

Realizm figuralny w literaturze świadectwa

Zainteresowanie teorią pojawia się wtedy, gdy dyscypliny stają w obliczu zjawisk odbiegających od kategorii używanych zwyczajowo do identyfikacji i klasyfikacji spraw, z którymi najczęściej mają one do czynienia. Przykładem jest literatura świadectwa, tworzona przez te charakterystyczne dla naszych czasów doświadczenia „sytuacji granicznych”, dla których paradygmat stanowi Holokaust (czy też „Ostateczne Rozwiązanie” – by zwrócić uwagę na przewrotność sprawców). Sądzę, że wydarzenia takie jak „Ostateczne Rozwiązanie” były „nie-wyobrażalne” aż do końca dziewiętnastego wieku, kiedy to zaczęły panować inne układy społeczne i zmieniły się kulturowe oczekiwania. Oczywiście, przypadki ludobójstwa znane były już w wieku dziewiętnastym (na przykład Kongo Belgijskie, Niemiecka Afryka Zachodnia), ale nie wywołały one takiego szoku w świadomości powszechnej, jak Holokaust. Holokaust to zupełnie inna sprawa. Z tego też powodu, nie tylko literatura świadectwa, lecz także inne formy dokumentacji tego zjawiska prowokują tak wiele teoretycznych i praktycznych pytań.

W pewnym sensie „Ostateczne Rozwiązanie” jest bez wątpienia zjawiskiem wyjątkowym; co najmniej zaś jest historyczną „nowością”: nie tyle jeżeli chodzi o jego cel, ile o nowoczesność narzędzi, które użyli Niemcy, by je przeprowadzić, oraz o traumę, którą w społecznych i kulturalnych przeświadczeniach Zachodu spowodowało jego ujawnienie – kiedy wreszcie nastąpiło. Ludobójstwo w Belgijskim Kongo czy Niemieckiej Afryce Zachodniej było szokujące, ale nie „nie-wyobrażalne”, „niemożliwe”, „nie-wyrażalne” – by przywołać określenia, jaki-

Tłumaczenie to nie zawiera trzech początkowych akapitów zamieszczonych w angielskim pierwodruku, które wyłączone zostały za zgodą autora. Zawierały one ogólne odniesienia do zagadnienia, któremu poświęcony był tematyczny numer pisma „Parallax” pod tytułem *Witnessing Theory*, w którym artykuł został opublikowany [przyp. tłum.].

mi posługują się ofiary Holokaustu, historycy, a nawet niektórzy ze sprawców tego wydarzenia. Pytanie o wyjątkowość Holokaustu jest pytaniem teoretycznym, ponieważ wymaga rewizji metod i sposobów analizy używanych zazwyczaj dla wyjaśniania wydarzeń ekstremalnych. „Ostateczne Rozwiązanie” wymaga w istocie rewizji samego pojęcia „zdarzenia historycznego”, a zatem także i rewizji sposobów klasyfikowania i weryfikacji posiadanych dowodów, które „pamięci historycznej” pozwalają na przyswajanie tego rodzaju zdarzenia.

Zwykle uważa się, że literatura świadectwa dotycząca Holokaustu wnosi wkład do wiedzy na jego temat, a co się z tym wiąże, zazwyczaj przypisuje się jej status tzw. „literatury faktu”, zaś wartość ocenia ze względu na rodzaj faktograficznych informacji, których na ten temat dostarcza.¹ Natomiast sami świadkowie Holokaustu często tkwili w przeświadczeniu, że mają relacjonować fakty, które były zasadniczo „niewyobrażalne”; że przetrwali zdarzenia, które były tak niezwykle, tak „niewyraźalne”, że wielu z nich przestało nawet poszukiwać odpowiedniego głosu czy sposobu pisania, który przekonałby o wiarygodności tego, co przekazują. Ponieważ większość świadectw ocalałych wypełniona jest emocjami, cierpieniem i bólem, niektórzy proponowali, by zaklasyfikować je do z natury „traumatycznych” i dla ich właściwego zrozumienia powierzyć je psychoanalitycznym i/lub antropologicznym technikom interpretacji. Świadectwo Holokaustu jest bowiem – tak jak blizna czy rana – uważane zarówno za wskaźnik [*index*] wydarzeń, o których mówi, jak i jest patologiczowane i traktowane jako wytwór zranionej świadomości, która wymaga nie tyle zrozumienia, ile leczenia czy to przez lekarza, czy też psychologa. Naziści próbowali ukryć swoje zbrodnie, niszcząc ich fizyczne dowody; zachowując anonimowość ofiar, grzebiąc je i paląc. Dlatego też

¹ Thomas Vogler zauważa, że literatura świadectwa jest „najbardziej ze wszystkich rodzajów literackich związana z pojęciami autentyczności i referencyjności; jest poezją, która pozwala na kontakt raczej z surowymi faktami egzystencji niż z rezultatami wytworzonymi przez techniki retoryczne”. Zob. *Witness and Memory: The Discourse of Trauma*, ed. by Ana Douglass, Thomas A. Vogler, Routledge, New York 2003, s. 174.

duża część świadectw ocalonych wykorzystywana była nie tyle w celach dokumentowania tego, co działo się w obozach śmierci, ile – wobec zdroworozsądkowych i rewizjonistycznych kłamstw, by poświadczyć zajście niewyobrażalnego zdarzenia.

Pod taką presją pracował jeden z najwspanialszych spośród autorów świadectw Holokaustu – Primo Levi (1919–1987), którego pragnienie zachowania siły obiektywnej obserwacji, racjonalności sądów i przejrzystości wyrazu stało się rodzajem obsesji i spowodowało jego włączenie się w „teoretyczne” debaty trawiające historię, filozofię i krytykę literacką w czasach, kiedy reżimy totalitarne nie tylko chciały „tworzyć” historię, lecz także decydować o tym, jak historia powinna być konstruowana, badana i pisana. W swoich najważniejszych książkach *Czy to jest człowiek* (*Se questo è un uomo*, 1947) i *Pogrążeni i ocaleni* (*I sommersi e i salvati*, 1986) Levi nie rości sobie pretensji do bycia historykiem. Jak mówi, nie ma na celu historycznej rekonstrukcji rzeczywistości obozowej opartej na analizach źródeł i badaniach profesjonalnych relacji historycznych dotyczących okresu nazizmu. Nie twierdzi też, że tworzy „literaturę”. Twierdzi natomiast, że praktykuje rodzaj stylu „naukowego” i stawia teoretyczny w swej istocie problem dotyczący sposobu opisywania Holokaustu, najwłaściwszego [*proper*] czy to dla ocalonego, czy też dla zainteresowanych obserwatorów. Tymi uwagami Levi zmienia kwestię stylu w problem etyczny. Potępia każde pisarstwo mówiące o Holokauście, które naznaczone jest „pokretnością” i wszelkiego rodzaju „retorycznymi” nadużyciami. W istocie uważa takie pisanie za dowód choroby psychicznej lub/i za moralnie nieprzyzwoite.

Pochłaniające Leviego dyskusje teoretyczne zogniskowały się w problemie odpowiedniego stylu pisania, który relacjonowałby doświadczenia obozów śmierci w sposób jasny i obiektywny. Zabierając w tej sprawie głos, Levi powraca do starych rozróżnień, które nękały teorię dyskursu od czasów Platona: do podziału na prozę i poezję, na język literalny i metaforyczny, na wydarzenia rzeczywiste i wyobrażone, na fakt i fikcję, na świadome przeświadczenia i nieświadome impulsy i popędy itd. Levi rozpatruje te kwestie w kategoriach oferowanych przez stare,

premodernistyczne koncepcje, które z podejrzliwością traktowały poezję, język metaforyczny i pisarstwo „retoryczne”. Wierzy, że naukowe procedury, których uczył się, studiując chemię (ważenie, mierzenie, rozkładanie związków na czynniki pierwsze i ponowne ich wiązanie w nowe kombinacje), mogą pomóc mu w dokonaniu obserwacji wydarzeń, które mają miejsce w obozie – tak, jak się one faktycznie działy, a nie tak, jak pragnienia czy uprzedzenia chciałyby je ukazać. W swoich tekstach Levi próbuje wypracować sposób przedstawiania porównywalny do ilościowego idiomu, przy pomocy którego chemicy odnotowują zmiany zachodzące w związkach chemicznych lub ich brak.

Sądzę, że to niezwykle, iż w kontekście zainteresowania kwestiami teoretycznymi prowadzącymi Leviego do charakteryzowania stylu pisania, który chce uprawiać w celu dostarczenia odpowiedzialnej i racjonalnej relacji ze swoich doświadczeń obozowych, a który koncentruje się na ideałach jasności, miary i dokładności – Levi został tak bezkrytycznie potraktowany przez badaczy komentujących jego prace. Większość z tych komentarzy zakłada, że ideały te mogą zostać osiągnięte tylko przez rygorystyczne przestrzeganie literalności wypowiedzi i stosowanie języka pozbawionego tropów „retorycznych”. W swym pragnieniu osiągnięcia stylu, który Locke nazywał „historycznym, czystym”, Levi sytuuje się w antymetaforycznym nurcie tradycji filozoficznej, która biegnie od Hobbesa, poprzez Locke’a, Kartezjusza, Kanta i Comte’a do Russela i wczesnego Wittgensteina. Tradycja ta atakuje język figuratywny za zaciemnianie zarówno znaczenia, jak i odniesienia, uważa retorykę za antytezę filozofii i rozumu, a wypowiedź poetycką za dziedzinę mitu i samospełniających się iluzji. Posiłkując się współczesną teorią dyskursu, można jednak jak sądzę wykazać, że praktyka pisarska Leviego podważa cel, który deklaruje on jako stylistą. Jego pisarstwo jest konsekwentnie (i doskonale) figuratywne, a dzięki obecności retorycznych ukwieceń i ozdobników, staje się modelem ukazującym, jak specyficzny rodzaj literatury może wzmocnić zarówno referencyjne, jak i semantyczne wartościowanie dyskursu faktograficznego. W dalszej części tekstu

postaram się ukazać, jak kwestia ta wygląda w pierwszej książce Primo Leviego *Czy to jest człowiek (Se questo è un uomo)*.²

Oto jak Levi ujmuje czy też chwyta w figurach (w przeciwieństwie do pojęciowej konceptualizacji) doświadczenie przejmującego chłodu polskiej zimy. Opis ten otwiera rozdział zatytułowany „Październik 1944”:

Ze wszystkich sił walczyliśmy, aby zima nie nadeszła (*non venisse*). Chwyta-
liśmy się kurczowo wszystkich ciepłych chwil, za każdym razem, gdy zachodziło słońce, staraliśmy się zatrzymać je na niebie jeszcze trochę, ale wszyst-
ko na próżno. Wczoraj wieczór słońce nieodwołalnie schowało się za splotem
brudnej mgły, kominów i drutów i dziś rano jest już zima (s. 122).

Zwróćmy uwagę, że choć wypowiedź ta odnosi się czasowo do przeszłości historycznej, to [w oryginale włoskim] fragment zapisany jest w czasie teraźniejszym i sytuuje czytelnika w tym właśnie czasie tekstowym. Po drugie, zauważmy, że podmiot nie jest indywidualnym „ja”, ale zbiorowym „my”. Levi metaforycznie przenosi punkt widzenia ze swojej osoby na ogół więźniów. Po trzecie, fragment ten oddaje surrealizm sytuacji, w której ludzie pozostają bezradni i zdani na łaskę innych, a jednocześnie próbują zatrzymać słońce na niebie wspólnym wysiłkiem woli – oczywiście im się to nie udaje. Zarówno styl, jak i składnia są poetyckie. Dokonując pewnych zmian typograficznych, możemy odsłonić poetyckość tych wersów.

*Con tutte le nostre forze
Abbiamo lottato
Perchè l'inverno non venisse.
Ci siamo aggrappati
a tutte le l'ore tepide,
A ogni tramonto abbiamo cercato*

² W tłumaczeniu korzystam z oryginału: Primo Levi, *Se questo è un uomo. La treuga*, Einaudi, Torino 1989 (z wydania tego korzysta także White) oraz z polskiego tłumaczenia: Primo Levi, *Czy to jest człowiek*, przeł. Halszka Wiśniowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978. Tłumaczka ta korzystała z tego samego wydania włoskiego, potem wielokrotnie wznawianego [przyp. tłum.].

*Di trattenere il sole in cielo ancora un poco,
Ma tutto è stato inutile.
Ieri sera il sole si è coricato
irrevoabilmente
In un intrico di nebbia sporca
Di ciminiere e di fili,
E stamattina è inverno.*

Ze wszystkich sił
Walczyliśmy,
Aby zima nie nadeszła.
Chwytałyśmy się kurczowo
Wszystkich ciepłych chwil,
za każdym razem,
gdy zachodziło słońce, staraliśmy się
zatrzymać je na niebie jeszcze trochę,
Ale wszystko na próżno.
Wczoraj wieczór słońce
nieodwołalnie
Schowało się za splotem brudnej mgły,
Kominów i drutów
I dziś rano jest już zima.

W tym fragmencie, utkanym z figur retorycznych, konceptów i tropów, natura jest antropomorfizowana, podmiot ludzki poniżony, a atmosfera (zarówno fizyczna, jak i duchowa) przepełniona złymi intencjami. Nie znaczy to, że cały ustęp należy czytać jako *fikcję*, czy rozumieć jako „wytwór wyobraźni”. Fragment dotyczy rzeczywistej sytuacji, która uchwycona została poprzez obrazy ukazujące wysiłek ciała zmagającego się z nieczułą naturą. Wizerunek słońca, obojętnego na cierpienie spowodowane zimowym osłabieniem, uprzedza to, co Levi nazywa „znaczeniem” konkretnej zimy. Ta zima „znaczy jeszcze coś innego” niż zwykle nadejście zimna. Wszyscy wiedzą, że zima „znaczy” masową „selekcję” (polskie słowo określające wybór więźniów, którzy mają być posłani do gazu), mającą na celu rozładowanie ciasnoty w barakach, przepełnionych ciągle napływający-

mi transportami. „Brudna” psychologiczna atmosfera powodowana zbliżającą się „selekcją” wypełnia figurę „splotu brudnej mgły, kominów i drutów”, w których zniknęło słońce opisywane w pierwszym akapicie rozdziału.

Sama selekcja przedstawiona jest jako nieunikniona („nieodwołalna”), podobnie jak pogoda. Niemcy, którzy – jak się dowiadujemy – traktują „selekcję” „z wielką powagą”, są równie nieczuli i obojętni na los więźniów, jak zimowe słońce. Wobec naiwnych nowo przybyłych, którzy nie mają pojęcia, po co prowadzona jest selekcja, i wobec pobożnych, którzy szukają zbawienia i pocieszenia w Bogu, Levi nie żywi nic poza pogardą.

Kuhn dziękuje Bogu, że nie został wybrany. Kuhn jest szalony. (...) Czy Kuhn nie wie, że następnym razem przyjdzie na niego kolej? Czy Kuhn nie rozumie, że dziś została popełniona nikczemność, której żadna modlitwa błagalna, żadne wybaczenie, żadna ekspiacja winnych, słowem nic, cokolwiek człowiek jest w mocy zrobić, wymazać nigdy nie zdoła? Gdybym był Bogiem, wypłynąłbym na Ziemię modlitwę Kuhna (s. 129).

Nie trzeba zaznaczać, że z pewnością ten rodzaj języka nie zostałby w sądzie uznany za świadectwo, ale bez tych figur, przedstawiona przez Leviego wizja świata obozowego pozbawiona by była konkretności, precyzji i dosadności, za które jest on tak zasłużenie ceniony.

Często zwraca się uwagę, że Levi upodabnia drogę do Auschwitz do podróży Dantego do Piekła i że opis spotkanych tam więźniów i strażników wzoruje na obrazach Dantego (podobnie jak opowieść Leviego o drodze powrotnej z Polski, przez Rosję i Europę Centralną do Włoch, przedstawiona w książce *La treuga*, przypomina podróż Dantego przez czyściec). Bez wątplenia Levi wzoruje się na epice Dantego, którą traktuje jako model dla swojej fabuły, podobnie jak to robili poeci i pisarze, od kiedy *Boska Komedia* ujrzała światło dzienne. Lecz wykorzystanie dzieła Dantego jako wzorca fabularyzacji opowieści Leviego rodzi interesujący problem teoretyczny. Dotyczy on stopnia, w którym literacka obróbka rzeczywistych wydarzeń może rościć sobie pretensje do realizmu czy do historycznego

prawdopodobieństwa. Pytanie teoretyczne dotyczy prawdziwości świadectwa, o którym autor w przedmowie pisze, że „żaden z faktów nie jest zmyślony”, ale którego znaczenie w dużej części leży w stopniu, w jakim naśladuje on strukturę fabuły [*plot-structure*] fikcji literackiej.³ Współcześni teoretycy historii dyskutują o semantycznej roli struktury fabuły, stosowanej przez historyków do nadania rzeczywistym wydarzeniom z przeszłości kształtu opowieści. Jaki jest jednak status rzeczywistych wydarzeń przedstawianych za pomocą fabuł, które charakteryzują opowiadania odnajdowane w folklorze, micie i literaturze?

W fikcji literackiej wykorzystanie struktur fabularnych tragedii lub komedii nie przeszkadza w utrzymaniu realistycznej konwencji przedstawiania wydarzeń czy postaci w opowiadaniu. Jednym ze znaczeń opowiadania jest przecież struktura fabuły, stopniowo rozpoznawana w miarę, jak rozwija się historia. Jednak to, że bieg rzeczywistych wydarzeń ma lub może manifestować tragiczny czy komiczny sens, jest mitycznym sposobem myślenia. Pozostaje kwestią sporną, czy w rzeczywistym życiu nie istnieje coś takiego, jak tragedia czy komedia. Dotyczy to nawet kwestii historycznych. Można powiedzieć, że w przypadku klęsk – tak, katastrof – oczywiście, zagłady – nie ulega wątpliwości; lecz te metafory mogą zostać użyte bez narzucania sensu moralnego na opisywane wydarzenia. Można się spierać o to, czy tragedia i komedia istnieją tylko w dyskursie, literaturze, micie, a kiedy historyk ujmuje swoją wizję danego zestawu zdarzeń w formę tragedii czy komedii, opuszcza teren faktu i zaczyna mitologizować. Sugerowano nawet, że dyskurs narracyjny jest raczej paradygmatem wszelkiej ideologii niż jej pojemnikiem czy nośnikiem; dyskursywnym instrumentem przekształcania rzeczywistych zdarzeń w pocieszające marzenia i iluzje.

Jeżeli podróż Leviego do Auschwitz i powrót stamtąd wzorowane są na *Boskiej Komedii*, to w jego przedstawieniu tego, co się zdarzyło, co widział i zapamiętał ze swoich doświadczeń, nie ma nic „komicznego”. Podobnie jak u Dantego, tak też u Leviego

³ W *Przedmowie do Czy to jest człowiek*, Levi pisze: „Nie potrzebuję chyba dodawać, że żaden z faktów nie jest zmyślony” (s. 6).

pojęcie „komedia” odnosi się tylko do nagiego kośćca struktury opowiadania, które zaczyna się źle, a kończy dobrze. Ale nie ma w nim także nic „tragicznego”. Jedną z tez Leviego na temat rzeczywistości obozowej głosi, że Niemcy odnieśli sukces w zniszczeniu wszelkich pozostałości pragnień czy idealizmu, które mogłyby pchnąć więźniów do jakichkolwiek „heroicznych” czynów. Niemniej wspomnienia Leviego są alegorią i o ile są one wzorowane na *Komedii* Dantego, o tyle są alegoryczne w podwójnym sensie; są alegorią samej alegorii – tym, co dekonstruktywności mogliby nazwać autodestrukcyjnym artefaktem [*self-consuming artifact*], który pokazuje, jak nawet najbardziej rygorystycznie obiektywny, bezwzględnie „czysty” i literalny język nie może oddać sprawiedliwości Holokaustowi bez odwołania się do mitu, poezji i literatury. Podkreślając związek swojej książki z klasycznym tekstem Dantego, świadomie czy też nie, Levi odniósł sukces poprzez zakwestionowanie idei chrześcijańskiej Opatrzności i mitu boskiej sprawiedliwości. Levi dał nam „Boską Komedie”, ale bez nieba. Istnieje tylko piekło; w przewrotnym sensie rodzaj pomnika niemieckiej skuteczności w osiągnięciu wspólnego celu.

Jeden z najczęściej komentowanych rozdziałów książki *Czy to jest człowiek* nosi tytuł „Pieśń Ulissesa” (*Il canto di Ulisse*). Zawiera on znakomite i poruszające opowieści o tym, jak Levi usiłuje przypomnieć sobie fragment z 26 pieśni *Komedii* Dantego, by podtrzymać na duchu francuskiego przyjaciela, z którym przydzielono go do wyczerpującej pracy czyszczenia wnętrza podziemnej cysterny. Cysterna i jej czyszczenie bez wątpienia jest realna, ale tekstowa funkcja obrazu cysterny polega na przeniesieniu nas w wyobraźni do wrót Piekła: „w zimnie i wilgoci. Pył ze rdzy palił nas pod powiekami, a usta i gardło wypełniał smakiem jakby krwi” (s. 108).

Poetycka funkcja tego rozdziału przybiera formę opowiadania Leviego o tym, jak pewnego dnia próbował on nauczyć francuskiego przyjaciela nie tylko wersów z Dantego, mówiących o losie Ulissesa, lecz także jak w alegorycznym powiązaniu z ich obozowymi doświadczeniami, specyficzna fraza: „z przeznaczeń Sądu” (*come altrui piacque*), odsłania przyczynę okrutnego losu (*destino*), który ich spotkał. Rozważając fragment

z Dantego, Levi nagle dostrzega możliwą odpowiedź na fakt, „że tu dziś jesteśmy” (s. 115).

Levi nie wyjaśnia ani jaki miał cel, zwracając uwagę na wers: „z przeznaczeń Sądu”, ani kim lub czym mógłby być ów sąd. Kończy akapit figurą retoryczną, elipsą, pustą przestrzenią, która wciąga czytelnika w tekst i zachęca do wypełnienia frazy zasobami własnej wyobraźni. Co więcej, następny akapit, kończący rozdział, wzmacnia tajemniczość sensu przez zmianę nastroju, ze wzniosłych strof z Dantego przechodzi w niskie i banalne uwagi o kolejce po zupę.

Stoimy już w kolejce po zupę, w tłumie brudnych i obdartych nosicielei zupy z innych komand. Nowo przybyli tłoczą się za naszymi plecami. – *Kraut und Rüben?* – *Kraut und Rüben*. Oznajmniają oficjalnie, że dziś jest zupa z kapusty i rzepy: – *Choux et navets*. – *Káposzta és répak* (s. 115).

Potem mamy kończący rozdział wers z *Boskiej Komედii*, przywołujący ostatnie słowa Ulissesa, które u Leviego odnoszą się do zejścia do Piekła zwykłego życia obozowego, co sugerowane jest przez powtórzenie nazwy zupy dnia w czterech językach: „*Káposzta és répak... Toń się nad nami wieczyście zawarła*” (*Infìn che 'l mar fu sopra noi rinchiuso*).

Taka zmiana rejestru, nastroju i tonu nie jest wymagana przez żadne reguły realistycznego przedstawiania literalnego czy obiektywnego. Dokonywana jest ona bardziej w interesie efektów „literackich” czy „poetyckich” niż stenograficznych czy fotorealistycznych. A jednak zmiana ta w istocie raczej *produkuje* odniesienie, niż na nie wskazuje, i to w sposób bardziej żywy, niż mógłby tego dokonać jakikolwiek rodzaj odpersonalizowanego rejestru „faktów”.

Napisałem kiedyś, że miejsce literatury w pisarstwie historycznym i innych rodzajach pisarstwa naukowego związane jest z jej siłą metaforyzacji. Idąc śladem Ericha Auerbacha, siłą tę nazwałem „realizmem figuralnym”.⁴ Najżywsze sceny grozy

⁴ Zob. Hayden White, *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1999 [przyp. tłum.].

życia obozowego stworzone przez Leviego składają się nie tyle z opisu „faktów”, ile z sekwencji metafor, wyposażających fakty w uczucia i wartościujące emocje, które autor z nimi łączy.

Inny fragment, który chcę zacytować i zanalizować ze stylistycznego punktu widzenia, pochodzi z rozdziału „Potępieni i zbawieni” (*I sommersi e i salvati*) – wyrażenia tego użyje Levi jako tytułu swojej ostatniej książki. W rozdziale tym Levi wykorzystuje to, co uważa za naukowo wyćwiczone spojrzenie, by opisać i scharakteryzować (czy dokonać klasyfikacji) czterech typów więźniów, którzy – jak sądzi – nie tyle posiadają wrodzony talent do przeżycia, ile są w stanie przeżyć dzięki zwierzęcej i/lub diabelskiej przebiegłości. Te opisy czterech typów ocalonych przedstawiane są jako całkowicie bezstronne i mające rygorystyczny związek z empirią. Rzeczywiście, w rozdziale tym Levi zamierza ukazać lager jako „gigantyczne doświadczenie biologiczne i społeczne” (s. 85), działające zgodnie z (Darwinowską?) zasadą naturalnej selekcji, adaptacji i/lub wyginięcia (s. 85–86).⁵

Rozdział ten pozwala postawić teoretyczny problem właściwego sposobu czytania tekstów świadków. Ponieważ twierdzą oni, że dają świadectwo o tym, „co się właściwie zdarzyło” w obozach, ich teksty zazwyczaj uznaje się za należące do dyskursu prawdy i faktu, a zatem za potencjalne źródła historyczne. Czy znaczy to, że należy je czytać wyłącznie literalnie w celu wydobycia zawartych w nich informacji na temat życia w obozach? Jest to pytanie teoretyczne, ponieważ odpowiedź na nie musi korespondować z różnymi teoriami czytania, które – nie przez przypadek, jak sądzę – pojawiły się wraz z modernizmem i trudnościami w przedstawianiu i interpretowaniu takich „nowych” zdarzeń jak Holocaust.

⁵ Zaciekawilo mnie to, że w tym miejscu Levi rezygnuje z czysto pragmatycznej i „obiektywnej” kategoryzacji w stylu: ocalony i przyczynowość, i nie unika moralnych i wartościujących kategorii („dobrzy i źli, mądrzy i głupi, tchórzliwi i odważni, pechowcy i szczęściarze” (s. 86). „Tutaj – pisze – walka o utrzymanie się przy życiu jest bezwzględna, gdyż każdy jest rozpaczliwie i okrutnie samotny” (s. 86), ale natychmiast uzupełnia to prawem prawem zapożyczonym z Ewangelii św. Mateusza, które mówi: „Temu, kto ma, będzie dane – temu, kto nie ma, będzie odebrane” (s. 87).

W rozdziale „Potępieni i zbawieni” czytelnicy stają się świadkami tego, jak dokonuje się akt dawania świadectwa, mający miejsce pod egidą obiektywności w sensie naukowym, czy też co najmniej takiej obiektywności, do której zwyczajowo dążą historycy. Jednak wysiłek typologizacji, klasyfikacji czy kategoryzacji, który podejmuje Levi, domaga się odczytania raczej figuratywnego niż literalnego. Innymi słowy, domaga się odczytania ukrytej treści tekstu, głębi odczuć autora, które ujawnia jego metaforyczny język. Chociaż celem Leviego jest przedstawienie cech czterech typów ludzi, którzy zdołali przeżyć Auschwitz, łatwo można dostrzec, że dokonuje on zabiegu, przez krytyków sztuki i literatury określanego jako „ekfrazą” (greckie *ékphrasis* znaczy dokładny opis; w poetyce i stylistyce pojęcie to ma znaczenie techniczne i oznacza opis dzieła sztuki lub też utworu poetyckiego za pomocą zdań poetyckich czy metaforycznych).

„*Opowiadając historie (raccontando le storie)* Schepschela, Alfreda L., Eliasa i Henriego, spróbujemy pokazać jakimi sposobami można osiągnąć zbawienie”.⁶ Wymienione cztery osoby służyć będą jako „typy” ocalonych, co znaczy, że należy je uważać bardziej za reprezentantów pewnego rodzaju praktyki niż za jednostki. Warto zwrócić uwagę, że w jednej z charakterystyk – Henriego, pojęcie „typu” użyte jest wyraźnie w celu wskazania pewnej techniki uwodzenia czy podporządkowywania. Henri przeżył dzięki talentowi do rozpoznawania ludzi jako „typów”. W przytoczonym wyżej zdaniu, sam Levi wykazuje równie wyjątkowy talent w myśleniu typologicznym.

Teoria typologii zakłada, że typ osoby, miejsca, zdarzenia itd. może zostać przedstawiony poprzez pojedynczy przykład

⁶ Ponieważ polskie tłumaczenie nie zawiera podkreślonego przez White’a sformułowania: *raccontando le storie*, w tym miejscu proponuję własne. W oryginalnym fragmencie brzmi: *In quanti modi si possa dunque raggiungere la salvezza, noi cercheremo di dimostrare raccontando le storie di Schepschel, Alfred L., Elias e Henri* (s. 84). W przekładzie Halszki Wiśniowskiej: „Spróbuję więc zademonstrować na przykładach Schepschela, Alfreda L., Eliasa i Henriego, jakimi sposobami można osiągnąć ocalenie” (s. 91) [przyp. tłum.].

(w opozycji do klasy rzeczy, która może być rozumiana jako zespół jednostek dzielących „rodzinne podobieństwo” – jak to określił Wittgenstein).⁷ I faktycznie, w powyższym fragmencie Levi ukazuje jednostki bardziej jako typy niż jako przedstawicielei pewnej klasy zjawisk. Znaczy to, że bardziej jest on związany z rodzajem „myślenia w kategoriach figur” niż z myśleniem konceptualnym, które – jak uważa – jest właściwe dla naukowego sposobu postępowania.⁸ Myślenie w kategoriach figur zawsze mówi nam jednak tyleż o autorze, ileż o odniesieniu. W istocie, łańcuch figur ustanawia w tekście momenty szczególnego napięcia, gdzie sprzeczne emocje pisarza ujawniają się na powierzchni i odsłaniają więcej niż pierwotnie założył.

Spośród czterech typów ocalonych naszkicowanych przez Leviego, najbardziej obciążony emocjonalnie jest „Henri”. Henri jest atrakcyjnym, inteligentnym, towarzyskim i kulturalnym, młodym człowiekiem (Levi myśli, że Henri ma 22 lata, ale jak się okazało miał wtedy jedynie 18), który posiada „doskonałe wykształcenie naukowe i klasyczne” (s. 98). To wszystko, co ujawnia powierzchnia. Jednak w istocie Henri ukazany jest jako dogłębnie zły i nie tylko oschły czy nawet występny w zachowaniu, lecz także zdeprawowany, co ujawnia się w jego sposobie ukrywania swej złej natury pod powierzchnią dobrej woli i uczuć. Henri opisywany czy raczej przedstawiany za pomocą figur [*figured*] przez Leviego, ukazany jest jako wytrawny „uwodziciel” zarówno strażników, jak i współwięźniów. „Na temat utrzymywania się przy życiu w łagrze [Henri] posiada dokładną i przemyślaną teorię” (s. 97). Teoria ta pozwala mu „penetrować” obronę tych, których „protekcji” pragnie (s. 99). W istocie Henri jest kimś w rodzaju obozowego Don Juana – wytrawnego „uwodziciela”, który niczym nie różni się od Węża z Księgi Rodzaju. Sądzę, że metaforyczny opis Henriego ujawnia, iż wśród jego zdobyczy był także i sam Primo Levi.

⁷ Zob. Alastair Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Harvard University Press, Cambridge 1982, s. 88.

⁸ Zob. Franco Rella, *Pensare per figure: Freud, Platone, Kafka*, Pendragon, Bologna 1999. Jest to historia konfliktu pomiędzy wypowiedzią logiczną i poetycką (czy figuratywną).

Najpierw dowiadujemy się, że „Henri ma *ciało i twarz delikatną i lekko perwersyjną, jak Święty Sebastian z obrazu Sodomy*”,⁹ co dla Leviego znaczy, że „*jego oczy są czarne i wyraziste, nie ma jeszcze zarostu, jego omdlałe ruchy cechuje naturalna wytworność (jakkolwiek w razie potrzeby potrafi biegać i skakać jak kot, a przyjemnością żołądka niewiele ustępuje Eliaszowi)*” (s. 98), w obozie był znany ze swej żarłoczności. W tym samym jednak czasie, według Leviego, Henri ujawnia odrażające podobieństwo do *owada* podobnego do osy – ichneumona, który „paraliżuje wielkie włochate gąsienice, uderzając je w jedyny ich dostępny zranieniu splot nerwowy” (s. 99). Nie tylko kaleczy je, lecz także – jak informuje encyklopedia, składa w ich wnętrzu jaja, w ten sposób skazując gąsienice na śmierć, bowiem są one zjadane przez wylęgające się w ich wnętrzu larwy. Precyzja metafory ma tutaj moc opisową: Henri nie jest porównywany do jakiegoś robaka, ale do konkretnego owada, który zabija swoją ofiarę przez gwałt. Podobnie jak ichneumon, Henri umie ocenić, kto jest podatny na zranienie, a kto nie. Kiedy Henri poluje – pisze Levi – „jednym rzutem oka szacuje klienta, *son type*, rozmawia krótko, z każdym używając odpowiednich wyrazów, i *type* jest już podbity” (s. 99).

Levi sugeruje, że on sam został uwiedziony przez Henriego, jednak zapewnia, że „w chwilach wytchnienia bardzo jest przyjemnie rozmawiać z Henrim” (s. 99). W istocie, jak mówi Levi:

Rozmowa z Henrim jest pożyteczna i przyjemna; czasami też czuje się, że jest serdeczny i bliski, porozumienie z nim, a nawet przyjaźń wydają się możliwe, jest się o krok od wniknięcia w normalnie ludzką i bolesną głąb jego nieprzeciętnej osobowości. Lecz w chwilę później jego smutny uśmiech stygnie i zamienia się w *zimną*, jakby wystudiowaną przed lustrem *maskę*; Henri przeprasza uprzejmie... i oto znów rusza na polowanie i do bitwy daleki,

⁹ Tłumacząc z oryginału włoskiego, który brzmi: *Henri ha il corpo e il viso delicati e sottilmente perversi del San Sebastiano del Sodoma* (s. 89). Polski przekład zawiera zabawny błąd: „Henri ma figurę i twarz delikatną i lekko perwersyjną, jak Święty Sebastian z Sodomy” (s. 98) [przyp. tłum].

twardy, zamknięty w swym pancerzu, wrogi wszystkim, nieludzko chytry i niezrozumiały, jak *Wąż z Księgi Rodzaju* (s. 99–100).

Dalej, Levi odchodzi od „obiektywnego” (naukowego) i bezosobowego sposobu opowiadania i przechodzi do stylu konfesyjnego:

Po wszystkich, nawet najserdeczniejszych rozmowach z Henrim odczuwałem lekki posmak porażki; niejasne podejrzenie, że i ja w jakiś niedostrzegalny sposób byłem nie człowiekiem, lecz narzędziem w jego rękach.

Ztąd wiem, że Henri żyje. Dałbym wiele, aby poznać jego życie na wolności, ale nie pragnę spotkać go więcej (s. 100).

Opis przechodzi od jednej metafory zapożyczonych z dziedziny sztuki, poprzez inną wziętą z przyrody, aż do kolejnej pochodzącej z Biblii. Nie istnieje żadna „teoria” czy „logika”, która kierowałaby owym przechodzeniem od jednego tropu do drugiego. Ale w procesie tym Henri jest sukcesywnie „redukowany” najpierw poprzez wskazanie na jego podobieństwo do św. Sebastiana przedstawionego na obrazie szesnastowiecznego włoskiego malarza – Sodomy (Giovanni Antonio Bazzi, zm. 1549) – znanego homoseksualisty; następnie przez ukazanie go jako insekta–gwałci-ciele, który morduje swoje ofiary, „penetrując” je i składając w ich ciele jaja; i w końcu poprzez określenie go jako demonicznego uwodziciela, podobnego do *Węża z Księgi Rodzaju*.

Trudno byłoby sobie wyobrazić bardziej retoryczny w swej strukturze fragment. Jego figuratywną istotę potwierdza aluzja do obrazu Sodomy, przedstawiającego św. Sebastiana – wizerunku, który prawdopodobnie zna niewielu czytelników, ale celem tej aluzji jest nie tyle zaoferowanie ikonicznego wizerunku Henriego, ile przywołanie figury homoseksualisty jako istoty jego osoby.¹⁰ Czy opis ten należy zatem odczytać jako dosłowną

¹⁰ Pederastia Sodomy była legendarna – na co wskazuje jego przydomek, a św. Sebastian przedstawiony na jednym z jego obrazów, od początku uważany był za symbol homoerotycznego, męskiego piękna. Św. Sebastian uważany jest ponadto za patrona homoseksualistów.

charakterystykę osoby zwanej „Henri”, czy też należy odczytać go metaforycznie – to znaczy jako tekst, który mówi nam tyle samo o autorze, ile o osobie, którą opisuje?

Znam dwie interpretacje tego opisu, które optują za literalnym odczytaniem tekstu i wskazują na jego prawdziwość i wierność z faktami. Oba poświęcają sporo miejsca analizie odpowiedzi „Henriego” na charakterystykę Leviego, zamieszczonej we wspomnieniach z Auschwitz, opublikowanych przez Paula Steinberga (znanego jako Henri) w 1996 roku pod tytułem *Chroniques d'ailleurs*.¹¹ Autorzy tych komentarzy próbują się dowiedzieć, czy Levi był rzetelny i uczciwy, opisując Henriego jako zimnego manipulatora, który aby przeżyć, sterował innymi; czy powinno się go ukazywać jako człowieka, który wykorzystywał swoją młodość i urodę, by zdobyć w obozie wpływy; czy „faktycznie” był homoseksualistą, jak sugeruje najbardziej literalne odczytanie fragmentów. Charakterystyki te mogą być bardziej lub mniej prawdziwe w sensie faktograficznym, ale z pewnością nie o to tutaj chodzi; chodzi o ich rolę w ujawnieniu czegoś na temat autora, którego emocjonalne zaangażowanie w temat manifestuje się w przesadnej obrazowości opisów Henriego.

¹¹ Wspomnienia Steinberga opublikowane zostały po angielsku pod tytułem *Speak You Also: A Survivor's Tale* (przeł. Linda Coverdale, Metropolitan, New York 2000). Na okładce tej książki znajduje się zdjęcie Paula Steinberga, zrobione kiedy miał siedemnaście lat tj. w tym samym roku, kiedy został wywieziony do Auschwitz. Kiedy Levi go spotkał, Steinberg miał 18 lat, a nie 22, jak pisze, a zatem – odczytując relację Leviego literalnie – można pokusić się o porównanie zdjęcia siedemnastoletniego Steinberga z podobną św. Sebastiana przedstawioną przez Sodomę, którego Levi przywołuje jako „figurę” Henriego. Porównałem te dwie podobizny i jedyną rzeczą, która moim zdaniem je łączy, jest fakt, że obie przedstawiają młodych mężczyzn bez zarostu. Przypuszczam, że ktoś – tak jak dostrzega to Levi – może się dopatrzeć podobieństwa „czarnych i wyrazistych” oczu. Jednak ta charakterystyka Henriego więcej nam mówi o Levim niż o młodym Steinbergu. W swoich wspomnieniach Steinberg wyznaje, że nie pamięta Leviego z czasu, kiedy pracowali razem w laboratorium chemicznym w Bunie. Nie odnosi się także do *suggestii* Leviego, że był homoseksualistą czy że wykorzystywał swój urok, by „uwodzić” strażników i więźniów. Dwaj komentatorzy książki Leviego, którzy próbowali ustalić, czy to, co Levi napisał na temat Henriego, można uznać za fakt, kompletnie przeoczyli wagę tego fragmentu, którego znaczenie znajduje się nie na poziomie literalnym, lecz figuratywnym.

Sądzę, że fragment ten mówi nam nie tyle o życiu w obozie, ile o nieodpartym pragnieniu, które odczuwał autor wobec przedmiotu pożądania. Można powiedzieć, że to normalne, iż atrakcyjni, młodzi mężczyźni i kobiety byli przedmiotem seksualnego zainteresowania zarówno hetero-, jak i homoseksualistów. Ponadto, jak potwierdzają świadectwa wielu ocalonych kobiet, wykorzystanie seksu dla zdobycia „protekcji” było w obozach powszechne. Ale Levi nie mówi wprost, że Henri wykorzystywał swą młodość i urodę, by uwodzić potencjalnych protektorów. Robiąc aluzję do obrazu Sodomy przedstawiającego św. Sebastiana, sugeruje tylko, że Henri był homoseksualistą, że miał obyczaje podobne do owada zwanego ichneumon, a w końcu, w celu scharakteryzowania Henriego wykorzystuje wizerunek Węża z Księgi Rodzaju. Pierwsza metafora oddaje wrażenia Leviego na temat fizycznych i seksualnych cech Henriego; druga określa jego obyczaje i praktyki, a trzecia nadaje całości wymiar moralny, czy – używając języka alegorii – anagogiczny.

Nie znaczy to, że opis realnej osoby, którą Levi znał w określonym czasie i miejscu w przeszłości, jest subiektywną i niedokładną charakterystyką. Przeciwnie, sekwencja metafor jest całkowicie i wyraźnie referencyjna; jest instrumentem odniesienia do realnej osoby, istniejącej w rzeczywistym czasie i miejscu. Co więcej, można powiedzieć, że o ile ta charakterystyka wyraża przesłanie moralne, które wpływa na jej formę, o tyle jest nawet bardziej „obiektywna” od jakiegokolwiek opisu literalnego. Dlaczego Levi nie chciał się ponownie spotkać z Henrim? Nic na ten temat nie mówi. Zostawia nas z elipsą, niedokończoną myślą, która wiele mówi przez swoje niewypowiedzenie.

Ideologia realizmu modernistycznego ma w sobie coś, co powoduje, że artystyczne, poetyckie i literackie potraktowanie rzeczywistych wydarzeń konstituuje rodzaj pomyłki kategoryjalnej. Rzeczywiste wydarzenia z przeszłości traktowane są odpowiednio przez historię, która blokuje wszelkie zainteresowanie wyobrażeniowymi, wymyślonymi czy fantastycznymi zdarzeniami literackimi. Artystyczne potraktowanie wydarzeń Holokaustu powinno je „estetyzować” lub wcisnąć techniki poety czy artysty pomiędzy świadka i rzeczy, o których mówi.

Język poetycki uważany jest ze swej natury za zaciemniający. Primo Levi ostro krytykuje Paula Celana za pisanie „mrocznej”, a więc wprowadzającej w błąd (*obscurantist*) poezji o doświadczeniach Holokaustu. Levi uważał, że modernistyczna literatura była „surrealistyczna”, że była wytworem pokrętnego myślenia, które doprowadziło do Holokaustu. W istocie twierdził on, że samobójstwo pisarzy takich jak Trakl i Celan potwierdziło toksyczność sposobu, w jaki pisali. Znana uwaga Adorno o niemożliwości pisania poezji „po Auschwitz” skierowana była oczywiście przeciwko pewnego rodzaju romantycznej, sentymentalnej i tandetnej liryce, która wykorzystywała wstrząsające komentarze o przerażających wydarzeniach jako dowód na wrażliwość komentatora. (Adorno stopniowo prostował i modyfikował swoje twierdzenia, co częściowo było efektem lektury dzieł Celana.)

Ciekawostką teoretyczną jest fakt, że kiedy Levi wypowiada się jako *teoretyk* literatury Holokaustu, ujawnia się jako ofiara banalnego rozumienia poezji, którą krytykuje jako pisarz. Książka Primo Leviego *Czy to jest człowiek*, powszechnie uważana za klasyczne świadectwo Holokaustu, czerpie swoją moc świadectwa nie tyle z naukowej i pozytywistycznej rejestracji „faktów”, ile z odtworzenia za pomocą poetyckich wypowiedzi tego, *co się odczuwało*, stojąc w obliczu konieczności znoszenia tych „faktów”. Levi był przekonany, że jego styl jest bardziej naukowy niż literacki, i podkreślał, że znana „przejrzystość” i „dobitność” jego prozy jest efektem chemicznego wykształcenia. W wielu miejscach sugerował, że jego świadectwo naznaczone jest „naukową” dbałością o fakty i rygorystyczną dbałością o pojęciową jasność, których nie znajdował w pracach wielu innych ocalonych.

[2004]

przełożyła Ewa Domańska



**Sodoma – św. Sebastian
(fragment)**



Paul Steinberg (Henri)



Ichneumon



**Hugo van der Goes
– *Upadek Adama*
(fragment)**