

NIEOBECNOŚĆ.

UJĘCIA SZOA W CZESKIEJ DRAMATURGII

UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
SERIA FILOLOGIA SŁOWIAŃSKA NR 34

AGATA FIRLEJ

Nieobecność. Ujęcia Szoa w czeskiej dramaturgii



POZNAŃ 2016

ABSTRACT. Firlej Agata, *Nieobecność. Ujęcia Szoa w czechskiej dramaturgii* [Absence. Representation of the Shoah in Czech Drama]. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Seria Filologia Słowiańska nr 34. Pp. 259. ISBN 978-83-232-2998-8. ISSN 1429-7612. Text in Polish with a summary in English.

The book offers an attempt of the deepened review and analysis of Shoah representation in the Czech drama and theatre. The main body of the work is devoted to Arnošt Lustig's, Arnošt Goldflam's and Jiří Kolář's output as well as to Hanuš Hachenburg's, Felix Porges', Zdeněk Eliáš's and Jiří Stein's dramas written in Theresienstadt during the war. The author discusses the selected theatre performances and presents other recent, Czech, Slovak and Polish theatrical projects about the Holocaust. The authors of dramas that are the subject of interest in the main body of the book are derived from three different, yet representative environments in the Czech social landscape of the early years after the Shoah. Lustig is a survivor; Goldflam belongs to the 'second generation' as a descendant of survivors; Kolář is a Czech bystander. The history of the Shoah is myth-creating and also fits in with the existing myth. The titles of the chapters in this study refer to the structure of a Greek tragedy, so to the theatre and to the myth: the story of immutable roles and migratory motives. In the tragedy of the Shoah representation eternal themes return: fate, *anagnorismos*, *catharsis*, however it becomes clear that after the Shoah these categories are reinterpreted. This book shows the process of its reinterpretation using tools derived from lacanism.

Agata Firlej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Filologii Słowiańskiej, ul. Fredry 10, 61-701 Poznań, Poland.

Recenzent: prof. UŁ dr hab. Leszek Engelking

Publikacja dofinansowana przez Rektora Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM

© Agata Firlej 2016

This edition © Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM

Projekt okładki: Jan Firlej, Paweł Fiszer
Redakcja: Elżbieta Piechorowska
Redaktor techniczny: Dorota Borowiak
Łamanie komputerowe: Krystyna Jasińska

ISBN 978-83-232-2998-8

ISSN 1429-7612

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
61-701 POZNAŃ, UL. FREDRY 10
www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wyd nauk@amu.edu.pl
Dział sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 18,25. Ark. druk. 16,25

DRUK I OPRAWA: EXPOL, WŁOCŁAWEK, UL. BRZESKA 4

Spis treści

PROLOGOS. Jak myśleć o Zagładzie	7
Kulisy. Z historii relacji czesko-żydowskich	31
Rozdział I	
PROTAGONISTES: ocalony. O teatrze Arnošta Lustiga	55
Rozdział II	
DEUTERAGONISTES: syn ocalonego. O teatrze Arnošta Goldflama	102
Rozdział III	
TRITAGONISTES: świadek. O teatrze Jiřego Kolářa	145
Rozdział IV	
CHORUS: dramatopisarze z Terezina (Felix Porges, Hanuš Hachen- burg, Zdeněk Eliáš i Jiří Stein)	196
EPILOGOS. Inaczej myśleć o Zagładzie	237
Nota bibliograficzna	242
Bibliografia	243
Indeks osobowy	250
Absence. Representation of the Shoah in Czech Drama (Summary)	257

PROLOGOS. Jak myśleć o Zagładzie

*We can go by that door a dozen times
in a day and do that for years, maybe without
thinking what's in there, paying it any heed
or needing to: why look in?
It's as much as though the room weren't part of the house
though we know, of course, it is; we think of it
in passing and dismiss the thought. Other times
prompted perhaps by some occurrence, we pause
to consider whether it might be better to sort
things over there. Maybe throw some out (...).*

William M. Bronk¹

Car l'oeil est dans l'image et l'image est dans l'oeil.

Jacques Lacan²

Nie mogę wytrzymać myśli, zmieniam się od nich.

Zofia Nałkowska³

Pustka, brak, nieobecność to najbardziej powszechne doświadczenia związane z wojną i z Szoa. Dotyczy to zarówno zniszczonych ulic, budynków, spustoszonych miast, jak i relatywnie nagłego zniknięcia milionów żydowskich sąsiadów mieszkańców Europy Środkowej i Wschodniej. To zniknięcie w powojennej Czechosłowacji, Polsce, na Węgrzech i w innych krajach spowodowało społeczną wyrwę, którą nawykowo ignorowano: z przyczyn politycznych, psychologicznych, ekonomicznych – a także dlatego, że brakuje odpowiedniego języka.

Wracając do teorii Freuda, a raczej wywracając ją na lewą stronę, Jacques Lacan dowodził, że nieświadomość nie jest ukryta w głębinach ludzkiej jaźni, ale „jest tam, na zewnątrz”⁴. Może więc być doskonale widoczna, ale niekoniecznie widziana, bo „oko jest w obrazie, a obraz jest w oku”. Nieświadomość rzutowaną na zewnątrz łatwo przeoczyć albo źle zobaczyć, co więcej – jeśli jest ona naznaczona traumą, czyli „wyrwą w znaczeniach”, to zwykle maskuje się fantazmatami. „[Człowiek] może nawet traktować je

¹ W.M. Bronk: *The Strong Room of the House* z tomu *Life Supports*, Greenfield 1997, [cyt. za:] E. Weinberger: *The Modernists in the Basement & the Stars Above*, [w:] *Works on Paper. Essays*, New York 1986, s. 159. W niniejszej rozprawie przekładane są tylko teksty literackie, stanowiące przedmiot wywodu – przyp. A.F.

² J. Lacan: *Ecrits*, [cyt. za:] R. Geogin: *Lacan*, Lousanne 1977, s. 76.

³ Z. Nałkowska: *Dzienniki czasu wojny*, Warszawa 1972, s. 290. Notatka jest datowana na 28 kwietnia 1943 roku – był to czas likwidacji warszawskiego getta.

⁴ Zob. S. Žižek: *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Warszawa 2003, s.109.

lekceważąco. One i tak chronią go przed pustką traumy. Ale gdy jego spojrzenie zacznie śledzić tropy tych tworców fantastycznych, gdy zacznie uważnie przyglądać się niespójnościom, zahamowaniom, dziwnym artefaktom pojawiającym się tam, gdzie nikt by się ich nie spodziewał, wtedy wszystkie one zaczną wskazywać ową otchłań, która jest śladem traumy, a której i tak podmiot nie może zobaczyć, bo jak zobaczyć pustkę?”⁵

„**ZMIZELÍ SOUSEDÉ**”. Przedsięwzięcie, którego nazwę trudno przełożyć (w polszczyźnie nie ma przymiotnika „zniknięty”), ale najlepiej ją oddać jako „Nieobecni sąsiedzi” powstało w 1999 roku w praskim Muzeum Żydowskim. Jego celem jest zachęcenie młodzieży i wspierających ją dorosłych do poszukiwania śladów i rekonstruowania losów dawnych żydowskich mieszkańców ich rodzinnych miejscowości. Co roku do udziału w nim zgłaszają się grupy z kilkunastu szkół, a owocem ich działań badawczych są wystawy, spotkania, strony internetowe, publikacje. Świadomość, że sąsiedzi „byli i zniknęli” pozwala odzyskać historyczną pamięć.

Posttraumatyczna rzeczywistość, jaka nastąpiła po roku 1945, to materiał do badań na szeroką skalę, które zresztą od lat w różnych dyscyplinach są prowadzone. Ważne jest, by uświadomić sobie, że omawiana w niniejszej książce dziedzina czeskiego dramatu i teatru na ogół (z wyjątkiem sztuk przedstawionych w rozdziale *Chorus*) stanowi reakcję na tę rzeczywistość, podobnie jak moja interpretacja, co odzwierciedla mechanizm swoistego wstecznego naznaczenia (*après coup*)⁶ wedle terminologii Lacanowskiej. Perspektywa narzucona przez przedmiot moich badań wymaga narzędzi, które zapewnia, jak sądzę, metoda francuskiego psychoanalityka. Koncepcja wykorzystania metodologii Lacanowskiej do badań literaturo- i teatroznawczych – przy wszystkich zastrzeżeniach, o których będzie jeszcze mowa – wydaje się inspirująca nie tylko ze względu na wpisany w nią fenomen braku, pustki, który oddaje sedno doświadczenia powojennego, ale i w związku z jej stałym odniesieniem do mitu i – nazwijmy to – relacyjnością. Lacanizm oferuje takie spojrzenie na literaturę, które łączy Derridiańskie „il n’y a pas de hors-texte”, percypowanie dzieła jako składnika niekończącego się ciągu tekstów – z odniesieniem do konkretnej sytuacji historycznej, która wywołała określoną artystyczną reakcję. Jednakowy status zyskują w tym ujęciu rzeczywistość i pochodź symulaków.

⁵ A. Leder: *Pozycja podmiotu wobec traumy. Psychoanaliza miasta*, [w:] Lacan, Žižek. *Rewolucja pod spodem*, red. P. Czapliński, Poznań 2008, s. 46.

⁶ *Après coup* (dosł. „po uderzeniu”: termin, którym Lacan oznaczał zmodyfikowany opis zjawiska określanego przez Freuda jako *nachträglichkeit*) – to refleksja następująca po fakcie (traumie) i retroaktywnie (lecz chwilowo) ustanawiająca sens pierwotnego wydarzenia.

Należy w tym miejscu zrobić zastrzeżenie: odczytanie lacanizmu, które rozpada się obecnie na dwie szkoły⁷, określane najczęściej jako Weberowska i – dominująca na gruncie polskim – Źiżkowska, w niniejszej książce bliższe jest na ogół koncepcji Samuela Webera. Dotyczy to zwłaszcza oceny statusu *realnego* i w związku z tym zarówno pozycji, z której przemawiają autorzy omawianych dzieł, jak i tej, którą zajmują jako interpretatorka tekstów. Przewaga interpretacji nad teoretycznymi rozstrzygnięciami, widoczna zwłaszcza w tych partiach niniejszej książki, które dotyczą twórczości autorów terezińskich, wynika z mojej aprobaty zarówno dla Weberowskiej (odnoszonej zresztą do Lacana) koncepcji „uwikłania badacza” (działa tu swoiste prawo Heisenberga: czytelnik wpływa na przebieg swojego czytelniczego doświadczenia) i dla jego definicji teatralności mowy [*theatricality*], jak i dla analogicznych rozwiązań badawczych/stylistycznych Jacques’a Derridy.

Psychoanaliza jako metoda terapeutyczna budzi kontrowersje, a znaczna część współczesnego środowiska medycznego uważa ją wręcz za naukę skompromitowaną⁸, jednakże wkład metody opracowanej przez Jacques’a Lacana w badania literackie jest niewątpliwie istotny, a niektóre jej elementy z pewnością mogą być wykorzystywane w dziedzinie hermeneutyki tekstów o Holokauście⁹. Sądzę, że należałoby zrezygnować w tym kontekście z określenia „psychoanaliza” na rzecz bardziej precyzyjnego i ograniczonego do badań literaturoznawczych pojęcia „lacanizm”¹⁰ (które implikowałoby w określonych sytuacjach również użycie terminu „freudyzm”): taka nomenklatura pozwalałaby nie tylko uniknąć błędnych czy zwodniczych identyfikacji, ale również oddzielić koncepcję terapeutyczną opartą na – często wątpliwych – apriorycznych szablonach od spekulatywnej, indywidualizacji

⁷ Zob. A. Bielik-Robson: „*Na pustyni*”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008; E. Bińczyk: *Obraz, który nas zniewala. Współczesne ujęcia języka wobec esencjalizmu i problemu referencji*, Kraków 2007; B. Choińska: *Interpretacje myśli Jacques’a Lacana – Slavoj Žižek versus Samuel Weber*, „Nowa Krytyka”, www.nowakrytyka.pl/spip.php?article614 [dostęp 06.01.2016].

⁸ Zob. M. Macmillian: *Freud evaluated: The completed arc*, Cambridge 1997; F. Sulloway: *Freud, Biologist of the Mind*, Cambridge 1992; T. Dufresne: *Against Freud*, Stanford 2007.

⁹ Shoshana Felman proponuje traktować literaturę jako język psychoanalizy („Literature (...) is the language which psychoanalysis uses in order to *speak of itself*, in order to *name itself*”), za pomocą którego może się ona samookreślić. Literatura motywuje podstawowe pojęcia i mechanizmy rejestrowane przez psychoanalizę, podsuwa jej fundamentalne elementy, takie jak podmiot, struktura, znaczące, trop, relacja podmiot-rzeczywistość, dyskursywna istota nieświadomości itd. Zob. S. Felman: *To Open the Question*, [w:] *Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading: Otherwise*, red. S. Felman, Baltimore 1982, s. 9.

¹⁰ Tym samym odrzucam deklarację Lacana, który chciał, by jego teorię traktowano wyłącznie jako ćwiczenia dla psychoanalityków.

jącej metody lektury tekstów¹¹. Tak staram się czynić w tej książce, ze względów praktycznych (w miejscach, gdzie oczywiste jest odwoływanie się do podstawowego instrumentarium psychoanalitycznego albo też w parafrazach cudzych wywodów) nie rezygnując jednak całkowicie z używania terminów odnoszących się do psychoanalizy, choć nie zawsze w pełnej zgodzie z ich kanonicznym pojmowaniem – dotyczy to przede wszystkim terminu *juissance*, który stosuję w odniesieniu do zbiorowości, pomijając konotacje seksualne.

W ponowoczesności marzenie modernistów o stopieniu egzystencji ze sztuką stało się realne; pisanie o historii i o literaturze balansuje na częściowo zatartej granicy między faktem a fikcją, a uwaga, że fikcja może zawierać w sobie więcej prawdy niż wypowiedź naocznego świadka ma status truizmu.

Dzieje Szoa niosą potencjał mitotwórczy, wpisując się zarazem w mit już istniejący. Nazewnictwo rozdziałów w niniejszym studium, nawiązujące do greckiej tragedii, odwołuje się zarazem do teatru i do mitu: historii o niezmiennych rolach i wędrownych motywach. Jak pisał Modris Eksteins: „Na początku było wydarzenie. Konsekwencje przyszły dopiero później”¹². Tematem tej książki są przede wszystkim literackie konsekwencje zdarzenia Zagłady.

Na scenie wystąpią trzech aktorzy: *protagonistes* – ocalony z Zagłady, *deuteragonistes* – reprezentant drugiego pokolenia ocalonych oraz *tritagonistes* – świadek, który spoglądał w puste sąsiedzkie okna. Będą ze sobą

¹¹ Podobne rozróżnienie – choć odmiennie motywowane – proponował w 1936 roku czeski filozof Bohuslav Brouk; w swoim *Bilansie psychoanalizy* oddzielał on freudyzm od psychoanalizy, która wedle niego stała się domeną lekarzy preferujących szablonowe, mechaniczne reagowanie na symptom w miejsce zniuansowanych interpretacji. Niekonwencjonalny styl Brouka może w tym akurat tekście – zważywszy zwłaszcza na rok jego powstania – prowadzić do nieporozumień, filozof bowiem pisze o „aryskiej”, „morawskiej” psychoanalizie i freudyzmie jako „owocu żydowskiego ducha”, pozytywnie kwalifikując drugi z wymienionych terminów. Zapewne takie ujęcie było ironiczną reakcją Brouka na faszystowską nagonkę na naukę Freuda (nazywaną przez nazistów „żydowską nauką”), która trzy lata wcześniej (10 maja 1933) w Berlinie zaczęła się od spalania jego książek (a także dzieł Manna, Remarque’a, Einsteina, Zoli i innych). Psychoanalizy, jeśli nie zdołali salwować się ucieczką z Rzeszy – jak sam Freud – byli wywożeni do Auschwitz. Zob. B. Brouk: *Bilance psychoanalizy k 31. prosinci 1936*, „Jarmark umění” nr 5, 1992, s. 4–6.

¹² Modris Eksteins przedstawia w *Święcie wiosny* diagnozę ponowoczesności, do której się odwołuje: „W naszym wieku życie i sztuka stopiły się ze sobą, egzystencja uległa estetyzacji. Historia oddała wiele ze swojego dawnego autorytetu na rzecz fikcji. W erze postmoderny kompromis może jednak być możliwy i konieczny. W poszukiwaniu owego kompromisu nasza relacja historyczna przybiera formę dramatu z podziałem na akty i sceny, w pełnym i różnorodnym znaczeniu tych terminów. Na początku było wydarzenie. Konsekwencje przyszły dopiero później”. Zob. M. Eksteins: *Święto wiosny*, przeł. K. Rabińska, Warszawa 1996, s. 10.

rozmawiać, posługując się zamkniętym kodem złożonym z odwiecznych pojęć: ikony, idola, śladu, nieobecności, śmierci, śmiechu i zapomnienia. Trzem aktorom towarzyszy *chorus*, złożony z dramaturgów, którzy próbowali przeciwstawić prawdę teatru iluzji rzeczywistości w Terezynie, ale u kresu ich drogi na ogół czekała komora gazowa w Auschwitz. W tej tragedii powracają pradawne motywy: *fatum*, *anagnorismos*, *katharsis*. Jednakże *hybris* zastępuje trwanie w iluzji dyktowane strachem, *katharsis* okazuje się niemożliwe, a *Deus* jest *absconditus*, nieobecny – i nie występuje *ex machina*; niemal wszystkie kategorie antycznej tragedii podlegają reinterpretacji.

Od czasu do czasu zatrzymuję tok wywodu i koncentruję się na detalu, który – wydobyty z tła jakby za pomocą teatralnego spotu¹³ – pozwala zobaczyć więcej, pogłębić obraz albo przesunąć nieco plan.

Zatem dramat rozumiany jako konglomerat artefaktów metonimicznie wskazujących na traumę Szoa, teatr jako odgrywanie *realnego* – w głównej mierze taka perspektywa metodologiczna będzie towarzyszyć mojemu odczytywaniu czeskiej dramaturgii (nie)reprezentującej Zagładę. Zgadzałem się z Alvinem Rosenfeldem, który postuluje opracowanie fenomenologii czytania literatury Holocaustu: twórczość poetycka, prozatorska czy, jak w przypadku niniejszej rozprawy, dramaturgiczna ocalonych, ich dzieci i tych, którzy później stali się ofiarami i już czuli oddech demona na swoich plecach, wreszcie: świadków – jest dla odbiorców niebywałym wyzwaniem. Rosenfeld posługuje się metaforą mapy, która miałaby wskazać możliwe drogi do zrozumienia, z czym właściwie mamy do czynienia: „Dopóki takich map nie stworzymy, nasze rozumienie literatury Holocaustu będzie zaledwie częściowe”¹⁴ – kwituje. Niniejszą książką próbuję włączyć się do tego przedsięwzięcia, proponując zarazem, by na problem reprezentacji Szoa spojrzeć w perspektywie uniwersalizującej, co pozwoliłoby między innymi przededefiniować tradycyjne ujęcia slawistyczne na rzecz badań terytorialnych (*area studies*), w których mieszczą się szeroko pojęte interdyscyplinarne obserwacje powiązań kulturowych, psychologicznych czy historycznych narodów środkowoeuropejskich, w tym i żydowskiej diaspory.

Większość sztuk teatralnych (z wyjątkiem dwóch dzieł Kolářa), które czytam na użytek tej rozprawy, charakteryzuje „mocny spłot”, dążenie do hypotypozy – takiego pokazania świata, by nie było w nim miejsca na *niewypowiedziane*. Jeśli jednak nieświadomość jest ustrukturyzowana jak język, to stała obecność niewyraźnego będzie się przejawiać na meta-poziomie tych sztuk, bowiem – wedle słów Przybosa – „bezsłowie nie unicestwia”, a to, co jest, manifestuje się poprzez obraz, selekcję, układ, formę.

¹³ Spot wyodrębniam graficznie za pomocą szarej ramki, w której zamykam tekst.

¹⁴ A.H. Rosenfeld: *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*, przeł. B. Krawcowicz, Warszawa 2003, s. 33.

Europa Środkowa była miejscem, gdzie więziono, ścigano i przemysłowo zabijano ludzi, a jej mieszkańcy to widzieli lub o tym słyszeli (jest to rejestracja faktu zmysłowego odbierania koszarnej rzeczywistości, a nie sformułowany zarzut postawy pasywnej). Jeśli posłużyć się znaną metaforą Claude'a Lanzmanna o pożarze lasu, który zmienia klimat w promieniu kilkuset kilometrów, to Polska byłaby terytorium wypalanej ziemi, bo pożar płonął właśnie tutaj – ale zmieniony klimat jest wyraźnie odczuwalny w Czechach, na Słowacji czy na Węgrzech¹⁵. Tu wszędzie odbywał się Holokaust (całopalenie) – przy wszystkich zastrzeżeniach do tego bezprawnie metaforyzującego określenia. Potrzeba lat, by las odnowił się po pożarze; ślady zniszczenia widoczne są na każdym kroku i nie sposób ich zignorować. Tymczasem – jak zauważają między innymi Zygmunt Bauman w odniesieniu do socjologii, Grzegorz Niziołek w kontekście teatru i teatrologii, Andrzej Leder i Jan Sowa w związku z polską refleksją historiograficzną – usiłujemy zachowywać się tak, jakby las nadal stał¹⁶.

Właściwie żadna z humanistycznych dyscyplin nie zmieniła diametralnie optyki pomimo tego, co się zdarzyło. Problem zauważali przede wszystkim artyści; pisał Jerzy S. Sito w programie do spektaklu opartego na jego sztuce *Słuchaj, Izraelu!*: „Nie jest to li tylko sprawą liczb; obłąkany zamysł zagłady całego narodu zatruwa po dziś dzień organizm europejskiej kultury. Każdy z nas musi się z nim, na swój sposób, zmierzyć i przezwyciężyć go w sobie. Ten dialog umarłych z żywymi musi się toczyć i będzie się toczył; i padać będą pytania, na które nie może być odpowiedzi”¹⁷. Pytania, o których pisze dramaturg, dotyczą również świadków i tego, co było widziane, a także może nawet w większym stopniu, opustoszałych i szybko wypełnionych miejsc – bynajmniej jednak nie chodzi tylko o mieszkania i kamienice. Pod koniec lat sześćdziesiątych Wiktor Woroszyłski poetycko ujął ten problem w *Zagładzie gatunków*:

Ten stary człowiek z miotłą w Górze Kalwarii widział jeszcze
swoich współziomków innego wyznania jak
odjeżdżali by zamienić się w dym To nie on
był sprawcą Był świadkiem Zamiatał chodnik Niewiele

¹⁵ Na tę samą metaforę Lanzmanna powołuje się także Aleksandra Ubertowska w ważnym tekście, w którym z punktu widzenia historyka literatury analizuje przyczyny „usunięcia poza horyzont (lub na margines) narodowej pamięci całych obszarów wojennych doświadczeń”. [Zob.] A. Ubertowska: *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*, Kraków 2007, s. 22.

¹⁶ [Zob.:] *Nowoczesność i Zagłada* Z. Baumana, *Polski teatr Zagłady* G. Niziołka, *Prześlona rewolucja* A. Ledera, *Fantomowe ciało króla* J. Sowy. Eseje w tym duchu pisały także Maria Janion i Joanna Tokarska-Bakir.

¹⁷ J.S. Sito: *Program teatralny do spektaklu Słuchaj, Izraelu!*, reż. J. Jarocki, K. Globisz, Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie, premiera: 11.06.1989.

jednak umiał o nich powiedzieć gdy pewien
literat który ćwierć wieku spędził na obczyźnie powróciwszy
wychylny z samochodu pytał Widzieliście
ich Jak pana widzę przed sobą I co się
z nimi stało Kto to wie A co się
stało ze ścianami wśród których
modlili się stukali młotkiem pomstowali rodzili dzieci Wszędzie
mieszkają ludzie Jest im ciasno
Oto więc przyroda w której nie ma pustych miejsc (...)¹⁸

Podobną diagnozę dotyczącą świadków i kolejnych generacji stawia Andrzej Stasiuk, który komentując w jednym z wywiadów swój utwór *Ciemna dolina*, odnosi się do mentalności rodaków: „Ale bardziej niż los żydowski, który jest niejako dokonany tutaj, obchodzi mnie polska, chora świadomość. Chciałbym, żeby się wyleczyła, żeby nie miała paranoi oglądania się przede wszystkim w cudzych odbiciach. I żeby się nie konstytuowała przez niechęć do innych”¹⁹.

W obrębie kultury czeskiej najdobitniej – i przy użyciu tej samej metaforyki – w ostatnim czasie wyraziła to Radka Denemarková, autorka powieści *Peníze dla Hitlera*: „Čechy jsou od hlavy po paty nemocné a co je horší, nechtějí se léčit (...). Nepojmenované hnije pod kobercem, kam všechna svinstva zametáme”²⁰. Przytoczona uwaga pisarki brzmi analogicznie do opinii Stasiuka, jednakże generalnie w Czechach refleksja na temat „złego widzenia” Holokaustu w szerszym zakresie nie zaistniała. Dyskurs o Szoa w ogóle zakleszczony jest w obrębie wspólnot narodowych, a próby przeniesienia go w sferę rozważań o Europie Środkowej są dość rzadkie: konsekwentnie robi to Jiří Holý, będą się także odwoływać do nieco szerszych ujęć Kateřiny Čapkovej i Jaroslava Meda. Przegląd czeskiej bibliografii historycznej dotyczącej Szoa pozwala wyodrębnić najczęściej podejmowane problemy: aryżacja czeskiego życia kulturalnego (kinematografia) i gospodarczego; funkcjonowanie więźniów w Terezynie; antysemitka polityka w Protektoracie; losy czeskich Żydów w czasie wojny. Nieliczne teksty²¹ podejmują kwestię antysemityzmu czeskiego, ograniczając dyskurs do okresu tzw. Drugiej Republiki (1938-1939) i do powojennego, zadekretowanego przez komunistów mil-

¹⁸ W. Woroszyński: *Zagłada gatunków*, Warszawa 1970.

¹⁹ A. Stasiuk: *Bo przecież Jezus był Polakiem* [wywiad D. Wodeckiej], „Gazeta Wyborcza. Magazyn”, 03.08.2013, wyborcza.pl/magazyn/1,133673,14368869,Bo_przeciez_Jezus_byl_Polakiem.html [dostęp 02.02.2016].

²⁰ R. Denemarková, wywiad z autorką opublikowany na stronie internetowej www.ticketpro.cz/jnp/divadlo/cinohra/306541penize-od-hitlera.html, 2010 [dostęp 30. 12. 2015].

²¹ Korzystałam przede wszystkim z prac Jana Kuklika i Jana Gebharta: *Druhá republika 1938-1939*, Praha 2004 i J. Meda: *Problematika antisemitismu a česká kultura*, „Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica Moravica” nr 5, 2007.

czenia na temat Zagłady. Nie ma mowy o konsekwencjach, jakie czeska (czechosłowacka) kultura i społeczeństwo poniosły w związku z Szoa – mam na myśli nie tylko skutek wynikający ze „zniknięcia” olbrzymiej grupy wartościowych obywateli (lekarzy, prawników, muzyków, rzemieślników i innych), ale i psychologiczne oddziaływanie Holokaustu na funkcjonowanie pozostałych mieszkańców kraju, z którego wywożono ludzi do obozów. W literaturze czeskiej – po dekadach przerwy, jakie upłynęły od lat sześćdziesiątych, kiedy to przez scenę literacką i filmową przetoczyła się fala zainteresowania szeroko rozumianą tematyką żydowską – znów zaczęły się pojawiać wątki związane z Holokaustem. Przytoczę *passus* z *Nocnej pracy* (*Noční práce*) Jáchyma Topola:

Ne! To bylo pozděj, řekla Fejfarová.

Ženský! Jakejpak konec války, řekl Berka. A jaká blondka? Židě to bylo, dyk je házeli lidi z vlaku, už věděli, že tudyma je vezou do Polska na smrt. Vytrhali prkna a strkali děcka podlahama vagónů. Házeli děcka z vagónů a vachmani práskali z vintovek a taky se dycky nestrefili. Vim to, dyť sem to viděl. A jak to pak bylo s děckama dál? No?

Co to breptáš? Všechno semeleš dohromady, ty starej popleto potrhlej! (...) Anebo jo? Sme tu jen mezi svejma, řekl Berka. Ženský. Kluzký byly ty mláďata, co? Hejbalý se vám v rukách tehda u potoka?

Co to meleš? Že tě huba nebolí, dědku! Taky si tam byl. Hlídals. Tak nechej toho. (...) Některý z nás jo, musely sme to dělat, stejně by ty děcka postříleli... Tak, tak.

A kdo ví, třeba by vystříleli celou obec²².

W cytowanym fragmencie – obok historii żydowskich dzieci topionych przez Czeszki obawiające się niemieckiego odwetu – na pierwszy plan wysuwa się sytuacja psychologiczna ludzi uwikłanych we wspólną traumę, o której nie potrafią ani mówić, ani zapomnieć: wytwarzają zatem szczególny dyskurs, który – zgodnie ze słynną Lacanowską koncepcją wstęgi Möbiusa – obudowuje *brak*.

²² J. Topol: *Noční práce*, Praha 2001, s. 212. „Nie! To było później, powiedziała Fejfarová. Kobiety! Jaki tam koniec wojny, powiedział Berka. I jaka blondynka? To było Żydziątko, przecież wyrzucali je ludzie z pociągu, już wiedzieli, że tędy wiozą je do Polski na śmierć. Wyrwali deski i wysuwali dzieci przez podłogę wagonów. Wyrzucali dzieci z wagonów, a wachmani palili z fuzji, ale czasem nie trafiali. Wiem, bo przecież to widziałem. A co było z tymi dziećmi potem? Co? Co ty wygadujesz? Wszystko poplątales, ty zdurniały ramolu! (...) Jesteśmy tu między swymi, powiedział Berka. Kobiety. Śliskie były te piskłeta, co? Wiły się wam w rękach wtedy przy potoku? Co ty gadasz? Że też cię gęba nie rozboli, dziadku! Też tam byleś, pilnowałeś. No, to przestań o tym mówić. (...) Musiałyśmy to zrobić, i tak by te dzieci zastrzelili... Tak, tak. A kto wie, może rozstrzelaliby całą wieś”. J. Topol: *Nocna praca*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2004, s. 265-266.

W odniesieniu do dziedziny, która jest przedmiotem zainteresowań badaczy rozmaitych aspektów posttraumatycznej rzeczywistości, Jacques Lacan wyznaczył następujące kierunki rozważań: „Fonction de l’imaginaire et des fantaisies dans la constitution de l’objet aux divers stades du développement psychique; etude des relations libidinales d’objet considérées sous l’angle d’une phénoménologie existentielle, voire d’un activisme teinté de charité”²³.

Należy prześledzić, w jaki sposób fantazmaty wpływają na kształtowanie się zbiorowego imaginarium wspólnoty; aby to jednak było możliwe, trzeba najpierw owe fantazmaty wyodrębnić i opisać, sytuując je w kontekście traumy. W odniesieniu do problematyki niniejszej rozprawy chodzi również o to, by zrozumieć wybrane dzieła czeskiej dramaturgii jako próby „wytwarzania i nadzorowania określonych afektów” (które Grzegorz Niziołek, za Lacanem, określa jako „ekonomię libidinalną” – rezygnując jednak ze stosowania tego terminu w toku moich dalszych rozważań)²⁴, to znaczy: jak autorzy „grają” fantazmatami, sytuując je na mapie wcześniejszej kultury i zarazem reinterpreterując zgodnie z nowymi okolicznościami.

Książkę Grzegorza Niziołka o teatrze Zagłady otwiera konstatacja: „Najważniejsza jest próba uzmysłowienia sobie, że wszystko to było widzialne, że wydarzyło się naprawdę i że wszyscy widzieli choćby ułamek tego, co się działo”²⁵.

Rzecz staje się jednak bardziej skomplikowana, gdy sięgniemy do wybranych świadectw tamtego czasu, choćby do *Dziennika z czasu wojny* Zofii Nałkowskiej, późniejszej autorki *Medalionów*, która zanotowała w Wielkanoc 1943 roku, w czasie likwidacji getta warszawskiego, będąc kilkaset metrów od tego miejsca: „Rzeczywistość jest do wytrzymania, gdyż nie cała dana jest w doświadczeniu, nie cała jest widzialna. Dociera do nas w ułamkach zdarzeń, w strzępach relacji, w echach wystrzałów – straszliwa i niedotykalna, w kłębach dymu, w pożarach, o których historia mówi, że »obracały w perzynę«, choć nikt nie rozumie tych słów”²⁶.

To, czego Nałkowska nie chciała zapisać, a co mimowolnie umieściła w swojej notatce wydaje się najbardziej znamienne – ten lęk przed zobaczeniem wszystkiego, przed zbliżeniem się do „straszliwej i niedotykalnej” rzeczywistości; ulga, że nie wszystko jest widzialne. Reakcja wycofania utrwaliła się pośród świadków i potomków świadków, przejawiając się obecnie już w inny sposób: nie chcemy widzieć wypalanej ziemi.

²³ [Cyt. za:] R. Georjin: *Lacan*, Lousanne 1977, s. 27.

²⁴ Zob. G. Niziołek: *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013, s. 36.

²⁵ *Ibid.*, s. 31.

²⁶ Z. Nałkowska: *Dzienniki czasu wojny*, red. H. Kirchner, Warszawa 1972, s. 290. Słowo „Żyd” nie pojawia się w tej książce ani razu.

Paradoksalnie, wzrost zainteresowania tematem Szoa w kulturze i naukach humanistycznych nie przekłada się na introspekcję zbiorowości, co naprowadza na spostrzeżenie Jamesa E. Younga²⁷, że wszelkie badania nad Zagładą siłą rzeczy muszą być interdyscyplinarne. Jest to poniekąd działanie pod prąd aktualnych tendencji, w których dominują wąskie specjalizacje. Poddając refleksji tematyzację Szoa w czeskiej dramaturgii, nie mogą pominąć kwestii historycznych, socjologicznych, psychologicznych itd. Perspektywą scalającą odrębne porządki jest, jak wskazałam wcześniej, metoda Jacques'a Lacana, a motywem powracającym na różnych poziomach refleksji – metonimia (na ogół w towarzystwie metafory) jako retoryczne odzwierciedlenie braku. Punktem wyjścia dla mojego rozumienia tej kategorii jest rozróżnienie proponowane przez francuskiego psychiatrę:

- 1) la métonymie traduit le désir, l'absence de l'objet et la recherche d'un substitut à l'absence de l'objet
- 2) la métaphore est »venue à l'être«, même si l'être est manqué²⁸.

Rozróżnienie między metonimią jako znakiem nieobecności obiektu, a metaforą jako znakiem nieobecności istoty (*l'être*) wyznacza wektory literackich perspektyw. Model metonimiczny zakłada stałą obecność 'ja', które konfrontuje się z brakiem, natomiast metafora, niejako usuwając 'ja' przed wzrokiem jego samego, transmituje wywodzące się z rezerwuaru imaginarium fantazmaty, symulujące obecność obiektu. W tym ujęciu, które wydaje się inspirujące, funkcjonowanie metafory można widzieć jako rodzaj produktywnego (samoobronnego?) mechanizmu psychicznego, obudowującego brak sygnalizowany przez metonimię. Niniejsze rozróżnienie pozwala opisać kategorię braku (pustki), wskazywaną wcześniej przeze mnie jako uniwersalne, środkowoeuropejskie doświadczenie po drugiej wojnie światowej, nie jest jednak wystarczające – stanowi dopiero punkt wyjścia dla ujęcia problemu reprezentacji Holokaustu w dramaturgii.

Frank Ankersmit podsumowuje z kulturologicznego punktu widzenia, że najstosowniejszym modelem zmagania z problemem reprezentacji Zagłady wydaje się indeksalny/indykatorywny, oparty na przyległości model metonimiczny, w przeciwieństwie do referencyjnego (opartego na podobieństwie, którego nie ma i być nie może) metaforycznego²⁹. Metonimia według niego

²⁷ „To a great extent, Holocaust studies have always been interdisciplinary: historical inquiry provokes political and sociological questions, while philosophical and religious inquiry inevitably entail larger literary issues”. J.E. Young: *Writing and rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*, Bloomington 1988, s. 1.

²⁸ R. Georjin: *Lacan*, op. cit., s. 25.

²⁹ F. Ankersmit: *Pamiętając Holokaust: żaloba i melancholia*, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, red. E. Domańska, Poznań 2006, s. 163.

otwiera pewną możliwość nie tylko poszukiwań teoretycznych, ale i prób artystycznego dotknięcia Holokaustu. Relacja przyległości, na której się opiera, może pozwolić na stworzenie relewantnego, a jednak nie naruszającego terytorium bezprecedensowego doświadczenia, języka.

Idzie tu o „nową zasadę metonimii”, tzn. takie jej potraktowanie (w duchu rozstrzygnięć Derridiańskich)³⁰, by za jej sprawą mogła dokonać się ucieczka od metafizycznego dyskursu, który traci sens w obliczu reprezentacji niemożliwej i niestosownej. Wprawdzie może to oznaczać powrót do kontrowersyjnego Jakobsonowskiego rozróżnienia paradygmatyczna metafora – syntagmatyczna metonimia, niemniej takie ujęcie ma być gwarantem abdykacji języka z pozycji teleologicznej. Chodzi więc o zastosowanie swoistej literaturoznawczej teorii nieoznaczoności, o której wspominałam wcześniej.

W tym kontekście i przy wszelkich zastrzeżeniach, metonimia staje się pewnym narzędziem reprezentacji, znakiem ikonicznym w odróżnieniu od zawłaszczającej, „zamurowanej w niedorzeczności idola”³¹ metafory, którą niesie w sobie potencjał „nadreprezentacji” (nomenklatura Jeana-Luca Nancy’ego). Optymistyczny wydzźwięk tej idei traci jednak impet, gdy uświadomimy sobie, jak łatwo, niepostrzeżenie i – wedle Baudrillarda – wręcz w sposób konieczny, dokonuje się przejście od ikony do idola³². Tak łatwo, że jedno i drugie można opatrzyć wspólną etykietą symulakrum.

W tym miejscu konieczna jest dygresja, która przyniesie odpowiedź na pytanie, co właściwie spotkało reprezentację (przy czym, zdając sobie sprawę z wielowątkowości i komplikacji omawianego zdarzenia, koncentruję się wyłącznie na odniesieniu do Auschwitz jako symbolu). „Obozy zagłady są przedsięwzięciem nad-reprezentacji [*sur-représentation*], w której wola pełnej obecności umożliwia widowisko unicestwienia samej możliwości reprezentacyjnej”³³ – twierdzi Jean-Luc Nancy (będę podążała tropem jego rozważań). Badacz wychodzi od następujących ustaleń: reprezentacja jest odnie-

³⁰ Jacques Derrida, jak pisze Agata Stankowska, „wierzy głęboko w tekst i składnię (...). Jest bowiem przekonany, że tekstowa składnia może zniweczyć „teleologię znaczeń”, której przestrzenią jest paradygmat i nadbudowany nad nią Foucaultowski dyskurs”. Zob. A. Stankowska: *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*, Poznań 2007, s. 161.

³¹ Zob. J.-L. Nancy: *Zakazana reprezentacja*, przeł. A. Dziadek, „Teksty drugie” nr 5, 2004, s. 118.

³² „Tego właśnie obawiali się ikonoklaści, których milenijny spór dotyka również naszego czasu. Wściekłość, z jaką pragnęli niszczyć obrazy, wypływała właśnie z tego, że przeczuwali ową wszechwładzę symulakrów, posiadaną przez nie zdolność wymazywania Boga z ludzkiej świadomości, oraz ową zgubną i unicestwiającą prawdę, której można się domyślać: w rzeczywistości Boga nigdy nie było, istnieją jedynie symulakry, sam Bóg był zaś jedynie swym własnym symulakrem”. J. Baudrillard: *Zbrodnia doskonała*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 10.

³³ J.-L. Nancy: *Zakazana reprezentacja*, op. cit., s. 115.

sieniem do rzeczywistości, której śladu w sobie jednak nie zawiera (jest ikoną); nadreprezentacja to idol, skończone, dopełnione, w pełni zrealizowane – i zakazane – uobecnienie. Nazistowska *Weltanschauung* czyli wizja świata będąca nadreprezentacją zakładała pełne uobecnienie idei i absolutną kontrolę nad nieuporządkowaną, nieprzewidywalną rzeczywistością. Miało się to dokonać rękoma wykreowanego nad-człowieka, w którym unicestwiono to, co głęboko ludzkie: odruch wycofania wobec zindywidualizowanej i uwznioślonej śmierci³⁴. Masowa śmierć w komorach gazowych, cios w kulturowe rytuały związane z umieraniem i zarazem narzędzie uodpornienia nad-ludzi miały sprzyjać ostatecznemu zgładzeniu reprezentacji. Żadne odniesienie do *absensu* miało nie być już możliwe. Inkarnacja i inkorporacja – te terminy opisują, wedle Nancy’ego, idealną sztukę nazistowską. Idolatria zastąpiła ikonę. Opisując ten problem, Nancy przytacza kilka wersetów wiersza noblistki Nelly Sachs, w którym naziści nazywani są „złodziejami autentycznych godzin śmierci”³⁵ – ten wątek powróci w odniesieniu do dramatu Arnošta Lustiga *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*.

Tak więc, jak się wydaje, można mówić o dwóch momentach kryzysowych reprezentacji. Pierwszym jest próba zastąpienia ikony idolem, jaka dokonywała się poprzez rzeź w obozach Zagłady; drugim: niemożność znalezienia adekwatnego języka dla wyrażenia doświadczenia Szoa.

Metonimia, zawierająca w sobie milczenie wobec nienazywalnego, stała się metodologicznym (ale i artystycznym) sposobem/szansą na przezwyciężenie kryzysu reprezentacji w tym drugim sensie. Wydaje się też, że o ile literatura modernizmu – poprzez metaforę – odnosiła się do ukrytego porządku³⁶, o tyle twórczość ponowoczesna metonimicznie wskazuje na podskórny chaos (wedle teoretyków będący zresztą innym rodzajem porządku).

Ważnym przykładem metonimicznego gestu w dziedzinie sztuki są przedsięwzięcia artystyczne Christiana Boltanskiego z ostatniego ćwierćwiecza, mianowicie *The Missing House*, *Les Habitants de l’hôtel de Saint-Aignan* czy *Lycée Chases*³⁷.

³⁴ Pisze niemiecki socjolog, Wolfgang Sofsky, zajmujący się problematyką przemocy: „Śmierć to czysta przemoc, siła absolutna. Kto ma udział w działaniu tej siły, temu daje ona niezwykłą satysfakcję. (...) Kto zabija kogoś drugiego, sam jest wolny od śmierci. Co więcej – uzależnił od siebie tę najpotężniejszą ze wszystkich mocy, sam uczynił siebie panem nad śmiercią. Teraz już nie wszyscy są sobie równi. Tylko władca decyduje o śmierci. Może ją w każdej chwili przywołać, jak często zechce”. W. Sofsky: *Traktat o przemocy*, przeł. M. Adamski, Wrocław 1999, s. 58–59.

³⁵ Chodzi o utwór *Dein Leib im Rauch durch die Luft*, opublikowany w zbiorze *Fahrt ins Staublose. Gedichte*, Frankfurt a. M. 1961.

³⁶ Por. R. Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 49.

³⁷ Zjawiska artystyczne referuję głównie w oparciu o szkic J. Dąbrowskiego: *Pamięć Zagłady*, opublikowany w „Arteonie” nr 4 (96), 2008, s. 13-15.

W pierwszym z wymienionych projektów zrekonstruowana lista żydowskich lokatorów zburzonej w czasie wojny berlińskiej kamienicy – po której pozostała wyrwa pomiędzy sąsiadującymi budynkami – posłużyła twórcy do umieszczenia tabliczek z ich nazwiskami na szczytowych ścianach gmachów okalających pustkę. Tabliczki umieszczono na różnych wysokościach, odwzorowując nieistniejące piętra, na których mieszkali lokatorzy.

Podobną koncepcję Boltansky zastosował jeszcze w *Mieszkańcach Hotelu de Saint-Aignan* w Paryżu, natomiast w *Lycée Chases* powiększył twarze ze zbiorowej fotografii żydowskich absolwentów liceum z 1931 roku. Zamazane rysy ludzi, którzy prawdopodobnie zostali zgładzeni, są zarazem anonimowe i wydobyte z anonimowości. Oscylują między uobeczeniem a nieobecnością.

Z kolei do pracy zatytułowanej *Canada* (była to nazwa jednego z magazynów odzieży w Auschwitz) artysta wykorzystał używane ubrania, rozpięte warstwami jedne nad drugimi. Trudno nie skojarzyć tego obrazu ze scenerią magazynu włosów, zamykającą *Modlitbę pro Kateřinu Horovitzovou*.

Boltansky wpisuje się swoimi projektami w dość rozpowszechniony nurt antypomników upamiętniających Holokaust: wystarczy przypomnieć niezrealizowaną *Drogę* Oskara Hansena z 1958 roku, *Bibliotekę* (bez książek) Michy Ullmana, *Miejsca nieparzyste* (obramowania nieistniejących fotografii) Elżbiety Janickiej, fontannę (wbitą w ziemię) Horsta Hoheisela, szklane tafle Emmanuela Saulniera czy kamienne stale Jochena Gerza, na których wyryto nazwy kirkutów, a następnie skierowano je napisami ku ziemi, tak że prze stały być widoczne dla odbiorców.

Gestem metonimicznym w kinematografii był gorąco dyskutowany film Claude'a Lanzmanna *Shoah* z 1985 roku: jak interpretuje Jean-Luc Nancy, „podkreślający poprzez swoją własną reżyserię odrzucenie reżyserii”³⁸. Trwający niemal dziesięć godzin dokument został zbudowany wyłącznie z rozmów ze świadkami: twórca zrezygnował z użycia jakichkolwiek źródeł (nagrań archiwalnych, obozowych zdjęć itd.), które umieszczałyby doświadczenie Żydów w obrębie cudzego, oficjalnego dyskursu. Nieuporządkowany, pełen luk i nieścisłości nurt wspomnień ofiar nazizmu jest jedynym reżyserem (albo antyreżyserem) filmu. Katartyczne doświadczenie wielogodzinnego wysłuchiwanie opowieści i spoglądania w twarze opowiadających, jakie staje się udziałem widza *Shoah*; męka, wysiłek, do którego jest zmuszony, prowadzi do konfrontacji z jego immanentną nieprzekraczalną granicą i absolutną samotnością Leibnizowskiej monady. Film Lanzmanna uświadamia, że kryzys reprezentacji jest jednocześnie kryzysem – albo

³⁸ J-L. Nancy: *Zakazana reprezentacja*, op. cit., s. 133.

śmiercią, albo dotknięciem odwiecznej niemożliwości – międzyludzkiej komunikacji. Na podobnej koncepcji opiera się także nieco późniejszy film litewskiego twórcy, Deimantasa Narkevičiusa, zatytułowany *Przepowiednia spełnia się* (1999), w którym jedna z bohaterek, bezradna wobec traumy, śpiewa piosenkę.

Antyteza metonimia-metafora przeniknęła także do refleksji o architekturze, zasilając nowoczesne koncepcje traktowania przestrzeni. Warto w tym miejscu przytoczyć egzemplifikację Mieczysława Porębskiego z jego *Ikonosfery*: „Paleolityczna jaskinia jest podziemnym królestwem metonimii, obrządki jej są obrządkami uczestnictwa (...). Sens metaforyczny budowli, żeby się rozwinąć, potrzebuje bryły. Spiętrzającą się w niebo metaforą jest sumeryjski zikkurat. Nie sprzyja porozumieniu, służy raczej cały wyodrębniającemu rytuałowi przeistoczenia. Nie szuka kontaktu, ale go wymusza, sam dyktując jego warunki”³⁹.

Fenomen metonimicznej jaskini – na co wskazuje Mieczysław Porębski – ocalał jako idea: w sanktuarium, muzeum, mauzoleum, w sali kinowej, w spektaklu teatralnym. Przestrzeń kontaktu, wysiłku dotknięcia nienazywalnego. Teatr jest pojęciem, punktem, w którym zbiegają się trzy wątki niniejszych rozważań: reprezentacja Szoa, gest metonimiczny i sztuki Arnošta Lustiga, Arnošta Goldflama oraz Jiřego Kolářa.

Terminologia teatralna często pojawia się w kulturoznawczych rozważaniach o Auschwitz (przy jednoczesnym braku większej ilości publikacji naukowych poświęconych fenomenowi teatru (nie)reprezentującego Szoa). Nancy pisze: „obóz zagłady jest sceną, na której nadreprezentacja tworzy widowisko unicestwienia” i dalej „cała dramaturgia wjazdu na rampę, selekcja, apele, mundury i przemówienia, hasła nad bramami”⁴⁰; Wolfgang Sofsky również często powtarza określenia „dramaturgia” i „spektakl” w odniesieniu do organizacji kacetu. Powszechna wykładnia historiograficzna każe postrzegać teatralność tej organizacji jedynie w kategoriach socjotechnicznych: stwarzanie pozorów miałoby służyć uspokojeniu tłumu i zapobieganiu atakowi, oporowi, buntowi itd. Tymczasem zjawisko to ma drugie dno: spektakl, odgrywany przez esesmanów w Auschwitz jest widowiskiem wykreowanym zarówno na użytek publiczności (więźniów), jak i samych aktorów. Sceneria dobrze funkcjonującej, w pełni przewidywalnej maszyny śmierci, obsługiwanej przez nad-ludzi, ma ich utwierdzać (i utwardzać, wedle określenia Himmlera⁴¹) we własnym nad-człowieczeństwie. Ma

³⁹ M. Porębski: *Ikonosfera*, Warszawa 1972, s. 164-165.

⁴⁰ J.-L. Nancy: *Zakazana reprezentacja*, op. cit., s. 126-127.

⁴¹ W przytoczonym przez Nancy’ego przemówieniu Himmler mówił do esesmanów: „Wy, w swojej większości, musicie wiedzieć, co to jest 100 trupów ułożonych obok siebie albo nawet 500 czy 1000. Czyniąc tak, poza paroma wyjątkami wynikającymi z ludzkich słabości, macie pozostać uczciwymi ludźmi – to nas utwardza”. J.-L. Nancy: op. cit., s. 126. O „twardo-

także wspierać nazistowską *Weltanschauung*: obraz świata, w którym nie ma nieprzewidzianego, nie ma luk, nieciągłości, a wszystko, co tej wcielonej spójności może zagrażać, właśnie ginie w komorach gazowych. Tym bardziej ważne jest, by w rozważaniach o Szoa podkreślać kategorię pustki, braku, luki, szczeliny.

Holokaust – mimo że samo określenie jest metaforyczne⁴² – daje się pojąć jedynie wtedy, gdy przywoła się kategorię metonimii-próżni, bliską Lacanowskiemu rozumieniu traumy (które parafrazuje się jako „brak otoczony *realnym*”⁴³) i kryjącą się w trwożliwym hebrajskim *tohu wa bohu*, wreszcie: jedyną, która odda dosłownie powojenną pustkę żydowskich ulic.

TOHU WA BOHU (תֹּהוּ וָבֹהוּ) – określenie z Genesis 1:2, ukazujące stan świata przed aktem kreacji, wyrażonym przez Stwórcę w słowach „niech się stanie światłość”; dosłownie (choć istnieje wiele kontrowersji związanych z przekładem tego enigmatycznego zwrotu) znaczy: „pustka i chaos”, w Septuagincie oddawane jako „bezkształtny i nieuformowany”. W książce Barbary Engelking *Jest taki piękny słoneczny dzień* zwrot ten pojawia się w kontekście polskich wsi, po których w latach 1942-1945 błakali się żydowscy ocalańcy z gett i obozów, poszukujący schronienia (na ogół na próżno): „Upokorzeniu towarzyszyły wycieńczenie, bezradna rozpacz, poniżenie, wyczerpanie. Lęk, że ta wędrówka odbywa się we wszechświecie, który jest »beżładem i pustkowiem«, tym *tohu wa bohu* z drugiego wersu Księgi Rodzaju, mętem i zamętem, przestrzenią chaosu, w której nie można spotkać żadnego Człowieka”⁴⁴.

ści” esesmanów, przyglądających się multiplikowanej śmierci w obozie, pisze także Lustig w omawianej powieści.

⁴² Termin ‘Holokaust’ w niniejszej książce stosowany jest zgodnie z konwencją, niemniej w wielu tekstach poddaje się go krytyce lub traktuje ironicznie. Imre Kertész mówił Zoltánowi Hafnerowi: „... głupi i niekompetentny jest brak umiaru w używaniu słowa Holokaust. Ludzie nie mają odwagi nazwać tego, co się stało, po imieniu – na przykład »Eksterminacją europejskich Żydów« – jak czytamy w tytule wielkiego dzieła Raula Hilberga – znaleźli więc słowo, którego znaczenia nie rozumieją, ale przypisali mu rytualne, dziś już utrwalone i niezmiennie miejsce w obowiązującym systemie pojęć, i bronią go za wszelką cenę. (...) Doskonale wyjaśnienie mojego instynktownego sprzeciwu znalazłem w książce włoskiego filozofa Georgja Agambena *To, co zostało z Auschwitz*. Nieszczęsne pojęcie Holokaust powstało z nieuświadomionej potrzeby usprawiedliwienia sine causa śmierci, znalezienia sensu dla tego, co wydaje się jego całkowicie pozbawione”. I. Kertész: *Dossier K.*, przeł. E. Sobolewska, Warszawa 2008, s. 62-63.

⁴³ W taki sposób traumę w rozumieniu Lacana definiuje Lena Magnone w eseju *Traumatyczny Realizm*, [w:] Lacan, Žižek. *Revolucja pod spodem*, red. P. Czapliński, Poznań 2008, s. 22, powołując się zwłaszcza na koncepcję przedstawioną przez psychiatrę w XI seminarium: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse*, Paris 2001. Nieporozumieniem jest traktowanie tego określenia jako cytatu z Lacana, jak to robi D. Skrabek w tekście *Leopold Buczkowski. Traumatyczna tkanka prozy*, „Teksty Drugie” nr 5, 2007.

⁴⁴ B. Engelking: *Jest taki piękny słoneczny dzień. Losy Żydów szukających schronienia na wsi polskiej 1942-1945*, Warszawa 2012, s. 74.

Polacy byli naocznymi świadkami⁴⁵ Zagłady – Czesi widzieli jedynie wywózki i pustoszące kamienice: najgorsze rozgrywało się gdzie indziej. Polacy widzieli i wyparli pamięć o tym, w czym czasem brali udział – Czesi konfrontowali się z dosłownym brakiem, wyrwą w rzeczywistości: zniknęli sąsiedzi. Owszem: wywózki, stopniowe pustoszenie – i zapewnianie nowymi, czeskimi i niemieckimi mieszkańcami – żydowskich kamienic trwało przez kilka lat, ale w maju 1945 destrukcja właśnie się dokonała. Podstawowym, wypartym doświadczeniem czeskiego i głównie słowackiego społeczeństwa było obserwowanie, a nierzadko i współudział w wypędzaniu Żydów z ich domów, a następnie – zajmowanie ich własności.

W scenerii powojennej Czechosłowacji nastąpił czas wypierania traumy, wytwarzania fantazmatów. Zaczynał się proces konstruowania optyki – *car l'oeil est dans l'image et l'image est dans l'oeil*. Miejscowi zajęli żydowskie domy, mieszkania, sklepy – taki jest główny motyw słynnego czeskosłowackiego filmu *Sklep przy głównej ulicy* (*Obchod na korze*) z 1965 roku, nakręconego przez Jána Kadára i Elmara Klosa na motywach opowiadania *Past* (pol. *Pałapka*) Ladislava Grosmana, który też napisał dłuższą nowelę na podstawie scenariusza. Główny bohater, przeciętny Słowak, niejako wbrew – albo raczej: bez udziału – własnej woli, na zasadzie socjalnej inercji, zostaje tzw. aryizatorem i przejmuje sklep Żydówki.

Ze šálků na stole stoupal kouř. Brtko byl jenom v tričku bez rukávů, ještě si nestačil zapnout šle. Nejdřív musel ukojit hlad. I Evelína seděla za stolem, již dávno spolu nesnídali. (...) I kartáč na šaty patří k svátečnímu ránu. Evelína by nestrpěla, aby na Tonově nedělním obleku zůstaly flíčky nebo pířka. „Nepustím tě přece do vlastního obchodu jako žebráka“, řekla⁴⁶.

Wszystko staje się jakies inne, poranek z żoną bardziej odświętny, nieco oniryczny, jakby Brtko, który nieoczekiwanie ze stolarza zmienił się w skle-

⁴⁵ W niniejszym tekście będę się zamiennie posługiwała angielskim określeniem 'bystander', stosowanym przez Raula Hilberga (autora ważnej książki *Perpetrators Victims Bystanders: the Jewish Catastrophe 1933-1945*, New York 1992) i polskim niepełnym odpowiednikiem „świadek”. Słowo używane przez Hilberga jest bardziej nacechowane niż „witness”, zbliżone do polskiego „gapia”. Dosłownie 'bystander' to 'stojący z boku', 'biernie przyglądający się', 'niezaangażowany'.

⁴⁶ L. Grosman: *Obchod na korze*, Praha 1966, s. 16. „Z kubków na stole unosiła się para. Brtko był tylko w podkoszulku, nawet nie zapiał szelek. Najpierw musi zaspokoić głód. I Ewelina siedziała przy stole, po raz pierwszy od dawna jedli razem śniadanie. (...) Szczotka do ubrania też jest atrybutem świątecznego poranka, Ewelina nie ścierpiałaby na niedzielnym garniturze Tona plamki czy pyłku. – Przecież nie pójdziesz do własnego sklepu jak gmyr – powiedziała”. L. Grosman: *Sklep przy głównej ulicy*, przeł. C. Dmochowska, Warszawa 2011, s. 31-32.

pikarza, nie tylko zajął cudze mienie, ale i zaczął żyć nieswoim życiem (jak dybuk). Grosman opisuje mechanizm, który przypomina odwrócony kult *cargo*: bohaterowie otaczają się skradzionymi dobrami materialnymi, oczekując że zewnętrzne dekoracje wypełnią się pozamaterialną treścią. Sama zamiana, niespodziewany i niezasłużony awans daje im *juissance* – rozkosz; stają się oni w ten sposób – choćby unikali tego określenia – beneficjentami zbrodni. Budują sobie nową tożsamość, a tę trzeba scalić, utwierdzić, chronić przed groźbą demaskacji i wystrzegać się spojrzenia w traumatyczną otchłań. Żydzi, którzy ocaleli z obozów koncentracyjnych, nawet jeśli próbowali powrócić do dawnych domów, nie mieli w nich już czego szukać, a usiłując odzyskać swoje życie, narażali się na jego rzeczywistą utratę⁴⁷. O ile samo nabycie dóbr mogło przebiegać – tak jak w opowiadaniu Grosmana – bez szczególnych starań ze strony kolejnych właścicieli, transpasywnie⁴⁸, a nawet do pewnego stopnia wbrew ich woli, o tyle odczuwanie *rozkoszy* związanej ze zmianą statusu implikowało odpowiedzialność – a może zaangażowanie w zbrodnię.

Powojenną sytuację społeczną w „pasie śmierci” (od Odessy do Bałtyku – określenie Tony’ego Judta) dobrze oddaje zaczerpnięty z historii piśmiennictwa i sztuki termin „palimpsest” – termin ten przywołam jeszcze w swoich późniejszych rozważaniach o sztukach Jiřego Kolářa. Nowa warstwa mieszkańców żydowskich domów i mieszkań jak gdyby „nadpisała” się na poprzedniej. Początkowo pierwotne inskrypcje przenikały spod spodu, wyłaniały się nieoczekiwanie i irytująco, z czasem niemal zupełnie zniknęły; pozostała tylko pamięć albo nawet coś jeszcze bardziej nieuchwytnego: post-pamięć dzieci i wnuków ocalonych, „pamięć podziurawiona” ...⁴⁹ Tony Judt

⁴⁷ Tony Judt w *Powojniu* tak skomentował zajmowanie cudzego mienia i odmowę jego zwrotu prawowitym właścicielom: „Tym sposobem setki tysięcy zwykłych Węgrów, Polaków, Czechów, Holendrów, Francuzów i ludzi innych narodowości stało się współwinnymi nazistowskiego ludobójstwa, choćby jako jego beneficjenci”. Konsultant polskiego wydania dr Klaudiusz Świąćicki opatrzył tę uwagę ostrzegawczym przypisem: „Pogląd co najmniej kontrowersyjny”. T. Judt: *Powojnie. Historia Europy od roku 1945*, przeł. R. Bartold, Poznań 2008, s. 55.

⁴⁸ Na tej Lacanowskiej kategorii opiera się koncepcja ważnej książki Daniela J. Goldhagena: *Hitler's Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust*, New York 1996, będącej oskarżeniem wobec tzw. „zwykłych Niemców”, (pozornie) niezaangażowanych w Zagładę.

⁴⁹ Badacze odwołują się także do terminologii Jamesa E. Younga: „pamięć świadków”, „przeszłość zastępcza/pośrednia” (*vicarious past*), Nadine Fresco: „pamięć nieobecna” (*absent memory*), „dziura w pamięci” (*hole in memory*) i Henriego Raczymowa: „pamięć podziurawiona” (*mémoire trouée*). Zob. K. Bojarska: *Obecność Zagłady w twórczości polskich artystów*. Tekst on-line: http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/obecnosczagladyw-tworczosci-polskich-artystow. Aktualne 20.09.2013. Zob. także:

pisał, przeprowadzając swego rodzaju psychoanalizę miasta: „powojenny Wiedeń – jak powojenna Europa Zachodnia – był imponującym gmachem stojącym na nieopisanie strasznej przeszłości”⁵⁰; Andrzej Leder organizuje seans psychoanalityczny Warszawy, a poprzez Warszawę – Polaków: „Pałac Kultury i Nauki. Zajmujący całe kwartały dawnego śródmieścia, absurdalnie wynoszący w górę tysiące pokoi, klatek schodowych i korytarzy – które właściwie powinny wypełniać kamienice stojące wzdłuż ulic – jest jak negatyw pustego placu, który rozciąga się wokół. (...) Narcystyczny fallus przerażonej miernoty”⁵¹.

Podobnej – literacko transformowanej – psychoanalizy miasta i zarazem jego mieszkańców dokonuje Piotr Paziński, reprezentant drugiego pokolenia ocalonych. Bohater jego *Ptasich ulic*, poprzez tajemne szczeliny, coraz węższe i trudniejsze do odnalezienia, przedostaje się do nieistniejących kwartałów warszawskich ulic, opowiada historie o zburzonych kamienicach, ich lokatorach, oprowadza po dawnych mieszkaniach i pensjonatach, odmalowuje słowami spalone księgozbiory:

Mówiono, że miasto pełne jest luk i uskoków, i przez nie można się przedostać w głąb, gdzie nadal kursują tramwaje, grzechocząc wesoło dzwonekami, i gdzie ludzie studiują książki. (...) Trzeba tylko znaleźć odpowiednie zejście do piwnic albo starą studzienkę telefoniczną, czasem odsunąć obłuzowaną cegłę czy kawałek krawężnika. Przez taką szczelinę można wślizgnąć się do środka, złapać kilka garści tamtejszej mgły i zabrać ją w kieszeniach na górę⁵².

Świat, wykreowany przez opowieść Jakuba jest metonimiczny – pokałkowany, iluzyjny, labiryntowy i wymykający się narzucanej z przyzwyczajenia siatce sensów. Akt przywoływania wspomnienia jest za każdym razem stwarzaniem alternatywnej historii, nakładaniem nowej, półprzejrzystej warstwy w palimpseście. Pamięć jest niemożliwa, zaś sprawowany przez Jakuba rytuał ma w sobie ambiwalencję: gwarantuje jakąś formę pamięci, a zatem życia dla unicestwionych, choć jednocześnie zakleszcza wspomnienie w serii powtarzalnych, martwych gestów.

W Czechach swoistej psychoanalizy Pragi dokonuje Michal Ajvaz⁵³, przesuując zainteresowanie przestrzenią miejską (z jej historycznymi do-

A. Ubertowska: *Shoah i literatura na „obrzeżach mowy”*. O prozie Michała Głowińskiego i Marka Bieńczyka, [w:] *Pamięć Shoah*, red. T. Majewski, A. Seidler-Janiszewska, Łódź 2011, s. 855-864.

⁵⁰ T. Judt: *Powojnie*, op. cit., s. 15.

⁵¹ A. Leder: *Pozycja podmiotu wobec traumy. Psychoanaliza miasta*, [w:] *Lacan, Žižek. Rewolucja pod spodem*, op. cit., s. 51-52.

⁵² P. Paziński: *Ptasie ulice*, Warszawa 2013, s. 139.

⁵³ Michal Ajvaz, syn krymskiego karaima, od początku był świadomy, że język, jakim posługuje się jego ojciec (rosyjski), nie jest w rzeczywistości pierwotnym językiem jego rodziny, został jak gdyby „nadpisany” na wcześniejszej mowie przodków.

minantami lokowanymi w centrum) w stronę peryferii, miejsc nieuporządkowanych, marginalizowanych. W długiej historii mityzacji, demityzacji i remityzacji Pragi – zaznaczonej nazwiskami Viléma Mrštíka, Juliusa Zeyera, Gustava Meyrinka, Jiřego Karáska ze Lvovic, przez Jakuba Arbesa, Franza Kafkę, Vítezslava Nezvala, Jaroslava Seiferta, Miloša Urbana, Daniela Hodrovej, Jáchyma Topola – przewija się właściwie od początku obraz tego miasta, w którym przeszłość splata się z teraźniejszością, metafizyka z racjonalnym; miasta składającego się z „luk i przeskoków”. Marmurowy tramwaj z powieści *Druhé město* Ajvaza przejeżdża nocą przez zapomniane dzielnice na obrzeżach czeskiej stolicy, zatrzymuje się przy zarośniętych krzakami przystankach, jego tory prowadzą przez lasy, chaszczce, trzęsawiska. Bohaterowie twierdzą, że na peryferiach otwierają się tajemne połączenia między Pragą a dnem Atlantyku albo dziedzińcami tybetańskich klasztorów.

Eliot Weinberger⁵⁴, który zajmował się metaforyzacją lęku w kulturze amerykańskiej, wskazywał, że źródłem charakterystycznych motywów budzącego grozę lasu i – później – nawiedzonych budynków czy pomieszczeń-pułapek, jest głęboka obawa przed karą czy zemstą, poczucie winy, wyrastające ze świadomości, że cywilizacja współczesnej Ameryki jest zbudowana na „indiańskim cmentarzysku”, ufundowały ją gwałt i destrukcja. Czy sobie to uświadamiamy, czy nie – współczesna polska, czeska, słowacka kultura również wznosi się na cmentarzu: a raczej kirkucie, choć bardziej adekwatny byłby obraz krematoryjnego popiołu.

Można również powiedzieć, że u źródeł literackiego palimpsestu zarówno w przypadku pisarzy amerykańskich, jak i środkowoeuropejskich tkwi potrzeba remityzacji czy raczej (aby być bliżej terminologii Lacana) wypełnienia fantazmatami miejsc – w szerokim, metaforycznym sensie tego słowa – pustych (opustoszałych). Różnica polega na tym, że twórcy środkowoeuropejscy odrzucają projekt scalający, zgadzając się na to, że „tekst” zawsze będzie miał status fragmentu: niespełnionej i niespełnialnej obietnicy; że zawsze i wszędzie podszyty będzie ironią (najbliższą definicji Paula de Mana⁵⁵), bo tworzenie fantazmatów jest tylko substytutem nieobecnego, dowodem na pragnienie.

⁵⁴ Opis Weinbergera brzmi właściwie jak charakterystyka powieści Ajvaza i Pazińskiego: „There are two stages of American horror. The first is the terror of the forest, the ‘savages’, who lurk just beyond the settlement clearing in Hawthorne or Parkman or Chapman or the captivity narratives. In the second stage the forest is gone, but the architecture of progress still contains, usually somewhere of the foundations, a forest within. In Poe and Lovecraft (...) there is a horror in the basement: demons, a woman buried alive, a stairway to an ancient civilization (...)”. E. Weinberger: *The Modernists in the Basement & the Stars Above*, op. cit., s. 159.

⁵⁵ Ironią rozumianą jako „negatywna siła języka, która uniemożliwia kontrolę nad znaczeniami tekstu”. Cyt. za: *Teorie literatury XX wieku*, red. M.P. Markowski, A. Burzyńska, Kraków 2007, s. 377.

Autorzy sztuk, które są przedmiotem mojego zainteresowania w głównym korpusie książki: Arnošt Lustig, Arnošt Goldflam i Jiří Kolář wywodzą się z trzech odmiennych, a jednocześnie reprezentatywnych środowisk w czeskim krajobrazie społecznym pierwszych lat po Szoa. Lustig jest ocalonym – przeszedł przez Terezin, Auschwitz-Birkenau i Buchenwald, wyemigrował do Izraela i USA, by ostatnie lata życia spędzić znów w Pradze; Goldflam należy do drugiej generacji ocalonych, nigdy z Czech nie emigrował; Kolář nie ma żydowskich korzeni, to czeski *self-made-man*, który przeżył wstrząs podczas wizyty w Auschwitz w połowie lat pięćdziesiątych. Autorzy w swoich dramatach na różne sposoby (wynikające między innymi z odmiennej motywacji podyktowanej biografią) dotyczą, zbliżają się do Zagłady (niekoniecznie „podejmują” czy „reprezentują” ten temat); utwory te łączy jednak mechanizm „nieświadomego powtórzenia”, takiego jak w egzegezie doświadczenia traumatycznego Cormaca Gallaghera: „The primary point to be established is that repetition – which is our weak translation for *Wiederholung*, dragging something up again (...) is not determined by habit but by chance, luck, fortune. In other words what is repeated is not what is learned from experience and what you have more or less consciously mastered, but what has escaped you, what you have not grasped, the *tuche* of the missed encounter. It is a commonplace in analysis to say that traumatic experiences are repeated, but trauma is precisely defined as what could not be mastered or assimilated or understood. In other words it is around what has failed to achieve a representation, a *Vorstellung*, that your history revolves”⁵⁶.

Teatr jako gałąź sztuki oparta na działaniu, konfrontacji różnych punktów widzenia, jako przedwieczny rytuał z założenia jest miejscem powtórzenia społecznych doświadczeń, również traumatycznych. Jeśli w powojennym czeskim krwiobiegę zaczęła krążyć trucizna (nazywana „auschwitzem” przez rozmówców Mikołaja Grynberga⁵⁷) – teatr musi ją przetworzyć, zdradzić jej obecność poprzez unik lub niespodziewany artefakt. Trzy odmienne, a wręcz zderzające się perspektywy (Lustig i Goldflam przynależą bowiem do wspólnoty prześladowanych, Kolář zaś do grona świadków/„współwinnych” zbrodni), reprezentowane przez głównych bohaterów – aktorów – niniejszej książki, implikują rozmaite strategie dramaturgicznej odpowiedzi na bliskość doświadczenia, które umyka symbolizacji.

⁵⁶ C. Gallagher: *Lacan's summary of seminar XI*, s. 11. Zapis wykładu z 1995 roku dostępny wyłącznie w Internecie: <http://www.lacanireland.com/web/wp-content/uploads/2010/06/S-SUMMARY-OF-SEMINAR-XI-Cormac-Gallagher-1.pdf> [dostęp 16.07.2015].

⁵⁷ Nawiązuję do książki M. Grynberga: *Oskarżam Auschwitz*, Wołowiec 2014. Szerzej piszę o niej w rozdziale drugim.

Sięgając do rytualnych korzeni omawianego medium, rozważam wybrane dzieła czeskiej dramaturgii i teatru również jako echo – pozbawione wszakże swoich rytualnych prerogatyw, włącznie z mocą reprezentacji i *katharsis* – ambiwalentnej chrześcijańskiej dramy, zawieszanej w sensie symbolicznym pomiędzy tradycją helleńską a judaistyczną, ze wszelkimi filozoficznymi konsekwencjami tej pozycji. Teatr chrześcijańskiej liturgii, zapoczątkowanej w średniowieczu słynnym wielkanocnym dialogiem „Quem queritis? – Jesum Nasarenum”⁵⁸, postrzegam jako swoistą (powtórę: ideową – a nie genetyczną⁵⁹) fuzję elementów orfickich i judaistycznych.

CHOREIA ORFICKA odbywała się na Parnasie, a jej kulminacją była *taurofagia* w Grocie Korycejskiej. Nocna orgia delfickich kobiet stanowiła odwzorowanie mitu Dionizosa-Zagreusa, który – rozszarpany przez Tytanów we wcieleniu byka – odrodził się z własnego serca. Upijając się winem, w transie, kobiety wędrowały do grotty – tutaj procesja z linearnej zamieniała się w kolistą – i otaczały byka, którego w szczytowym momencie orgii rozszarpywały i zjadały. W ten sposób dokonywało się dzieło zjednoczenia pierwiastków boskich, ludzkich i zwierzęcych, i cykliczne odrodzenie, które należy kojarzyć z odnawiającą się naturą. Cykliczność (koło jako figura mistyczna, wydzielająca przestrzeń specjalną ze sfery profanum: przemieszczanie się pomiędzy tymi dwiema dziedzinami to jedyna szansa rozwoju) i taurofagia to dwa najistotniejsze elementy rytuału.

RYTUAŁ JUDAISTYCZNY z czasów przed zburzeniem Świątyni, której opis znajduje się w traktacie Joma w Misznie (67a) i w Księdze Kapłańskiej (rozdział 16) opierał się na strącaniu w przepaść kozła Azazela, który ucieleśniał całe zło społeczności. Miejsce na pustyni, na które wyprowadzano kozła, nazywało się Zok i znajdowało się kilka lub kilkanaście kilometrów od Jerozolimy – odbywano więc linearną procesję do miejsca składania ofiary. Wcześniej przeprowadzano rytuał odcięcia kilku pasm wełny spomiędzy rogów zwierzęcia i przyczepienia jej do bramy Świątyni. Jeśli po wypełnieniu ofiary kosmyk białiał, oznaczało to, że społeczność została oczyszczona z grzechu. Akt wędrowki na pustynię (miejsce otoczone wieloma kulturowymi, zwłaszcza biblijnymi odniesieniami, swoiste theatrum), transponowania grzechów na kozła i zrzucania go w przepaść konstituują odmienność judaistycznej tradycji w zestawieniu z grecką praktyką, przedstawioną powyżej.

⁵⁸ „Kogo szukacie? – Jezusa Nazareńczyka” – takimi słowami, pochodzącymi z Ewangelii, zaczynały się wielkanocne spektakle średniowiecznego teatru liturgicznego. Zob. Z. Raszewski: *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1977, s. 9.

⁵⁹ Źródła zarówno tragedii starogreckiej, jak i innych praktyk teatralnych są przedmiotem badań i sporów specjalistów z dziedzin etnologii, kulturoznawstwa, teatrologii itp. Nie podejmuję w niniejszym tekście próby rozstrzygnięcia tego sporu. Hipoteza, którą przyjmuję na użytek pracy jest skonstruowana wyłącznie na podstawie przesłanek filozoficznych.

Eucharystyczna ofiara zespała koncept kozła ofiarnego, a także ocalającego baranka z Księgi Wyjścia – oraz motyw zjadania bóstwa, integrowania ludzkiego z boskim, ponadto jednorazowość (linearność) historii świętej nakłada się w rytuale komunii na cykliczność (powtórzenie, wieczny powrót tożsamego). Spadkobiercą tych koncepcji jest nowożytny europejski teatr – przy wszystkich swoich przekształceniach i odmianach zmagający się z paroma najważniejszymi figurami i tematami: uniwersalności i tymczasowości, odkupienia i przemocy, wzniosłego i niskiego.

Warto odwołać się do słów René Girarda, który rozważając ewangeliczny opis Pasji stwierdza: „wiecześnie aktualnym powołaniem ludzkiej kultury jest ukrywanie własnych początków, a więc kolektywnego gwałtu”⁶⁰, co pozwala spleść koncepcję teatru jako medium skazanego na powtarzanie traumatycznego doświadczenia (Męka Baranka jest początkiem teatru, jaki znamy) z powszechnym w „pasie śmierci” i kodowanym na rozmaite sposoby poczuciem życia w „gmachu zbudowanym na cmentarzysku”. Kolektywne prześladowanie innego/obcego jako element fundujący społeczeństwo, powiada Girard, jest charakterystyczną („stereotypową”) reakcją na kryzys oraz czynnikiem różnicującym⁶¹: „prześladowany jest tym obcym – ja przynależę do grupy”⁶².

Obarczenie kozła ofiarnego winą i wyeliminowanie go w akcie przemocy przynosi uspokojenie i konsolidację grupy, jednakże *juissance*, która będzie udziałem członków społeczności wiąże się z poczuciem winy, co z kolei sprawia, że dawna ofiara zostanie ubóstwiona. Przejście od prześladowania do sakralizacji ofiary, podobnie zresztą jak przekraczanie wszelkich kontradykcji wedle Zygmunta Freuda i Jeana-François Lyotarda, możliwe jest dzięki energii *libido*; Grzegorz Niziołek proponuje tak właśnie patrzeć na teatr: jako na przestrzeń uwalniania afektów i jako– niekoniecznie udane – próby kontrolowania ich na zasadzie, jak to określa badacz, „ekonomii libidinalnej”⁶³.

Czy teatralny rytuał czeskich dramaturgów, powtarzający afekt związany z traumatycznym doświadczeniem bycia prześladowanymi/współ-

⁶⁰ R. Girard: *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1987, s. 106.

⁶¹ W zbliżony sposób rozpatruje ten problem Józef Tischner z perspektywy filozofii dramatu: „Poznanie »przez piętnowanie« odznacza się szczególną formą: drugi pojawia się w nim a priori w polu promieniowania wartości negatywnych, jako przeciwieństwo tego, kim lub czym powinien być. Poznanie przez napiętnowanie istnieje dzięki formie przeciwieństwa aksjologicznego. Prawda człowieka odsłania się tutaj poprzez fałsz człowieka. Fałsz istnienia grzesznika odsłania prawdę świętego, fałsz odradzonej obecności ukazuje prawdę wierności, fałsz wrogości prawdę przyjaźni. »Powiedz mi, kogo masz za przeciwnika, a powiem ci, kim jesteś«”. J. Tischner: *Filozofia dramatu*, Kraków 2006, s. 237.

⁶² Zob. R. Girard: op. cit., s. 17-19.

⁶³ G. Niziołek: *Polski teatr Zagłady*, op. cit., s. 36.

uczestnictwa w prześladowaniu Żydów poprzez przynależność do nacji świadków biernych beneficjentów Szoa może albo ma prowadzić do oczyszczenia (*katharsis*) i odkupienia? Czy może rytuał czeskich-żydowskich dramaturgów jest poszukiwaniem wyzwolenia od poczucia winy związanego z niezasłużonym wybraństwem („oni wszyscy zginęli, ja żyję”) i z odpowiedzialnością za prześladowania?

Dominick LaCapra, zastanawiając się nad możliwością odkupienia wskazuje na aporetyczność tego pojęcia: jedyna szansa wynika bowiem ze zgody na wieczne powtarzanie melancholijnego rytuału samooskarżenia. Przedstawiając dwie dominujące perspektywy w stanowiskach innych badaczy Szoa – afirmatywną i kwestionującą możliwość odkupienia – opisuje mechanizm, jaki miałby je umożliwić: „Początkowo perspektywy te postrzegano jako ujęcia przepracowania i rozegrania w działaniu – ujęcie przepracowania rozumianego jako odkupienie znaczenia w życiu i przekroczenie problemów ku zdrowiu psychicznemu i tożsamości ego; ujęcie rozegrania w działaniu, postrzeganego jako często melancholijne, kompulsywne powtarzanie, w którym wszelkie pojęcie odkupienia lub całkowitego wyzdrowienia nie wchodzi w grę, a problemy pojawiają się ponownie w zmienionych lub zaburzonych formach. Jeśli w świetle tej drugiej perspektywy istnieje jakaś nadzieja na wyzdrowienie, to tylko poprzez radykalną negację nadziei na odkupienie przeszłości lub znalezienie jej sensu w terażniejszości”⁶⁴.

Odpowiedź na postawione pytanie wydaje się jasna: teatr nie przynosi żadnego odkupienia, ponieważ jego dawna liturgiczna moc została utracona w tym samym czasie, gdy niszczone zostało przedstawienie – podczas Zagłady. Grzegorz Niziołek, wyrażając przekonanie, że „świadectwo dawane przez teatr nie może być żadnym symbolicznym zadośćuczynieniem faktów dawnej bierności”⁶⁵, mówi o „pysze performatyki” i „optymizmie antropologii teatru”, wywołując nazwisko Victora Turnera; w myśl teorii Lacana, a zwłaszcza jego koncepcji traumy (traktowanej przez Niziołka z dużą powściągliwością) dodałabym jeszcze, że symboliczne zadośćuczynienie nie jest możliwe choćby z tej przyczyny, że w ogóle symbolizacja Zagłady oraz związanego z nią przewinienia nie jest w pełni możliwa. Symbolizacji poddaje się jedynie lęk, który „nie zwodzi” w tym sensie, że bywa konsekwencją nieobecności/wypchnięcia poczucia winy⁶⁶.

⁶⁴ D. LaCapra: *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. K. Bojarska, Kraków 2009, s. 183.

⁶⁵ G. Niziołek: *Polski teatr Zagłady*, op. cit., s. 35.

⁶⁶ Por. S. Žižek: *Kukła i karzeł. Perwersyjny rdzeń chrześcijaństwa*, przeł. M. Kropiwnicki, Bydgoszcz – Warszawa – Wrocław 2006, s. 84-86.

Sztuki omawiane w niniejszej pracy⁶⁷, zgodnie z utartą klasyfikacją, lokują się na przeciwstawnym biegunie w stosunku do nurtu tzw. teatru dokumentalnego (*documentary theatre*). Od premiery słynnego *Dochodzenia* (*Die Ermittlung*) Petera Weissa z połowy lat sześćdziesiątych trwa dyskusja na temat etycznej przewagi tego typu teatru nad inscenizacjami operującymi fikcją, proponowanego przezeń pojmowania „sztuki po Auschwitz”, a także na temat zideologizowania pozornie obiektywnych sztuk dokumentalnych (*Dochodzenie* jest odczytywane jako tekst marksistowski), co zresztą stawia pod znakiem zapytania zasadność utrwalonych rozróżnień. James E. Young rozpatruje tę kwestię jako szerszy problem rozumienia realizmu (*literary realism*), sugerując, że nacisk na *fakt* jest rodzajem retorycznej gry. To oczywiste, że selekcjonowanie i grupowanie zjawisk musi być poprzedzone ingerencją autora i jego „ideologicznymi” decyzjami, nawet jeśli sam autor jest dokładnie zamaskowany. Siła oddziaływania faktu, zwłaszcza w kontekście Holokaustu, jest jednak nieporównanie mocniejsza niż jakiegokolwiek fikcji. Peter Weiss, który zbudował swoją sztukę na sądowych i dziennikarskich nagraniach kwestii wygłaszanych podczas procesów frankfurckich w latach 1964-1965, nie ukrywał intencji dydaktycznych; jako dramaturg zdawał sobie zapewne również sprawę, jaki potencjał teatralności niesie w sobie rozprawa sądowa.

Roland Barthes we wstępie do *Mitologii* zdradza zniecierpliwienie, jakim napawa go naiwne postrzeganie „rzeczywistości/realności”⁶⁸ jako sfery rzekomo nie naznaczonej historycznością i zniekształcającym wpływem rozmaitych ideologii. Brak dostępu do rzeczywistości, filtrowanie jej przez pojęciowe sito, to wedle Barthes’a truizmy, które jednak z trudem – jeśli w ogóle – przebijają się do powszechnej świadomości. Jacques Derrida w *Białej mitologii* wykorzystuje zbieżną konstatację do zdemaskowania metafizyki: „What is metaphysics? A white mythology which assembles and reflects Western culture: the white man takes his own mythology (that is, Indo-European mythology), his logos-that is, the mythos of his idiom, for the universal form of that which it is still his inescapable desire to call Reason. It's not so easy to get away with this. Aristos, the defender of metaphysics (a misprint would have given us Artiste in place of Ariste in the title), finishes by leaving, determined not to carry on the dialogue with one who will not play the game: »I leave unconvinced. If only you had reasoned by the rules, I could have rebutted your arguments quite easily«. What is white

⁶⁷ Poza omówieniem tekstów dramatycznych Lustiga, Goldflama i Kolářa w rozdziale czwartym, zatytułowanym *Chorus* odnoszą się do terezińskich sztuk Hanuša Hachenburga, Feliksa Porgesa, Zdeňka Eliáša i Jiřego Steina; analizują również wybrane przedstawienia teatralne na podstawie tych utworów i inne nowsze realizacje teatralne o Zagładzie.

⁶⁸ R. Barthes: *Mythologies*, New York 1970, s. 10.

mythology? It is metaphysics which has effaced in itself that fabulous scene which brought it into being, and which yet remains, active and stirring, inscribed in white ink, an invisible drawing covered over in the palimpsest"⁶⁹.

Teatr, nawet jeśli opatrzony jest przymiotnikiem „dokumentalny”, nawet jeśli przybiera pozór ‘bezpośredniej transmisji’ wyznań ofiar i świadków Szoa, pozostaje *memory machine* – „maszyną pamięci” (za Marvinem Carlsonem⁷⁰), najbardziej autoteliczną ze sztuk, najbardziej egocentryczną. Wywodząc się i opierając na „białej mitologii” nie wyjdzie poza nią; taka transgresja nie jest możliwa. Teatr nie powie nam nic więcej niż tylko to, na czym zbudowana jest i jakim procesom/symptomom podlega wspólnota publiczności.

Tymczasem czeska publiczność teatralna zmagą się z wypartą z publicznego dyskursu historią własnego antysemityzmu oraz zbiorowego *juissance*, jakiego być może dostarczył Holocaust.

Kulisy. Z historii relacji czesko-żydowskich

Tomasz Garrigue Masaryk, współtwórca nowoczesnej Czechosłowacji i jeden z głównych aktorów hilsneriady, opowiadał swojemu przyjacielowi, Karlowi Čapkowi:

Židů, těch jsem se bál: věřil jsem, že potřebuji křesťanské krve, a proto jsem si raději zašel pár ulic, než abych šel podlé jejich stavení; jejich děti si chtěly se mnou hrát, protože jsem trochu uměl německy ale já ne. Trochu později jsem se s Židy jakžtakž smířil. (...) A vidíte po celý život jsem se snažil dávat pozor, abych nebyl k Židům nespravedlivý; proto se říkalo, že s nimi držím. Když jsem v sobě překonal ten lidový antisemitismus? Panáčku, citem snad nikdy, jen rozumem; vždyť vlastní matka mě udržovala v krevní pověře⁷¹.

Matka Masaryka była Morawianką ze Slovácka⁷² i gorliwą katoliczką, słabo wykształconą, należała więc do tej grupy społeczeństwa, w której antysemityzm był najbardziej utrwalony. Jaroslav Med określa charakter tego

⁶⁹ J. Derrida, F.C.T. Moore: *White mythology: Metaphor in the Text of Philosophy*, „New Literary History” 6, nr 1, 1974, s. 11. Korzystam z przekładu angielskiego *La mythologie blanche* ze względu na udział samego autora w jego powstawaniu.

⁷⁰ M. Carlson: *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor 2003.

⁷¹ K. Čapek: *Hovory s TGM*, Praha 1969, s. 17.

⁷² Należy pamiętać, że Czesi to nie jest naród-monolit, poszczególne grupy społeczne są zróżnicowane, a specyficzne rysy regionalne mieszkańców Moraw, Czech i Śląska – wyraziste.

zjawiska jako „endemiczny” i wiąże je z pobudzającymi nacjonalizm ideami czeskiego Odrodzenia Narodowego. Niewątpliwie okres rozkwitu tych idei – przełom XVIII/XIX wieku – był decydujący nie tylko dla wykrystalizowania się nowoczesnej czeskiej tożsamości narodowej, ale i dla zdefiniowania nieco zmodyfikowanego stosunku do Żydów. Część badaczy problemu skłania się ku tezie, że w XIX wieku w Europie doszło do przekształcenia pierwotnego antyjudaizmu w antysemityzm⁷³; zmiana ta miałyby być spowodowana sekularyzacją społeczeństw. Autorem tego rozróżnienia jest niemiecki anarchista-antysemita Wilhelm Marr, założyciel pisma „Antisemitenliga”, który w 1879 roku opublikował swoisty „bestseller” (dwanaście wydań w ciągu sześciu lat!) zatytułowany *Der Sieg des Judenthums über das Germanenthum (Zwycięstwo żydostwa nad germanizmem)*. Oprócz Marra, dystynkcją antysemityzm-antyjudaizm zajmował się jeszcze Karl Eugen Dühring, antysemita i antychrześcijanin, autor publikacji *Die Judenfrage als Racen-, Sitten- und Culturfrage mit einer weltgeschichtlichen Antwort (Kwestia żydowska w ujęciu rasy, moralności i kultury oraz odpowiedzi w historii powszechnej)* z roku 1881 (obaj byli zaangażowani ideowo, co może ich dyskwalifikować jako źródła wiedzy o wskazanej materii). Ken Spiro, referując przemiany europejskiego stosunku do Żydów, komentuje próby oddzielania antyjudaizmu od antysemityzmu następująco: „Jews who were dropping their religion and rising to power, wealth and prominence did not pay enough attention to these ideas. If they did, they would have realized that their joy-ride was going to be a short one. Because even if Jews escaped anti-Judaism by becoming Christian, or secular, or even if they refashioned themselves to blend-in, »anti-Semitism« – which didn’t care what they believed or how they behaved as long as they were Jews – would get them in the end”⁷⁴. Historyk prezentuje stanowisko pragmatyczne, podkreślając, że dla losu Żydów w Europie nie miało znaczenia, czy prześladowano ich z powodu antysemityzmu czy antyjudaizmu – prześladowano ich bowiem

⁷³ Antyjudaizm jest definiowany jako awersja do judaizmu jako systemu religijnego, przenosząca się na jego wyznawców. Ostrze antyjudaistycznej krytyki miałyby być skierowane wyłącznie w stronę formacji religijnej i form nabożeństwa, a jej skutkiem miałyby być rozpowszechniane od czasu, gdy chrześcijaństwo zdominowało Imperium Rzymskie, zarzuty o bogobójstwo, dowodzenie, że Żydzi utracili status „narodu wybranego” i tzw. legenda krwi – wywodzące się ze starożytnej Aleksandrii zarzuty o mordy rytualne dla pozyskania krwi chrześcijan, zwłaszcza dzieci. Ten ostatni zabobon był bezpośrednim pretekstem wielu pogromów (np. pogromy w Rosji w latach osiemdziesiątych XIX w.). Antysemityzm postrzega się jako ślepą nienawiść do Żydów, zawierającą w sobie przede wszystkim pierwiastek nacjonalistyczny, rasistowski (pisma Josefa-Artura de Gobineau i Houstona Stewarta Chamberlaina), ekonomiczny (powracające zarzuty o ogólnoswiatowy spisek żydowski, spreparowane Protokoły Mędrców Syjonu), ale i – antyreligijny.

⁷⁴ K. Spiro: *Crash Course in Jewish History*, Jerozolima 2010, s. 186.

nadal. Zważywszy na – wyrażaną *explicite* bądź sugerowaną – obecność pierwiastka antyreligijnego w dyskursie antysemitycznym, dyktowaną zresztą specyfiką tożsamości narodowo-kulturowej Żydów, proponuję postrzegać antyjudajizm jedynie jako składnik szerszej rozumianego antysemityzmu: element zawsze obecny, który w pewnych okolicznościach dominuje w antyżydowskim dyskursie.

Budowanie czeskiej tożsamości narodowej, opartej na podważaniu katolicyzmu jako jednego z narzędzi austriackiej represji, a później inspirowany przez Masaryka jako prezydenta I Republiki powrót do idei Jana Husa⁷⁵, rzeczywiście spowodowały, że czynnik religijny w relacjach między Czechami a Żydami ostatecznie odgrywał mniejszą rolę niż np. w Polsce. Wbrew pozorom ten stan rzeczy był wynikiem nie tylko sekularyzacji większości czeskich Żydów⁷⁶, ale i stosunku istotnej grupy katolików do judaizmu. Wpływ na świadomość części przedwojennej czeskiej wspólnoty katolickiej miały koncepcje tzw. Moderny Katolickiej – ich przyjmowanie na ogół wiązało się z większą otwartością wobec Żydów⁷⁷.

Inspirowane modernistycznymi poglądami środowisko Josefa Floriana⁷⁸, zbudowane wokół wydawnictwa w Starej Rżiszy (cz. Stará Říše) oraz

⁷⁵ Badaczka spuścizny Tomasza G. Masaryka, Marie L. Neudorfová tak mówiła w swoim przemówieniu z okazji 599 rocznicy śmierci Jana Husa: „Masaryk považoval za veľmi dôležité, že kontinuita českého moderního úsilí o poznání a o nápravu věcí veřejných začínala působením Mistra Jana Husa, reformací a jejím vlivem na české národní obrození“. Online: <http://blisty.cz/art/73832.html#sthash.DfmlGH1r.dpuf> [dostęp 06.07.2015].

⁷⁶ Jiří Holý pisał: „Identifikace s židovstvím byla častá u osob, které před válkou a holokaustem měli s židovskou vírou a tradicí už jen málo společného. Dosvědčuje to třeba Primo Levi, který říká, že Židem se stal po Osvětím, nebo Imre Kertész v románu s autobiografickými rysy Člověk bez osudu. V českém prostředí např. Jiří Weil, který po zdrcující ideologické kritice Života s hvězdou (...) našel útočiště v židovské komunitě. Oproti tomu autorka knihy Přežila jsem Osvětím se s Židy neidentifikuje (...), mluví o sobě pouze jako o Polce“. Zob. J. Holý: *Smrt Horsta Schillingera. Možnosti zobrazení lágru a šoa*, [w:] *Holokaust – Šoa – Zagłada v české, slovenské a polské literatuře*, Praha 2007, s. 31.

⁷⁷ Jan Patočka był zdania, że już XIV-wieczny nurt *devotio moderna*, tak popularny w Niderlandach, wyrósł ze środowiska czeskiego czasu Karola IV. Oznaczałoby to, że skłonność do odrzucania katolickiego tryumfalizmu od dawna tkwi w charakterze czeskiego katolicyzmu, wzmocniona jeszcze np. późniejszym wpływem Chelčického.

⁷⁸ Josef Florian, prowincjonalny nauczyciel przyrody z Náchodu, wielbiciel Alberta Einsteina, pasjonat ekspresjonizmu i radiestezji, po lekturze kilku zdań tekstu L. Bloya znalazł się we francuskim magazynie porzucił pracę w szkole i zajął się przekładem, pisaniem i wydawaniem dzieł o reformowaniu chrześcijaństwa. Wydawnictwo *Dobré dílo*, które założył, opublikowało 150 książek – m.in. Blondela, Rilkego, Trakla, Chestertona, Kafkę – wiele z nich to przekłady Floriana, wydane w wyrafinowanej szacie graficznej autorstwa dzieci samego wydawcy. Małe wydawnictwo oddziaływało zaskakująco szeroko: Florian nie tylko zgromadził wokół siebie krąg współpracowników funkcjonujących niemal jak sekta, ale i pozyskał ważne osobowości czeskiej kultury: J. Demla, B. Reynka, J. Zahradníčka, J. Durycha, Josefa Čapka, V. Holana, F. Halasa i innych.

twórcy w mniejszym lub większym stopniu kojarzeni z tymi ideami: przede wszystkim Karel Dostál-Lutinov, Jakub Deml, Jaroslav Durych, Otokar Březina – podkreślali, że judaizm jest fundamentem chrześcijaństwa, a ich stosunek do Żydów był jeśli nie przychylny, to przynajmniej ambiwalentny (to ostatnie dotyczy na przykład niektórych pism Demla). Josef Florian, wielki orędownik i wydawca pism francuskiego myśliciela Léona Bloya w 1911 roku opublikował przekład jego tekstu *Spása skrze Židy* (*Zbawienie przez Żydów*), napisanego w kontekście sprawy Dreyfusa, w którym autor przypomina – dziś częściej przywoływane – prawdy, że Maryja była Żydówką, a jej Syn, dla chrześcijan Bóg, to „Žid v pravém slova smyslu dle přirozenosti – nevýslovný Žid”⁷⁹. Florian był również pierwszym wydawcą *Przemiany* i *Snu* Franza Kafki (w 1929 roku).

MODERNA KATOLICKA prąd umysłowy przełomu XIX/XX w., będący teologiczną odpowiedzią na współczesne koncepcje filozoficzne i naukowe. Jednym z najważniejszych założeń tej formacji było przekonanie, że dogmaty Kościoła katolickiego są historyczne, mogą ewoluować, a nawet zostać odrzucone; taki pogląd oznaczał możliwość pozostawania we wspólnocie kościelnej nawet gdy wierny kwestionował dogmaty. Moderniści koncentrowali się na interpretacji Biblii, kwestionując pisma Ojców Kościoła. Podawali w wątpliwość opisy cudów w Piśmie Świętym, traktując je jako metafory i wskazania moralne podane w formie symbolicznej, twierdzili ponadto, że nakazać można normy a nie poglądy. Papież Pius X zarządził wygłaszanie *Przysięgi antymodernistycznej* obowiązkowo przez każdego księdza i katechetę przed uzyskaniem zgody na nauczanie, dopiero Paweł VI zniósł ten nakaz w 1967 roku. Początkiem literackiego czeskiego ruchu MK była rozpoczęta w 1892 roku korespondencja Karla Dostála-Lutinova i Sigismunda Bouški, zaś filozoficzny wymiar ruchu wiąże się z miesięcznikiem „Nový Život” pod red. Dostála-Lutinova, ukazującego się w latach 1896–1907.

Zaszczepiona przez koncepcje modernistyczne skłonność do poddawania doktryny krytycznej analizie, zasilona nieufnością wobec pozaracjonalnej argumentacji quasi-religijnej, wpłynęła na wytworzenie się ambiwalencji w stosunku do Żydów czy nawet – co prawda rzadziej – swoistego filosemityzmu wśród wymienionych twórców katolickich. Znamienne, że pomimo znacznego wpływu koncepcji polskiego myśliciela Mariana Zdziechowskiego na autodefinicję czeskiej Moderny Katolickiej, w polskim Kościele recep-

⁷⁹ L. Bloy: *Spása skrze Židy*, 1911, s. 2. [Cyt za:] J. Med: *Problematika antisemitismu a česká kultura*, Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica Moravica nr 5, 2007, s. 53.

cja modernizmu była nieporównanie słabsza niż w Czechach⁸⁰, co zapewne – *toutes proportions gardées* – wpłynęło na różnicę w postrzeganiu Żydów przez katolików obu społeczeństw przed Szoa i na samo zabarwienie antysemityzmu (nie można przy tym jednak zapominać, że Czesi mieli swego księdza Rudolfa Vrbę, autora antysemitycznych książek i twórcę antyżydowskiej kampanii z 1897 roku⁸¹, Jakub Deml również publikował antysemityczne teksty).

Tuż przed pierwszą wojną światową niechęć do Żydów w Czechach⁸² była powszechna i motywowana nacjonalistycznie: podobnie jak w Poznaniu uważano reprezentantów tej społeczności za zwolenników i ekonomicznych beneficjentów germanizacji. Aleksander Kaczorowski, zastanawiając się nad 'anglofilia' Karla Čapka, stawia ważną tezę dotyczącą paradoksalnych powiązań kultury czeskiej z niemiecką w kontekście m.in. antysemityzmu (jest to zresztą rozwinięcie uwag Jana Patočki): „Czeskie odrodzenie narodowe, choć radykalnie antyniemieckie, było zwierciadlanym odbiciem zjawisk zachodzących od czasu wojen napoleońskich w ogarniętej romantyczną gorączką Rzeszy; czeski nacjonalizm niemal wszystko zawdzięczał filozofii niemieckiej, poczynając od Herdera i Fichtego, aż do Hegla i Marksa (a jego stosunek do nacjonalizmu niemieckiego był w istocie klasycznym przykładem heglowskiej relacji pana i niewolnika, który naśladuje we wszystkim swojego prześladowcę. Szczególnie dalekosiężne skutki

⁸⁰ Zob. M. Rogalski: *Marian Zdziechowski a Katolická moderna. Na tropie związków polskiego i czeskiego modernizmu katolickiego*, „*Studia z historii filozofii*” nr 1 (5), 2014, s. 95. Online: <http://apcz.pl/czasopisma/index.php/szhf/article/viewFile/szhf.2014.007/3361> [dostęp 06.07.2015]. O Modernie Katolickiej i jej znaczeniu dla rozwoju czeskiego katolicyzmu pisze także P. Marek: *Český katolicismus 1890–1914. Kapitoly z dějin českého katolického tábora na přelomu 19. a 20. století*, Rosice 2003.

⁸¹ Rudolf Vrba (1860–1939) był księdzem i politykiem stronnictwa chrześcijańsko-demokratycznego, publikował w czasopiśmie „Čech” i „Katolické listy”. W 1897 roku zapoczątkował kampanię antyżydowską, domagając się bojkotu Żydów w życiu społecznym, a jednocześnie ich „oznaczenia” poprzez nakaz stosowania żydowskich imion i umieszczania odpowiednich znaków, pozwalających odróżnić żydowskie sklepy i faktorie od nieżydowskich.

⁸² Oczywiście zaostrenie się antysemityzmu nie było zjawiskiem charakterystycznym wyłącznie dla Czechosłowacji lat trzydziestych. Po przejęciu władzy w Niemczech przez Adolfa Hitlera, antysemityzm stopniowo nasilał się w innych krajach europejskich, w tym również w Polsce. Rok po śmierci Piłsudskiego kilkuset Żydów zostało zabitych i ponad tysiąc rannych w rozmaitych atakach, przeprowadzanych przez Polaków na współobywatelach. Niejasne oświadczenie biskupa Augusta Hlonda z 1936 roku, pozornie potępiające przemoc, ale jednocześnie wzmacniające antysemityczne przesłanie, również wzmogło ataki na Żydów. W 1936 roku zadekretowano wprowadzenie getta ławkowego: przeciwstawił się temu m.in. rektor Uniwersytetu we Lwowie, który w ramach protestu zrezygnował ze stanowiska. Energetyczne wsparcie Żydzi w drugiej połowie lat trzydziestych w Polsce otrzymywali jedynie ze strony socjalistów, np. w marcu 1936 roku, po pogromie w Przytyku, PSS wsparła strajk zorganizowany przez Bund.

miało (...) wykluczenie warstw uprzywilejowanych lub uważanych za takie, czyli szlachty i Żydów, ze wspólnoty narodowej (druga połowa XIX wieku). W efekcie czeski nacjonalizm wszedł w wiek XX jako ruch drobnomieszczan i plebejuszy⁸³.

Opisany przez Kaczorowskiego proces sprowokowały między innymi władze austro-węgierskie, które niejako w myśl zasady *divide et rege* w 1880 roku podjęły uchwałę o oficjalnym określaniu przynależności narodowej na podstawie deklaracji językowej: Żydzi, posługujący się niemiecką, zgłasza-
li tym samym akces do niemieckiej kultury, co trafiało w czuły punkt Czechów, którzy już w pierwszej połowie XIX wieku przyjęli kryterium językowe za rozstrzygające o przynależności narodowej. Wyraz swemu oburzeniu w związku z żydowskimi deklaracjami dawało wieki czeskich literatów i publicystów, między innymi Jan Neruda, jeden z największych autorytetów swego czasu, który już we wcześniejszym pamflecie *Pro strach židovský* z 1869 roku pisał:

Co se mé osobnosti týče, k nenávisti k Židům nemohu se právě tak přiznat, jako se musím přiznat k politickému i národnímu, ale nuznému nepřátelství k nim. Docela přesně dovedu udát, kdy nepřátelství to počalo, bylo to, když jsem umně poznal nesmiřitelně jízlivý, hluboký jich a činný antagonismus proti naší národnosti české a veškerým našim snahám národním a politickým. (...). Židé žijí všude co národ cizí, u nás co nejčizejší. Vědomí cizosti té není jen u nás, kde má ráz již hotového národního nepřátelství, nýbrž všude. Výtečný jeden pozorovatel německý praví: „Němec může se státi spíše Židem než Žid Němcem. Jsou a zůstanou bodákem vraženým do našeho masa. Nemůžeme obžalovat bodák ten; avšak nikdo se nemůže divit, vzkřikneme – lip při bolesti, kterou nám způsobuje, a pozorujeme-li se strachem, jak po každém léčitelském pokusu hnisání dale se šíří“⁸⁴.

We wstępie do cyklu felietonów Neruda deklaruje wcześniejszą – z czasów szkolnych i studenckich, kiedy to, jak pisze, „bił się za Żydów” – sympatię dla reprezentantów tej społeczności. Zmiana w jego poglądach zaszła mniej więcej w ciągu dekady od ukończenia (a raczej porzucenia) studiów, kiedy to zaczął pracować jako dziennikarz i felietonista dla czeskiej, demokratycznej gazety „Hlas”, która wkrótce połączyła się z pismem „Národní listy”. Droga Nerudy jest znamienna; antysemityzm wielu Czechów z grupy opiniotwórczej wiązał się z sympatiami politycznymi: stronnictwo młodoczeskie (a Neruda był aktywnym współtwórcą demokratycznego skrzydła Młodoczechów) dążyło do emancypacji na każdym możliwym polu, w tym – jak to określał pisarz – do „emancypacji od Żydów”. Niechęć do członków

⁸³ A. Kaczorowski: *Praski elementarz*, Wołowiec 2012, s. 81.

⁸⁴ J. Neruda: *Pro strach židovský*, kapitola I, s. 11; kapitola III, s. 15, <https://pospolitost.files.wordpress.com/2009/01/jan-neruda-pro-strach-zidovsky.pdf> [dostęp 07.07.2015].

tego narodu osiągnęła szczyt po wyborach do parlamentu w 1897 roku, kiedy po raz pierwszy część miejsc otrzymali posłowie wybrani w powszechnych wyborach – i byli to, popierani przez Żydów, socjaldemokraci. Praski kandydat ugrupowania, Karel Dědic, zwyciężył z reprezentantem Młodoczechów Václavem Březnovským, co zaogniło antysemitką kampanię w mieście. Co prawda już od połowy lat osiemdziesiątych funkcjonowało antyżydowskie pismo Jaromíra Huška⁸⁵ o znamienym tytule „České zájmy”, ale wysyp tego rodzaju periodyków i ulotek wystąpił właśnie po wyborach. Trzeba dodać, że sam Neruda, który zmarł w 1891 roku, obserwując pod koniec lat osiemdziesiątych narastający antysemityzm, przestał zabierać głos na temat relacji pomiędzy Czechami i Żydami i skutecznie odciął się od nacjonalistycznego środowiska.

W ostatnim roku XIX wieku wybuchła tzw. hilsneriada.

HILSNERIADA. Sprawa Żyda Leopolda Hilsnera z Polnej, oskarżonego w 1899 roku o rytualne morderstwo na Aněžce Hružovej. Hilsner w pierwszej instancji został skazany na karę śmierci pomimo braku dowodów na udział w zbrodni, a wcześniej zmuszono go przemocą do złożenia fałszywego, obciążającego jego samego i dwóch „wspólników”, zeznania. Wskazani przez Hilsnera Żydzi mieli mocne alibi, a on sam wkrótce odwołał swoje zeznania. W toku sprawy obciążono jeszcze Hilsnera oskarżeniem o zabójstwo innej dziewczyny, która zaginęła dwa lata wcześniej. Dopatrywano się w tej zbrodni motywów seksualnych, mimo że biegli nie zdiagnozowali u obwianego odchylenia od normy. W obronie Leopolda Hilsnera stanął Tomáš G. Masaryk, który wyartykułował antysemitkę podłoże procesu i nazwał tezę o mordzie rytualnym „wiarą w zabobony”. Oburzenie opinii publicznej obróciło się przeciwko niemu, powtarzano też wierszyk: „Zasloužil bys, Masaryčku, jít s Hilsnerem na houpačku!” Ostatecznie, po 18 latach więzienia, chory Hilsner został amnestionowany przez Karola I. Zmarł dziesięć lat później w Wiedniu, dokąd przeniósł się pod zmienionym nazwiskiem i do końca życia utrzymywał się m.in. z zapomogi od T.G. Masaryka.

Sądę, że hilsneriada była pierwszą i nieświadomą teatralizacją czeskiego antysemityzmu; jednym z tych spektakli – jak sprawa Alfreda Dreyfusa we Francji czy rozprawa Adolfa Eichmanna w Jerozolimie – który, uruchamiając wszelkie dostępne teatralne mechanizmy, zdołał ogarnąć całe spektrum ról zarówno po stronie „aktorów”, jak i „publiczności”. Był to także

⁸⁵ Jaromír Hušek był redaktorem pierwszego jawnie antysemitckiego czeskiego pisma, kandydatem do parlamentu z ramienia nacjonalistów i autorem publikacji *Antisemické desatero* (*Dekalog antysemitcki*), rozpowszechnianej pod koniec lat osiemdziesiątych. W znacznej mierze przyczynił się do nadania sprawie Hilsnera antysemitckiego odcienia i powiązał ją z tezą o „mordzie rytualnym”.

jeden ze spektakli założycielskich, utwierdzających *pole symboliczne*, choć na czeskim gruncie siła rażenia tego mitu miała się ujawnić dopiero po latach.

W toku procesu, ogniskującego w sobie wszelkie uprzedzenia Czechów tamtego czasu, krystalizowała się Masarykowska wizja nowoczesnego, tolerancyjnego państwa – wizja, która miała być realizowana niespełna dwie dekady później, gdy profesor Masaryk, obrońca Leopolda Hilsnera, został prezydentem Czechosłowacji.

Specyficzną rolę odegrał w historii czeskiego antysemityzmu narodowy mit świętowaclawski. Kult Waclawa IV⁸⁶, księcia, który na początku X w. miał zostać podstępnie zamordowany przez brata, rozwinął się wkrótce po jego śmierci i to z inicjatywy rzekomego mordercy (co odpowiadałoby w pełni Girardowskiej koncepcji sakralizowania ofiary przemocy), a po klęsce pod Białą Górą (1620), w okresie baroku zaczął brać w nim górę element nacjonalistyczny. Św. Waclaw stał się obrońcą języka i tożsamości narodowej Czechów. Na początku XIX w., wraz z powrotem do idei husyckich, kulturotwórczy autorytet Waclawa nieco osłabł: zaczęto postrzegać go jako reprezentanta – obcego, bo kojarzonego z opresorem – Kościoła katolickiego⁸⁷. Trudno powiedzieć, na ile powszechny wśród zwykłych Czechów był odwrót od kultu świętego: w sferze symbolicznej książę jako patron i symbol ciągłości narodowej funkcjonował nieprzerwanie. W 1914 roku tzw. Czeska Drużyna, wchodząca w skład Legii Czechosłowackiej, składała w Kijowie przysięgę na chorągiew, której centralnym motywem była świętowaclawska korona otoczona herbami Czech, Słowacji, Śląska i Moraw. Proporzec ten uroczyście wręczono chorążemu drużyny w rocznicę śmierci św. Waclawa, 28 września, obchodzonej obecnie jako święto narodowe.

T.G. Masaryk, dążąc do scalenia narodu na każdym polu, był orędownikiem powrotu do tradycji św. Waclawa, łącząc ją z humanistycznymi ideami Jana Husa i organizując wielkie, „ekumeniczne” obchody tysiąclecia waclawowskiego w 1929 roku. Nawet jeśli książę bywał traktowany z nieufnością i uważany za orędownika „nieczeskiego” Kościoła, jego kult wiązał się z wykluczeniem Żydów jako ‘obcych’ i słabo zainteresowanych wzmocnieniem narodowej więzi (a na takim mniemaniu oczywiście Masarykowi bynajmniej nie zależało). Antysemityzm powiązany z kultem świętowaclawskim najsilniej doszedł do głosu w chwili kryzysowej – po Monachium. Pisze Jaroslav Med: „Antisemitismus nesporně prorůstal spolecenským a kulturním prostředim druhé republiky; pomineme-li bulvární tiskoviny Strřbrného apod., velkou pozornost vřenovala složitě židovské problematice

⁸⁶ O przemianach kultu św. Waclawa pisze J. Rak w książce *Byvalý Čechové. České historické mýty a stereotypy*, Jinočany 1994.

⁸⁷ Zob. J. Pesina: *Demityzace a blasfémie v české svatováclavské tradici*, [w:] *Tabu w oku szeroko otwartym*, red. N. Długosz, Z. Dimoski, Poznań 2012, s. 105.

také katolická publicistika v některých křesťansky orientovaných časopisech (*Řád, Tak, Akord, Obnova*). U těchto spisovatelů a publicistů vystupuje za druhé republiky do popředí velmi bojovný nacionalismus; idea svatováclavská je spojena s ideou silného národního státu. A Židé jsou, podle názoru těchto autorů, svou cizorodostí a internacionalismem přirozenými antypody národní myšlenky, jsou podle jejich soudu v převážné většině přívrženci společenského radikalismu, zejména komunismu, a jsou rozkladným kvasem veškeré tradiční kultury⁸⁸. Symboliczne przeciwstawianie korony św. Wacława internacionalnemu środowisku żydowskiemu świadczy o tym, jak płytko Czesi przyswoili sobie, propagowane przez twórców niezależnej Czechosłowacji, ideały tolerancji i demokracji.

Tomasz Garrigue Masaryk, zabierając się w 1918 roku do budowania nowoczesnego państwa, postanowił wyeliminować antysemityzm z życia publicznego. Było to niewątpliwie spore wyzwanie: jeszcze w 1917 roku Jan Jesenský zamknął swoją córkę Milenę – późniejszą publicystkę i tłumaczkę Franza Kafki – w szpitalu dla nerwowo chorych w Veleslavínie, żeby wymusić na niej zerwanie z Żydem Ernstem Pollakiem; jeszcze w 1919 roku doszło do pogromu⁸⁹ w Holešovicach, a pravicowi publicyści regularnie atakowali paszkwilami rodaków wyznania mojżeszowego, wciąż publicznie wytykano Otokarowi Fischerowi, autorowi sztuki *Přemyslovci*, że jako Żyd nie jest w stanie zrozumieć, czym było w istocie zabójstwo króla Wacława (ten sam Fischer został w 1937 roku dyrektorem praskiego Teatru Narodowego). Niemniej jednak w I Republice na długi czas udało się wyciszyć publiczny dyskurs antysemicki, a demonstrowana niechęć do Żydów stała się synonimem obskuranctwa.

Warto nadmienić, że podczas gdy w Polsce od lat toczyła się dyskusja na temat form asymilacji Żydów⁹⁰, w Czechosłowacji temat ten ograniczał

⁸⁸ J. Med: *Problematika antisemitismu a česká kultura*, op. cit., s. 53.

⁸⁹ Anatomia pogromu wymagałaby osobnego studium, przeprowadzonego przy wykorzystaniu metod lacanowskich. Interesujące rozważania na ten temat można znaleźć w książce W. Mędykowskiego: *W cieniu gigantów. Pogromy 1941 w byłej sowieckiej strefie okupacyjnej*, Warszawa 2012; recenzuje tę pozycję m.in. D. Warszawski: *Pogromy w cieniu gigantów*, „Gazeta Wyborcza” [Magazyn Świąteczny] z 3 stycznia 2015, s. 29. Przytoczę dwie uwagi z tej recenzji, istotne z punktu widzenia niniejszych badań: „Autor szczegółowo opisuje dynamikę pogromu, zwracając uwagę, że trwa on z reguły tylko kilka dni, nawet jeśli potem zostają jeszcze Żydzi do zabicia czy ich majątek do zrabowania. Świadczy to o zaspokojeniu potrzeb psychologicznych sprawców” i dalej: „Mędykowski odnosi się do eufemizmów, jakimi nawet w pracach naukowych określa się badane przez niego rzezie. Owe »zajścia« czy »ekscesy« mają czytelnika znieczulić, sprawić by uznał, że są to ledwie zawirowania dziejów – nawet jeśli podejrzewamy, że jest inaczej. Autor te podejrzenia zamienia w pewność”.

⁹⁰ Modele asymilacji były rozmaite. Żydowski punkt widzenia przedstawił bodaj najlepiej Moser Mendelssohn w publikacji *Jeruzalem, oder über religiöse Macht und Judentum* (1783), który zakładał, że asymilacja obywatelska Żydów będzie zasadzała się na równouprawnieniu

się jedynie do wyrażanych przez część czeskich publicystów wątpliwości, czy pełna asymilacja jest rzeczywiście możliwa. Główna dyskusja na ten temat rozegrała się nieco wcześniej na gruncie czeskim niż polskim. Wynikało to z powodów historycznych i kulturowych (wpływ berlińskiej Haskali) – Żydzi w Czechach na ogół, o czym będzie jeszcze mowa w niniejszej książce, reprezentowali typ ‘zachodni’, zasilali klasę średnią i wcześniej zarzucili jidysz, sekularyzując się – co można uznać za paradoks, zważywszy że Praga zasłynęła swego czasu jako jeden z najważniejszych ośrodków żydowskiej nauki⁹¹. Nie było to atrakcyjne miejsce dla ‘wschodnich’ Żydów⁹², którzy w ucieczce przed pogromami i biedą osiedlali się w Europie Zachodniej, wpływając na funkcjonowanie lokalnych organizacji żydowskich w Paryżu czy Wiedniu⁹³.

Odmienność dyskusji na temat językowej i religijnej asymilacji Żydów nie oznaczała jednak, że byli oni w lepszej sytuacji niż Żydzi polscy. Niechęć ze strony Czechów, która wybuchła po 1938 roku, znalazła sobie po prostu inny pretekst, a przynależność do klasy średniej została wykorzystana przeciwko Żydom.

We wrześniu 1938 roku Czesi zostali skrzywdzeni i poczuli potrzebę znalezienia kozła ofiarnego⁹⁴. Wszyscy pamiętamy: podczas konferencji

i tolerancji nieżydowskiego otoczenia wobec ich odrębności religijnej i kulturowej (amerykańska socjologia określa taki wzorzec jako ‘chunky soup’); wspierał taką koncepcję Chaim Z. Slonimski na łamach hebrajskojęzycznego, warszawskiego periodyku „Ha-Cefira”. Niemcy wyobrażali sobie, że Żydzi przejmą całkowicie tożsamość narodową i religijną krajów, w których żyją (wzorzec ‘melting pot’). Na to wszystko nałożyły się odmienne praktyki w zaborach.

⁹¹ Znamienny jest fragment książki opartej na świadectwie Alice Sommer-Herz, czeskiej żydowskiej pianistki, która znalazła się w Terezynie i zaczęła redefiniować swoją tożsamość: „Alice se pokoušela zorientovat a prorazit si cestu zpátky domů. Najednou se cítila jako outsider. Kam vlastně patřila? Byla Pražanka a vyrostla v německém kulturním okruhu. Ted’ to byli Němci, ke kterým odmalička vzhlížela, ze země Goetha a Schillera, Bacha a Beethovena, kteří přepadli její vlast. Ne, ona sama nebyla Němka... ted’ už ne. Ale byla snad, protože byla solidární s Československem, proto Češka? Nebo přece jen v prvé řadě Židovka – i když se o svůj původ a židovské tradice dosud nijak zvlášť nezajímala? Nepatřila především k národu, vůči kterému pocit’ovala jak česká, tak německá strana nenávisť” M. Müllerová, R. Piechocki: *Alice Herzová-Sommerová. Rajská zahrada upostřed pekla*, przeł. N. Fojtů, Praha 2009, s. 123.

⁹² Alice Sommer-Herz tak opisywała pierwsze zetknięcie się ze „wschodnimi” Żydami w Terezynie: „Většina pražských německých Židů se poprvé setkala s »východními Židy«, kteří jim byli kulturně tolik vzdáleni – především se ženami, dětmi a starými lidmi, neboť muži schopní narukovat byli povoláni – váhali mezi soucitem a odporem nad jejich ubohým vzezřením”. M. Müllerová, R. Piechocki: *Alice Herzová-Sommerová*, op. cit., s. 60.

⁹³ Szerzej na ten temat pisze K. Čapková: *Czech, German, Jew? National identities of Jews in Bohemia, 1967-1938*, przeł. D.M. Paton, Oxford – New York 2014.

⁹⁴ Andrzej Stasiuk mówi o antysemityzmie jako uniwersalnej reakcji na traumę zniewolenia: „Chłopstwo polskie, czyli plemię strauumatyzowane niewolą, uprzedmiotowieniem, znalazło w osobie Żyda kogoś gorszego od siebie. Pogarda była formą terapii, odreagowania. Oto

w Monachium mocarstwa zdecydowały o spełnieniu żądań Adolfa Hitlera i oddaniu mu części terytorium czechosłowackiego. „Anglia miała wybór pomiędzy wojną i hańbą. Wybrała hańbę, ale będzie miała wojnę” – skomentował Winston Churchill⁹⁵. Poczucie hańby – a raczej zhańbienia – mieli jednak przede wszystkim Czesi, których zignorowano podczas rokowań, a następnie zdemobilizowano⁹⁶. W pewnym sensie powtórzyła się Biała Góra – klęska wynikająca nie tyle z realnej słabości militarnej⁹⁷, ile z nie-sprzyjającej sytuacji psychologicznej – jeden z najistotniejszych i zarazem najbardziej bolesnych punktów w czeskim *imaginariu*⁹⁸.

W takich okolicznościach w Czechach powrócił *Rufmord*, który niegdyś zламаł życie Leopoldowi Hilsnerowi i wielu innym Żydom:

V jednom milém vesnickém městě u samých hranic se dovidám, co je to Rufmord. Rufmord – to je vražda pomluvou, lží, slovy, výmyslem. Tady žije mladý židovský lékař. Rozneslo se o něm, že má „komunistický sklad zbraní”. (...) Ale přes oči-vidnou nesmyslnost roznešla se zpráva jako požár. Přes noc se chudá čekárna mladého lékaře změnila zcela dokonalou prázdnotou⁹⁹.

w porządku dziobania ktoś stoi niżej i kiedy w niego uderzę, nic mi nie grozi, bo nikt się za nim nie ujmie. To efekt polskiej struktury społecznej. Paradoksalnie mieliśmy przecież dwa narody – polski, dominujący, i chłopski, plemię Chama. I potomek Chama znalazł sobie Sema, żeby móc nim pogardzać”. Zob. A. Stasiuk: *Bo przecież Jezus był Polakiem* [rozmowa D. Wodeckiej] „Gazeta Wyborcza. Magazyn Świąteczny” z 01.08.2013, http://wyborcza.pl/magazyn/1,133673,14368869,Bo_przeciez_Jezus_byl_Polakiem.html [dostęp 06.01.2016].

⁹⁵ J. Michałowski: *Noty i anegdoty dyplomatyczne*, Warszawa 1977, s. 96.

⁹⁶ Milena Jesenská pisała w 1938 roku: „Je přirozené, že si národ klade otázku: což jsme takoví, že je možno beztrestně a bez odezvy takto s nami zacházet? Což jsme měli pro bývalé spojence cenu králičí, že tato pohozená smlouva nevyvolala ani stud ve tváři Francie? Hledě na svojí malou zemi, opakoval si asi v minulých dnech český člověk bezpočtukrát: nestáli jsme jim za to! Nestáli jsme jim ani za to, aby se omluvili! (...) Ta cesta zpátky od hranic domu – to byla strašlivá rána do morální pevnosti lidí. Ovládl nás pocit podivné tuposti a bezmoci. Dělej co dělej, svému osudu neujdeš. Oč snazší by byla psychologická situace Cechů, kdybychom byli vůbec nemobilizovali!” M. Jesenská: *Nad naše síly*, Olomouc 1997, s. 209-210.

⁹⁷ O psychologicznych warunkach czeskiej mobilizacji i demobilizacji w okresie okołowo- jennym pisała Jesenská w swoich felietonach i Jan Patočka w eseju *Co jsou Češi?* W odpowiedzi na mobilizację oprócz samych Czechów stawiała się połowa czechosłowackich Niemców oraz Węgrzy i Ukraińcy – obywatele Czechosłowacji.

⁹⁸ Termin *imaginariu*, którym się posługuję, pochodzi od Charlesa Taylora i jest pod wieloma względami zbieżny z koncepcją *pola symbolicznego* Lacana. Jego właściwość lapidarnie definiuje Andrzej Leder: „Słowo *imaginariu* zawiera w sobie rdzeń odwołujący się do wyobrażenia. Jest to dla mnie ważne, bowiem w prowadzonym tutaj »ćwiczeniu« wskazuję na zespół archaicznych i niezwykle trwałych wyobrażeń dominujących w naszej świadomości i nieświadomości społecznej. Te wyobrażenia pozwalają utożsamiać wszelkie nowe postaci i wydarzenia z tym, co od dawna znane; nadać sens działaniom innych i usprawiedliwić swoje”. A. Leder: *Przeżniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Warszawa 2014, s. 12.

⁹⁹ M. Jesenská: *Židé, Rufmord, šeptaná propaganda*, [w:] *Nad naše síly*, op. cit., s. 36. „W pewnym miasteczku, nieomal wsi, przy samej granicy dowiaduję się, co to takiego Rufmord – jest

Milena Jesenská opisuje sytuację z czerwca 1938 roku w Sudetach (jakże Kafkowską w gruncie rzeczy: przecież *Rufmord* jest doświadczeniem Józefa K.) – było to jednak dopiero preludium przed nagonką na Żydów po konferencji w Monachium. Powszechnie oskarżano ich o to, że deklarując – na podstawie używanego języka – narodowość jako niemiecką, przyczynili się do utraty terytorium przez Czechosłowację (ten argument pozwalał zracjonalizować wściekłość, wynikającą ze zranienia). Los Żydów z tych terenów był więc nie do pozazdroszczenia: nie mogli liczyć na wsparcie ani ze strony Czechów, ani tym bardziej Niemców, zwolenników Henleina. Notatka Jesenskiej naprowadza na jeszcze jedną istotną informację: prawdziwy bojkot spotkał Żydów głównie ze strony czeskich środowisk zawodowych: lekarzy, prawników, profesorów. Cienka warstwa tolerancji w dyskursie politycznym i publicystycznym, jaką wytworzyła atmosfera Masarykowskiej I Republiki – wytarta i miejscami prześwitująca – w pewnej mierze przetrwała¹⁰⁰, natomiast organizacje takie jak Sokół czy zrzeszenia rozmaitych profesji błyskawicznie powróciły do hasła nacjonalistycznych lub wręcz rasistowskich sprzed pierwszej wojny światowej. W październiku 1938 roku związki czeskich prawników, notariuszy, lekarzy i inżynierów podjęły uchwałę o zamknięciu zawodów dla Żydów, natomiast blisko stu przedstawicieli różnych kół Sokola podpisało rezolucję o „rozwiązaniu kwestii żydowskiej” (!) w taki sposób, by imigranci z 1914 roku powrócili tam, skąd przybyli, a tacy, którzy zadeklarowali podczas spisu powszechnego w 1930 roku narodowość inną niż czechosłowacka, wyprowadzili się do kraju, którego czują się częścią (w domyśle: do Niemiec)¹⁰¹. Mary Heimann podsumowuje: „It is often claimed that the Czechs, unlike the Slovaks and the Germans, had no deep-rooted tradition of anti-Semitism and therefore had to be forced by the Nazis to persecute die Jews of Bohemia and Moravia. It would be more accurate to say that Czech anti-Semitism, whose roots were

to morderstwo za pomocą pomówienia, kłamstwa, słowa, wymysłu. Mieszka tu młody żydowski lekarz. Rozeszła się o nim plotka, że ma u siebie »komunistyczny magazyn broni«. (...) Mimo bijącego w oczy bezsensu informacja szerzyła się jak pożar. W ciągu jednej nocy uboga poczekalnia młodego lekarza bardzo się zmieniła – zaczęła zionąć całkowitą pustką”. M. Jesenská: *W poprzek rodzin*, [w:] *Ponad nasze siły*, op. cit., s. 61-62. M. Jesenská: *Židé, Rufmord, šeptaná propaganda*, [w:] *Nad naše síly*, op. cit., s. 36.

¹⁰⁰ Jednak tylko w pewnej mierze: Mary Heimann pisze, powołując się na nagranie rozmowy pomiędzy hr. Rat Kinským i R.J. Stopfordem: „By mid-November, Foreign Minister Chvalkovský was saying in private that, although the Germans were ‘pressing’ for ‘action to be taken against the Jews’, there must be ‘no pogroms before January or February’ since bad publicity might jeopardize the Czecho-Slovak government’s chances of another big Anglo-French loan. In the meantime, he hinted darkly, ‘all the Jews in the country’ might spontaneously ‘decide’ to emigrate”. M. Heimann: *Czechoslovakia. The State that Failed*, New Haven – London 2011, s. 99.

¹⁰¹ Zob. V. Fischl: *Ve zdravém těle zdravý duch*, „Židovské zprávy” 28.09.1938.

as deep as those anywhere else in Europe, initially had a different flavour from other contemporary Central European varieties in that it was primarily conceived as a matter of ethnolinguistic prejudice, a variant of anti-German feeling rather than a hatred justified on religious grounds (as in the Slovak case) or racial ones (as in the German)"¹⁰².

Uważam, że pomonachijski czeski antysemityzm wyrastał z dwóch źródeł: z poczucia skrzywdzenia i ze specyficznie rozumianego „samoobronnego pragmatyzmu”, wyuczonego zwłaszcza w okresie Odrodzenia Narodowego.

Andrzej Leder twierdzi, że członkowie rozmaitych społeczności¹⁰³ na ogół reagują na krzywdę dwojako: albo wytwarzają własne, odrębne *imaginarium*, albo odrzucają aktualnie obowiązujące, co prowadzi do *pułki symbolicznej*. Skupiając się na sytuacji w Polsce tuż przed wybuchem drugiej wojny światowej, wyodrębnia dwa ważne elementy, obecne również według mnie w Czechosłowacji pomonachijskiej: silną polaryzację emocji oraz powrót do utrwalonego wzorca postrzegania rzeczywistości, w której w charakterze krzywdziciela obsadzany jest 'obcy' czyli Żyd. „Skrzywdzeni mają kamienne serca” – powiada Leder, wskazując, że na ogół nienawiść pokrzywdzonych skupia się na słabszych od nich, i interpretuje tę prawidłowość w duchu Lacanowskim – jako dążenie do uzyskania *juissance* wynikającej z zaspokojonej potrzeby odwetu. Zastanawiający jest ten mechanizm socjo-psychologiczny, który każe szukać podobnego do siebie, aby wymierzyć mu karę, wchodząc niejako w rolę opresora – wydaje się jednak, że przekonująco wyjaśnia on reakcję Czechów na cios, który otrzymali w Monachium.

Milan Kundera precyzyjnie uchwycił symetrię podobieństwa pomiędzy statusem Czechów w Europie i Żydów w Czechach: „Naród żydowski jest mi drogi również dlatego, że moim zdaniem w jego losie koncentruje się, odbija i znajduje swój symboliczny obraz los środkowoeuropejski. Czym jest Europa Środkowa? – Leżącą między Niemcami a Rosją strefą małych narodów. Podkreślam słowa: mały naród. A kim są Żydzi, jeśli nie małym narodem par excellence – jedynym spośród wszystkich małych narodów, który przetrwał cesarstwa i niszczycielski marsz Historii”, podsumowując także rolę Żydów dla czeskiej kultury: „Wszędzie obcy i wszędzie u siebie (...) Żydzi byli głównym elementem kosmopolitycznym i integrującym Europę Środkową – byli jej intelektualnym spoiwem, kondesacją jej ducha, twórcami jej duchowej jedności”¹⁰⁴.

¹⁰² M. Heimann: *Czechoslovakia. The State that Failed*, op. cit., s. 100.

¹⁰³ A. Leder: *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, op. cit., s. 35.

¹⁰⁴ M. Kundera: *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, przeł. M.L. „Zeszyty Literackie” nr 5, 1984, s. 24.

Przekierowanie gniewu z faktycznych sprawców na ich „zastępców”, o ile tylko zostali oni wcześniej ulokowani w roli krzywdzicieli na mocy wielowiekowego uzupełniania *imaginarium*, dokonuje się nad wyraz łatwo, co regularnie wykorzystują rozmaite formacje polityczne, również w Polsce: „Celują w tym politycy zwani radykalnymi, tak przed wojną, jak dzisiaj przede wszystkim prawnicy, choć dawniej również radykalni komuniści. Znajdują w *imaginarium* społecznym takie słowa, obrazy i postaci, które mogą łatwo ucieleśniać zniechęconą postać krzywdziciela. Budują wokół nich uniwersum, które pozwala wyrażać resentymentalne poczucie krzywdy. A następnie kierują na owe figury gniew tych, którzy czują się skrzywdzeni. (...) Nie trzeba się długo rozwodzić nad tym, jak mordercza może być ta strategia »zagospodarowywania« gniewu. Jej efektem jest często śmierć, a prawie zawsze poniżenie piętnowanych »koźłów ofiarnych«”¹⁰⁵.

Próba przeciwstawienia się modelowi postrzegania Żyda jako obcego i wrogiego żywiołowi czeskiemu, podjęta przez Tomasza Garrigue’a Masaryka, okazała się niewystarczająca co najmniej z dwóch przyczyn: zbyt krótkiego czasu i braku „masy krytycznej”. Zanim oficjalnie zadekretowany nowy język przekształcający *pole symboliczne* przeniknie umysły, trwają lata, jeśli nie stulecia. Sam Masaryk przecież wyznawał, że pozbył się antysemityzmu z głowy – ale nie z serca. Drugim, ważniejszym powodem może być brak rzeczywistego potencjału zmiany, brak społecznej „masy krytycznej”, który miałby poprzeć rewolucyjną zmianę oferowaną przez Masaryka.

Rozważając proces dokonywania się rewolucji, Andrzej Leder przedstawia kolejne jej etapy (odrzućcie dotychczasowe *imaginarium* – wytworzenie nowej metafizyki – przenikanie *znaczącego suwerennego* (termin Lacana: *maître signifiant*) do świadomości społecznej i wreszcie: regulowanie funkcjonowania społeczeństwa za pomocą zasymilowanej nowej ideologii) – kwitując, że „rzadko bywa ona wydarzeniem jednorazowym”¹⁰⁶.

Dodałabym, że pomiędzy językiem odzwierciedlającym nowe *imaginarium* a stanem świadomości społecznej istnieje stały rozdział: polega on nie tylko na tym, że deklarowana ideologia „wyprzedza” swój czas, będąc raczej, jak mawiają Anglicy, *wishful thinking*, ale i odwrotnie: bywa, że język nie nadąża za zmianami, najczęściej destrukcyjnymi, które dokonały się na głębszym poziomie. Kiedy zjawisko powstaje, języka jeszcze nie ma; kiedy ustępuje – dyskurs jeszcze tego nie koduje¹⁰⁷. Wydaje się, że to właśnie miał

¹⁰⁵ A. Leder: *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, op. cit., s. 38.

¹⁰⁶ *Ibid.*, s. 29.

¹⁰⁷ Konstatacja Davidsona i Wittgensteina o języku jako „historycznej przygodności” stanowi punkt wyjścia dla programu filozoficznego pragmatystów, podejmujących próbę uwolnienia się od dotychczasowego metafizycznego rozumienia języka, zakleszczającego społeczeństwa w ramach rozmaitych *imaginariów*. Próbę niezmiernie trudną – zważywszy na

na myśli Hegel, mówiąc: „kiedy filozofia o szarej godzinie maluje swój świt, wtedy pewne ukształtowanie życia już się zestarzało”¹⁰⁸, a także Wisława Szymborska, przedstawiając tę właściwość w swoim poetyckim paradoksie: „Kiedy wymawiam słowo Przyszłość, pierwsza sylaba odchodzi już do przeszłości”¹⁰⁹.

Świadomy i przeprowadzony z premedytacją powrót do wzorca obcego/Żyda-krzywdziciela na czeskim gruncie wynikał ze swoiście rozumianego pragmatyzmu, który nazywam „samoobronnym”, wytworzonego w okresie Odrodzenia Narodowego, a będącego reakcją na doświadczenie przerwanej ciągłości – *diskontinuity*.

DISKONTINUITA, czyli zerwana ciągłość kulturowa była zjawiskiem, którego doświadczyli Czesi po klęsce pod Białą Górą w 1620 roku. Przez następnych dwieście lat czeska kultura właściwie nie funkcjonowała, trwając jedynie w wiejskich chatach, w których posługiwano się językiem czeskim. Czeskie Odrodzenie Narodowe wiązało się z gorącą dyskusją na temat konsekwencji *diskontinuity*, kształtu czeskiej tożsamości narodowej, rozumienia państwa, roli inteligencji itd.; zadawano także fundamentalne pytanie o to, czy i jak Czechy mają istnieć i co ich istnienie ma dać światu (*Naše dvě otázky* Huberta Gordona Schauera z 1886 r.; później tzw. „spor o sens českých dějin”). Nacisk na pamięć kulturową i kontynuację daje się zauważyć w okresie po Aksamitnej Rewolucji. Po 1989 roku powróciły takie, przesładowane wcześniej przez komunistów i skazane na oficjalne nieistnienie, nury literackie, jak surrealizm czy poezja religijna, znajdując kontynuatorów wśród debiutantów lat dziewięćdziesiątych (np. Skupina XXVI czy Surrealistická skupina stirup).

Postacią emblematyczną dla koncepcji samoobronnego pragmatyzmu jest Ferdinand Peroutka, jeden z najważniejszych publicystów Pierwszej Republiki, przyjaciel T.G. Masaryka i Karla Čapka (należał do grona tzw. pátěčnicků, współtwórców nowego *imaginarium*, spotykających się u Čapka w piątkowe popołudnia), nieprzejednany krytyk nazizmu i komunizmu. W okresie pomonachijskim Peroutka przyjął koncepcję swojego realizmu

figuralny mechanizm postrzegania rzeczywistości przez człowieka – i naznaczoną aporetycznością, wynikającą właśnie z opisanego wyżej stałego rozziwienia pomiędzy językiem a stanem świadomości. Rozważając wskazaną tezę Davidsona i Wittgensteina, Richard Rorty nadmienia: „(...) »język mówi człowiekiem«, języki zmieniają się z biegiem historii, a zatem istoty ludzkie nie mogą uciec od swojej historyczności. Wszystko, co mogą zrobić, to manipulować naprężeniami wewnątrz własnej epoki po to, by wytworzyć zaczątki epoki następnej”. R. Rorty: *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Warszawa 1996, s. 81.

¹⁰⁸ [Cyt. za:] R. Rorty: *Przygodność, ironia i solidarność*, op. cit., s. 87.

¹⁰⁹ W. Szymborska: *Trzy słowa najdziwniejsze*, „NaGłos” nr 12, 1993, s. 5.

politycznego, w którym kluczowymi pojęciami były: „sebezáchova” („samocalenie”) i „přizpůsobení” („przystosowanie się”). W tekście pod znamienym tytułem „Pryč s humanitou – a co potom?” konstatował: „Mají-li na této obtížené lodi někteří býti výsazeni přes palubu, nechť jsou to spíše cizí než naši vlastní lidé. Hluboce litují že mi nezbyvá než takto mluvit. Ale mluvím tragicky v tragické situaci”¹¹⁰. Na początku roku 1939 napisał zaś zdanie, które w ciągu kolejnych miesięcy i lat nabierało coraz bardziej koszmarnego sensu: „Co se týče německých Židů, cítíme, že jde o tragickou záležitost, která se však nedotýka naší odpovědnosti. Dobrovolně vyhlásili svou věrnost německému národu, což ve výsledné analýze znamená, že se rozhodli přijmout osud, který jim tento národ určil”¹¹¹.

Ferdinand Peroutka świadomie zdecydował się na wskazanie pokrzywdzonym rodakom zastępczego wroga, skierowanie (a raczej: przeniesienie) ich agresywnej energii na Żydów, by zwiększyć szanse na narodową konsolidację i przetrwanie. Koncentracja na zewnętrznym winowajcy pozwoliła zablokować autodestrukcyjną introspekcję, która prowadziłaby do nieznośnego poczucia winy. Nieprzypadkowo w ostatniej z przytoczonych wypowiedzi pojawia się kwestia odpowiedzialności: Czesi, odrzucając etyczne zobowiązanie wobec Żydów, w rzeczywistości odsuwają odpowiedzialność za własny los. *Schadenfreude* jest dla pokrzywdzonych rodzajem odwetu, a z całą pewnością zaświadcza o transpasywnym dążeniu do uzyskania *rozkoszy*. Pomonachijski powrót do koncepcji Żydów jako obcych i wrogich Czechom przyczynił się do ich „odczłowieczenia”, co jest pierwszym, niezbędnym etapem osvajania się z rolą obojętnego świadka Szoa. Reakcja Ferdinanda Peroutki była znaczącym powrotem do – odrzuconej przez Masaryka ze względu na jej ksenofobiczność – wizji twórców Odrodzenia Narodowego, wedle których budowanie czeskości jako takiej, tworzenie zamkniętej, silnej, „wsobnej” wspólnoty narodowej ma być nadrzędnym celem, stawianym literaturze, nauce, polityce¹¹². Odrodzenie Narodowe było czasem nacjonalistycznych mitotwórców i mitomanów; po krótkiej pauzie Masarykowskiej ta specyfika czeskiej kultury powróciła ze zdwojoną siłą.

¹¹⁰ F. Peroutka: *Pryč s humanitou a co potom?*, „Přítomnost” 26.10.1938, [cyt. za:] J. Med, op. cit., s. 51.

¹¹¹ Ibid., s. 51.

¹¹² Jan Patočka tak diagnozował strukturę czeskiego społeczeństwa po Odrodzeniu Narodowym: „Společnost mowiące po česku mělo širokou báze, kteréj górná warstvě stánowila inteligencja, ale brakowało mu bogatej handlowej i przemysłowej buržuazji i szlachty (...). Impulsami do stworzenia tego nowego społeczeństwa i – co za tym idzie – nowego narodu były oświeceniowa emancypacja (pozytywnie) i oświeceniowy centralizm (negatywnie), do których doszły – w dziedzinie ideologii – idee preromantyczne, a potem romantyczne”. J. Patočka: *Kim są Czesi*, przeł. J. Baluch, Kraków 1997, s. 73.

JAN ANTONÍN BAT'A (1898-1965) I ŽYDZI. Słynny czeski „król obuwia” tuż przed wybuchem wojny ocalił większość żydowskich pracowników swojej firmy, rozsyłając ich wraz z rodzinami do zagranicznych fabryk. Dzięki temu wojnę przeżył między innymi sir Tom Stoppard, słynny dramaturg, autor sztuki *Rosenkrantz i Guildenstern nie żyją* urodzony w Zlinie jako Tomáš Straussler. Jego ojciec był lekarzem Bati i został przez niego wysłany do Singapuru. Bat'a wspierał także finansowo antyfaszystowski, londyński rząd czechosłowacki. Szkalowany przez komunistyczne władze, został pośmiertnie zrehabilitowany w 2007 roku.

Mechanizm samoobronny, który w pełni ujawnił się w II Republice, każe postawić pytanie: czy Czechosłowacja w roku 1938 była krajem nowoczesnym? Innymi słowy: czy przeszła rewolucyjny proces przekształcania się społeczeństwa feudalnego, zhierarchizowanego – w demokratyczną wspólnotę ludzi równych? I czy zbudowała nowe, spójne *imaginarium*, opisujące nowy status? Dla pytania o stosunek Czechów do Żydów – a w rezultacie o charakter, kodowanej przez teatr, czeskiej traumy pohloloaustowej – kwestia ta ma duże znaczenie. Zgodnie z tym, co wskazałam powyżej, słowniki (i ustroje polityczne) na ogół wyprzedzają rzeczywiste przekształcenia społeczne, a nowe *imaginaria* nie od razu zastępują stare. Czesi wchodzili w wiek XX jako społeczeństwo o „płaskiej” strukturze, wyrównane: w wyniku historycznych turbulencji w znacznej mierze pozbawione warstwy szlacheckiej, dynamicznie budujące swoją warstwę mieszczańską – i jednocześnie silnie nacjonalistyczne. Jan Patočka, prezentując postępy w krystalizowaniu się nowoczesnego państwa (*in spe* – mówimy wciąż o okresie przed rokiem 1918), posługuje się liczbami: „W 1911 roku Czesi posiadali w bankach i kasach oszczędności ponad 2 miliardy koron (w Niemczech było wtedy w kasach ponad 18 miliardów, w całej Austrii 6,3 miliarda); w 1912 roku czeskie banki miały 245 milionów kapitału zakładowego i sumę 2-6 miliardów w globalnym bilansie. W 1890 roku Czesi założyli z własnych środków Akademię Nauk i Sztuk, finansowaną przez bogatego architekta, który budował w całej monarchii szpitale, budynki publiczne itp. Na wiele lat przed wojną posiadała Praga fabryki maszyn pozostające w rękach czeskich. Znaczny na owe czasy awans gospodarczy mógł się mierzyć z awansem gospodarczym rodzimych Niemców”¹¹³.

Na początku XX wieku czeskie mieszczaństwo miało za sobą co najmniej sto trzydzieści lat rozwoju: w 1781 cesarz zniósł poddaństwo osobiste chłopów, otrzymali oni wolność przenoszenia się z miejsca na miejsce – a więc również do miast; dostali ziemię. Józef II zrezygnował ze scalającej

¹¹³ J. Patočka: *Kim są Czesi*, op. cit., s. 77.

koncepcji rekatolicyzacji i nie tamował idei Oświecenia. Te zmiany pobudziły ambicję warstwy chłopskiej: czeski chłop chciał być wolny, posługiwał się własnym językiem, kształcił dzieci i dążył do umożliwienia im awansu społecznego. Industrializacja w połowie XIX wieku stanowiła dodatkowy silny impuls dla wykrystalizowania się etosu czeskiego mieszczaństwa: jeśli uznać, że miarą powodzenia było – poza zgromadzonym kapitałem, o którym pisze Patočka – wywalczenie czeskiego szkolnictwa wyższego, prasy i teatru po czesku oraz istnienie czeskiej warstwy urzędniczej, kursującej po wszystkich krajach monarchii, to niewątpliwie sto lat później Czesi mogli uznać, że ich starania zakończyły się sukcesem. Warunki kształtowania się warstwy mieszczańskiej – w trudnych okolicznościach, w atmosferze walki ideowej – sprowokowały jednak albo raczej wzmocniły tendencję tej grupy do postrzegania się jako drużyny w oblężonej twierdzy, co było prostą drogą do wytworzenia się przesadnej solidarności i ksenofobicznej więzi pomiędzy jej członkami. W ramach nadrzędnej idei samoocalenia, w gruncie rzeczy mającej wiele wspólnego z charakterystyczną cechą diaspory, Czesi byli gotowi „wyrzucić za burtę” (wedle określenia Peroutki) swoich wielowiekowych sąsiadów – Żydów, ale także i innych, jeśli tylko zostaną uznani za element ‘obcy’¹¹⁴.

Powołując się na Hegłowską dialektykę ‘pana i niewolnika’ z *Fenomenologii ducha*, Jan Patočka rozpatruje wydarzenia po 1938 roku jako zaprzeczającą szansę na pokonanie niewolniczej mentalności, koncentrując się przy tym na krytykowanej roli Edwarda Beneša; sądzę, że intuicję filozofa należałoby poprowadzić dalej: gorliwe eliminowanie Żydów z życia publicznego było swego rodzaju próbą zadowolenia pana poprzez sprostanie jego potencjalnym oczekiwaniom. Epizod pomonachijski pokazuje też, że pozytywistyczne złudzenie „liniowego postępu” w dziejach ludzkości czy rozwoju kultury zawodzi; ani rewolucja, ani postęp nie są konieczne i nie są nieodwracalne¹¹⁵.

¹¹⁴ To się nie zmieniło: „obcość” i nieczeska „arystokratyczność” była argumentem podnoszonym podczas pierwszych bezpośrednich wyborów prezydenckich przez późniejszego zwycięzcę Miloša Zemana przeciwko Karlowi Scharzenbergowi, postaci zasłużonej dla niezależnej czeskiej kultury, wywodzącej się ze szlachy austriackiej.

¹¹⁵ Nie tylko postęp i rewolucja nie są koniecznością i nie są nieodwracalne; podobnie rzecz się ma z reprezentacją. Pisze David Slattey w omówieniu *The Trobriand Islands* [przekład mój – A.F.]: „Foucault dowodzi, że pod koniec osiemnastego stulecia klasycystyczna epistema została zastąpiona przez modernistyczną. (...) Transformacja [ta] nie zaistniała z powodu jakiegoś postępu w nauce, większej precyzji w technikach badań naukowych i informacji, czy też z powodu kilku ważnych odkryć, jakiegoś szczęśliwego przypadku czy geniuszu. Przeciwnie, do zmiany doszło z powodu załamania się reprezentacji. W rzeczy samej, w ideę reprezentacji wpisana jest możliwość niepowodzenia, należy to wręcz do kondycji jej istnienia. Niepowodzenie nie przychodzi zatem z zewnątrz. Najbardziej zmiennym kodem świadomości

Tomasz Garrigue Masaryk, „zjawisko wyjątkowe lecz całkowicie wyizolowane”, jak go określa Patočka, korzystając z dynamicznej siły czeskiego społeczeństwa próbował wyeliminować tradycyjne mitotwórstwo ufundowane na nacjonalizmie językowym, proponując w zamian nowoczesne *ratio*¹¹⁶ i idee bliskie multikulturalizmowi. Chodzi tu nie tylko o Żydów oraz o połączenie ze Słowacją, poprzedzone zresztą wieloletnim kulturowym mityzowaniem słowackiej ziemi i jej mieszkańców; Czesi szeroko otworzyli drzwi również uciekinierom z bolszewickiej Rosji, którzy później wzbogacili ich kulturę i naukę. Masaryk ponadto interesował się myślą Karola Marksa, „zwrócił uwagę na Marksa w czasach, kiedy w świecie akademickim obchodzono się z nim jak z naukowym trupem”¹¹⁷, a książka *Otázka socialní*, oparta na wcześniejszym seminarium uniwersyteckim poświęconemu socjalizmowi i myśli niemieckiego filozofa, jest dokumentem kształtowania się koncepcji społeczno-politycznych czeskiego prezydenta głównie na zasadzie krytycznego odczytywania Marksa. Usiłując obalić nacjonalistyczne mity, proklamować obowiązującą zasadę *ratio* – nowoczesnej racjonalności i prawdy w publicznym dyskursie, Masaryk nie był jednak ani do końca konsekwentny (współtworzył wszak nowe, zastępcze *imaginarium*), ani też zapewne nie zdawał sobie sprawy z tego, że nowoczesność może nieść ze sobą nowe, gigantyczne zagrożenia.

„Zagłada jest świadectwem postępu cywilizacyjnego”¹¹⁸ – to zdanie Richarda Rubinsteina przytacza Zygmunt Bauman w *Nowoczesności i Zagładzie*, stanowczo sprzeciwiając się rozpowszechnionej tezie o Holokauście jako „epoce upadku”. Co się takiego wydarzyło w Europie? Bauman rozpoczyna analizę od oświeceniowej „intronizacji Natury”, „szkiełka i oka”,

mości w czasach modernistycznych jest zatem konfiguracja zogniskowana na ludzkiej aktywności”. D. Slattery: *The End of The Anthropological Self. Foucault in The Trobriand Islands*, Poznań 1993, s. 5.

¹¹⁶ Andrzej Leder w swojej książce o „prześnionej rewolucji”, powołując się na badania Martina Malii (*Lokomotywy historii. Zwroty w dziejach i kształtowanie nowoczesnego świata*, przeł. M. Grabska-Ryńska, Warszawa 2008), pisze o racjonalizmie – dominacji *ratio* – w nowoczesnym dyskursie publicznym i o roli tego składnika, który stanowił ucieczkę od nierozstrzygalnych, a potencjalnie krwawych starć dogmatycznych. Z racjonalnością argumentacji wiąże się także pojawienie się formacji nowoczesnych polityków: „Martin Malia zwraca uwagę, że w okresie wojen i rewolucji religijnych w Europie terminem »polityk« określano zwolenników takiego rozwiązania, które przeniesie środek ciężkości dyskursu z kwestii sporu religijnego na inne, pozwalając współistnieć różnym wyznaniom w ramach jednego organizmu politycznego”. A. Leder, op. cit., s. 36. W przypadku czeskim, o którym mowa, należałoby przymiotnik „religijny” zastąpić „nacjonalistycznym” – Masaryk pod tym względem wzorcowo realizował koncepcję nowoczesnego *personnalité politique*.

¹¹⁷ J. Patočka: op. cit., s. 78.

¹¹⁸ Z. Bauman: *Nowoczesność i Zagłada*, przeł. T. Kunz, Kraków 2009, s. 39.

pychy naukowców przekonanych o możliwości obiektywnego poznania wszelkich sfer ludzkiej działalności. Możliwość poznania i opisu spłotła się z moralnymi kategoriami wartościowości i bezwartościowości, a płynne przejście od analizowania rozmaitych przestrzeni ludzkiej twórczości i ingerencji do badań (frenologicznych, fizjologicznych) nad człowiekiem jako takim, dokonało się nadzwyczaj szybko, otwierając szeroko drzwi rasizmowi i wszelkim dyskryminującym filozofiom. Po poznaniu musiał przyjść kolejny etap: programowanie, naprawianie, przekształcanie, ubrane we wspaniałe – i w gruncie rzeczy głęboko religijne – ideały dążenia do doskonałości. Nowej, użytecznej terminologii dla zachodzących mentalnościowych zmian dostarczało ogrodnictwo i medycyna: słowami kluczowymi były, budzące dziś trwogę – czystość, zdrowie, normalność, chwast. „W języku i retoryce Hitlera roilo się od obrazów chorób, zakażeń, plag, rozkładu, zarazy. Hitler porównywał chrześcijaństwo i bolszewizm do syfilisu i dżumy, nazywał Żydów zarazkami, bakteriami gnilnymi lub szkodnikami”¹¹⁹ – przypomina Zygmunt Bauman.

Holokaust był zatem w tym ujęciu „naturalną konsekwencją” (jak zapewne powiedziałby Richard Rubinstein) nowoczesności i racjonalności, sięgającej korzeniami oświeceniowej rewolucji, co więcej: został przeprowadzony zgodnie z nowoczesnymi metodami, w których Wydajność i Procedury pełnią rolę najistotniejszą. Zgadając się generalnie z tym ujęciem, chciałabym jednak przypomnieć, że ideologia nazizmu została ewidentnie zasilona odniesieniami do niemieckiego romantyzmu, reinterpretowanego na bazie biologizmu.

Niewątpliwie jednak, gdyby nie narzędzia wypracowane na gruncie pooświeceniowej cywilizacji, Zagłada nie byłaby do przeprowadzenia na taką skalę; „sprawne” pozbycie się odpowiedzialności poprzez rozproszenie jej pośród rzesz pracowników kolejnych biur i komórek również nie byłoby możliwe. *Endlösung* – powiada Bauman – była „wytworem kultury biurokratycznej”¹²⁰. W świetle przedstawionej argumentacji, na której zasadza się również koncepcja niniejszej książki, powojenna czechosłowacka *národní očista*, mająca na celu wytropienie i wyeliminowanie kolaborantów spośród szeregów zwykłych „przyzwoitych” Czechów jawi się jako gest tyleż podejrzany, co nieskuteczny. Przemoc była – i jest – systemowa, sięga dużo dalej niż tylko do pojedynczych ludzi lub nawet całych grup. Ona jest wpleciona w naszą cywilizację i kulturę.

¹¹⁹ Ibid., s. 158.

¹²⁰ Ibid., s. 51.

LICZBY. Podczas spisu powszechnego w 1930 roku w Czechosłowacji 356 830 osób określiło swoje wyznanie jako mojżeszowe (117 551 osób w Czechach i na Morawach, 136 737 na Słowacji, 102 542 na Rusi Podkarpackiej). W utworzonym po wybuchu wojny Protektoracie Czech i Moraw żyło 118 310 Żydów (definiowanych poprzez wyznanie), przy czym przed 1941 rokiem 26 000 uciekło. Między 1941 a 1944 rokiem do getta w Terezynie przewieziono 82 309 Żydów z Pragi, Brna, Ostrawy, Olomuńca i innych miast, większość z nich (ok. 71 000) została zamordowana przez Niemców, a dodatkowo ok. 7000 Żydów zabiły władze okupacyjne i kolaboranci na terenie Protektoratu. Po 1942 roku do Terezína deportowano Żydów z całej Rzeszy (z terenu Niemiec, Austrii, a także z Holandii, ze Słowacji, Węgier, z Danii), także m.in. dzieci żydowskie z Białegostoku. W sumie ze 141 181 Żydów, 33 456 zmarło z wycieńczenia w samym Terezynie, pozostali zostali wywiezieni (głównie do Auschwitz) i wymordowani. Około 2000 osób przeżyło dzięki ucieczce lub doczekało w getcie końca wojny. Niemcy i kolaboranci zamordowali około 263 000 Żydów, którzy mieszkali w Czechosłowacji w 1938 roku.

Owa *národní očista*, należy dodać, dotyczyła współpracy z okupantem, starannie jednak pomijano problem udziału w Holokauście, denuncjowania Żydów, czerpania korzyści z ich zniknięcia. W 1949 roku wyszła jeszcze ważna, napisana w czasie wojny powieść-świadectwo Jiřego Weila *Život z hvězdou*, Alfréd Radok nakręcił rewelacyjny film *Daleká cesta*¹²¹, po czym komuniści zaczęli wyciszać temat Szoa w oficjalnym dyskursie. Dwa lata później doszło do pokazowego procesu Rudolfa Slánskiego i dziesięciu innych polityków pochodzenia żydowskiego: była to kolejna sądowa teatralizacja czeskiego powojennego antysemityzmu, symetryczna do sprawy Hilsnera sprzed pierwszej wojny światowej.

Powrót do zainteresowania problematyką Szoa nastąpił dopiero w latach sześćdziesiątych, w okresie względnego luzowania ideowych i politycznych cugli¹²². Temat literacko przetworzyli między innymi Josef Škvo-

¹²¹ Pomiedzy tymi dwoma dziełami istnieje szczególnie związek. W jednej z pierwszych wersji *Života s hvězdou* Weil umieszcza motyw maszyny do pisania z jednoznaczną aluzją do *Zamku* Franza Kafki (ten fragment został pominięty w finalnej wersji powieści). Analizując film *Daleká cesta* Petr Málek wskazuje, że Radok również wykorzystał kafkowskie obrazowanie i motyw maszyny do pisania jako emblematu biurokratycznej maszyny Szoa, mimo że z pewnością nie znał prototypu powieści Weila. P. Málek: *Lokomotiva [dějin]: holocaust jako modernistická udalost*, [w:] *Šoa v české literatuře a kulturní paměti*, red. J. Holý, Praha 2011, s. 109.

¹²² Jacek Bocheński zauważa, że w polskiej literaturze nie było tabu związanego z Holokaustem, istniało ono jednak wyraźnie w obrębie kinematografii i teatru. Pisarz wyjaśnia to zjawisko zasięgiem i możliwością oddziaływania każdej z wymienionych sfer kulturalnej aktywności. Film i teatr niewątpliwie należą do mediów mających silny rezonans, oddziałują-

recký (*Sedmiramenný svícen*), Věra Kalábová (*Ve městě jsou bratři Steinové; Přítomný čas věcí minulých*), Ladislav Grosman (*Past; Obchod na korze*), Ladislav Fuks (*Spalovač mrtvol*), Hana Bělohradská (*Bez krásy, bez límce*), a młodych twórców zafascynowała postać i literatura Franza Kafki, zaczęto kręcić filmy o Holokauście. Obrazy te niejednokrotnie konstytuowały ideowo Nową Falę, wystarczy wymienić następujące tytuły: *Transport z ráje* Zbyňka Brynychy z 1962 roku, dwa lata późniejszy *...a pátý jezdec je Strach* tego samego reżysera, *Démanty noci* Jana Němca z 1964 r.; oskarowy *Obchod na korze* Jána Kadára i Elmara Klosa z 1965 r.; *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (1965) i *Dita Saxová* Antonína Moskalyka (1967) – oba na podstawie powieści i scenariuszy Arnošta Lustiga oraz nakręcony tuż przed inwazją wojsk Układu Warszawskiego *Spalovač mrtvol* Juraja Herza z rewelacyjną rolą Rudolfa Hrušínského.

SLÁNŠTINA. Określenie sfingowanego procesu Sekretarza Generalnego Komunistycznej Partii Czechosłowacji Rudolfa Slánskiego i jego rzekomych współników, rozpoczętego w 1951 r., a zakończonego w grudniu 1952 roku wykonaniem kary śmierci na jedenastu oskarżonych. Slánský został uznany za organizatora siatki szpiegowskiej działającej na rzecz Izraela. W trakcie procesu podsądnych określano jako szpiegów, trockistów, titoistów, szkodników, wrogów narodu czechosłowackiego, syjonistów, burżuazyjnych nacjonalistów i zdrajców, podkreślając ich żydowskie korzenie. Faktycznym tłem procesu był konflikt pomiędzy ZSRR a Izraelem po nieudanej próbie politycznego podporządkowania Izraela w 1949 roku. Wobec sojuszu Izrael – USA, ZSRR przyjął kurs proarabski, organizując jednocześnie wieloaspektową antyżydowską kampanię w krajach związkowych i satelickich. Slánský został zrehabilitowany w 1963 roku; jego syn Rudolf Slánský Junior był członkiem partii komunistycznej w latach 1960-1968, później dysydem, sygnatariuszem Karty 77, powołanym przez prezydenta Václava Havla na stanowisko ambasadora w Moskwie.

W następnej dekadzie, pod naporem normalizacyjnego walca temat zaczął zanikać¹²³ (po wojnie sześciodniowej w 1967 roku komuniści zarówno w Czechosłowacji, jak i w Polsce szerzyli propagandę o mackach syjonistycznego wywiadu itd.); jeśli pojawiał się jeszcze w filmach, to jedynie

cych najszerzej. Zob. J. Bocheński: *Ta wina nie ciąży na Polsce*, http://wyborcza.pl/magazyn/1,142069,16926103,Ta_wina_nie_ciazy_na_Polsce.html [dostęp 06.01.2016].

¹²³ Co prawda w Czechosłowacji po wojnie sześciodniowej na skutek komunistycznej propagandy antysemityzm wybrzmiewał głośno, ale nie był to odpowiednik polskiej antysemickiej nagonki z roku 1968 (która zresztą sprowokowała na świecie falę antypolonizmu).

w formie aluzyjnej, zawołowanej¹²⁴, aby powrócić dopiero około roku 2000 – bardzo często zresztą, jak dowodzi Jan Čulík¹²⁵, jako maska, metafora losów przeciętnych Czechów w okresie Husákowskiej normalizacji.

W czeskiej recepcji inscenizacji i sztuk teatralnych zarysowuje się tendencja do wpisywania Holokaustu w długą tradycję ludzkiej podłości. Próba oglądu procesów, jakie zaszły w związku z Szoa w czeskim społeczeństwie i ich destrukcyjnego wpływu na medium teatru nie została jeszcze podjęta na gruncie czeskiego teatroznawstwa – niniejsza książka inicjuje badania tego obszaru.

Kłopot z recepcją inscenizacji teatralnych polega na tym, że przedmiot badań jest podatny na swoisty „błąd paralaksy”: każdy z widzów ogląda i zapamiętuje (a później recenzuje) w gruncie rzeczy co innego, koncentruje uwagę na odmiennych szczegółach, a do tego każde kolejne przedstawienie będzie się różnić od poprzedniego z powodu odmiennej interakcji pomiędzy aktorami oraz aktorami a publicznością. Samuel Weber, powołując się na etymologię angielskiego słowa prawda [*truth*], wywodzonego od wyrazu rozejm [*truce*] konstatuje, że rezultat inscenizacji teatralnej przypomina raczej krótkotrwały – zmieniający się z inscenizacji na inscenizację – rozejm pomiędzy skłóconymi stronami niż wieczyste przymierze¹²⁶. Jedyne, na czym można polegać, to tekst dramatu. Inny przedmiot badań – spektakl teatralny – w zasadzie nie istnieje, przed unieruchamiającym spojrzeniem badacza ucieka w proteuszowe formy; w ten sposób daje o sobie znać najważniejszy fenomen scenicznego przedstawienia, ale także dramatu ludzkiej egzystencji: czas.

¹²⁴ Zob. P. Bednařík: *Jews in Czech Film and Television Production during Normalization*, [w:] *The Representation of the Shoah in Literature and Film in Central Europe 1970s and 1980s*, red. J. Holý, Prague 2012, s. 207.

¹²⁵ Zob. J. Čulík: *The Holocaust as a Metaphor of Oppression during Husák's Normalization*, [w:] *The Representation of the Shoah in Literature and Film in Central Europe 1970s and 1980s*, op. cit., s. 189.

¹²⁶ Zob. S. Weber: *Teatralność jako medium*, przeł. J. Burzyński, Kraków 2009, s. IX.

PROTAGONISTES: ocalony. O teatrze Arnošta Lustiga

*Wovon man nicht sprechen kann,
darüber muss man schweigen.*

Ludwig Wittgenstein¹²⁷

*Žadne slovo nie wystarczy
a bezsłowie nie unicestwia.*

Julian Przyboś¹²⁸

W biograficznym filmie *Tvoje slza, můj děšť: Přítomnost Arnošta Lustiga*, nakręconym przez Evę Lustigovou o ojcu w 2011 roku, pisarz opowiada, że kiedy w 1945 roku jako dziewiętnastoletni ocaleniec, wycieńczony po obozach w Terezínie, Buchenwaldzie, Auschwitz i po ucieczce z transportu do Dachau, spotkał swojego dawnego nauczyciela, zaczął mu natychmiast opowiadać o wszystkim, czego był świadkiem: o obozach, krematoriach, zagazowaniu całej jego rodziny, o bydłych wagonach i marszu śmierci... Nauczyciel pogłaskał go po głowie tak, jak się głaszczce kogoś, kto bredzi. Nie uwierzył¹²⁹. „Wtedy postanowiłem pisać” – wyznaje Lustig, który niemal całą swoją twórczość literacką poświęcił problematyce Zagłady. – „Ludzie nie wierzą, ale papier ci uwierzy, pióro uwierzy, atrament uwierzy, jeśli tylko napiszesz tak, żeby to brzmiało wiarygodnie”¹³⁰.

¹²⁷ L. Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*. Rozdział 7.

¹²⁸ J. Przyboś: *Linia i gwar. Szkice*, t. II, Kraków 1959, s. 134.

¹²⁹ Doświadczenie Lustiga jest wspólne wielu ocalonym. Podobnie pisała w swojej autobiografii austriacka literaturoznawczyni Ruth Klüger: „Ich hab damals immer gedacht, ich würde nach dem Krieg etwas Interessantes und Wichtiges zu erzählen haben. Aber die Leute wollten es nicht hören, oder nur in einer gewissen Pose, Attitüde, nicht als Gesprächspartner, sondern als solche, die sich einer unangenehmen Aufgabe unterziehen, in einer Art Erfurcht, die leicht in Ekel umschlägt”. R. Klüger: *Weiter leben. Eine Jugend*, Monachium 1995, s. 112. Primo Levi, rok przed swoją samobójczą śmiercią, pisał o osamotnieniu ludzi, którzy przeszli traumę obozu i zmagają się z poczuciem winy wobec tych, którzy nie przeżyli: „La richesta di solidarietà di una parola umana, di un consiglio, anche solo di un ascolto, era permanente ed universale, ma veniva soddisfatta di rado”. P. Levi: *I sommersi e i salvati*, Torino 1986, s. 59-60.

¹³⁰ Słowa te Lustig wypowiada w filmie *Tvoje slza, můj děšť: Přítomnost Arnošta Lustiga*: [„A on mě za chvíli začal hládit po hlavě, jako hládiš pomatenýho. A tak jsem zjistil, že mně vlastně nevěří, že myslí, že to není možný ... Papír ti věří... A tak jsem začal psát...”].

Powyzsza deklaracja, będąca zarazem fundamentem pisarstwa Lustiga, dotyczy w gruncie rzeczy referencji: skoro „słowo nie wystarcza a bezsłowie nie unicestwia”, jak powiadał Przyboś, to tylko operowanie chwytem zapośredniczenia daje szansę na reprezentację tego, w co nie uwierzył praski nauczyciel (a zatem i każdy inny hipotetyczny słuchacz). Jest to także sposób na zakodowanie w tekście statusu narratora, pozostającego w ambiwalentnym zawieszeniu pomiędzy sceptycyzmem a nadzieją na bycie usłyszonym.

W tym samym filmie znajduje się scena nieco żartobliwego sporu pisarza i aktorki Květy Fialovej o fenomen nicości. „Dajmy na to, że mam tutaj garść czereśni” – mówi Lustig, podnosząc zaciśniętą dłoń. – „Wyrzucam je wszystkie i co pozostaje?”. „Zostaje twoja dłoń” – odpowiada natychmiast Fialová i z uśmiechem całuje wewnątrz dłoni przyjaciela. Ta scena, podobnie jak wiele innych w omawianym filmie, jest teatralną miniaturą, syntetyzującą najważniejsze cechy i najistotniejsze wątki twórczości Lustiga. Żywioł teatralności przesyca jego pisarstwo (prozę, sztuki, scenariusze), a ambiwalencja, wynikająca z zawieszenia pomiędzy „wiarą w coś” i „niewiarą w nic” to jego stały element. Lekka, żartobliwa atmosfera owego „sporu o pryncypia” z Fialową jest charakterystyczna dla twórczości czeskiego prozaika, który chętnie mawiał, że w pełni zasłużył na swoje antytetyczne imię i nazwisko: Arnošt – Ernest – oznacza „poważny”, Lustig – „zabawny”.

Pisząc o teatralności w prozie Lustiga mam na myśli taką konstrukcję literacką, w której kameralny, skoncentrowany na dialogu, fikcyjny obraz działań i relacji pomiędzy bohaterami odsłania mechanizmy – psychologiczne, historyczne, kulturowe – funkcjonowania społeczności, odsyłając pośrednio do traumy fundującej obraz rzeczywistości. Lustig obficie korzysta z chwytów charakterystycznych dla teatralnego medium: „przerysowuje” swoich bohaterów, zmuszając ich do „odgrywania” siebie samych (odgrywania Żyda, prostytutki, tancerki); zamyka ich w ciasnej przestrzeni wypełnionej znaczącymi przedmiotami – nie sposób zapomnieć o schowku, kryjówce, szafie jako miejscu emblematycznym dla wojennych losów ocalałych – koncentruje uwagę na relacjach pomiędzy postaciami, na „zagęszczonym” dramaturgicznym czasie, któremu każe płynąć nierównomiernie, konwulsyjnie. Teatralność pozwala twórcy całkowicie ukryć się za kulisami historii.

Postrzegam teatr – czy teatralność – w utworach Lustiga jako analogon snu, kategorii Lacana, służącej do wyjaśnienia istoty fantazmatów. Psychoanalityk opisywał to zjawisko w seminarium poświęconym *Tuché i automatonomi* (odrzucając jednocześnie Freudowskie rozumienie snu jako *Traumdeutung*: realizacji pożądania); punktem wyjścia dla analizy była inspiracja, jaką okazała się zwyczajna poobiednia drzemka: „Któregoś dnia z krótkiej drzemki, w której szukałem wypoczynku, zbudziło mnie coś, co pukało do

moich drzwi, zanim się zbudziłem naprawdę. I właśnie za sprawą tego uporczywego pukania ukształtowałem pewien sen, sen objawiający mi coś innego niż owe stuki”¹³¹. Zgłębiając fenomen tego zjawiska, badacz zauważa, że funkcją snu, który błyskawicznie „zaadaptował” owo stukanie, wplatając je w fabularną tkanę śnionej historii, było ocalenie możliwości spania, niejako: ochrona śniącego przed konfrontacją z rzeczywistością spoza snu. Wewnętrzny ustrój człowieka nie pozwala, aby ten został zbyt łatwo zbudzony (Lacan w tym miejscu stosuje grę słów, używając angielskiego słówka *knocked* – dosłownie: „puknięty”, niejako „wypukany ze snu”). Badacz podsumowuje: „Jakże nie widzieć, że to przebudzenie ma podwójny sens – że to przebudzenie, które nas przywraca do pewnej ustanowionej i przedstawionej rzeczywistości, ma podwójne zastosowanie? Realności musimy szukać poza snem – w tym, co sen osłonił, owinął, ukrył, poza owym brakiem przedstawienia, którego zastępnik tylko tutaj mamy. Oto realność, rządząca bardziej niż cokolwiek naszymi poczynaniami (...)”¹³².

Fantazmat działa podobnie jak sen: „owija” świadomość, chroni przed konfrontacją z rzeczywistością traumy, odsuwa od *realnego*, odpornego na wszelkie symbolizacje; zarazem jednak każdy fantazmat musi zawierać owo „pukanie”, jądro traumy, które wywodzi się ze sfery pozasennej (pofantazmatycznej). To – metaforycznie rozumiane – „stukanie” jest widoczne, zdradliwe; wplecione w fantazmat może być jednak z łatwością zignorowane, stanowi bowiem integralną część innej opowieści, w której nie ma żadnych luk, która jest aż do przesady spójna. „Pukanie” w dramacie o Kateřinie Horovitzovej jest głośne: przybiera formę wystrzału, który zabija esesmana. Fantazmat historii o żydowskiej tancerce skrywa *realne* pragnienie zemsty na opresorze; pragnienie ocalonego.

Ulubione bohaterki Lustiga: młode kobiety, jego – jak sam je nazywał – „córki”, w istocie musiały nimi być, każda z nich bowiem miała w sobie „genetyczny materiał” samego twórcy – przenosiła i zarazem kamuflowała jego doświadczenia. Ukrywanie się za teatralnymi kulisami historii odczytuje w odniesieniu do Arnošta Lustiga jako syndrom ocaleńca; w pewnym sensie – i przy zastrzeżeniu, że nie chodzi o ograniczenie zestawu innych możliwych interpretacji tekstów czeskiego autora – ta sztuka jest działaniem terapeutycznym.

Slavoj Žižek, omawiając Lacanowską koncepcję nieświadomości, która, jak wiadomo, wedle niego jest „tuż obok”, przytacza anegdotę o robotniku podejrzanym o kradzież. „Co wieczór, gdy opuszczał fabrykę, dokładnie sprawdzano taczkę, którą pchał przed sobą, ale strażnicy nie mogli niczego

¹³¹ J. Lacan: *Tuché i automat*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, przeł. K. Kłosiński, Kraków 2007, s. 33.

¹³² *Ibid.*, s. 37.

znaleźć, taczka zawsze była pusta. Wreszcie zrozumieli: robotnik kradł właśnie taczki”¹³³. Podobnie rzecz się ma z twórczością Arnošta Lustiga, który demonstrował niezłomną radość życia, odporność na cień traumy¹³⁴. W jednym z wywiadów, wykorzystanych w dokumentalnym filmie *Arnošt Lustig – devět životů*, pisarz mówi o tym, że największą zbrodnią nazistów było odebranie wartości ludzkiemu życiu: „Hitlerowcy usiłowali – i często im się to udawało – wmówić swoim ofiarom, że ich życie jest pozbawione sensu, bezużyteczne, że świat nie chce ich oglądać, dla nikogo nie znaczą nic – a zatem powinny jeszcze dziękować im za to, że zechcą je tego życia pozbawić”¹³⁵. Ta diagnoza Lustiga wpłynęła na jego powojenne życie i na twórczość. Nie ma chyba ważniejszego motywu w jego utworach niż ten właśnie: kiedy ofiara podejmuje działanie, wykonuje gest przywracający wartość jej życiu – lub choćby śmierci. Tym był strzał Kateřiny. Lustig swoim pisarstwem nie tylko składa świadectwo: on także organizuje wciąż tę samą, powtarzającą się – choć w zmienionych dekoracjach i przy użyciu nieco innych rekwizytów – terapeutyczną psychodramę.

Samuel Weber, przypominając etymologiczne pokrewieństwo słów „teatr” i „teoria” wyrastających ze wspólnego rdzenia ‘thea’ (‘miejsce’), twierdzi, że w obu przypadkach idzie o zapewnienie podmiotowi „oddalonego miejsca”, dystansu, z którego rzekomo „widać lepiej”¹³⁶. W związku z twórczością literacką Lustiga należałoby jednak raczej mówić o „przesunięciu” analogicznym do tego, które rozpatruje Jacques Derrida w *La Double Séance*¹³⁷, określając je jako „osobliwe zamknięcie metafizyki”: osobliwe, bo zamykając zarazem się ją otwiera, przemieszcza jedynie w inną przestrzeń. Zarówno Weber, jak i Derrida rozpatrują fenomen zmiany miejsca, dokonując jedynie analizy tego zjawiska z odmiennych perspektyw. Do takiej zmiany niewątpliwie dochodzi w twórczości Lustiga, który przeprowadza *opsis* w *synopsis*, rezygnując zarazem z etycznych prerogatyw tego, co zwykle na-

¹³³ S. Žižek: *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. J. Kutyla, Warszawa 2010, s. 39.

¹³⁴ Strategia Lustiga była podobna do tej, o której opowiadał Jerzy Rydel, ocalony z Auschwitz, w siedemdziesiąt rocznicę wyzwolenia obozu: „przed kilkoma laty zmarł pewien »oświęcimiak«. (...) Bardzo rzadko wspominał tamte dwa lata w Auschwitz. Błyskotliwy racjonalista, człowiek spełniony, pełen humoru i radości życia, mający rozległe i serdeczne kontakty w Niemczech. I ten oto niezwykły człowiek, gdy ostatecznie opuszczały go siły, widział znów dymiące kominy krematoriów i jako zbiegły, czyli ocalony więzień zakrywał numer obozowy na przedramieniu, »żeby go nie rozpoznali«. Auschwitz był w nim do końca, Auschwitz jest w nas wciąż jeszcze!” J. Rydel: *Auschwitz jest w nas wciąż jeszcze*, „Tygodnik Powszechny” – dodatek z 1 lutego 2015, s. 3.

¹³⁵ Arnošt Lustig: *devět životů*, scen. i reż. I. Pavelek, K. Pavelková, Diamant Film, Praha 2012.

¹³⁶ Zob. Wprowadzenie S. Webera do zbioru esejów *Teatralność jako medium*, przeł. J. Buryński, Kraków 2009.

¹³⁷ J. Derrida: *La Double Séance*, [w:] *La Dissémination*, Paris 1972, s. 199.

zywa się prawdą, prawdopodobieństwem, reprezentacją. W gruncie rzeczy strategią pisarską Lustiga jest odwrotność narracji, którą James E. Young w odniesieniu do *Dochodzenia* Petera Weissa, utworu z dziedziny teatru dokumentalnego, nazywał „retoryką faktów”¹³⁸. Young tropi niekonsekwencje w twórczej koncepcji Weissa, definiującego teatr dokumentalny z wykorzystaniem trzech radykalnych krytyk: *przemilczenia*, *zniekształcenia* i *kłamstwa*, dla których miało nie być miejsca w teatrze o Szoa. Sam Weiss jednak – jak dowodzi Young – sprzeniewierzył się przynajmniej jednej z przyjętych przez siebie zasad, ignorując fakt, że wizja Holokaustu, którą przekazuje odbiorcy, jest uzależniona od jego indywidualnej optyki. Świadomość co do nieuchronnego poddawania się faktów historycznych żywiłowi narracji wraz z jej selektywnością, relatywizmem i fragmentarycznością jest wprawdzie późną zdobyczą postmodernistyczną, ale oratorium Weissa z 1965 roku – pisane w trakcie słynnych procesów frankfurckich na podstawie skondensowanych (a zatem może zniekształconych?) materiałów z zeznań oskarżonych – było dziełem skonstruowanym przez twórcę z użyciem artystycznego rekwizytorium (teatralność sądowego rytuału jest natychmiast widoczna)¹³⁹. Autor, który przyjmuje perspektywę marksistowską (albo, jak twierdzą niektórzy czescy interpretatorzy, uniwersalizującą), ani razu nie używa w swoim utworze słowa „Żyd”, którym zresztą sam był (Grzegorz Niziołek przytacza hipotezę, że świadomość żydowskiego pochodzenia Weissa mogła być przez niego samego wypierana). W odróżnieniu od niemieckiego dramaturga, który swoją sztuką ufundował pewien wzorzec pisania o Szoa, Lustig rezygnuje z otaczania swego literackiego świadectwa

¹³⁸ J.E. Young: *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*, Bloomington – Indianapolis 1988.

¹³⁹ W *Dochodzeniu* Erwina Axera, wystawionym w 1966 roku w Teatrze Współczesnym w Warszawie, scenografia Axera i Ewy Starowiejskiej odegrała niebagatelną rolę, ponieważ „rozsadzając” projekt Weissa: „Trzy rzędy – wzniesione jeden nad drugim – nieruchomych ludzkich figur, usytuowanych frontalnie do widowni. Dwudziestu ośmiu aktorów. Mogliby niemal kojarzyć się ze zdjęciem ze zjazdu koleżeńkiego, wszyscy są tu prawie w tym samym wieku, w każdym razie różnice nie są istotne wobec faktu, że wszyscy należą do pokolenia ludzi już dorosłych w czasie wojny. Istotne dla ogólnego wrażenia jest to, że siedzą tu niemal sami mężczyźni i że osoby siedzące w dwóch górnych rzędach noszą bez wyjątku ciemne okulary. Axer posłuchał zalecenia autora, by na scenie nie rekonstruować sali sądowej, równocześnie jednak stworzył obraz, który swoją prostotą i siłą rozbijał polityczne intencje Weissa, uderzając w podskórne, półświadome emocje”. [G. Niziołek: *Polski teatr Zagłady*, op. cit., s. 269.] Recenzenci tego spektaklu podkreślali, że wszystkie wymiany kwestii w przedstawieniu zaczynały się od spojrzenia, które musiało być poprzedzone gestem zdejmowania ciemnych okularów, metaforyzującego moment rozpoznania, zrozumienia czy przypomnienia sobie faktów z przeszłości. Spojrzenia, co istotne, dotyczyły również publiczności – widzowie byli włączeni do rozgrywanej się sceny, podobnie jak to ma miejsce w scenie śmierci Schillingera w omawianej sztuce Lustiga.

sztafażem obiektywizmu i pozornej rzeczowości, wręcz przeciwnie: poszukuje kulturowych tradycji i odniesień dla konstruowanych przez siebie postaci i motywów, wpisuje historie z czasu Zagłady do repertuaru mitograficznego.

Podstawą dramatu *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* z roku 2011 była głośna, napisana w błyskawicznym tempie w roku 1964 powieść o tym samym tytule¹⁴⁰, w której żywioł teatralności, skontaminowany z chwytem *mise en abyme* zdaje się rozrywać epicką strukturę. Rok później na podstawie autorskiego scenariusza powstał słynny, wielokrotnie nagradzany film Antonína Moskalyka, a następnie sztuka teatralna, która będzie przedmiotem moich szczegółowych badań w drugiej części rozdziału.

Historia opowiedziana przez Lustiga wiąże się z wydarzeniami wojennymi z roku 1943, kiedy po czerwcowym desancie wojsk alianckich na Sycylię w ręce hitlerowców dostała się grupa dwudziestu bogatych, głównie polskich i czeskich Żydów z amerykańskimi paszportami, którzy powrócili zza oceanu, by zamknąć swoje europejskie interesy. Chcąc nakłonić więźniów do przekazania na rzecz Niemiec całych fortun, również tych umieszczonych na szwajcarskich kontach bankowych, wmówiono im, że wezmą udział w wymianie za ważnych jeńców hitlerowskich w niewoli amerykańskiej. Wieziono ich przez kilkadziesiąt godzin specjalnym pociągiem, nakłaniając po drodze do podpisywania czeków, mających pokryć rzekome koszty związane z wymianą. Podróż kolejowa była oczywiście mistyfikacją: stacją końcową okazała się nie Szwajcaria ani hamburski port, ale Auschwitz, gdzie ograbionych z majątków Żydów zagazowano.

Lustig spleta tę opowieść z inną autentyczną historią polskiej aktorki i tancerki, Franciszki Mann (właściwie Rosenberg-Manheimer)¹⁴¹, która rozbiegając się przed wejściem do komory gazowej miała wykorzystać dekoncentrację zachwyconego jej wdziękiem strażnika Horsta Schillingera, wytrącić mu broń i zastrzelić, raniąc jeszcze kilku innych Niemców.

Czeski pisarz nadaje bohaterce imię Kateřina i umieszcza ją w pociągu wraz z dwudziestoma bogaczami oraz nazistowskim reżyserem tego demonicznego spektaklu, Friedrichem (w oryginale: Bedřichem) Brenskem. Swoje ocalenie z transportu śmierci dziewczyna zawdzięcza urodzie, głośno wypowiedzianemu czy wykrzyczanemu podczas „dramaturgii” selekcji na

¹⁴⁰ Na potrzeby niniejszej pracy korzystam z praskiego wydania powieści z 1990 roku.

¹⁴¹ W „Kinie” nr 28 z 1935 roku o Franciszce Mann pisał zachwycony Henryk Lipiński: „ma idealnie piękne i zgrabne nogi, prześlicznie rzeźbione kształty, kolosalną impulsywność taneczną i ogromną ambicję, idącą w parze z sumienną pracowitością”. Warszawska tancerka od samego początku kariery funkcjonowała jako tajemnicza piękność, ideał kobiecości, podziwiana przez publiczność i jednocześnie od tejże publiczności zdystansowana. Była to część jej scenicznego *image*.

rampie: „ale já nechci zemřít...”, które zwraca uwagę jednego z bogatych Żydów i – kaprysowi Brenskego.

Teatralność przedsięwzięcia opisywanego przez Lustiga ewokowana jest już w pierwszej powieściowej scenie (właśnie scenie), kiedy to główni bohaterowie – Kateřina i jej (dość przypadkowy) protektor, Herman Cohen – przebierają się w stroje szyte na miarę przez obozowego krawca. Dziewczyna, jako wytrawna aktorka i tancerka, milcząco przyjmuje narzuconą rolę: „byla připravena tvářit se jako zralá a slavná tanečnice”¹⁴². Można tę scenę odczytywać jako zmetaforyzowaną wypowiedź autotematyczną, jeśli uznać, że w postaci krawca (którym Lustig był z zawodu), pisarz zakodował samego siebie, uczynił z tego osobliwego bohatera swojego *porte-parole*. Demiurg w pasiaku rozdaje role bohaterom, szyje im na miarę sceniczne kostiumy, które będą od tej chwili nosić, by imperatywowi teatralnego zapośredniczenia stało się zadość.

W dalszej części w sceniczne ramy obozu Zagłady wpisuje się – zarówno na zasadzie *mise en abyme*, jak i w myśl idei „teatr w teatrze” – rozgrywający się w pociągu spektakl Brenskego.

SZTUKA W SZTUCE. Chwył wywodzący się z heraldycznej techniki *mise en abyme* (dosłownie: „umieszczona w otchłani”), polegający na włączeniu opisu spektaklu teatralnego w obręb utworu dramatycznego. W ten sposób relacja scena – publiczność multiplikuje się (jak odbicie postaci stojącej pomiędzy dwoma lustrami), co pozwala zbudować efekt identyfikacji widza z bohaterami „ramowej” sztuki. *Mise en abyme* w pierwszym akcie *Hamleta* Szekspira pozwala postaciom dowiedzieć się prawdy i wpływa na ich dalsze działania. Stosowali ją także Moliere, Pirandello, Rotrou i inni.

TEATR W TEATRZE. Chwył stosowany w teatrze awangardowym (Brieux, Anouilh, Audiberti, Deval), poszerzający repertuar włączanych w obręb spektaklu mediów o cyrk, musical, scenę amatorską itd. Ujawniając w ten sposób „szwy”, twórcy autotematycznie ujawniają kierunek poszukiwań, narcystycznie czy „kanibalistycznie” traktując samą materię teatru.

Przedstawienie, którego esesman jest reżyserem, scenarzystą i zarazem głównym aktorem, wygłaszającym obszernie i doskonale pod względem erystycznym przemowy, to przemyślany w najdrobniejszych detalach szatański plan. Delikatna psychologiczna gra trzyma w szachu jej uczestników (ofiar), niezdolnych do zerwania z mistyfikacją pomimo kielkujących wątpliwości. Niemal wszyscy unikają konfrontacji z nieuchronną – i przeczuwaną – prawdą, posłusznie odgrywając narzucone role.

¹⁴² A Lustig: *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, Praha 1990, s. 9.

Chwył „teatru w teatrze” (odróżniam go od motywu „sztuki w sztuce”, który ma znacznie dłuższą historię, ale i odmienną motywację filozoficzną) – intensywnie eksploatowany w XX wieku choćby przez Cocteau, Anouilha, Salacrou i Audibertiego¹⁴³, kwalifikowany jest na ogół przez współczesnych badaczy jako koncepcja narcystyczna czy „kanibalistyczna”¹⁴⁴.

Meta-teatr w nowoczesnych realizacjach staje się anty-teatrem (podobnie jak zapadający się w ziemię hamburski obelisk Jochena i Ester Gerzów stał się antypomnikiem), co można odczytywać jako zerwanie z tradycyjnymi formami reprezentacji i interpretować jako przejście od dominanty metaforycznej do metonimicznej. Metonimia jest tu kategorią kluczową, odczytuje ją bowiem jako odpowiednik czy artystyczne odzwierciedlenie – często niecelowe – Lacanowskiego *manque*: braku, którego nie można zobaczyć, a który się manifestuje w tekście, spektaklu czy dziele sztuki, otoczony czy „opleciony” fabułą. Zaciągam tym samym dług wobec rozważań Shoshany Felman i Dori Laub¹⁴⁵, identyfikujących mechanizm wyparcia i repetycji jako metonimię (m.in. na przykładzie powieści Alberta Camusa, w której dzuma jest analizowana jako metonimia Zagłady).

Teatralność obozu i teatralność podróży pociągiem łączy swego rodzaju synergiczna zależność w opisywanym przez Arnošta Lustiga świecie. Teatr – w złudnym odniesieniu do swej rytualnej proveniencji? – ma realizować idolatryczny projekt nazistów; jest to jak gdyby porządkująca siatka, narzucona na bezkształtną i migotliwą rzeczywistość. Odgrywanie przez Kateřinę i pozostałych więźniów przypisanych im ról przypomina odwróconą teurgię: udział w niezrozumiałym rytuale nie prowadzi do henozy, ale scala i cementuje ideę, która ma ich unicestwić.

Milcząca Kateřina to początkowo postać „przezroczysta”; jest jak lustro, w którym odbijają się zmienne zewnętrzne obrazy. W finałowej scenie reaguje gwałtownie i niespodziewanie, w jednej chwili zmienia swój status i zrywa opisany powyżej teatralny „kontrakt”. Lustig pisze:

Poručík Schillinger se nezmohl ani na údiv ani na odpor. Nebyl na tento úder zdaleka připraven; oslepenýma očima plnýma slz, vzdáleně pocítil, jak Kateřina Horovitzová vytrhla z jeho otevřeného pouzdra pistoli. Když sem dohmátl rukama, byla už zbraň venku a vystřelila mu do břicha; svalil se k zemi s vlčím zavýtím¹⁴⁶.

¹⁴³ Dzieje konceptu „sztuka w sztuce” (*play within the play*) wiążą się choćby z takimi nazwiskami jak Szekspir, Moliere, Pirandello czy Rotrou. W niniejszym tekście, dla precyzji, stosuję rozróżnienie „sztuka w sztuce” *versus* „teatr w teatrze”, choć w wielu pracach teatroznawczych używa się tych wyrażen naprzemiennie.

¹⁴⁴ Zob. C. Radford: *Theatre within the Theatre*, „Nottingham French Studies” nr 11, 1972, s. 76-90. Artykuł dostępny on-line: www.euppublishing.com/doi/abs/10.3366/nfs.1972-2.005 [dostęp 10.02.2013].

¹⁴⁵ S. Felman, D. Laub: *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York – London 1992.

¹⁴⁶ A. Lustig: *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, Praha 1990, s. 132.

W powieści Arnošta Lustiga Kateřina Horovitzová strzela do Horsta Schillingera, wypowiadając szeptem imiona wszystkich zagazowanych członków swojej rodziny – wydaje się, że jest to moment opóźnionej konfrontacji ze świadomością losu, jaki tę rodzinę spotkał. „Efekt opóźnienia” w relacji podmiot – świadomość powtarza się na różnych poziomach tekstów powieści i sztuki. Poddają mu się pasażerowie pociągu, w którym Brenske organizuje swój szatański spektakl, staje się on udziałem Kateřiny, a także narratora powieści, który ustawicznie pozbywa się swoich auktorialnych prerogatyw, opatrując prezentowane wydarzenia kwalifikatorem niejasności, rozchwiania i wielowariantowości, charakterystycznej dla narracji o statusie obozowej legendy – albo dla opowieści „nie-w-pełni-widzianej”. Narrator Lustiga jako świadek Holokaustu podlega tej samej, co wszyscy świadkowie (włącznie z Müllerem), prawidłowości: jego historia, wysnuwana z odległej perspektywy czasowej, opiera się weryfikacji, na mocy antykantowsko rozumianego efektu opóźnienia¹⁴⁷ między percepcją a interpretacją, której główną cechą jest temporalność (grawitująca ku niemożliwej reprezentacji).

Jak wskazuje Jiří Holý¹⁴⁸, opowieść o śmierci Horsta Schillingera jest swoistym *leitmotivem* w środkowoeuropejskiej twórczości o Zagładzie, wędrownym motywem w polskich i czeskich opisach życia i umierania w Auschwitz. W większości przypadków – z jednym tylko wyjątkiem – chodzi o opis historii zasłyszanej, mającej status obozowej legendy. Trzy elementy tej opowieści pozostają niezmiennie: główni bohaterowie, czyli Horst Schillinger i piękna dziewczyna oraz *chorus* złożony z grupy Żydów przeznaczonych do zamordowania w komorze gazowej. Niezmiennie jest także samo zdarzenie: Schillinger poniża dziewczynę, przymuszając ją do rozebrania się przed wejściem do komory, a ta, zdesperowana, wytrąca mu z ręki pistolet i zabija go.

Zaraz po wojnie o śmierci esesmana opowiadała Krystyna Żywulska w swoim literackim świadectwie *Przeżyłam Oświęcim*:

Wieczorem na bloku dowiedziałyśmy się (wiadomość była od chłopców z sauny), że był to rzekomo transport Żydów, obywateli zagranicznych. Transport ten cały bez selekcji poszedł »do gazu«. Takie przyszło zarządzenie z Berlina. W rozbieralni, tj. w przedsionku komory gazowej, Żydzi zorientowali się i jakaś kobieta, podobno polska Żydówka, rzuciła się na Schillengera, SS-mana, który miał tego dnia dyżur. Udało jej się wyrwać mu broń i zastrzelić go. Oprócz niego jednego raniła, a inni pobili pozostałych SS-manów¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Zob. A. Bielik-Robson: *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie” nr 5, 2004, s. 25.

¹⁴⁸ J. Holý: *Smrt Horsta Schillingera. Možnosti zobrazení lágru a šoa*, [w:] *Holokaust / Šoa / Zagłada w české, slovenské a polské literatuře*, red. J. Holý, Praha 2007, s. 29–54.

¹⁴⁹ K. Żywulska: *Przeżyłam Oświęcim*, Warszawa 1946, s. 159.

Autorka relacji – podając źródło wiedzy i używając takich słów jak „podobno”, „rzekomo”, wreszcie – przekręcając nazwisko esesmana, podkreśla swoją niepewność co do rzeczywistego przebiegu opisywanego zdarzenia, choć jednocześnie stara się je przedstawić plastycznie i skrupulatnie. Podobną formułę w swoim powieściowym opisie zastosował Lustig, który zapewne znał tekst Żywulskiej przełożony na język czeski w 1957 roku.

Jiří Holý zauważa, że zgola odmiennie tę samą historię przedstawia Eugen Kogon w wydanej w tym samym roku książce dokumentalnej *Der SS-Staat: Das System der deutschen Konzentrationslager*:

Eine italienische Tänzerin ließ der Rapportführer *Schillinger* nackt vor dem Krematorium tanzen. In einem günstigen Moment näherte sie sich ihm, entriß ihm die Pistole und schoß ihn nieder. Bei dem anschließenden Handgemenge wurde die Frau ebenfalls erschossen, sodaß sie wenigstens dem Gastod entging¹⁵⁰.

Książka Kogona, niemieckiego antyfaszysty o chrześcijańsko-socjalistycznych poglądach, więzionego przez całą wojnę w Buchenwaldzie i powszechnie uważanego za jednego z intelektualnych patronów powojennej RFN, należała do kanonu podstawowych lektur-świadectw w powojennych zachodnich Niemczech, a wkrótce także poza ich granicami. Autor nie był oczywiście naocznym świadkiem opisywanego wydarzenia; w jego relacji – a ściślej: w relacji jego informatorów, którymi mieli być członkowie Sonderkomanda, czyli ludzie uczestniczący jako „obsługa porządkowa” w zagazowywaniu ofiar i paleniu ich ciał – zabójczynią Schillingera miała być włoska tancerka, niekoniecznie Żydówka.

Za opisem Kogona podąża także amerykański psychiatra (z pochodzenia austriacki Żyd, więzień Dachau i Buchenwaldu) Bruno Bettelheim w książce *The Informed Heart. Autonomy in a Mass Age* z roku 1960, który interesuje się warunkami psychologicznymi buntu w sytuacji granicznej, jaką wytworzyli kreatorzy obozów śmierci.

Śmierć Schillingera to tytuł jednego z opowiadań zawartych w cyklu *Kamienny świat* Tadeusza Borowskiego z 1948 roku. Wedle jego opisu, Horst Schillinger był okrytym złą sławą lagerführerem w Auschwitz-Birkenau, który zginął w 1943 roku w niejasnych okolicznościach, prawdopodobnie zastrzelony przez więźniarkę: „Wszystko poszłoby jak należy, ale Schillingerowi spodobało się jedno ciało, rzeczywiście – klasycznie zbudowane. Pewno po to przyjechał do szefa. Podszedł więc do kobiety i wziął ją za rękę. Wtedy naga kobieta nagle schyliła się, zacerpnęła w dłoń piasku i sypnęła mu w oczy, a kiedy Schillinger, krzyknąwszy z bólu, puścił z ręki rewolwer, kobieta pochwyciła broń i strzeliła Schillingerowi kilka razy w brzuch. Na

¹⁵⁰ E. Kogon: *Der SS-Staat*, München 1947, s. 180.

placu powstała panika. Nadzy ludzie ruszyli na nas z krzykiem. Kobieta wypaliła jeszcze raz do szefa i raniła go w twarz. Wtedy i szef, i SS-mani rzucili się do ucieczki, zostawiając nas samych”¹⁵¹.

Pisarz zapośrednicza opis tej śmierci, przytaczając relację jednego z członków sonderkomanda i w ten sposób biorąc ją w cudzysłów niedoskonałości ludzkiej pamięci i reguły niepełnej wiarygodności percepcji w momencie chaosu.

Tuż po wojnie wyszła w Czechosłowacji książka *Továrna na smrt* autorstwa Oty Krausa i Ericha Schöna (później Kulki), byłych więźniów Auschwitz. Ich opis okoliczności śmierci Schillingera jest bardzo precyzyjny (współautorzy, podobnie jak później Borowski, powoływali się na świadectwo jednego z członków sonderkomanda, słowackiego Żyda Filipa Müllera¹⁵²), powiązany z losami amerykańskich Żydów schwytanych i zamordowanych przez Niemców po inwazji na Włochy. To połączenie było bezpośrednią inspiracją dla dramaturgicznej linii opowieści Lustiga, który zresztą przyjaźnił się z Erichem Kulką i, jak wiadomo, rozmawiał z nim o Schillingerze:

Krátce po obsazení Itálie Německem v létě 1943 přivezli do Birkenau transport 2000 internovaných židů, amerických státních příslušníků. Bylo jim řečeno, že budou přestěhováni do Švýcarska a tam vyměněni za německé vězně, zatím však byli posláni do plynových komor. Tehdy měl dozorcí službu v krematoriu, v kterém byly plynovány ženy, pověstný zběsilý raportführer Schillinger. Když rozkázal jedné herečce, aby svlékla také podprsenku, herečka prudce strhla šat, hodila jej Schillingerovi do tváře, vytrhla mu pistoli a střílela ho do břicha. Při tom zranila také esesmana Emericha. Nastal zmatek, někteří esesmani odhodili zbraně a utekli¹⁵³.

Czescy autorzy nie tylko nie posługują się nazwiskiem Franciszki Mann, ale wręcz sugerują, że chodziło o jakąś amerykańską aktorkę. Sam przebieg wydarzenia jest natomiast bardzo bliski temu, który w swojej powieści i sztuce przedstawia Lustig.

Avraham Harshalom w spisanych po hebrajsku wspomnieniach *גַּם מֵיִתּוֹ*¹⁵⁴ (*Odrodzony z popiołów*) utożsamia zabójczynię Schillingera z łódzką aktorką i tancerką Reginą Zucker. Autor patetycznie przedstawia scenę przed komorą gazową, umieszczając buntowniczkę – podobnie, jak

¹⁵¹ T. Borowski: *Śmierć Schillingera*, [w:] *Kamienny świat*, Warszawa 1954, s. 268.

¹⁵² W 1979 roku w Niemczech wydano wspomnienia Filipa Müllera w przekładzie Helmuta Freitag, zatytułowane *Sonderbehandlung. Drei Jahre in den Krematorien und Gaskammern von Auschwitz*. Pierwsza część tytułu, dosłownie: „ścisły nadzór” oznaczała w obozie koncentracyjnym asystowanie przy egzekucjach.

¹⁵³ O. Kraus, E. Schön: *Továrna na smrt*, Praha 1950, s. 150-151.

¹⁵⁴ A. Harshalom: *גַּם מֵיִתּוֹ*. Korzystam z anglojęzycznego wydania: A. Harshalom: *Alive from the Ashes*, przeł. P. Kidron, Tel Aviv 1990.

to robi Lustig – w gronie żydowskich i chrześcijańskich męczennic; typ narracji wypracowany przez Harshaloma przypomina w pewnym stopniu strategię Lustiga, uwypukla bowiem mityzacyjny potencjał tej i innych opowieści o Holokauście.

Jedynym naocznym świadkiem zabójstwa Schillingera, relacjonującym to wydarzenie, był wspomniany wyżej Filip Müller, jeden z najbardziej doświadczonych członków sonderkomanda z Auschwitz (komendant obozu, Rudolf Höss, także opowiadał o tym epizodzie podczas powojennej rozprawy sądowej, ale on znał go jedynie z zeznań swoich podwładnych). W wydanych drukiem wspomnieniach Müller twierdzi, że śmierć esesmana była następstwem buntu, jaki wybuchł w grupie oszukanych prominentnych Żydów ze Wschodu, którym obiecano pomoc w ucieczce do Paragwaju w zamian za sowite opłaty. Z powyższą historią splata się w jego opowieści jeszcze inna: bunt lub ucieczka przygotowywana przez jego sonderkomando. Więźniowie asystujący przy zagazowywaniu ludzi liczyli na to, że ograbią zwłoki bogatych Żydów i zyskają środki na broń¹⁵⁵. Rozpaczliwa walka o życie, jaką tamci podjęli, nie była więc na rękę członkom komanda, a błyskawiczne zdławienie spontanicznego buntu zniechęciło ich do inicjowania podobnej akcji – i zarazem pozbawiło jedynej nadziei, rozświetlającej mrok obozowej egzystencji.

Wszystkie przytoczone wersje opowieści o śmierci Schillingera zawierają jednak wspólny punkt: esesman zostaje zastrzelony przez piękną, zdesperowaną kobietę, która wykorzystuje jego dekoncentrację. Wróćmy zatem do Lustiga: Kateřina strzela, szepcząc imiona członków rodziny, ale do uszu narratora dobiega tylko ostatnie imię: Lea. Wszystko inne pozostaje w sferze domysłów, nie zyskujemy pewności. Zawieszona weryfikowalność tekstu Lustiga służy co najmniej dwóm celom¹⁵⁶. Pierwszy z nich zarysowałam już we wcześniejszych rozważaniach o motywacji twórczości literackiej czeskiego autora: „ludzie nie uwierzą, ale papier wierzy”. Specyficzne pojmowanie kategorii prawdy w utworze artystycznym pozwala przesunąć środek ciężkości z niewiarygodnie brzmiących faktów, liczb czy statystyk na głębszy i zarazem bardziej uniwersalny poziom: uniwersalizację postrzegam ja-

¹⁵⁵ Na kanwie tych wydarzeń w 2015 roku powstał ważny film *Syn Szawła (Saul fia)* w reżyserii László Nemesa.

¹⁵⁶ Jest jeszcze jeden cel, pośrednio przez Lustiga wyjawiony: pisanie stało się dla niego formą terapii. Osamotnienie, wyrastające z niemożności wypowiedzenia traumy, wątplenie w ludzką solidarność, a także poczucie „niezawinionej winy” mogły wpłynąć na psychiczne załamanie jego najlepszego przyjaciela, Oty Pavla (który dopiero w szpitalu psychiatrycznym napisał najpiękniejsze i zarazem najbardziej przejmujące swoje opowiadania z cyklu *Smrt krásných srnců* i *Jak jsem potkal ryby*), a wielu innych przywiodło do samobójstwa (Jerzego Kosińskiego, Tadeusza Borowskiego, Primo Levięgo, Paula Celana).

ko drugi cel estetyzacji Lustigowego opisu. Dzieło literackie przekazuje, a ściślej: może przekazywać prawdę o rzeczywistości nawet wtedy, gdy przedmiot jej opisu jest absolutnie fikcyjny (formułując tę, banalną zdawałoby się, konkluzję, zdają sobie sprawę z komplikacji z nią związanych; znalazły one odzwierciedlenie w wielu filozoficznych dyskusjach, choćby tej, którą podjął Theodor Adorno w swoich studiach o Kierkegaardzie¹⁵⁷). Lustig, *básník pravdy* jak go nazywał Ludvík Aškenazy, buduje dodatkowo dystans poprzez użycie ironii, którą w swojej recenzji precyzyjnie wydobywa Josef Vohryzek: „Ironická je vybraná korektnost velitele tajného oddělení Brenského, ironická je celá ta oklika, kterou Brenske své zajatce dovede až k jejich konci, ironickou příchuť má celá ta jejich odlišnost, privilegovanost a proto i extravagantní nechápavost, a cosi ironického je i v přísné objektivitě, s jakou to Lustig vypravuje, s jakou od začátku ukazuje všechny karty a zápletku staví ne na utajení, mystifikaci, vytváření mylných předpokladů o tom, jak to může skončit, ale jak ji staví výhradně na retardaci”¹⁵⁸. Ironiczny dystans paradoksalnie przybliża do istoty opisywanych zdarzeń; wydobywając i uwypuklając wyrazisty splot artystycznej materii, przenosi uwagę czytelnika na poziom głębszego „prawdopodobieństwa”.

Trafiam w tym miejscu na ślad powtarzającej się co pokolenie od czasu Zagłady dyskusji nad tym, jak o niej pisać. Słynne „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch...”¹⁵⁹ Theodora W. Adorno jest stwierdzeniem równie często cytowanym, jak podważanym. Powiązanie nowoczesnej kultury zachodniej z barbarzyństwem to motyw, który pojawiał się już także we wczesnych (z lat trzydziestych) pismach Waltera Benjamina, reprezentanta – podobnie jako Adorno – filozoficzno-socjologicznej Szkoły Frankfurckiej (w duchu współtwórców tej grupy myślicieli wypowiada się także Zygmunt Bauman); sądzę, że wiąże się ono również ze słynną tezą Nietzschego o nurcie apollińskim i dionizyjskim¹⁶⁰ jako antytetycznych, ale nierozłącznie ze sobą związanych i wzajemnie się motywujących żywiołach zachodniej kultury¹⁶¹. Wzorcem estetycznym, na który w połowie lat czter-

¹⁵⁷ T.W. Adorno: *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, Tybinga 1933. Rozważania Adorna o wskazanej materii prezentuje Karol Sauerland w eseju *Kilka pojęć z estetyki Theodora W. Adorno*, [w:] K. Sauerland: *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa 1986.

¹⁵⁸ J. Vohryzek: *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, „Literární noviny” nr 26, 1964, s. 5.

¹⁵⁹ T.W. Adorno: *Kulturkritik und Gesellschaft I: Gesammelte Schriften*, red. R. Tiedemann, Frankfurt a. M. 1997, s. 30.

¹⁶⁰ F. Nietzsche: *Narodziny Tragedii*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2011.

¹⁶¹ Nietzscheańska dychotomia pociąga za sobą kwestię obowiązującej estetyki, gustu, normatywnych ustaleń dotyczących piękna (traktowanego, przypomnę, z podejrzliwością przez Theodora Adorno). Pierre Bourdieu we wstępie do *Dystynkcji* prowadzi rozważania

dziestych powoływał się Adorno, była *Historia żołnierza* Igora Strawieńskiego, kompozycja dla zdekompletowanej orkiestry, którą filozof nazwał „podziurawioną muzyką”¹⁶².

FRANKFURTER SCHULE. Szczególny rozwój tej grupy filozofów i socjologów, do której należeli Theodor Adorno, Walter Benjamin, Max Horkheimer i Jürgen Habermas, nastąpił po objęciu jej kierownictwa na początku lat trzydziestych przez Maxa Horkheimera, który wpłynął na przesunięcie zainteresowań badaczy ze studiów nad marksizmem na szerzej rozumianą, wieloaspektową analizę społeczeństwa kapitalistycznego. „Teoria krytyczna” członków Szkoły była inspirowana marksizmem, heglizmem i psychoanalizą; jej ostrze wycelowane było głównie w Oświecenie (por. M. Horkheimer, T.W. Adorno: *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994) jako konstrukcję umysłową, wpływającą negatywnie na wszelkie aspekty współczesności i prowadzącą do społecznej i cywilizacyjnej katastrofy. Krytyka nowoczesnego kapitalizmu jako narzędzia opresji motywowanego „prawami racjonalnymi”, przeprowadzana przez członków Szkoły obejmuje także kulturę masową; cztery lata po wojnie T.W. Adorno publikuje *Philosophie der neuen Musik* (pol. *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, Warszawa 1974), pokazując jak wcześniej obserwowane skutki przekształceń ideowych w obrębie kultury wysokiej zostały przez nazistów wykorzystane do udziału w Zagładzie.

W jednej z najbardziej znanych swoich książek, aforystyczno-eseistycznej *Minima moralia* pisanej w Stanach Zjednoczonych w przedostatnim roku drugiej wojny światowej, Theodor Adorno podkreśla, że barbarzyństwo nie jest przeciwieństwem nowoczesnej zachodniej cywilizacji, ale jej immanentną częścią, „ukrytym obliczem”. Jiří Holý komentuje trafnie: „Ducha dějin viděl Adorno s ironickou narážkou na Hegela nikoliv jedoucího na koni (Hegelův Napoleon v Jeně), ale na křídlech nacistické bezhlavé rakety V-2”¹⁶³.

oparte na opozycji: „gust ludowy/naiwny” – „gust estetyczny/wyrobiony”, podsumowując różnicę między nimi w następujący sposób: „Można by rzec, że intelektualiści wierzą w przedstawienie – literaturę, teatr, malarstwo – bardziej niż w przedmioty przedstawiane, podczas gdy »lud« żąda przede wszystkim, aby przedstawienia i konwencje nimi rządzące pozwoliły mu wierzyć »nawnie« w przedmioty przedstawiane. Czysta estetyka zakorzenia się w (...) etosie dystansu wobec konieczności świata”. P. Bourdieu: *Wstęp*, [w:] *Dystynkcja*, przeł. P. Biloś, Warszawa 2006, s. 9-16.

¹⁶² T.W. Adorno: *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 1999, s. 52-53.

¹⁶³ J. Holý: *Trauma návratu a šoa v literatuře „druhé generace”*, [w:] J. Holý, P. Málek, M. Špirit, F. Tomáš: *Šoa v české literatuře a v kulturní paměti*, Praha 2011, s. 170.

Pisząc o „duchu dějin”, Holý robi aluzję do słynnej Benjaminowskiej interpretacji akwareli *Angelus Novus* Paula Klee¹⁶⁴ z 1920 roku. Dzieło inspirowało filozofa, który pisał o przedstawionej postaci: „wygląda tak, jak gdyby zamierzał się oddalić od czegoś, w czym zatopił spojrzenie. Ma szeroko rozwarłe oczy, otwarte usta, rozpostarte skrzydła. Tak zapewne wygląda anioł historii. Oblicze zwrócił ku przeszłości. Tam, gdzie przed nami pojawia się łańcuch zdarzeń, on widzi jedną wieczną katastrofę, która nieprzerwanie mnoży piętrzące się ruiny i ciska mu je pod stopy. Chciałby się pewnie zatrzymać, zbudzić pomarłych i poskładać szczątki zaścielające pobojowisko. Lecz od raję wieje wichę, zaplątał mu się w skrzydłach, a tak jest potężny, że anioł nie potrafi ich złożyć. Wichę ten niepowstrzymanie gna go w przyszłość, do której zwrócony jest plecami, podczas gdy przed nim aż pod niebo wyrasta zwałisko ruin. To, co nazywamy postęphem to właśnie ten wichę”¹⁶⁵. Hannah Arendt¹⁶⁶ w swojej książce o Benjaminie czyni postać Anioła Historii kluczową figurą Benjaminowskiej myśli, dopatrując się w nim zarówno pierwowzoru postawy, jak i odzwierciedlenia drogi życiowej samego autora.

Zarówno dla Adorno, jak i dla Benjamin¹⁶⁷ katastrofa Auschwitz jest „logiczną konsekwencją” kierunku, w którym podążała zachodnia cywilizacja i kultura od czasu Oświecenia (Adorno podkreślał w dyskusji z Karlem Popperem, że nie ufa utopijnym koncepcjom, prezentującym jakąkolwiek epokę jako „złotą”), choć jednocześnie, podobnie jak Benjamin – który w pewnym sensie został przez tę cywilizację w roku 1940 zabity¹⁶⁸ – mimo

¹⁶⁴ Malarstwo Paula Klee inspirowało również poezję Rainera Marii Rilkego (m.in. symboliczne obrazowanie *Elegii duińskich*), co skrupulatnie zbadał Herman Mayer. Zob. H. Mayer: *Die Verwandlung des Sichtbaren, Die Bedeutung der modernen Bildenden Kunst für Rilkes späte Dichtung*, „Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte” nr 31, 1957, s. 465-505.

¹⁶⁵ W. Benjamin: *Tezy historiozoficzne*, przeł. J. Sikorski, [w:] idem: *Twórca jako wytwórca*, red. H. Orłowski, Poznań 1975.

¹⁶⁶ H. Arendt: *Walter Benjamin. 1892-1940*, przeł. A. Kopacki, Gdańsk 2007.

¹⁶⁷ Hannah Arendt w biografii Waltera Benjamin¹⁶⁷ poświęca sporo miejsca powiązaniu jego filozofii i postawy życiowej (uważa się go za jednego z pierwszych i najbardziej znanych *flâneurów*) z interpretacją dzieła *Angelus novus* Paula Klee. Akwarela była najbardziej cenionym z dzieł, które filozof posiadał; po jego śmierci otrzymał je Gershom Sholem, a następnie wdowa po pisarzu przekazała je do Muzeum Izraela w Jerozolimie. Zob. H. Arendt: *Walter Benjamin. 1892-1940*, op. cit.

¹⁶⁸ Okoliczności śmierci Waltera Benjamin¹⁶⁸ nie zostały i zapewne nie zostaną całkowicie wyjaśnione. Wiadomo jednak, że podczas ucieczki z Paryża we wrześniu 1940 znalazł się on, wraz z grupą uchodźców, w Pirenejach, licząc na możliwość przekroczenia granicy francusko-hiszpańskiej. Grupa została wówczas zatrzymana, nie zezwolono jej na przekroczenie granicy, co wobec informacji o współpracy Hiszpanów z gestapo wywołało obawę, że jej członkowie zostaną przekazani w ręce Niemców. Benjamin, dobrze znany jako radykalny antynazista,

wszystko widzi w niej potencjał autokorekty, co należy rozumieć jako konsekwencję intelektualnego odrzucenia deterministycznych czy metafizycznych koncepcji historiozoficznych.

Sztuka, zwłaszcza literatura i muzyka, którym Adorno poświęcił najwięcej miejsca w swoich rozważaniach o estetyce, ostatecznie powinna według niego wyrażać formalnie i ideowo rozbicie, zdruzgotanie rzeczywistości po Auschwitz (w swoich diagnozach współczesności używał słowa *Abgebrochensein*, co można oddać jako „roztrzaskanie, pogruchotanie”). Filozof cenił dzieła Samuela Becketta i Paula Celana, a jako muzyk i muzykolog – utwory Arnolda Schönberga¹⁶⁹ (*Ein Überlebender aus Warschau*) i Johna Zorna (saksofonowa kompozycja *Kristallnacht*). To twórczość Celana pozwoliła Adorno stopniowo złagodzić bezkompromisową uwagę o końcu estetyki po Szoa. Pod koniec życia, jak wynika z pośmiertnie wydanego pisma *Aesthetische Theorie*, filozof właściwie wycofał się ze swojej wcześniejszej opinii, uznając że estetyka nadal jest możliwa – o ile będzie radykalnie odmienna od dawnej. Z pewnością jednak pozostał podejrzliwy wobec kategorii piękna, którą postrzegał jako narzędzie dominacji autorytarnych grup, tak jak o tym pisał już kilka lat po wojnie w swojej krytyce nowoczesnej muzyki (*Philosophie der neuen Musik*).

Powściągliwa estetyzacja Arnošta Lustiga poniekąd wpisuje się w nurt zapoczątkowany przez kategorię uwagi Adorno. Czeski pisarz konstruuje sceniczną rzeczywistość w duchu teatru ubogiego¹⁷⁰: ograniczone do

musiał znajdować się na czarnej liście; świadomy losu, jaki najprawdopodobniej czekałby go po aresztowaniu, popełnił samobójstwo przez przyjęcie śmiertelnej dawki morfiny.

¹⁶⁹ Arnold Schönberg, niemiecki Żyd, który uciekł przed nazizmem do USA, jest także jednym z intelektualnych partnerów narratora *Niewiedzy* (*L'Ignorance*) Milana Kundery: „W 1921 roku Arnold Schönberg oświadcza, że dzięki niemu muzyka niemiecka będzie przez najbliższe sto lat panią świata. Dwanaście lat później musi na zawsze wyjechać z Niemiec. (...) Zarzuca Strawińskiemu, że zbyt myśli o swoich współczesnych i zaniedbuje sąd przyszłości. (...) Schönberg nie przeceniał siebie, przeceniał przyszłość”. Narrator, w duchu Adorno, rozważa fenomen muzyki, która „stała się anonimowym hałasem”, „hałasem bez formy”, „zgiełkiem” za sprawą radia i innych technicznych wynalazków pozwalających powielać, nagłaśniać, rozpowszechniać dźwięk. W tle rozważań Kundery czai się – niewypowiedziana – świadomość negatywnej roli, jaką ów muzyczny zgiełk odegrał w obozach śmierci. O tym jednak Schönberg nie mógł i nie chciał myśleć, bowiem „wiedział o zarazku, był świadomy zagrożenia, lecz w głębi ducha nie przywiązywał do niego zbyt wiele wagi. Jak powiedziałem, żył w bardzo wysokich sferach ducha i pycha zabraniała mu brać poważnie wroga tak małego, tak pospolitego, tak odpychającego i godnego pogardy”. M. Kundera: *Niewiedza*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2004, s. 83, 84.

¹⁷⁰ Zwiążną definicję teatru ubogiego w odniesieniu do *Akropolis* Jerzego Grotowskiego dał pomysłodawca terminu, Ludwik Flaszen: „Teatr ubogi: przy użyciu najmniejszej ilości elementów stałych wydobyć – w drodze magicznych przekształceń rzeczy w rzecz, poprzez wielofunkcyjną grę przedmiotów – maksimum efektów. Tworzyć całe światy, posługując się

minimum, wyraziste rekwizytorium nie podlega przypadkowi, wszystkie jego elementy znaczą – i zwykle znaczą więcej niż to tylko, co widz lub czytelnik odbiera zgodnie z potocznymi skojarzeniami.

Trzy elementy odgrywają w jego dziele konstytutywną rolę: czas – słowo – postać. W tej triadzie zawiera się istota Lustigowego *theatrum*.

Czas jest jak gdyby główną substancją powieści i dramatu, *quintae essentiae*, w której mogą nawiązać się relacje pomiędzy jego uczestnikami; relacje, na które składają się słowa i działania. Józef Tischner rozważa fenomen czasu scenicznego w swojej *Filozofii dramatu*, wychodząc od założeń negatywnych: „Zazwyczaj zwraca się najpierw uwagę na czas. Mówi się o szczególnej odmianie czasu – czasie dramatycznym. Czas dramatyczny nie jest czasem obiektywnym matematycznego przyrodoznawstwa, w którym zachodzą procesy fizyczne, chemiczne, przemiany mikro-i makrokosmosu. Nie jest również czasem przyrody żywej, w którym toczy się życie roślin i zwierząt od urodzenia po śmierć. I nie jest czasem wewnętrznej świadomości w sensie, jaki nadał temu pojęciu Edmund Husserl”¹⁷¹. Poszukując odpowiedzi na pytanie o najistotniejszą cechę tego fenomenu, jego istotę, filozof formułuje następującą charakterystykę czasu dramatycznego: „Ma on swoją – sobie tylko właściwą – logikę, która rządzi jego ciągłością i nieodwracalnością. Coś musi się najpierw stać, by coś innego mogło stać się potem. We wszystkim, co staje się potem, znać jakiś ślad tego, co było przedtem. Logiki tej nie można odwrócić. Można wrócić na opuszczone miejsce, można odwołać słowo wypowiedziane nie w porę, ale nie można cofnąć czasu, który płynie między nami. Ciągłość naszego czasu jest jakby substancją dramatu”¹⁷².

Nieodwracalność uznaje zatem filozof za najistotniejszy przymiot czasu dramatycznego, będącym zarazem kategorią metafizyczną. Konfrontacja z tą właściwością czasu wprawia jednostkę w „bojaźń i drżenie”, wiąże się bowiem z odczuciem utraty (utraty dawnego życia, czegoś cennego). Język koduje ten fenomen: frazeologia wiąże nieodwracalność z negatywnymi zjawiskami („nieodwracalne zmiany w organizmie”, „nieodwracalna strata”, „nieodwracalne uszkodzenie” itd.). Przemijanie i nieodwracalność czasu stają się dojmujące w sytuacji granicznej, kryzysowej. Ocaleni z Zagłady, rela-

tym, co znajduje się w zasięgu ręki. [...] Jest to teatr uchwycony w fazie załazkowej, w procesie szych narodzin, kiedy obudzony instynkt gry spontanicznie dobiera sobie narzędzia dla magicznego przeistoczenia. Jego siłą napędową jest oczywiście żywy człowiek, aktor”. L. Flaszyn: „Dziady”, „Kordian”, „Akropolis” w *Teatrze 13 Rzędów*, „Pamiętnik Teatralny” 1964 z. 3, s. 220–228; przedruk [w:] *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, red. J. Deglera i G. Ziółkowski, Wrocław 2006, s. 53–69.

¹⁷¹ J. Tischner: *Filozofia dramatu*, op. cit., s. 6.

¹⁷² Ibid.

cjonujący swój pobyt w obozie śmierci, często podkreślają odmiennosc upływu czasu, a ich spostrzeżenia miewają strukturę filozoficznych apoftegmatów, tak jak wypowiedź Romana Kenta, byłego więźnia Auschwitz i Gross-Rosen, wygłoszona w siedemdziesiątą rocznicę wyzwolenia obozu: „Często słyszę pytanie: jak długo przebywałeś w Auschwitz? Odpowiedź brzmi: nie wiem. Wiem natomiast, że jedna minuta w Auschwitz była jak cały dzień; dzień jak rok, a miesiąc – jak cała wieczność”¹⁷³. Wyznanie Kenta przypomina motyw z baśni, w których bohater wkracza w obcą rzeczywistość (wnętrze skały, podwodny świat itp.) i podlega przyśpieszonemu lub spowolnionemu upływowi czasu, podczas gdy w jego dawnym środowisku wszystko toczy się w dotychczasowym rytmie. Powrót do domu staje się niemożliwy, łączność, relacja zostanie definitywnie zerwana. Istnieją takie doświadczenia – można interpretować – które wpływają na wewnętrzny czas jednostki, wytrącając ją nieodwracalnie z dotychczasowego życia i fundując jej – los¹⁷⁴. Bardzo podobnie przedstawiał przecież rzecz Imre Kertész w *Losie utraconym* (*Sorstalanság*): „Każda minuta zaczęła się, trwała, potem się skończyła, zanim zaczęła się następna. – A więc – powiedziałem – rozważmy to: każda taka minuta mogła właściwie przynieść coś nowego. Oczywiście nie przyniosła, ale jednak trzeba przyznać: mogłaby przynieść, w rezultacie w każdej z nich mogło się stać co innego niż się naprawdę stało, tak samo w Oświęcimiu jak, załóżmy, w domu, kiedy żegnaliśmy mojego ojca”¹⁷⁵. Zintensyfikowane odczuwanie czasu, mierzenie się z jego materią odbieraną niemalże fizycznie wydaje się charakterystycznym doświadczeniem ocalałych i jest zarazem cechą dramaturgii. W połowie stycznia 1941 roku w obozie jenieckim Görlitz orkiestra więźniów wykonała *Kwartet na koniec Czasu* (inaczej: *Kwartet na koniec świata*) Oliviera Messiaena. Na pierwszej stronie znajdowała się następująca inskrypcja kompozytora: „Pamięci Anioła Apokalipsy, który wznosi ramię ku niebu, mówiąc *Nie będzie już czasu*”. Messiaen wspominał później, że słuchacze – więźniowie – wysłuchali tej niełatwej kompozycji w głębokim skupieniu; twórca czuł się rozumiany¹⁷⁶. Każdy z nich musiał zmierzyć się ze zintensyfikowanym doświad-

¹⁷³ Fragment przemówienia Romana Kenta, wygłoszonego w Oświęcimiu 20.01.2015, http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114871,17321435,Tych_momentow_z_70_rocznicy_wyzwolenia_Auschwitz.html#MT [dostęp 30.03.2015].

¹⁷⁴ Walter Benjamin w eseju *Los i charakter* z 1919 roku idzie jeszcze nieco dalej, rozpatrując relację między ową „bezpowrotnością” a winą: „Tak więc los ukazuje się wówczas, gdy pewne życie ujmuje się jako skazane, jako zasadniczo takie, które najpierw zostało skazane, a potem stało się winne”. W. Benjamin: *Los i charakter*, [w:] *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz, Kraków 2012, s. 65.

¹⁷⁵ I. Kertész: *Los utracony*, op. cit., s. 264.

¹⁷⁶ Por. J. Stankiewicz: *Ile wykonał „Kwartetu na koniec czasu” Oliviera Messiaena odbyło się w Stalagu VIII A w Görlitz? Nowe fakty i hipotezy 70 lat później*, „Res Facta Nova” 2011 nr 12 (21),

czaniem czasu, z jego paradoksami. W podobnym duchu Theodor Adorno, rozważając percepcję traumatycznych zdarzeń i skutki paroksyzmu, którym była wojna, podkreśla przede wszystkim zmianę w odczuwaniu czasu: „[życie] zmieniło się w beczasowe następstwo szoków, między którymi zieją wyrwy, połacie paraliżu”¹⁷⁷. Ta zmiana wiąże się z fundamentalnym zerwaniem ciągłości, bowiem wojna, jak zauważa: „nie zostawiła trwałego i nieświadomie przechowywanego obrazu we wspomnieniu”¹⁷⁸. W tym miejscu moja myśl ponownie podąża do słów zanotowanych przez Nałkowską: „Rzeczywistość jest do wytrzymania, gdyż nie cała dana jest w doświadczeniu, nie cała jest widzialna”¹⁷⁹.

Zagęszczony, konwulsyjny, dramaturgiczny czas wypełnia Lustig słowami, które jednakże przeczą swojej znakotwórczej istocie i odrywają się od desygnatów. Demonicznej elokwencji Brenskiego, jego rozbudowanym tyradom, autor przeciwstawia oszczędne, fundamentalne wypowiedzi Kateřiny, słowa, które drżą w powietrzu jeszcze długo po tym, jak zostaną wygłoszone – albo przeciwstawia im jedynie jej milczenie. Nie mogą z kwestiami Brenskiego konkurować także ironiczne uwagi Klarfelda ani nieporadne protesty i niepewne oświadczenia Hermana Cohena. Ladislav Stýblo w swojej recenzji trafnie zauważa, że stylistyczna perfekcja Brenskiego – traktowanego jako ucieleśnienie nazizmu jako takiego – jest ciosem w najcenniejszą i najbardziej chronioną tradycję (zdolność) Narodu Księgi: „Také jazyk, tradiční oporu a základnu židovské kultury a víry, ovládá a využívá nejlépe nacista Brenske, zatímco Židé se ve hře často nezmohou na nic jiného než na strohé odpovědi či jednoduché komentáře. Jakoby se nacisté zmocnili úplně všeho a byli schopní využít pro své plány cokoli – a nakonec nic neponechali bez poskvrny”¹⁸⁰. Słuchając kwestii Brenskiego trudno nie myśleć o emocjonalnych, porywających tłumy i jednocześnie demagogicznych przemówieniach Adolfa Hitlera. Brenske jest jak gdyby odbiciem führera, jego „zastępcą”, reprezentującym ucieleśnioną Władzę. Esesman subtelnie, konsekwentnie manipuluje znaczeniem słów, żongluje wywoływanymi przez szczególnie wyrażenia emocjami, jest mistrzem eufemizmu i peryfrastycznego kamuflażu. Jiří Holý, analizując powieść Lustiga wskazuje, że „zneužívání jazyka je často, jak věděli už Karel Čapek i Karel Poláček, prvním krokem k manipulaci s lidmi, ke zneužívání moci. Proto je zdánlivě prostá morální maxima Lustigovy knihy – se zlem se nemá sjednávat pakt, zlu je třeba důsledně

s. 187-202, http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_21/RFN21%20Stankiewicz%20%20Ile%20wykonan%20Kwartetu.pdf [dostęp 23.05.2014].

¹⁷⁷ T.W. Adorno: *Minima moralia*, op. cit., s. 58.

¹⁷⁸ Ibid., s. 58.

¹⁷⁹ Z. Nałkowska: *Dzienniki czasu wojny*, op. cit., s. 290.

¹⁸⁰ Ladislav Stýblo, fragment recenzji sztuki *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, <http://www.vlaklustig.cz/modlitba-pro-katerinu-horovitzovou/> [dostęp 16.09.2015].

odporovat – nadčasovým, stále platným mementem. Je aktuální i v současnosti, když se virtuózní popírači holokaustu, komunistického totalitarismu a mnozí a mnozí jiní snaží sugerovat, že všechno bylo složitější a všechno bylo jinak, že přece můžeme i s ďáblem udělat vzájemně výhodnou transakci a že elementární příkazy morálky nic neplatí¹⁸¹.

Wypowiedzi postaci w utworze Lustiga nie służą nawiązaniu relacji – stanowią jedynie świadectwo iluzyjności i zafałszowania wzajemnych stosunków. Nieufność odbiorcy, która narasta w miarę upływu powieściowego czy scenicznego czasu, każe mu kwestionować również szczerostwo słów wypowiedzianych przez Kateřinę i Hermana Cohena. Czytelnik lub widz szybko pojmuje, że wszystkie wypowiedzi bohaterów należy brać w cudzysłów, bo język w tym systemie – jak w każdym systemie autorytarnym – jest pierwszą ofiarą.

Brenske operuje elementami porządku, który – korzystając z Lacanowskiej triady „symboliczne – wyobrażone – realne” – można określić jako symboliczny. Wystarczy przyjrzeć się kwestii, którą esesman wygłasza w momencie kulminacyjnym, w najświętszym miejscu synagogi („na bożyście vyskočí Brenske v ohromující parádní uniformě a začne sloužit podivuhodnou mši¹⁸²):

BRENSKE: Byly časy, kdy se zajatí nepřátelští vojáci pojídali, jejich hlavy se napichovaly na kůly jako trofej; byly i doby, kdy se zajatci vůbec nebrali a kdy meče, nože a smrtící střely triumfovaly. Nuže, dnes zajatci na obou stranách bitevního pole nikdy neztrácejí naději (...). Pánové, v přístavu Hamburk, asi tisíc kilometrů odtud, na vás čeká velká a krásná loď ‚Deutschland‘. Na palubě této lodi o velkém výtlaku dvaceti jedna brutto registrovaných tun se odehrávaly slavné chvíle, o nichž se jednou bude číst v slabikáři dějin; z ní kupříkladu náš vůdce Adolf Hitler (*Vojáci se staví do pozoru*) přihlížel posledním velkým předválečným námořním manévřům v baltských mořích. (...) Konec – a to zde prohlašuji – vše napraví. Ba řekl bych, konec vše dokoná. Jednou se zapomene i na opravdu zbořená města i na opravdu vypálené vesnice; postaví se nové a lepší. Místo mrtvých se narodí nové děti, vyrostou z nich noví lidé. Budou poučenější a vzdělanější, a možná odolnější. Válka nám byla vnučena – neměli jsme prostor a zůstáváme i dnes přelidněnou zemí – každá naše matka, která rodí, se musí ptát, zda neudělala chybu, když dala život nové naději Říše¹⁸³.

Figura Brenskega w cytowanej sztuce, jako reprezentanta fűhrera, funkcjonuje na zasadzie Wielkiego Innego, *l'Autre*. Wpisując swoją rolę w sferę

¹⁸¹ J. Holý: *Smrt Horsta Schillingera. Možnosti zobrazení lágru a šoa*, [w:] *Holokaust / Šoa / Zagłada w české, slovenské a polské literatuře*, red. J. Holý, Praha 2007, s. 34.

¹⁸² A. Lustig: *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* [divadelní hra], maszynopis, didaskalia do szóstej sceny drugiego aktu.

¹⁸³ *Ibid.* Scena szósta drugiego aktu.

„historycznej konieczności”, egzemplifikowanej specyficznymi epizodami (losy jeńców, postać Hitlera przyglądającego się morskim manewrom, wizja przyszłości), uzurpatorsko przyjmuje niewidzialne insygnia władzy nad swoimi słuchaczami, narzucając zarazem odczytywanie znaczenia owych wydarzeń jako dowodu na działanie jakiejś dziejowej „nad-mądrości”. Jedynym zewnętrznym znakiem jego miejsca w hierarchii symbolicznej jest mundur formacji *Schutzstaffel* i reakcje otaczających go żołnierzy (jakże często powtarza się w świadectwach ocalonych, również u samego Lustiga, motyw zachwytu nieskazitelnością, doskonałością uniformu SS, zaprojektowanego przez Karla Diebitscha i Hugo Bossa; respektu wobec władczej sylwetki Niemca w lśniących butach i skórzanych rękawiczkach...).

Przestrzeń sprofanowanej synagogi, w której Lustig lokuje część wydarzeń, jest znacząca: podkreśla idolatryczną wizję nazistów, ową całościową *Weltanschauung*, przenosząc zarazem rozgrywającą się w jej murach historię na poziom uniwersalnej metafory. Dramaturg w istocie organizuje seans psychoanalityczny europejskim społeczeństwom, które poddały się hipnotycznej sile *symbolicznego* i pozwoliły – a nawet udzieliły swojego *placet* na mocy interpasynowego odczuwania *juissance* – by w ramach tego wywróconego porządku zgotować hekatombę jednemu narodowi i wybranym ofiarom z wielu innych nacji. Pociąg-widmo, mknący przez noc po kolistej trajektorii, w którym grupa ludzi posłusznie realizuje zalecenia umundurowanego prestidigitatora to obraz niepokojący siłą uniwersalnego, metaforycznego przekazu i prawdopodobieństwem powtórzenia (trasa jest przecież kolista, bez początku i końca).

W dotychczasowych omówieniach twórczości Arnošta Lustiga najwięcej uwagi poświęcono konstruowanym przez niego postaciom, przede wszystkim kobiecym, które wyraźnie dominują w tej twórczości. Eva Lustigová mówiła w jednym z wywiadów, że ma tylko jednego brata (Josefa Lustiga), ale wiele sióstr: Kateřinę Horovitzovą, Ditę Saxovą, Leę, Tangę, Colette i inne bohaterki utworów ojca¹⁸⁴. Sądzę, że Lustig w istocie konstruuje tylko jedną postać kobiecą, tworzy własny archetyp kobiecości – a poznając każdą kolejną z „sióstr” Kateřiny uzyskujemy narzędzia pogłębionej interpretacji innych wcieleń tego uniwersalnego wzorca. Najstarszą „siostrą” była Dita Saxová – nowelę pod tym tytułem Lustig napisał w 1962 roku, zapoczątkowując cykl utworów, w których kobieta jest główną postacią. Chronologicznie kolejną jest *Dívka s jizvou* (*Dziewczynina z blizną*), bohaterka opowiadania ze zbioru zatytułowanego *Nikoho neponížíš*, poprzedzającego powieść

¹⁸⁴ E. Lustigová: „Všechny ženy od Hanky, Kateřiny, Dity, Colette po Tangu či Leu, jsou moje sestry”. Zdanie pochodzi z wywiadu udzielonego 12.12.2012 roku Pavli Kopřivovej z Czeskiego Radia: http://www.rozhlas.cz/dvojka/jejakaje/_zprava/vsechny-zeny-od-hanky-kateriny-dity-colette-po-tangu-ci-leu-jsou-moje-sestry--1148998 [dostęp 09.09.2015].

o Kateřinie Horovitzovej (1964). *Nemilovaná* (*Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.*) to powieść z roku 1979, skonstruowana jako dziennik głównej bohaterki, siedemnastoletniej Perli, prostytutki z getta w Terezínie¹⁸⁵. Każdy dzień może być jej ostatnim – powieść-dziennik kończy się zresztą w chwili, gdy ten ostatni dzień, 22 grudnia 1943 roku, rzeczywiście następuje – a świadoma uciekającego czasu bohaterka łączywie chwyta rzeczywistość obserwowaną zza okna mansardy. Dramatu tych ostatnich dni nie oddają obszerne wyznania, opisy sytuacji, nie ma w tej prozie stylistycznych eksperymentów. Zamiast tego: sucha enumeracja, inwentarz dziwacznych przedmiotów, będących zapłatą:

1 sierpnia. Raz. Spinka do włosów i grzebyk.

6 sierpnia. Trzy razy. Laska spacerowa. Parasol damski. Wieczne pióro i buteleczka niebieskiego atramentu. (...)

15 listopada. Raz. Czerwona ażurowa torba. Trzy razy. Otwieracz do konserw. Srebrny automatyczny ołówek. Podkowa na szczęście. Pięć razy. Wieczne pióro. Chustka z białego jedwabiu. Pięć surowych kartofli. Orzech włoski. Szczotka do ubrania.

16 listopada. Dwa razy. Świecek i zapalki. Siatka na włosy. Pudełko spirytusu w kostkach. Trzy razy. Ćwiartka żytniego chleba. Dwa deko margaryny. Termometr. Blaszany kubek. Litrowy termos¹⁸⁶.

Mężczyźni czasem Perli nie dotykają. Potrzebują intymnego kontaktu z drugim człowiekiem, a jeśli w tym zdegenerowanym świecie nie można zaufać już nikomu, kupują bliskość za podkową na szczęście i wieczne pióro, które z pewnością będzie bardziej wieczne niż oni sami. Laska spacerowa dla dziewczyny, która tygodniami nie schodzi ze swojej mansardy, szczotka do ubrania: przedmioty mają w sobie pokłady ironii. Perla Sch. odjedzie w transporcie do obozu śmierci, a w opuszczonej mansardzie pozostają pudełko agrafek, ozdobny grzebień, damski parasol, japoński wachlarz i dwa tuziny jedwabnych chusteczek. Każdy z tych przedmiotów ma podwójne – co najmniej – znaczenie. Jest eufemistycznym znakiem prostytucji, ale także metonimicznym znakiem samotności i śmierci. Podarowano go z myślą, że może służyć jako to, do czego go stworzono, ale rozsądek podpowiada, że raczej będzie bezużyteczny albo zostanie użyty niezgodnie ze swoim przeznaczeniem. Wreszcie: należał do kogoś, kto wiedział, że życie wypoży-

¹⁸⁵ Niniejsze rozważania znajdują rozwinięcie w moim eseju *Kolekcjonować, żeby być*, „Akcent” nr 4, 2010, s. II.

¹⁸⁶ A. Lustig: *Niekochana. Z dziennika siedemnastoletniej Perly Sch.*, przeł. J. Stachowski, Kraków 2004, s. 56, 58. W oryginale: „15. listopadu. Jednou. Červená síťová taška. Třikrát. Otevírač na konzervy. Stříbrná šroubovací tužka. Podkova pro štěstí. Pětkrát. Plnicí pero. Šátek z bílého hedvábí. Pět syrových brambor. Vlašský ořech. Kartáč na vlasy”. A. Lustig: *Nemilovaná*, Praha 1991, s. 62.

czyło mu go tylko na moment: tak samo, jak i on sam był wypożyczony życiu na okamgnienie.

Kolekcja pieczołowicie inwentaryzowana przez Perlę jest osobliwa sama w sobie – przez swą aselektywność, bezwartościowość, brak logiki i zamysłu – a przy tym, wywołując skojarzenie czytelnika z obozowymi magazynami, w których po zagazowanych ludziach pozostały sterty przedmiotów, butów i ubrań: budzi grozę. Chodzi bowiem o powiązanie rzeczy i kontekstu, co rozważał w jednej ze swoich poetyckich medytacji Zbigniew Herbert, obierając za punkt odniesienia słynny artefakt Kazimierza Malewicza:

zaznacz miejsce
gdzie stał przedmiot
którego nie ma
czarnym kwadratem
będzie to
prosty tren
o pięknym nieobecny¹⁸⁷

Prezentując *Czarny kwadrat na białym tle*, Malewicz miał powiedzieć: „to, co wystawiłem, to nie był »pusty kwadrat«, ale odczucie bezprzedmiotowości”¹⁸⁸. Dla rosyjskiej publiczności, która w 1915 roku w Sankt Petersburgu zobaczyła tę pracę (nazywaną przez samego artystę „ikoną naszych czasów”), jasne było, że wisi ona w miejscu, w którym tradycyjnie w rosyjskich domach wieszano ikonę; była zatem – poprzez kontekst – znakiem swoistego braku, tak jak metonimicznym znakiem losu Perli Sch. jest pozostawiona przez nią kolekcja¹⁸⁹.

Powieść o Perli, jak opowiadał Arnošt Lustig, wyrosła z obserwacji jego dorastającej córki: pełnej optymizmu i charakterystycznych wyobrażeń (złudzeń?) co do otwierającego się przed nią życia. Patrząc na Evę, pisarz nie mógł opędnąć się od refleksji, jak wyglądałaby konfrontacja tej zafascynowanej światem i życiem nastolatki z niszczącymi trybami obozu śmierci. Czy

¹⁸⁷ Z. Herbert: *Studium przedmiotu*, Warszawa 1961.

¹⁸⁸ [Za:] *How to understand a work of art* na stronie: <http://library.thinkquest.org/20868/pol/aaa/text2.htm>, 02.02.09, tekst na stronie z 1998 roku.

¹⁸⁹ Status przedmiotu we wskazanej powieści Lustiga można także rozważać w kontekście filozoficznych koncepcji ‘aury’ i ‘śladu’ Waltera Benjamina w powiązaniu z ideą ‘śladu’ Friedricha Nietzschego. Beata Frydryczak tak precyzuje Benjaminowskie rozumienie ‘śladu’: „ (...) w warunkach świata poauratycznego w miejsce utraconego doświadczenia auratycznego (*Erfahrung*), wkracza poszukiwanie śladów. Można zatem założyć, że w grę wchodzi poszukiwanie i odkrywanie »śladów« w celu ich zachowania, a poprzez to odzyskania aury, choćby w szczątkowej lub »śladowej« postaci. Tu pojęcie śladu przyjmuje wieloaspektowy charakter: jest formą odesłania do wspomnienia, rodzajem »kroczenia po śladach« w celu zrekonstruowania określonej całości na podstawie tego, co pozostało, formą poznania świata”. B. Frydryczak: *O zacieraniu śladów: Walter Benjamin i Fryderyk Nietzsche*, „Nowa Krytyka” nr 15, 2003, s. 235.

ocalilaby tę żywotną moc, czystą radość egzystencji? A jeśli tak, to w jaki sposób, z czego brałaby się jej siła? I co mogłoby jej przeszkodzić? Te pytania należą do repertuaru posttraumatycznych reakcji ocalonych i Lustig zapewne o tym wiedział. W tym kontekście kreację bohaterki, Perli Sch., można rozpatrywać z jednej strony jako próbę zorganizowania swoistej psychodramy, w której postać nosząca znamiona *alter ego* samego autora i jego córki zostaje przeprowadzona przez traumatyczną sytuację, z drugiej: jako literacką medytację nad istotą ludzkiej siły i (nie)złomności charakteru w sytuacji granicznej.

Aleš Haman¹⁹⁰ odczytuje to dzieło Lustiga w kontekście *Dziennika Anny Frank*, wskazując na pewne podobieństwa kreacji dziewczęcych bohaterek: groza ich położenia wynika z kontekstu, z wiedzy, którą ma czytelnik: kontrast pomiędzy losem, na jaki skazane są Perla, jej przyjaciółka Lída, Milena, wreszcie: rzeczywista Anna Frank – a ich prostolinijnością, optymizmem, radością życia jest znaczący i trudny do zniesienia. Lustig wraca w ten sposób do refleksji nad ludzką skłonnością do poddawania się iluzji, czyli nad kwestią, która zajmuje go od początku twórczej drogi. W usta swojej bohaterki wkłada deklarację: „Když jsem byla malá, říkala mi maminka, že lhát je nejmějši ze všech hříchů, ale nezmínila se, zda to zahrnuje i to, když člověk nalhává něco sám sobě nebo když lžu někomu, protože lže stokrát, tisíckrát víc mně”¹⁹¹.

Perla, Anna Frank i Kateřina Horovitzová mají společnou cechu: jest nią „czystość“, prostota, tak bardzo nie na miejscu w demonicznych okolicznościach, w jakich bohaterki się znalazły. Rozważając fenomen kobiecości w utworach Lustiga nie można pominąć także Lei, Tangi i Colette, bohaterek najpóźniejszej *Žydovskéj trylogii*¹⁹² z 2009 roku, w których pisarz pokazuje kobiety walczące o zachowanie godności w okrutnych, dehumanizujących warunkach obozu koncentracyjnego. Pisarz tak uzasadniał swoje artystyczne wybory:

Viděl jsem osudy žen za války. Chovaly se lépe než muži. Jejich osudy byly strašné. Tak to cítím. Nemohu čtenáři nic nalhávat. Musí to být pravé. Proto píšu o ženách. Ty jsou pravé. (...) Ženy pro mně, a asi nejsem sám, mají tajemství, které muž neodhalí. Psát o nich je vzrušující, inspirující a podnětné. Proč mladé? Víte, zabít člověka je hřích. Viděl jsem za války hodně zabitých. Zabít mladou ženu znamená zabít krásu, mládí, všechny možnosti, které poskytuje život. Znamená to zabít kouzlo, jako by někdo zničil semínko růže, ještě než vyroste, sotva zasazené. (...) Mladou ženu lze snadněji ponížit, jak věděli němečtí vojáci za války, když je nechali

¹⁹⁰ A. Haman: *Prózy Arnošta Lustiga a dnešní čtenář*, „Tvar“ nr 10, 1992, s. 5.

¹⁹¹ A. Lustig: *Nemilovaná*, Praha 2007, s. 25-26.

¹⁹² A. Lustig: *Židovská trilogie: Lea z Leeuwardenu; Colette, dívka z Antwerp; Tanga z Hamburku*, Praha 2009.

před sebou v lágru pochodovat nahé a dohola ostříhané. (...) Psát o nich je pro mě iluze, kterou lze možná prodloužit opar jejich života¹⁹³.

Vladimír Novotný v swojej recenzji wiąże piękno kobiecości z grozą śmierci, sięgając do wyznaczników antycznych gatunków hymnu i psalmu: „Lustig vytvořil tragický hymnus na krásu a skloubil ho s velkou stylistickou suverenitou s dikcí moderního žalmu, aby mohl popsat jednu z bezpočtu brutálních epizod smrti”¹⁹⁴. Eros i thanatos ściśle splatają się w omawianych utworach, przy czym trudno interpretować tę kreację w duchu „obszerności Zagłady”, owego *juissance* sprawców, dla których zadawanie śmierci było aktem quasi-seksualnej rozkoszy: nie, u Lustiga ta sfera na ogół funkcjonuje inaczej. Chodzi raczej o poszukiwanie kontradycji dla unicestwienia; to nie życie *versus* śmierć jest antytezą – ale seksualność, erotyzm *versus* śmierć. Dla Lustiga ponętna kobieta jest synonimem życia. Niektórzy interpretatorzy podkreślają absolutną fikcyjność tej idei, wychodząc z założenia, że obóz koncentracyjny nie był miejscem, w którym mogło dochodzić do erotycznych fascynacji. Valentina Kaptayn w eseju poświęconym kreacji kobiecych postaci u Lustiga wskazuje, że opisywanie kobiet jako istot seksualnych w skrajnie aseksualnych okolicznościach było charakterystyczną i intensywnie stosowaną filozoficzną „strategią” autora. Erotyzm bohaterki omawianej twórczości byłby więc, wedle jej koncepcji, próbą literackiego, pośmiertnego „odzyskania” godności dla milionów upokorzonych i odartych z kobiecości ofiar Szoa. Badaczka powołuje się na uwagi Alvina H. Rosenfelda, autora monografii *A Double Dying. Reflections on Holocaust Literature*¹⁹⁵, który dowodzi na podstawie lektury świadectw ocalałych z Holocaustu, że najbardziej dojmującym uczuciem w obozach koncentracyjnych był głód, który bez reszty dominował nad apetytem seksualnym więźniów i więźniarek; *lager* – podsumowuje autor – był miejscem „aseksualnym”. W odniesieniu do Lustiga Valentina Kaptayn uzupełnia: „Die Schönheit der Frau, die in Lustigs Werken fast immer mit der Sexualität verbunden wird, wird der Hässlichkeit der Außenwelt gegenübergestellt”¹⁹⁶. Sąd Rosenfelda i Kaptayn może budzić wątpliwości; co prawda przeważająca większość świadectw mówi o seksie w obozach jako o narzędziu przemocy ze strony nazistów wobec więźniarek i więźniów (szczególnie w Ravensbrück i Auschwitz) oraz jako o sposobie na przetrwanie tych ostatnich, ale są

¹⁹³ A. Lustig, M. Kouba: *Dobrý den, pane Lustig (Myšlenky o životě)*, Praha 1999, s. 64.

¹⁹⁴ V. Novotný: *Horror Horovitzová*. „Mladá fronta Dnes” nr 52, 1991, s. 4.

¹⁹⁵ A.H. Rosenfeld: *A Double Dying. Reflections on Holocaust Literature*, London 1980, s. 164.

¹⁹⁶ V. Kaptayn: *Der Holocaust mit den Augen einer Frau: Die Novelle Nemilovaná. Z deníku sedmnáctileté Perly Sch. (Die Ungeliebte. Aus dem Tagebuch einer Siebzehnjährigen) von Arnošt Lustig*, [w:] *The Representation of the Shoah in Literature and Film in Central Europe: 1970s and 1980s*, red. J. Holý, Praha 2012, s. 92.

także wypowiedzi świadczące o istnieniu dobrowolnych erotycznych (również homoerotycznych) relacji między osadzonymi w lagrach, co można odczytywać jako desperacką, psychologicznie uzasadnioną potrzebę bliskości drugiego człowieka albo jako próbę ocalenia „normalności”¹⁹⁷.

Niewątpliwie jednak kreacja bohaterek Arnošta Lustiga jest w pewnym sensie politycznym aktem sprzeciwu wobec dominacji nazistów nad poniżonymi kobiecymi ciałami. Warto w tym miejscu przytoczyć uwagi Judith P. Butler na marginesie rozważań Julii Kristevej o „granicach ciała”: „Granica ciała, tak samo jak rozróżnienie między wewnętrznym a zewnętrznym, ustanowiona jest poprzez odrzucenie i przewartościowanie czegoś, co pierwotnie stanowiło część tożsamości, a co staje się jakąś brudzącą innością. Jak sugerowała Iris Young (...), odtrącenie ciał ze względu na ich płeć, seksualność i/lub kolor skóry stanowi »odrzucenie«, za którym idzie »odraza«, ugruntowująca i konsolidująca hegemoniczne kulturowo tożsamości wzdłuż osi różnicujących według płci/rasy/seksualności. Adaptując Kristevę, Young pokazuje, jak działanie odrzucenia może konsolidować »tożsamości« zbudowane w oparciu o stanowienie Innego lub zbioru Innych poprzez wykluczenie i zdominowanie”¹⁹⁸.

Upokorzenie kobiet poprzez naruszenie granic ich ciał (gwałty; przeprowadzanie eksperymentów medycznych; golenie włosów; zmuszanie do obnażania się lub do noszenia ośmieszających, nieadekwatnych ubrań, np. sukni balowych w obozie), traktowane przez nazistów jako jedna z form przemocy, było zarazem próbą pozbawienia więźniarek poczucia tożsamości, której płeć/gender jest bodaj najistotniejszym wyznacznikiem. Kateřina Horovitzová, która, jak pisze Lustig, „byla připravena tvářit se jako zralá a slavná tanečnice”¹⁹⁹, nie tylko jest kobietą, ale wręcz „tvářit se”, udaje, „odgrywa” (przesadnie odgrywa) rolę kobiety. Kilkakrotnie powraca motyw

¹⁹⁷ Znane są świadectwa obozowych związków (czasem kończących się tragicznie, jak los Edka Galińskiego i Mali Zimetbaum, którzy podjęli nieudaną próbę wspólnej ucieczki z Auschwitz): wystarczy wskazać opowieści Jerzego Bieleckiego i Cyli Cybulskiej, Mani i Meyera Korenblitów, Josepha i Rebeki Bau, Dawida i Perli Szumirajów, Margit i Henry’ego Baermanów. O dobrowolnych relacjach homoerotycznych pisze Wanda Półtawska w swoich wspomnieniach z obozu w Ravensbrück, w którym przebywała w latach 1941-1945. W. Półtawska: *I boję się snów*, Częstochowa 2009. Niektóre erotyczne wspomnienia więźniów – np. Willy’ego Mahlera z Terezina, o czym piszę szerzej w następnym rozdziale – są cenzurowane przez społeczność żydowską, która obawia się, że wydanie drukiem tego rodzaju tekstów mogłoby zdezorientować odbiorców, nieświadomych co do proporcji zjawiska i różnic pomiędzy poszczególnymi obozami i grupami więźniów albo posłużyć jako demagogiczny argument dla zaprzeczających Holocaustowi.

¹⁹⁸ J.P. Butler: *Zapisy na ciele, wywrotowe odgrywanie*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, op. cit., s. 520.

¹⁹⁹ A. Lustig: *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, op. cit., s. 9.

wkładania kobiecych strojów; uroda dziewczyny fascynuje Schillingera, który tracąc na moment narzędzie dominacji – odporność na wdzięk kobiecego ciała – traci jednocześnie życie. Odgrywanie przez Kateřinę „zapisanej na ciele” roli genderowej (jak to ujmuje Judith Butler), jej akt performatywny, nie jest „wywrotowy”, subwersywny – to znaczy nie ma na celu naruszenia zastanego układu płci – ale przeciwnie: jest czymś w rodzaju emfazy, nacisku na trwałość i niezłomność tego, co wzniosłe nazywa się „kobietą godnością”, a co zostało poddane opresji w obozach koncentracyjnych.

Scena śmierci Schillingera zawiera w sobie bardzo silny ładunek erotyczny i wyraźny rys obscenicznego. Rozgrywa się w komorze gazowej stylizowanej na łaźnię, a zatem w przestrzeni teatralnego przeistoczenia, miejscu, które wydaje się czymś innym niż jest w rzeczywistości. Oczyszczenie, higiena, te złowieszcze słowa kluczowe z hitlerowskiego dyskursu tutaj mają się dokonać; na praktycznym poziomie chodzi o taktykę eufemizmu, uśmierającą bunt, dającą pożywkę dla samooszukiwania się ofiar i skłaniającą je do porzucenia ostatniej bariery, chroniącej granicę ciała: ubrań. Stanisław Lem, rozważając przejmujący obraz nagich ludzi idących na śmierć, przywołuje *imaginarium* chrześcijańskie, które – jak twierdzi – wypełniło „bezprecedentalną próżnię masowej zbrodni technicznego wieku”²⁰⁰: „Jak mają stanąć ludzie na Sądzie Ostatecznym? Nago. To właśnie był taki sąd: wszędzie rozpostarła się Dolina Jozafata. Obnażeni, mordowani mieli odegrać rolę sądzonych w dramacie, w którym wszystko było zmystyfikowane, od dowodów winy po sprawiedliwość sądu, oprócz końca. (...) Zaiste trudno było odegrać rolę Boga Ojca w tej sztuce inscenizowanej w obskurnych dekoracjach baraków i zasieków”²⁰¹. Odgrywanie teatru było, jak dowodzi Lem, dodatkowym źródłem rozkoszy dla dokonujących zbrodni; chodziło nie tylko o to, by ofiary masowo i wydajnie wymordować, ale i o to, by doświadczyć obscenicznego przyjemności wynikającej z odgrywania ról, zwożenia ofiar.

A zatem u Lustiga: stoją naprzeciwko siebie piękna kobieta i umundurowany mężczyzna, towarzyszy im stłoczona grupa widzów. Schillinger wydaje polecenia coraz bardziej podnosząc głos, Kateřina zdejmuje kolejne warstwy ubrania. Podniecenie strażnika narasta, jego głos chryplenie, czerwienieje twarz; jest świadomy, że inni (również w sensie, jakie temu rzeczownikowi nadał Lacan) przyglądają się; scena nabiera tempa – i kulminuje w wystrzale z pistoletu; naga kobieta, która musiała zbliżyć się na tyle, by wytrącić broń z ręki Schillingera, zadaje śmierć. Ta scena ma rytm i struktu-

²⁰⁰ S. Lem: *Horst Aspernicus, „Der Völkermord. I. Die Endlösung als Erlösung. II. Fremdkörper Tod”* (Getynga 1980), [w:] S. Lem: *Biblioteka XXI wieku. Golem XIV*, Warszawa 2009, s. 95.

²⁰¹ *Ibid.*, s. 104.

rę stosunku seksualnego; publiczność teatralna staje się częścią stłoczonej grupy przyglądających się wszystkiemu Żydów, Lustig niejako zmusza ją do pełnienia funkcji voyeurystów albo wykorzystuje jako narzędzie dla exhibicjonisty. Stapiające się ze sobą sfery teatru i teatru-w-teatrze przypominają – podobnie jak robił to Derrida opracowując koncepcję dekonstrukcji – o współdziałale kultury w „dziele” Szosa jako dostarczycielki rekwizytów i struktur.

Opracowując życiorys Franciszki Mann, Arnošt Lustig świadomie odrzucił te elementy, które mogłyby ujednoznaczyć opisane wydarzenie i świadczyć o bardziej egocentrycznej motywacji działań ofiary: według dokumentów, na które pisarz trafił w archiwum, aktorka była w getcie warszawskim konfidentką gestapo i miała na sumieniu życie grupy bogatych Żydów, których zwabiła do Hotelu Polskiego, obiecując im – w zamian za sowitą opłatę – zorganizowanie ucieczki do Ameryki. W hotelu wszyscy zostali aresztowani przez gestapo i wywiezieni do Auschwitz. Samej Franciszce Niemcy mieli obiecać, że za „zasługi dla Rzeszy” zostanie wywieziona pociągiem do Szwajcarii – wiadomo jednak, że i ona nie uniknęła śmierci w komorze gazowej. W świetle tych okoliczności desperacka akcja bohaterki mogłaby być postrzegana jako atak wściekłości oszukanej, słabej kobiety, która w zamian za obietnicę życia i spokoju (Franciszka, jako Żydówka, walczyła przecież także o swoje życie), naruszyła zinterioryzowane tabu – i została oszukana. Lustig zamierzał napisać jeszcze jeden, osobny utwór na podstawie prawdziwych losów Franciszki Mann: miała to być historia konfidentki konfrontującej się z własną deziluzją jako ofiara okrutnego systemu, który aktywnie wspierała.

Postać Bedřicha – Friedricha – Brenského również miała odpowiednik w rzeczywistości. Wedle opowieści pisarza, jego pierwowzorem był urzędnik, z którym Věra Weislitzová-Lustigová miała do czynienia w RFN w 1963 roku. Żona pisarza starała się odzyskać jedyną pamiątkę po swoich rodzicach, zamordowanych w obozie koncentracyjnym: obrączki ślubne, które musieli oddać do depozytu w 1941 roku, tuż przed transportem do obozu. Według dokumentów mogły się one znajdować w sejfie jednego z zachodnoniemieckich banków. Urzędnik, z którym rozmawiała Lustigová, w elokwentny sposób wyjaśnił, że obrączki, które są przedmiotem jej poszukiwań, nigdy nie istniały, podobnie jak prawdopodobnie nie istniały osoby, które miałyby być ich właścicielami. Co więcej, opisy funkcjonowania obozów koncentracyjnych i domniemyanych zbrodni nazistowskich miały być, wedle niego, nieudokumentowanymi i wysoce wątpliwymi pomówieniami... „Kdybych měl vykreslit d'ábla v nacistické uniformě, byl by to muž podobný Brenskemu” – pisał później Arnošt Lustig. – „Uhlazený, elegantní, vysokoškolsky vzdělaný, vybraného chování, jehož každé slovo je však

napuštěno jedem lži vedoucí ke smrti”²⁰². Tyrada – mająca wszelkie znamiona tzw. „kłamstwa oświęcimskiego” – wygłoszona przez urzędnika Brenskiego, była bezpośrednim impulsem, który na niespełna dwa tygodnie przykuł pisarza do biurka i zaowocował powstaniem powieści *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, bodaj jedynej, której autor po napisaniu nie udoskonalał i nie poprawiał, jak to miał w zwyczaju.

Wprawdzie gest Kateřiny z powieści i sztuki, dzięki wyeliminowaniu opisanych wyżej motywacji, jakie mogły przyświecać rzeczywistej Franciszce Mann, oszukanej konfidentce gestapo, zyskuje uniwersalny interpretacyjny potencjał, jednak warto rozważyć jeszcze jeden trop inspirujący Arnošta Lustiga i dodatkowo oświetlający wymowę utworu.

Powieściowy pierwowzór sztuki powstał w 1964 roku – w okresie przełomowym pod względem historycznym i kulturowym²⁰³ nie tylko dla Czechosłowacji, gdzie trwała odwilż, ale i dla obywateli Izraela i Niemiec, przysłuchujących się zainicjowanym właśnie procesom frankfurckim. Osiemnaście lat po wojnie dorosło nowe niemieckie pokolenie, które po raz pierwszy usłyszało o zbrodniach nazistów i zaczęło domagać się wyjaśnień, aby kilka lat później wyjść na ulice w akcie buntu przeciwko hipokryzji ojców. W zachodniej Europie i Ameryce dojrzała rewolucja obyczajowa, kulminująca na przełomie lat 1967/1968. Daje się zauważyć fenomen: bez względu na ustrój polityczny i poziom zamożności (albo biedy) w krajach

²⁰² [Cyt. za:] L. Stýblo: *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, www.vlaktlustig.cz/modlitba-pro-katerinu-horovitzovou/ [dostęp 06.01.2016].

²⁰³ W grudniu 2015 roku Polska Akademia Nauk oraz Muzeum Historii Żydów Polskich i Ośrodek Studiów Amerykańskich UW zorganizowały międzynarodową konferencję *Shibboleth* poświęconą przełomowemu znaczeniu lat 1967/1968 w historii i kulturze żydowskiej, amerykańskiej i europejskiej. Organizatorzy motywowali ideę spotkania naukowego następująco: „The date 1967/1968 became recognized as a key moment in Jewish history, which is, however, differently located in various national narratives. The events that took place around this time in Israel, in the former Soviet bloc countries, Western Europe, and the US are often read in the immediate context of their respective local political configurations. Diagnosing the limitations of such an approach, we would like to explore the transnational political aspects of 1967/1968 in Jewish history, but even more importantly its broader cultural and social dimensions. Juxtaposing, for instance, the significance of the Six-Day War in Israel, the anti-Semitic campaign in Poland, the birth of youth subculture, and the sexual revolution can deepen our understanding not only of 1967/1968, but also of the resulting new modes of Jewishness prominent today. Such a broadened transnational and cultural understanding of the events of 1967/1968 may challenge them as a universal marker of the transformations of Jewishness. For instance, it has been assumed that the Six-Day war influenced Holocaust memorialization in the US, which in turn significantly shaped the construction of Jewish identity”. *Shibboleth 1967/1968 International Conference*, Warszawa 2-4 grudnia 2015, http://is.pan.waw.pl/default/images/konferencje/2015/ShibbolethCall_for_Papers.pdf [dostęp 16.09.2015].

po jednej i drugiej stronie Żelaznej Kurtyny zaczyna zyskiwać na znaczeniu specyficzny typ młodego człowieka, którego „jeszcze w latach pięćdziesiątych nazywali [w Związku Radzieckim] – »stilagą«, w USA – »bitnikiem«, w Niemczech – »halbstarke«, we Włoszech – »discolo« – a w Polsce »bikiniarzem«”²⁰⁴. Lustig jako dziennikarz i scenarzysta obraca się w środowisku należących do partii komunistycznej młodych „rewizjonistów”, a przy tym pilnie obserwuje zmiany obyczajowe. Trzy lata po napisaniu powieści, po izraelsko-arabskiej wojnie sześciodniowej, zostaje zmuszony do wyruszenia w ahaswerowską wędrówkę do Izraela, Jugosławii i USA (wrócił z emigracji natychmiast po upadku komunistycznej władzy w Czechosłowacji w roku 1989).

Jedna z najbardziej błyskotliwych kampanii wojennych w historii zakończyła się zwycięstwem Izraela, co spowodowało ostrą antysemicką kampanię w krajach satelickich Związku Radzieckiego i jednocześnie utwierdziło przewagę etosu „jastrzębi” w samym Izraelu, w którym traktowano ocalonych z Holocaustu nieufnie. Jedna z rozmówczyń Mikołaja Grynberga opowiadała o swoim życiu w Izraelu zaraz po drugiej wojnie światowej: „Przyjechałam tutaj, a oni wszyscy na nas napadali: »Dlaczego wyście się nie buntowali?« (...) Ja się wstydziłam, że żyję. Oni nie mieli pojęcia, jak ta niemiecka maszyna pracowała, ale tak ze mną rozmawiali, że ja się wstydziłam i nie mówiłam już o tym. Ja chowałam numer, co Niemcy mi zrobili na rękę. (...). Nie mogłam już słuchać tych pytań: »Dlaczego nie uciekaliście?«, »Jak mogliście dać się tak zabijać?«”²⁰⁵. Rozmówca zaś wyjaśnia: „Tutaj się budowało nowe państwo. Potrzebni byli dzielni ludzie, a nie jakieś niedobitki z wojny. Oni chcieli walczących pionierów, a nie ocalonych z Holocaustu. (...) Tu obowiązywał jeden ideał człowieka – walczącego i dzielnego. Nie pasowaliśmy do tego, ale bardzo chcieliśmy być we własnym kraju”²⁰⁶.

Tekst Lustiga o dziewczynie, która podejmuje bunt przed drzwiami komory gazowej, miał być również (zapewne nie jest to jedyna ani decydująca motywacja) głosem w dyskusji o bezwolności ofiar Holocaustu idących

²⁰⁴ M. Turowska: *Czy CAMP potrzebny jest ubogim? O teatrze Romana Wiktiuka*, przeł. K. Osieńska, „Literatura na Świecie” nr 12, 1994, s. 323.

²⁰⁵ M. Grynberg: *Ocaleni z XX wieku*, Warszawa 2014, s. 198-199. Ta sama rozmówczyni, Cypora Laadan, wspominała swój pobyt w Pradze tuż po wojnie: „Tam było cudownie. Oni się nami opiekowali. My byliśmy brudni i zawszeni. Wstydziłam się, że tak wyglądamy. We wszystkim nam pomogli. Ubrania dali i mieliśmy gdzie mieszkać. Nawet nie trzeba było płacić za tramwaj. Dla nas było darmo. Naszymi pieniędzmi były numery, co nam wytatuowali na rękach. I sąsiedzi chrześcijańscy nas przyjęli z otwartymi ramionami i bardzo nam pomagali”. M. Grynberg, op. cit., s. 198.

²⁰⁶ Ibid., s. 199-200.

na śmierć i próbą przypomnienia, że akty sprzeciwu w obozach koncentracyjnych, choć stosunkowo nieliczne, jednak miały miejsce. Wiele lat później Lustig potwierdził dydaktyczną motywację swoich tekstów: „Učím vás to proto, abyste, kdyby k tomu zase došlo, nebyli slabí nebo zoufale důvěřiví, jako tehdejší generace Židů, kteří tomu nevěřili, protože na to nebyli nijak připraveni, protože byli příliš civilizovaní a ztratili pud přežití, nebo ho potlačili, a měli řadu dalších chyb”²⁰⁷. Pytanie o słabość Żydów w obozach śmierci domagało się rozstrzygnięcia w powojennym Izraelu; formułuje je Hannah Arendt na pierwszych stronach swojej słynnej książki o procesie Eichmanna w Jerozolimie: procesie, który pod wieloma względami miał być i stał się jednym z mitów założycielskich Ben Guriona: „- Jak to było możliwe? Dlaczego tak się stało? Dlaczego Żydzi? Dlaczego Niemcy? Jaką rolę odegrały inne narody? W jakim stopniu ponoszą odpowiedzialność Sprzymierzeni? Jak Żydzi mogli przyczynić się poprzez swoich przywódców do własnej zagłady? Czemu szli na śmierć jak owce na rzeź? [podkr. A.F.]”²⁰⁸. Lustig doskonale znał sytuację ocalałych w Izraelu, ponieważ podczas pierwszej wojny arabsko-izraelskiej w 1948 roku pracował tam jako sprawozdawca dzienników „Lidové noviny” i „Zemědělské noviny”, a rok później tam właśnie ożenił się z Věrou Weislitzovou, jedną z „ocalonych”, poetką i bojowniczką Hagany.

W Czechosłowacji lata 1964-1967 to czas – jak to ujmował Alexander Dubček, I Sekretarz KPCŠ – „nieuchronnej konfrontacji pomiędzy zachowawczymi a postępowymi siłami” w obrębie partii komunistycznej²⁰⁹ i okres proreformatorskiej kampanii Zdeňka Mlynářa, wykształconego w Moskwie prawnika, który domagał się rozproszenia władzy w partii i zwiększenia udziału społeczeństwa w jej funkcjonowaniu (a w końcu poparł Praską Wiosnę i podpisał Kartę 77). Od 1964 roku łamy magazynu „Tvář” znów były otwarte dla niepokornych młodych pisarzy i dramaturgów, konsolidując środowisko późniejszych dysydentów. Lustig był jednym z najaktywniejszych reprezentantów nurtu reformatorskiego: na słynnym IV Kongresie Pisarzy w czerwcu 1967 przemawiał obok Milana Kundery, Pavla Kohouta, Ivana Klímy i Ludvíka Vaculíka, podobnie jak oni solidaryzując się z Václavem Havlem w jego postulatach zniesienia cenzury i zrewidowania kursu, jakim podążała partia, a do tego otwarcie przeciwstawiając się antysemitkiemu dyskursowi²¹⁰. Przeciwno prelegentom wszczęto kroki dyscyplinar-

²⁰⁷ A. Lustig: *Odpovědi*, Jinočany 2000, s. 15-16.

²⁰⁸ H. Arendt: *Eichmann w Jerozolimie*, przeł. A. Szostkiewicz, Kraków 1987, s. 8.

²⁰⁹ Zob. M. Heimann: *Czechoslovakia. The State that Failed*, op. cit., s. 225 (rozdział *The Bratislava and Prague Springs*).

²¹⁰ Lustig zawsze otwarcie przeciwstawiał się antysemityzmowi, demonstrując jednocześnie krytyczny stosunek do niektórych idei żydowskich (izraelskich). Mówił na przykład:

ne, a parę miesięcy później (31 października) milicja spacyfikowała brutalnie studencki marsz ze świecami w Pradze. Te wydarzenia stanowiły preludium do Praskiej Wiosny (*Prážské jaro*) i świadczą o intelektualnym i emocjonalnym „wrzeniu” wśród czechosłowackiej młodzieży. Wszystkie wskazane powyżej okoliczności dają asumpt do rozważania *Modlitby pro Kateřinu Horovitzovou* jako utworu o sprzeciwie jednostki wobec autorytarnego systemu: nie tylko nazistowskiego, ale i komunistycznego. Jan Čulík wskazywał, że po 1989 roku Holokaust stał się dla młodych filmowców dogodną metaforą dla pokazywania opresji Husákowskiej normalizacji; sądzę, że już wcześniej, w latach sześćdziesiątych, Szoa metaforyzuje sytuację jednostki poddawanej naciskom dyktatury komunistycznej. W okresie, gdy powstał powieściowy pierwowzór sztuki, Lustig był redaktorem Radia Czechosłowackiego, korespondentem gazet i scenarzystą, świetnie zakorzenionym w środowisku niezależnych filmowców, których, jak wiadomo, w latach sześćdziesiątych zainteresował problem żydowski, postrzegany jako źródło opowieści o potencjale metaforycznej uniwersalizacji²¹¹.

Bezsilność jednostki – która przy całej swojej „jednostkowości” pozbawiona jest w istocie indywidualnych rysów i przypomina moralitetowego Jedermana – wobec systemu to temat Kafkowskiego. Kobiące bohaterki Lustiga podejmują działania niemal zawsze w wyniku zewnętrznej motywacji, podczas gdy mechanizmy rządzące wewnętrzną rzeczywistością postaci są właściwie niedostępne czytelnikowi – to przesunięcie jest charakterystyczne dla czeskiej prozy lat sześćdziesiątych, jak to widać choćby w utworach *Časová tíseň* Jiřego Frieda czy w *Hodině ticha* Ivana Klímy²¹² (który w latach

„Nikdo nemůže být mesiášem mezi národy. To jsou předsudky, které jsou škodlivé. Největším vítězstvím Židů je to, že mají svou krajinu a že se zařadili mezi normální národy naší planety”. [Cyt. za:] A. Mikulášek: *Literatura s hvězdou Davidovou*, Praha 1998, s. 238.

²¹¹ W latach sześćdziesiątych temat żydowski (nie tylko związany z Holokaustem) był intensywnie reprezentowany w czechosłowackiej kinematografii. Najważniejsze filmy z tamtego okresu to *Transport z ráje*, *Démanty noci*, ... a *pátý jezdec je Strach*, *Spalovač mrtoool*, *Dita Saxová*, *Obchod na korze*, *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*. Jednym z impulsów dla zainteresowania problematyką żydowską w czechosłowackim środowisku dysydenckim tego okresu był fakt, że w ramach zadekretowanego przez Moskwę dyskursu antysemitowskiego starano się usuwać wszelkie ślady Szoa i zapobiec kultywowaniu pamięci o tym zdarzeniu. Znamienne były choćby losy terezińskiego muzeum, które miało powstać w budynku L417, gdzie podczas wojny mieszkali nastoletni chłopcy. Początek normalizacji przekreślił plany stworzenia miejsca pamięci, a gmach przeznaczono na... Muzeum Milicji (dokładniej: SNB, Sboru národní bezpečnosti, czyli reżimowej organizacji paramilitarnej, służącej pacyfikowaniu ludności). Celowo niszczone kirkuty, pozostałości po synagogach, niektóre bóżnice zamieniano w magazyny, usuwano żydowskie pomniki. W okresie normalizacji nadal powstawały filmy, w których pojawiały się aluzje do problematyki żydowskiej, były to jednak już – ze zrozumiałych względów – aluzje, które stopniowo zanikały, by pojawić się ponownie po roku 1989.

²¹² Zob. A. Haman: *Proměny strukturálních dominant v próze 60. let*, [w:] *Zlatá šedesáta*, red. R. Denemarková, Praha 2000, s. 138.

sześćdziesiątych i siedemdziesiątych także często czyni kobiety głównymi bohaterkami swoich sztuk) lub w utworach Vladimíra Parála. Należy rozpatrywać to zjawisko jako przejaw transformacji w obrębie dotychczasowych norm rządzących powieścią czy sztuką psychologiczną, zbliżającej ją do odmiany behawiorystycznej albo socjologizującej.

Od czasu słynnej Kafkowskiej konferencji z 1963 roku w Liblicach wielu twórców zaczęło zajmować się opisem psychologicznych mechanizmów o wymiarze ponadjednostkowym, uniwersalnym. W czeskim teatro- i literaturoznawstwie owego czasu karierę robiło Lotmanowskie pojęcie „modelové drama”, odnoszące się do popularnej, wywodzącej się ze strukturalizmu, kategorii „modelu”, „modelowości” i najczęściej wiązane z twórczością dramaturgiczną Ivana Klímy, autora inspirowanego powieścią Kafki *Zámku* i *Poroty* oraz nieco późniejszych sztuk *Pokoj pro dva*, *Klára a dva pani*, *Cukrárna Myriam*. Eva Formanková tak wyjaśnia koncepcję „modelové dramy” na przykładzie wymienionych dzieł Klímy: „Základním rysem Klímových her jsou jakési obecné modely světa, které jsou tvořeny, racionálně zkonstruovány ze zjednodušených prvků skutečnosti, vytržených z původních souvislostí a vložených do souvislostí nových, metodou domýšlení dovedených *ad absurdum*. Klímovy hry ze 60. let jsou založeny na jedné ustřední situaci – vztahu postavy a mechanismu. Poslání, vznik i souvislosti Klímova pojetí mechanismu jsou nejasné, tajemné. Jediné, co je odhalováno, je princip jeho ovládní člověka”²¹³.

Mechanizm jest więc czymś, co można utożsamiać z *fatum* z antycznej tragedii, nieokreśloną wyższą instancją z powieści Kafki, *systemem* z teatru absurdu. Charakterystyczne dla dramatu modelowego jest wyraźne ograniczenie psychologicznej głębi postaci; są one zazwyczaj jak gdyby naszkicowane kilkoma kreskami, zredukowane do tych cech czy znaków, które mają służyć ujawnieniu działania Mechanizmu. Postaci zostają bez przygotowania, niejako w biegu, z zaskoczenia wrzucone w wir działań, stopniowo tracąc zdolność komunikacji, skazane na bezradną repetycję wspomnień i zdań-sloganów. Na pierwszy plan, podobnie jak u Kafki, którego należy uznać za patrona opisywanego nurtu, wysuwa się pewien schemat działań, istota funkcjonowania Mechanizmu, jego destrukcyjny wpływ na jednostki i – na ogół skazane na porażkę – formy przeciwstawiania mu się. W modernistycznych dziełach Franza Kafki los żydowski stał się metaforą funkcjonowania człowieka w systemie totalitarnym, chociaż jego aktualność dostrzeżono może nazbyt późno (na dobrą sprawę dopiero w latach pięćdziesiątych zaczęto tłumaczyć Kafkę na inne języki i media – na podstawie

²¹³ E. Formánková: *Klímův svět mechanism – české modelové drama*, [w:] *Zlatá šedesáta*, op. cit., s. 352.

Procesu, jedyne dokończony utwór, powstały wówczas: adaptacja teatralna André Gide'a i Jeana-Louisa Barraulta, opera Gottfrieda von Einema i film Orsona Wellesa).

W *Modlitbě* Lustiga ów Mechanizm, który uzurpuje sobie wszelką sprawczą moc, przywodzi skojarzenie z wielkim *Innym* (*l'Autre*) Jacques'a Lacana: hitleryzm, na co wskazywałam wcześniej, był zamachem na *symboliczne*, próbą wejścia w rolę *Ojca*. Zahipnotyzowani przez uwodzicielską władzę wielkiego *Innego* Żydzi wraz z Kateřiną, wśród ciemności pozwalają się wieść po zaklętym kręgu (to podróż, która powtarza się w dziejach tego narodu); dopiero bunt kobiety przekreśla tę grę pozorów, nieudaną próbę ustanowienia nowego *symbolicznego*. Wystrzał z pistoletu, niczym uderzenie kamienia tłukącego szybę, był momentem, w którym żywił chaosu, mnogości, nieokiełzanego, wtargnął w monolityczny świat nad-ludzi. Metonimiczny gest Kateřiny Horovitz ujawnił teatralność, fałsz nazistowskiej *Weltanschauung*; idol upadł. Na okamgnienie przywrócona symetria – reprezentantka skazanych na śmierć podjęła bunt i sama zaczęła zadawać śmierć katom – była jak zdarcie kurtyny. Złodzieje „autentycznych godzin śmierci” wypuścili z rąk swój łup.

Kafkowskie rozumienie losu żydowskiego z jego wiecznym ahasweryzmem było bardzo bliskie koncepcji Lustiga, który deklarował w rozmowie z Karlem Hvižd'álą: „Psaní o židovském osudu je pro mne zároveň psaním o osudu člověka, pokud to nechcete obrátit. Protože jsem prožil takzvané tvárné roky v koncentračních táborech v Terezíně, v Auschwitz-Birkenau a v Buchenwaldu, odkud jsem při transportu smrti do Dachau utekl a dostal se až do Prahy, zdálo se mi, že je to nejpodstatnější námět. Člověk. Svět. Osud. Štěstí. Doba, v níž žiju. Budoucnost člověka. Jeho paměť”²¹⁴.

Pokonywanie drogi – błądzenie – poruszanie się po okręgu to motywy, które opisują żydowski los począwszy od historii biblijnej (wygnanie z Edenu, tułaczka Kaina, wyjście narodu z Egiptu i wędrówka po pustyni – póki nie wymrą pokolenia pamiętające niewolę), przez dawne legendy w rodzaju tej o Ahaswerze, Żydzie Wiecznym Tułaczem, aż po metaforyczną opowieść Kafki o Józefie K., błąkającym się po tajemniczych korytarzach w poszukiwaniu sądu, dziwaczny kondukt pogrzebowy z *Ptasich ulic* Piotra Pazińskiego czy nocną jazdę pociągiem donikąd z omawianego utworu Lustiga. Konwencja *entwicklungsroman* nie ma tutaj jednak zastosowania: pokonywanie drogi nie oznacza rozwoju, jest to raczej dręcząca wędrówka po okręgu, błądzenie bez celu.

²¹⁴ K. Hvižd'ála: *České rozhovory ve světě*, Praha 1992, s. 274.

AHASWER, ŻYD WIECZNY TUŁACZ; JUDAEUS IMMORTALIS. Legenda, której źródło lokuje się we wschodniej części byłego Cesarstwa Rzymskiego opowiada o człowieku (być może pierwowzorem był biblijny Kain) skazanym na tułaczkę aż do końca świata i wypełniającego samotność przyglądaniem się cudzym losom. Podobieństwo do późniejszej koncepcji *galut edom* ułatwiło identyfikację Ahaswera z narodem żydowskim. W XIII wieku do tej historii włączono motyw swoistej klątwy, rzuconej przez Chrystusa na znieważającego go Rzymianina z otoczenia Piłata albo jerozolimskiego sandalarza Ahaswera: „Będiesz wędrował aż do mojego powrotu”. Legenda stała się metaforą żydowskiego losu: tułaczki, interpretowanej przez część chrześcijan jako kara za bogobójstwo. Pojawiło się wiele podań o spotkaniach z Ahaswerusem, jego postać interesowała artystów zwłaszcza w okresie romantyzmu (Eugène Sue, *Le Juif errant*). Pewne pokrewieństwo z opowieścią o Ahaswerusie można odnaleźć w mitycznej postaci Proteusza, który miał dar zmiany postaci i wnikania w tajemnicę czasu, a także w legendzie o Latającym Holendrze.

Ahasweryzm postaci Lustiga zawiera w sobie jednak nie tylko egzystencjalne błądzenie, ale i fatalne rozpoznanie – *anagnorismos* – towarzyszące zgłębieniu, zanurzeniu się w zagęszczonej materii dramatycznego czasu. Strzały Kateřiny są potwierdzeniem jej rezygnacji ze złudzeń. „Jedyna sztuka, w jakiej Żyd osiąga sukces, to aktorstwo lub raczej oszustwo, sztuka prymitywnej iluzji” – pisał Adolf Hitler w I części *Mein Kampf*²¹⁵. U Lustiga rzecz ma się zgoła odmiennie: wielkim inscenizatorem jest Bedřich Brenske, który usiłuje odgrywać spektakl do końca, wypowiadając teatralne kwestie pomiędzy jednym a drugim strzałem Kateřiny, natomiast Żydówka staje się podmiotem deziluzji.

Transformując artystycznie postać Franciszki Mann, Lustig wysunął na pierwszy plan jej urodę i talent taneczny, ewokując kulturowe odniesienia. „Čeho se bojiš, ty Carmen ze židů?!“²¹⁶; „Zatančíš nám, jak si budeme přát!“²¹⁷ – krzyczy porucznik Schillinger, upajając się dwuznacznością tego wyrażenia. Kateřina Lustiga to nie tylko Carmen, ale i Salome, tańcząca córka Herodiady, która zażądała głowy Jana Chrzciciela²¹⁸ oraz piękna Judyta, zabójczyni Holofernesa²¹⁹. Wspólne semantyczne pole metaforycznych odniesień koncentruje się wokół dwóch obrazów: tańczącej kobiety i zachwyconego mężczyzny (ze śmiercią w tle). Jest to punkt, w którym u Lusti-

²¹⁵ [Cyt. za:] J.-L. Nancy: *Zakazana reprezentacja*, op.cit., s. 125.

²¹⁶ A. Lustig: *Modlitba...*, 2002, s. 130: „Czego się boisz, ty żydowska Carmen?” [przeł. A.F.].

²¹⁷ Ibid., s. 131: „Zatańczysz nam tak, jak sobie zażyczymy!” [przeł. A.F.].

²¹⁸ Por. Mt 14, 6-11.

²¹⁹ Por. Jdt 13, 18-19.

ga natkniemy się na *hypallage*, metonimiczną figurę, „niszczącą podmiot, a pozostawiającą słowo”²²⁰, gdyż, zgodnie z Barthesowskim rozumieniem tekstu, „praktykuje nieskończone odraczenie *signifié* i gra na zwłokę (...), bliskie serialnemu ruchowi rozłączeń, nałożeń i wariacji”²²¹. Gest Kateřiny – o utraconym sensie – jest kolejnym wariantem toposu Judyty, Salome i Carmen, zniekształconym, zamazanym; jest składnikiem niekończącego się procesu, ciągu kulturowych repetycji i przeniesień.

A rabín Dajem z Lodže začal hládit Kateřinu Horovitzovou po vlasech, jako už jednou, a po tvářích. Říkal jí stále: „Ty má maličká, ty má něžná, ty má statečná. Pochváleno budiž tvoje jméno, dřívě než jméno boží.” (...) A pak se díval, jak hořelo její tělo (...)”²²².

Przytoczona powyżej ostatnia scena powieści, w której rabin odmawia dziwny kadysz nad ciałem Kateřiny – kadysz bez minjanu, będący bluźnierczym przekształceniem słów Ozjasza, wypowiedzianych na cześć Judyty, w którym imię Boga przestaje być tym najważniejszym – można interpretować jako jeszcze jeden gest metonimiczny. Tytułowa modlitwa za Kateřinę Horovitzovou jest modlitwą bez adresata, odmawianą przez rabina, który ocalał dzięki kaprysowi wielkiego inscenizatora, Brenskiego. *Absens* pozostaje *absent*, słowa modlitwy nie naruszają prerogatywy absolutnej nieobecności.

Długie, czarne włosy Kateřiny trafiają po jej śmierci do magazynu włosów i mieszają się z włosami milionów innych ofiar Holokaustu. Nie można już rozróżnić, które należały do niej. Pamięć kruszeje, kurczy się i rozpada.

* * *

Na początku były tory kolejowe.

Piotr Paziński²²³

Dramaturgiczny potencjał *Modlitby pro Kateřinu Horovitzovou* został dostrzeżony i wykorzystany w kinie i teatrze. Scenariusz do filmu o tym samym tytule, wyreżyserowanego przez Antonína Moskalyka, napisał Arnošt Lustig w roku 1965, potwierdzając w ten sposób swój wkład w twórczą dzia-

²²⁰ B. Sienkiewicz: *Prawdziwy koniec hypallage?*, „Teksty Drugie” nr 6, 1998, s. 212.

²²¹ R. Barthes: *Od dzieła do tekstu*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” nr 6, 1998, s. 190.

²²² A. Lustig: *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, op. cit., s. 142.

²²³ P. Paziński: *Pensjonat*, Warszawa 2009, s. 5. Pierwsze zdanie debiutanckiej powieści Piotra Pazińskiego, reprezentanta drugiej generacji ocalonych, brzmi jak wstęp do nowego, poholokaustowego Genesis. Tory kolejowe ze wspomnień głównego bohatera wiozły go do tytułowego pensjonatu – ale nie sposób nie pamiętać o innych torach, które trzy czwarte żydowskiego narodu wywoziły do obozów śmierci.

łałość Nowej Fali²²⁴. Obraz został nagrodzony między innymi na festiwalach w Monako (Monte Carlo) i we Włoszech (Prix Italia).

Po blisko pół wieku, w 2011 roku udramatyzowaną historię Kateřiny Horovitz Lustiga zainteresowali się twórcy festiwalu kultury czesko-żydowsko-niemieckiej *Dziewięć Bram* (Devět bran). Dwa warianty adaptacji powstały w odstępie kilku miesięcy, a zmiany wprowadzone przez autora znacząco zmieniają wymowę utworu.

Pierwszą wersję dramatu otwiera obraz nagiej Kateřiny, leżącej z przestrzeloną piersią na środku pustej, stopniowo rozświetlanej sceny. Scena ta jest klamrą, spinającą początek sztuki z zakończeniem, w którym Kateřina pada, zastrzelona przez obozowego strażnika; w ten sposób indywidualna historia warszawskiej tancerki zyskuje wymiar uniwersalny, a czas staje się cykliczny.

Ten epizod nie jest cichy, bo więźniom w Auschwitz nie dane było odchodzić w ciszy: umierali w takt marszowej melodii, wrzasków esesmanów albo pośród jęków i krzyków współników w niedoli. Ciało Kateřiny leży na podłodze jak porzucone ubranie, rozbrzmiewa piosenka i oto w pewnej chwili przez muzyczną kurtynę przebija się błagalne wołanie martwej dziewczyny: „Ja nie chcę umierać! Ja nie chcę umierać...”. Opisowi towarzyszy komentarz: „její slova zní jako nenápadná, ale právě proto tak účinná obžaloba za způsobená utrpení a smrt milionů” („jej słowa brzmią jak prosty i właśnie dlatego tak przejmujący wyrzut z powodu cierpień i śmierci milionów”). Te same słowa: „ja nie chcę umierać!” – fundamentalne i zbanalizowane zarazem – zabrzmią jeszcze raz w jednej z pierwszych scen obu wariantów sztuki i w powieści, gdy ogarnięta lękiem dziewczyna nie będzie chciała podążyć za tłumem schodzącym z rampy. Usłyszy je Hermann Cohen i głęboko poruszony poprosi Brenskego, by ten ocalił Kateřinę. Słowa „ja nie chcę umierać!” stanowią dla Cohena imperatyw moralny – niczym „naga twarz Innego” wedle sformułowania Emmanuela Levinasa – i ostatecznie przynoszą wołającej (płonną) nadzieję na przeżycie.

W ostatecznej wersji dramatu Arnošt Lustig rezygnuje z pierwszej sceny, co staje się zrozumiałe w kontekście radykalnie zmienionego zakończenia. Kateřina nie może leżeć z przestrzeloną piersią, bo w finale nikt do niej nie strzela:

BRENSKE: Vzpamatujte se, Kateřino, bylo by neštěstí, kdybyste se nemohli vydat včas na cestu. Vše je již připraveno a já vůbec nechápu, co má tento násilný čin znamenat.

²²⁴ Wkład ten należy datować od wcześniejszych o rok *Diamantów nocy* (*Démanty noci*), nakręconych przez Jana Němca według scenariusza wspólnego z Lustigiem, opartego na opowiadaniu o dwóch Żydach uciekających z transportu do Auschwitz. Film należy do ścisłego grona obrazów reprezentatywnych dla nowofalowego przełomu w czeskim kinie.

KATEŘINA: Jak nám zaručíte odjezd?

(...) *Brenske se začíná potit. V nepřehledné situaci na okamžik neví, co má dělat.*

KATEŘINA: Budu střílet.

BRENSKE: Máte mé čestné slovo, že odjedete, jak jsem vám slíbil. Pojedu s vámi. Kdo by se rád nepodíval do Švýcarska. No tak, buďte rozumná. Přece si nevezmete na svědomí další lidský život.

Přiblíží se pomalu ke Kateřině a natáhne ruku po její zbrani. Kateřina ji však zatím sama pustila z ruky.

BRENSKE: Konec. Teď je možné udělat všechno.

SEPP HOYER: *(s nově získaným sebevědomím zavěří:)* Do sprch nastoupit!

Pánové a Kateřina beze slova nastoupí do „sprch“. Hudba. Světlo pomalu potemní. Ze všech míst se vyoalí kouř – plyn.

Demoniczny Brenske manipuluje swoimi ofiarami, odpowiednio dobierając argumenty i błyskawicznie zmieniając strategię, o ile sytuacja psychologiczna tego wymaga. W tej scenie kluczowe jest zdanie: „Przecież nie chce pani mieć na sumieniu kolejnego ludzkiego życia” – po którym Kateřina ostatecznie ulega i daje się prowadzić na śmierć. Ostatnie słowo należy do oprawców: akt buntu zostaje spacyfikowany, a jego inicjatorka – złamana. Ten sam argument Brenskega pada w pierwszej wersji omawianej sceny, tu także skłania on bohaterkę do uległości, ale zarazem staje się hasłem wywoławczym dla jej morderców.

Natychmiastowe wykonanie wyroku zmienia nieco kwalifikację rebelii Kateřiny – wytrącając katów z dotychczasowego rytmu przemysłowego zadawania śmierci, buntowniczką odnosi coś na kształt zwycięstwa: zyskuje śmierć indywidualną, osobną, zmusza oprawcę, by spojrział na nią – na człowieka, którego zabija:

BRENSKE: Máte mé čestné slovo, že odjedete, jak jsem vám slíbil. Pojedu s vámi. Kdo by se rád nepodíval do Švýcarska. No tak, buďte rozumná. Přece si nevezmete na svědomí další lidský život.

Přiblíží se pomalu ke Kateřině a natáhne ruku po její zbrani. Kateřina ji však zatím sama pustila z ruky. V tu chvíli se ze všech míst ozve ohlašující střelba do Kateřiny i do pánů, kteří ji obstoupili, aby ji chránili. Po střelbě se Kateřina i pánové promění jen v hromadu mrtoých nahých těl – stejně jako na začátku. Vše potemní, jen na Brenského se rozsvítí silný bílý paprsek světla.

BRENSKE: *(sundá si rukavice a promne si ruce. Je se svým dílem zřejmě velmi spokojen)* Výborně. Konec. Teď je možné udělat opravdu všechno...

W ostatecznej wersji sztuki Lustig odbiera Kateřinie szansę na tę indywidualizowaną, ludzką śmierć. Naga, złamana, daje się poprowadzić – mówiąc słowami Różewicza – na rzeź, *zagubiona w ciżbie*, w tej upiornej maszynie do zabijania, jaką była komora gazowa – mimochodem, z dala od spojrzeń katów. Lawrence L. Langer, badając konsekwencje Holokaustu dla

więzi w żydowskich rodzinach, pisze na marginesie świadectwa Elie Wiesela o śmierci ojca: „Różnica kryje się w słowach »zagubiona w ciżbie«. Jednym z ostatnich źródeł tożsamości, jakie pozostają większości z nas w ostatnich chwilach życia, jest tak zwana godność prywatnej śmierci. (...) Jednak Wiesel powiada, że nie jest w stanie zinterpretować śmierci ojca, jeszcze raz wskazując na pewną odpowiedź, charakterystyczną także dla tysięcy innych, którzy znaleźli się w podobnej sytuacji: »Ponieważ nie wiem najważniejszego, co czuł, w co wierzył w ostatniej chwili swojej beznadziejnej walki, gdy jego byt dogasał i oddalał się ku temu miejscu, w którym już nie przeszkadza się umarłym, gdzie w końcu pozwala się im spoczywać w pokoju lub nicości, jak kto woli«”²²⁵. Józef Tischner natomiast, podkreślając, że dążenie do zindywidualizowanej śmierci, „do uczynienia śmierci »własną śmiercią«” jest charakterystyczne dla człowieka – nawet jeśli decyduje się on na śmierć męczeńską, heroiczną czy „sankcyjną”, aby ukarać pozostających przy życiu – przywołuje fragment wiersza Rainera Marii Rilkego:

Każdemu daj śmierć jego własną, Panie,
daj umieranie, co wynika z życia,
gdzie miał swą miłość, cel i biedowanie...²²⁶

Odbierając Kateřinie prywatną śmierć – i zarazem: odzierając jej bunt z sensu – Lustig wprowadza jeszcze jedną ważną zmianę: uniemożliwia jej symboliczne odzyskanie nieanonimowej śmierci dla pozostałych, nieżyjących już członków rodziny. W powieści dziewczyna, strzelając do Horsta Schillingera i innych strażników, wypowiada imiona swoich rodziców i sióstr, zabranych wprost z rampy do komory gazowej. Prowokuje Niemców, by zadali jej śmierć indywidualną i jednocześnie upomina się o prywatną śmierć dla swoich najbliższych. W pierwszej wersji sztuki autor zachował ten motyw, choć zredukował go: bohaterka strzela trzykrotnie, wypowiadając słowa: „Otec... matka... Lea...”. W ostatecznej wersji imion już nie ma. Kateřina bez słowa, impulsywnie przystępuje do ataku, który ostatecznie zostanie zdławiony. Czytelnik/widz nie jest w stanie – podobnie jak podsumowywał Elie Wiesel w odniesieniu do innej sztuki – zinterpretować ani tego buntu, ani śmierci *zagubionej w ciżbie*. Czyżby więc rodzinna rozpadła się i pozostał tylko czysty, zwierzęcy instynkt? Decydując się na zmianę zakończenia, Arnošt Lustig nie tylko zrezygnował z sugestii, że opór

²²⁵ L.L. Langer: *Scena pamięci. Rodzice i dzieci w tekstach i świadectwach Holocaustu*, przeł. J. Mikos, „Literatura na Świecie” nr 1-2, 2004, s. 133.

²²⁶ [Cyt. za:] J. Tischner: *Świat ludzkiej nadziei*, Kraków 2000, s. 263-264.

„Herr, gib jedem seinen eignen Tod.
Das Sterben, das aus jenem Leben geht,
darin er Liebe hatte, Sinn und Not”.

Kateřiny Horovitz miał jakiegokolwiek znaczenie i przynajmniej wprawił w konsternację konstruktorów nie-rzeczywistości Auschwitz, ale także definitywnie odrzucił możliwość odczytywania jej gestu jako udanej próby rozbicia iluzji, wykreowanej przez prestidigitatora-Brenskiego. W pierwszej wersji dramatu Brenske wypowiada nad ciałem zastrzelonej Kateřiny zdanie: „Konec. Ted’ je možné udělat opravdu všchno...” – po czym wśród zapadającej ciemności rabin Dajem z Łodzi, „pan w suszarni włosów”, intonuje pieśń:

Ty má kurážná,
ty má bojující,
Pochváleno budiž jméno tvé dřive,
než jméno boží.
Stokrát budiž pochváleno tvoje jméno.
Stokrát odvážná,
stokrát dobrá,
tisíckrát spravedlivá,
tisíckrát krásná.

Takie zakończenie nadaje wartość aktowi rebelii, zerwaniu z iluzją: dopiero wtedy, gdy umiera Kateřina, ostatnia buntowniczką, „naprawdę wszystko można już zrobić”, jak kwituje z satysfakcją esesman Brenske. Hymn pochwalny i zarazem kadysz rabina symbolicznie wprowadza Kateřinę do grona wielkich żydowskich wojowniczek: Ester, Judyty, Debory, Jael-Kenitki. Ale nie tylko: można pomyśleć o Kateřinie jako o nowej Antygonie, która przeciwstawia się uosobionemu przez Kreona porządkowi władzy (a więc: reprezentantowi *symbolicznego*) by oddać swemu ukochanemu bratu Polinejesowi prawo do śmierci zgodnej z ludzkim obyczajem. Próba uderzenia w rejestr symboliczny w obu przypadkach musi się skończyć fizycznym unicestwieniem buntowniczką, która jednak, wpisując się w kulturowo ustabilizowany ciąg zmitologizowanych wyobrażeń, ma szansę współtworzyć konkurencyjne pole symboliczne.

W ostatecznej wersji te same słowa Brenskiego rozbrzmiewają w chwili, gdy Kateřina żyje jeszcze i posłusznie idzie do gazu; satysfakcja esesmana wynika więc nie z aktu fizycznego zniszczenia buntowniczką, ale ze zwycięstwa dużo głębszego: jego słowa miały moc stłumienia sprzeciwu, uwodzenia. Nie ma hymnu rabina Dajema – tryumf Brenskiego wywołuje jedynie reakcję Hoyera, który „s novězískaným sebevědomím zavelí: Do sprch nastoupit!”

Śmierć w tekstach Lustiga, podobnie jak w pismach wielu świadków (i badaczy) Holokaustu, traci indywidualny wymiar: można, umierając godnie – jak Kateřina w pierwotnym powieściowym i dramatycznym – od-

zyskać godność śmierci dla innych, można również zaprzepaścić tę szansę. Można wreszcie umrzeć w miejsce innego człowieka, który przeżyje – w sensie metafizycznym, a nie wolicjonalnym (w rodzaju np. gestu Maksymiliana Kolbego). W fimie Evy Lustigovej pisarz mówi zdecydowanie: „Všichni, co přežili, se cítí vinni tím, že přežili, protože tolik jiných umřelo. Tak... je to vina bez viny, je to vina nevinných”²²⁷ i dodaje, że poczucie, iż za każdego ocalonego umarł ktoś inny było nieznośne, ale radość z tego, że jednak się przeżyło: ogromna. W następnym ujęciu osiemdziesięcioletni Lustig jedzie z uśmiechem na hulajnodze po peronie stacji Praga-Bubny wzdłuż szeregu towarowych wagonów – ta scena bez słów odzwierciedla ambiwalencję zawartą w poprzedzającym ją wyznaniu. Lustig chętnie podejmuje refleksję nad tajemniczą więzią żywych i zmarłych, nad fenomenem śmierci i jej znaczeniem, unikając metafizycznych czy religijnych rozstrzygnięć.

Zmiany opisane powyżej, choć z pewnością najistotniejsze, nie są jedy- nymi wprowadzonymi do ostatecznej wersji sztuki. W finałowej scenie autor przekształcił jeszcze jeden element psychologiczny, który odgrywał znaczą- cą rolę w pierwszej wersji utworu: chodzi o relację pomiędzy Horstem Schil- lingerem a Seppem Hoyerem. Pierwotnie scenie rozbierania się Kateřiny przed wejściem do komory gazowej towarzyszył akompaniament wrzasków i docinków Schillingera, który popisując się przed „żółtodziobem” Hoyer- em, starał się wymusić na dziewczynie uległość:

Na tváři Seppa Hoyera je vidět očekávání – Kateřinina krása jej zřejmě opravdu zasáhla. (...)

SCHILLINGER: Uхни, zelenáči! Dávej pozor, jak se krotí neposlušné klisny u nás v Bavorsku. (*Kateřině*) Tak co? Na tebe to neplatí, ty krásko z Jericha? Kdypak ty tvoje krásné nožky naposled tančily? No, pověz nám to – nebo nám to alespoň ukaž. Mám ti pomct?! (...)

SCHILLINGER: (*Seppu Hoyerovi*) Teď se díváš, holobrádku, na nejповedenější dílo židovského pánaboha. (*Kateřině*) Tak tak, na tom koupališti se opaluje každá ženská nahá. Mýdlo máš? Máš! Číslo věšáku znáš? Znáš? Pas máš? Máš – ale jiné než páno- vé. (*Směje se*) To bude tanec, to uvidíš. (*Náhle zařve*) Čeho se bojíš, ty Carmen ze židů? (*Sprostě zakleje*).

²²⁷ Podobna konstatacja wielokrotnie pojawia się w literackich świadectwach ocalonych z Holokaustu. Np. w sztuce *Smolař ve žluté čepici* Roberta Jiřego Picka (1925-1983) (wystawionej po raz pierwszy w 1983 roku) jedna z bohatererek, Lucie, śpiewa piosenkę o transporcie: „Co je to transport, co já vím? S batohem v dešti odejít... Možná že umřít, možná žít. Co je to transport, co já vím? Kam jedou kluci, co já vím, Možná jak ptáci odletí... V tomhle tom horkém podletí. Kam jedou kluci, co já vím? Víím jistě jen věc jedinou. Vždycky když jedni odjedou, ti ostatní, co zůstanou, doufají stále, napořád sní, že to byl transport poslední. Kam jedou kluci, co já vím? Možná se v ryby promění v hlubokém moři oněmi... Kam jedou kluci, co já vím...”

Lustig eksploatuje układ „doświadczony macho” – „onieśmielony nowicjusz”, by zbudować wyrazistą dramaturgicznie sytuację: delikatna, piękna dziewczyna staje się obiektem ordynarnych zaczepek dwóch drabów. Grają ambicje, bohaterowie – na skutek splotu psychologicznych zależności, nakreślającej się spirali przemocy – tracą panowanie nad sobą. Taka sytuacja nie jest zarezerwowana dla czasu wojny: mężczyzna demonstrujący wobec innego mężczyzny swoją władzę nad kobietą to schemat, który mocno wrósł w rzeczywistość – również artystyczną. Schillinger kreuje na użytek Hoyera spektakl, w którym główną rolę ma odgrywać „żydowska Carmen”: Kateřina. Paradoksalnie, demonstrując swoją siłę, strażnik ujawnia słabość. Traci głowę dla kobiety, traci czujność, jest już tylko człowiekiem, a nie: nadczłowiekiem.

W ostatecznej wersji sztuki autor eliminuje ten epizod. Sepp Hoyer wchodzi na scenę dopiero po pierwszych strzałach Kateřiny, eskortując Brenskiego, i przez cały czas trzyma dziewczynę na celowniku. Nie ma tu żadnych aluzji do jego wrażliwości na wdzięki tancerki. Schillinger – z wyjątkiem jednej, lakonicznej uwagi z didaskaliów: „zafascynowany dziewczyną” – również w tej ostatniej scenie nie wychodzi z roli bezwzględnego nazisty. Jeśli traci czujność, to tylko z powodu rutyny, uroda Kateřiny odgrywa mniejszą rolę niż pierwotnie. Autor, przebudowując tę scenę, rezygnuje z symetrii dwóch teatrów (Schillinger – Hoyer i Kateřina – strażnicy), koncentrując się jedynie na przedstawieniu, jakie odgrywa tancerka. Eliminuje także semantyczną wielopłaszczyznowość, redukując wymiar uniwersalny, powtarzalny tego obrazu; wreszcie: odbiera Kateřinie moc – jej uroda nie przebija pancerza nazistowskiego prania mózgow, jakiemu zostali poddani Schillinger i Hoyer.

Zarówno w powieści, jak i w obu wersjach sztuki Kateřina Horovitz ma dramaturgicznego „sobowtóra” – jest nim Rappaport-Lieben, jeden z bogatych Żydów schwytanych na Sycylii, pasażer „teatralnego” pociągu „konduktora” Friedricha – Bedřicha Brenskiego. W pierwszej wersji dramatu Rappaport niejako pozostaje w cieniu: wyrażane przez niego wątpliwości, narastająca świadomość, że wszyscy biorą udział w mistyfikacji, która zapewne zakończy się w komorze gazowej, w końcu jego bunt (a raczej akt desperacji) – nie mają siły pointy, nie rozbrzmiewają szczególnie głośno. Dopiero w drugiej wersji sztuki Lustig eksponuje tego bohatera, uwypukla symetrię losów jego i Kateřiny (nadzieja – wątpliwości – zerwanie iluzji – sprzeciw – śmierć), przeformułowuje tekst tak, by kwestie Rappaporta dźwięczały ostro w ciszy zapadającej na koniec sceny:

COHEN: Jak se jmenujete, dítě?

KATEŘINA: Kateřina Horovitzová.

KLARFELD: Jednu věc musím uznat, pane Cohene – máte dobrý vkus.

RAPPAPORT: Jste blázní, všichni jste blázní!

Rappaport-Lieben występuje w sztuce w roli rezonera: szybko dystansuje się od czaru roztaczanego przez Brenskega, demonstruje obawy, rozpracowuje mechanizm tworzenia iluzji i poddawania się jej przez pozostałych pasażerów pociągu. Płacąc śmiercią za decyzję o wyrażeniu wątpliwości, lęków, obserwacji, za rezygnację ze złudzeń – Rappaport sam staje się ostrzeżeniem dla innych. W chwili, gdy bohater ginie z rąk Schillingera, wszystko jest jasne i każdy z uczestników podróży musi podjąć decyzję, czy – chcąc zyskać czas i pozór nadziei²²⁸ – będzie nadal udawał, że wierzy Brenskemu, czy też ostatecznie zerwie z iluzją i skonfrontuje się z własnym strachem przed śmiercią. W momencie, gdy strażnik strzela do Rappaporta, Brenske wypowiada ironiczne słowa, których nie ma w pierwszej wersji sztuki: „Všichni soukmenovci nemají v krvi dar královské milosti a schopnost odpouštět urážky Říše. Jsou to jenom prostí lidé, musíte je omluvit. Opravdu toho litují”. Wyrażając pozorne ubolewanie, Niemiec formułuje dyskretną pogroźkę. Gra, oparta na podziale ról: „szlachetny Brenske” – „nieobliczalni strażnicy” jest jeszcze jedną strategią, wykorzystywaną w jego demonicznym spektaklu. Kateřina, która przechodzi podobną drogę jak Rappaport – od nadziei, poprzez bunt, do śmierci – zdąży jeszcze tylko odwrócić symetrię, strzelając do Schillingera.

* * *

Od 2012 roku praski teatr Pod Palmovkou²²⁹ wystawia *Modlitbę pro Kateřinu Horovitzovou* w ramach akcji artystycznej *Vlak Lustig* w zabytkowym pociągu, który latem wyrusza z Pragi i jedzie przez Niemcy, Polskę i Słowację, zatrzymując się w takich znaczących dla historii Holokaustu miejscach, jak Terezín, Drezno, Łódź, Warszawa, Oświęcim/KL Auschwitz, Bratysława, a także w znanych ośrodkach teatralnych: Nitrze, Martinie, Chrudimiu. Autorzy przedsięwzięcia tak opisują je w programie: „Vlak Lustig je symbolickou připomínkou nacistických transportů křižujících Evropou v době druhé světové války, převážejících milióny židů v rámci tzv. »Konečného řešení židovské otázky« přijatého 20. ledna 1942 na konferenci ve Wannsee na návrh nacistického pohlavára a kata českého národa, říšského protektora

²²⁸ „Naděje na naději existuje v člověku asi jako mu tluče srdce” – powiada Lustig w filmie *Tvoje slza, můj déšť*, uzasadniając niejako głęboko ludzką potrzebę iluzji wobec przesyconej grozą rzeczywistości.

²²⁹ Spektakl reżyserują Petr Kracik i Ladislav Stýblo, a odtwórcy głównych ról to Radek Zima jako Fredrich Brenske, Ivo Kubečka jako Horst Schillinger, Anna Stropnická i Denisa Pfauserová jako Kateřina Horovitzová i Dušan Sitek jako Herman Cohen.

Reinharda Heydricha. Deportacemi byl pověřen Adolf Eichmann, který první pokusy uskutečnil již v říjnu roku 1939. Deportace židovského obyvatelstva byly systematicky zavedeny v nacistickém Německu v roce 1941 pod cynickým označením »Evakuace« a pokračovaly až do roku 1944. Transporty směřovaly do všech vyhlazovacích táborů – Osvětim, Treblinka, Sobibor, Chelmno, Majdanek, Belzec ad., ve kterých zemřelo strašlivou a nepředstavitelnou smrtí na 6 miliónů židů. (...) V současném světě se objevila nová nebezpečná forma antisemitismu – popírání holocaustu. Arnošt Lustig považoval popírání holocaustu za odporné zvěrstvo, neboť oběti nacistického masového vyvražďování zabíjí podruhé. Vlak Lustig se stává v našem pojetí, tedy prostřednictvím divadelního představení *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* živoucím připomenutím této tragédie, která nesmí být nikdy zapomenuta²³⁰.

Spektakl Petra Kracika i Ladislava Stýbli rozgrywa się przed oczami publiczności zgromadzonej wokół otwartego wagonu stojącego na bocznicy kolejowej. Každý z widzów zamiast biletu otrzymuje zaświadczenie o „wciągnięciu do ewidencji” i „zakwalifikowaniu do pierwszego transportu”. Ten chwyt przypomina scenę z udziałem publiczności, wprowadzającą do inscenizacji *Nadobniś i kockodanów* Tadeusza Kantora: czynność przekazywania płaszczy do teatralnej szatni zamieniała się tam w brutalną i hałaśliwą scenę popędzania oszołomionych ofiar i zdzierania z nich ubrań. Zdezorientowani uczestnicy *performance’u*, jak opisuje Grzegorz Niziołek²³¹, mieli zostać psychicznie „zgnieceni”, a części z nich narzucono rolę Mandelbaumów, wieszając im na szyjach tabliczki z numerem i izolując w odrębnej części widowni. Analizując tę sytuację, teatroznawca odwołuje się do koncepcji „liminalności” Victora Turnera (zaczerpniętej z kolei od Arnolda van Gennepa), definiowanej – przy założeniu, że krystalizowanie się tej definicji było procesem bodaj nigdy nie zakończonym, obejmującym rozmaite przekształcenia pierwotnego pomysłu – jako przejściowa faza pomiędzy statusem utraconym a jeszcze-nie-zyskanym, „operacje wyobrazeniowe przeciwstawiane operacjom mechanicznym”²³², stadium poszukiwania nowej konstrukcji świata po doświadczeniu kryzysowym, załamania dotychczasowego porządku. Wprowadzeni w sytuację liminalną widzowie Kantora, a także – choć wręczenie „zaświadczeń” jawi się jako działanie znacznie subtelniejsze, nasycone grozą a nie wrzaskliwie brutalne jak akty z *Nadobniś* czy *Pralni* – Kracika i Stýbli, mieli szansę doświadczyć utraty kontroli nad obrzędem i zachwiania wiary w nienaruszalność granic terytorium własnej

²³⁰ <http://www.vlaktlustig.cz/idea-projektu/> [dostęp 25.06.2015].

²³¹ G. Niziołek: *Polski teatr Zagłady*, op. cit., s. 392-394.

²³² Cyt. za: G. Niziołek: *Polski teatr Zagłady*, op. cit., s. 393.

woli i tożsamości. Akt ten prowokował u niektórych widzów śmiech – reakcję pozornie nieadekwatną – komizm bowiem bywa, wedle koncepcji Bergsona i Freuda, przejawem „wypartego”, śladem traumatycznego powtórzenia.

Scenografię *Modlitby* stanowią spiętrzone ciemne walizki i wieszaki z ubraniami, teatralne uniwersum nie jest jednak „szczelne” – jego krawędzie są nieostre, poszarpane, otwarte dla pozateatralnej rzeczywistości. Czasem zza prowizorycznych kulis wyłania się czyjaś dłoń lub łokieć, przez cały czas po lewej stronie sceny siedzi muzyk, który gra na gitarze akompaniuje emocjonalnym przeżyciom bohaterów inscenizacji. W kwestie aktorów wplata się cykanie świerszczy, syrena przejeżdżającej karetki pogotowia czy głosy współczesnych dzieci, grających w piłkę gdzieś w pobliżu dworca. Denisa Pfauserová, odtwarzająca na zmianę z Anną Stropnicką rolę Kateřiny, kiczowato przerysowuje swoją postać, grając nienaturalnie postawionym głosem i egzaltowanym gestem: wciąż podkreślając, że strój „znanej tancerki” jest jedynie kostiumem, który włożyła na siebie zwykła, przerażona i zagubiona dziewczyna, grana przez czeską aktorkę w letni wieczór na jednej ze środkowoeuropejskich stacji. Konwencje brane w cudzysłów odpowiadają fundamentalnej nieufności, jaka wydaje się tkwić u podstaw pisarstwa Lustiga, który, jak pamiętamy, zaczął pisać w reakcji na niedowierzanie swojego słuchacza. Jego „literatura niemożliwa” splotła się nierozdzielnie, na mocy analogicznej – choć realizowanej za pomocą odmiennych środków – ambiwalencji z „teatrem niemożliwym”, teatrem „niemożliwej reprezentacji”. Lustig mówi, choć powątpiewa w to, czy jego słowa są słyszalne. Jest jedynym pewnym odbiorcą własnych wypowiedzi, pisze dla siebie – narcystycznie, kanibalistycznie. Nigdy nie rezygnuje ze statusu sceptyka.

Recenzując spektakl Brigita Zemen podkreśla doskwierające widzom: „napětí situace, ve které se stále nic neděje, přestože většina postav je přesvědčena o tom, že už by se něco dít mělo. O to více ostatně také kontrastovaly dramatické a vypjaté situace, kterých bylo opravdu málo”²³³. Widzowie, dręczeni owym opisywanym przez recenzentkę poczuciem, że „nic się nie dzieje, chociaż powinno”, reagują ulgą na strzał Kateřiny. Jest to jednak ten lepki i nieprzyjemny rodzaj ulgi, który zawiera w sobie wrażenie, że wystrzał niczego nie kończy i nie kwituje: przeciwnie, brzmi tak samo bezradnie i niepokojąco jak okrzyk dziewczyny z pierwszej sceny spektaklu: „já nechci zemřít!” I doprawdy – jest tylko kwestią przypadku, kto z widzów będzie Schillingerem, a kto Kateřiną.

²³³ B. Zemen: *Na první koleji ukončete nástup do vlaku do neznáma*, Magazín/Kultura 30.07.2012, <http://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/na-prvni-koleji-ukoncete-nastup-do-vlakudo-neznama/r~i:article:753070/> [dostęp 02.09.2015].

W lutym 2011 roku, tuż przed śmiercią Arnošta Lustiga, w Teatrze Terezińskim (Terezińské divadlo) odbyła się premiera innej adaptacji *Modlitby pro Kateřinu Horovitzovou*, autorstwa Michaeli Korcovej. Pisarz został zaproszony na spektakl, ale pogarszający się stan zdrowia uniemożliwił mu uczestnictwo w tym wydarzeniu; z pewnością interesująca dla samego twórcy byłaby możliwość skonfrontowania własnej koncepcji z pomysłem Korcovej. Teatr *Femme Fatale* był amatorską sceną studencką; grające w przedstawieniu Hana Holodňáková, Terezie Taberyová i Lucie Korcová wcieliły się w rolę Kateřiny Horovitzovej pokazywanej na trzech płaszczyznach czasowych: przeszłej, teraźniejszej i „in spe”. Lucie Korcová dodatkowo grała postać Schillingera – jedyną rolę męską w omawianej adaptacji. Feministyczna perspektywa, przyjęta przez autorkę adaptacji i zarazem reżyserkę, wpisywała się w artystyczną koncepcję kolektywu teatralnego, który miał w swoim repertuarze między innymi *Medeę* i *Šest žen Jindřicha VIII. Kateřina Aragonská, Anna Boleynová, Jana Seymourová, Anna Kléovská, Kateřina Howardová, Kateřina Parrová – zapuzená, štatá, zemřela... zapuzená, štatá, přežila...*

Pomysł na adaptację utworu Lustiga miał się krystalizować przez parę lat, by wreszcie w ciągu kilkunastu godzin zyskać kształt literacki. „Zaujala mě její hrdinka, židovská dívka Kateřina, která se nakonec rozhodla dát průchod emocím a alespoň částečně se postavila proti tomu, co nacisté realizovali” – opowiadała Michaela Korcová; warto zwrócić wagę na zwrot „dát průchod emocím”, który zawiera w sobie istotę ujęcia bohaterki w spektaklu *Femme fatale*: Kateřina jest tutaj zwykłą (piękną, rozmarzoną, wybiegającą myślą w przyszłość) dziewczyną, wrzuconą w skomplikowaną sytuację. Postać Horovitzovej w porównaniu z pierwowzorem jest pogłębiona; to, co najważniejsze, rozgrywa się nie tyle w pełnej napięcia grze psychologicznej pomiędzy Brenskem a ofiarami, ile w umyśle i emocjach samej Kateřiny. Każde z jej trzech wcieleń – „dawna”, „teraźniejsza” i „wychylona w przyszłość” – snuje swoją opowieść, jak gdyby czas rozdzielił się na trzy nieprzylegające warstwy. Trzecia Kateřina jest postacią pozbawioną nadziei, odartą z iluzji; kiedy dwie w pośpiechu piszą list do rodziców, trzecia drze go na kawałeczki, wiedząc, że adresaci już nie istnieją. Realizatorka przedstawienia napisała w programie: „Postava Kateřiny se tak, stejně jako mnoho z nás během života, rozkládá a znovu skládá v jedinou celistvou bytost, která je schopna činu plynoucího z hlubokého vnitřního stavu klidu, jež přehlušuje nízkou bolest, žal i sobectví, aby se mohla zrodit skutečná legenda”²³⁴. Według tej interpretacji gest Kateřiny jest próbą przywołania warto-

²³⁴ Program do spektaklu *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, Terezińské divadlo, www.pamatnik-terezin.cz/modlitba-pro-katerinu-horovitzovou-divadelni-predstaveni-2738 [dostęp 06.01.2016].

ści, które zdawały się zanikać w potopie zezwierżenia, działaniem wbrew instynktowi przetrwania i ludzkiej „nadziei na nadzieję”; kobiecość oznaczałaby zatem tajemniczy psychiczny „zawór bezpieczeństwa”, działający niezależnie od racjonalnych czy quasi-racjonalnych przesłanek. Subtelny strumyk emocji sączy się od samego początku przedstawienia, sygnalizowany przez sploty nakładających się głosów monologujących kobiet: kiedy Korcová wygłasza kluczowy monolog Brenskiego, towarzyszy jej cichy i dokuczliwy zarazem akompaniament powtarzanego nieustannie przez Kateřinę: „zima-zima-zima” ...

Podobnie jak w realizacji Divadla pod Palmovką, scenografia jest minimalistyczna: składa się na nią kilka staromodnych kufrów, damskie i męskie, dwustronne kostiumy o ponadczasowym kroju – zaprojektowane przez Kateřinę Sanislovą – oraz lśniący srebrem rewolwer. Zmiana ubrania ma w przedstawieniu swój ryt i głęboki sens, wynikający z idei podwójnego, egzaltowanego „odgrywania” postaci. Kiedy w finale trzy dziewczęta, trzy Kateřiny Horovitzové tańczą do rytmu żydowskiej muzyki, ich lśniące czernią satynowe sukienki przywodzą na myśl zarówno egzotyczny rytuał pogrzebowy, jak i taniec ślubny, samotny taniec panny młodej, która nigdy nie stanie pod baldachimem.

Perspektywa kobieca konsekwentnie i niezmiennie dominuje w przedstawieniu: kiedy Lieben-Rappaport zostaje zastrzelony, w jego postać na chwilę wciela się jedna z Kateřin, jak gdyby wydarzenie to było widziane jedynie jej oczyma i poprzez to spojrzenie – kreowane. Monologi Brenskiego, schrypnięty krzyk Schillingera i jego umieranie, skomplikowana rola Cohena, pośrednika wbrew woli – wszystkie te najistotniejsze epizody związane z męskimi postaciami przekazywane są za pośrednictwem jednego z wcieliń głównej bohaterki.

Zaprezentowane ujęcia teatralne wchodzą w dialog ze sztuką Lustiga, dając wgląd w swoistość perspektywy ocalonego i spojrzenia potomków świadków, i jednocześnie unaoczniając uniwersalizującą moc historii o Kateřinie Horovitzovej.

DEUTERAGONISTES: syn ocalonego. O teatrze Arnošta Goldflama

Historie z czasów Zagłady mają wielką moc uogólnienia, tak jak Biblia czy greckie opowieści. Ludzie poprzez takie historie będą opowiadali o miłości, o zdradzie, o tchórzostwie, o bohaterstwie. Powstaną komiksy, filmy, może opera albo balet? I dobrze.

Na wszystkie sposoby trzeba opowiadać.

Hanna Krall²³⁵

Arnošt Goldflam pochodzi z domu, w którym nie tylko posługiwano się jednocześnie czterema językami – czeskim, niemieckim, polskim i jidysz – ale i praktykowano nieprzystające, wydawałoby się, tradycje: obchodzono święta chrześcijańskie i żydowskie, a także komunistyczne, ponieważ ojciec dramaturga do końca życia pozostał komunistą. Goldflam-senior należał do generacji ocalonych: urodził się w Wiedniu w rodzinie zasymilowanych Żydów, tuż przed drugą wojną światową zamieszkał w Brnie, skąd zaraz jesienią 1939 roku został wysłany w transporcie do tzw. ‘Judenreservatu’ czyli ‘rezerwatu Żydów’ założonego przez Adolfa Eichmanna w okolicach Niska nad Sanem. Kiedy Hitler zmienił plany i odwołał projekt tworzenia „żydowskiej republiki”, deportowani Żydzi pozostali zdani na siebie – bez żywności, wody i często bez dachu nad głową. Nakłaniano ich, by przekraczali niemiecko-sowiecką linię demarkacyjną – jednakże stamtąd, zakwalifikowani przez NKWD do kategorii „podejrzanych”, byli najczęściej wysyłani w głąb ZSRR. Otto Goldflam przeżył wojnę w mundurze żołnierza oddziału czechosłowackiego wchodzącego w skład Armii Czerwonej. Do Brna wrócił żonaty z poznaną we Lwowie (ówczesnym Lemberg) ortodoksyjną, polską Żydówką, która ukrywała się przez całą wojnę. Niedługo po przyjeździe na Morawy urodził im się syn.

Nazwisko Arnošta Goldflama związane jest z najważniejszymi przedsięwzięciami teatralnymi w Brnie od lat siedemdziesiątych. Studiował na wydziale teatralnym słynnej brneńskiej JAMU (Janáčkova Akademie Múzických Umění), działał w satyrycznym teatrze Večerní Brno i Divadlo X,

²³⁵ H. Krall: *Trzeba wiedzieć, co w nas siedzi*, wywiad D. Wodeckiej, [w:] D. Wodecka: *Polozez na polu minowym*, Warszawa 2013, s. 14.

w czasach studenckich także w niezależnym teatrze Husa na provázku. Inscenizacje w prostějowskim (później brneńskim) HaDivadle (*Depeše na kolečkách*, *Chaplíniáda*, *Komedie o strašlivém mordu ve sviadnovské hospodě L.P. 1715 aneb Ondráš*) nadały temu teatrowi rozgłos; twórca pracował w nim blisko dwie dekady (do 1993 roku).

Gościnnie grał, reżyserował i wystawiał własne sztuki także na scenach Dejvického divadla, Divadla v Dlouhé, Klicperovego divadla v Hradcu Králove, w Teatrze Narodowym w Brnie, w słynnym opozycyjnym teatrze Ypsilon oraz za granicą: w Niemczech, Austrii, Polsce. Od lat osiemdziesiątych pojawia się jako aktor w filmach kinowych i telewizyjnych (m.in. *Lotrando a Zubejda*, *Otesánek* – pol. *Otik*; *Nuda w Brnie*), prowadzi własny program telewizyjny „Za dveřmi je Arnošt Goldflam”, jest autorem ponad pięćdziesięciu sztuk teatralnych (najbardziej znane, poza omawianymi w niniejszej książce, to *Jedna noc*, *Zkouška*, *Beseda s mistrem*, *Jeden den*, *Biletářka*, *Náraz nebo Naráz*, *Návrat ztraceného syna*), pisze także książki dla dzieci, reżyseruje i wykłada reżyserię w praskiej i brneńskiej akademii teatralnej.

Odczytywanie sztuk Goldflama w oderwaniu od faktu jego uwikłania w traumę rodziców byłoby nieuzasadnione, choć z pewnością nie jest moim celem dowodzenie, że jedynie interpretacja eksploatująca biografię autora jest odpowiednia: taka lektura byłaby ograniczeniem jego wielowymiarowych dzieł. Bez wątpienia jednak – i ten problem będzie mnie szczególnie interesował w kontekście problematyki podejmowanej w niniejszej książce – Arnošt Goldflam powinien być postrzegany jako reprezentant generacji zmagającej się z konsekwencjami doświadczenia, które dotknęło pokolenie rodziców. Dramaturg sam mówi o ciężącym na nim „stygmacie Holokaustu”²³⁶. W jednym z wywiadów, zapytany, czy pochodzenie żydowskie i losy rodziny w czasie Zagłady mają wpływ na jego twórczość teatralną, wyznaje: „Určité to, že člověk v nějakém prostředí žije, že jeho blízcí měli určité osudy nebo naopak, že většinu blízkých právě z toho důvodu nemá, se nějak do jeho života promítá. Jak náš otec říkal: »Kdyby nebyl ten Hitler, to bysme byli rozsáhlá rodina«. Člověk najednou nemá tety, nemá tolik bratranců, nemá babičku, dědečka. Samozřejmě je ochuzený o určité věci. Nebo se třeba setká s antisemitismem, stáhne se do sebe a musí si to přebrat trochu jinak”²³⁷.

²³⁶ „Já se netajím s tím, že jsem léta četl a čítávám knihy o koncentračních táborech, knihu o osudu Židů za války. A že jakési stigma holocaustu nesu či cítím” – zob. A.G. jako *Voyeur a Masochista. Rozhovor s Vladimírem Hulcem a Zdenkou Pavelkou*, [w:] A. Goldflam: *Písek a jiné kousky*, Brno 2010, s. 549.

²³⁷ Rozmowa Dušana Lužnego i Martina Andera z Arnoštem Goldflamem, przeprowadzona 24.02.2004 roku. Dostęp on-line: <http://www.sedmagenerace.cz/text/detail/umeni-je-potreba-respektovat> (dostęp 13.03.2015).

Arnošt Goldflam należy do generacji bez kuzynów, ciotek i wujków. Większość z ośmiorga rodzeństwa Ottona Goldflama zginęła w czasie wojny wraz z rodzinami, część emigrowała. Jak opowiada dramaturg, ojciec był oschłym i wymagającym despotą, przeciwko któremu ustawicznie się buntował²³⁸. To symptomatyczny model relacji między ocalonymi z Zagłady i ich dziećmi. Diapazon reakcji samych ocalonych i ich dzieci na traumę jest bardzo szeroki, co pokazuje zbiór rozmów opublikowanych przez Mikołaja Grynberga w książce *Oskarżam Auschwitz*²³⁹. Pewne schematy powtarzają się jednak nad wyraz często: lęk, wysokie wymagania rodziców-ocalenińców wobec dzieci, wysiłek wychowania i wykształcenia ich tak, by poradziły sobie w razie niebezpieczeństwa, próby izolowania ich od wiedzy o Zagładzie lub przeciwnie: nieustanne przypominanie o niej; ze strony dzieci: poczucie winy, niezasażonego wybraństwa, nadmierna odpowiedzialność i opiekuńczość wobec rodziców lub nienawiść do nich²⁴⁰. Jeden z rozmówców autora, pełen z trudem powściągniętej autoagresji, mówi z goryczą o swoich rodzicach i sobie: „Hitler ich wypuścił. Pozwolił im robić dzieci i dalej psuć świat”²⁴¹. Wspomniana książka Grynberga jest częścią dwutomowego cyklu; na pierwszy tom składają się rozmowy, przeprowadzone przez autora z reprezentantami pokolenia ocalonych (*Ocaleni z XX wieku*²⁴²). Zestawienie tych pozycji uświadamia, jak bardzo trudne i zawikłane są kontakty między obiema generacjami (psychiatria już dawno opatrzyła symptomy przejawiane przez obie generacje odpowiednimi nazwami i szczegółowymi opisami), i pokazuje, że wielu ocalonym znacznie łatwiej jest opowiadać o swojej przeszłości obcym – Spielbergowi, Grynbergowi i innym – niż własnym potomkom. Dorosłe dzieci ocalonych szamoczą się pomiędzy dziedzicznym poczuciem winy i moralnego zobowiązania, przypominającego syndrom współzależnienia a buntem, powiązany nieraz z nienawiścią wobec rodziców. Dla opisania złożonej sytuacji psychologicznej drugiego, trzeciego

²³⁸ Matka Arnošta Goldflama, która przez całą wojnę ukrywała się w skrytce za szafą w jednym z podlowskich domów, zmarła gdy ten miał 18 lat.

²³⁹ M. Grynberg: *Oskarżam Auschwitz*, Wołowiec 2014.

²⁴⁰ Eva Lustigová opowiadała, że jej decyzja o poślubieniu Hindusa miała związek z syndromem drugiej generacji: „zatruta” traumatycznymi wspomnieniami rodziców, Arnošta Lustiga i Věry Weislitzovej, szukała partnera, który nie będzie obarczony koszmarem Holocaustu. Wyszła za mąż w bardzo młodym wieku, wręcz uciekła ze swoim narzeczonym, ponieważ rodzice obojga sprzeciwiali się związkowi. Zob. *Všechny ženy od Hanky, Kateřiny, Dity, Colette po Tangu či Leu, jsou moje sestry*, wywiad Pavli Kopřivovej z Evą Lustigovou, „Dopoledne s Dvojkou”, Český rozhlas 12.12.2012, http://www.rozhlas.cz/dvojka/jejakaje/_zprava/vsechny-zeny-od-hanky-kateriny-dity-colette-po-tangu-ci-leu-jsou-moje-sestry-1148_998 [dostęp 11.09.2015].

²⁴¹ M. Grynberg: *Oskarżam Auschwitz*, op. cit., s. 24.

²⁴² Książka ukazała się w 2014 roku w Warszawie z podtytułem-motto: „Po nas nikt już nie opowie, najwyżej ktoś przeczyta...” Zawarte w niej rozmowy zostały przeprowadzone przez Mikołaja Grynberga jesienią 2010 roku.

pokolenia ocalonych, znajdującej odzwierciedlenie w twórczości wielu jego reprezentantów, wykorzystuje się kategorię „postpamięci”, opracowaną przez Marianne Hirsch. Amerykańska literaturoznawczyni proponuje rozpatrywać status psychologiczny wskazanych generacji – przede wszystkim ocalonych, ale i potomków świadków/sprawców – jako „nosicieli” dziedziczonej pamięci o Szoa, czyli o wydarzeniach sprzed urodzenia jej członków. Stopniowe odchodzenie bezpośrednich świadków Zagłady prowokuje reakcje wśród potomnych, którzy czują się odpowiedzialni za przechowanie wspomnień. Sądzę, że do rozważań o fenomenie postpamięci warto wykorzystać żydowską, mistyczną figurę dybuka: określano tak człowieka, w którego wszedł duch osoby zmarłej i przemawiał jego ustami. W ramach egzorcyzmu rabin pytał ducha o jego tożsamość. Twórcy nowej inscenizacji *Dybuka* (oryg. *Der dibek oder cwiszn cwej weltn*, 1914) Szymona An-skiego, zaprezentowanej z okazji sześćdziesięciopięciolecia Teatru Żydowskiego w Warszawie: Gołda Tencer, Maja Kleczewska i Łukasz Chotkowski²⁴³, zinterpretowali go właśnie przez pryzmat postpamięci. Własne wspomnienia członków drugiego pokolenia ustępują miejsca, jak powiada Joanna Tokarska-Bakir: „historiom poprzednich pokoleń, ukształtowanym w traumatycznych okolicznościach, które nigdy nie zostały do końca zrozumiane ani odtworzone”. Jest to więc „pamięć zastępcza i przywłaszczona, pamięć nie na swoim miejscu”²⁴⁴. Drugie pokolenie staje się społecznością dybuków.

Zjawisko postpamięci coraz częściej – co zrozumiałe ze względów demograficznych – znajduje wyraz w środkowoeuropejskiej literaturze i w teatrze. Jáchym Topol, który jako motto w *Warsztacie diabła* wykorzystuje cytat z Doroty Masłowskiej („Mam cudze blizny, skąd się wzięły?”), pisze o „poszukiwaczach prycz”: specyficznym rodzaju młodych ludzi, którzy mają „mózgi udręczone chmurami straszliwej przeszłości” – nie swojej, tylko swoich dziadków. Poszukiwacze prycz melancholijnie przemierzają polskie i czeskie miejsca pamięci, zadając wciąż jednakowe pytania: „Do czego człowiek jest zdolny? I dlaczego to się przytrafiło na przykład ciotce mojego ojca czy matki, albo mojej ciotce, ale mnie tego oszczędzono? I jak bym się zachował, zachowała, gdyby prowadzono mnie na śmierć? I czy może się to znowu stać? (...) to przeszłe, dawne mordowanie także teraz niestety na nich spadło, dorwało ich w postaci chmur mroczących mózg...”²⁴⁵.

Sam Mikołaj Grynberg wspomina, że jako dziecko był absolutnie pewien, iż jako Żyd za jakiś czas będzie musiał się ukrywać, bo Holocaust powtarza się regularnie w każdym pokoleniu. O podobnym przeświadczeniu opowiadał Arnošt Goldflam, który rozważał nawet najlepszą potencjalną

²⁴³ *Dybuk*, reż. M. Kleczewska, <http://shalom.org.pl/event/nowa-inscenizacja-dybuka-na-obchody-65-lecia-teatru-zydowskiego-w-warszawie/> [dostęp 06.01.2016].

²⁴⁴ J. Tokarska-Bakir: *Historia jako fetysz*, [w:] *Rzeczy mgliste. Eseje i studia*, Sejny 2004, s. 97.

²⁴⁵ J. Topol: *Warsztat diabła*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2010, s. 44.

kryjówkę. Piotr Paziński w *Pensjonacie i Ptasich ulicach* konstruuje narratora, reprezentanta drugiej generacji, na którym spoczywają obowiązki wobec kurczącej się polskiej-żydowskiej społeczności²⁴⁶. Jakub przyjmuje je z niechęcią, na przemian z buntem i rezygnacją, ostatecznie posłuszny wobec władzy starszych; pełni rolę kapłana-nowicjusza: poprzez opowieść ma wskrzesić tych, którzy zostali zgładzeni i skazani na zapomnienie. Nieustannie jednak przyjmuje wobec własnej roli postawę ironicznego dystansu. W jednym z wywiadów²⁴⁷ autor *Pensjonatu* deklaruje, że pamięć o Holokaucie, rozumiana jako literackie odtworzenie tego, co czuły i myślały jego ofiary, jest nie tylko niemożliwa, ale wręcz demoralizująca. Zamiast tego poddaje czujnej, ironicznej obserwacji swoją pamięć, percepcję przeszłych postaci i zdarzeń. Powieści Pazińskiego są z jednej strony seansem spirytystycznym żydowskiej społeczności (Jakub przemykający się szczelinami, wędrujący labiryntem, jest figurą talmudyczną: przypomina się eksploatowana w judaizmie koncepcja cywilizacji-Księgi, obrosłej w komentarze), z drugiej: psychoanalityczną pracą nad tożsamością mieszkańca Europy Środkowej.

W 2014 roku w warszawskim Teatrze Dramatycznym Aleksandra Popławska i Marek Kalita wystawili adaptację *Nocy żywych Żydów* Igora Ostachowicza; spektakl jest utrzymany w konwencji kolażowego połączenia konwencji horroru, musicalu i groteski. Tomasz Miłkowski na portalu Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Teatralnych pisze, że jest to „próba uwolnienia się od wracającej traumy holocaustu przez pokolenie wnuków – urodzonych dwadzieścia lat po wojnie”²⁴⁸, a Justyna Sobolewska precyzuje, omawiając powieść: „autor przenicowuje nawet poczucie winy, traumę związaną z Żydami. Okazuje się, że pod takim sztandarem też można rozjechać tłum”²⁴⁹.

Ważnym polskim wydarzeniem teatralnym 2014 roku, podejmującym problem postpamięci była także *Walizka* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk w reżyserii Wawrzyńca Kostrzewskiego. Jest to historia François, który – jako dorosły mężczyzna – wyrusza na poszukiwanie informacji o nigdy nie poznanym ojcu. W końcu znajduje jego nazwisko w paryskim Muzeum Zagłady, na jednej z walizek z Auschwitz. Droga, jaką przemierza François, jest metaforyczną podróżą do własnej tożsamości, podaną w ekspresjonistycznej, misternej formie, docenionej przez krytykę teatralną.

²⁴⁶ Niniejsze rozważania znajdują rozwinięcie w moim eseju *O „ukrytym” w prozie Michała Ajvaza i Piotra Pazińskiego*, „*Slavia Occidentalis*” nr 70/2, 2013, s. 57.

²⁴⁷ *Nie wchodzę w buty zabitych*, wywiad P. Bratkowskiego z P. Pazińskim, <http://kultura.newsweek.pl/nie-wchodze-w-buty-zabitych,104274,1,1.html>. Aktualne 19.10.2013.

²⁴⁸ T. Miłkowski, recenzja *Nocy żywych Żydów* z Teatru Dramatycznego w Warszawie, http://teatrdramatyczny.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=2134:recenzja-qnocy-ywych-ydowq&catid=81:aktualnosci&Itemid=335 [dostęp 31.07. 2015].

²⁴⁹ J. Sobolewska: *Mściciel z Muranowa*, „*Polityka*” nr 15, 2012, s. 72.

Interesuje mnie zatem możliwość badania sztuk Goldflama – między innymi *Doma u Hitlerů* – jako tekstów, które poprzez specyficzny humor i ironię organizują rewoltę przeciwko pokoleniowemu obciążeniu, dziedziczonej traumie, a przy tym, pod względem ideowym i koncepcyjnym (*bricolage*), przynależą do teatralnej praktyki ponowoczesnej.

W tym miejscu trzeba powrócić do kwestii, jak doświadczenie traumatycznie się manifestuje – i przede wszystkim: jak manifestuje się w żywiole teatralnym. Grzegorz Niziołek w *Polskim teatrze Zagłady*, polemizując z tezą Claude'a Schumachera o aktorze-oszuście, proponuje przemyśleć konsekwencje napięć na linii *synopsis-opsis* dla zrozumienia specyfiki teatru w odniesieniu do składania świadectwa o Szoa. Schumacher we wstępie do *Staging the Holocaust* wprowadza rozróżnienie pomiędzy „składaniem świadectwa” (co miałyby być aktem ‘autentycznym’) a „odgrywaniem świadectwa” (przez aktora-oszusta, który „nie był w Auschwitz”), koncentrując się, jak twierdzi Niziołek, na reprezentacji, bez uwzględnienia specyfiki medium teatralnego. Krakowski badacz widzi tę specyfikę jako napięcie pomiędzy *synopsis* (czyli tym, co opowiadane) a *opsis* (czyli tym, co przynależy do porządku powtórzenia, co wydarza się w relacji pomiędzy widzami a aktorami). „Rozejście się tych dwóch porządków – powiada Grzegorz Niziołek – wskazuje na istnienie w kulturze fundamentalnego mechanizmu wyparcia, którego inicjacyjnym momentem jest zawsze rozejście się reprezentacji i afektu”²⁵⁰. Mówiąc w pewnym uproszczeniu i w odniesieniu do interesujących mnie w tej chwili szczególnie dzieł Arnošta Goldflama: nieadekwatność „formy” w stosunku do oczekiwań odbiorców, uformowanych na mocy konwencji takiego a nie innego reprezentowania określonej problematyki, jest manifestacją ‘wypartego’, jest właśnie tym, na co patrzymy, a czego nie widzimy lub widzimy źle. Inscenizacja, wbrew mniemaniu wielu recenzentów – Niziołek wskazuje między innymi Vivian Patrakę i jej pracę *Spectacular Suffering* – jest autonomiczna a nie „służebna” wobec tekstu sztuki teatralnej; przedstawienie zawiera więc coś więcej niż sam tekst; niejednokrotnie zawiera także coś więcej niż założył inscenizator.

Arnošt Goldflam jest twórcą większości spektakli opartych na własnych dramatach – badacze jego tekstów niejednokrotnie wskazywali, że dramaturg „myśli scenicznie”, co znajduje odzwierciedlenie w kształcie jego tekstów – jednakże trzy omawiane poniżej dzieła były reżyserowane przez kogo innego, co, obok tematu, miało dla mnie znaczenie na etapie selekcjonowania tekstów. Pomiędzy inscenizatorem a dramaturgiem istnieje, jak sądzę, podobna relacja jak pomiędzy pisarzem a tłumaczem jego dzieł na obcy język: jest to relacja dialogiczna (czyli na meta-poziomie dramatyczna: dialog jest podstawą dramatu). W sztuce teatralnej Goldflam „koduje” to, co „wyparte”; koncentrując się na poszukiwaniu tych zakodowanych manife-

²⁵⁰ G. Niziołek: *Polski teatr Zagłady*, op. cit., s. 80.

stacji, zwracam uwagę, czy i jak zobaczył je (i co z nimi uczynił) zewnętrzny inscenizator w autonomicznym procesie teatralizacji tekstu dramatycznego.

„Myślę, że naprawdę zmienia się tylko sceneria i rekwizyty, ale ludzie wciąż odgrywają te same role. Tak jak gdyby te role zostały raz na zawsze rozdane. Gdyby się ta sama rzecz dzisiaj zdarzyła – getto, Umschlagplatz, powstanie, to ktoś byłby policjantem żydowskim, ktoś byłby granatowym, polskim policjantem w komisariacie niedaleko dworca, ktoś by się ukrył, ktoś byłby na barykadzie” – powiada Hanna Krall, określając w gruncie rzeczy wojenne *imaginarium*. – „Trzeba mieć świadomość, że te role istnieją, że można je znowu odegrać. I trzeba wiedzieć, do czego prowadzi odgrywanie każdej z nich”²⁵¹.

Hanna Krall posługuje się językiem teatru – jak już zaznaczałam: niedocenionego w dyskursie o reprezentacji Holokaustu (tego samego języka używa Andrzej Leder w swoich uwagach na temat *imaginarium*: „to najważniejsze figury zbiorowo przeżywanego dramatu, w który wpisywane jest każde doświadczenie”)²⁵². Wyodrębnione przez pisarkę role (policjantów-uciekierów-walczących) przypominają Hilbergowski schemat „sprawcy-ofiary-świadkowie”, który naprowadza na trop rzadko eksponowanej – bo przynależnej do tego, co nieświadome (niewypowiedane) w społecznym dyskursie – motywacji przeciwników estetyzacji tekstów o Zagładzie.

Uważam, że estetyzacja problematyki Szoa w sztukach Goldflama wiąże się z przeniesieniem uwagi z ofiar i wydarzeń na samych odbiorców opowieści, stawiając ich ponownie w pozycji niegdysiejszych świadków [*bystanders*] i zmuszając do introspekcji. Zakres świadomości w ustalonym trójkącie: „sprawcy-ofiary-świadkowie” ulega w ten sposób istotnemu przekształceniu. Raul Hilberg, badając właściwości i stopień „widzialności” każdej z wymienionych grup dowiódł, że „najmniej widać” sprawców i świadków Zagłady, a najbardziej wyeksponowane są jej ofiary (które z kolei widzą najmniej)²⁵³. Świadkowie nie są całkowicie niewidoczni, ale na ogół pozostają w cieniu – tak samo jak współcześni odbiorcy, który przysłuchują się rzeczowej (historycznej) relacji o Holokauście, oddzieleni od niego dystansem czasowym i psychicznym. Estetyzacja tej opowieści, przykuwając uwagę do samego sposobu prowadzenia narracji, czyniłaby odbiorców widocznymi... dla nich samych. „Przezroczysty”, nieuporządkowany komunikat nie domaga się odpowiedzi tak ostentacyjnie jak artystycznie opracowany tekst czy dzieło, które zdaje się przemawiać do swojego czytelnika: „co czujesz? jak to odbierasz?” Ucieczka przed dyskomfortem, jaki powoduje konfrontacja z własnymi reakcjami i różnicą między tym, czego się (nie-

²⁵¹ H. Krall, [cyt. za:] „Gazeta Wyborcza” 3-4.01.2014, s. 5, dodatek lokalny – Poznań.

²⁵² A. Leder: *Prześlona rewolucja*, op. cit., s. 12.

²⁵³ R. Hilberg: *Sprawcy. Ofiary. Świadkowie. Zagłada Żydów 1933-1945*, przeł. J. Giebułtowski, Warszawa 2007.

świadomie?) oczekuje na mocy zinterioryzowanego konwenansu, a tym, co rzeczywiście odczuwane (czy to nie jest stan analogiczny do owego napięcia między *synopsis* a *opsis*?) jest, jak sądzę, jednym z motywów lęku przed estetyzacją historii Szoa. Świadczyłby o tym również charakterystyczny dobór słownictwa, którym posługują się uczestnicy dyskusji, zwłaszcza tak często przywoływana „niestosowność” czy „nietakt”.

Podmiotowa świadomość jest zaprogramowana tak, że energicznie chroni się przed groźnym fantazmatem, ten zaś może ujawnić swoją obecność w nagłym rozbłysku nieadekwatnej reakcji. Dodatkową barierą ochronną jest siła zbiorowości, wywierająca na jednostkę bezsłowną presję: ten, kto odbiera rzeczywistość inaczej niż pozostali, ściągą na siebie uwagę zbiorowości, ryzykując wykluczenie. Trudno wyobrazić sobie bardziej nieodpowiednią reakcję niż śmiech w obliczu opowieści o Holokauście – o ile nie jest to śmiech człowieka, który oszalał z rozpacz. Humor i ironia w narracji o Szoa to takie przypadki estetyzacji, które szczególnie skutecznie zmuszają czytelnika/widza do konfrontacji z własnym wnętrzem. Podobnie jak metonimiczne reprezentacje Holokaustu w sztuce (opisane wcześniej przeze mnie dzieła Christiana Boltanskiego czy Horsta Hoheisla albo Jochena Gerza), jak kicz Pomnika Dzieci wedle egzegezy Franka Ankersmita²⁵⁴ – humor w literackich opracowaniach Szoa może ujawniać niemożność reprezentacji i dojmująco uświadamiać odbiorcy jego dystans psychiczny, status *by-standera*. I co trudniejsze do zniesienia: przypomina, że każdy człowiek jest osobną wyspą, ostatecznie i nieodwołalnie samotną w obliczu nieszczęścia.

W przywołanej triadzie Hilberga niezmienny pozostanie tylko status sprawcy: najbardziej ukrytego, identyfikowanego z *fatum*, losem. W przełożeniu na realia nazistowskie to „ukrycie” zbrodniarzy polegało jak wiadomo na rozproszeniu odpowiedzialności poprzez zbudowanie sieci biur, ośrodków, kancelarii – jak z powieści Kafki – w których rzesze urzędników wykonywały zadania, układające się w jeden misterny plan ludobójstwa na masową skalę²⁵⁵. Dopóki sprawcy są ukryci, dopóty odium „innego”, „obce-

²⁵⁴ Ankersmit pisze: „W końcu możemy zrozumieć, że niektórzy z tych, którzy przeżyli Holocaust, będą uważali Pomnik Dzieci za kicz, ponieważ będą go utożsamiali z manipulacją swoimi obozowymi doświadczeniami. (...) Ponieważ jednak każda sztuka bierze swój początek w takim manipulowaniu rzeczywistością, które stanowi także jej *raison d'être*, to właśnie dzięki temu może przedstawiać rzeczywistość tym, którzy jej nie doświadczyli. W ten sposób oskarżenie o kicz, podnoszone przez ocalałych wobec Pomnika Dzieci, staje się dowodem »wymowności« pomnika jako upamiętnienia Holocaustu, jak ma on dla późniejszego pokolenia, które nie doświadczyło Holocaustu”. F. Ankersmit: *Pamiętając Holocaust: żaloba i melancholia*, op. cit., s. 177.

²⁵⁵ Zygmunt Bauman szczegółowo prezentuje tę kwestię, dowodząc, że możliwość odrzucenia odpowiedzialności za własne działania stanowi – podobnie jak mobilność – wyznacznik najwyższego statusu w społecznej hierarchii nowoczesnego świata. Zob. Z. Bauman: *Nowoczesność i Zagłada*, op. cit.

go” spoczywa na ich ofiarach, nierozłącznie z nimi powiązanych. Wiara w tajemnicze fatum, które ciąży na niektórych ludziach, rodzinach czy społecznościach, daje pozostałym poczucie wewnętrznego spokoju („to nie mnie dotyczy, mnie nic się nie stanie”) i – poprzez „odczłowieczenie” ofiar – sankcjonuje bierność wobec wołania o pomoc. Przychodząca wraz z wysunięciem się sprawców z cienia świadomość, że w gruncie rzeczy los ofiary może przypaść każdemu, a wybór jest przypadkowy, niczym nie zawiniony i nie zasłużony, wprowadza zamęt, budzi lęk i zmusza do podjęcia decyzji o aktywności lub bierności. Ten lęk to w istocie najbardziej pierwotny, atawistyczny strach przed śmiercią (znamiennie: Lacan uważa, że „najważniejszym zadaniem psychoanalizy jest poprawianie relacji ludzi nie z innymi ludźmi, lecz z umarłymi”²⁵⁶).

W sztuce *Doma u Hitlerů* Arnošt Goldflam uderza w dwie czułe struny: zmusza czytelnika (widza) do śmiechu, a więc do reakcji nieadekwatnej – i wydobywa z cienia sprawców Zagłady, aby ich oddemonizować, zdjąc z nich nimb „nadludzkiego”.

Powyższe rozważania warto poszerzyć o uwagi Ernsta von Alphen a z eseju *Zabawa w Holocaust*²⁵⁷, poświęconego estetyzacji Szoa w pracach artystów drugiej generacji. Badacz zwraca uwagę na zjawisko stosowania konwencji zabawowych (a nawet dosłownie: zabawkowych – używania zabawek dziecięcych w nurcie artystycznym znanym pod nazwą *toy art*) i włączania elementów komizmu do poświęconej Holocaustowi twórczości Christiana Boltanskiego, Davida Levinthala, Rama Katzira i Zbigniewa Libery, których łączy opisana wyżej strategia. Van Alphen próbuje znaleźć odpowiedzi na pytania, dlaczego tabu związane z formami podejmowania tematu Szoa przełamało właśnie drugie i trzecie pokolenie, a także – jaka jest motywacja takich decyzji artystycznych. Powołując się również na swoje własne doświadczenia, holenderski badacz dowodzi, że interesujący go typ sztuki jest reakcją na „znudzenie Holocaustem” – a dokładniej: odpowiedzią na porażkę tradycyjnej pedagogiki (nie tylko szkolnej; również na poziomie publicystycznym, dyskursu publicznego, politycznego i w domach), którą wciąż posługujemy się dla przekazania wiedzy o Zagładzie i zapobiegania powtórce. „Identyfikacja” i „zastępowanie” to dwa punkty wspólne analizowanym dziełom artystycznym; w pierwszym przypadku chodzi o stworzenie możliwości doświadczenia przez odbiorcę traumy związanej z Zagładą, w drugim o zaskoczenie, ucieczkę od konwencji poprzez włączenie nowych, niespodziewanych obrazów/narracji do artystycznego dyskursu o Szoa. Trawestując słynną maksymę Adorna, można by powiedzieć, że tra-

²⁵⁶ [Cyt. za:] A. Doda: *Ironia i ofiara*, Poznań 2007, s. 114.

²⁵⁷ E. von Alphen: *Zabawa w Holocaust*, przeł. K. Bojarska, „Literatura na Świecie” nr 1-2, 2004, s. 217.

dycyjna pedagogika po Holokauście nie jest możliwa. Wniosek ten wypływa z interpretacji działań twórczych drugiej i trzeciej generacji. Badając dogłębnie znaczenie pojęcia 'obsceniczność' w kontekście pracy Izraelczyka Roe Rosen *Live and Die as Eva Braun* (ale także *toy art'owych* dzieł Libery) – która skłania odbiorcę do niemoralnej identyfikacji z postacią należącą do kręgu oprawców – von Alphen przytacza słowa Rogera Rothmana: „Jesteśmy nauczeni jak opłakiwać, tak, jak jesteśmy nauczeni jak malować. Nie ma w tym nic »realnego« ani »naturalnego«. Język naszego lamentu nie jest nasz, jest nam dany. (...) Jest grą. Grą, w którą teraz umiemy dobrze grać. Jesteśmy w tym dobrzy i wiemy o tym. Uczymy innych, żeby też byli w tym dobrzy”²⁵⁸. Konstatacja, że lament – a także wszelkie usankcjonowane przez tradycję etyczną formy podejmowania tematu Szoa – są „kliszami”, „językiem danym”, zbliża von Alphenę do odczytania Lacanowskiego, choć autor nie podejmuje wątku języka *Ojca/Prawa/l'Autre*, wywodzących się z teorii francuskiego psychiatry, powołuje się natomiast na szeroko rozumianą psychoanalizę. Trafiające w sedno stwierdzenie Christiana Boltanskiego: „kiedy tworzę sztukę, jestem kłamcą”²⁵⁹, stanowi dla von Alphenę punkt wyjścia do przemyślenia psychoanalizy jako „doświadczenia pedagogicznego”, które poprzez odrzucenie dystansu czasowego (dramat zamiast narracji) i pracy w obrębie aktywnej pamięci na rzecz 'manifestującego się' doświadczenia traumatycznego, być może pozwoliłoby do pewnego stopnia pokonać aporię związaną ze sposobem pielęgnowania zbiorowej pamięci o Zagładzie.

* * *

Doma u Hitlerů aneb Historky z Hitlerovic kuchyně

*Tragedie se obrátí, jako rukavička, v komedii,
jen změní úhel pohledu. I smrt může být směšná.*

Arnošt Goldflam²⁶⁰

Doma u Hitlerů powstała w 2006 roku, rok później miała premierę w brneńskim teatrze HaDivadlo w reżyserii Luboša Baláka i jest wystawiana do dziś pod tytułem *Doma u Hitlerů aneb Historky z Hitlerovic kuchyně*. W 2010 Telewizja Czeska pokazała ją w reżyserii przyjaciela Goldflama jeszcze ze

²⁵⁸ R. Rothman: *Mourning and Mania: Roe Rosen's Live and Die as Eva Braun*, [cyt. za:] E. von Alphen: *Zabawa w Holocaust*, op. cit., s. 233.

²⁵⁹ *An Interview with Christian Boltanski – Paul Bradley, Charles Esche and Nichola White*, [cyt. za:] E. von Alphen”, op. cit., s. 221.

²⁶⁰ *I smrt může být směšná* [wywiad teatru Archa z Arnoštem Goldflamem], Praga 2011, http://archiv.archatheatre.cz/_dataPublic/attachments/a26b6f2737d71ee99802684d865f7cc1/Rozhovor%20AG.pdf [dostęp 21.07.2015].

studentckich lat, Karla Fuksy. Tekst składa się z sześciu osobnych epizodów, które łączy postać Adolfa Hitlera pokazanego jako megalomana, dewianta seksualnego, domowego tyrana, historyka. Przy tym jednak przypomina on przeciętnego, nieco ofermowatego mieszczanina, gustującego w popołudniach na kanapie przy dźwiękach muzyki skrzypcowej (tu: Himmlera) i smacznym cieście.

Brneński dramaturg, aktor i reżyser korzysta zarówno z tradycji żydowskiego humoru, czeskiej satyry (w duchu Oswobozonego divadla), jak i z własnych doświadczeń artystycznych jako członka brneńskiej bohemy późnych lat sześćdziesiątych pod egidą Jana Nováka. Ten, jak go z żartobliwą egzaltacją nazywano, „wszechstronny geniusz”²⁶¹, poeta, performer, mistyfikikator, autor opery *Novák mesiáš*, sportretowany przez Goldflama w sztuce *Písek*, skupił wokół siebie grono młodych twórców (oprócz Goldflama jeszcze pisarza Pavla Řezníčka, reżysera Karla Fukse, kompozytora Miloša Štědronia, aktorkę Evę Trúde Vidlářovą i innych), których łączyło upodobanie do surrealistycznego komizmu i zabaw w stylu przedwojennej *recesse* (*recese*).

Pod tą nazwą kryje się typ humoru opartego głównie na happeningu, na ogół improwowanego, „niepoprawnego” na granicy bezczelności, odpowiadającego na aktualne wydarzenia i podobnego nieco do prowokacyjnych wystąpień awangardzistów (zwłaszcza dadaistów i surrealistów) przeciwko koltunerii. *Recesse* tradycyjnie w Czechach wiąże się z nazwiskiem Vladimíra Bora oraz Pavla Kropáčka, Hugona Huška i Rudolfa Jaroša, współtwórców przedwojennego Pražského klubu recessistů (który podczas wojny zamienił się w Spolek přátel Říše KOLABORA). Byli oni zarazem współautorami *Almanachu recesse* z 1936 roku i o rok późniejszej powieści *Cesta do Bodele*, wydanej pod nazwiskiem niejakiego Pankráca Perli, „w przekładzie z perskiego Dr. Klavíra”. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych komizm *recesse* odżył w studenckich środowiskach różnych miast, między innymi jako krąg o nazwie *Protialkoholní společnost doktora Řimsy*²⁶² czy *Křížovnícká škola čistého humoru bez vtipu*, a także we wspomnianej brneńskiej grupie Nováka. Warto nadmienić – bo to ważne również w kontekście „recesywnego” typu humoru Goldflama – że dowcip i kompozycję powieści *Cesta do Bodele* porównywano chętnie do Latającego Cyrku Monty Pythona.

Słowo *recesse* – recesja – kojarzy się obecnie jedynie z ekonomią, a wywodzi się z łacińskiego *recessio* (‘odwrót, cofnięcie się’), jednak według Jiřego

²⁶¹ Zob. J. Kovalčuk: *Arnošt Goldflám (načrt k portretu)*, [w:] A. Goldflam: *Písek a jiné kousky*, op. cit., s. 13.

²⁶² O powojennym powrocie *recesse* pisze Lenka Pořízková w książce: *Protialkoholní společnost doktora Řimsy*, Praha 2012.

Rejzka, autora czeskiego słownika etymologicznego, w przypadku *recesse* jako nurtu komicznego chodzi o późniejsze, przekształcone znaczenie tego słowa, mającego oznaczać przerwę, pauzę szkolną, co stanowiłoby jasne nawiązanie do uczniowskiego, studenckiego humoru. Radko Pytlík²⁶³, literaturoznawca, charakteryzując ten typ komizmu (ironii komicznej?), podkreśla jego sytuacyjność i zauważa, że źródłem zwykle jest poczucie, że tkwi się w położeniu bez wyjścia (w Czechach czasem opisuje się taki stan jako *kafkárne* – notabene: Kafka to jeden z ulubionych pisarzy Goldflama). Nieposkromiony studencki temperament konstytuuje ten rodzaj dowcipu, zaprawionego bezczelnością i niezgodą na bezrefleksyjne poddawanie się biegowi wydarzeń, pychę rytuału, patos.

Humor *recesse* jest ironiczny: pozorna akceptacja pewnych zdarzeń czy postaw, doprowadzona do absurdu, obnaża rzeczywistość ich pustkę czy wręcz tkwiące w nich zło (ta definicja pasuje również do strategii Szwejka...). Wpisana w ironię dwoistość jest dla Goldflama doskonałym środkiem do scenicznego opowiadania o Holokauście – czy to o jego źródłach, jak w *Doma u Hitlerů*, czy o mechanizmach manipulacji ludzką psychiką, jak w sztuce *Sladký Theresienstadt*.

W jednym z wywiadów autor tak opowiada o inspiracji dla powstania *Doma u Hitlerů*: „Teď jsem napsal takovou aktovku o Hitlerovi a Stalinovi, jak se shodou okolností potkají v Brně, a potkají tam také malého hošíka Georga Taboriho, který mně skutečně vyprávěl, že ho jeho tatínek zapomněl jednou v Brně na nádraží. Vždyť to bylo v tom rozhovoru, který vyšel kdysi v Salonu. Takže to je nakonec zčásti realita a je i pravděpodobné, že se mohli Hitler se Stalinem potkat. A já jsem přesvědčen, že i ten Stalin i ten Hitler vlastně veškeré zlo začali konat z takzvaně dobrých pohnutek. Že to byli velcí idealisti a v tom duchu jim se zdálo, že ideál, který si vytýčili, posvěcuje veškeré jejich činy, a to i ty nejhorší, kterých se dopustili. Oni ovšem byli asi přesvědčeni, že jdou tou nejlepší možnou cestou. Takže (...) jsem se nechtěl vysmát, ale chtěl jsem ukázat na tento paradox”²⁶⁴.

Problem, który zajął Goldflama, przypomina słynne spostrzeżenie Alberta Camusa z eseju *L'Homme révolté* z 1951 roku: „Každy rewolucjonista kończy jako ciemieżca lub heretyk”, a także znaną opinię Leszka Kołakowskiego, że nazizm był owocem zdegenerowanych idei romantycznych, a komunizm – oświeceniowych. Cienka granica między idealizmem a okrucieństwem, patosem a śmiesznością, łatwe przejście od gorącej wiary do fanatyzmu, przedzierzgnięcia się z ofiary w kata – te tematy zawierają w sobie

²⁶³ Zob. R. Pytlík: *Fenomenologie humoru aneb Jak filozofovat smíchem*, Praha 2000.

²⁶⁴ A.G. jako *Voyeur a Masochista. Rozhovor s Vladimírem Hulcem a Zdenkou Pavelkou*, op. cit., s. 547.

potencjal ironiczny (a także i tragiczny: bo jak wskazywał m.in. Friedrich Schlegel, te dwie kategorie nierozzerwalnie się ze sobą łączą²⁶⁵).

Jednym z ulubionych chwytów Goldflama jest kontrapunktowanie patosu komiczną pointą w duchu *recesse*, tak jak w scenie, w której Adolf i Ewa rozmawiają o powiększeniu rodziny. Hitler roztacza przed partnerką pate-tyczną wizję płodzenia potomka na górskiej hali, w otoczeniu nordyckich wojowników z pochodniami i przy wtórze muzyki Wagnera; w miarę opowiadania nagromadzenie nazistowskich symboli zderzonych z aktem prokreacji osiąga poziom absurdu, a całość kończy się obrazem Adolfa i Ewy „wniebowziętych” – dosłownie: wciąganych na tronie do wnętrza helikoptera. Według tego schematu zbudowana jest także scena, w której Hitler prezentuje się jako Wielki Siewca Narodów:

SLUHA: V rámci našeho tajného plánu Býk národů se dostavila delegace českých plemenných děvčat.

HITLER: Už? Vždyť včera tu byla delegace Tisových jalovic, včera slovenská a dnes už česká děvčata?

SLUHA: Promiňte, ale jsme tlačeni okolnostmi. Američani, Rusi, Francouzi, Angličani, všechno nám to buší na vrata,obrazně řečeno.

HITLER: Nedá se nic dělat, musíme tedy distribuovat vůdcovské sémě dál a dál. Inseminátor národů. Velký rozsévač. Jaképak mi ještě, třeba i po mé smrti, dají jména? Až se objeví, že se v každé zemi rodí těm nejkrásnějším a nejstatnějším děvčatům zástupy nových potomků, kteří v sobě nesou mé sémě, můj spár? (*Mezitím se Hitler svléká do naha a prohlíží se v zrcadle.*) Postavu nemám ještě špatnou, co? Svaly drží, přirození není zdaleka ochablé... Kolik jsme tu už bodli žihadélek? Kolikpak děvčátek jsme oplodnili? Už se těším na ty české venkovanky! Nemýlím se přece, jsou Češi hlavně venkované, tyhlety přírodní živly... a tak?

SLUHA: Každá země vyslala asi tak mezi osmdesáti až sto plemenicemi. Všechno nejlepší kousky, zdravé, dobrého chovu. Vybrané typy.

(*Hitler cvičí, rozcvičuje se*)

HITLER: A víte, že už se těším?! Dnes chci zdolat všechny.

SLUHA: Všech osmdesát osm?

HITLER: Ano! Cítím v sobě tolik síly a – snad to i mohu říct – i tolik lásky, že to zvládnou. Je to zvláštní, být poslem lásky. Jejím prorokem. A víte co? Možná že já jsem ten Posel Lásky, na kterého stále čeká celé lidstvo? A dnes, až odbavíme ty Češky, bude moje úloha splněna. Ano, ony jsou poslední. Obrazně řečeno, dnes, po splnění mé mise, zamořím konečně láskou celý svět, všechny jsem oplodnil a ovoce mé lásky bude brzo zralé. Mé plody se rozšíří po celém světě. Ach... jak se jmenujete?

SLUHA: Hans-Dietrich.

²⁶⁵ Zob. B. Allemann: *O ironii jako o kategorii literackiej*, [w:] *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002, s. 17-41.

HITLER: Nuže, milý Hansi-Dietrichu, já můžu. Jsem připraven splnit své historické poslání. Češky mohou vejít, postupně, jedna za druhou. Dejte znamení!
(Hitler se postaví do malebné pozice. Sluha vše přehledně, projde a otevře dveře. Ve dveřích se zjeví krávoa s modro-bílo-červenou stužkou kolem krku. Nyově zabučí. Tma.)

Dosłowność pointy u Goldflama przypomina samoobronny wojenny humor, prowokacyjne żarty z okupanta, ale także – i to jest nurt, którego Goldflam z pewnością jest artystycznym spadkobiercą – satyry Oswożonego divadła Wericha i Voskovca z ich brawurowymi kreacjami Hitlera jako *führera*-ośła, przemawiającego do ludu oślim głosem w sztuce *Osel a stín* z 1933 roku (spektakl wzburzył niemieckiego ambasadora w Czechosłowacji; zespół wziął w obronę ówczesny minister Edward Beneš, ale kilka lat później cała trupa teatralna znajdowała się na czarnej liście nazistów) czy Mussoliniego we wcześniejszym o rok *Caesarze*.

Ironiczne kreacje Hitlera jako konserwatywnego, porywczego czy neurotycznego mieszczanina uformowały się już w osobny nurt, przewijający się przez kulturę różnych krajów od lat sześćdziesiątych do współczesności – wystarczy przypomnieć sztuki: *Pacjent Doktora Freuda* Chorwata Miro Gavrana z 1994 roku, *Ganesh Versus the Third Reich* australijskiego kolektywu teatralnego Back to Back z 2011 roku²⁶⁶, skecz Monty Pythona (pierwsza seria, dwunasty odcinek z 1969 roku)²⁶⁷ czy powieść *On wrócił* [Er ist wieder da] Timura Vermesa z 2012 r. i adaptację teatralną pod tym samym tytułem z 2015 r., opartą na zbliżonym pomysle jak spektakl Howarda Brentona *Hitler dances* z 1972 r. (u Brentona zmartwychwstały niemiecki żołnierz opisuje swoje losy podczas drugiej wojny światowej – u Vermesa do życia budzi się sam Hitler). Ważna jest także i zapewne inspirująca dla Goldflama sztuka *Mein Kampf* George’a Taboriego z 1987 roku²⁶⁸, choć tutaj Hitler prezentowany jest jako prymitywny, głupi adept malarstwa.

Charakterystyczna okładka bestsellera Timura Vermesa – powielana w różnorodnych wydaniach – przypomina logotyp i doskonale wpisuje się w przyzwyczajenia estetyczne generacji Facebooka. Taka estetyka wywo-

²⁶⁶ W sztuce, która powstała w wyniku szeregu warsztatów teatralnych kolektywu Back to Back pod dyrekcją Bruce’a Gladwina, indyjski bożek o głowie słonia udaje się do nazistowskich Niemiec, by upomnieć się u Hitlera o bezprawnie używany sanskrycki symbol swastyki. W dyskusji z bożkiem wspiera Hitlera Josef Mengele, zainteresowany „dysfunkcją” słonio-głowego osobnika. Sztuka była grana na wielu festiwalach teatralnych w Ameryce i Europie, budząc silne, skrajnie odmienne (śmiech, niesmak) emocje wśród publiczności.

²⁶⁷ Skrypt skeczu w oryginale znajduje się tutaj: <http://www.ibras.dk/montypython/episode12.htm>, natomiast w przekładzie na jęz. polski Tomasza Beksińskiego tutaj: <http://montypython.aerolit.pl/skecze/hitler.html> [dostęp 17.03.2014].

²⁶⁸ Wydaje się, że sztuka Goldflama wiele zawdzięcza satyrycznemu ujęciu Hitlera George’a Taboriego – *Doma u Hitlera* jest zresztą dedykowana węgierskiemu dramaturgowi i pojawia się on już w pierwszej scenie.

łuje zwłaszcza wśród niemieckich krytyków i czytelników kontrowersje, wyrastające nie tylko z opisaną wyżej obawę przed introspekcją, ale i z lęku przed popkulturową indyferencją etyczną oraz z nieufności wobec kompetencji poznawczych młodego pokolenia odbiorców. Ironia jest, jak wiadomo, „dziedzina mówienia ryzykownego”²⁶⁹ (stąd na przykład pomysł Alcantera de Brahma, by wprowadzić nowy znak interpunkcyjny dla oznaczenia ironii) – możliwość nieporozumienia jest niejako wpisana w jej strukturę, a autor wypowiedzi ironicznej, opierając się na apercycji odbiorcy, pozostawia mu wolność interpretacji.

W jednej ze scen *Doma u Hitlerů* Ewa Braun gawędzi z Magdą Goebbels na temat zasad zdrowego żywienia. Pani Goebbels chwali się apetytem swoich dzieci, relacjonując z zadowoleniem: „A ja im mówię: dzieciaki, choćbym wam to posypała trucizną, to i tak zjecie to jak maliny!” Odbiorca musi rozstrzygnąć, czy śmiesz go – albo raczej: czy wolno mu się śmiać z aluzji do Magdy Goebbels, która rzeczywiście otruła swoje dzieci – i nie może już pozostać ukryty (dla siebie samego). Kiedy rozkapryszona Ewa Braun mówi do Hitlera: „ciągle trzymasz mnie w domu. Dlaczego nie zabierasz mnie ze sobą na jakąś inspekcję? Choćby do tej... Brzezinki.(...) Do tej, w której masz jakiś obóz czy łaźnię. Tam musi być cudownie! Przyroda, brzoźowe lasy, na pewno stąd nazwa Brzezinka – Birkenau – zgadza się? No, dlaczego mnie tam nie zabierzesz?” – odbiorca znów musi zdecydować, czy będzie się śmiać z sielskich wyobrażeń koszmarnego obozu, w którym zamordowano milion ludzi i jak mu będzie z tym śmiechem. I znów nie może ukryć się sam przed sobą.

Drugim źródłem komizmu w sztukach Arnošta Goldflama jest długa tradycja żydowskiego humoru jego rodzinnego domu. Niektórzy badacze upatrują początków tradycji komizmu żydowskiego w Torze i poetyce mi-draszu: „If classic Jewish jokes share anything with the Talmud, it is in their process rather than their content. Improbable logic, slightly convoluted arguments, skepticism, and a remarkable desire to equate intelligence with common sense – these are some of the characteristics of the rabbinic mind, as well as of Jewish humor”²⁷⁰.

Zmysł komizmu u twórców Talmudu, zadających pytania o długość wielbłądziego ogona („Rabbi Zera asked: Why does a camel have a short tail? Rabbi Yehuda answered: Because the camel eats thorns [and a long tail would get entangled in the thorns]”²⁷¹) czy zastanawiających się nad

²⁶⁹ Cytat zaczerpnięty z eseju Michała Głowińskiego *Ironia jako akt komunikacyjny*, [w:] *Ironia*, op. cit., s. 9.

²⁷⁰ *The Big Book of Jewish Humor*, red. W. Novak, M. Waldoks, New York 1981, s. 51.

²⁷¹ [Cyt. za:] H.H. Friedman: *Talmudic Humor and the Establishment of Legal Principles: Strange Questions, Impossible Scenarios, and Legalistic Brainteasers*, New York, on-line: <http://acad>

kwestią: dlaczego kozy zawsze wyprzedzają owce („Rabbi Yehuda replied: It is in accordance with the creation of the world. First there was darkness and then there was light [the goats are dark colored and the sheep are white]”²⁷²), jest dla Żydów czymś oczywistym. Hershey H. Friedman uważa, że był to sposób na rozluźnienie studentów w trakcie długotrwałego pobierania nauk, Amos Oz i Fania Oz-Salzberger widzą w nim przejawy szacunku dla drobiazgów życia codziennego – i zupełnego braku respektu dla przekonania o własnej wielkości: „rabini mieli przecież poczucie humoru. Żonglowali pojęciami, robili psikusy sobie i kolegom, żartowali z przodków i parodiowali własną naukę”²⁷³.

HUCPA. „Istnieje coś takiego, jak żydowska teologia hucpy. Odnaleźć ją można tam, gdzie zbiegają się wiara, kłótność i autoironia. Hucpa to niepowtarzalny rodzaj szacunku, któremu zawsze towarzyszy odrobina dystansu. **Nie ma świętości, które byłyby nienaruszalne.** Dlatego wolno od czasu do czasu pośmiać się z rabina, z Mojżesza, z aniołów, a także z Wszzechmogącego. Żydowska tradycja śmiechu jest tak długa, jak żydowska tradycja łez. Słodko-gorzki samokrytycyzm, który czasem prowadził wręcz do samonegacji, służył Żydom jako pancerz ochronny we wrogim świecie. A ponieważ śmiech, płacz i autokrytycyzm mają w żydowskiej tradycji charakter niemal bez wyjątku werbalny, odcisnęły się one w żydowskich językach”. [A. Oz, F. Oz-Salzberger: *Żydzi i słowa*, przeł. P. Paziński, Warszawa 2014, s. 230-231].

Większość badań nad żydowskim humorem koncentruje się na jego nurcie środkowo- i wschodnioeuropejskim, zakorzenionym w ambiwalentnych losach tutejszych Żydów i ich idiomatycznym, wymierającym już właściwie – a w Czechach właściwie nieobecnym – języku jidysz. Trudno opisywać takie fenomeny jak wodewil, satyryczne słuchowiska radiowe czy amerykańską *stand-up comedy* (czy sztukę Woody’ego Allena, Groucho Marxa, Ann Anders, Rodneya Dangerfielda, George’a Burnsa, Henry’ego Youngmana) poza kontekstem tego komizmu. Michał Mosze Chęciński, polski znawca tematu, świetnie uchwycił zakorzenioną w tym typie humoru ambiwalencję i ironię: „Jest w tym humorze wiele sarkazmu, głębokiego smutku wyrosłego z wielowiekowej beznadziejności i trwających prześladowań. Nawet sukces, taki czy inny, był w jakimś sensie chwilowy, nietrwa-

emic.brooklyn.cuny.edu/economic/friedman/HUMOROUSCASESTALMUD.htm#_edn9 [dostęp 16.03.2015].

²⁷² Ibid.

²⁷³ A. Oz, F. Oz-Salzberger: *Żydzi i słowa*, przeł. P. Paziński, Warszawa 2014, s. 46.

ly, wiszący między bolesnym wczoraj a niepokojącym jutrem. Ambiwalentność ich uczuć i myśli jest w jakiejś formie obecna w ich anegdotach i żartach”²⁷⁴.

Do niewyczerpanych zasobów autoironicznego żydowskiego komizmu Arnošt Goldflam sięga w jednej z pierwszych scen, gdy Ewa i Adolf rozmawiają o seksie:

EVA: A co máš rád, tak to řekni. Vždyť by si lidi měli říct, co mají v lásce rádi, teda jako v sexu, rozumíš... jak to rádi dělají, za světla, potmě, při svíčkách, zepředu, zezadu...

HITLER: Já tohle nebudu poslouchat! Dost už těch lascivností. Já nejsem žádný... tento... Žid.

EVA: Proč Žid?

HITLER: Protože ti jsou perversní²⁷⁵.

Komizm zblížony do szmoncesu (czyli, jak definiuje Michał Mosze Chęciński, żartu o wymowive antysemickiej) jest też nośnikiem dużo poważniejszych idei. W pierwszej scenie sztuki młodzi idealisci, ogarnięci rewolucyjnym entuzjazmem – Hitler i Stalin – spotykają się przypadkowo na brneńskiej stacji kolejowej i zaczynają ze sobą rozmawiać w oczekiwaniu na pociąg:

STALIN: Nejste, doufám, žid?

HITLER: Ne. Proč?

STALIN: Nevím. Navíc, já jsem světoobčan, vesmířan, dalo by se snad říci, ale – možná dokonce proti vlastní vůli – mám jakousi, ne snad averzi, ne odpor, možná tak trochu zrnko nedůvěry vůči nim. Spíš jakoby oni měli něco proti mně. A to je jich v našem... hnutí hodně, vzdělaní lidé, a přece!

HITLER: Přece co?

STALIN: To kdybych věděl! Ale když se s někým od nich setkám, jaksi zpozorním, nutí mě to být ve střehu. Říkám si – co kdyby přece něco?! Můj vnitřní hlas mi říká – měj se na pozoru! A o to se i snažím. To dělám.

HITLER: Já jsem absolutně bez předsudků. Samozřejmě, že jsou jakési znaky v národech, možná by bylo lepší říct v národních společenstvích, souručenstvích, které nám něco napovídají o tom, kdo kde stojí. Vy říkáte, že jsou mezi vámi vzdělaní židé. A já – ačkoli stojím mimo tyto pojmy – říkám, že už to, že jste nucen vyslovit to slovo, pojmenovat je nějak, už to znamená něco samo o sobě. A to je na tom to zvláštní. (...) Čili nevydělují je z lidského společenství já, ale vyčleňují se oni sami. Toto je moje teorie, ať už se týká těch vašich židů nebo, mně je to jedno, třeba bláznů, mrzáků, vrahů, buzerantů a tak dále a klidně třeba to v důsledku mohou být i cyklisté, řečeno žertem, že ano. Ale je to zajímavý námět s těmi židy, když už jste to

²⁷⁴ M.M. Chęciński: *Przedmowa*, [w:] *Humor żydowski*, Toruń 2002, s. 7-8.

²⁷⁵ A. Goldflam: *Doma u Hitlerů*, [w:] idem: *Písek a jiné kousky*, op. cit., s. 439.

zmínil a já vám mohu slíbit a musím říct, že sliby plním, že se tímto společenstvím budu se vši vážností zabývat. A jsem přesvědčen, že si během pár let vytvořím svůj vlastní názor a to na neotřesitelně pevných základech. To vás mohu ujistit.

STALIN: To mě těší, že jsem vám mohl dát námět k přemýšlení (...). A možná, že se jednoho dne potkáme jako dva staří, šťastní mužové, které lid bude ctít a milovat...

HITLER: Jako své dobrodince a vůdce, kteří je převedli suchou nohou přes bouřlivé vody těžkých časů, jako kdysi Mojžíš své Židy... kteří už možná ani nebudou...

STALIN: Kdo ví... třeba ani nebudou stačit tomu závratnému tempu doby a ztratí se někde v propadlišti dějin...²⁷⁶

Przytoczony dialog – którego komizm opiera się głównie na konfrontacji między tym, co wypowiedziane a tłem apercepcyjnym odbiorcy – dotyczy nie tylko antysemityzmu, który charakteryzował Stalina i ludzi z jego otoczenia (katalog Arno Lustigera z *Czerwonej księgi*²⁷⁷ każe wnioskować, że Hitler miał w Stalinie wielkiego konkurenta w swojej awersji do Żydów), ale również subtelnej, „powszedniej” ksenofobii, wyrażanej przez pozornie łagodny zwrot „jakoś nie ufam takim...” Właśnie ten rodzaj pozornie niegroźnego, antysemickiego dyskursu Stalin sączy swemu rozmówcy, który po latach stanie się patronem przemysłowego mordowania Żydów. Koncept Goldflama ma zatem drugie dno: jest jego głosem w dyskusji o tym, co w publicznym języku dozwolone, a co nie. Czeski autor, reprezentant generacji potomków ocalonych z Holocaustu i tzw. nurtu postpamięciowego²⁷⁸, wskazuje, że u źródeł Auschwitz leży tolerancja dla powszedniego, subtelnego, bezrefleksyjnego odrzucania (odczłowieczania) *Innego*²⁷⁹.

Wykreowana przez Goldflama postać Hitlera wiele zawdzięcza biografii autorstwa Dušana Hamšíka, zatytułowanej *Génius průměrnosti*²⁸⁰ (*Geniusz przeciętności*), funduje ją także przeświadczenie o „banalności zła”, sformułowane przez Hannah Arendt w rozprawie o procesie Eichmanna. Podobną

²⁷⁶ Ibid., s. 429-430.

²⁷⁷ Zob. A. Lustiger: *Czerwona księga. Stalin i Żydzi*, przeł. E. Kaźmierczak, W. Leder, Warszawa 2004. O antysemityzmie Stalina pisze także m.in. Piotr Gociek w artykule *Józef Stalin, zapomniany wróg Żydów*, „Rzeczpospolita” z 11.01.2008. On-line: <http://www.rp.pl/artykul/82901.html?p=1> [dostęp 27.07.2015].

²⁷⁸ Zob. M. Hirsch: *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York 2012.

²⁷⁹ „Moralne opory przed dokonywaniem potwornych czynów znikają zwykle po jednoczesnym lub sukcesywnym spełnieniu trzech warunków: autoryzacji przemocy (poprzez oficjalne rozkazy płynące z ośrodków uprawnionych do ich wydawania), rutynizacji działań (poprzez sformalizowanie procedur i dokładny podział ról), odczłowieczenia ofiar przemocy (poprzez zideologizowane definicje i indoktrynację)” – Herbert C. Kehnan, [cyt. za:] Z. Bauman: *Nowoczesność i Zagłada*, przeł. T. Kunz, Kraków 2009, s. 63.

²⁸⁰ D. Hamšík: *Génius průměrnosti*, Praha 1991 (pierwsze wydanie: Praha 1967).

motywacją kieruje się Vermes, który, broniąc swojej książki przed zarzutem relatywizacji, tłumaczy: „Books don't have to educate or turn people into better human beings – they can also just ask questions. If mine makes some readers realise that dictators aren't necessarily instantly recognisable as such, then I consider it a success”²⁸¹.

Interpretując nurt myślenia, który wydaje się bliski Goldflamowi (i Vermesowi), można by za Walterem Benjaminem powtórzyć: „nie ma epok upadku”²⁸², a za Zygmuntem Baumanem dodać: „Zagładę obmyślono i przeprowadzono w naszym nowoczesnym racjonalnym społeczeństwie, w zaawansowanym stadium jego cywilizacyjnego rozwoju, w szczytowej fazie rozkwitu naszej kultury i dlatego Zagłada jest problemem tego społeczeństwa, tej cywilizacji i tej kultury”²⁸³. Holocaust ostatecznie zweryfikował iluzje entuzjastów nowoczesności co do liniowego postępu społeczeństw, nieodwracalnego wzrostu na każdym polu (kultury, ekonomii, ucywilizowania). Teza o istnieniu „epok upadku” implikuje, że są takie momenty w dziejach, gdy prąd czasu zatrzymuje bieg, zapada nagła cywilizacyjna i kulturowa cisza, po czym wszystko znów „wraca do normy” i zaczyna toczyć się dawnym, właściwym torem, wciąż ku lepszemu. Takie postrzeganie rzeczywistości jest wedle Baumana nie tylko nieuzasadnione, ale i niebezpieczne: pozwala bowiem bezkarnie uniknąć refleksji nad przyczynami „upadku” i zignorować potrzebę skorygowania dotychczasowego kursu (skoro jest on „generalnie właściwy”). Można również zlekceważyć pierwsze, subtelne objawy nadciągającego zła – i dyktatorów, których, jak wskazuje Vermes, wcale nie tak łatwo od razu rozpoznać.

Goldflam wprowadza Hitlera i Ewę Braun do mieszczańskiego salonu, wręcza im codzienne, dobrze znane rekwizyty, wkłada w ich usta banalne frazy, nieustannie zderzając je z tłem (tkwiącym jedynie w głowach odbiorców), którym są dymiące kominy krematoriów i kolczaste druty obozów.

Przytoczone powyżej fragmenty sztuki Goldflama pozwalają dostrzec jej „dwudzielność”. Należy odseparować kreację Hitlera i jego współpracowników (a więc „sprawców Zagłady”) od aluzji do Holocaustu („naród to nie gulasz – żadnych domieszek”²⁸⁴; Brzezinka, Żydzi, „nowe odkrycia” doktora Mengele, „działalność architektoniczna” Alberta Speera itd.); nale-

²⁸¹ [Cyt. za:] Philip Oltermann: *Germany asks: is it OK to laugh at Hitler?* „The Guardian” 23.03.2014, on-line: <http://www.theguardian.com/books/2014/mar/23/germany-finally-poke-fun-hitler-fuhrer> [dostęp 17.03.2015].

²⁸² W. Benjamin: *Pasaże*, przeł. I. Kania, Kraków 2003, s. 503.

²⁸³ Z. Bauman: *Nowoczesność i Zagłada*, op. cit., s. 13.

²⁸⁴ „Žádné příměsi, národ není guláš, abych ti to nějak přiblížil. Národ je čistý vývar, ušlechtilý, čirý, silný” – mówi Hitler do Ewy Braun w *Doma u Hitlerů*, w scenie pt. *Hitler a rodná pohoda (asi o 25 let později)*. A. Goldflam: *Doma u Hitlerů*, op. cit., s. 440.

ży także oddzielić humor sytuacyjny i słowny od ironii, która funduje strukturę utworu.

Mimo że karykaturalne ujęcia Hitlera (można by nawet mówić za Jiřím Voskovcem z teatru Osvobozené divadlo o „daumierowskiej karykaturze”) mają swoją tradycję, postać niemieckiego wodza w szerokim nurcie artystycznym i w dyskursie społecznym jest tabuizowana, co idzie w parze z postrzeganiem drugiej wojny światowej jako „chwilowego szaleństwa”²⁸⁵, wspomnianej już Benjaminowskiej „epoki upadku”. Z postacią Hitlera mają się zatem obowiązkowo wiązać takie właściwości, jak tajemnicze, nadludzkie zło, nieczułość i demoniczność, a aluzje do Szoa musi cechować powaga, szacunek dla faktów, prostota, drobiazgowość opisu. Pieczołowicie zachowując te konwencje, autorzy i ocaleni w pewnym sensie ponownie dają się zamknąć w egzystencjalnym „getcie” (oddzielić się od świata ludzi, których nie dotknęło *fatum*), nieświadomie utrwalają narrację o „pozaludzkiem” wymiarze Holokaustu i dodatkowo, naznaczając ofiary owym *fatum*, pozwalają sprawcom pozostawać w ukryciu.

Goldflam, korzystając ze statusu reprezentanta drugiego pokolenia oraz z tradycji satyry w czeskiej kulturze, rozbija konwencję – w ten sposób wychodzi z „getta” i zmusza odbiorcę do porzucenia utartych ścieżek. Czeski autor odwraca Hilbergowski trójkąt, ukrywając ofiary i uwypuklając sprawców oraz – w głównej mierze – świadków, którymi jesteśmy my, czytelnicy i widzowie.

Odniesienia do Holokaustu, obecne w sztuce Goldflama, ufundowane są przede wszystkim na autoironicznym, gorzkim żydowskim humorze zaprawionym ambiwalencją (jak go definiował Michał Mosze Chęciński). O ile śmiech z Hitlera przychodzi nam stosunkowo łatwo (jesteśmy w stanie zracjonalizować tę reakcję jako akt sprzeciwu, zasłużonej pogardy), o tyle odpowiadanie śmiechem na aluzje do Szoa budzą popłoch, o którym była już mowa; są jak lustro podstawione nam przez autora sztuki, zmuszają do pytań: „jaka byłaby twoja rola? Popatrz na siebie”.

Ironiczna struktura utworu – która opiera się na nieustannej wymianie czy wręcz starciu pomiędzy tym, co przez odbiorcę „wiedziane” i „apercypowane”, a tym, co pokazywane – stanowi jak gdyby rusztowanie dla humoru słownego i sytuacyjnego. W tym miejscu warto zauważyć, że o ile w polskim teatrze Zagłady, reprezentowanym choćby przez Kantora i Gro-

²⁸⁵ „Ta wojna była szaleństwem” – to zdanie swojej matki, wnuczki Ryszarda Wagnera, wielokrotnie przytacza Gottfried Wagner, autor książki *Du sollst keine anderen Gotter haben neben mir*, wydanej w Berlinie w 2013 roku. Rozmowa Marty Perchuc-Burzyńskiej z Wagnerem (17.01.2015), z której pochodzi cytat, znajduje się tutaj: http://wyborcza.pl/magazyn/1,143015,17268003,Mroczone_tajemnice_domu_Wagnerow.html [dostęp 17.03.2015].

towskiego, gra ze zbiorową niepamięcią, z tym, co *wyparte*²⁸⁶ – jest podstawowym chwytem inscenizatorów, o tyle w dramatach Goldflama czy Lustiga to właśnie pamięć i utrwalone wizerunki są przedmiotami artystycznej obróbki. W takim ujęciu problemem staje się nie milczenie świadków, ale raczej – posłużę się określeniem Richarda Rorty’ego – istnienie jednego, dominującego „słownika” (patosu), który w pewnym sensie byłby tym, co Elaine Scarry określała jako narrację narzuconą przez „kapłanów rozgniewanego Boga”.

Nazwisko Richarda Rorty’ego pojawia się nie bez powodu, ponieważ najbardziej pożyteczne dla niniejszych rozważań wydaje się ujęcie ironii i humoru (we wzajemnych relacjach), proponowane przez pragmatyków²⁸⁷. Chodzi zarówno o filozoficzne pojmowanie ironii, rozważane przez Rorty’ego i błędnie utożsamiane przez oponentów z relatywizmem (a będące w rzeczywistości konsekwencją postnowoczesnej rezerwy wobec samowładnych autorytetów i prób nadania językowi kwalifikacji metafizycznej), jak i o ironię traktowaną przez Paula Grice’a jako przejaw implikatury komunikacyjnej²⁸⁸. „Irony echoes explicitly communicated assumptions while humor echoes implicitly expressed ones”²⁸⁹ – to zdanie Ruiz Gurillo Ortegi oddaje mechanizm działania humoru i ironii w sztuce Goldflama, prowadzoną przez niego grę ukrytego z jawnym. Attardo zaś dodaje: „irony may contribute to the perception of humor in text”²⁹⁰. Usytuowanie humoru w odpowiedniej semantycznej perspektywie jest możliwe dzięki ironii, która niejako „rozszerzenia” monolityczną powierzchnię tekstu. Zestaw żartów wykorzystanych przez Goldflama byłby jedynie szeregiem mniej lub bardziej udanych ‘skeczy’ i rzeczywiście mógłby posłużyć za przykład nietypycznej postawy wobec tematu Szoa, jej ofiar i wykonawców, gdyby nie nadrzędna rola ironii. Znamienne, że teksty sztuk, pisane przez więźniów Terezina – o czym będzie jeszcze mowa – najczęściej miały formę kabaretów, zabawnych rewii. Poziom ironiczny nie musiał być tam nawet szczególnie zaznaczany: sarkazm rodził się po prostu z kontrastowego zestawienia miejsca i czasu teatralnego przedsięwzięcia z jego dosłowną treścią. Chwyty, jaki wykorzystuje Goldflam w swojej twórczości jest bardzo podobny.

²⁸⁶ Zob. G. Niziołek: *Polski teatr Zagłady*, op.cit., s. 105.

²⁸⁷ Zob. prace Graeme Ritchiego, Victora Raskina, Geerta Brône’a, Tony’ego Veale’a, Raquel Hidalgo-Downing i Silvii Iglesias-Recuero na temat ironii i humoru.

²⁸⁸ Zob. P. Grice: *Logika a konwersacja*, przeł. B. Stanosz, [w:] *Język w świetle nauki*, red. B. Stanosz, Warszawa 1980, s. 91-114.

²⁸⁹ L. Ruiz Gurillo, M. Belén Alvarado Ortega: *The pragmatics of irony and humor*, [w:] *Irony and humor. From pragmatics to discourse*, red. L. Ruiz Gurillo, M. Belén Alvarado Ortega, Amsterdam – Philadelphia 2013, s. 5. Zob. także: C. Curcó: *The implicit expression of attitudes, mutual manifestness and verbal humour*, „UCL Working Papers in Linguistics” nr 8, Londyn 1996, s. 89-99.

²⁹⁰ S. Attardo: *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*, Berlin, 2001, s. 122.

* * *

Sladký Theresienstadt anebo Vůdce daroval židům město

Klient mŏwi do krawca: Bŏg stvorzył ťwiat w szeť dni, a pan nawet w ciagu szeťciu mieťsicy nie moťe mi uszyt ť spodni. Krawiec na to: Aleť, mŏj panie, prosťe spojrzet na ten ťwiat, a potem popatrzet na te spodnie...

[Źydowska anegdota]

Sladký Theresienstadt, wyreťzyserowany przez Amerykanina Damiana Graya, miat premierę w Pradze jesienią 1996 roku i byt owocem paroletniej wspŏlpracy pomiędy teatrem Archa a nowojorską organizacją non-profit En Garde Arts, ktŏrej reprezentantka, Anne Hamburger, zjawila się w Czechach w poszukiwaniu sztuki dla teatru enwironmentalnego (inaczej okreťlanego jako *site-specific theatre*, co w wolnym przekladzie moťna by oddaet jako „teatr miejsca” czy „teatr wykorzystujacy miejsce [nieteatralne]”). Fakt ten jest o tyle istotny, ťe ťwiadczy o wpisaniu obcego odbiorcy w proces tworzenia tekstu – zarŏwno Anne Hamburger, jak i reťzyser sztuki wyznawali przy rŏwnych okazjach, ťe rozpoczynajac przygotowania, nie mieli nawet pojęcia o istnieniu Terezina²⁹¹. Inscenizatorzy z zewnatrťz wnoszą nowe spojrzenie na materię, ktŏra w Europie obarczona jest cięťzarem skŏjarzeń, utartych sposobŏw obrazowania, recepcyjnymi schematami.

Goldflam buduje swŏj dramat na kanwie historii filmu „dokumentalnego” *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* kręconego w Terezynie w 1944 roku na polecenie niemieckiego ministerstwa propagandy. Byt to zapis mistyfikacji, ktŏrą Joseph Goebbels zamierzał wykorzystaet, by udowodniet pracownikom Czerwonego Krťťťa dokonujacym inspekcji getta, ťe Źydzi są tam doskonale traktowani. Lisa Peschel pisała ironicznie: „The [Red Cross] commission obediently inspected everything the Germans showed them, and then they could continue their murdering in peace”²⁹².

Niespełna pŏłgodzinny obraz, przedstawiajacy wybranych (to znaczy: najmniej zagłodzonych) mieszkańców Terezina w kawiarniach, podczas rozgrywek sportowych, w teatrze, na zakupach i w ogrodach, byt takťe prezentowany zwykłym widzom udręczonym wojennymi niedostatkami, wzbudzajac nienawiťt do Źydŏw rzekomo wygodnie spędzajacych czas

²⁹¹ Zob. J. Holý: *Willy Mahler's Theresienstadt Diary and Arnoťt Goldflam's Play Sweet Theresienstadt (Sladký Theresienstadt)*, <http://cl.ff.cuni.cz/holokaust/wp-content/uploads/jiri-holyarnost-goldflam.pdf> [dostęp 18.07.2015].

²⁹² L. Peschel: *The Prosthetic Life: Theatrical Performance, Survivor Testimony and the Terezin Ghetto, 1941-1963*, Minneapolis 2009, http://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/57261/Peschel_umn_0130E_10784.pdf?sequence=1 [dostęp 21.07.2015].

w internowaniu, podczas gdy „nasi chłopcy” wykrwawiają się na frontach (taki komentarz pojawi się w filmie). Do reżyserowania nakłoniono jednego z więźniów: znanego przed wojną reżysera i aktora kina niemego (grał m.in. u boku Marleny Dietrich), Kurta Gersona/Gerrona, któremu obiecano życie w zamian za realizację przedsięwzięcia. Goldflam, kodując go pod nazwiskiem Gerroldt, czyni jednym z głównych bohaterów sztuki, a sceny kręcenia filmu kolażowo wplata w akcję sztuki na zasadzie teatru w teatrze.

Akcja rozgrywa się na przełomie 1943/1944 roku, a kończy w październiku, kiedy to Gerroldt po wykonaniu pracy odjeżdża w transporcie do Auschwitz. Pierwowzorem drugiego głównego bohatera, Mahnera, był Willy Otto Mahler, bliski krewny Gustava Mahlera, dziennikarz i sekretarz klubu sportowego AFK Německý Brod. Willy to barwna postać: pełnił w obozie funkcję *gruppenältestera*, był inteligentnym cynikiem i kobieciarzem, który nawiązując liczne romanse dawał kochankom złudną nadzieję ochrony przed wywózką – a sobie pozór normalnego życia. Z relacji i zapisków ludzi, którzy znali Mahlera wynika, że pomimo możliwości nie robił on niczego, by ocalić kobiety przed transportem, ani tym bardziej nie próbował im towarzyszyć. Jedną z jego przyjaciółek opisuje w swoim dzienniku „jedyny kryzys”, jaki pojawił się w ich romantycznym związku: „Była jsem zażarena do transportu na Východ a Willy měl možnost se nechat výměnou zařadit také, měl k tomu totiž v ghettu patričné styky a známosti. Ovšem neudělal to. Přišel plačící a sliboval mi, že nejbližším dalším transportem přijede a najde si mne.(...)”²⁹³.

Dzienniki samego Mahlera, przechowywane w terezińskim archiwum, znane są jedynie we fragmentach (badaczom nie wolno robić kserokopii czy fotografii, można jedynie ręcznie przepisywać tekst²⁹⁴); Goldflam niemalże bez retuszu wkłada je w usta swojego bohatera. Całości zapisków Willy’ego jak dotąd nie wydano, ponieważ ich skandalizująca treść budzi zażenowanie żydowskiej społeczności – wśród argumentów przeciw publikacji najczęściej przewijają się enigmatyczna fraza: „ze względów etycznych”²⁹⁵, która zapewne oznacza obawy przed relatywizacją czy wręcz zdeprecjonowaniem cierpień ofiar. Swoista „polityka wizerunkowa” decydentów nie dopuszcza eksponowania komunikatów, których wymowa w gruncie rzeczy przypominałaby efekt propagandowych wysiłków nazistów, organizujących jeden wielki spektakl, zatytułowany „wzorcowe getto w Terezynie”, a do takich

²⁹³ [Cyt. za:] M. Kryl: *Sladký Theresienstadt?*, „Terezińské listy” nr 39, 2011, s. 159.

²⁹⁴ Goldflam pojechał do Terezina na dwa tygodnie, by przepisywać dziennik Mahlera ręcznie.

²⁹⁵ Niechlubną historię Willy’ego Mahlera kontrpunktuje opowieść o siostrzenicy Gustawa, Almie Rosé Mahler, która była dyrygentką w Auschwitz Birkenau. Uratowała kilkadziesiąt Żydówek, przyjmując je do swojej orkiestry.

z pewnością należy poniższa notatka, której autor dość cynicznie opisuje swoje liczne perypetie towarzyskie: „Za svého zdejšího pobytu poznal jsem mnoho žen, nejrůznějších typů a charakterů. Čtyři z nich jsem pak poznal intimněji. (...) K Schuře mě váže vděčnost, koná pro mě neocenitelné služby, jako skutečná moje hospodyně (...). V Terči nalezl jsem inteligentní ženu a náš styk je skutečně velmi přátelský. (...) Marta upoutala mě svými neřestmi a myslím, že můj styk s ní byl trochu mužská vášeň. A konečně je zde Truda, jejíž poddávání je čistě milenecké, působí rozkoš a dává zapomenout na dny zde ve vyhnanství (...) (2.9.1943) Truda je roztomilá milenka, která mě dovedla dokonale upoutati [...]. Skutečně v jejím náručí zapomínám na svět, v němž žiji (1.7.1944)”²⁹⁶.

Jeszcze inna notatka Mahlera mogłaby służyć wręcz za podstawę scenariusza propagandowego filmu Gerrona: „...přátelský večírek. Zábava byla velmi příjemná a při harmonice jsme pilně tančili. Že nám potom večere obzvláště dobře chutnala, je samozřejmé (13.2.1944) K večeri jsem jedl bramborovou polévku, jež byla velmi chutná, a trochu opečených brambor. [...] byli jsme potom v kavárně. Káva byla teplá, chutná a chléb s povidly k ní donešený dobře chutnal (5.11.1943)”²⁹⁷.

Dyrektor artystyczny teatru Archa Ondřej Hrab wspominał, że tuż przed premierą sztuki Goldflama jeden z praskich przewodniczących gminy żydowskiej sugerował, że „jeszcze zbyt wcześnie” na demityzowanie Żydów, tzn. przedstawianie ich na scenie jako ludzi nieheroicznych. Hrab miał na to odpowiedzieć, powołując się na dekady zadekretowanego przez komunistów milczenia o Holokauście, że „według niego może być na to już za późno”²⁹⁸.

Zarówno kolejne kochanki Willy'ego, jak i Gerroldt są w sytuacji faustowskiej: grają na czas²⁹⁹. Reżyser, kręcąc swój film, zaczyna zdawać sobie sprawę, że dopóki nie doprowadzi dzieła do doskonałości (demonicznej doskonałości), dopóty będzie żył.

²⁹⁶ [Cyt za:] J. Holý: *Willy Mahler's Theresienstadt Diary and Arnošt Goldflam's Play Sweet Theresienstadt (Sladký Theresienstadt)*, s. 4, <http://cl.ff.cuni.cz/holokaust/wp-content/uploads/jiri-holy-arnost-goldflam.pdf> [dostęp 06.01.2016].

²⁹⁷ Ibid.

²⁹⁸ Relacja z wywiadu telefonicznego Elinor Fuchs, amerykańskiej redaktorki antologii *Plays of the Holocaust: An International Anthology* z Ondřejem Hrabem oraz omówienie praskiego spektaklu znajduje się w Internecie: <http://www.nytimes.com/1997/03/02/theater/amordant-tale-of-the-holocaust.html> [dostęp 25.07.2015].

²⁹⁹ *Gra na czas* [*Playing For Time* - tytuł jest wieloznaczny, można by go także przełożyć jako *Gra z czasem*] to tytuł filmu z 1980 roku nakręconego na podstawie scenariusza Arthura Millera i Fani Fénelon, ocalonej z Holokaustu autorki autobiografii *Orkiestra z Auschwitz* [*The Musicians of Auschwitz*] o kobiecej kapeli dyrygowanej przez Alnę Rosé. Gra na instrumencie ocaliła życie Fani i wielu innym instrumentalistkom.

Czy proces tworzenia można interpretować jako swoistą grę z diabłem? Kultura od dawna eksploatuje motyw cyrografu podpisanego z wysłannikiem piekieł i zwlekania z oddaniem mu zapisanej duszy. Czesi, dzięki przekładowi Jaroslava Vrchlickiego, znają Twardowskiego, tego spauperyzowanego Fausta, trzymającego się z dala od Rzymu. Znają również sprytnego chłopca, który zapowiedział, że stawi się u diabła, jak opadną liście z dębu (bajka *Až opadá listí z dubu*, opracowana przez Jana Wericha w tomie *Fimfárum*). Nie można pominąć tragicznej postaci Oty Pavla, żydowskiego-czeskiego pisarza, który podczas olimpiady w Innsbrucku „zobaczył diabła” – a może raczej: znów go zobaczył po latach, które dzieliły go od płonących Lidic – i odwlekał ostateczność, pisząc w szpitalu psychiatrycznym swoje opowiadania, dopracowując tekst, który wciąż wymagał wygładzania i szlifowania... Pavel, podobnie jak Gerroldt, próbował przechytryć zło poprzez odwlekanie chwili, w której powiedziałby o swoim dziele: „jesteś doskonałe”.

Czesi znają także *Kruka* Edgara Allana Poe, poemat z 1845 roku opisujący nocną wizytę diabła i powolne pogrążanie się bohatera w szaleństwo. Utwór doczekał się tam kilkunastu tłumaczeń, w tym między innymi autorstwa znakomitych poetów Vitězslava Nezvala i Jaroslava Vrchlickiego. W – pomijanym w polskich wydaniach – wstępie Poe zapisał: „wielekroć myślałem o tym, jak bardzo interesujący artykuł mógłby wyjść spod pióra autora, który szczegółowo, krok po kroku, opisałby a raczej potrafiłby opisać procesy, jakie doprowadziły do powstania któregoś z jego dzieł”³⁰⁰.

Obserwując proces powstawania dzieła Gerroldta – filmu – czytelnik/widz wkracza w sieć demonicznych zależności i zarazem obserwuje powolny psychiczny rozpad samego bohatera, przechodzącego kolejne fazy od dumy wybujałego *ego*, które każe reżyserowi wierzyć, że Niemcy dostrzegli jego wyjątkowy talent, poprzez stopniowe poddawanie się ‘mentalności niewolnika’, aż po gorączkowe samooszukiwanie się, przeplatanie momentami załamania, wywołanymi konfrontacją ze świadomością nieuniknioną. Początkowo bohater łudzi się, że gdy ukończy swoje dzieło, spotkają go honory: wyjedzie do Berlina, a Niemcy zrozumieją, że błędem było wysłanie go do Theresienstadt „jak pierwszego lepszego Żyda” („Já nejsem každý! Já nejsem každý!” – wykrzykuje z rozpaczliwą stanowczością³⁰¹); wkrótce jednak zaczyna zdawać sobie sprawę, że zakończenie przedsięwzięcia będzie oznaczało i jego koniec. Kręcenie filmu staje się grą na czas.

Nowoczesne – czyli sięgające początkami romantyzmu – myślenie o fenomenie mowy, komunikacji, a zatem i istoty dzieła artystycznego niewąt-

³⁰⁰ [Cyt. za:] H. Zamojski: *Jak jsem potkal d'abla*, Poznań 2010, s. 88-89.

³⁰¹ A. Goldflam: *Sladký Theresienstadt*, [w:] A. Goldflam: *Písek a jiné kousky*, op. cit., s. 278.

pliwie dowartościowuje kategorię procesu. Wiąże się z nią, eksploatowana przez Waltera Benjamina, koncepcja „mowy adamowej” – słów ściśle przylegających do desygnatów – przeciwstawiona mowie „skażonej grzechem pierworodnym”³⁰², a dalej: kryzys komunikacyjny, odrzucenie mimetycznego rozumienia materii językowej. Namysł nad fenomenem (nie)reprezentacji musi skutkować konstatacją, że dzieło istnieje właściwie tylko w akcie lektury/odbioru, bo poprzedzająca jego powstanie intencja autorska zyskuje kształt dopiero w trakcie artystycznej artykulacji i do tego jest niedostępna dla czytelnika czy widza, w tym sensie, że on sam współtworzy dzieło w chwili lektury czy oglądania. Proces jest więc wpisany w samą istotę sztuki. Uwagi Benjamina o języku konwencjonalnych, arbitralnych znaków, które unieruchamiają autora w kleszczach obcej mu, niewyrażającej go nomenklatury, są zupełnie zbieżne z Lacanowską teorią *Prawa (Ojca)*, języka narzuconego, oddzielającego podmiot od własnej istoty i rzeczywistych przeżyć. Charles Taylor wskazuje, że monolit językowej kompozycji jest skruszony rozbłyskami negatywnej „epifanii” – czyli nagłymi manifestacjami tego, co niecodzienne, co jest *artefaktem* (określenie z teorii Lacanowskiej) albo jest *unheimlich* – niesamowite – mówiąc za Freudem („powinno być ukryte, a stało się jawne”). Ryszard Nycz opisuje sztukę postmodernistyczną jako zajęta tym, co „bezkształtne, nieznaczące, nieznaczące i nieuchwytnie”³⁰³ czyli będące „pozbawioną esencji materią realności”. *Realne*, jak wiadomo, nie może zostać wyrażone, nie ma szans na reprezentację, manifestuje się zatem w formie „negatywnej epifanii” (stąd już bardzo blisko do studiów nad ‘negative poetics’ Edwarda Jayne’a³⁰⁴): utwór staje się śladem, uobecnieniem rzeczywistości niewyrażalnej, pełni rolę indeksalną albo inaczej: staje się świadectwem.

W jednej z najbardziej groteskowych scen sztuki Goldflama asystent produkcji szkoli więźniów-statystów, by na dany znak wyrażali emocje: „To by šlo. Ted’ napěti! Dělejte po mně. Strach! Údiv! Zděšení! A smích!” Przymusowi aktorzy wykonują spazmatyczne grymasy, które mają oznaczać śmiech albo zdumienie, podczas gdy jednocześnie część z nich zrzuca ubrania i wychodzi, wyprowadzana przez strażników (w domyśle: do pociągu do Auschwitz). W finale jedna ze śpiewaczek intonuje miłosną pieśń, w której pojawia się motyw transportu śmierci:

Ten vlak už přijel, čeká na náměstí,
dnes končí svět a končí naše štěstí

³⁰² [Zob.] W. Benjamin: *O języku w ogóle i o języku człowieka*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” nr 5-6, 2011, s. 7. [Zob.] E. Grodziński: *Monizm a dualizm. Z dziejów refleksji filozoficznej nad myśleniem i mową*, Wrocław 1978.

³⁰³ R. Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 49.

³⁰⁴ E. Jayne: *Negative Poetics*, Iowa City 1992.

šilenec na plamenném koni jezdí
a já zůstanu sama, sama s ním³⁰⁵.

Slyšac te slova, Gerroldt zařlamuje się: „Nechte mě tady v klidu chcínout! Vždyť jsem myš, havět, ne, vždyť jsem Žid“. Chwila konfrontací z pravdą o tym, že „slodki Theresienstadt“ to w istocie stacja przesiadkowa na drodze do obozu Zagłady prowadzi do kryzysu, ale nie do buntu. Przeciwnie: Gerroldt z jeszcze większym zapamiętaniem pogrąża się w iluzji, jeszcze zacieklej podtrzymuje w sobie gasnącą nadzieję ocalenia, bardziej intensywnie pielęgnuje swoje wybudane ego.

Postać Gerroldta (postać również dosłownie: na przedwojennych fotografiach widzimy Kurta Gerrona: zadowolonego z siebie, otyłego mężczyznę w drogich garniturach, z cygarem w zębach) budzi ambiwalentne uczucia: współczucie z powodu cierpienia i tragicznej sytuacji, w jakiej się znalazł (miewamy tendencję do idealizowania ludzi, wobec których dopuszczono się nieuzasadnionej przemocy), a jednocześnie – antypatię, bo jest po prostu słabym człowiekiem, skłonny do podłości niż do heroizmu. Arnošt Goldflam, zapytany o motywację do napisania sztuki, przedstawił mechanizm konstruowania głównych bohaterów: „Pro mě by nemělo smysl psát Sladký Theresienstadt jako hru, která, by pokračovala v linii heroizace života v utrpení. O tom piše kde kdo. Ale Primo Levi, Elie Wiesel a někteří další ukazují, že to není tak jednoduché, že někdo třeba trpí a nemusí to být člověk bez chyb, i když třeba trpí nezaslouženě. Pro mně je zajímavé, že to právě jednoduché a jednoznačné nebylo. Sladký Theresienstadt jsem teď napsal o něčem jiném než o životě tam. Napsal jsem o iluzi, o tom jak dlouho člověk vydrží žít v iluzi a jak ta iluze dopadla. (...) To nebyla lež, to byla iluze”³⁰⁶.

Kłamstwo versus iluzja – podobną kontradycję odnajduję w *Modlitbie pro Kateřinu Horovitzovou* Arnošta Lustiga: Brenske jest mistrzem kłamstwa, ale to kłamstwo z rozmysłem przyjmowane przez Cohena, Kateřinę i innych, zamienia się w narzędzie samooszukiwania. Iluzja jest zatem tym, co okłamywani robią z kłamstwem; wymaga ze strony ofiar pewnego aktu wolicjonalnego, pragnienia bycia oszukiwanymi.

Zacierające się relacje pomiędzy fikcją i prawdą, iluzją samooszukiwania się i rzeczywistością przenikliwego smutku getta wydaje się jedną z najważniejszych właściwości tej sztuki. Gerroldt próbuje ratować swoje dobre samopoczucie, zapewniając towarzysza, że film, który kręci, ma drugie dno, kiczową przesadę, dzięki której przemycą ślady obozowej rzeczywistości:

³⁰⁵ A. Goldflam: *Sladký Theresienstadt*, op. cit., s. 277.

³⁰⁶ AG jako *Voyeur a Masochista. Rozhovor s Vladimírem Hulcem a Zdenkou Pavelkou*, [w:] A. Goldflam: *Písek a jiné kousky*, op. cit., s. 553.

„Víte, pane Holtzner, já... mně je známo, že je v tom trochu rozpor... naše pravda je jiná než jejich. Já to cele také trochu přeháním, stylizuji... snad si toho někdo všimne, že je to... přepjaté”³⁰⁷.

Mahner, wieszcząc, że Gerroldt „jeszcze zapłacze” z powodu współpracy z Niemcami, próbuje zdemaskować złudzenia, jakie reżyser buduje w samoobronnym geście, jednak i on sam ucieka się do autokreacji – na wzmiankę o swojej funkcji w obozie wykrzykuje: „já to dělám pro nás a on pro ně. To je rozdíl, víš?!” Romansując z kolejnymi więźniarkami, Mahner zapewnia je, że jest „duchowo wierny” Mařence, aryjskiej narzeczonej, która została w Českým Brodzie. Mięwa groteskowe w swojej umowności wizje: jego przyjaciółka pojawia się w Terezynie i tłumaczy z braku listów albo robi mu sceny zazdrości:

MAŘENKA: Ano, jsem to já a všechno vidím.

MAHNER: Zase začínáš útokem? To ty vždycky. Kdoví, co ty tam děláš?!

MAŘENKA: Chceš se hádat? Tak já zase zmizím a budeš to mít. Rozloučíme se navždy. Už mě neuvidíš. Zradils nasi lasku, a teď je konec. Odcházím!

MAHNER: Nechoď!

Wyimaginowane klótnie z narzeczoną są jeszcze jedną iluzją, z którą Mahner za nic nie chciałby się rozstać – to ona stanowi ostatni, wąty łącznik z dawnym przedterezińskim życiem, daje nadzieję na powrót. Bohaterowie wiodą „zastępcze życie” w Terezynie; wprost deklaruje to Holtzner, wypowiadając znamienne słowa: „Kdyby tohle někdy se mělo odehrávat na divadle nebo ve filmu, lidi by se chachali nad tím, jaký je to falešný patos a kýč”³⁰⁸ i dodając, że życie w Terezynie jest jak ten film: prowizorium, życie zastępcze [*náhradní život*]. „Čím jste v civilu, pane Holtzner?” – pyta Gerroldt w finale omawianej sceny (pamiętamy, że identyczne pytanie Schillinger zadaje Kateřinie u Lustiga). „V jakém civilu, copak je nějaký civil? To ještě existuje? Hodně štěstí, pane Gerroldt”³⁰⁹ – odpowiada z goryczą Holtzner. Strategia psychicznego ratunku tego bohatera polega na odcięciu się od czasu przeszłego, od dawnego życia. Zapytany, jaką chce nagrodę za pomoc przy kręceniu filmu, Holtzner wymienia: geś, kawałek szynki, trochę kawy; w końcu oferują mu papierosa, on jednak stanowczo ucina: „nie chcę nic, co należy do poprzedniego życia”.

Terezin – jak obóz, jak więzienie, armia, szpital itd. – odbiera tożsamość i daje w zamian chwilowy substytut: numer i funkcję. Człowiek otrzymuje sztuczny los albo – patrząc z innej perspektywy – traci swój własny. *Sorstalanság*, tytuł arcydzieła Imre Kertésza, polska tłumaczka oddała jako „los

³⁰⁷ A. Goldflam: *Sladký Theresienstadt*, op. cit., s. 289.

³⁰⁸ Ibid., s. 272.

³⁰⁹ Ibid., s. 289.

utracony”, choć wydaje się, że czeski tytuł *Člověk bez osudu* jest bardziej trafny, zważywszy na pointę: „(...) kiedy jest los, to nie ma wolności. – Jeśli zaś – ciągnąłem, sam coraz bardziej zaskoczony, coraz bardziej rozgrzany – jeśli zaś jest wolność, nie ma losu, to znaczy – zatrzymałem się tylko na moment – to znaczy, wówczas my sami jesteśmy losem – pojąłem nagle, ale tak jasno w owej chwili, jak jeszcze nigdy dotąd”³¹⁰.

Adam Pomorski w posłowniu do polskiego przekładu kanonicznej książki Wasilija Grossmana *Życie i los* również przeciwstawia wolność – losowi, a dokładniej: wolność – zbrodni i stwierdza: „O losie narodów stanowi zbrodnia, terror, przemoc w glorii państwa. O życiu ludzkim, niepowtarzalnym w swojej swoistości i szczególności, stanowi jednak, jak niegdyś dla Dostojewskiego, wolność i moralność”³¹¹. Pomorski – odczytując myśl Grossmana, rosyjskiego Żyda, przeciwstawia zbiorowy ‘los’ indywidualnemu ‘życiu’. W ten sposób los staje się synonimem zniewolenia, terroryzującej, bezosobowej siły wkraczającej w ludzką egzystencję.

Jeśli los oznacza zarazem zniewolenie, to czy w ogóle jest przedstawialny? Czy nie ma racji Adorno, pisząc: „Nieprzedstawialność faszyzmu wynika stąd, że ani w nim, ani po stronie obserwatorów nie ma już podmiotowej wolności. Całkowite zniewolenie można rozpoznać, nie można go przedstawić”³¹². Adorno wskazuje na absolutną i zawłaszczającą subiektywność podmiotu – a raczej przedmiotu – zniewalającego losu, uniemożliwiającą reprezentację. Rzecz w tym, że filozofia z coraz większym przekonaniem kwestionuje sam fenomen subiektywności, pozostającej w permanentnym „niedoczasy” wobec tego, co jej się przydarza. Przekonanie, wyrażone przez Immanuela Kanta w *Estetyce transcendentalnej* na temat czasu jako formy introspekcji konstytuującej tożsamość zostało podważone na rozmaite sposoby, składające się w rezultacie na dekonstrukcję podmiotu (przeprowadza ją Jacques Derrida na gruncie przygotowanym m.in. przez Heideggera). Jeśli nie istnieje niezmienna w czasie tożsamość, jeśli rozpada się subiektywność, a temporalne z istoty poznanie z założenia mija się z wydarzeniem, to reprezentacja traumatycznych zjawisk byłaby niemożliwa.

Nieco inaczej ujmuje fenomen ‘losu’ Milan Kundera, który zapisał w *Żarcie*, że „los człowieka często kończy się na długo przed śmiercią, końcowego momentu losu nie należy utożsamiać z momentem śmierci”³¹³. Cze-

³¹⁰ I. Kertész: *Los utracony*, przeł. K. Pisarska, Warszawa 2002, s. 266.

³¹¹ W. Grossman: *Życie i los*, przeł. J. Czech, Warszawa 2009, s. 16.

³¹² T. Adorno: *Minima Moralia: refleksje z poharatanego życia*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 1999, s. 170.

³¹³ M. Kundera: *Żart*, przeł. E. Witwicka, Warszawa 2008, s. 249. Cytat w czeskim oryginale brzmi: „osud často končívá daleko před smrtí, moment konce osudu není totožný s momentem smrti” [w:] M. Kundera: *Žert*, Praha 1967, s. 292.

ski pisarz przenosi opozycję życie – los na poziom indywidualny, choć główny bohater powieści, z której pochodzi powyższy cytat, doświadczył boleśnie ingerencji ideologii w swoją małą historię: żart, zrobiony koleżance, kończy się wyrzuceniem z partii, uniwersytetu, wysłaniem do koszar. Życie Ludwika Jahna zmienia się w jednym momencie i zmienia się on sam, przez lata pielęgnujący w sobie pragnienie odwetu, a zarazem usiłujący zrozumieć istotę owego „żartu”, który stał się szyderczym uśmiechem losu – i z czasem coraz bardziej kojarzył mu się z Wielką Historią.

Los w tym rozumieniu jest więc jakimś indywidualnym ‘kursem pierwotnym’, niezrealizowanym potencjałem, który już na zawsze pozostanie niezrealizowany, bowiem doszło do kolizji z czymś, co jest od niego silniejsze. Zmiany trajektorii życia wywołanej tą kolizją nie da się ani uniknąć, ani odwrócić – tę konstatację przynosiła już antyczna tragedia.

Osobną kategorią jest los żydowski. Omawiając dramaturgię Goldflama, Zdeněk Hořínek powiada: „Lidská vůle (v dane chvíli židovský úděl) je determinovaná společnými podmínkami a náhodou”³¹⁴. Paradoksalnie więk szość czeskich vězňův Terezína dopiero w getcie poczuła się Żydami: mogli w ogóle nie myśleć o sobie w tych kategoriach mieszkając, dajmy na to, w Pradze, prowadząc mały interes, nie chodząc do bóżnicy, nie mówiąc w jidysz, czytając niemiecką literaturę i słuchając czeskiej muzyki. Hermann Göring mawiał podobno: „o tym, kto jest Żydem, decyduję ja”. Lisa Peschel tak definiuje tożsamość mieszkańców Theresienstadt: „Therefore I define the »Czech Jews« not as individuals who are Jewish according to Jewish tradition (that is, who were born of a Jewish mother), not as individuals who self-identify with a religious or cultural community, but as individuals whose fates were determined, during and after World War II, by the Nazi racial classification imposed upon them”³¹⁵.

Żydem był więc ten, kogo Niemcy za takiego uznali, a ponieważ bycie Żydem wiązało się w systemie totalitarnym z opresją, narzucona tożsamość stawiała się automatycznie wyrokiem³¹⁶. Pamiętamy, jak zaczynał się *Proces* Kafki: „Ktoś musiał zrobić doniesienie na Józefa K., bo mimo że nic złego nie popełnił, został pewnego ranka po prostu aresztowany”³¹⁷.

Zuzana Augustová wiąże motyw mierzenia się z losem w sztukach Goldflama właśnie z doświadczeniami jego żydowskiej rodziny: „Touha po

³¹⁴ Z. Hořínek: *Arnošt Goldflam od grotesky k mýtu*, [w:] A. Goldflam: *Písek a jiné kousky*, op. cit., s. 509.

³¹⁵ L. Peschel: *The Prosthetic Life: Theatrical Performance, Survivor Testimony and the Terezín Ghetto, 1941-1963*, op. cit., s. 12-13.

³¹⁶ Zob. F. Celnikier: *Żyd, czyli kto? Pojęcie Żyda w doktrynie i hitlerowskich poczynaniach prawodawczych. Studium absurdu i mistyfikacji*, Warszawa 2014.

³¹⁷ F. Kafka: *Proces*, przeł. B. Schulz, Warszawa 1994, s. 5. Sam tłumacz, jak wiemy, doświadczył żydowskiego losu: został zastrzelony przez gestapowca w listopadzie 1942 roku.

možnosti úlevného vydechnutí po změně společenského ovzduší, po získání volného prostoru pro život je však u Goldflama spjata ještě s hlubší vrstvou díla. V ní se projevuje příslušnost A. Goldflama k národu, který prošel v historii lidstva nejtěžšími zkouškami. V hloubce díla se společensko-kritické téma proměňuje v téma existenciální: jedna se o přijetí té podoby života, kterou nám дано prožívat ve světě, v němž musíme žít – jako přijímáme osud, osudové poznamenání a předeurčení”³¹⁸.

Strategia Goldflama, praktikována w wielu jego sztukach, polega na budowaniu codziennych sytuacji, które mają pewien metafizyczny naddatek, nierzadko – jak w dramacie *Návrat ztraceného syna* (*Powrót syna marnotrawnego*) czy *Smlouva* (*Umowa*) – nawiązujących do historii mitologicznych, biblijnych, do archetypów. W omawianej sztuce ta codzienność w niecodziennym otoczeniu, dramatyczne próby ratowania pozorów normalności (bo tym są romanse Mahnera i reżyserowanie Gerroldta) ewokują gorzką ironię i odsyłają do starotestamentowej opowieści o Żydach prześladowanych w Egipcie.

Doświadczenie „sztucznego losu”, „życia zastępczego” w kontekście losu żydowskiego zostało literacko skonceptualizowane zaraz po wojnie przez Jiřego Weila, autora *Života z hvězdou* (1946). Jego bohaterowie, jak powiada Jiří Holý³¹⁹, „rozmijają się z tym, co »istotne społecznie«, żyją banalnie, a jednocześnie mówią stylizowanym językiem³²⁰; rzeczywistość powieściowa zbudowana jest zaś na grze literackich konwencji. „Sztuczny los” bywa u Weila interpretowany jako pogodzenie się z tym, co na człowieka spada, stoicka gotowość do znoszenia cierpień. Wpływ na późniejszy rozwój tej koncepcji miała również, przypomniana zwłaszcza w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (w środowisku czeskiego undergroundu) filozofia Ladislava Klímy z nietzscheańskim pojęciem *egoteizmu*: człowiek jest bogiem, a rzeczywistość jest taka, jak o niej myślimy – myślenie o niej może być zaś formą gry. Ta idea odegrała istotną rolę między innymi w twórczości Bohumila Hrabala; już zresztą jedno z jego najwcześniejszych opowiadań, z lat pięćdziesiątych, nosi tytuł *Umělé osudy*.

³¹⁸ Z. Augustová: *Arnošt Goldflam (hry z 80. let)*, [w:] A. Goldflam: *Písek a jiné kousky*, op. cit., s. 477.

³¹⁹ Zob. J. Holý: *Žycie z gwiazdą Jiřego Weila i temat Holocaustu w literaturze czeskiej*, przeł. L. Engelking, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2011.

³²⁰ Kontrast między wyrafinowanym stylem wypowiedzi bohaterów a prostotą ich poczynań był wykorzystywany już znacznie wcześniej, w latach pierwszej wojny światowej i w dwudziestoleciu międzywojennym – na przykład przez Vladislava Vančurę w noweli *Rozmarné léto* czy przez Fráňę Šrámka w sztuce *Léto*, jednakże funkcja tego chwytu była odmienna.

Czeski przymiotnik 'umělý', podobnie jak polski 'sztuczny' czy angielski 'artificial' zawiera w sobie zarówno element czegoś nieprawdziwego, jak i sztuki (czeskie 'umění', angielskie 'art'). Radko Pytlík³²¹, rozważając fenomen sztucznego losu na przykładzie Hrabala, dowodzi, że jest to bezosobowa, zewnętrzna siła, która wkracza w życie zwykłego człowieka, krzyżując jego plany – tak jak Wielka Historia ingerowała w małe historie zwykłych ludzi w Europie Środkowej i jak wdarła się w losy Żydów³²². We wstępie do tomu *Poupata* Hrabal definiuje lapidarnie, że „sztuczny los to taki, którego nigdy nie chciał mieć”³²³. Bohaterowie jego utworów nierzadko odrzucają „normalny” w sensie psychologicznym sposób przyjmowania losu, nie reaguja według utrwalonych w społeczeństwie zasad na to, co się przytrafia.

„Sztuczny los” może być więc również rozumiany jako odrzucenie konwencjonalnych kwalifikacji: katastrofa może być piękna, dzieło destrukcji – uwalniająca. Krótko mówiąc: przydarza się coś, co uzus nakazuje traktować w kategoriach negatywnych lub zgoła katastroficznych, ale „wola i fantazja” pozwalają dostrzec coś więcej, nie tylko to, co złe (ale też niekoniecznie „dobre”: poruszamy się poza dobrem i złem). „Sztuczny los” nie jest więc ucieczką od rzeczywistości – jest jej pogłębianą percepcją: to postawa, która pozwala zobaczyć więcej, szerzej. Jest on także, jak to określa Radko Pytlík, sztuką samoobrony: „oznacza przegryzanie się przez banalną powierzchowność do istoty rzeczy”³²⁴ i nieco dalej dodaje: „sprawić, by »niewiarygodne stało się prawdziwym« oznacza: pokonać niepokonany los dzięki woli i fantazji”.

Kiedy Lisa Peschel zgromadziła rękopisy dramatów, które powstały w wojennych latach w Terezynie i przekonała się, że dziesięć na dwanaście sztuk to utwory kabaretowe lub satyry, usłyszała argument ze strony dawnego mieszkańca getta: „gdybyśmy się nie śmiali, musielibyśmy się powiesić”. „Humor tereziński” to określenie, które zakorzeniło się w żargonie badaczy życia obozowego; jest to typ czarnego, ironicznego dowcipu (wieliczego, *gallows humour*), który ratuje poczucie człowieczeństwa i pozwala

³²¹ R. Pytlík: *Bohumil Hrabal*, Praha 1990, s. 70 i kolejne.

³²² Poruszającym literackim świadectwem cierpienia wywołanego ingerencją Wielkiej Historii w życie żydowskiego dziecka jest notatka z pisanego w Terezynie dziennika Petra Ginz, utalentowanego nastolatka, który zginął w Auschwitz, wywieziony jednym z ostatnich transportów: „It occurred to me then that my feelings at that moment were like a newspaper before it hits the rolling press. All the pressure from every side disappeared. I wondered why does the pure paper of children's souls have to pass from a young age through the rolling press of life and society, which imprints it with all sorts of qualities and crushes it under the pressure of worries about livelihood and the attack of enemies”. P. Ginz, *The Diary of Peter Ginz*, red. Ch. Pressburger, przeł. E. Lappin, New York 2007, s. 161.

³²³ [Cyt za:] J. Kládva: *Bohumil Hrabal. Život a dílo*, Praha 1984, s. 171.

³²⁴ R. Pytlík: *Umělý osud*, http://radkopytlík.sweb.cz/his_dr_d.html [dostęp 22.07.2015].

- parafrazując zdanie Radko Pytlíka - „pokonać niepokonany los”. W fenomenie tego humoru splata się coś żydowskiego i czeskiego zarazem: wiąże je - wskazywana już wcześniej w odniesieniu do żydowskiego humoru - ambiwalencja. Próby mierzenia się z tematem nazizmu i Zagłady za pośrednictwem groteski Goldflam dzieli choćby z Ladislavem Fuksem. Czarny humor z utworów tego ostatniego nierzadko ginie w tłumaczeniach na inne języki: np. w powieści *Spalovač mrtvol (Palacz zwłok)* Kopfrkingl pyta swojego syna (którego później zamorduje jako pół-Żyda) o to, co ten chciałby na deser: „chceš věneček nebo rakvičku?”³²⁵

Jiří Holý wskazuje, że specyficzny sposób podejmowania wątków wojennych przez twórców, takich jak Fuks czy filmowcy związani z Nową Falą³²⁶ - wymieniałabym tu także Jáchyma Topola jako autora *Noční práce (Nocnej pracy)* czy samego Goldflama - jest inspirowany niemieckim ekspresjonizmem z jego groteskowością, ironią, oniryzmem, erotyzmem. Pewne cechy ekspresjonistycznego obrazowania odnajduję także w twórczości terezińskich dramaturgów, np. Hanuša Hachenburga, o czym będzie jeszcze mowa. Estetyzując problem Zagłady wymienieni twórcy wkraczają na grząski grunt nierozstrzygalnych kontrowersji, jakie narosły wokół artystycznych opracowań Szoa. Ta kwestia powraca w *Sladkým Theresienstadtce* w postaci wyrzutów Gerroltda:

GERROLDT: Poslyšte, pane Mahner, jde mi o takovou delikátní věc. Vy už jste v našem filmu, myslím teď v tom posledním, který točím tady... byl dvakrát v záběru, a pokaždé s jinou dámou... Mám vás tam ještě v kavárně, zůstaňme prosím u některé z těch dam. Ať si svět nemyslí, že tu je... holubník.

MAHNER: Co na tom záleží? Já jsem se sem nehnal.

GERROLDT: Ale je to taková... subtilní... točíme o Terezíně. O nás... aby to nebyla falešná... falešná...

MAHNER: (*vyhrkne*) Story!

GERROLDT: No, například... svědectví. (...)

MAHNER: Tak co se staráte o morálku? Proč točíte v kavárně? Transport natočte... třeba! To budete mít svědectví! (...) Každý nějak přežíváme. Já jenom honím ženský, spím s nima, dávám jim, a sobě taky, pocit, jakože jsme doma, jakože žijeme nebo já nevím co, ale nelžu, nikomu nic neslibuju (...)...Ale nelžu! Víte? Nelžu celému světu³²⁷.

³²⁵ Nieprzetłumaczalna gra słów polega na tym, że nazwy popularnych czeskich wypieków są jednocześnie określeniami kojarzącymi się z pogrzebem (dosł. „wieniec” i „trumienka”). Czarny humor znacznia jeszcze świadomość czytelnika, że Kopfrkingl jest pracownikiem krematorium - i w dodatku pasjonuje się swoim zajęciem.

³²⁶ Zob. J. Holý: *Spalovač mrtvol (The Cremator) as a Novel and as a Film*, [w:] *The Representation of the Shoah in Literature, Theatre and Film in Central Europe: 1950s and 1960s*, red. J. Holý, Praha 2011, s. 143.

³²⁷ A. Goldflam: *Sladký Theresienstadt*, op. cit., s. 306.

„Story” i „świadectwo”, jak się okazuje, mogą być tym samym, zawierają jednakowy potencjał fałszu i prawdy. Goldflam, biorąc na artystyczny warsztat autentyczne nagrania, zapisy wypowiedzi bohaterów wojennych czy zbrodniarzy, sięga głębiej, bada to, co – mówiąc Lacanem – przeoczone, „źle zobaczone”. Długa kwestia Ruhma w omawianej sztuce zawiera nie tylko kryptocytat z Himmlera³²⁸ („Myśli pan, że to nie robi wrażenia, gdy leży pokotem sto, pięćset, tysiąc trupów? Ja to widziałem”³²⁹), ale i argumenty nazistów przywoływane w czasie powojennych procesów. Powiązanie ich i ulokowanie w nowym kontekście, w ramach *story* pozwala – bez natrętnego moralizowania, niejako mimochodem – uwypuklić perfidię ideologii.

Zderzenie realiów życia w obozie, obecnego tutaj głodu i śmierci, z cukierkowymi obrazkami z filmu propagandowego Gerroldta, którego sceny są wplecione w ciąg akcji, wyzwala ironię³³⁰. Staje się ona tragiczna, gdy w sztuce zabrzmi autentyczny komentarz z filmu: „Zatímco Židé v Terezíně sedí u kávy s bábovkou a tančí černošský swing pro filmovou kameru, nesou nasi vojáci na svých bedrech veškerou tíhu strašlivé války, bídu a odříkání, aby bránili svoji vlast, svou domovinu”³³¹.

Pytanie o relację pomiędzy prawdą a sztuką, o to, czy sztuka w ogóle może stanowić świadectwo prawdy, przewija się na różnych poziomach dramatu Goldflama. Cudzysłów meta-tekstu dramatycznego, w jaki autor bierze sceny zmystyfikowanego filmu Gerrona działa bowiem obosiecznie: skąd możemy mieć pewność, że i świadectwo Goldflama nie jest – celowym lub mimowolnym – fałszerstwem (zafalszowaniem)? Odniesienia do sztuki – zwłaszcza muzyki jako formy niedyskursywnej, do pewnego stopnia odpornej na działanie czasu – pozwalają Goldflamowi wyzyskać metaforyczny potencjał Terezina jako poczekalni przed śmiercią – bo czymże innym jest życie?

Muzyka funduje jeszcze jeden poziom w migotliwej grze prawdy i iluzji. Karel Frölich opowiadał, że „w Terezynie istniały idealne warunki by

³²⁸ Słowa Heinricha Himmlera brzmiały: „Większość z was musi wiedzieć, co to znaczy zobaczyć sto albo pięćset, albo tysiąc leżących obok siebie ciał. Wytrzymać to i – poza przypadkami ludzkiej słabości – zachować naszą siłę, oto co czyni nas twardymi. Ta chwalebna karta naszych dziejów jest i pozostanie niezapisana”. [Cyt. za:] P. Czaplinski: *Literatura wobec Zagłady*, [w:] *Pamięć Shoah*, Łódź 2011, s. 775. Autor powołuje się na następujące źródło: L. Dawidowicz: *A Holocaust Reader*, New York 1976.

³²⁹ Zdanie „já jsem to viděl” zostało naniesione przez Goldflama odręcznie na ostatniej wersji sztuki. Autor podkreśla w ten sposób, że Ruhm był jednym ze świadków Szoa.

³³⁰ W ten sposób skonstruowana jest na przykład scena prezentacji opery *Brundibár* na użytek filmu kręconego przez Gerroldta. Goldflam wpisuje w didaskalia wskazówkę, że aktorzy grający w operze mogą mieć nudności wywołane samym widokiem jedzenia, od którego odwykli w obozie.

³³¹ A. Goldflam: *Sladký Theresienstadt*, op. cit., s. 316.

komponować i wykonywać muzykę”³³². Mówiąc o idealnych warunkach, kompozytor miał na myśli zainteresowanie więźniów – żyjących z dnia na dzień, niepewnych jutra – sztuką jako jedyną dziedziną, w której ontologiczną strukturę wpisana jest długowieczność, trwanie, ponadczasowość – ale wskazywał także na permanentny „brak »własnej« publiczności, gdyż ta nieustannie znikala”. Granie koncertów przez skazańców dla skazańców było aktem zarazem niedorzecznym i wzniosłym.

Gdy Karel Fröhlich i Kurt Maier zostali deportowani do Terezina (przemycając skrzypce, altówkę i akordeon), komponowanie i odtwarzanie muzyki musiało przebiegać w konspiracji; nie mając papieru do zapisywania nut, twórcy musieli zapamiętywać swoje melodie. Dopiero w 1942 roku esesmani zadekretowali tak zwany *Freizeitgestaltung* (‘schemat czasu wolnego’) obowiązujący na terenie obozu, co otworzyło drzwi dla oficjalnej działalności kulturalnej; w grudniu tego samego roku nakręcono nawet film z koncertu w obozowej kawiarni (‘Kaffehaus’), a Rafael Schächter, który później umarł w marszu śmierci z Auschwitz, zorganizował chór. Lata 1943-1944, w których Goldflam osadza akcję swojego dramatu, to czas intensywnych deportacji artystów, w tym wielu muzyków, z całej Rzeszy; jest to również okres wykorzystywania getta do celów propagandowych: wówczas w Terezynie przebywali i koncertowali między innymi Viktor Ullmann, Gideon Klein, Bernard Kaffe, Pavel Haas, wspomniany dyrygent Rafael Schächter, pianistka Alicja Sommer-Herz, Hans Krása. Jeszcze po wojnie omawiano niektóre terezińskie recitale i widowiska muzyczne. Jednym z najgłośniejszych była dziecięca opera *Brundibár* Hansa Krásy i Adolfa Hoffmeistra, której obszerny fragment – po czesku i angielsku – Goldflam wplata w tekst swojej sztuki:

OKNA (*zpěv*): Za dva groše litr mlíka náleje vám do rendlíka.

OKNA A MLÉKAŘ (*zpěv*): Zadarmló však ani lžičku nedá mlíkař pro kočičku.

PEPÍČEK A ANINKA (*zpěv*): Vy máte plný vůz, pekař má plný koš, ale my nemáme v kapsičce ani groš.

OKNA, PEPÍČEK, ANINKA (*zpěv*): Hej, pane mlékaři, dejte nám mlíčko. Mlíčko je zdravý, zdravý, zdravý.

WINDOWS (*sing*): Hey! Mister Milkman! They need milk for mommy. How cant hey get it, If they’re short of money?

Jest to początkowa scena opery Krásy: dwoje dzieci, których ojciec walczy na froncie, próbuje zdobyć mleko dla chorej matki, ale gdy chcą zarobić śpiewem, przegania je zły kataryniarz Brundibár. Na ogół interpretuje się tę

³³² [Cyt. za:] P. Quignard: *Nienawiść do muzyki*, przeł. E. Wieleżyńska, „Literatura na Świecie” nr 1-2, 2004, s. 199. Słowa przytoczone przez Quignarda pochodzą z wywiadu, jaki przeprowadził z Fröhlichem urodzony w Warszawie czesko-amerykański muzyk Josef ‘Joža’ Karas w Nowym Jorku w 1973 roku.

figurę jako aluzję do Hitlera, jednakże fragment, w którym kataryniarz niejako zdradza mechanizm swojej agresji poszerza możliwości odczytań:

BRUNDIBAR:
(...) Nim dzisiejszy miałem wzrost
Sam dostałem nieraz w nos
Kiedy byłem mały – dranie
Nieraz mi spuszczały lanie
Brałem baty jako brzdąc
Ale rośłem, że ho-ho!
Coraz większy, coraz śmielszy
Aż dostrzegłem, że są mniejsi
Wielkie nieba! Czy ja śnię?
Niech się mali boją mnie!
Teraz każdy mnie poważa
Małpą jest kataryniarza
Bardzo mi się to podoba –
Chyba lubię dominować...
Wszyscy tańczą jak ja zagram
Katarynka ich dopadła
Moja wola jest tu prawem
A sprzeciwu nie uznaję!
Kto tu rządzi, jak nie ja?³³³

BRUNDIBÁR to czeska potoczna nazwa trzmiela, która dała tytuł operze skomponowanej tuż przed wojną przez Hansa Krásę do libretta Adolfa Hoffmeistra (później poeta Emil Saudek wprowadził zmiany do pierwotnego tekstu, by wzmocnić symbolikę antynazistowską). W przedstawieniu pojawiają się wątki z bajki o Jasiu i Małgosi i o muzykantach z Bremy, zaś tytułowa postać złowrogiego kataryniarza Brundibára jest na ogół odczytywana jako aluzja do Adolfa Hitlera. Zimą 1942 roku opera miała premierę w praskim sierocińcu – zagrały w niej dzieci, które się tam wychowywały. Kilka miesięcy później zarówno kompozytor, jak i scenograf i większość dzieci znalazła się w Terezynie. We wrześniu 1943 roku, po tym jak Krása z pamięci odtworzył kompozycję, operę pokazano w obozie, w następnym roku obejrzała ją także komisja Czerwonego Krzyża, a Kurt Gerron włączył ją do swojego propagandowego filmu *Der Fuhrer schenkt den Juden eine Stadt*. Tuż po nakręceniu ostatnich scen tego filmu uczestników przedstawienia wywieziono do Auschwitz i zagazowano: życie straciły dzieci, kompozytor Hans Krása, muzycy i reżyser filmu.

³³³ *Brundibar. Opera dziecięca* w przekładzie Daniela Wyszogrodzkiego: http://www.wyszogrodzki.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=219:brundibar-opera-dla-dzieci&catid=46:brundibar&Itemid=44 [dostęp 25.07.2015].

Wyznanie Brundibara – przy całej przerysowanej stylistyce tej operowej wypowiedzi – przywodzi na myśl wyrażoną we wprowadzeniu do niniejszej książki ideę o „kamiennych sercach” ludzi skrzywdzonych. Za Andrzejem Lederem interpretowałam w ten sposób zjawisko antysemityzmu, który w Czechosłowacji wybuchł – a raczej ponownie ujrzał światło dzienne – po Monachium. Postrzeganie Brundibara jako skrzywdzonego pozwala nieco poszerzyć potencjał interpretacyjny w kontekście sztuki Goldflama, aż po taką możliwość, że autor dramatu demityzuje samych Żydów zarówno w obozie, jak i współcześnie. Cierpienie nie uszlachetnia; Goldflam podejmuje ryzyko odrzucenia mitu heroicznych ofiar, a krzywdę próbuje zobaczyć – i pokazać – nie tyle w fałszywym świetle „uświęcenia” i „uszlachetnienia”, ile w kategoriach upodlenia i degeneracji. Dziecięca opera staje się więc jeszcze jednym nośnikiem ambiwalencji w omawianej sztuce.

H.G. Adler, poeta i muzykolog (autor określenia „terezińska niezdolność do rymowania”), który przeszedł przez Terezyn i Auschwitz, wyznawał, że nie mógł znieść śpiewania arii operowych w obozie, a Primo Levi i Szymon Laks dowodzili, że wszechobecne melodie wymuszały posłuszeństwo i rytm, i „przyspieszały koniec”³³⁴. Jednocześnie niektóre świadectwa – między innymi Fröhlicha – świadczą o tym, że opera, operetka i teatr mogły pomagać więźniom oderwać się od traumatycznych przeżyć. Należy przy tym oczywiście brać pod uwagę okoliczności: Terezyn był obozem pracy (*Arbeitslager*, nazywanym także chętnie przez Niemców obozem wzorcowym: *Musterlager*), ostatnim wprawdzie, ale jednak: przystankiem przed śmiercią, a Auschwitz – miejscem Zagłady.

Pascal Quignard pisze: „Cała muzyka zawiera się w świście gwizdka esesmana. Jest skuteczną siłą, która wywołuje natychmiastową reakcję. Obózowy dzwonek rozpoczyna pobudkę, która przerywa koszmar senny, by otworzyć koszmar rzeczywisty. Dźwięk za każdym razem „stawia na równe nogi”. Ukrytą funkcją muzyki jest wezwanie. To śpiew koguta nagle wzruszył do łez świętego Piotra”³³⁵.

Niewątpliwie rola muzyki w procesie Zagłady jest ambiwalentna. Goldflam zaznacza tę niejednoznaczność w swojej sztuce: piosenki towarzyszą bohaterom, stanowiąc najczęściej ironiczny komentarz, ilustrację *à rebours*, albo też – jak sen – demaskując *ukryte*. Pożegnanie Mahnera i Mařenki w pierwszej scenie jest splecione z arią *Proč bychom se netěšili* z opery *Prodaná*

³³⁴ [Cytat z Szymona Laksa za:] P. Quignard: *Nienawiść do muzyki*, op. cit., s. 185.

³³⁵ P. Quignard: *Nienawiść do muzyki*, op. cit., s. 188. Warto przypomnieć przy tej okazji o wierszu, a raczej o legendzie wiersza *Gong* Hanuša Hachenburga, napisanego w Auschwitz: inspiracją miał być dźwięk gongu, którym budzono więźniów. Podobno utwór krążył po obozowych barakach, a więźniowie uczyli się go na pamięć; tekst nie zachował się, a niektórzy świadkowie kwestionują legendę o jego popularności.

nevěsta (*Sprzedana narzeczona*) Bedřicha Smetany, a kończy tę scenę operetkowa piosenka *Du bist mein ganzes Herz* Franza Lehára z *Das Land des Lächelns* (*Krainy uśmiechów*). Nawiasem mówiąc w spektaklu reżyserowanym przez Damiana Graya pierwsza scena wygląda inaczej niż w sztuce Goldflama. Na środku sceny leży martwa kobieta – pamiętamy, że identycznie miała się rozpoczynać *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* Lustiga w pierwotnej wersji – towarzyszy jej dziewczynka w skrzyni (?), trumnie (?), która głośno wypowiada fragmenty autentycznych dziecięcych pamiętników z Terezina. Wchodzi młody chłopak wyglądający jak Hitler: wciąga ciało kobiety do skrzyni i wypycha za kulisy. Ten obraz interpretuję jako symbolizację czeskiego doświadczenia – znamienne, że dokonaną przez obcego (Amerykanina) – transpasywnego wypchnięcia tragedii żydowskich ‘sąsiadów’ poza pole widzenia i zarazem poza kulisy świadomości. Hitler występuje tu w roli człowieka od czarnej roboty; widzowie zgromadzeni w teatrze Archa zapewne poczuli ulgę, gdy niepokojący obraz martwej kobiety i dziecka recytującego przejmujące świadectwa zniknął im z oczu.

Gray wprowadza także jeszcze jedną modyfikację: Mařenka, aryjska narzeczona Mahnera, ma na sobie mundur SS. Odbieram ten sygnał jako nawiązanie do tezy Goldhagena o transpasywności „zwykłych” obywateli, a także jako obraz polaryzacji, z którą wiąże się każda ideologia (a którą dobrze oddają słowa, będące odwróceniem biblijnego cytatu: „kto nie jest z nami, ten przeciwko nam”). Nasuwa się także skojarzenie z pikolakiem Ditě, bohaterem powieści *Obsluhoval jsem anglického krále*³³⁶ Bohumila Hrabala, który poślubił nazistkę, aby awansować społecznie.

Gerroldt, kolaborując z Niemcami, walcząc o uznanie – czyli o życie – robi dobrą minę do złej gry: w finale jednej ze scen prezentuje wodewilową piosenkę miłosną (wedle didaskaliów ma być „kokieteryjnie i nieco satyrycznie, w lekkiej choreografii”), po czym pada wykończony eksploatującą pracą. Zdradzana kochanka Willy’ego Mahnera śpiewa pieśń przesyconą religijnymi i filozoficznymi odniesieniami, zaczynając się od słów: „Jen stínu stín a obětní beránek s ostrím na očích”. Motyw baranka składanego w ofierze regularnie pojawia się w dramaturgii Goldflama, powiązany z biblijną przypowieścią o Izaaku i Abrahamie (vide *Smlouva, Písek*).

³³⁶„(...) a następnie uroczystość ślubna się skończyła, a ja stałem i wyciągałem rękę po gratulacje, lecz oblał mnie zimny pot, ponieważ wyciągałem rękę, lecz oficerowie tak samo z wermachtu jak i z SS ręki mi nie podali, znowu byłem dla nich kelnerem pikolakiem, takim czeskim wypierdkiem, ale za to wszyscy rzucili się w stronę Lizy i gratulowali jej prowokacyjnie, ja zaś stałem sam, nikt mi nie podał ręki, ten burmistrz poklepał mnie po ramieniu, a ja wyciągnąłem do niego rękę, lecz on jej nie przyjął, więc chwilę stałem tak, jakbym dostał od podawania ręki paraliżu całego ciała (...).” B. Hrabal: *Obsługiwałem angielskiego króla*, przeł. J. Stachowski, Warszawa 1990, s. 101.

Finał jest skonstruowany na zasadzie symetrycznych scen: w jednej Truda pomaga się myć Mahnerowi, a w drugiej Dziewczyna Gerroldto- wi: obaj mężczyźni spodziewają się, że zostaną wkrótce wywiezieni do Auschwitz, nadeszła ich kolej, przyszedł czas. Obraz kobiety, która wypra- wia w drogę mężczyznę, starając się przygotować go na trudy, jest głębo- ko zakorzeniony w środkowoeuropejskiej kulturze, naznaczonej wojnami, brankami, emigracjami. Można interpretować motyw obmywania się ja- ko symboliczne oczyszczenie, ale i jako kontradycję dla złowrogich zna- czeń, które nazizm powiązał z higieną. W trakcie tej sceny Mahner słyszy *E lucevan le Stelle* z *Toski* Pucciniego, arię zaczynającą się, jak pamiętamy, od nostalgicznej frazy: „jak pięknie błyszczą dzisiaj gwiazdy”. Kiedy nadzy mężczyźni schodzą ze sceny, dźwięki *Toski* narastają i zapada ciemność. W praskim spektaklu Damiana Graya więźniowie stoją na tle gigantycznych, metalowych drzwi, a wokół nich kłębi się para. Po chwili drzwi zamykają się z nieznośnym zgrzytem. Koniec.

* * *

Budou vyvoláni jménem

Jak gdy w teatrze

Pogasną światła, bo scena ma się zmienić

Z rumorem pustych wewnątrz kulis, z zachodzeniem mroku na mrok (...).

A mrok niech światłością się stanie i bezruch tańcem.

Thomas Stearns Eliot³³⁷

Krótką sztuką, a ściślej mówiąc słuchowisko radiowe, którego podtytuł brzmi „baladický příběh z Terezinského ghetta” („ballada z getta w Terezi- nie”), zostało wyróżnione prestiżową nagrodą Prix Bohemia w 1999 roku. Goldflam napisał je wkrótce po *Sládkým Theresienstadtce*, z którym utwór dzieli wiele wątków, jednakże autor artystycznie eksploruje odmienny pro- blem: zajmuje go kwestia człowieczeństwa i indywidualności, ich przemiany i funkcjonowania w warunkach getta.

Główny bohater, Rudy (Rudolf Krása) znajdzie się w Terezynie i zacznie tracić poczucie racjonalności. Stopniowe pogrążanie się w szaleństwo obozu wiąże się z poczuciem alienacji, utraty tożsamości. Rudy próbuje zachować ciągłość swojej egzystencji, ocalić (słowo „o-calić” zawiera w sobie odniesie- nie do jakiejś pierwotnej „całości”) więź z „poprzednim życiem”, z okresem

³³⁷ T.S. Eliot: *Cztery kwartety*, przeł. A. Pomorski, [w:] T.S. Eliot: *W moim początku jest mój kres*, Warszawa 2007, s. 289.

przedterezińskim, pisząc kolejne listy do narzeczonej, Květy, która jako Aryjka pozostała w Pradze; nie otrzymując odpowiedzi, błaga z coraz większą desperacją o kilka słów, chociażby wyrazów nienawiści, które byłyby dowodem na jego istnienie. Poczucie izolacji, nieciągłości czasu, doskwiera zresztą i innym, mniej eksponowanym bohaterom sztuki Goldflama. Czy nadal jestem pełnowartościowym człowiekiem? Czy nadal jestem człowiekiem? – to pytanie-*leitmotiv* powraca na różne sposoby, explicite wyrażone podczas przejmującej sceny wielogodzinnego liczenia więźniów. Pragnienie potwierdzenia własnego istnienia skłania Rudego do nawiązania miłosnej relacji z więźniarką Elišką. Zanim dziewczyna wprowadzi się do komórki kochanka i da mu substytut normalnego życia, dowiadujemy się z jej ironicznych uwag, że „kumbalizm” (cz. *kumbál* – cela, komórka) to „nowa terezińska choroba” – każdy marzy o tym, żeby mieć swoją małą komórkę, namiastkę domu, miejsce prywatności. Desperacki związek z Elišką kontrpunktowany jest scenami spotkań Rudego z rodzicami, którzy także znaleźli się w obozie. Wiąż rodzinna rozpada się, jak gdyby należała do poprzedniego życia, które stopniowo rozplywa się i niknie w nowej rzeczywistości obozowej. Głód i rozpacz izolują ludzi od siebie, skłaniają do egocentryzmu. Scena śmierci ojca – analogiczna do obrazu śmierci ojca Mahnera w *Sládkým Theresienstadtce* – jest tak zwyczajna, prozaiczna, jak gdyby była mowa nie o kresie czyjegoś życia, a o przejściu do drugiego pomieszczenia. Kadysz, który więźniowie odmawiają za duszę zmarłego to jedynie pusty rytuał, akt wykonywany z przyzwyczajenia, wyjałowiony gest. W tym teatrze nie ma już treści.

Rozluźnienie więzi rodzinnych w obozach i gettach było przedmiotem analiz badaczy dzienników i świadectw pisanych przez ofiary Zagłady. Lawrence L. Langer³³⁸ zwraca uwagę na demoniczny wymiar strategii Niemców: doprowadzając ludzi na skraj – albo zgoła poza granicę – człowieczeństwa głodem, prześladowaniem i cierpieniem, prowokowali ich do zachowań nieludzkich nawet wobec najbliższych; w ten sposób niejako cedowali winę na ofiary, zrzucali na nie zadawanie cierpienia i ponoszenie odpowiedzialności. To samo dotyczyło śmierci: „wśród wielu zbrodni popełnionych przez hitlerowców znalazło się także rozerwanie więzi łączącej życie człowieka z jego śmiercią oraz więzi łączącej je następnie z pamięcią tych, którzy będą o nich pamiętali”³³⁹ – pisze Langer.

Kadysz w sztuce Goldflama jest, jak wskazałam poprzednio, rytuałem spustoszonemu; jaki zatem obrzęd miałby znaleźć za jakiś czas Rudy – przy założeniu, że przeżyłby Auschwitz – gdyby chciał upamiętnić śmierć ojca,

³³⁸ L.L. Langer: *Scena pamięci. Rodzice i dzieci w tekstach i świadectwach Holokaustu*, przeł. J. Mikos, „Literatura na Świecie” nr 1-2, 2004, s. 128.

³³⁹ Ibid., s. 132.

która nie zrobiła na nim w obozie żadnego wrażenia, niemal w ogóle jej nie zauważył, podobnie jak jego matka? Niemcy odebrali nie tylko indywidualną śmierć samym umierającym, ale i wspomnienie tej śmierci – ich bliskim, którzy ocalili. Niektórzy badacze mówią o „paraliżu pamięci”, o „pamięci skażonej”: nie sposób wspominać śmierci niegdyś bliskiej osoby, członka rodziny, bez jednoczesnego zadawania sobie pytania o więź ze zmarłym, stosunek do pamięci o nim. W ostatniej scenie Eliška śpiewa arię Rozyny z *Cyrulika sewilskiego*, a potem wypełnia charakterystyczny rytuał kobiet: obmywa ciało mężczyzny, który idzie na śmierć. Rudy ma odjechać do Treblinka. Tylko czy można spokojnie oddawać ukochanego na śmierć, zachowując przy tym człowieczeństwo?

Ale czym jest w gruncie rzeczy „utrata człowieczeństwa”? Czy można ją identyfikować z decyzją o poświęceniu więzi z najbliższymi na rzecz samooalenia? „Ludzkim” byłoby wszystko to, co znajduje się na biegunie przeciwnym do instynktu samozachowawczego.

Józef Tischner powiada: „Wokół mnie i obok mnie znajdują się ludzie, szczególnie ci, będący uczestnikami tego samego dramatu, w którym i ja biorę udział. Wbrew rozpowszechnionym poglądom nie widzę ich, nie słyszę, nie dotykam i w ogóle nie spostrzegam. To bowiem, co spostrzegam, jest tylko zewnętrżnością, a nie człowiekiem jako człowiekiem, innym jako innym. Inny człowiek jako człowiek może pojawić się dopiero wtedy, gdy – nie wykluczając całej »zewnętrżności« – stanie przede mną jako uczestnik mojego dramatu. (...) Inny człowiek staje wobec mnie poprzez jakieś roszczenie, w którego następstwie powstaje we mnie poczucie zobowiązania. Świadomość tego, że drugi jest obecny, dopełnia się jako świadomość roszczenia – roszczenia, które zobowiązuje. (...) Trzeba dać odpowiedź. To trzeba jest istotne”³⁴⁰.

Słowa Tischnera bez wątpienia nawiązują do filozofii personalistycznej Emmanuela Levinasa i jego słynnych uwag o znaczeniu ‘nagiej twarzy’ drugiego człowieka. Utrata człowieczeństwa jest w takim ujęciu równoznaczna z odrzuceniem imperatywu odpowiedzi, swoistą głuchotą na pytanie drugiego człowieka i jego roszczenie. W świetle tej koncepcji człowiek nieludzki to taki, dla którego nie istnieje owo fundamentalne „trzeba”. W tym kontekście o utracie człowieczeństwa można mówić zarówno w odniesieniu do sprawców Zagłady, którzy – wykluczając Żydów (ale także Romów, Słowian, chorych itd.) – odrzucili moralny imperatyw odpowiedzi na „roszczenie” członków tych grup, jak i ofiary, które wystawiono na próbę nie do zniesienia. Odpowiedzialność ponoszą jedynie sprawcy, choć ci są, jak wskazywał Hilberg, najmniej widzialni. Drugie i trzecie pokolenie zarówno

³⁴⁰ J. Tischner: *Filozofia dramatu*, op. cit., s. 7.

po ocalonych, jak i po niegdysiejszych świadkach i sprawcach (być może świadkowie Zagłady odczuwający *juissance* również stają się sprawcami) nadal zmagają się z kwestią odpowiedzialności/winy. Roman Ingarden wskazywał, że można być odpowiedzialnym jedynie za działania własne i świadome; Józef Tischner sentencjonalnie stwierdza, że nie ma odpowiedzialności zbiorowej za przeszłe czyny dokonane przez kogo innego – choćby krewnego, istnieje natomiast wspólna odpowiedzialność za przyszłość³⁴¹. Podobnie stawia sprawę Jacek Bocheński, który oświadcza: „ta wina nie ciąży na nas”³⁴² i argumentuje: „Wiem, że pokutuje w nas atawistyczna intuicja, która każe nie tyle myśleć, ile czuć kategoriami odpowiedzialności zbiorowej, plemiennej, dziedziczonej z pokolenia na pokolenie, rodowej i narodowej. Ale to (...) w przeszłości przyniosło Europie bezmiar zła i cierpień, między innymi rasizm i Holokaust. Jeśli jakiś pożytek dla ludzkości może wynikać z Holokaustu, to szansa na przewyciężenie tej intuicji. Ona sama w sobie nie jest ani zła, ani dobra, może służyć dobrym celom wspólnotowym, ale jest zawsze niebezpieczna dla niewinnych. A zabezpiecza przed nią nie tabu nałożone na winy, ale panowanie świadomości dojrzałej i otwartej nad pierwotnymi odruchami”.

Obecny w *Sladkým Theresienstadtce* wątek kręcenia propagandowego filmu przez Gerrona jest w omawianej sztuce zastąpiony utrzymanym w nazistowskiej stylistyce przemówieniem doktora Ullmana o „nowoczesnym getcie” (trzecia scena), skontrastowanym z dokumentalnymi przedstawieniami rzeczywistej sytuacji. Więźniowie, wypowiadający półszepem zjadliwe komentarze – o sardynkach, których już nie pamiętają czy o zupie kartoflanej, w której ku powszechnemu zdziwieniu znalazł się kartofel – są jak antyczny *chorus*. Rudy ulega destrukcyjnej mocy obozu, pomimo że do końca stara się bronić przed nią, powołując się na instancję *ratio* i na mechanizmy przynależne „poprzedniemu życiu”. Przenikającym do getta informacjom o Auschwitz i komorach gazowych przeciwstawia jedyny argument, który uważa za właściwy w takiej sytuacji: „to technicznie niemożliwe”. Jego wiarę – albo raczej desperacką deklarację wiary – w lewicowe ideały i „sprawiedliwość, która zwycięży”, kontrapunktuje sceptycyzm Matki, która jest archetypem i upersonifikowanym żydowskim losem.

Tytuł dramatu Goldflama odwołuje się do jednej z najważniejszych i najbardziej złożonych filozoficznie kategorii judaizmu: do imienia, nawiązując zarazem do kontradycji pamięć – zapomnienie oraz do fenomenu śmierci w jej jednostkowym wymiarze.

³⁴¹ [Referuję za:] J. Żakowski: *Pogrom w Jedwabnem* [dyskusja], „Gazeta Wyborcza” – „Świąteczna”, z 20.11.2000, www.gazeta.pl/Iso/Wyborcza/Swiateczna/01/049swe.html.

³⁴² J. Bocheński: *Ta wina nie ciąży na Polsce*, „Gazeta Wyborcza” 8-9.11.2014, s. 36.

IMIĘ. Znaczenie imienia dla Żydów można tłumaczyć charakterystyczną dla diaspory obawą przed rozplynięciem się w obcym żywiole: imię stanowi znak rozpoznawczy przynależności do grupy, jest elementem różnicującym („swój-obcy”). Na głębszym, filozoficznym poziomie postrzegano imię jako klucz do duszy, niepowtarzalnej istoty każdego człowieka; było to echo wiary w sprawczą moc słowa, Logosu, jako tego, które powołało do istnienia świat. W Kabale znajduje się wyjaśnienie, że święte dwadzieścia dwie litery hebrajskiego alfabetu są „cegłami”, z których zbudowana jest cała rzeczywistość. Ciężko chorym Żydom tradycyjnie nadawano drugie hebrajskie imię, aby wzmocnić ich siły vitalne, tchnąć nowego ducha. Imię oznacza również osobisty los: nadając nowe imiona Sarze i Abrahamowi, Jahwe wyznaczał im nowe życiowe zadania oraz szczególną rolę w historii narodu żydowskiego.

Zwrot „będą wywołani po imieniu” zawiera pewną dwuznaczność. Na pierwszy plan wysuwa się kwestia powrotu do wymiaru indywidualnego, obietnica „odzyskania imienia” (nie tylko „dobrego imienia”), czyli rekompensaty za „sztuczny los”, który wraz z numerem obozowym otrzymał każdy z więźniów, a także za anonimową śmierć. Głośne wypowiedanie imion praktykuje się podczas apeli poległych, demonstrując pamięć, która – pozornie – nie podlega niszczącemu działaniu czasu i destrukcyjnej symbolice zbiorowego grobu albo zmieszanych krematoryjnych popiołów.

Jest jednak jeszcze druga możliwość interpretowania tego tytułu, narzucająca się zwłaszcza odbiorcy wychowanemu w tradycji chrześcijańskiej, w której kładzie się nacisk na ponoszenie podczas Sądu Ostatecznego indywidualnej odpowiedzialności za podjęte decyzje i dokonane lub zaniechane czyny. W tym kontekście zdanie „będą wywołani po imieniu” należałoby odnosić do ukrytych sprawców, jedynych winnych pozbawienia ofiar człowieczeństwa. Ci, którzy funkcjonowali jako anonimowe tryby potwornej maszyny doskonale rozprasającej wiedzę i odpowiedzialność mogą stracić swoje poczucie niewinności.

TRITAGONISTES: świadek. O teatrze Jiřego Kolářa

Die Vorgänge in Auschwitz, im Warschauer Ghetto, in Buchenwald verträgen zweifellos keine Beschreibung in literarischer Form. Die Literatur war nicht vorbereitet auf und hat keine Mittel entwickelt für solche Vorgänge.

Bertold Brecht³⁴³

Жизнь – это театр образов ощущений, в одном случае, и в другом – чистые ощущения, беспредметные, внеобразные, внеидейные.

Казимир Малевич, Супрематизм³⁴⁴

Próba charakterystyki dramaturgii Kolářa, nazywanego „świadkiem z ziemi umarłych”³⁴⁵, powinna się opierać na kilku źródłach: zdobyczach awangardy początku XX wieku i działalności współtworzonej przez niego Grupy 42³⁴⁶, inspirującej twórczość pierwszego *undergroundu* przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych (myślę, że można także użyć określenia „neoawangarda”, z zastrzeżeniem, że chodzi o typ pośredni między *conceptual art* a *idealism in art* wedle znanej klasyfikacji Franka Poppe-

³⁴³ B. Brecht: *Schriften zur Politik u. Gesellschaft*, 1968, t. II, s. 204. „Zdarzenia w Oświęcimiu, w getcie warszawskim, w Buchenwaldzie niewątpliwie nie poddawały się literackiemu opisiowi. Literatura była na nie nieprzygotowana i nie stworzyła odpowiednich środków wyrazu” [przeł. A.F.].

³⁴⁴ „Życie to w jednym wypadku teatr obrazów doznań, w drugim zaś – czyste wrażenia, bezprzedmiotowe, pozaobrazowe, pozaideowe” [przeł. J. Czech]. Zob. K. Malewicz, *Suprematyzm*, [w:] K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy*, przeł. S. Fijałkowski, Gdańsk 2006, s. 92.

³⁴⁵ Tytuł nawiązuje do określenia użytego przez czeskiego literaturoznawcę Michala Bauera w odniesieniu do Jiřego Kolářa: badacz, charakteryzując jego twórczość, pisze: „Kolář je očitým svědkem v zemi mrtvých, je očitým svědkem země mrtvých”. M. Bauer: *Jiří Kolář: očitý svědek v zemi mrtvých/očitý svědek ze země mrtvých*, „Tvar” nr 14, 2001, s. 6-7.

³⁴⁶ Wpływ na artystyczną działalność Skupiny 42 mieli František Halas, Vladimír Holan i František Hrubín, z kolei ona sama zainspirowała tuż po wojnie Oldřicha Mikuláška, Egona Bondego i Bohumila Hrabala, a także – pośrednio – twórców tzw. „poezie všedního dne” (Jiří Gruša, Antonín Brousek) końca lat pięćdziesiątych oraz *underground* lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. W okresie przynależności do grupy Kolář napisał *Sedm kantát, Limb a jiné básně, Ódy a variace* i wydane po wojnie *Dny v roce*. Powstała jeszcze książka *Roky v dnech*, ale ta ze względów politycznych nie zdążyła się ukazać. Nieco później, w 1957 roku, wyszedł cykl *Mistr Sun o básnickém umění*, który także można interpretować jako zbiór bliski poetyce Skupiny 42.

ra³⁴⁷) i drugiego *undergroundu*; gdy chce się określić najważniejsze tematy czy inspiracje jego eksperymentów dramaturgicznych (ale i szerzej – artystycznych), należy wskazać reakcję na Holokaust i na terror reżimu komunistycznego.

W połowie lat pięćdziesiątych Kolář odwiedził Muzeum w Auschwitz. „Był to dla mnie – pisał później w swoim dzienniku – jeden z największych wstrząsów, jakie przeżyłem: wielkie oszklone pomieszczenia pełne włosów, butów, walizek, ubrań, protez, naczyń, okularów, dzieciennych zabawek itd. Wszystko to naznaczone straszliwym losem, naznaczone czymś, do czego sztuka nie dorosła i chyba nigdy nie dorośnie. Tutaj osiągnął szczyt mój sceptycyzm w stosunku do wszystkiego, co wykorzystywało i wykorzystuje sztuczny szok, w stosunku do wszystkiego, co kiedykolwiek chciało i chce epatować, drażnić, prowokować, w stosunku do jakiegokolwiek ekshibcjonizmu”³⁴⁸. Wprawdzie chiazmaż zatytułowany *Vlasy*³⁴⁹ artysta wykonał jeszcze przed wizytą w Auschwitz, ale po powrocie doszedł do przekonania, że praca zyskała nowy, przerażający kontekst. Ta refleksja, w połączeniu z jego zwątpieniem w słowo, odrzuceniem dyskursywnej roli literatury jako rezerwuaru symboli zasilających demagogiczne przemówienia ideologów, naprowadziła go na pomysł tworzenia czy przetwarzania dzieł z fragmentów, wycinków wcześniej istniejących i pozostawiania w nich, jak to określał, szczeliny niedopowiedzenia³⁵⁰ (albo pola do działania dla odbiorcy).

Już powyższy krótki zarys pozwala dostrzec ewolucję w poglądach czeskiego artysty na literaturę, odzwierciedlającą się w jego twórczości. Jiří Kolář właściwie nie pisał sztuk teatralnych (czy niektórych wierszy): on je

³⁴⁷ F. Popper: *Art – Action and Participation*, London 1975, s. 281.

³⁴⁸ J. Kolář: *Može nic, može což*, „Dyskurs” nr 16, 2013, przeł. K. Dackiewicz, s. 159. Oryginał: J. Kolář: *Snad nic, snad něco*, „Literární noviny” nr 36, vol. XIV, 1965, s. 6. L. Engelking: *Laleczki na sprzedaż. Zabawa w Holocaust i handel Holocaustem*, Muzykalia XI-Judaica 3, http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/engelking_muzykalia_11_judaica3.pdf [dostęp 28.09. 2015]. Pierwodruk tekstu w języku czeskim [w:] *Holokaust v české, slovenské a polské literatuře*, red. J. Holý, Praha 2007.

³⁴⁹ Chiazmaż – rodzaj kolażu, który bierze nazwę od greckiej litery χ [chi], w odróżnieniu jednak od retorycznej figury o nazwie *chiasm* nie pozwala odnaleźć w skrzyżowaniu rozmaitych elementów pierwotnej całości, z której owe elementy zostały wyrwane. Kolář tworzył dwu- i trójwymiarowe chiazmaże poprzez krzyżowanie pasków, zawierających urywki słów i tekstów w różnych językach, a nawet zapisane hieroglifami, ideogramami czy za pomocą alfabetu Braille’a. Chiazmaż *Vlasy* był wyjątkiem, ponieważ składały się nań nie fragmenty zdań, ale kawałki fotografii przedstawiających pasma ludzkich włosów. „Chiazmaż nauczył mnie patrzeć na siebie i świat z tysiąca i jednego punktu widzenia, zmusił do liczenia się z tysiąc i jednym doświadczeniem, z tysiąc i jednym losem itd.” – pisał Kolář (J. Kolář: *Može nic, može což*, „Dyskurs” nr 16, 2013, przeł. K. Dackiewicz, s. 159).

³⁵⁰ Określenie „szczelina niedopowiedzenia” jest inspirowane wyrażeniem Bohumila Hrabala, również przedstawiciela undergroundu lat pięćdziesiątych, który w ostatnim opowiadaniu cyklu *Bar Świat (Kafkaada)* pisał, że „bez szczeliny w mózgu nie da się żyć”. B. Hrabal: *Bar Świat*, przeł. C. Dmochowska, Warszawa 1968.

konstruował, tak samo jak swoje kolaże, prolaże, chiazmaże i konfrontaże³⁵¹, dzięki którym stał się artystą słynnym we Francji, Niemczech, Wielkiej Brytanii, w Ameryce Północnej³⁵². Oba dramaty Kolářa – *Chléb náš vezdejší* i *Mor v Athénách* – bo tylko dwa wydał, uważam za dzieła narcystyczne (w neutralnym znaczeniu tego słowa; „wsobne”) i ekfrastyczne, nawiązują bowiem pośrednio – poprzez formę i sztafaż – do plastycznej twórczości samego autora.

Chléb náš vezdejší powstał w roku 1959, a *Mor v Athénách* w 1961. Autor zdążył jeszcze opublikować *Mor v Athénách* w 1965 roku, natomiast druga ze sztuk musiała czekać na czeską premierę aż do roku 1991, wcześniej ukazała się natomiast po niemiecku (w roku 1966 jako *Unser täglich Brot. Die Grube Komödie ohne Irrungen und Bühnencollage* w tłumaczeniu Konrada Baldera Schüffelena) i po francusku (1986, *Notre pain Quotidien* w przekładzie Eriki Abrams). Francuska edycja zawierała obie sztuki³⁵³, podobnie jak później wydanie czeskie.

Badacze twórczości Kolářa podkreślają, że omawiane dramaty oraz tom poetycki *Básně ticha* powstały w tym samym okresie (1959-1961), w którym artysta zaczął traktować słowo jako jednostkę nie tylko semantyczną, ale przede wszystkim graficzną i obrazotwórczą. Transformacja koncepcji twórczej znajduje odzwierciedlenie w kolażowej kompozycji tekstów. Taka forma w pewnym stopniu przypomina konstrukcje centoniczne: wypowiedzi wyrwane z pierwotnego kontekstu i umieszczone w nowym otoczeniu zyskują odmienną, niejednokrotnie pogłębioną wymowę. Podobnie zbudowane są utwory *Mistr Sun o básnickém umění* i *Nový Epiktet*, a także *Skutečná událost z Prométheových játer*. Kompozycyjną bazą dramatu *Chléb náš vezdejší* są gry słów, instrukcje, które później znajdą rozwinięcie w tomie poetyckim *Návod k upotřebení*³⁵⁴. Jest to także jedyne dzieło, w którym Kolář bezpośrednio nawiązuje do swoich doświadczeń więziennych³⁵⁵.

³⁵¹ Kolář tworzył także między innymi krumplaże, czochraże, frołaże, muchlaże, ćwokoqramy itd. – wszystkie wynalezione przez siebie techniki artystyczne, teatralne i literackie przedstawił w książce *Slovník metod*.

³⁵² Czeski artysta wystawiał swoje prace w słynnych światowych muzeach, między innymi trzykrotnie w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku (największą wystawę zorganizowano mu tam w 1975 roku). Dla Michela Butora Jiří Kolář był jednym z najważniejszych twórców kolażu i tak go przedstawia w swojej rozprawie *Les Mots dans la peinture*, Paris 1989.

³⁵³ J. Kolář: *Notre pain Quotidien a La Peste d'Athènes*, przeł. E. Abrams, Paryż 1986.

³⁵⁴ Tomik *Návod k upotřebení* powstał tuż przed tym, jak Kolář zdecydował się porzucić słowne tworzywo poetyckie na rzecz kolaży czyli poezji z rzeczy. Kilka miesięcy później doznał udaru mózgu, którego skutkiem była między innymi czasowa afazja: twórca umilkł więc nie tylko w sensie metaforycznym. Poza tym w 1970 roku nastąpiła tzw. normalizacja, która oznaczała, że twórca, tak jak wielu innych, nie mógł oficjalnie publikować.

³⁵⁵ Kolář, wykorzystując własne więzienne doświadczenia, pokazuje stopniową utratę poczucia czasu u bohaterów-więźniów. Niemożność utrzymania rytmu, tej podstawowej dla teatru i dla egzystencji jednostki, sprawia że postaci stopniowo tracą poczucie rzeczywistości:

Mor v Athénách jest „kolażowy” (można go kojarzyć ze względu na formę z tomikiem *Černá lyra*) podobnie jak *Chléb*, ale w odróżnieniu od niego ma – w pewnym stopniu – tradycyjną oś dramatyczną. Budują ją cytaty z *Podboju Meksyku* Williama H. Prescottta, wojennych świadectw zebranych w tomie *Továrna na smrt* przez Otę Krausa i Ericha Kulkę (z tych samych korzystał Arnošt Lustig, pisząc swoją *Kateřinu Horovitzovą*), z relacji o kolonizowaniu Ameryki Południowej, fragmentów szesnastowiecznej rozprawy hiszpańskiego zakonnika Bartolomeo de las Casas *La Brevisima relación de la destrucción de las Indias* (Krótka relacja o wyniszczeniu Indian), tekstów staroegipskich, tomu Václava Kočky *Lidice, dějiny a poslední dnové vsi* (*Lidice: historia i ostatnie dni wioski*) z 1946 roku, historii sekt ruskich, fragmentów biografii Ladislava Klímy i zakończenia *De rerum natura* Lukrecjusza, w której znajdował się opis tytułowej zarazy w Atenach³⁵⁶.

Powyższy zestaw pozwala założyć, że Kolář postawił sobie za cel prześledzenie dziejów ludzkiej podłości, podobnie jak niegdyś Jakub Arbes w romanetcie *Newtonův mozek* (oczywiście wymienione utwory łączy jedynie zamysł i nagromadzenie historycznych obrazów). Przy tej okazji wielu komentatorów twórczości Kolářa przypomina zdanie, które – jak poeta kilkakrotnie wyznawał – wypowiedziane przez jego ojca mocno zapadło mu w pamięć: „jeśli miałbyś nie opisać ludzkiego cierpienia, to lepiej nie pisz”³⁵⁷.

„Vše se děje velmi zdlouhavě, unaveně, s námahou. Také mezi jednotlivými dialogy mohou být různě dlouhé pauzy. Je nutno nějak ubít čas a nejedná se o to, co kdo mluví nebo dělá.

1. VĚZEŇ: Kolik je?

ŽAKET: Tlouklo půl.

1. VĚZEŇ: Teprve půl?

2. VEZEN: Jedenáctý?

ŽAKET: Devátý.

1. VĚZEŇ: Snad desátý!

ŽAKET: Patnáctý.

2. VĚZEŇ: Kolik tedy?

ŽAKET: Patnáctý.

2. VĚZEŇ: To není možný, jak dlouho jsme tam byli?” J. Kolář: *Chléb náš vezdejší, Mor v Athénách*, Praha – Litomyšl 2000, s. 33.

[„Wszystko się przeciąga, dzieje się powoli, z mozolem. Między poszczególnymi kwestiami mogą być pauzy różnej długości. Trzeba jakoś zabić czas, nieważne, co kto mówi czy robi. 1. WIĘZIEN: Która jest? ŽAKIET: Wybiło wpół. 1. WIĘZIEN: Dopiero wpół? 2. WIĘZIEN: Jedenastej? ŽAKIET: Dziewiątej. 1. WIĘZIEN: Chyba dziesiątej! ŽAKIET: Piętnastej. 2. WIĘZIEN: Czyli która jest? ŽAKIET: Piętnasta. 2. WIĘZIEN: To niemożliwe, jak długo tam byliśmy?” Przel. A.F.]

³⁵⁶ Lukrecjusz w swoim opisie zarazy ateńskiej z czasów wojny peloponeskiej (430 r. p.n.e.) opierał się z kolei na relacji Tukidydesa.

³⁵⁷ *Wszystkie moje kolaże brały się z moich przeżyć*, przel. Z. Machej, „Literatura na Świecie” nr 7, 1997, s. 28.

Wierny awangardowej koncepcji o syntezie sztuk Kolář traktuje dramaturgię jako swoistą odmianę szeroko pojmowanej twórczości, budując, jak napisałam wyżej, dzieła ekfrazystyczne. W tym kontekście ekfrazę³⁵⁸ pojmuję *sensu largo* jako ogniwo pośrednie pomiędzy werbalnym a wizualnym odwzorowywaniem rzeczywistości, łącząc ją z awangardowym ciężeniem ku synkretyzmowi. Warto przypomnieć, że twórca posługiwał się w odniesieniu do swojej twórczości poetyckiej określeniem „obrazové básně”, zwłaszcza wtedy, gdy – jak w tomie *Básně ticha* (pierwsza część nosi znamienny tytuł *Pocta Kazimíru Malevičovi*) – nawiązywał również koncepcją graficzną do dzieł plastycznych. Synteza sztuk to nawracający motyw awangardy: wystarczy wspomnieć eksperymenty w *Kaligramach* Apollinaire’a, nakładanie się planów malarskich i architektonicznych u Pabla Picassa, do pewnego stopnia przypominają tę ideę tezy o architekturze z fundamentalnej pracy Sigfrieda Giediona *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* (1941)³⁵⁹, eksperymenty stylistyczne Jamesa Joyce’a³⁶⁰, wreszcie, sięgając do terenu czeskiego: specyficzne pojmowanie przestrzeni w kubistycznych utworach Františka Halasa³⁶¹. Dramaty Kolářa wpisują się we wzorec nowego typu ekfrazy, który będę nazywać, za Mieczysławem Porębskim, „eks-

³⁵⁸ W niniejszych rozważaniach odnoszę się do badań nad ekfrazą podejmowanych m.in. z perspektywy semiotycznej przez Wendy Steiner, z lingwistycznej przez Manfreda Muckenhaupta, a także do typologii Leona H. Hoeka (L.H. Hoek: *La transposition intersémiotique. Pour une classification pragmatique*, [w:] *Rhétorique et image*, red. L.H. Hoek, K. Meerhoff, Amsterdam 1995, s. 64-78) oraz Arona Kibédiego Vargi (A. Kibédi Varga, *Criteria for Describing Word-and-Image Relations*, „Poetics Today” 1989, vol. 10, no. 1, s. 31-53.)

³⁵⁹ Giedion w swojej wielokrotnie wznawianej książce, analizując m.in. konkretne realizacje architektoniczne Le Corbusiera, proponuje nową wizję urbanistyki, holistyczną i humanistyczną, zrywającą z dotychczasowymi podziałami. Przekraczanie tradycyjnych granic stawianych urbanistyce miałyby umożliwić architekturze „kształtujący wpływ” na życie mieszkających w jej murach ludzi. W przedmowie autor pisze, że każda rewolucja wiąże się ze zmianami w architekturze i domaga się postrzegania urbanistyki jako jednego z elementów wieloskładnikowej układanki, którą jest całość kultury i cywilizacji człowieka [„with other human activities and the similarity of methods that are in use today in architecture, construction, painting, city planning and science”]. S. Giedion: *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Boston 1947, s. IV-V.

³⁶⁰ Zob. M. Praz: *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, Gdańsk 2006.

³⁶¹ Kolář przywołuje autocharakterystykę artystyczną Halasa w *Naocznym świadku* pod datą 15 września 1949: „Najważniejsza była i jest dla mnie przestrzeń w wierszu i przestrzeń między wersami. Ciągle ważę i mierzę każde słowo, jakbym to robił ze względu na tego, kto będzie chciał »wejść« do środka wiersza, żeby mógł to naprawdę zrobić i nie znalazł niczego, co jest tylko przyklejone do ściany albo porzucone na podłodze. (...) Kto inny może zrozumieć i czuć przestrzeń nieiluzyjną niż ktoś, kto posługuje się słowami jako artysta plastyk?” J. Kolář, *Naoczny świadek*, op. cit., s. 108.

tatyczną”³⁶², przekształcając czy poszerzając nieco jej rozumienie – chodzi nie tyle o percepcję dzieła plastycznego, ile o wykorzystanie właściwości „tworzywa” tradycyjnie przynależnego innej gałęzi sztuki, by uzyskać nieosiągalny wcześniej poziom kondensacji znaczeń i efektów. Pojawienie się tego rodzaju ekfrazy wynika z przemian cywilizacyjnych i adekwatnej odpowiedzi sztuki, a w konsekwencji prowadzi do wykreowania nowego typu odbiorcy: Narcyza³⁶³, zwanego także przez niektórych badaczy „negocjatorem” i tak charakteryzowanego przez Anetę Grodecką: „wolny esteta, ceniący skrót i kondensację, zrywający z dawną skłonnością do refleksji, ulegający urokowi mitu o »czystym widzeniu«”³⁶⁴. Kolář bardzo poważnie poszukiwał możliwości „czystego wyrażania”, co zresztą wkrótce po napisaniu dramatów poprowadziło go w kierunku rezygnacji z literatury. Ekfrazystyczna przemawia poprzez formę i kontekst; wbrew pozorom nie ma nic wspólnego z podejściem aintelektualnym – chodzi o koncepcję skondensowania idei, przekazania jej w jednym rozbłysku, w synkretyzmie formy, rozzerwaniu tradycyjnych struktur, poprzez grę z klasycznym. Awangardowy rodzaj ekfrazy jest między innymi konsekwencją badań nad właściwościami i ograniczeniami ludzkiej percepcji oraz tryumfów psychoanalizy Zygmunta Freuda. Aneta Grodecka³⁶⁵ pisze w odniesieniu do niej o „niezwykłości patrzenia”, podkreślając udział odbiorcy w projektowaniu ostatecznego znaczenia dzieła.

Ekfrastyczność dramatów Kolářa realizuje się dwojako: poprzez kolażową formę i użycie rekwizytorium charakterystycznego dla jego dzieł pla-

³⁶² M. Porębski: *Modernizm i modernizmy*, [w:] *Sztuka około 1900. Materiały sesji SHS. Kraków, grudzień 1967 r.*, z przedmową J. Białostockiego, Warszawa 1969.

³⁶³ Modris Eksteins w *Świącie wiosny* pisze o dadaistach jako narcyzach: „Mimo rzekomego cierpienia i niepohamowanego gniewu, dadaści jakby delektowali się wojną: »Wojna jest naszym burdelem« – napisał Hugo Ball. Ich własna orgia negacji była duchowym odpowiednikiem samej wojny. Odrzucając przyczynę i skutek, przeszłość i przyszłość i wszelki sens – z wyjątkiem rzutu kostką, baraszkowali w narcyzmie, który miał nutę niemiecką i chociaż wrzaskliwie zaprzeczali sensowi, patrzyli na wojnę jak na kwintesencję sensu. Nihilistyczne gry Dada były gramami wojennymi umysłu”. M. Eksteins, op. cit., s. 238.

³⁶⁴ A. Grodecka: *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009, s. 221.

³⁶⁵ *Ibid.*, s. 33. W tej samej publikacji badaczka proponuje typologię ekfraz, kategoryzując je następująco: e. informacyjna (próba przetransponowania znaków wizualnych na narracyjne, „wierny opis” dzieła plastycznego); e. dyskursywna (dopełnienie narracyjne sytuacji przedstawionej w dziele plastycznym, np. słowa włożone w usta postaci odwzorowanej plastycznie); e. inwokacyjna (relacja pomiędzy narratorem dzieła literackiego a kontemplowanym przezeń dziełem sztuki, np. monolog postaci literackiej skierowany do bohaterów dzieła plastycznego); e. syntetyczna (komentarz interpretujący obraz, rzeźbę) i e. ekstatyczna (szeroko rozumiany zapis percepcji dzieła plastycznego). Ostatnim z podanych terminów, jako najszerszym i zawierającym jednocześnie element subiektywności i odbioru, posługuję się w niniejszym tekście.

stycznych oraz przez zdublowaną formę każdej ze sztuk teatralnych, której towarzyszy przed-sztuka, będąca surreálně przekształconym, odległym odbiciem tego, co dzieje się w tekście „właściwym”. Koncepcja autora była następująca, jak sam opowiadał: „Každá [hra] měla mít dvě verze: přeřání, jak určuje text, a potom snově bláznivé zpracování jevištní, filmové, jakékoli, které mělo následovat. Spokojil jsem se s předehrou, proto že to »druhé« provedení bylo nad mou víru, musel jsem celý život držet srdce na provaze, aby mi neuteklo”³⁶⁶. Część rekwizytów – np. kość w *Morze w Athénách* – oraz scenografia są wspólne w przed-sztuce i sztuce. Kolażowa forma polega między innymi na włączaniu w tok wypowiedzi postaci cytatów z innych dzieł – np. powieści Ladislava Klímy, który zresztą pojawia się w sztuce *Mor v Athénách* jako jedna z postaci – albo tekstów stylizowanych na łatwo rozpoznawalne formy dyskursywne. Ta intertekstualność służy z kolei nadrzędnemu projektowi kojarzenia pozornie odległych wątków w kompozycję, która – jak w plastycznym kolażu – spójnie łączy zdekontekstualizowane elementy w nową całość. Kilkakrotnie wykorzystuje Kolář w swoich sztukach autentyczne świadectwa dotyczące Holokaustu, wprowadza także opowieści odwołujące się pośrednio do przerażających obrazów ludobójstwa i tym samym wskazuje, poprzez celową rezygnację z konkretnych danych dotyczących miejsca i czasu rozgrywania się zdarzeń, o których mowa, na uniwersalność zbrodniczego repertuaru:

ALYBIS (*přednáší pomalu s využitím ticha*): Jámy byly
sto metru dlouhé a dva hluboké...
nahnali je do baráků kde se museli svléci
Země byla krásná a sličná
stáli tu jako při stvoření...
Potom přeřali dráty
které oddělovaly úsek od hrobů...
Tento průchod byl okamžitě obstoupen
špalířem mužů s býkovi a psy...
U každé jamy čekal jeden ten...
Za bití a štěkotu šli...
Ten na vartě nahnal dolů vždy deset lidí
přinutil je lehnout
a jiní čarostřelci na krajích jám...
Živí ulehali na mrtvé až byly hroby plné
Ženy a nemluvnátka stříleli odděleně

³⁶⁶ [Cyt. za:] M. Bauer: *Jiří Kolář: Očitý svědek v zemi mrtoých/Očitý svědek ze země mrtoých*, „Tvar” nr 14, 2001, s. 6-7.

Trvalo to asi pět hodin
za doprovodu taneční hudby rozhlasových vozů³⁶⁷

Powyższy opis jest inspirowany autentycznymi świadectwami zbrodni nazistowskich, jednakże mimo że zawiera motywy charakterystyczne dla tego rodzaju opowieści (głośna muzyka taneczna, rozstrzeliwanie nad dołem, grzebanie ofiar „warstwami” w masowym grobie) i w związku z tym łatwo rozpoznawalne, pozbawiony jest celowo dookreślających je konkre-
tów (gdzie, kiedy, kto). Autor aktywizuje pamięć czy skojarzenia kulturowe odbiorcy, poza tym eliminując warstwę faktograficzną, która mogłaby stanowić psychologiczny wentyl rozpraszający uwagę, kieruje wzrok widza (czytelnika) ku temu, co najważniejsze, ale zarazem najtrudniejsze do znie-
sienia: ku samemu zdarzeniu.

Kolaż (w rozmaitych odmianach i wariantach) jako metoda artystyczna, a zarazem dyskursywna i etyczna łączy twórczość Kolářa z literacką i teatralną działalnością Tadeusza Różewicza. Obaj twórcy poszukują – i wyda-
je się, że w swoich poszukiwaniach niejednokrotnie dochodzą do analogicz-
nych wniosków – sposobu na uprawianie literatury w nieliterackich czasach, nieliterackich w sensie dawnego rozumienia literatury (tej, która zgodnie z maksymą Brechta, nie była przygotowana na obozy koncentracyjne i kominy krematoriów). Kolář rozpoczął swoje poszukiwania w tomie *Černá lyra* z lat 1948-1949; deklarował, że „celá sbírka měla být dějinami lidské podlosti, ukončenými svědectvími z koncentračních táborů. Napřed jsem se snažil vtáhnout tyto výpovědi do mlhy literatury, ale brzy jsem poznal nesmyslnost svého počínání a rozhodl jsem se ponechat jim jejich autentičnost. Proto

³⁶⁷ J. Kolář: *Mor v Athénách*, op. cit., s. 92.

ALYBIS (*wyglasza powoli, wykorzystując siłę pauzy*): Doły były
długie na sto metrów a głębokie na dwa...

zagnali ich do baraków, gdzie musieli się rozebrać

Ziemia była żyzna i piękna

a oni stali jak w dniu stworzenia...

Później przecięto druty

które oddzielały sektor od grobów...

To przejście od razu otoczył

szpaler mężczyzn z bykowcami i psami...

Przy każdym dole czekał jeden taki...

Szli wśród odgłosów bicia i ujadania psów...

Ten na warcie gnał do dołu po dziesięciu ludzi

zmuszał ich, żeby się położyli

a inni strzelcy stali na krawędzi...

Żywi kładli się na trupach, aż doły się zappełniły

Kobiety i niemowlęta rozstrzeliwali oddzielnie

Trwało to chyba z pięć godzin

przy akompaniamencie tanecznej muzyki z wozów transmisyjnych [przeł. A.F.].

jsem také tyto básně nazýval »autentickou poezií«³⁶⁸. Nie należy dać się zwieść: pisząc o „mgłę literatury” artysta odrzuca w istocie jedynie literackość w sensie „przedwojennym”. W odróżnieniu od Primo Leviego, który napiętnował używanie środków artystycznych przy użyciu... środków artystycznych, Kolář zdaje sobie sprawę doskonale, że język nie może uwolnić się od figuratywności, a odrzucenie owej „mgły” oznacza wejście w odmienną poetykę. Podobnie kończy się Różewiczowska (nieskuteczna) ucieczka od estetyki. Aleksandra Ubertowska, badając problem uwikłania w *literackość* w twórczości polskiego poety, zauważa: „Figura śladu (ślądu dziecięcych stóp, obrazu włosów zamordowanych kobiet), etyczna w swojej istocie, jest wszak również pomysłową synekdochą, efektownym konceptem, użytym dla uzyskania »mocnego« efektu artystycznego. Niewątpliwie wytwarza się tu pewna »nadwyżka tropologiczna«, tak jakby język sam, wbrew intencjom autora, ciążył ku figuratywności”³⁶⁹. W *Černej lyrze* Jiří Kolář wypróbowuje metodę, którą później zastosuje w swoich dziełach dramatycznych: selekcjonuje, wyrzywa z kontekstu, przekształca w wiersze cudze teksty prozatorskie. Tworzy poetyckie kolaże, centonicznie splata ze sobą wypowiedzi pochodzące z pierwotnie odrębnych utworów. Twórca przeprowadza eksperyment artystyczny, który – jak sam określa w komentarzu do *Samobásni* – polega na „wkonstruowywaniu” jednego utworu w obręb drugiego dla uzyskania efektu dialogicznego. Leszek Engelking zauważa, że ta metoda jest literacką wersją prolażu, techniki artystycznej (stosowanej po latach przez Kolářa), polegającej na wycięciu fragmentu obrazu i wstawieniu w to miejsce innego dzieła³⁷⁰ i przytacza ważną deklarację samego autora: „tylko kolaż mógł przepędzić ze sceny bajkę”³⁷¹ („bajkę” utożsamiam z „mgłą literatury”). Skoro mowa o scenie: ta sama prolażowa metoda, rozwinięta i przetransponowana na materię dramatyczną, pojawi się w sztukach *Mor v Athénách* i *Chléb náš vezdejší*.

Poetyckie i artystyczne kolaże Jiřego Kolářa zawierają w sobie – podobnie jak dzieła surrealistów – ową szczelinę niedopowiedzenia, „nieokreśloność” tak znienawidzoną przez wszelkich ideologów. To bardzo bliskie słynnej Hrabalowskiej uwadze o „szczelinie w mózgu” bez której nie da się żyć w Europie Środkowej – uwaga ta odnosiła się zapewne do życia w Europie Środkowej w systemie totalitarnym, który – jak sama nazwa wskazuje – kontroluje totalnie rzeczywistość, również przedstawioną w dziełach arty-

³⁶⁸ J. Kolář: *Dovětek autora*, [w:] *Dílo*, t. III, s. 245.

³⁶⁹ A. Ubertowska: *Przepisywanie Zagłady. Shoah w późnych poematach Tadeusza Różewicza*, „Pamiętnik Literacki” XCV, z. 2, 2004, s. 61.

³⁷⁰ Zob. L. Engelking: *Laleczki na sprzedaż. Zabawa w Holocaust i handel Holocaustem*, op. cit., s. 6.

³⁷¹ *Ibid.*

stycznych, dbając o jej „domykalność”, „szczelność”, zakleszczenie w idola-trycznej – pozornej – pełni.

Kolařowa koncepcja twórczości była – paradoksalnie z perspektywy powyższych uwag o totalitaryzmie – konsekwencją decyzji o ścisłym powiązaniu sztuki z życiem, z dookolną – nieucukrowaną – rzeczywistością (to przecież najważniejsze hasło Skupiny 42); autor zapewniał: „Všechny kolaře, co jsem udělal, jsem žil”. Słowa i obiekty działają w jego literackiej twórczości na analogicznych zasadach jak w twórczości artystycznej, poddawane są podobnym operacjom dekontekstualizacji, przeniebowania, szatkowania; autor chciałby skłonić swojego odbiorcę – poprzez usytuowanie słowa w polifonicznym otoczeniu, przedmiotu w nowej scenerii – do „zobaczenia na nowo”.

Dekontekstualizacja jest metodą, która właściwie w całości dotyczy sztuki *Mor v Athénách*, a w znacznej mierze *Chléba*. Kolařowo powiązane elementy, wyrwane z pierwotnego otoczenia tekstowego czy historycznego, pozwalają wydobyć przesłanie istotne dla wymowy dramatów. Oto jeden z przykładów z *Chléba* – w scenie, z której pochodzi poniższy fragment, bohater, Žaket, dyktuje swojej sekretarce Terze dwie wersje przemówienia; ta zapisuje je jednak nie na kartce, tylko w pamięci. Kiedy Žaket diametralnie zmienia koncepcję, asystentka musi całkowicie wymazać z umysłu poprzednią wersję, aby „na czysto” przyjąć nową (wizja wręcz Orwellowska):

ŽAKET (*ohnivě*): V prvé řadě nesmíme nevidět rafinovanost způsobu vniknutí do našich řad. Napřed fingovaný rozchod s rodiči, později zavržení dědictví, potom život v transfuzním ústavu, jako by vyměněná krev mohla předělat duševní podstatu hyeny, aby bezpečně a s tím větší drzostí mohl hrát svou bezectnou roli a nebyl ohrožován nikde. Návrhy reorganizací v pracovních táborech s odborničením v oboru norem způsobil nedozírné ztráty nejen na společném majetku, ale i v duševní prosperitě každého, kdo podléhal jeho komandu a názorům. Jako člen ředitelství stále a vždy stál na straně nepřátel státu a po utvoření ministerstva našeho sektoru ukázal se jako hlavní škůdce a sabotér, podrývač a zesměšňovač každého usnesení vyšších míst. Svými nestoudnými projevy, spojenými s drzým vystupováním a rafinovaně nepřátelskými články, živou mocí zabraňoval všemu, co jen tak trochu mířilo vzhůru. Pro toto všechno nevím, kdo by ještě mohl souhlasit, aby...³⁷²

³⁷² J. Kolař: *Chléb náš vezdejší*, op. cit., s. 62. „ŽAKIET (*z pasją*): Przede wszystkim nie może umknąć uwadze wyrafinowany sposób, w jaki przeniknął w nasze szereg. Najpierw sfingowane zerwanie z rodzicami, później rzekome odrzucenie dziedzictwa, następnie praca w instytucie transfuzji, jakby sądził, że nowa krew może przemienić duszę hyeny – aby w końcu bezpiecznie i z tym większą gorliwością odgrywać swoją niemoralną rolę, nie będąc już przez nikogo niepokojonym. Przeprowadzając reorganizację obozów pracy nie tylko spowodował nieoszacowane straty dla majątku państwowego, ale naruszał pion moralny każdego, kto mu podlegał i miał styczność z jego poglądami. Jako członek kierownictwa nieustannie wspierał

Powyższy fragment, w którym Źaket posługuje się nowomową charakterystyczną dla funkcjonariuszy komunistycznego aparatu można traktować także jako wyraz stanowiska Kolářa w toczącej się wciąż dyskusji pomiędzy artystami i znawcami problematyki Szoa, dotyczącej (nie)etyczności metaforycznych czy uniwersalizujących ujęć tych wydarzeń, które część dyskutantów chciałaby traktować jako tabu, jednorazową hekatombę nie podlegającą metaforyzacji (metafora bowiem, o czym pisałam już we wcześniejszych rozdziałach, zakłada możliwość znalezienia w dziejach adekwatnego odpowiednika opisywanej historii; takie traktowanie problemu przypomina zresztą odwieczną obawę o tworzenie idola w miejsce ikony, jak zauważył Jean-Paul Nancy). Niemal natychmiast po przewrocie lutowym Kolář powiązał w swoich dziełach problematykę Zagłady, traumy drugiej wojny światowej z terrorem stalinowskim, którego sam doświadczał³⁷³. W 1949 roku zaczął pisać poetycki dziennik czy też utwór liryczny w formie dziennika, rozrzucony jeszcze przed oficjalną publikacją w niefortunnym roku 1970, a zatytułowany znamienne: *Očitý svědek. Deník z roku 1949*³⁷⁴ i dedykowany świadkowi Holokaustu, czeskiemu Żydowi Jiřemu Weilowi. Pod datą 23 lutego, gdy wyszedł *Život s hvězdou Weila*, znajduje się notatka: „Téma »okupace« bude ještě dlouho zneklidňovat básníky. Snad jednou, až bude vše zdánlivě zapomenuto, vyjde na světlo něco opravdovějšího a většiho, ona veliká vize ponížení a utrpení, vize nezahladitelné síly člověka, jeho neomezené a nezastrašitelné víry v život a nenávisti k lži, polopravdě, tuposti a nelidskosti nejkonkrétnější a nejobyčejnější. Prameny zrůdnosti a falše ještě neukázaly jedinou známku utišení a ochablosti”³⁷⁵. Refleksja

wrogów państwa, a po utworzeniu ministerstwa naszego sektoru okazał się jego największym szkodnikiem i sabotażystą, wyszydając i ośmieszając wzniosłe ideały. Swoimi bezwstydnymi przemówieniami, wystąpieniami i wyrafinowanymi, wrogimi artykułami, z całą mocą powstrzymywał postęp. W związku z tym nie wiem, kto mógłby się zgadzać na to, by...” [przeł. A.F.].

³⁷³ Jiří Kolář nigdy nie przedstawiał się inaczej niż jako robotnik pochodzący z rodziny rzemieślników, przekonany lewicowiec, od 1945 roku kontestujący ideologię komunistyczną. W „Lidové kultuře” z 1947 roku opublikował obszerny tekst wspomnieniowy o Juliusie Fučiku, dziennikarzu komunistycznym, zamęczonym przez nazistów w Berlinie w 1942 roku. *Vzpomínky na Juliusa Fučika* (w pierwszej wersji: *Vzpomínky na Julka Fučika*) zapoczątkowały szereg publikacji poświęconych autorowi *Reportažu spod szubienicy*, wyróżniają się jednak na ich tle jako tekst wolny od ideologicznych przekłamań i quasi-religijnej poetyki.

³⁷⁴ Dziennik został po raz pierwszy wydany w samizdacie w 1975 roku, następnie, już oficjalnie, w dziełach zebranych w 1997 roku. Na język polski przełożyła go Renata Putzla-cher-Buchtová dopiero w 2012 roku.

³⁷⁵ „Temat »okupacji« będzie jeszcze długo niepokoił poetów. Może kiedyś, kiedy wszystko zostanie pozornie zapomniane, wyjdzie na jaw coś prawdziwszego i większego, owa ogromna wizja ponizenia i cierpienia, wizja niezniszczalnej siły człowieka, jego bezgranicznej i nieustraszonej wiary w życie i nienawiści wobec kłamstwa, półprawd, głupoty i barbarzyń-

Kolářa – który wraz z Josefem Hiršalem, Josefem Škvoreckým i innymi młodymi autorami należał do grona najbliższych przyjaciół Weila – zawiera już ziarno zwątpienia w możliwość werbalnego przedstawienia wojennej traumy. Pamięć – sugeruje Kolář – jest fenomenem, który staje na przeszkodzie komunikacji, również artystycznej, nadaje jej bowiem pozór „obiektywnej” i „rzeczowej”, aspiruje do niemożliwej pełni i jednoznaczności. Wartościowa refleksja przychodzi dopiero później, „až bude vše zdánlivě zapomenuto” – wcześniej istnieje jedynie chaos i kłębowisko przedmiotów, które układają się w pozornie spójne sekwencje, ale zawierają w sobie ziarno nieoczywistego, zaczyn niespójności. Naoczny świadek Jiří Kolář poszukiwał adekwatnego języka (jak napisałam wcześniej: niekoniecznie języka utkanego ze słów), z rezerwą odnosząc się do głoszonego przez „twórców holokaustowego *decorum*” (określenie Leszka Engelkinga) imperatywu odrzucenia estetyki. Jedną z jego najbardziej bezpośrednich artystycznych wypowiedzi o Szoa był cykl kolaży, utworzonych w latach sześćdziesiątych z reprodukcji zdjęć wykonanych przez atelier fotograficzne praskiej gminy żydowskiej. Pracownicy tego atelier w czasie wojny dokumentowali konfiskaty sprzętów i przedmiotów należących do Żydów, rejestrowanie, gromadzenie i transportowanie ludzi do obozów. Kolář włączył do kolaży także zdjęcia węgierskich Żydów wywiezionych w 1944 roku do Auschwitz-Birkenau³⁷⁶, zwykle zestawiając ze sobą po dwie fotografie, które wiązały się na zasadzie semantycznego „rymu” czy chronologicznego następstwa przedstawionych zdarzeń.

Rozważania Kolářa bodaj od początku powojennej aktywności twórczej idą w określonym kierunku: widzi on Holokaust jako przejaw szeroko rozumianej ludzkiej podłości i to właśnie ta podłość, odsłaniana poprzez repetycję mitu, jest tematem obu jego dramatów. Takie ujęcie pozwala w pewnym stopniu rozbroić kontradycję etyczne-estetyczne; wydaje się zresztą, że tym, co frapuje artystę znacznie intensywniej niż wspomniana opozycja jest język sztuki, poszukiwanie formy adekwatnej dla tematu i przede wszystkim – czego Kolář był świadomy – dla nowej epoki.

stwa, najzwyczajszego i bardzo konkretnego. Źródła zwyrodnienia nie wykazały jeszcze żadnych oznak wyciszenia i osłabienia”. J. Kolář: *Naoczny świadek. Dziennik z roku 1949*, przeł. R. Putzlacher-Buchtová, Kraków 2012, s. 25.

³⁷⁶ Zdjęcia węgierskich Żydów deportowanych do Auschwitz-Birkenau, wykorzystane w kolażach Kolářa, pochodziły z tzw. Albumu Auschwitz, jedyne fotograficzne dowody zbrodni nazistów w obozie śmierci, pochodzące od nich samych. Fotografie do tego albumu były wykonywane na przełomie maja i czerwca 1944 roku przez esesmanów Ernsta Hofmanna i Bernharda Waltera. Z wyjątkiem samego momentu mordowania ludzi, zgromadzone zdjęcia pokazują cały proces transportu, selekcji na rampie, rejestracji i zakwaterowania części więźniów. Album znajduje się w archiwum Yad Vaschem, został także zdigitalizowany.

Podczas jednej z rozmów z Karlem Hvižd'alą i Ivanem Wernischem twórca wspominał, jak w 1953 roku, po wyjściu z więzienia, w którym jako antykomunista i awangardzista spędził za reżimu stalinowskiego prawie rok, spotkał na praskiej ulicy Jaroslava Seiferta: „który na mój widok powiedział: Co słowo, to kłamstwo, co uczynek, to przemoc, a ty podobno przestałeś pisać!³⁷⁷ (...) A co teraz robisz? Odpowiedziałem: Myślę o wierszach z przedmiotów, myślę o wierszach z kamyków. A on na to: A wiesz, ile każdy kamyk musiał przyjąć ciosów i kopniaków, nim stał się kamykiem? Wiesz, ile musiał przyjąć uderzeń, by można było patrzeć na niego jak na cud?”³⁷⁸

Czas na „wiersze z przedmiotów – poezje z kamyków” przyszedł jednak dopiero po dekadzie i zaowocował na przykład asamblażem *Černý cukr, předmětná báseň* z 1963 roku. Tytułową czarną kostką cukru Kolář nawiązywał zarówno do czarnego mleka świtania („Schwarze Milch der Frühe”³⁷⁹) – powracającego jak fugowy *dux* oksymoronu Paula Celana z poematu *Todesfuge* (*Fuga śmierci* z tomu *Mohn und Gedächtnis*, napisana w 1944 roku), jak i do poematu Mallarmégo (twórcy bardzo ważnego dla Kolářa) z 1897 roku *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, przełożonego na czeski jako *Vrh kostek nikdy nezruší náhodu* (1897)³⁸⁰, wreszcie: do czarnego kwadratu Malewicza, który pojawił się także we wcześniejszych *Básních ticha*. Obiekty w wizualnej kompozycji „rzymują się” ze sobą na zasadzie semantycznych analogii, podobnie jak w chwytach retorycznych, takich jak *figura etymologica*, chiasm czy metonimia³⁸¹. Analfabetogramy, ćwokogramy (*cvokogramy*) – to kolejne stopnie, które prowadziły Kolářa ku finalnemu przedsięwzięciu, jakim było tworzenie (odnajdywanie?) poezji poza językiem.

Poszukiwania formy adekwatnej, podjęte zaraz po wojnie i prowadzone w kolejnych tomach poetyckich, w kolażowych dramatach, w wizualnych

³⁷⁷ Słowa Seiferta kilka lat później Jiří Kolář włożył w usta Tery, jednej z bohaterek dramatu *Chléb náš vezdejší*: „Co slovo... to lež... Co slib..., to podvod... Co čin, to nasili”.

³⁷⁸ Wszystkie moje kolaże brały się z moich przeżyć. Z Jiřím Kolářem rozmawiają Ivan Wernisch i Karel Hvižd'ala, op. cit., s. 20-21.

³⁷⁹ „Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken”
„Czarne mleko świtania pijemy je zmierzchem
pijemy południem i rankiem pijemy je nocą
pijemy i pijemy” [P. Celan, *Fuga śmierci*, przeł. J. Filek].

³⁸⁰ Poemat kończy się w czeskim przekładzie frazą: „Každá myšlenka vysílá do oběhu vrh kostkou” („Každá mysl puszcza w obieg rzut kostką”). Jest to oczywiście nawiązanie do *coup de dés* Mallarmégo; do tej samej myśli nawiązywał także Jacques Derrida w swoich głosach. Zob. J. Derrida: *Sovereignities in Question: The Poetics of Paul Celan*, Fordham 2005.

³⁸¹ Zob. A. Winter: *Jiná estetika. Konceptualismus a transmedialita v české literatuře po druhé světové válce*, [w:] *Česká literatura v intermedialní perspektivě*, red. S. Fedrová, Praha 2011, s. 31.

Básních ticha, doprowadziły Kolářa wreszcie do idei, że słowo nie musi być materia literatury – co więcej: już nie może być jej materia. Czeski twórca zaczął szukać istoty poetyckości zupełnie gdzie indziej: w rytmie, powtarzalności, analogii przedmiotów czy obiektów. We wrażeniach, stanach, które mogły wywoływać, skojarzeniach, które nasuwały odbiorcy. Przede wszystkim jednak tym, co według Kolářa miałyby odróżniać działanie plastyczne od poetyckiego jest korzystanie z obrazów czy obiektów wcześniej istniejących, włączanie ich jedynie w nowe konteksty i relacje z innymi przedmiotami: twórca definiował swoją metodę jako system poetycki skopiowany na płaszczyźnie nielingwistycznej. Zdegustowany poezją tworzoną ze skompromitowanych słów, poszukiwał zbawienia *extra Ecclesiam* języka³⁸². Dla komentatorów jego dzieł plastycznych – można tu wskazać choćby Adolfa Hoffmeistra czy Miroslava Lamáča – od początku było jasne, że jest to nadal poezja; Lamáč zdecydowanie pisze: „Kolář nikdy nepřestal být básníkem”³⁸³ i przypomina znamieny tytuł jednego z jego „wierszy-z-przedmiotów”: *Jednou bude možno dělat poezii z čehokoli*. Koncepcja ta może budzić wątpliwości: rezygnacja z kryterium tworzywa dla rozróżnienia gałęzi sztuki (dźwięk dla muzyki, farby dla malarstwa, kamień i plastyczne materiały dla rzeźby itd.), odrzucenie – w konsekwencji – pojęcia synkretyzmu, komplikuje dotychczasowe podziały³⁸⁴. Nie można w tym przypadku

³⁸² Kwestia „zbawienia” pojawia się niejednokrotnie w różnych – mniej lub bardziej metaforycznych – kontekstach w szkicach krytycznych dotyczących poezji Kolářa, szczególnie w interpretacjach jednego z jego najciekawszych, graficznych wierszy z tomu *Básně ticha*, zatytułowanego *Kalvarie*. Utwór „uformowany” jest w postaci trzech krzyży, składających się z wszystkich liter alfabetu łacińskiego i ze znaków przestankowych. Ivan Wernisch interpretował ten utwór jako pytanie o możliwość zbawienia i zmartwychwstania literatury „ukrzyżowanej” hekatombą dwóch wielkich wojen. Wernisch widzi nadzieję; Leszek Engelking, przytaczając tę interpretację, wyraża wątpliwość w sugerowany przez czeskiego krytyka i poetę optymizm wymowy utworu Kolářa – przypominając, że niedługo później autor umilkł, rezygnując z posługiwania się materia języka. Obaj interpretatorzy *Kalvarii* – podobnie jak pisząca te słowa – wskazują jednak przede wszystkim na niedefinitywność, „otwartość” kwestii postawionej poetycko i graficznie przez artystę.

³⁸³ M. Lamáč: *Jiří Kolář*, Praha 1970, s. 5.

³⁸⁴ Kolář określał czasami swoją poezję z przedmiotów „poezją ewidentną”. W szkicu *Snad nic, snad něco* (którego tytuł jest inspirowany Mallarmé), artysta objaśnia ideę rezygnacji ze słów: „A co to jest poezja ewidentna? Jest to wszelka poezja, wykluczająca słowo pisane jako nośnik tworzenia i porozumiewania się. Właśnie to – słowo – ma pozostać w człowieku i wszczać w nim monolog. Jestem przeświadczony, że poza kilkoma pracami poetów konkretnych, spośród których wymienię G[erharda] Rühma i F[ranza] Mona, jakikolwiek współczesny wiersz można bez szczególnych starań zawrzeć w zdaniu; że, jak twierdzi Beckett w *Comment c'est*, to, co mówią dzisiejsze wiersze, proza może wypowiedzieć bez najmniejszych trudności, a nawet lepiej. Pod koniec 1961 roku czytałem jakąś statystykę, która dowodziła, iż większość współczesnej ludzkości nie umie czytać i pisać. I tu przyszło mi do głowy, by spróbować stworzyć wiersz, jaki napisałby analfabeta”. J. Kolář: *Može nic, može což*, op. cit., s. 158.

mówić już o „przesuwaniu granic sztuk” (bo granice przestają w ogóle istnieć), trudno posługiwać się koncepcją „syntezy sztuk” (skoro odmiennosc tworzywa przestaje być czynnikiem odróżniającym jeden rodzaj artystycznej ekspresji od innej), wreszcie – nie da się interpretować w tym kontekście literackiej twórczości autorów, którzy posługują się językiem „nieswoim”, wywodząc się przy tym z odmiennej tradycji literackiej (los emigrantów, np. Milana Kundery piszącego po francusku, ale wyrastającego z czeskiej czy szerzej: środkowoeuropejskiej tradycji). Przy wszystkich wątpliwościach związanych z korektą czy wręcz rewolucją w dziedzinie sztuki, podejmowaną przez Kolářa, ważna jest właśnie owa jednorodność, syntetyczność wizji artysty, kreującego zarówno teksty literackie (w tym również dramaty), jak i plastyczne w duchu zwątpienia w dawne podziały. Próba znalezienia nowej koncepcji, zrewolucjonizowania sztuki i myślenia o niej jest konsekwencją awangardowej proweniencji twórcy i jego stosunku do nieodległych wydarzeń historycznych.

Czechosłowacka powojenna publiczność literacka i teatralna podlegała podobnym mechanizmom (może w subtelniejszej mierze), jak publiczność polska: dzieła odnoszące się w sposób mniej lub bardziej bezpośredni do Zagłady, transportów Żydów, postaw obserwatorów, zwykle wywoływały pytanie o status autora: czy należy on do świadków, czy też do ofiar³⁸⁵ Holokaustu, pytanie to zresztą często było motywowane politycznie. Bez względu na to, z którą stroną twórca się identyfikował, wkraczał w sieć zależności i oczekiwań ze strony czytelników czy widzów. Nagromadzenie – niekoniernie wyrażanych i wyrażalnych – emocji związanych z opisywaną problematyką utrudniało, jeśli nie uniemożliwiało autorowi podejmowanie suwerennych decyzji o wyborze środków artystycznych³⁸⁶. Kolář jednoznacznie deklaruje się jako „bystander” (wedle nomenklatury i klasyfikacji Raula Hilberga), rozważając jednocześnie tragizm tego doświadczenia, wspólnego mieszkańcom Europy Środkowej. W sztuce *Mor v Athénách* jeden z bohaterów wypowiada słowa, które brzmią jak biblijny lament Jonasza albo okrzyk bólu Hioba (ostatni wers jest zresztą niemal dosłownym przytoczeniem biblijnych słów tego ostatniego):

³⁸⁵ Trzeba pamiętać, że pojęcie „ofiary” Szosa nie jest jednoznaczne. Hanna Krall w rozmowie z Dorotą Wodecką stwierdza, że ofiary niczego o Holokauście nie napisały – zostały bowiem zgładzone. Wszyscy, którzy pozostali przy życiu, są według niej świadkami Szosa i z perspektywy świadków opowiadają o swoich doświadczeniach. Zob. H. Krall: *Trzeba wiedzieć, co w nas siedzi*, [w:] D. Wodecka: *Polonez na polu minowym*, Warszawa 2013.

³⁸⁶ Zob. T. Żukowski: *Tożsamość pod presją. Proza Adolfa Rudnickiego o Zagładzie*, [w:] *Wojna. Doświadczenie i zapis. Nowe źródła, problemy, metody badawcze*, red. S. Buryła, P. Rodak, Kraków 2006, s. 273-309.

ALYBIS (*zvedne hlavu*): Nešťastné miesto
ke zkáze určené
nevinné
že přihlíželo ponížení...
Běda tomu
kdo byl jen svědkem potupení
dvakrát běda tomu
kdo nečinně přihlížel
třikrát tomu
kdo pomáhal
Lépe by mu bylo kdyby se byl nenarodil...³⁸⁷

„Bycie świadkiem” jest w cytowanym fragmencie opisane jako doświadczenie trójstopniowe: jest ten, który patrzy (zapewne stał się świadkiem przypadkowo), ten, kto beczynnienie się przygląda i ten, kto pomaga. O ile pomocnik i przypadkowy świadek to figury, których status jest zrozumiałe natychmiast, o tyle wyszczególniona kategoria „bezczynnego gapi” wymaga namysłu. Interpretuję ją jako obraz „niewinnego sprawcy”, czyli postaci, czerpiącej rozkosz – w sensie *juissance* – z aktu przemocy, którego dopuszcza się ktoś inny. To doświadczenie jest, jak starałam się dowieść już wcześniej, w prologu oraz w rozdziale o dramaturgii Arnošta Goldflama, powszechniejsze w Europie Środkowej niż zwykle się przyznawać. Wiązanie go wyłącznie z antysemityzmem czy, szerzej, etnocentryzmem, może zwiąć na manowce, jak sugeruje choćby Timothy Snyder w swojej książce *Czarna ziemia*³⁸⁸, dowodząc z punktu widzenia historyka,

³⁸⁷ J. Kolář: *Mor v Athénach*, op. cit., s. 119.

„ALYBIS (*podnosi głowę*): Nieszczęsne miejsce
przeznaczone na zagładę
niewinnie
przyglądało się upokorzeniu...
Biada temu
kto był świadkiem hańby
dwakroć biada temu
kto się beczynnienie przyglądał
po trzykroć temu
kto pomagał
Lepiej by było gdyby się nigdy nie narodził...” [przeł. A.F.]

³⁸⁸ Koncepcja Snydera, którą można by nazwać „ekologiczną” nie musi być przyjmowana jako zawężająca, alternatywna wizja, ale z pewnością stanowi dodatkowy element wieloczęściowej układanki, która w finale dała Holokaust. Autor *Czarnej ziemi* pisze: „Określenie Hitlera mianem antysemita albo antysłowiańskiego rasisty oznacza lekceważenie mocy nazistowskich idei. Jego poglądy na temat Żydów i Słowian nie były posuniętymi do skrajności uprzedzeniami, lecz przejawem spójnego światopoglądu, który posiadał wystarczający potencjał, by zmienić świat. Hitler zatarł różnicę między polityką a nauką, co pozwoliło mu przedstawić problemy polityczne jako naukowe, a naukowe jako polityczne. Tym samym znalazł się

że poszukiwanie ideologii następuje z reguły po dokonaniu zbrodni, a nie przedtem.

Michal Bauer pisał o Koláři wzniośle, że jest przybity do swojego doświadczenia poety-świadka jak do krzyża („Kolář je přibit na svůj úděl básníka-svědka jako na svůj kříž”)³⁸⁹, a Václav Černý opisywał go jako obserwatora rzeczywistości i naprzemiennie – wizjonera; bliskie to zresztą ulubionemu określeniu Emanuela Frynty, który nazywał autora zbioru *Prométheova játra* „poetą nasłuchującym” („básník naslouchající”)³⁹⁰.

W pierwszej części tej napisanej w 1950 roku prozatorsko-poetyckiej książki, równie nowatorskiej pod względem formalnym jak poprzedzająca ją *Černá lyra*, autor kolażowo łączy swoje własne wersy, w których przenikają się tragizm codzienności w stalinowskim reżimie z koszmarem niedawno minionej wojny z rozpisany na strofy fragmentem drugiej części opowiadania Zofii Nałkowskiej *Przy torach kolejowych*³⁹¹ (z 1946 roku). Było ono opublikowane w tomie *Medaliony*, przełożone w 1949 roku na język czeski przez Helenę Teigovą (jako *U trati*) i włączone przez tłumaczkę do antologii polskich przekładów zatytułowanej *Za mír světa*. W omawianej książce Kolářa opowiadanie to zostało włączone w obręb utworu *Skutečná událost (Rod Genorův) (Prawdziwa historia [Ród Genora])*³⁹², ale nie było to jedyne nawiązanie do tego opowiadania. W części *Prométheových játer* zatytułowanej *Jásající hřbitov. Výbor z deníku* znajduje się uwaga, że tekst Nałkowskiej poruszył poetę „tentokrát tak silně, že jsem se bez rozmýšlení odhodlal napsat, či spíše sestavit ze slov a vět povídky samé báseň stejného obsahu. Byl to pro mne zprvu jen pokus, jak jsem schopen zmoci cizí námět”. W późniejszym dramacie *Chléb náš vezdejší* jedna z postaci – Los – mówi o produkcji mydła z ludzkiego tłuszczu: ten fragment prawdopodobnie również był inspirowany pierwszym opowiadaniem z *Medalionów*, zatytułowanym *Profesor Spanner* (możliwe też, że Kolář, podobnie jak Nałkowska, korzystał z zeznania preparatora ciał zatrudnionego w zakładzie Rudolfa Spannera):

pośrodku stworzonego przez siebie kręgu, interpretując wszystkie dane zgodnie ze schematem, w którym humanistyczny wpływ Żydów deprawuje idealny świat rasowej przemocy. Przedstawiając Żydów jako ekologiczną szkodę, odpowiedzialną za planetarny dysonans, Hitler ukierunkował i spersonalizował nieuniknione napięcia związane z globalizacją”. Zob. T. Snyder: *Czarna ziemia. Holokaust jako ostrzeżenie*, przeł. B. Pietrzyk, Kraków 2015, s. 414-415.

³⁸⁹ M. Bauer: *Jiří Kolář: očitý svědek v zemi mrtvých/očitý svědek ze země mrtvých*, op. cit., s. 6-7.

³⁹⁰ *Prométheova játra* były dedykowane właśnie Emanuelowi Fryncie, poecie, tłumaczowi literatury rosyjskiej i krytykowi literackiemu, należącemu do kręgu przyjaciół Václava Černého.

³⁹¹ J. Kolář: *Prometheova játra*, Toronto 1985, s. 34.

³⁹² Tytuł jest sygnałem bardzo luźnego, pośredniego nawiązania do opowiadania Ladislava Klímy *Skutečná událost sběhnuší se v Postmortálii*, opublikowanego w 1932 roku (po śmierci autora) w tomie *Slavná Nemezis*.

OSUD: Žil jsem v Gdaňsku a hledal práci
Úředník pracáku jemuž jsem pronajal pokoj
mi opatřil místo v anatomickém ústavu
kde jsem od ledna 41 pracoval jako preparátor
Ředitel ústavu byl profesor Spanner
(Odmlčí se a nesměle hledá v obecnstvu.)
Jeho zástupcem byl docent dr. Wolman z Československa
(Odmlčí se a hledá v obecnstvu.) (...)
Hned na zimu toho roku profesor Spanner nařídil
sbírat lidský tuk a nevyhazovat jej
A v únoru 44 mi dal předpis
na výrobu mýdla z lidského tuku (...)
Vezme se pět kilogramů lidského tuku
10 litrů vody
500 až 1000 gramů žíravé sody
Vše se nechá 2 až 3 hodiny vařit
a dá se vychladnout
Mýdlo samo vyplave nahoru
a zbytky zůstanou na dně (...)
Po přidání hrstě soli sody
a čerstvé vody
celou směs znovu 3 hodiny povaříme
Po vychlazení se mýdlo odlévá do forem
aby se odstranil nepříjemný zápach
přidává se benzaldehyd (...)
Hotové mýdlo měl uschované Spanner
Sám jsem si vzal asi 4 kg
a užíval je na mytí a praní³⁹³

³⁹³ J. Kolář: *Chléb náš vezdejší*, [w:] J. Kolář: *Chléb náš vezdejší, Mor v Athénách*, Praha – Lito-
myšl 2000, s. 36-37. Leszek Engelking zamieszcza swój przekład tego fragmentu w książce
*Codziennosc i mit. Poetyka, programy i historia Grupy 42 w kontekstach dwudziestowiecznej awangar-
dy i postawangardy*, Łódź 2005, s. 269:

LOS: Mieszkalem w Gdańsku i szukałem pracy
Pracownik urzędu zatrudnienia któremu wynająłem
pokój
postarał się dla mnie o miejsce w instytucie
anatomicznym
gdzie od stycznia 41 pracowałem jako
preparator
Kierownikiem instytutu był profesor Spanner
(...)
Spanner nakazał
zbierać ludzki tłuszcz i nie wyrzucać go
a w lutym 44 dał mi przepis
produkcji mydła z ludzkiego tłuszczu
(...)

Struktura *Skutečné události* i zacytowanej części dramatu *Chléb náš vezdejší* skłania niektórych interpretatorów³⁹⁴ do wniosku, że jeszcze wówczas, w dekadzie lat pięćdziesiątych poeta ulegał przeświadczeniu o etycznym imperatywie dawania „prawdzie” czy „nagim faktem” pierwszeństwa przed pustą, a zatem niemoralną, dekoracyjnością artystycznych chwytów (konsekwencją takiego myślenia byłaby również rezygnacja z prób metaforycznego kojarzenia Holokaustu z innymi ludobójstwami w dziejach czy ze zbrodniami stalinizmu). Sądzę jednak, że to tylko pozór – należy zwrócić uwagę na właściwości formy kolażowej, która sama w sobie jest chwytem estetycznym; o ile jeszcze zestawienie autentycznych świadectw można uznać za dowód formalnej ascezy, o tyle trzeci w kolejności wiersz z omawianego cyklu, zatytułowany *Samobáseň (Samowiersz)*, zawierający w formie tekstowego rolażu³⁹⁵ pierwsze dwa utwory, świadczy o wyborze określonej metody artystycznej. Kolář w tym tekście „sprasowuje ze sobą” dwie warstwy – wojenną i powojenną, powiązane wszechogarniającym poczuciem grozy. Zabieg sytuowania monologów i dialogów w nowym kontekście jest chwytem nie tylko artystycznym, ale i etycznym; komunikatem: słowo przenicowane, przeniesione ujawnia znaczenia, które umykają na pierwszy rzut oka. Nowy kontekst odświeża ukryty pod patyną przyzwyczajzeń albo celowo zamaskowany sens wypowiedzi. Tę artystyczną „walkę ze słowem”

Bierze się pięć kilogramów ludzkiego tłuszczu
10 litrów wody
500 do 1000 gramów sody kaustycznej
gotuje się wszystko dwie do trzech godzin
po czym się studzi
mydło samo wypłynie na powierzchnię
a resztki zostaną na dnie
(...)
Po dodaniu szczypty sody
oraz świeżej wody
mieszaninę znowu gotujemy przez 3 godziny
Po wystudzeniu mydło wlewa się w formy
Aby usunąć nieprzyjemny zapach
dodaje się benzaldehydu
(...)
Gotowe mydło miał schowane Spanner
Sam wziąłem sobie jakieś 4 kg
i używałem do mycia i prania.

³⁹⁴ Zob. L. Engelking: *Laleczki na sprzedaż. Zabawa w Holocaust i handel Holocaustem*, op. cit.

³⁹⁵ Jiří Kolář zdefiniował poszczególne typy swoich kolaży w książce *Slovník metod*. Rolaż polega na tym, że pocięty w paski obraz innego twórcy artysta nakleja w nowym porządku. Ten rodzaj dzieła plastycznego jest odmianą prolażu, w którym z pierwotnego obrazu (innego autora) usuwa się – najczęściej charakterystyczny – fragment i w jego miejsce wstawia się (na stałe lub z możliwością zamiany) część innego obrazu. Zob. J. Kolář: *Slovník metod / Okřídlený osel*, Praha 1999, s. 154.

Kolářa Michal Bauer nazwał *zápasem halasovským*, odwołując się do eksperymentatorskiej poetyki Františka Halasa, który zresztą był jego pierwszym czytelnikiem, wydawcą debiutanckiego tomu i promotorem, wprowadzającym go do środowiska Jindřicha Chaluppeckiego³⁹⁶.

Kontekst jest kluczowym elementem również w refleksji Zdeňka Pešata nad statusem „autentické poezii” Kolářa: „soubory se do řádu poezie začleňují ani ne tak proto, že obsahují projevy rozepsané do veršů, ale díky kontextu, v němž se ocitají. A to jak v knize samé, tak zejména díky obecnému dobovému povědomí o poezii, které bylo a stále je nakloněno tomuto prudkému odosobnění a zcivlnění básnického projevu”³⁹⁷. Pešat przywołuje kwestię przyzwyczajęń recepcyjnych i oczekiwań odbiorców, podobnie jak Leszek Engelking, który zauważa: „Nie da się zapomnieć o ramie pragmatycznej tekstu, nakazującej czytelnikowi przyjęcie określonych reguł odbioru i interpretacji. Tekst drukowany jako wiersz i będący częścią tomu wierszy odbierany jest jako wiersz i trudno, żeby był odbierany inaczej. Mimo silnej prozaizacji, tekstów „przepisanych” przez Kolářa nie sposób traktować jako prozy, tym bardziej prozy dokumentalnej czy historycznej. Rozbijając nieliterackie teksty na wersy autor *Czarnej liry* wprowadza je w obręb literatury, bo włącza je w tok wiersza, formy wierszowej. Czyni z nich wiersze, własne wiersze”³⁹⁸. Badacz powołuje się w swoich rozważaniach na tezę Jurija Ty-nianowa o minimalnych warunkach rytmu i Jurija Łotmana o statusie słowa w utworze wierszowanym (cytując słynne spostrzeżenie o „znakowym modelu modelu znakowego”), dowodząc, że samo rozbitcie opowiadania na wersy i sugestia obcowania z wierszem bezpowrotnie zmienia status użytych zdań, przenosząc je do sfery literackiej, artystycznej, rządzącej się swoimi prawami – z których wskazałabym przede wszystkim zasadę zawieszanej weryfikowalności. Tymczasem, jak wskazuje Jaromír Typlt, to właśnie kwestia weryfikacji i tkwiącej w samym rdzeniu tego słowa *veritas*, jest kluczowa dla zmagają artysty z materią literacką: „Kolář był wprawdzie świadom tego, że literatura znajduje się w zaklętym kręgu samej siebie i nie ma możliwości rzeczywistego wypowiedzania się o czymkolwiek innym, ale nie chciał tego faktu zaaprobować i toczył z nim walkę. Stąd jego wysiłki, by

³⁹⁶ W swoim dzienniku Jiří Kolář – pod datą 31 października 1949 czyli cztery dni po śmierci Halasa – zanotował słowa Jana Hanča o poecie: „Widziałem go chyba trzy razy w życiu, ale był to jedyny mężczyzna, któremu wierzyłem, dla którego byłem gotów bez słowa poświęcić życie. (...) On był dla mnie ucieleśnieniem kogoś, kto jest ulepiony z kamieni i gliny, na której stoję, na której się urodziłem i w której chyba kiedyś spoczne”. J. Kolář: *Naoczny świadek. Dziennik z roku 1949*, przeł. R. Putzlacher-Buchtová, Kraków 2012, s. 140.

³⁹⁷ Z. Pešat: *Tři průhledy na poezii Jiřího Koláře*, [w:] *Tři podoby literární vědy*, Praha 1998, s. 176.

³⁹⁸ L. Engelking: *Laleczki na sprzedaż. Zabawa w Holocaust i handel Holocaustem*, op. cit.

nadać wierszom autentyzm za pomocą surowych, prawdziwych wypowiedzi z obozów koncentracyjnych itd. (...) Okazało się jednak, że kształt literacki zawsze ten autentyzm wymazuje. Dzieło Kolářa jest niesamowitą, wzorową, ale mimo to na całej linii przegraną walką o wiersz, któremu można by wierzyć”³⁹⁹.

Aporetyczność sugerowanych w cytowanej refleksji oczekiwań Kolářa jest proveniencji awangardowej: formacja, która wyrosła ze sprzeciwu wobec pozaartystycznych funkcji sztuki – *art for art's sake!* – i deklarowała odwrót od mimetyzmu, pracowała jednocześnie nad taką zmianą statusu twórczości artystycznej, która w gruncie rzeczy prowadziła do jej wtórnej ideologizacji (w rezultacie wielu awangardzistów z łatwością przeszło na pozycję piewców doktryny komunistycznej). Kolář, który już w 1945 roku oddał partyjną legitymację i od tej pory konsekwentnie krytykował system komunistyczny (a w 1979 roku wyemigrował do Francji), jeśli rzeczywiście, jak odczytuje Jaromír Typl, na początkowym etapie drogi twórczej marzył o formie wierszowej, „której można wierzyć”, to zapewne również niemal od samego początku powątpiewał w możliwość jej powołania i natychmiast owe poszukiwania porzucił. Ten spadkobierca awangardzistów, debiutant z 1938 roku (jego pierwsze wiersze ukazały się w lewicowym kwartalniku „U-Blok”, redagowanym przez marksistę Bedřicha Václavka), stanowił jeden z filarów Skupiny 42, miał więc wystarczająco wiele czasu, by ugruntować swoje poglądy o wolności jako nadrzędnej i nienegocjowalnej wartości sztuki. Kwestia wolności i prawdy – prawdy w dziele artystycznym – szczególnie nurtowała Kolářa w nowej rzeczywistości tuż po przewrocie lutowym dokonanym przez komunistów na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych. W dziennikowym wpisie datowanym na 16 grudnia 1949 roku twórca pisze: „Bowiem przyzwyczajenie (...) że sztukę należy uprawiać albo patrzeć na nią jako na coś, co nie może przemawiać w sposób, który może być zastąpiony przez wynalazek techniczny (fotografię, film, radio, płytę gramofonową, gazetę itp.), zaprowadziły wielu twórców i wielkie ruchy artystyczne na pustkowie równie jednostronnej ograniczoności jak tych, którzy stali po drugiej stronie barykady. To i tamto pobiła na głowę sama dzisiejsza rzeczywistość, co bowiem kłamie o prawdziwym stanie rzeczy dobitniej niż dzisiejsze fotografie, film, radio, płyty gramofonowe albo gazety? Nie bądźmy nowymi naiwniakami, zadanie i posłannictwo literatury i sztuki od dawien dawna aż do dziś jest takie samo, w swej złożoności brzmi ono niezwykle prosto: NIE KŁAMAĆ!”⁴⁰⁰

³⁹⁹ [Cyt. za:] *ibid.*, s. 7.

⁴⁰⁰ J. Kolář: *Naoczny świadek*, op. cit., s. 164.

Skupina 42, którą Kolář współtworzył, była znaczącym punktem odniesienia dla generacji artystów zwanej šestatřicátníky, kierującej się w swoich literackich poszukiwaniach imperatywem wolności i prawdy. Václav Havel tak określał rolę, jaką dla jego rówieśników i dla niego samego odgrywała Skupina: „stała się dla nas ostatnim żywym przykładem czeskiej poezji i czeskiej sztuki w ogóle. Całkowicie utożsamialiśmy się z nią, i pierwsze tomiki Kainara, Kolářa, eseje Chalupceckiego itp. spełniały dla nas rolę kompasu”. Tym, co ujęło Havla i jego rówieśników była autonomia artystycznej wypowiedzi wpisana niejako w formułę działalności grupy – i to właśnie z tej wolności wyrastała prawda w dziełach jej reprezentantów. Nie była to prawda socjalistyczna ani opatrzona żadnym innym przymiotnikiem, tylko uczciwość i bezkompromisowość artystycznych poszukiwań, które realizowały się zawsze w relacji do pilnie obserwowanej rzeczywistości. Jiří Kolář ze swoją negacją zastanych form wpisywał się jednocześnie w artystyczną linię, którą Mario Praz obserwował u dadaistów (antysztuka), Le Corbusiera (antyarchitektura) czy Alaina Robbe-Grilleta (antypowieść)⁴⁰¹, interpretując tę tendencję jako próbę znalezienia wyrazu dla poczucia pustki (a może „spustoszenia”?). Niefiguratywna sztuka Kazimierza Malewicza i Pieta Mondriana, muzyka atonalna i dodekafoniczna Arnolda Schönberga i „pusta” proza Henry’ego Greena (*Dotting*) to inne wersje tego samego artystycznego projektu. Praz pisał: „abstrakcyjne odbicie nowoczesnego świata (...) ma szczególny walor patetyczny, zrodzony być może z rozpacz; artyści ci bowiem są jak linoskoczkowie, otaczająca ich zaś próżnia nadaje ich ewolucjom aurę tragedii”⁴⁰². Pustka rzeczywistości wymaga odpowiedzi w postaci „spustoszonej” sztuki. W tym duchu wypowiada się także Jindřich Chalupcecký: w eseju teoretycznym – uważanym za manifest programowy współzałożonej przez niego Skupiny 42 – *Svět, v němž žijeme* („Program D 40”, nr 4) podkreśla, że „umění objevuje skutečnost, vytváří skutečnost, odhaluje skutečnost, ten svět, v němž žijeme, a nás, kteří žijeme. Neboť nejen tématem, ale smyslem a záměrem umění není nic než každodenní, úděsné a slavné drama člověka a skutečnosti: drama záhady čelící zázraku. Nebude-li toho moderní umění schopno, bude zbytečné”. Sztuka w takim ujęciu jest ogniwem pośrednim pomiędzy człowiekiem a rzeczywistością, medium o podwójnej funkcji: ujawniającym istotę rzeczywistości i istotę człowieczeństwa.

W odróżnieniu od awangardowych poprzedników, członkowie Grupy 42 szukali inspiracji nie w kulturze francuskiej, ale w angloamerykańskiej (Carl Sandburg, Edgar Lee Masters, Walt Whitman), znajdując w nich żywiol współczesnej cywilizacji, miasta, a także język pisanie o codzienności

⁴⁰¹ M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, Gdańsk 2006, s. 234.

⁴⁰² *Ibid.*, s. 137.

(jak u Mastersa). Jiří Kolář tłumaczył utwory wymienionych poetów, dał też czeszczyźnie – co szczególnie interesujące w kontekście jego dramaturgicznej twórczości – pierwszy przekład sztuki *Czekając na Godota* (*Čekání na Godota*) Samuela Becketta i *Kto się boi Virginii Woolf* (*Kdopak by se Kafky bál*) Edwarda Albee.

Kdopak by se Kafky bál? Tytuł czeskiego przekładu sztuki Edwarda Albee, którego oryginalny tytuł brzmi *Who's afraid of Virginia Woolf?* świadczy o interesującej „strategii” translatorskiej Jiřego Kolářa. Albee nawiązywał do disneyowskiej piosenki z *Trzech świnek*: *Who's afraid of the big bad wolf*; w Czechach to brzmiało *Kdopak by se vlka bál* (a w Polsce *Kto by się tam wilka bał*). Autor amerykańskiej sztuki wykorzystał więc grę słów – bohaterowie utożsamiali nazwisko pisarki z identycznie brzmiącą nazwą zwierzęcia. Kolář zdecydował się utrzymać grę słów w przekładzie, korzystając z realiów i języka czeskiego: zastąpił nazwisko Woolf nazwiskiem (Franza) Kafki, które, podobnie jak w polszczyźnie, jest jednocześnie pospolitą nazwą ptaka. Rytmiczna forma tytułu *Kdopak by se Kafky bál?* nadal nawiązuje do piosenki z *Trzech świnek*. Kolejni tłumacze próbowali rozwiązać ten problem inaczej, na przykład nadając tytuł *Kdopak by se vlka bál?* (w ten sposób pierwotną grę słów mogli wychwycić tylko odbiorcy znający język angielski) albo, jak Jiří Jousek, powracając do nazwiska Woolf w tytule, poświęcając grę słów i piosenkowy rytm na rzecz zbliżenia przekładu do rozpoznawalnego brzmienia oryginalnego (*Kdo se bojí Wirginii Woolfové?*). Decyzja translatorska Kolářa świadczy o odmiennym rozumieniu roli tłumacza (jako „drugiego autora”) i o chęci zakorzenienia przekładanych dzieł w czeszczyźnie. Jest to jeszcze jedno świadectwo Kolářowego postrzegania pracy artystycznej jako aktywności w pewnym sensie „totalnej”, w której operowanie tworzywem literackim czy plastycznym w rezultacie ma prowadzić do „przetestowania” możliwości składników kultury czeskiej w nowym kontekście i do poszerzenia jej repertuaru.

Nowe pojmowanie mitu przenikającego codzienność artyści Skupiny 42 znajdowali między innymi u Thomasa Stearnsa Eliota w *Ziemi jałowej* (*The Waste Land*) i u Jamesa Joyce'a: „zastosowawszy [mit św. Graala] w odniesieniu do współczesności, Eliot odnawia go, przestaje więc to już być mit stary, teraz, odnowiony, staje się mitem nowym. *Nota bene*, podobnie z mitem o Odyseuszu postępuje w *Ullissesie* James Joyce” – pisze Leszek Engelking⁴⁰³. Ten rodzaj mitu szczególnie zajmował Jiřego Kolářa w czasie pisania zbioru *Dny v roce* (wyd. 1948), który był rodzajem poetyckiego dziennika. W pisanim tuż po wojnie *Naocznym świadku* rozważał konieczność powrotu

⁴⁰³ L. Engelking: *Codziennosc i mit. Poetyka, programy i historia Grupy 42 w kontekstach dwudziestowiecznej awangardy i postawangardy*, Łódź 2005, s. 162.

do projektu starożytnych cyklików, którzy opierali twórczość na micie, ob-
lekając kontemplację jego symboli w kształt literacki: „Myślę o konieczności
albo powrocie do tego, co robili poeci cykliczni, nie z powodu jakiegoś bra-
ku zasady, nie mam też na myśli czegoś, co dokumentowałoby prawomoc-
ność tego postulatu, ale przede wszystkim dlatego, że moim zdaniem nie
da się wyrazić złożoności i nieuchwytności naszego „niehumanistycznego wieku”,
a także fatalnej świadomości owej niehumanistyczności, która jest w nas samych za-
razem z poczuciem obecności miejsca, gdzie możemy jeszcze po ludzku żyć;
nie da się tego wszystkiego wyrazić bez dostatecznie szerokiego przed-
stawienia i wyartykułowania w pełni uzasadnionych i odpowiadających
rzeczywistości całościach”⁴⁰⁴. Takie postrzeganie twórczości – zawieszonyj
między mitem aspirującym do całościowego porządkowania rzeczywistości
a prawdą wiecznego niedo-, siłą fragmentu jest również bliskie koncepcji
Chalupeckiego, wyrażonej w słowach: „...nejen tématem, ale i smyslem
a záměrem umění není nic než každodenní, úděsné a slavné drama člověka
a skutečnosti: drama záhady čelící zázraku”⁴⁰⁵.

Refleksja nad potrzebą powrotu mitu do twórczości literackiej i arty-
stycznej zaowocowała również współpracą z Josefem Hiršalem, podjętą na
przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Był to już etap słynnego
stammtischu artystów w praskiej kawiarni Slavia.

SLAVIA. Po rozwiązaniu Skupiny 42 Jiří Kolář zaczął spotykać się ze swoimi
przyjaciółmi-artystami przy stałym stoliku najpierw w kawiarni Narodowej
przy Národní, a później w Slavii naprzeciwko praskiego Teatru Narodo-
wego. Stał się nieoficjalnym animatorem stolikowego kręgu twórców, do
którego aspirowali również młodzi Šestatřicátníci, z Václavem Havlem na
czele⁴⁰⁶. W rozmowie z Hvížd’alą i Wernischem opowiadał: „W Slavii była
przyjemna atmosfera, chadzali tam aktorzy Teatru Narodowego po próbach
i na obiady. Chadzał tam Jiří Trnka i jego koledzy od filmów animowanych.
Później przenieśli się tam dziennikarze, którzy przedtem przesiadywali
w kawiarni Union, dziś jest tam jakiś bank, na rogu Národní i Perštýna.
(...) Kiedy ktoś zaczynał pleść androny, Lhoták taktownie mu przerywał
i zaraz rozmowa schodziła na coś innego, istotnego. Przychodzili tam
w miarę regularnie właśnie Kamil Lhoták, Joska Hiršal, Honza Rychlík i pro-
fesor Václav Černý...” [„LnŠ” nr 7, 1997, s. 30]

⁴⁰⁴ J. Kolář: *Naoczny świadek*, op. cit., s. 163-164.

⁴⁰⁵ [Cyt. za:] J. Lehár, A. Stich, J. Janáčková, J. Holý: *Česká literatura od počátků k dnešku*,
Praha 2006, s. 709.

⁴⁰⁶ Aleksander Kaczorowski w biografii Havla opisał (na podstawie wspomnień Violi
Fischerovej) okoliczności, w jakich dramaturg poznał Jiřego Kolářa: „Havel często bywał

Kolář wspólnie z Hiršalem przełożył na czeski bajki Ezopa, opowieści Friedricha von Schönberga o miasteczku Kocourkov (niemieckie Schildbürger: odpowiednik polskiego Pacanowa, angielskiego Gotham czy starogreckiej Abdery, rozslawionej w Czechosłowacji przez komedię Wericha i Voskovca *Osel a stín*), historyjki o Tillu Eulenspiглу (cz. Enšpígl) i przygody barona Münchhausena Gottfrieda Augusta Bürgerera, który po czesku nazywa się Prášil. Zbliżenie się Koláři do kręgu autorów poezji eksperymentalnej – poza Josefem Hiršalem byli to jeszcze Ladislav Novák, Bohumila Grögerová, Karel Trinkewitz, Vladimír Burda i Emil Juliš – zaowocowały powstaniem jego pierwszych poetyckich „instrukcji” (cz. *návodů* – tytuł późniejszego tomiku brzmiał *Návod k upotřebení – Instrukcja obsługi*) i wierszy graficznych, które znalazły miejsce w tomach *Vršovický Ezop* (w którym Kolář wykorzystuje czeszczyznę potoczną i praski żargon), *Nový Epiktet*, *Návod k upotřebení*. Było to wkrótce po napisaniu dramatów, w których pojawiają się już formalne cechy charakterystyczne dla późniejszych *Návodů*. W *Morze v Athénách* i *Chlébie našim vezdejším* mit realizuje się jako ciągły powrót tożsamych ról, zaklęty taniec motywów:

BETA: (...) Rok před obětí...
vybrali mladého krásného
neposkvrněného zajatce
aby představoval boha...
Dostal drahocenný oděv
a nádherné věnčení ze vzácných květin.
Štáb učitelů jej každý den cvičil jak má svou úlohu důstojně a půvabně sehrát...
Na každém kroku ho provázela družina pážat
i když se objevil na ulici
lid padal do prachu a prokazoval mu úctu
jako skutečnému vládci nebes
Měsíc před slavnostmi
byly zvoleny čtyři panny
pojmenované po čtyřech bohyních
aby s ním sdílely lože...
S těmi nyní žil v radovánkách
hoštěn nejvyššími velmoži...

[w Slavii] i spędzał całe godziny z Milošem Formanem (obydwaj poznali tam swoje pierwsze żony). Postanowił więc poznać Koláři osobieście. Odszukał numer telefonu poety w książce telefonicznej i namówił Violę Fischerovą, by zadzwoniła do niego i umówiła ich na spotkanie. Kiedy Kolář otworzył drzwi mieszkania, cała trójka parsknęła śmiechem; zaledwie dwie godziny wcześniej siedzieli przy sąsiednich stolikach w Slavii. Kolář powiedział później do żony: »Pamiętasz, mówiłem ci o takim miłym i niewinnym chłopcu, którego widuję w Slavii? To właśnie on dzisiaj u nas był«. A. Kaczorowski: *Havel. Zemsta bezsilnych*, Wołowiec 2014, s. 81.

V osudný den posadili mladíka do královského člunu
a převezli přes jezero k chramu za městem
Tam již čekaly zástupy
Za pochodu vzhůru kolem pyramidy
odhazoval květinové okrasy a rozbíjel nástroje
jimiž si krátil sladké chvíle zajetí...
Na vrcholu chramu čekalo šest kněží
zahalených černými plášti pomalovanými hieroglify
a položili ho na obrovský jaspisový balvan...
Pět z nich mu přidržovalo hlavu a končetiny
šestý šestý v krvavém přehozu mu otevřel břitvou hrud'
vložil ruku do rány a vyrval srdce...
Když se všechno kolem vrhlo tváří k zemi
pozvedl srdce k slunci
a hodil je k nohám boha jemuž byl chrám zasvěcen⁴⁰⁷

Czeski dramaturg vkláda w usta jednej z postaci historię składania ofiary z człowieka w społeczności południowoamerykańskich Indian uprawiających kult solarny, wydobywając uniwersalny, filozoficzny potencjał tej historii i uwypuklając powtarzalne elementy mitu, który funduje – albo uzasadnia – ludobójstwa, Holokaust (czyli Ofiarę Całopalną), a także indywidualny los człowieka niezależnie od historycznych okoliczności. W seminarium na temat *Imion-Ojca* Jacques Lacan sporo miejsca poświęca interpretacji ofiary Abrahama – nazywanej w tradycji żydowskiej *Akeda*: „związaniem” – przywołując dwa obrazy Caravaggia, oba zatytułowane *Ofiarowanie Izaaka*, oraz rozważania Kierkegaarda. Lacan sugeruje interpretację, wedle której baran zauważony przez Abrahama i potraktowany jako zastępcza ofiara zamiast Izaaka jest wedle tradycji rabinicznej „baranem

⁴⁰⁷ J. Kolář: *Mor v Athénách*, op. cit., s. 87-88.

BETA (...): Rok przed ofiarą.../wybrali młodego pięknego/niepokalanego jeńca/żeby przedstawiał boga.../Dostał drogocenne szaty/i wspaniały wieniec z pięknych kwiatów./Sztab nauczycieli ćwiczył z nim codziennie jak ma dostojnie i godnie odegrać swoją rolę.../Na każdym kroku towarzyszyła mu drużyna paziów/a gdy pojawiał się na ulicy/lud padał na ziemię, okazując mu cześć/jak prawdziwemu władcy niebios./Miesiąc przed uroczystościami/wybrano cztery dziewice/które nosiły imiona czterech bogiń/aby dzieliły z nim łożę.../Żył z nimi w ucieszach/gościli go najwięksi dostojnicy.../Tego dnia wsadzili młodzieńca do królewskiego czółna/i popłynęli przez jezioro do świątyni za miastem./Tam czekały już zastępy./W czasie pochodu w górę pyramidy/odrzucał kwiatowe ozdoby i rozbijał instrumenty/które uprzyjemniały mu słodki czas niewoli.../Na szczycie świątyni czekało sześciu kapłanów/owiniętych w czarne płaszcze z hieroglifami/i położyli go na olbrzymim jaspisowym ołtarzu.../Pięciu z nich trzymało jego głowę i kończyny/szósty w krwistoczerwonej pelerynie otworzył brzytwą jego pierś/włożył rękę do rany i wyrwał serce.../Gdy wszyscy upadli twarzą do ziemi/podniósł serce ku słońcu/i rzucił je do nóg boga, któremu poświęcona była świątynia [przeł. A.F.].

pierwotnym”, „przodkiem eponimicznym” samego Abrahama i jednocześnie zastępcą Elohima – czyli zarazem Bogiem: „Tym, co ma być doprowadzone do upadku jest pochodzenie biologiczne. Oto klucz do tajemnicy, gdzie uwidacznia się awersja tradycji judaistycznej do tego, co istnieje gdziekolwiek indziej. Hebrajczyk nienawidzi metafizyczno-seksualnych obrzędów, które podczas uroczystości jednoczą wspólnotę z *juissance* Boga. Przeciwnie, będzie on podkreślał rozdział, jaki dzieli pragnienie od *juissance*”⁴⁰⁸. Interpretacja Lacana – poza faktem budowania dyskusyjnego obrazu Żydów jako proto-manichejczyków dążących do unicestwienia cieleśności – daje impuls do rozważań o (nie)możliwości ingerencji w mit (o trwałości fantazmatów). Lacan we wcześniejszym fragmencie przypomina, że „nieustannie zachodziła potrzeba” [podkr. A.F.] powstrzymywania Izraelitów przed kontynuowaniem krwawego rytuału, ale dopiero znalezienie zastępstwa zdołało położyć mu kres, bo w ten sposób unikano konieczności wprowadzania zmiany. Pojawienie się owego barana oznacza, że zakłócenie niezmiennego rytmu ofiarowywania niewinnych jest możliwe tylko pod warunkiem przeniesienia pojęcia ofiary na jakiś substytut. Układ zdarzeń musi jednak – i będzie – trwał.

Lokując zdarzenie Szoa w obszarze mitu rozumianego jako powtarzalny układ zdarzeń, zestaw ról podejmowanych przez ludzi wciąż na nowo w toku dziejów, Kolář *nolens volens* zajmuje określoną pozycję w zarysowanym powyżej sporze o możliwość reprezentacji Zagłady, dającym się sprecyzować przy zastosowaniu szeregu opozycji: etyczne – estetyczne, metafora – metonimia, ikona – idol itd.

Indywidualny ludzki los, oparty na trójelementowej metaforze cierpienie-los-odkupienie o statusie mitu (wywodzącego się z tradycji judeo-chrześcijańskiej) jest także głównym motywem jednego z wierszy z tomu *Básně ticha*⁴⁰⁹, który – podobnie jak cytowany wcześniej dziennik *Očitý svědek* – nie mógł już zostać oficjalnie opublikowany. Na przeszkodzie stanęła tak zwana normalizacja (neostalinizacja), zresztą już wcześniej eksperymental-

⁴⁰⁸ J. Lacan: *Imiona-Ojca*, przeł. R. Carrabino, J. Kotara, B. Kowalów, A. Kurek, Warszawa 2013, s. 91-92. Motyw ofiary w kultach solarnych, ofiary z Izaaka i Holokaustu („ofiary całopalnej”) wiąże się z opisaną już we wprowadzeniu koncepcją René Girarda z *Kozła ofiarnego* (fr. *Le Bouc Emissaire*, 1982).

⁴⁰⁹ Chodzi o graficzny utwór *Kalvarie*. Elżbieta Dąbrowska interpretuje go następująco: „Koncept wizualny Kolářa aktualizuje symbol w semantycznie zorientowanej przestrzeni krzyża i tu powstaje dialogiczne centrum tekstu głównego i tekstów pobocznych rozmieszczonych graficznie po prawej i lewej stronie ramion. E. Dąbrowska: *Wiersze-obrazy Václava Havla i Jiří Kolářa. O korespondencji sztuk artystycznej wypowiedzi*, [w:] *Současné kontakty české a polské literatury. Współczesne kontakty polskiej i czeskiej literatury*, red. L. Martinek, M. Tichý, Opava 2001, s. 58.

ne, wyprzedzające swój czas utwory czeskiego artysty natrafiały na rozmaite przeszkody i opóźnienia w procesie wydawniczym. Wszystko to razem sprawia, że niełatwo jest śledzić rozwój literacki i wędrówkę motywów w dziełach Koláři. Václav Černý pisał: „Násilí učinilo vše, aby se tento básník sam sebou těžce přístupný jevil vývojově naprosto nesrozumitelný”⁴¹⁰. Po 1989 roku jednym z głównych zadań edytorów było uporządkowanie „wariantów i wariacji” dzieł wydawanych w samizdacie czy – rzadziej – oficjalnie oraz publikowanie tych, które nigdy nie ujrzały światła dziennego; dotyczyło to dziesiątek nazwisk czeskich i słowackich: Bohumila Hrabala, Václava Havla, Pavla Kohouta, Pavla Landovskiego, Ludvíka Vaculíka i wielu innych, przykład Koláři jest więc znamieny dla epoki⁴¹¹.

Pomimo wyraźnej ewolucji poglądów i metod artystycznych Koláři, trudnej, jak powiedziałam, do zrekonstruowania z powodu zawirowań historycznych, Jan Grossman wskazuje na konstans, pewien stały punkt czy też niezmienną perspektywę jego twórczości: „Ale ještě víc nás patrně překvapí sourodost a vnitřní jednota tohoto díla: jeho rozmanitost nevzniká nahodilým tĕkáním od žánru k žánru, ale spočívá vždycky, i ve věcech zdánlivě okrajových, na stejném pojetí světa, které jen proniká do jiných oblastí a stále hledá další prostředky k úplnějšímu vyjádření”⁴¹². Sądzę, że owo „stałe (niezmienne) postrzeganie świata”, jak to określa Grossman, wynika z doświadczenia wojny i totalitaryzmu, które silnie naznaczyły optykę Koláři. Poczucie niewystarczalności, nieadekwatności dotychczasowych form artystycznej i literackiej artykulacji (charakterystyczne dla członka awangardy) determinowało jego nieustanne poszukiwania. Jiří Kolář podobnie jak Novák, Burda, Trinkewitz, poeci skoncentrowani na fenomenie słowa, jego możliwościach, naturze, plastyczności czy też – posługując się znanym terminem z klasyfikacji Romana Jakobsona – jego „funkcji komunikacyjnej”, doszli w rezultacie swoich artystycznych eksploracji, co może się wydawać paradoksalne, do odrzucenia słowa w jego dotychczasowym pojmowaniu i traktowaniu. W niniejszym rozdziale kilkakrotnie już dotknęłam tej kwestii, teraz jednak chciałabym przyrzeć jej się ponownie, wykorzy-

⁴¹⁰ V. Černý: *Nástin básnické osobnosti Jiřího Koláře. Pokus o genetiku básníka abstraktního*, [w:] *Tvorba a osobnost*, t. I, Praha 1992, s. 874.

⁴¹¹ W latach 1992-2000 z inicjatywy Vladimíra Karfíka i pod jego redakcją chronologicznie wydawano dzieła zebrane Jiřego Koláři, dzięki czemu w znacznej mierze uporządkowano jego spuściznę, a niektóre utwory po raz pierwszy ujrzały światło dzienne (np. zbiorek *Čas* z lat 1947-1949, w którym pojawia się już postać Genora). W 2002 roku Miloslav Topinka opublikował dodatkowo jeszcze jeden tom, zawierający luźne notatki poety z lat 1998-2002.

⁴¹² J. Grossman: *Horečná bdĕlost Jiřího Koláře*, [w:] J. Grossman: *Analýzy*, red. T. Pokorná, J. Holý, Praha 1991, s. 364.

stując narzędzia z metodologii Lacanowskiej, do czego uprawnia mnie wcześniejszy wywód o wkonstruowywaniu przez Kolářa elementów mitu w dramaturgiczny czy poetycki obraz współczesności. Sceptyczny stosunek tego twórcy do słowa dobrze oddaje definicja Sławoja Žižka, odnosząca się do Lacanowskiej koncepcji podmiotu: „jeśli tylko podmiot został pochwycony w radykalnie zewnętrznej sieci znaczących, jest już martwy, rozczłonkowany, podzielony”⁴¹³ i dalej, już w odniesieniu do relacji podmiot-słowo: „podmiot nie może znaleźć znaczącego, które byłoby »jego własne«, że zawsze mówi zbyt dużo albo zbyt mało: mówiąc krótko, mówi zawsze coś innego niż to, co chciał powiedzieć”⁴¹⁴. Polskiemu czytelnikowi przypomina to słynne Gombrowiczowskie „słowa nas mówią”. Porzuciwszy słowo, które należy do *symbolicznego Innego (l'Autre)*, Kolář skoncentrował artystyczną aktywność na zestawianiu zdekontekstualizowanych przedmiotów, wyrывая je z dziedziny asocjacji narzuconych przez szeroko pojęty uzus i przebudowując na kształt *realnego*.

Lacanowski problem *realnego*, czyli tego, co nie poddaje się symbolizacji, ściśle wiąże się z poczuciem niesamowitości, którą znajdujemy również u Heideggera w *Byciu i czasie (Sein und Zeit)*: filozof nazywa tę kategorię *das Unheimliche* albo *Nichts-zu-hause-sein*, co można oddać jako „bycie-nie-w-swoim domu”. To, co oswojone (używam tego określenia ze względu na rdzeń „swój”), codzienne, zostaje nagle wytracone z równowagi przez wtargnięcie *niesamowitego*. *Ostranienije*⁴¹⁵ (udziwnienie) Wiktora Szklowskiego, rosyjskiego formalisty, ma polegać na tym samym: „Poezja czyli »mowa utrudniona« (...) czy też »mowa-konstrukcja« odzwyczajnia nasze widzenie świata. (...) Kładąc nacisk na proces percepcyjnego tworzenia, a nie oglądania tego, co już stworzone, Szklowski odwoływał się do popularnego w niemieckim romantyzmie rozróżnienia *energeia* (twórczość słowna)/*energon* (wytwór słowny)”⁴¹⁶. Efekt niesamowitości, dziwności wywołuje także zmiana zwyczajnego zastosowania czy działania przedmiotów albo ich dekontekstualizacja. Na tym opierały się gry surrealistyczne: pokryte futrem filiżanki i spodki Meret Oppenheim czy wiotkie zegary Salvadora Dali. Niesamowitość w takim rozumieniu wywodzi się z psychologiczno-filozoficznych dociekań Zygmunta Freuda, należy jednak sięgnąć również do dziedziny teatru: *Verfermdungseffekt* Bertolda Brechta polegał w istocie na

⁴¹³ S. Žižek: *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. J. Bator, P. Dybel, Wrocław 2001, s. 206.

⁴¹⁴ *Ibid.*, s. 207.

⁴¹⁵ Historia słowa „ostranienije”, neologizmu ukutego przez Wiktora Szklowskiego jest dość osobliwa: „udziwniona” (nomen omen) forma tego wyrazu, wywodzącego się od rosyjskiego „strannyj” czyli „obcy, dziwny” (jak angielskie „stranger”) wynikała z błędu ortograficznego, który popełnił autor określenia.

⁴¹⁶ A. Burzyńska, M.P. Markowski: *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007, s. 119.

tym samym: na transformacji zwyczajnego przedmiotu czy obiektu, przekształceniu go w coś niepokojącego, nowego. *Niesamowite* zarówno dla Freuda, jak i dla Lacana to powrót *wypartego*, czyli tego, co zostało wypchnięte poza sferę widzenia (choć, jak napisałam już na początku tej książki, lokowanie owego „poza” i interpretowanie „sfery widzenia” jest odmiennie w przypadku obu psychiatrów).

Kolář, Novák czy Burda z awangardową brawurą zakwestionowali tradycyjne wzorce gatunkowe i dotychczasowe sposoby obchodzenia się z materiały poetycką, sięgnęli po transmedialne sposoby rewolucjonizowania poezji i sztuki „zużytej” i niewystarczającej po hekatombie Zagłady. Status naoczego świadka, jaki Jiří Kolář sam sobie nadał, oznaczał poszukiwanie adekwatnego wyrazu dla grozy, z którą się zetknął, grozy masowego wywożenia niewinnych ludzi na miejsca kaźni. Kolář tworzył (a może i żył) jak gdyby w stanie ciągłego napięcia, jak człowiek, który spojrzal w otchłań. Ta „podwójność” percepcji rzeczywistości – jakby pod podszewką codzienności nieustannie czaił się cień – przewija się w jego twórczości bez względu na transformację, jakiej podlegała; on sam podkreślał to w uwagach poświęconych własnym sztukom teatralnym: „Každá měla mít dvě verze: přehrání, jak určuje text, a potom snově bláznivé zpracování jevištní, filmové, jakékoli, které mělo následovat. Spokojil jsem se s předehrou, protože to »druhé« provedení bylo nad mou víru, musel jsem celý život držet srdce na provaze, aby mi neuteklo”⁴¹⁷ [podkr. A.F.]. Wiele lat później w 1985 roku Kolář pisze: „Umění pramení z poznání, že duchovní člověk je schopen uskutečnit proměnu nejen v sobě, ale čehokoliv ve svůj sen, v představu, tušení, a že této proměně umí vdechnout schopnost trvat, vzdorovat času a žít i v podání...”⁴¹⁸. W demiurgicznych słowach Kolářa pobrzmiwają z jednej strony echa koncepcji twórczej Jiřego Weila, który (być może w duchu rosyjskiego *Nowogo Lefu* czy niemieckiej *Neue Sachlichkeit*) punktem wyjścia czynił surowy fakt, opracowując go artystycznie i udramatyzowując, z drugiej: filozofii egoteistycznej Ladislava Klímy z jego postrzeganiem rzeczywistości jako punktu wyjścia do gry konwencji.

Chiazmaże Kolářa – charakteryzowane przez historyków sztuki jako widzialne manifestacje milczenia czy łączenie niełączliwego⁴¹⁹ – porównuje się czasem do *all over painting* abstrakcjonisty-ekspresjonisty Jacksona Pollocka – obrazów pozbawionych hierarchii, punktu centralnego, wychodzących „poza ramę”. Elementem łączącym ahierarchiczność dzieł amerykańskiego

⁴¹⁷ [Cyt. za:] M. Bauer: *Jiří Kolář: očitý svědek v zemi mrtvých/očitý svědek ze země mrtvých*, op. cit., s. 6-7.

⁴¹⁸ J. Kolář: *Prométheova játra*, Toronto 1985, s. 170.

⁴¹⁹ Zob. H. Wescher: *Die Geschichte der Collage*, Köln 1987; D. Waldman: *Collage und Objektkunst. Von Kubismus bis heute*, Köln 1993.

artysty z pracami Koláža jest polifoniczność, unik wobec utrwalonej tendencji do stratyfikowania płaszczyzn zgodnie z pozaartystycznym założeniem. Czeski twórca dotykał w ten sposób problemu niewyraźności cierpienia⁴²⁰, niemożności pamiętania, ostatecznej samotności cierpiącego człowieka; chętnie określał swoje prace jako „wizualny ekwiwalent bezimiennych ludzkich głosów”⁴²¹. Proces rozrywania, rozcinania i składania na nowo, który musiał poprzedzać powstanie nowego dzieła (w sensie metaforycznym dotyczy to również kolażowych utworów literackich Koláža), można odczytywać jako manifestacyjne opowiadanie się po stronie otwartości, niedoczytania, niedo-odbioru przeciwko totalitarnej presji na domykanie sensów. Ta sama filozofia stoi za decyzją artysty o konfrontowaniu różnych punktów widzenia w jednym dziele, odmiennych praktyk recepcyjnych, rozmaitych głosów.

Konfrontując własne i obce cytaty w kolażowych kompozycjach, zarówno literackich, jak i plastycznych, Kolář niejako zmusza dzieła artystyczne do dialogu, wprowadza je w nowy kontekst, by oświetlały się nawzajem. Podobny mechanizm działa w jego *předmětných básních* (należałoby przełożyć ten termin jako „wiersze rzeczowe”, choć wieloznaczność przymiotnika w języku polskim nieco rozmywa znaczenie tego określenia): przedmioty także „korespondują” ze sobą, ścierają się, prowadzą dialog, wiążą w nowe zbiory, nietypowe kolekcje.

Niektóre teksty literackie Koláža – na przykład *Promethéova játra* – przypominają *pásmo*: awangardowy gatunek literacki, rozpowszechniony na gruncie czeskim przez Karla Čapka, który w 1919 roku pod takim właśnie tytułem przełożył na czeski poemat *La Zone*⁴²² (1912) Guillaume’a Apollinaire’a z tomu *Alcools*. Decyzja translatorska Čapka, który rezygnując z sugestii oryginalnego tytułu przeniósł uwagę na nowatorski gatunek utworu, mocno wpłynęła na karierę *pásma* w czeskiej literaturze. Poetyści nazwali „Pásmem” swoje czasopismo artystyczne, gatunek ten zasilił repertuar literacki takich twórców, jak Vitězslav Nezval (*Edison*), Jiří Wolker (*Svatý kopeček*) czy Bohumil Hrabal (*pásmem* można nazwać między innymi jego *Taneční hodiny pro starší a pokročilé*). Gatunek ten charakteryzuje luźne zestawienie rozmaitych wypowiedzi poetyckich i prozatorskich; polifoniczność, ciągi symultanicznych obrazów rozwijanych w szybkim tempie w myśl estetyki kubizmu i futuryzmu, politematyzm, przecinanie się płaszczyzn czaso-

⁴²⁰ Zob. M. Lamač: *Kolařovy nové metamorfózy*, [w:] V. Karfík (red.): *Příběhy Jiřího Koláře. Básnickový výtoorné praměny*, Praha 1999, s. 117-143.

⁴²¹ J. Kolář: *Slovník metod*, op. cit., s. 84.

⁴²² Poemat *La Zone*, otwierający *Alkohole* Apollinaire’a, tłumaczono na polski – dosłownie – jako *Strefe*. Przekładali Apollinaire’a między innymi Adam Ważyk, Artur Międzyrzeczki, Julia Hartwig, ale jego mniejszą niż w Czechach popularność tego autora (a także mniejszą popularność *pasma*) należy wiązać ze słabszą obecnością surrealizmu, który w Czechach był silny.

przestrzennych. Wiele elementów tej pobieżnej charakterystyki można odnaleźć w sztukach teatralnych Kolářa.

Mocny imperatyw etyczny, który – jak napisałam wcześniej – polskiemu odbiorcy przywołuje na myśl twórczość Tadeusza Różewicza, a rosyjskojęzycznemu np. Giennadija Ajgiego, niemal od samego początku określał artystyczną działalność Jiřego Kolářa; być może jego źródłem było robotnicze pochodzenie twórcy, lata spędzone przy ciężkiej pracy fizycznej, w otoczeniu robotników. Pierwsze teksty poetyckie autor podpisywał przecież konsekwentnie: „Jiří Kolář, truhlář z Kladna”. Specyficzna pozycja pisarza, wynikająca z jego pochodzenia i życiowych doświadczeń sprawiała, że zawsze pozostawał w pewnym dystansie do zastanej rzeczywistości. W pewnym sensie jego „outsiderstwo” było lustrzanym odbiciem sytuacji Havla, któremu jako „burżuazjnému synkowi”, jak sam o sobie mawiał, ciążyło poczucie wyobcowania wynikające z przynależności do bardzo wąskiej, uprzywilejowanej grupy. Kolář potrafił odmienność, świeżość swojego spojrzenia przetransponować na materię literacką i plastyczną, poszukując adekwatnej, nowej formy: „Mně nešlo o to, zda svedu něco lépe napsat, ale zda dokážu to, co napíšu, vybudovat jinak – na základě nového principu. Již tehdy jsem obě své divadelní hry nazval divadelní koláží”⁴²³.

Chléb náš vezdejší uważany jest przez teatrologów za jedną z pierwszych czeskich sztuk inspirowanych teatrem absurdu – przy zastrzeżeniu, że absurd jest w omawianym dziele kategorią nie tyle filozoficzną, ile etyczną, gdyż wykorzystanie mechanizmów przynależnych do tego typu teatru służy – na co wskazuje poniższy fragment – zaprojektowaniu określonej reakcji emocjonalnej u widza/czytelnika:

LEO (*vyndá z kapsy bílý kapesník, přehodí si ho jako ubrousek přes ruku, napodobí jemného číšníka a mluví hned k tomu, hned k onomu*):

Račte sliny, pot, slzy? Pot máme krvavý, i sliny,
nebo by stáčil obycějny potutvář?

Poroučíte z bílé, hnědé, černé, rudé,
nebo žluté tvářičky?

Máme velký výběr,
držíme mnoho nemocných,
jen si nechtě sloužit,
čepujeme zimničný, malarický, maturitní,
výslechový, mezinožní, koňský, šibeniční
stejně jako zvířecí,
máme různé ročníky nejlepší jakosti.

Budete zaručeně spokojeni
a neopomeňte nás opět navštívit.

⁴²³ J. Kolář: *Odpovědi*, Kolín 1984.

Co nenaleznete v paměti
nebo nedodá vaše inspirace,
mužem sami vyrobit.
Máme odborníky,
naše návrhové oddělení pracuje
levně a spolehlivě.
Každý nápoj originál.
(*Sundá kapesník a schová jej.*)
Jen račte poručit.
Ano, poručit, to je to, a ovce jdou,
ovce jdou, jdou, jdou⁴²⁴.

Groteskowa stylizacja w powyższym fragmencie odsyła do ekspresjonizmu w jego odmianie najbardziej pierwotnej, obrazowanej przez *Krzyk* Muncha: lęk, przeszywający malarską przestrzeń obrazu, w przytoczonym fragmencie zrazu dawkuje grozę, ubierając ją w formę ironii, by w finale pulsować w rytmie bezradnie powtarzanego „owce jdou, jdou, jdou”.

Poszukując, podobnie jak w drugim dramacie *Mor v Athénách*, „formy bardziej pojemnej” albo może po prostu: nowej formy dla utworu scenicznego, Kolář zdecydował się na kolaż, zastrzegając, że nie należy utożsamiać tej metody twórczej z montażem⁴²⁵ (i jednocześnie wypowiadając słynne, przytoczone już przeze mnie wcześniej słowa o konieczności „przepędzenia bajki ze sceny”). Przyglądając się sztukom teatralnym czeskiego autora, Vladimír Karfík i Leszek Engelking wskazują na ich „ekstremalną ciemność”, artystyczne eksplorowanie istoty zła. Engelking przypomina, że już we wcześniejszym dziele Kolářa znajduje się swoista zapowiedź tej problematyki: „W zakończeniu traktatu *Mistrz Sun o sztuce poetyckiej* spotykamy się z wyraźnym stwierdzeniem (i zarazem nakazem moralnym), że miejsce poety jest tam, gdzie życie jest najokrutniejsze i dlatego jest również z tymi, których życie jest najokrutniejsze”⁴²⁶.

Obie sztuki Kolářa łączą motyw uwięzienia lub ukrywania się przed zagrożeniem (co w gruncie rzeczy sprowadza się do tego samego: niedobrowolnego pozostawania w zamknięciu). Postaci poruszają się w klaustrofobicznej przestrzeni, której nie mogą opuścić, bo ktoś lub coś ma nad nimi władzę. Niepokojąca sytuacja, w której bohaterowie nie mają pełnej jasności co do zasad „gry”, narzuconej im przez bliżej nieokreśloną instancję nasuwa skojarzenia ze światem powieści i opowiadań Franza Kafki. Na podobnym

⁴²⁴ J. Kolář: *Chléb*, op. cit., s. 347-348.

⁴²⁵ „Proszę nie mylić tego z montażem. Montażem posługiwało się wielu twórców teatralnych. Mówię »kolaż«, ponieważ tylko on mógł przepędzić ze sceny bajkę, tylko on mógł zapewnić najpełniejszy rozmiar polifonii – jako kamień, na którym spoczywałoby nowatorskie dzieło teatralne”. J. Kolář: *Odpovědi*, [cyt. za:] L. Engelking: *Codzienność i mit...*, op. cit., s. 279.

⁴²⁶ L. Engelking: *Codzienność i mit...*, op. cit., s. 281.

pomyśle opiera się nowofalowy film Jana Němca *O slavnosti a hostech* z 1966 roku: grupa ludzi podporządkowuje się samozwańczemu autorytetowi, pozwalając się zamknąć w obrębie narysowanego okręgu, którego linii nie śmie przekroczyć. Zarówno Němec, jak i Kolář – wpisując się niejako w nurt, któremu patronują Kafka i Dostojewski – odnoszą się do mechanizmu władzy autorytarnej, metaforycznie eksplorując problem iluzji i posłuszeństwa. Kafkowski motyw „niezawinionej winy” i udziału w niezrozumiałej grze pojawia się u Koláře niejednokrotnie; w podobnym duchu można interpretować także poniższy fragment *Prométheových játer*:

- Opravdu to je omyl, věřte, prosím vás, nikdy
jsem vás neviděl, nejsem ničím vinen, já
se jmenuji Kolář, mohu vás přesvědčit!
- Kolář, ano, Kolář, přesvědčit, kámen by lépe
nezapřel matku! vykřikla s děsivým zasmáním,
- Kolář, a jistě by mně chtěl nyní pomoci,
svatoušek, nevíňátko, budu si to pamatovat,
jenom vy, jenom vy nezapomeňte, že jste mě potkal,
vrahu vražednická! a smála se na celé kolo⁴²⁷.

Podmiot czterokrotnie powtarza swoje nazwisko, bezradnie powołuje się na własną tożsamość, jak gdyby miała go uchronić przed bliżej nieokreśloną karą za niejasne przewinienie. To czterokrotne powtórzenie jest podobne do Gombrowiczowskiego „ja-ja-ja” z *Dziennika*: tożsamość jako najważniejszy rdzeń w rozmięgotanej plazmie rzeczywistości. Bycie, istnienie – jako jedyny pewnik. Zresztą dalej pojawia się to samo: „já se jmenuji Kolář” – pada deklaracja i zaraz za nią: „A já chci žít, chci psát”⁴²⁸.

W *Święcie wiosny* (*Rites of Spring*) Modris Eksteins interesująco rozważa rolę ‘ja’ w chaosie rzeczywistości wojennej, w czasie gdy rozpadały się dawne struktury, a jeszcze nie wykrystalizowały się nowe: „Gdy wojna zakwestionowała racjonalne powiązania przedwojennego świata, to znaczy związki przyczynowo-skutkowe, zaatakowane zostało znaczenie cywilizacji jako konkretnego osiągnięcia, jak również dziewiętnastowieczny pogląd, że cała historia prezentuje postęp. I gdy świat zewnętrzny runął, jedyną redutą integralności stała się własna osobowość. (...) Gdy przeszłość została wyrzucana w błoto, JA stało się najważniejsze”⁴²⁹. Kolář był pod tym względem nieodrodnym dzieckiem awangardy, a jego reakcja na drugą wojnę światową i to, co po niej nastąpiło w Europie Środkowej nie różniła się zbyt od tej, którą powyżej Eksteins zarysowuje w odniesieniu do świadków Wielkiej

⁴²⁷ J. Kolář: *Prométheova játra*, Praha 2000, s. 173.

⁴²⁸ J. Kolář: *Prométheova játra* [13. říjen 1950. Pátek], op. cit.

⁴²⁹ M. Eksteins: *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, op. cit., s. 238.

Wojny. Podobieństwo wynika zresztą nie tylko z koncentracji na 'ja', ale i z pierwotnego kryzysu tworzenia. Eksteins przywołuje przykłady Rainera Marii Rilkego, Henry'ego Jamesa czy Rudyarda Kiplinga, którzy nie byli w stanie już niczego wartościowego napisać, obezwładnieni widokiem rzezi, jaka rozegrała się na polach Europy; inni dali się zaprząć do ideologicznej roboty, co właściwie jest równoznaczne z odrzuceniem swobodnej twórczości. Jiří Kolář idzie dalej w swoim dążeniu do całkowitej artystycznej niezależności: sugeruje, że działalność twórcza oparta na dawnych wzorcach jest kolaboracją ze zbrodniczym systemem. Dialog Źaketa i Leona ze sztuki *Chléb náš vezdejší*, który mógłby funkcjonować autonomicznie jako utwór poetycki, jest zbudowany na zasadzie „katechizmu”:

ŹAKET: (...) Kdy bublají v knihách potůčky limonád?

LEO: Vždycky, když se vraždí.

ŹAKET: Kdy cvrlikají skřiváci v partiturách?

LEO: Vždycky, když miliony hladoví.

ŹAKET: Kdy rozkvétají paloučky na obrazech?

LEO: Vždycky, když nestačí žaláře.

ŹAKET: Kdy jeviště pocukruje laska?

LEO: Vždycky, když je udavačství ctí⁴³⁰.

Niesmak, jaki w Kolářu wzbudza bezrefleksyjne samozadowolenie artystów uzurpujących sobie miano „piewców trwogi”, „przewodników”, poczucie bezużyteczności dawnego artystycznego sztafażu prowadzi go do gorzko-ironicznego kontrastowania postaw twórców i tzw. prostego człowieka, podobnie jak już przed wojną robiła to Milena Jesenská w swoich felietonach⁴³¹. Odnosząc się bezpośrednio do reakcji sztuki na koszmar wojny, pisał:

Ludzie protektoratu: ...Sądziłiśmy, że wszystko, co możemy zrobić bez ubocznych zamiarów, będzie czyste i sprawiedliwe, że wszystko, co możemy uczynić z miłością, będzie aktem, do którego mamy prawo.

A tymczasem okazało się, że jest zupełnie inaczej, wręcz odwrotnie. Mieliśmy komuś pomóc, a nie pomogliśmy nawet sobie samym. Jak inaczej mogą patrzeć na

⁴³⁰ J. Kolář: *Chléb*, op. cit., s. 27.

ŹAKET: (...) Kiedy w książkach szemrzą strumienie lemoniady?

LEO: Zawsze gdy się morduje.

ŹAKET: Kiedy ćwierkają skowronki w partyturach?

LEO: Zawsze gdy się głoduje.

ŹAKET: Kiedy rozkwitają polanki na obrazach?

LEO: Zawsze gdy zabraknie więzienia.

ŹAKET: Kiedy sceny miłość słodzi?

LEO: Zawsze gdy się ceni fałsz.

⁴³¹ Por. M. Jesenská: *Czego oczekuje Czech od Czecha (3 maja 1939)*, [w:] M. Jesenská: *Ponad nasze siły. Czesi, Żydzi i Niemcy. Wybór publicystyki z lat 1937-1939*, przeł. L. Engelking, Wołowiec 2003, s. 185.

wszystko, co wtedy powstało, niż tak, że bez reszty musiał za mnie zapłacić ktoś inny, inny musiał narazić swoje życie, wystawić je na groźbę najbardziej szalonego mordowania, oddać w niewolę najcięższych trudów, głodu i nędzy bez końca.

Czy przypadkiem artyści i ich sztuka nie stanęli, by tak rzec, po zawietrznej, czy przypadkiem zbyt małym kosztem nie ustawili się na czele szeregów i czy przypadkiem nie były to szeregi sztuczne, papierowe i fałszywe? Czy nauczyliśmy czegoś tych, dla których pisaliśmy?? Co miał robić prosty człowiek, jeśli nie kolaborować, jeśli nie próbować za wszelką cenę żyć, skoro to samo robili oni, najlepsi z jego otoczenia, skoro nie mieli odwagi robić nic innego, godniejszego, skoro nawet przez myśl im to nie przeszło, skoro nie potrafili pokazać, jak żyć!

Dopiero dziś wiemy, że powinniśmy już wtedy mieć odwagę milczeć (...) ⁴³².

Przewrotny, wręcz ironiczny wydźwięk ostatniego zdania, które uderza w przyzwyczajenia odbiorcy pamiętającego o imperatywie głośnego przeciwstawiania się opresji, jest sygnałem odrzucenia dotychczasowych kulturowych skryptów. Kolář, w przeciwieństwie na przykład do formalistów rosyjskich, nie wierzy w możliwość istnienia „słowa samego-w-sobie”, widzi je jedynie w szeregu ideologicznych, cywilizacyjnych, kulturowych uwikłań; wie dobrze, że posługując się słowem, w istocie operuje całym szeregiem odniesień. Uważam, że z tego pierwotnego sądu wyrastają późniejsze decyzje twórcze Kolářa: nie tylko retrospektywny nakaz odmowy kreowania artystycznych światów wobec bezprecedensowego zła, o czym była mowa powyżej, ale i kolaże zarówno językowe, jak i plastyczne (będące wierszami z rzeczy) oraz poetyka happeningu („návody”), przesuwająca środek ciężkości ze słów na działanie odbiorcy. Budując bliską relację pomiędzy dziełem artystycznym a jej adresatem, Kolář dowodzi zainteresowania pojedynczym człowiekiem, indywidualnością. W obu omawianych dramatach na pierwszym planie znajduje się jednostka zagrożona bezosobową i niszczycielką władzą, dążącą do unicestwienia wszystkiego, co „inne”, „obce”. Pod tym względem filozofia Kolářa jest dość bliska refleksjom brneńskiego filozofa-samouka Josefa Šafaříka, autora opowiadań, sztuk teatralnych i esejów, z których większość była znana tylko najbliższemu kręgowi przyjaciół, a całość mogła zostać wydana oficjalnie dopiero po 1989 roku. Zajmuje go przede wszystkim indywidualny człowiek, jego sytuacja w kontekście dramatycznych wyborów i sytuacji historycznych ⁴³³ – powiadał, że „člověk je

⁴³² [Cyt. za:] L. Engelking: *Codziennosc i mit...*, op. cit., s. 273.

⁴³³ Esej Šafaříka *K situaci člověka ve věku techniky*, zaprezentowany przez samego autora 9 lutego 1967 w praskim Klubie Architekta na Małej Stranie był jedną z inspiracji do Praskiej Wiosny, jak podsumował Jiří Kuběna: „Večer zahájí vyznáním za mladou generaci J. Topol; J. Š. přednese tichým, ale naléhavým hlasem před nabitým sálem svůj esej K situaci člověka ve věku techniky; intelektuální Praha manifestuje své uznání našemu »slavnému neznámému« básníku a filozofovi; událost přerůstá v protest vůči ochabující moci a je předzvěstí »pražského jara« (přítomni např. Jan Patočka, Josef Palivec, Bedřich Fučík, Jiří Kolář, Jindřich Chalupecký,

od vyhnání z pomyslného ráje v permanentní krizi" („od času wygnania z raju człowiek jest w permanentnym kryzysie")⁴³⁴.

Brneński filozof, který sam siebie chętniej nazywał artystą-eseistą, wy-dobyya napięcie pomiędzy indywidualnością a społeczeństwem, rozpatru-jąc je w kategoriach walki – odwiecznej i skazanej na porażkę – jednostki o autonomię w obrębie systemu wytwarzanego nie tylko przez władzę (poli-tyczną, ale i np. kościelną, administracyjną itd.), ale i przez społeczeństwo. Šafařík poddawał refleksji także sztukę i literaturę, rozważał jej rolę, sens, dochodząc ostatecznie do wniosku – wyrażonego w esejach i w ostatniej książce, jego sześćsetstronicowym opus vitae *Cestou k poslednímu* (1992) – że nadrzędnym zadaniem twórczości jest działanie katartyczne, powiązane oczywiście z problemem tragizmu⁴³⁵. Wydaje się, że pod tym względem Jiří Kolář, ze swoim imperatywem etycznym współodczuwania z cierpiącymi i opisywania fenomenu ludzkiej podłości, jest uczniem brneńskiego filozofa.

Wierni czytelnicy Šafaříka powoływali się zwłaszcza na jego *Sedm listů Melinovi*⁴³⁶, traktując tę książkę jako znak rozpoznawczy pewnej orientacji światopoglądowej – na tej podstawie na przykład Václav Havel zorientował się, że istnieje jeszcze jedna płaszczyzna porozumienia pomiędzy nim a Jiřím Kolářem. W 1996 roku opowiadał: „Knihu *Sedm listů Melinovi* jsem četl v raném věku a měla pro mne ohromný význam, protože mne filozoficky orien-

Zdeňka Wattersonová, z Brňanů Jiří Kuběna, Miroslav Holman, Pavel Švanda ad.)". [Cyt. za:] J. Taussiková: *Musím udělat skok do tmy*, „Host" nr 3, 2007, s. 30.

⁴³⁴ W tym kontekście znamienny jest metaforyczny fragment *Chléba*, w którym bohaterowie rozmawiają o nieobecnej transcencji, Bogu, który „przesiadł się do innego stolika":

ELA (*úzkostlivě*): Mlč, pro smilování, uslyší nás.

LEO: Slyší nás, i když mlčíme.

ELA: Tak mluv, já jsem hloupá.

LEO: Nedívím se, že nikdo z nás neví, co chce, kam jde, proč tu smrdí, ale když to neví on sám?

ELA: Ptal ses ho někdy?

LEO: Ví, co si myslím, uchechtne se nebo vstane a jde si sednout k jinému stolu povídat anekdoty.

ELA (*do obecnosti*): Proč za ním nejdeš, abys věděl, jaké anekdoty vyprávuje Bůh?

(*Přistoupí k Leovi, starostlivě*.) Není ti dobře? Nějak jsi zbledl.

LEO (*starostlivě*): Asi mi praskla duše.

ELA (*ukazuje do obecnosti*): Anekdoty lidem? Nemýlíš se?

A vědí, s kým tu sedí a mluví?

LEO: Nevědí. Copak ti vůbec něco vědí?

ELA (*krácí zvolna k toaletnímu stolku. Stejně zvolna*

mluví.): Co tím sleduje?

Do chce vědět od hlíny?

Co asi říká těm pitomostem na zdech a v knihách?

J. Kolář: *Chléb...*, op. cit., s. 21.

⁴³⁵ Zob. L. Engelking: *Tytan z ulicy Groha w Brnie*, „Tygiel kultury" nr 10-12, 2007.

⁴³⁶ J. Šafařík: *Sedm listů Melinovi. Z dopisů přáteli přírodovědci*, Praha 1948 (pierwsze wy-danie).

towała ještě téměř v dětství. Je zajímavé, že lidí, které tato kniha oslovila už tehdy, v hlubokých padesátých letech, nebylo mnoho. (...), nemohly na ni vyjít recenze a zůstala bohužel jakoby nezpozorována kulturní veřejností, jakoby zapomenuta. V padesátých letech o ní vědělo jen několik málo lidí a pozoroval jsem, že to byli výhradně umělci. Když jsem se v roce 1953 seznámil s Jiřím Kolářem, Jindřichem Chalupěckým a dalšími z generace tzv. dvačtyřicátníků, zjistil jsem ke svému překvapení, že tuto knihu, o níž jsem si myslel, že ji znám jediný já, oni znají také, že ji také mají rádi a že pro ně měla podobný orientační význam, jaký měla pro mne"⁴³⁷.

Aleksander Kaczorowski podkreśla w swoich rozważaniach o Šafaříku (zawartych w biografii Havla) i roli, jaką odgrywał w środowisku twórców czeskiego samizdatu, że był on filozofem „sokratycznym”, wyrażającym swoje myśli w dialogu z rzeczywistym bądź założonym odbiorcą. Pod tym względem również strategia twórcza Koláře – zwłaszcza te jego dzieła, które zakładały udział odbiorcy we współtworzeniu sensu⁴³⁸ – jest zbieżna z koncepcjami brneńskiego eseisty.

Oba swoje dramaty – o czym była już mowa – Kolář opatrzył tak zwanymi *ředehrami* („przed-sztukami”), poetyckimi pantomimami, które pod względem struktury bardzo przypominają wiersze składające się na tom *Návod k upotřebení* z 1965 roku (wydany w 1969 roku, na progu normalizacji). Tamte utwory-instrukcje były skondensowanymi scenariuszami happeningów, których podmiotem, aktorem, współtwórcą miałby być czytelnik. Poeta nazwał ten typ twórczości „poezją destatyczną” (*destatická poezie*), ponieważ jej celem jest sprowokowanie działania, można więc powiedzieć – za Leszkiem Engelkingiem – że te *quasi-teatralne* utwory są „nie poezją słów ani nie poezją obrazów, ale poezją działań”⁴³⁹. Należy także zwrócić uwagę na relację pomiędzy nadawcą poetyckich instrukcji a ich odbiorcą; bodaj żaden⁴⁴⁰ z pozostałych literackich tekstów Koláře nie jest w takim stopniu dialogiczny.

⁴³⁷ V. Havel: *O Josefu Šafaříkovi*, „Box pro slovo-obraz-zvuk-pohyb-život” nr 6, 1996, s. 114-115.

⁴³⁸ W jednym z listów do swojej paryskiej korespondentki, dwadzieścia lat młodszej dziennikarki i artystki Béatrice Bizot, Kolař prosi o uzupełnienie załączonego kolażu (była to widokówka z wyciętym kwadratem): „Proszę znaleźć jakieś zdjęcie i włożyć je pod wycięte miejsce. Czy ma Pani wrażenie, że wygląda inaczej? Następnie proszę przejść do łazienki i spojrzeć w lustro przez wycięte miejsce. Warto też zobaczyć, jak zmieni to Pani palce, usta, włosy itp.” [Cyt. za:] A. Stec: *Kolaž, prolaž, czochraž, rolaž i „Korespondaž” Jiřieho Kolařa i Béatrice Bizot we Wrocławiu*, <http://obieg.pl/prezentacje/29478> [dostęp 31.10.2015].

⁴³⁹ L. Engelking: *Codziennosc i mit*, op. cit., s. 275.

⁴⁴⁰ Warto przypomnieć jeszcze np. koncept z 1962 roku, zatytułowany *Zápalná báseň*: obok przyklejonej do kartki zapalki autor umieścił tylko słowo „zapał”. Wypełnienie tego awangardowego polecenia oznaczałoby, że utwór był jednorazowego użytku (spełniając w ten sposób

Przed-sztuki w obu dziełach teatralnych łączy koncepcja przestrzeni: postaci znajdują się w klaustrofobicznych pomieszczeniach o ścianach pokrytych palimpsestem napisów, malunków, farb. Jest to jak gdyby archetyp ściany więziennej⁴⁴¹, noszącej ślady ludzkiego cierpienia. Kolářowe zainteresowanie śladem, odciskiem ludzkiej egzystencji przewija się przez całą jego twórczość artystyczną i wydaje się kluczowe w kontekście obu omawianych w niniejszym rozdziale sztuk. To jest jeszcze jeden motyw, łączący twórczość Kolářa i Różewicza: interpretuję ich zainteresowanie śladem jako sygnał uwagi poświęconej temu, co pozostaje po akcie totalnego zniszczenia – na jakimkolwiek polu – którego obaj byli świadkami. Ślad w tej twórczości na ogół jest zatem metonimicznym indeksem, wskazującym na fundamentalny brak. Koncepcja „śladu” zajmuje obecnie coraz więcej miejsca w rozważaniach literaturoznawczych, filozoficznych, antropologicznych; jest także pojęciem bardzo szerokim: Alexandre Serres w swoim wykładzie *Quelle(s) problématique(s) de la trace*⁴⁴² wyszczególnia zaledwie kilka podstawowych sposobów jego rozumienia w różnych dyscyplinach nauki – jako odcisku, znaku, indeksu, niewielkiej ilości jakiejś substancji – co już wystarcza do uzmysłowienia sobie, jak wiele rozmaitych kontekstów może ono obsługiwać. Leszek Engelking, zestawiając dzieła Kolářa z pracami surrealistów, wskazuje że: „nie chodzi [mu] o własną halucynację, ale o zestawienie elementów naznaczonych konkretnym ludzkim losem, niosących jego wyraźny ślad. Urywki rozmów, prowadzonych gdzieś w mieście lub na przedmieściu, niosą w sobie ślad losu tych, którzy rozmawiają”⁴⁴³ [wyróżnienie moje – A.F.]. Kolář chętnie wykorzystywał do swoich plastycznych instalacji zużyte banknoty poznaczone odciskami palców tysięcy ludzi⁴⁴⁴,

radikalne postulaty futurystów o wierszach jednodniowych), z kolei pozostawienie zapalki na swoim miejscu, powstrzymanie się od działania jest równoznaczne z niedopełnieniem, niedoczytaniem czy niepełną percepcją dzieła.

⁴⁴¹ Motyw ściany-palimpsestu jest również charakterystyczny dla fotografii Jana Saudka, wykonywanych po 1972 roku. Mariusz Szczygieł podczas rozmowy z artystą zamieszczonej w tomie reportażu *Zrób sobie raj* stawia tezę – na którą Saudek przystaje – że może to być nieświadome (?) nawiązanie do traumatycznego wspomnienia z dzieciństwa, gdy Jan i Kája Saudkowie, bliźniacy z mieszanego małżeństwa Żyda i Czeszki zostali zagnani na miejsce wywózki do obozu koncentracyjnego i ustawieni pod odrapanym murem. Zob. M. Szczygieł: *Fotograf czeski*, [w:] *Zrób sobie raj*, Wołowiec 2010, s. 71-72. Warto przypomnieć również ostatnie wersy metaforycznego wiersza Jana Skácela *Verše věnované památce I.E. Babela* (z tomu *Hvězdný prak*), w którym Dawid gra na harfie przed „szalonym królem Saulem”: „Hrál jsem a pot mi stékal/ po sedmi žebrech./ Měl v ruce oštěp./ Mohl mne prohodit až do stěny”.

⁴⁴² A. Serres: *Quelle(s) problématique(s) de la trace*, <http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic/00001397> [dostęp 02.11.2015].

⁴⁴³ L. Engelking: *Codziennosc i mit*, op. cit., s. 284.

⁴⁴⁴ W tym miejscu zbiegają się myśli Kolářa, Mallarmégo i Lacana. Francuski psychiatra w swoim fundamentalnym seminarium o *realnym, wyobrażeniowym i symbolicznym* powołuje się

zbierał cudze zapiski, zeszyty ze sklepów papierniczych, w których ludzie wypróbowywali nowe długopisy... Fascynowały go pozostałości czyjejś – niekoniecznie zamierzonej, świadomej – aktywności. W jednej z notatek, zamieszczonych w *Słowniku metod* pisał: „Wielki plik starych kluczy kupiłem na pchlim targu w ruinach Wrocławia. Straszna była ta wizja: klucze nieznanymi, może nawet pomordowanymi właścicielami, ze spalonego lub inaczej zniszczonego mienia (klucze były nie tylko zardzewiałe, ale przeżarte wapnem i czernią spaleniska), ze zrabowanych, martwych lub opuszczonych mieszkań, ze zbombardowanych, zburzonych domów, w większości czekających w żalonych zwaliskach. W Polsce także złożyłem w myślach swój jedyny kluczowy wiersz”. To wspomnienie pochodzi z 1948 roku, kiedy Kolář (podobnie jak Pablo Picasso i Paul Eluard) uczestniczył we wrocławskim Kongresie Pokoju; blisko czterdzieści lat później temat kluczy zapewne nadal go zajmował, skoro jego młoda przyjaciółka Béatrice Bizot pisała do niego, opatrując list maleńkim kluczykiem przyklejonym w nagłówku: „Paryż, piątek 14 listopada 1986. Oto kluczyk, do którego być może znajdzie Pan zamek. Z pewnością dotrze Pan w ten sposób do skarbu odwrotnie proporcjonalnego do jego wielkości ... Babcia miała drewnianą skrzynkę, w której było około pięciuset kluczy, z których każdy miał jakąś tajemnicę. Kto wie, dokąd Pana zaprowadzi ten oto ... Tajna szuflada w antycznym meblu? Szkatułka na biżuterię? Zakurzone pudełko, w którym od wieków spią namiętne listy Romea i Julii? Kto wie ...”, a parę dni później ponownie: „W końcu wysłałam Panu te klucze, trochę to trwało, zanim doszłam na pocztę. (...) Ucieszyło mnie, że podobał się Panu mały kluczyk i z radością wybierałam dla Pana te, które Pan dostanie”⁴⁴⁵. Klucze powracają w „przed-sztuce” do *Chléba*, przy czym scena zbudowana jest tak, jakby była inspiracją dla – chronologicznie późniejszego – listu Bizot. Klaun wydobywa klucze z kapelusza i usiłuje je dopasować do drzwi swojego więzienia:

Radostně vyskočí a letí ke dveřím
Hledá klíčovou díрку ale nenajde ji
Hledá po stěnách
Strká klíč do každé spáry kterou najde
Když pozná marnost svého počínání postoupí
do středu scény
strká si jeden klíč do úst

na słowa Mallarmého, że „mowa jest podobna do owej wytartej monety, którą się przekazuje w milczeniu z ręki do ręki”. J. Lacan: *Imiona-Ojca*, przeł. R. Carrabino, T. Gajda, J. Kotara, Warszawa 2013, s. 29.

⁴⁴⁵ [Cyt. za:] K. Kaczorowska: „Korespondaż” w *Muzeum Architektury*, 2013, www.gazeta.wroclawska.pl/artukul/935722,korespondaz-w-muzeum-architektury,id,t.html?cookie=1 [dostęp 02.11.2015].

a začne klíčem točit na všechny strany
Vyndá a zkouší mluvit
Marně – hlas nevydá⁴⁴⁶

Klucz do nieistniejącego mieszkania lub do drzwi, których lokalizacji się nie zna albo nie pamięta, to idealna metafora śladu. Badania nad jego istotą i stosunkiem do reprezentacji, jak sugeruje chociażby polemiczna wobec koncepcji Jacques'a Derridy propozycja Barbary Skargi⁴⁴⁷, może prowadzić do przeciwstawnych wniosków: ślad można traktować jako rodzaj fałszerstwa, wtórne „wytwarzanie” (obecności) czegoś, czego w sobie w istocie nie zawiera (jak chce francuski filozof), albo jako świadectwo pierwotnej obecności jakiejś istoty czy zjawiska (koncepcja Skargi – ale i Jeana Baudrillarda⁴⁴⁸). Refleksję nad śladem-przedmiotem z opisanych powyżej fragmentów dzieła Kolářa warto jednak rozpocząć od odniesienia do koncepcji Zygmunta Freuda, do której później nawiązywał Jacques Lacan (a także, w nieco innym kontekście, Jacques Derrida⁴⁴⁹). Wiedeński psychoanalityk rozróżniał „reprezentacje słowne” (*Wortvorstellungen*) i „reprezentacje przedmiotowe” (*Sachvorstellungen*), wydobywając w ten sposób różnicę pomiędzy świadomością a podświadomością (ta pierwsza miałaby się manifestować przez słowo, język, druga: poprzez ślad, rzecz, szerzej: obiekt pozasłowny). Podstawowym *novum* wprowadzonym w tym kontekście przez Lacana jest stwierdzenie, że – wbrew kontradycji zbudowanej przez Freuda – podświadomość jest ustrukturyzowana jak język. Ponadto Lacan zwraca uwagę na słowo zastosowane przez samego Freuda: składnik 'die Sache', oznaczający 'rzecz' w pojęciu *Sachvorstellung* w niemieckim ma jeszcze odpo-

⁴⁴⁶ J. Kolář: *Chléb náš vezdejší*, op. cit., s. 14.
„Radośnie rzuca się do drzwi
Szuka dziurki od klucza ale jej nie znajduje
Szuka po ścianach
Wtyka klucz w każdą szczelinę
Kiedy dociera do niego beznadziejność sytuacji
Staje na środku sceny
Wkłada jeden z kluczy do ust
I zaczyna go obracać w różne strony
Wyjmuje i próbuje coś powiedzieć
Bezskutecznie – nie może wydać z siebie głosu” [przeł. A.F.]

⁴⁴⁷ B. Skarga: *Ślad i obecność*, Warszawa 2002. [Zob. rozdziały-eseje: *Spór z Derridą*, s. 11 i *Ślad*, s. 73].

⁴⁴⁸ Idea symulaków Baudrillarda, akcentująca nihilizm współczesnych obrazów, w gruncie rzeczy zakłada pewną pierwotną Obecność ukrytą za znakami – świadczy o tym choćby ten passus: „Za każdym ze swoich wizerunków Bóg jednak w istocie zniknął. Nie ginął – niknął. Innymi słowy – zniknął cały problem, rozwiązany ostatecznie przez symulację. Tak samo dzieje się obecnie z problemem prawdy i realności tego świata – rozwiązujemy go za pomocą technicznej symulacji, mnożąc obrazy, które niczego już nie ukazują”. J. Baudrillard: *Zbrodnia dokonana*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 14.

⁴⁴⁹ J. Derrida: *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Łódź 2011.

wiednik 'das Dinge', które jednak ma węższy, bardziej dosłowny zakres semantyczny. Użycie szerszego pojęcia, wedle Lacana, uzasadnia koncepcję, że również w intuicji Freuda na głębszym poziomie pozorna opozycja *Sachvorstellungen* – *Wortvorstellungen* może zostać zniesiona. Nawet jeśli podświadomość manifestuje się wyłącznie za pomocą zjawisk i przedmiotów, sugeruje Lacan, to u podstaw i tak leży słowo. *Das Ding*, *La Chose* Lacana będzie więc zawdzięczało wiele koncepcji Heideggera: rzecz to jądro poza-słowne, do którego nie można dotrzeć właśnie z powodu jego „pozasłowności”, jednakże determinuje ono sytuację podmiotu. *Rzecz* nie podlega symbolizacji, ale tę symbolizację – słowną i rzeczową, *Sachvorstellung* i *Wortvorstellung* – generuje. Andrzej Zawadzki, opisując komplikacje wokół Freudowsko-Lacanowskiego rozumienia *rzeczy*, precyzuje: „tak jak ślady pamięciowe krążyły wokół nieobecnej i niedostępnej dla nich Rzeczy, tak też znaczące krążą wokół nieobecnego znaczonego, *hors-signifié*, którego brak generuje jednocześnie ruch znaczących, nazywanie, język”⁴⁵⁰. Jeśli Jiří Kolář, podkreślając pantomimicznością swoich teatralnych prac odrzucenie języka, zastępuje słowo przedmiotem (analogicznie jak w swoich utworach poetyckich), to z jednej strony należałoby odczytywać pojawiające się na scenie rzeczy jak słowa, z drugiej: kierować myśl ku pierwotnej *rzeczy*, która pozostaje i pozostanie niewypowiedziana, a na którą przedmioty – jako ślady – wskazują. Rezygnując ze słów, Kolář chciałby przywrócić indywidualny, „czysty” język samej jednostce, ponieważ wedle jego intencji kontakt z rzeczą, elementem kolażu, ma spowodować, że adekwatne słowo pojawi się w psychice odbiorcy i „rozpocznie monolog”⁴⁵¹.

W gruncie rzeczy idea Kolářa, choć realizowana za pomocą awangardowych metod, ma u podstaw romantyczną utopię powrotu do Słowa sprzed wygnania z raju i nieukończonej budowy wieży Babel. W tym kontekście palimpsest napisów na ścianach, które zamykają teatralną przestrzeń w dramatach Kolářa stanowi rodzaj metaforycznego zamknięcia, ograniczenia czy „zamurowania” w pułapce cudzych słów, z których podmiot chciałby się wyrwać. Przypomina to zarówno radykalną koncepcję „cudzej narracji” Rogera Rothmana, o której pisałam już w rozdziale poświęconym teatrowi Goldflama, jak i Lacanowską koncepcję *Słowa-Ojca*. Ponadto uważam, że pomiędzy przedmiotem a słowem w dramatach Kolářa zachodzi podobna relacja jak pomiędzy „śladem” (*trace*) a „znaczącym” (*signifié*) w koncepcji Lacana. Francuski psychiatra widzi „ślad” jako znak odsyłający do nieobecnego – ale niegdyś istniejącego – desygnatu, natomiast „znaczące” jako kolejny stopień w długim, niekończącym się szeregu innych „znaczących” (jest to bliskie Baudrillardowskiemu pochodowi symulaków

⁴⁵⁰ A. Zawadzki: *Obraz i ślad*, Kraków 2014, s. 63.

⁴⁵¹ „Właśnie to – słowo – ma pozostać w człowieku i wszczać w nim monolog” – pisze Kolář w szkicu *Może nic, może coś*, op. cit., s. 158.

i Derridiańskiemu *il n'a pas de hors-texte*). Wedle Koláři słowo „skompromitowane”, oderwane od desygnatu, wiecznie obce wobec podmiotu może zostać zastąpione jedynie rzeczą lub – milczeniem. W pantomimach poprzedzających obie sztuki jest i jedno, i drugie.

Jeśli naścienny palimpsest może być, jak napisałam wcześniej, odczytywany jako znak więzienny czyjegoś cierpienia (ten rodzaj śladu, pomimo odniesień do minionego nie budzi nostalgii i nie przynosi ulgi wyrastającej ze wspólnoty smutku; przeciwnie: stanowi ostrzeżenie, dowód niezmienności mechanizmów rządzących rzeczywistością międzyludzkich relacji), to rzeczy, choć również są śladami, należą do innego porządku. Postaci – w *Morze* jest to kobieta z workiem pełnym przedmiotów, w *Chlébie* wspomniany klaun, który przechowuje rozmaite obiekty w kieszeniach i kapeluszu – wydobywają ze schowków kolekcję, która straciła swój sens („Všechny jeho pohyby nyní vypadají tak jako by zapomněl na to co vlastně hledá”⁴⁵²) albo zyskuje sens metaforyczny, przerażający. Są tutaj budzące sentymenty fotografie, smycz, którą klaun wypróbowuje na własnej szyi, miniaturowe skrzypce i nieprzydatna złota moneta – przypomina to obiekty z obozowych magazynów, przedmioty należące niegdyś do ludzi, którzy nie przeszli selekcji na rampie. Dalej: jest także kość (zwierzęca czy ludzka?), którą klaun bawi się, jakby była lunetą i płótno, które kładzie sobie na twarz tak, jak kładzie się zmarłym, wreszcie: klucze nie pasujące do żadnego zamka. Kolaż przedmiotów, których przeznaczenia bohater już nie pamięta albo nie jest w stanie wykorzystać (jak na przykład połamany grzebień) przypomina metonimiczną kolekcję opisywaną przez Arnošta Lustiga w *Nemilovanéj*. Kość w ręku klauna czy płótno na jego groteskowo pomalowanej twarzy jest – zgodnie z terminologią Freuda i Lacana – *niesamowitym, das Unheimliche* – dotyka bowiem *realnego*, czyli tego, co nie chce być widzialne.

DANNA: Mami, na čem není krev?

OMÉ: Na ničem.

DANNA: Na čem je jí nejvíc?

OMÉ : Kde je nejméně vidět⁴⁵³.

Dialog matki i dziecka wpisuje się w szereg konwencji o wymiarze archetypicznym, obarczonych kulturowymi asocjacjami i niewątpliwym ładunkiem emocjonalnym, w tym konkretnym przypadku odsyłającym do wzorca matki-nauczycielki. Rzeczywistość przez nią objaśniana jest jednak koszmarem, przejmująco skonstrastowanym z ufnym tonem pytającego

⁴⁵² J. Kolář: *Chléb náš vezdejší*, op. cit., s. 11.

⁴⁵³ J. Kolář: *Mor v Athénach*, op. cit., s. 132. „DANNA: Mamo, na czym nie ma krwi?/ OMÉ: Krew jest wszędzie/DANNA: A gdzie najwięcej?/ OMÉ: Tam, gdzie najmniej ją widać” [przeł. A.F.].

dziecka. Nie jest to brutalna deziluzja, nie jest to jeszcze w ogóle deziluzja: raczej ekspresjonistyczne świadectwo deformacji, której rzeczywistość podlega.

Poczucie owej deformacji czy dezintegracji niejednokrotnie bywa w literaturze i sztuce tematyzowane w formie zestawień (zderzeń) zjawisk, obiektów, zbiorów przynależnych do odmiennych porządków. W rozmaitych tekstach literatury rosyjskiej (Konstantin Waginow), czeskiej (Jáchym Topol), polskiej (Wiesław Myśliwski, Andrzej Stasiuk) czy ukraińskiej (Jurij Andruchowycz) można znaleźć motyw dziwnej (nietypowej, zaskakującej) kolekcji, która służy do opisu doświadczenia dezintegracji i lęku przed utratą kulturowej pamięci, zagrożonej operacjami amputowania niektórych zjawisk artystycznych podejmowanymi przez te czy inne totalitarne władze. Opisane obawy autorzy projektują na świat przedmiotów i zjawisk, ujawniając potrzebę zbierania, selekcjonowania, kategoryzowania i opisywania rozmaitych obiektów⁴⁵⁴. Historyk Philipp Bloom w książce *To Have and to Hold – An Intimate History of Collectors and Collecting*⁴⁵⁵ twierdzi, że gromadzenie i kategoryzowanie przedmiotów wynika z potrzeby opanowania chaosu; uczestnicy wydarzeń przełomowych doświadczają entropii, rozpadu dotychczasowych norm i obyczajów, a ich reakcją obronną bywa szeroko rozumiane porządkowanie, kolekcjonowanie⁴⁵⁶. Analogicznie interpretując (na)gromadzenie obiektów i posługiwanie się techniką kolażu w twórczości

⁴⁵⁴ Reakcja ta jest do zaobserwowania nie tylko w literaturze i nie tylko współcześnie. Renesansowe poczucie chaosu i przewartościowywania, a także „odblokowane” zainteresowania człowiekiem i światem, zainspirowały powstanie dziwacznych kolekcji, nazwanych przez Holendrów „gabinetami osobliwości”.

⁴⁵⁵ Por. P. Bloom: *To Have and to Hold – An Intimate History of Collectors and Collecting*, Allen Lane/Penguin, London 2002.

⁴⁵⁶ Jednym z wczesnych przykładów literackich – i zarazem dziełem pod względem ilości powstania dość znamienym w kontekście warunków, w jakich tworzył Jiří Kolář – jest *Harpagioniada* Konstantina Waginowa, zbiór opowiadań, napisany w 1932 roku w Rosji. Bohaterowie tej prozy doświadczają stanu „imperialnej pustki”; są to, jak pisze w posłowiu Adam Pomorski: „garnące się do uniwersyteckiej wiedzy i kultury niedobitki inteligentkiej młodzieży” zmieszane ze „zlumpenizowaną bohemą niedouków z półświatka, nieodległą od kryminalnego dna miasta i – często w tej samej osobie – od agentury politycznej”, „ludzie w menippejskiej prozie”, sami będący kolekcjami: „paznokci, włosów, zabawek, listów, lecz także snów, słów, opowieści czy piosenek”. Elementami kolekcji bohaterów Waginowa są różnego rodzaju odpadki: śmieci, zepsute zabawki, opróżnione pudełeczka, obcięte paznokcie i włosy. Postaci kolekcjonują to, co odzwierciedla ich własny – niski – status społeczny. Porządkowanie w warunkach chaosu to tylko jedna strona zjawiska opisanego przez Waginowa; drugą, być może ważniejszą kwestią jest próba znalezienia marginesu swobody w zniewolonej rzeczywistości. W Rosji lat trzydziestych – co można uznać za zapowiedź sytuacji w Czechosłowacji po 1948 roku – wszystkie sfery życia człowieka: jego praca, życie rodzinne, zainteresowania, koncepcje – są (albo mają być) poddawane wewnętrznej i/lub zewnętrznej kontroli. Jedynie podświadomość, do której świat zewnętrzny nie ma dostępu, oraz śmieci, odpadki są domeną nieporządku, dowolności.

artystycznej i literackiej Kolářa. Vladimír Karfík, interpretując jego dramaty, zauważył: „destrukcji świata odpowiada rozbitcie tradycyjnej formy dramatycznej”⁴⁵⁷. Z kolei Jiří Holý⁴⁵⁸ koncentruje się na charakterystycznej technice zmiennych punktów widzenia, na postrzeganiu rzeczywistości – bo ta odgrywa znaczącą rolę – jako ‘work in progress’, nieukończonego i wciąż się transformującego zjawiska. Wpływa to oczywiście na wybór formy, na faworyzowanie fragmentu, polifonii, „nieadekwatnego” słownika, jak gdyby słowo nie nadążało za tym, co wymaga nazwania – pod tym względem Kolář okazuje się wnikliwym czytelnikiem Walta Whitmana⁴⁵⁹.

Przedmioty, którymi w „przed-sztukach” dysponują postaci, posłużą także desperackiej próbie nawiązania kontaktu z kimś, kto być może również jest uwięziony – klaun z *Chléba* wrzuca do otworu w podłodze najpierw rzeczy, później zaś swoje ubranie, obnażając pobite, posiniaczone ciało. Nasłuchuje, wydaje się, że ktoś tam jest – jednakże do nawiązania kontaktu nie dochodzi, wszystko na próżno. Podobny schemat znajduje się w *Mórze v Athénach*: kobieta, która z worka wyjmuje upiorną lalkę („s urvanou rukou/ s uraženým nosem/ vyloupanýma očima/ohmatanou s vylézající trávou”) i podaje ją ludzkiej ręce z wypaloną pieczęcią na przedramieniu, wy(ra)stającej surrealistycznie wprost ze ściany, obserwuje z narastającą rozpaczą, jak ręka tą lalką miota, tłukąc nią o mur. Pomiędzy ręką a kobietą istnieje nieustanny kontakt zapośredniczony przez rzeczy, które bohaterka wyjmuje z worka i wkłada w dłoń wystającą ze ściany (błazeńska czapka, wahadło, kość, dzwonek); grają emocje: od narastającej sympatii, poprzez quasi-seksualny akt, aż do przemocy.

Postaci z omawianych „przed-sztuk” są nie tyle samotne, ile odizolowane. Pantomima zamienia się w desperackie i wciąż ponawiane próby nawiązania kontaktu z sąsiadami (współwięźniami), którzy zdradzają swoją obecność w pobliżu, przy czym ta komunikacja bez słów nieustannie waha się pomiędzy porozumieniem ludzi dzielących wspólny los, lękiem, nieufnością i agresją. Strach jest niewątpliwie uczuciem czy nastrojem dominującym w obu *předehrách*; dotknięcie ściany wywołuje w postaciach dreszcz przerażenia, wyczekiwany kontakt z kimś spoza muru budzi jednocześnie obawę. Kolář uwalnia wieloznaczne możliwości asocjacji – jego pantomimy są zarówno teatralnym studium syndromu więźnia, jak i namysłem nad

⁴⁵⁷ [Cyt. za:] L. Engelking: *Laleczki na sprzedaž...*, op. cit., s. 7.

⁴⁵⁸ Por. *Česká literatura od počátku k dnešku* red. J. Lehár, J. Holý, J. Janáčková, A. Stich, Praha 2008, s. 708.

⁴⁵⁹ „Na rozdíl od předchozích generací básníků, které hledaly podněty ve francouzské literatuře, se autoři kupiny 42 obraceli především k Američanům: k Whitmanovi, Sandburgovi, Mastersovi, Angloameričanu Eliotovi. Nacházeli v nich předobraz pro zpodobení banality i vznešenosti všednodenního lidského údělu, pro »neliterární« zaznam reality a také pro vidění současného života v podobě mýtu”. *Česká literatura od počátku k dnešku*, op. cit., s. 708.

odwieczną skłonnością ludzi do odbierania wolności innym ludziom; jest to także wyrazista psychodrama, przywołująca skojarzenia z nieodległym wówczas doświadczeniem Żydów, próbujących przetrwać wojnę w klaustrofobicznych skrytkach, szafach, prowizorycznych kryjówek, spragnionych kontaktu ze światem zewnętrznym i jednocześnie bojących się go.

Klaun to figura głęboko zakorzeniona w teatrze: starogrecki *sklêro-pai-ktês*, staroegipski błazen-kapłan, postać podobna do niemądrych chłopów ze średniowiecznych interludiów, z włoskiej *commedia dell' arte*, niezdarne cyrkowy akrobata. To także błazen-jurodiwy, mędrzec i trefniś, ucieleśnienie śmiechu i rozpacz. Ten, który mógł więcej, pozwalano mu nawet krytykować królów, ale zarazem – to on ryzykował, narażony na kaprys władcy. To także linoskoczek – jak poruszający wyobraźnię pisarzy i filmowców Philippe Petit⁴⁶⁰, jak Arnošek z powieści Vladislava Vančury i filmu Jiřego Menzla⁴⁶¹ – który igra ze śmiercią, by zabawić gawieź albo wprowadza zamęt swoją innością. Prawdopodobny fałszerz, przenikliwy głupiec⁴⁶². Szekspirowski klaun widzi więcej niż mędrzy, śmieje się z zadufanych w sobie depozytariuszy wiedzy; bywa Kasandrą, ostrzegającą przed nadciągającym niebezpieczeństwem albo posłańcem złych wiadomości, na którym skupia się gniew ich adresata. Klaun jest również ucieleśnieniem Freudowskiego *niesamowitego*, wszystko bowiem, co zwykle, przefiltrowane przez jego spojrzenie nasycza się grozą i dwuznacznością. Jest człowiekiem pozbawionym twarzy – pobielone oblicze traci indywidualne rysy, a demoniczny, szeroki uśmiech odbiera możliwość wyrażania subtelnych emocji⁴⁶³; namalowany

⁴⁶⁰ O francuskim linoskoczku pisali między innymi Paul Auster w *Czerwonym notatniku* i Hanna Krall w *Hipnozie*, a James Marsh i Robert Zemeckis nakręcili filmy. Znamienne, że dla każdego i w zależności od okoliczności działania Petita oznaczały co innego, jak gdyby linoskoczek był tylko „ekranem”, na który widzowie projektują własne pragnienia czy obawy. Auster pisał: „Chodzenie po linie nie jest sztuką śmierci, lecz życia – i to życia przeżytego do ostatnich granic. Czyli życia, które nie kryje się przed śmiercią, lecz patrzy jej prosto w twarz”. P. Auster: *Linoskoczek*, [w:] *Czerwony notatnik*, przeł. M. Fedyszak, Warszawa 1998, s. 98. Hanna Krall akcentuje wymowę symboliczną przejścia Petita po linie rozpiętej w Izraelu pomiędzy Górą Syjon i Wieżą Dawida (lina pozostała tam od czasów wojny 1948 roku, kiedy przesyłano z jej pomocą broń ponad głowami Jordańczyków): „W zeszłym roku jakiś człowiek, Francuz bodaj, przeszedł po linie bez ubezpieczenia. W połowie drogi zrzucił buty i przesuwiał się bosso, a ludzie z tłumu złapali buty na pamiątkę. Przejście miało symbolizować pokój między Arabami i Żydami”. H. Krall, *Hipnoza*, Warszawa 1989, s. 48.

⁴⁶¹ Linoskoczek Arnošek jest bohaterem powieści *Rozmarné léto* Vladislava Vančury z 1926 roku; w 1968 roku Jiří Menzel nakręcił film pod tym samym tytułem i zagrał w nim rolę akrobata. Postać ta wprowadza zamęt w powolne i nudne życie prowincjonalnego miasteczka, wyzwalając zakamuflowane emocje, uwalniając pragnienia i jednocześnie ściągając na siebie niechęć mieszkańców.

⁴⁶² Zob. M. Sznajderman: *Błazen. Maski i metafory*, wyd. II, Warszawa 2014.

⁴⁶³ Tuż przed drugą wojną światową białe twarze klaunów i namalowane uśmiechy były znakiem rozpoznawczym legendarnych współtwórców czeskiego Oswożonego divadła:

uśmiech wykrzywiony wyrazem smutku jest niemalże ucieleśnioną groteską. Klaun Kolářa sprawia wrażenie człowieka mechanicznego, zaprogramowanego – jego gesty, spazmatycznie powtarzane i oderwane od zwyczajnego kontekstu (komu przesyła pocałunki? Przed kim składa ukłony?) przypominają musztrę:

Uklouzne
upadne
vstane a hluboce a vděčně se klaní
v září světla do otevřených dveří
Uklouzne-upadne-vstane a stále se klaní
a děkuje posílanými polibky do otevřených dveří
Znovu uklouzne- takřka upadne a klaní se...⁴⁶⁴

Sekwencje upadków i powstań klauna odsyłają do konwencjonalnego cyrkowego repertuaru działań tej postaci, kojarzą się ponadto z chwytami wykorzystywanymi przez Charliego Chaplina w jego filmach – ale jednocześnie przypominają opisy wielogodzinnych tortur, jakim esesmani i kapo poddawali więźniów obozów koncentracyjnych. W miarę rozwoju sytuacji okazuje się jednak, że kompulsywna aktywność klauna właściwie przez cały czas przebiega w interwałach, podobnie funkcjonuje postać kobieca z przed-sztuki do *Moru*: wszystkie działania bohaterów powtarzają się, wracają wciąż do punktu wyjścia i zaczynają się od nowa. Tę interwałowość podkreśla rozbitcie tekstu na krótkie, dynamiczne wersy zbudowane według schematu znanego z *Návodów*⁴⁶⁵:

obejde ji
zvedne

Jiřego Voskovca i Jana Wericha. W takim przebraniu w roku 1933 grali między innymi sztukę *Osel a stín*, która była ostrzeżeniem przed nadciągającą katastrofą nazizmu i wywołała protesty ambasadora Rzeszy Niemieckiej w Pradze. Wiedząc, że znajdują się na czarnej liście faszystów (dodatkowo Voskovec, którego rodowe nazwisko brzmiało wcześniej Vaxman, był Żydem), uciekli z Czechosłowacji w przededniu Monachium.

⁴⁶⁴ J. Kolář: *Chléb náš vezdejší* [Předehra], op. cit., s. 9. „Potyka się/upada/wstaje i głęboko, z gracją się kłania/w świetle padającym zza otwartych drzwi/Potyka się-upada-wstaje i ciągle się kłania/dziękuje, posyłając całusy w stronę otwartych drzwi/Znowu się potyka, upada i kłania...” [przeł. A.F.].

⁴⁶⁵ Poniższa kwestia z *Chléba* mieści się w konwencji *Návodów* i jako odrębna jednostka mogłaby stanowić jeden z utworów z tego tomu:

„Odstřihni dítěti pramének vlasů/přidej vosí hnízdo/kvítek hromotřesku/za nehet všehochuti/vyrýpni kousek hlíny tam kde jsi/upadl/všechno roztluč kámen o kámen/zapal/škvarek rozmělni/do tiché střilené/vody/lehce povař a vypij/Potom napis své jméno/dej mrtvému do rakve/vyřizni živému kohoutovi dva prostřední zuby z hřebínku/vytlač z nich tři kapky krve na chléb a sněž/Nyní ušij před úplňkem košili/bez knoflíků/obleč ji/zapni u krku špendlíkem/a před svítáním si jej nech/vytáhnout zuby/od své první milenky”.

J. Kolář: *Chléb*, op. cit., s. 26-27.

prohlíží ji je dutá
přiloží kost k oku⁴⁶⁶

Ciągle powracanie do punktu wyjścia i rozpoczynanie od nowa charakteryzujące aktywność bohaterów omawianych sztuk interpretuję nie tylko jako dramaturgiczną reprezentację niezmienności mechanizmów/ról, cykliczności zdarzeń, ale i w duchu Lacanowskim jako realizację neurotycznego mitu.

Mit indywidualny neurotyka został przez francuskiego teoretyka przedstawiony w seminarium z 1953 roku, zredagowanym przez Jacques'a-Alaina Millera i wydanym pod takim właśnie tytułem⁴⁶⁷. Lacan opiera swoje rozważania na dwóch źródłach inspiracji: opowieści Zygmunta Freuda o obsesji neurotycznej człowieka-szczura (*Rattenmensch*) i na strukturalistycznej koncepcji mitemu Claude'a Lévi-Straussa, opisanego w eseju *Sprawczość symboliczna*. Strukturalista, budując paralełę pomiędzy mitem społecznym i mitem indywidualnym oraz, odpowiednio, rolę szamana i psychoanalityka w objaśnianiu elementów tego mitu, stawia tezę – przejętą później przez Lacana – o elementach mitu, mitemach, które zaczerpnięte przez jednostkę z historii jego społeczności mogą posłużyć do budowania osobistej, indywidualnej opowieści, albo też stać się budulcem obsesji. Ten schemat Lacan egzemplifikuje historią człowieka-szczura, przekształcając nieco wymowę teorii Freuda i dowodząc, że „zgrupowanie pojęć, jakie dokonuje się w pierwszym pokoleniu, odtwarza się, ale w kombinacji przekształconej, w pokoleniu drugim; powiedzmy, że to, co dzieje się w pokoleniu Edypa, może być przenoszone homologicznie na pokolenie Eteoklesa i Polinejesa zgodnie ze sposobem przekształcenia przewidywalnym w swym rygoryzmie (...)”⁴⁶⁸. Należy oczywiście brać pod uwagę fakt, że połowa lat pięćdziesiątych, czyli okres kształtowania się Lacanowskiej koncepcji mitu indywidualnego (a także, nieco później, pisania przez Kolářa omawianych sztuk) jest jednocześnie czasem tryumfalnego pochodu genetyki – po przełomowej publikacji Jamesa Watsona i Francisa Cricka w „Nature” w 1953 roku⁴⁶⁹. Zatem oprócz wskazanych wcześniej strukturalistyczno-freudowskich inspiracji jest jeszcze kryptojęzyk genetyki, idea dziedziczenia pamięci, swoistego „psychicznego DNA” (mogła ona zasilić także późniejsze refleksje Marianne

⁴⁶⁶ J. Kolář: *Chléb náš vezdejší [Předehra]*, op. cit., s. 13. „obchodzí ją/ podnosi/ ogláda ją jest pusta/przykláda kość do oka” [przeł. A.F.].

⁴⁶⁷ W oryginalne tytuł seminarium brzmi *Le mythe individuel du névrosé*. Po polsku wydało je PWN: J. Lacan: *Mit indywidualny neurotyka albo Poezja i prawda w nerwicy*, przeł. T. Gajda, J. Kotara, J. Waga, Warszawa 2015.

⁴⁶⁸ J. Lacan: *Mit indywidualny neurotyka*, op. cit., s. 90.

⁴⁶⁹ Zob. J.D. Watson, F.H. Crick: *A Structure for Deoxyribose Nucleic Acid*, „Nature” nr 171, 1953, s. 737–738.

Hirsch o postpamięci⁴⁷⁰). Istotnym wnioskiem, jaki należy wyprowadzić z Lacanowskiej koncepcji jest taki, że wyjście z mitu czy też poza mit nie jest możliwe, ponieważ jego elementy (mitemy) pełnią funkcję podmiototwórczą. Spektakl musi trwać, nawet jeśli wydaje się, że rozwiązanie sytuacji, zamknięcie cyklu jest możliwe i w zasięgu ręki – zerwanie mitu byłoby destabilizujące dla podmiotu⁴⁷¹.

Jeśli uznać, że składniki teatralnego kolażu Kolářa pełnią funkcję analogiczną do Lacanowskich (i Lévi-Straussowskich) mitemów, to można utworzyć interpretować jako udratyzowany mit, nowoczesną wersję greckiej tragedii. Autor diagnozuje „pranárod lokajů a šestákovůch Shylocků”, wprowadzając w sceniczny ruch motywy zbrodni, ofiary, uwięzienia i nakierowując uwagę na paradoks słowa pustego z przepelnienia i przedmiotu – wymownego w swoim spustoszeniu.

Sztuki Kolářa powstawały w określonych warunkach politycznych, w których otwarty dyskurs o relacjach pomiędzy zwykłymi Czechami a Żydami wywozonymi na Zagładę nie miał szans zaistnieć. Sądzę jednak, że obecne w jego utworach dramatycznych odniesienie do Szoa mogłoby – gdyby istniała jakakolwiek recepcja tych tekstów – wpłynąć na uruchomienie istotnej refleksji na ten temat. Na przeszkodzie temu stanął, jak wiadomo, „duch epoki”, ucieleśniony w postaci komunistycznego cenzora. Głos aryjskiego świadka, przeciętnego Czecha, który widział opustoszałe domy i ulice nie był słyszalny i na szerszą skalę – nie jest słyszalny do dziś, mimo podejmowanych przez artystów przedsięwzięć mających na celu zmianę tego stanu rzeczy. Jedną z ciekawszych – choć zarazem ryzykownych – inicjatyw jest projekt słowackiego teatru Aréna z Bratysławy. Inicjatywę nazwaną Cyklem Obywatelskim (*Občiansky cyklus*) zainaugurowała premiera sztuki *Tiso* Martina Kubrana w roku 2004, następnie Viliam Klimáček, autor historycznych dramatów *Dr. Gustáv Husák – väžen prezidentov, prezident väžňov* i *Komunizmus* napisał na zamówienie Arény *Holokaust*, wyreżyserowany przez Rastislava Ballka (po którym zagrano jeszcze między innymi

⁴⁷⁰ To przypuszczenie opieram nie tylko na nawiązaniach do psychoanalizy w pracach Hirsch z lat dziewięćdziesiątych, kiedy opracowywała koncepcję postpamięci zainspirowana komiksem *Maus* Arta Spiegelmana, ale i w związku z odniesieniem do genetyki, jakie można znaleźć w książce jej współautorstwa: K. Newman, J. Clayton, M. Hirsch: *Time and the Literary*, New York 2002. Hirsch, współredagując tom, komentowała rozdział Clayton poświęcony koncepcji „genomu czasu” (*time genome*); jego autorka wykorzystywała metaforyczne odniesienia do genetyki i DNA do badań nad postrzeganiem relacji między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością (oraz nad możliwością wpływania na jej percepcję).

⁴⁷¹ W tym kontekście staje się szczególnie widoczne, że Jacques Lacan wychodzi poza – deklarowane wielokrotnie – nastawienie terapeutyczne (dowodzi bowiem, że z założenia żadne leczenie nie będzie skuteczne), przekazując raczej ogólną filozofię funkcjonowania człowieka na poziomie indywidualnym i społecznym.

Kukurę Martina Čičváka (2011), *Kapitál* (2014) i *Povstanie* (2014); ostatnie z wymienionych dzieł jest kolażem składającym się z fragmentów siedmiu dramaturgicznych wypowiedzi Pavla Kohouta, Ľubomíra Feldeka, Michala Hvoreckiego, Evy Maliti-Fraňovej, Slávy Daubnerovej, Martina Čičváka i Petra Lomnickiego.) Twórcy cyklu stawiają sobie za cel sprowokowanie dyskusji nad przemilczanymi wydarzeniami politycznymi czy szerzej: historycznymi i nakłonienie odbiorców do refleksji nad konsekwencjami tych zdarzeń we współczesnym słowackim dyskursie tożsamościowym. Sztuka Klimáčka opiera się na wspomnieniach Hildy Hraboveckiej, która przeżyła pierwszy dziewczęcy transport z faszystowskiej Słowacji do Auschwitz w 1942 roku⁴⁷². Jest to nowoczesne – i według niektórych krytyków „kontrowersyjne” – ujęcie epizodu historycznego, który bardzo mocno odcisnął się na późniejszym poczuciu tożsamości narodowej Słowaków i wpłynął na trudności w budowaniu wspólnoty.

* * *

Nieliczne teatralne realizacje sztuk Jiřego Kolářa wiążą się z nazwiskiem Niki Brettschneiderovej, aktorki legendarnych teatrów Studio Ypsilon, Husa na provázku i HaDivadlo, która zaangażowała się w działalność opozycyjną i, szykanowana przez władze, emigrowała do Austrii. Wraz z mężem Ludvíkem Kavínem założyła Theater Brett: premierą teatru w styczniu 1978 roku była pantomima *Světlo světa*⁴⁷³ (wystawiana pod tytułem *Das Licht der Welt*), parę miesięcy później wiedeńscy widzowie mogli obejrzeć drugą przed-sztukę, zatytułowaną *Jáma* (*Die Grube*), a następnie już w całości wystawiono *Chléb náš vezdejší* (*Unser täglich Brot*) i *Alibis* (na motywach sztuki *Mor v Athénách*). Już po przelomie, w latach dziewięćdziesiątych, Nika Brettschneiderová wróciła z obiema sztukami do Brna, reżyserując je w Divadelním studiu JAMU.

⁴⁷² Główna bohaterka sztuki, Anna Králiková, wraca z emigracji po aksamitnej rewolucji i chcąc odzyskać rodzinny majątek orientuje się, że w rzeczywistości został on zagrabiony żydowskim obywatelom przez jej rodzinę – „aryzatorów”. W ramach pojedynczej historii Králikovej, wysnuwanej znad kawiarnianego stolika, rozwija się uniwersalna – w wymiarze europejskim – opowieść o losach słowackich Żydów wysyłanych do obozów Zagłady i ich aryjskich sąsiadów, szczęśliwych z powodu nagle zyskanego znaczenia i majątku.

⁴⁷³ Czeski tytuł tej przed-sztuki jest dwuznaczny: w Nowym Testamencie określenie „světlo světa” dotyczy Jezusa (zob. Ewangelia św. Jana, rozdział 8, wersy 12-20). Potocznie jednak w języku czeskim zwrot „světlo světa” oznacza „światło dzienne” (w znaczeniu: ujrzeć światło dzienne, wyjść na światło dzienne). Ta dwuznaczność tytułu w oryginalnym brzmieniu może sugerować odczytanie metafizyczne, ale i nabiera ironicznego wydźwięku w kontekście zamknięcia, więzienia, w którym rozgrywa się akcja.

Theater Brett, przez lata wystawiając sztuki (nie tylko) Kolářa w różnych krajach Europy Zachodniej i Ameryki, od połowy lat osiemdziesiątych na stałe rezyduje w Wiedniu. Wybór przed-sztuki Kolářa na premierę teatru na emigracji podyktowany był zapewne względami pragmatycznymi – pantomima pozwalała przekroczyć barierę językową, komunikować się z publicznością wyłącznie za pomocą pozasłownych środków teatralnych. Nie był to jedyny i nie najważniejszy powód: wymowa dzieła Kolářa musiała być bliska emigrantom, walczącym o wolność z opresorem, opozycjonistom prześladowanym z powodu swoich poglądów. Sztuki Kolářa były wystawiane przez teatr jeszcze na etapie „wędrowki”, gdy dwuosobowa trupa nie tylko nie miała własnej sceny, ale i własnego miejsca w sensie egzystencjalnym: dopiero zapuszczała korzenie na obczyźnie. Ta sytuacja niewątpliwie wpływała na teatralną interpretację tekstów czeskiego autora.

Ascetyczne w warstwie wizualnej i niezwykle sugestywne pod względem ekspresji aktorskiej spektakle łączy gęsta atmosfera klaustrofobii, lęku przed nieokreśloną władzą, mocą, która wpływa na działanie postaci niejako zza kulis. To jest „sprawca nieobecny”, jak w wielokrotnie w niniejszej książce przywoływanym trójkącie Hilberga, ofiary zaś miotają się w ostrym świetle teatralnego spotu, pod przenikliwym spojrzeniem widza. Są w tych spektaklach najważniejsze symbole żydowskiego losu podczas Szoa: szafa, wytatuowane przedramię, nieznośna muzyka, ale splecione z symbolami opresji stalinowskiej i wszelkich ludzkich opresji: są palimpsesty więziennych ścian, zanikający, splątany czas i chaotyczny zbiór bezużytecznych przedmiotów.

Nika Brettschneiderová, która – podobnie jak Jiří Kolář – podpisała opozycyjną Kartę 77 doskonale wie, że zniewolenie może mieć różne formy: od bezpośrednich, fizycznych, do najbardziej subtelnych. Jej teatr stanowi zatem odpowiedź skrajnie wolnościową, antyreżyserską: a zatem, jeśli zestawić tę koncepcję z moimi wcześniejszymi uwagami odnoszącymi się do nie-reżyserowanego *Shoah* Claude’a Lanzmanna – metonimiczną. Świat po Auschwitz, w którym nie ma Boga (bo Bóg, jak powiada jeden z bohaterów sztuki Kolářa, przesiadł się do innego stolika i opowiada anegdoty) jest teatrem bez reżysera. Taka sugestia artystyczna jest bliska duchowi twórczości literackiej Kolářa, który pisał w *Może nic, może coś*: „[poezja] programowo powstaje z prawdziwego ludzkiego życia, w miarę możliwości szczerego jak dziecięce zabawy, z ludzkiej działalności, absolutnie swobodnej i że, wbrew przewodnikom po poezji, wszystko zależy od czytelnika. On musi ją zapłodnić swoim losem i swoim życiem, ponieważ poezja ta nie ma reżysera, nie jest grą aktorską i liczy się tylko z aleatoryzmem”⁴⁷⁴.

⁴⁷⁴ J. Kolář: *Może nic, może coś*, op. cit., s. 160.

CHORUS: dramatopisarze z Terezina. (Felix Porges, Hanuš Hachenburg, Zdeněk Eliáš i Jiří Stein)

*Domů chcete? Blázni! Ten domov, ze kterého jste odešli,
už je minulost, nenávratně pohřbená v propadlišti času!
Je jiný svět venku, za těmi zdmi! Slyšíte? Jiný svět!*

*Dým domova*⁴⁷⁵

W VII Seminarium Jacques Lacan, wyjaśniając pojęcie interpasywności, wychodzi od uwag o funkcji Chóru w tragedii greckiej: „A czymże jest Chór? Powiedzą wam: *to wy sami*. Albo: *to nie wy*. Nie w tym rzecz. Chodzi tu o środki, środki emocjonalne. Powiedziałbym, że Chór to ludzie, których coś poruszyło. Zastanówcie się jednak dwa razy, zanim powiecie sobie, że w *katharsis* jakąkolwiek rolę odgrywają wasze emocje. (...) Nie powinniście przypisywać sobie zbyt wielkich zasług. Waszymi emocjami zaopiekuje się przedstawiona na scenie porządna dyspozycja. Chór się nimi zajmie. Cały emocjonalny komentarz zostanie zrobiony za was”⁴⁷⁶.

Lokując terezińskich dramaturgów w rozdziale zatytułowanym *Chorus* nie zamierzam ignorować różnorodności ich dzieł – jest ona widoczna bez szczególnych starań ze strony interpretatora – zależy mi jedynie na wskazaniu funkcji, jaką „zbiorowo” mogą pełnić w recepcji tekstów o Szoa; funkcji, którą uważam za analogiczną do roli antycznego Chóru w rozumieniu Lacana.

Ofiary Holokaustu, jeśli tylko zdążyły się wypowiedzieć w sposób artystyczny na temat własnej sytuacji i teksty ich stały się szerzej znane, zostają na ogół najważniejszymi autorytetami w dziedzinie interpretacji skutków hekatomb. Czytelnik może interpasywnie doświadczyć traumy, będącej udziałem autorów – przy czym „emocjonalny komentarz” i w tym przypadku niewątpliwie należy do twórców. Przedmiotem analiz tych tekstów, podejmowanych głównie przez literaturoznawców i historyków, najczęściej

⁴⁷⁵ Z. Eliáš, J. Stein: *Dým domova*, [w:] *Dívadelní texty z terezínského ghettá 1941-1945*, red. L. Peschel, Praha 2008, s. 211.

⁴⁷⁶ [Cyt. za:] S. Žižek: *Lacan*, przeł. J. Kutyla, op. cit., s. 40.

jest relacja pomiędzy historycznymi wydarzeniami a opisem, co zrozumiałe, zważywszy na okoliczności, w jakich utwory te powstawały, a także na pozycję interpretatora. Wstrzemięźliwość literaturoznawców w artystycznych ocenach tekstów literackich o Holokauście pisanych przez ofiary w czasie, gdy koszmar jeszcze trwał, wiąże się z jednej strony ze zmienną w czasie i niejednokrotnie politycznie motywowaną specyfiką recepcji tekstów o Szoa, z drugiej strony – z wielokrotnie już w niniejszej książce dotykaną kwestią obaw przed estetyzacją zbrodni. W dyskusjach wokół artystycznych ujęć Zagłady na pierwszy plan często wysuwa się także lęk przed deprecjacją przeżyć ofiar: Berel Lang (podobnie jak Cynthia Ozick czy Alvin Rosenfeld) argumentuje, że „dyskurs historii”, przeciwstawiony „dyskursowi pamięci”, pozwala odeprzeć literacką pokusę wtargnięcia do świata, który powinien już na zawsze pozostać zamknięty. Aleksandra Ubertowska, zastanawiając się nad postmodernistycznymi ujęciami Szoa, sugeruje, że konsekwencje wymieszania dwóch porządków dyskursywnych – historycznego i literackiego – mogą być bliskie tzw. *kłamstwu oświęcimskiemu* (ang. *Holocaust denial*, fr. *négationnisme*), prawnie zakazanemu w niektórych – w tym i naszym – krajach, ściąganiem z urzędu: „Z punktu widzenia, jaki ustanawia piśmiennictwo o Holokauście postmodernistyczna literatura, zapatrzona w swój metafikcyjny charakter dostarcza przykładów ontologicznego wymieszania rzeczywistości z przedstawieniem, czy wręcz fatalnego w skutkach pomylenia tych dwóch porządków. A stąd niedaleko już do postaw »negacjonistycznych«, czyli prób zaprzeczania realności Holokaustu, które – przy wszystkich różnicach – wywodzą się z analogicznej dezynwoltury poznawczej, z podobnego uchylenia perspektywy etycznej w namyśle nad przedstawieniem wydarzenia historycznego”⁴⁷⁷.

W ramach referowanej dyskusji do głosu dochodzą również rozterki związane z weryfikacją wspomnień oraz mechanizmami rozpoznawania sytuacji i późniejszego o niej pamiętania. Frank Ankersmit, zastanawiając się nad zarzutem kiczu wysuwany wobec Pomnika Dzieci autorstwa Mosze Safdiego, pisze, że dzieła artystyczne upamiętniające Zagładę mogą manipulować wspomnieniami ocalałych (przy czym ten lęk odnosi się już do obróbki świadectw, dokonywanej przez autorów, którzy nie doświadczyli Szoa). Justyna Kowalska-Leder w tekście konfrontującym ujęcia Szoa w pisarstwie Grynberga i Kosińskiego podejmuje problematykę prawdy, a przede wszystkim – komplikacji związanych z jej rozumieniem w odniesieniu do wspomniania zdarzeń traumatycznych: „Henryk Grynberg i Jerzy Kosiński formułują i realizują biegunowo odmienne projekty zapisywania doświadczenia Holokaustu. U ich podstaw sytuuje się różnie rozumiana ka-

⁴⁷⁷ A. Ubertowska: *Wojna i pamięć w literaturze, sztuce i języku*, [w:] *Wojna. Doświadczenie i zapis, nowe źródła, problemy, metody badawcze*, red. S. Buryła, P. Rodak, Kraków 2006, s. 19.

tegoria prawdy, stanowiąca etyczny fundament pisania o Zagładzie. Autor *Malowanego ptaka* poszukuje takich środków wyrazu, które umożliwiałyby wniknięcie w to, co nazywa »prawdą emocjonalną«, twórczość Grynberga to kolejne przybliżenia do postulowanego przez niego ideału »prawdy niearty- stycznej«. Realizując krańcowo różne cele, obaj pisarze dokonują podobnego eksperymentu na słowie, które u każdego z nich zaczyna pełnić funkcje da- leko przekraczające zadanie prostej komunikacji, polegającej przede wszystkim na informowaniu, wyrażaniu czy wyjaśnianiu⁴⁷⁸.

Kowalska-Leder kataloguje literackie konsekwencje wynikające z pod- stawowej kontradycji pomiędzy pojmowaniem prawdy u Kosińskiego i Grynberga, wskazując, że zarzut „nieetycznego”, „estetyzującego” repre- zentowania Holokaustu, wysuwany wobec powieści tego pierwszego, wiąże się przede wszystkim z wykorzystaniem przezeń języka figuratywnego, opartego na nagromadzeniu symboli i metafor.

Linia demarkacyjna pomiędzy prawdą a fikcją – albo prawdą historii i prawdą literatury/pamięci – jest subtelna, co rzecz jasna wpływa również na decyzje pisarskie współczesnych autorów, decydujących się na podjęcie problemu Zagłady w swoich tekstach. Jerzy S. Sito, autor polskiej sztuki o Szoa *Stuchaj, Izraelu!* szczegółowo wyjaśniał w programie do spektaklu swoją koncepcję twórczą, starając się przeprowadzić granicę pomiędzy prawdą a fikcją literacką: „Powstrzymałem się od nadania historycznych nazwisk kilku wiodącym postaciom sztuki, choć są one rozpoznawalne. Są w historii owego czasu postaci, których nazwisk przywołać nie wolno, jeśli pozwala się wyobraźni pisarskiej dopowiadać im słowa, ich czynom mo- tywy, ich męce domniemane kategorie etyczne. W swoim imieniu mówić mogą to tylko, co powiedzieli; reszta musi pozostać milczeniem”. Autor posługuje się, jak sam określa, „ściśłą fotografią” wydarzeń, porusza się w „ideograficznej przestrzeni”, zastrzegając jednak, że jego utwór nie jest dziełem dokumentalnym, ponieważ selekcjonowanym i artystycznie opra- cowanym wydarzeniom towarzyszy niejako zza kulis autorski komentarz, próba syntezy losów jednego, skazanego na Zagładę narodu, syntezy wyra- stającej z poglądów, z wiedzy i asocjacji dramaturga⁴⁷⁹.

⁴⁷⁸ J. Kowalska-Leder: *Dzieciństwo czasu Zagłady. Przeciwwstawne projekty prawdy, pamięci i zapisu doświadczenia*, [w:] *Wojna. Doświadczenie i zapis*, op. cit., s. 311.

⁴⁷⁹ W innym miejscu tego programu autor pisze, że pierwotną inspiracją do napisania sztuki było emocjonalne poruszenie, wywołane przez napis nagrobny Adama Czerniakowa, prezesa getta warszawskiego: „Na kamieniu nagrobnym wyryto fragment wiersza Norwida: »Każdego z takich jak ty świat nie może/ Od razu przyjąć na spokojne łóże/ I nie przyjmował nigdy jak wiek wiekiem./ Więc mniejsza o to w jakiej spoczniesz urnie,/ Bo grób twój jeszcze odemkną powtórnie,/ Inaczej będą głosić twe zasługi«. Jak gdybym usłyszał słowa Doktora Janusza Korczaka, wypowiedziane nad trumną Czerniakowa: »Bóg ci powierzył godność Twojego narodu, i Bogu Ty godność tę przekazujesz«. To był wstrząs, także iluminacja. Tego

W odniesieniu do pamięci ofiar, w „dyskursie pamięci”, obowiązuje inna kwalifikacja prawdy niż ta, którą rozumie się jako zgodność pomiędzy relacją a dowodami historycznymi. Pisze Anka Grupińska: „Zapisywaliśmy różne historie tych samych wydarzeń. Nie można ich było weryfikować. Każda z nich niosła swoją prawdę i była pełnoprawna”.

Elaine Scarry⁴⁸⁰, która wiele lat swojej pracy literaturoznawczej poświęciła badaniom nad relacją pomiędzy bólem i cierpieniem a możliwościami lub ograniczeniami reprezentacji twierdzi wręcz, że zarówno ofiary, jak i świadkowie terroru tracą możliwości adekwatnego opisu sytuacji⁴⁸¹ („ból, zanim całkowicie zniszczy moce języka, kolonizuje je” – referuje Grzegorz Niziołek) – a wszelkie narracje na ten temat są dyktowane przez władzę lub „kapłanów rozgniewanego Boga”.

Nie można także pominąć takiego nurtu rozważań nad estetyzacją Szoa, sygnowanego nazwiskami Jacques’a Derridy, Haydena White’a czy – w odniesieniu do metafor teatralnych – Grzegorza Niziołka, w którym podkreśla się udział tropów literackich i kulturowych symboli zarówno w samym organizowaniu Zagłady, jak i w próbach najbardziej obiektywnego opisywania jej. Ta koncepcja jest absolutnie zbieżna z Lacanowską teorią podmiotowego wydziedziczenia z języka. Odrzucenie kultury jako współwinnej wiązałoby się z odrzuceniem samej możliwości wypowiedzenia tego, co było, choć jednocześnie wznawiane próby wypowiedzania wiążą się z lękiem przed oswojeniem zła. Innego języka po prostu nie ma i są weń uwikłane również same ofiary. Ten kierunek badań wydaje mi się inspirujący w odniesieniu do terezińskich dramaturgów: analiza języka kultury, „cudzego języka”, jedyne, jakim dysponują ofiary i z pomocą którego próbują wypowiedzieć traumę, jest w niniejszym rozdziale jedną z poruszanych kwestii.

Przedmiotem badań są trzy czeskojęzyczne teksty sztuk, napisanych i – w dwóch przypadkach – wystawionych w terezińskim getcie w latach

dnia położyłem na papier pierwsze zdanie: »Noc wigilijna przed Sądnym Dniem w synagodze Nożyków, we współczesnej Warszawie«. J.S. Sito: *Program teatralny do spektaklu Słuchaj, Izraelu!*, reż. J. Jarocki, K. Globisz, Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie, premiera: 11.06.1989.

⁴⁸⁰ E. Scarry: *The Body in Pain. The Making and Unmaking the World*, New York – Oxford, 1985.

⁴⁸¹ Tę obserwację potwierdza także poniekąd opinia Lidii Ostalowskiej, autorki książki *Farby wodne* z 2011 r., która powstała na podstawie wywiadu z Diną Gottliebową, więźniarką z Auschwitz, wykonującą dla doktora Mengele akwarelowe portrety Romów przeznaczonych do eksperymentów medycznych. Po wojnie Gottliebowa wyjechała do USA i animowała bajki dla Walta Disneya. Twierdziła, że nic nie wiedziała o losach portretowanych przez nią ludzi. „Nie wierzyłam jej. Dopiero neuropsycholog wytłumaczyła mi, co dzieje się z pamięcią osób po takim doświadczeniu, mają prawo nie pamiętać” – mówiła Ostalowska w wywiadzie dla Programu II Polskiego Radia. Zob. *Literatura najgorszych faktów*, www.polskieradio.pl/24/1022/Artykul/478838,Literatura-najgorszych-faktow [dostęp 04.01.2016].

1942-1943: *Rozhlasový pořad* Feliksa Porgesa i anonimowych współautorów; dramat przeznaczony dla teatru kukielkowego *Hledáme strašidlo* Hanuša Hachenburga oraz *Dým domova* Zdeňka Eliáša i Jiřego Steina.

Ostatnie z wymienionych dzieł, najbardziej pesymistyczne, nie zostało pokazane w getcie, ujrzało natomiast światło dzienne na scenie brytyjskiego teatru Uniwersytetu York w 2013 roku⁴⁸²; sztuka Hachenburga była znana z aktorskich czytań, a nie z regularnego przedstawienia.

Wszystkie omawiane w niniejszym rozdziale utwory zostały odnalezione w archiwum terezińskim i w prywatnych zbiorach ocalonych więźniów getta przez amerykańską slawistkę Lisę Peschel⁴⁸³, która wydała je w 2008 roku w dwujęzycznym tomie *Divadelní texty z tereziňského ghettá 1941-1945/Theatertexte aus dem Ghetto Theresienstadt 1941-1945*. Oprócz wymienionych utworów w książce znajdują się także piosenki i skecze z czeskojęzycznych kabaretów pokazywanych w Terezynie oraz cztery sztuki niemieckojęzyczne i fragmenty kabaretowe w tymże języku, które nie będą stanowić przedmiotu niniejszych analiz.

Publikacje dotyczące samego getta w Terezynie, a zwłaszcza egzystencji Żydów w tym miejscu – nie liczę tutaj prac historycznych o drugiej wojnie światowej, w której pojawiają się informacje o charakterze przeglądowym⁴⁸⁴ – nie były w Polsce zbyt liczne: na początku lat osiemdziesiątych zaprezentowano w „Zeszytach Majdanka” przekłady tekstów Miroslava Kryla⁴⁸⁵ i Jaroslava Josy⁴⁸⁶; wzmiankowano o deportowaniu do Terezina Żydów z Wrocławia [Breslau]⁴⁸⁷, pojawiło się kilka artykułów na temat życia muzycznego w obozie i tekstów o formach upamiętniania wydarzeń w getcie. Te publikacje mogły przyczynić się do wrażenia (dość rozpowszechnionego wśród historyków i kulturoznawców), że było to miejsce, w którym więź-

⁴⁸² Sztuka w tłumaczeniu Dorothy Elias, zatytułowana *Smoke of Home* została wystawiona w 2013 roku na scenie Wydziału Teatru, Filmu i Telewizji (Department of Theatre, Film and Television) Uniwersytetu w York, w Wielkiej Brytanii.

⁴⁸³ Lisa Peschel od 1998 roku zajmuje się poszukiwaniami archiwalnymi i badaniami terezińskich sztuk teatralnych; doktoryzowała się na podstawie rozprawy *The Rhetorical Performance of Testimony: Czech Jews Describe Theatrical Performance in the Terezín Ghetto, 1945-2008* na Uniwersytecie w Minnesocie.

⁴⁸⁴ Warto nadmienić, że dla wielu polskich historyków status Terezina jako obozu koncentracyjnego – a nie getta, rajy dla Żydów, jak chcieli to miejsce prezentować Niemcy – jest oczywisty. Np. Andrzej Kurek pisał: „więzienie policyjne Mała Twierdza zostało przekształcone w obóz koncentracyjny, tzw. getto Terezin”. Zob. A. Kurek: *Czesi w więzieniach okupowanej Europy*, Wrocław – Opole 2006, s. 33.

⁴⁸⁵ M. Kryl: *Deportacja więźniów terezińskiego getta do obozu koncentracyjnego na Majdanku w 1942 r.*, s. 23-47.

⁴⁸⁶ J. Josa: *Terezińska Mała Twierdza*, „Zeszyty Majdanka” nr 11, 1983, s. 67-83.

⁴⁸⁷ Zob. „Studia nad Faszyzmem i Zbrodniami Hitlerowskimi” nr 26, 2003, s. 383.

niom żyło się stosunkowo dobrze. Obraz ten korygują jednak świadectwa i teksty literackie publikowane w ostatnich latach: *Raj pośrodku piekła* (Alice Herz-Sommer – „Ein Garten Eden inmitten der Hölle”) Melissy Mueller i Reinharda Piechockiego i *Wiek mądrości* (A Century of Wisdom: Lessons from the Life of Alice Herz-Sommer, the World’s Oldest Living Holocaust Survivor ze wstępem Václava Havla) Caroline Stoessinger – obie pozycje o życiu Alicji Herz-Sommer; *Oznaczona numerem VII/1 387 przeżyła jako dziecko w Theresienstadt* (Transportnummer VIII/1 387 hat überlebt) Margot Kleinberger i *Dziennik Helgi* (Deník 1938–1945) Helgi Hoškovej-Weissovej, a w pewnej mierze także powieść Jáchyma Topola *Chladnou zemí* (Leszek Engelking zatytułował swoje tłumaczenie jako *Warsztat diabła*) z 2009 roku⁴⁸⁸.

W Czechach za fundamentalną pozycję naukową i zarazem świadectwo traktujące o getcie uważana jest książka H.G. Adlera *Theresienstadt 1941–1945. Tvář nuceného společenství*. Adler (który po wojnie zrezygnował z podpisywania się pełnymi imionami Hans Günther, aby uniknąć skojarzeń z identycznie nazywającym się zastępcą Adolfa Eichmanna w Protektoracie Czech i Moraw) był ocalonym z Holokaustu muzykiem i poetą, mocno zaangażowanym w kulturalne życie Terezina, który już w czasie pobytu w getcie zaczął skrupulatnie zbierać materiały do planowanej rozprawy. Ważnym świadectwem życia w obozie jest także wydane w 1964 roku *Město za mřížemi* (Miasto za kratami) Josefa Poláka i Karla Lagusa⁴⁸⁹, natomiast tereziński teatr najpełniej zaprezentowała – obok późniejszych prac Lisy Peschel – Eva Šormová w rozprawie *Divadlo v Terezíně 1941–1945*⁴⁹⁰ z początku lat siedemdziesiątych, w której można znaleźć informacje o pokazywanych w getcie operach, kabaretach, niemiecko- i czeskojęzycznych sztukach, a także utworach pisanych w jidysz.

Niemcy deportowali do Terezina bodaj największe sławy czeskiej muzyki, teatru, filmu i literatury i skupili je wraz z tysiącami innych więźniów w tzw. Głównej Twierdzy na lewym brzegu rzeki (była jeszcze Mała Twierdza, która służyła za ciężkie więzienie gestapo i wielokrotnie pojawia się na ustach bohaterów omawianych sztuk jako miejsce budzące grozę – a w związku z tym, co było charakterystyczną reakcją terezińskich artystów, zostało ono gruntownie wysmiane). Na początku lat czterdziestych osadzono w Terezynie Hansa Krásę, Viktora Ullmanna, Vítězslava Schula, Gideona Kleina, Karla Ančerla, Rafaela Schächtera, skrzypka Egona Ledecza, śpiewaka Karla Bermána; artystów Františka Zelenkę, który w obozie stworzył właściwie z niczego kostiumy i scenografie do kilkudziesięciu przedstawień,

⁴⁸⁸ J. Topol: *Warsztat diabła*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2010.

⁴⁸⁹ J. Polák, K. Lagus: *Město za mřížemi*, Kolín 1964.

⁴⁹⁰ E. Šormová: *Divadlo v Terezíně 1941–1945*, Ústí nad Labem 1973.

a część z nich reżyserował; Bedřicha Fritte, Petra Kiena, Ottona Ungara, aktora i reżysera Kurta Gerrona, wykorzystanego przez nazistów do nakręcenia propagandowego filmu, o czym szerzej pisałam w rozdziale poświęconym twórczości Arnošta Goldflama, a także Carla Meinhardta; charyzmatyczny reżyser, literat i pedagog Gustav Schorsch zgromadził wokół siebie już w getcie grono młodych adeptów, których uczył sztuki aktorskiej (należeli do nich m.in. Marie Schönová, Jan Fisher czy Jana Šedová).

Najważniejsze przedsięwzięcia teatralne, włącznie z tymi, które będą głównym tematem niniejszego rozdziału, miały miejsce w ciągu dwóch lat: od 1942 roku do 1944, kiedy wprowadzono zakaz organizowania spektakli; kilka miesięcy później, w związku z zapowiedzianą kolejną delegacją Czerwonego Krzyża, na krótki czas zniesiono ów zakaz, aby wykorzystać teatralną aktywność więźniów do stwarzania pozorów normalnego życia kulturalnego w obozie. *Freizeit*, jak określano aktywność kulturalną w wolnym czasie, była dla nazistów dogodnym narzędziem dyscyplinowania więźniów: jedną z dotkliwych kar był zakaz organizowania przedstawień czy uczestniczenia w nich. Zdarzało się, że wysyłanie do Auschwitz skompletowanych trup aktorskich czy chórów tuż po premierze spektaklu było „rozrywką” mocodawców. Pod koniec 1944 roku kolejne transporty na wschód, głównie do Auschwitz, zdziesiątkowały dawne chóry i teatralne zespoły, dodatkowo uniemożliwiając kontynuowanie działalności kulturalnej.

Życie teatralne w Terezynie, choć kształtowane w nienormalnych warunkach, pod wieloma względami przypominało to utracone: zespoły specjalizowały się w odmiennych typach teatru, a oryginalne dzieła powstające w obozie czerpały inspiracje z rozmaitych nurtów awangardowych, a nawet z konkretnych zjawisk – np. z przedwojennych spektakli w Děčkach Emila Františka Buriana czy charakterystycznej scenografii, motywów i piosenek Oswobozonego Divadla Wericha, Voskovca i Ježka, a także z tradycji mieszczańskiego praskiego Teatru Narodowego itd. Sądzę, że rozwój kabaretu, jaki nastąpił w getcie, w krótkim czasie wyprzedził – zresztą zahamowany w czasach Protektoratu – rozwój tej formy na „pozaobozowym” gruncie czeskim.

Aktorska para Josef Lustig i Jiří Spitz stworzyła w Terezynie swoistą kopię Oswobozoneho divadla. Podobnie jak Werich i Voskovec wkładali białe stroje klaunów, malowali twarze i na poły improwizowali, na poły odgrywali swoje sztuki, z których najbardziej znanymi były *Princ Bettliegend* i *Ben Akiba lhal*. Na melodię znanych szlagierów Jaroslava Ježka śpiewali piosenki żartobliwie nawiązujące do sytuacji w getcie i bieżących problemów jego mieszkańców. *Princ Bettliegend* (dosł. „przykuty do łóżka”) był satyryczną, udratyzowaną bajką, stanowiącą czytelną aluzję do praktyki obozowej polegającej na potwierdzaniu przez pracowników szpitala (w zamian za

przysługę lub jedzenie, a czasem z powodu więzi uczuciowej) symulowanej choroby „pacjenta” i umożliwianiu mu pobytu na oddziale, co pozwalało uniknąć ciężkiej pracy.

Kameralna, oszczędna scenograficznie sztuka *Ben Akiba lhal* jest mocno zakorzeniona w żydowskiej tradycji filozoficznej dysputy. Dwaj interlokutory w komiczny sposób spierają się co do oceny słów Ben Akiby (czyli Akiby ben Josefa, słynnego żydowskiego mędrca i rabina z II w. n.e.), że „wszystko już było”. Jeden z nich obstaje przy twierdzeniu, że zbrodnie faszystów są czymś zupełnie nowym w dziejach świata, drugi zaprzecza, przytaczając z historii rozmaite przykłady analogicznej ludzkiej podłości, włącznie z prześladowaniami Żydów. Lekka forma tej kabaretowej sztuki skrywa głęboką i uniwersalną treść: w istocie dyskusja ta trwa nadal wśród historyków i filozofów, przybierając najczęściej kształt pytania: „czy Holocaust był zbrodnią wyjątkową?”

Paradoks terezińskiego życia teatralnego polegał na tym, że po wprowadzeniu w „wolnych” miastach Protektoratu Czech i Moraw zakazu działalności dla czeskich teatrów, jedynym miejscem, w którym spektakle w miarę swobodnie i do pewnego stopnia legalnie wystawiano były... getta i obozy koncentracyjne (pojedyncze wieczory teatralne odbywały się nawet w Auschwitz).

W terezińskim teatrze najczęściej twórczo przekształcano znane publiczności wątki, ironicznie komentując z ich pomocą aktualne warunki, w których wszyscy zmuszeni byli egzystować. Aktualizacja była siłą i zarazem pewnego rodzaju słabością tego teatru: stanowiła odpowiedź na psychologiczne potrzeby widzów, budowała poczucie wspólnoty, dawała siłę do przetrwania trudów życia w getcie – ale jednocześnie skazywała część utworów na powojenny niebyt: aluzyjność większości tekstów sprawia, że niewiele z nich przetrwało próbę czasu i mogłoby być zrozumiałych dla współczesnej publiczności teatralnej; barierę mógłby stanowić już język, charakterystyczny obozowy żargon, o którym będzie jeszcze mowa w niniejszym rozdziale. W Terezynie grano i pisano większość gatunków teatralnych z wyjątkiem jednego: tragedii. Tę zapewniali faszyci: „co se dělo, byla tragédie, její závěrečná hrůza se však v Terezíně neuváděla”⁴⁹¹ – piszą autorzy książki *Univerzita přežití*, poświęconej działalności pedagogicznej i naukowej więźniów w getcie. Terezińscy widzowie oczekiwali z jednej strony przede wszystkim satyry, kabaretu, opery lub farsy, z drugiej: tzw. *činohry* (dramatu), przy czym najchętniej oglądano tragicomiczne dzieła Mikołaja Gogola

⁴⁹¹ E. Makarová, S. Makarov, V. Kuperman: *Univerzita přežití. Osvětová a kulturní činnost v terezińském ghettu 1941-1945*, przeł. D. Lieblová, P. Liebl, Praha 2002, s. 119. [Tytuł anglojęzycznego oryginału wydanego w Jerozolimie w 2000 roku: *University Over the Abyss*].

i Antoniego Czechowa albo, z czeskich autorów, Karla Čapka, Františka Langer a i Václava Štecha.

Irena Dodalová i Ota Růžička zajmowali się dramaturgicznym opracowywaniem znanych utworów poetyckich, prezentowanych w, inspirowanej na gruncie czeską literaturą francuską i chętnie podejmowanej przez awangardzistów, formie scenicznego *pásma*; dzięki ich staraniom terezińscy widzowie mogli obejrzeć udramatyzowaną *Baladę z hadrů* François Villona w przekładzie Otokara Fischera, która zyskała popularność dzięki przedwojennym spektaklom Oswożonego divadla, a także *Kytice (Wiązankę)* Karla Jaromíra Erbena.

Obok Feliksa Porgesa, o którym będzie jeszcze mowa, jednym z najaktywniejszych terezińskich twórców kabaretowych był Karel Švenk, przed wojną członek awangardowego praskiego kręgu „Klub zapadłych talentů” („Klub Zmarnowanych Talentów”), później, już w getcie, autor sztuk *Poslední cyklista aneb Bořivoj a Máníčka* (ocenzurowanej przez nazistów w 1944 roku na etapie otwartych czytań kostiumowych) i *Ať žije život!*

Komedia *Poslední cyklista* opiera się na Kafkowskim pomysle: pewnego dnia, właściwie bez powodu, władze ogłaszają, że wszystkim kłeskom winni są rowerzyści⁴⁹², a zatem muszą zostać wyeliminowani ze społeczeństwa, na początek poprzez zesłanie na wyspę o nazwie Horror. Na mocy uchwalonych dekretów zaczynają się także wkrótce prześladowania potomków i krewnych cyklistów. Tytułowym ostatnim rowerzystą jest człowiek o arcy-czesko i jednocześnie arcyżydowsko brzmiącym nazwisku Bořivoj Abeles, który ma zostać wystrzelony w kosmos, ostatecznie jednak to on, przez przypadek, wysyła poza orbitę prześladowców – i nastaje wolność.

Aluzja do rasistowskich dekretów i metod faszystów była aż nadto czytelna: publiczność uczestnicząca w próbach, jak opowiadała po wojnie jedna

⁴⁹² Koncepcja obarczenia winą rowerzystów w kabarecie Karla Švenka wywodzi się z popularnej, opowiedanej przed wojną żydowskiej anegdoty, która stała się podstawą dla późniejszego, obecnego w różnych językach powiedzenia „wszystemu winni są Żydzi i cyklisty”. Owa anegdota opowiada o tym, jak to Żyd znalazł się w zatłoczonym przedziale z antysemitą, który głośno narzekał na cały świat, obwiniając o wszelkie katastrofy Żydów. Na każdą z kwestii antysemity, zakończoną westchnieniem: „Wszystko przez tych Żydów”, nasz bohater dopowiadał: „I przez cyklistów!”

– Weźmy kryzys ekonomiczny – mówił antysemita. – Od razu widać, że to rezultat potajemnych machinacji. Wszystko przez tych Żydów!

– I przez cyklistów!

– I jeszcze wojna – wojna przecież wybuchła przez Żydów.

– I przez cyklistów!

W końcu antysemita nie wytrzymał, obrócił się do rozmówcy i pyta:

– Przez cyklistów? A dlaczego akurat przez cyklistów?

– A dlaczego akurat przez Żydów?

Zob. H. Safrin: *Przy szabasowych świecach. Humor żydowski*, Łódź 1963.

z aktorek tego przedstawienia Jana Šedá, reagowała entuzjastycznie; zarządcy Terezina uznali wkrótce, że tego rodzaju zabawy należy zakazać. Niemal cały tekst sztuki zaginął, a jej autor, wyczerpany trudami obozowego życia i załamany psychicznie, zmarł w w ostatnich tygodniach wojny, podczas transportu z Auschwitz do Mauthausen.

Sztuka Karla Švenka nie została nigdy pokazana „oficjalnie” na deskach terezińskiego teatru, niemniej większość uczestników otwartych prób zapamiętała jedną z piosenek, zatytułowaną *Terezínský marš*, którą zaczęto uważać za swoisty hymn mieszkańców getta; niektórzy ocaleni pamiętali go do końca życia.

VŠECHNO JDE! (Terezínská hymna)

Jarní bouře ozvěnu kdo přehluší,
komu smích byl do kolébky dán,
komu plakat bez příčiny nesluší
kdo zná lasku a je milován.

Každý ať už taký nebo jinačí
zkrátka kdo je na tom světě rád
ten se nikdy na nikoho nemráčí
vesele si zpívá častokrát:

Všechno jde, když se chce,
za ruce se vezmeme
na vzdor kruté době humor v srdci
máme
den co den stále jen
sem a tam se stěhujem
a jen ve třiceti slovech smíme psát⁴⁹³.

Hola zítra život začíná
a s ním se blíží čas
kdy si sbalíme svůj raneček
a půjdem domů zas.
Všechno jde, když se chce,
za ruce se vezmeme,
já, ty, on, my všichni budeme se
smát.

Kdo po městě nad Vltavou zatouží,
komu tuřín s kávou nestačí,
komu česká píseň srdce rozbouří,
kdo se jako otrok plahočí.

Každý ať už taký nebo onaký
zkrátka kdo tu není příliš rád
ten si jistě najde důvod nějaký
aby si moh s nami zazpívat:
(ref.)

Karel Švenk

Po niemal dwudziestu latach Jana Šedá zrekonstruowała z pamięci znaczne fragmenty sztuki; na tej podstawie powstał spektakl praskiego te-

⁴⁹³ Aluzja do wyznaczonego przez nazistów we wrześniu 1942 roku limitu długości listów, jakie można było wysłać do bliskich. Listy musiały być także po niemiecku, aby ułatwić pracę cenzurze obozowej. Przy rozmaitych okazjach starano się wysłać nielegalne listy i informacje, tzw. *motáky*; część z nich dotyczyła próśb o przekazywanie do getta tekstów określonych sztuk teatralnych albo librett oper. Zachowała się np. nielegalna wiadomość wysłana z Terezina przez Gustava Schorscha, który prosi Jana Kopeckiego o tekst *Oženku* (cz. *Ženitby*) Mikołaja Gogola.

atru Rokoko w 1961 roku, a później anglojęzyczny przekład i niedawne przedstawienia m.in. w słynnym West End Theatre (2013) i w Mexico City (2012).

Pojawienie się na scenie praskiego teatru sztuki o Holokauście miało być, jak napisali w programie Jana Šedá i reżyser Darek Vostřel, „sposobem na uczczenie czterdziestej rocznicy istnienia partii komunistycznej”, a w dalszej części tekstu wpisali wymowę kabaretu w ideologiczną linię komunistów. Lisa Peschel dowodzi, że inicjatywy z wczesnych lat sześćdziesiątych były niepewnymi próbami przywrócenia problematyki Szoa do publicznego dyskursu (w latach pięćdziesiątych, jak wiadomo, z przyczyn politycznych takie wysiłki z góry były skazane na porażkę) i sugeruje, że stosowanie retoryki komunistycznej mogło być wybiegiem ze strony Šedej, której szczególnie zależało na przypomnieniu losów członków własnego prześladowanego narodu. „And to some extent it seemed to work: One reviewer claimed the Terezín prisoners as ‘our people.’ The critics interpretation and description of Bořivoj Abeles as an apolitical petit-bourgeoisie who didn’t do anything about the fascists until they came to get him seems startlingly brutal to us, yet the same reviewer continues, Abeles is »in the end a person who recognizes, understands, knows and sounds the alarm even today«⁴⁹⁴.

Próba wpisania kabaretowej sztuki Karla Švenka w ramy obowiązującej ideologii nie była zresztą szczególnym nadużyciem wobec intencji autora, zważywszy, że należał on przed wojną do zwolenników komunizmu. W połowie lat sześćdziesiątych nawiązania do Holokaustu z intencją zakomunikowania w ten sposób czegoś istotnego na temat współczesności były coraz powszechniejsze; poruszyłam już tę kwestię w rozdziale poświęconym omówieniu sztuk teatralnych Jiřego Kolářa, wskazując na paralele pomiędzy sytuacją czechosłowackich obywateli (w tym Żydów) w czasie wojny i po niej, podczas rządów komunistycznych. Podobieństwa wskazanych okoliczności oraz artystycznych sposobów reagowania na nie są tak znaczące, że dzieła teatralne, filmowe czy literackie podejmujące problem Holokaustu służyły niejednokrotnie za alfabet szyfrujący przesłanie dotyczące reżimowej współczesności. Co więcej, podsumowując esej o Holokauście jako metaforze opresji Husákowskiej w czechosłowackiej kinematografii późnych lat sześćdziesiątych Jan Čulík stwierdza, że Szoa w gruncie rzeczy nadal może funkcjonować jako symbol nierozwiązanych problemów życia społecznego: „the experience of life under the Communist regime remains in unprocessed trauma in Czech society even today, more than 20 years after the fall of the

⁴⁹⁴ L. Peschel: *The Significance of a Play about the Holocaust in Czechoslovakia under Communism*, <http://www.thelastcyclist.com/about-the-play/additional-notes-about-the-last-cyclist-and-its-history/> [dostęp 03.01.2016].

Communist system. More or less inarticulate attempts to come to terms with the traumatising experience from the past, including various anti-Communist campaigns, still interfere with the proper functioning of the democratic process in the Czech Republic. Film-makers still regard the experience of life under Communism as an important theme to the extent of using it in a number of their recent films. Various aspects of the Communist regime, in particular as it manifested itself in the post-1968 Normalization era of the 1970s and 1980s, in their films about the Holocaust”.

Twórcy terezińskiego teatru nie tylko reagowali aluzyjnie na bieżące wydarzenia i problemy egzystencjalne mieszkańców getta, ale i starali się zbudować coś na kształt teatru patriotycznego, nie rezygnując z awangardowych chwytów i odniesień. Przykładem jednego z takich przedsięwzięć jest inscenizacja *Ester* Norberta Frýda (z oryginalną muzyką Karla Reinera i scenografią Františka Zelenki). Reżyser sztuki rozwija w niej teatralne eksperymenty Emila Františka Buriana, który tuż przed wojną wystawiał w swoich *Děčkach* ludowe sztuki czeskie z okresu baroku.

Obfitość ledwie zarysowanych powyżej inicjatyw kulturalnych w Terezynie i specyficzny humor nieodzowny w większości z nich może zafałszowywać rzeczywisty trud egzystencji w tym getcie. Życie w „předpokojí popravčí cely” („w przedsiönku do celi śmierci”), jak Terezin nazywa jego dawny więzień, pisarz Ivan Klíma, było znacznie gorsze niż to, co Niemcy chcieli pokazać światu. Obóz – o czym nadmieniałam już w rozdziale poświęconym sztukom Arnošta Goldflama – pod koniec wojny stał się nazistowskim narzędziem propagandowym i zarazem, w mniemaniu Niemców, gwarantem łagodniejszych wyroków w razie procesów po kapitulacji.

Raul Hilberg pisze w *Zagładzie Żydów europejskich*, że faszyci prezentowali getto jako miejsce odpoczynku dla „starych i chorych Żydów, którzy nie znieśliby trudów przesiedlenia”⁴⁹⁵. Kierowało nim dowództwo SS podlegające Adolfowi Eichmannowi, a na jego czele stali SS-Hauptsturmführer Siegfried Seidl, Anton Burger i Karl Rahm (sportretowany przez Arnošta Goldflama w sztuce *Sládký Theresienstadt* jako Ruhm).

Przewodniczący Comité International de la Croix-Rouge, dwukrotny wizytator getta w rozmowie z Claudem Lanzmannem argumentował: „To był obóz zarezerwowany dla osób uprzywilejowanych. (...) sprawiał wrażenie, że wtrącono do niego Izraelitów bardzo majątnych (...) Fotografowałem wszystko, co chciałem, przywoziłem ze sobą wiele, bardzo wiele fotografii. Powiada się, iż jedna fotografia mówi czasem więcej niż dziesięć tysięcy słów, lecz wrażenie była popsute przez Izraelitów, którzy uważali się, pro-

⁴⁹⁵ R. Hilberg: *Zagłada Żydów Europejskich*, t. II, przeł. J. Giebułtowski, Warszawa 2014, s. 522.

szę mnie dobrze zrozumieć, za prominentów: to słowo stosowało się w tych czasach do ludzi uprzywilejowanych”⁴⁹⁶. Łatwowierność Maurice’a Rossela była tak daleko posunięta, że – jak pisze Lisa Peschel⁴⁹⁷ – pod koniec wizytacji w Terezynie miał on powiedzieć przedstawicielom nazistowskich władz getta, że niepotrzebnie tak długo zwlekali z wpuszczeniem komisji, skoro najwyraźniej nie musieli niczego się obawiać (i nie była to ironia). Przedstawiciel Czerwonego Krzyża nie zdawał sobie sprawy, że przed jego przyjazdem zorganizowano kilka transportów do Auschwitz, by pozbyć się najsłabszych, zagłodzonych i chorych więźniów i zwolnić przepełnione sale. Komisja poruszała się po ściśle wytyczonej trasie, w nieustannej asyście esesmanów, a jedyny Żyd, jaki im towarzyszył, *Judenälteste* Paul Eppstein nie mógł z nimi rozmawiać bez nadzoru oficerów. Wizytacja z czerwca 1944 roku była punktem kulminacyjnym relatywnego – i w dużej mierze zorganizowanego na pokaz – „dobrostanu” części więźniów i ostatnim momentem, w którym jakakolwiek działalność teatralna czy dramaturgiczna była możliwa. Zaraz potem zaczęły się masowe wywózki do obozów śmierci, które trwały do października⁴⁹⁸. Później nie grano już w getcie żadnych sztuk.

Ivan Klíma podsumował zamysł twórczy czeskich dramaturgów z Terezina następująco: „mezi snahou vidět skutečnost a zároveň ji jakoby s úsměvem zlehčovat”⁴⁹⁹ – przy czym to spostrzeżenie jest niewątpliwie trafne w odniesieniu do większości tekstów z wyjątkiem dzieła *Dým domova* Eliáša i Steina. Paradoksalnie, dzieło, które nie miało wielkich szans na zdobycie popularności wśród terezińskiej widowni, było jednym z tych, które przetrwało próbę czasu. Prostota twórczej koncepcji, oszczędność scenografii i uniwersalność podjętej problematyki sprawiają, że dzieło to niesie znaczny potencjał nowych odczytań i współczesnych teatralnych realizacji. *The Smoke of Home*, anglojęzyczny przekład tej sztuki wyreżyserowany przez Joe Lichtensteina w Yorku w 2013 roku, nie wymagałby właściwie komentarza

⁴⁹⁶ C. Lanzmann: *Un vivant qui passe: Auschwitz 1943 – Theresienstadt 1944*, przeł. M. Bristiger, „Muzykalia VI” 2008.

⁴⁹⁷ L. Peschel: *Krátké dějiny tereziňského getta*, [w:] *Divadelní texty z tereziňského ghetta 1941-1945/Theatertexte aus dem Theresienstadt 1941-1945*, op. cit.

⁴⁹⁸ W ciągu jednego lata 1944 roku w jedenastu transportach wywieziono z Terezina do obozów śmierci, głównie do Auschwitz, osiemnaście tysięcy ludzi. Byli to młodzi, w miarę zdrowi więźniowie, którzy dotrwali do tego czasu dzięki temu, że pracowali na rzecz getta. W Terezynie zostali starcy, chorzy, kobiety i dzieci. Wszystkich, którzy jeszcze nadawali się do pracy – dzieci od dziesiętego roku życia – eksploatowano ponad miarę: oficjalnie każdy miał do wypracowania siedemdziesiąt godzin tygodniowo. Sytuacja więźniów zaczęła się poprawiać dopiero na początku 1945 roku, co zapewne miało związek z asekuracyjną polityką zarządców Terezina.

⁴⁹⁹ I. Klíma: *Tereziňské divadlo*, [w:] *Divadelní texty z tereziňského ghetta 1941-1945/Theatertexte aus dem Theresienstadt 1941-1945*, op. cit., s. 31.

wprowadzającego w okoliczności jego powstania – widzowie doskonale poradziliby sobie bez niego. Rozterki bohaterów, ich monologi i spory mają wymiar uniwersalny, podkreślony przez ponadczasowość czy beczasowość scenografii, przypominającej nieco *černé divadlo*⁵⁰⁰ rozpowszechnione w Czechach od lat sześćdziesiątych. Ubrani w ciemne, współczesne ubrania aktorki poruszają się na pustym czarnym tle, w którym mocną, nieprzekraczalną białą linią odznacza się jedynie kwadrat symbolizujący zamknięcie.

Sztuka *Dým domova* powstała około roku 1943 i przeleżała w domowym archiwum Eliášów w Seattle ponad sześćdziesiąt lat; w 2006 roku Lisa Peschel dowiedziała się o jej istnieniu od profesora Jiřego Fraňka, który był współwznieźnikiem jej autorów i zapamiętał fabułę utworu, nad którym pracowali przyjaciele. Jiří Stein zginął w Auschwitz w 1944 roku; Zdeněk Eliáš przeżył, podobnie jak jego młodszy brat Luděk, choć nie ominęła go deportacja do Auschwitz i kolejnych obozów; zaraz po wojnie wyemigrował z Czech do Niemiec, a następnie do Stanów Zjednoczonych. Luděk Eliáš wskazał, że źródłem inspiracji dla sztuki brata był czeski przekład dzieła Rainera Marii Rilkego *Píseň o lasce a smrti korneta Kryštofa Rilka* (tytuł oryginalny: *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*), którego Eliáš słuchał w recytacji Gustava Schorscha jako uczestnik terezińskich seminariów teatralnych tego reżysera.

Związek z dziełem Rilkego polega na wykorzystaniu historycznej maski – przy czym austriacki poeta umieszcza akcję swojego utworu w czasie wojny austriacko-tureckiej w 1663 roku – oraz na bezpośrednim nawiązaniu do prologu *Die Weise*. Tytuł sztuki prawdopodobnie także został zainspirowany przez Schorscha, który podczas pobytu w Terezynie zaczął opracowywać scenicznie sztukę Aleksandra Gribojedowa *Mądre mu biada* (po czesku satyra ta nazywała się *Hoře z rozumu*). W przekładzie utworu rosyjskiego drama-

⁵⁰⁰ *Černé divadlo* charakteryzuje się przede wszystkim specyficzną scenografią: aktorzy, ubrani w czarne stroje, poruszają się na czarnym tle, „znikając” w ten sposób i eksponując jedynie najistotniejsze rekwizyty, kontury przedmiotów (czasem podkreślone ultrafioletowym światłem) albo części ciała. Można w ten sposób wywołać efekt zaburzonej grawitacji, latających sprzętów itd. Ta koncepcja teatralna wywodzi się prawdopodobnie z wojennych forteli w starożytnych Chinach, skąd – już jako forma sceniczna – przeniknęła do japońskiego teatru kukielkowego. W połowie XX w. zainteresował się nią francuski inscenizator Georges Lafaille, który zainspirował twórców czechosłowackiego teatru kukielkowego (jako pierwsi wykorzystywali je członkowie grup Salamandr i Divadla Spejbla a Hurvínka). Nazwiskiem najbardziej kojarzonym z propagowaniem i rozwijaniem *černého divadla* na gruncie czeskim jest Jiří Srnec (inscenizator, scenograf, twórca kukielek, kompozytor). Spektakle utrzymane w tej konwencji, nie tylko kukielkowe, wystawiają teatry: Image (Divadlo Image), Černé divadlo Jiřího Srnce, Černé divadlo Metro, Ta Fantastika, Černé divadlo Theodora Hoidekra itd., większość z nich – w Pradze.

turga znajdują się wersy: „Když domů vrátíš se z dalekých dlouhých cest,/ domoviny dým je příjemný a sladký!”⁵⁰¹

GUSTAV SCHORSCH. Praski režyser, aktor, tłumacz, wielbiciel Konstantina Stanislawskiego, już jako dwudziestolatek został asystentem znanego reżysera Karla Dostala w czeskim Teatrze Narodowym. Deportowany do Terezina w 1942 roku, wywarł znaczny wpływ na tamtejsze życie teatralne. Prowadził seminaria dramaturgiczne, wystawiał sztuki – m.in. *Loutky* Petra Kiena, *Ożenek* Mikołaja Gogola, *Measure for Measure* Williama Szekspira, *Sędziów* Calderona. Przygotowywana przez niego premiera *Mądremu biada* Gribojedowa nie doszła do skutku z powodu wywiezienia do Auschwitz znacznej części zespołu; Schorsch przeżył wówczas psychiczne załamanie i nie zdecydował się na ponowne kompletowanie zespołu. Jako wielbiciel literatury organizował wieczory recytacyjne, często zresztą sam deklamował; wybierał najczęściej utwory Jana Nerudy, Viktora Dyka, Hugona Haasa, Franza Kafki, Moliera, Karla Čapka. Zginął, zastrzelony w styczniu 1945 roku podczas likwidacji Fuerstengrube, jednego z podobozów Auschwitz.

Dým domova Eliáša i Steina jest historyczną alegorią, której akcja rozgrywa się w czasie wojny trzydziestoletniej; w prologu czytamy: „Dne 2. srpna léta Páně 1645 byli v bitvě u Allerheimu zajati hessenskými lancknechty dva důstojníci císařského vojska a jeden duchovní. Byli odvezeni na marburský zámek v Hesensku, tehdy pod vládou kněžny Amalie Elizabety, kde byli věznění dlouhá tři léta. Zapomnělo se na ně. V zimě roku 1647 přibyl k nim čtvrtý vězeň, důstojník armády císařského generála hraběte Holzapfla, který tehdy obléhal Marburk. Císařští odtáhli a naši zajatci čekali ve vězení další dlouhé měsíce. 26. října 1648 v časných hodinách ranních...”⁵⁰²

Kameralna sztuka rozgrywa się w surowych, klaustrofobicznych murach marburskiego zamku. Bohaterowie odtwarzają uniwersalną więzienną dramę: wspominają utracone domy, bliskich, smaki, zapachy wolności. Przeszłość, jaką zapamiętali sprzed lat, gdy zostali schwytani, postrzegają jako czas zastygły, który ponownie ruszy z miejsca dopiero wtedy, gdy oni

⁵⁰¹ Przekład, z którego korzystał Gustav Schorsch, był autorstwa J. Vevery, wydanie praskie z 1913 roku.

⁵⁰² „Dnia 2. sierpnia roku Pańskiego 1645 w bitwie pod Allerheim lancknechci z Hesji wzięli w niewolę dwóch dowódców armii cesarskiej i jednego z księży. Zawieziono ich na zamek w Marburgu, w Hesji, gdzie rządziła wówczas księżna Amalia Elżbieta. Więziono ich tam już długie trzy lata. Wszyscy o nich zapomnieli. W zimie roku 1647 dołączył do nich czwarty więzień, dowódca armii cesarskiego generała hrabiego Holzapfla, który oblegał Marburg. Wojsko cesarskie odstąpiło od oblężenia, a nasi jeńcy czekali kolejne długie miesiące. 26 października 1648 roku wczesnym rankiem...” [przeł. A.F.].

powrócą. Pewnego ranka nadarza się okazja ucieczki dla dwóch spośród czterech więźniów. Kto i dlaczego będzie mógł się ocalić? Rozpoczyna się konflikt i psychologiczna gra, która kulminuje w bolesnym i zarazem bezlitośnie racjonalnym okrzyku Casseliusa: „Je jiný svět venku, za těmi zdmi! Slyšíte? Jiný svět! Nebude pohodlí, zahálky a veselých pitek na Waldau, nebude času k zbožnému rozjímání v klidném zákoutí vaší farské zahrádky v Rainu, otče Anselme! Vaše milostná idylka, Christiane, zůstane nedohrána... Nebude času! Slyšíte? Nebude času!”⁵⁰³

Genezę sztuki miały być nieustanne rozmowy terezińskich współwięźniów o utraconych domach. Wspomnienia, w których szukali pociechy i ucieczki od koszmaru teraźniejszości były jednak zmaćcone rzadko wyrażaną głośno obawą, że tamten czas bezwzględnie przeminął i nie ma już powrotu do utraconych miejsc. „*Dým domova* je hra zcela odrážející naši existenci v koncentračním táboře... Velká část lidí žila jen vzpomínkami na domov. Ten domov si velice idealizovali. Strávili celé hodiny vyprávěním, čím byli, jak se měli, co všechno dokazali. (...) Všechny tyto naivní vzpomínky na domov se vztahovaly k domovu, který se neměnil. Jen málokdo se dovedl podívat do očí pravdě, která byla i v táborech zjevná. Nikdo z nás se nevrátí do stejného domova, který opustil. Eliáš a Stein se k tomu probjovali” – wyznawał Jiří Franěk w liście do Lisy Peschel⁵⁰⁴. Świadomość bezpowrotnej utraty dotychczasowego życia – jak wyznawali w swoich świadectwach ocaleni z obozów koncentracyjnych – na ogół skrzętnie zagłuszano, ponieważ jej demoralizująca moc z pewnością odebrałaby siłę do codziennej walki o przetrwanie. Nic zatem dziwnego, że sztuka Eliáša i Steina nigdy nie została wystawiona na deskach prowizorycznego terezińskiego teatru. Jej cel – albo raczej sens, racja istnienia – należy do innej kategorii: ten utwór jest szczerą, filozoficzną medytacją nad istotą zbrodni, której dopuszczala się jedna grupa ludzi na innej i przede wszystkim nad iluzjami, które motywują więźniów do trwania, do niepoddawania się rozpacz.

Czy historyczna maska była próbą kamuflowania aktualnej wymowy dzieła? To wątpliwe, zważywszy, że autorzy zapewne nie mieli złudzeń co do możliwości jego zaprezentowania, a sam problem stanowi ewidentne odniesienie do terezińskiej rzeczywistości. Luděk Eliáš, interpretując dzieło brata, koncentruje się wyłącznie na analogii do sytuacji więźniów w getcie:

⁵⁰³ „Tam, za tymi murami, jest już inny świat! Słyszycie? Inny świat! Nie będzie wygod, leniuchowania i wesolych pijatyk na Waldau, nie będzie czasu na pobożne rozmyślanie w zaciszu przykościelnego ogrodu nad Renem, ojcze Anzelmie! A pańska miłosna idylla, Christiane, pozostanie niedokończona... Nie będzie już czasu! Słyszycie? Nie będzie czasu!” [przel. A.F.].

⁵⁰⁴ [Cyt. za:] *Divadelní texty z terezińského ghettá 1941-1945*, op. cit., s. 189 (wprowadzenie Lisy Peschel do sztuki Eliáša i Steina).

„Ti kluci s takovou určitou zvláštní jasnožřivostí si tuhleto možnost připustili, že vlastně ten domov, na který se těší a o kterém stále sní, je jenom chiméra, že už nic není. K tomu bylo zapotřebí dost hlubokého přístupu, který mělo velmi málo lidí. (...) A myslím si, že to spíš byla potřeba vyjádřit právě i tenhleten pohled nežli snaha napsat hru, která by se v Terezíně hrála”⁵⁰⁵. Slova interpretatora, choć zapewne słuszne co do wymowy filozoficznej utworu i motywacji autorów, nie wyjaśniają jednak potrzeby zbudowania historycznej paraleli. Sądzę, że można uznać to rozwiązanie artystyczne za efekt decyzji twórców o wpisaniu dzieła w szerszy kulturowy kontekst, przy czym mechanizm ten potęguje wrażenie tragizmu opisanej sytuacji jako nieuchronnej i powtarzalnej w dziejach ludzkości.

Pod względem funkcjonalnym budowanie analogii historycznej nie różni się niczym od wpisywania postaci, motywów czy wątków w określony nurt artystyczny – tak, jak to zrobił na przykład Arnošt Lustig w omówionym wcześniej utworze o Kateřinie Horovitzovej, „siostrze” Carmen, Salome i Judyty. W jednym i drugim przypadku chodzi o skorzystanie z rezerwuaru kulturowych odniesień – i to z tej kultury, z której Żydów w czasie okółowojennym eliminowano, więcej: w obrębie której poszukiwano uzasadnienia dla ludobójstwa. Można by uznać, że posługiwanie się jej kodem jest odpowiednikiem używania „cudzego” języka (pod wieloma względami również odpowiednikiem *języka-Ojca* wedle koncepcji Lacana) – na tej samej zasadzie, na jakiej Imre Kertész posługiwał się po wojnie węgierskim, myśląc o nim jednocześnie, że jest to obca mowa, wywodząca się ze „świadomości zobojętniałego społeczeństwa”⁵⁰⁶. Jak widać porzucenie dawnej estetyki, obwinianej o współudział w zbrodni albo przynajmniej uważanej za niemożliwą po Szoa, choć powszechne po wojnie – niekoniecznie dotyczyło ocalonych. Trzeba pamiętać, że w Czechach i na Morawach Żydzi aszkenazyjscy byli (w odróżnieniu od tych, którzy mieszkali na Słowacji i w części karpackiej) w znacznym stopniu zsekularyzowani – diaspora żyjąca na terenie Czech była na przełomie XIX/XX w. bodaj najbardziej zeświecczona w całej Europie. Posługując się językami niemieckim albo czeskim (a nie jidysz) i związując z niemiecką albo – w mniejszym stopniu – czeską kulturą, często współtworzyli którąś z nich⁵⁰⁷. Byli to w istocie Żydzi „zachodni”,

⁵⁰⁵ L. Eliáš: *Rozhovor s L. Peschel*, 20.10.2006, [w:] *Divadelní texty z terezínského ghetta 1941-1945*, op. cit., s. 189 (wprowadzenie Lisy Peschel do sztuki Eliáša i Steina).

⁵⁰⁶ I. Kertész: *Język na wygnaniu*, przeł. E. Sobolewska, Warszawa 2004, s. 177.

⁵⁰⁷ Żydzi w przedwojennej Czechosłowacji zasilali mieszczańską klasę średnią i aktywnie uczestniczyli w życiu kulturalnym, bez względu na to, czy identyfikowali się z kulturą niemiecką czy czeską. Niemieckojęzycznymi żydowskimi autorami z tamtego okresu byli Friedrich Adler, Hugo Salus, Franz Kafka, Max Brod, Franz Werfel, Ludwig Winder, F.C. Weisskopf, Egon Erwin Kisch; czeskojęzyczni żydowscy twórcy to Viktor Fischl (Avigdor Dagan),

którzy porzuciwszy religijną i obyczajową ortodoksję (co było zapewne związane z powszechnością zawierania małżeństw mieszanych), porzuciwszy jidysz na rzecz środkowoeuropejskiej *lingua franca* – niemieckiego, tkwili pomiędzy obcym już w gruncie rzeczy kontekstem tradycyjnie żydowskim i nie do końca własnym (przynajmniej w mniemaniu Czechów, Niemców, Polaków czy Węgrów) kontekstem kultury środkowoeuropejskiej i zachodniej. Ich graniczne położenie wiązało się z określonymi kulturowymi i społecznymi konotacjami.

Grzegorz Niziołek⁵⁰⁸, rozpatrując ten problem w kontekście językowym, zestawia przykład posługującego się „pożyczonym językiem” Kertésza z operującą ze swobodą „własnym” językiem Marią Dąbrowską. W pierwszym przypadku mowa obcych kategoryzuje pisarza jako „ofiara”, opatrując jego status szeregiem niezmiennych kwalifikacji („język, który mnie odrzuca albo tylko toleruje...”⁵⁰⁹), z drugiej: wyraża, jak to określa Niziołek, „syndrom współczucia warunkowanego wrogością”, oferując zarazem możliwość przeprowadzania autorytatywnych kategoryzacji (jest pozornie mową Adamową, dającą pełnoprawnej właścicielce przywilej nadawania imion rozmaitym fenomenom rzeczywistości). Prerogatywy „właściciela” języka są jednak tylko złudzeniem, należą do swoistej kategorii *symbolicznego*, którego nie można naruszyć bez wstrząsu powodującego destrukcję totalną ustalonego kulturowego porządku.

Kulturowe czy – ściślej – historyczne odniesienia, z których korzystają Stein i Eliáš w swojej sztuce z jednej strony są owym „językiem pożyczonym”, podobnie jak u Kertésza, z drugiej – wyrażają graniczny status Żydów zachodnich, którzy nie są w pełni „u siebie” ani w obrębie kultury żydowskiej, ani w tej, która ich kształtowała: niemieckiej (lub czeskiej – tak jak jest w przypadku autorów omawianej sztuki). Mimowolna (?) demonstracja przynależności do tego kręgu kulturowego, z którego i za pomocą którego opresorzy starają się ich wyrugować, jest właściwie jedyną możliwością: innego języka autorzy sztuki nie mają, choć warto nadmienić, że odniesienia do tradycji żydowskiej, zwłaszcza do Tory, są w omawianym utworze obecne, choćby w tej jednej kwestii Christiana: „Čím je to? Čeho jsme se dopusti-

Egon Hostovský, Karel Poláček, Jiří Weil, Jiří Voskovec, Alfréd Radok. Część Żydów pośredniczyła między czesko- i niemieckojęzycznymi odbiorcami, tłumacząc utwory literackie, pisząc teksty popularyzatorskie: jak Otokar Fischer, Kamil Hoffmann, Max Brod czy Pavel Eisner. Żydzi byli kompozytorami, jak Jaromír Weinberger, aktorami – jak Hugo Haas czy Jiří Voskovec, sportowcami, reprezentującymi Czechosłowację na mistrzostwach i olimpiadach (z wyjątkiem olimpiady w Berlinie w 1936 roku – czechosłowaccy żydowscy mistrzowie odmówili uczestnictwa w tych igrzyskach).

⁵⁰⁸ G. Niziołek: *Polski teatr Zagłady*, op. cit., s. 159.

⁵⁰⁹ I. Kertész: *Język na wygnaniu*, op. cit., s. 183.

li? My nebo nasi otcové, za jejichž viny tu snad pykáme?"⁵¹⁰ (co przypomina zdanie z Szemot czyli Księgi Wyjścia, 20,5-6, gdzie Bóg mówi, że jest „pomylny winy ojców na synach, na wnukach i prawnukach tych, którzy mnie nienawidzą”⁵¹¹).

Stein i Eliáš wpisują się w silny w Terezynie nurt (re)interpretacji klasycznych utworów artystycznych (teatralnych, muzycznych, literackich), który można odczytywać jako demonstrację kulturowej przynależności do Europy. W tym między innymi celu organizowano koncerty, spektakle czy recytacje. Jednym z emblematycznych przykładów, znajdującym zresztą Reprezentację w powojennym tekście literackim, może być działalność Rafaela Schächtera, słynnego pianisty i dyrygenta, który podczas swojego trzyletniego pobytu w getcie (w latach 1941-1944) zakończonego deportacją do Auschwitz, zdążył między innymi wystawić klasyczną czeską operę *Sprzedana narzeczona* (*Prodaná nevěsta*) Bedřicha Smetany i zaprezentować *Messa di Requiem* Giuseppe Verdiego.

MESSA DI REQUIEM VERDIEGO W TEREZIŃSKIM GETCIE. „Všude se rozezvučí zvony, ‚Libera me‘, vyzvánění hlasy sboru, osvobod' nás, hlaholí ze všech stran alty i tenory, soprány i basy, chceme svobodu, bouří orchestr. A kotle do toho pojednou zaduní: Svo – bo – du nám!” J. Bor: *Terezínské requiem*, 1964, s. 124. Koncert Schächtera był olbrzymim wyzwaniem organizacyjnym, ponieważ kompozycja Verdiego wymagała uczestnictwa podwójnego chóru (około 150 osób) i licznych solistów. Po pierwszym, bardzo wzniosłym i udanym koncercie, niemal cały chór zbudowany przez Rafaela Schächtera oraz kilku solistów wywieziono do Auschwitz. Dyrygent zgromadził nowy zespół, który również po jednej prezentacji podzielił los poprzedniego. Wydaje się, że nazistowscy decydenci z Terezina próbowali dopisać własne demoniczne zakończenie do *Requiem* włoskiego kompozytora: chcieli, by śpiewacy wykonywali je dla siebie samych. Trzeci chór przetrwał piętnaście koncertów zanim podzielił los poprzednich; prawdopodobnie wynikało to z faktu, że szykowano się właśnie do wizytacji Czerwonego Krzyża, której delegacja, wraz z Adolfem Eichmannem, wysłuchała prezentacji dzieła.

Koncert z *Messa di Requiem* został opisany przez Josefa Bora, współwłaściciela Schächtera z Terezina i Auschwitz, w opowieści *Terezínské requiem*

⁵¹⁰ J. Stein, Z. Eliáš: *Dým domova*, [w:] *Divadelní texty z terezínského ghetta 1941-1945*, op. cit., s. 201. „Za co to wszystko? Jakiego zła się dopuściliśmy? My albo ojcowie nasi, za których winy tu pokutujemy?”

⁵¹¹ Księga Wyjścia (Szemot) z Tory w przekładzie Izaaka Cyklowa.

(1963)⁵¹². Pisarz uwypukla w utworze konflikt między muzykiem, zachwyconym dziełem włoskiego artysty (dziełem, dodajmy, nawiązującym bezpośrednio do struktury katolickiej mszy), a silną niechęcią części Żydów z getta, domagających się prezentowania wyłącznie arcydzieł żydowskiej kultury i świadomych, że Verdi jako „nacjonalista” był jednym z twórców faworyzowanych przez włoskich faszystów. Starcie tych postaw jest emblematyczne dla opisanego wyżej problemu posługiwania się „pożyczonym” językiem, ale także dla, na ogół skazanego na porażkę, poszukiwania adekwatnej, alternatywnej formy artykulacji w związku z wykorzystaniem kultury do uzasadniania dokonywanego zła.

Josef Bor interpretuje decyzję Schächtera jako próbę przeciwstawienia absolutnego piękna muzyki skomponowanej przez Verdiego prymitywizmowi ideologii nazistowskiej. Reinhard Ibler, badając konflikt przedstawiony w noweli, wskazuje na dodatkowy kontekst: „As we can see, already within the real events reception of art played an important role, as there were different ‘readings’ of the requiem causing conflicts: Whereas the Jewish intellectuals referred to extra-aesthetic criteria such as the liturgic function of the genre requiem, Schächter focussed on the aesthetic and ethic value of the work”⁵¹³. Dalej badacz wskazuje na konsekwentne odrzucanie estetycznego charakteru noweli Bora przez późniejszą krytykę, skoncentrowaną wyłącznie na odniesieniach do sytuacji historycznej⁵¹⁴. Paralela, którą dostrzega Reinhard Ibler pomiędzy wojennym i powojennym odczytywaniem arcydzieła – skonfliktowanymi ujęciami: „pozaartystycznym” i „czysto artystycznym” – jest ewidentna, niemniej zawiera w sobie pewną pułapkę:

⁵¹² J. Bor: *Terezínské rekviem*, Praha 1964. Jak podawał Bor w jednym z wywiadów [K. Dobeš: *A tu nemohl jsem mlčet*, „Svobodné slovo” nr 21, 1965, s. 4], historia miała zostać sfilmowana przez Otakara Vávře (istniał podobno już gotowy scenariusz), planowano wystawienie opery w Pradze, interesowało się nią Hollywood, odczytywano przekład w BBC. Zanim jednak doszło do realizacji któregośkolwiek z planowanych przedsięwzięć, zaczęła się normalizacja, co oznaczało koniec zainteresowania problematyką żydowskiego losu w czasie wojny.

⁵¹³ R. Ibler: *Josef Bors Roman Opuštěná panenka zwischen Faktizität und Fiktionalität*, „Slovo a smysl” nr 23, 2015.

⁵¹⁴ Reinhard Ibler podsumowuje tę kwestię następująco, wychodząc od argumentacji samego autora powieści: „Bor’s answer to this reproach was that one should not confound historical truthfulness in the sense of authenticity with artistic truthfulness which has other functions: for example to deduce from the events general insights or tenets, to concentrate on spheres and relationships which cannot be proven by documents such as psychic, emotional, moral, philosophic problems. The aim of TR is, first of all, to demonstrate, how the production and reception of art functions on abnormal conditions, i.e. on the conditions of a perverted system the aims of which are diametrically opposed to those of true art”. R. Ibler: *On the Problem of Reception in and of Josef Bor’s Novella Terezínské rekviem (1963)*, tekst niepublikowany, udostępniony przez Autora.

czysto estetyczny odbiór w opisywanym kontekście w ogóle wydaje się niemożliwy, na co wskazuje zresztą sam literaturoznawca, komentując interpretację przedsięwzięcia Schächtera jako próby przeciwstawienia piękna sztuki barbarzyństwu zbrodniczej ideologii. W Terezynie i w związku z Terezynem dzieło Verdiego musi być „polityczne”, nie ma ucieczki od tragicznej sytuacji, w której doszło do odtworzenia tego utworu; podobnie rzecz się ma z powojenną interpretacją noweli Bora oraz dramatu Steina i Eliáša, jeśli tylko widz zorientuje się w okolicznościach jego powstania. Taki jest mechanizm działania antycznego Chóru: jego rola polega na reagowaniu na wydarzenia, które rozgrywają się na scenie – lub poza nią. Z chwilą, gdy jakkolwiek nurt kultury staje się pożywką dla idei lub ideologii, cień pada na inne prądy, które powiązane są z nią siecią aprobatywnych czy polemicznych odniesień. W takiej sytuacji odczytanie czysto estetyczne staje się wątpliwe.

Wpisanie przez Steina i Eliáša sytuacji terezińskich więźniów w długie dzieje podobnych zdarzeń może być rozpatrywane jako przedsięwzięcie, które implikuje pesymistyczną konstatację co do charakteru międzyludzkich relacji i możliwości ich skorygowania, a jednocześnie pozwala eksponować dramaturgię indywidualnych – i zarazem powtarzalnych – odpowiedzi na sytuację uwięzienia.

Jedną z najbardziej uniwersalnych reakcji jest rozpaczliwe z wątpliwe w Opatrzność; słynne, wielokrotnie przytaczane pytanie „czy był Bóg w Auschwitz?” w nieco innej odmianie pojawia się również w omawianej sztuce:

CHRISTIAN: Světlo? Je noc! Ve tmě se rodíme, ve tmě žijeme, ve tmě umíráme! Proč mi vyprávíš o světle, když je nevidím? Proč mi vyprávíš o Bohu, když se mi nezjevuje ve svých skutcích? Jak mám chválit toho, který ode mne bez příčiny odvrací svou tvář? Kde je tvůj Bůh? Snad v doutnajících troskách, na desítkách zkravených bojišť? Jsou snad hořící města věčnými světly na jeho oltářích? Dal snad svému synu proto hlásat sbratření lidstva, aby pak hnal bratry proti bratrům jako hladové vlky? Nevěřím! – slyšíš? Není Boha!

ANSELM (*obráti tvář k nebi*): Bože, Ty, který jsi, Ty, jehož dobrota je nezměrná jako moře, neztratíš hříšného a odpustíš mu, neboť neví, co činí!

CHRISTIAN (*zoufale*): Nebo jsi přec? Jsi-li, zbav mne mých pochyb, abych mohl opět cele věřit! Zjev se mi – slovem či skutkem – jako ses zjevil Izraelským na poušti! Zjev se mi!

ANSELM (*volá*): Nerouhej se!

CHRISTIAN: Dej mi znamení! (*ticho*) Dej mi znamení!⁵¹⁵

⁵¹⁵ J. Stein, Z. Eliáš: *Dým domova*, [w:] *Divadelní texty z terezińskiego ghetta 1941-1945*, op. cit., s. 203. CHRISTIAN: Światło? Jest noc! W ciemności się rodzimy, w ciemności żyjemy, w ciemności umieramy! Po co mówisz mi o świetle, skoro go nie widzę? Po co opowiadasz o Bogu, skoro nie widzę śladów jego obecności? Jak mam chwalić tego, który bez powodu odwraca ode mnie twarz? Gdzie jest twój Bóg? Może w dopalających się zgliszczach, na dziesiątkach

Dramatyzm chwili, powaga pytań ostatecznych stawianych przez bohatera natychmiast zostaje jednak skontrapunktowana sceną komiczną, zgodnie zresztą z duchem terezińskiego teatru. Znakiem danym Christianowi od Boga okazuje się niegdysiejsza markietanka, dziewczyna prosta i przez samego bohatera lekceważona, która przybywa o świcie pod okno więzienia, by uwolnić ukochanego. Jej wołanie daje się słyszeć w chwili, gdy Christian drży w oczekiwaniu na reakcję Najwyższego. Stein i Eliáš operują ironią i czarnym humorem, by zdetonować powagę kwestii ostatecznych, nieuchronnie ocierających się o banalność i w związku z tym wytracających moc oddziaływania. Dystans, gwarantowany przez humor, rozbraja patos, ocalając istotę egzystencjalnych rozterek bohaterów. Ironia bywa w tej sztuce także środkiem ezopowego porozumienia z potencjalnym odbiorcą, wskazującym na powiązanie między sytuacją więźniów z marburskiej twierdzy i mieszkańców getta w Terezynie:

CHRISTIAN: Život – okamžik... Ale jak s ním opravdu naložit?

CASSELIUS: Netrapte se tím. Tuhle otázku za nás vždycky rozřeší kdosi jiný – ať už ho nazýváme jakkoliv⁵¹⁶.

Ostatnie zdanie z przytoczonego fragmentu z jednej strony brzmi jak deklaracja ontologiczna (metafizyczna), z drugiej: jak sardoniczne skwitowanie żydowskiego losu. Czarny humor, humor tereziński w tym wydaniu wydaje się mieć jeden, najważniejszy cel: uchronić metafizyczne rozważania przed banalizacją, wartość pojedynczego losu przed miazdzącą siłą zubożenia wynikającego z powtarzalności.

Arnošt Lustig w filmowym wywiadzie⁵¹⁷ twierdził, że jedną z rzeczy najbardziej demoralizujących w obozach koncentracyjnych było narastające poczucie, że życie pojedynczego człowieka nie ma żadnej wartości; z chwili-

bitewnych pól, które spłynęły krwią? A może płonące miasta są wiecznymi światłami na jego ołtarzach? Czy po to kazał swojemu synowi głosić braterstwo ludzi, żeby brat rzucił się na brata jak głodny wilk? Nie wierzę – słyszysz? Boga nie ma!

ANSELM (*zwraca twarz ku niebu*): Boże, Ty, który jesteś, Ty, którego dobroć jest niezmierną jak morze, odpuść grzesznikowi i nie wiedz go ku zatracie, przebacz mu, albowiem nie wie, co czyni!

CHRISTIAN (*rozpaczliwie*): A może jesteś? Jeśli jesteś, zabierz moje wątpliwości, żebym znów mógł wierzyć! Daj mi znak – słowem albo czynem – tak, jak dałeś znak Izraelowi na pustyni! Daj mi znak!

ANSELM (*wolta*): Nie bluźnij!

CHRISTIAN: Daj mi znak! (*cicho*) Daj mi znak! [przeł. A.F.].

⁵¹⁶ J. Stein, Z. Eliáš: *Dým domova*, [w:] *Divadelní texty z tereziňského ghetta 1941-1945*, op. cit., s. 203. CHRISTIAN: Žítie to chwila... Ale co z nim robiť?

CASSELIUS: Tym nie trzeba się przejmować. Tę kwestię rozstrzygnie za nas ktoś inny – jakkolwiek byśmy go nie nazywali [przeł. A.F.].

⁵¹⁷ Arnošt Lustig: *devět životů*, rež. I. Pavelek, K. Pavelková, Czechy 2012.

lą, gdy to przeświadczenie – podsycane przez opresorów – przenikało do umysłów ofiar, kończyła się ich walka o przetrwanie. Dramat Steina i Eliáša, pomimo możliwego destrukcyjnego wpływu na samopoczucie potencjalnych widzów – co uniemożliwiałoby jego sceniczną prezentację – paradoksalnie ma ocalić fundament ich egzystencji: niepowtarzalność, indywidualność losu każdego z nich i wartość metafizycznych pytań, których stawianie nie tylko jest cechą człowieczeństwa, ale i wyrazistym wyznacznikiem kultury Żydów – „narodu Księgi”.

Intencja twórców sztuki zatytułowanej *Rozhlasový pořad*, napisanej i z powodzeniem odgrywanej w Terezynie przez kolektyw Feliksa Porgesa od 1942 roku, na pozór jest odwrotna: utwór skonstruowany jest tak, by dać widzom złudzenie powrotu do dawnych, dobrych czasów. Postać nazywana Konferansjerem deklaruje już we wprowadzeniu: „Originalita má býti v tom, že vám chceme připomněti váš bývalý normální život, tj, dobu předterezińskou”⁵¹⁸. Wymowa tego tekstu nie sprowadza się jednak tylko do sentymentalnego powrotu do utraconego raju: siła ironii, czarnego humoru i parodii zmusza odbiorców do nieustannej konfrontacji dwóch rzeczywistości, z którymi mierzą się na co dzień – idealizowaną przeszłością i ponurą teraźniejszością. Zderzenie tych wymiarów również musi prowadzić do przecucia, że „niewinność” międzyludzkich relacji została bezpowrotnie utracona.

Porges i jego współpracownicy – między innymi opisany przez Jaroslava Bora Rafael Schächter, Leo i Jiří Popperowie, Pavel Stránský, Erich Terner – mieszkali w tzw. Kavalírských Kasárnach II (kasárna – cz. koszary) i zajmowali się aprowizacją: ich funkcja przez pewien czas (do 1944 roku) chroniła ich przed wywózką do Auschwitz, dzięki czemu organizowane przez nich spektakle na ogół bez wielkich przeszkód dochodziły do skutku. Porges doczekał zakończenia wojny w getcie, przechował więc tekst sztuki, która następnie znalazła się w terezińskim archiwum niepublikowanych dzieł, skąd w 2005 roku Lisa Peschel wydobyła rękopis wraz z fragmentami zapisów nutowych (utwór zawierał części muzyczne) i trzema wersjami rejestru aktorów.

Sztuka ma strukturę montażu złożonego z krótkich scen podporządkowanych i w pewnej mierze parodiujących konwencję audycji radiowej stacji Praha I, znanej większości widzów sprzed wojny: fikcyjne wiadomości ze świata przetykane są wstawkami muzycznymi, granymi przez pianistę Josefa Fischera i orkiestrę Rafaela Schächtera, pojawiają się także reportaże sportowe, prognozy pogody, bajka dla dzieci.

⁵¹⁸ F. Porges i in.: *Rozhlasový pořad*, [w:] *Divadelní texty z terezińského getta 1941-1945*, op. cit., s. 73. „Wyjątkowość [sztuki] polega na tym, że chcemy wam przypomnieć wasze dawne, normalne życie, czyli czas przedtereziński” [przeł. A.F.].

Aby w pełni pojąć i docenić koncepcję zespołu Porgesa należy pamiętać, że słuchanie radia w Terezynie było zabronione; co prawda niektórzy więźniowie posiadali nielegalnie odbiorniki, ale słuchanie audycji sprowadzało się do konspiracyjnego i obarczonego wielkim ryzykiem wyszukiwania niezależnych informacji o skutkach działań wojennych i ich potencjalnym wpływie na dalsze losy uwięzionych. Zwyczajna przyjemność słuchania radia należała do sfery wspomnianego z sentymentem, przedwojennego życia, do którego przewrotnie wracają twórcy sztuki. Akcja, jak należałoby się spodziewać, rozgrywa się w studiu radiowym, co pozwalało ograniczyć scenografię do zapalającej się czerwonej żarówki z napisem „trwa nagranie” i do stołu z mikrofonami. Oszczędność scenograficzna, zapewne wymuszona okolicznościami, wpływała naturalnie na decyzje wszystkich terezińskich dramaturgów – omówiona przeze mnie powyżej sztuka Steina i Eliáša była w założeniach twórców jeszcze bardziej oszczędna: bohaterowie znajdowali się w więziennej celi z oknem, za którym przez większość czasu panowała ciemność. Trudno oprzeć się wrażeniu, że taka sceneria zyskiwała wymiar antropomorficzny⁵¹⁹: opisujące ją ciemność, pustka (czy spustoszenie), oszczędność rekwizytorium, zamknięcie, adekwatnie oddają stan ducha twórców i odbiorców tego teatru.

Rozhlasový pořad jest swoistym wehikułem czasu: widzowie przenoszą się, jak informuje spiker w trzeciej scenie, do 27 grudnia 1937 roku. Wybór tej daty jest nieprzypadkowy: w tym okresie pozornie jeszcze wszystko było jak wcześniej, ale atmosfera wokół Czechosłowacji i Żydów już gęstniała: w listopadzie tego roku Hitler przedstawił swoją koncepcję powiększenia niemieckiej *Lebensraum*, Włochy wycofały się z Rady Narodów, narastał terror stalinowski w Związku Radzieckim, a w Czechosłowacji we wrześniu zmarł T.G. Masaryk. Śmierć prezydenta, o której bardzo dużo mówiono i pisano nie tylko w kraju, ale i poza granicami, dla wielu komentatorów oznaczała symboliczne zakończenie epoki związanej z chwiejnym powojennym pokojem i demokratyzacją relacji międzynarodowych. Pogrzeb Masaryka był okazją dla prezydenta Edwarda Beneša, by omówić z członkami zagranicznych delegacji coraz bardziej komplikującą się – choć na razie niejako za kulisami, w zaciszach dyplomatycznych gabinetów – sytuację polityczną. Tzw. Mała dohoda (Małe Porozumienie) Czechosłowacji, Rumunii i Jugosławii, choć niespełna roczne, chwiała się w posadach z powodu coraz bliższych relacji tej ostatniej z Włochami i Niemcami, nie udało się więc doprowadzić Benešowi do zbliżenia tej triady państw z Francją. Znaczenie Czechosłowacji na arenie międzynarodowej było coraz słabsze, co w grudniu 1937 roku, po incydentach z udziałem tzw. henleinowców w Sudetach

⁵¹⁹ Przestrzeń antropomorficzna – termin Dobrochny Ratajczakowej. Zob. D. Ratajczakowa: *Przestrzeń w dramacie i dramacie w przestrzeni teatru*, Poznań 1985.

stało się widoczne dla obywateli tego kraju. Zwłaszcza dla tych, którzy czuli się szczególnie zagrożeni ze strony potężnego faszystowskiego sąsiada: dla Żydów. Tak więc grudzień roku 1937, w którym rozgrywa się akcja *Rozhlásovego pořadu* to ostatni akord przedwojennej pieśni o pokoju.

Jednym z pierwszych zdań „audycji radiowej” w omawianej sztuce jest ironiczne nawiązanie do biografii czeskiego twórcy-symbolu („męczennika czeskiej sprawy”), co ponownie wprowadza nas w krąg problemów związanych z deklaracją przynależności kulturowej autorów i odbiorców sztuki:

HLASATEL: (...) Dnes je tomu právě 90 let, co největší český novinář Karel Havlíček Borovský psal v Brixenu své epištoly. Od té doby se nic nezměnilo. Svět je pořád stejný, nikdy se nezmění⁵²⁰
plivni si stokrát do moře, ono se nezpění⁵²¹.

Karel Havlíček Borovský, wywieziony i internowany przez władze austriackie w tyrolskim Brixen w ramach kary za swoją działalność dziennikarską i artystyczną, a zwłaszcza za satyry wymierzone w rządzących, był autorem wzmiankowanych w powyższym fragmencie *Epištol kutnohorských*. Nie należy jednak dać się zwieść: to nie antyaustriacka aktywność tego twórcy jest głównym wątkiem w niniejszej aluzji. Autorzy sztuki nawiązują raczej do słynnej krytyki tomu wierszy *České listy* Siegfrieda Kappera w dwóch listopadowych numerach „České včely” z 1846 roku: nowo mianowany redaktor tego pisma, K.H. Borovský zdecydowanie odrzucił poezję Kappera, stronnika tzw. *česko-židovského hnutí* („ruchu czesko-żydowskiego”)⁵²², podając w wątpliwość możliwość asymilacji Żydów w społeczeństwie czeskim. Borovský pyta retorycznie, wyprzedzając poniekąd o kilkadziesiąt lat argumentację rasistowską: „... jak tu mohou Izraelité k českému národu náležeti, když jsou původu semického?” i dodaje: „pročež musí, kdo chce být Čechem, přestati být Židem”⁵²³. W czeszczyźnie istniał nawet neo-

⁵²⁰ Por. K.H. Borovský: *Křest sv. Vladimíra* [Zpěv pátý]: „Ale svět je pořád stejný,/lidé ho nezmění,/ plivni si stokrát do moře,/ ono se nezpění”.

⁵²¹ F. Porges i in.: *Rozhlasový pořad*, [w:] *Divadelní texty z terezínského getta 1941-1945*, op. cit., s. 75. „SPIKER: (...) Dniš wlašnie mija dziewięćdziesiąt lat od času, gdy największy czeski publicysta Karel Havlíček Borovský pisał w Brixen swoje *Epištoly*. Od tamtego momentu nic się nie zmieniło. /Świat ciągle taki sam. Nigdy się nie zmieni./Sto razy spluń do morza, nawet się nie spieni” [przeł. A.F.].

⁵²² Dość silny nurt działań na rzecz czesko-żydowskiej integracji, związane z nim organizacje, czasopisma itp. kontrastują z zupełną nieobecnością analogicznej aktywności Żydów niemieckojęzycznych, co utrudnia badania nad funkcjonowaniem tej przeważającej grupy. Zakłada się, że poczucie integracji Żydów z Niemcami było po prostu dużo silniejsze, a do publikacji wystarczył Żydom na przykład poczytny niemieckojęzyczny dziennik „Prager Tagblatt”. Zob. K. Čápková: *Czech, German, Jews? National identities of Bohemian Jews 1867-1938*, op. cit.

⁵²³ K.H. Borovský: *České listy Siegfrieda Kappera*, „Česká včela” 17.11.1846 i 20.11.1846.

logizm *šahojista*, będący połączeniem hebrajskiego *šalom* i czeskiego *ahoj*, oznaczający czeskiego asymilowanego Żyda, który chce udawać syjonistę. Stosunek Borovskiego do Żydów nie był jednoznaczny: z pewnością nie był antysemitą, a w swoim późniejszym (z 1850 r.) tekście zatytułowanym *Emancipace židů* wręcz napomina rodaków: „Chovejme se také skutečně i v životě ke svým izraelským spoluobčanům tak jako k rovněoprávněným, netupme je, nesnižujme je, nesužujme je žádným způsobem, a zůstaly-li na nich lpěti ještě mnohé známé obyčeje z předešlého času, snášejme je zatím, jsouce pamětlivi příčin jejich”⁵²⁴ (w ostatniej frazie Borovský nawiązuje do wieloletnich prześladowań, którym Żydzi byli poddawani, co miałoby, według niego, wpływać na ich nieufny czy negatywny stosunek do czeskich sąsiadów). W odniesieniu do życia społecznego Borovský był oświeconym, tolerancyjnym obywatelem, nigdy jednak nie zmienił swojego zdania o niemożności „asymilacji” Żydów w sferze kultury. Język, którym posługiwali się żydowscy czescy poeci, pisarze, dramaturgowie miał pozostać na zawsze, w jego mniemaniu, „językiem pożyczonym”. Pod tym względem, jak sugerują terezińscy dramaturgowie, nic się nie zmieniło. Znaczące jest w tym kontekście zastąpienie słowa „ludzie” (*lidé* w zwrocie „*lidé ho nezmění*”) z przytoczonego powyżej dwuwersu z poematu *Křest sv. Vladimíra* Borovskiego wyrazem „nigdy” (*nikdy*: „*Svět je pořad stejný, nikdy se nezmění*”), podkreślającym trwałość relacji opartych na odrzuceniu, walce o dominację i rugowaniu „obcych” z kultury.

Język, którym posługują się terezińscy więźniowie nie jest jedynie „mową pożyczoną” – jest także językiem, w którym słowa straciły swoje pierwotne, przynależne do „normalnego” kontekstu znaczenie i zyskały nowe, „obozowe”:

KONFERENCIÉR: (...) V době asi tak před pěti lety, do které vás chceme přemistít, například slovo *Schleuse* v překladu znamenalo zdymadlo nebo propast. Nemůžeme vám proto dnes říci: pan *Vocásek* si zdýmnul nebo propustil několik brambor, byl sice známý s nejstarším z Židů, presto však musel nastoupit do ústeckého zdymadla. Tehdy byste to byli asi těžko pochopili⁵²⁵.

⁵²⁴ K.H. Borovský: *Emancipace židů*, „*Slovan*” z 12.10.1850 r. „Traktujmy naprawdě našich žydovských współobywateli jak równouprawnionych członków społeczności; nie wolno ich tępić ani poniżać, ani dręczyć w żaden sposób, a jeśli trzymają się jeszcze swoich zwyczajów, które dobrze znamy z minionego czasu, trzeba to przetrzymać, rozumiejąc przyczyny takich zachowań” [przeł. A.F.].

⁵²⁵ F. Porges i in.: *Rozhlasový pořad*, [w:] *Divadelní texty z tereziňského getta 1941-1945*, op. cit., s. 73. „KONFERANSJER: (...) W epoce sprzed mniej więcej pięciu lat, do której chcemy was przemieścić, na przykład słowo *Schleuse* w przekładzie oznaczało służę albo przepust. Nie możemy więc teraz powiedzieć: pan *Vocasek* sobie »zasłużował« albo »przepuścił« trochę kartofli, bo był znajomym najstarszego Żyda, ale mimo to musiał stawić się w wylotowej służbie. W tamtym czasie raczej byście tego nie zrozumieli” [przeł. A.F.].

Słowo *Schleuse* było jednym z kluczowych pojęć, jakimi posługiwano się w Terezynie (i w innych obozach). Początkowo oznaczało miejsce, w którym gromadzono tłumy deportowanych, by po wielogodzinnym oczekiwaniu część z nich zakwaterować w koszarach, a część posłać dalej w transportach. W tym samym miejscu specjalne brygady przeglądały bagaże przyjezdnych, „konfiskując” nielegalne produkty i przedmioty – bardzo szybko zaczęto określać kradzież czasownikiem *schleusen*, pojawiły się również przekształcone na wzór czeski formy tego słowa, na przykład *prošlojsovat*, *šlojsovat*⁵²⁶ (oznaczające szabrowanie).

NOWOMOWA W TEREZINIE. Realia życia w getcie szybko wpłynęły na język, jakim posługiwali się więźniowie (zarówno niemiecko- jak i czeskojęzyczni). Najczęściej podstawą neologizmów były słowa niemieckie, zdarzało się jednak, że źródło określenia, którym posługiwali się wszyscy, włącznie z nazistowskimi władzami obozu, stanowiła czeszczyzna lub jidysz albo hebrajski. Budynek E VII, w którym kwaterowano psychicznie i umysłowo chorych, nazywano *Zwockhaus* – pierwsza część tego złożenia jest niemiecką transkrypcją czeskiego potocznego określenia *cvok* (pol. ćwok). Słowo *Bonke*, oznaczające plotkę, fałsz – zwłaszcza o rychłym wyzwoleniu – wywodzi się prawdopodobnie od *bobemajses*, wyrazu, który składa się ze słów *bobe* (w jidysz: staruszka, babka) i hebrajskiego *ma'asijot* (bujdy).

Problem, który pojawia się w przytoczonej kwestii Konferansjera, wbrew pozorom nie dotyczy jednak tylko transformacji znaczeń. Poza horyzontem językowym rozpościera się bowiem dużo ważniejsza płaszczyzna autoidentyfikacji; operacja na leksykalnych desygnatach jest w rzeczy samej manipulacją w obrębie tożsamości.

Stopniowo dawny słownik zostaje zastąpiony nowym, terezińskim⁵²⁷, przypięctowując w ten sposób niedobrowolny proces przeistaczania się

⁵²⁶ Pisze o tym również Helga Hošková-Weissová w swoim *Dzienniku*. Zob. H. Hošková-Weissová: *Deník 1938-1945: příběh dívky, která přežila holocaust*, Brno 2012.

⁵²⁷ Najpełniejszą, komiczną prezentacją terezińskiego żargonu jest następujący fragment z jednego z kabaretów Feliksa Porgesa – współcześnie właściwie niezrozumiały: „P. Horpatzky: To třeba přišel ke mně rano kamarád a povídá: Šahoj, tak jsem ti člověče, vypad z Hundertschaftu, eskartu jsem ztratil, dekádu jsem už zbaštil, cubusy jsem ještě nefasoval. Jsem z toho úplný zíchouš, když mě neanfodrujou z Bahnbau na Ges.-Wes., Kúwa nebo MTK, tak z toho zcvokatím. Pak mi taky Raumwirtschaft nedá ten Übersiedlungsferfúgung na Entwesung. Jo, kdybych dostal aspoň na baště ten Körper ertúchtung, tak bych měl reko a cuzac. Chtěl jsem, aby mě z Einsatzu freištelovali, ale Zimmerältester řekl, že bez Bezirksältestera to neudělá, tak to šlo, přes Älterstenrat na Leitung a Judenältester to zamítl. Samé dré, sama šmé, žádnéj vejvar, žádnéj šlojs, nejvýš z toho kouká bunkr. F. porges: Propánaboha, co to, člověče, blábolíte za nesrozumitelná slova? Nemohl byste mi to přeložit? Do nějakého spisovného jazyka? P. Horpatzky: No, to znamená český Asi tak: Tak bych se, člověče, chtěl někde pořádně

ludzi w więźniów (terezińczyków). „Przeniesiony w czasie” widz, a raczej słuchacz radiowej sztuki konfrontował się z faktem bezpowrotnej utraty więzi z dawnym „ja”, symbolizowanym przez język.

Podwójna utrata mowy – podwójna, skoro wcześniej Żydów wyrugowano z dziedziny kultury czeskiej i/czy niemieckiej, a później narzucono im żargon więzienny – może być interpretowana jako szczególnie dotkliwa, symboliczna klęska dla Narodu Księgi. Snucie opowieści jest nieodzowną częścią żydowskiej tożsamości kulturowej: ten „naród geologiczny”, jak go określa Amos Oz, opiera się na tekstualnej ciągłości kultury żydowskiej rozproszonej przez długi czas pośród wielu innych. Naziści demonicznie wykorzystali albo odwrócili najistotniejsze składniki żydowskiego etosu.

W filmie *Le Dernier des injustes* z 2013 roku rabin Benjamin Murelstein z terezińskiego getta opowiada Claude’owi Lanzmannowi, że snucie opowieści miało ocalić mu życie – ale oczekiwano od niego, że ta opowieść będzie kłamstwem pożytecznym dla prześladowcy. „Byłem jak Szeherazada” – mówi. – „Miałem opowiedzieć baśń o żydowskim rajku Theresienstadtzie. Oni chcieli, żebym opowiadał o getcie, w którym Żydzi mają jak w Edenie, gdzie są szczęśliwi. Trzymali mnie przy życiu tylko po to, żebym to opowiedział. Aż nadszedł 5 maja 1945 roku, kiedy delegacja Czerwonego Krzyża przyjechała do Terezina (...). Dlaczego jestem jedynym *Judenälteste*, który przeżył? Bo tak jak Szeherazada miałem opowiadać historie”⁵²⁸.

W sztuce Feliksa Porgesa i współautorów dominuje ironia, budowana nie tylko na opisanych wyżej obserwacjach mechanizmu językowego, ale także na zderzaniu ze sobą realiów wcześniejszego, na ogół dostatniego, życia – z terezińską nędzą. W jednej ze scen sztuki-audycji spiker namawia do porannej gimnastyki. Mieszczące się w konwencji radiowego poranka różne wezwania do „wyskoczenia z wygodnego łóżka”, „rozsunięcia mebli” i „rozpoczęcia ćwiczeń” to przejaw czarnego humoru w kontekście przepelnionych koszarowych sal, w których cisnęli się ludzie pozbawieni nie tylko owych „mebli” (których z pewnością i tak nie dałoby się rozsunać), ale i większości osobistych przedmiotów. Ćwiczenia gimnastyczne, jakie mieszkańcom getta zapewniali niemieccy zwierzchnicy polegały na wielogodzinnych apelach i ciężkiej pracy fizycznej. Autorzy sztuki stosują niejednokrotnie także absurdalny, surrealistyczny typ humoru, nie stronią od makabrycznych skojarzeń: „Ale, ale, pane Klábosil, zůstaváte mi moc dlouho ve

nažrat”. F. Porges, V. Horpatzky, P. Weisskopf, P. Stránský: *II. český kabaret*, [w:] *Divadelní texty z tereziňského getta 1941-1945*, op. cit., s. 253. Większość neologizmów przytoczonych w powyższym fragmencie rozszyfrowuje H.G. Adler w słowniku do swojej fundamentalnej książki *Theresienstadt 1941-1945. Tvář nuceného společenství*, Brno 2006.

⁵²⁸ *Le Dernier des injustes*, reż. C. Lanzmann, Francja 2013. [Przekład wypowiedzi B. Murelsteina – A.F.].

vzduchu” – upomina radiowy instruktor gimnastyki jednego ze słuchaczy, który nie opada na ziemię po podskoku.

Dawno zapomniana przyjemność „słuchania radia” z pewnością dostarczała widzom sentymentalnej pociechy, ale najważniejsza wartość sztuki tkwiła w wykorzystanej przez Feliksa Porgesa⁵²⁹ konwencji kabaretowej, inspirowanej zwłaszcza jej niemiecką odmianą, opartą na satyrze politycznej i – nomen omen – wisielczym (czarnym) humorze. Kabaret zarówno w wydaniu niemieckim, jak i francuskim charakteryzowała od samego początku funkcjonowania tej formy teatralnej – czyli od przelomu XIX i XX wieku – pewna intymność, biorąca się z „tajnego porozumienia” pomiędzy twórcami a wspólnotą widzów. Aluzja, sugestia, znaczące przymrużenie oka – to były charakterystyczne kabaretowe chwytły, wykorzystane przez autorów omawianej sztuki na przykład w „radiowej prognozie pogody”:

Zprávy Státního ústavu meteorologického:

Teplota -7°C, tj. 3°C pod normálem, směr větru jihovýchodní, tlak vzduchu přepočtený na hladinu moře 730 mm, tj. 30 mm pod normálem, poloha tlakového maxima jižně od Sicílie, tlakové minimum ustupuje směrem od Černého moře. Pravděpodobné počasí: střídavě oblačno, na západě ojedinělé přeháňky, na jihu místní srážky, na východě zvolna postupující vyjasnění. (...) Zprávy o vodním stavu na Labi: Podmokly normál, Drážďany minus 54, Magdeburg plus 1,50, Hamburg – žádné hlášení, stav se vyšetřuje⁵³⁰.

Odbiorcy przytoczonej „prognozy” w grudniu 1942 roku raczej nie mieli kłopotu ze zdeszyfrowaniem rzeczywistej treści komunikatów: hasło „strefa maksymalnego ciśnienia na południe od Sycylii” odnosiło się do amerykańsko-brytyjskiej operacji „Torch” w Maroku oraz do oblężenia Malty, „stopniowe rozjaśnienie na wschodzie” dotyczyło zwycięstwa Sowietów w bitwie pod Stalingradem, zaś Drezno, Magdeburg i Hamburg, o których mowa w ostatnim zdaniu, to nazwy koszarowych budynków w Terezynie.

⁵²⁹ W terezínském archiwum pozostały również zapisy kabaretowych wieczorów Feliksa Porgesa i jego współpracowników: w tej konwencji twórcy zrealizowali większość swoich artystycznych przedsięwzięć.

⁵³⁰ F. Porges i in.: *Rozhlasový pořad*, [w:] *Divadelní texty z terezínského getta 1941-1945*, op. cit., s. 77. „Informace Państwowego Zakładu Meteorologii: temperatura -7°C, tj. 3°C poniżej normy, kierunek wiatru południowowschodni, ciśnienie na poziomie morza 730 mm, tj. 30 mm poniżej normy, strefa najwyższego ciśnienia znajduje się na południe od Sycylii, strefa najniższego ciśnienia przemieszcza się w kierunku Morza Czarnego. Przewidywana pogoda: zachmurzenie zmienne, na zachodzie lokalne burze, na południu miejscami opady, na wschodzie stopniowe przejaśnienia (...) Informacje o poziomie wód na rzece Łabie: Podmokly w normie, Drezno minus 54, Magdeburg plus 1,50, Hamburg – brak wiadomości, trwa obserwacja” [przeł. A.F.].

Ivan Klíma, omawiając terezińskie kabarety, wskazuje na charakterystyczną ich cechę wymuszoną okolicznościami, i przeprowadza paralełę pomiędzy kabaretem wojennym i powojennym: „Obvykle se zaměřovaly jen na méně podstatné detaily života. Příznačný pro takový postup je příběh o termosce, o níž její majitelka opakovaně přichází⁵³¹. Byla to jen malá ilustrace vlády naprosté bezprávosti, již se všichni tereziňští obyvatelé musili podrobit. Jiné kuplety či scénky připomínají to, co jsme v době komunistické vlády nazývali komunální kritikou. Autoři si tropili posměch z židovské stráže či samosprávy, z dobrého živobytí kuchařů a vůbec z podivných nově se vytvářejících hierarchií”⁵³².

Komunální kritika, do kteréj nawiązuje Ivan Klíma, polegająca na wskazywaniu drobnych niedociągnięć w działaniu systemu (ekonomicznego, politycznego itd.), by w ten sposób zakamufłować katastrofę na znacznie większą skalę, była chwytem stosowanym przez funkcjonariuszy powojennego reżimu komunistycznego i swoistą manierą, do której się dostosowywano. Nie jest to oryginalny wynalazek tamtego czasu, o czym świadczy koncepcja kabaretowych utworów Feliksa Porgesa: wybieg polegający na artystycznym przedstawianiu drobiazgów życia codziennego w Terezynie pozwalał nie tylko w lekkiej, humorystycznej formie przemycić kwestie znacznie istotniejsze, ale i przemknąć się przez sieć obozowej cenzury. Skupienie na detalu i metoda kabaretowego wyolbrzymienia jest również uniwersalnym sposobem na uniknięcie patosu. Wystarczy przyjrzeć się, w jaki sposób Porges w omawianej sztuce podejmuje problem dominującego w Terezynie głodu, zbierającego coraz większe żniwo wśród mieszkańców getta:

SPRÁVCE: Pane redaktoře, naše podniky sí získaly obliby doma i v cizině. Naše výrobky odebírají městá Vrchlabí a Podmokly, abych jmenoval některá z našich měst, ale naše zboží jest s oblibou přijímáno i v Drážďanech, a dokonce v Hamburku. Dokonce i vyhlášení gurmáni z Magdeburku si k nám často pro naše elitní výrobky posílají. Ba co víc, i slavný jedinec lékárník Slováček odebírá máslový tuřínek. A to je nějaký sekant⁵³³, jak říkáme. Vážil si jej dokonce v lékárně na gramy⁵³⁴.

⁵³¹ Klíma nawiązuje do piosenki *Die Thermoflasche* z terezińskiego, niemieckojęzycznego kabaretu Hansa Hofera. Bohaterka tekstu (niejaka pani Pollak) przyjeżdża z wiedeńskim transportem do Terezyna, dzierżąc nowy termos z kawą. Dzień jest upalny, kobieta zmęczona, z ulgą więc przyjmuje propozycję przypadkowego człowieka, który oferuje jej pomoc. Mężczyzna termos kradnie, po perypetiach udaje się go odzyskać, ale już wkrótce zostaje on skonfiskowany przez członków komanda. Kobieta zbiera punkty, by po jakimś czasie wykupić termos – udaje jej się to, kiedy jednak przez koszarową salę przechodzi „obchód”, właścicielka ponownie traci swój skarb, tym razem na zawsze: zostaje on przez jednego z Niemców rozbity.

⁵³² I. Klíma: *Terezińské divadlo*, [w:] *Divadelní texty z terezińskiego getta 1941-1945*, op. cit., s. 31.

⁵³³ Trudne do przetłumaczenia, żargonowe określenie, wywodzące się od czasownika *sekýrovat* (irytować, drażnić), pochodzącego z kolei od *sekkieren* w austriackiej niemczyźnie.

Semantycznej inwersji i ironicznemu wyolbrzymieniu towarzyszy w przytoczonym fragmencie swoisty szyfr, zrozumiały dla wtajemniczonych. Podstawę wyżywienia terezińskich więźniów stanowiła brukiew, która szybko stała się jednym z najważniejszych symboli nędzy obozowego życia (pojawia się również w *Terezińskim hymnie* Švenka). Tutaj przedstawia się ją jako luksusową potrawę, „eksportowaną” do Drezna, Hamburga i Magdeburga⁵³⁵ (jak pamiętamy, są to nazwy koszarowych budynków w getcie) i ważoną „na gramy” – co należy rozumieć dosłownie – przez aptekarza. Opisuując w konwencji czarnego humoru sukcesy eksportowe „producentów” brukwi, zespół Porgesa mierzy się w istocie z poważnym problemem permanentnego niedostatku żywności w getcie. Ten rodzaj referencji, charakterystyczny dla ujęć satyrycznych, opiera się na wyznaczeniu sfery lub zjawiska funkcjonującego na zasadzie *pars pro toto*, jako odnośnik do realiów bezpośrednio w tekście nieobecnych. Nie chodzi zatem o negację rzeczywistości ani o rodzaj artystycznego eskapizmu; jeśli można nazwać ten sposób uprawiania sztuki „duchowym ruchem oporu” (*spiritual resistance*), to w myśl nieco zmodyfikowanego rozumienia tego terminu, zaczerpniętego z koncepcji Miriam Novitch⁵³⁶: idzie raczej o twórcze przekształcenie elementów ze świata rzeczywistego, satyryczną absorpcję problemów obozowego życia, cementującą wspólnotę terezińskiej publiczności.

Refleksja nad fenomenem referencji w omawianych dziełach wymaga przyjrzenia się statusowi prześladowcy, organizatora i bezpośredniego winowajcy wszystkich trudów, ponoszonych przez ich bohaterów. Teatralny *chorus* z getta niemal nigdy nie śmieje się wprost z opresora (wyjątkiem jest sztuka *Poslední ciklista*): ten pozostaje w cieniu, zgodnie z Hilbergowskim schematem i – przede wszystkim – z wymogami obozowej (auto)cenzury.

⁵³⁴ „ADMINISTRATOR: Panie redaktorze, nasze przedsiębiorstwo zyskało uznanie w kraju i za granicą. Nasze wyroby odbierają miasta Vrchlabí i Podmokly, że wymienię tylko niektóre z naszych miast, ale wysyłamy towar z powodzeniem również do Drezna, a nawet do Hamburga. Co więcej, nawet słynni smakosze z Magdeburga posyłają po nasze elitarne wyroby. Ba, i słynny indywidualista, aptekarz Slováček odbiera maślaną brukiew. A z niego jest przecież, jak to się mówi, prawdziwa siekiera. Podobno w aptecce ważył sobie tę brukiew na gramy” [przeł. A.F.]. F. Porges i in.: *Rozhlasový pořad*, [w:] *Divadelní texty z terezińskiego getta 1941-1945*, op. cit., s. 93.

⁵³⁵ „Słynni smakosze z Magdeburga” to ironiczna aluzja do Żydowskiej Rady Starszych (*Židovská Rada starších*), która była zakwaterowana w budynku koszarowym o nazwie Magdeburg.

⁵³⁶ Zob. M. Novitch, L. Dawidowicz i in.: *Spiritual resistance. Art from concentration camps 1940-1945: a selection of drawings and paintings from the collection of Kibbutz Lohamei Haghetat, Israel*, Philadelphia 1981. Za formy „duchowego oporu” Novitch uważa edukację, sztukę, muzykę, nawet krawiectwo czy stolarstwo, słowem: podejmowanie wszelkich czynności, które pozwalają prześladowanym przeciwstawić się zakładanej przez nazistów dehumanizacji i jednocześnie oderwać od przygnębiającej rzeczywistości obozu.

Figura nazisty – jeśli można mówić o „figurze” w odniesieniu do postaci zupełnie nieobecnej – funkcjonuje w tych tekstach analogicznie do kosmicznej czarnej dziury: jest pustką, która z olbrzymią siłą oddziałuje na swoje otoczenie. Wszystkie dotychczas wymienione przeze mnie problemy podlegające w omawianych sztukach ironicznej czy satyrycznej obróbce wiążą się z samymi więziami i ich funkcjonowaniem (przy czym w tym samym prześmiewczym tonie pisze się o utracie wiary i termosu) i wszystkie one powinny być odczytywane jako metonimiczne znaki, wskazujące na ukrytego sprawcę.

Podejmując w mniej lub bardziej zakamuflowany sposób najbardziej bolesne wątki Holokaustu i rozbrajając je za pomocą satyry, ironii czy groteski, terezińscy dramaturgowie poniekąd odbierają potencjalnym powojennym czytelnikom możliwość reagowania w sposób zgodny z konwencją. Wracam w ten sposób do Lacanowskiej tezy o „emocjonalnym komentarzu”, jakim *chorus* („ludzie, których coś poruszyło”) niejako wyręcza niezaangażowanych widzów, co zresztą stawia pod znakiem zapytania samą istotę doświadczenia katartycznego. Staje się jasne, że przepaść pomiędzy doświadczeniami ludzi poddawanych zbrodniczemu nazistowskiemu eksperymentowi a sytuacją względnie dostatnich i spokojnych społeczeństw współczesnych jest nie do zasypania; na tym polega dialektyka więzi teatralnej publiczności i zarazem jej atomizacji, rozbicia. Spektakl z Terezina jest z jednej strony przedstawieniem przeznaczonym dla grona wtajemniczonych, z drugiej: nośnikiem uniwersalnych kodów, które jednak, jeśli w ogóle oferują coś na kształt katharsis, to jest nim doznanie absolutnej samotności w obliczu cierpienia.

Znaczna część terezińskich dzieł scenicznych nawiązuje do zjawisk kultury popularnej (której źródła, według części badaczy, należy upatrywać w sferze mitu), wykorzystując powtarzalność jej wzorców, co na tle międzywojennych tendencji w obrębie czeskiej kultury nie jest niczym osobliwym. Niektóre wątki przerwane przez wojnę procesu rozwojowego teatru (który w tamtym czasie koncentrował się wokół próby stworzenia syntezy teatru awangardowego i mieszczańskiego, eksperymentów reżyserkich czy zmieniających się relacji pomiędzy literaturą a sceną) znajdowały odzwierciedlenie w działalności terezińskich inscenizatorów i dramaturgów. Mechanizm wykorzystania form kultury popularnej (do których zaliczam kabaret i radio) zarówno w przedwojennym, jak i terezińskim dramacie i na scenie jest analogiczny do przedstawionego przez Annę Gawarecką w odniesieniu do literatury tego samego okresu: „Elementy te wykorzystywane były jako budulec dla konstruowania obrazu współczesności, odnajdywano w nich modele rzeczywistości w metaforyczny sposób odzwierciedlające

kształt nadchodzącej epoki (...)”⁵³⁷. W swoich dalszych rozważaniach badaczka powołuje się na, wywodzącą się od Platona, „koncepcję oddziaływania literackiego”, wedle której fikcyjność (a zatem również formy ludyczne) odgrywa rolę służebną wobec idei. Ideą łączącą wszystkie omawiane zjawiska teatralne z Terezina jest transmisja konkretnych aspektów egzystencji w getcie do sfery artystycznej, satyrycznej, będąca czymś pomiędzy filozoficzną medytacją i zbiorową, uzdrawiającą psychodramą – przy czym w odniesieniu do omawianych tekstów raczej nie znajduje zastosowania teza Jana Cisařa o istnieniu dwóch dominujących optyk w czeskim teatrze lat trzydziestych (którą określa jako „drugą fazę w rozwoju sceny nowoczesnej”): „Tak tu existují ve třicátých letech dva divadelní proudy, jež mají některé společné prvky a postupy jimiž však zcela rozdílně odpovídají na svou dobu: jeden montážní skladbou, revuálností formuje zábavu jako únik ze skutečnosti, druhý chce na této bazi dosahovat ‘polemického obrazu’ téže skutečnosti”⁵³⁸.

Opinia Cisařa o eskapistycznych tendencjach w awangardowych teatralnych widowiskach utrzymany w konwencji ludowych zabaw (cyrk, klauni, akrobacje), z jazzem, egzotyką itd. jest zasadna właściwie tylko w odniesieniu do niektórych zjawisk poetystycznych, których autorzy za najważniejszy cel sztuki uważali rozrywkę – o czym pisał F.X. Šalda⁵³⁹.

Tymczasem twórcy omawianych w niniejszym rozdziale spektakli terezińskich wykorzystują zjawiska kultury popularnej dla znalezienia innej perspektywy oglądu rzeczywistości, co w warunkach obozu koncentracyjnego miało być właściwością cenną ze względów psychologicznych. Zespół Feliksa Porgesa w swoich sztukach – mam tu na myśli również pasmo *II český kabaret* – wyzyskuje w tym celu szczególne właściwości czasu, jednego z najważniejszych składników dramaturgii. O ile w *Rozhlásovým pořadí* terezińscy widzowie powracają do przeszłości, o tyle większa część *II českého kabaretu* rozgrywa się w przyszłości, a dystans czasowy w obu przypadkach pozwala z perspektywy tzw. „normalności” dostrzec dziwność realiów, w których zanurzeni są wszyscy mieszkańcy getta i, szerzej, ogarniętych wojną krajów Europy. W jednym z dialogów omawianego kabaretu Porges wypytuje Horpatzkiego o „przeszłość” w Terezynie, nie mogąc się nadziwić panującym w tym miejscu obyczajom:

F. PORGES: (...) A co rodinný život se tam pěstoval take?

P. HORPATZKY: Rodinný život tam byl na body.

⁵³⁷ A. Gawarecka: *Margines i centrum. Obecność form kultury popularnej w literaturze czeskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2012, s. 152.

⁵³⁸ J. Cisař: *Přehled dějin českého divadla*, Praha 2006, s. 255.

⁵³⁹ Zob. F.X. Šalda: *O naší moderní kultuře dramatické*, [w:] *Z období Zápisníků II*, Praha 1987, s. 363.

F. PORGES: Na body? To si děláte legraci, ne?

F. HORPATZKY: Ten byl na tzv. Zulassungsmarky⁵⁴⁰. Ty nejdřív byly na balíčky⁵⁴¹.

Zmiana perspektywy czasowej jest nie tylko mechanizmem implikującym możliwość wywołania efektu komicznego czy też swoistą dźwignią ironii, ale również, jak się wydaje, formą samoobrony, oporu przed wchłonięciem przez dehumanizujący system, zgodnie z zasadą: „dopóki się temu wszystkim dziwię, jestem normalny (wolny)”.

Hanuš Hachenburg, autor sztuki *Hledame strašidlo*, uzyskał dystans nieodzowny dla owego zdziwienia rzeczywistością nazizmu dzięki wykorzystaniu konwencji teatru kukielkowego i bajki. Bajkowy „bezczas”, „wieczne teraz” działa podobnie, jak opisane wyżej zabiegi lokowania akcji w przyszłości lub przeszłości względem problemów, których utwór w istocie dotyczy. Wykorzystanie opisanych konwencji jest zrozumiałe również ze względów biograficznych: autor sztuki, w chwili gdy został deportowany do Terezina w 1942 roku, był trzynastolatkiem, a gdy pisał swój jedyny sceniczny utwór, który zresztą nie został nigdy zaprezentowany w getcie, miał tylko o rok więcej. Teatr kukielkowy mógł być formą po prostu młodemu autorowi najbliższą, znaną z dzieciństwa najpierw w rodzinnym domu (w okresie międzywojennym tzw. *loutkové divadlo* było rozpowszechnioną rozrywką rodzinną i szkolną), a później w praskim sierocińcu.

Hachenburg mieszkał w Terezynie w tzw. Domově mládeže (Domu Młodzieży – dziś w tym samym budynku znajduje się siedziba terezińskiego muzeum) wraz z deportowanymi rówieśnikami; był jednym z najaktywniejszych animatorów życia kulturalnego w tym miejscu, które nieoficjalnie nazywano Republiką Škid (za tytułem książki o szkole im. Dostojewskiego, istniejącej w latach dwudziestych przy jednym z petersburskich sierocińców)⁵⁴². Pisał poezję, współuczestniczył, wraz z kilkudziesięcioma kolegami,

⁵⁴⁰ *Zulassungsmarky*, czyli znaczki rejestracyjne wprowadzono w Terezynie w 1943 roku, musiały być nimi opatrzone paczki, a z kontekstu wynika, że zamieniano je na punkty umożliwiające aktywność kulturalną.

⁵⁴¹ „F. PORGES: (...) A jak wyglądało w tych warunkach życie rodzinne?

P. HORPATZKY: Życie rodzinne było za punkty.

F. PORGES: Za punkty? Pan sobie chyba żarty stroi?

F. HORPATZKY: To akurat było za znaczki. Zulassungsmarky. One były zresztą najpierw na paczki...” [przeł. A.F.]. F. Porges, V. Horpatzky i in.: *II. český kabaret*, [w:] *Divadelní texty z terezinského getta 1941-1945*, op. cit., s. 261.

⁵⁴² Jednym z najbardziej utalentowanych literacko i artystycznie współtwórców almanachu „Vedem” i jego redaktorem naczelnym był Petr Ginz, który zginął w Auschwitz w wieku piętnastu lat. Prawdopodobnie to on był autorem godła czasopisma i zarazem Republiki Škid – inspirowanej popularnymi powieściami Verne’a rakiety wzlatającej w kosmos. Siostra Ginsa ocaliła z Auschwitz rysunek brata, przedstawiający Ziemię widzianą z Księżyca (w 2003 roku izraelski astronauta zabrał go na pokład promu Columbia, który spłonął w atmosferze).

w kreowaniu⁵⁴³ satyryczno-artystycznego czasopisma „Vedem”⁵⁴⁴, którego osiemsetstronicowy rękopis opatrzonego ilustracjami zachował się w terezińskim archiwum⁵⁴⁵. Po wojnie publikacja tego almanachu była niemożliwa z powodów politycznych, jedynie Pavel Tigrid, redaktor emigracyjnego „Svĕdectví” opublikował fragmenty „Vedem” na łamach swojego pisma, a w połowie lat dziewięćdziesiątych w USA wyszedł anglojęzyczny wybór ze wstępem Václava Havla⁵⁴⁶.

Sztuka teatralna Hachenburga, napisana na nieistniejący „konkurs czasopisma Vedem”, przeleżała w tym samym terezińskim archiwum blisko pięćdziesiąt lat. W 2001 roku południowoafrykański inscenizator Gary Friedman wystawił *Looking for a Monster* w swoim teatrze kukielkowym w Kapsztadzie, a siedem lat później powstał film dokumentalny o Hachenburgu pod tym samym tytułem.

Działalność obywateli Republiki Škid zakończyła się w 1944 roku, kiedy większość z nich wywieziono do Auschwitz. Ze stu młodych redaktorów „Vedem” przeżyło piętnastu; Hanuš Hachenburg nie był jednym z nich.

Dramaturg skorzystał z ugruntowanej w kulturze czeskiej tradycji teatru kukielkowego, który, po okresie pewnego zastoju, w międzywojniu ponownie wzbudzał zainteresowanie artystów poszukujących zwłaszcza w formach popularnych i ludowych nowych źródeł inspiracji⁵⁴⁷. Tradycyjnym postaciom tzw. *loutkového divadla* (przez długi czas występującym wyłącznie w barokowym *entourage’u* i spokrewnionym z charakterami z nie-

⁵⁴³ Prezentacje kolejnych wpisów i rysunków w almanachu odbywały się, jak opowiadali świadkowie, podczas piątkowych konspiracyjnych spotkań i niejednokrotnie zamieniały w próby czytanie dramatów albo naukę nowo powstałych wierszy i piosenek.

⁵⁴⁴ Czasopismo było skrupulatnie stylizowane na prawdziwy almanach (włącznie z ceną na obwołucie), zawierało historyjki, rysunki, eseje, reportaże z obozowego życia, wiersze, recenzje i „cytaty tygodnia” redaktorów (jeden z nich brzmiał: „Bojím se mluvit. Mohl bych říct něco hloupého”).

⁵⁴⁵ Czasopismo ocalało głównie dzięki Zdeňkowi Taussigowi, jednemu chłopcu, który pozostał w Terezynie do końca wojny i przechował kilkaset stron tekstów w obozowej kuźni, w której pracował jego ojciec.

⁵⁴⁶ *We are children just the same. Vedem, the secret magazine by the boys of Terezín*, red. K.J. Kotouč, Z. Ornest, Philadelphia 1995.

⁵⁴⁷ Zainteresowanie artystów tą formą teatru wzrosło szczególnie po 1918 roku; na terenie Czechosłowacji powstały setki scen regularnie wystawiających spektakle kukielkowe, niektóre istnieją zresztą do dziś np. Říše loutek, założona przez rzeźbiarza V. Suchardę i malarkę A. Suchardovą-Brichovą czy Divadlo Spejbla a Hurvínka J. Skupy. Nowa generacja reżyserów kukielkowych z lat trzydziestych (J. Malík, E. Kolár, V. Matouška, V. Šmejkal), pod wpływem inspiracji awangardowych i zgodnie z tendencjami wyznaczonymi przez tzw. Wielką Reformę zmodyfikowała tradycyjny, barokowy styl teatru kukielkowego; pojawiają się nowe charakterystyki i tematy, artyści awangardowi przekształcają scenografię, pojawia się odpowiednik inscenizatora: výtvarník.

mieckich *Puppentheater* oraz z *Haupt und Staatsaktionen*, a jeszcze dalej: z włoskiej *commedii dell' arte*), Królowi, Czarodziejowi, Honzie itd., w utworze Hachenburga towarzyszą oryginalni bohaterowie terezińskiej rzeczywistości (Policjant, Żyd, Śmierć). Alegoryczna historia opisuje perypetie Króla, który chciałby raz na zawsze zlikwidować u swoich poddanych rewolucyjne tendencje i „niewybaczalną” skłonność do samodzielnego myślenia. „Vaše Milosti! Zřídil jsem tabory, ve kterých se úspěšnými metodami lidé myslit odnaučí. A jaké to prospěšné je, plyne zajisté nejlépe z toho, že za urny lidí, kteří se myslit odnaučili, plyne zisk nemalý do tajne státní královské pokladnice”⁵⁴⁸ – podpowiada Minister, Król jednak postanawia stworzyć Straszdydło, które pozwoli trzymać naród w ryzach. „Spór o metodę” pomiędzy władcą a jego podwładnym przypomina rozważania Josepha Goebbelsa z 1933 roku: „Možna strzelać do opozycji z karabinów maszynowych, až uzna wyższość strzelców. To prostszy způsob. Lecz možna również překształčit národ drogą rewolucej umyslowej i zwycięžit opozicej, zamiast unicestvit ja. My, narodowi socjaliści, přijelišmy ten drugi způsob i zamierzamy go realizovat”⁵⁴⁹. Podobnie, jak atrakcyjna siła ruchu nazistowskiego przyciągnęła Niemców, tak też poddani Króla w omawianej sztuce ulegają fascynacji potęgą następującej rewolucji; na apel władcy o zbiórkę starych kości (potrzebnych mu do stworzenia Straszdydła) reagują ochoczo, pozbywając się przy okazji niechcianych starców („Hej, sběrnó! Jeden dědeček, 63 let, 16 ½ kg. Příkladám dokumenty a potravínové lístky”⁵⁵⁰). Karnawałowe odwrócenie jest jedną z właściwości organizujących strukturę omawianej sztuki; w zdehumanizowanym świecie, w którym władca chce zniszczyć wszelkie ślady człowieczeństwa i wolności wśród poddanych, a ci usiłują przy tej sposobności osiągnąć jakiś zysk wystawiając bliskich na sprzedaż jak towar albo zestaw części zamiennych, nie ma właściwie żadnej pozytywnej postaci. Kurt Jiří Kotouč, jeden z terezińskich towarzyszy Hachenburga i późniejszy redaktor antologii tekstów z „Vedem” interpretował: „Jak to viděl Hachenburg, nikdo není bez viny, každý má malý kousek viny. Vinu mají také obyčejní lidé, kteří se dívají, jak diktátor přichází k moci, a nic proti tomu nedělají”⁵⁵¹. „Brama śmiechu”, o której Michaił Bachtin pisał, że

⁵⁴⁸ H. Hachenburg: *Hledáme strašidlo*, [w:] *Divadelní texty z terezińskiego getta 1941-1945*, op. cit., s. 135. „Minister: Wasza wysokość! Zorganizowałem obozy, w których dzięki skutecznym metodom ludzie odczują się myślenia. O sukcesie tego przedsięwzięcia świadczy choćby i to, że za urny ludzi, którzy odczyli się myślenia, wpływają niemałe zyski do naszego królewskiego skarbcza” [przeł. A.F.].

⁵⁴⁹ [Cyt. za:] M. Eksteins: *Święto wiosny*, op. cit., s. 351.

⁵⁵⁰ H. Hachenburg: *Hledáme strašidlo*, [w:] *Divadelní texty z terezińskiego getta 1941-1945*, op. cit., s. 135. „Hej, zbieracze! Macie tu jednego dziadka, 63 lata, waga 16 ½ kg. Dorzucę dokumenty i kartki na żywność” [przeł. A.F.].

⁵⁵¹ [Cyt. za:] *Divadelní texty z terezińskiego getta 1941-1945*, op. cit., s. 128.

jest „otwarta przed wszystkimi”⁵⁵², wszystkich w tej karnawałowej sztuce obejmie; opresja, przeciw której występuje, wyziera zewsząd.

Król bierze w niewolę nawet samą Śmierć, która zresztą wkrótce powszednieje i przestaje przerażać poddanych – traktują ją jak jarmarczną, kiczowatą figurę i kpią z niej niemiłosiernie. Śmierć w niewoli prześladowcy – motyw z mitu o Syzyfie – to powracający temat terezińskiego teatru: znajdujemy go także w niemieckojęzycznej operze Petera Kiena i Viktora Ullmanna zatytułowanej *Der Keiser von Atlantis (Cesarz Atlantydy)*⁵⁵³. Historie o Syzyfie sięgającym po nieśmiertelność, o Cesarzu, który ogłasza wojnę totalną, składając do abdykacji samą Śmierć oraz o Królu, który Śmierć odarł z godności zawężają się w jednym tematycznym punkcie: jest nim pycha uzurpatora dokonującego rewolucji i wywołującego chaos. Rewolucja zarówno w tekście Kiena, jak i u Hachenburga przybiera kształt karnawału, spójnego zresztą zarówno z proveniencją bohaterów (Harlequin i Pierrot z opery Kiena i Ullmanna odsyłają wprost do weneckiej *commedii dell'arte*, teatru masek, ściśle, jak wiadomo, związanego z karnawalem), jak i – przewrotnie – z pozycją samych autorów, zmuszonych maskować za pomocą konwencjonalnych zabiegów odpowiedź na rzeczywiste problemy. „A podczas karnawału wszyscy, poczynając od doży, na najskromniejszej służącej kończąc, chodzą w maskach. W maskach czynią to, co do nich należy, bronią w sądzie, kupują ryby, piszą, składają wizyty. Będąc w masce, można wszystko powiedzieć i na wszystko się odważyć: maska, na którą daje zezwolenie Rzeczpospolita, znajduje się pod jej opieką”⁵⁵⁴ – pisał Paweł Muratow, uciekinier z totalitarnego systemu, o weneckim karnawale i trudno nie odczytywać tego fragmentu jako uniwersalnego odniesienia do „zamaskowanych” twórców z różnych czasów i miejsc, przeciwstawiających się zbrodniom władzy i jedynie w owej „masce” mających szansę na swobodną wypowiedź.

Hachenburg wypełnia swój tekst aluzjami, mniej i bardziej subtelnymi żartami, bawi się stereotypami, parodiuje charakterystyczne zachowania i dykcje (włącznie z wiejską gwarą i żargonem wschodnich, chałatowych Żydów), przywołując skojarzenie z nieokiełznaną, młodzieńczą swobodą Alfreda Jarry’ego, a zwłaszcza z jego *Królem Ubu*.

Kreacje bohaterów ograniczają się do podstawowych konturów uruchamiających, zgodnie z konwencją teatru kukielkowego, szereg asocjacji u odbiorców. Nieustanne odwoływanie się do swoistego tła apercypcyjnego: wcześniejszych doświadczeń widzów, ich znajomości kulturowych znaków

⁵⁵² M. Bachtin: *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 480.

⁵⁵³ Jednoaktowa opera, napisana ok. 1943 roku, została oceniona przez nazistowskich zarządców w Terezynie ze względu na bezpośrednie odniesienia do Hitlera i jego zwolenników. Pokazano ją po raz pierwszy dopiero w 1975 roku w Amsterdamie.

⁵⁵⁴ P. Muratow: *Obrazy Włoch. Wenecja*, przeł. P. Hertz, Warszawa 2009, s. 32.

jest fundamentem oddziaływania tej formy. Hachenburg kreuje charaktery, które oprócz funkcji konstytutywnej dla rozwoju fabuły i dla filozoficznej wymowy dzieła, niosą także potencjał czystej ludyczności, rozrywki wynikającej z rozpoznawania utrwalonych matryc i konstrukcji.

Jednym z przykładów takiej kreacji jest Żyd Mordechaj Israel ben Kohn ben Isak Jehuda ben Mordechaj, który uciekając się do charakterystycznej, na poły emocjonalnej, na poły wyrafinowanej argumentacji nakłania Króla do ubicia wspólnego interesu przy okazji zastraszenia ludu:

MORDECHAJ: Óh! Mé srdce svírá hrozná bolest! Aj waj waj! Ty můj nejvyšší králi Jehovou vyvolený proč sbíráš takovýmto způsobem kosti?

KRÁL: No – a jakim způsobem je proboha mám sbírat? Přece mi nikdo nevydá své příbuzné dobrovolně!

MORDECHAJ: Sälpsferstandlich. Můj veliký král má vždycky a ve všem pravdu. Ale lito je spravedlivému pohleděti na ty holé kosti ničím nepokryté! Ó králi! Měj slitování! Nech, aby se kosti tvých nízkých poddaných pokryly koží!

KRÁL: Budiž.

MORDECHAJ: A jej – um Gottes willen, slzy se mi derou do očí a duši mou obestírá těžký smutek. Óh-óh! Nahá kůže již nic nechrání před mrazem a nepohodou a slídivými zraky lidí. Ó králi! Vyslyš můj zmatený pláč. Nech, aby se slabá kůže, když ne šaty důstojnými, alespoň prostými hadry, co lidé zahazují, pokryt mohla. Óch, óch!! Bože můj! (*Bije se v prsa.*)

KRÁL: Máš docela pravdu. Budiž.

MORDECHAJ: A – králi můj, nyní nech mne sloužit duši a tělem tobě, a dovol, abych po tvé slavné a širé zemi sbírali mohl ony hadry, kosti a kůže, neboť – věř mi, mám dlouholetou praxi⁵⁵⁵.

⁵⁵⁵ H. Hachenburg: *Hledáme strašidlo*, [w:] *Divadelní texty z terezínského getta 1941-1945*, op. cit., s. 143.

„MORDECHAJ: Oj! Wielki ból ściska moje serce! Aj waj waj! Królu największy, wybrany przez samego Jehowę, dlaczego ty każesz zbierać kości w taki sposób?

KRÁL: No – a jak inaczej miałbym zbierać? Przecież nikt mi nie odda dobrowolnie swoich krewnych!

MORDECHAJ: Sälpsferstandlich. Mój wielki król ma zawsze i we wszystkim rację. Ale żal sprawiedliwemu człowiekowi patrzeć na te gołe kości, nie pokryte skórą! O królu! Miej litość! Pozwól, by kości twoich poddanych były pokryte skórą!

KRÁL: Niech będzie.

MORDECHAJ: A jej – um Gottes willen, lzy cisną mi się do oczu, duszę szarpie wielka rozpacz. Och, och! Nagiej skóry nic nie chroni przed mrozem, niepogodą i wścibskim ludzkim spojrzaniem. O, królu! Wysłuchaj mojego lamentu! Pozwól, by delikatna skóra była okryta – przecież nie wspaniałymi szatami, ale zwykłymi lachmanami, takimi, które ludzie precz wyrzucają. Och, och! Boże mój! (*Bije się w piersi*).

KRÁL: Masz zupełną rację. Niech tak będzie.

MORDECHAJ: Królu mój, teraz pozwól, bym ci służył całą duszą i ciałem, zbierając po całej twojej ziemi kości, skóry i szmaty, mam w tym bowiem wieloletnią praktykę, możesz mi wierzyć” [przeł. A.F.].

Parodystyczna hiperbolizacja tej postaci koreluje z żydowską autoironią obecną w poetyce szmoncesu. Wschodni Żydzi często bywali obiektami kpin zasymilowanych przedstawicieli tej samej nacji, mimo że w Czechosłowacji okresu międzywojennego stosunkowo rzadko ich widywano – anegdotyczny Kapeles (tak miało brzmieć typowe nazwisko wschodniego Żyda) pojawiał się we własnej osobie przede wszystkim jako imigrant w Wiedniu czy Berlinie, w Pradze funkcjonując raczej jako typ literacki; część czeskich Żydów dopiero w Terezynie spotkała go po raz pierwszy.

Teatr Hachenburga to chłopięca błazenada, skrywająca gorzką refleksję na temat (bez)sensu dziejów i mechanizmu działania totalitarnej władzy. Faustyczny motyw marzyciela, który tęskni za rajem nieskażonym przez niedoskonałą ludzką naturę znajduje tu parodystyczne ucieleśnienie w postaci Króla Analfábeta Huby I (inicjały odnoszą się do Adolfa Hitlera), strzeżonego przez oddziały Syrových Salámů (dosł. Surowego Salami – znaczący jednak jest skrót: SS) i Spitomělých Analfábetů (Skretyniałych Analfabetów – SA), który usiłuje zadekretować doskonałość, eliminując chaos ludzkiej wolności. W gruncie rzeczy Król nie budzi grozy: jest typem idealisty, który zbłądził; grozę budzi podatność świata na szaleństwo, skłonność bohaterów do pozbywania się na rzecz uzurpatora ciężaru wolności i odpowiedzialności. Ekspresjonistycznie zdeformowany świat (Walter Benjamin wiązał ekspresjonizm z barokiem⁵⁵⁶, podobnie jak wiąże się z nim teatr kukielkowy), wykreowany w przedstawieniu Hachenburga jest już właściwie rzeczywistością dystopijną, podległą destrukcji. Część akcji rozgrywa się w *sběrně*: składowisku, magazynie, jakich z pewnością wiele było na terenie getta. W przedwojennej czeszczyźnie słowo *sběrna* to jedynie neutralne określenie pomieszczenia, w którym gromadzono makulaturę i stare przedmioty nadające się jeszcze do przeróbki; w czasie wojny słowo to zyskało nowe znaczenie: nazywano tak między innymi miejsce, w którym skupiano Żydów przeznaczonych do transportu.

Sztukę zamyka motyw cyrkowej zabawy, łączącej w sobie elementy średniowiecznej *dance macabre* i Sądu Ostatecznego, w którym jednak brakuje najwyższej instancji (Boga nie ma), a podsądni, spleceni w nierozzerwalnym uścisku, nawzajem obarczają się winą:

Cirkus Dějiny Osud a spol.

ŽID: Velební pánové! Teď přijde Haupttrakejón! Přijde ten král zhýral, co ty kosti sbíral! Tancuje tu s Smrtí, ta ho v pažích drtí!

MAŘENKA: Teď to psijde, Jenicty!

KRÁL: To je hrozný!

⁵⁵⁶ Zob. W. Benjamin: *Źródła dramatu żalobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, Warszawa 2013.

SMRT: Ty jsi vinen!
KRÁL: Ty jsi vinna!
SMRT: Já nejsem vinna! Ty jsi vinen!
KRÁL: Ne já potvoro – ale ty!
SMRT: Já! Ty chlape! Ty!
(*Obecenstvo tléská a Král a Smrt stále rychleji se hádají.*)
KRÁL: Ty jsi vinna.
SMRT: Ty jsi vinen.
KRÁL: Ty jsi vinna.
SMRT: Potvoro, ty jsi vinen!
KRÁL: Pitomče, ty jsi vinna!
SMRT: Já nejsem vinna.
KRÁL: Já nejsem vinnej.
JENÍČEK: Vony jsou nevinný!
ŽID: Končíme představení – zveme Vás na zítra, za pět minut dvanáct, vstupné volné⁵⁵⁷.

Tanec śmierci, zawieszony pomiędzy orgią a destrukcją (to połączenie ewokuje ironię) jest jednym z najtrafniejszych symboli pokazujących sedno wojennej rzeczywistości, a właściwie całego wieku dwudziestego, w którym kulminowały niszczycielskie siły wyrastające z wielkich idei. *Dance macabre* to zarówno rewolucyjny balet Diagilewa ze *Święta wiosny* Igora Strawińskiego, który tuż przed Wielką Wojną pokazał na scenie paryskiego teatru jak

⁵⁵⁷ H. Hachenburg: *Hledame strašidlo*, [w:] *Divadelní texty z terezínského getta 1941-1945*, op. cit., s. 145.

„*Cyrk Historia, Los i Sp.*”

ŽYD: Wielmożni państwo! Nadszedł czas na Haupttrakejon! Oto ten król skonał, który kości zbierał! Ze Śmiercią tu tańczy, ta go w uścisku przytrzymuje!

MARZENKA: Janicku, teraz byndzie!

KRÓL: To straszne!

ŚMIERĆ: Sam jesteś winien!

KRÓL: To ty jesteś winna!

ŚMIERĆ: Ja nie jestem winna! Ty jesteś winien!

KRÓL: Nie ja maszkaro – ale Ty!

ŚMIERĆ: Ja? Ty człowieku! Ty!

(*Publiczność klaszcze, a Król i Śmierć coraz szybciej się kłócą.*)

KRÓL: Ty jesteś winna.

ŚMIERĆ: Ty jesteś winien.

KRÓL: Ty jesteś winna.

ŚMIERĆ: Pokrako, ty jesteś winien!

KRÓL: Poczwaro, ty jesteś winna!

ŚMIERĆ: Ja nie jestem winna.

KRÓL: Ja nie jestem winny

JASIEK: Wone są niewinne!

ŽYD: Koniec przedstawienia – zapraszamy was na jutro za pięć dwunasta, wstęp wolny”

[Przel. A.F.]

załamuje się dotychczasowy porządek świata, jak i szaleńczy płas Greka Zorby na powojennych zgliszczach i na poły skoczna, na poły gorzka gra skrzyпка, idącego za Tewie Mleczarzem. Taneczny rytm powtarzalnej frazy ze sztuki Hachenburga, frazy, która nie znajdzie rozstrzygnięcia: „ty jesteś winien – ty jesteś winna” przywodzi także na myśl serię powojennych procesów zbrodniarzy nazistowskich (autor ich nie doczekał), zgodnie zresztą z tezą o wspólnych źródłach teatru i rozprawy sądowej. Ostatnie zdanie należy wprowadzić do Żyda, ale jakże złowroga w gruncie rzeczy jest jego treść: przedstawienie będzie trwać, rozgrywać się na nowo, powtórzy się następnego dnia i kolejnego, i kolejnego...

EPILOGOS. Inaczej myśleć o Zagładzie

*Chciałabym, by Zagłada była częścią polskości,
by Polacy traktowali ją jako część swojej historii,
a nie jak historię obcą, wewnątrzżydowską.
Naiwne, prawda?*

Hanna Krall⁵⁵⁸

Wiele kwestii nurtujących obecnie badaczy kultury znajduje odbicie w problematyce związanej z reprezentacją Szosa⁵⁵⁹. Funkcjonuje ona właściwie jako *pars pro toto* poszukiwań współczesnej humanistyki⁵⁶⁰. Myślenie o reprezentacji Zagłady przebiega w oparciu o rozmaite instancje, z których najbardziej podstawowymi są: tradycja grecko-judaistyczna (w niej zwłaszcza opozycja ikona – idol, a z nią związane inne połączenia: egzegeza – bluźnierstwo, reprezentacja – nadreprezentacja, metonimia – metafora); kategorie etyki i estetyki (w ich wzajemnych relacjach, w ujęciu bliskim *kalós khagatós* lub antytetycznym⁵⁶¹) oraz przetransformowane idee, wywodzące się pierwotnie z socjologii, psychologii i filozofii, jak choćby obecne w niniejszej książce koncepcje Lacanowskie (trauma, *język-Ojca*, *juissance*), jak również pochodzące z dziedziny niehumanistycznych (np. teoria chaosu).

Na poziomie bardziej szczegółowych poszukiwań omawiana problematyka obejmuje rozważania nad fenomenem pamięci (a zatem i statusem świadka Zagłady), tożsamością podmiotu, modelem relacji podmiot – czas,

⁵⁵⁸ H. Krall: *Trzeba wiedzieć, co w nas siedzi*, [w:] D. Wodecka: *Polonez na polu minowym*, op. cit., s. 15.

⁵⁵⁹ W tym kontekście warto przypomnieć celne określenie Michaela Rothberga, który – ciągnąc dług wobec terminologii Bachtina – nazywa Auschwitz „chronotopem kultury”. M. Rothberg: *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis – London 2000.

⁵⁶⁰ Ryszard Nycz zauważa, że nowoczesny, skoncentrowany raczej na filozoficzno-antropologicznych kwestiach i metodologii opisu niż na samym opisie, dyskurs (?) holokaustowy jest „istotną stymulacją ostatniego bodaj z generalnych „zwrotów” w założeniach teoretycznych i kierunkach poszukiwań humanistyki, prowadzącego od uznawania języka za warunek możliwości (i gwaranta istnienia) kulturowego doświadczenia do zdecydowanych prób wykroczenia poza język – ku przed- czy pozadyskursywnym terytoriom kontaktowania się człowieka z sobą i z pozaludzkim światem”. R. Nycz: *Jak opisać doświadczenie, którego nie ma?*, „Teksty Drugie” 2004, z. 5, s. 5.

⁵⁶¹ W tym kontekście warto przywołać koncepcję Hermanna Brocha, który w szkicu *Kitsch und Tendenzkunst* dowodzi, że kicz polega na estetyzacji kategorii etycznych. Zob. H. Broch: *Kitsch und Tendenzkunst*, [w:] G. Dorfler: *Der Kitsch*, Gütersloh 1977, s. 67-83.

(nie)adekwatności narracyjnej, zawieszony referencjalności, dramatyzacji epiki itd. W tekstach teoretycznych o reprezentacji Szoa znacznie rzadziej pojawiają się – inspirujące dla niniejszych rozważań – odniesienia do teatroznawstwa, choć samo pojęcie reprezentacji wywodzi się z tej dziedziny⁵⁶².

Część badaczy problematyki uważa samo pojęcie „dyskursu holokautowego” za oksymoroniczne. Dyskurs, rozumiany jako utrwalony w języku, oparty na wspólnocie kulturowej semiozy obraz rzeczywistości według nich zaprzecza odpornemu na uobecnienie w formie spójnej narracji doświadczeniu Szoa. Ponadto jeśli w Auschwitz, jak dowodzi na przykład Jean-Luc Nancy, doszło nie tylko do zabicia reprezentacji, ale i do ostatecznego zniszczenia wszelkiej możliwości reprezentacji, oznacza to, że zarazem nie ma powrotu do koherentnej wizji rzeczywistości (jest w tym pewna zbieżność z uwagami Jacques’a Derridy o rozspójnieniu, otwarciu, rozbiciu fonologocentryzmu). Taka ocena, potraktowana poważnie, wymaga od badacza gruntownej rewizji dotychczasowych form opisu kultury.

Przeprowadzana w XX wieku przez totalitarny reżim Hitlera próba przekształcenia europejskiego paradygmatu kulturowego, która doprowadziła do Holokaustu, wciąż domaga się reakcji ze strony humanistów, ponieważ skutki eksperymentu trwają i transformują się w kolejnych pokoleniach. Nowy stan rzeczy powinien być stymulatorem wielorakich przemian w refleksji humanistycznej – nawiązuję tu do oczekiwań zdefiniowanych przez Zygmunta Baumana w *Nowoczesności i Zagładzie* w odniesieniu do socjologii – przy czym, jak sądzę, w odniesieniu do interesujących mnie szczególnie badań literaturoznawczych przeszkodą w niektórych rewizjach mogą być „demiurgiczne” czy performatywne zakusy teoretyków literatury, którzy poniekąd utracili kontakt z samą literaturą, zajmując pozycję wyprzedzającą jej powstawanie i próbując programować proces historycznoliteracki. W toku owego projektowania konstruują określone paradygmaty pisania o Szoa, kwestionując przedsięwzięcia literackie zmierzające do odmiennych sposobów reprezentowania i do uniwersalizowania tego doświadczenia. Opór części badaczy – np. Berela Langa⁵⁶³, Franka Ankersmita, a na gruncie polskim Henryka Markiewicza (którego postawę determinowa-

⁵⁶² Interesujący passus etymologii i odcieniom pojęcia *representatio* poświęca Jean-Luc Nancy w książce *Au fond des images* z 2003 r., której rozdział, zatytułowany *Zakazana reprezentacja* wydano w przekładzie A. Dziadka w „Tekstach Drugich”, op. cit., s. 113-134.

⁵⁶³ W książce *Opowiedzieć Zagładę* Bartłomiej Krupa tak podsumowuje paradygmat wyznaczany przez Berela Langa: „Jedyną sensowną i etycznie stosowną strategią jest zdaniem Langa korzystanie z tzw. »osądu praktycznego«, skoncentrowanego na konkretności wydarzenia ludobójstwa. Innymi słowy, stoi on na straży tradycyjnego, faktograficznego dziejopisarstwa Zagłady, które traktuje jako obowiązujące trzy zasady: Holocaust musi być reprezentowany jako pewna całość i szczególny przypadek ponad innymi wydarzeniami, jego opis musi opierać się na ścisłych faktach, a ogólne podejście do niego musi być uroczyste, respektujące zawarte w nim sacrum”. B. Krupa: *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu* (1987-2003), s. 34.

ły zapewne osobiste doświadczenia życiowe) – przed wprowadzeniem pewnych sposobów reprezentowania Holokaustu do dyskursu kulturowego ze względu na argumenty natury etycznej (a zatem, jeśli nawiązać do Wittgensteina – i estetycznej) nie powinien, moim zdaniem, przenikać do dyscypliny literaturoznawczej, choćby z tego powodu, że rolą literaturoznawcy jest podążać za literaturą, a nie przed nią.

Najbardziej charakterystyczny, przytaczany wielokrotnie w niniejszej książce i pod wieloma względami słuszny pogląd, że Szoa to zdarzenie, którego nie należy banalizować, szczerze zamykać w ramach języka, prezentować na sposób deprecjonujący itd., podobnie jak nie należy szukać dla niego precedensu w dziejach świata, może prowadzić do klinczu. Często stosowane przez teoretyków spod znaku Langa zwroty kategoriowe: „nie należy”, „nie wolno”, „trzeba”; „niestosownie”, „nietaktownie” odnoszące się do rozwiązań estetycznych (co jest podyktowane z jednej strony obawą przed oswojeniem eksterminacji, przybliżającym tym samym możliwość jej powtórzenia – w tym sensie użycie tych określeń ma w sobie rys eufemistyczny – z drugiej: respektem dla pamięci świadków) trudno uznać za obowiązujące dla samych twórców literatury. Ponadto świadczą one o kryzysie wartościowania, zrozumiałego w kontekście ponowoczesnego załamania hierarchizacji, a szukającego dróg ucieczki w formułach imperatywnych.

Jednym z zabiegów pozostających na cenzurowanym badaczy spod znaku Langa jest uniwersalizacja Holokaustu, tematyzowanego niejednokrotnie jako składnik żydowskiego losu, o czym była mowa na łamach tej książki. Uniwersalizacja ta jest faktem dokonany (a raczej: dokonującym się) w kulturze, a w dziełach omówionych w niniejszej książce manifestuje się między innymi poprzez tematyzację ludzkiego pragnienia iluzji i jej hipnotycznej mocy (u Lustiga, Steina i Eliáša), dążenia do rewolty przeciwko niechcianemu dziedzictwu (u Goldflama) albo też poprzez ujmowanie Zagłady w ramach długich dziejów ludzkiej podłości (Kolář). Obawy przed tym ostatnim zabiegiem na gruncie polskim wyrastają ze skojarzeń z analogiczną neoendecką strategią zwalczania „judeocentryzmu” (termin wprowadzony już przez siedemnastowiecznego teologa Jacques’a Bénigne Bossueta), która polega na sytuowaniu Szoa na tle innych ludobójstw i licytowaniu cierpień Polaków i Żydów (oczywiście ujęcie Kolářa nie jest czeską odmianą tej strategii).

Uniwersalizujący opis zawieszony pomiędzy „ekspresją doświadczenia” Holokaustu i „ekspresją dotyczącą” Holokaustu (jak to rozróżnia Ankersmit)⁵⁶⁴, zapis-mit, ustanawiający specyficzną relację pomiędzy unikalnością a uniwersalnością doświadczenia Zagłady (co determinowało decyzję o zamknięciu moich, lokujących się na pograniczu literaturoznawstwa

⁵⁶⁴ F. Ankersmit: *Pamiętając Holocaust: żaloba i melancholia*, op. cit., s. 183.

i teatologii, rozważań w formie nawiązującej do greckiej tragedii), może – na co wskazują omówione w niniejszej książce dramaty i co starałam się wykazać w toku interpretacji – prowadzić do korekty dotychczasowego postrzegania miejsca i roli Żydów w kulturze naszej części Europy, a także pozwolić na wprowadzenie refleksji nad okolicznościami i konsekwencjami ich „zniknięcia” dla naszej kultury.

Uniwersalizacja oznacza tu formę wyprowadzania z izolacji, co w niniejszym kontekście może się wiązać z uzupełnieniem brakującej autorefleksji nad konsekwencjami Szoa dla charakteru powojennej, posttraumatycznej kultury krajów Europy Środkowej. Nie chodzi o unieruchamiającą „fascynację urazem”, przed którą przestrzega Joanna Tokarska-Bakir⁵⁶⁵ w swoich rozważaniach nad fenomenem i funkcjonowaniem kultury posttraumatycznej, ale o zrozumienie źródeł, działania i od-działywania traumy, maskującej się fantazmatami⁵⁶⁶, a także o szerokie spojrzenie obejmujące kulturę w jej rozległych zależnościach.

Milan Kundera w powszechnie znanym eseju *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej* przeprowadzał logiczną paralelę pomiędzy specyficznym ukształtowaniem diaspory żydowskiej a formacją małych narodów – „małych” czyli takich, których byt może być zakwestionowany, co nieustannie rzuca na charakter ich kultur. W połowie lat osiemdziesiątych esej Kundery musiał być i był odczytywany politycznie; w ciągu trzydziestu lat od jego powstania myślenie o Europie Środkowej przeszło – wraz z ustrojem politycznym większości składających się na nią krajów – swoistą transformację, mimo to jednak dyskurs o Szoa i szerzej: o Żydach jako współtwórcach kultury tego obszaru ulokowany jest nadal na marginesie zainteresowań slawistycznych, w obrębie dość izolowanej jidyszologii czy badań nad Zagładą.

Sądzę, że odpowiednikiem przemiany sugerowanej przez Zygmunta Baumaną w odniesieniu do socjologii, w literaturoznawstwie slawistycznym mogłaby być obserwacja realizacji estetycznych i tematyzacji Szoa postrzeganych jako korelat żydowsko-środkowoeuropejskich zależności historycznych, socjologicznych i psychologicznych. Kultura żydowska to składnik

⁵⁶⁵ Zob. J. Tokarska-Bakir: *Rzeczy mgliste*, Sejny 2004.

⁵⁶⁶ Literatura jest dziedziną, która transmituje owe fantazmaty; przyglądanie się im i sytuowanie w szerokim kontekście kulturowym postrzegam jako podstawowe zadanie literaturoznawcy: „Fantazmat jest scenariuszem. Albo dramatem, opowieścią rozgrywającą się w pewnej sekwencji i w pewnej topografii. Skryte pragnienie nadające dynamikę tej konstrukcji to pragnienie usprawiedliwienia. Przez negocjację winy. To, co kryje fantazmatyczny scenariusz, nie jest bowiem niewinne. Niosą go popędowe siły, całkowicie skupione na samozaspokojeniu i nieliczące się z niczym – ani nikim – innym. Właśnie fantazmat jest scenariuszem, który pozwala podmiotowi doświadczać co najmniej części tych pragnień. Usprawiedliwia je i uzasadnia”. A. Leder: *Prześliona rewolucja*, op. cit., s. 14.

tożsamości środkowoeuropejskiej, a nie odrębne i obce ciało. Umieszczona jako motto do niniejszego rozdziału uwaga Hanny Krall mogłaby, jak sądzę, dotyczyć również bohemistyki, gdyby została wypowiedziana przez czeską Krall.

„Każdy poeta to Żyd” – mawiała Marina Cwietajewa, poetka, którą reżim stalinowski doprowadził do samobójstwa. „Wszyscy ludzie są Żydami, ale nie wszyscy o tym wiedzą” – powiedział Bernard Malamud, odnosząc się do globalnych kłopotów ludzkości. „Jeżeli świat przyswoił sobie takie typowo żydowskie zjawiska, jak niepokój egzystencjalny, nomadyczność, wykorzenienie, wielojęzyczność, zdolność do mediacji – ten sam świat może również płakać wraz z Primo Levim, śmiać się z Melem Brooksem i robić jedno i drugie z Philipem Rothem”⁵⁶⁷ – rozwijają myśl Malamuda Amos Oz i Fania Oz-Salzberger.

Zmiana sposobu konceptualizowania literatury, wprowadzająca kontekst żydowski w kwestie tożsamości kulturowej innych (środkowo) europejskich narodów (poczynając od szerokiego spektrum refleksji nad literackimi reprezentacjami i kulturowymi konsekwencjami Zagłady) wydaje się rozwiązaniem istotnym nie tylko ze względów epistemologicznych (dążenie do poznania kultury w jej rzeczywistych uwikłaniach, kultury „nie amputowanej”), ale również w obliczu kryzysu słowianoznawstwa, narastającego od kilkudziesięciu lat i manifestującego się po upadku komunizmu, kiedy zniknęły polityczne okoliczności niejako „zamrażające” wcześniejsze podziały.

* * *

„Tragedia Europy Środkowej” wciąż rozgrywa się na jej scenie: jest to historia trzech aktorów: ocalonych, świadków i ich dzieci, konfrontujących się z pustką i odtwarzających fantazmatyczne scenariusze w obliczu traumy. Ta opowieść jest uniwersalna i powtarzalna jak mit – a przede wszystkim jest wspólną historią Czechów i Żydów, Polaków i Żydów, Słowaków i Żydów, Węgrów i Żydów...

⁵⁶⁷ A. Oz, F. Oz-Salzberger: *Żydzi i słowa*, op. cit., s. 59.

Nota bibliograficzna

Kilka też przedstawionych w niniejszej książce było wcześniej publikowanych, przy czym zostały one znacząco poszerzone lub uzupełnione.

Uwagi o jednej z kobiecych bohaterek Arnošta Lustiga, Perli Sch. przedstawiłam w tekście *Kolekcjonować, żeby być*, „Akcent” nr 4, 2010, s. 11-24.

Motyw palimpsestu w prozie opisywałam w artykule *O „ukrytym” w prozie Michala Ajoaza i Piotra Pazińskiego*, „Slavia Occidentalis” nr 70/2, 2013, s. 57-65.

Problem literackiej „gry na czas” podjęłam już w eseju *Stan wzmożonej książkowości. Chaotyczne uwagi na marginesie* Jak jsem potkal d’ábla Honzy Zamojskiego, „Rita Baum” nr 26, 2012, s. 40-44.

Przełożony na język angielski krótki fragment rozdziału o A. Lustigu pod tytułem *What Was Exactly Katerina’s Gesture?* został opublikowany w książce *The Aspects of Genres in the Holocaust Literatures in Central Europe / Die Gattungaspekte der Holocaustliteratur in Mitteleuropa*, red. Jiří Holý, Praha 2015, ss. 115-127.

Bibliografia

I. TEKSTY LITERACKIE

- Adorno T.W., *Minima Moralia: refleksje z poharatanego życia*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 1999.
- Bor J., *Terezínské rekviem*, Praha 1964.
- Divadelní texty z terezínského ghetta 1941-1945/Theatertexte aus dem Ghetto Theresienstadt 1941-1945*, red. L. Peschel, Praha 2008.
- Goldflam A., *Písek a jiné kousky*, Brno 2010.
- Grosman L., *Obchod na korze*, Praha 1966.
- Grosman L., *Sklep przy głównej ulicy*, przeł. C. Dmochowska, Warszawa 2011.
- Grosman W., *Życie i los*, przeł. J. Czech, Warszawa 2009.
- Grynberg M., *Ocaleni z XX wieku*, Warszawa 2012.
- Grynberg M., *Oskarżam Auschwitz*, Wołowiec 2014.
- Jesenská M., *Nad naše síly*, Olomouc 1997.
- Jesenská M., *Ponad nasze síly. Czeši, Žydzi i Niemcy. Wybór publicystyki z lat 1937-1939*, przeł. L. Engelking, Wołowiec 2003.
- Kertész I., *Dossier K.*, przeł. E. Sobolewska, Warszawa 2008.
- Kertész I., *Los utracony*, przeł. K. Pisarska, Warszawa 2004.
- Kolář J., *Chléb náš vezdejší, Mor v Athénách*, Praha – Litomyšl 2000.
- Kolář J., *Naoczny świadek. Dziennik z roku 1949*, przeł. R. Putzlacher-Buchtová, Kraków 2012.
- Kolář J., *Odpovědi*, Kolín 1984.
- Kolář J., *Prométheova játra*, Toronto 1985.
- Kolář J., *Slovník metod / Okřídlený osel*, Praha 1999.
- Kolář J., *Snad nic, snad něco*, „Literární noviny“ nr 36, vol. XIV, 1965.
- Lustig A., *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, Praha 1990.
- Lustig A., *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, sztuka teatralna z 2012 r., maszynopis Agencji Dilia.
- Lustig A., *Nemilovaná*, Praha 1991.
- Lustig A., *Niekochana, Z dziennika siedemnastoletniej Perty Sch.*, przeł. J. Stachowski, Kraków 2004.

- Lustig A., *Odpovědi*, Jinočany 2000.
- Lustig A., *Židovská trilogie: Lea z Leeuwardenu; Colette, dívka z Antwerp; Tanga z Hamburku*, Praha 2009.
- Nałkowska Z., *Dzienniki czasu wojny*, Warszawa 1972.
- Topol J., *Chladnou zemí*, Praha 2009.
- Topol J., *Noční práce*, Praha 2001.
- Topol J., *Nocna praca*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2004.
- Topol J., *Warsztat diabła*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2010.
- Żywulska K., *Przeżyłam Oświęcim*, Warszawa 1946.

II. OPRACOWANIA NAUKOWE

- Adorno T.W., *Kulturkritik und Gesellschaft I: Gesammelte Schriften*, red. R. Tiedemann, Frankfurt nad Menem 1997.
- A.G. jako *Voyeur a Masochista. Rozhovor s Vladimírem Hulcem a Zdenkou Pavelkou*, [w:] A. Goldflam, *Písek a jiné kousky*, Brno 2010.
- Alphen von E., *Zabawa w Holocaust*, przeł. K. Bojarska, „Literatura na Świecie” nr 1-2, 2004.
- Ankersmit F., *Pamiętając Holocaust: żaloba i melancholia*, przeł. A. Ajchtet, A. Kubis, J. Regulska, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, red. E. Domańska, Poznań 2006, s. 163-187.
- Arendt H., *Eichmann w Jerozolimie*, przeł. A. Szostkiewicz, Kraków 1987.
- Arendt H., *Walter Benjamin. 1892-1940*, przeł. A. Kopacki, Gdańsk 2007.
- Attardo S., *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*, Berlin 2001.
- Bachtin M., *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986.
- Barthes R., *Mythologies*, New York 1970.
- Barthes R., *Od dzieła do tekstu*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” nr 6, 1998.
- Baudrillard J., *Zbrodnia doskonała*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008.
- Bauer M., Jiří Kolář: očitý svědek v zemi mrtvých/očitý svědek ze země mrtvých, „Tvar” nr 14, 2001.
- Bauman Z., *Nowoczesność i Zagłada*, przeł. T. Kunz, Kraków 2009.
- Benjamin W., *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz, Kraków 2012.
- Benjamin W., *Origin of German Tragic Drama*, London 1998.
- Benjamin W., *Pasaże*, przeł. I. Kania, Kraków 2003.
- Benjamin W., *Twórca jako wytwórca*, red. H. Orłowski, Poznań 1975.
- Benjamin W., *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, Warszawa 2013.
- Bielik-Robson A., „Na pustyni”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008.
- Bielik-Robson A., *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie” nr 5, 2004.
- Bińczyk E., *Obraz, który nas zniewala. Współczesne ujęcia języka wobec esencjalizmu i problemu referencji*, Kraków 2007.
- Bourdieu P., *Dystynkcja*, przeł. P. Biłos, Warszawa 2006.
- Brouk B., *Bilance psychoanalysy k 31. prosinci 1936*, „Jarmark umění” nr 5, 1992.
- Čapek K., *Hovory s TGM*, Praha 1969.
- Čapková K., *Czech, German, Jews? National identities of Jews in Bohemia, 1938-1967*, przeł. D.M. Paton, Oxford – New York 2014.

- Carlson M., *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor 2003.
- Celnikier F., *Żyd, czyli kto? Pojęcie Żyda w doktrynie i hitlerowskich poczynaniach prawodawczych. Studium absurdu i mistyfikacji*, Warszawa 2014.
- Chęciński M.M., *Humor żydowski*, Toruń 2002.
- Choińska B., *Interpretacje myśli Jacques'a Lacana – Slavoj Žižek versus Samuel Weber*, „Nowa Krytyka”, www.nowakrytyka.pl/spip.php?article614.
- Císár J., *Přehled dějin českého divadla*, Praha 2006.
- Dąbrowski J., *Pamięć Zagłady*, „Arteon” nr 4 (96), 2008.
- Derrida J., Moore F.C.T., *White mythology: Metaphor in the Text of Philosophy*, „New Literary History” 6, nr 1, 1974.
- Doda A., *Ironia i ofiara*, Poznań 2007.
- Dorfles G., *Der Kitsch*, Gütersloh 1977.
- Dufresne T., *Against Freud*, Stanford 2007.
- Eksteins M., *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, przeł. K. Rabińska, Warszawa 1996.
- Engelking B., *Jest taki piękny słoneczny dzień. Losy Żydów szukających schronienia na wsi polskiej 1942-1945*, Warszawa 2012.
- Engelking L., *Codziennosc i mit. Poetyka, programy i historia Grupy 42 w kontekstach dwudziestowiecznej awangardy i postawangardy*, Łódź 2005.
- Engelking L., *Laleczki na sprzedaż. Zabawa w Holocaust i handel Holocaustem*, [w:] *Holokaust v české, slovenské a polské literatuře*, red. J. Holý, Praha 2007.
- Felman S., Laub D., *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York – London 1992.
- Fischl V., *Ve zdravém těle zdravý duch*, „Židovské zprávy” 28.09.1938.
- Frankl M., *„Emancipace od Židů”: Český antisemitismus na konci 19 století*, Praha 2007.
- Frydryczak B., *O zacieraniu śladów: Walter Benjamin i Fryderyk Nietzsche*, „Nowa Krytyka” nr 15, 2003.
- Gawarecka A., *Margines i centrum. Obecność form kultury popularnej w literaturze czeskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2012.
- Georgin R., *Lacan*, Lousanne 1977.
- Girard R., *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1987.
- Goldhagen D.J., *Hitler's Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust*, New York 1996.
- Grodecka A., *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009.
- Grossman J., *Analízy*, red. T. Pokorná, J. Holý, Praha 1991.
- Haman A., *Prózy Arnošta Lustiga a dnešní čtenář*, „Tvar” nr 10, 1992.
- Hamšík D., *Génius průměrnosti*, Praha 1991.
- Harshalom A., *Alive from the Ashes*, przeł. P. Kidron, Tel Aviv 1990.
- Heimann M., *Czechoslovakia. The State that Failed*, New Haven – London 2011.
- Hilberg R., *Sprawcy. Ofiary. Świadkowie. Zagłada Żydów 1933-1945*, przeł. J. Giebułtowski, Warszawa 2007.
- Hilberg R., *Zagłada Żydów europejskich*, t. I-III, przeł. J. Giebułtowski, Warszawa 2014.
- Hirsch M., *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York 2012.

- Holokaust – Šoa – Zagłada v české, slovenské a polské literatuře, red. J. Holý, Praha 2007.
- Holý J., *Willy Mahler's Theresienstadt Diary and Arnošt Goldflam's Play Sweet Theresienstadt (Sladký Theresienstadt)* <http://cl.ff.cuni.cz/holokaust/wp-content/uploads/jiri-holy-arnost-goldflam.pdf>
- Hvízd'ála K., *České rozhovory ve světě*, Praha 1992.
- Ibler R., *Josef Bors Roman Opuštěná panenka zwischen Faktizität und Fiktionalität*, „Slovo a smysl“ nr 23, 2015.
- Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002.
- Irony and humor. From pragmatics to discourse*, red. L. Ruiz Gurillo, M. Belén Alvarado Ortega, Amsterdam – Philadelphia 2013.
- Jayne E., *Negative Poetics*, Iowa City 1992.
- Judt T., *Powojnie. Historia Europy od roku 1945*, przeł. R. Bartold, Poznań 2008.
- Kaczorowski A., *Praski elementarz*, Wołowiec 2012.
- Kertész I., *Język na wygnaniu*, przeł. E. Sobolewska, Warszawa 2004.
- Klíma I., *Terezínské divadlo/Das Theresienstädter Theater*, [w:] *Divadelní texty z terezínského ghetta 1941-1945/Theatertexte aus dem Ghetto Theresienstadt 1941-1945*, red. L. Peschel, Praha 2008, s. 29.
- Klüger R., *Weiter leben. Eine Jugend*, Monachium 1995.
- Kogon E., *Der SS-Staat*, München 1947.
- Kraus O., Schön E., *Továrna na smrt*, Praha 1950.
- Krupa B., *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987-2003)*, Kraków 2013.
- Kryl M., *Sladký Theresienstadt?*, „Terezínské listy“ nr 39, 2011.
- Kuklík J., Gebhart J., *Druhá republika 1938-1939*, Praha 2004.
- Kundera M., *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, przeł. M.L., „Zeszyty Literackie“ nr 5, 1984.
- Lacan J., *Imiona-Ojca*, przeł. R. Carrabino, J. Kotara, B. Kowalów, A. Kurek, Warszawa 2013.
- Lacan J., *Mit indywidualny neurotyka albo Poezja i prawda w nerwicy*, przeł. T. Gajda, J. Kotara, J. Waga, Warszawa 2015.
- Lacan, Žižek. *Rewolucja pod spodem*, red. P. Czapliński, Poznań 2008.
- LaCapra D., *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. K. Bojarska, Kraków 2009.
- Lamáč M., *Jiří Kolář*, Praha 1970.
- Langer L.L., *Scena pamięci. Rodzice i dzieci w tekstach i świadectwach Holocaustu*, przeł. J. Mikos, „Literatura na Świecie“ nr 1-2, 2004.
- Leder A., *Przeźniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Warszawa 2014.
- Levi P., *I sommersi e i salvati*, Torino 1986.
- Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading: Otherwise*, red. S. Felman, Baltimore 1982.
- Lustig A., Kouba M., *Dobrý den, pane Lustig (Myšlenky o životě)*, Praha 1999.
- Macmillian M., *Freud evaluated: The completed arc*, Cambridge 1997.
- Marek P., *Český katolicismus 1890–1914. Kapitoly z dějin českého katolického tábora na přelomu 19. a 20. století*, Rosice 2003.

- Med J., *Problematika antisemitismu a česká kultura*, „Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica Moravica” nr 5, 2007.
- Mędykowski W., *W cieniu gigantów. Pogromy 1941 w byłej sowieckiej strefie okupacyjnej*, Warszawa 2012.
- Mikulášek A., *Literatura s hvězdou Davidovou*, Praha 1998.
- Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium, red. J. Deglera i G. Ziółkowski, Wrocław 2006.
- Müllerová M., Piechocki R., *Alice Herzová-Sommerová. Rajska zahrada upostřed pekla*, przeł. N. Fojtů, Praha 2009.
- Nancy J.-L., *Zakazana reprezentacja*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie” nr 5, 2004.
- Nietzsche T., *Narodziny Tragedii*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2011.
- Niziołek G., *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013.
- Novitch M., Dawidowicz L., *Spiritual resistance. Art from concentration camps 1940-1945: a selection of drawings and paintings from the collection of Kibbutz Lohamei Haghetat, Israel*, Philadelphia 1981.
- Novotný V., *Horror Horovitzová*, „Mladá fronta Dnes” nr 52, 1991.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001.
- Otázky českého kánonu: sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*, sv. 1, red. S. Fedrová, Praha 2006.
- Oz A., Oz-Salzberger F., *Żydzi i słowa*, przeł. P. Paziński, Warszawa 2014.
- Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2011.
- Pamięć, etyka i historia*, red. E. Domańska, Poznań 2006.
- Patočka J., *Kim są Czesi*, przeł. J. Baluch, Kraków 1997.
- Peschel L., *Krátké dějiny terezínského ghett/Eine Kurze Geschichte des Ghettos Theresienstadt*, [w:] *Divadelní texty z terezínského ghetta 1941-1945/Theatertexte aus dem Ghetto Theresienstadt 1941-1945*, red. L. Peschel, Praha 2008, s. 39.
- Peschel L., *The Law of What Can Be Said: The Archive and Theatrical Performance in the Terezín Ghetto*, [w:] *Literature of Concentration Camps*, red. C. Hogan, M. Marin, Cambridge 2007, s. 366–383.
- Peschel L., *The Significance of a Play about the Holocaust in Czechoslovakia under Communism*, <http://www.thelastcyclist.com/about-the-play/additional-notes-about-the-last-cyclist-and-its-history/>
- Polák J., Lagus K., *Město za mřížemi*, Kolín 1964.
- Porębski M., *Ikonosfera*, Warszawa 1972.
- Praz M., *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, Gdańsk 2006.
- Pytlík R., *Fenomenologie humoru aneb Jak filozofovat smíchem*, Praha 2000.
- Radford C., *Theatre within the Theatre*, „Nottingham French Studies” nr 11, 1972.
- Rak J., *Byvalý Čechové. České historické mýty a stereotypy*, Jinočany 1994.
- Raszewski Z., *Krótká historia teatru polskiego*, Warszawa 1977.
- Ratajczakowa D., *Przestrzeń w dramacie i dramatu w przestrzeni teatru*, Poznań 1985.
- Rogalski M., *Marian Zdziechowski a Katolická moderna. Na tropie związków polskiego i czeskiego modernizmu katolickiego*, „Studia z historii filozofii” nr 1 (5), 2014.
- Rorty R., *Przygodność ironia i solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Warszawa 1996.

- Rosenfeld A.H., *A Double Dying. Reflections on Holocaust Literature*, London 1980.
- Rothberg M., *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis – London 2000.
- Rydel J., *Auschwitz jest w nas wciąż jeszcze*, „Tygodnik Powszechny” 01.02.2015.
- Sachs N., *Fahrt ins Staublose. Gedichte*, Frankfurt a. M. 1961.
- Sauerland K., *Od Dilttheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa 1986.
- Scarry E., *The Body in Pain. The Making and Unmaking the World*, New York – Oxford 1985.
- Skarga B., *Ślad i obecność*, Warszawa 2002.
- Slattery D., *The End of The Anthropological Self. Foucault in The Trobriand Islands*, Poznań 1993.
- Snyder T., *Czarna ziemia. Holokaust jako ostrzeżenie*, przeł. B. Pietrzyk, Kraków 2015.
- Šoa v české literatuře a kulturní paměti, red. J. Holý, Praha 2011.
- Sofsky W., *Traktat o przemocy*, przeł. M. Adamski, Wrocław 1999.
- Šormová E., *Divadlo v Terezíně 1941-1945*, Ústí nad Labem 1973.
- Současné kontakty české a polské literatury. Współczesne kontakty polskiej i czeskiej literatury*, red. L. Martinek, M. Tichý, Opava 2001.
- Spiro K., *Crash Course in Jewish History*, Jerozolima 2010.
- Stankowska A., *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*, Poznań 2007.
- Sulloway F., *Freud, Biologist of the Mind*, Cambridge 1992.
- Sznajderman M., *Błazen. Maski i metafory*, Warszawa 2014.
- Tabu w oku szeroko otwartym*, red. N. Długosz, Z. Dimoski, Poznań 2012.
- Teorie literatury XX wieku*, red. M.P. Markowski, A. Burzyńska, Kraków 2007.
- The Big Book of Jewish Humor*, red. W. Novak, M. Waldoks, New York 1981.
- The Representation of the Shoah in Literature and Film in Central Europe 1970s and 1980s*, red. J. Holý, Praga 2012.
- The Representation of the Shoah in Literature, Theatre and Film in Central Europe: 1950s and 1960s*, red. J. Holý, Praha 2011.
- Tischner J., *Filozofia dramatu*, Kraków 2006.
- Tischner J., *Świat ludzkiej nadziei*, Kraków 2000.
- Tokarska-Bakir J., *Rzeczy mgliste. Eseje i studia*, Sejny 2004.
- Ubertowska A., *Przepisywanie Zagłady. Shoah w późnych poematach Tadeusza Różewicza*, „Pamiętnik Literacki” XCV, z. 2, 2004.
- Ubertowska A., *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*, Kraków 2007.
- Vohryzek J., *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, „Literární noviny” nr 26, 1964.
- We are children just the same. Vedem, the secret magazine by the boys of Terezín*, red. K.J. Koutouč, Z. Ornest, Philadelphia 1995.
- Weber S., *Return to Freud: Jacques Lacan's Dislocation of Psychoanalysis (Literature, Culture, Theory)*, Cambridge 1991.
- Weber S., *Teatralność jako medium*, przeł. J. Burzyński, Kraków 2009.
- Weinberger E., *Works on Paper. Essays*, New York 1986.
- Wodecka D., *Polonez na polu minowym*, Warszawa 2013.
- Wojna. Doświadczenie i zapis. Nowe źródła, problemy, metody badawcze*, red. S. Buryła, P. Rodak, Kraków 2006.

- Wszystkie moje kolaże braty się z moich przeżyć. Z Jiřím Kolářem rozmawiają Ivan Wernisch i Karel Hvižd'ala, przeł. Z. Machej, „Literatura na Świecie” nr 7, 1997.
- Young Y.E., *Writing and rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*, Bloomington 1988.
- Základy moderního světa v zrcadle literatury a filozofie*, red. M. Petříček, Praha 2011.
- Zawadzki A., *Obraz i ślad*, Kraków 2014.
- Žižek S., *Kukła i karzeł. Perwersyjny rdzeń chrześcijaństwa*, przeł. M. Kropiwnicki, Bydgoszcz – Warszawa – Wrocław 2006.
- Žižek S., *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. J. Kutyla, Warszawa 2010.
- Žižek S., *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Warszawa 2003.
- Žižek S., *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. J. Bator, P. Dybel, Wrocław 2001.
- Zlatá šedesáta*, red. R. Denemarková, Praha 2000.

Indeks osobowy

A

Adler Hans G. 138, 201
Adorno Theodor 67, 68, 70, 73, 110, 130
Agamben George 21
Ajgi Giennadij 176
Ajvaz Michal 24
Alphen van Ernst 110, 111
Ankersmit Frank 16, 109, 197, 238, 239
Anouilh 60, 62
An-ski Szymon 105
Apollinaire Guillaume 149, 175
Arbes Jakub 25, 148
Arendt Hannah 69, 85, 119
Augustová Zuzana 131, 132
Ayer Erwin 59

B

Bachtin Michail 231, 232, 237
Balák Luboš 111
Ballek Rastislav 193
Barrault Jean-Louis 88
Barthes Roland 30, 90
Baťa Jan Antonín 47
Baudrillard Jean 185, 186
Bauer Michal 145, 151, 161, 164, 174
Bauman Zygmunt 12, 49, 50, 67, 109, 119, 120, 238
Beckett Samuel 70, 167
Bělohradská Hana 52
Beneš Edward 115, 219

Benjamin Walter 67-69, 120, 121, 127, 234

Bettelheim Bruno 64
Bielik-Robson Agata 9, 63
Bizot Béatrice 182, 184
Bloom Philipp 188
Bloy Léon 34
Bocheński Jacek 51, 52, 143
Boltansky Christian 17, 109, 111
Bor Josef 215, 216, 218
Bor Vladimír 112
Borovský Havlíček Karel 220, 221
Borowski Tadeusz 64, 65, 66
Bourdieu Pierre 67
Bouška Sigismund 34
Brecht Bertold 145, 152, 173
Brenton Howard 115
Brettschneiderová Nika 195, 196
Bronk William M. 7
Brousek Antonín 145
Burda Vladimír 169, 172, 174
Bürger Gottfried August 169
Burzyńska Anna 173
Butler Judith P. 80, 81

C

Camus Albert 62, 113
Celan Paul 66, 70, 157
Chalupecký Jindřich 164, 166, 168, 180
Chęciński Michał Mosze 117, 118, 121

Choińska Bogna 9
Cisár Jan 228

Č

Čapek Karel 31, 35, 45, 73, 204, 210
Čapková Kateřina 13, 220
Černý Václav 161, 168, 172
Čičvák Martin 194, 195
Čulík Jan 53, 86

D

Daubnerová Sláva 195
Dąbrowska Elżbieta 171
Dědic Karel 37
Deml Josef 34, 35
Denemarková Radka 13
Derrida Jacques 8, 17, 30, 31, 58, 82, 130,
157, 185, 238
Dostál-Lutinov Karel 34
Dostojewski Fiodor 178
Dreyfus Alfred 34
Duehring Karl Eugen 32
Durych Jaroslav 34

E

Eichmann Adolf 37, 98, 102, 119, 201,
207
Eksteins Modris 10, 150, 178, 231
Eliáš Zdeněk 30, 196-236
Eliot Thomas Stearns 140, 167, 189
Engelking Barbara 21
Engelking Leszek 153, 156, 158, 163, 167,
177, 180-182, 189
Eppstein Paul 208

F

Felman Shoshana 9, 62
Fischer Otokar 39, 204, 213
Fischl Viktor 42, 212
Flaszen Ludwik 70, 71
Florian Josef 33
Formánková Eva 87
Frank Anna 78
Fresco Nadine 23

Freud Zygmont 7, 10, 28, 99, 150, 173,
185, 187

Fried Jiří 86

Friedman H. Hershley 117

Frölich Karel 135, 138

Frydryczak Beata 77

Frynta Emanuel 161

Fuks Ladislav 52, 134

G

Gawarecka Anna 227, 228

Gebhart Jan 13

Gennep Arnold van 98

Georgin Robert 7, 15, 16

Gerron, Gerson Kurt 124, 135, 137, 143,
202

Gerz Jochen 18, 109

Gide André 88

Giedion Sigfried 149

Ginz Petr 133

Girard René 28

Goldflam Arnošt 20, 26, 102-144, 160,
185, 207, 239

Goldhagen Daniel 22, 139

Göring Hermann 131

Gray Damien 123, 139, 140

Grice Paul 122

Grillet-Robbe Alain 166

Grodecka Aneta 150

Grögerová Bohumila 169

Grosman Ladislav 22, 23, 52

Grossman Jan 172

Grossman Wasilij 130

Grotowski Jerzy 122

Grynberg Mikołaj 26, 84, 104, 197, 198

H

Haas Pavel 136

Hachenburg Hanuš 30, 134, 196-236

Halas František 145, 149, 164

Haman Aleš 77, 86

Hamšík Dušan 119

Hanč Jan 164

Harshalom Avraham 65

Havel Václav 52, 85, 166, 168, 181, 182, 230
Hegel 35, 45, 48
Heidegger Martin 130, 173
Heimann Mary 42, 43, 85
Herbert Zbigniew 77
Herz Juraj 52
Hilberg Raul 21, 22, 108, 121, 142, 159, 195, 207, 226
Hilsner Leopold 37, 38
Himmler Heinrich 20, 135
Hiršal Josef 156, 168, 169
Hirsch Marianne 105, 119, 193
Hitler Adolf 35, 40, 50, 73, 88, 102, 112, 113, 115, 119, 121, 137, 139, 219
Hodrová Daniela 25
Hoffmeister Adolf 136, 158
Hoheisel Horst 18, 109
Holodňáková Hana 100
Holý Jiří 33, 51, 63, 64, 68, 73, 74, 123, 132, 134, 189
Hořínek Zdeněk 131
Horkheimer Max 68
Hošková-Weissová Helga 201, 222
Höss Rudolf 66
Hrab Ondřej 125
Hrabal Bohumil 132, 133, 139, 145, 146, 153, 172, 175
Hrubín František 145
Hrušínský Rudolf 52
Hus Jan 33, 38
Hušek Hugo 112
Hušek Jaromír 37
Hvízd'ala Karel 88, 157, 168
Hvorecký Michal 195

I

Ibler Reinhard 215
Ingarden Roman 143

J

Jakobson Roman 17, 172
Jaroš Rudolf 112
Jesenská Milena 39, 41, 42
Josa Jaroslav 200

Joyce James 149, 167, 179
Judt Tony 22, 24
Juliš Emil 169

K

Kaczorowski Aleksander 35, 36, 169, 181, 182
Kadár Ján 22, 52
Kafka Franz 25, 34, 51, 52, 85, 87, 88, 113, 177, 178, 204, 210, 212
Kalábová Věra 52
Kant Immanuel 130
Kantor Tadeusz 98, 121
Kaptayn Valentina 79
Karásekze Lvovic Jiří 25
Karfík Vladimír 172, 177, 189
Kent Roman 72
Kertész Imre 21, 72, 129, 212
Kleczewska Maja 105
Klein Gideon 136
Klíma Ivan 85, 86, 87, 208, 225
Klíma Ladislav 132, 148, 151, 161, 174
Klimáček Viliam 193
Klos Elmar 22, 52
Klüger Ruth 55
Kočka Václav 148
Kogon Eugen 64
Kohout Pavel 85, 172, 195
Kolář Jiří 20, 23, 26, 145-195, 239
Kołakowski Leszek 113
Korcová Lucie 100
Korcová Michaela 100
Kosiński Jerzy 66, 197
Kowalska-Leder Justyna 197, 198
Kracik Petr 98
Krall Hanna 102, 108, 159, 190, 237, 241
Krása Hans 136, 137
Kraus Ota 65, 148
Kristeva Julia 80
Kropáček Pavel 112
Krupa Bartłomiej 238
Kryl Miroslav 124, 200
Kundera Milan 43, 70, 85, 130, 159, 240

L

Lacan Jacques 7-9, 14-16, 21, 22, 29, 56, 57, 62, 74, 110, 111, 127, 170-174, 183-187, 192, 196, 199, 212, 227, 237
La Capra Dominick 29
Lagus Karel 201
Laks Szymon 138
Lamáč Miroslav 158, 175
Landovský Pavel 172
Lang Berel 197, 238
Langer Lawrence L. 92, 141
Lanzmann Claude 12, 18, 196, 208, 223
Laub Dori 62
Leder Andrzej 8, 12, 24, 41, 43, 44, 49, 108, 240
Lehár Franz 139
Lem Stanisław 81
Levi Primo 55, 66, 128, 138, 153
Levinas Emmanuel 91, 142
Levinthal David 110
Lhoták Kamil 168
Lomnický Petr 195
Lotman Jurij 164
Lustig Arnošt 18, 26, 52, 55-101, 128, 129, 187, 212, 217, 239
Lustigová Eva 55, 75, 95, 104
Lustigová-Weislitzová Věra 82, 85
Lyotard Jean-François 28

M

Mahler Alma Rosé 124, 125
Mahler Gustav 124
Málek Petr 51
Malewicz Kazimierz 77, 145, 149, 157, 166
Malia Martin 49
Mallarmé Stéphane 157, 183, 184
Mann Franciszka, Rosenberg-Manheimer Franciszka 60, 82
Markowski Michał Paweł 173
Marks Karol 35, 49
Marr Wilhelm 32
Masaryk Garrigue Tomáš 31, 33, 36, 38, 39, 44-46, 49, 219

Masters Lee Edgar 166, 167, 189
Med Jaroslav 13, 31, 38
Meier Kurt 136
Mendelsson Moser 39
Menzel Jiří 190
Messiaen Olivier 72
Miloš Urban 25
Miłkowski Tomasz 106
Moskalyk Antonín 52, 60, 90
Mrštík Vilém 25
Müller Filip 63, 65, 66
Muratow Paweł 232

N

Nałkowska Zofia 7, 15, 73, 161
Nancy Jean-Paul 17, 19, 20, 88, 155
Němec Jan 52, 91, 178
Neruda Jan 36, 210
Neudorflová Marie L. 33
Nezval Vítězslav 25, 126, 175
Nietzsche Friedrich 67
Niziołek Grzegorz 12, 15, 28, 29, 59, 98, 107, 199, 213
Novák Ladislav 169, 172, 174
Novitch Miriam 226
Novotný Vladimír 78
Nycz Ryszard 17, 127, 237

O

Ostachowicz Igor 106
Ostałowska Lidia 199
Oz Amos 117, 223, 241
Ozick Cynthia 197
Oz-Salzberger Fania 117, 241

P

Parál Vladimír 87
Patočka Jan 33, 35, 41, 46-49, 180
Paziński Piotr 24, 90, 106
Peroutka Ferdinand 45, 46, 48
Pešat Zdeněk 164
Peschel Lisa 123, 131, 132, 200, 201, 206, 208, 211
Pfauserová Denisa 99

Pick Robert Jiří 95
Poláček Karel 73, 213
Polák Josef 201
Pollak Ernst 39
Pomorski Adam 130
Popper Frank 145, 146
Popper Karl 69,
Porębski Mieczysław 20, 149, 150
Porges Felix 30, 196-236
Pořízková Lenka 112
Praz Mario 149, 166
Prescott William H. 148
Przyboś Julian 11, 55, 56
Pytlík Radko 113, 133, 134

R

Radok Alfréd 51, 213
Raszewski Zbigniew 27
Ratajczakowa Dobrochna 219
Rejzek Jiří 113
Řezníček Pavel 112
Rilke Rainer Maria 93, 179, 209
Rorty Richard 45, 122
Rosen Roe 111
Rosenfeld Alvin H. 11, 79, 197
Różewicz Tadeusz 152, 153, 176, 183
Rubinstein Richard 49, 50

S

Sandburg Carl 166, 189
Saulnier Emmanuel 19
Scarry Elaine 122, 197
Schächter Rafael 136, 215, 218
Schauer Gordon Hubert 45
Schlegel Friedrich 114
Schön (Kulka) Erich 65, 148
Schönberg Arnold 70, 166
Schorsch Gustav 205, 209, 210
Schumacher Claude 107
Seifert Jaroslav 25, 157
Sholem Gershom 69
Sikorska-Miszczuk Małgorzata 106
Sito Jerzy S. 12, 198
Skarga Barbara 185

Slánský Rudolf 51, 52
Slattery David 48
Snyder Timothy 160
Sobolewska Justyna 106
Sofsky Wolfgang 17, 20
Sommer-Herz Alice 40, 136, 201
Sowa Jan 12
Spiro Ken 32
Spitz Jiří 202
Stalin 113, 117, 119
Stasiuk Andrzej 13, 40, 41, 188
Stein Jiří 30, 196-236, 239
Stoppard Tom, Straussler Tomáš 47
Strauss Claude Lévi 192, 193
Strawiński Igor 68, 70, 235
Stýblo Ladislav 73, 83, 98
Szekspir William 61, 210

Š

Šafařík Josef 180
Šedá Jana 202, 205
Škvorecký Josef 51, 156
Šormová Eva 201
Štědroň Miloš 112
Švenk Karel 204-206, 226

T

Tabori Georg 113, 115
Taussiková Jana 181
Taylor Charles 41, 127
Tischner Józef 28, 70, 93, 142, 143
Tokarska-Bakir Joanna 12, 105, 240
Topol Jáchym 14, 25, 105, 134, 188, 201
Trinkewitz Karel 169, 172
Turner Victor 29, 98
Turowska Maja 84
Typlt Jaromír 164, 165

U

Ubertowska Aleksandra 12, 153, 197
Ullman Viktor 136, 232

V

Vaculík Ludvík 85, 172
Vančura Vladislav 190

Varga Kibédi Aron 149
Vermes Timur 115, 120
Vidlářová Eva Trúda 112
Voskovec Jiří 115, 121, 169, 191, 213
Vrba Rudolf 35
Vrchlický Jaroslav 126

W

Wacław IV, św. Wacław 38, 39
Wagner Gottfried 121
Weber Samuel 9, 53, 58,
Weil Jiří 51, 132, 155, 174, 213
Weinberger Eliot 7, 25
Weiss Peter 59
Werich Jan 115, 126, 169, 191
Wernisch Ivan 158, 169
Wescher H. 174

White Hayden 199
Whitman Walt 166, 189
Wiesel Elie 93, 128
Wittgenstein Ludvig 44, 55
Wolker Jiří 175
Woroszyłski Wiktor 12, 13

Y

Young Iris 80
Young James E. 16, 23, 30, 59

Z

Zdziechowski Marian 34, 35

Ž

Žižek Slavoj 7, 29, 57, 173, 196
Żywulska Krystyna 63

Absence. Representation of the Shoah in Czech Drama

Summary

The book presents various ways of the representation of the Holocaust in the Czech drama and theatre on comparatistic background of phenomena belonging not only to the Czech, but also to the Polish and, wider, Central European culture.

In terms of methodology this dissertation owes a lot to the tools developed by Jacques Lacan, whose poststructuralist concepts, derived from psychiatry, affecting the world wide humanities seem to be particularly useful in the field of literary theory after the Holocaust. There are the phenomena of absence and emptiness entered into its essence, which describe properly the crux of the post-war experience; it also includes constant reference to the myth and to narrative, myth-creating activity, however some concepts and terms taken by Lacan – such as *trauma*, *memory*, *après coup*, *jouissance* – are often redefined in this work. The construction of the book – as the nomenclature of its parts betrays – refers to the structure of the ancient Greek tragedy; this innovative procedure is intended not only for applying the Weberian concept of “theatricality of the medium”, but it also indicates that after the Holocaust almost all categories of the ancient model, productive before in the field of culture and identity, are reinterpreted, if not even annihilated. The new after-Holocaust tragedy does not contain the *catharsis* anymore as well as there is no place for the appearance of *Deus ex machina*; this recognition is one of the results of the present drama analyses.

The subjects of detailed studies are the works of Czech authors who are entered into the structure of the book as: *protagonistes*, the first actor – a survivor of the Holocaust; *deuteragonistes*, the second actor – the representative of the second generation of survivors; and *tritagonistes*, the third actor – the witness, who “looked at empty neighboring windows”. The penultimate chapter is devoted to the analysis of selected works of *chorus*: this choir consists of the drama writers, creating their works during the war in Teresienstadt. The role of the choir is analogous to the role of the ancient tragedy *chorus*, unmasked in the Lacanian spirit as a tool of the emotions transfer.

From time to time the line of reasoning is stopped by framed, theatrical „spot“: the ‘lit’ detail drawn out from the background, explained in a condensed way. The section entitled “Coulisse. From the history of Czech-Jewish relations”, is a separate sketch, undertaking in a deepened manner, based on cultural studies, the question of the specifics of the Czech anti-Semitism. This study seems to be necessary in the context of the main topic of the dissertation and so it fills some gap, because of the scarcity of such studies in Poland.

The main part of the thesis is devoted to an analysis of the Shoah-responding dramatic works of Arnošt Lustig, Arnošt Goldflam and Jiří Kolář, and in the “Chorus” section: the output of Hanuš Hachenburg, Felix Porges, Zdeněk Eliáš and Jiří Stein. The scientific reflection embraces not only dramatic works, but also theatrical projects of presented output.

The analysis of theatre play *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (2011) in two dramatic and theatrical variants (and in the context of the original novel) by Arnošt Lustig (1926-2011), a prisoner of Teresienstadt, Buchenwald and Auschwitz, is based among others on the categories of theatricality of prose (in relation to the novel), the ‘play within play’ and ‘theatre within theatre’ tricks; some space is devoted to the consideration of the rule of ‘new metonymy’ as a factor organizing the story of analysed theatre play and in a specific way (un)representing the Shoah. In the line of reasoning emerges also the problematization of un-individualised, ‘stolen’ death, permanence of roles and impermanence of meanings.

The reflection on the theatre plays *Doma u Hitlerů* (2007), *Sladký Teresienstadt* (1996) and *Budou vyvoláni jménem. Baladický příběh z terezinského ghetta* (1998) by Arnošt Goldflam (b. 1946), a representative of the so-called second generation of survivors, brings the specific issues related to “stigmatization by the Holocaust,” “post-memory” (metaphorized in this book by using Dybbuk figure) and to a generational rebellion against the previous ways of representation of trauma. Artistic mean of realization of this rebellion is a reference to the tradition of the Czech humour, which, as shows the detailed study, consists of the pre-war student current ‘recesse’, then taken up by Brno artistic bohemia in the sixties, which the playwright belonged to; it also includes the specificity of humour of pre-war famous Osvobozené divadlo by Werich and Voskovec, as well as the characteristic features of Jewish humour, present in Central European cultures. The category of impropriety, that emerges on the occasion of the use of such humour in the Holocaust/Hitlerism related Goldflam’s dramas is tested more minutely on the wider background of „Holocaust decorum” (Leszek Engelking’s term).

The third actor/character of the study, Jiří Kolář (1914-2002), wrote two dramas relating to the Shoah: *Chléb náš vezdejší* (1959) and *Mor v Athénách* (1961). Both plays are preceded by the pre-plays in the form of pantomime, which are often performed separately. Kolář, self – surrendering his own status, called himself a witness of tragic events and described his shock after visiting Auschwitz Museum in the fifties. This self-creation is examined in the chapter by the context of the lecture of his poems, letters, notes and diary records. As the creator of avant-garde provenance, Kolář was looking for an innovative, adequate expression for the representation of

the Shoah, constantly expressing the *aporia*, doubt in the power of innovation and the fundamental ethical value of such trials. The basic category, organizing the reflection over the plays, is the *collage* – in various forms – treated as a formal result of author's deeper, philosophical vision of the post-war reality. The separate paragraph is devoted to artistic affinity of Kolář and Tadeusz Różewicz.

The penultimate chapter describes the output of theatre playwrights from wartime Teresienstadt, based on previous historical and theoretical considerations of H.G. Adler, Eva Šormová and Lisa Peschel. The reflection is subjected by the dominant categories of satire, irony and grotesque. This chapter brings – also scored in previous parts of the book – proposal for understanding the psychological and artistic category of “artificial fate”, so far quite poorly defined in relation to the post-war artists, not only in the Czech Republic.

The *epilogue* offers the proposal of perception of the research on the representation of the Shoah as *pars pro toto* of broader exploration of contemporary humanities, including the possibility, or even the necessity, postulated among others by Zygmunt Bauman, of transformation of the discipline. The reflection is subjected by the obstacles hindering such transformation, and it also reminds of the need of entering the event of the annihilation of the Jews into the Central European cultural history.

This dissertation has no equivalent in Poland or the Czech Republic, since the specific problems regarding the Czech drama (un)representing the Shoah so far have not been included in the form of a comprehensive, comparatistic study, putting this issue on broader psychological (on the methodological level Lacan inspired), historical and cultural studies background.

