

Małgorzata Wosnitzka-Kowalska
Uniwersytet w Białymstoku
ORCID: 0000-0001-5722-6746

ODPAMIĘTYWANIE ZAGŁADY W *MIASTECZKU BEŁZ* AGNIESZKI OSIECKIEJ

*Dzieci mówią o śmierci
Ze śmiechem,
Jak mówi się o dalekim kraju.*

Rywka Basman¹

Giorgio Agamben w *Co zostaje z Auschwitz* zaznacza, że jeśli Zagłada zostanie przemilczana, siła dokonanego okrucieństwa ulegnie wzmocnieniu, ponieważ właśnie na ukryciu zbrodni i zatarciu pamięci zależało oprawcom. Warto pochylić się więc nad samą kategorią pamięci, recepcji i reprezentacji, którą Frank Ankersmit tłumaczy jako „zastąpienie tego, co nieobecne. Właśnie z powodu nieobecności danego przedmiotu potrzebujemy substytutu, który go u-obecni”². Recepcja Zagłady to temat bardzo szeroki, stale opracowywany i odkrywany. Jednym z kierunków eksploracji w tym obszarze są badania pamięciologiczne oparte na wydobywaniu z pamięci historii i „przeciw-historii”. W utworze *Miasteczko Bełz*, przywołanym z przeszłości i opowiedzianym na nowo przez Agnieszkę Osiecką, mamy do czynienia z historią Shoa odpamiętaną przez podmiot liryku. Nadawca próbuje się odnaleźć w nowej już rzeczywistości powojnia, jednak nie pozwalają mu na to stale powracające wspomnienia i strach.

¹ R. Basman, *Dzieci mówią o śmierci*, [w:] *Antologia poezji żydowskiej*, wyb., przyp. S. Łastik, red., wstęp A. Słucki, Warszawa 1983, s. 530.

² F. Ankersmit, *Pochwała subiektywności*, [w:] tegoż, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. E. Domańska, Kraków 2004, s. 177–178. Cyt. za: M. Wójcik-Dudek, *Kiedy mały Srulek staje się bohaterem literackim*, [w:] *Żydowskie dziecko*, red. A. Jeziorkowska-Polakowska, A. Karczewska, Lublin 2003, s. 246.

Odpamiętywanie i rekonstrukcje

W badaniach pamięciologicznych istotne są odniesienia do psychologii, stosującej liczne techniki pomocnicze, wśród których popularna jest technika odpamiętywania, obejmująca przede wszystkim dwa mechanizmy funkcjonowania pamięci: przypominanie, które rozumie się jako próbę bezpośredniego przywołania zapamiętanych treści; przypominanie to inaczej przywoływanie w pamięci przeszłości bez uwzględniania szczegółów. Przedmiot przypominania wydaje się pacjentowi na tyle odległy, że jego obraz jest niewyraźny, zatarty. Druga metoda to rozpoznawanie, czyli wskazanie przedmiotu zapamiętywania, a więc wydobycie wspomnień w trakcie zaprojektowanej praktyki i wywołanie asocjacji, która sprowokowałaby ujawnienie tajemnicy przed samym sobą. Cechą rozpoznawania z kolei jest klarowność i przejrzystość wspomnień. Metodami analizy odpamiętywania są przede wszystkim: odtwarzanie wspomnień w kolejności, odtwarzanie losowe, odtwarzanie kierunkowe³. Pojęcie odpamiętywania wykorzystywane jest przede wszystkim w badaniach nad traumą (między innymi w leczeniu zespołu stresu pourazowego) i w leczeniu amnezji. Oto jak się je definiuje w kategoriach psychologicznych:

[...] czynność pamięciowa polegająca na użyciu informacji uprzednio zapamiętanych. Odpamiętywanie dokonuje się poprzez odtwarzanie (przypominanie), rozpoznawanie oraz przez niejawną wpływ na zachowanie. Dla odpamiętywania, na co wskazują badania nad efektem specyficzności kodowania, ważny jest kontekst oraz warunki, które dostarczają wskazówek naprowadzających. Wskazówką wydobycia [z pamięci – przyp. M.W.-K.] może być także nastrój – większa zgodność nastroju między momentem zapamiętywania, a odpamiętywania powoduje większą poprawność tego drugiego (efekt kontekstu)⁴.

Trauma, szok i próba przepracowania doświadczeń własnych i obserwowanych zacierają prawdziwość obrazu, często dochodzi do wyparcia.

Odpamiętywanie ma przywrócić wspomnienia, jednak najczęściej będą to wspomnienia zniekształcone, pełne luk: urwane zdania, krótkie kadry. W takim rozumieniu odpamiętywanie wiąże się z kategorią postpamięci. Zasadniczą różnicę między nimi stanowi to, że odpamiętywanie przypomina o własnych przeżyciach, a postpamięć, w największym skrócie i uproszczeniu, jest związana ze współczesnym odbiorem historii (pamiętaniem zapośredniczonym). Jednak obie te kategorie łączy ich funkcja, będąca próbą odkrycia przeszłości oraz przepracowania traumy własnej lub zbiorowej. Twórczyni terminu postpamięć, Marian-

³ *Psychologia poznawcza*, red. E. Nęcka, J. Orzechowski, B. Szymura, Warszawa 2006, s. 403.

⁴ Cyt. za: <http://kanonpojeczpsychologicznych.pl/encyclopedia/odpamietywanie/> [odczyt: luty 2020]. Zob. *Psychologia poznawcza*, red. E. Nęcka, J. Orzechowski, B. Szymura, Warszawa 2006, s. 403–408.

ne Hirsch, zaznacza, że w postpamięciowym związku z przeszłością nie chodzi o wspomnianie, lecz o kreację rzeczywistości i wyobraźnię pośrednią⁵:

W moim rozumieniu, postpamięć od pamięci odróżnia pokoleniowy dystans, a od historii głęboka osobista więź. Postpamięć jest silną i bardzo szczególną formą pamięci właśnie dlatego, że jej relacja wobec przedmiotu czy źródła jest zapośredniczona nie poprzez wspomnienia, ale wyobraźnię i twórczość⁶.

Bernadetta Niesporek-Szamburska i Małgorzata Wójcik-Dudek we wstępie do monografii *(Od)pamiętywanie – gry z przeszłością w literaturze dla dzieci i młodzieży* przywołują myśl niemieckiego historyka Jana Assmanna, który uważa, że pamięć o przeszłości wytworzy nowe oblicze badań kulturowych:

Wszystko przemawia za tym, że kwestia pamięci wpłynie na wytworzenie nowego paradygmatu nauk o kulturze, który w nowym świetle postawi rozmaite zjawiska i dziedziny – sztukę i literaturę, politykę i społeczeństwo, religię i prawo⁷.

Trudno nie zgodzić się z Assmannem, który już na początku lat dziewięćdziesiątych przewidział współczesne tendencje badań literackich i kulturowych nad pamięcią. Początek wieku XXI to zwrot ku historii „małej”, opowiedzianej przez zwyczajność, codzienność, który tak widoczny był również w wieku XX – twórczość Skamandrytów, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, wiersze Wisławy Szymborskiej czy właśnie – Agnieszki Osieckiej.

Nowe tendencje w badaniu historii, czerpiące wiele z Braudelowskiej koncepcji „długiego trwania”, waloryzujące takie kategorie, jak „pamięć potoczna” (autorstwa Barbary Szackiej⁸), oraz takie kierunki refleksji, jak zwrot ku „małemu ojczyznom”, mają swoje odbicie w badaniach nad literaturą i kulturą. Warto przywołać w tym miejscu myśl Michaela Foucaulta, który w jednym ze swoich wykładów podkreślał, że dominujący od wieków dyskurs historyczny w typie „rzymskim”, służący władzy i polityce, stracił wyłączność na reprezentowanie przeszłości. Od przełomu XVII i XVIII wieku zaznacza swą obecność inna orientacja, określona przez Foucault jako przeciw-historia (*contre-histoire*). Pojęcie to

⁵ A. Mach, *Poetyka postpamięci i etyka świadkowania w badaniach Marianne Hirsch*. http://annamach.pl/wp-content/uploads/2016/01/Anna_Mach_humanistyka_xxi_2010.pdf [odczyt: luty 2020].

⁶ M. Hirsch, *Żaloba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 254.

⁷ J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, wstęp i red. R. Traba, Warszawa 2008, s. 27. Cyt. za: *(Od)pamiętywanie – gry z przeszłością w literaturze dla dzieci i młodzieży*, red. B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, Katowice 2018, s. 7.

⁸ Zob. B. Szacka, *Czas przeszły: pamięć, mit*, Warszawa 2006.

ukazuje, że zwycięstwo jednych to porażka drugich; to również wstęp do dzisiejszych badań nad małymi ojczyznami, przestrzeniami i historiami nieodkrytymi. Foucault skupia się na wydobywaniu z pamięci historii, które celowo zostały ukryte – dla osiągnięcia korzyści jednej ze stron.

W przeciw-historii całkowitej zmianie ulegnie funkcja pamięci. W historii typu rzymskiego rolą pamięci było przede wszystkim zapobieganie zapomnieniu – to znaczy utrzymywanie prawa i wiecznego blasku władzy, dopóki ona trwa. Natomiast zadaniem nowej historii będzie wydobywanie czegoś, co zostało ukryte i co zostało ukryte nie dlatego, że po prostu o tym zapomniano, ale dlatego, że zostało starannie, z rozmysłem, złośliwie przeinaczone i zamaskowane⁹.

Od wykładu Foucaulta o *contre-histoire* minęło prawie pół wieku – jest to czas, który zweryfikował główną myśl filozofa. Współczesne badania nad przeszłością oscylują wokół wydobywania małych, drobnych elementów, skoncentrowane są na peryferiach, obrzeżach tak zwanej „wielkiej historii”. Wydobywanie ukrytego w kontekście historycznym polega na wsłuchaniu się w wielogłosowość przekazów i źródeł, a także na poświęcaniu uwagi tym źródłom, które z różnych przyczyn były marginalizowane. Jednym z najistotniejszych elementów tworzących tak zwane przeciw-historie jest język daleki od podniosłości, język (nie)zwykłych ludzi i (nie)zwykłych zdarzeń. Historia kryje się w sposobie jej wyrażania, języku egzemplifikatywnym i obrazowym. Dopełnieniem wielkich historii stają się historie małe, krusze i niezapamiętane.

Miasteczko Bełz. Gatunek i konteksty

27 grudnia 1945 roku Agnieszka Osiecka zaczęła pisać swój pamiętnik. Zaczyna go jako dziewięcioletka wpisem dotyczącym początków II wojny światowej. Dalej opisuje rzeczywistość dziecka, przyjaźń z Izką Szumieli, pobierane lekcje języka angielskiego – swoje zajęcia opisuje zwyczajnym, codziennym językiem, jednak to język i dojrzałość dziecka doświadczonych perspektyw wojny.

W 1939 roku wróciłam z Zakopanego do Warszawy. Wtedy zaczęła się okupacja niemiecka. Miałam wtedy trzy lata, a teraz mam dziewięć¹⁰.

Dzienniki Agnieszki Osieckiej zostały wydane w pięciu tomach (I – lata 1945–1950, II – 1951, III – 1952, IV – 1953, V – 1954–1955¹¹). Mają one charak-

⁹ M. Foucault, *Wykład z 28 stycznia 1976 roku*, [w:] tegoż, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady z Collège de France, 1976*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 77. Cyt. za: M. M. Wójcik-Dudek, *Kiedy mały Srulek staje się bohaterem literackim*, [w:] *Żydowskie dziecko*, red. A. Jeziorowska-Polakowska, A. Karczevska, Lublin 2003, s. 250.

¹⁰ A. Osiecka, *Dzienniki 1945–1950*, red. K. Feldberg, wstęp A. Zieniewicz, Warszawa 2013, s. 34.

¹¹ A. Osiecka, *Dzienniki 1945–1950*, red. K. Feldberg, wstęp A. Zieniewicz, Warszawa 2013.

ter osobisty, są świadectwem czasów powojennych i opowiadają przede wszystkim o codziennym życiu najpierw małej dziewczynki, potem nastolatki, wreszcie kobiety, dojrzewającej także jako artystka. Agnieszka Osiecka w *Galerii potworów* porusza wątek pamięci, podkreślając rolę dwóch jej rodzajów: „niepamięci” i „złej pamięci”:

A jednak cenię niepamięć i złą pamięć. Tak samo jak pamięć. To jest ciekawe: te wszystkie zawijasy pamięci, te wszystkie schowki i te nagłe błyski reflektorów. Co zapomniałam, a czego nie zapomniałam? Dlaczego przestaję opowiadać akurat w tym miejscu?¹²

Osiecka oddaje w tym fragmencie istotę pamięci historycznej, którą kształtują wybiórczy opis faktów, jak również – w równym stopniu – pominięcia celowe lub poczynione „niechcący”. Według pisarki, mają one taką samą wagę, jak opis faktograficzny, odsłaniają bowiem ważną część prawdy o minionych czasach oraz ich recepcji. Być może nawet ingerencje cenzury (również autocenzury) i rzeczzone „schowki” mówią o pewnych sprawach więcej niż podręczniki? Osiecka w swojej twórczości używała języka ezopowego, nieraz omijała w ten sposób cenzurę, celowo infantylizowała – przede wszystkim w sferze języka – trudne i niewygodne tematy (czego przykładem jest chociażby Sztuczny miód), opowiadała o historii w sposób „niedorosły”, w codzienności widziała tak zwaną prawdę historyczną. Prześledźmy historię tytułowego *Miasteczka Bełz*, wiersza o długiej tradycji, wiersza – trawestacji.

Oryginalna wersja utworu *Miasteczko Bełz* powstała w związku z amerykańskim przedstawieniem *Pieśń Getta* autorstwa Jacoba Jacobsa. Pochodzi z roku 1932 i ma swoją długą historię na polskim gruncie. Już w roku 1935 w bezpośrednim tłumaczeniu z jidysz utwór wykonywali Adam Aston i Tadeusz Faliński. Wbrew niektórym obiegowym opiniom piosenka z 1932 roku nie dotyczy ukraińskiego miasteczka Bełz przy rzece Sokolija¹³ ani też polskiego Bełzca na Lubelszczyźnie, lecz mołdawskiego miasteczka Bălti (Bielca), gdzie urodził się i spędził dzieciństwo Jacob Jacobs, autor tej piosenki. Kontekst historyczny mołdawskich Żydów pojawia się już na przełomie I i II wieku, jednak w samych Bielcach ludność żydowska pojawiła się prawdopodobnie w okolicach XVIII

A. Osiecka, *Dzienniki 1951*, red. K. Feldberg, wstęp A. Zieniewicz, Warszawa 2014.

A. Osiecka, *Dzienniki 1952*, red. K. Feldberg, wstęp A. Zieniewicz, Warszawa 2015.

A. Osiecka, *Dzienniki 1953*, red. K. Feldberg, wstęp A. Zieniewicz, Warszawa 2017.

A. Osiecka, *Dzienniki 1954–1955*, red. K. Feldberg, wstęp A. Zieniewicz, Warszawa 2018.

¹² A. Osiecka, *Galeria potworów*, Warszawa 2004, s. 14.

¹³ Błędne informacje o miasteczku podaje chociażby Enver Zanotti. Zob. E. Zanotti, *Poetyka codzienności w twórczości Agnieszki Osieckiej. Porównanie wybranych wątków tematycznych do poezji Tuwima i Gałczyńskiego*, [w:] *Po prostu Agnieszka. W 75. rocznicę urodzin Agnieszki Osieckiej. Studia i materiały*, red. I. Borkowski, Wrocław 2011, s. 159.

wieku, a już w XIX stanowiła ponad 50% mieszkańców. W 1941 roku miasto zostało zbombardowane przez Niemców, jednak do dzisiaj istnieje tutaj gmina żydowska.

Pod koniec lat 60.¹⁴ Agnieszka Osiecka dokonuje trawestacji utworu z 1932 roku, dodając do jego tytułu podtytuł: *Miasteczko Belz – Dwadzieścia lat później*. W zasadzie w utworze nie pojawia się kontekst konkretnego miasteczka żydowskiego, nazwa „Belz” została oderwana od konkretnego lokalnego. Jest to zatem utwór o nie-miejscu¹⁵, miejscu niekonkretnym, ale ze względu na tę niekonkretność – bardzo istotnym. To utwór o przywracaniu z pamięci wypartych miejsc i wydarzeń, napisany w formie kołysanki z powtarzającą się, niepokojąco brzmiącą frazą: „Zaśnijże już”. Warto w tym miejscu zatrzymać się nad funkcją i genealogią kołysanki.

Słownik Języka Polskiego PWN podaje dwie definicje kołysanki:

1. piosenka śpiewana przy usypianiu dziecka;
2. utwór muzyczny o płynnej melodyce i kołyszącym rytmie; też: miniatura instrumentalna¹⁶.

Kołysanka jako forma wypowiedzi lirycznej zdaje się obecnie mieć niewiele wspólnego ze swym pierwowzorem, którym była szczególna odmiana pieśni ludowej, posiadająca – jak wszystkie wytwory folkloru – pewne zastosowanie praktyczne i przypisaną moc sprawczą. Nie jest to jednak do końca prawda, co stanie się jaśniejsze, jeśli przyjrzymy się cechom szczególnym kołysanki, jej specyfice gatunkowej, a we współczesnych badaniach – jej przeobrażeniom. Ludowa kołysanka należy do przekazów okolicznościowych, wiąże się z codziennym działaniem praktycznym, ma charakter śpiewany, zawiera więc kod muzyczny, a także somatyczny, ze względu na zawarty w niej projekt ruchu – kołysania, huśtania¹⁷. Dariusz Pawelec podkreśla, że różne są źródła, z których wywodzą się odmiany kołysanki. Wśród najważniejszych wyszczególnia następujące: „doświadczenie intymne – folklor – kultura popularna – twórczość literacka”¹⁸. W Europie gatunek ten sięga czasów rzymskich, a w Polsce kołysanka zajmuje ważne miejsce szczególnie w wieku XIX, z drobnymi wyjątkami – tutaj Pawelec wskazuje na *Tren II* Jana Kochanowskiego: „Bodajżebych był raczej kolebkę kołysał / I z drugim i nieważne mamkom pieśni pisał [...]”¹⁹.

¹⁴ Prawdopodobnie w roku 1968.

¹⁵ Por. M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drukie” 2011/5, s. 183–200.

¹⁶ www.sjp.pwn.pl [odczyt: marzec 2020].

¹⁷ K. Wądołny-Tatar, *Maskowanie gatunku. Kołysanka w liryce współczesnej*, „Napis” 17/2011, s. 248.

¹⁸ D. Pawelec, *Kołysanka*, [w:] *Metamorfozy gatunków w kontekście środkowoeuropejskim*, T. 4, *Gatunek – rzeka podziemna = Žánr – ponorná řeka*, red. L. Pavera i zesp., Praga 2009, s. 199.

¹⁹ Tamże.

To, co na pierwszy rzut oka odróżnia nowoczesne i ponowoczesne wcielenia kołysanki od jej tradycyjnych form, to dorosły adresat²⁰ – pierwotnie „właściwym” odbiorcą było oczywiście dziecko. Kołysanka użyta jako forma w poezji współczesnej traci swoje rzeczywiste sytuacyjne referencje, które zachowywała w literaturze ludowej czy nawet w literaturze dla dzieci (choć w tej ostatniej przyjmuje ona także interesujące formy, wykorzystuje różne akty mowy, ma intertekstualny charakter), ale także i na tym gruncie kołysanka przekształca się z użytkowego gatunku mowy w gatunek literacki²¹.

Kołysanka ludowa przynależała do literatury oralnej, była przekazywanym z pokolenia na pokolenie tekstem-działaniem i nawet w jej nazwie w wielu językach świata przechowywany jest etymologiczny rdzeń oznaczający kołysanie, jednostajny ruch wahadłowy, usypianie²². Alicja Ungehauer-Gołąb w książce *Poezja dzieciństwa, czyli droga ku wrażliwości* wymienia następujące funkcje kołysanki: kołysanka jako prośba o sen, przekupywanie, straszenie i bajkowość²³. *Miasteczko Bełz* jest kołysanką z „prośbą o sen”, ale nie stanowi ona typowego przykładu opisywanego przez badaczkę zjawiska, ponieważ występuje w nim lęk i twoga kołyszącej do snu matki. Jerzy Cieślikowski zwraca uwagę na gesty kołyszącego/kołyszącej. Według badacza, „gest, chroniący, rytmiczny o zmiennej kadencji, w miarę usypiania dziecka coraz wolniejszy i czulszy wyprzedza genetycznie sam zaśpiew”²⁴. Kołysanka – tak ją nazwijmy – poetycka, liryczna, artystyczna to wytwór literatury pięknej, wyraz twórczej indywidualności konkretnego autora pisany z myślą o dorosłym czytelniku i eksponujący estetyczne walory tekstu²⁵. Na kołysankę składają się: „Zespół pieśniowych chwytów (powtórzeń, refrenów, paralelizmów) ewokuje spokój i łagodność, buduje nastrój sprzyjający wyciszeniu, umożliwia odejście od rzeczywistości w świat baśniowy”²⁶. Intencja usypiania dziecka istnieje tu już co najwyżej w formie imitacji ludowego oryginału. Gdy tam sytuacja komunikacyjna zakładała nagle przerwanie kontak-

²⁰ Dla przykładu przytoczyć tu można takie kołysanki współczesne: E. Tkaczyszyn-Dycki, *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach*, J. Kofta *Kołysanka współczesna*, R. Chojnacki *Kołysanka* czy A. Osiecka *Na kulawej naszej barce*.

O przemianach gatunku, transgatunkowości kołysanki pisała K. Wądołny-Tatar, *Maskowanie gatunku. Kołysanka w liryce współczesnej*, „Napis” 2011/XVII, s. 247–263.

²¹ K. Wądołny-Tatar, *Maskowanie gatunku. Kołysanka w liryce współczesnej*, „Napis” 17/2011, s. 248.

²² L. R. Castro, *When the cradle falls. The subversion, secrets, and sentimentality of lullabies*, Department of Music, San Luis Obispo 2013, p. 2–3.

²³ Por. A. Ungehauer-Gołąb, *Poezja dzieciństwa, czyli droga ku wrażliwości*, Rzeszów 1999, s. 28–50.

²⁴ J. Cieślikowski, *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy. Wyobrażenia dziecka. Wiersze dla dzieci*, Wrocław 1985, s. 74.

²⁵ P. Michałowski, *Kołysanka budząca genologię*, „Teksty Drugie” 2017, nr 5, s. 186.

²⁶ D. Pawelec, *Kołysanka*, s. 200.

tu między wykonawcą a słuchaczem, to w przypadku kołysanki poetyckiej jasne jest, że komunikat ma zostać odebrany jako całość.

Wśród opozycji, jakie zarysowano pomiędzy ludową a liryczną kołysanką, znalazła się także opozycja płci: odmiana ludowa stanowiła bezsprzecznie domę kobiet – matek, mamek, babć, cioć – lecz jej poetycko-muzyczną kontynuację powszechny jeszcze w XIX wieku pogląd, którego wyrazicielem stał się m.in. Anton Rubinstein, oddaje we władanie mężczyznom (jak wszystko, co poetyckie, wzniosłe i prawdziwie kunsztowne)²⁷. Rzeczywiście dominowali oni wówczas na polu muzyki i literatury wyższej, więc dominacja ta rozciągnęła się również na obszar zajmowany przez interesujący nas gatunek o różnorodnych funkcjach.

Niemniej można spojrzeć na sprawę nieco inaczej i – między innymi przez pryzmat twórczości Osieckiej – spróbować dojrzeć łączność, transmisję wzorców i znaczeń między dawną a współczesną, ludową a artystyczną odmianą kołysanki.

Forma gatunkowa kołysanki, przenikając z folkloru w rejony tzw. literatury pięknej, przekształca kluczowy dla folkloru kontekst czuwania nad dziecięcym łóżkiem i układania do snu w pewną konwencję lub topos, czyniąc z niego pretekst do wypowiedzi o głębszym znaczeniu. Jednak warto pamiętać o tym, że kołysanka ludowa także nie sprowadzała się wyłącznie do „białego szumu”, nucenia przypadkowych słów nad kołyską. Jak zauważa badaczka:

Kołysanki poza funkcją użytkową (usypianie) pełniły szereg innych ról: uczyły dziecko zachowania się we wspólnocie, przekazywały obraz relacji damsko-męskich, informacje na temat praw, obowiązków, opresji/represji kobiet w danym społeczeństwie, pozwalały mu na zetknięcie się z kobiecym punktem widzenia²⁸.

Innymi słowy, kołysanka ludowa była gatunkiem prawdziwie kobiecym, zarezerwowanym dla sfery prywatnej, intymnej – w przeciwieństwie do jej ekstrawertycznej, publicznie zorientowanej odmiany artystycznej – wyrażającym jakiegoś aspektu kobiecego widzenia świata, niekoniecznie przeznaczone dla jakiegokolwiek innego odbiorcy niż śpiące dziecko. Śpiewające, nucące swe pieśni matki i mamki, ciotki i babcie mogły wypowiadać słowa niemożliwe wręcz do wypowiedzenia na głos w innej sytuacji. Jak każda gałąź twórczości oralnej, tak i dziedzina kołysanek mieściła w sobie jakiś wycinek ówczesnej rzeczywistości społecznej: strukturę wzorców postaw i relacji, model pedeutyczny, światobraz²⁹.

²⁷ B. Stefaniak, *Spór nad kołyską*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 171–172.

²⁸ Tamże, s. 175.

²⁹ Na temat twórczości oralnej jako obrazu świata zob. M. Parry, *The making of Homeric verse: the collected papers of Milman Parry*, New York; Oxford 1987. Na temat wzorcowej oraz wychowawczej funkcji twórczości ustnej zob. W. Jaeger, *Paideia. Formowanie człowieka greckiego*, Warszawa 2001.

Jeśli weźmiemy pod uwagę tę znaczeniową pojemność gatunku, jaśniejsze się staje, że „imitowanie”, naśladowanie tej pierwotnej, ludowej sytuacji komunikacyjnej pozwala na sięgnięcie do istoty kołysanki ludowej. Umożliwia mianowicie wykreowanie wrażenia naiwności podmiotu, daje otwarte pole do opowiedzenia o najtrudniejszych emocjach „nieświadomemu odbiorcy”, o sobie – tak szczerze, jak nikomu innemu. Nierzadko stanowi punkt wyjścia do bolesnej ewokacji straty, która nie zabrzmi nazbyt sentymentalnie ani sztucznie – bo, przynajmniej w zakresie wykreowanej sytuacji, „nikt nie słucha”. Słowa śpiewane dziecku rozplywają się w powietrzu i nikt o nich nie wie.

Oczywiście taki przekaz jest wiarygodny przede wszystkim wtedy, gdy podmiotem „kołysającym” jest nadal kobieta – tylko kobieta bowiem ma w istocie dostęp, klucz do tego wybitnie kobiecego, intymnego gatunku, a raczej gatunkowej spuścizny kołysanki ludowej. Agnieszka Osiecka często z niej korzystała w swej twórczości, by przytoczyć kilka przykładów: [*Ach śpij kochanie*], *Kołysanka dla okruszka*, *Na kulawej naszej barce*, *Kołysanka noworoczna*.

W *Miasteczku Bełz* dominuje atmosfera snu i nocy, oniryzm miesza się z sielankowym nastrojem małego miasteczka. Bełz otulony jest wspomnieniami mieszkańców. Jest to przestrzeń z raną. Mimo że w pewnym sensie zaczyna się już ona goić, ciągle widoczna jest (i będzie) blizna:

[...] przestrzeń rany jest takim pograniczem, które zawsze jest w środku. Obszar archetypicznych, źródłowych gestów i sensów szczególnie dramatycznie stawiających problem Tożsamości i Różnicy, Tego Samego i Innego, Całości i Części. Powiada J. Derrida: „dyskurs poetycki poczyna się w ranie”. Pismo: bezgłośny ślad rany³⁰.

Podmiot w wierszu Osieckiej pełni rolę obserwatora, być może to mieszkaniec miasteczka, który zwraca się do małego Icka jednocześnie z troską i trwogą, że to, co minęło, może powrócić.

Mój miły Icek
 Już nie bój się nocy
 i ludziom w oczy patrz
 [...]

Chłopiec patrzy z lękiem i melancholią, tęskni za przeszłością, w której żyli jego bliscy, i boi się przeszłości, która zabrała to, co bliskie. Marek Bieńczyk, opisując stan melancholii poprzez analizę miedziorytu Dürera *Melancholia I*, wyraźnie odróżnia melancholię od kontemplacji:

³⁰ W. Panas, *Pismo i rana. O literaturze polsko-żydowskiej*, „Roczniki Humanistyczne”, T. LV, 2007, s. 203.

Melancholia, której wzrok nie spoczywa na niczym, widzi przedmioty tylko w przełocie, dostrzega co najwyżej ich kruchą, rozpaczliwą materialność, nie chce wnikać w ich możliwą wyższą istotę, ześlizguje się z nich – w przeciwieństwie do kontemplacji, która dostrzega w tym, przez co jej spojrzenie przechodzi, prawdę i *logos* rzeczy. W obu przypadkach należy mówić o spojrzeniu całościowym. Kontemplacja widzi wszystko naraz, obejmuje całość rzeczywistości prostym, niczego nie wyróżniającym spojrzeniem³¹.

Chłopiec widzi świat we fragmentach, sielankowe obrazy mieszają się z jego wspomnieniami. „W piekarni pachnie chleb / koń nad owsem schyla łeb”, „pierścionek na szczęście”, praca w przemyśle, chrzest w kościele – obrazki rodzajowe i opisy codzienności wprowadzają dziecko w melancholię i czas zadumy nad przeszłością. Ciągłe bowiem Ickowi towarzyszy lęk: przed nocą, krokami, szeptem.

„Nie bój się nocy” – tymi słowami Krzysztof Kamil Baczyński rozpoczął swoją *Kołysankę*, utwór powstały 21 grudnia 1941 roku. *Kołysanka* Baczyńskiego jest gestem zaklinalnia rzeczywistości, przekształcania jej na swój użytek w taki sposób, aby tę samą rzeczywistość odczarować³². Podobnie jest u Osieckiej, która w nawiązaniu do Baczyńskiego próbuje w swoim wierszu oddalić lęk i przywrócić godność, czy wręcz status człowieka. Icek ma „nie bać się nocy” i „patrzeć ludziom w oczy”. Nie jest to oczywiście przypadkowe podobieństwo – w obu tekstach mamy do czynienia z podobnym wykorzystaniem kołysanki, po pierwsze w funkcji „magicznej”, jako słowa wpływającego na rzeczywistość, po drugie – jako opowieści o traumie poprowadzonej jednak nie wprost. Lęk i przemoc widoczne są w niej tylko jako odbicie. Próba uspokojenia stanowi ślad niepokoju. Usilne, symboliczne kołysanie staje się znakiem niemożliwości snu. Zasnąć znaczy u Osieckiej i Baczyńskiego tyle, co zapomnieć chociaż na moment, odnaleźć spokój. Paradoksalnie poetycka próba „zapominania”, odsyłania w nieświadomość snu, staje się tu medium pamięci o tym wszystkim, co czyni sen niemożliwym.

W *Idylli kryształowej*, innym utworze z 1941 roku, Baczyński opisuje marzenia senne chłopca, pastuszka, który walczy ze smokiem. Wiersz oparty został – jak widać już po samym tytule – na ironii. W twórczości Baczyńskiego smoki są stałym motywem, jednak nie symbolizują one wyłącznie zła czy niebezpieczeństwa. Niebieskie smoki to istoty uduchowione, będące znakiem nadziei, kosmogoniczne³³. Pastuszek, grając na flecie, ucieka przed lękami, wokół niego roztacza się pozornie sielankowy krajobraz, którego pęknięcie rysuje się

³¹ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2014, s. 81.

³² D. Pawelec, *Kołysanka*, s. 203–204.

³³ M. Klukas, *Dobre smoki Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 4/2001, s. 158.

w oczach spoglądającej na dziecko kobiety. Tytułowa idylla jest snem. Sen-odskocznia, „sen wracający łzami”, czarne obłoki i nadchodzące widmo śmierci zakrzywiają sielski obraz.

Wtedy pastuszek gna smutne smoki
na krawędź nieba i długo wabi
swą śmierć samotną z czarnych obłoków
w sen wracający łzami³⁴.

Sen pastuszka jest jednocześnie jego marzeniem o sprawczości i niemocą wobec świata, w którym żyje. W Bełz Icek chodzi z opuszczoną głową, bojąc się spojrzeć obcym w twarz. Noc symbolizuje lęk i trwogę przed ponownym pogromem. Jednak miasteczko powoli wynurza się z grozy: „harmonia znów gra”, „znów toczy się świat”. Dziecko nie jest w pełni świadome, że jego miasteczko nigdy już nie będzie wyglądało jak przed wojną, być może nawet tego „świata sprzed” już nie pamięta. W utworze pojawia się pamięć, której nikt nie chce, wyparcie, a następnie odpamiętywanie już z pewną luką, dziurą, zatarciem – to mimo wszystko pamięć, wspomnienia. Icek lęka się o jutro, przeraża go każdy krok, każdy szept:

Kroki w sieni... nie drżysz tak,
to nie oni. To tylko wiatr...

Niepewni, nieznajomi, a jednak dobrze znani z przeszłości „oni” potęgują w utworze nastrój grozy, która wkrada się podstępnie w zwyczajną codzienność. Bełz ponownie jest piękny, jednak nieprawdziwy, ponieważ mieszkańcy starają się wyprzeć z pamięci okupację: „nikt nie chce pamiętać / nikt nie chce znać smaku łez”. Dziecko żydowskie milczy, jest niemal niewidzialne, co pokazuje również powszechnie znany wiersz Władysława Broniewskiego *Ballady i romanse* z 1945 roku³⁵, w którym trzynastoletnia Ryfka biega po gruzach niczym duch, pojawia się i znika, nieobecna jakby w rzeczywistości. Maciej Tramer, analizując wiersz Broniewskiego, odnosi się do jego Mickiewiczowskiego nawiązania i chiasmacyjnego podziału świata na fantastyczny i rzeczywisty:

Wpisał się autor *Drzewa rozpaczającego* w Mickiewiczowski chiasm „Słuchaj dzieczenko, ona nie słucha”, w którym przeszło sto dwadzieścia lat wcześniej „spotkał się” świat fantastyczny ze światem rzeczywistym. Jeżeli jednak Mickiewicz w *Romantyczności* na koniec rozbroił nieco chiasm, oddając rację jego pierwszej, metafi-

³⁴ K.K. Baczyński, *Idylla kryształowa*, [w:] *Dzieci. Transgresje V*, red. M. Janion i S. Chwin, T. I, Gdańsk 1988, s. 48–49.

³⁵ Broniewski napisał wiersz w roku 1945 tuż przed wyjazdem z Palestyny do Polski.

zycznej części, Broniewski zachował jednolitą dwoistość: dobroił chiazm i powtórzył w wyłosowym wersie zamykającym jego bliskowschodnią twórczość³⁶.

Ryfka jest kanonicznym przykładem konterfektu dziecka żydowskiego, przedstawianego je jako ulotne, przemijające, nieobecne. Osiecka podobnie widzi Icka, który odkrywa swoją nową, niby lepszą, rzeczywistość, jednak w dalszym ciągu musi się stosować do próśb i nakazów: „nie bój się”, „patrz” na piękny krajobraz miasteczka. Wizerunek Icka to pogranicze Żyda oraz nie-Żyda, osoby ze styku dwóch światów i tożsamości. Bardzo istotna jest tutaj perspektywa dziecka, które widzi świat przez pryzmat jego namacalnej dosłowności – obiera go wszystkimi zmysłami, chłonie każdy zapach i obserwuje zmiany w swoim miasteczku. Osiecka rozwinęła wątek utworu z lat trzydziestych, wpisując w niego treści, które nie wynikały z jej osobistych przeżyć, stanowiły natomiast istotną część zbiorowego doświadczenia historii w epoce wczesnego powojnia. Innymi słowy, poetka czerpie tu nie ze swoich albo cudzych wspomnień, ale z rezerwuaru postpamięci. Autorka *Miasteczka Belz* urodziła się przed II wojną światową, w 1936 roku, jednak nie doświadczyła bezpośrednio Zagłady, Belz był jej znany jedynie z piosenki, a mały Icek to ucieleśnienie wielu dzieci okresu wojny i powojnia – samotne, osierocone, zagubione dziecko, które próbuje odnaleźć się w nowej sytuacji:

I tylko gdy śpisz,
samotny i sam,
i tylko, gdy śpisz,
płyniesz, giniesz tam...
Gdzie mama i tata
przy tobie są znów
i czule pilnują
malutkich twych snów.

Osierocony Icek wspomina we śnie swoich rodziców, którzy czuwali nad nim jeszcze przed latami okupacji. Rodzice we śnie „pilnują snów” dziecka, co może oznaczać, że chłopiec sięga do najwcześniejszych wspomnień, być może wyobraża sobie kołysanie i tulenie do snu. Icele chce być znowu dzieckiem, lecz już nie może; jest bowiem jak bohater *Losu utraconego*³⁷ autorstwa węgierskiego noblisty Imre Kertésza. Narracja tego dzieła przyjmuje bowiem formę opowieści czternastoletniego chłopca (Żyda z Budapesztu), który wczesnym latem 1944 roku trafia do Oświęcimia. Z naiwnym, dziecinnym jeszcze zainteresowaniem obserwuje obozowy świat „na opak”. Podróż w wagonach bydłych, selekcję

³⁶ M. Tramer, *Brudnopis in blanco: rzecz o poezji Władysława Broniewskiego*, Katowice 2010, s. 242.

³⁷ I. Kertész, *Los utracony*, przeł. K. Pisarska, Warszawa 2010.

więźniów, głód, okrucieństwo strażników opisuje bez emocji. Nikogo nie obwinia, nie ocenia koszmaru, który stał się jego udziałem. Nie skarży się, przeciwnie, z trudnym do zrozumienia zapałem usiłuje przystosować się do wymagań oprawców. Jest obserwatorem, który nie ocenia, lecz próbuje zrozumieć. Jednak ma dostęp jedynie do snu, iluzji, odpamiętywania, złudzenia.

Utwór Osieckiej, wykonywany przede wszystkim przez Magdę Umer, zawiera szereg opozycji bezpośrednich i pośrednich: noc – dzień, okupacja – zwyczajność, trauma – harmonia, brak – obecność, czerń – biel, przeszłość – teraźniejszość... Właśnie wśród tych opozycji przyszło dorastać małemu Ickowi i chłopcu, który właśnie zasypia w kołysce. Utwór kończą typowe dla kołysanki strofy zawierające powtórzenia, zdrobnienia i partykuły wzmacniające „-że”:

Zaśnijże już
i oczka swe zmróż.
Są czarne,
a szkoda, że nie są niebieskie.
Wolałabym...

Zaśnijże już
i oczka swe zmróż.
Są czarne,
a szkoda, że nie są niebieskie.
Wolałabym...
Tak jakoś...

Matka śpiewa synkowi kołysankę zaczarowującą rzeczywistość – jej syn ma czarne, semickie oczy, w których matka widzi zagrożenie dla swojego potomka. Chce, aby dziecku było lepiej, w swojej tożsamości doszukuje się źródła największych problemów. Gesty magiczne matki opowiedziane są codziennym, prostym językiem wzmocnionym przez ewokację macierzyńskich uczuć. Te dwie ostatnie strofy podkreślają zawarte w utworze opozycje: Inny – Obcy. Jak pisze Władysław Panas w *Piśmie i ranie*: „Odkrycie, że jest Inny – Obcy wywołuje [...] archetypiczną reakcję – odsłania ją aliteracyjne sprzęgnięcie *obcy-obawa*. Sacrum inne, obce, niebezpieczne...”³⁸. Stosowane przez Agnieszkę Osiecką opozycje zdają się nawiązywać do aspektu tożsamościowego kołysanego dziecka, Icka, mieszkańców miasteczka, a jeśli przyjąć, że Bełz jest jedynie przykładem wielu miast, bez cech idiomatycznych – to również mieszkańców wszystkich miast dotkniętych okupacją. Obrazowanie Zagłady jako motywu i tematu literackiego często opiera się na opozycjach.

³⁸ W. Panas, *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Lublin 1996, s. 12.

Myśli i wyobrażenia ujęta w system opozycji przestrzennych: tu (Polska) – tam (Palestyna); lingwistycznych: język polski – hebrajska mowa; antropologicznych: „jasna twarz” – „semickie rysy”. Poeta sytuuje się wobec tego, co nieobecne, a przez to Inne, i to nieobecne Inne uznaje za swoje³⁹.

Ostatnie strofy kołysanki to podkreślenie różnic między światem byłym i obecnym. Mimo że Belz „wypiękniał”, matka ciągle obawia się o dziecko., chce, żeby syn miał oczy niebieskie, boi się o niego przez wzgląd na jego tożsamość. Ostatnie strofy zawierają podkreślenie, jak tożsamość dziecka wpłynie na jego życie – pojawi się tutaj wyraźna opozycja my – wy, a zwyczajność miesza się z Zagładą. Podkreślmy raz jeszcze, dziecko żydowskie milczy, obserwuje, znika.

Podobny portret kreśli Konstanty Ildefons Gałczyński w *Dziecku żydowskim* (1948). W obu tych utworach – Gałczyńskiego i Osieckiej pojawiają się „punkty styczne”⁴⁰, krążące wokół tematyki odpamiętywania tragicznej przeszłości. Na związki poezji Gałczyńskiego i Osieckiej zwracają uwagę badacze stylu i języka ich twórczości – podkreślają takie zbieżne cechy, jak: opisy codzienności, humor, ironia, proste synestezje, gry słowne, ale też opisy trudnej rzeczywistości wojennej i powojennej. Agnieszka Osiecka, współpracując ze Studenckim Teatrem Satyryków, często sięgała po teksty Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, o czym wspomina Zofia Turowska w książce *Agnieszki. Pejzaże z Agnieszką Osiecką*. Wymienia ona współreżyserowane przez poetkę przedstawienie *D.S.S. (Dziennikarska Spółdzielnia Satyryczna)*, w którym wykorzystano sceny z teatryku *Zielona gęś*⁴¹. Turowska zwraca uwagę na dostrzegalną w licznych nawiązaniach fascynację ówczesnych poetów liryką Gałczyńskiego:

[Osiecka – przyp. M. W.-K.] Z Solarzem uciekali z przesiąkniętą ideologią wykładów, godzinami chodzili nad Wisłą, czytała mu Gałczyńskiego, którego liryka i kpina w realiach PRL-owskich była gatunkiem ożywiającym dusze⁴².

W swoistym alfabecie epoki, w *Szpetnych czterdziestoletnich*, Osiecka zaznacza, że w latach pięćdziesiątych XX wieku „młodzież literacka” używała nie tyle nawet języka literackiego, ile literackiego idiolektu. Wspomina o języku „gałczyńskim” i – bardziej wyrafinowanym – „dostojewskim”:

Gdyby w drugiej połowie lat pięćdziesiątych spytać dorosłego młodzieńca z miasta, jakie zna języki, mógłby odpowiedzieć: „rosyjski, francuski i dostojewski”. Chyba

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Formuły tej użył Enver Zanotti w kontekście porównawczym obu autorów. Zob. E. Zanotti, dz. cyt., s. 160.

⁴¹ Z. Turowska, *Agnieszki. Pejzaże z Agnieszką Osiecką*, Warszawa 2008, s. 56.

⁴² Tamże, s. 24.

nie przesadzam. Ci z nas, zwłaszcza spośród młodzieży literackiej, którzy nie mówili „gałczyńskim”, mówili „dostojewskim”⁴³.

W utworach *Miasteczko Bełz* i *Dziecko żydowskie* dostrzec można odkrywaniu na nowo przemilczanych wspomnień, pojawiają się w nich próba przepracowania traum, wyparcie i pamięć odpamiętana, a więc zakrzywiona, uchwycona w jednym kadrze. „Dziewuszka” w wierszu *Dziecko żydowskie* porównana została do „sekretnego kwiatu”, ukrytego w niedostępnym oczom i zmysłom miejscu.

Żydowskie dziecko. Kwiat, co rósł w sekrecie.
Świerszczyk ukryty w szparze. A rodzice
i stara babka, wszystko padło w getcie,
oświetlone ogniem i księżycem.

Podobnie jak Osiecka, Gałczyński stosuje opozycje do świata terażniejszości i przeszłości. Mimo że „kwiaty znów pachną”, to woń jest „zbyt pełna”, intensywna, odurzająca. W ten sposób rysuje się swoista hiperbola czasów, w których przyszło żyć dziewczynce. Jest jak Icek, który stracił bliskich. Pojawiają się tu opozycje – blasku i cienia, ognia i księżycy. W nocy pojawia się krzyk, dzień zaś pełny jest milczenia. Dziewczynka jest jak cień, który musi się ukrywać, niezależnie od swego ocalenia i dotrwania do „lepszych” czasów.

Gałczyński nazywany był poetą codzienności⁴⁴ i „poetą świętej powszedniości”⁴⁵: „Gałczyński zwalcza wszystko, cokolwiek we współczesnej mentalności inteligenckiej trąci specjalizacją i elitaryzmem (...)” – pisze Artur Sandauer.⁴⁶ Związany był z grupą Skamander, a jego twórczość porównywana jest często do twórczości Juliana Tuwima, przede wszystkim ze względu na skłonność do prostych opisów codzienności i satyry: „Wyrósł z »kabaretowości« Skamandra. (...) Obdarzony fenomenalnym, nowoczesnym, bliskim pure nonsense’u poczuciem humoru, łączył go z liryzmem w sposób coraz bardziej spójny”⁴⁷. Powszechność, codzienność, nawiązania do prostej codzienności to cechy twórczości Gałczyńskiego, bliskie także Osieckiej, która należała do pokolenia naśladowującego jego język, satyrę i opisy rzeczywistości. Marta Wyka zaznacza, że Gałczyński, owszem, wyrzekł się elitarności, ale nie w rozumieniu skamandryckim (wszak do tego typu poezji nawiązywał), daleki był od miejskiego organizmu i Przybosio-

⁴³ A. Osiecka, *Szpetni czterdziestoletni*, Warszawa 2008, s. 50.

⁴⁴ J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2008, s. 123.

⁴⁵ Zob. A. Sandauer, *Poeta „świętej powszedniości”*. (Rzecz o Konstantym Gałczyńskim), [w:] tegoż, *Poeci czterech pokoleń*, Kraków 1977.

⁴⁶ A. Sandauer, *Poeta „świętej powszedniości”*. (Rzecz o Konstantym Gałczyńskim), [w:] tegoż, *Poeci czterech pokoleń*, Kraków 1977, s. 31.

⁴⁷ Tamże.

wej awangardy⁴⁸. Zarzucano mu nacjonalistyczne, antysemickie poglądy, jednak te zarzuty pojawiły się jako następstwo powiązań z redakcją pisma „Prosto z Mostu”, z którą współpracował. Niemniej trauma wojny, okupacji, peregrynacje obozowe nie pozwalały mu zapomnieć o najtrudniejszych chwilach, a z nacjonalizmem łączyła go tylko – pisząc za Martą Wyką – frazeologia⁴⁹. W wierszu *Dziecko żydowskie* fragment końcowy sugeruje bliskość doświadczeń poety i dziewczynki – być może mógłby być odpowiedzią na zarzuty dotyczące antysemickich poglądów Gałczyńskiego.

Dzisiaj jest dobrze, prawda, moje dziecko?
Kwiaty znów pachną. Gwiazdy znów migocą.
Ale ja także znam kolczasty drut i noc niemiecką
i czasem też krzyczę nocą.

Ten widoczny silny akcent sugeruje jedność losu dziecka żydowskiego z losem więźnia obozu jenieckiego Stalag Altengrabow. Obok tonu satyry, nonsensu i kabaretu u Gałczyńskiego pojawiają się echa wojny i okupacji.

Pamięć o Zagładzie, miejscach i nie-miejscach to właściwie pamięć „przeciwno-historyczna”, zła pamięć, pamięć z lukami, wytarta i odpamiętana, ale też postpamięć, którą odróżnia od myślenia historycznego subiektywizm i osobista więź⁵⁰. Postpamięć w takim rozumieniu to historia oparta nie na datach, a na przeżyciach. *Miasteczko Belz* jest utworem wieloprogowym, jednak na pierwszy plan wysuwa się przeszłość dziecka żydowskiego, jego okolica, tęsknota za bliskimi i czas, (w) którym przyszło mu żyć. Agnieszka Osiecka, by opowiedzieć o traumie dziecka, sięga po poetykę kołysanki, używa języka zwyczajnego, potocznego, pełnego czułości i przestróg. Mówi jak matka, która współodczuwa razem z Ickiem, pojmuje jego przeszłość i pamięć na poziomie empatii, zapośredniczenia wspomnień, odpamiętania – nie zaś recepcji faktów. Kołysanka staje się w tym przypadku praktyką ukierunkowaną na współuczestnictwo w pamięci o Zagładzie, a nie kolejną próbą jej zrozumienia czy opisanie.

Milczenie, szept i trwoga mieszają się w utworze Osieckiej z sielanką, podobnie jak w *Dziecku żydowskim* Gałczyńskiego. To właściwie bardzo ważny kontekst pod względem stosowanego języka, infantylizowania świata, kabaretowości i jarmarczności, o których mowa w innych częściach pracy. *Miasteczko Belz* kryje w sobie wiele kontekstów, o których wspomniano i z pewnością pozostało tu jeszcze wiele do odkrycia, do zinterpretowania.

⁴⁸ M. Wyka, *Wstęp*, [w:] *Konstanty Ildelfons Gałczyński. Wybór poezji*, oprac. taż, Wrocław – Warszawa – Kraków, s. LXVII.

⁴⁹ Tamże, s. XXXIV.

⁵⁰ M. Hirsch, *Żaloba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 254.

Dość zagadkowa pozostaje zawarta w końcowych fragmentach wiersza Osieckiej scena kołysania maleńkiego dziecka do snu przez bezradną matkę. To właśnie jej bezradność wobec przeznaczenia, losu, zdeterminowanego przez tak prozaiczne czynniki, jak kolor oczu, wydaje się nadawać ton całemu utworowi: Zagłada jest zawsze możliwa, spokojne życie jest zawsze zagrożone – człowiek w perspektywie doświadczenia Zagłady żyje i nie żyje jednocześnie, jakby jego prawo do życia zawsze mogło zostać uchylone. Może żyć naprawdę tylko wtedy, gdy zapomni – lecz bolesny paradoks polega na tym, że zapomnienie oznacza zarazem możliwość powrotu Zagłady.

Scena Osieckiej nasuwa na myśl sytuację przedstawioną w malarstwie Andrzeja Wróblewskiego. Na obrazie z 1949 roku *Matka z zabitym dzieckiem* przedstawione zostały dwie tytułowe postaci – dzieło jest minimalistyczne i bardzo przejmujące. Matka, ukazana w pozycji siedzącej, ma zamknięte oczy, jej dłoń delikatnie obejmuje małego chłopca, który wspina się po niej, wtulając, z czułością obejmując jej szyję. Gama barwna zamyka się w odcieniach żółci, zieleni i błękitu, którym Wróblewski zwykł przedstawiać postaci nieżyjące. Błękitny chłopiec na plecach ma ślad po kuli; jest jak wspomnienie: trwający i nieobecny. To hiperrealistyczne płótno ma swoją analogię w obrazie *Syn i zabita matka*. Wróblewski oddał na nich tragedię osierocenia. Matka obejmuje syna, jest ukazana w błękicie, głowa wychodzi poza ramy obrazu. Chłopiec wtula się w nieobecną matkę, odwrócony tyłem do odbiorcy, również jest postacią anonimową. Przejmująca jest tutaj śmierć niewinnego dziecka, lecz w równym stopniu bezsilność matki wobec czasów, historii, innych ludzi, Zagłady.

Na koniec, uzupełniając tekst o kontekst najnowszy, warto wspomnieć, że w roku 2018 wydawnictwo Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK opublikowało interesującą publikację *Wielogłos o Zagładzie* – zespół redakcyjny pod kierunkiem Marii Anny Potockiej spisał siedem pytań odnoszących się do tematyki Zagłady, problemów z odbiorem dzieł o Zagładzie. Na pytania odpowiedziało dziewięćdziesięciu pięciu intelektualistów, artystów, naukowców. Pierwsze pytanie brzmiało: *Co w pamięci o Zagładzie jest ważniejsze: przeszłość i pamięć o ofiarach czy teraźniejszość i zrozumienie tkwiącego w człowieku zła?* „Im większy dystans czasowy, tym bardziej realna staje się możliwość, że Holocaust będzie zapomniany, relatywizowanych albo się powtórzy. Co się raz zdarzyło, może zdarzyć się znowu” – odpowiada Jochen Gerz, niemiecki artysta konceptualny, ukazujący związki historii i pamięci⁵¹. Właściwie tego obawiają się Icek Osieckiej i dziewczynka Gałczyńskiego – losu walczącego pastuszka i ginącej Ryfki.

Podkreśliły: zapomnienie – relatywizm – powtórzenie.

⁵¹ *Wielogłos o Zagładzie*, red. M. A. Potocka, Kraków 2018, s. 66.

Bibliografia

- Ankersmit F., *Pochwała subiektywności*, [w:] tegoż, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. E. Domańska, Kraków 2004.
- Assmann J., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, wstęp i red. R. Traba. Warszawa 2008.
- Foucault M., *Wykład z 28 stycznia 1976 roku*, [w:] tegoż, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady z Collège de France, 1976*, przeł. M. Kowalska. Warszawa 1998.
- Hirsch M., *Żaloba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2010.
- Michałowski P., *Kołysanka budząca genologię*, „Teksty Drugie” 2017, nr 5.
- Osiecka A., *Galeria potworów*, Warszawa 2004.
- Panas W., *Pismo i rana. O literaturze polsko-żydowskiej*, „Roczniki Humanistyczne”, T. LV, 2007.
- *Po prostu Agnieszka. W 75. rocznicę urodzin Agnieszki Osieckiej. Studia i materiały*, red. I. Borkowski, Wrocław 2011.
- Sandauer A., *Poeta „świętej powszedniości”. (Rzecz o Konstantym Gałczyńskim)*, [w:] tegoż, *Poeci czterech pokoleń*, Kraków 1977.
- Szacka B., *Czas przeszły: pamięć, mit*, Warszawa 2006.
- Wójcik-Dudek M., *Kiedy mały Srulek staje się bohaterem literackim*, [w:] *Żydowskie dziecko*, red. A. Jeziorowska-Polakowska, A. Karczewska, Lublin 2003.

Małgorzata Wosnitzka-Kowalska

The University of Białystok

REMEMBERING THE HOLOCAUST AGAIN:
AGNIESZKA OSIECKA'S "MIASTECZKO BĘŁZ"
[THE TOWN OF BĘŁZ]

Summary

The article looks into the problem of remembering the Holocaust in the context of lullaby as a genre of different origins. It stems predominantly from the intimate relation with a child, is deeply rooted in folk music, and still functions in popular culture. As an example, the author chooses Agnieszka Osiecka's "Miasteczko Bełz," which is interpreted in the context of the 19th- and 20th-century poetry and art.

Key words: lullaby, memory, the Holocaust, poetry, Bełz.