

Jacek Partyka  
(Białystok)

## MOWA ZALEŻNA. CHARLESA REZNIKOFFA (PRZE)PISANIE HOLOCAUSTU

Pewien amerykański krytyk zapewne lekko przesadził, kanonizując Charlesa Reznikoffa na świętego w „domenie sztuki”, choć z drugiej strony – antycypując sprzeciw – osąd swój opatrzył „zabezpieczającą” uwagą, która przypomina nam, iż „jeśli idzie o uznanie literackie, można powiedzieć, że najtrudniejsze jest zawsze pierwsze sto lat”<sup>1</sup>. Równie kontrowersyjne wydaje się stawianie jednego z głównych dzieł Reznikoffa, *Holocaustu*, na równi z *Finnegans Wake* Jamesa Joyce’a<sup>2</sup>. Można mniemać, że na hiperboliczne skłonności krytyka Reznikoff (podobno autentycznie skromny człowiek) zareagowałby irytacją. Jedno wszakże jest pewne: jego twórczość długo nie była doceniana, a i obecnie znana jest stosunkowo wąskiemu gronu czytelników. O jego wyjątkowości świadczą natomiast niewątpliwie umiejętność wypracowania równie oryginalnej co trafnej formuły na opisanie tragicznego doświadczenia Żydów europejskich w pierwszej połowie XX wieku.

Charles Reznikoff (1894–1976) kojarzony jest przede wszystkim z grupą nowojorskich poetów, którzy w latach trzydziestych XX wieku określili się mianem „Obiektywistów” i postanowili kontynuować tradycję pisania wierszy imagistycznych. Skupieni wokół wspólnego, aczkolwiek nieco mglistego programu, twórcy tacy, jak: Louis Zukofsky, George Oppen, Carl Rakosi (który *notabene* nowojorczykiem nie był) czy wreszcie sam Reznikoff, wywodzili się z kręgu emigranckich rodzin żydowskich, które przybyły do USA z Rosji i Niemiec (na przykład, rodzice Reznikoffa uciekli z Rosji ze strachu przed pogromami, jakie w wybuchły tam po zabójstwie cara Aleksandra II Romanowa). Oprócz podobnych predylekcji estetycznych, łączyło ich poczucie inności

---

<sup>1</sup> M. Hindus, *Charles Reznikoff*, przeł. J. Anders, „Literatura na Świecie” nr 5-6/1996, s. 331.

<sup>2</sup> M. Hindus, *Charles Reznikoff. A Critical Essay*, London 1977, s. 28.

i odrębności na tle reszty, mocniej w amerykańskiej kulturze zakorzenionych pisarzy, oraz silne, lewicowe wyczulenie na problemy społeczne. Niebagatelny wpływ na ich wrażliwość i sposób pisania miał też zapewne fakt, iż w ich domach rodzinnych nie posługiwano się językiem angielskim.

Przypomnijmy jednak pokrótce główne postulaty programu Obiektywistów. W ujęciu Zukofskiego – pomysłodawcy i głównego animatora grupy – wiersz winien być traktowany jako materialna rzecz, a w procesie twórczym należy zwracać szczególną uwagę na *sincerity* [co tu trzeba rozumieć jako *rzetelność*] i *objectification* [obiektywizację]. Cokolwiek mętny wywód Zukofskiego niełatwo jest sparafrazować czy podsumować, niemniej jednak jest on istotny o tyle, że wpłynął na rozwój poetyki Reznikoffa, a szczególnie na jego myślenie o języku poezji. „[Zukofskiemu] najogólniej mówiąc chodziło o radykalne przesunięcie akcentu z interpretacji treści na funkcjonowanie formalnych mechanizmów wiersza, o traktowanie wiersza głównie [co nie znaczy „tylko i wyłącznie” – J. P.] jako materialnej konstrukcji artystycznej, a nie jako środka przekazu znaczenia.”<sup>3</sup>

Reznikoff, z kolei, podkreślał, że mianem obiektywisty określić można poetę, który zamiast otwarcie nazywać swoje emocje, przedstawia to, co widzi i słyszy; poetę, którego stan ducha wyraża się zawsze *niebezpośrednio* w doborze tematu, w selekcji materiału i w przyjętej strategii formalnej. Innymi słowy, obiektywista to twórca, który świadomie ustawia się w roli świadka składającego zeznanie w sądzie<sup>4</sup>. Nawiasem dodajmy, że sam poeta był z wykształcenia prawnikiem. Rozwijając „procesowe” porównanie, można powiedzieć, iż tak, jak orzeczenie i wyrok w sprawie są prerogatywą sędziego, tak też o ostatecznym sensie opisaney w wierszu rzeczy bądź sytuacji decyduje czytelnik. Poezja nie osądza i nie rozstrzyga, a tylko *stwarza warunki* do wyrażenia sądu.

Nie jest to w literaturze pomysł nowy. Analogicznego podejścia dopatrzeć się bowiem można w sformułowanym przez T. S. Eliota pojęciu „korelatu obiektywnego”, w imagistycznym manifestie Ezry Pounda czy też, sięgając głębiej w przeszłość, w starej poezji chińskiej, którą Reznikoff wysoko cenił. Tak więc na plan pierwszy wysuwa on zawsze szczegół i konkret, jest piewą takiego świata, jaki dostępny jest „wprost” – jednocześnie skrupulatnie eliminuje odautorski komentarz do tego, co opisowi podlega.

Wczesną poezję i prozę Reznikoff przynosił do redakcji *Menorah Journal*, pisma ukazującego się nieregularnie w Nowym Jorku od 1915 do 1962, które stanowiło ważną platformę dla wystąpień czołowych intelektualistów, pisa-

<sup>3</sup> *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, red. A. Salska, tom 1, Kraków 2003, s. 552.

<sup>4</sup> L.S. Lembo, [An Interview with] Charles Reznikoff, „Contemporary Literature”, Vol.10, No. 2 (Spring 1969), s. 194.

rzy i artystów pochodzenia żydowskiego. Publikowane tam artykuły i utwory literackie propagowały ideę „żydowskiego humanizmu”, stając się często zarzewiem gorących debat i gwałtownych polemik w środowisku diaspory. Dla młodego Reznikoffa była to sposobność nawiązania kontaktów z wybitnymi historykami judaizmu (Salo Baron, Cecil Roth) oraz początek jego pracy nad próbą zrozumienia, czym w istocie jest bycie Żydem w Ameryce.

Redaktorzy „Menorah Journal” konsekwentnie odrzucali syjonistyczny pogląd, iż kultywowanie tradycji judaistycznej poza Palestyną jest w dłuższej perspektywie nie tylko chybione, ale wręcz niemożliwe. Reznikoff był głęboko przekonany, że kultura żydowska jest na tyle żywotna, by móc rozwijać się w „obcym” kontekście. Niemalże całą jego twórczość przenika etos, którego źródła upatruje się w jednym z wersetów *Księgi Rodzaju*<sup>5</sup>: „Bóg wysłał mnie przed wami, aby wam zapewnić potomstwo [dosłownie: resztę] na ziemi i abyście przeżyli dzięki wielkiemu wybawieniu” (Rdz 45, 7)<sup>6</sup>. Słowa biblijnego Józefa nazywa się czasami „Doktryną reszty, która przynosi wybawienie” (ang. *The Doctrine of the Saving Remnant*) i skrywa się w nich wiara, iż bez względu na okoliczności okrutnej historii lud wybrany zdoła się odrodzić, a tym samym przekuć klęskę w zwycięstwo.

Dla Reznikoffa sytuacja diaspory była nie tyle przekleństwem, co zadaniem, które należy podjąć. Podobno nie przyjął kiedyś zaproszenia do Izraela, twierdząc, że nie zna jeszcze wystarczająco Central Parku<sup>7</sup>. Był i czuł się Żydem, ale Żydem nowojorskim i z tej perspektywy „nieortodoksyjnie”<sup>8</sup> afirmował swoją tożsamość.

W młodości był targany wątpliwościami co do wyboru drogi życiowej, najpierw postanowił więc spróbować dziennikarstwa. Decyzji tej poniechał po roku, zrozumiałszy, że dziennikarstwo „zajmowało się głównie aktualnościami, a nie sposobami ich opisanie, i badało fakty pod kątem ich ładunku sensacyjnego i melodramatycznego, nie zaś tego, co w nich zwykle i codzienne”<sup>9</sup>. Potem przez czas jakiś nosił się z zamiarem napisania pracy doktorskiej z historii. Ostatecznie jednak został studentem prawa, a jego zainteresowania zogniskowały się na filozoficznych podstawach kodeksu karnego. Upodobanie do teoretycznych spekulacji raczej niż do praktycznego wykorzystania wiedzy

<sup>5</sup> Patrz: R. Omer-Sherman, *Charles Reznikoff (1894–1976)*, w: *Holocaust Literature. An Encyclopedia of Writers and Their Work* Volume II, S. Lillian Kremer (red.), New York – London 2003, s. 987.

<sup>6</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 1991, s. 63.

<sup>7</sup> M. Hindus, *Charles Reznikoff*, dz. cyt., s. 348.

<sup>8</sup> Tamże, s. 332.

<sup>9</sup> Tamże, s. 332.

zgrupowanej podczas studiów przyniosły wkrótce pierwsze rozczarowania: jako adwokat zupełnie nie sprawdzał się na sali sądowej, nie był wystarczająco elokwentny i, co zawsze w jakimś stopniu jest wymagane od prawnika, nie dość wyrachowany. Imał się więc rozmaitych zajęć, począwszy od sporządzania haseł do publikacji encyklopedycznych po redagowanie pism prawniczych.

Był to również okres, w którym intensywnie próbował sił w literaturze, tworząc wiersze, krótkie utwory sceniczne, pisząc szkice o charakterze autobiograficznym i sporządzając (na zamówienie) kroniki amerykańskich gmin żydowskich. Jego wysiłki pogodzenia niedającej satysfakcji pracy zarobkowej z pisaniem przypominają sytuację innego żydowskiego pisarza, Franza Kafki, na co dzień sumiennego pracownika praskiego Towarzystwa Ubezpieczeń Robotniczych, który wieczorami i nocami obmyślał swoje wizjonerskie powieści i opowiadania. Ale w przypadku Reznikoffa mozolne, wielogodzinne ślęczenie nad orzeczeniami amerykańskich sądów w sprawach karnych prowadzonych na terenie Stanów Zjednoczonych na przełomie XIX i XX wieku przyniosło pomysł na nietypowe dzieło literackie, opatrzone tytułem *Testimony* (*Świadcstwo*). W książce tej, pisanej na przestrzeni wielu lat i zamkniętej ostatecznie w dwóch okazałych tomach, życie obywateli Ameryki ukazane jest w zwierciadle autentycznych, dawnych kronik sądowych.

*Testimony* dało wyraz czterem pasjom Reznikoffa: jego fascynacji dziennikarstwem, prawem, historią i literaturą. Już w swojej pierwotnej wersji z roku 1934 utwór ten wprowadził krytyków w niemałą konsternację, dekonstruuując lub wręcz uniemożliwiając wyraźne rozgraniczenie pomiędzy prozą a poezją, pomiędzy *fiction* a *nonfiction*. Ale to nie wszystko. Materiał źródłowy zaczerpnięty został z dokumentów dostępnych praktycznie każdemu, a następnie niezmiernie zmodyfikowany pod względem stylistycznym, bądź też włączony do treści książki praktycznie bez żadnej uprzedniej korekty. A takie postępowanie prowokuje oczywiście pytanie o autorstwo, o zasadność umieszczania jednego nazwiska na okładce publikacji. Współczesny odbiorca sztuki może wrzucić ten właśnie tom Reznikoffa, słusznie zresztą (czyni tak na przykład Monique Claire Vescia<sup>10</sup>), do jednego worka z *ready-mades* Marcela Duchampa i muzyką komponowaną w o oparciu o *sampling*.

We wszystkich tych przypadkach chodzi przecież o arbitralny gest artysty, radykalnie zmieniający estetyczny wymiar i intelektualny ładunek cudzych słów, przedmiotów czy dźwięków. To jednocześnie znacząca redefinicja pojęcia sztuki (dzieło sztuki *nie musi* być własnoręcznie wykonane przez artystę,

<sup>10</sup> M. C. Vescia, *Depression Glass. Documentary Photography and the Medium of the Camera Eye in Charles Reznikoff, George Oppen, and William Carlos Williams*, New York & London 2006, s. 120.

nie musi też być unikalne) i atak wymierzony w skostniałe nawyki publiczności i czytelników.

Reznikoff jest jednym z wielu pisarzy, którzy stanęli w obliczu dylematu, jakim jest podjęcie próby opisanego doświadczenia granicznego Zagłady. Może ono być pamięcią tego, co ujrzone i odczute osobiście (narracja konfesyjna), może być także pamięcią obcowania ze świadectwem innego człowieka (narracja biograficzna, historyczna lub częściowa fikcjonalizacja zdarzeń). W tym drugim przypadku reprezentacji *extremum* rysują się dla piszącego dwa zasadniczo odmienne kierunki: albo ograniczyć ambicję własną na rzecz operacji na cudzym głosie, a więc zgodzić się na „drugorzędną” rolę relacjonującego, lub też zawierzyć potencjałowi własnej wyobraźni twórczej w przekonaniu, że zmyślenie lub częściowe zmyślenie są równie uprawnionymi sposobami dotarcia do prawdy. W tym sensie pisanie staje się odmianą hermeneutyki – unaczynia sposób, w jaki piszący rozumie nie tylko to, co jest opisywane, ale także samego siebie w konfrontacji z tym, co ma znaleźć wyraz w słowie. Jakże różna jest ta „hermeneutyka” pisania o Holocauście w wydaniu, dajmy na to, Nelly Sachs i Sylvii Plath – jakże daleko jest od traumy faktycznej do posługiwania się faktem historycznym jako użyteczną metaforą. Reznikoff doskonale zdawał sobie z tego sprawę.

Opublikowany w 1975 roku *Holocaust* jest poematem opartym na materiale dokumentalnym, a mianowicie na wydanych w Ameryce protokołach procesów norymberskich oraz jerozolimskiego procesu Eichmanna. W utworze tym Reznikoff posługuje się kolażem ujednoliconych stylistycznie parafraz, wyciszając swój głos. To pierwsza osobliwość: autor pisze, ale jednocześnie milczy. Tym samym otrzymujemy poezję „mowy zależnej”, dyskurs odtwórczy, zasadniczo uwarunkowany treścią starannie wyselekcjonowanych zeznań. To w dużej mierze kontynuacja metody wymyślonej na użytek *Testimony*. Zastanówmy się nad etycznym wymiarem tak rozumianej reprezentacji, ale przecież także: interpretacji Zagłady.

Wykorzystywanie cudzej mowy jest równoznaczne z chęcią zminimalizowania roszczeń autora do wszechwyjaśniania i, często, definitywnej oceny przedstawionego czytelnikowi doświadczenia. „Pragnę zastrzec,” zdaje się powiadać nam taki autor, >że to, co pomieściłem w tekście utworu jest ledwie *aprosymacją*; pokazuję coś, co wydobyte z naturalnego kontekstu *świadectwa* wytraca prawdziwość. Nie potrafię usytuować się *ponad* tym doświadczeniem. Nie znajduję żadnego archimedesowego punktu, z którego byłbym w stanie pokusić się o jakąś całościową wykładnię sensu. Dlatego przytaczam, dlatego cytuję<. Tu kończy się hermeneutyka autora a zaczyna hermeneutyka czytelnika.

Poemat *Holocaust* kreśli przed nami obraz deprawacji (w wymiarze fizycznym, psychicznym, geograficznym, a nawet językowym), której krańcowość stanowi wielkie wyzwanie dla empatii – niewykluczone nawet, że pojęcie to po prostu znosi. Reznikoff, niedoszły adept sztuki dziennikarskiej przy Uniwersytecie w Missouri, a jednocześnie prawnik, użył całej swojej fachowej wiedzy i intuicji, by wybrać fragmenty zeznań opisujące takie zdarzenia, które najpewniej wydałyby się *niemożliwe* – gdyby nie fakt, że zostały poświadczone.

Lakoniczny tytuł *Holocaust* sugeruje przedstawienie problemu w bardzo ogólnych zarysach, tym bardziej, że rzecz podzielona została na dwanaście sekcji odtwarzających logistykę i chronologię Zagłady: „Deportacje”, „Getta”, „Obozy pracy” itd. Niemniej jednak ta ogólnikowość okazuje się co najmniej nieoczywista w trakcie lektury. Reznikoff, jak już wspomnieliśmy, potrzebuje szczegółu, konkretności, zbliżenia – to niewątpliwie wyróżnik jego metody pisarskiej. Rysuje więc sceny rozmów, pożegnań, cierpień, egzekucji – a wszystko odbywa się w poszanowaniu dla realiów historycznych i pozostawionego w dokumentach świadectwa. Jednocześnie podejmuje bardzo istotną decyzję na poziomie stylistyki wypowiedzi: wszystkie wykorzystane jednostkowe świadectwa otrzymują postać narracji w trzeciej osobie. Nie ma tu imion i nazwisk, a więc odrębne historie przenikają się nawzajem w sposób niemalże niedostrzegalny. Jest szczegół, ale ukazany z dystansu. Tak jest lepiej, zdaje się komunikować Reznikoff, tak jest uczciwiej. W konsekwentnie spójnej narracji raz tylko pojawia się wyłom. W trzeciej sekcji poematu, *Badania*, słyszymy głos zgoła odmienny:

Jesteśmy cywilizowani –  
my, Aryjczycy;  
i nie zawsze zabijamy skazanych na śmierć  
tylko dlatego, że są Żydami,  
jak mogliby to czynić mniej cywilizowani od nas;  
używamy ich, by służyli nauce  
jak szczury lub myszy.<sup>11</sup>

To jedyny głos w pierwszej osobie. Na pierwszoosobowej narracji nie można tu polegać<sup>12</sup>, jest przekaźnikiem morderczej ideologii i zakłamania. Objętościowo jest to jeden z najkrótszych, ale jednocześnie, poprzez inne ustawienie głosu, także najistotniejszych fragmentów *Holocaustu*. O co chodzi? W tym osobliwym poemacie dystans (sygnalizowany umownie narracją trzecioosobową) jest warunkiem myślenia o prawdzie i warunkiem dążenia

<sup>11</sup> Ch. Reznikoff, *Holocaust*, Nottingham 2010, s. 15. Wszystkie tłumaczenia z tego tomu podaję w przekładzie własnym.

<sup>12</sup> S. Vice, *Holocaust Poetry and Testimony*, „Critical Survey”, Vol. 20, No. 1 2008, s. 11.

do prawdy. Do prawdy doświadczenia upodlonych i zamordowanych mamy bowiem tylko dostęp połowiczny. Prawda jest zawsze jakoś poza zasięgiem: czy to wyobraźni, czy też deskryptywnego potencjału naszego języka. Zaimiek „my” umownie skraca dystans wobec czytelnika, ale jednocześnie przynosi kłamstwo.

Co jeszcze niesie ze sobą decyzja zbudowania dzieła poetyckiego w oparciu o tak silną zależność od materiału faktograficznego? *Holocaust* jest rodzajem „synopsy” olbrzymiej ilości dokumentów, z którymi przeciętny czytelnik nie dałby rady się zmierzyć. Co więcej, wydaje się, że autor podejrzewa swoich amerykańskich czytelników o nieznaną rudymenarnych faktów z historii omawianego okresu: pomieszczone na końcu odautorskie noty wyjaśniają na przykład znaczenie słowa „naziści”, a pamiętajmy, że książkę opublikowano w 1975 roku. Na funkcję typowo informacyjną wskazuje także miano, jakim w sposób przenośny Reznikoff określił zastosowany przez siebie język: „recytatyw”, śpiew używany w partiach deklamacyjnych oper i oratoriów, mający na celu zarysowanie rozwoju wypadków.

Zdania i fragmenty zeznań zostają przez Reznikoffa uproszczone, oczyszczone z retorycznej „waty” i emocji, dzięki temu sprawniej posługuje się ironią. Jak, na przykład, w następującym fragmencie:

Właśnie wtedy przybłąkał się jakiś pies  
i SS-man pochylił się, by go pogłaskać  
i wyjął z kieszeni kostkę cukru  
i dał ją psu.<sup>13</sup>

Anaforyczny spójnik „i” tylko pozornie składa całość w ciąg przyczynowo skutkowy. W scenie poprzedzającej ten sam SS-man bestialsko zabija matkę z małym dzieckiem. Brzmi ironicznie. Ale czymże, w gruncie rzeczy, jest ironia? Czy tylko nieukrywaniem sprzeczności pomiędzy znaczeniem dosłownym a znaczeniem właściwym, choć niewyrażonym wprost? Jest ona także, i to chyba najważniejsze, sygnałem dystansu autora do mowy własnej. Reznikoff ma dystans. „Siła [książki] Reznikoffa tkwi w udanym zespoleniu treści i metody”, powiada Sue Vice<sup>14</sup>.

Osobliwość metody pisarskiej zastosowanej w *Holocaustie* i chronologicznie uprzednim *Testimony* może prowokować pytania o zasadność klasyfikowania tychże książek jako dzieł literackich. W czymże, można zapytać, tkwi wartość dodana do obszernego materiału faktograficznego w postaci

<sup>13</sup> *Holocaust*, s. 21.

<sup>14</sup> S. Vice, dz. cyt., s. 12.

dokumentów i zeznań procesowych, o które obie książki zostały oparte? Cóż jest tu „sztuką”? Gdzie skrywa się „kunszt”? Historyk literatury amerykańskiej szukałby zapewne powinowactw pomiędzy zamysłem Reznikoffa a metodą pisarską upowszechnioną w okresie rozwoju powieści naturalistycznej. Theodore Dreiser, na przykład, w swojej *Tragedii amerykańskiej* (1925) skorzystał z około piętnastu autentycznych historii opisanych w prasie, przy czym często materiał dziennikarski wnikał w materię tekstu powieści w postaci niemalże niezmienionej. Skojarzenia historyka literatury Holocaustu, z kolei, skierują się w stronę Petera Weissa, którego dokumentalna sztuka *Dochodzenie (Die Remittlung)* z roku 1965 jest kolażem wyimków z zeznań oskarżonych w tzw. „procesach oświęcimskich”, jakie w latach 1963–1965 odbyły we Frankfurcie.

Zestawiając Dreisera i Weissa z Reznikoffem, Milton Hindus<sup>15</sup> wyróżnia tego ostatniego za umiejętność wyboru, styl i niedopowiedzenia. Te trzy umiejętności składają się na paszport uprawniający do wejścia na teren wielkiej literatury. Proza Dreisera, niezręczna pod względem stylistycznym, wytraca siłę przekazu w nadmiernym werbalizmie – zalew informacji przesłania tu to, co istotne; Reznikoff był znany z tego, że bezlitośnie skreślał zbyteczne słowa i kondensował treść. Weiss skomponował swój utwór (dokładniej mówiąc: oratorium) w oparciu o formalną strukturę *Boskiej Komedii* – podniosły ton i silne nasycenie treści ideologią, emocjonalność, (melo) dramatyczność czy gradowanie napięcia były Reznikoffowi obce. Odnowa (lub przebudowa) języka literackiego może przebiegać w dwóch kierunkach: bądź to poprzez proponowanie nowej metaforyki, bądź też poprzez skrupulatną eliminację starej i wyświechtanej – autor *Holocaustu* wybrał to drugie rozwiązanie<sup>16</sup>.

W *Holocaustie* nie znajdziemy żadnych nazwisk czy choćby imion własnych – dotyczy to w równym stopniu ofiar, oprawców i naocznych świadków opisanych zdarzeń. Karty wielkich dzieł poetyckich naszej kultury począwszy od Homera po Dantego, Chaucera, Miliona czy Pounda są często przepęlnione obszernymi listami (i skrywa się w nich, przynajmniej, jakiś urok) – u amerykańskiego poety nie ma nic. A przecież imię własne jest sygnaturą, wskazuje na odrębność, ukonkretnia człowieka, szczególnie gdy o nim piszemy. Reznikoff woli pozostawić przywołane przez siebie postaci jako anonimowe. Nie liczy się, kto powiedział, nie liczy się, jak powiedział, ale co powiedział. Inaczej jest z nazwami własnymi:

<sup>15</sup> Charles Reznikoff. *A Critical Essay*, s. 54.

<sup>16</sup> Tamże, s. 57.



Pociąg ruszył około ósmej wieczorem.  
 O świcie zatrzymał się na stacji;  
 młody człowiek i jego matka stali blisko okna  
 i widzieli jak polscy robotnicy zatrudnieni na kolei dają znaki ludziom z pociągu,  
 wykonując rozmaite gesty by wytłumaczyć, że transport wiezie ich na śmierć<sup>17</sup>.  
 Ale młody człowiek nie wierzył.  
 Pociąg znowu ruszył  
 a kiedy się zatrzymał  
 usłyszeli wrzaski „Wysiądać!”  
 i okrzyki przerażenia:  
 Niemcy zaczęły bić  
 i strzelać do tych, którzy nie wysiedli od razu.  
 Wielu – starych i schorowanych i tych, którzy zasłabli –  
 zabijano w wagonach lub na rampie.  
 Resztę wraz z bagażami zgromadzono razem  
 I skierowano w stronę bramy prowadzącej do ogrodzonego placu.  
 Znaleźli się w Treblince.<sup>18</sup>

W krótkim posłowniu do *Holocaustu* Janet Sutherland<sup>19</sup> sugeruje, iż tak sugestywnie anonimowy sposób przedstawienia Zagłady przez Reznikoffa miał na celu przekonanie czytelników, że wszystko mogło się wydarzyć gdziekolwiek i kiedykolwiek. Taki wniosek nie wydaje się do końca przekonujący: nie tylko Treblinka, ale również Białystok, Łódź, Warszawa, Lublin, Auschwitz – wszystkie te miejsca wymienione są z nazwy. Świat przedstawiony w poemacie jest realny i precyzyjnie określony pod względem historycznym i geograficznym – tylko ludzie w nim są *pozbawieni* twarzy, makabrycznie *nierealni* i to właśnie jest najbardziej wymowne.

Angielskie słowo *recitative* funkcjonuje jako rzeczownik („recytatyw”) i jako przymiotnik („recytatywny”, rzadkość w języku polskim) i rozróżnienie to warto wziąć pod uwagę w komentarzu do tekstu Reznikoffa. W swoim podstawowym znaczeniu rzeczownik *recitative* wskazuje na uwolnienie słowa od rygoru tonalności i struktury metrycznej utworu muzycznego – oznacza więc dążność do podkreślania retorycznej mocy frazy słownej, a nie jej muzyczno-

<sup>17</sup> Nie sposób nie przywołać w tym miejscu nakręconego w okolicach Treblinki epizodu z filmu Claude’a Lanzmanna *Shoah* (1985), w którym francuski dokumentalista rozmawia z okolicznymi mieszkańcami na temat transportów ludności żydowskiej do tamtejszego obozu. Jeden z naocznych świadków wspomina, że próby tłumaczenia tym ludziom – często nieznaną im języka polskiego – że czeka ich śmierć ograniczały się do wymownego gestu przesuwania dłonią po gardle. Człowiek demonstrujący ów gest przed kamerą może wydawać się wulgarny, ale – jak się wydaje – wtedy takie zachowanie było jedynym możliwym sposobem zakomunikowania czegokolwiek.

<sup>18</sup> *Holocaust*, s. 38-39.

<sup>19</sup> Tamże, s. 89.

ści. Ale jest jeszcze jedna definicja, rzadsza, lecz wciąż obowiązująca: *recitative* opisuje osobliwy ton lub rytm wypowiedzi w kontekście języka lub dialektu, a nawet – i to chyba dla nas najważniejsze – stylistyki danego pisarza<sup>20</sup>. Jako przymiotnik słowo to przywołuje na myśl ideę powtarzania lub ponawiania próby. Podstawowe skojarzenia, w obu przypadkach, dotyczą oczywiście muzyki – recytatyw jest elementem składowym oratoriów i pasji. Jest to równocześnie najmniej „muzyczny” fragment oratorium lub pasji i element niezbędny w sensie rozwijania narracji słownej, w oparciu o którą pisana jest muzyka. Merytorycznie znaczy wiele, ponieważ jest zawsze nośnikiem jakiejś idei lub jakiejś historii, ale nigdy – sam w sobie – nie świadczy o kunście artysty.

Nazwanie całego utworu „recytatywem” jest jakby pomniejszeniem jego znaczenia: >ja nie tworzę, ja tylko dopowiadam to, co niezbędne<. Nie chodzi więc o tworzenie piękna, lecz (ledwie) o odsłanianie pewnej istotnej, niezbywalnej narracji. Poetyka recytatywu jest, choć może zabrzmieć to zbyt mocno, pewnego rodzaju aktem autodegradacji poety.

Muzyczne gusta Reznikoffa były dość osobliwe, przyznawał się mianowicie do fascynacji, jak to określał, „muzyką dorycką”<sup>21</sup>. Nie zagłębiając się zbyt w kwestię czy pod tym mianem należy rozumieć muzykę komponowaną na bazie jednej ze skal używanych w starożytnej Grecji, czy raczej chodzi tu o katolickie pieśni religijne oparte o średniowieczną skalę modalną, warto pokusić się o swobodniejsze potraktowanie tego określenia. Najczęstszym skojarzeniem ze słowem „dorycki” jest oczywiście budownictwo: wskazuje ono na najstarszy porządek architektoniczny cechujący się ciężką proporcją, surowością i monumentalnością. Przywodzi na myśl coś niezgrabnego, niewyszukanego. Ale to nie wszystko. *Doric dialect* jest nieco prześmiewczym określeniem języka mieszkańców północno-wschodniej Szkocji. Jeszcze około dwustu lat temu w obszarze kultury i piśmiennictwa języka angielskiego epitet *Doric* był wyrazem pogardy – atakowano nim na przykład Wordswortha i innych „Poetów Jezior” za wprowadzenie do poezji „języka pospolitego” (ang. *vernacular*). Reznikoff nie tylko cenił twórczość autora *Preludiów*, lecz także pisał w oparciu o analogiczne założenia. Określenie „muzyka dorycka” można więc rozumieć szerzej: jako piękno (lub wartość) ukryte w tym, co niewyszukane. Język Reznikoffa jest zawsze niezwykle klarowny, prosty, niewyszukany właśnie, a przez to adekwatny do rzeczy, którą opisuje.

Temat Zagłady, w mniej lub bardziej zawoalowanej formie, wybrzmiewa w twórczości Reznikoffa znacznie wcześniej, na wiele lat przed *Holocaustem*.

<sup>20</sup> M. Hindus, *Charles Reznikoff. A Critical Essay*, London 1977, s. 57-58.

<sup>21</sup> Tamże, s. 58.

W roku 1944 opublikował on powieść *The Lionhearted*, która za problem centralny obiera prześladowania ludności żydowskiej w Anglii w okresie 1189–1199, a zatem za panowania Ryszarda I. Tytuł książki jest zresztą bardzo przewrotny – miano „lwich serc” otrzymują tu Żydzi angielscy, a nie – jak można by przypuszczać – angielski monarcha. Data ukazania się książki i jej martyrologiczna tematyka wskazują na odniesienia jak najbardziej współczesne. Tom poetycki *Inscriptions (1944–1956)* z roku 1959 zawiera natomiast wiersz na temat powstania w getcie warszawskim<sup>22</sup>, gdzie mowa jest wprost nie tylko o mordzie na żydowskich powstańcach, lecz także o masowych wywózkach Żydów do obozów zagłady, o komorach gazowych i krematoriach. Jest to jednak mimo wszystko rzecz marginesowa, pojawiająca się w zbiorze w formie zdawkowego fragmentu.

Milton Hindus, przyjaciel Reznikoffa, wielki admirator i niestrudzony propagator jego poezji, autor fundamentalnego eseju *Charles Reznikoff. A Critical Essay* zauważa, że przez długie lata nic nie wskazywało, iż amerykański obiektywista zmierzył się z Holocaustem bezpośrednio i w sposób całościowy: „wielokrotnie zwierzał mi się, że jego emocje związane z tym tematem przeniknęły do fragmentów *Testimony* pisanych latach sześćdziesiątych”<sup>23</sup>. Na co czekał, albo dlaczego zwlekał przez niemal trzydzieści lat? Oczywiście nie chodziło o brak materiału faktograficznego lub o kompetencje w posługiwaniu się takim materiałem – był w końcu miłośnikiem historii, autorem prac w tym zakresie. Punktem wyjścia dociekań Milтона Hindusa jest następujący wiersz Emily Dickinson:

Mów całą Prawdę – lecz stopniowo –  
 Ostrożnie i okrężnie –  
 Nie zniesie błysku nagiej Prawdy  
 Nasz Zachwyt niedołączny –  
 Jak Błyskawica – gdy się Dziecku  
 Naturę jej naświetli –  
 Tak prawda niech olśniewa z wolna,  
 Abyśmy nie oślepli –<sup>24</sup>

Przykładając powyższe wersy do dylematu, przed jakim stanął Reznikoff, można sens długoletniego zwlekania z podjęciem trudnego tematu „prawdy” o Holocauście tłumaczyć przynajmniej dwojako. Pisanie o drastycznych epizodach z codziennego, na pozór zwyczajnego życia mieszkańców Stanów

<sup>22</sup> Ch. Reznikoff, *The Complete Poems of Charles Reznikoff*, red. S. Cooney, Santa Rosa 1996, s. 60-61.

<sup>23</sup> M. Hindus, dz. cyt., s. 37.

<sup>24</sup> E. Dickinson, *100 wierszy*, przeł. S. Barańczak, Kraków 1990, s. 111.

Zjednoczonych w okresie 1885–1915 było dlań czasowo satysfakcjonującym substytutem, mówieniem „ostrożnie i okrężnie” by dać wyraz zapaści cywilizacyjnej, jaka dotknęła świat zachodni w połowie XX wieku – *Testimony* kataloguje przecież zdarzenia, przy których błędnie wyobraźnia wcale nietuzinkowego artysty. W wierszu Dickinson mówienie „wprost” radykalnie zaburza intensywność światła prawdy – rozwiązanie połowiczne, czyli unikanie bezpośredniej konfrontacji, może nam więc oszczędzić grzechu zaślepienia. Z drugiej strony (a może nie jest to wcale „druga” strona), nie należy bagatelizować, jak domniemywa Hindus<sup>25</sup>, etycznego wymiaru lęku poety przed zmierzeniem się z tematem masowego ludobójstwa.

Reznikoff, nie tylko jako pisarz, ale przede wszystkim jako człowiek, instynktownie wyczuwał, że – jako osoba nieuczestnicząca w wydarzeniach bezpośrednio – może nie być w stanie ich „należycie” ogarnąć. Nawet świadectwa ocalonych naznaczone są sentymentalizmem, górnolotnością w kiepskim stylu i frazesem – zgoda; niemniej jednak zawsze są one mniej lub bardziej adekwatnym przekazem osobowego, unikalnego doświadczenia. Reznikoff bał się więc kliszy, uproszczeń i łatwego dydaktyzmu – zły styl nie niszczy faktograficznej wartości dokumentu, ale bezsprzecznie zabija ducha literatury. Ale styl i prawda nie pozostają (a przynajmniej nie muszą pozostawać) wobec siebie w stosunku: „albo – albo”. Zacytujmy raz jeszcze drobny fragment z Emily Dickinson:

Słowo umiera –  
 (Głosi opinia) –  
 Ledwie z ust wyjdzie.  
 Skądże – dopiero  
 Wtedy zaczyna  
 Życ – w tej sekundzie.<sup>26</sup>

Jaka, w istocie, jest wartość słowa? Czy traktować je należy jako niedoskonały ślad po emocji lub doświadczeniu, a zatem jako w gruncie rzeczy odprysk. Czy może jest inaczej: może jego wartość tkwi w jego autonomii, w potencjale do pokrywania się coraz to nową warstwą znaczeń? Nierozstrzygalny dylemat nowoczesności. Inaczej postrzegamy jednak ten problem, gdy myślimy o języku jako nośniku ekspresji, inaczej, gdy ma on pełnić rolę służebną wobec świadectwa. W tym drugim przypadku słowo nie umiera tylko wtedy, gdy pamiętamy z czyich ust wyszło. I na tym opiera się cała etyka (i estetyka) pisarstwa Reznikoffa.

<sup>25</sup> Charles Reznikoff. *A Critical Essay*, s. 37.

<sup>26</sup> E. Dickinson, dz. cyt., s. 115.

Harold Bloom wypowiedział się kiedyś na temat sposobów ujmowania Holocaustu przez pisarzy anglojęzycznych następująco: „Elie Wiesel, Paul Celan, Nelly Sachs mają upoważnienie by zajmować się tym horrorem, ale brytyjscy i amerykańscy pisarze powinni go unikać, ponieważ w tym przypadku wyobraźnia nie daje żadnych gwarancji [rzetelności]”<sup>27</sup>. Fakt, iż Reznikoff wybiera często *niemożliwe* epizody z zeznań i włącza je do swojej narracji, wiąże się ściśle z fundamentalną dla jego estetyki nieufnością do wyobraźni. Skąd ta nieufność? W jaki sposób wyobraźnia zostaje w jego pisaniu zdewaluowana? Przeczytajmy fragment IX rozdziału *Holocaustu* pod tytułem *Entertainment (Rozrywka)*:

Pewnego razu komendant obozu rozkazał ośmiu najsilniejszym spośród Żydów wejść do wielkiej beczki wypełnionej wodą,  
twierdząc, że nie są czyści;  
i musieli stać nago w tej beczce przez dwadzieścia cztery godziny.  
Nad ranem inni Żydzi musieli skuwać lód:  
mężczyźni zamazali na śmierć.<sup>28</sup>

W niedzielę nie było pracy i Żydów ustawiano w rzędzie:  
każdy miał na głowie butelkę  
a esesmani zabawiali się strzelając do nich.  
Jeśli trafiono butelkę  
człowiek mógł żyć;  
ale jeśli kula zeszła niżej,  
no cóż, dostawał nią człowiek.<sup>29</sup>

Te dwa przykłady, spośród wielu pojawiających się w poemacie, przesuwają dyskurs w okolice upiornej groteski; niewykluczone przecież, że niejednen czytelnik próbujący „zobaczyć” scenę z trudem powstrzyma śmiech – zapytajmy więc: po co to jest, jaką funkcję mają do spełnienia tego rodzaju opisy, co uzasadnia ich obecność w przeglądowym i pogładowym utworze na temat Zagłady?

Kluczem do zrozumienia takich fragmentów jest uświadomienie sobie, że wymyślne „rozrywki” są produktem schorowanej wyobraźni. Dlatego właśnie wyobraźnia zostaje w *Holocaustie* symbolicznie zdegradowana i, wraz z językiem, traktowana bardzo podejrzliwie. Zauważmy, że nazistowski pomysł na „nowy świat”, szczególnie w odniesieniu do kwestii ostatecznego rozwiązania problemu żydowskiego, polegał na „twórczej” redefinicji podstawowych

<sup>27</sup> H. Bloom, *The Sorrows of American-Jewish Poetry*, w: *Figures of Capable Imagination*, New York 1976, s. 247.

<sup>28</sup> Ch. Reznikoff, dz. cyt., s. 54.

<sup>29</sup> Tamże, s. 55.

aspektów życia ludzkiego: na zmianie dotychczas obowiązującego języka, na wykreślaniu nowej przestrzeni życiowej (getta, obozy), na wymogu oznakowania (opaski z gwiazdą Dawida), eliminacji nazwiska na rzecz bezosobowego numeru, czy, ostatecznie, na desakralizacji śmierci, która stawała się po prostu ostatnim etapem likwidacji. Potworną logistykę przemysłowego zabijania opracował rozum, ale na najbardziej rudymenarnym poziomie umożliwiła ją schorowana wyobraźnia. Tylko taka wyobraźnia może dostarczyć delektacji w akcie zadawania cierpienia i śmierci.

Nie sposób *nie pisać* o Zagładzie, jak mocno podkreśla Susan Gubar<sup>30</sup>, byłoby to przecież równoznaczne z uznaniem wygranej nazistów, ale jednocześnie pamiętać należy, że gdy piszemy, powierzona jest nam historia ofiar – ich człowieczeństwo i godność, tak silnie zbrukane przez nazistowską retorykę, musi przetrwać w języku, który za wszelką cenę będzie unikał zniekształceń. *Holocaust* jest oczyszczony – w takim zakresie, w jakim to w ogóle jest możliwe – z ozdobnej metaforyzacji, to jest autor nie eksperymentuje i nie stara się być „twórczy”; na wymyślność nazistowskiego projektu reaguje pisaniem ascetycznym. Dla pisarza jest to sytuacja wyjątkowo trudna: zdawałoby się przecież, że zaufanie (nawet z domieszką zdrowego sceptycyzmu) do języka („sam potrafię rzecz nazwać”) i wyobraźni („umiem rzecz przedstawić lub zrekonstruować”) są dla literatury niezbędne. Wyjątkowość utworu Reznikoffa polega na jego radykalizmie: dalej minimalizować wpływu autora na czystość pierwotnego przekazu (świadcstwa) chyba nie sposób. Co znamienne, poemat o Zagładzie był jego ostatnią publikacją przed śmiercią.

W okresie, gdy Reznikoff skrupulatnie studiował transkrypcje zeznań z procesu Eichmanna, amerykański rynek czytelniczy nie był tak pokaźnie zarzucony wszelkiego rodzaju wspomnieniami i pamiętnikami z okresu Zagłady, jak to ma miejsce obecnie. Równie zdawkowa co szokująca zawartość jego książki wynikała (być może) z chęci wzbudzenia silnych, emocjonalnych reakcji. Nikły oddźwięk tłumaczyć można różnie, choć niewątpliwie znaczną rolę odegrał fakt, iż poezja z reguły zajmuje niszową pozycję na rynku, ale też nie bez znaczenia była zapewne nieobecność w treści śladów budującej lekcji lub jakiejś namiastki *katharsis*.

Doświadczenie Holocaustu – według Reznikoffa – jest czystą negatywnością, na popiele ofiar nic owocnego nie wyrasta. I nie powinniśmy, my czytelnicy, dać się zwieść błyskom nadziei, które na pozór pojawiają się w zakończeniu, gdzie oto na pokłady zacumowanych u wybrzeży Danii łodzi wchodzi

<sup>30</sup> S. Gubar, *Poetry After Auschwitz. Remembering What One Never Knew*, Blooming and Indianapolis 2003, s. 7.

Żydzi (wśród nich znaczna liczba studentów, a więc ludzi młodych), by bezpiecznie udać się do Szwecji: „około sześciu tysięcy duńskich Żydów zostało uratowanych/ tylko kilkuset złapali Niemcy”<sup>31</sup>. Sześć tysięcy to niemało, zapewne, ale w zestawieniu z sześcioma milionami, którzy mieli mniej szczęścia, jest to liczba przygnębiająco znikoma. Nie jest to ironia autora, jest to przetłumaczona na język statystyki (a potem literatury) ironia okrutnego losu.

I rzecz ostatnia: polityczny kontekst, w ramach którego komponowany był *Holocaust*. We współczesnej amerykańskiej refleksji krytycznej utwór Reznikoffa jest często marginalizowany bądź też postrzegany jako tekst w pewien zasadniczy sposób „chybiony”. Nie podoba się, szczególnie badaczom spod znaku tzw. „trauma studies”, obrany przez autora sposób reprezentacji. „Obiektywistyczny” opis nie oddaje, jak twierdzą adwersarze, boleśnie osobistego wymiaru tragedii tych, którzy zginęli, i tych, którzy ocalili. Ważne jest wszakże, byśmy pamiętali o czasie, w którym wykorzystane przez Reznikoffa dokumenty powstały.

Izraelski premier David Ben-Gurion otwarcie przyznawał, iż celem procesu Eichmanna (to z dokumentów tej sprawy, przypomnijmy, korzystał Reznikoff) nie było tylko wymierzenie sprawiedliwości nazistowskiemu zbrodniarzowi – chodziło również o to, by przekonać opinię międzynarodową do konieczności wsparcia dla rodzącego się w bólach państwa Izrael. Był jeszcze jeden cel: pokazać młodym pokoleniom Izraelczyków, że „Żydzi to nie owce prowadzone na rzeź, ale naród zdolny do zemsty”<sup>32</sup>.

Wśród najwcześniejszych i najzagorzalszych krytyków instrumentalnego (czyli: politycznego) wykorzystywania przez władze Izraela zeznań ocalonych była Hannah Arendt, której publikowane na bieżąco raporty z przebiegu procesu złożyły się na głośną książkę *Eichmann w Jerozolimie*. Eichmann zostałby skazany tak czy inaczej, podkreślała Arendt, nawet gdyby do materiału dowodowego nie włączono mrozących krew w żyłach opowieści świadków – to jednak pokrzyżowałby plany upolitycznionej prokuratury.

W okresie, w którym rozgorzała kontrowersja wokół sprawy Eichmanna, Reznikoff pracował jako zecer w syjonistycznym piśmie „The Jewish Frontier”, redagowanym przez jego żonę, Marie Syrkin. Otóż na początku lat sześćdziesiątych pismo włączyło się do debaty, a Syrkin bezsprzecznie wiodła prym w bezlitosnej krytyce wysuwanych przez Hannę Arendt zastrzeżeń. W zawołowany, lecz wciąż dostrzegalny sposób poemat Reznikoffa odrzuca upolitycznienie ogromu cierpienia Żydów w okresie Zagłady – tym samym

<sup>31</sup> Ch. Reznikoff, dz. cyt., s. 84.

<sup>32</sup> Patrz: T. Carmody, *The Banality of the Document: Charles Reznikoff's Holocaust and Ineloquent Empathy*, „Journal of Modern Literature”, Volume 32, Number 1, s. 88.

poeta opowiada się po stronie Arendt i przeciwko przeładowanej emocjami retoryce jego żony i Prokuratora Generalnego Hausnera. Amerykański badacz twórczości Reznikoffa, Todd Carmody<sup>33</sup>, napisał kiedyś, że: „*Holocaust* zawłaszcza [cudzy] język po to, by unaocznic granice zawłaszczania emocji i doświadczeń, jakie znalazły wyraz w trakcie procesu Eichmanna.” I wypada się z nim zgodzić. Choć nazbyt drapieżne słowo „zawłaszcza” zastąpiłbym słowem „przejmuje”.

Jak oceniać przedsięwzięcie Reznikoffa? Zjawiska lub zdarzenia bezprecedensowe, przekraczające granice wyobraźni domagają się „nowego” języka, który jest w stanie im sprostać. Takiego języka, który nie tylko daje opis, ale sygnalizuje margines własnego błędu. Reznikoff, esteta-asceta, dokonuje dwustopniowej redukcji: upraszcza język, to po pierwsze, i resetuje twórcze zapędy wyobraźni, to po drugie. Pozornie zatem daje nam niewiele. Ale to „niewiele” daje dużo do myślenia.

Brak komentarza do opisywanych zdarzeń bywa więc bardziej niepokojący niż one same.

---

<sup>33</sup> Tamże, s. 89.