

Paradoksy pamiętania

O wybranych zagadnieniach postpamięci w wierszach Piotra Macierzyńskiego

Ilka PAPP-ZAKOR*

ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola, H-1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A., Magyarország

Received: 17 May 2023 • Accepted: 18 June 2023

Published online: 1 September 2023

© 2023 The Author



STRESZCZENIE

Literatura postpamięci jest przede wszystkim gatunkiem narracji literackiej, skupiającym się na traumie Holocaustu z perspektywy drugiego, trzeciego, a nawet czwartego pokolenia po II wojnie światowej. Opiera się zazwyczaj na dokumentach historycznych (zarówno pisanych, jak i wizualnych, na przykład zdjęciach i rysunkach) oraz historiach rodzinnych. Z tego powodu typową dla literatury postpamięci cechą jest analiza jej związku z tradycją literacką i kulturalną (a konkretnie: jak doświadczenie Holocaustu funkcjonuje w kulturze, jak jest pamiętane, interpretowane i wykorzystywane), jak również podejmowanie refleksji nad polityką pamięci i sposobami pamiętania, przy jednoczesnym ich kwestionowaniu.

Niejednokrotnie jest to gatunek wysoce osobisty, w którym zacierają się granice między rolą autora i narratora / podmiotu mówiącego. Literatura postpamięci obfituje w elementy eseistyczne, służące do prowadzenia rozważań na temat wykorzystywanych przez nią narzędzi, jej własnych możliwości oraz *raison d'être* (lub jego braku). Autorzy postpamięciowi wydają się jednak wierzyć, zgodnie z tezą Imre Kertésza, że po Auschwitz nie można nie pisać o Auschwitz.

Wiersze współczesnego polskiego poety Piotra Macierzyńskiego wydają się przyglądać historii rozumianej jako pewne konkretne wydarzenia, ale w utworach tych padają również pytania o miejsce tych wydarzeń w literaturze. Ta dwoistość historii może z łatwością prowadzić do paradoksów, takich jak niemożliwość zrozumienia przeciwstawiona konieczności rozumienia czy też wpływ historycznego (czyli – linearnego) czasu skontrastowany z uporczywym trwaniem (odziedziczonych traum). Podejście to ma też na celu przyjrzenie się paradoksowi wynikającemu z faktu, że w związku z dehumanizującą logiką obozów koncentracyjnych, ocalali z nich ludzie „stracili swą niewinność”, byli zmuszeni jeżeli nawet nie do stania się współnikami zbrodniarzy, to przynajmniej do przyjęcia roli gapiów, którzy w sposób pośredni

* Corresponding author. E-mail: pz_ilka@yahoo.com

ciągnęli korzyści ze śmierci współwięźniów. Najjaskrawszym bodajże przykładem osób należących do tej ostatniej grupy byli członkowie Sonderkommando, którym pozwalano żyć jedynie tak długo, jak długo musieli pomagać przy zagazowywaniu kolejnych transportów, ale którzy mimo bycia ofiarami czuli się winni, ponieważ stali się częścią nazistowskiej „maszyny do zabijania”.

Poezja Macierzyńskiego koncentruje się na różnych kulturowych (religijnych i świeckich) toposach zwyczajowo pojawiających się w opisach Holokaustu i kontrastuje je ze sobą, tworząc w ten sposób opozycje prowadzące do paradoksów (i tak w jednym z utworów Auschwitz jest porównywane do Egiptu, kraju niewoli, z którego Żydzi uciekli, ale i do Ogrodu Eden, z którego człowiek został wygnany, i do którego pragnie wrócić). Paradoksy te są z kolei źródłem logicznych i symbolicznych pułapek, ilustrujących bezwyjściową naturę traum historycznych.

W niniejszym artykule podejmuję próbę przyjrzenia się kilku opozycjom tego typu. Pragnę również pokazać, że opozycje te funkcjonują na różnych poziomach tekstu i mogą przyjmować różne znaczenia, co przyczynia się do złożoności obrazu, z którym mamy do czynienia za każdym razem, gdy wymawiamy słowo „Holokaust”.

SŁOWA KLUCZOWE

Postpamięć, narratywność, kulturoznawstwo, autodefinicja, trauma, czasowość, paradoks, polityka pamięci

„oglądałem w telewizji relację z obchodów sześćdziesiątej rocznicy wyzwolenia obozu w Auschwitz który dość szybko został wchłonięty przez kulturę”
(MACIERZYŃSKI 2016: 59)

Termin *postpamięć* pochodzi od amerykańskiej literaturoznawczyni Marianne Hirsch, która po raz pierwszy użyła go w kontekście komiksu *Maus* Arta Spiegelmana (<https://www.postmemory.net>), żeby opisać swoisty stosunek emocjonalno-intelektualny łączący potomków ludzi ocalałych z Holokaustu z traumą Holokaustu. Swoistość tego stosunku polega przede wszystkim na tym, że dotknięte nim osoby odczuwają moralny obowiązek pamiętania – a często również: dawania świadectwa –, ale ich wspomnienia nie biorą się z osobistych doświadczeń, lecz z opowieści rodzinnych, tudzież własnych badań (mikro)historycznych. Postpamięć, podobnie jak świadectwo, jest zatem gatunkiem głównie narracyjnym, nieraz opierającym się na dokumentach pisemnych oraz rzeczowych (np. zdjęciach), uzupełniającym luki narracyjne środkami fikcyjnymi i tematyzującym swoje możliwości oraz warsztat. Poprzez umieszczenie wydarzeń o charakterze przede wszystkim osobistym w sferze powszechnej wiedzy historycznej, postpamięć zaciera granicę między pamięcią osobistą i zbiorową. Nierzadko teksty postpamięciowe stawiają pod znakiem zapytania pozycję swojego własnego narratora, zadanie narracji, a czasem nawet jej prawo bytu (doskonałym przykładem tego jest powieść Davida Mendelсона *The Lost: A Search for Six of Six Million*).

Poeta Piotr Macierzyński opublikował dotąd dwa tomy tematyzujące Zagładę: *Antologię wierszy SS-mańskich* (MACIERZYŃSKI 2016) oraz *Księżkę kostnicy* (MACIERZYŃSKI 2017), choć i w jego wcześniejszych tomach też można spotkać wiersze związane z tą tematyką. W tekstach wyżej wymienionych dwóch tomów nie tylko wspomina się o wydarzeniach Holokaustu, ale też – i, być może: przede wszystkim – zastanawia się na ich reprezentacjach oraz rolę / statusem



w pamięci kulturowej. Odnosi się to w szczególności do drugiego tomu, który nawet swoją strukturą nawiązuje do pewnych mitów i mnemotechnik. Oba tomy wykorzystują motywy, toposy i nawet gesty znane nam z literatury pamięci, ale też interpretują je ponownie, kwestionują i umieszczają je w innych kontekstach. Autorefleksja jako taka nie jest obca literaturze postpamięci (sam gatunek wydaje się jej domagać), sądzę jednak, że zainteresowanie swoją własną pozycją w ramach literatury, a szerzej: kultury oraz historii kultury dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku jest wyjątkowo intensywne w analizowanych przeze mnie wierszach.

Jednym z największych wyzwań, przed którymi staje postpamięć, prowadzącym właściwie do paradoksu, jest przekazywanie wiedzy faktualnej środkami fikcji, a jednocześnie oferowanie doświadczenia literackiego poprzez fakty historyczne. (Zarówno to pierwsze, jak i to drugie zbliżają ją do historii rozumianej jako dyscyplina naukowa, a przede wszystkim do jej gałęzi zwaną mikrohistorią.) Paradoks to pułapka logiczna bez wyjścia – i ten pułapkowy byt postpamięci w pewnym sensie odzwierciedla sprzeczności samego doświadczenia Holokaustu: fakt, że reżim nazistowski umiejętnie przerabiał więźniów swoich obozów koncentracyjnych z ofiar w popleczników (czego najsłabszym przykładem byli pracownicy Sonderkommando); to, że Holokaust, z powodu traum zarówno osobistych jak i zbiorowych odbierany jest jako tragedia ponadczasowa, która, zawładnąwszy wewnętrznym życiem swoich ofiar jest wszechobecna i trwa bez końca; a przede wszystkim imperatyw, zgodnie z którym o Zagładzie jednocześnie nie da się, a jednak trzeba mówić i pisać.

W wierszach Piotra Macierzyńskiego napisanych z perspektywy różnych postaci Zagłady (ofiar, sprawców i osób postronnych) odnajdujemy wszystkie powyższe sprzeczności i paradoksy. W niniejszej analizie badam sposoby, za pomocą których poczucie pułapkowości jest osiąganego na różnych płaszczyznach interpretacyjnych.

Drugi z wyżej wymienionych tomików *Książka kostnicy* zaczyna się od trawestacji mitu stworzenia, już tym gestem nawiązując do aksjomatu postpamięci, iż Zagłada zmieniła gruntowo stosunek człowieka do świata oraz do samego siebie, por.: Melvin Bukiet: „Na początku był Auschwitz” (AARONS 2016: 22), ale również do tezy o ponadczasowości Zagłady. W wierszu pt. *Stworzenie KL Auschwitz* odnajdujemy główne etapy genezy – z wyjątkiem stworzenia człowieka na boski obraz – w kolejności chronologicznej od stworzenia za pomocą słowa: „27 kwietnia 1940 roku Heinrich Himmler rozkazał / Richardowi Glücksowi założyć obóz koncentracyjny w Oświęcimiu / i rozbudować go siłami więźniów / i esesmani widzieli że jest to dobre” (MACIERZYŃSKI 2017: 7) poprzez nadanie nazw: „zostali pozbawieni rzeczy włosów ponumerowani” (MACIERZYŃSKI 2017: 7) – warto jednak pamiętać, że w oryginalnym micie to właśnie człowiek nadaje nazwy *innym* stworzeniom, sobie samemu zaś nie, po dokonanie dzieła: „6 lipca 1940 roku z obozu uciekł Tadeusz Wiewowski / polski szewc oznaczony numerem 220 / i esesmani pojęli że nie mają czasu na odpoczynek” (MACIERZYŃSKI 2017: 8). Do wygnania z Raju nie dochodzi za to ani tu, ani w następnych tekstach. Zamiast tego czytamy: „i powitani wierszem / *Przybyliście tutaj nie do sanatorium, / tylko do niemieckiego obozu koncentracyjnego, / z którego nie ma innego wyjścia, jak przez komin*” (MACIERZYŃSKI 2017: 7). Wydarzenia, które mogłoby zapoczątkować historię, brakuje.

Sądzę, że mimo iż nawiązanie do wyżej wymienionego mitu biblijnego jest najbardziej oczywiste w tym tomie jest on pomieszany z jeszcze innym mitem: a mianowicie z opowieścią o wyjściu z Egiptu. (W literaturze pamięci rzeczywistość obozowa jest nieraz porównywana do egipskiego niewolnictwa, nie tylko z powodu uwięzienia i pracy przymusowej, ale też



w związku z politycznymi implikacjami tego mitu.¹⁾ Tom Macierzyńskiego liczy sobie łącznie czterdzieści wierszy (co odpowiada liczbie lat spędzonych na tułaczce po wyzwoleniu z kraju niewoli), i nieprzypadkowość tej liczby potwierdzona jest okolicznością, że równo dwadzieścia z nich nosi tytuł, dwadzieścia zaś jest pozbawione tytułu. Jeden z tych tekstów można odczytać jako aluzję do dziesięciu plag: „od ugryzienia wszy / od bicia na ośle / od spania z trupem // od rozlanej zupy / od zaginięcia skórki chleba / od zarażenia się tyfusem czerwönką i świerzem // od cyklonu B / od krematorium / od wysypania do rzeki // ocal nas / jeśli coś z tego potrafisz” (MACIERZYŃSKI 2017: 16), które w tym wypadku dotykałyby oczywiście więźniów obozu. Ale najciekawszym z tego punktu widzenia utworem jest chyba wiersz pt. *Uratowani*, ożywiający jak gdyby tradycję z pesach: podczas wieczerzy seder opowiada się historię wyjścia z Egiptu – i wraz z tym przeżywa się ponownie wydarzenia mityczne, zamienia się czas powszedni na czas mityczny – poprzez pytania czterech dzieci (dziecka mądrego, dziecka sprzeciwiającego się, dziecka głupiego oraz takiego, które nawet pytać nie umie). Wiersz, o którym mowa, traktuje o niemożliwości ucieczki z obozu. Jest to pierwszy taki tekst w tomie, w którym pojawia się postać podmiotu-narratora lirycznego w ramach wieczorka literackiego, podczas którego omawia się najwyraźniej nie tyle wiersze, ile wydarzenia historyczne w nich utrwalone: „po moim wieczorku poetyckim w Oświęcimiu / młody człowiek z ekipy filmowej zapytał / *dla czego taki ogrom ludzi nie zwał / tylko dawał się tłamsić garstce esesmanów* // [...] odpowiedziałem że Niemcy znali adresy / że wysyłali do Auschwitz całe rodziny zbiega / *moja rodzina byłaby dumna / że ma bohatera* // 23 kwietnia 1941 roku / po ucieczce więźnia / z bloku 2 wybierał Lagerführer Fritzsche / Edmund Lidke z Chorzowa / jako zastępcę blokowego nie musiał nic robić / z własnej woli do szeregu przeznaczonych na śmierć / wpełchnął nauczyciela Mariana Batkę // po tym zdarzeniu Lidke został zwolniony z obozu / jako chory psychicznie” (MACIERZYŃSKI 2017: 12). W mojej interpretacji pytania zadane przez młodego członka ekipy filmowej odpowiadają pytaniom drugiego i trzeciego dziecka, i, jako że wiersz zaczyna się in medias res, można zakładać, że pierwsze pytanie zostało już zadane, a miejsce czwartego zajęło milczenie (tym bardziej, że milczenie rozumiane jako brak słów odgrywa ważną rolę w tekstach poety).

O tym, jak w Polsce pamięć o Holokauście została w dużym stopniu uformowana przez edukację powszechną i literaturę, recyklującą idee romantyczne, pisała szczegółowo Anna Mach,²⁾ i powyższe pytania odzwierciedlają właśnie ten stan, pokazując jednocześnie i ślepe plamki interpretacji Holokaustu uwzględniające jedynie polskie ofiary – jako że osoby wymienione w wierszu są Polakami, a w przypadku Żydów wysyłanie ich rodziny do obozu w ramach kary nie byłoby możliwe: ich rodzina najprawdopodobniej już dawno tam trafiła. W tym momencie

¹⁾ W swojej interpretacji mitu wyjścia z Egiptu w kontekście teologii politycznej Jan Assmann podkreśla, że opuszczenie kraju niewoli mogło oznaczać początek nowego rozumienia władzy, zakładające zarówno doświadczenie religii niezwiązane z władzą polityczną, jak i pozytywną antropologię, nie opierającą się na zależności od państwa (ASSMANN 2008).

²⁾ „Elżbieta Janicka zwraca uwagę na wyjątkową popularność fuzji mitu heroicznego z mitem martyrologicznym, gdy wyjaśnia, dlaczego właśnie takie zestawienie, aktualizowane w ostatnich latach szczególnie w kontekście powstania warszawskiego [...], stanowi wyjątkowo atrakcyjny model tożsamościowy: »Nad pozostałymi mitami bowiem – np. Katynia i sowieckich prześladowań – ma tę niewątpliwą przewagę, że łączy wymiar martyrologiczny z heroicznym. Likwiduje zatem wszelki dyskomfort: zarówno ten związany ze statusem ofiary (pasywność, ubezwłasnowolnienie), jak i ten, który wiąże się ze statusem bohatera (stosowanie przemocy)«” (MACH 2016: 15–16). Można by zatem uznać, że osobiste losy ofiar wymienionych w tym tekście zostały de facto zdyskwalifikowane jako nie spełniające wszystkich wymagań stawianych mitom historycznym.



wydać się jednak ważniejsze, że, jeśli rzeczywiście mamy do czynienia z trawestacją opowieści o wyjściu z Egiptu, a zatem obóz koncentracyjny przedstawiony jest w tym tomiku jednocześnie jako raj i kraj niewoli, to można stwierdzić, że autor zaprojektował doskonałą pułapkę: tam, gdzie pragnienie ucieczki i strach przed wygnaniem zlewają się w jedno, ocalenie jest niemożliwe. Oprócz aspektów historycznych łatwo w tej diagnozie zauważyć też refleksję nad tożsamością pokolenia postpamięci, opartą na traumie Holocaustu.

W tym tomiku znajduje się jeszcze jeden wiersz wykorzystujący motyw biblijny dla oddania niemożliwości ocalenia (lub zbawienia): „*pragnąłem, a nie daliście mi pić, / byłem bez nogi, to zanieśliście mnie do krematorium / jednego Chrystusa można było przemycić / ale tam szły całe transporty śmierdzących Jezusów [...] Jezus Jezusa prowadził do gazu / pod okiem SS / aż wytepiono 11 milionów*” (MACIERZYŃSKI 2017: 46). W reprezentacjach Holocaustu nieraz stosuje się motywy hagiograficzne (jest to zabieg charakterystyczny przede wszystkim dla literatury martyrologicznej; motyw świętości nosi w sobie – oprócz perspektywy zbawienia – także perspektywę teodycei), ale: co może począć mitologia głosząca wyjątkowość świętości z takim nadmiarem Chrystusów? „11 milionów” to jednocześnie za dużo i za mało, liczba, która traci wymiar świętości właśnie z powodu swego przerażającego ogromu, który – zgodnie z kliszą znaną z literatury pamięci – zmniejsza współczucie.

Podobną pułapkę znajdujemy i w tekście pt. *Boję się tego snu*: „sennik obowiązujący na terenie obozu zagłady / widzieć trupa – zmiana / sen o kwiatkach – paczka od żony / jabłka – śmierć / najlepiej gdy śnił się chleb lub kał / to zwiastowało szczęście / na przykład dokładkę po obiedzie // przed wojną byłam pielęgniarką / w baraku często budziłam się z krzykiem / śniło mi się że zakładałam śnieżnobiałe fartuchy / ludzie rozpinają pasy / i podnoszą na mnie oczy / jedni z żalem / inni z wyczekiwaniem / niektórzy z ironicznym uśmiechem // a ja każdemu wbijam igłę w serce / i robię zastrzyk fenolu / a miejsce ułucia przyciskam watką” (MACIERZYŃSKI 2017: 19). Z czym koszmarem mamy tu do czynienia? Ponieważ autor korzysta z dokumentów, których częściową bibliografię umieszcza na końcu swoich książek, niczym zaproszenie do odnalezienia oryginałów i sprawdzenia źródeł, po zagłębieniu się w nich możemy odkryć, że powyższa scena pochodzi ze wspomnień jednej z ofiar obozu: „Sny to były okrutne widzenia. Czasem zrywałam się z krzykiem. Najczęściej śnił mi się dr Mengele, który często wpadał na blok i robił selekcję do krematorium”.³ Opis snu zostaje jednak zmodyfikowany, u Macierzyńskiego śniąca kobieta widzi siebie w roli sprawcy, ale jako pomimo bycia bezpośrednim sprawcą (była przecież zmuszona do zabijania) odgrywa także rolę ofiary. Przebudzenie przenosi ją z kosmaru do rzeczywistości przypominającej koszmar. Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę, że tytuł jest nawiązaniem do książki Wandy Póltawskiej (pt. *I boję się snów*), książki, którą autorka napisała w nadziei na pozbycie się kosmarów, nawiedzających ją po wyzwoleniu z Ravensbrück (gdzie przeprowadzano na niej eksperymenty pseudomedyczne), można dopuścić również alternatywną interpretację, według której podmiot liryczny śni już po opuszczeniu obozu, a przebudzenie w kosmarze ukazuje niemożność psychicznego wyzwolenia z obozu. Nie można też całkowicie wykluczyć rozwiązania, że sen w wierszu rodzi się w umyśle kobiety rzeczywiście aplikującej zastrzyki fenolu: w tym przypadku jednak chodzi nie o więźniarkę,

³ Wspomnienie Apolonii Dolińskiej, numer obozowy: 421455 (CYWIŃSKI 2021: 48). W przypisie do tego samego opisu: „Apolonia Dolińska pracowała na rewirze – w obozowym szpitalu. Lekarze SS selekcjonowali regularnie najczęściej chorych w celu wysłania ich do komory gazowej lub zabicia dosercowym zastrzykiem fenolu”. Warto zauważyć, że to źródło nie jest wymienione w bibliografii do *Książki kostnicy*.



ale o współniczkę, dla której morderstwa są rzeczywistością życia codziennego, a jej sumienie karze ją koszmarem o przebudzeniu w baraku. Brak możliwości jednoznacznego określenia tożsamości śniącej osoby i momentu, w którym śni, tworzy sytuację bez wyjścia, swego rodzaju błędne koło.

Choć struktura tomiku wydaje się sugerować pewną chronologię – pod koniec znajdujemy tekst zatytułowany *Zniszczenie KL Auschwitz*, i, zbliżając się do końca książki, coraz częściej spotykamy też wiersze tematyzujące skutki oraz późniejsze interpretacje Zagłady – teksty zawarte w tomie nie tworzą jednak spójnej historii: narracja, którą prawie zawsze można znaleźć w wierszach, jest przeważnie bardzo urywkowa, nadająca się jedynie do rekonstrukcji szczegółów znanych nam z dokumentów pisanych lub wizualnych. Opowieści utrwalone w wierszach wydają się być scenami z historii, obserwowanymi z różnych perspektyw, nagraniami zrobionymi na podstawie innych nagrań, a związek narracyjny mający je łączyć między sobą staje się coraz luźniejszy wskutek coraz częstszych refleksji narratora lirycznego, dotyczących polityki i praktyki pamięci. W istocie wszystko to zaczyna przypominać ćwiczenie pamięci, obrzęd, który raz po raz powraca do pewnych kluczowych momentów historii (taką interpretację umożliwia i wyżej wspomniany wiersz *Uratowani*), a linearność czasu zostaje coraz wyraźniej podważona.

To, co czytamy w wierszu bez tytułu na stronie 47, czyli prawie na samym końcu: „wujek mi nie powiedział / co wydarzyło się 29 kwietnia 1945 roku / kiedy szeregowy John Degro przestrzelił kłódkę na bramie Dachau / i Amerykanie weszli do obozu [...] wujek mi nie powiedział / że w pewnym momencie Amerykanie / którzy natknęli się na komory gazowe / zaczęli strzelać do esesmanów / aż wyczerpali się im magazynki [...] wujek nie powiedział mi że o dwunastej dwadzieścia pięć / przyjechał generał Henning Linden / i sprzeciwił się samosądom / ale spokój trwał dwie godziny i kwadrans / potem porucznik Jack Bushyhead / Indianin z plemienia Czirokezów / wszedł na dach szopy i opróżnił 3 lub 4 taśmy z nabojami / swojego karabinu maszynowego marki Browning // rząd Stanów Zjednoczonych przyznaje się / do jedynie pięćdziesięciu morderstw / z odruchu zemsty // odpowiedź jak było naprawdę / została pochowana w Łodzi na Cmentarzu świętego Wojciecha / pod murem” (MACIERZYŃSKI 2017: 47–48), może być traktowane jako nawiązanie zarówno do rozważań Borowskiego na temat możliwości wymiaru sprawiedliwości po Holocauście,⁴ jak i do wystawy, w ramach której Éric Schwab i Lee Miller pokazywali fotografie deportowanych umieszczonych obok zdjęć nazistów ciężko pobitych po wyzwoleniu, wykonanych w Dachau i w Buchenwaldzie. Wystawę ostro zaatakował m. in. Claude Lanzmann, który sądził, że porównanie losów ofiar oraz ich oprawców jest nie do przyjęcia z moralnego punktu widzenia. Georges Didi-Huberman przekonywał z kolei, że wystawa nie ma być dokumentem *funkcjonowania* obozów, tylko *momentu* ich wyzwolenia, „razem ze wszystkimi swoimi paradoksami, ze zrozumiałą zemstą, z uzasadnioną i fałszywą nadzieją dla wciąż poranionych, wciąż umierających więźniów – ze wszystkim, co było nieodłącznym elementem tej sytuacji. Pokazując to, Éric Schwab i Lee Miller nie dążyli do wyjaśnienia organizacji terroru, ani nie znajdowali się na wystarczającej odległości, aby osądzić to, co zobaczyli. Celem wystawy było problematyzowanie okoliczności i rozpowszechnianie

⁴ „– Myślę, że ludziom, którzy cierpią niesprawiedliwie, nie wystarczy sama sprawiedliwość. Chcą, żeby winowajcy też ucierpieli niesprawiedliwie. To odczują jako sprawiedliwość” (BOROWSKI 1972: 134), oraz: „My, żołnierze z Ameryki, i wy, ludzie z Europy, biliśmy się po to, aby prawo zapanowało nad bezprawiem. Musimy szanować prawo. Powinniście wiedzieć, że wszyscy winni będą ukarani, tak w tym obozie, jak i we wszystkich innych. Już teraz macie przykład, że schwytani SS-mani użyci zostali do grzebania trupów” (BOROWSKI 1972: 315).



świadczeń fotograficznych, a nie badanie funkcjonowania obozów. Moralna »scena«, o której mówi Lanzmann, nie polega na »paraleli«, lecz na konfrontacji obrazów ze sobą; lub nawet nie na konfrontacji jako takiej, ale na utworzonym przez tę konfrontację punkcie widzenia» (DIDI-HUBERMAN 2003: 151). Jednocześnie eksponując ofiary i ukaranych sprawców, zarówno powyższa wystawa, jak i wiersz Macierzyńskiego zdają się prezentować nam elementy składowe strasznie prostej historii. Dlatego uważam za bardzo ważne to, że Didi-Huberman po krótkim namyśle rezygnuje z użycia w powyższym cytacie słowa *konfrontacja*: oczekiwana historia *nie powstaje* na naszych oczach (i może właśnie dlatego wujek w wierszu też jej nie opowiedział). Sposób, w który portrety na wystawie, a, w przypadku Macierzyńskiego, kluczowe wydarzenia historii ułożone są obok siebie, bez żadnego dodatkowego wyjaśnienia, przypomina technikę opisaną przez Haydena White’a, charakterystyczną dla pierwszych kronik (WHITE 1980: 12), polegającej na wyliczeniu wydarzeń każdego roku, bez komentarzy i porównywań. Jest to technika biorąca się nie o tyle z braku zdolności narracyjnych, na ile z koncepcji czasu i moralności, znajdujących się poza zasięgiem historii, a zatem nie mogących tworzyć dla nas narracji. (Każde rzeczywiste dziejopisarstwo, argumentuje White, staje się w nieunikniony sposób fikcją.)

Dezintegracja historii wskazuje zatem na dwie kwestie: z jednej strony na to, co u Macierzyńskiego musieliśmy już zaakceptować, a mianowicie że Zagłada zawiesiła czas (bo wciąż trwa, dzieje się w nas, jest nie tylko punktem odniesienia, ale też momentem, do którego nasze wspomnienia ciągle wracają, stałym tłem poszukiwań naszego „ja”) i zaburzyła porządek moralny (bo sam fakt, że całkowite zawieszenie prawa moralnego stało się możliwe, przesądza o dalszych losach świata); z drugiej strony, jeśli obóz zagłady znajduje się poza czasem i moralnością, to od wydarzeń, do których doszło na jego obszarze, też nie możemy oczekiwać ani charakterystycznych dla narracji konfliktów, które zawsze powstają w paradygmacie jakiejś moralności, ani zakończenia, którego warunkiem jest przejście od jednego porządku moralnego do drugiego (por. H. White).

Za kontynuację pierwszego wiersza tomiku, działającego jako trawestacja mitu stworzenia, można uznać następny w kolejności, zaczynający się od słów „pracowałem jako pisarz obozowy” (MACIERZYŃSKI 2017: 9), w którym znajduje się następujący fragment: „1 listopada 1942 roku o pierwszej trzydzieści / przybył transport 659 Żydów z Holandii. / Po selekcji wszystkich skierowano do komór gazowych. / Uznałem to za ofiarę całopalną” (MACIERZYŃSKI 2017: 9). Poprzednie i następne strofy, o podobnej strukturze, opisują losy transportów i kończą się wersami: „ale Bóg tego nie zauważył”; „ale Francuzi nie wzruszyli Boga”; „zwłoki palono w krematoriach / ale dym szczypał w oczy / co najwyżej okolicznych mieszkańców” (MACIERZYŃSKI 2017: 9); fragmenty napisane kursywą to mniej więcej dokładne cytaty z książki Danuty Czech *Kalendarz wydarzeń w KL Auschwitz*. Póki w micie biblijnym Abel stał się Bogu miłym dzięki swojej ofierze, a Kain, który z zazdrości zabił swojego brata, skazany został na ukrywanie się, w wierszu Macierzyńskiego role są mniej jasne: dychotomia Kain–Abel miałyby wtedy sens tylko pod warunkiem rzeczywistej rywalizacji: ale tutaj tylko jedna strona uczestniczy w ofierze, i tylko w tym sensie, że sama jest spalona, a dym jej nie sięga nieba, ani nie ma na celu osiągnąć go, ponieważ to by stawiało kres położyłoby kres składaniu ofiar, a tu przecież chodzi o ciągle przewyższanie poprzednich osiągnięć poprzez coraz to nowsze masowe morderstwa. Podczas gdy Pan naznaczył Kaina po bratobójstwie, aby uchronić go przed odwetem, do obozu wszyscy przychodzą już przeznaczeni na śmierć. Pisarz – także więzień – nie uczestniczy w ofierze, jedynie ją interpretuje, ale w związku z tym, że przelewa na papier zdania pochodzące z książki Danuty Czech, funkcjonuje także jako metafora historyka, który obserwuje i opo-



wiada. W tym sensie jego komentarze można odczytywać również ironicznie (jako wywrócenie narracji zakładających teleologię), zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę, że z tekstu nie dowiadujemy się, kto właściwie składa ofiarę. Konstrukcje czasowników są bezosobowe, (biblijne) role traciły swoją wagę, prawdziwy winowajca pozostaje niewidoczny – a Bóg, który miałby osądzać, jest ślepy.

Wzmiankę o Lidke usuniętą z obozu, pojawiającą się na końcu wiersza *Uratowani* można zinterpretować jako odwrotność sytuacji opisanej powyżej. Jak pisze Georges Bataille w jednym z komentarzy do twórczości Jeana Geneta: „Sednem jego szaleńczej namiętności jest żądza grzechu, ale co się stanie, jeśli zaprzeczy zasadności zakazu, i nie poczuje się winny? Wtedy »Nikczemność zdradza Zło« i »Zło zdradza Nikczemność«, bezgraniczna żądza Niczego wygasa w daremnej awanturze. Gloryfikujemy to, co podłe, ale wybór Zła został udaremniiony: to, co chciało być Złem, stało się rodzajem Dobra, a ponieważ jego atrakcyjność zależała od jego mocy niszczycielskiej, w całkowitym zniszczeniu staje się niczym. Zło chciało unicestwić jak najwięcej istnień. Ponieważ jego działanie jest ciągłym urzeczywistnianiem, Nic w międzyczasie przemienia się w Byt, a królestwo zła zamienia się w niewolę” (BATAILLE 2021: 156). Mamy tu o czynienia z jedynym bodajże realnym konfliktem między porządkami moralnymi – znornatyzowanym i bezcelowym złem, które w interpretacji Bataille’a jawi się jako dążenie do wolności. Dla zrozumienia pełnego kontekstu arto przypomnieć, że – jeśli wierzyć wspomnieniom Rudolfa Hössa –, to właśnie Lagerführer Fritzsch wyszedł z pomysłem stosowania Cyklon-B w komorach gazowych. Zło, które sam reprezentował, doskonale współgrało ze złem legitymizowanym przez władzę.

Całkowite zawieszenie prawa ilustrują także wiersze traktujące o braku sprawiedliwego ukarania sprawców (np. na stronach 35 i 42), a które, jeśli przyjmiemy, że i sprawcy potrzebują odkupienia – choćby poprzez karę – nie tylko pozbawiają nas upragnionego zakończenia historii, ale wskazują na beznadziejność sytuacji utworzonej przez Auschwitz: „nagle wystąpiła młoda kobieta / i powiedziała do esesmana / *Wszyscy tu obecni zdają sobie sprawę, że za chwilę umrą / w sławnej oświęcimskiej gazowni i spaleni zostaną w krematorium, / ale minął już czas, kiedy te zbrodnie dokonywane były w tajemnicy. / Dziś cały świat wie, co się dzieje w Oświęcimiu / i za każdego tutaj zamordowanego / ciężko Niemcy będą płacić. //* nie znamy nawet imienia tej kobiety / ale wiemy jak bardzo się pomyliła” (MACIERZYŃSKI 2017: 35). Niektóre teksty w tomie opowiadają o ucieczkach, które faktycznie miały miejsce, takich, które zatem nie są z założenia przeciwstawne narracyjności, ale w tych przypadkach wiersze nie zatrzymują się na utrwaleniu logicznego zakończenia, tj. wyzwolenia, np.: „bohaterska ucieczka / 4 Polaków wyjechało z Auschwitz samochodem // [...] ksiądz Józef Lampart ukrył się na plebanii / ale porzucił sutannę / założył rodzinę / a potem zginął w wypadku samochodowym // [...] Bendery esesmani nie dopadli / ale za to jego rodziców wysłali do obozu / a potem dobili w Auschwitz” (MACIERZYŃSKI 2017: 13). Wiersz ten jest tym ciekawszy, że nie tylko zrywa ze strukturą narracyjną, ale też przeciwstawia się dominującej narracji, ogłoszonej w *Uratowanych*, zgodnie z którą uciekinierów uznaliby się za bohaterów (epitet w pierwszym wersie należy więc odczytać ironicznie), i właśnie poprzez odrzucenie konwencjonalnej struktury narracyjnej, poprzez brak katharsis wyraża swoje stanowisko moralne.

Za tymi wersami, czasem pospiesznymi, w niektórych przypadkach powściągliwymi, w innych wręcz historycznymi, stoi i często ujawnia się podmiot lub narrator liryczny, który zdaje się wykorzystywać nawet własną niezdarność jako narzędzie ilustracji niemożliwości narracji: „na Targach Książki w Pradze / powiedziałem że o Holokauście / najlepiej mówić



poprzez historie ludzi // [...] po moim wystąpieniu w Pradze podeszła pani / rozmawialiśmy / i na życzenie odpowiedziałem jej część historii / o której nie miałem odwagi mówić publicznie / raz gdy popsuł się piec w krematorium / wezwano tego zduna / [...] po godzinie zdun natrafił na przyczynę usterki / przewód kominowy zatkał się ludzkim tłuszczem / można go było zeskrobać / albo wytopić / (tu kobieta aż drgnęła / w tej chili mój czytelnik zyskał twarz) / [...] piszę dla tej pani / bo w Polsce nikogo to nie interesuje / najwyżej wywołuje niezdrowe fale / antysemityzmu / pisze dla tej pani / chociaż ona nie potrzebuje otrzeźwienia / ani korekcji wad postawy” (MACIERZYŃSKI 2017: 53–54) – czytamy w jednym z wierszy. Głównym tematem tekstu mogłaby znowu być niemożność wyzwolenia z obozu (chyba że poprzez śmierć), znajdujemy tu też nawiązanie do *Uratowanych*, rozważania nad nieudaną polską polityką pamięci (zbudowanej na romantycznej dychotomii wojowniczego bohaterstwa przeciwstawionego biernej tchórzliwości), ale jeśli faktycznie o nic innego by w nim nie chodziło, to ten wiersz nie wykraczał poza komunały. Z drugiej strony, jeśli faktycznie przyjmiemy, że podmiot liryczny mówi prawdę, gdy stwierdza, że nie odważył się publicznie mówić o historii zatkanego komina, i zadamy sobie pytanie, z czego ten brak odwagi mógł wynikać (oraz, jak i w przypadku *Uratowanych*, dlaczego opowiadał na wieczorku poetyckim anegdoty), najbardziej prawdopodobną odpowiedzią na to będzie, że bał się niewłaściwej reakcji publiczności. A jeśli porównamy to z nią i bierną postawą kobiety, postawą, która mogła być skutkiem zarówno szoku z powodu usłyszanych, jak i oznaką czegoś zupełnie innego – na przykład szacunku wobec autorytetu –, wtedy dochodzimy do wniosku, że być może to nie tyle wrażliwość, ile dystans, a dokładniej możliwość oddalenia się od tematu i wynikające z niej ograniczenia czynią kobietę idealną czytelniczką. Jeśli mam rację, to wiersz opowiada i o strachu, który autor odczuwa przed czytelnikiem, albo odczuwa zarówno przed tematem swoich wierszy, jak i przed czytelnikami, i jeżeli dodamy do tego strachu imperatywu pisania, to otrzymujemy kolejną pułapkę.

Nie brakuje w tomie także wierszy czyniących tematem autorefleksji związek między kulturą a Zagładą. Przykładem tego jest chociażby następujący fragment traktujący o niezrozumieniu Holokaustu „[N]ie wyobrażam sobie jak kulturalny człowiek / może usnąć nie przeczytawszy czegoś / czy mieliście tam przy łóżkach nocne lampki?” (MACIERZYŃSKI 2017: 45), który jest niemal dosłownym cytatem ze wspomnień Gawalewicz.⁵ W międzyczasie historia została przywrócona przez literaturę przedmiotu do kultury, nie jest zatem wykluczone, że czytelnikowi porównującemu ze sobą te dwa teksty, przyjdzie do głowy obraz osoby, która zasypia po lekturze Gawalewicza. W tym przypadku mamy więc do czynienia z głębszym poziomem tej samej metafory nieprzystawalności obozu do kultury i kultury do obozu.

Wiersze w „Książce kostnicy” wydają się pokazywać, że ten, kto ma władzę, staje się władcą historii – w tym sensie można je odczytać także jako próbę odzyskania narracji. W zestawieniu z ilustracją okładki (arkusze papieru zapisane w języku jidysz, schowane w słoiku na wpół wystającym z ziemi), łatwo zinterpretować tytuł książki jako nawiązanie do wspomnień pozostawionych przez Sonderkommando pochowanych na terenie Auschwitz – przynajmniej póki jeden z wierszy nie ujawni, że *Księga kostnicy* jest w rzeczywistości tytułem innych, prowadzonych

⁵ „Gudrun: Jak było w obozie z czytaniem książek i czasopism? Ja: Nie było ani książek, ani gazet, ani czasu i sił na to. Gudrun: Ja nie wyobrażam sobie, jak kulturalny człowiek może usnąć nie przeczytawszy przedtem czegoś. Czy mieliście przy łóżkach nocne lampki?” (GAWALEWICZ 1968: 16).



przez „pisarza obozowego” zapisów. Na końcu tomu znajdujemy jednak wiersz o notatkach sporządzonych przez więźniów, a zatem tożsamość *Książki kostnicy* zostaje niejako podwojona.⁶

Zapiski więźnia urywają się raptownie: „opisy i notatki znajdują się w słoikach na terenie krematorium / jeden większy leży w grobie pod stosem kości / później to przepisałem i uzupełniłem / i zakopałem wśród popiołów / idziemy teraz do zony / jesteśmy pewni że prowadzą nas na śmierć” (MACIERZYŃSKI 2017: 56), tylko historia trwa dalej.

LITERATURA

- AARONS 2016 = AARONS Victoria: Memory's Afterimage. Post-Holocaust Writing and the Third Generation. In: AARONS Victoria (ed.): *Third-Generation Holocaust Narratives. Memory in Memoir and Fiction*. Lanham: Lexington Books, 2016. 17–38.
- ASSMANN 2008 = ASSMANN Jan: *Uralom és üdvösség. Politikai teológia az ókori Egyiptomban, Izraelben és Európában*. Budapest: Atlantisz, 2008.
- BATAILLE 2021 = BATAILLE Georges: Genet. In: BATAILLE Georges: *Az irodalom és a rossz*. Budapest: Balassi, 2021. 141–174.
- BOROWSKI 1972 = BOROWSKI Tadeusz: *Wspomnienia. Wiersze. Opowiadania*. Warszawa: PIW, 1972.
- CYWIŃSKI 2021 = CYWIŃSKI Piotr M. A. *Sny obozowe w pamięci ocalałych z Auschwitz*. Oświęcim: Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, 2021.
- DIDI-HUBERMAN 2003 = DIDI-HUBERMAN Georges: *Images in Spite of All. Four Photographs from Auschwitz*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- GAWALEWICZ 1968 = GAWALEWICZ Adolf: *Refleksje z poczekalni do gazu. Ze wspomnień muzułmana*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1968.
- MACH 2016 = MACH Anna: *Świadkowie świadectw. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej*. Warszawa: Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2016.
- MACIERZYŃSKI 2016 = MACIERZYŃSKI Piotr: *Antologia wierszy SS-mańskich*. Kraków: Ha!art, 2016.
- MACIERZYŃSKI 2017 = MACIERZYŃSKI Piotr: *Książka kostnicy*. Poznań: WBPiCAK, 2017.
- WHITE 1980 = WHITE Hayden: The Value of Narrativity in the Representation of Reality. *Critical Inquiry* 7 (1980): 5–27.

⁶ Tym bardziej, że słowo *sojfer*, czyli *pisarz* w języku jidysz oznacza osobę odpowiedzialną za przygotowanie nowych kopii Tory (świętej księgi żydowskiej będącej zarazem historią narodu), swoistego strażnika kultury, bez pracy którego naród przestałby prawidłowo funkcjonować i zniknąłby. Ten szczegół rzuca dodatkowe światło na znaczenie „pisarza obozowego”.



ILKA PAPP-ZAKOR

Doctoral School of Literary Studies, Eötvös Loránd University, Budapest, Hungary

**Paradoxes of Remembering:
About Some Crucial Issues in Piotr Macierzyński's Holocaust Poetry**

Post-memory literature is a mostly narrative genre focusing on the trauma of Holocaust from the perspective of the 2nd, 3rd, and even 4th generation after the war. It is usually based on historical documents (both written and visual, e.g. photos and drawings) and family histories. Therefore, it typically reflects on its relationship with literary and cultural tradition (or, more exactly: on how the experience of Holocaust is embedded in culture, how it is remembered, interpreted, and used) but it also addresses and questions the politics of memory and the practices of remembering.

Often it is a highly personal genre, in which the roles of the author and that of the narrator / subject of the poetry tend to overlap. Post-memory literature is also rich in essayistic traits, reflecting both on its tools and possibilities and on its *raison d'être* (or the lack thereof). Its authors, however, seem to believe, in agreement with Imre Kertész, that after Auschwitz it is impossible to not write about Auschwitz.

The poems of the contemporary Polish author Piotr Macierzyński appear to have a double focus: on one hand, concrete historical events, on the other, the place of those events in literature. Such double foci can easily lead to several paradoxes, such as the impossibility of understanding juxtaposed with the categorical imperative of understanding, or the passage of historical (hence, linear) time as opposed to the persistence of (inherited) traumas. It also attempts to deal with the fact that, due to the dehumanizing logic of the concentration camps, their survivors "lost their innocence", were forced to become if not accomplices of the perpetrators, then at least "bystanders", who indirectly benefited from the death of their fellow inmates. The most vivid example of the latter were probably the members of the Sonderkommando, who were allowed to live only until there were enough transports to be gassed but despite being victims themselves, they felt guilty because of being part of the Nazi "killing mechanism".

Macierzyński's poetry focuses on various cultural (religious and secular) topoi, which traditionally appear in Holocaust representations, and places them next to each other so that they create oppositions leading to paradoxes (for instance, Auschwitz is likened both to Egypt, the land of slavery, from where the Jews fled, and to the Garden of Eden, from where the Man was expelled, but to which he yearns to return). These paradoxes in their turn form logical and symbolic traps, illustrating the inescapable nature of historical traumas.

In this analysis, I attempt to take a closer look at a few such juxtapositions working at different levels of the text, gaining different meanings, creating thus a rather involved image of what we deal with when we say „Holocaust”.

Keywords: Post-memory, narrativity, cultural studies, self-perceptions, trauma, time, paradox, politics of memory

Open Access statement. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited, a link to the CC License is provided, and changes – if any – are indicated. (SID_1)

