując się materiałami biograficznymi, pokazuje wyraźnie, że dla Wojdowskiego było to zadanie zgoła egzystencjalne. We wszystkich tych tekstach impulsem do podjęcia pisania jest zapewne źródło etyczne, pragnienie ukazania doświadczenia skrajnego i drastycznego, choć realizacja tego zamiaru wypadła różnie. Dla każdego z tych pisarzy było ono najważniejsze, stanowiło przeżycie generacyjne i cywilizacyjne i jako takie domagało się szczególnej, wzniosłej, odpowiedzi. **Wzniosłość jednak wiąże się nierozzerwalnie z niewypowiadalnością.** Według starej definicji Kanta wzniosłe jest to, co nas szczególnie porusza, ale porusza właśnie dlatego, że nie pozwala się do końca zracjonalizować i znaleźć dla siebie odpowiedniego słowa. Wzniosłe zatem, to jednak także nieuchwytnie w słowie, niewyraźne. Kwadratura koła. Kategoria niewyraźności także domaga się pewnego dopowiedzenia i korekty. Nie chodzi wszak o zamilknięcie wobec określonego doświadczenia, lecz o świadomość pewnego naddatku znaczenia, które nie daje się wypowiedzieć tak, jakby się oczekiwało. Niewyraźność jest jaskrawym i dobitnym zaprzeczeniem mimesis, dlatego przywoływana jest tak często w kontekście doświadczeń XX wieku. O takiej przecież niewyraźności mówił Adorno, gdy formułował paradoks o poezji niemożliwej po Auschwitz, taką też świadomość miał i ma Tadeusz Różewicz, w Polsce zapewne najpilniejszy jego duchowy uczeń. Jak wiemy, poezja, literatura w szerokim sensie powstaje nadal, jednak po Oświęcimiu nie może pozostawać głucha na w(e/y)zwania tego doświadczenia. Zatem nie chodzi, powtarzam, o zamilknięcie, tylko ustanowienie takiego sposobu pisania, który uwzględnia te wszystkie teoretyczne aporie, antyhumanistyczne i antyidealistyczne znaki, wprowadzone do kultury ludzkiej przez dwudziestowieczne totalitaryzmy.

¹⁸⁵ Jarosław Płuciennik definiuje: „wzniosłe są wszystkie bodźce posiadające własności przytłaczające percepcyjnie, wyobrazeniowo bądź emocjonalnie i sprawiające, iż podmiot doznaje w ostateczności wielokrotnienia poczucia własnego istnienia (w oryginale druk rozsztrzelony), po czym dopowiada, iż doświadczenie wzniosłości łączy się z poczuciem klęski pojmowania, przedstawienia i wyrażenia” w teoż *Figury niewyobraźnego. Notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*, Universitas, Karków 2002, s. 15 i 16

Gdyby chciał wskazać na punkty kulminacyjne tych powieści (a one – te punkty - stanowią, moim zdaniem, swoiste soczewki wzniosłości), to w przypadku Odojewskiego wskazałbym na dwie sceny: obecność Pawła Woynowicza i jego wuja nad otwartym grobem pomordowanych w Katyniu oraz na scenę wydobywania, a następnie wywożenia na cmentarz lodowego bloku gnojówki, w którym uwięziona jest matka Pawła. W *Chlebie...* będą to także dwie sceny: swoiste połączenie klątwy z błogosławieństwem, jakich dziadek udziela Dawidowi nakazując mu ucieczkę i scenę likwidacji getta (rozdział XIV). Najtrudniej jest wskazać taką jednoznaczną scenę u Białoszewskiego. Być może w ogóle jej się nie znajdzie, wszystko bowiem u niego umieszczone jest na tym samym poziomie, brakuje gradacji i hierarchizacji, co skutkuje pewną lokucyjną (komunikacyjną) zapaścią tego tekstu. Być może za taką scenę można by uznać „wielki exodus” warszawiaków po upadku powstania, ale Białoszewski skutecznie „zagaduje” tę scenę, podobnie jak inne, rozdrabnia ją i rozwadnia. U Białoszewskiego znaki się mnożą, ale znaczenie umyka lub słabnie. Odojewski oba wskazane powyżej momenty inscenizuje bardzo starannie, oba mają drastycznie naturalistyczny charakter, ale ta drastyczność dopowiadana jest przez gesty symboliczne: w Katyniu będzie to izba pamięci z pamiątkami po zabitych, w drugiej scenie Paweł wciąga lodowy blok do wnętrza zniszczonego dworu, ustawia na dywanie, zapala gromnice i odprawia coś w rodzaju pośmiertnego czuwania, romantycznych „dziadów”, co trwa dość długo, po czym zawija ten blok w szlachetny dywan i wiezie w kierunku cmentarza. Obie te sceny, ale zwłaszcza druga, są na swój sposób „wielkie” (choć jakże przewidywalne zarazem!), przede wszystkim dlatego, że w obu czytelna jest ta część świadomości, uczuć, wrażliwości, bólu, refleksji, których nie da się do końca dobrze wypowiedzieć, gdyż albo brakuje po temu dość mocnych słów w naszym słowniku albo też – to ogólniejsza refleksja – język i doznania to są jednak sfery od siebie dość odległe, niekompatybilne, które jedynie przy zastosowaniu świadomości złej woli i działania „als ob” można uznać za współpracujące. Być może więc współczesne rozumienie wzniosłości fundować należy na dwóch przesłankach: szczególnym doświadczeniu dwudziestowiecznych totalitaryzmów, ale także na doświadczeniu czysto językowym, które doprowadziło do rozdzielenia artefaktu od słowa. Dziś zresztą coraz częściej mówi się o tym permanentnym rozstępie, jaki dzieli doświadczenie od wypowiedzenia, co rodzi doznanie głębokiej filozoficznej melancholii. Melancholii, gdyż tego braku i „straty” nie da się przeboleć, ona jest i będzie. Baudrillard pisząc o symulakryzacji wychodził zapewne od tego przeświadczenia, cała praca Derridy także to ukazuje. Zatem można by wnioskować, że **wzniosłe jest przede wszystkim i zawsze to, czego nie potrafimy adekwatnie wypowiedzieć**, co umyka komunikacyjnej sile naszych słowników (języków). Jak wygląda przykładowo ta modelująca praca języka, pokazują dwie sceny ekshumacji. Najpierw wspomniana scena z Odojewskiego: „/.../ zobaczył, w gęstych wyziewach jakichś chemikaliów, w

głębokim dole, w splocie nóg, rąk i głów wystających z grząskiej ziemi spomiedzy liszai wody czerwonej od rdzy, w palącym, białym świetle słońca, wśród ciał rozrzuconych byle jak albo poukładanych równo obok siebie twarzami w dół, powiązanych powrozami lub drutem, wtedy po raz któryś z rzędu powtórzył, teraz głośno: <Ja muszę go znaleźć> - to wtedy znalazł, choć nie był to wcale Aleksy, jego rodzony brat, ani ktoś podobny, gdyż był to jakiś Aleksy w ogóle, on i jednocześnie każdy inny, zniekształcony, nie do zidentyfikowania, zwielokrotniony, bliski, a zarazem daleki, już pogrążony w czas, jak w to bagno, w którym oni wszyscy leżeli, ale przecież z tego samego plemienia, /.../” (s.127) . I taka sama, z Białoszewskiego: „Jako dziennikarz w 1946 roku byłem wysłany na moment ekshumacji. Zajechałem z fotoreporterem. Weszliśmy na ten dziedziniec. Trzy czy cztery rzędy wygrzebanych świeżo, obrośniętych ziemią bezkształtnych brył. Kojarzyło mi się to z różnościami. Z kotletami w bułce i utyflanymi w czymś. Jeden pamiętam naprawdę z kością, jedną, wystającą. Reszta utyflana” (s. 20). Nie chcę komentować tych kulinarnych skojarzeń, lecz tylko zwrócić uwagę na zasadniczą odmienność uruchomionych dyskursów. Odojewski umieszcza tę scenę w paradygmacie ludzkiej wspólnoty („plemię”), wieczności, pamięci, cierpienia, krzywdy, zobowiązania, Białoszewski uruchamia zaś dyskurs obcości, alienacji, *abjectu*. W pierwszym cytacie zmarły (zabici) są obiektem zabiegów uwznioślających, w drugim – urzeczowienia, sprowadzenia wyłącznie do wyglądu, programowej trywializacji. Scena u Białoszewskiego jest krótka, rzeczowa, reporterska, bez ideologizacji, bez zastosowania jakiegokolwiek sygnału symboliczności, scena Odojewskiego jest bardzo rozbudowana, wyprawa do Katynia zajmuje cały rozdział (tom 1, rozdz. III, s. 111-136). Odojewski wychodzi od naturalistycznego oglądu, ustawia Pawła i wuja nad rozkopaną wspólną mogiłą, potem przeprowadza ich na miejsce, gdzie ekshumowani mają już swoje indywidualne groby i symboliczne tabliczki z numerem, każe im uczestniczyć w polowej ceremonii katolickiego pochówku wyjętych właśnie ze wspólnego dołu zwłok, a wreszcie prowadzi do „obszernej, dobrze wybielonej wapnem izby” w leśniczówce, gdzie zgromadzone są ślady, symboliczne pamiątki po zamordowanych: książeczki wojskowe, monety, guziki od munduru, osobiste dokumenty. Paweł pytał o listy (wątek Katrzyny pojawia się i w tym momencie!), ale otrzymuje tylko „guzik od munduru i szerniałą, przeżartą korozją papierośnicę” (s.134; papierośnica zresztą jest pamiątką przekazywaną w tej rodzinie z ojca na syna; jakież to wszystko przewidywalne!). W ten sposób to, co jest drastycznym efektem pośmiertnego rozkładu stopniowo obrasta w rytuał, konsolację („Nie płaczcie. Oni są wprawdzie martwi, ale nie umarli”) i ideologię, wprowadzane jest w dyskurs narodowo-katolicko-patriotyczny. Zakonnik bowiem, sprawujący te rytualne pogrzeby, wygłasza nad kolejnym grobem mowę pełną takich wątków (o pamięci rodzinnej i narodowej, „stygmacie wstydu” na czołach oprawców i kolejnych pokoleń „aż kiedyś staną twarzą w twarz ze zbrodnią swoich ojców i zechcą zrzucić z siebie to hańbiące

piętno”, o roztopieniu w kosmosie, stałej obecności wśród żywych itp., s. 132). Nie mogę nie dodać, iż cała ta scena w dotkliwy sposób operuje kodem patriotyczno-narodowym, utrwała i potwierdza najbardziej obiegowe i powszechne sądy i mniemania, które do dzisiaj przecież są w politycznym użyciu. Wzniosłość tego dzieła, uwodząca wielu odbiorców, zbudowana jest na polskich stereotypach, urazach, (kseno)fobiach, znajomych i dobrze oswojonych kodach estetycznych, które podlegają odpowiedniemu nasileniu, wzmożeniu.

Wojdowski zapewne najgłębiej z tej trójki przeżył swoją traumą, zapłacił też za nią najwyższą cenę. Jeśli wierzyć zapewnieniom, że Dawid to on, to w powieściowej scenie otrzymuje z ust dziadka błogosławieństwo, które brzmi jak klątwa. „Dawid, zapomnij o tym, że jesteś Żydem. Żeby żyć, trzeba zapomnieć. /.../Zapomnij, kim jesteś, kim ojciec i matka twoja. Zapomnij, kim byli twoi dziadowie. Niech ci powieka nie drgnie, kiedy zobaczysz swoich pędzonych do dołu. /.../ Wypędź z pamięci nas wszystkich. I żyj, amen”(s. 215-216). Ma się ratować wyrzekając się bliskich, ma żyć wbrew nim, ma pogrzebać ich obraz i pamięć o nich. Winien uciekać z getta. Dla chłopca jest to wstrząs, który rodzi traumę, czyli powracającą świadomość, powracającą świadomość... – właśnie, świadomość czego właściwie? Czy da się to uczucie jednoznacznie wypowiedzieć? Raczej nie, to „szkło bolesne” zostanie w nim na zawsze jako uczucie niewypowiadalne. Ta scena ustanawia wzniosłość, można by powiedzieć, indywidualną. Zaś wspomniana wyżej druga – wzniosłość zbiorową. Ta pierwsza nie da się wypowiedzieć, choć została bardzo dobitnie i starannie zapisana, ta druga nie daje się ani zapisać, ani wypowiedzieć, **raczej wyraża niż opisuje**. Co bowiem przedstawia ów rozdział XIV? Zbiór oderwanych, chaotycznych zdań, wypowiedzi, komunikatów, nakazów, skarg, złorzeczeń, dowodów zatroskania itp., które nie mają swoich nadawców ani adresatów, zawieszane w próżni komunikacyjnej są **głosami (znakami) Zagłady**, metonimicznym (symbolicznym) oddaniem ostatecznego dramatu. Jedyłą ramą, za to bardzo mocną, jest czytelnicze poczucie, że jest to dzień „wielkiej akcji”, czyli prowadzenia Żydów na Umschlagplatz, z którego odjeżdżały transporty kolejowe do Treblinki. Z literackiego punktu widzenia jest to scena rozwiązana genialnie; wydaje się, że każdy inny rodzaj relacji byłby ułomny, cząstkowy, fragmentaryczny. Ta scena pozostawia wiele rzeczy niedopowiedzianych, ale stworzyła pewną ideę, uratowała przesłanie. Jest metaforą zagłady, jej udaną reprezentacją, takim ukształtowaniem opisu artystycznego, który nie opowiadając dosłownie (któż by akurat temu zadaniu podołał!), stwarza przekonujący obraz zastępczy. Ta kakofonia bezładnych głosów, wypowiedzi oderwanych od swoich podmiotów i skierowanych w pustkę eholalii wywołuje doznanie wstrząsu, katharsis. A o to wszak chodzi w doświadczeniu wzniosłości.

Powyższe uwagi nie wartościują całościowego przekazu omawianych tekstów. Interesowały mnie przede wszystkim sposoby operowania językiem, który chce opowiadać o doświadczeniu wojny, jego charakter, nośność

semantyczna, konstrukcja fabularna i styl(izacja). Niektóre uwagi (np. dotyczące Białoszewskiego czy Odojewskiego) kłócą się z powszechnym uznaniem dla tych dzieł. (Lekko) dekonstrukcyjna lektura, współczesna świadomość językowa uwrażliwiają jednak szczególnie na to, jakim językiem pisarz operuje i jak to robi. To mnie zajmowało. Na tej drodze można postawić wniosek, iż Odojewski jest pisarzem, który z pewnych gotowych wątków, schematów fabularnych i stereo-/prototypowych struktur językowych (kodów estetycznych) potrafił stworzyć poruszające dzieło o szerokim oddechu, które wielu odbiorców ocenia bardzo wysoko. To swoista zagadka dla uczniów ze szkoły recepcji Jaussa. Konsekwencja Białoszewskiego w stosowaniu języka „mówionego”, swoiste intensyfikowanie tego stylu, zamienia go stopniowo we własną karykaturę. Wojdowskiemu udało się harmonijnie połączyć semiotyczne i sensualne doświadczenia getta z porządkiem symbolicznym. A jak trafnie mówił dawno temu Mieczysław Porębski, przestrzeń symboliczna ma tę właściwość, że się nie starzeje i można do niej powracać¹⁸⁶. Mieczysław Dąbrowski

¹⁸⁶ Por. Mieczysław Porębski, *O wielości przestrzeni*, (w:) *Przestrzeń i literatura*, pod red. Michała Głowińskiego i Aleksandry Okopień-Sławińskiej, Warszawa 1978.