

Jolanta Wróbel-Best
(Houston, Stany Zjednoczone)

PALIMPSEST PAMIĘCI LUB WIERA GRAN JAKO
ARTYSTKA I KOBIETA W KSIĄŻCE OSKARŻONA:
WIERA GRAN AGATY TUSZYŃSKIEJ

*Life is not what one lived, but
what one remembers and how one
remembers in order to recall it.*

Gabriel G. Márquez

Status autora i proces twórczy

Pablo Picasso wyróżnia samotność jako istotny element procesu twórczego. Umberto Eco przypomina w *Imieniu Róży* (1980) zasadę intertekstualności, według której wszystkie książki odwołują się do utworów już napisanych, a nowe narracje opierają się na zdarzeniach raz już opowiedzianych. Agata Tuszyńska podobnie analizuje proces twórczy w literaturze i wskazuje na szczególną pozycję autora. W książce *Oskarżona: Wiera Gran* bohaterka mówi do autorki: „Pani jest narzędziem. Uchem i piórem, przedłużeniem mojej przeszłości. Nie podoba się pani ta rola, widzę po grymasie twarzy. Ale nie mamy czasu. Nie mamy wyboru. Albo pani mnie ma na moich warunkach, albo ma pani milczenie”¹.

Autor staje się u Tuszyńskiej rodzajem narzędzia, pośrednika lub szpiega. Jest przedłużeniem percepcji głównego świadka/bohatera, który odtwarza przeszłość, poddaje wiwisekcji własną pamięć, wydobywa zdarzenia i konfrontuje je z teraźniejszością. Autor przypomina powiernika, obserwatora lub komentatora głębokich pokładów pamięci-tej „przepaści pamięci” (s. 27) – świadka, starej kobiety, Wierę Gran. Doświadczyła ona piekła wojny, a po wojnie została oskarżona o kolaborację z faszystami. Tuszyńska zdaje się negować ustalenia krytyków literackich, którzy twierdzą

¹ A. Tuszyńska, *Oskarżona: Wiera Gran*, Kraków 2010, s.15.

(jak Roland Barthes i Michael Foucault), że autor jest tylko funkcjonalnym wymogiem istnienia utworu literackiego i nie ma on wpływu na literackie sensy i interpretację dzieła. Pokazuje ona, że to właśnie autor nadaje ostateczne znaczenie literackie i jest podmiotem procesu interpretacyjnego. Autorka pisze w posłowie: „Rozpoczęłam od poszukiwań świadków jej losu. Żeby się do niej zbliżyć, poznać inaczej. Próbowałam na wielu piętrach, w różnych przekrojach czasu i w niejednym kraju”².

Socjologia literatury

Analizując książkę przez pryzmat socjologiczny, trzeba wyakcentować, że utwór Tuszyńskiej o Wierze Gran (*Oskarżona: Wiera Gran*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010) to pozycja wielce kontrowersyjna. Książka jest krytykowana za wręcz manipulacyjne użycie przez autorkę nigdy nie publikowanego, prywatnego pamiętnika Wiery Gran, w którym artystka oskarża Władysława Szpilmana o przynależność do żydowskiej policji w getcie oraz pomaganie hitlerowcom w organizowaniu wywózki Żydów do obozów koncentracyjnych. Szpilman zostaje nazwany w pamiętniku Gran „człowiekiem Gestapo”. Twierdzi się tam ponadto, że artysta spiskował z innymi i zorganizował gang w getcie, aby zamordować Gran. Krytycy książki podkreślają niemożność weryfikacji sądów związanych ze Szpilmanem. Mogły one być po prostu nieprawdziwymi i chorobliwymi wymysłami podeszłej już w latach Gran, mieszkającej samotnie w Paryżu.

Krytykuje się także sposób, w jaki Tuszyńska posługuje się materiałami źródłowymi, dążąc do wywołania sensacji. Konflikt pomiędzy Gran i Szpilmanem jest zasadniczym elementem fabuły w książce. Dynamizuje on całą narrację, podważa ustalone wartości i pokazuje, jak skomplikowane mogą być ludzkie wybory lub zależności pomiędzy ofiarą, katem oraz instynktem życia. Oboje artyści pracowali w kawiarni *Sztuka* w getcie i oboje przetrwali wojnę, ale nie pozostawali ze sobą w przyjacielskich kontaktach. Zawsze zachowywali się tak, jakby łączyła ich jakaś „straszna” tajemnica. Szpilman do końca życia odmawiał rozmowy o Wierze Gran (s. 271). Ona zaś źle wspomina w *Oskarżonej* ich spotkanie po wojnie:

“To ty żyjesz?!” – usłyszałam przerażenie w tym głosie. Przyjechałam z Babc, spod Warszawy, gdzie ukrywałam się po wyjściu z getta. „To ty żyjesz...” Tak mnie witał kilka dni po wyzwoleniu, w styczniu 1945 roku, mój akompaniator z getta, kolega z kawiarni *Sztuka*, Szpilman. Odmówił mi stanowczo pracy w radiu. ‘Mówią, że byłeś na usługach gestapo...’³

² Tamże, s. 450.

³ Tamże, s. 21.

Wspominając Szpilmana, który został pozytywnie uwieczniony w filmie *Pianista* Romana Polańskiego z 2001 roku, Wiera Gran odbiera mu wzniosły wizerunek. Przedstawia ona artystę jako kolaboranta. Zdaje się jednocześnie twierdzić w paryskich rozmowach z Tuszyńską w 2003 roku, że życiowe role i wybory człowieka okazują się skomplikowane i nieprzewidywalne. Czytelnik musi ostatecznie sam zdecydować, jaka powinna być logika wyboru w sytuacjach krańcowych, w których normy etyczne już nie istnieją. Jest to głębokie wyzwanie filozoficzno-egzystencjalne, które utwór Tuszyńskiej stawia przed współczesnym czytelnikiem. Jest to zarazem wartość książki, choć zarysowanie takiej problematyki egzystencjalno-etycznej nie byłoby w pełni możliwe bez obecności literackiego, negatywnego wizerunku Władysława Szpilmana.

Książka została przetłumaczona na język angielski, francuski, włoski, holenderski, grecki i hebrajski. Niektóre wersje tekstu, związane ze Szpilmanem, zostały pominięte w tłumaczeniu na niemiecki, a elektroniczne wydanie książki zostało wstrzymane w Niemczech w 2013 roku. Ponadto, rodzina Szpilmana wytoczyła autorce sprawę o zniesławienie. Sąd Okręgowy w Warszawie przyznał jednak, że Tuszyńska miała prawo do cytowania oskarżeń przeciwko Szpilmanowi, które znajdowały się w pamiętniku Wiery Gran. Odwołanie się rodziny Szpilmana od decyzji Sądu Okręgowego pozostaje w toku.

Książka Tuszyńskiej jest ważną pozycją, mimo jej kontrowersyjnego charakteru. Zadaje historyczne, filozoficzne i etyczne pytania: o sytuację polskich Żydów, wpływ historii i kataklizmów dziejowych na losy jednostki ludzkiej, istotę prawdy w sytuacjach ekstremalnych, niewystarczalność sądów i norm etycznych oraz niemożność całkowitego zrozumienia lub oceniania wyborów ludzkich, dokonywanych w czasie wojny...

Estetyka literacka

Skupiając się na sprawach estetyki literackiej (a więc dominującym dla nas zagadnieniu), należy powiedzieć, iż nowością przekazu Tuszyńskiej okazuje się wielowarstwowe użycie pamięci oraz osobistej narracji („personal story literatury”). Kategorie te nakładają się na siebie na kształt palimpsestu. Pamięć odgrywa w książce rolę tak istotną, że staje się ona „przepaścią pamięci” dla bohaterów. Wiera Gran wyznaje:

A przez panią jeszcze odgrzebuję wspomnienia, które już wcale nie istniały. Po co? Dlaczego się poddaję? Otworzyła się dziura, przepaść pamięci. Spadam. Nie wiem, jak się z niej wydobędę. Nie wiem. A teraz biorę pióro i maczam w swojej krwi...⁴

⁴ Tamże, s. 27.

W wywiadzie przeprowadzonym dla „The Polish Review” w 2013 roku Tuszyńska przyznaje, że pamięć to rzeczywiście szczególna i autonomiczna bohaterka w jej książce⁵.

Jeśli pamięć pełni rolę tak dominującą w dziele literackim, to należy zapytać, na ile literatura może prawdziwie opisać ważne wydarzenia historyczne (jak zjawisko wojny i Holocaustu) oraz etyczne dylematy człowieka, zapisane w pamięci jednostki i narodów. Pojawia się też pytanie, na ile fikcja literacka, posługująca się rozbudowaną kategorią pamięci (na przykład w pamiętnikach, biografiami lub innych utworach z elementami faktograficznymi), może formułować miarodajne sądy etyczne, związane z zachowaniem się człowieka w sytuacjach krańcowych? Należy zauważyć, iż *Oskarżona* Agaty Tuszyńskiej stawia powyższe pytania, które zostają nadbudowane nad zmodyfikowaną kategorią pamięci. Istota ludzkiego życia mierzy się w utworze z pamięcią. Wartość ludzkiego losu nie jest uzależniona od tego, co człowiek przeżył lub dokonał, ale zostaje ona związana z tym (jak to jest w przypadku Wierę Gran lub Władysława Szpilmana), co człowiek pamięta i jak to pamięta. Pamięć wiedzie u Tuszyńskiej w stronę „historii mówionej” („oral history”), która zostaje opowiedziana ustami Wierę Gran – konkretnego świadka wojny i zagłady Żydów – a wyakcentowana i opisana „umysłem” autora. Proponowane przez Tuszyńską dowolne posługiwanie się pamięcią świadka i układanie luźnych wspomnień w jednolitą narrację ma na celu odsłonięcie prawdy o Holocaustie. Tuszyńska pisze:

Spędziłam z Wierą Gran kilka lat. Ostatnich lat jej życia. Nie codziennie, z przerwami, czasem dłuższymi, trwającymi i kilka miesięcy, ale przez ten czas nie przedstawiała być obecna. (...) Nie opuszcza mnie wrażenie, że poruszam się po grząskiej materii (...) pamięci, migotliwej i zmiennej, powoływanej do życia często w sprzecznych kontekstach i w różnych celach. Interpretacje wcześniejszych zdarzeń zmieniają kształty nie znanego planu *podświadomych konieczności* [podkreślenie – J. W.-B.]. Wielokrotnie nie wiedziałam, czy obcuje z prawdą, czy z jej kolejnym wcieleniem.⁶

Kluczem do opisanego prawdy Holocaustu okazuje się „zrozumienie” łączące świadka i autora, który to przetwarza w sposób literacki oparte na faktach i pamięci świadectwo. Tuszyńska zauważa, że Wiera Gran ma pełną, literacką autonomię w utworze i mówi „swoim głosem”. Odtwarza ona tragiczne wydarzenia i wprowadza emocjonalnie nacechowaną perspektywę świadka. Autor zestawia tę perspektywę świadka ze swoją, własną potrzebą zrozumienia oraz własnym pojęciem historii, getta i dylematami następnego pokolenia, które

⁵ J. Wróbel-Best, *The Other Heroine is Memory. A Conversation with Agata Tuszyńska*, „The Polish Review”, 2014 (w druku).

⁶ A. Tuszyńska, *Oskarżona...*, s. 450.

bezpośrednio nie przeżywało wojny. Zostało ono jednak naznaczone piętnem wojny, stygmatem zagłady Żydów, a przez to silnie połączone – w swoich wyborach i myśleniu – z cierpieniem getta i wojennego pokolenia Polaków⁷.

Zrozumienie okazuje się więc kategorią intersubiektywną, wiodącą w stronę historycznej prawdy, która zostaje rozpisana na wiele osobistych „prawd” indywidualnych świadków. Tuszyńska zdaje się twierdzić, podobnie jak Søren Kierkegaard w *Albo-albo* (1843), iż historyczna prawda nigdy nie składa się z „nagich faktów”, ale jest budowana poprzez wielowarstwowe zestawienie ludzkich, subiektywnych odniesień do faktów. Ludzie bowiem tworzą historię i zapisują ją poprzez ich relacje do wydarzeń, życia i czasu, w którym żyją...⁸

Historia widziana oczami kobiety i artystki

Historia w *Oskarżonej: Wierze Gran* zostaje opowiedziana ustami kobiety i artystki, żyjącej w Warszawie w czasie II wojny światowej. Jest ona polską Żydówką, doświadcza tragedii getta i grozy wojny, toczonej przez Hitlera na ziemiach Polski i Europy. Zaś po wojnie tuła się po świecie, aby osiąść i umrzeć w Paryżu. Książka rejestruje nie tylko zapis pamięci, związany z czasem wojennej zagłady, ale pokazuje też dynamiczne linie połączeń istniejące pomiędzy różnymi wiekowo pokoleniami Polaków (takimi, jak Gran i Tuszyńska), których życie zostało dogłębnie zmienione przez doświadczenie Holocaustu. Zauważmy, że opis Holocaustu jest przeprowadzony w książce przy użyciu pryzmatu podwójnie „kobiecej” refleksji. Zdarzenia opowiedziane w wersji Wiery Gran i ich literackie zapisanie/dopełnienie przez Agatę Tuszyńską nawarstwiają się na siebie. Można zaryzykować twierdzenie, iż istnieje różnica w „męskim” opisie Holocaustu i obozów koncentracyjnych, proponowanym przez pisarzy takich, jak Tadeusz Borowski (*Pożegnanie z Marią*, 1947) lub Bogdan Wojdowski (*Chleb rzucony umarłym*, 1971), oraz „kobiecy” (feministycznym?) ujęciu Holocaustu widocznym w opisach Idy Fink, Zofii Nałkowskiej lub Agaty Tuszyńskiej. I tak, okrutny realizm wojny w opowiadaniach Idy Fink łączy się jednocześnie z elementami nadziei i okrucieństw życia, istniejącymi w rzeczywistości okupacji i zagłady. Kobiety pisarki niezauważalnie wprowadzają dyskretny język szczegółów, opisy konkretności, kolory ubrań i pozytywne emocje, które jakby negocjują i spowolniają wszechwładzę zła i okrucieństwa. Podobna sytuacja pojawia się w utworach Zofii Nałkowskiej

⁷ Agata Tuszyńska stwierdza w wywiadzie przeprowadzonym w języku angielskim: „*The Accused* is a book/an encounter. It is a recording of the fate of an old woman who experienced the hell of war and slender along with questions of a young person who is trying to understand. The key word here is „understanding.” Zobacz: J. Wróbel-Best, *The Other Heroine Is Memory*, s. 1.

⁸ Tamże, s. 7.

i Seweryny Szmaglewskiej. Zaś bohaterowie utworów Fink – Zygmunt, Eugenia i Zofia ze zbioru *Ślady* (1996) oraz Elżbieta i Katarzyna z książki *Podróż* (1990) – marzą o życiu pełnym miłości, radości i szczęścia oraz chronią te marzenia, żyjąc w okrutnej, barbarzyńskiej rzeczywistości wojny.

Ida Fink afirmuje życie i neguje śmierć, podczas gdy Tadeusz Borowski nie widzi niczego więcej oprócz śmierci i tragizmu w przestrzeni obozów koncentracyjnych... Wojdowski i Borowski popełniają samobójstwo po wojnie, bo jakby nie mogli oni oczyścić swej pamięci z głębokich, wewnętrznych obrazów „getta wojny”. Pozostają oni w nieustanym „cieniu wojny” i ostatecznie zostają postawieni w Sartre’owskiej sytuacji „bez wyjścia”. W opowiadaniach Fink i wojennej narracji Gran, prowadzonej przez Tuszyńską, istnieje zawsze coś więcej, niż tylko „getto wojny”. Pojawiają się okruchy życia, pasja pisania u Idy Fink oraz zafascynowanie muzyką i sztuką, tak widoczne w życiu Wierzy Gran.

Rola artysty w getcie

Książka Tuszyńskiej zadaje istotne pytanie o rolę sztuki i artysty w czasie wojny, a szczególnie w warszawskim getcie w latach 1941–1942. Getto zostaje odtworzone we wspomnieniach Wierzy Gran jako specyficzne „miasto w mieście”, w którym Żydzi zostali zmuszeni do życia. Akcent pada w nim na codzienną egzystencję i zwykłe przejawy życia, których nie mogła powstrzymać nawet wojna. Autorka formułuje pytania, związane z rytmem codzienności w getcie – tym mieście śmierci, w którym zgodnie z założeniem Hitlera nic nie powinno być istnieć. Są to w pewnym stopniu pytania aporyczne typu: Czym naprawdę było codzienne życie w getcie? Jak manifestowała się witalność podstawowych przejawów życia w obozie śmierci?

Wiera Gran twierdzi w książce Tuszyńskiej, że muzyka dynamizowała życie. Bycie artystką w getcie było czymś szczególnym i bardziej cenionym, niż zawód nauczycielki. Muzyka i słowa koncertowych piosenek stawały się dla mieszkańców getta rodzajem wolności i powrotem do normalności przedwojennego świata. Były one ucieczką od wojny, nędzy i zdegradowanego człowieczeństwa. Istnienie kawiarni z artystycznymi występami dawało siłę przetrwania, uaktywniało pozytywne wspomnienia i przywracało uwięzionym ludziom utracone obrazy miłości, nieba, zielonych drzew, kwiatów i tego wszystkiego, co dobre. Przyroda, opisywana w słowach piosenek, odkrywała sensory głęboko terapeutyczne i rodziła nadzieję. Inicjowała myślenie, że może nie wszystko jest stracone. Ogólnie ujmując, muzyka okazywała się formą duchowego katharsis dla Żydów, skazanych na zagładę. Otwierała im szczelinę nadziei w tym świecie bez nadziei. Artystka, śpiewaczka, taka jak Wiera Gran, pełniła integralną rolę w codziennym życiu obozu:

Żeby dać im zapomnienie, oderwanie od okrutnej rzeczywistości getta, śpiewałam piosenki o mimozach i o niebie. Poprosiłam, żeby mi napisano piosenkę o przestrzeni. Mieliśmy w getcie fizyczny głód przestrzeni. Śpiewałam: *Wierzę, że jest gdzieś na świecie, gdzie daleko zieleń, trawy i mgła nad rzeką i... la...nieba moc... bezmiar...* Słuchacze prosili, żebym śpiewała piosenki sprzed wojny, przypominały im inne życie, chwile szczęścia, czas, kiedy byli ludźmi, a nie tropionymi zwierzętami. Płakali, ale te łzy przynosiły im ulgę. Pozwalały na nadzieję, na myśl, że życie to nie tylko getto.⁹

Muzyka jako brama do życia

Muzyka/sztuka stawiała się często w getcie „wąską bramą” wiodącą do życia. Była sposobem negowania zbyt nagle przychodzącej śmierci, odrzuceniem statusu ofiary oraz ostatecznie odmową bycia kawałkiem mydła. Muzyka wprowadzała też w okrutny świat obozowej „gry w życie”, dyktowanej instynktem i potrzebą przetrwania. Wiera Gran wyznaje w *Oskarżonej*:

Chciałam dawać, obdarowywać, miałam wszystko w nadmiarze. (...) Śpieszyłam się na scenę. Do pracy. Czekali na mnie. Publiczność. Kim byli? A co, i pani ma mi za złe? Bogacze getta, szmuglerzy, żydowscy policjanci, ci, którym los dał kolejną szansę, którą sobie wywalczyli, zdobyli, odmówili ról ofiary i mydła. Nie chciałam być mydłem. Musiałam śpiewać. Żeby znać swoją wartość, żeby znali moją, żeby gra w życie szła. Nam niczego nie brakowało, to prawda, czy już zawsze będę się musiała z tego tłumaczyć? Pracowałam na żarcie. Nie brałam za darmo. Dobrze pracowałam.¹⁰

Muzyka była dla Wieri możliwością awansu społecznego już od początków szkoły. Awansu tego pragnęła cała jej rodzina, a więc samotna matka wychowująca trzy córki. Zdolności muzyczne najmłodszej córki ujawniły się wcześniej. Wiera, już jako mała dziewczynka, spontanicznie tworzyła melodie, układała słowa i bawiła się w granie „sztuki”. Muzyka w dzieciństwie była formą zabawy, aby niespodziewanie stać się najtrudniejszą, wojenną grą o życie i przetrwanie. Ta „gra w życie” za pomocą muzyki toczyła się codziennie w wojennej rzeczywistości, w której przyszło Wierze żyć. Zdefiniowanie i ocalenie życia w czasie amoralizmu (lub okupacyjnego życia poza „dobrem i złem” etyki) nie dokonywało się, jak to już o wiele wcześniej zauważył Friedrich Nietzsche (1844–1900), poprzez etykę, ale poprzez specyficjnie pojmowaną sztukę. W *Narodzinach tragedii* (1872) Nietzschego pojawia się założenie, iż prawdziwa sztuka (włączając muzykę) zawsze odzwierciedlała życie i była amoralna, a więc istniała niezależnie od kategorii etycznych. Życie samo w sobie nigdy nie było moralne, ale raczej „organiczne” i witalne. Tragiczny mit grecki, ważny

⁹ A. Tuszyńska, *Oskarżona: Wiera Gran*, s. 96-97.

¹⁰ Tamże, s. 20

składnik tragedii greckiej, bezpośrednio nazywał tę organiczną istotę życia i stawał się jawną manifestacją życia¹¹.

Użycie muzyki/sztuki w walce o przetrwanie w getcie (przypomnijmy tu też istnienie w obozach koncentracyjnych, jak to było w Oświęcimiu-Brzezince, przymusowych koncertów muzyki klasycznej, które były wykonywane przez więźniów w celu motywacji do pracy) prowadziło także do tego, że sztuka traciła wartości estetyczne i ulegała przedefiniowaniu. Stawała się wartością instrumentalną, a nie celem samym w sobie. Mogła przedłużać życie i zatrzymywać na chwilę obozową maszynę śmierci. Była jednak zestawiana z nieludzkim cierpieniem i poniżeniem człowieka, którego nie dawało się już z niczym porównywać. Sztuka, podobnie jak i etyka, traciła swoją zasadniczą funkcję w świecie bez wartości. Książka Tuszyńskiej wydobywa obrazy z życia getta, które wskazują, iż praca, sztuka, muzyka i rozrywkowe śpiewanie w kawiarniach okazywały się często „wąską bramą” wiodącą do przetrwania. A konieczność artystycznego wyboru (typu grać/śpiewać oraz nie grać/nie śpiewać w kawiarni dla Niemców) była dyktowana instynktem.

Czym był ten instynkt życia? Czy można zrozumieć do końca jego logikę, która zmuszała, aby: „znaleźć się w odpowiednim miejscu, nie bliżej, nie dalej, ale właśnie tam, gdzie sięgała ręka wybawiciela”?¹²

Getto posiadało własną definicję kolaboracji, która była często „współpracą” z losem:

Wszyscy jesteśmy kolaborantami. Na małą lub większą skalę, w planie jednego dnia i planie całego życia. Różnią nas jedynie doświadczenia i okoliczności, w jakich możemy sprawdzić, jak daleko sięgają granice naszych kompromisów. Historia stawia nas często w kontekście wyborów tragicznych. Współpracujemy z losem, układamy się z nim.¹³

Istnienie muzyki i teatrów w getcie było ponadto dla dużej grupy ludzi możliwością zaznaczenia postawy patriotycznej poprzez odmowę uczestniczenia w rozrywce, która równała prześladowcę i prześladowanego. Dla jednych osób sztuka przynosiła możliwość zarobku i przetrwania w tej „grze w życie”, a jeszcze dla innych była formą ucieczki od świata śmierci:

Tylko świnie siedzą w kinie, co bogatsze to w teatrze, wypisywano na murach. Straszono puszczaniem śmierzących gazów na sali, wywoływaniem pożarów, wlewaniem widzom do kieszeni żrących płynów i goleniem głów. Tymczasem na widowniach warszawskich scenek panował niezmiennie tłok...¹⁴

¹¹ Tamże, *Nietzsche on Art and Life*, ed. D. Came, Oxford University Press 2014.

¹² A. Tuszyńska, *Oskarżona: Wiera Gran*, s. 262.

¹³ Tamże, s. 200.

¹⁴ Tamże, s. 198.

Muzyka jako czysta rozrywka lub mimowolny epikureizm

Tuszyńska pokazuje też, że istniała w getcie sztuka/muzyka pojmowana jako czysta rozrywka. Wiera Gran pracowała jako piosenkarka w kawiarni *Sztuka*¹⁵ (a właściwie w nocnym klubie w getcie) i zatrudniona była w branży rozrywki, której istnienie w getcie trudno sobie wyobrazić. Autorka odważnie i inaczej pokazuje warszawskie getto: w różnorodności opisów i nietypowości skupionych tam charakterów. W getcie byli biedni, ale byli także bogaci, którzy chcieli cieszyć się życiem:

W getcie byli biedni i bogacze, którzy mieli pieniądze i chcieli cieszyć się życiem. Chcieli oni wydawać pieniądze na kawę, alkohol i chcieli słuchać muzyki. Nie było w tym nic złego. Było w getcie coś w rodzaju „życia rozrywkowego”, choć trudno to nam sobie wyobrazić, że tak mogło być. Zwykle myślimy o getcie jako „mieście śmierci”, ale tak nie było na początku istnienia getta warszawskiego. W getcie byli ludzie, którzy po prostu chcieli żyć. Nie wiedzieli, że zginą...¹⁶

Istnienie rozrywki w getcie można odczytać jako formę wojennego „epikureizmu”. Oczywiście posługujemy się tym terminem metaforycznie, bo przecież nikt w getcie nie tworzył egzystencjalnych teorii. Zainteresowanie hedonizmem pojawia się zazwyczaj wtedy, gdy dominuje poczucie materializmu i ulotności życia. Epikureizm akcentuje krótkość ludzkiej egzystencji, materializm, brak elementu deistycznego (na przykład Bóg nie istnieje lub nie interesuje się człowiekiem), różnorodnie definiowaną przyjemność jako cel życia oraz hedonistyczne wykorzystanie chwili¹⁷.

Getto nawet posiadało swoje *carpe diem*, bo życie ludzkie mierzyło się tam na sposób materii. Było ono przeżywane w perspektywie czasu teraźniejszego i w świecie otoczonym śmiercią. Nikt nigdy nie był pewien następnego dnia i nikt nie mógł przewidzieć do końca okrutnych zamiarów Hitlera...

¹⁵ Henryk Grynberg napisał sztukę, *Kabaret po tamtej stronie*, w której jedną z bohaterek jest Wiera Gran z kawiarni *Sztuka*. Zobacz: „Dialog” 1997, nr 8, s. 5-33.

Zobacz także: M. Szablowska-Zaremba, *Człowiek po Zagładzie. Problematyka egzystencjalna w twórczości Henryka Grynberga*, Lublin 2010. Dziękuję dr Szablowskiej-Zarembie za życzliwą i przydatną uwagę.

¹⁶ Jest to część wywiadu z Agatą Tuszyńską, który odbył się w języku angielskim i jest w druku w „The Polish Review”: „There were poor people who suffered hunger in the Warsaw Ghetto, but there were also people who had money. They wanted to enjoy themselves. They wanted to spend money on coffee or alcohol, and they wanted to listen to music. There is nothing wrong with it. At first, I thought it was impossible to have this kind of entertainment in the ghetto. We used to think about any ghetto as a “city of death,” but it was not like that at the beginning of the Warsaw Ghetto. They were people in the ghetto who just wanted to live.” Zobacz: J. Wróbel-Best, *The Other Heroine Is Memory*, s. 3. Podaję w tłumaczeniu własnym.

¹⁷ M. E. O'Connor (transl.), *The Essential Epicurus*, Prometheus Books 1993.

Pamięć starej kobiety

Pamięć jest ważną i autonomiczną bohaterką w *Oskarżonej*. Jest to pamięć starej kobiety, która analizuje swoje życie, rozpamiętuje prawie dwa lata spędzone w warszawskim getcie i nie potrafi oderwać się od przeszłości. Pamięć jest właściwie wszystkim, co ona posiada. Wiera Gran pozostaje osobą samotną po wojnie: nie wychodzi ponownie za mąż, nie ma przyjaciół i ciągle mówi o wojnie i cierpieniu. Zamknięta w małym, paryskim mieszkaniu stale rozpamiętuje przeszłość. Tuszyńska opisuje mieszkanie Gran jako pomieszczenie, przypominające „barak” w getcie. Jest ono małe, „wielkości średniego bunkra w getcie (kiedy to się skończy, przeliczanie na kryjówki, cenę przeżycia, okup szmalcowników), gdyby go opróżnić, ukryłoby się tu kilka osób”¹⁸.

Jest ono także zawsze ciemne, bo Wiera nie godzi się na zapalenie światła. Artystka nie pozwala prawie nikomu na wchodzenie do mieszkania. Tuszyńska procesualnie pokazuje, jak pamięć o przeszłości stawała się torturą w życiu artystki. Miała ona głębokie poczucie winy, że nie udało jej się uratować ukochanej matki i siostr. Ponadto, artystka rozpamiętuje oskarżenia o współpracę z Niemcami i śpiewanie dla Gestapo. Zarzuty o współpracę z Niemcami uniemożliwiły jej zamieszkanie w Izraelu i Wenezueli po wojnie. Nikt jej tam nie chciał. Wiera Gran miała trzy rozprawy sądowe, związane z jej wojenną, artystyczną działalnością i żaden z sądów nie udowodnił jej winy. Artystka cierpi przez całe życie z powodu niesłusznych, według niej, oskarżeń. Chce ona wręcz wykrzyknąć w *Oskarżonej* swoją niewinność i udowodnić ją przed całym światem. Wiera Gran okazuje się jednak ambiwalentnym charakterem dla wielu osób. Maria Piękniewska (pielęgniarka, pracująca dla podziemnego Czerwonego Krzyża i mieszkająca w getcie do 1943 roku) opowiada w książce Tuszyńskiej:

Przesłuchiwano mnie długo, wszystkiemu zaprzeczałam. Wypuścili mnie, bo byłam karmiącą matką, zatrzymali jedynie dokumenty. Wcześniej rano znalazłam się na dziedzińcu. Gestapowiec wskazał na stojącą tam kobietę, mówiąc, że to ta sama, która zeznawała w pokoju obok: słynna piosenkarka Wiera Gran. Powiedział: ‘Współpracuje z nami, wydaje Żydów, a sama jest na wolności’. Minęliśmy ją. Odwróciłam się na chwilę, żeby na nią popatrzeć. Była średniego wzrostu, średniej tuszy, w letniej sukience w pasy, nie pamiętam jakiego koloru, włosy ciemne, zaczesane do góry.¹⁹

Ujmując rzecz ogólnie, Tuszyńska pojmuje pamięć jako zbiór wewnętrznych obrazów i motywów, które są przypominane inaczej w zależności od czasu, sytuacji i otaczającej nas publiczności. Jest ona rodzajem „myślenia

¹⁸ A. Tuszyńska, *Oskarżona: Wiera Gran*, s. 14

¹⁹ Tamże, s. 240.

nieukierunkowanego”, które dotyka szczegółu (jak to było w przypadku Proustowskiej magdalenki) i wiedzie do większej znaczeniowo całości. W pamięci Wiery Gran muzyka pełni rolę obrazu-klucza, który zarysowuje całość. Muzyka definiuje jej życie, bo to ona zawsze pozwalała Gran na przeżywanie siebie jako artystki oraz kobiety. Bohaterka Tuszyńskiej opowiada:

- A co było w pani śpiewie najważniejsze?
- Chciałam wywołać wzruszenie. Śpiewałam dla innych, nie dla siebie. Dawałam, ale i odbierałam od słuchaczy wielką porcję emocji, zaangażowania.²⁰

Zauważmy, że to właśnie sztuka, muzyka i zawodowe śpiewanie pomogły jej przetrwać ciężki, osobisty okres w życiu, który nastąpił po śmierci dziecka i utracie męża. To sztuka wyzwalała w niej ukryte siły do życia po śmierci matki i sióstr. Sztuka jakby zawsze zajmowała pierwsze miejsce w życiu Gran-kobiety. Dodajmy, że w czasie paryskich rozmów z Tuszyńską w 2003 roku Wiera Gran z dokładnością szczegółu odtwarza swoje występy, piosenki i publiczność, która miała tak dawno temu, bo w 1942 roku. Artystka mówi i ciągle myśli o sztuce i koncertach, odbywających się w przeszłości w warszawskim getcie. W wywiadzie przeprowadzonym dla „The Polish Review” Tuszyńska zastanawia się nad fenomenem pamięci i dziwi się, że pamięć Gran była tak klarowna wiele lat po wojnie. Ludziom wydaje się, mówi autorka, że obraz przeszłości powinien zacierać się pięćdziesiąt czy sześćdziesiąt lat po wojnie. Proces ten nie dotyczył jednak Wiery Gran. Obsesyjnie pamiętała ona każdy szczegół ze swego artystycznego i wojennego życia.

Ona wciąż żyła w cieniu wojny. Jest to właściwie niepojęte, że wojna była tak ciągle obecna w jej życiu.²¹

Jak pisać o Holocauście lub wnioski końcowe

Oskarżona. Wiera Gran to książka polifoniczna. Przybliżyła ona wizerunek Wiery Gran jako kobiety i artystki, przeżywającej lata młodości w czasie wojny. Śpiewaczka była wciąż przecież młoda (miała 25 lub 26 lat, mieszkając w getcie) i jej najpiękniejsze lata, wybory, zawodowa fascynacja muzyką i sztuką oraz jej powojenna egzystencja i ostatecznie samotna śmierć w Paryżu w 2007 roku były w dużej mierze uwarunkowane przez wojnę, doświadczenie getta i powojenne oskarżenia (nigdy nieudowodnione) o współpracę z Niemcami. Książka Tuszyńskiej pokazuje moralne dylematy, związane z życiem

²⁰ Tamże, s. 20.

²¹ J. Wróbel-Best, *The Other Heroine is Memory...*, s. 8. Tuszyńska mówi: „She was always living in the shadow of war. For me, it is actually incredible how the war was constantly present in her life...” Podaję w tłumaczeniu własnym.

Wiery Gran i zmusza jednocześnie do zadania pytania o istotę i sens pisania o Holocauście. Jak należy pisać o Holocauście w perspektywie literackiej? Na ile przekaz literacki, związany z doświadczeniem śmierci w getcie, obozie koncentracyjnym i okolicznościami wojny, jest historycznie prawdziwy i semantycznie nośny? Czy prawdy historyczne i literackie nakładają się na siebie?

Theodor Adorno (1903–1969) wyznaje w słynnym manifestie, że „pisanie poezji po Auschwitz jest barbarzyństwem”. Stwierdzenie takie jest krańcowe, ale zdaje się ono zakładać potrzebę głębokiego namysłu w trakcie pisania o doświadczeniach i tragediach wojny. Adorno wydaje się sugerować konieczność oszczędnego słowa oraz takiego literackiego tworzenia, które wymaga sprawdzania, poprawiania i przepisywania fragmentu literackiego, dotyczącego prawdy Holocaustu. Postawa taka to wyzwanie intelektualne i moralne dla każdego historyka, pisarza i czytelnika....

Pisanie o zagładzie żydowskiej może być także rodzajem osobistego dialogu lub spotkania z historią oraz dotykaniem rozproszonych śladów poprzednich, wojennych pokoleń. Wydaje się, że to właśnie sztuka (tak szczególnie opisana w książce *Oskarżona: Wiera Gran*) i indywidualna refleksja odgrywają w tym dialogu rolę zasadniczą. Agata Tuszyńska podsumowuje w podziękowaniu/posłowniu do książki:

Nie pisałam biografii. Chciałam opowiedzieć jej historię w sposób, w jaki może jej doświadczyć ktoś, kto – jak ja – nie przeżył wojny, a jednocześnie z racji rodzinnych uwikłań przez lata „nie wychodzi z getta”. To nie jest monografia artystycznych dokonań Wiery Gran, to moje z nią spotkanie, osobiste rachunki z czasów zagłady, której nie dane mi było przeżyć, a która jest niezmiennie obecna w każdym z moich życiowych wyborów.²²

²² A. Tuszyńska, *Oskarżona: Wiera Gran*, s. 450.