



Łukasz Patryk Świercz

Ciało i głos

Poetyki reprezentacji doświadczenia
deportacji w literaturze francuskiej

Ciało i głos.
Poetyki reprezentacji doświadczenia deportacji
w literaturze francuskiej

UNIwersytet Szczeciński
ROZPRAWY I STUDIA T. (MCDXI) 1337

Łukasz Patryk Świercz

Ciało i głos

Poetyki reprezentacji doświadczenia deportacji
w literaturze francuskiej

Szczecin 2024

Rada Wydawnicza

Barbara Braid, Anna Cedro, Urszula Chęcińska, Rafał Klóska Maciej Kowalewski
Ewa Mazur-Wierzbicka, Jarosław Nadobnik Grzegorz Wejman, Renata Ziemińska, Magdalena Ziolo
Andrzej Skrendo – przewodniczący Rady Wydawniczej
Elżbieta Zarzycka – dyrektor Wydawnictwa Naukowego

Recenzenci

dr hab. Czesław Grzesiak, prof. UMCS

Redakcja językowa

Anna Ciciak

Korekta

Karolina Janiak

Opracowanie graficzne

Joanna Dubois-Mosora

Łukasz Patryk Świercz ORCID: 0000-0003-2936-1558



Wersja elektroniczna publikacji dostępna na licencji CC BY-SA 4.0
po 12 miesiącach od daty wprowadzenia do obrotu

© Copyright by Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2024

DOI 10.18276/978-83-7972-782-7

ISBN 978-83-7972-782-7 (online)

ISBN 978-83-7972-781-0 (print)

ISSN 0860-2751

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU SZCZECIŃSKIEGO

Wydanie I | Ark. wyd. 16,0 | Ark. druk. 14,6 | Format B5

Spis treści

Wstęp.....	7
Część I	
Deportacja jako doświadczenie (ciała)	17
1. Doświadczenie jako temat literatury deportacyjnej.....	19
2. Zagłada jako doświadczenie podmiotu wcielonego.....	39
3. Pojęcie podmiotu wcielonego w koncepcji Merleau-Ponty'ego.....	53
4. Poetyka przedstawiania doświadczenia zmysłowo-cielesnego – focalizacja	61
Część II	
Francuskie świadectwa i postświadcstwa deportacji.....	69
1. Ucieczka od ciała – literackie świadectwa	79
David Rousset, <i>Les jours de notre mort</i>	79
Charlotte Delbo, <i>Le convoi du 24 janvier</i>	100
2. Droga deportacyjna jako podróż w głąb własnej biografii.....	115
Poetyka i wymowa ideowa <i>Wielkiej podróży</i> Jorge Semprúna.....	115
Obraz doświadczenia cielesno-zmysłowego w <i>Wielkiej podróży</i>	134
3. Ciało odnalezione. Literatura postmemorialna.....	151
Alain Fleischer, <i>Moi, Sándor F.</i>	151
Arnaud Rykner, <i>Le wagon</i>	169
Yves Flank, <i>Transport</i>	190
Zakończenie	207
Bibliografia	223
Streszczenie	233

Wstęp

W ostatniej scenie *Bestii ludzkiej* Émile Zola opisał pozbawiony maszynisty skład kolejowy, który mknie z coraz większą prędkością w nieokreślonym kierunku¹. Obraz przedstawiający pociąg widmo, wypełniony nieświadomymi zbliżającej się katastrofy pasażerami, odczytywać można jako swoistą metaforę nowoczesności. Francuski prozaik nie potrafił jeszcze przewidzieć, jaka będzie ostatnia stacja pociągu o nazwie „postęp technologiczny” – wiek XX pokazał, że stacją tą stanie się niepozorna rampa kolejowa usytuowana przy kompleksie obozowym Auschwitz-Birkenau. Pociąg – symbol oświeceniowego projektu nowoczesności², podobnie jak sama nowoczesność z jej ideami postępu, normatywizacji i racjonalności, ukaże ciemną stronę swego janusowego oblicza dopiero w latach czterdziestych następnego wieku, jednak Zola przeczuwał już, że maszyna postępu wymknęła się spod kontroli, miazdząc ofiary napotkane na swojej drodze i zmierzając do nieuchronnej katastrofy.

Kolej stanowiła swoisty symbol nowoczesności i modernizacji, będąc motorem napędowym przemian społecznych, kulturowych i politycznych, niemniej jej rola przekroczyła pierwotne założenia twórców. Maszyna parowa stała się narzędziem rozwoju cywilizacyjnego klas uprzywilejowanych, jak również wzrastającego ucisku, a ostatecznie Zagłady tych grup, które uznano za pariasów zmodernizowanego świata. Maszyna stała się najdoskonalszym przejawem triumfu ludzkiej woli i umysłu nad niedoskonałą naturą i słabym ciałem, tworząc dwa kluczowe dla nowoczesności doświadczenia – podróż koleją i Zagładę. Doświadczenia te, przynależące z pozoru do zupełnie innych porządków, łączą się w doświadczeniu deportacji.

W dotychczasowych obszernych badaniach nad literaturą Holocaustu zagadnieniu deportacji, rozumianemu jako sam proces transportu z gett i obozów przejściowych do obozów koncentracyjnych, nie poświęcono zbyt wiele miejsca. Obóz – jak słusznie stwierdził Sidra DeKoven Ezrahi³ – stał się swoistym centrum na mapie Zagłady, stąd też to nad jego literackim obrazem koncentrowano się najczęściej. Problem opisukorytarzy transportowych

¹ É. Zola, *Bestia ludzka*, tłum. K. Kossobudzki, PIW, Warszawa 1960, s. 322–324.

² K. Tomasik, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2015, s. 332.

³ Por. S. DeKoven Ezrahi, *Representing Auschwitz*, „History and Memory” 1996, nr 7 (2), s. 121–154.

do lagrów został tym samym zepchnięty na boczny tor, pomimo tego, jak zauważył Burtyła⁴, że pociąg jest jedną z najpopularniejszych metafor Holocaustu.

Marginalizacja doświadczenia podróży deportacyjnej w badaniach literackich wynika w znacznej mierze z niewielkiej roli, jaką przez długi czas przypisywano kolei w procesie przygotowywania i przeprowadzania Holocaustu. Transport kolejowy dopiero od niedawna stał się przedmiotem szerszego zainteresowania badaczy wskazujących na kluczową rolę dróg żelaznych w procesie ludobójstwa, które bez sprawnej organizacji konwojów kolejowych do obozów nie mogłoby przybrać równie masowej skali⁵. Z perspektywy „od dołu” – to znaczy osób deportowanych – transport był pierwszym etapem procesu całkowitej dekulturacji i dehumanizacji więźniów, który kontynuowano następnie za bramami obozowymi. Co więcej, podróż w zaplombowanych wagonach bydłych była dla wielu więźniów nie tylko momentem przejścia, swoistej inicjacji w praktyki świata koncentracyjnego, lecz również pierwszym elementem systemu tortur przygotowanym przez oprawców. Wagon towarowy, na co zwróciła uwagę Simone Gigliotti, stał się miejscem „ukrytego” Holocaustu⁶. Deportowanych poddawano podczas podróży różnym torturom fizycznym – doświadczali ekstremalnego głodu, pragnienia, przegrzania lub wychłodzenia, a także przemocy – wielu z nich w trakcie konwoju spotkała śmierć.

Doświadczenia te, jedynie sporadycznie analizowane w pracach historycznych, opisane zostały szczegółowo w niektórych utworach literackich poświęconych deportacji i Zagładzie, które dalej określał będę jako literaturę deportacyjną. Przez to pojęcie rozumiem te utwory literatury francuskiej, w których przedstawiono w sposób bezpośredni lub też nawiązano w różnorodny sposób do zjawiska deportacji do obozów koncentracyjnych w czasie drugiej wojny światowej. Chodzi zarówno o utwory, w których deportacja stanowi niejako „jądro” tematyczne czy fabularne oraz takie, w których przedstawiono jej kulturowe, społeczne oraz rodzinne konsekwencje. Takie ujęcie jest efektem tego, że jednoznaczne granice tego nurtu, wobec różnorodności sposobów ujęcia deportacji w literaturze francuskojęzycznej, są faktycznie niemożliwe do zakreslenia, a tym co je łączy, nawiązując do *Doświadczeń filozoficznych* Wittgensteina, jest wyłącznie swoiste „pokrewieństwo rodzinne”. Co więcej, trzeba podkreślić, że sam termin deportacja (*déportation*) używany jest w krajach

⁴ „Do najtrwalszych, najmocniej związanych z Shoah, toposów należą pociągi śmierci. Nie sposób wyliczyć wszystkich dzieł, w których znajdziemy odniesienia do pociągów śmierci”. S. Burtyła, *Topika Holocaustu. Wstępne rozpoznanie*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2010, nr 10, s. 135.

⁵ Por. na ten temat np.: R. Hilberg, *German Railroads/Jewish Souls*, „Society” 1976, nr 14; J. Guckes, *Le rôle des chemins de fer dans la déportation des Juifs de France*, „Revue d'Histoire de la Shoah” 1999, nr 1 (165); C. Pouly, *Penser les circulations économiques à travers la SNCF pendant l'Occupation: „Circulez y a rien à voir”, „Hypothèses”* 2015, nr 1 (18); C. Pouly, *Räder müssen rollen für den Sieg! Regard franco-allemand sur la SNCF et la Reichsbahn (1940–1945)*, „Revue de l'IFHA (Institut français d'histoire en Allemagne, Francfort)” 2014, nr 6; A.C. Mierzejewski, *The Most Valuable Asset of the Reich. A History of the German National Railway, vol. II, 1933–1945*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill–London 2000.

⁶ Por. rozdział zatytułowany *The Holocaust in the Trains* w: S. Gigliotti, *The Train Journey. Transit, Captivity, and Witnessing in the Holocaust*, Berghahn Books, New York–Oxford 2009, s. 1–35.

francuskojęzycznych zarówno w języku potocznym, jak i w literaturze, dla metonimicznego określenia całego procesu przymusowej wywózki do obozów koncentracyjnych i obozów pracy przymusowej na terenie okupowanym przez nazistowskie Niemcy. Terminem *déporté* określa się natomiast różne kategorie osadzanych w nich więźniów⁷. W tym opracowaniu pojęciem „deportacja” posługuję się w jego rozumieniu ogólnym, oznaczającym wieloetapowy proces, pojęcia i uwięzienia jednostki; przymusowego przetransportowania jej do obozu na terenie III Rzeszy bądź jednego z krajów podbitych oraz sam okres pobytu w lagrach, aż do momentu zwolnienia bądź wyzwolenia. Dla określenia procesu transportowania więźniów do lagrów będę używał głównie określenia „proces deportacji”, zaś w perspektywie samego doświadczenia jednostkowego, będę mówił o odbytej przez więźnia „drodze” czy „podróży” deportacyjnej.

Pragnę wskazać wyjątkowość i odrębny charakter doświadczenia podróży deportacyjnej w ramach doświadczenia koncentracyjnego. Zakładam, że już proces deportacji miał na celu wyniszczenie fizyczne i demoralizację przyszłych więźniów obozowych, czego dokonywano, wystawiając więźnia na działanie ekstremalnie trudnych warunków. Wywoływało to specyficzne spektrum doświadczeń cielesno-zmysłowych, które, poprzez swoją intensywność i uporczywość, miały charakter tortury i stanowiły samoistny element represji, który można określić jako horror sensoryczny. W pierwszej kolejności wymienić należy zjawisko napaści ekskrementalnej (*excremental assault*)⁸, na które wskazywał w swojej przełomowej pracy Terrence Des Pres. Pojęciem tym określa się sytuację ciągłego narażania więźniów obozów na kontakt z wydaliniami i nieczystymi substancjami, co było jedną ze stosowanych przez oprawców metod dehumanizacji. Koszmar tortur zmysłowych, często pomijany w analizie literatury testimonialnej, a będący, jak sądzę, samym jądrem doświadczenia koncentracyjnego, przejawia się na różne sposoby we wszystkich utworach lagrowych. Bez wątpienia jednym z najbardziej charakterystycznych i często przywoływanych wspomnień zmysłowych jest niedający się zapomnieć odór palonych ciał dochodzący z pieców krematoryjnych, zapisany na stałe w pamięci głębokiej⁹, pamiętany nawet po wielu latach od opuszczenia obozu¹⁰. Innym przykładem może być powracające wspomnienie

⁷ Problem zakresu, przemian znaczenia i powojennej dyskusji wobec pojęć *déporté* i *déportation* w języku potocznym, a także w naukach historycznych oraz prawodawstwie francuskim przedstawiła Annette Wieviorka w opracowaniu – *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon 1992. Por. także: T. Fontaine, *Qu'est-ce qu'un déporté? Les figures mémorielles des déportés de France*, w: *Images des comportements sous l'occupation. Mémoires, transmissions, idées reçues*, red. J. Sainclivier, P. Laborie, J.M. Guillon, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2016, s. 79–89.

⁸ T. Des Pres, *The Survivor. An Anatomy of Life in Death Camps*, Oxford University Press, Oxford–New York 1976, s. 51–72.

⁹ Por. rozważania Charlotte Delbo odnośnie do pamięci głębokiej i operacyjnej w eseju – *La mémoire et les jours*, Berg International, Paris 2013, s. 11–13.

¹⁰ Niezatarcie wspomnienie zapachu obozowego opisuje Bronisława Horowitz-Karakulska, jedna z bohaterów reportażu Anny Herbich: „Nigdy nie zapomnę tego zapachu. Czasami wydaje mi się, że nadal mam go w nozdrzach. Wciąż go czuję. Gęsty dym z komina krematorium. Smród palonych ciał. Ludzkich ciał”. Eadem, *Dziewczyny ocalałe*, Znak, Kraków 2020, s. 268.

muzyki granej przez orkiestrę obozową w momencie selekcji, wymarszu do pracy czy egzekucji, która mieszała się z jękami umierających, a także traumatyczne reminiscencje wywoływane brzmieniem języka niemieckiego. Pamięć doświadczenia koncentracyjnego (wnioskując z literackich jej zapisów) stanowi swoistą siatkę utkaną z pamięci ludzi, zdarzeń, miejsc czy obrazów oraz doświadczeń cielesnych i zmysłowych – zapachów, smaków czy dźwięków.

Doświadczenia cielesno-zmysłowe wpisane są w literaturę Holocaustu na kilku poziomach – jako przedmiot opisu, sposób obrazowania czy wreszcie element struktur narracyjnych. Kluczowa jest więc nie tylko analiza sposobu przedstawiania ciał „widzianych”, lecz przede wszystkim form i konstrukcji narracyjnych, za pomocą których wyrażają się ciała „patrzące” i „odczuwające”¹¹. Należy w tym celu częściowo porzucić skopiczno-intelektualną perspektywę analizy doświadczenia lagrowego, stawiając w centrum rozważań sposób wyrażania się ciała deportowanego więźnia, który doświadczał koszmaru procesu deportacji całym swoim sensorium.

Nadrzędnym celem niniejszej książki jest bowiem w planie tematycznym – analiza literackich przedstawień doświadczenia drogi deportacyjnej, zaś w planie teoretycznym – próba ponownego „wcielenia” osoby świadka w ramach badań literackich nad utworami ukazującymi doświadczenia koncentracyjne, a w efekcie – zmniejszenie szczeliny pomiędzy inteligibilnym procesem świadczenia i cielesnym procesem żywego doświadczania. Przyjmuję więc tezę, że doznania cielesno-zmysłowe są niedostrzegalnym jądrem doświadczenia koncentracyjnego. Przechowywane w stanie nienaruszonym w jej pamięci cielesnej mają konstytutywne znaczenie dla kształtowania się pamięci przeżyć obozowych jednostki, a tym samym świadectw i utworów literackich, które powstały na jej bazie. Pragnę ponownie odczytać wybrane utwory literatury deportacyjnej w takiej perspektywie analizy, w której podmiot rozumiany byłby jako istota całopsychocieleśna¹². Zakładam bowiem, że na obecnym etapie badań nad zjawiskiem Zagłady i literaturą świadectwa, kluczowym zagadnieniem jest przywrócenie godności ciału więźnia obozowego, ciału uprzedmiotowionemu, wyniszczonemu i cierpiącemu, które poprzez swoją słabość stawało się narzędziem podporządkowania woli podmiotu jego oprawcy. Można bowiem zauważyć, że spora część badaczy toczących niegasnący spór wywołany słynną wypowiedzią Adorna (odnośnie do możliwości tworzenia poezji po Auschwitz), zdaje się zapominać o jego koncepcji cierpiącego cieleśnie podmiotu jako głównego problemu filozoficznego i etycznego po

11 Perspektywy badania ciała w literaturze Holocaustu przedstawił C.E. Forth w pracy: *Writing the Holocaust* (w rozdziale *The Body*), red. J.M. Dreyfus, D. Langton, Bloomsbury Publishing, London–New York 2011, s. 166–178.

12 Całopsychocieleśny, czyli, jak pojęcie zaczerpnięte od Danuty Danek definiuje Ryszard Nycz: „hybrydyczny, bo zarazem cielesno-zmysłowy, społeczno-kulturowy (pojęciowo-językowy), współ-tropiczny (jako rodzaj paradoksalnej, wzajemnie związanej pasywnej aktywności doświadczającego i doświadczanego) oraz transformacyjny (wobec rzeczy i podmiotu)”. Idem, *Antropologia literatury – kulturowa teoria literatury – poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 41.

Auschwitz¹³. Wynika stąd, że namysł nad ciałem w procesie Zagłady jest konieczny dla jej rzeczywistego zrozumienia, a etyczne pisanie o tym wydarzeniu powinno rozpocząć się od ponownego scalenia podmiotu. Dla przywrócenia godności ofierze i ocalonemu z Shoah konieczne jest, jak twierdzą, ponowne osadzenie go w ciele i nadanie jego cielesności – postrzeganej zwykle w kategoriach materiału lub przedmiotu – wartości równej sferze duchowej, traktowanej jako właściwa i jedyna podstawa podmiotowości. Oprawcy widzieli bowiem w ciałach więźniów wyłącznie materię biologiczną, która służyć może doraźnym celom i zostać zniszczona, jeśli nie spełnia już swoich funkcji. Dewaluacja cielesności ludzkiej, poprzez sprowadzenie jej do rangi odpodmiotowionego przedmiotu i ślepego instrumentu, rozpoczynała proces negacji człowieczeństwa w obozach.

Ten negatywny gest, polegający na dewaluacji cielesności więźniów i ich ostatecznej dekorporalizacji, ponawiany jest, na co pragnę zwrócić uwagę, częstokroć w sposób nieświadomy w dyskursie badawczym, a niekiedy także przez samych świadków, którzy w swoich utworach zdają się dążyć do opisanego swoich przeżyć z obiektywnej, zewnętrznej perspektywy, zajmując pozycję bezcielesnego kartezjańskim *cogito*, mówiącego i obserwującego, lecz niedoświadczającego i niedoświadczanego przez opisywaną rzeczywistość. Ta marginalizacja cielesności nie może dziwić skoro filozofia europejska – a za nią cała kultura – opierała się na koncepcji zdekorporalizowanego podmiotu. Świat obozowy, w którym ciało stało się bezwartościową materią biologiczną, jest więc po prostu skrajną formą urzeczywistnienia tej podrzędności i ostatecznego oddzielenia ciała od podmiotu.

Analiza sposobu przedstawiania somatyczności w literaturze ukazującej proces deportacji przy użyciu transportu kolejowego służyć ma przełamaniu opozycji ciało/świadomość w myśleniu o Zagładzie, zdominowanym przez dekorporalizujące podmiotowość konstrukty ideologiczne. Taki dychotomiczny sposób rozumienia podmiotu towarzyszył bowiem, i nadal towarzyszy, badaniom nad literaturą i historią Zagłady, co, w moim przekonaniu, uniemożliwia jej pełne i etyczne zrozumienie.

Kolejnym, kluczowym celem monografii jest dokonanie analizy porównawczej utworów testimonialnych i postpamięciowych¹⁴, z uwzględnieniem sposobu, w jaki podmiot piszący konstruuje perspektywę cielesną w tekście oraz stopnia, w jakim „wciela” (*emobody*) postać narratora działającego w rzeczywistości przedstawionej. W ramach analizy zamierzam

¹³ Według Adorno: „Hitler narzucił ludziom w sytuacji ich zniewolenia nowy imperatyw kategoryczny: myśleć i działać tak, aby nie powtórzył się Oświęcim, aby nie zdarzyło się już nic podobnego. Ten imperatyw jest równie niepodatny na uzasadnienia, jak niegdyś naoczna daność imperatywu Kantowskiego. Pozwala on nam cieleśnie odczuć moment moralnego *addendum*. Cieleśnie jest on bowiem praktycznie odczuwaną odrazą do niezmiernego bólu fizycznego (...). Odległa od sensu somatyczna warstwa życia jest widownią cierpienia, które w obozach bez słowa pociechy przepaliło uśmierzające aspekty ducha i kultury jako jego obiektywizacji.” Idem, *Dialektyka negatywna*, tłum. K. Krzemieniowa, PIW, Warszawa 1986, s. 512–313). Por. także uwagi odnośnie do adornowskiej filozofii cierpiącego ciała po Auschwitz w: M. Benzer, *The sociology of Theodore Adorno*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, s. 125–130, 199–202.

¹⁴ Pojęcie stworzone przez M. Hirsch. Eadem, *Pokolenie postpamięci*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Dzaskalia” 2011, nr 105.

również wykazać obecność w tekstach deportacyjnych swoistego dla nowoczesnego rozumienia podmiotu, dualistycznego rozbicia ciała i jaźni¹⁵. Taki sposób pojmowania cielesności szczególnie mocno zaznacza się w utworach pierwszego pokolenia (czyli właściwych świadectwach), w których autorzy częstokroć przyjmują wobec ciała perspektywę przedmiotową lub narzędziową i unikają szczegółowego przedstawiania swoich doświadczeń cielesnych, co przejawia się między innymi poprzez przyjmowanie przez nich perspektywy zbiorowej, silną tendencję do obiektywizacji opisu oraz wyraźną przewagę obserwacji zewnętrznej nad opisem własnych doznań. Co więcej, nadbudowane częstokroć nad utworami świadków ramy ideologiczne, filozoficzne czy teologiczne sprawiają, że doświadczenie cielesne wyrażające się poprzez tekst zostaje przykryte warstwami dyskursów, które je intelektualizują i ostatecznie dekorporalizują – w efekcie przedstawiona narracja jawi się jako produkt odcieleśnionej jaźni.

W przypadku utworów postmemorialnych, jak pragnę wykazać, tendencja ta ulega wyraźnemu odwróceniu. Świadkowie sekundarni, czyli tacy, którzy zetknęli się z tragedią deportacji wyłącznie w sposób zapośredniczony poprzez świadectwa pozostawione przez świadków rzeczywistych i doświadczający jej wyłącznie w wyobraźni (tzw. świadkowie w wyobraźni)¹⁶, kładą wyraźny nacisk na opis przeżyć o charakterze cielesnym i zmysłowym, eksplorując somatyczno-sensualny wymiar Shoah. „Fantazjujący o świadczeniu”¹⁷ pisarze drugiego pokolenia wyraźnie dążą do scalenia podmiotowości świadków i ukazania zagubionej, marginalizowanej i częstokroć po prostu tabuizowanej przez pierwsze pokolenie, a trudnej do językowego wyrażenia i transmisji, cielesnej i zmysłowej strony procesu deportacji. Proces ponownego „wcielania” świadka w literaturze postświadectwa niesie ze sobą jednakże, jak pragnę wykazać, również pewne niebezpieczeństwa i ograniczenia. Z jednej strony jest to problem apriopriacji (przywłaszczenia) cudzego doświadczenia, z drugiej zaś eksploatacji horroru poprzez zbyt dużą ekspozycję cielesności, paradoksalnie skutkującą wtórnym odpodmiotowieniem deportowanych.

W pierwszym rozdziale (część I) przybliżyłem perspektywę teoretyczną i metodologiczną zastosowaną w procesie analizy wybranego korpusu utworów literatury francuskiej, w których ukazany został proces deportacji. Przedstawiłem rozważania odnoszące się kolejno do: pojęcia doświadczenia, cielesności oraz poetyki świadectw literackich. W celu zbudowania bazy teoretycznej dla analizy literackich opisów doświadczenia cielesno-zmysłowego, sięgnąłem do koncepcji źródłowo wcielonej podmiotowości w ujęciu Maurice’a Merleau-Ponty’ego¹⁸, w której francuski filozof starał się zasypać przepaść, jaka wytworzyła się

15 E. Grosz, *Volatile Bodies, Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Bloomington 1994, s. 6–10.

16 Pojęcie stworzone przez L.S. Kremer. Idem, *Witness through the Imagination*, Wayne State University Press, Detroit 1989, s. 8.

17 G. Weissman, *Fantasies of Witnessing: Postwar Efforts to Experience the Holocaust*, Cornell University Press, Ithaca 2004, s. 4–22.

18 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. Jacek Migasiński, Małgorzata Kowalska, Wydawnictwo Aletheia, Kraków 2006.

w filozofii zachodnioeuropejskiej między *cogito* i *somą*. Zespół poglądów na cielesność wyrażonych w jego słynnej pracy *Fenomenologia percepcji* stanowi ogólną ramę dla sposobu pojmowania podmiotowości ludzkiej w niniejszej rozprawie.

Następnie podjęty został problem sposobu tematyzacji danych zmysłowych w utworach literackich. Odwołuję się tu do narzędzi wywodzących się z narratologii Gérarda Genetta¹⁹, w szczególności zaś pojęcia focalizacji, służącego do badania i opisu sposobów przejawiania się w tekstach literackich perspektywy cielesnej i zmysłowej. Pojęcie to, tak jak czyni to w swoich badaniach Magdalena Rembowska-Płuciennik²⁰, rozumiem w sposób szeroki, obejmujący nie tylko perspektywę skopiczną narratora, lecz również struktury opisu, które wskazują na to, że w ramach prowadzonej narracji posługuje się całym ludzkim aparatem zmysłowym. Pojęcie focalizacji zmysłowej, oraz jej poszczególne typy, będzie stanowiło istotny instrument do badania struktur i form, w jakich przejawiają się w tekstach ukazujących proces deportacji tzw. zmysły „niższe” oraz sposobów literackiego przedstawienia płynących z nich bodźców.

W przypadku tekstów ukazujących drogę deportacyjną, sposób reprezentacji doświadczenia cielesnego uzależniony jest w znacznej mierze od struktury i zawartości pamięci autora i jego statusu – bądź jako świadka rzeczywistego, bądź też świadka w wyobraźni. W przypadku świadków rzeczywistych, przedstawienie jest efektem (re)konstrukcji doświadczeń na podstawie własnych wspomnień (przy czym kluczową rolę odgrywa również element świadomej (auto)kreacji). Świadkowie w wyobraźni natomiast, z braku osobistych wspomnień, opierają swoje przedstawienia na informacjach zgromadzonych za pośrednictwem różnorodnych nośników pamięci zastępczej. Istnieje więc kluczowa różnica ontologiczna w statusie analizowanych tekstów. Pamięć rzeczywistego zdarzenia jest w przypadku postświadków rodzajem pustki, którą starają się zasypać, odtwarzając źródłowe doświadczenie świadków. Dokonywane przez nich próby (od)tworzenia pamięci o deportacji są zarówno efektem konieczności ukształtowania własnej, odrębnej tożsamości, jak i przypadającego im w udziale *devoir de mémoire*, wynikającego z dziedzictwa (odczuwanego częstokroć jako odium) przekazanego im w zróżnicowanej formie przez odchodzących świadków – bądź poprzez narrację (czyli w formie symbolicznej), bądź poprzez ciało i różne przekazy niesymboliczne. Celem analizy przedstawień deportacji o zróżnicowanym statusie ontologicznym, dokonuję wstępnych rozróżnień w zakresie typów pamięci, posiłkując się badaniami kognitywistów oraz koncepcjami wykształconymi w ramach *Holocaust studies*. Wyróżniam dwa główne rodzaje pamięci: epizodyczną (intelektualną) – główny nośnik pamięci o deportacji dla świadków w wyobraźni oraz cielesną – będącą niepożądanym, dożywotnym „towarzyszem” ocalałych.

Druga część publikacji poświęcona jest właściwej analizie wybranych utworów literatury francuskiej, w których przedstawiona została droga do obozu koncentracyjnego

¹⁹ G. Genette, *Figures III*, Seuil, Paris 1972, s. 206–211.

²⁰ M. Rembowska-Płuciennik, *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, „Ruch Literacki” 2006, nr 47 (6), s. 51–67.

transportem kolejowym. Są to, jak zaznaczałem, zarówno utwory testimonialne, stworzone przez bezpośrednich świadków procesu deportacji, jak i fikcjonalne świadectwa sekundarne, tworzone przez „świadków z wyboru” (*witness by adoption*)²¹ w drugim i trzecim pokoleniu. Do tych pierwszych należą kolejno: *Les jours de notre mort* Davida Rousseta, *Le convoi du 24 janvier* Charlotte Delbo oraz *Wielka podróż* (oryg. *Le grand voyage*) Jorge Semprúna. Drugi typ utworów reprezentują natomiast powieści: *Moi, Sándor F.* Alaina Fleischera (przedstawiciela drugiego pokolenia) oraz *Le wagon* Arnauda Ryknera i *Transport* Yves’a Flanka²² (przedstawicieli trzeciego pokolenia).

Należy zaznaczyć, że teksty literackie wybrane do analizy cechuje naturalne różnicowanie ilościowe i jakościowe, pod względem zakresu i sposobu ukazywania drogi deportacyjnej. W niektórych utworach z korpusu, doświadczenie procesu deportacji stanowi kwestię poboczną wobec reprezentacji świata obozowego, jak w przypadku *Les jours de notre mort* Davida Rousseta bądź też jego reprezentacja ogranicza się do skondensowanego opisu, jak w przypadku memorialnego utworu Charlotte Delbo *Le convoi du 24 janvier*. W przypadku tych tekstów przedmiotem szczegółowej analizy są wyłącznie te ich fragmenty, w których opisano przebieg transportu do lagru. W pozostałych utworach podróż deportacyjna zajmuje miejsce centralne, jest samodzielnym tematem tekstu. Tym, co stanowi wspólny mianownik jest perspektywa opisu transportu do obozu – w każdym z nich zostaje ona zaprezentowana z punktu widzenia narratora pierwszoosobowego, którym jest więzień zamknięty w wagonie towarowym, w konwoju zmierzającym do obozu koncentracyjnego.

Analiza ukierunkowana została przede wszystkim na przedstawienie sposobu prezentacji doświadczenia cielesnego narratora i (w dalszej kolejności) jego współtowarzyszy oraz wpisanej w poszczególne utwory perspektywy sensorycznej. W zależności od rzeczywistej bliskości wobec Zagłady, sposób konstrukcji świadka-narratora, a tym samym stopień jego ucieleśnienia, jest w poszczególnych utworach mocno zróżnicowany. W procesie analizy, w pierwszej kolejności zarysowuję ogólną charakterystykę dzieła, jego problematykę i strukturę oraz wskazuję na ten zestaw znaczeń, który będzie kluczowy w procesie bliskiej lektury jego fragmentów. Utwory stanowiące element korpusu analizowane są w kolejności wyznaczonej przez datę ich publikacji. Sam korpus, jak wskazywałem, dzieli się na dwa typy utworów – świadectwa i powieści postpamięciowe, które mają status świadectw fikcyjalnych, stąd też określam je jako *postświadectwa*. Takie zestawienie utworów ma służyć ukazaniu procesu ewolucji przedstawień podróży deportacyjnej oraz uwypukleniu zasadniczych różnic i podobieństw pomiędzy sposobami przedstawiania cielesności w tekstach

21 Pojęcie stworzone przez G.D. Hartmanna dla pisarzy, którzy nie byli faktycznymi świadkami, utożsamiali się natomiast głęboko z doświadczeniami ofiar. Idem, *The longest Shadow: In the aftermath of the Holocaust*, Indiana University Press, Bloomington 1996, s. 8.

22 Korzystam z następujących wydań: J. Rousset, *Les jours de notre mort*, wstęp M. Nadeau, Hachette, Paris 1993; J. Semprún, *Wielka Podróż*, tłum. K. Dolatowska, PIW, Warszawa 1964; C. Delbo *Le convoi du 24 janvier*, Minuit, Paris 1965; E. Wiesel, *Noc*, tłum. E. Horodyska, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim 2017; A. Fleischer, *Moi, Sándor F.*, Fayard, Paris 2009; A. Rykner *Le wagon*, Rouergue, Arles 2010; Y. Flank, *Transport*, L’Antilope, Paris 2017.

o zupełnie różnym statusie i odmiennej relacji osobistej podmiotu piszącego o doświadczeniu deportacji – bezpośredniej bądź zapośredniczonej.

Szczególne miejsce w ramach analizowanego korpusu zajmuje powieść Jorge Semprúna *Wielka podróż*. Jest ona bowiem pierwszym utworem testimonialnym we Francji, w którym obok wydarzeń faktycznie wywodzących się z biografii autora, pojawiają się elementy o całkowicie fikcyjnym statusie, a także pierwszym świadectwem literackim, w którym proces deportacyjny stanowi centralny temat narracji. Ze względu na złożoność tej powieści, tak tematyczną, jak i strukturalną, a także obfitość badań, które jej poświęcono, przed przystąpieniem do bliskiej analizy zawartych w niej fragmentów opisujących doświadczenia cielesno-zmysłowe, przedstawiam pogłębioną lekturę całości utworu, aktualny stan studiów oraz podjęte dotychczas ścieżki interpretacyjne. Istotne znaczenie *Wielkiej podróży* wynika, oprócz wskazanych czynników, także z faktu, że utwór ten był wyraźną inspiracją dla autorów postmemorialnych. Jest to szczególnie widoczne w przypadku Alaina Fleischera, autora powieści *Moi, Sándor F.*, w której, podobnie jak w świadectwie Semprúna, osobista biografia deportowanego ulega silnej ekspozycji, zaś struktura narracji przybiera oryginalną wielowarstwową postać.

Naturalnie analiza reprezentacji doświadczenia deportacji, nawet czyniona „od dołu”, czyli z perspektywy uwięzionego w pułapce wagonu bydlęcego podmiotu wcielonego²³, doświadczonego horroru sensorycznego, nie wyczerpuje zespołu motywów towarzyszących literackiemu ujęciu dramatu deportacji. W ramach czynionej analizy pojawiać się będą także takie problemy, jak np.: organizacja podróży i samoorganizacja więźniów; nawiązywanie przez deportowanych kontaktów ze światem zewnętrznym oraz dialektyka wnętrza (wagonu) i zewnątrz (wolnego świata)²⁴; rozmowy i relacje nawiązywane w trakcie podróży; śmierć, choroba i szaleństwo; próby oporu i ucieczki; (nie)wiedza deportowanych, odnośnie do drogi i celu podróży czy struktura osobowa wagonu. Stanowią one zespół motywów występujących w tekstach opisujących drogę deportacyjną, które będą pojawiały się wielokrotnie w ramach analizy wyrażonego w nich doświadczenia sensoryczno-somatycznego.

²³ Por. analizę historii pojęcia w: J.E.H. Smith, *Embodiment: a History*, Oxford University Press, Oxford 2017, s. 1–17.

²⁴ Na problem dialektyki wnętrza i zewnątrz w literaturze Holocaustu (w kontekście doświadczenia i ciała) zwrócił uwagę m.in. Paweł Wolski. Idem, *Who needs Holocaust Studies? Writing Structurally, Reading Corporeally*, „Praktyka Teoretyczna” 2014, nr 11 (1), s. 55.

CZĘŚĆ I

Deportacja jako doświadczenie (ciała)

Doświadczenie jako temat literatury deportacyjnej

„Tym, co jest pierwsze, jest doświadczenie”¹.

Edward M. Bruner

Rozważania poświęcone doświadczeniu w prozie ukazującej proces deportacji należy rozpocząć od krótkiej refleksji nad samym pojęciem doświadczenia, mającego – w naukach humanistycznych – dość szerokie i płynne znaczenie. Powszechnie stosowane i akceptowane, rzadko poddawane jest pogłębionemu namysłowi teoretycznemu, podobnie jak będące przedmiotem analizy w dalszej części rozważań pojęcie ciała, stanowi termin „worek”, swoiste *passe-partout*. Wydaje się, że istnieje powszechny konsensus odnośnie do jego rozumienia i użycia, stąd nie wymaga ono precyzowania, jednocześnie jednak wielość sensów, które wokół niego narosły sprawia, iż wydaje się mało przydatne badawczo i zwyczajnie kłopotliwe dla nauk humanistycznych, skoro nawet przybliżone jego zdefiniowanie uchodzi za niemożliwe. Na trudność tę wskazywał w swojej przełomowej pracy Martin Jay, pisząc: „tym jednak, co wydaje się mniej pewne, jest dokładne znaczenie owego auratycznego terminu, jakim jest doświadczenie, który Gadamer słusznie nazwał „jednym z najmniej wyjaśnionych pojęć, jakimi dysponujemy”².

Przed podobnym problemem stanął wcześniej Michael Oakeshott, brytyjski badacz doświadczenia z pierwszej połowy XX wieku, który, jak wskazuje Dorota Wolska, „uznał doświadczenie za jedno z najtrudniejszych słów filozoficznego słownika, a badacza doświadczenia za szczególnie narażonego na pułapki nieprzezwyčajalnych sprzeczności”³. Brak klarowności i jednoznacznej definicji tego pojęcia nie spowodował jednakże jego

¹ W oryginale „What comes first is experience” (tu i dalej, jeśli nie wskazano inaczej, tłumaczenie własne), Edward M. Bruner, *Experience and its Expressions*, w: *The Anthropology of Experience*, red. E.M. Bruner, V.W. Turner, University of Illinois Press, Urbana–Chicago 1986, s. 4.

² M. Jay, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, tłum. A. Rejniak-Majewska, Universitas, Kraków 2005, s. 15.

³ D. Wolska, *Doświadczenie jako kwestia humanistyki*, „Teksty Drugie” 2006, nr 3, s. 27.

całkowitego zarzucenia w refleksji humanistycznej (choć na taki krok zdecydował się w swoich pracach Richard Rorty)⁴, przeciwnie, pojęcie doświadczenia w minionym dwudziestoleciu stało się jednym z najbardziej inspirujących i płodnych badawczo. Wyczerpanie myśli poststrukturalistycznej, z jej zwrotem językowym, zapoczątkowało ponowne odkrycie „miękkich” kategorii egzystencjalnych, w tym właśnie doświadczenia. Obok, na przykład, zwrotu afektywnego zaobserwować można więc także zwrot ku doświadczeniu⁵, rozumianemu już nie w kategoriach czysto naukowo-poznawczych, lecz jako kluczowy element egzystencji ludzkiej. Według Doroty Wolskiej:

Obecne ożywienie zainteresowania problematyką doświadczenia wiąże się z egzystencjalistyczną, ontologiczną – nie: epistemologiczną – perspektywą myślenia o nim. Doświadczenie wraz z jego egzystencjalizacją przestaje być podstawą czy metodą weryfikacji pewności wiedzy, a coraz częściej myślane jest jako jej wyjątkowo trudno dostępny przedmiot, a nawet aporia⁶.

Rozwój dyskusji i badań nad doświadczeniem odbywa się obecnie w wielu dyscyplinach i różnych językach teoretycznych, z pełną świadomością braku możliwości konceptualizacji wyjściowego terminu, co paradoksalnie przyczynia się do ożywczego fermentu naukowego w humanistyce. Na renesans zainteresowania doświadczeniem bez wątpienia duży wpływ miał rozwój badań nad literaturą Zagłady, z nieustannie towarzyszącym jej pojęciem doświadczenia granicznego⁷. W kontekście literatury Holocaustu, jak w przypadku żadnej innej, nieustannie mówi się o doświadczeniu, jego artykulacji, wysłowieniu, przedstawianiu itd. – tutaj doświadczenie jako kategoria okazuje się najbardziej przydatne, zarażem najbardziej „widoczne”, ponieważ wchodzi w tak wyraźną „kolizję” z językiem.

Literaturę Holocaustu bez wątpienia można bowiem określić mianem literatury doświadczenia. Od samego początku miała ona pełnić funkcję dowodu, swoistego dokumentu ukazującego (niemożliwą) narratywizację (niemożliwego) doświadczenia. Tuż po wojnie, z braku perspektywy historycznej, literatura stała się kluczową formą narracji dla opisu rzeczywistości koncentracyjnej, ukazując ją „od dołu, z punktu widzenia doświadczenia jednostkowego świadka. Stała się pierwszym i kluczowym medium transmisji narracji o doświadczeniu deportacji. Narracja literacka bowiem, w przeciwieństwie do odpodmiotowanego dyskursu historycznego, pozwalała na ujęcie osobistej perspektywy

4 R. Rorty, *Konsekwencje pragmatyzmu. Eseje z lat 1972–1980*, tłum. C. Karkowski, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1998 (tu rozdział: *Metafizyka Deweya*, s. 115–132).

5 Jak pisze Ryszard Nycz: „W ostatnich latach jesteśmy świadkami tryumfalnego powrotu kategorii doświadczenia jak istotnej, a niekiedy centralnej – a przy tym rzeczywiście transdyscyplinarnej – problematyki wszystkich właściwie nauk humanistycznych i społecznych (...)”. Idem, *Antropologia literatury – kulturowa teoria literatury – poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 39. Nycz jest jednym z czołowych autorów zwrotu doświadczeniowego w polskiej humanistyce, analizie tej kategorii poświęcił wiele tekstów zebranych w publikacji. Idem, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012.

6 D. Wolska, *Doświadczenie...*, s. 28.

7 Ibidem, s. 26.

przeżywania i oglądu rzeczywistości koncentracyjnej. Stanowi to zarówno siłę (zwiększając rezonans czytelniczy), jak i słabość świadectw literackich, które pozostają przez to zapisem zawsze jednostkowym, niepełnym, unikatowym, nieprzekładalnym, a niekiedy niespójnym bądź nawet sprzecznym z danymi faktograficznymi⁸. To właśnie owa niepowtarzalność i jednostkowość wyrażonego w materii literackiej doświadczenia osobistego jednakże sprawiła, że stała się głównym medium pamięci o Zagładzie, współtworząc, obok nauk historycznych i mediów masowych, obraz Wydarzenia w wyobrażeniu nieświadków.

Relacje między literaturą i doświadczeniem są bardzo silne, a nawet nierozzerwalne. Na przestrzeni epok teksty literackie stały się głównym nośnikiem służącym do ukazywania ludzkiego doświadczenia świata, a z czasem i wzorcem sposobu jego narratywizacji. W XX wieku rejestrowanie sposobu doświadczenia świata przez coraz mocniej wyalienowaną jednostkę stało się jednym z najważniejszych zadań literatury (przykładem może być właśnie proza testimonialna) na co zwrócił uwagę Ryszard Nycz:

literatura pozbawiona więzi z doświadczeniem stać by się musiała pustą, samozwrotną grą; a z kolei doświadczenie pozbawione prób (choćby negatywnego czy śladowego) pojęciowego uchwycenia i językowej artykulacji, w tym zwłaszcza nieufirmowane sztuką literackiego wypowiedzenia, nie doszłoby do swego statusu jako doświadczenia⁹.

Literatura urasta do rangi głównego medium, które ukazuje doświadczenie będące następstwem radykalnego rozdziału między światem ludzkiej egzystencji i uniwersum zjawisk fizycznych i naturalnych, jaki dokonał się w ramach rewolucji naukowej w wieku XVII. Przemiana paradygmatu w nauce skutkowała bowiem odsunięciem doświadczenia ludzkiego z pola zagadnień badawczych i dyskursu naukowego. Od tego momentu zaobserwować można powolny zanik znaczenia doświadczenia w cywilizacji europejskiej – na co wskazywali między innymi Giorgio Agamben i Walter Benjamin¹⁰, choć każdy z myślicieli

⁸ Jak słusznie wskazuje Grzegorz Niziołek: „etyczne podejście do świadectw polega (...) na uznaniu pracy afektu, który może zniekształcić fakty”. Idem, *Władza świadectwa. Między polityką a etyką*, „Teksty Drugie” 2018, nr 3. Martin Jay zwracał natomiast uwagę, że: „Doświadczenie zastępcze nie jest czymś rzeczywistym, przeżytym bezpośrednio. Mantra polityki tożsamości wskazuje jasno: »to sprawa gejojska, ty tego nie zrozumiesz, to kwestia czarnych, ty tego nie zrozumiesz« itd. – doświadczenie często traktowane jest jako towar niewymienny. Faktycznie, być może dlatego, że doświadczenie staje się niekiedy celem samym w sobie, wymyka się ono zasadzie wymiany”. Idem, *Pieśni doświadczenia...*, s. 19.

⁹ R. Nycz, *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2006, nr 6, s. 56.

¹⁰ Walter Benjamin datuje ten proces dopiero od momentu zakończenia I wojny światowej, wskazując, że stanowił on efekt szoku doznanego przez człowieka w zderzeniu z nowoczesnością technologiczną. Pierwsza fala literatury testimonialnej zaś była właśnie odpowiedzią na ten kryzys: „Wybuch [pierwszej] wojny światowej oznaczał początek procesu, który od tamtej pory nieprzerwanie się toczy. Czy w końcu wojny nie zauważono, że ludzie z pól bitewnych wrócili jak oniemiały? Nie bogatsi, lecz wręcz ubożsi o bezpośrednie doświadczenia. To, co dziesięć lat później rozlało się w postaci powodzi książek o wojnie, było wszystkim innym, tylko nie doświadczeniem przekazywanym z ust do ust. I nie było to dziwne. Nigdy bowiem niczemu nie zadano kłamu bardziej gruntownie, niż doświadczeniom strategicznym zadała kłam wojna pozycyjna, gospodarczym – inflacja, fizycznym – wygrana w bitwie, o której decydowała przewaga techniki, moralnym – dysponenci władzy. Pokolenie, które jeździło do szkoły

upatrywał odmiennych przyczyn tego procesu oraz wyznaczał mu inny punkt początkowy. Agamben twierdził, że upadek autorytetu doświadczenia¹¹ rozpoczął się w XVII wieku, wskazując, że to rewolucja naukowa uruchomiła proces, którego efektem było wydziedziczenie człowieka nowoczesnego z jego własnego doświadczenia: „Kwestia doświadczenia może być obecnie podejmowana wyłącznie ze świadomością, iż nie jest już ono dłużej dla nas dostępne. Podobnie jak nowoczesny człowiek został pozbawiony swojej biografii, tak został on wywłaszczony z doświadczenia”¹². Agamben wskazywał, że panujący we współczesnym świecie reżim wiedzy naukowej oraz kultura przyspieszenia i rozproszenia informacyjnego oddaliły człowieka od jego pierwotnego sposobu przeżywania rzeczywistości, który odtąd miał już głównie charakter zapośredniczony: „Przeciętny dzień nowoczesnego człowieka nie zawiera w zasadzie niczego, co wciąż można by przełożyć na doświadczenie (...). To ta nieprzekładalność na doświadczenie czyni obecnie codzienną egzystencję nieznośną jak nigdy dotąd”¹³.

Zubożenie doświadczenia wiąże się z jego nieprzekładalnością na świat pojęć i język, który oddalił się od życiowej prawdy. Żywe doświadczenie zostało bezpowrotnie utracone, wyparte przez wiedzę o bezpodmiotowym charakterze, produkowaną w nieskazitelnych laboratoriach¹⁴, która stała się wyznacznikiem poznawania i opisywania świata. Zarzucenie żywego doświadczenia jako metody poznania jest więc efektem procesu odpodmiotowienia epistemologii w ogóle i – jak słusznie zauważył Agamben – wpisane było od początku w projekt nowoczesności¹⁵. W wieku XVIII lukę po utraconym doświadczeniu zaczyna

tramwajem konnym, znalazło się pod gołym niebem pośród krajobrazu, w którym nic nie pozostało bez zmiany, oprócz chmur, a pod nimi w polu zniszczenia i śladów eksplozji małe, kruche ciała człowieka”. Cyt. za: J. Tokarska-Bakir, „Zanik doświadczenia”. *Diagnoza antropologiczna*, „Teksty Drugie” 2006, nr 3, s. 34. Martin Jay z kolei wskazuje: „Walter Benjamin często ubolewał nad tym, co określał jako »ubóstwo ludzkiego doświadczenia«, Theodore W. Adorno ostrzegał, że sama możliwość doświadczenia znalazła się w zagrożeniu, a Peter Bürger opłakiwał »utratę szans na autentyczne doświadczenie«”. Idem, *Pieśni doświadczenia...*, s. 14–15.

11 „Istnieje konieczna współzależność pomiędzy doświadczeniem a autorytetem – nie zaś wiedzą – to znaczy siłą słów i narracją, a nikt obecnie nie wydaje się posiadać wystarczającego autorytetu, by stać się gwarantem prawdy doświadczenia, a jeśli go posiada, nie zdarza się wcale, by wywodził się on z doświadczenia. Przeciwnie, współczesność charakteryzuje to, że autorytet funduje się na tym, co nie może być doświadczone i nikt nie byłby skłonny do tego, by uznać prawomocność autorytetu opartego na doświadczeniu, jako wyłącznej legitymacji”. G. Agamben, *Infancy and History. Essays on the Destruction of Experience*, tłum. L. Heron, Verso, London–New York 1993, s. 14. Natomiast Dorota Wolska, odwołując się do Gadamera, stwierdziła: „Kiedy doświadczenie staje się wymierne i pewne, traci swój autorytet”. Eadem, *Doświadczenie...*, s. 29.

12 G. Agamben, *Infancy and History...*, s. 13.

13 Ibidem, s. 14.

14 Obrazowo opisuje ten proces Agamben, przywołując metaforę Tiecka: „Ta drabina – jak daje nam do zrozumienia Tieck – to doświadczenie, poświęcone w płomieniu »czystej wiedzy«. Tieck wyjaśnia usunięcie drabiny – czyli doświadczenia – jako filozofię ubóstwa narzuconą im przez los”. Ibidem, s. 15.

15 „W pewnym sensie wywłaszczenie z doświadczenia implikowane było w projekcie fundującym nowoczesną naukę”. Ibidem, s. 17. Na nowoczesność jako epokę kryzysu doświadczenia wskazuje także

wypełniać literatura, będąca głównym medium dla tego, co przez kulturę naukową ulega wyparciu, stając się pieśnią tęsknoty za utraconym doświadczeniem. Największym i ostatnim piewcą doświadczenia był, zdaniem zarówno Martina Jaya, jak i Giorgio Agambena, Michel de Montaigne¹⁶. Agamben zauważył: „jak pokazało ostatnie dzieło europejskiej kultury wciąż całkowicie oparte na doświadczeniu, czyli *Próby* Montaigne’a, doświadczenie jest niekompatybilne z pewnością, a kiedy tylko stało się ono wymierne i pewne, straciło swój autorytet”¹⁷.

Zdaniem włoskiego filozofa, w epoce nowoczesnej¹⁸ doświadczenie stało się czymś, przez co można przejść, nigdy zaś czymś, co można osiągnąć – czymś niezrozumiałym, gdy się zdarza i na zawsze już utraconym, gdy próbuje się je opisać. W ujęciu transcendentnym filozofia humanizmu była zwycięstwem ludzkiego doświadczenia nad prymatem postrzegania rzeczywistości – w odniesieniu do Boga oraz w kategoriach teologicznych¹⁹. Epoki późniejsze natomiast charakteryzuje powrót do nieufności wobec ludzkiej perspektywy i osobistego doświadczenia, które, podobnie jak ciało, postrzegane było jako źródło

Ryszard Nycz: „Autorytet zaś doświadczenia upada – okazuje się ono niekumulatywne i nieprzekazywane, nie pozwala uogólnić się w postać wspólnotowej samowiedzy dotyczącej prawidłowości, prawdopodobieństwa czy przewidywalności działań, postaw, zachowania”. Idem, *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia...*, s. 58.

¹⁶ Tak to ujęła w swojej recenzji Dorota Wolska: „Montaigne, urastający tu jeśli nie do roli pierwszego filozofa doświadczenia, to na pewno myśliciela, który wyznaczył pewien nieomal paradygmat humanistycznej refleksji o tej kategorii. Próżno jednak u Montaigne’a szukać systematycznie wyłożonej koncepcji doświadczenia. Doświadczenie, o którym pisze francuski myśliciel, jest równie niezdyktowane, pełne niekonsekwencji i otwarte jak kończący *Próby* esej o nim. (...) Montaigne w każdym razie, co jest istotne dla ujęcia jego poglądów przez Jaya, pojmuje doświadczenie całościowo, nie wyróżnia żadnego z jego aspektów, a ponadto interesuje go ono samo w sobie, w swej autoteliczności. Wydaje się to ważne w świetle kolejnych opowieści Jaya, których bohaterowie, myśląc o doświadczeniu czy podejmując na jego rzecz batalie, traktują je fragmentarycznie, koncentrując uwagę na określonych jego modalnościach oraz funkcjach”. Eadem, *Konfiguracje i rekonfiguracje doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2009, nr 4, s. 93.

¹⁷ G. Agamben, *Infancy and History...*, s. 34.

¹⁸ Tutaj i dalej rozumiem pojęcie nowoczesności w pierwszym, tradycyjnym znaczeniu, jakie przypisuje mu Stephen Toulmin w pracy *Kosmopolis* (określonej przezeń dalej jako nowoczesność racjonalna), czyli jako epoki w historii kultury europejskiej trwającej od lat trzydziestych/czterdziestych XVII wieku do lat sześćdziesiątych/siedemdziesiątych XX wieku, opierającej się na projekcie racjonalizacji w naukach przyrodniczych i filozofii, który narodził się wraz z rewolucją naukową i racjonalną epistemologią Kartezjusza. Idem, *Kosmopolis. Ukryty projekt nowoczesności*, tłum. T. Zarębski, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2005 (tu: rozdz. *Na czym polega problem z nowoczesnością*, s. 25–66).

¹⁹ Na rozkwit kategorii doświadczenia w epoce humanizmu oraz jego kryzys w epoce oświecenia wskazywał m.in. Ryszard Nycz: „doświadczeniowa nowoczesność jest nurtem wywodzącym się z tradycji renesansowego humanizmu Montaigne’a i Bacona, a opartym na literaturze klasycznej i wiedzy praktycznej, czerpanej z doświadczenia, którego jednostka nabywa w toku kontaktów z innymi (...), kontekstowo uwarunkowanych, zachodzących w danym czasie i miejscu. (...) nurt ten od wieku XVII zdominowany został – aż po lata sześćdziesiąte wieku XX – przez inny, doktrynalny typ nowoczesności jako racjonalnego projektu”. Idem, *O nowoczesności jako doświadczeniu*, „Teksty Drugie” 2006, nr 3, s. 4.

błędu w drodze do poznania obiektywnego²⁰. Zwróciła na to uwagę, za przykładem Victora Turnera, Anna Ziedler-Janiszewska:

możemy powiedzieć, iż odczarowana nowoczesność uprzywilejowała jeden tylko ze znaczeniowych szlaków doświadczenia (*experience*), które pierwotnie, w hipotetycznym rdzeniu per-, oznaczało: próbować, ryzykować, działać śmiało. I z którego pochodzi zarówno grecka *peira* (źródło empirii), jak i niemiecki *feraz*, a także angielskie *fear*, utożsamiane z niebezpieczeństwem, nagłym nieszczęściem²¹.

Oko ludzkie wyparte zostało więc ostatecznie przez soczewkę instrumentu, a nieuchwytnie doświadczenie osobiste przez wymierny system wzorów i praw. Zrodzona w epoce nowożytnej kultura ekspercka wytworzyła odrębne pola wiedzy, dzieląc rejony doświadczenia ludzkiego i filtrując je przez pryzmat niezależnej od kondycji ludzkiej nauki²². Sfera żywego, bezpośredniego doświadczenia stała się wobec tego niejako „odrzuconą” resztą w procesie modernizacji – razem ze sferą uczuciową przeszła do dziedziny tego, co swoiście intymne, idiosynkratyczne i subiektywne²³. Doświadczenie staje się nieprzekazywalną, subiektywną właściwością podmiotu, nie będąc nawet jego własnością, jako że nawet on sam nie jest w stanie go w pełni uchwycić, a jedynie przeżyć. Ostoją doświadczenia i perspektywy ludzkiej w epoce nowoczesnej staje się wobec tego sztuka, szczególnie zaś literatura, w której podmiotowy punkt widzenia jest strukturalną podstawą każdej narracji. Powtórzyć więc można za Nyczem, że „nowoczesna literatura jest literaturą doświadczenia”²⁴. Ostatecznie

20 Jak zauważył Agamben, epoka nowoczesna to okres ponownej nieufności wobec doświadczenia: „nowoczesna nauka wywodzi się z bezprecedensowej nieufności wobec doświadczenia, w jego tradycyjnym rozumieniu. (...) Spojrzenie przez teleskop Galileusza nie wytworzyło pewności i wiary w doświadczenie, lecz kartezjańskie zwątpienie i jego słynną hipotezę o demonie, którego jedynym zajęciem jest zwodzenie naszych zmysłów. Naukowa weryfikacja doświadczenia dokonywana w eksperymencie (...) odpowiada za tę utratę pewności, przenosząc doświadczenie tak daleko jak to możliwe od jednostki – na narzędzia i liczby”; G. Agamben, *Infancy and History...*, s. 17.

21 A. Ziedler-Janiszewska, *Progi i granice doświadczenia (w) nowoczesności*, „Teksty Drugie” 2006, nr 3, s. 12.

22 „Tymczasem nie tylko w sztuce drugiej połowy dwudziestego wieku narasta przekonanie, że głównym problemem społeczeństwa jest nie tyle – jak chciałby Habermas – wypracowanie swego rodzaju sprzężenia zwrotnego pomiędzy kulturami ekspertów a światem życia codziennego, ale samo »poszatkowanie« naszego doświadczenia na izolowane, rządzące się własnymi regułami regiony, wpisane w projekt »ofensywnej« (i »doktrynalnej«) fazy nowoczesności”; ibidem, s. 19.

23 Do podobnych wniosków doszedł Ryszard Nycz: „samo doświadczenie staje się subiektywne, zindywidualizowane, nieprzekazywalne – tracąc status wiarygodnej i pożytecznej wiedzy wyniesionej z bezpośredniego kontaktu z rzeczywistością. Człowiek nowoczesny pojmuje, że rzeczywistość, którą sam nie jest, nie potrafi już doświadczyć bezpośrednio [podkr. R.N.], a tylko w tej postaci, w jakiej uformowana ona zostaje przez ludzkie władze doświadczenia i poznawania (zmysły, przeżycia, pojęcia), media języka i przedstawiania”. Idem, *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia...*, s. 58.

24 R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*. Wydawnictwo IBL, Warszawa 2012, s. 210.

to język literatury staje się dyskursem wyrażania ludzkiego doświadczenia, zaś tożsamość jednostki przybiera formę narracji i staje się autobiografią.

Doświadczenie, jak już zaznaczyłem, jest pojęciem o niesprecyzowanym polu znaczeniowym. Współcześnie badacze zgodnie wskazują, by przywołać tylko Martina Jaya, Dominickę LaCaprę²⁵, Clifforda Geertza²⁶ i Ryszarda Nycza²⁷, na brak możliwości ustanowienia konsensusu odnośnie do sposobu i zakresu rozumienia tego terminu. To definicyjne *interregnum* nie skutkuje jednak całkowitym zaniechaniem prób jego dookreślenia. Pojęcie doświadczenia definiowane i konceptualizowane jest przez wielu badaczy w sposób doraźny, na potrzeby metodologiczne. Przykładowo, Hans-Georg Gadamer, jak dostrzega Dorothea Wolska, rozumie doświadczenie jako „otwartość na to, co nie potwierdza oczekiwań, ale też owocuje swoistą klęską samowiedzy”²⁸ i wskazuje, że „dialektyka doświadczenia nie spełnia się w zamykającej wiedzy, lecz w owej otwartości na doświadczenie, powodowanej przez samo doświadczenie”²⁹. Pojęcie doświadczenia ma tym samym charakter nomadyczny, nieustannie przemieszczając się w uniwersum filozofii i, jak twierdzi Martin Jay, pełni często funkcję spajającą nieszczęsne systemy epistemologiczne. Autor *Pieśni doświadczenia*, cytując Joan Wallach Scott, zauważył:

Doświadczenie jest słowem, bez którego trudno się obyć, chociaż mając na uwadze jego zastosowanie w esencjalizowaniu tożsamości i reifikowaniu podmiotu, miałoby się ochotę całkiem go pozbyć. Lecz doświadczenie tak bardzo przynależy do naszego codziennego języka, tak mocno osadzone

²⁵ „W potocznym użyciu, a nawet w niektórych naukowych zastosowaniach, pojęcie doświadczenia okazuje się czarną skrzynką lub maksymalnie pojemnym i wszystko ogarniającym pojęciem, które pozostaje nieokreślone, ponieważ ten, kto czegoś doświadczył, zakłada, że wie, co to pojęcie oznacza. Używa się go do omawiania lub analizowania innych problemów, podczas gdy ono samo pozostaje nieprzeniknione, uchyla się definicji lub być może celowo utrzymywane jest w stanie nieostrym”. Wskazuje on wyłącznie na możliwość definicji negatywnej: „pojęcie doświadczenia jako niezdefiniowanego rezyduum, zajmuje pozycję podobną do boskości lub tego, co święte, w teologii negatywnej, do dowcipu, czegoś, co można zdefiniować tylko przez to, czym ono nie jest”. Zob. D. LaCapra, *Doświadczenie i tożsamość*, w: idem, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, tłum. K. Bojarska, Universitas, Kraków 2009, s. 56–57.

²⁶ Clifford Geertz wskazuje na niemożność domknięcia i zdefiniowania pojęcia: „Doświadczenie, nieuchwytna, główna idea tego zbioru, z którą żaden z autorów nie czuje się dobrze, lecz z której żaden z nich nie jest w stanie zrezygnować, staje się *pons asinorum*, przez który każdy musi przejść”. Idem, *Making Experiences, Authoring Selves*, w: *Anthropology of experience...*, s. 374.

²⁷ Jak wskazuje Ryszard Nycz: „wszystkie tytułowe pojęcia – literatura, nowoczesność, doświadczenie – obciążone są tak chroniczną wieloznacznością, że żadna pojedyncza, nawet opasła monografia wybranej kategorii nie jest w stanie wieloznaczności tej poskromić”. Dalej autor dodaje: „określenia te używane bywają z reguły jako nienacechowane, na pozór samo-przez-się zrozumiałe, łudząc oczywistością consensusu co do ich rozumienia albo też – nie mniej często – bywają one ekwiwalentyzowane przy użyciu najrozmaitszych innych terminów tak, że faktyczny zakres i odmiany ich występowania muszą w efekcie być mozolnie rekonstruowane z tych obszarów myśli i dyskursu, gdzie explicite się nie pojawiają”. Idem, *Nowoczesność wobec doświadczenia...*, s. 55–56.

²⁸ D. Wolska, *Doświadczenie jako kwestia humanistyki...*, s. 29.

²⁹ Ibidem.

jest w naszych narracjach, że próżne wydaje się przekonywanie, że powinniśmy się go pozbyć. (...) Biorąc pod uwagę jego powszechną obecność, bardziej pożyteczna wydaje mi się praca nad nim, analizowanie jego działania i redefiniowanie jego znaczenia. Właśnie ze względu na powszechność tego terminu żadne totalizujące ujęcie nie może uczynić zadość licznym znaczeniom i konotacjom, jakie wiązały się z nim na przestrzeni wieków i w różnych kontekstach³⁰.

Jak już wspomniano, doświadczenie okazywało się pojęciem tyleż pojemnym, co kłopotliwym, równie łatwo wypełniającym lukę w systemach filozoficznych, co je rozbijającym. Stąd też, jak pokazuje Jay, choć nie zrezygnowano z niego nigdy, przypisywano mu ciągle nowe znaczenia, a najczęściej dokonywano jego gruntownej redefinicji, by dostosować je do bieżącego projektu filozoficznego, estetycznego czy naukowego.

Problem z doświadczeniem (podobnie jak z ciałem) polega na jego przechodnim charakterze i niemożności ustawienia go po jednej ze stron systemu binarnych opozycji pojęciowych, jakimi posługuje się filozofia postplatońska. Doświadczenie ma więc zarówno charakter aktywny, jak i pasywny, tyleż cielesny, co mentalny. Jak słusznie stwierdził Martin Jay, doświadczenie sytuuje się zawsze w poprzek ustalonych klasyfikacji:

musimy zdawać sobie sprawę z tego, w jaki sposób doświadczenie jest jednocześnie zbiorczym pojęciem językowym – wyrazem pociągającym za sobą szereg heterogenicznych znaczeń, usytuowanych w diakrytycznym polu sił, oraz przypomnieniem, że tego rodzaju pojęcia zawsze pozostawiają pewną resztę. Doświadczenie, można powiedzieć, stanowi węzłowy punkt przecięcia między językiem publicznym i prywatną subiektywnością, między możliwymi do wypowiedzenia obiektywnymi twierdzeniami – i niewyraźnością indywidualnego wnętrza³¹.

Jak wskazał badacz, doświadczenie charakteryzuje się permanentnym niedomknięciem, nie da się uchwycić jego granic, a ta migotliwość wyraża się w jego nieprzekładalności na język, choć, paradoksalnie, by przeżyte zdarzenie mogło stać się doświadczeniem, musi zostać opracowane przez podmiot w procesie narratywizacji, w celu jego uchwycenia i zrozumienia. Aby doświadczenie osobiste podmiotu stało się dlań zrozumiałe, musi poddać je wtórnej elaboracji, pozwalającej na jego wyrażenie w języku i uczynienie zeń komunikatu skierowanego do samego siebie i/lub innego. Według Jay'a doświadczenie może stać się uchwytne wyłącznie „za sprawą późniejszego procesu opowiadania, rodzaju wtórnego opracowania we Freudowskim znaczeniu, przemieniającego [je] w znaczącą narrację”³².

Sam proces doświadczeniowy składa się z dwóch faz, w których następuje spotkanie wielu elementów – ciała i świata, świadomości i języka³³. Pierwszą będzie samo zdarzenie

³⁰ J.W. Scott, *The Evidence of Experience*, „Critical Inquiry” 1991, nr 17 (4); cyt. i tłum. za: M. Jay, *Pieśni doświadczenia...*, s. 16.

³¹ Ibidem, s. 20.

³² Ibidem, s. 21.

³³ Edward Bruner wprowadził natomiast rozróżnienie na trzy odrębne kategorie: „Kluczowe jest tutaj rozróżnienie pomiędzy rzeczywistością (co naprawdę jest, czymkolwiek by nie było), doświadczeniem (jak rzeczywistość jawi się świadomości) i sposobem wyrażenia (jakie ramy zostają nałożone na doświadczenie i jak jest ono wyrażane)”. Zob. idem, *Experience and its Expressions...*, s. 6.

dotykające podmiot (relacja podmiot – świat), drugim natomiast jego przyswojenie w procesie narratywizacji (relacja podmiot – język). Moment pierwszy można określić jako samo *doświadczenie*, drugim zaś powstaje *doświadczzone* – łącznie tworzą to, co będziemy rozumieli właśnie jako doświadczenie.

Dwustronny, a jednocześnie procesualny charakter doświadczenia jest źródłem zasadniczych trudności przy próbach jego translacji na język. Poprzez swoją złożoną strukturę doświadczenie niejako wiąże człowieka ze światem, ciało z tekstem, naturę z kulturą i przeszłość z przyszłością. Dwuelementowa struktura doświadczenia zakłada konieczność translacji nieustrukturyzowanego *doświadczanego* na językowe *doświadczzone*, czego nieuchronną konsekwencją jest zubożenie pierwszego elementu. O ile bowiem dzięki narratywizacji przyswojenie *doświadczanego* staje się w ogóle możliwe dla podmiotu, o tyle proces ten skutkuje zmianą jego struktury, którą cechuje symultaniczność, a nie charakterystyczna dla narracji linearność. Co więcej, jak wskazał Edward M. Bruner, każda narratywizacja jest rodzajem konstruktu, ponieważ na żywy prąd doświadczenia narzucona zostaje struktura porządkująca:

na przykład musimy zdecydować, gdzie zacząć i gdzie zakończyć, co nie jest łatwe, tak by naszą arbitralną konstrukcją początku i zakończenia zbudować granice, ramy naszego doświadczenia i w ten sposób stworzyć je. W prawdziwym życiu każdy początek ma swoje „wcześniej”, a koniec nie implikuje zatrzymania biegu czasu czy końca wydarzenia. Tworzymy jednostki doświadczenia i znaczenia z życia, które jest ciągłością. Każda wypowiedź jest arbitralnym narzuceniem znaczenia na strumień pamięci, co więcej, zawsze uwydatniamy pewne przyczyny i pomijamy inne, czyli każdy akt opowiadania jest interpretacją³⁴.

Doświadczenie jest więc, jak wskazywałem, rodzajem zjawiska/procesu (zawiera obydwa elementy) o dwustronnej strukturze, przypominającej znak w ujęciu de Saussure’a. Jego znaczenie nie polega na samym akcie opowiadania – będącym jednym z dwóch koniecznych elementów jego ukonstytuowania – lecz na tym, co „czyni”, to znaczy przemianie w świadomości podmiotu (tak opowiadającego jak i jego potencjalnego adresata). Martin Jay tak to opisał:

doświadczenie, jakkolwiek je definiujemy, nie może być po prostu odbiciem uprzedniej wobec niego rzeczywistości tego, kto go doświadcza, pozostawiając jego/ją takim, jakim był przedtem, coś musi zostać odmienione, coś nowego musi się zdarzyć, by pojęcie to miało sens. Czy będzie to „upadek” ze stanu niewinności, nabywanie nowej mądrości, wzbogacenie życia, czy gorzka lekcja jego kapryśnej natury – coś, co zasługuje na miano „doświadczenia”, nie może pozostawić nas w miejscu, w którym byliśmy na początku³⁵.

Należy w tym miejscu zaznaczyć, że powyższe rozważania odnoszą się wyłącznie do bezpośredniego doświadczenia podmiotu, niezapośredniczonego przez instrumenty bądź

³⁴ Ibidem, s. 7.

³⁵ M. Jay, *Pieśni doświadczenia...*, s. 21.

dyskursy nauki, czyli prymarnego „żywego doświadczenia” (*lived experience, experience vécu*). Przedmiotem namysłu jest więc wyłącznie to, co w języku niemieckim określane jest jako *Erlebnis*, termin, który:

zawiera w swym rdzeniu słowo życie (*Leben*) i niekiedy w języku angielskim tłumaczy się to słowo jako „doświadczenie przeżywane” [*lived experience*]. Chociaż *erleben* jest czasownikiem przechodnim i oznacza doświadczenie czegoś, *Erlebnis* często używa się dla oznaczenia pierwotnej jedności poprzedzającej jakiejkolwiek zróżnicowanie i obiektywizację. Sytuowane zazwyczaj w świecie przeżywanym (*Lebenswelt*) codziennych, wolnych od teoretycznych uogólnień praktyk *Erlebnis* może również wskazywać głębokie i decydujące przerwanie codziennej rutyny. Choć samo słowo *Leben* przywołać może na myśl całość życia, *Erlebnis* zasadniczo konotuje bardziej bezpośredni, przedrefleksyjny i osobisty typ doświadczenia niż *Erfahrung*³⁶.

Zgodnie z rozróżnieniem poczynionym przez Wilhelma Diltheya³⁷, *Erlebnis* stanowi żywe, bezpośrednie, psychologiczne, podmiotowe doświadczenie, będące przedmiotem analizy nauk humanistycznych, *Erfahrung* zaś, jako doświadczenie intelektualne, postrzeżeniowe i naukowe jest narzędziem poznania w naukach ścisłych³⁸. Na istniejącym w języku niemieckim rozróżnieniu bazowało wielu filozofów rozwijających własne typologie doświadczenia, w tym między innymi Walter Benjamin, Martin Buber oraz Maurice Merleau-Ponty, którego rozważania szczególnie mocno koncentrują się wokół „żywego doświadczenia”. Do koncepcji tego ostatniego jeszcze powrócę w dalszej części rozważań.

Uchwycenie i transmisja żywego doświadczenia osoby, mającej za sobą przeżycia o nie-spotykanej, skrajnej naturze, a przy tym o istotnym znaczeniu ogólnoludzkim i cywilizacyjnym, jest jednym z głównych zadań przynależnych literaturze świadectwa. Jego właściwe spełnienie stawia jednakże przed podmiotem doświadczanym szeregiem problemów. Przedstawienie doświadczeń o charakterze granicznym i niebędących udziałem przeciętnego odbiorcy wymaga dodatkowych, specyficznych operacji językowych. Kultura europejska nie ma idiomu dysponującego odpowiednim aparatem pojęciowym do wyrażenia przeżyć niemieszczących się w tworzonym przez nie obrazie świata przeciętnego odbiorcy – wymaga dodatkowych, specyficznych operacji językowych (idiomy, jakimi operuje służą przede wszystkim do opisu rzeczywistości unormowanej cywilizacyjnie).

Specyfika doświadczenia o charakterze granicznym, jakim jest Holocaust, sprawia, że jego translacja na znaki werbalne stanowi olbrzymie wyzwanie dla doświadczonego nim podmiotu i – symetrycznie – odbiorcy jego komunikatu, wyzwalać głęboki spór

³⁶ Ibidem, s. 27.

³⁷ Dla Diltheya kluczowy jest pierwszy termin. Andrzej Przyłębki wskazał, że: „centrum dociekań staje się (...) obszar doświadczanego życia, tzn. własnej praktyki życiowej. Oznacza to rehabilitację przednaukowego świata naszego życia (w odniesieniu do którego Husserl spopularyzuje później, wprowadzony przez Ernsta Troeltscha, termin *Lebenswelt*), w ramach której rozumienie to zreflektowany modus ludzkiego istnienia, doświadczania świata”. Idem, *Hermeneutyczna antropologia Wilhelma Diltheya*, „Analiza i Egzystencja” 2012, nr 19, s. 66.

³⁸ Por. M. Jay, *Pieśni doświadczenia...*, s. 222–230.

o warunki i ewentualne formy, przede wszystkim zaś sam sens jego dyskursywizacji³⁹. Kwestia zasadniczej możliwości wysłowienia doświadczeń granicznych stała się zresztą jednym z kluczowych problemów ponowoczesnej humanistyki⁴⁰. Jak zauważyła Dorota Wolska:

W dzisiejszej refleksji humanistycznej i filozoficznej trop konfrontacji doświadczenia z językiem i dyskursywnością jest bardzo istotny. (...) Doświadczenie niedostępne, nieobecne, niemożliwe to ta postać doświadczenia, w pewnym sensie granicznego, która odsłoniła się wraz z problematyką Zagłady i szuka dla siebie przestrzeni wyrazu, wyraźnie przeobrażając pole humanistycznych dociekań⁴¹.

Doświadczenie koncentracyjne uznaje się obecnie za paradygmatyczny rodzaj „doświadczenie granicznego”⁴². Skutki jego przebycia przejawiają się w postaci dożywotniej traumy i nieusuwalnego pęknięcia w strukturze psychicznej podmiotu, a w następstwie także niemożności stworzenia przezeń spójnej narracji tożsamościowej⁴³.

Doświadczenie graniczne staje się tym samym doświadczeniem zarówno nieprzedstawialnym, jak i niewyrażalnym. Z jednej strony stawia opór w próbach jego reprezentacji językowej, z drugiej zaś nie pozwala na jego pełne przyswojenie przez podmiot, ponieważ wyzwała w nim wstrząs traumatyczny. Trauma natomiast, jak wskazuje za Freudem w swojej klasycznej pracy *Unclaimed experience* Cathy Caruth, jest takim rodzajem doświadczenia, „które nie jest w pełni przyswojone, kiedy się przydarza”⁴⁴ i jako nie w pełni przeżyte, opiera się późniejszym próbom wyrażenia. Produktem doświadczenia traumatycznego jest więc zawsze chybiona i niepełna opowieść traumatyczna, która – jak pisze badaczka – jest „narracją o spóźnionym przeżywaniu” traumy jednocześnie „potwierdzającą] jej nieustanny wpływ na życie”⁴⁵. Ze względu na „opór dyskursu” wobec prób artykulacji

³⁹ Por. H. White, *Fabularyzacja historyczna, a problem prawdy*, tłum. E. Domańska, w: idem, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000, s. 211–236.

⁴⁰ Por. M. Jay, *Granice doświadczenia granicznego*, tłum. M. Kwiek, w: *Nie pytajcie mnie kim jestem... Michel Foucault dzisiaj*, red. M. Kwiek, WN UAM, Poznań, 1998, s. 37–60; A. Ubertowska, Świadectwo, trauma, głos. Literackie reprezentacje Holocaustu, Universitas, Kraków 2007, s. 26–66; R. Nycz, *Jak opisać doświadczenie, którego nie ma?*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5.

⁴¹ D. Wolska, *Doświadczenie...*, s. 26.

⁴² Por. J. Mizińska, *Holocaust jako graniczne doświadczenie ludzkości*, w: *Etyka wobec sytuacji granicznych*, red. D. Probuca, Kraków 2007, s. 99–110; J. Leociak, *Doświadczenie graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2009, s. 7–23.

⁴³ Pojęcie narracji tożsamościowej rozumiane jest, za teorią Jerome’a Brunera, jako struktura (auto)poznawcza polegająca na budowaniu i reformulowaniu w czasie narracji o własnych doświadczeniach i swoim „ja”. Por. J. Bruner, *Życie jako narracja*, „Kwartalnik Pedagogiczny” 1990, nr 4, s. 3–17. Por. na ten temat także: K. Rosner, *Narracja jako struktura rozumienia*, „Teksty Drugie” 1999, nr 56 (3), s. 7–15 oraz eadem, *Narracja jako pojęcie filozofii współczesnej*, w: *Narracja i tożsamość. Część I. Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2004, s. 7–13.

⁴⁴ C. Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Johnson Hopkins University Press, Baltimore–London 1996, s. 5.

⁴⁵ Ibidem, s. 7.

doświadczenia granicznego i niewyraźności wywołanej przez nie traumy (a według niektórych w ogóle braku jakiegokolwiek możliwości jej narratywizacji), pojawiały się liczne głosy, które nakazywały świadkom zachowanie milczenia wobec Zagłady, jako że – zgodnie ze słynną tezą Wittgensteina – o czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć⁴⁶. Jednakże zgodnie z przeciwnym, dominującym poglądem, świadkom nie wolno ustawać w próbach artykulacji doświadczenia koncentracyjnego, nawet mimo braku idiomu, który mógłby go w pełni wyrazić. Pogląd taki wyraził między innymi Agamben, który, co podkreśla Doro-
ta Wolska:

zdecydowanie sprzeciwia się wszelkim stanowiskom, wedle których lepiej byłoby wobec Auschwitz zachować milczenie. Jeśli bowiem konfrontacja z tym doświadczeniem zmusza do testowania granic języka i możliwości artykulacji czegoś, co się jej opiera, to autor *Quel che resta di Auschwitz* chciałby poddać się takiej próbie; w istocie stanowi ona treść i paradoksalnie brzmiące przesłanie jego książki, by wysłuchać tego, co nie zostało powiedziane⁴⁷.

To, co nie zostało wysłuchane, tę „resztę”, w moim przekonaniu stanowi bezpośrednie żywe doświadczenie świadka pojmowanego jako podmiot o wcielonej naturze, czyli doznający rzeczywistości i komunikujący ją całym swoim aparatem cielesno-sensorycznym, którego operacje przejawiają się z kolei na różne sposoby w tekście jego świadectwa (problemu ten zostanie rozwinięty w dalszych rozważaniach).

Świadkowie Zagłady, usiłujący przekazać swoje doświadczenia, skazani są na posilkowanie się niedoskonałym narzędziem w postaci dostępnych w powszechnym użyciu języków i wytworzonych w ich ramach dyskursów. Ze względu na swoją pojemność oraz elastyczność, najbardziej adekwatnym z nich okazała się literatura. Operując bowiem szerokim zestawem środków figuratywnych, pozwalała na oddanie doświadczenia koncentracyjnego w sposób stosunkowo najpełniejszy. Figuratywność języka literackiego, stanowiąca dla niektórych główną przeszkodę dla możliwości wysłowienia doświadczenia obozowego, z uwagi na swój wymiar estetyczny sprzyja wyrażeniu niewyraźnego, pozwalając w migotliwym ruchu sensów i grach językowych oddać to, na co brakuje określeń w słowniku powszechnym. Pomijając więc przebrzmiałą dyskusję na temat stosowności używania języka literackiego dla przedstawiania doświadczenia obozowego, należy wskazać, zgodnie z wcześniejszymi rozważaniami, że cywilizacja europejska od czasów oświecenia nie operuje innym rodzajem dyskursu dla wyrażenia jednostkowego, osobistego doświadczenia, stając się wzorcem strukturalnym dla artykułowania jego wszelakich treści.

Literatura nowoczesna, co podkreślał Ryszard Nycz, stworzyła kilka form gatunkowych, które w sposób szczególnie służą artykulacji osobistego żywego doświadczenia – jedną

⁴⁶ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2020, s. 83.

⁴⁷ D. Wolska, *Doświadczenie jako kwestia humanistyki...*, s. 31.

z nich jest właśnie świadectwo⁴⁸. Zrodzone z doświadczeń okopów pierwszej wojny światowej, stanowi literacką odpowiedź jednostki na katastrofy XX wieku, służąc tyleż ich zrozumieniu, co samorozumieniu dotkniętego nimi podmiotu. Wykształcenie się tej formy literackiej głęboko związane jest bowiem z nowoczesnym kryzysem doświadczenia oraz wzrastającej nieufności wobec możliwości języka, będącej wynikiem załamania pozytywistycznej wiary w możliwość poznania pewnego oraz odpowiedniości rzeczy i słowa u zarania XX wieku. Ów kryzys reprezentacji zmusza podmiot do tego, by starał się własnymi drogami poszukiwać prawdy własnego doświadczenia i języka, który tę prawdę wydobydzie. Efektem prób odzyskania własnego doświadczenia i języka jest fala świadectw sporządzonych przez zwykłych żołnierzy na frontach pierwszej wojny światowej i w latach późniejszych. Ten konflikt zbrojny był pierwszym tak tragicznym zderzeniem człowieka ze stworzonym przez siebie w procesie modernizacji aparatem technologicznym, wywołując trwałe pęknięcie w racjonalnym projekcie nowoczesności, a wraz z odkryciem komór gazowych w Auschwitz nastąpił jego ostateczny rozpad. Zagłada jest bowiem doświadczeniem na wskroś nowoczesnym, jak, zgadzając się z Nyczem, określiła Mazurkiewicz – „paroksystyczną emanacją nowoczesności”⁴⁹ i granicą jej rozwoju.

Holocaust, stanowiący ostateczne, doprowadzone do swoich granic doświadczenie racjonalistyczno-technologicznej nowoczesności, stał się wyzwaniem dla całej wspólnoty ludzkiej i jej kultury, poczynając od podstawowego problemu, jakim okazało się znalezienie adekwatnego języka dla jej przedstawiania. Nieznany epokom wcześniejszym kataklizm historyczny doprowadził do – jak określił to zjawisko Domitille Lee za Georgesem Molinié – prawdziwej „katastrofy semiotycznej”⁵⁰, skutkując kolejnym kryzysem przedstawiania i koniecznością poszukiwania nowych poetyk i sposobów ekspresji. Literatura koncentracyjna stała się swoistym laboratorium, w którym (co należy mocno podkreślić) nie bez zasadniczych trudności i licznych kontrowersji dokonywała się krystalizacja nowoczesnej poetyki doświadczenia. W znanych pracach literaturoznawczych, szczególnie autorów zza oceanu, bardzo wiele miejsca poświęcono analizie poetyk świadectw literackich i postświadectw oraz ich adekwatności zarówno estetycznej, jak i etycznej⁵¹. Przy tym częstokroć – całkowicie zresztą niesłusznie – przeciwstawiając etyce estetykę. Doświadczenie koncentracyjne

⁴⁸ „Trzecią istotną (i reprezentatywną) postacią doświadczenia, na którą chciałbym zwrócić uwagę, a której zgłębianiem zaprzęgnięta jest niemała część nowoczesnej literatury, jest świadectwo i jego wytwór: świadectwo (traktowane jako kluczowa – acz nie jedyna oczywistość – forma literackich dokumentów)”. Zob. R. Nycz, *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia...*, s. 63.

⁴⁹ F. Mazurkiewicz, *Doświadczyć doświadczenie (według Ryszarda Nycza)*, „Pamiętnik Literacki” 2014, nr 3, s. 244.

⁵⁰ D. Lee, *Comment écrire cette histoire? Enjeux et apories de l'utilisation de la fiction dans les récits concentrationnaires de Jorge Semprún*, „Postures” 2008, nr 10, s. 83.

⁵¹ Por. np. D. Schwarz, *The Ethics of Imagining the Holocaust*, St. Martin's Press, New York, 1999, s. 1–45; S.L. Kremer, *Witness Through the Imagination. Jewish American Holocaust Literature*, Wayne State University Press, Detroit 1989, s. 30–35; S. Friedländer, *Introduction*, w: *Probing the Limits of Representation*, red. S. Friedländer, Harvard University Press, Cambridge–London, 1992, s. 1–21; L.L. Langer, *The Holocaust and Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven–London, 1975, s. 1–31.

długo „szukało” własnego języka literackiego, adekwatnej poetyki i środków opisu – proces ten zresztą nigdy się nie zakończył, o czym świadczą autotematyczne roztrząsania autorów nad stosowanymi środkami wyrażania, będące stałym elementem prozy testimonialnej. Brak „własnego miejsca” w obrębie literatury, paradoksalnie, wpłynął korzystnie na rozwój twórczości poświęconej Shoah, przyczyniając się do powstania tekstów bardzo zróżnicowanych pod względem formalnym i będących efektem poszukiwań nowych, indywidualnych środków wyrazu dla niewyraźnego doświadczenia.

Tym, co łączy ten zróżnicowany zbiór tekstów jest natomiast swoista porowatość, struktura pełna pęknięć i szczelin. Liczne aporie występujące na wielu płaszczyznach struktury świadectw literackich są efektem sprzecznych założeń i niemożliwych do pogodzenia zadań, jakie miały spełniać. Jedną z zasadniczych funkcji tej literatury było umożliwienie wszystkim „nieświadkom” poznania rzeczywistości koncentracyjnej z perspektywy podmiotowej. Utwory testimonialne miały z założenia pełnić jednocześnie funkcję poznawczą, ukazując samą strukturę świata obozowego, impresywną – apelując do wartości etycznych wyznawanych przez odbiorcę, oraz ekspresywną – stanowiąc płaszczyznę tekstową do wyrażenia osobistych doświadczeń przez świadków, którzy starali się stworzyć narrację zgodną zarazem z danymi faktograficznymi, jak i oddziałującą retorycznie na nieświadków, oraz przedstawiającą indywidualną perspektywę autora. Odbiorca narracji testimonialnej miał poznawać i rozumieć mechanizmy rządzące uniwersum koncentracyjnym poprzez zastępcze przeżywanie w wyobraźni bezpośredniego, niepowtarzalnego doświadczenia autora. Takie założenie rodziło jednakże swoistą sprzeczność, jako że, jak już zaznaczałem, hermetyczny świat koncentracyjny nie był możliwy do opisanie i zrozumienia za pośrednictwem powszechnie używanego języka. Założenie o faktograficznej zgodności przedstawienia z opisywaną rzeczywistością wymagałoby bowiem ukazania świata obozowego w jego własnym, obcym nieświadkom, idiomie. Pisarstwo testimonialne od początku zmagало się z koniecznością niemożliwego pogodzenia nieprzystających do siebie języków. Co więcej, wyrażenie treści doświadczenia o unikalnym, granicznym charakterze, a niezrozumiałego i nieprzyswojonego w pełni przez samego autora, wymagało odeń balansowania na granicy przedstawialności i nieprzedstawialności. Każdy świadek stał więc przed niemożliwym do wykonania zadaniem, polegającym na opisanie językiem wyrażalnym niewyraźnego przeżycia i uczynienia, by odbiorca wyobraził sobie to, co niewyobrażalne.

Zadanie świadka dodatkowo utrudnia to, że nie tylko tekst świadectwa naznaczony jest spēkaniem strukturalnym, lecz i sam podmiot świadczący charakteryzuje się rozbitym i niestabilnym statusem. Podmiot testimonialny, tak autor, jak i jego tekstowe *alter ego*, zmuszony do płynnego przemieszczania się pomiędzy dwoma skrajnie różnymi rzeczywistościami – obozową i poobozową – egzystuje nieustannie na ich granicy. Narrator pełni w świadectwie jednocześnie rolę więźnia obozu, niepewnego każdej godziny swej dalszej egzystencji oraz świadka snującego swą opowieść w bezpiecznym świecie poza drutami. Odwołując się do teorii Gérarda Genette’a⁵² i wprowadzonego przez niego rozr  nienia

⁵² Por. G. Genette, *Figures III*, Seuil, Paris 1972, s. 259–260.

na instancję „ja opowiadającego” i „ja opowiadanego” (*je-narrant/je-narré*), można wskazać, że faktycznie w literaturze testimonialnej działają dwa podmioty dzielące jedną tożsamość – „ja-w-obozie”, czyli podmiot doświadczaający, oraz „ja-poobozowe”, które pełni funkcję właściwego narratora. Te dwie wyróżnione przez Genette’a instancje występują naturalnie w każdej pierwszoosobowej prozie autobiograficznej, niemniej wyłącznie w literaturze świadectwa pęknięcie pomiędzy nimi jest absolutne i dokonuje się na samej płaszczyźnie tożsamości. Standardowy utwór autobiograficzny konstruuje obraz „ja” przeszłego poprzez opis sekwencji kolejnych doświadczeń podmiotu w celu wykreowania spójnej narracji tożsamościowej. Natomiast w przypadku prozy testimonialnej „ja” teraźniejsze nie jest w stanie rozpoznać siebie w przeżytym doświadczeniu, jako że to nie może zostać psychicznie przyswojone. Mamy więc do czynienia z tożsamością w stanie rozpadu, która generuje wydzielenie się dwóch podmiotów niejako „dziwiących się sobie”, co stwarza nieusuwalny konflikt wewnątrz narracji. Zespolenie „ja” obozowego i poobozowego uniemożliwia dodatkowo fakt, że uniwersum koncentracyjne jako referencyjny punkt odniesienia w rzeczywistości, pozostaje dla świadka całkowicie i bezpowrotnie utracone. Wraz z końcem wojny świat obozów nazistowskich, które poznał jako więzień, uległ anihilacji, istniał już wyłącznie w jego pamięci. Świadek nie jest stąd w stanie ponownie zbliżyć się do rzeczywistego doświadczenia „z wewnątrz”, a jego tekstowe „ja” jest nie tyle odbiciem, ile raczej cieniem jego realnej egzystencji jako więźnia obozowego. Świadectwo staje się więc nie tyle językowym przedstawieniem rzeczywistości koncentracyjnej i powrotem do stanu świadomości „obozowego-ja” lecz odtworzonym przez świadka śladem jego zderzenia z doświadczeniem traumatycznym. „Ja przeżywające” w świadectwie stanowi zawsze wyłącznie znak pęknięcia na tożsamości świadka, bliznę po rozpadzie „ja”, która, niewidoczna dla innych, musi zostać obwiedziona pismem, by stała się widzialna.

Wobec wskazanych trudności, *de facto* zaś niemożności oddania za pomocą języka powszechnego doświadczenia koncentracyjnego w jego rzeczywistym wymiarze, powstaje pytanie o sens takiego przedsięwzięcia. Powtórzyć więc trzeba za Nyczem:

na obronę (...) niedoskonałej sztuki wypowiadania ludzkiego doświadczenia, [po prostu] (...) nic lepszego nie mamy. Tak bowiem, jak doświadczenie nie daje się zredukować do swej ujętykownionej i uświadomionej postaci, tak też i jego reprezentacji nie można sprowadzić do reprodukcji bądź substytucji obecnych (dla świadomości) przedmiotów⁵³.

Tym więc, co pozostaje badaczowi doświadczenia jest nieustanne poszukiwanie śladów i odcisków bezpowrotnie utraconego żywego doświadczenia w szczelinach pomiędzy konwencjonalnymi znakami.

Wspomniane pęknięcie w strukturze tożsamości świadka niesie za sobą dodatkowe konsekwencje. Niemożność scalenia „ja” wywołuje w nim przymus nieustannego scalania własnej narracji tożsamości, a więc snucia swej opowieści ciągle od nowa. Tragizm sytuacji świadka polega na tym, że jego osobiste doświadczenie pozostaje dla niego niedostępne,

⁵³ R. Nycz, *Jak opisać doświadczenie...*, s. 8.

a tym samym niezrozumiałe, nawet pomimo wielokrotnie podejmowanych prób jego naratywizacji i wpisania we własną biografię. Niemniej charakter doświadczenia traumatycznego, polegający na ciągłym powracaniu tego, co niedoświadczone, wywołuje w świadku swoisty przymus ponawiania prób jego wyrażenia, ponieważ:

nie można się od niego uwolnić; jest to więc doświadczenie realne za sprawą uporczywego naporu przeżyć trwale opierającego się władzom przedstawiania oraz dotkliwie realne w swych konsekwencjach. Wywiera presję, domagając się ujawnienia i artykulacji, które z kolei (...) skazane są nieuchronnie na połowiczność i niespełnienie⁵⁴.

Tym samym, mimo ciągłego powrotu obrazów i znaków traumy, świat koncentracyjny pozostaje w swej istocie niezgłębiony dla świadków, którzy go (nie)doświadczyli i niedostępny dla nieświadków, czyli tych którzy pragnęliby go zrozumieć i doświadczyć, choćby tylko w wyobraźni. Świadcowie skazani są na wieczny powrót niezrozumiałego, nieświadkowie na chybotliwe próby zrozumienia przez współodczuwanie i doświadczenie zastępcze poprzez imaginację. Próby te komplikuje także to, że nie da się mówić o jednym Auschwitz, skoro każde doświadczenie obozowe jest unikalne – jest więc tyle obozów, ilu było więźniów.

Podmiot testimonalny w akcie pisania świadectwa zmierzyć się musi z jeszcze jedną nieusuwalną aporią, tkwiącą tym razem w sednie materiału, jaką jest dyskurs literacki. Na świadka nałożony zostaje bowiem obowiązek takiego konstruowania swej opowieści, by przedstawione zdarzenia w sposób całkowity i pełny odpowiadały zaistniałym faktom, stąd też posługiwanie się imaginacją uznawane jest za niedopuszczalne i traktowane jako złamanie paktu testimonalnego. Jednocześnie zaś tworzenie wszelkiej narracji okazuje się być niemożliwe bez stosowania figur językowych uznawanych za literackie. W opinii Marri Delaperrière:

świadectwo jako forma reprezentacji literackiej zasadza się na paradoksie: samo pojęcie świadectwa zakłada wierność przekazu doświadczeń relacjonowanych przez tego, który je przeżył, tymczasem literackość (pojmowana tradycyjnie jako zespół wartości stylistycznych i fikcjonalizacyjnych) zdaje się z góry dyskwalifikować prawdziwość przekazu⁵⁵.

Literackość jest więc z jednej strony zakazana, z drugiej zaś konieczna dla samego zaistnienia pisanego świadectwa. Wyjściem z impasu niemożliwych do pogodzenia oczekiwań wobec świadka jest zaakceptowanie świadectwa jako dokumentu subiektywnego doświadczenia historii, doświadczenia, które ze swojej zdarzeniowo-narracyjnej natury sytuuje się w pół drogi między rzeczywistością a fikcją, która jest nieodłącznym elementem struktury każdej opowieści, jako że sam akt opowiadania w tekście ma ze swej natury fikcjonalny status.

Pomimo wskazanych problemów większość świadków nie zdecydowała się na zachowanie milczenia, przeciwnie – wynikający z osobistych, psychologicznych przesłanek przymus

⁵⁴ Ibidem, s. 6.

⁵⁵ M. Delaperrière, *Świadectwo jako problem literacki*, „Teksty Drugie” 2006, nr 3, s. 61.

zdania relacji, jak i etyczny imperatyw pamięci sprawiały, że byli więźniowie, częstokroć nawet pomimo braku odbiorców zainteresowanych ich opowieścią, ponownie zanurzali się we własne doświadczenie, by móc je „wiernie” oddać. Stworzenie świadectwa zarówno literackiego, jak i oralnego, filmowego itd., wymagało bowiem od świadka nie tylko pracy pamięci, lecz również ponownego (choć zawsze niepełnego i chybionego) zanurzenia we własnym doświadczeniu, przeżycia obozu raz jeszcze. Przy tym, co trzeba zaznaczyć, powrót ten dokonuje się nie tylko poprzez zdystansowany ogląd intelektualny i opracowanie wydarzeń, lecz niejako całopsochociennie, jako że towarzyszy mu szereg niezwerbalizowanych wspomnień o charakterze zmysłowo-cieleśnym. Stąd też, jak zauważyła Maria Deleperrière: „akt niesienia świadectwa można uznać za akt gwałtu w stosunku do samego siebie”⁵⁶. Jest on bowiem aktem nieodwołanego potwierdzenia faktów z własnej biografii, które wiążą się ze świadomym powrotem do traumatycznych, często wypieranych ze świadomości przeżyć i może skutkować ponowną traumatyzacją. Swoistym ekranem chroniącym przed powrotem wypartego i sprzymierzeńcem świadka w procesie świadczenia staje się – paradoksalnie – właśnie literatura, gdyż środki, którymi operuje, ofiarują ocalonym cały zestaw strategii pozwalających na ponowne zanurzenie się w doświadczeniu traumatycznym w akcie pisania, przy jednoczesnym zachowaniu bezpiecznej odległości od jądra traumy, czego przykładem może być analizowany w dalszej części utwór Jorge Sempruna.

Materia literacka pozwala świadkowi na swobodne operowanie perspektywą narracyjną oraz kształtowanie roli i pozycji narratorskiego *alter ego* w ramach opisywanej rzeczywistości. Doświadczenie obozowe świadka stanowi bez wątpienia główną oś fabularną i tematyczną narracji testimonialnych. Podmiot świadczący wyznacza z kolei perspektywę, z której i poprzez którą zostaje ukazana rzeczywistość koncentracyjna. Niemniej, co należy podkreślić, literatura świadectwa, w przeciwieństwie do typowej prozy autobiograficznej, nie stawia zwykle w absolutnym centrum podmiotu piszącego. Przedmiotem tej prozy jest doświadczenie świata – nacisk zostaje więc położony nie na „ja” opowiadające – lecz na rzeczywistość opowiadaną (przy czym rzeczywistym, etycznym, podmiotem tego pisarstwa staje się zawsze Inny⁵⁷ – do czego jeszcze powrócę). Literatura ta wyróżnia się więc, jak wskazywała Maria Delaperrière⁵⁸, tym że, o ile: „(...) autobiografia eksponuje podmiot piszący (...) [o tyle] w świadectwie literackim sama osoba autora-świadka, nawet wtedy, gdy jest on obecny w tekście, pełni rolę podrzędną w stosunku do opisywanych doświadczeń”⁵⁹.

⁵⁶ Ibidem, s. 61.

⁵⁷ Dla odróżnienia od rozumienia potocznego tego słowa, gdy użyję go w sensie filozoficznym, będę stosował zapis wielką literą.

⁵⁸ „Świadectwo literackie oscyluje (...) między dokumentem i autobiografią, choć wiadomo, że granice między tymi trzema kategoriami są płynne: dziennik, reportaż, autobiografia mogą się zaliczać do kategorii literatury świadectw pod warunkiem, że ich cechą dominującą będzie sama intencja przekazania świadectwa odbiorcy, który ma nie tylko je poznać, ale także przeżyć”. M. Delaperrière, *Świadectwo jako problem literacki...*, s. 62.

⁵⁹ Ibidem.

Imperatywem etycznym, jaki towarzyszył od początku autorom świadectw literackich była nie tyle rekonstrukcja (a z pewnością nie tylko) własnego doświadczenia lagrowego, lecz w głównej mierze ukazanie doświadczenia tych, którzy, mówiąc językiem Primo Leviego, zostali pogrążeni⁶⁰. Przed świadkiem stoi więc kolejne niemożliwe zadanie – udzielenie głosu zamordowanemu. W większości tekstów testimonialnych ocaleni wskazują, że ich nadrzędną motywacją w tworzenia świadectwa była możliwość oddania głosu temu, który nie ocalał. Świadek jest bowiem zawsze w pewnym sensie dublerem świadczącym w imieniu Innego. Dostęp do doświadczenia pogrążonego pozostaje jednak na zawsze zamknięty, a jedyne, o czym świadek może wiarygodnie zaświadczyć, to widok cierpiących i umierających ciał. W efekcie dochodzi do paradoksalnej sytuacji, w której świadkowie zmuszeni są do powtórzenia gestu katów i ponownego „zamknięcia” ofiar w obozie i u-wiecznienia ich w gestach rozpacz i konania, brudzie obozowej bezimiennej śmierci.

Kluczowa jest w tym kontekście figura Muzułmana⁶¹, którego doświadczenie nigdy nie zostało i nie może zostać przedstawione z perspektywy podmiotowej. Jego przeżycie dostępne jest bowiem wyłącznie w sposób zapośredniczony, co więcej, silnie naznaczony perspektywą świadka jego gehenny i śmierci. Z braku dostępu do bezpośredniego doświadczenia⁶² „pogrążonych”, ocalonemu pozostaje opis ich wynędzniałych ciał i degradacji moralnej, postrzegane w toku obozowej egzystencji okiem zobojętniałego już obserwatora. W oczach świadka bowiem Muzułman staje się zdegradowanym pogrążonym ciałem, jest to, jak określił Jean Améry, więzień:

który poddał się rezygnacji i z którego zrezygnowali też towarzysze niedoli, nie dysponował już żadną przestrzenią świadomości, w której mogłaby zachodzić konfrontacja dobra ze złym, szlachetnego z podłym, intelektualnego z nieintelektualnym, był on po prostu ledwie trzymającym się na nogach trupem, kłębkim fizycznych funkcji w ich ostatnich podrygach⁶³.

Postać Muzułmana stanowi największe wyzwanie (i zarazem częstokroć niesłyszane wezwanie) dla świadków, a także badaczy literatury testimonialnej – jest figurą absolutną obozu, jego doskonałym produktem. Giorgio Agamben⁶⁴ podkreślił, że Muzułman jest

⁶⁰ Por. P. Levi, *Pogrążeni i ocaleni*, tłum. S. Kasprzysiak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

⁶¹ Tak jak czynią to badacze anglojęzyczni, zapisując to pojęcie stosując wielką literę (chyba, że autor cytatu czyni inaczej), co w mojej opinii dodatkowo podkreśla pojmowanie go w kategoriach podmiotowych.

⁶² Jak wskazał Edward Bruner, dostęp do doświadczenia Innego nigdy nie jest możliwy: „Problem z doświadczeniem polega na tym, że możemy doświadczać wyłącznie własnego życia, tego co jest odbierane bezpośrednio przez naszą świadomość. Nigdy nie możemy poznać całkowicie cudzego doświadczenia, nawet jeśli mamy wiele wskazówek i cały czas wyciągamy wnioski. Inni mogą chcieć dzielić się swoimi doświadczeniami, ale każdy cenzuruje je lub tłum, czy też może być nie w pełni świadomy czy zdolny, by wyrazić pewne aspekty tego, co przeżył”. Idem, *Experience and Its Expressions...*, s. 5.

⁶³ J. Améry, *Poza winą i karą. Próby przełamania podjęte przez złamanego*, tłum. R. Turczyn, posł. P. Weiser, Wydawnictwo Homini, Kraków 2007, s. 38.

⁶⁴ Filozof „zwraca uwagę na uderzający fakt, że muzułmanie przez blisko pięćdziesiąt lat byli prawie niewidoczni w studiach historycznych opisujących ekstremalne obozowe doświadczenia”. Zob. D. Wolska, *Doświadczenie jako kwestia humanistyki...*, s. 31.

ostatecznym i całkowitym efektem realizacji projektu oprawców, polegającym na pozbawieniu człowieka duchowej, świadomej i wolicjonalnej strony jego „ja” poprzez skrajne wyniszczenie fizjologiczno-biologicznej, materialnej części jego istoty, czyniąc zeń rodzaj bytu bliskiego zwierzętom – kierowanego popędami i czystym instynktem przetrwania. Jednocześnie w Muzułmanie dostrzec można doprowadzoną do skrajnych konsekwencji i rzeczywistej realizacji nowoczesną, kartezjańską koncepcję podmiotu jako bytu pękniętego, złożonego z myślącego „ja” i przygodnego, podporządkowanego mu ciała. Muzułman jest wydestylowaną w nowoczesnym laboratorium Zagłady absolutną cielesnością, powstałą w efekcie oddzielania stanowiącej rzeczywistą wartość duchowości, od negatywnej, materialnej reszty, odpadem po zniszczeniu uznawanej za istotę podmiotowości jaźni.

Dla świadków Muzułman jest niechcianym odbiciem własnego losu, który się nie dopełnił, jest zarazem milczącą i niedającą się oswoić obecnością, która zmusza do mówienia w jej imieniu, nawet wbrew samemu sobie. Jego doświadczenie nie jest nikomu znane i na zawsze pozostanie jego tajemnicą, stąd też samo jądro doświadczenia koncentracijnego nigdy nie zostanie odkryte. Na Muzułmana, jako niewidoczne centrum świata Zagłady, wskazywał Primo Levi, następnie zaś jego komentator, Giorgio Agamben, który: „za właściwego świadka (...) uznaje więc, paradoksalnie, tego, kto nie mówi, tego, kto mówić nie może, tego, w imieniu którego się mówi”⁶⁵. Z kolei Dorota Wolska zauważyła, że: „muzułman to (...) imię dla pewnej aporii, swoistego pustego miejsca, a raczej pewnego rodzaju ciszy, luki, niewypowiedzianego wpisanego w strukturę zaświadczenia. Słuchając świadka, tę ciszę trzeba (...) przesłuchać”⁶⁶.

Próby usłyszenia głosu z niemych ust Muzułmana nie ustają i nie będą ustawały, dopóki cisza jego milczenia będzie pobrzmiwała w uszach potomnych, stąd też kolejne pokolenia pisarzy będą próbowały zaświadczyć, choćby w wyobraźni (tak zwani „świadkowie w wyobraźni”)⁶⁷, poprzez dokonywanie rekonstrukcji na podstawie dokumentów z archiwów i rozsianych materialnych śladów, o istnieniu tych, o których zapomnieli wszyscy inni. Pisarstwo drugiego i trzeciego pokolenia stanowi odpowiedź na wciąż żywe wezwanie etyczne, rzucane przez pogrążonych. Doświadczenie koncentracyjne, choć nigdy do końca niewyrażone i w całej swej grozie i realności niedostępne, nie zostaje bowiem bezpowrotnie utracone wraz z odejściem tych, którzy przeżyli Holocaust „w ciele”. Widmo świata koncentracijnego wciąż unosi się nad epoką powojenną, stąd też powrót do doświadczenia Shoah stanowi formę poszukiwania tożsamości dla kolejnych pokoleń. Zwrócić na to uwagę Mazurkiewicz:

nad całym owym nowoczesnym i ponowoczesnym „potem” następującym po Zagładzie znajduje się zgładzone, a przez to w oczywisty sposób nieobecne i niewyraźne doświadczenie, które nie tylko przestało istnieć, ale także nigdy nie było w jakikolwiek sposób dostępne temu, kto

⁶⁵ Ibidem, s. 31.

⁶⁶ Ibidem, s. 32.

⁶⁷ Por. S.L. Kremer, *Witness Through the Imagination...*, s. 6.

go do końca nie przeżył, jeśli zaś ktoś je do końca przeżył, to już nie może o nim zaświadczyć z popieliska⁶⁸.

Muzułman, prawdziwy świadek Auschwitz – jako figura absurda i niemożliwa – nigdy nie złożył swojego świadectwa, ocaleni, czyli będący najbliżej „jądra” Zagłady – choć nigdy nie doświadczyli jej do końca – odchodzą, dlatego też coraz częściej pojawia się zjawisko doświadczenia zastępczego, proces poszukiwania śladów żywego doświadczenia i jego odtwarzania tak, aby łańcuch transmisji doświadczenia nigdy nie został zerwany.

⁶⁸ F. Mazurkiewicz, *Doświadczyć doświadczenie...*, s. 244.

2

Zagłada jako doświadczenie podmiotu wcielonego

„Niegdyś spoglądała dusza wzgardliwie na ciało; naowczas była ta wzgarda
czymś najwyższem; chciała mieć dusza ciało chudem, wstrętne,
zagłodzonem. Mniemała, iż ciału i ziemi tak oto umknie”¹.

F. Nietzsche, *Wiedza Radosna*

„Ciało ma wielki udział w naszej istocie, wielkie zajmuje w niej miejsce:
toteż budowa jego i kształt to rzeczy wielkiej wagi. Ci, którzy chcą
rozszczyć nasze dwie główne części i oddzielić jedną od drugiej, błędzą.
Przeciwnie, trzeba je łączyć i zespalać; trzeba wkładać duszę, aby nie usuwała się
na stronę, zabawiając się w osobności, lekceważąc i opuszczając ciało”².

M. de Montaigne, *Próby*

Centralnym tematem prowadzonych tu rozważań są sposoby ukazania doświadczenia cielesnego we francuskiej prozie przedstawiającej drogę deportacyjną. Przedmiotem prowadzonych w dalszej części opracowania analiz są formy i struktury tekstowe służące ukazaniu doświadczeń zmysłowo-cielesnych podmiotów narratorskich świadectw i postświadectw. Uznaję bowiem, iż pomimo idiosynkratycznego charakteru doświadczenia cielesnego i niemożności jego pełnego przepisania na dyskurs literacki (i dyskurs w ogóle), szczególnie zaś dotyczy to danych percepcyjnych pochodzących od tzw. niższych zmysłów czy doświadczeń wewnętrznych (uczucia głodu, zimna, zmęczenia itd.), możliwe, a nawet konieczne jest prześledzenie sposobów ujawniania się śladów doznań zmysłowych i somatycznych w utworach ukazujących drogę deportacyjną. Tylko w ten sposób można uzyskać pełne, etyczne – z punktu widzenia obowiązku pamięci – zrozumienie doświadczenia deportacji, bowiem pomimo świadomości ontycznej nieprzystawalności materii cielesnej i dyskursu,

¹ F. Nietzsche, *Wiedza radosna (La gaia scienza)*, tłum. L. Staff, Nakład Jakóba Mortkowicza, Warszawa 1907, s. 5.

² M. de Montaigne, *Próby*, ks. II, tłum. T. Boy-Żeleński, PIW, Warszawa 1957, s. 404.

to właśnie materia językowa stanowiła od początku główne narzędzie wyrażania swojego doświadczenia cielesnego.

W moim przekonaniu badania nad literaturą Holocaustu mogłyby przyjąć nową, interesującą perspektywę epistemologiczną, w ramach której to ciało ofiary/świadka/sprawcy stałoby się centralnym przedmiotem analizy, nie zaś, jak ma to obecnie miejsce, problemy natury intelektualnej, filozoficznej, teoretycznoliterackiej itp. Podmioty rozumiane byłyby zatem jako byty *wcielone* i doświadczające Zagłady w sposób całoppsychocieleśny. Ucieleśniona (*embodied*) perspektywa refleksji na temat Holocaustu, odrzucająca sposób postrzegania podmiotu w kategoriach opozycji: ciało – umysł (*soma – sema*), pozwala, jak sądzę, na otwarcie nowego rozdziału w ramach *Holocaust studies*. Świadcowie/ofiary/oprawcy postrzegani byłiby jako korporealnie egzystujące w rzeczywistości koncentracyjnej podmioty wcielone. Przedmiotem refleksji byłby zaś sposób, w jaki poprzez materię tekstu wyraża się ich *żywe doświadczenie*, czyli doświadczenie opierające się na źródłowo cielesno-zmysłowej aktywnej partycypacji w przedstawionych zdarzeniach.

Nie znaczy to jednak, że problem cielesności nie był ujmowany i analizowany w pracach badawczych poświęconych literaturze Shoah. Niemniej zgodnie z perspektywą, którą narzucają częstokroć same świadectwa, sposób jej konceptualizowania sprawia, że ciało podmiotu wyrażającego się w tekście spełnia nie tyle funkcję pełnoprawnego agensa egzystującego w rzeczywistości obozowej (*body*), ile sprowadzane jest do roli pasywnego materiału cielesnego (*flesh*). W literaturze obozowej ciało ukazywane jest najczęściej jako obiekt zewnętrznego postrzegania narratora, będąc jednym z przedmiotów w krajobrazie *l'univers concentrationnaire*. W utworach tych bowiem obiektem wnikliwej obserwacji i opisu są najczęściej ciała Innych, stosunkowo rzadko w sposób bezpośredni ukazane zostaje ciało podmiotu przeżywającego, który stosuje perspektywę odcieleśnionego, intelektualnego świadka-obszera. Na problem ten wskazywała między innymi Bożena Karwowska:

podkreślanie „zewnętrznego” punktu widzenia pozwalało (...) autorowi wspomnień (narratorowi) na wyłączenie własnej osoby z obozowych praw – zwłaszcza w sensie pozacieleśnym (intelektualnym), na podkreślenie uchronienia tradycyjnych wartości, na usytuowanie opowiadającego (i dającego świadectwo) w pozycji uprzywilejowanej w stosunku do „Innego”, czyli współwięźnia³.

Taki rodzaj dystansu wobec własnego doświadczenia cielesnego pojawia się szczególnie w klasycznych świadectwach literackich, co wyraźnie odróżnia je od późniejszych, fikcyjnych postświadectw. Charakterystyczna dla byłych więźniów „ucieczka od ciała” jest efektem kilku czynników. Pierwszy miał charakter etyczny i wynikał ze wskazanego wcześniej imperatywu świadczenia wobec/w imieniu Innego, który został „pogrążony”. Drugi czynnik wynikał z samych założeń, na jakich opierał się tekst testimonialny, który miał stanowić szczegółowy, obiektywny i zgodny z rzeczywistością faktyczną opis zdarzeń naocznie widzianych przez świadka. To rzeczywistość koncentracyjna, a nie osoba świadka, miała być centralnym przedmiotem przedstawienia w świadectwie. Trzecie uwarunkowanie

³ B. Karwowska, *Ciało, seksualność, obozy zagłady*, Universitas, Kraków 2009, s. 9.

wpływające na dekorporalizację podmiotu testimonialnego w świadectwach miało charakter osobisty. Świadkowie niechętnie dokonywali ponownego świadomego zanurzenia we własnym doświadczeniu cielesno-zmysłowym (które mimo wszystko zawsze było tłem aktu świadczenia i samej opowieści), z uwagi na brak możliwości kontroli nad własną pamięcią cielesną oraz groźbą reaktywnej traumatyzacji. Za czwarty czynnik, wynikający z samej natury pisarstwa o charakterze autobiograficznym, uznać można zarówno świadome, jak i nieświadome tabuizowanie własnych doświadczeń niemieszczących się w ramach narracji tożsamościowej, jaką świadek, wykorzystując wypowiedź testimonialną, starał się odtworzyć. W ten sposób pragnął nadać sens własnemu doświadczeniu oraz stworzyć akceptowalny obraz własnej osoby w trakcie pobytu w obozie. Ostatni, kluczowy warunek, wynika zarówno z przesłanek osobistych, jak i kulturowych. Świadectwo literackie adresowane było zawsze do wirtualnego (przyszłego) odbiorcy, tworząc rodzaj przesłania zarówno dla współczesnych, jak i przyszłych pokoleń. Utwory te stanowiły więc także narrację o zwycięstwie ducha ludzkiego i idei człowieczeństwa nad barbarzyństwem i nieludzkimi warunkami egzystencji. Świadek jest zatem ukazany jako walcząca, stawiająca heroicznie opór słabości własnego ciała i ostatecznie zwycięska jaźń. Sam fakt przetrwania wynikać miał przede wszystkim z duchowej siły i niezłomnej woli przeżycia, które przeciwstawione zostało czynnikom zewnętrznym oraz wrogowi wewnętrznemu, jakim okazywała się być sama cielesność. Sposób pojmowania istoty ludzkiej w świadectwach bliski był nowoczesnemu kartezjańskiemu rozumieniu podmiotu, którego esencję miałyby stanowić jaźń (do tej kwestii powrócę). Literackie świadectwa Zagłady służyły afirmacji ludzkiej duchowości, transcendentalnej jaźni, która jest w stanie zapanować nad materialną cielesnością.

Nie ulega wątpliwości, że więźniowie obozowi zmuszani byli do prowadzenia codziennej walki z zagrażającym im Innym (oprawcą, a często innym więźniem) oraz niekorzystnymi warunkami naturalnymi, niemniej ich nieprzyjacielem w równym stopniu okazywała się być własna cielesność. Ukazywana jako podstępny „wróg wewnętrzny”, podlegała często, w sposób nie do końca uświadomiony przez piszących, negatywnej waloryzacji i stawiana była w opozycji dla niezłomnego ducha. Ciało było więc dla świadka „słabym” we mnie, który sabotuje moją walkę o przetrwanie. Istotę systemu koncentracyjnego stanowiło zatem nie tyle odarcie podmiotu z patyny cywilizacji i kultury, ile „poróżnienie” go z własną cielesnością oraz uczynienie z niej narzędzia ostatecznego zniewolenia i upadku. Więźniowie stawali się zakładnikami swoich podstawowych potrzeb cielesnych, a szansa ich zaspokojenia, choćby w części, skłaniała wielu z nich do całkowitego odrzucenia wartości etycznych oraz wyzbycia się własnej godności.

Większość etycznych i intelektualnych problemów dostrzeganych przez badaczy rzeczywistości koncentracyjnej miało swój początek w skrajnym umęczeniu i pohańbieniu ciał obozowych więźniów. W świecie obozowym bowiem, jak wskazywała Bożena Karwowska „stan umysłu [więźnia] jest (...) całkowicie zdeterminowany stanem [jego] ciała”⁴. Kluczowy wobec tego stał się namysł nad wcieloną egzystencją ofiar i świadków Shoah. Odsuwanie

4 Ibidem, s. 23.

zagadnienia cielesności z pola widzenia niejako powtarza gest oprawcy, widzącego w ciele więźniów fizyczno-biologiczny materiał, który pozbawiony jest wartości, a więc można poddawać go wszelkim możliwym operacjom. Ponieważ jaźń każdego człowieka, jego element duchowy, jest ze swojej natury niezniszczalna, oprawcy, zgodnie ze swoją rasistowską ideologią, wykorzystywali materialną stronę (pod)ludzi, którym odmawiali podmiotowości, aby doprowadzić do ich ujarzmienia i wyniszczenia. Wobec nienaruszalności granic ludzkiej jaźni oprawcy wykorzystywali śmiertelność jednostki i słabość jej ciała, stąd też zgodzić się można ze stwierdzeniem Karwowskiej, że „to dzięki śmiertelności ciała możliwe były obozy zagłady”⁵.

Z tego też względu konieczne jest przywrócenie należnego miejsca zagadnieniu cielesności w ramach *Holocaust studies*. W tym celu niezbędne jest ponowne wcielenie (*embodiment*) podmiotów – świadków, ofiar, sprawców – w badaniach nad literackimi reprezentacjami Holocaustu, przywrócenie im statusu bytów nie tylko obserwujących, analizujących i relacjonujących, lecz również doświadczających opisywanej rzeczywistości wszystkimi zmysłami i cieleśnie partycypujących w świecie, w jaki zostali wrzuceni. Wcielona perspektywa rozumienia podmiotów rzeczywistości koncentracyjnej pozwala nie tylko na nowe spojrzenie na proces świadczenia literackiego, lecz przede wszystkim na odkrycie zapisanego w nich żywego doświadczenia, tak, aby to nie proces świadczenia, a doświadczania, stał się głównym problemem badań nad literaturą Holocaustu. Żywe cielesno-zmysłowe doświadczenie Zagłady wciąż pozostaje na marginesie dyskursu o Shoah, na co zwracała uwagę między innymi Agata Chałupnik:

wiemy, jak miasto owo „czerwonych domów wygląda”, możemy je zwiedzać, znamy je dzięki zachowanym zdjęciom archiwalnym z dziesiątków relacji, z których wiele także operuje właśnie obrazem. Ale już ograniczony dostęp mamy do audiosfery Auschwitz i złożonego świata jego zapachów, wymyka nam się zmysłowe doświadczenie *häftlige’a*, stosunkowo rzadko zostawiające ślad w relacjach i jeszcze rzadziej – poddawane refleksji interpretatorów⁶.

Badaczka podkreślała, że obecny dyskurs nad Zagładą ma charakter bezzmysłowy (*sense-less*). Rzeczywistość koncentracyjna pozbawiona jest w nim swoich zmysłowych właściwości: smaków, zapachów, dotyku, nade wszystko zaś ludzkiej perspektywy wyznaczanej przez zanurzone w świecie ciało. W moim przekonaniu natomiast niemożliwym jest zrozumienie rzeczywistości Shoah i dyskursu świadków bez analizy żywego, zmysłowo-cielesnego doświadczenia Zagłady. Wspomnienia o charakterze zmysłowo-cielesnym są bowiem tym, co źródłowo konstytuuje pamięć doświadczenia koncentracyjnego. Doświadczenie cielesne jest tym samym jądrem każdej narracji testimonialnej. Konieczna wydaje się wobec tego szczegółowa analiza podmiotów narratorskich w utworach lagrowych jako całopsychocieleśnie percypujących w przedstawianych wydarzeniach,

5 Ibidem, s. 47.

6 A. Chałupnik, *Niech się pan nie wyteatrze! Auschwitz w twórczości Mariana Pankowskiego*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017, s. 136.

jednocześnie doświadczanych i doświadczających, obdarzonych perspektywą zmysłową, u-sensownionych.

Analiza doświadczenia cielesnego w literaturze Holocaustu wymaga jednakże, aby badacz przeprowadził staranną rekonstrukcję, swoistą archeologię ciał ukrytych pod warstwami dyskursu. W pełni zgadzam się z diagnozą Bożeny Karwowskiej, która stwierdziła, że w ramach studiów humanistycznych niemożliwe jest rzeczywiste, pełne odtworzenie i przedstawienie cielesnego doświadczenia deportowanych – wobec czego tym, co pozostaje, jest badanie jego tekstowych śladów⁷ – tego, co z realnego ciała w przedstawieniu literackim pozostaje. Istotne jednak, by mimo jego niedostępności, nie pominąć go, nie przemilczeć – zgodnie z tezą Jeana-Luca Nancy'ego, który w obliczu źródłowej niemożności przepisania ciała na tekst wskazał na konieczność nieustannego ponawiania prób „dotknięcia” ciała przy pomocy języka. Autor *Corpus* stoi na stanowisku, że:

Należy wciąż wywierać nacisk na mowę, język i dyskurs tak, aby wreszcie zwarły się one z ciałem, bo chociaż kontakt z nim pozostaje niepewny, niemierny i wymykający się, to przecież jest on również nieustępliwie ciągły. Tu czy tam [czyli po stronie ciała i po stronie języka – przyp. aut.], można być tego pewnym, wyniknie z tego frontalne starcie – ciało w ciało – z językiem, wewnętrzne zmagania sensu, które mogłyby dać asumpt – tu lub tam – do ekspozycji ciała, dotkniętego, nazwanego, rozpisanego poza obszar sensu, *hoc enim*⁸.

Doświadczenie cielesne jest skrajnie trudną materią do przełożenia na dyskurs, stąd też ujawnia się ono w tekstach ukazujących drogę deportacyjną w różnorodny sposób – zarówno poprzez bezpośredni opis, jak i perspektywę, którą przybiera podmiot narracyjny, a także styl i strukturę narracji. Niejednokrotnie jego ślady znajdują się w szczelinach tekstu oraz w jego pominięciach i przemilczeniach, które częstokroć okazują się bardziej znaczące niż bezpośredni opis.

Bardzo zróżnicowany charakter mają także wybrane przez autorów sposoby oraz stopień konceptualizacji cielesności w utworach ukazujących doświadczenie deportacji. Niebagatelne znaczenie ma w tym przypadku sam charakter tekstu – inny status należy bowiem przypisać utworom o charakterze autobiograficznym, a inny fikcjonalnym. Jako że przedmiotem analiz w niniejszym opracowaniu są zarówno utwory świadków, jak i tych, którzy nie doświadczyli osobiście (i cielesnie) procesu deportacji, należy wstępnie podkreślić prymarną różnicę, jaka występuje między nimi w sposobie konceptualizacji cielesności podmiotu narracyjnego.

W utworach stworzonych przez świadków mamy do czynienia z zapisem rzeczywistego doświadczenia cielesnego przechowywanego w pamięci podmiotu piszącego, który niejako przekłada na język własne przeżycia obozowe, w naturalny sposób włączając w narrację autentyczne wspomnienia o charakterze cielesno-zmysłowym oraz swoją cielesną perspektywę. Dla rzeczywistych świadków ich ciała stanowiły jedno z podstawowych narzędzi

⁷ B. Karwowska, *Ciało, seksualność...*, s. 12.

⁸ J.L. Nancy, *Corpus*, tłum. M. Kwietniewska, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 54–55.

w procesie tworzenia opowieści testimonialnej, jako że akt świadczenia nieuchronnie uruchamia zarówno pamięć epizodyczną (intelektualną), jak i cielesną⁹.

W przypadku pierwszoosobowej prozy fikcjonalnej, pisanej przez tzw. „nieświadków”¹⁰, mamy do czynienia wyłącznie z zapisem doświadczeń cielesno-zmysłowych o całkowicie fikcyjnym charakterze, to znaczy niemających „osadzenia” w świecie referencji ani osobistych przeżyciach autora. Musi on uruchomić wyobraźnię cielesną, by móc niejako zastępczo (*vicariously*)¹¹ wejść w sytuację egzystencjalną świadka. Pisanie z pozycji świadka sekundarnego wymusza świadome „zaprojektowanie” w wyobraźni nie tylko rzeczywistości przedstawionej, lecz także perspektywy cielesno-zmysłowej. Ponieważ rzeczywiste doświadczenie cielesne autora nie może „przemówić” w tekście, z braku osobistej pamięci cielesnej deportacji, zostaje ona zastąpiona przez struktury, które gromadzą i rekonstruują w sposób zastępczy jej treści. W pierwszej kolejności jest to pamięć intelektualna, którą tworzą informacje uzyskane poprzez lekturę i analizę różnorodnych tekstów kultury (danych archiwalnych, historycznych, przedmiotów materialnych itd.). Zgromadzony w ten sposób kapitał wiedzy o doświadczeniach świadków/ofiar musi zostać w świadomy sposób przekształcony w substrat przeżycia. W celu nadania pozorów realnej egzystencji postaciom, które stwarza, pisarz musi posłużyć się także wyobraźnią cielesną i swoją pierwotną świadomością ciała. Opierając się na nich oraz na zgromadzonej wiedzy zapośredniczonej, jest w stanie stworzyć strukturę postaci jako całopsychocielesnej jednostki, prowadzącej narrację i zarazem przeżywającej przedstawiane wydarzenia. Autorzy prozy fikcjonalnej o tematyce Shoah, w celu stworzenia rzetelnej i wiarygodnej narracji, dokonują więc niejako „wejścia w doświadczenie” Innego.

Choć dokonuje się to w inny sposób, proces ten, co należy zaznaczyć, zachodzi w świadomości każdego nieświadka – zarówno pisarza, jak i czytelnika świadectw – czyli podmiotu próbującego nawiązać empatyczną łączność z doświadczeniem deportowanego. Pisanie i odbiór świadectw Shoah stanowi rodzaj – parafrazując tytuł książki Agaty Tuszyńskiej – „ćwiczenia

⁹ Odwołuje się w tym miejscu do podziału typów pamięci, który zastosował w swoich pracach kognitywista T. Fuchs. Por. idem, *The Phenomenology of Body Memory*, w: *Body Memory, Metaphore and Movement*, red. S.C. Koch i in., John Benjamins Publishing Company, s. 9–22. W pracy tej wyraził opinię, że: „Zdolność do świadomego (...) przypominania, która jest zwykle określana jako pamięć epizodyczna, w żaden sposób nie wyczerpuje zjawiska pamięci. Większość z tego, czego doświadczyliśmy i czego się nauczyliśmy nie jest dla nas dostępna w retrospekcji, lecz jest odtwarzana [reenacted] w praktykach życia codziennego. Możemy zdefiniować całość ustalonych skłonności i umiejętności [podmiotu], jako pamięć cielesną (...). Zwiera ona więc wszystkie nawyki, postawy, umiejętności oraz praktyki, które wykonywane są w sposób prerefleksyjny lub w „naturalny sposób”. Ibidem, s. 10. Zob. także T. Fuchs, *Collective Body Memory*, w: *Embodiment, Enaction and Culture. Investigating the Constitution of the Shared World*, red. C. Durt, T. Fuchs, C. Tewes, wyd. MIT Press, Cambridge 2017, s. 333–352.

¹⁰ Pojęcie Gary’ego Weissmana, który za jego pomocą określa „każdego, kto angażuje swoje wysiłki, by zdać sobie sprawę i zrozumieć żywe doświadczenie Holocaustu”. Idem, *Fantasies of Witnessing. Postwar Efforts to Experience the Holocaust*, Cornell University Press, Ithaca 2004, s. 5.

¹¹ To znaczy, jako tak zwany świadek zastępczy (*vicarious witness*). Zob. F.I. Zeitlin, *The Vicarious Witness and Belated Memory and Authorial Presence in Recent Holocaust Literature*, „History and Memory” 1998, nr 10 (2), s. 5–42.

z doświadczania”, ćwiczenia w sytuowaniu się w pozycji cierpiącego całopsychocieleśnego Innego. Jest to, jak się wydaje, rodzaj obowiązkowego zadania etycznego stojącego przed nieświadkiem. Działania te dokonują się przy jednoczesnej pełnej świadomości niemożności rzeczywistego przeżycia doświadczenia Innego i pomimo faktu, że jest ono zawsze zapośredniczone poprzez materię języka.

Cielesność postrzegana była w utworach testimonialnych głównie z perspektywy nowoczesnego postkartezjańskiego dualizmu ciało–umysł. Respektując przyświecającą autorom świadectw literackich ideę afirmacji ludzkiej duchowości/jażni, badacze podążali najczęściej tą samą drogą, problematyzując sensy tychże w optyce myślenia intelektualistyczno-empirycznego, co zauważył Levinas:

Filozofia intelektualistyczna-empiryczna lub racjonalistyczna dążyła do poznania człowieka, ale zbliżała się do pojęcia człowieka, pomijając faktyczność ludzkiej egzystencji i sens tej faktyczności. Empiryści, choć mówili o ludziach rzeczywistych, również przechodzili obok tej faktyczności, bo intelektualizm może ujmować fakty tylko z zewnątrz, stać „przed” faktami. Brak mu Heideggerowskiego pojęcia egzystencji¹².

W efekcie przyjęcia perspektywy intelektualizująco-empirycznej w badaniach nad literaturą Shoah, doświadczenie cielesne zostało przykryte gęstą siatką różnorodnych dyskursów, które je zdematerializowały i pozbawiły wymiaru egzystencjalnego. Ciało i żywe doświadczenie ulegały więc ostatecznie „zagubieniu” w abstrakcyjnych teoretycznych konceptualizacjach literatury koncentracyjnej. Na problem ten wskazuje Bożena Karwowska, podkreślając, że dotychczas „przeżycia z obozów odczytywane (odbierane) były przede wszystkim w kategoriach problemu intelektualnego”¹³. Podobny pogląd wyraził Paweł Wolski – „obiektem badań w każdym przypadku pozostaje racjonalna i koherentna narracja słowna”¹⁴.

W większości dotychczasowych badań nad literaturą ciało rozumiane było przede wszystkim jako narzędzie, którym z jednej strony posługują się więźniowie (by przetrwać), z drugiej zaś oprawcy (by je ujarzmić i zniszczyć), nadając mu status przedmiotowy i bierny. Pełne zrozumienie doświadczenia cielesnego wymaga natomiast uznania złożonej, nieemożliwej do ujmowania w sieci binarnych opozycji pojęciowych, natury ciała ludzkiego, którą cechuje paradoksalna dwoistość w jedności. Jak zauważyła bowiem Elisabeth Grosz, ciało ma zawsze charakter dwoisty, przypomina swoją strukturą rodzaj wstęgi Möbiusa, a jego strona aktywna i bierna nieustannie się przeplatają¹⁵. Należy zatem cielesność zawsze pojmować w sieci relacji, w działaniu, jako to, co sytuuje się w poprzek binarnych opozycji

¹² E. Lévinas, *Odkrywając egzystencję z Husserlem i Heideggerem*, tłum. E. Sowa, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2008, s. 80.

¹³ B. Karwowska, *Ciało, seksualność...*, s. 5.

¹⁴ P. Wolski, *Resztki ciała. Cielesne doświadczenie obozowe: problemy przedstawiania*, „Acta Universitatis Lodziensis” 2017, nr 42 (4), s. 182.

¹⁵ E. Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1994, s. XII.

pojęciowych i nie pozwala się umieścić po żadnej z jej stron (czynne/bierne, materialne/idealne itd.), to, co nie da się ostatecznie pochwycić i dookreślić, to, co jest jednocześnie wszechobecne i niewidoczne.

Binarny model rozumienia podmiotu jest nie do utrzymania, jeśli weźmiemy pod uwagę faktyczną strukturę procesu świadczenia i status świadka. Według Dori Laub¹⁶ i Giorgio Agambena¹⁷ nie istnieją „zewnątrzni” (czyli obiektywni i niezaangażowani) świadkowie Shoah, albowiem każda osoba, która zetknęła się z nią w realny sposób, staje się jej częścią. Zdystansowany, będący samą naocznością podmiot świadczący jest figurą niemożliwą, jako że struktura świata koncentracyjnego całkowicie wykluczała możliwość jego obiektywnego, „naukowego” oglądu. Każdy, kto w jakikolwiek sposób doświadczył obozowej rzeczywistości, a więc także z pozoru niezaangażowany w wydarzenia *bystander*¹⁸, staje się jej częścią:

to było nie do pomyślenia, by ktokolwiek, kto był tam rzeczywiście [*historical insider*], mógł wystarczająco oddalić się od siły rażenia wydarzenia, by pozostać całkowicie przenikliwym, niewzruszonym świadkiem, to znaczy, by być tam dostatecznie niezaangażowanym *wewnątrz*, aby pozostać całkowicie na zewnątrz pułapki ról (...) ¹⁹.

Stąd też Dori Laub nazwała Holocaust „wydarzeniem bez świadka”²⁰.

Bezpośrednia styczność z Zagładą zmuszała każdego obserwatora do zajęcia wobec niej określonej postawy etycznej. „Czarna dziura” Auschwitz wciągała bowiem w krąg swego oddziaływania wszystkie osoby, które niezależnie od przyczyn znalazły się jej pobliżu. Będąc wezwaniem do etycznego działania, każde doświadczenie rzeczywistego spotkania ze światem obozowy musiało mieć nie tylko charakter intelektualny, lecz i całopsychocieleśny. Nawet jeśli na spotkanie to składała się wyłącznie pozornie niezaangażowana naoczna obserwacja, włączała ona zawsze zarówno ciało, jak i aparat zmysłowy obserwatora. Stąd też świadectwa doświadczenia obozowego z konieczności przedstawiać muszą perspektywę całopsychocieleśną egzystującego w ramach obozowej rzeczywistości podmiotu (czy byłaby to ofiara, sprawca czy też obserwator), a więc zanurzonego w nim „całym sobą”.

¹⁶ S. Felman, D. Laub, *Testimony, Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York–London 1992, s. 80–82.

¹⁷ Por. G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz. Homo sacer III*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008, s. 34–35.

¹⁸ Nawiązuję do (dyskusyjnego) podziału aktorów Holocaustu, stworzonego przez Raula Hilberga, na sprawców, ofiary i świadków (*bystanders*). Zob. idem, *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*, tłum. J. Giebułtowski, wyd. Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa 2007, s. 9–13. Świadomie pozostawiam określenie w języku angielskim, jako że jego polski odpowiednik – czyli słowo „świadek” – wydaje się nie do końca adekwatny – chodzi bowiem raczej o „obojętnego i zewnętrznego obserwatora”, nie zaś o świadka, jako osobie świadczącej o wydarzeniu, którego bezpośrednio i osobiście doświadczyła (*witness*). Pojęciem świadka posługuję się w pracy właśnie w tym drugim znaczeniu.

¹⁹ S. Felman, D. Laub, *Testimony...*, s. 81.

²⁰ Dokładnie zaś „wydarzeniem, które nie stworzyło [*produced*] żadnego świadka”. Ibidem, s. 80.

Doświadczenie Zagłady musiało mieć zawsze charakter absolutnie subiektywnego, a tym samym cielesnego, odkładającego się bezpośrednio w żywej tkance ciała (*flesh*) i pamięci ciała (*memory of flesh*), zbioru doznań, nie mogło być natomiast nigdy zewnętrznym nieskazitelnym („laboratoryjnym”) poznaniem empirycznym.

Cielesne podmioty zaludniające świat koncentracyjny nie miały więc charakteru ideacyjnych figur – jak niekiedy się je postrzega – lecz stanowiły byty zmaterializowane. Każdy obóz koncentracyjny i każdy wagon deportacyjny obejmował istną „galerię” ciał, gromadząc w swojej przestrzeni zbiór cielesnych podmiotów, których gehenna dokonywała się w ciele i poprzez ciała cierpiące z bólu, głodu, wycieńczenia; ciała podduszone i wyziębione lub przegrzane; ciała zamknięte, stłoczone, poniewierane, umierające w odorze własnych ekskrementów i duszone własnymi wyziewami. Nigdy monadyczne, szczelnie zamknięte we własnym cierpieniu, lecz zawsze komunikujące je na różne sposoby – szepczące lub rozdzierane krzykiem. Postawione w jednakowej sytuacji egzystencjalnej, mimo różnicy płci, wieku czy statusu społecznego i zmuszone do walki o przeżycie – na zasadach współpracy, bądź poprzez akty wzajemnej przemocy.

W narracjach o podróży deportacyjnej ukazano gehennę więźniów, którzy przemierzali drogę do obozów koncentracyjnych w zamkniętych wagonach bydlęcych. W ciasnych wnętrzach, nieprzystosowanych do transportu ludzi, stłoczenie ciał osiągało status krytyczny, czyniąc je uporczywie materialnymi, doznawanymi w każdym geście. Będąc jednym z zaludniających wagon ściśniętych i splecionych ciał, świadek miał bardzo zawężone pole działania i niewielką możliwość pełnej, obiektywnej oceny sytuacji. Jego ciało ulegało przy tym całkowitej materializacji, nabierało ciężaru i ujawniało się jako obiekt fizyczny w przestrzeni – obiekt specyficzny, bo odczuwający własną przedmiotowość, będący siecią doznań i wrażeń. W przestrzeni wagonu ciało deportowanego stawało się przedmiotem wśród wielu sobie podobnych, nieustannie pobudzanych (a właściwie atakowane) przez bodźce oddziałujące na jego cały aparat zmysłowy, stąd też w opisach doświadczenia drogi deportacyjnej świadkowie kładli duży nacisk na swoje doznania percepcyjne i zmysłowe. Ich przedstawienia stanowiły do pewnego stopnia opis chaotycznej wiązki wrażeń i cielesnych reakcji, jako że warunki panujące w konwoju uniemożliwiały skonstruowanie wiarygodnej narracji pierwszoosobowej o charakterze zdystansowanej, „intelektualnej” relacji faktograficznej (choć trzeba zaznaczyć, że niektórzy świadkowie podejmowali takie próby, co skutkowało strukturalnym rozpadem podmiotu mówiącego). Warunki, w jakich dokonywała się droga deportacyjna, wykluczały możliwość istnienia świadka obiektywnego, czy opisu spełniającego kryteria nowoczesnego paradygmatu naukowości. Doświadczenie procesu deportacji ma charakter wybitnie całopsychocielesny i nie sposób przedstawić go, odcieleśniając podmiot świadczący.

W badaniach i refleksji nad Zagładą proces ponownego wcielania podmiotu dokonuje się od niedawna. W ostatnich latach w Polsce opublikowano kilka interesujących prac, w których przyjęto założenie o korporealności świadków i podmiotów świadczących w ich narracjach. Warto wskazać: *Ciało, seksualność, zagładę* Bożeny Karwowskiej (2009), *Niech*

się *Pan nie wyteatrze! Auschwitz w twórczości Mariana Pankowskiego* Agaty Chałupnik (2017) czy też *Wstręt i Zagładę* Pawła Wolskiego (2018). Autorzy tych opracowań, pomimo znacznych różnic przyjętej perspektywy badawczej, kładą wyraźny nacisk na zagadnienie doświadczenia cielesnego w literaturze o Holokauście.

Z prac zagranicznych na pierwszym miejscu wymienić należy pochodzącą jeszcze z lat osiemdziesiątych monografię – *The Survivor. The Anatomy of Death Camps* Terrence’a Des Presa (1976). Autor skoncentrował się na bezpośrednim, cielesnym doświadczeniu więźniów obozowych, poświęcając przy tym sporo uwagi tabuizowanym i rzadko podejmowanym przez badaczy aspektom świata koncentracyjnego, jak na przykład „atak ekskrementalny”, czyli stosowana przez oprawców tortura polegająca na zanurzeniu ofiar w brudzie i nieczystości. Istotnym wkładem Des Presa jest również zwrócenie uwagi na to, że proces dehumanizowania więźniów dokonywany był poprzez świadome i celowe uniemożliwianie im spełniania podstawowych funkcji biologicznych. Autor zauważył, że ludzie stłoczeni w wagonach zostali „zredukowani do pierwotnych czynności i świadomości przypisanej prymitywnym potrzebom. Są nadzy do korzeni, radykalnie sprowadzeni do swojej esencji, jako istoty stworzone z ciała”²¹. Des Pres zwracał uwagę na wielowiekową, zachodnioeuropejską tradycję filozoficzną i kulturową, w ramach której podmiot ulegał coraz silniejszej dekorporalizacji, aż do całkowitego zanegowania wartości cielesności:

Duch wzbija się, pyszni, pociesza wolnością uzyskaną odsuwając świadomość ciała i jego potrzeb. Skrótową definicją tego dążenia byłaby maksyma (mając w pamięci Freuda): gdzie było ciało, powinien być duch. Zachodnia cywilizacja jest negacją biologicznej rzeczywistości i, niezawodnie, jako że życie i śmierć są nierozłączne, zaprzeczenie śmierci staje się zaprzeczeniem życia²².

Ciało waloryzowane negatywnie w zachodnioeuropejskich systemach ideologicznych i religijnych stało się niechcianą resztą podmiotu utożsamianego ze świadomością/duchem, co zrodziło ostatecznie w ideologii nazistowskiej rodzaj nihilizmu, który zaprzeczał wartości jednostki jako integralnej całości, będąc, jak wskazywał badacz, „wynikiem wierności wobec podziału na ciało i umysł, czyniąc nienawistnym ciało i jego funkcje i przemieniając się w zajadłą nienawiść wobec całej egzystencji, wtedy gdy życie nie ma już oparcia w ścisłej wierze w wyższe wartości”²³. Proces ideologicznej dewaloryzacji cielesności, jak zauważa autor, doszedł do swych rzeczywistych logicznych konsekwencji w świecie obozowym, gdzie jednostki, sprowadzone do radykalnej biologicznej nagości, zostały pozbawione statusu podmiotów. Nagość więźniów „była tak radykalna, że nikt nie był w stanie uciec przed okrutnym stwierdzeniem, że w warunkach ostatecznych wszystko zależy od ciała”²⁴. Des Pres zwrócił uwagę na fakt, że oprawcy, uniemożliwiając więźniom realizację naturalnych, podstawowych potrzeb materialnych i fizjologicznych, doprowadzali do

21 T. Des Pres T., *The Survivor. Anatomy of Life in the Death Camps*, Oxford University Press, New York 1976, s. 189.

22 Ibidem, s. 206.

23 Ibidem, s. 208.

24 Ibidem, s. 183.

sytuacji, w której ciało stawało się wewnętrznym wrogiem ofiary, a zarazem przedmiotem jego nieustannych zabiegów i największej troski. Dążyli więc do tego, by egzystencją podmiotu kierował wyłącznie biologiczny przymus przetrwania, czego niezawodnym efektem było porzucenie przezeń wartości etycznych, intelektualnych i duchowych. Jednocześnie zaś, jak zauważył autor *The Survivor*, koszmar obozów odkrywał zapomnianą i odrzucaną przez kulturę prawdę o biologicznej naturze kondycji ludzkiej. Des Pres wskazał, że stworzony przez cywilizację system symboliczny, oplatający cielesny podmiot siecią dyskursów i praktyk, rozpada się w momencie postawienia jednostki w skrajnych warunkach egzystencjalnych. Biologiczność istnienia zostaje wówczas ponownie odkryta, a nagość jednostki wobec świata obnażona:

W sytuacjach skrajnych człowiek jest odarty ze swojej rozwiniętej duchowości, pozostają wyłącznie konkretne formy życia, bieżące życie i śmierć, bieżący ból i pohańbienie (...). Duch nie znika po prostu wtedy, gdy proces sublimacji zawodzi. Za cenę dużej części swojej wolności z powrotem popada w to, co stanowi podstawę i źródło jego znaczenia, to znaczy fizyczne doświadczenie ciała²⁵.

Des Pres wprowadził nowy, choć nie w pełni wykorzystany przez badaczy, aparat pojęciowy dla opisu doświadczenia koncentracyjnego. Stworzył, wspominane już, pojęcie „ataku ekskrementalnego”, poświęcając jeden z rozdziałów swej pracy opisaniu procesu dehumanizacji więźniów poprzez narażanie ich na ciągły kontakt z nieczystymi materiałami: „Od samego początku zanurzenie w obrzydliwości stanowiło część doświadczenia więźniów. Szczególnie w obozach nazistowskich, brud i ekskrementy stanowiły dla nich ciągle warunki życiowe”²⁶. Badacz wskazał, że jednym z najbardziej traumatycznych i poniżających elementów doświadczenia koncentracyjnego była konieczność załatwiania potrzeb fizjologicznych w sposób urągający nie tylko normom higieny, lecz także absolutnie podstawowym zasadom cywilizacji. Des Pres przeciwstawił transcendentálnym koncepcjom myślenia o „nieczystym” w filozofii i religii, fizyczną i uporczywie doświadczaną przez więźniów materialność brudu obozowego:

W *Symbolice zła* Ricœur definiuje „lęk przed nieczystym” jako „specjalny rodzaj lęku, jako reakcję na „zagrożenie, które poza zagrożeniem cierpieniem i śmiercią ma za cel zredukowanie istnienia, utratę osobistego jądra „bycia”. To jest dobry opis tego, co czują więźniowie, kiedy zagraża im atak ekskrementalny. (...). Ale w obozach koncentracyjnych zbrukanie było kondycją doświadczaną bezpośrednio poprzez wzrok, dotyk i węch (...)”²⁷.

Rozważaniami Des Presa inspirowała się Simone Gigliotti, autorka pierwszej i najpełniejszej pracy poświęconej doświadczeniu drogi deportacyjnej przy wykorzystaniu transportu

²⁵ Ibidem, s. 206.

²⁶ Ibidem, s. 54.

²⁷ Ibidem, s. 86.

kolejowego – *The Train Journey*²⁸. Opierając się głównie na zasobie świadectw pochodzących z wywiadów, które przeprowadził z byłymi więźniami obozów koncentracyjnych David Boder²⁹, Gigliotti badała najistotniejsze motywy pojawiające się w relacjach świadków. Autorka wyróżniła transport deportacyjny jako szczególnie rodzaj doświadczenia w ramach Shoah, określając go terminem *cattle car experience* (doświadczenie wagonu towarowego)³⁰. Zwróciła ponadto uwagę na niekompletność dyskursu historycznego, odnoszącego się do tej problematyki, ze względu na niedostateczne uwzględnianie osobistego doświadczenia transportowanych więźniów: „Deportacja przedstawiana jest jako banalne zadanie biurokratyczne, zgodna procedura pozbawiona przemocy, nacisku czy cierpienia”³¹.

Wyjątkowość tej publikacji polega nie tylko na potraktowaniu drogi deportacyjnej jako odrębnego przedmiotu badań, lecz również – a może przede wszystkim – na korporealnej perspektywie, jaką przyjmuje badaczka: „Chcę zwrócić od nowa uwagę na wizualne i wcielone wymiary doświadczenia ocalonych, co określiłam jako »świadczanie zmysłowe«”³². Gigliotti skupiła się na cielesnym doświadczeniu deportowanych, wskazując na jego najbardziej typowe, a jednocześnie najsilniej traumatyzujące elementy, takie jak: ścisk i niewygodę, kontakt z nieczystościami i zwłokami, niedostateczną wentylację powodującą podduszenia oraz brak zaopatrzenia w produkty żywnościowe i wodę. Badaczka wyszczególniła kolejne ataki, jakim poddane zostały ciała i zmysły deportowanych: atak ekskrementalny, przestrzenny, akustyczny itd. Rozwijając rozważania Des Presa, pokazała ich efekt w postaci szybkiej dekulturności więźniów: „deportacja była niewidoczną przestrzenią mobilnej dekulturności. Ten proces dekulturności był już zaawansowany przed deportacją, przyspieszony podczas podróży i ostatecznie zakończony w obozie”³³. Gigliotti zwróciła także uwagę na percepcyjne i motoryczne ograniczenia, z jakimi zmagali się deportowani w trakcie transportu oraz ich znaczenie w późniejszym procesie świadczenia. Jednocześnie wpisała doświadczenie deportacji w ogólny proces nowoczesnych przemian, ukazując ją jako ostateczną realizację technokratycznego projektu modernizacji społecznej: „podróż deportacyjne kolejną w czasie Holocaustu stanowią ponure dziedzictwo nowoczesnych uprawianych przez państwa praktyk izolacji, wykluczenia i czystek etnicznych”³⁴. Doświadczenia deportowanych, zgodnie ze stwierdzeniami badaczki, stanowiły radykalizację doświadczenia nowoczesnego³⁵.

28 S. Gigliotti, *The Train Journey. Transit, Captivity, and Witnessing in the Holocaust*, Berghahn Books, New York–Oxford 2009.

29 *Voices of the Holocaust (Boder Archive of Interviews)*, Illinois Institute of Technology, <https://voices.library.iit.edu/> (1.08.2023).

30 S. Gigliotti, *The Train Journey*..., s. 2.

31 Ibidem, s. 7.

32 Ibidem, s. 3.

33 Ibidem, s. 212.

34 Ibidem, s. 2.

35 „Odczytuję traumę deportacji jako zmysłową i wcieloną historię doświadczenia kolejowego, które radykalizuje dziewiętnastowieczne reakcje na podróż kolejową. (...) Włączam w nie zmiany percepcji,

Na zakończenie powyższego – z konieczności niepełnego – przeglądu kluczowych publikacji i propozycji badawczych, których autorzy koncentrowali się na cielesności więźniów, warto odnieść się do wciąż rozwijających się badań nad procesem świadczenia ustnego. Dominująca jeszcze do niedawna perspektywa logocentryczna³⁶ – reprezentowana między innymi przez Felman i Laub w ich klasycznej już pracy *Testimony*³⁷ z 1992 roku – zastępowana jest obecnie bardziej holistycznym podejściem, w którym przedmiotem analizy jest zarówno ekspresja językowa, jak i ciało świadka. Jak wskazały reprezentujące ten nurt badaczki – Dita Federman, Tova Band Winterstein i Sterenfild Galit: „Pamięć traumy przede wszystkim zapisuje się w ciele, nie jest dostępna podmiotowi w postaci narracji, nie posiada on do niej świadomego dostępu, niemniej ciało wciąż wysyła sygnały jej obecności. Narracja ciała wspiera narrację językową”³⁸. W procesie świadczenia ciało odtwarza wpisane w pamięć mięśniową nawyki oraz daje wyraz tłumionym bądź niepozwalającym się wyjęzyczyć emocjom. Według izraelskich badaczek, ciało stanowi drugi język świadka, pamięć ciała zaś, na równi z pamięcią intelektualną, staje się medium ekspresji doświadczenia Shoah, wyrażając się za pomocą niewerbalnych gestów, mimiki, postawy ciała i samego sposobu artykulacji językowej. Federman, Band Winterstein i Galit są zdania, że: „Akt opowiadania historii pobudza ciało, odsłaniając w ten sposób strukturę emocji unikalnych dla jednostki. Saga osobista tworzy się ze słów i cielesnej ekspresji (...). [Dopiero] Integracja tych dwóch sposobów ekspresji dostarcza szerokiego obrazu doświadczenia traumatycznego”³⁹. Badania te, choć w pełni potwierdzają założoną w pracy tezę o kluczowym znaczeniu ciała w procesie gromadzenia i odtwarzania doświadczeń koncentracyjnych, odnoszą się wyłącznie do świadectw oralnych, składanych w warunkach bezpośredniej fizycznej relacji: świadek–odbiorca, czyli świadczenia *in vivo*, stąd też wynikające z nich wnioski znajdują ograniczone zastosowanie w analizie prozy testimonialnej. Jak słusznie zauważył bowiem Lawrence L. Langer (na podstawie analizy aktów świadczenia ustnego zarejestrowanych na taśmach filmowych), akty świadczenia ustnego oraz literackiego cechują się specyficzną dla siebie strukturą i charakterem, operując całkowicie inną formą dyskursywną

stworzenie dystansu wobec świata przyrody i zmysłowe oddalenie od krajobrazów, spowodowane zmechanizowaniem procesu podróżowania”. Ibidem, s. 2.

³⁶ Jak zauważają Dita Federman, Tova Band-Winterstein i Sterenfild Galit: „Większość analiz narracji skupiało się tradycyjnie na narracjach ustnych (...). Może stanowić to przejaw zachodniej tendencji do tego, by cenić wyżej ustną i pisemną ekspresję od ekspresji niewerbalnej (...). Tradycyjne podejście zmierzało do tego, by pomóc ofiarom traumy poprzez rekonstrukcję werbalną traumatycznego zdarzenia (...) Podejścia o charakterze niewerbalnym są relatywnie mniej powszechne.” Eadem, *The body as narrator: Body movement memory and the life stories of Holocaust survivors*, „Journal of Loss and Trauma” 2015 nr 21 (1), s. 2.

³⁷ S. Felman, D. Laub, *Testimony*...

³⁸ D.J. Federman, T. Band-Winterstein, G.Z. Sterenfild, *The body as narrator: Body movement memory and the life stories of holocaust survivors*, „Journal of Loss and Trauma” 2016, nr 21 (1), s. 25.

³⁹ Ibidem, s. 17.

dla artykulacji doświadczenia koncentracyjnego⁴⁰. To, jak doświadczenie cielesne wpisuje się w literacką prozę testimonialną, wciąż pozostaje zagadnieniem wymagającym gruntownego przebadania.

⁴⁰ Por. analizę przykładu świadectw ustnego i literackiego złożonych przez Barbarę T., w: L. Langer, *Świadectwa Zagłady. W rumowisku pamięci*, tłum. M. Szuster, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2015, s. 34–37.

3

Pojęcie podmiotu wcielowego w koncepcji Merleau-Ponty'ego

W ramach analizy sposobów ukazywania doświadczeń cielesno-zmysłowych w literaturze przedstawiającej drogę deportacyjną, kluczową kategorią jest pojęcie „podmiotu wcielowego”. Jego zastosowanie wymaga szerszej konceptualizacji. Odwołuję się w tym celu do teorii podmiotu wcielowego zaproponowanej przez francuskiego filozofa Maurice'a Merleau-Ponty'ego. Sposób, w jaki pojmuje on kategorię podmiotu i cielesności, stanowi podstawowe zaplecze konceptualne dalszych rozważań, tworząc rodzaj ogólnej ramy do rozumienia istoty ludzkiej.

W sposób najogólniejszy koncepcję podmiotu wcielowego można zdefiniować, opierając się na stwierdzeniach kognitywisty Thomasa Csordasa:

Wcielenie jako paradygmat lub orientacja metodologiczna wymaga, by ciało było rozumiane (...) nie jako przedmiot, o którym „dobrze się myśli”, ale jako podmiot, którego istnienie jest konieczne [dla człowieka]. (...) paradygmat wcielenia (...) oznacza (...), że wcielonemu doświadczenie jest punktem wyjściowym dla analizy ludzkiego uczestnictwa w świecie¹.

Definicja Csordasa w sposób dość ogólny, acz adekwatny, oddaje sposób pojmowania koncepcji podmiotu wcielowego w refleksjach badawczych niektórych nowoczesnych nurtów humanistyki, między innymi teorii kognitywnej czy somaestetyki. Za twórcę pojęcia podmiotu wcielowego uznaje się Maurice'a Merleau-Ponty, filozofa, który w znacznym stopniu przyczynił się do rozwoju XX-wiecznej myśli o cielesności. Autor *Fenomenologii percepcji*, uważany jest za pierwszego filozofa, który wskazywał na cielesność jako źródłową podstawę do stworzenia nowej perspektywy myślenia w epistemologii i ontologii. Z tego też powodu autor koncepcji somaestetyki, Richard Shusterman, określił go mianem „świętego patrona ciała”².

¹ T.J. Csordas, *Somatic Modes of Attention*, „Cultural Anthropology” 1993, nr 8 (2), s. 135.

² R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz, Universitas, Kraków 2010, s. 77.

Przyjmując za punkt wyjścia kategorię cielesności, Merleau-Ponty stworzył nową koncepcję podmiotu, podważył tym samym wielowiekową tradycję filozoficzną, zgodnie z którą świadomość stanowiła rodzaj czystej idealności przeciwstawianej materialnemu ciału. Jak wskazuje Sebastian Bodzak, w filozofii autora *Widzialnego i niewidzialnego*, ciało przestaje być postrzegane „jako fizjologiczne narzędzie, którym posługuje się umysł [lecz], staje się jego istotną, pozbawioną wyraźnych granic częścią”³. Od czasu Kartezjusza ciało było bowiem rodzajem mechanizmu, całkowicie podporządkowanego w pełni racjonalnemu, obdarzonemu wolą i pełną samoświadomością rozumowi, który był odpowiedzialny za dokonywanie wszelkich operacji poznawczych. W filozofii autora *Rozprawy o metodzie* kategoria podmiotu sprowadzana była do transcendentальной jaźni, natomiast ciało było materialną „resztą” ludzkiej istoty. Zgodnie z koncepcją zarysowaną w *Rozprawie*, miała się ona składać z dwóch niezależnie od siebie funkcjonujących bytów o odmiennej naturze i działających zgodnie z właściwymi sobie prawami. W perspektywie Merleau-Ponty’ego z kolei, jak wskazuje Bodzak:

kartezjański człowiek mógłby być co najwyżej przykładem dezintegracji osobowości, jako że tylko w patologicznych przypadkach jedność podmiotu zostaje rozdzielona. Prawidłowo funkcjonująca osoba jest zunifikowana i tożsama ze sobą we wszystkich swych wymiarach; motoryka, uczucia, świadomość, zlewają się w uniwersalnym zaangażowaniu w świat⁴.

Dla autora *Widzialnego i niewidzialnego* bowiem:

Istnieje zasadnicza jedność doświadczenia, jego zmysłowego i duchowego aspektu. Istnieje ścisły związek ciała i podmiotu: moje ciało prezentuje „ja”, którym jestem w sposób ludzki, niezaprzeczalny, i to ono zapewnia mi niepowtarzalną pozycję w świecie. (...) jestem podmiotem nie wbrew mojemu ciału i mojej sytuacji historycznej, ale właśnie dlatego, że jestem tym ciałem i tą sytuacją. Paradoksalnie, dopiero podejmując swoją cielesność i historyczność, niejako za jej pośrednictwem mogę stać się w pełni podmiotem. To, co odczuwamy i widzimy „tu i teraz”, nie jest całym naszym światem⁵.

Koncepcja podmiotu stworzona przez autora *Fenomenologii percepcji*, co trzeba zaznaczyć, nie była projektem samorodnym – filozof rozwijał poglądy wyrażone w późnych pracach Edmunda Husserla, czerpiąc jednocześnie z egzystencjalizmu Martina Heideggera. Podobnie jak autor *Bycia i czasu*, Merleau-Ponty pojmował jednostkę w kategoriach egzystencji. Takie rozumienie istoty ludzkiej pozwalało mu, co zauważył Bodzak:

na uwzględnienie wielowymiarowości w jej jednolitej konstytucji. Ujęcie to prezentuje człowieka zintegrowanego. Aby go uchwycić, nie można posługiwać się relacją „umysł – ciało”, lecz należy

³ S. Bodzak, *O podmiocie wcielonym. Ciało a seksualność w filozofii M. Merleau-Ponty’ego*, „Kultura i Wartości” 2013, nr 6 (2), s. 107.

⁴ Ibidem, s. 117.

⁵ M. Maciejczak, *Ciało własne jako narzędzie poznawania świata*, „Ethos” 2008, nr 2/3, s. 100.

opisać podmiot tkwiący w świecie. Dopiero przy takim uzupełnieniu możliwa jest pełna charakterystyka jednostki⁶.

Merleau-Ponty przejął od Husserla rozróżnienie na ciało obiektywne (*Körper*) oraz żywe ciało (*Leib*). *Körper* stanowić miało materialną bryłę, obiekt wśród innych obiektów o specyficznych właściwościach fizycznych. *Leib* natomiast, w przeciwieństwie do *Körper*, nie miałby być „statycznym obiektem spostrzeżenia” lecz „dynamicznym samo-przejawianiem się ciała”⁷. Husserl dokonał istotnego wyłomu we wcześniejszym, dualistycznym pojmowaniu podmiotu, odkrywając trzecią drogę w myśleniu o cielesności. Jak wskazuje Pokropski, odkryty przez autora *Medytacji kartezjańskich* fenomen ciała żywego otworzył przed filozofią „sferę cielesności całkowicie nową i sytuującą się pomiędzy opisem empirystycznym (ciało fragmentaryczne, ciało jako organ) i racjonalistycznym (ciało jako obiekt geometryczny w zobiektywizowanej przestrzeni)”⁸. Merleau-Ponty, idąc śladami Husserla, oddzielił pojęcie ciała przeżywanego (*le corps vécu*) od ciała obiektywnego⁹, czyli materialno-organicznego i, co kluczowe, ustanowił to pierwsze podstawą swoich rozważań, wbrew wcześniejszej tradycji filozoficznej.

Nowoczesna nauka (w tym także humanistyka) szczególnym zainteresowaniem darzy przede wszystkim ciało obiektywne, pomijając całkowicie refleksję nad ciałem przeżywanym, czyli tym, w jaki sposób podmiot doświadcza własnej cielesności, egzystuje i działa poprzez, a zarazem jako ciało. Wątek ten jest szczególnie istotny w kontekście studiów nad Zagładą, albowiem całkowicie zmedykalizowana i odpodmiotowiona koncepcja nowoczesnego ciała, jako biologicznego materiału, była podstawą implikowanych założeń inżynierów Holocaustu w ich myśleniu o ludzkiej cielesności i podmiotowości. Ciało, w ramach nowoczesnego projektu doprowadzonego przez nazistowskich oprawców do jego logicznych konsekwencji, nie było traktowane jako integralna i konieczna część ludzkiej istoty, lecz jako jego tworzywo, które można w dowolny sposób formować i przekształcać, a gdy stanie się zbędnym odpadem, dokonać jego destrukcji. Za obdarzony etyczną wartością element podmiotowy w strukturze istoty ludzkiej uznawano bowiem wyłącznie transcendentną sferę ducha. Sebastian Bodzak zauważył, że:

W [nowoczesnym] społeczeństwie wartościowe staje się to, co jest odcieleśnione, czyli idee, które skupiają się wokół sfery czysto wewnętrznej. W efekcie człowiek jest wciąż rozdarty pomiędzy

6 S. Bodzak, *O podmiocie wcielonym...*, s. 116.

7 M. Pokropski, *Ciało od fenomenologii do kognitywistyki*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2011, nr 32 (4), s. 121.

8 Ibidem.

9 Ciało obiektywne (realne) według Marka Drwigi: „będzie tym ciałem, które anatomia lub, ogólnie, metody analizy izolującej pozwalają nam poznawać: będzie to zespół organów, o których nie mamy pojęcia w bezpośrednim doświadczeniu, a które umieszczają między rzeczy i nas ich mechanizmy”. Zob. idem, *O działaniu i relacji dusza – ciało w filozofii Maurice’a Merleau-Ponty’ego w pięćdziesiąt rocznicę śmierci*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2011, nr 39 (3), s. 15.

swoją naturalną konstytucją a szeregiem sprzecznych z nią sztucznych norm, zakazów i nakazów wytworzonych przez świat kultury¹⁰.

Rozumienie ciała wyłącznie w kategorii materiału biologicznego, a zarazem podporządkowanego woli świadomości narzędzia, które nie stanowi przedmiotu relacji etycznej, jest, jak zaznaczałem, swoistym spadkiem, jaki Kartezjusz zostawił nowoczesnej filozofii. Jednym z moich zamierzeń jest przeformułowanie sposobu pojmowania podmiotu w badaniach nad Zagładą. Twierdzę, że jej etyczny ogląd wymaga głębokiego zrozumienia doświadczenia podmiotów, które były jej aktorami. Aby stało się to możliwe, muszą być one natomiast pojmowane jako istoty całopsychocieleśne, czyli w pełni zintegrowane jednostki psychofizyczne. Założenie o etycznym rozumieniu podmiotu jako bytu wcielonego opierać się może na ideach Merleau-Ponty'ego, który konceptualizuje go jako źródłową jedność ciała i ducha. Filozof ten doszedł do wniosku, że:

umysł ludzki ma swoje źródło w fizycznym podłożu i jest od niego uzależniony, ale jednocześnie nie jest on jednak do ciała zredukowany. Te dwie sfery ludzkiej bytowości stanowią pewną całość, wzajemnie się uzupełniając, ale nie na zasadzie symbiozy, lecz kohezji¹¹.

Ciało jest więc dla francuskiego fenomenologa nie tyle materialnym „dodatkiem” do obdarzonej wolą duszy czy też świadomości, ile jej niezbywalnym elementem. Filozof odrzuca także założenia epistemologiczne nowoczesnej nauki, w których ciało zostało nie tylko odpodmiotowione, lecz także „pokawałkowane”, jako że poszczególne obszary wiedzy, które się doń odnoszą, zostały podzielone pomiędzy różnorodne dyscypliny badawcze w całkowicie arbitralny sposób. Tym samym cielesność konceptualizowana była w sposób wieloraki, a nauka wytworzyła różne abstrakcyjne typy i modele „ciał”, które zawsze ujmowały ją w sposób jednostronny – bądź jako czystą zewnętrzną materię, bądź znak, jak np. w naukach psychologicznych.

Merleau-Ponty dążył do przywrócenia jedności istocie ludzkiej w refleksji filozoficznej oraz ujęcia różnorodnych aspektów istnienia i form działania ciała w ramach jednej perspektywy. Istotną rolę w stworzeniu tego projektu filozoficznego odgrywać miała koncepcja „ciała własnego”. Ciało własne, zgodnie z myślą autora *Fenomenologii percepcji*, jest obdarzone pierwotnym zmysłem przestrzeni, organizuje ją, stwarzając w ruchu i działaniu, a także nadaje jej wymiary i wyznacza granice. Merleau-Ponty ujął to w następujący sposób: „ciało własne jest źródłem wszystkich innych przestrzeni, samym ruchem ekspresji, tym, co rzutuje znaczenie na zewnątrz, ciało jest naszym ogólnym sposobem posiadania świata”¹². Według koncepcji autora *Widzialnego i niewidzialnego*, ciało wyznacza miejsce, z którego podmiot wychodzi do świata. Stanowi podstawę, a zarazem samą możliwość egzystencji człowieka w rzeczywistości, jako że jego wszystkie operacje poznawcze dokonują się zawsze

¹⁰ S. Bodzak, *O podmiocie wcielonym...*, s. 109.

¹¹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2001, s. 116.

¹² Ibidem, s. 15.

od ciała i poprzez ciało. W przeciwieństwie do ciała obiektywnego nie jest jedną z wielu rzeczy materialnych, jakie otaczają istotę ludzką, lecz posiada wyjątkowy status – jest tym, co jest zarazem mną i światem, spajając nierozzerwalnie w węzle doświadczenia. Ciało nie doświadcza się jako granicy między mną i światem, jako że człowiek, będąc zarazem odrębną świadomością i jednym z wielu istniejących fizycznie bytów, jest zespolony ze światem poprzez ciało, a tym samym, jak wskazuje Marek Drwięga, nie czuje „w nim ani »ekranu«, ani pośrednika między przedmiotami a mną samym”¹³.

Ciało jest więc w koncepcji autora *Fenomenologii percepcji* pierwotną podstawą ontologiczną istoty ludzkiej. Trzeba przy tym zaznaczyć, że filozof pojmuje je nie jako samą ideę ciała, lecz jako realne, zanurzone w świecie i działające w nim ciało poznające. Jak wskazuje Merleau-Ponty, ciało jest tym elementem istoty ludzkiej, który nieustannie, aktywnie wyznacza i przekształca horyzont poznawczy człowieka, stawiając w ten sposób pierwszy intencjonalny krok w stronę poznania intelektualnego. Wobec tego wszelkie poznanie dokonuje się pierwotnie przy pomocy percepcji, którą filozof ten rozumie jako zdolność do zmysłowego, przedpojęciowego doświadczenia i poznawania świata, stanowiącą właściwość samego ciała. Według niego percepcja jest tym, co umożliwia interakcję podmiotu ze światem, źródłową podstawą ludzkiego doświadczenia świata. Jest tym, na co zwrócił uwagę Jan Nowaczyk, co: „zakotwicza niejako świadomość w cielesności i łączy ją, poprzez ciało i za jego pośrednictwem, z innymi »ja« i światem”¹⁴; jak wskazuje dalej ten badacz: „percepcja, jako otwarcie się podmiotu na rzeczywistość, jest najbardziej pierwotnym, oryginalnym i nieredukowalnym kontaktem człowieka z innymi ludźmi i światem. Stanowi ona bezpośrednie uchwycenie istnienia przedmiotu i odsłonięcia jego bogactwa. Jest wcześniejsza niż sąd”¹⁵. Pojęcie percepcji obejmuje w filozofii Merleau-Ponty'ego zarówno całość ludzkiego aparatu zmysłowego, jak i motoryczność człowieka, stąd też można powiedzieć, że człowiek dokonuje aktów percepcji w sposób aktywny przy pomocy całego ciała. Wcielony podmiot staje się więc w jego ujęciu formą nieprzerwanie doświadczającej egzystencji.

Autor *Fenomenologii percepcji* podkreśla, że akt wyjścia ku światu, w celu jego poznania, realizuje się zawsze najpierw za pomocą percepcji zmysłowego, otwartego na doświadczenie ciała, dokonującego pierwotnych aktów o charakterze intencjonalnym. Dopiero zaś wtórnie następuje jego rozumienie za pomocą pojęć abstrakcyjnych¹⁶. Jak wskazuje za

13 M. Drwięga, *O działaniu i relacji dusza – ciało...*, s. 15.

14 J. Nowaczyk, *Kwestia Boga u Merleau-Ponty'ego*, „Studia Philosophiae Christianae” 1985, nr 21 (1), 1985, s. 82.

15 Ibidem, s. 83.

16 W odróżnieniu od Husserla i jego fenomenologii, u Merleau-Ponty'ego „intencjonalność świadomości zostaje w *Fenomenologii percepcji* zastąpiona intencjonalnością ciała. Najpierw jestem w świecie i odnoszę się do niego cielesnie, a dopiero następnie poddaję go intelektualnemu ujęciu. Podmiot percepcji jest więc wcielony. Nie jest dla siebie całkowicie przejrzysty, ale nie jest też zupełnie bierny czy nieświadomy. Poznaje siebie w działaniu”. M. Murawska, *Fenomenolog i jego cień. Percepcja contra doznanie w fenomenologii sztuki Maurice'a Merleau-Ponty'ego i Henri Maldineya*, „Edukacja Etyczna” 2015, nr 9, s. 73.

Merleau-Ponty'm Zbigniew Paweł Zwoliński: „pierwotnie dany jest człowiekowi poprzez ciało w sposób przedjęzykowy i przedrefleksyjny (...) świat przeżywany (*Lebenswelt*), który dopiero wtórnie zostaje ujęty w pojęcia”¹⁷.

Według koncepcji Merleau-Ponty'ego, to ciało jako pierwsze poznaje i uczestniczy w świecie, choć w sposób nieuświadomiony dla człowieka, dokonując operacji poznawczych, nim zostaną one przekształcone w informację stematyzowaną językowo. Jak zaznacza filozof, ciało, tak w procesie poznania, jak i doświadczeniu człowieka, ma charakter niepodzielny, zawsze stanowiąc dla niego całość – nie jest zbiorem członków-narzędzi, lecz zawsze „dysponujemy nim jako całością”¹⁸, znając pierwotnie położenie każdej jego części, a przy tym żadna z nich nie jest mniej „mną”. Nie jest wobec tego możliwe wyznaczenie jednego punktu, który stanowiłby jego absolutne centrum. Maciejczak wskazuje, że „skoro owego »tu« – zerowego punktu orientacji – nie da się wyznaczyć w określonym miejscu naszej »bryły cielesnej«, znaczy to, że ciało jako całość jest w centrum świata (...)”¹⁹. Jednocześnie, w przeciwieństwie do innych przedmiotów, ciało jest zawsze absolutnym tutaj, stąd też nie da się go w całości zobaczyć czy „posiąść”²⁰. Ciało stanowi absolutny punkt zero w procesach poznawczych, będąc jednocześnie ślepą plamką ludzkiej percepcji.

Istniejąc zarówno jako ciało obiektywne (jako fizyczny obiekt), jak i ciało własne (doświadczane i doświadczające), ciało ludzkie posiada tym samym, według Merleau-Ponty'ego, naturę dwustronną: jako, z jednej strony aktywne i będące „mną”, z drugiej strony natomiast będące jedną z wielu brył w świecie i przedmiotem fizycznym dla mnie samego. W związku z tym, jak pisze Maciejczak:

Istnieją różne stopnie identyfikacji „ja” z moim ciałem. Moja znieczulona ręka wynurza się w spontanicznie przeżywanym polu percepcji i nabiera charakteru przestrzennego, ciężaru, jest w przestrzeni określonej – identyfikowalna jak inne rzeczy. Wypada ze swojej roli pośredniczenia, umożliwiania zwykłych czynności, i nabiera rzeczopodobnego charakteru, staje się coraz bardziej obca. Niemniej jest to wciąż moja ręka – choć już nie jestem moją ręką, lecz tylko ją mam. Paradoksalnie wtedy ręka staje się bardziej moja własna²¹.

Jest więc zarówno tym, co dokonuje aktów percepcji, jak i tym, co stanowi przedmiot spostrzeżenia czy też operacji wykonywanych przez człowieka. Nigdy zaś nie może dlań istnieć na obydwa sposoby na raz, co doskonale ilustruje doświadczenie polegające na ujmowaniu jednej dłoni przez drugą, które pokazuje, że obydwa członki nie mogą być zarazem stronami doświadczającymi i doświadczanymi:

¹⁷ Z. Zwoliński, *Pojęcie ciała własnego i jego status w Fenomenologii percepcji Merleau-Ponty'ego*, „Tekstoteka Filozoficzna” 2015, nr 4, s. 17.

¹⁸ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, s. 16.

¹⁹ M. Maciejczak, *Ciało własne...*, s. 94.

²⁰ „Mogę przeto powiedzieć, że jako świadomy i wolny podmiot nie posiadam ciała tak, jak posiadam książkę czy ubranie, a raczej, że »jestem moim ciałem«” – M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji...*, s. 171.

²¹ M. Maciejczak, *Ciało własne...*, s. 100.

Dwuznaczność doznania cielesnego czy dwubiegunowość doznaniowości odnosi się do sytuacji, w której jedna nasza ręka dotyka drugiej. Obie mogą stawać się na przemian dotykające lub dotykane. Mogą uprzedmiotawiać siebie nawzajem, a zarazem odczuwać w sobie samą zdolność dotykania, czucie i swoje własne ruchy²².

Będąc jednocześnie tym, co aktywnie postrzega i obiektem spostrzeżenia (mojego i innego), ciało jest specyficznym rodzajem przedmiotu/podmiotu i ma zupełnie inny status niż inne bryły fizyczne otaczające człowieka, także dlatego, że nie pozwala, by się od niego oddzielić. Jest – jak wskazuje Merleau-Ponty – już zawsze „przed” świadomym podmiotem²³. Jest bowiem tym, co osadza go w świecie, stanowiąc punkt jego zakotwiczenia – będąc jednym z obiektów w świecie, jest zarazem tym, co, jak wskazywałem, pozwala na wyjście do świata i komunikację z nim, która, co kluczowe, ma zawsze charakter zwrotny. O ile bowiem pozostałe rodzaje brył fizycznych są biernymi obiektami podlegającymi oddziaływaniu innych ciał – ludzkie ciało, dzięki zdolnościom motorycznym, posiada charakter dwustronny. Tak jak każdy przedmiot materialny podlega działaniu sił zewnętrznych, posiadając jednocześnie wyjątkową zdolność dokonywania w sposób intencjonalny różnorodnych operacji na przedmiotach w swoim otoczeniu. Ruch jest naturalnym żywiołem ciała, sposobem ludzkiego zamieszkiwania, poznawania i działania w świecie. Merleau-Ponty traktuje motoryczność ciała jako jedną z form percepcji (określa ją mianem propriocepcji), albowiem to dzięki jego przyrodzonej zdolności do poruszania się, podmiot może zarządzać perspektywą poznawczą, która staje się zmienna i pozwala na aktywny i zróżnicowany ogląd danego przedmiotu. To motoryczność ciała tworzy perspektywę i głębię w zmysłowym postrzeganiu otoczenia, wytwarzając na bieżąco przestrzeń wokół podmiotu, ustanawiając jednocześnie wciąż od nowa centrum i horyzont świata²⁴.

Warto przy tym dodać, zgodnie z koncepcją francuskiego filozofa, że wcielony charakter podmiotu wyraża się nie tylko w jego sposobie doświadczania, poznawania i działania w świecie, lecz także poprzez to, jak tworzy jego opisy i jak dzieli go na kategorie. Zjawisko to doskonale uwidocznia się w języku, który nie tyle odzwierciedla rzeczywistą strukturę świata, lecz przede wszystkim strukturę naszej podmiotowości, wcielonej i uzależnionej od naturalnych właściwości ludzkiej budowy fizycznej i percepcji. To struktura naszego ciała wyznacza sposób, w jaki tworzymy kategorie miar, wag, stron i relacji przestrzennych (górze–dół, nisko–wysoko, prawo–lewo), a więc zespół podstawowych pojęć w każdej kulturze²⁵.

²² M. Murawska, *Fenomenolog i jego cień...*, s. 77.

²³ „nigdy nie jest przede mną, [lecz] jest ze mną”. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji...*, s. 109.

²⁴ Nawiasem można dodać, że w myśl teorii Merleau-Ponty'ego ciało wytwarza nie tylko przestrzeń, lecz poprzez swoją zdolność do poruszania się – również czas, jak pisze filozof: „Moje ciało bierze czas we władanie, sprawia, że dla teraźniejszości istnieje przeszłość i przyszłość; nie jest ono rzeczą – tworzy czas, zamiast go doznawać”. Idem, *Fenomenologia percepcji...*, s. 261. Jest to, jak wskazuje Pokropski, „czas pierwotny, czas, który nie został jeszcze zobiektywizowany przez pomiar, jest czasem ruchu i cielesnego działania”. Idem, *Ciało od fenomenologii do kognitywistyki...*, s. 124.

²⁵ Por. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji...*, s. 121 i n.

Pomimo istotnego wkładu w przeformułowanie sposobu rozumienia podmiotu w myśli XX-wiecznej, koncepcja Merleau-Ponty'ego, komentowana i twórczo rozwijana przez innych filozofów i teoretyków kultury, jest rzadko wykorzystywana w badaniach nad literaturą. Bez wątpienia jest to w dużej mierze spowodowane trudnościami w jej zastosowaniu w odniesieniu do tekstów literackich – filozof miał przecież na myśli żywe ciało ludzkie, nie zaś jego tekstowy analogon. Może być ona jednak istotnym źródłem inspiracji oraz wyznaczać ogólną perspektywę rozumienia podmiotowości, cielesności i doświadczenia w badaniach literackich, szczególnie zaś namysłu nad literaturą ukazującą drogę deportacyjną, której kluczowe treści odnoszą się do – jak postaram się wykazać – doświadczeń cielesno-zmysłowych wcielonego podmiotu. Struktura ludzkiego ciała z jego sposobem działania, poznawania i doświadczenia, stanowi punkt odniesienia w procesie kreacji i odbioru tekstów literackich. Ciało jest bowiem naszą pierwotną strukturą rozumienia i odnoszenia się do świata i jest niedostrzegalnym, acz niezbędnym elementem zaistnienia komunikacji literackiej – tak pisania, jak rozumienia tekstów narracyjnych.

Adekwatnych narzędzi literackich do badania sposobu przejawiania się cielesności, aktów percepcji oraz doznań zmysłowych, dostarczyć może wywodząca się z teorii narratologicznych koncepcja focalizacji zmysłowej. Konceptualizując formy i sposoby przejawiania się w strukturze narracyjnej aktów percepcyjnych postaci, stanowi, wraz z fenomenologiczną koncepcją cielesności i podmiotowości, rodzaj ogólnej ramy teoretyczno-metodologicznej dla analizy wybranego do analizy korpusu tekstów.

4

Poetyka przedstawiania doświadczenia zmysłowo-cielesnego – fokalizacja

Doświadczenia cielesno-zmysłowe są swego rodzaju fenomenem o jednostkowym, niepowtarzalnym i idiosynkratycznym charakterze. Ze względu na ich subiektywność i „wewnętrzność” nie mogą podlegać ani komunikowaniu indeksalnemu – nie można na nie wskazać jako obiektywnie istniejące przedmioty – ani przekazać w ramach bezpośredniej transmisji międzypodmiotowej, czyli z ciała na ciało (tak, jak się zdarzają). Ich komunikowanie wymaga translacji na dyskurs. Proces przekładu doświadczeń cielesno-zmysłowych na struktury językowe, pozwalający na ich obiektywizację, prowadzi jednak do nieuchronnego zubożenia ich treści. Literatura jest jedyną formą dyskursu, która dysponuje tak różnorodnymi i wysoce złożonymi strukturami, pozwalającymi na ich oddanie i komunikację, wymaga jednak niezbędnych przekształceń.

Doświadczenia cielesno-zmysłowe wyrażane są poprzez różnorodne warstwy dzieła literackiego – poziom bezpośredniego wysłowienia, czyli opis, jest tylko jedną z możliwych warstw ich komunikowania. Kluczową, aczkolwiek z uwagi na swoją dyskretność, zwykle niedostrzegalną w procesie lektury strukturą tekstową, służącą do wyrażania doświadczeń cielesno-zmysłowych jest fokalizacja, którą można zdefiniować jako sposób tematyzowania danych percepcyjnych podmiotu mówiącego/działającego w narracji.

Przebadanie struktur focalizacji zmysłowej występujących w literaturze ukazującej drogę deportacyjną stanowi jedno z istotnych zadań niniejszej publikacji. W prozie tego typu występują bowiem nie tylko liczne bezpośrednie opisy wrażeń cielesnych postaci mówiącej, cechuje się ona także częstą zmianą kanałów zmysłowych, jakimi posługuje się w toku opowiadania.

Narratorzy tych powieści, wchodząc w sytuację egzystencjalną osoby znajdującej się w transporcie deportacyjnym (niezależnie od tego, czy w utworze istnieje rozziw pomiędzy czasem opowiadania i czasem wydarzeń), zanurzają się zmysłowo w opisywanym przez siebie świecie, a panujące tam warunki (stłoczenie, ciemność bądź półmrok, ograniczenie perspektywy, brak możliwości ruchu, hałas itd.) rzutują bezpośrednio na tok prowadzonej przez nich narracji i stają się jednym z jej istotnych przedmiotów. W związku z powyższym

struktury focalizacji zmysłowej mają kluczowe znaczenie dla sposobu kreowania narracji, postaci narratora oraz rzeczywistości opisywanej w prozie o deportacji, współtworząc siatkę jej kluczowych sensów.

Pojęcie focalizacji zmysłowej, które jest istotnym narzędziem analizy wybranego korpusu utworów, wymaga zatem precyzyjnego zdefiniowania i szczegółowej charakterystyki. Termin ten został wprowadzony przez Gérarda Genette'a¹, a następnie wielokrotnie omawiany w pracach z zakresu teorii narratologicznej tekstów literackich. Według najbardziej ogólnej definicji focalizacja zmysłowa może być rozumiana „jako figura podmiotowego doświadczenia sensualnego konstruującego cały świat przedstawiony”². Jej nośnikiem, czyli podmiotem dokonującym operacji percepcyjnych i ich opisu mogą być zarówno narrator, jak i bohater, choć ich kompetencje w tym zakresie są podzielone, a instancja narracyjna, która doznaje fenomenów w rzeczywistości przedstawianej, nie jest tą, która je opisuje.

Wprowadzony przez Genette'a termin zastępuje wcześniejsze, użyte przez Henry'ego Jamesa – autora pierwszej koncepcji perspektywy percepcyjnej w powieści – pojęcie „centrum świadomości” (*center of consciousness*)³, powszechnie nazywanego także „punktem widzenia” (*point of view*). Genette oddzielił zjawisko focalizacji – stanowiącej dla niego tryb opowiadania (*le mode*), od typu narracji, określanej przez niego jako strona (*la voix*) opowiadania. Wskazał tym samym na sygnalizowane powyżej zjawisko, polegające na tym, że instancja, która w opowiadaniu „mówi”, nie musi być tą samą, która „widzi”. Dokonując takiego podziału kompetencji instancji narracyjnych, francuski narratolog „podał w wątpliwość kategorię milczącą przyjmowaną za pewnik przez teoretyków punktu widzenia: tożsamość horyzontu percepcyjnego narratora i postaci”⁴.

Trzeba przy tym zaznaczyć, że o ile wcześniejsze pojęcie punktu widzenia odnosiło się wyłącznie do percepcji wzrokowej, to w ramach koncepcji Genette'a zjawisko focalizacji obejmuje wszystkie tematyzowane w tekście dane percepcyjne⁵, stąd też można mówić o focalizacji słuchowej, taktylnej, zapachowej itd. Co więcej, francuski narratolog wyróżnił trzy podstawowe rodzaje focalizacji: zerową (*focalisation zéro*), charakterystyczną dla powieści auktorialnej; wewnętrzną (*focalisation interne*), występującą w narracji pierwszoosobowej i zewnętrzną (*focalisation externe*), typową dla narracji trzecioosobowych. Największe kontrowersje wzbudziła – odrzucona przez późniejszych teoretyków narracji – koncepcja focalizacji zerowej, zgodnie z którą narracja auktorialna miała być pozbawiona

¹ G. Genette, *Figures III*, Seuil, Paris 1972.

² M. Rembowska-Pluciennik, *W cudzej skórze. Focalizacja zmysłowa, a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, „Ruch Literacki” 2006, nr 47 (6), s. 56.

³ Por. J. Hillis Miller, *Henry James and „Focalization”, or Why James Loves Gyp*, w: *A Companion to Narrative Theory*, red. J. Phelan, P.J. Rabinovitz, Blackwell Publishing Ltd, Malden–Oxford 2005, s. 124.

⁴ M. Rembowska-Pluciennik, *W cudzej skórze...*, s. 52.

⁵ Pojęcie focalizacji ma szerszy zakres znaczeniowy od „punktu widzenia”, jak wskazuje Rimmon-Kenan: „Wydaje mi się jednak, iż pojęcie focalizacji jest wolne od optyczno-fotograficznych konotacji”; S. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Routledge, London–New York 1983, s. 71.

punktu widzenia. Obecnie uznaje się, że zjawisko focalizacji występuje we wszystkich tekstach narracyjnych.

Pomimo swoich niedostatków, koncepcja Genette'a uznawana jest wciąż za podstawę rozważań teoretycznych nad zagadnieniem punktu widzenia w prozie, zapoczątkowała też liczne dyskusje, stając się punktem odniesienia dla szeregu późniejszych propozycji badawczych⁶. Wśród prac inspirowanych teorią autora *Figures* warto wymienić monografię – *Poetyka intersubiektywności*⁷ Magdaleny Rembowskiej-Płuciennik (to jeden z nielicznych polskich tekstów literaturoznawczych poświęconych zagadnieniu focalizacji) oraz artykuł – *W cudzej skórze*, tej samej autorki. Badaczkę interesowała szczególnie przydatność pojęcia focalizacji dla badań z zakresu rezonansu czytelniczego, rozumianego w perspektywie korporealnej. Rembowska-Płuciennik wskazuje na jego dużą przydatność w kontekście najnowszych metodologii stosowanych w badaniach literackich, takich jak kognitywistyka, teoria odbioru czytelniczego czy psychonarratologia. Autorka ta zauważyła, co już zresztą sygnalizowano, że zagadnieniu focalizacji poświęcono niewiele miejsca w polskich badaniach literaturoznawczych, a jego stosowanie w rodzimych pracach analitycznych⁸ nie jest powszechne.

Pomimo znaczącego przyrostu prac poświęconych focalizacji, na Zachodzie od czasu publikacji *Figures* III, podstawowe rozróżnienia wprowadzone przez Genette'a zdają się nadal obowiązywać. Uznaje się więc powszechnie, iż ten kto mówi w tekście (podmiot opowiadający) pozostaje w innej relacji do świata przedstawionego od tego, kto aktualnie świata tego doświadcza (podmiot przeżywający), czyli jest w nim w pełni całopsocho-cieleśnie zanurzony. Każda z tych instancji ma własną perspektywę i horyzont poznawczy. Dzieje się tak również w interesującym nas przypadku pierwszoosobowej prozy autobiograficznej. Narracja w tego typu utworach prowadzona jest z zachowaniem dystansu czasowego i przestrzennego w stosunku do wydarzeń będących przedmiotem opowieści, stąd też perspektywy tego, „kto mówi” (ja opowiadające) i tego, „kto widzi” (ja przeżywające) nigdy nie pokrywają się w pełni⁹. Tak więc zarówno narrator pierwszoosobowy, snujący opowieść autobiograficzną, jak i zewnętrzny wszechwiedzący, obdarzeni są inną perspektywą

6 „Jednakże odkąd Gérard Genette po raz pierwszy zaproponował to pojęcie (...), focalizacja pozostaje jednym z najbardziej problematycznych i gorąco dyskutowanych domen w teorii narracji. Nie dziwi fakt, iż przegląd niedawno powstałych prac na tym polu (...) ukazał spory, zatarte granice, a nawet fundamentalną niepewność, co do tego, co pojęcie to – i czego nie – obejmuje”. S. Horstkotte, *Seeing or Speaking: Visual Narratology and Focalization, Film and Literature*, w: *Narratologia. Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, red. S. Heinen, R. Sommer, De Gruyter, Berlin–New York 2009, s. 171.

7 Por. M. Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, WN UMK, Toruń 2012, s. 189–202.

8 „W polskich studiach narratologicznych brak szerszego zainteresowania focalizacją i brak dyskusji, które toczą się na Zachodzie od kilku dziesięcioleci”. M. Rembowska-Płuciennik, *W cudzej skórze...*, s. 51.

9 Wyjątkiem potwierdzającym tę regułę jest tzw. monolog wypowiedziany, kiedy narracja i historia rozgrywają się jednocześnie. Por. na ten temat: M. Głowiński, „Narracja jako monolog wypowiedziany”, w: idem, *Gry powieściowe*, PWN, Warszawa, 1973, s. 106–148.

zmysłową niż opisywana przez nich, aktywnie działająca w świecie przedstawionym postać. Zjawisko focalizacji wskazuje więc na różnice charakteru operacji poznawczych między opowiadającym narratorem i działającą postacią. O ile pierwsza z instancji operuje gotową wiedzą na temat świata przedstawionego, druga aktywnie go poznaje poprzez akty percepcyjne i doświadczenie zmysłowe. Słusznie zatem wskazuje Rembowska-Płuciennik: „centralnym problemem focalizacji jest zatem rozdźwięk w ujawnianym w narracji zasobie wiedzy o świecie i dotyczy on relacji między narratorem, bohaterem i czytelnikiem”¹⁰. Zarówno narrator, jak i bohater, nie mogą dysponować wiedzą niezgodną z właściwym sobie horyzontem poznawczym. W związku z tym punkt oparcia operacji focalizacyjnych w narracji powieściowej jest zwykle ruchomy i przemieszcza się między dwiema perspektywami (przy czym niekiedy ulegają one połączeniu, innym razem zaś są wyraźnie przeciwstawne). Narrator i bohater wzajemnie się uzupełniają w prezentowaniu informacji o własnościach rzeczywistości diegetycznej, zgodnie z atrybutami, możliwościami i perspektywą, jaką zostają obdarzeni, zaś ich horyzonty poznawcze nieustannie się ścierają i wchodzą w różnorakie relacje.

Zjawisko focalizacji najwyraźniej ujawnia się w prozie trzecioosobowej i auktorialnej, gdyż narrator i postać stanowią w nich całkowicie odrębne instancje¹¹, niemniej, jak już sygnalizowałem, to także istotny element prozy pierwszoosobowej. Zwróciła na to również uwagę Płuciennik – „przynależność narratora do świata przedstawionego (...) niczego tu (...) nie zmienia, gdyż narrator opowiadający o sobie z przeszłości także nie doświadcza symultanicznie świata ze swojej opowieści, lecz go wspomina”¹². Fokalizacja pozwala zatem na odróżnienie pozornie pokrywających się instancji: „ja” opowiadającego i „ja” narratora – „ja” działającego¹³. Te pozornie tożsame podmioty dzieli zarówno odstęp czasowy, przestrzenny, jak i mentalny¹⁴, na co wskazał również Frédéric Vitoux:

pomimo identyczności tożsamości prawnej i ciągłości ustanowionej przez pamięć, odstęp czasowy między czasem historii i czasem narracji pociąga za sobą maksymalną separację między postacią

¹⁰ M. Rembowska-Płuciennik, *W cudzej skórze...*, s. 54.

¹¹ „Aby sprawdzić to spostrzeżenie, trzeba bez wątpienia dodać, że tak radykalne rozróżnienie na rolę świadka i aktanta zostawia miejsce na zamiany ról w przestrzeni jednego opowiadania”. F. Vitoux, *Notes sur la focalisation dans le roman autobiographique*, „Études littéraires” 1984, nr 17 (2), s. 262.

¹² M. Rembowska-Płuciennik, *W cudzej skórze...*, s. 54–55.

¹³ Tak też, zgodnie z teorią Mieke Bal, w narracji pierwszoosobowej pojawiłby się podział na focalizatora piszącego i focalizatora – działającą postać. Por. eadem, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Toronto–Buffalo–London 1997, s. 144–149; M. Beyad, F. Nemati, *Reading Narrative: The Implications of Using Focalization in Narrative Fiction*, „Pazhuhesh-E Zabanhah-Ye Khareji” 2006, nr 27, s. 6.

¹⁴ Narracja pierwszoosobowa „wpisuje się (jak każde opowiadanie) pomiędzy dwie skrajne sytuacje, którymi są z jednej strony narracja retrospektywna (...), z drugiej zaś relacja bezpośrednia, współczesna wobec przeżywanego wydarzenia”. P. Vitoux, *Notes sur la focalisation...*, s. 262.

i narratorem, który staje się świadkiem własnej przeszłości. Co więcej, powieść wykorzystuje zwykle tę właśnie dysocjację jako źródło ironii czy emocji (...) ¹⁵.

Instancja opowiadająca (czy będzie to zewnątrztekstowy narrator auktorialny, czy narrator pierwszoosobowy) zawsze bowiem zdradza jakiś punkt widzenia – nie ma tekstu bez punktu widzenia, czyli focalizacji – mówi się zawsze z jakiegoś miejsca ¹⁶. Co więcej, focalizacja okazuje się doskonałym dowodem na cielesny charakter wszelkiego aktu opowiadania, jako że podmiot mówiący zawsze już jest w pewien sposób usytuowany wobec świata, o którym mówi. Wcielona natura podmiotu opowiadającego implikowana jest poprzez dokonywane operacje poznawcze (widzenie, słyszenie) oraz język opisu. Obiekty w świecie przedstawionym ukazywane są zgodnie z właściwościami, jakie charakteryzują skalę ciała (np. „na wyciągnięcie ręki”, „wysoko”, „nisko”) i system percepcyjno-doznaniowy człowieka (przedmiot opisywany jest jako np.: duży, mały, twardy, miękki, zimny, ciepły – w odniesieniu do ludzkiej miary oceny tych jego własności). Istnienie podmiotu narracyjnego bez focalizacji nie jest więc możliwe (wbrew temu, co twierdził Genette), jako że nawet narrator wszechwiedzący zawsze mówi z jakiejś perspektywy, używając do tworzenia opisu czyisto zmysłowych i cielesnych kategorii językowych. Cieleśność podmiotu jest implikowana przez jego wypowiedź, gdyż nie da się prowadzić narracji bez kategorii cielesnych, z których w dużej mierze składa się każdy język, albowiem ten – jak w swoich pracach wykazali Lakoff i Johnson ¹⁷ – bazuje na korporealnym doświadczaniu świata. Stąd też każde użycie języka implikuje nie tylko istnienie mówiącego podmiotu, lecz również to, że posiada on – nawet jeśli jest to fikcyjny byt tekstowy ¹⁸ – naturę wcieloną. Według Davida Hermana: „każdy akt opowiadania jest oparty na percepcyjno-pojęciowych zdolnościach wcielnego ludzkiego umysłu” ¹⁹.

Kluczową cechą zjawiska focalizacji jest – jak już sygnalizowałem – jej zmienność w obrębie utworu: „istotą focalizacji jest nieustający ruch i zmienność perspektywy, płynnie przemieszczającej się ze sfery doznań psychocieleśnych postaci do różnych poziomów funkcjonowania jej świadomości i poza nie” ²⁰. Zmienne są jednak również poziomy struktury

¹⁵ Ibidem, s. 263.

¹⁶ Tak więc aktowi opowiadania zawsze towarzyszy konieczność przybrania jakiejś perspektywy, jak wskazuje David Herman: „Sceny są także widziane z konkretnej czasowej i przestrzennej perspektywy, a punkty, z których sceny są postrzegane, mogą być dalekie, średnie lub bliskie, to znaczy rozpięte na osi od bardzo odległych do bardzo bliskich”. Idem, *Beyond Voice and Vision: Cognitive Grammar and Focalization Theory*, w: *Point of View, Perspective and Focalization*, red. P. Huhn, W. Schmid, J. Schönert, De Gruyter, Berlin–New York 2009, s. 130.

¹⁷ Takie założenie przyświeca ich znanej pracy – *Metafory w naszym życiu* (pol. tłum. T.P. Krzeszowski, PIW, Warszawa 1988), wyrażone zostaje zaś w pełni w opracowaniu Lakoffa – *Philosophy in The Flesh* (Basic Books, New York 1999).

¹⁸ Z takiego punktu widzenia wychodzą badacze rozwijający narratologię kognitywną, m.in. David Herman, por. idem, *Beyond Voice and Vision...*, s. 139.

¹⁹ Ibidem, s. 128.

²⁰ M. Rembowska-Pluciennik, *W cudzej skórze...*, s. 57.

tekstu, na których występuje zjawisko fokalizacji, ponieważ można je zaobserwować zarówno na poziomie całych sekwencji tekstu, jak i poziomie pojedynczego zdania. W tym drugim wypadku jest to możliwe dzięki konwencjonalnym wskaźnikom pochodzenia zmysłowego danej informacji, np. w formie czasowników: zobaczył, usłyszał, poczuł itd. Rembowska-Płuciennik uważa, że:

fokalizacji nie można uznać za niezmienną czy charakterystyczną dla całości utworu, jej zmiany zachodzą bowiem w obrębie mniejszych jednostek, nawet poniżej poziomu zdania, jak i w obrębie wskaźników deiktycznych [stanowią więc środek do] płynnego przechodzenia od narratorskiej sytuacji percepcyjnej do sytuacji percepcyjnej postaci²¹.

Dlatego też niekiedy dane z różnych zmysłów pochodzą od innych instancji. O ile na przykład perspektywa wzrokowa bohatera pokrywa się z horyzontem narratora, o tyle wrażenia zapachowe mogą pochodzić i być interpretowane wyłącznie z perspektywy postaci – i na odwrót.

Odwołując się do doświadczenia zmysłowego odbiorcy, zjawisko fokalizacji jest istotnym narzędziem pozwalającym na zrozumienie działań postaci i wydarzeń rozgrywających się w uniwersum diegetycznym²². Fokalizacja oddziałuje więc nie tyle na świadomość i intelekt odbiorcy, ile na informacje zgromadzone w jego pamięci cielesnej, które, nie w pełni uświadomione, sytuują się w obszarze tego, co Merleau-Ponty nazywa świadomością prerefleksyjną²³. Narracja bazuje zatem na zdobytym już przez odbiorcę doświadczeniu zmysłowym²⁴ – symulując je, osiąga swój podstawowy cel, jakim jest utożsamienie się czytelnika z fikcyjną postacią²⁵, na co zwróciła uwagę Rembowska-Płuciennik:

teksty narracyjne są zawsze wiązką percepcji, na podstawie których czytelnik tworzy sobie mentalną reprezentację pozycji perceptora – bez względu na to, czy jest on personalizowany, czy nie, a raczej: nawet pomimo tego, że niekiedy w ogóle nie da się przypisać mu cech antropomorficznych (...) ²⁶.

21 Ibidem, s. 56.

22 „Fokalizacja zmysłowa wydaje się szczególnie wyraźnym przykładem takiego kształtowania narracji, które wzmaga mechanizmy angażujące czytelnika w prezentowane wydarzenia”. Ibidem, s. 63.

23 „W ramach narratologii pojawiają się nowe podejścia badawcze, które podążają w kierunku enaktywizmu (...). Zgodnie z jego założeniami czytelnik rekonstruuje nie tylko to, co dzieje się w opowieści, lecz także ukazywane w nich działania. Symulacja cielesna działań postaci [przez czytelnika] (...) miałyby umożliwiać bezpośrednie rozumienie ich zachowań. Wyobrażone uczestnictwo w cielesnych działaniach postaci jest jedną z podstawowych strategii tworzenia znaczenia w rozumieniu narracji”. M. Rembowska-Płuciennik, *Enacting Emboding Events*, „Tekstualia” 2008, nr 4 (1), s. 149.

24 „Opisy narracyjne celowych działań cielesnych mogą uruchomić identyczne procesy psychiczne [u czytelnika] w trakcie lektury”. Ibidem, s. 149.

25 Rembowska-Płuciennik stwierdziła: „reprezentując doznania sensualne, narrator odwołuje się bowiem do czytelniczego doświadczenia cielesnego poprzez próbę ewokowania w nim podobnych, znanych już doznań”. Eadem, *W cudzej skórze...*, s. 64.

26 Ibidem, s. 61.

Proces pisania i proces lektury mają więc także ze swej natury charakter całopsochocieleśny, badaczka bowiem podkreśla, że: „nasz umysł, kreując lub odtwarzając fikcyjny świat, stymuluje (i symuluje!) działanie zmysłów”²⁷. Tematyzacja danych pochodzących z horyzontu percepcyjnego danego bohatera przybliża jego perspektywę czytelnikowi i pozwala mu na zbudowanie z nim więzi. Fokalizacja doświadczenia zmysłowego danej postaci skutkuje wzrostem poziomu utożsamienia z nią odbiorcy, jako że może on wówczas zająć jej pozycję egzystencjalną. Zjawisko focalizacji sprawia, że w świadomości czytelnika poczucie obcowania z fikcyjnym dyskursem ulega zawieszeniu oraz stwarza „iluzję zmniejszenia dystansu między czasem odbioru a czasem narracji”²⁸.

Co istotne, proces ewokowania doświadczenia zmysłowego ma miejsce zarówno w świadomości czytelnika, jak i autora, jeśli bazuje on w swojej narracji na osobistych przeżyciach, jak ma to miejsce w przypadku prozy deportacyjnej pierwszego pokolenia. Pamięć doświadczeń cielesnych osoby strauatyzowanej przeżyciami obozowymi szuka bowiem zawsze swego ujścia w tworzonej przezeń narracji, focalizacja stanowi zaś najlepsze narzędzie, by ją wyartykułować. Co więcej, pamięć cielesna, w przeciwieństwie do pamięci epizodycznej, konserwuje traumatyczne treści w sposób absolutny. O ile bowiem na pamięć świadomą autora oddziałuje wiele wydarzeń zmieniających optykę postrzegania przez niego przeszłego doświadczenia (na co niebagatelny wpływ ma odległość czasowa pomiędzy terażniejszością a relacjonowaną przeszłością), o tyle doświadczenie zmysłowe pozostaje w stanie niemal niezmiennym w pamięci cielesnej²⁹. Dla rozważań prowadzonych na użytek tej publikacji istotnym problemem badawczym jest to, w jaki sposób doświadczenia zapisane w pamięci cielesnej ulegają artykulacji w tekście literackim, język bowiem, szczególnie w odniesieniu do wrażeń o charakterze innym niż wizualny, okazuje się mocno ograniczony.

Należy zatem gruntownie przeanalizować, jakich narzędzi językowych używa autor, aby przekazać swoje doświadczenia sensualno-cielesne, a zarazem jakie zmysły (i w jakim stopniu) podlegają focalizacji w danym utworze. W tekstach przedstawiających podróż deportacyjną focalizacja stanowi bowiem, co należy ponownie podkreślić, kluczowe narzędzie przedstawiania doświadczeń cielesno-zmysłowych, ujawniając się w każdym geście, ruchu czy działaniu postaci, z uwagi na silnie ograniczoną perspektywę wzrokową i przestrzeń, po jakiej może się poruszać. W polu świadomości narratora-deportowanego (a tym samym w ramach jego narracji) nieustannie pojawiają się w sposób chaotyczny i wzajemnie nieskoordynowany różnorakie dane pochodzące ze wszystkich zmysłów. Uwięziony w wagonie

²⁷ Ibidem, s. 63.

²⁸ Ibidem, s. 65.

²⁹ Jak wskazuje Myra Sklarew: „Zauważono, iż traumatyczne wspomnienia częstokroć pierwotnie nie tworzą narracyjnej bądź czasowo uporządkowanej historii, ale przejawiają się w formie wrażeń słuchowych, wzrokowych, lub afektywnych. I nawet po tym, jak osoba stworzy narrację, by opowiedzieć o tym, czego doświadczyła, kiedy zaczyna odtwarzać wspomnienia w pamięci, powracają one takimi, jakimi były one pierwotnie, czyli chaotyczne, nieokreślone”. Eadem, *Crossing Boundries: Memory and Trauma*, „Studies in American Jewish Literature” 2010, nr 29, s. 104.

narrator-bohater, poszukując informacji, zmuszony jest do skierowania swojej percepcji na źródło bodźca. Pozyskane dane mogą mu pomóc zachować życie, poprawić jego aktualny stan lub wpłynąć na ogólną sytuację, w jakiej znajduje się on i jego współtowarzysze.

CZĘŚĆ II

Francuskie świadectwa i postświadcstwa deportacji

Literatura deportacyjna pojmowana w sposób szeroki dotyczy tekstów obrazujących zarówno pobyt więźniów w niemieckich obozach koncentracyjnych w czasie drugiej wojny światowej, jak i sytuacje czy zdarzenia będące bezpośrednią ich konsekwencją (w wymiarze osobistym, generacyjnym oraz ogólnokulturowym). Utwory te są zróżnicowane zarówno pod względem poetyki, orientacji ideologicznej, jak i perspektywy ujmowania kwestii deportacji – ukazują proces głębokich przemian, jakie nastąpiły w sposobie rozumienia i przedstawiania doświadczeń i rzeczywistości koncentracyjnej w ciągu ostatnich siedemdziesięciu pięciu lat.

Na rozwój szeroko rozumianej literatury deportacyjnej istotny wpływ wywarły przemiany społeczne, polityczne i ekonomiczne, jakie dokonały się we Francji po drugiej wojnie światowej, odciskając wyraźne piętno na sposobie ukazywania wydarzeń okresu okupacji w tekstach kultury. Historia rozwoju francuskiej literatury deportacyjnej jest tym samym bezpośrednio skorelowana z przemianami o charakterze pozaliterackim, pokrywając się niemalże z periodyzacją zaproponowaną przez Rousso¹, by opisać proces transformacji pamięci kulturowej okresu wojennego i można ją podzielić na pięć okresów:

1. Lata 1944–1953 to epoka powstawania świadectw „dokumentarno-faktograficznych”. Publikowano wówczas bardzo wiele utworów poświęconych doświadczeniom wojennym i obozowym (jak wskazywała Anette Wieviorka, „świadectwa były już w latach 50’ niezliczone”²), mających głównie wartość dokumentów historycznych i niewielkie walory estetyczne i literackie. Wśród licznych świadectw powstałych w tym okresie przeważały osobiste relacje byłych więźniów politycznych, kombatantów wojennych i członków ruchu oporu. Za najważniejsze świadectwa literackie opublikowane w tej epoce uznaje się utwór Davida Rousseta – *L’Univers concentrationnaire* oraz powieść Roberta Antelme’a – *L’Espèce humaine*, wyznaczające formalne strategie prozy testimonialnej we Francji.

1 H. Rousso, *Le syndrome de Vichy. De 1944 à nos jours*, Seuil, Paris 1990.

2 A. Wieviorka, *L’Ère du témoin*, Plon, Paris 1998, s. 12. Jak wskazują Laurent Joly i Françoise Passera, między rokiem 1944 i 1949 ukazały się 744 publikacje, które można zaklasyfikować jako świadectwa. Większość stanowiły jednakże teksty autorstwa więźniów politycznych oraz jeńców wojennych, natomiast świadomość Zagłady jako odrębnego zjawiska w ramach deportacji jeszcze w nich nie funkcjonuje. Por. L. Joly, F. Passera, *Se souvenir, accuser, se justifier. Les premiers témoignages sur la France et les Français des années noires*, „Guerres mondiales et conflits contemporains”, nr 263, 2016, s. 5–33.

2. Lata 1954–1970 to „okres wielkiej ciszy” – jak określa go Anette Wieviorka³, bądź jak pisze Rousso „wyparcia” (*les refoulements*)⁴, kiedy to utwory o tematyce deportacyjnej znajdują się poza głównymi nurtami produkcji literackiej we Francji. Na okres ten przypada publikacja wielu powszechnie znanych i cenionych obecnie literackich świadectw deportacji (m.in. trylogia Charlotte Delbo – *Auschwitz et après*, powieść *Noc Eliego* Wiesela oraz *Wielka podróż* Jorge Semprúna), które w chwili wydania cieszyły się ograniczonym zainteresowaniem i zostały ponownie „odkryte” przez czytelników i badaczy dopiero w okresie „boomu memorialnego” lat 80. i 90. Nie można było wówczas mówić jeszcze o wykrystalizowaniu się w powszechnej świadomości Francuzów zjawiska określanego od lat 90. (za tytułem głośnego filmu Claude’a Lanzmanna z 1985 roku) jako Shoah i posiadającego odrębne miejsce w ramach historii drugiej wojny światowej. Kwestia martyrologii Żydów pozostawała wciąż problemem marginalnym, a oficjalna polityka historyczna nastawiona była na upamiętnianie przedstawicieli ruchu oporu i więźniów politycznych. Celem takiego działania było stworzenie spójnej wizji pamięci okresu wojny i okupacji jako okresu wspólnej heroicznej walki narodu francuskiego z okupantem, wymazywano przy tym kwestię deportacji rasowych oraz współpracy reżimu Vichy w jej przeprowadzeniu.
3. Lata 70.⁵ wiążą się z dojściem do głosu pierwszego pokolenia pisarzy postpamięci i powolnym krystalizowaniem w świadomości kulturowej Zagłady jako odrębnego zjawiska czasów drugiej wojny światowej. Istotne miejsce w tym procesie zajmują czterej autorzy należący do tak zwanej „generacji 1.5”⁶, czyli pokolenia dorastającego w trakcie wojny oraz urodzonego tuż po niej: Patrick Modiano, Henri Raczymow, Serge Doubrovsky, Georges Perec. W czasie tej dekady dochodzi do głosu nowa generacja pisarzy, którzy czynią Holocaust tematem fikcjonalnej i autofikcjonalnej powieści artystycznej. Nie posiadali osobistej pamięci doświadczeń obozowych, pisali zatem z nostalgicznej perspektywy pamięci nieobecnej bądź, jak zauważył Raczymow, „podziurawionej”⁷. Jednocześnie historyczno-polityczna zbiorowa perspektywa opisu zjawiska deportacji, typowa dla świadków „rzeczywistych”, zostaje zastąpiona przez literackie narracje o tematyce pokoleniowej i osobistej, w których Shoah stanowi niewyrażone jądro rodzinnego dramatu postaci narratora. Zadaniem tych utworów jest w pierwszej kolejności ukazanie procesu odkrywania Holocaustu przez pokolenie doświadczającego jego efektów w sposób retroaktywny. W tekstach tych kluczowym problemem staje się kwestia

3 Por. A. Wieviorka, *Déporation et le génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Plon, Paris 1992, s. 19–22.

4 Por. H. Rousso, *Le syndrome...*, s. 77–117.

5 H. Rousso określa lata 1971–1974 jako okres „zbitego lustra”, w którym, pod wpływem przemian pokoleniowych i politycznych, zaczyna chwiać się mit rezystencjalistyczny oraz rodzi się, kluczowa dla wykrystalizowania się pamięci o Shoah we Francji, nowa perspektywa w badaniach i sposobie ukazywania Francuzów w okresie okupacji.

6 Por. S.R. Suleiman, *The 1.5 Generation: Thinking about child survivors and the Holocaust*, „American Imago” 2002, nr 59 (3), s. 277–295.

7 H. Raczymow, *Pamięć podziurawiona*, tłum. A. Ciarkowska, „Tygiel Kultury” 2013, nr 7–12.

pamięci o Shoah oraz relacji ocalonych z przedstawicielami kolejnej generacji. Okres ten jest kluczowy także z uwagi na to, iż problem Zagłady, kolaboracji i sama historia państwa Vichy zaczyna budzić coraz większe zainteresowanie badaczy oraz czytelników. Literatura Shoah zaczyna być ujmowana jako odrębne zjawisko w badaniach literaturoznawczych.

4. W latach 70. i 80. Zagłada Żydów stała się popularnym tematem literatury fikcjonalnej i fikcjonalno-dokumentarnej. Sięgają po niego zarówno pisarze osobiście związani z Shoah, jak i „nieświadkowie”. Holocaust zaczyna być pojmowany jako wydarzenie o charakterze uniwersalnym, tworzącym strukturę tożsamościową powojennych pokoleń. Pojawia się fala utworów rozliczeniowych, w których dotychczasowa perspektywa postrzegania okresu okupacji przez pryzmat „mitu rezystencjalistycznego” stworzonego w okresie rządów Charlesa de Gaulle’a ulega ostatecznemu rozpadowi⁸. Kulturowany przez dwa poprzednie dziesięciolecia mit Francuzów jako narodu aktywnie walczącego z niemieckim okupantem zostaje poddany krytyce historycznej i ostatecznie obalony. Wyraźnej zmianie ulega także francuska polityka historyczna – Shoah z kwestii peryferyjnej, dotyczącej wyłącznie społeczności żydowskiej, staje się ważnym elementem oficjalnej francuskiej pamięci kulturowej.
5. Kolejny okres rozpoczyna się w nowym tysiącleciu. Trzeba wstępnie zaznaczyć, że nie istnieje wyraźna cezura oddzielająca go od fazy wcześniejszej, jednak tym co sprawia, że można go uznać za odrębny, jest pojawienie się trzeciego pokolenia po Shoah (a drugiego pokolenia postmemorialnego). Autorzy ci podejmują często zapomniane i nieksploatowane dotąd w literaturze wątki historii Zagłady i czasów okupacji (jak na przykład kwestia pierwszej łapanki Vel d’hiv w 1940 roku czy francuskich obozów dla tak zwanych „niepożądanych” – *Les Indésirables* Diane Ducret z 2017 roku⁹; bądź też historię żłobka dla dzieci urodzonych w obozie Ravensbrück – *Kinderzimmer* z 2013 roku Valentine Goby¹⁰). W krajach zachodniej Europy trwa „boom memorialny”, co znajduje swoje odbicie zarówno w życiu politycznym, jak i w produkcji artystycznej oraz badaniach naukowych. Kwestia Shoah pozostaje dalej jednym z centralnych tematów literatury francuskiej, a sposoby jej ukazywania ulegają ciągłej i szybkiej ewolucji. W ramach szeroko rozumianej literatury o Shoah rozwija się jednocześnie wiele, często przeplatających się wzajemnie nurtów, takich jak: fikcja biograficzna (np. *Un monstre et un chaos* Huberta Haddad¹¹ z 2019 roku, w której przedstawiono postać Chaima Rumkowskiego,

⁸ Do czego walnie przyczyniły się, jak wskazuje Henri Rousso, między innymi przełomowa praca historyczna amerykańskiego badacza Roberta Paxtona – *Vichy France: Old Guard and New Order, 1940–1944* z 1972 roku (wydana we Francji w rok później pod tytułem *La France de Vichy, 1940–1944*), w której autor rozbija mitologię rezystencjalistyczną oraz dokumentalny film Marcela Ophülsa – *Le chagrin et la pitié* z 1971 roku, w którym przedstawiono współpracę nazistów z rządem w Vichy.

⁹ D. Ducret, *Les indésirables*, Flammarion, Paris 2017.

¹⁰ V. Goby, *Kinderzimmer*, Actes Sud, Paris 2013.

¹¹ H. Haddad, *Un monstre et un chaos*, Zulma, Paris 2019.

Jan Karski Yannicka Haenela¹² z 2009 roku bądź *Strażnicy* Brunona Tessarecha¹³ z 2009 roku), powieść śledztwa lub archeologiczna (np. *Histoire des grand parents que je n'ai pas eus* Ivana Jablonki¹⁴ z 2012 roku lub *Les Inoubliables* Jeana Marca Parisis¹⁵ z 2014 roku), powieść filiacji (np. Alexandre'a Jardina *Des gens très bien*¹⁶ z 2010 roku oraz Alexandre'a Seurata *L'Administrateur Provisoire*¹⁷ z 2016)¹⁸. Zbierane są ostatnie ustne świadectwa, które wraz odchodzeniem świadków często stają się podstawą utworów literackich przedstawiających znanych i nieznaną bohaterów znikającego pokolenia. Jednocześnie następuje dalsze „upowieściowienie” Zagłady, a wcześniejsze ograniczenia nakładane na sposoby reprezentacji ulegają rozluźnieniu. Pojawiają się fikcjonalne utwory ukazujące Zagładę z perspektywy oprawcy (np. *Łaskawe* Jonathana Littella¹⁹ z 2006 roku), powieści fikcjonalne stylizowane na świadectwa literackie (np. *Le silence des rails* Flancka Balandiera²⁰ z 2014 roku), przede wszystkim zaś szereg powieści, w których wojenna historia oraz jej rzeczywisti aktorzy stają się bohaterami opartej częściowo na faktach i dokumentach fikcji powieściowej (*Lutetia* Pierre'a Assouline'a²¹ z 2005 roku, *Le capitaine* Adriana Bosca²² z 2018 roku czy *HHhH* Laurenta Bineta²³).

Pośród tej obfitej – i wciąż rozrastającej się – literatury poświęconej tematowi okupacji nazistowskiej i deportacji, utwory ukazujące w sposób bezpośredni przebieg transportu więźniów do obozów koncentracyjnych są relatywnie nieliczne. Zagadnienie transportu deportowanych do lagru, odgrywa w tych utworach zwykle rolę poboczną, stąd też, ukazane w nich przedstawienia ograniczają się najczęściej wyłącznie do lakonicznej wzmianki bądź zwięzłego opisu. Teksty literackie, w których transport do obozu został przedstawiony

12 Y. Haenel, *Jan Karski*, Gallimard, Paris 2009, (pol. wyd. Y. Haenel, *Jan Karski*, tłum. M. Kamińska-Maurugeon, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010).

13 B. Tessarech, *Les sentinelles*, Grasset, Paris 2009 (pol. wyd. B. Tessarech, *Strażnicy*, tłum. J. Giszczak, Noir sur Blanc, Warszawa 2010).

14 I. Jablonka, *Histoire des grand-parents que je n'ai pas eus*, Seuil, Paris 2012.

15 J.M. Parisis, *Les inoubliables*, Flammarion, Paris 2014.

16 A. Jardin, *Des gens très bien*, Grasset, Paris 2010.

17 A. Seurat, *L'Administrateur provisoire*, Rouergue Littérature, Arles 2016.

18 Por. klasyfikacje A. Barjonet, *La troisième génération devant la seconde guerre mondiale*, „Études romanes de Brno” 2012, nr 33 (1) oraz prace D. Viarta: *Les récits de filiation. Naissance, raisons et évolution d'une forme littéraire*, „Cahiers ERTA” 2019, nr 19, s. 23–24 lub idem, *Nouveaux modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine*, w: *Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*. T. X: *Écritures contemporaines*, red. D. Viart, Minard, Caen 2009, s. 11–39.

19 J. Littell, *Les bienveillants*, Gallimard, Paris 2006 (pol. wyd. J. Littell, *Łaskawe*, tłum. M. Kamińska Maurugeon, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010).

20 F. Balandier, *Le silence des rails*, Gallimard, Paris 2014.

21 P. Assouline, *Lutetia*, Gallimard, Paris 2005 (pol. wyd. P. Assouline, *Lutetia*, tłum. W. Gilewski, Oficyna Foksal, Warszawa 2012).

22 A. Bosc, *Le capitaine*, La bleue, Paris 2018.

23 L. Binet, *HHhH*, Grasset, Paris 2010 (pol. wyd. L. Binet, *HHhH. Zamach na kata Pragi*, tłum. M. Kamińska Maurugeon, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011).

w sposób szerszy i bardziej wyczerpujący są relatywnie nieliczne, choć trzeba zaznaczyć, że zagadnienie to wydaje się cieszyć zainteresowaniem ze strony francuskich pisarzy drugiego i trzeciego pokolenia. Właśnie ta niewielka grupa utworów prozatorskich (stworzonych zarówno przez świadków, jak i autorów postpamięciowych), w których ukazane zostały wielorakie aspekty doświadczenia deportacji z perspektywy więźnia, stanowić będzie korpus tekstów analizowanych w tej części opracowania.

Ma on więc, co trzeba wstępnie podkreślić, niejednorodny charakter, składając się z jednej strony z prozatorskich utworów literackich o charakterze testimonialnym stworzonych przez byłych deportowanych („świadków rzeczywiście”), z drugiej zaś, z utworów postpamięciowych, w których przedstawiono sytuację świadczenia o doświadczeniu transportu do obozu, autorstwa „nieświadków” (lub też „świadków w wyobraźni”). Do zasobu tekstów poddanych analizie włączone zostają utwory o charakterze autobiograficznym, w których relacjonowano rzeczywisty przebieg deportacji, jak również te, które są wyłącznie opartą na świadectwach wcześniejszych oraz źródłach historycznych, fikcjonalną rekonstrukcją doświadczenia osoby deportowanej.

Głównym przedmiotem analizy w tej części rozważań jest problem ukazywania doświadczenia deportacji do nazistowskich obozów koncentracyjnych, we francuskich literackich utworach prozatorskich, z perspektywy deportowanego więźnia. W toku analizy poszczególnych tekstów, szczególnie nacisk położony zostaje na cielesno-zmysłowy aspekt doświadczenia transportu do lagru. Zgodnie z założeniami teoretycznymi przedstawionymi w części poprzedniej, przyjęto tezę o wcielonej naturze istoty ludzkiej. Tok i sposób procedury analitycznej podyktowany jest nadrzędną przesłanką, określającą status ontologiczny podmiotu, jako bytu będącego koherentną i nierozzerwalną strukturą psychiczno-cielesną. Podążając za koncepcją podmiotu wyrażoną przez Maurice’a Merleau-Ponty’ego w *Fenomenologii percepcji*, zakładam, że w ramach tejże struktury, to ciało jest elementem, który wyznacza pierwotny sposób bycia istoty ludzkiej w świecie, zakorzeniając go w nim, a także dokonując aktów poznawczych i działań w świecie w sposób prerefleksyjny i dyskretny (niezauważalny dla świadomości). Myśl francuskiego filozofa tworzy ogólną perspektywę pojmowania kategorii podmiotu w procesie analizy wybranych tekstów literackich. Polega ona – co trzeba zaznaczyć – nie tyle na próbie „przyłożenia” wprowadzonej przez francuskiego fenomenologa siatki pojęciowej, lecz bliskim czytaniu poszczególnych utworów w celu identyfikacji i interpretacji funkcjonujących w nich struktur opisu doświadczeń cielesno-zmysłowych, które przejawiają na wielu poziomach i kształtują zarówno ich poetykę, jak i zakres wpisanych w nie sensów. Zadaniem przedstawionych w tej części analiz jest więc wydobywanie i zrekonstruowanie obrazu cielesności oraz horyzontu percepcyjnego podmiotu narracyjnego, a także form i struktur focalizacji w grupie utworów, w których przedstawiono doświadczenia cielesno-zmysłowe o granicznym charakterze. Celem niniejszych rozważań jest zarówno przebadanie form opisu tych doświadczeń, wyrażonych zarówno w bezpośredniej relacji, jak i w sposób implikowany perspektywą prowadzenia narracji, a także problem charakteru i stopnia obecności tych struktur w każdym z utworów.

Każdy z tekstów wybranego korpusu poddawany jest analizie w dwóch fazach. W ramach pierwszej fazy przedstawiono ogólną problematykę utworu, ze szczególnym uwzględnieniem miejsca, jakie zajmuje w jego ramach opis podróży deportacyjnej, co ma służyć zarysowaniu ogólnego kontekstu przejawiania się w nim struktur tekstowych ukazujących doświadczenia o charakterze zmysłowo-cieleśnym. W drugim etapie przeprowadzono analizę tychże struktur, zaczynając do przebadania sposobu, w jaki ukazane zostało ciało zanurzonego w przestrzeni wagonu narratora przez niego samego oraz jak uobecnia się ono dlań w jego doświadczeniu wewnętrznym i zewnętrznym, a także to, w jakim stopniu i jakich sytuacjach ulega ono reprezentacji. Jednocześnie zwrócono uwagę na sposób, w jaki postrzegana i opisywana jest przez narratora cielesność innych deportowanych osób oraz to, jak obecność ich ciał jest przezeń doznawana zmysłowo. Istotnym elementem analizy jest określenie perspektywy percepcyjnej narratora, czyli sposobu angażowania przezeń poszczególnych zmysłów, jak i oddziałujących na nie bodźców o charakterze sensorycznym, a także sam zakres horyzontu percepcyjnego i zmienność w jego obszarze. W celu analizy sposobu tematykacji rejestrowanych danych odwołuję się do omówionego w części pierwszej zjawiska fokalizacji zmysłowej i teorii percepcji Merleau-Ponty'ego.

Analiza doświadczenia cielesnego i zmysłowego w poszczególnych utworach opiera się w głównej mierze na metodzie bliskiej lektury tych fragmentów tekstów, które bezpośrednio odnoszą się do przedmiotowego problemu. Ograniczone zostaje więc stosowanie odniesień do innych prac czy utworów, celem rekonstrukcji obrazu doświadczenia cielesnego i zmysłowego – zgodnie z założeniem, aby nie przykrywać po raz kolejny tekstowych ciał siatką dyskursów, a raczej odszukiwać różnorodne ślady, poprzez które się one przejawiają. Krótko mówiąc, pozwolić niejako „przemówić” ciałom wyrażających się w tekstach podmiotów.

Porządek przedstawiania kolejnych utworów odpowiada zasadniczo²⁴ chronologii ich publikowania – analizie poddano siedem tekstów, które reprezentują różne etapy w historii rozwoju literatury deportacyjnej, rozpoczynając od opublikowanego w ramach pierwszej powojennej fali świadectw utworu Davida Rousseta – *Les jours de notre mort*, przez wydaną w okresie „ciszy” prozę biograficzno-memorialną Charlotte Delbo – *Le convoi du 24 janvier* oraz powieść *Wielka podróż* Jorge Semprúna, by przejść do trzech powieści post-memorialnych napisanych przez pisarzy drugiego i trzeciego pokolenia już w XXI wieku – *Moi, Sándor F.* Alaina Fleischera, *Le wagon* Arnaud Ryknera oraz *Transport* Yves'a Flancka. Utwory te, co trzeba zaznaczyć, różni nie tylko okres powstania, lecz przede wszystkim poetyka. Co więcej, reprezentacja procesu deportacji do niemieckich obozów koncentracyjnych pełni w nich różne zadania: w przypadku niektórych jest głównym tematem utworu,

24 Wyjątek od tej reguły stanowią utwory Delbo oraz Semprúna. Utwór *Le convoi du 24* redagowany był, podobnie jak *Wielka podróż*, na początku lat 60. (pierwszy z nich ukazał się w 1963 roku, drugi zaś dopiero dwa lata później w 1965). Zamiana kolejności prezentacji analiz tych tekstów wynika zarówno z konieczności zachowania spójności strukturalnej wywodu, jak i specyficznych cech, jakimi charakteryzują się przedstawienia drogi deportacyjnej w tych utworach.

w innych ma natomiast funkcję poboczną w ramach kompleksowego opisu doświadczeń lagrowych podmiotu mówiącego.

Rozważania dzielę na trzy części, odpowiadające kolejnym etapom przemian w sposobie ukazywania procesu deportacji w prozie francuskiej. Zastosowana klasyfikacja odzwierciedla także kluczową ontologiczną różnicę między utworami rzeczywistych świadków deportacji oraz autorów postpamięciowych. Rolę swoistego łącznika pomiędzy etapem świadectw rzeczywistych i „zastępczych” pełni powieść Jorge Semprúna *Wielka podróż*. Utwór ten zajmuje centralne miejsce w historii rozwoju prozy deportacyjnej, dlatego też poświęcam mu osobne miejsce w ramach rozważań. Kluczowe znaczenie tej powieści wynika z faktu, że jest to pierwsze świadectwo literackie, w którym to droga deportacyjna, a nie doświadczenie stricte obozowe, stanowi *główny przedmiot przedstawienia, dlatego też poświęcam jej osobne miejsce w swoich rozważaniach*.

Co więcej, utwór ten cechuje się rzadko spotykaną w prozie testimonialnej złożonością na poziomie struktur narracyjnych i ideologicznych oraz bogactwem intertekstualnych odniesień, wymagając obszernej analizy wprowadzającej w jego wielowarstwową problematykę. Pragnę wykazać, że powieść ta, stanowiąca wciąż przedmiot żywego zainteresowania badaczy, wyznacza istotny moment w historii literackich przedstawień doświadczenia transportu do obozu, a stworzony w niej obraz pozostaje najbardziej znaną, niejako kanoniczną, jego reprezentacją, wyznaczając kierunek rozwoju prozy postmemorialnej ukazującej proces deportacji.

Ucieczka od ciała – literackie świadectwa

David Rousset, *Les jours de notre mort*

David Rousset jest autorem dwóch prozatorskich utworów testimonialnych – *L'Univers concentrationnaire* z 1946 roku, o trudnej do sklasyfikowania przynależności gatunkowej oraz wydanej rok później powieści – *Les jours de notre mort*. Wyłącznie pierwszy z nich cieszył się poczytnością i zyskał stałe miejsce w historii literatury francuskiej jako jedno z najwcześniejszych, a jednocześnie najbardziej interesujących świadectw doświadczenia obozowego. *Les jours de notre mort*, utwór znacznie obszerniejszy i bardziej osobisty, został niemal całkowicie zapomniany, stąd też poświęcono mu nieliczne studia. Tym samym w świadomości francuskich czytelników i historyków literatury Rousset jest autorem jednego wyłącznie dzieła (bibliografia prac poświęconych *L'Univers concentrationnaire* jest już obecnie dość obszerna), które, obok utworu Roberta Antelme'a *L'Espèce humaine*, uznawane jest za wzorzec prozy testimonialnej pierwszej powojennej fali świadectw we Francji.

Przedmiotem szczegółowej analizy w tej części opracowania będzie wyłącznie późniejszy utwór Rousseta, czyli *Les jours de notre mort* (w swoim pierwszym świadectwie autor nie przedstawił drogi deportacyjnej), niemniej z uwagi na istotne, a zarazem złożone relacje i zależności między obydwoma utworami, konieczne wydaje się również krótkie scharakteryzowanie poetyki i problematyki wcześniejszego z nich.

Jako że *L'univers concentrationnaire* stanowi jedno z najwcześniejszych, niemal spisywanych „na gorąco” świadectw literackich we Francji, autor musiał się zmierzyć z problemem doboru adekwatnej poetyki. Trzeba bowiem podkreślić, że świadkowie pierwszej fali nie dysponowali ani wzorcowymi tekstami, które mogłyby stanowić model formalny dla ich utworów, ani narzędziami dyskursywnymi dla wyrażania doświadczenia koncentracyjnego. W *L'Univers concentrationnaire* autor posłużył się formą narracji trzecioosobowej, starając się stworzyć panoramiczny i (pozornie) zobiiektywizowany opis życia oraz warunków, jakie panowały w obozie koncentracyjnym. Przyjęta przez Rousseta etnograficzna perspektywa – „z góry” – sprawiała jednak, że odbiorca nie miał możliwości utożsamienia się z doświadczeniem więźniów, którzy stawali się bezosobową masą. Obierając za cel przedstawienie

mechanizmów rządzących światem lagrów, autor przyjmuje zewnętrzny punkt widzenia niezaangażowanego obserwatora, co uniemożliwia mu ukazanie przeżyć jednostki, z jej perspektywy poznawczej i egzystencjalnej. Jak stwierdziła Joanna Teklik: „Rousset świadek zachowuje się jak filozof lub historyk, który analizuje zasady właściwe temu nowemu światu (...). Czyni to w dość suchym tonie podejścia socjologicznego”¹. Narrator nie skupia się na żadnej wybranej przez siebie postaci, ukazuje więźniów przede wszystkim jako zbiorowość poddaną reżimowi koncentracyjnemu. Sposób ukazywania obozu w *L'Univers concentrationnaire* przypomina w pewien sposób, poprzez swoją formę, obszerny ekfrastyczny opis różnych obszarów piekła z płótna Hieronima Boscha. Do własnych przeżyć Rousset nawiązuje rzadko, sporadycznie sygnalizując w utworze, że on sam jest jedną z jednostek tworzących opisywaną anonimową masę ludzką.

Przyjęty przez Rousseta zewnętrzny punkt widzenia, który, zgodnie z terminologią Genette'a byłby focalizacją typu zerowego, stanowi niewątpliwie największą słabość jego świadectwa (stąd też zostaje częściowo zarzucona w *Les jours de notre mort*), pozwala bowiem wyłącznie na zewnętrzny, intelektualny ogląd rzeczywistości koncentracyjnej i nie daje czytelnikowi możliwości „wejścia” w świadomość i doświadczenia pojedynczego więźnia. Rousset, posługując się taką formą narracji, tworzy rodzaj fresku oglądanego przez odbiorcę z nieokreślonego, zewnętrznego punktu widzenia. Przyjęta perspektywa sprawia, że mimo wyraźnej intencji autora, by dać wyraz nieludzkim praktykom, jakim poddano deportowanych, powstaje dystans między ofiarami a narratorem, a tym samym również między odbiorcą a przedstawionymi wydarzeniami. Wyznaczona przez pisarza perspektywa oglądu rzeczywistości koncentracyjnej sprawia, że czytelnik nie może stać się towarzyszem niedoli więźniów – jego spojrzenie jest raczej spojrzeniem strażnika z obozowej wieży. Późniejsi francuscy autorzy świadectw (w tym i sam Rousset) będą już świadomi tych implikacji. Narracja typu auktorialnego, ograniczająca możliwość ukazywania przeżyć wewnętrznych ofiar, nie będzie stosowana w późniejszej prozie testimonialnej. Wyłącznie narracja pierwszoosobowa, prowadzona z poziomu percepcyjnego więźnia, zyska powszechne uznanie jako adekwatna perspektywa opisu rzeczywistości obozowej.

Podobnie jak wiele innych utworów testimonialnych pierwszej fali, *L'Univers concentrationnaire* oraz *Les jours de notre mort* są silnie zanurzone w ideologii marksistowskiej. W pierwszym ze swoich świadectw, pisarz, należący w czasie wojny do komunistycznego ruchu oporu, w jednoznaczny sposób formułuje swoje poglądy polityczne. Jego utwór spełniać ma nie tylko funkcję poznawczą, lecz być także głosem w sporze ideowym o kształt powojennej Europy. Autor opisuje bowiem nie tylko strukturę rzeczywistości obozowej, stara się również wskazać na faktyczne, w jego mniemaniu, źródła nazistowskiego systemu politycznego, którego „produktem” stało się uniwersum koncentracyjne. Nazizm z kolei, zgodnie z poglądem autora, miałby być ostateczną i doprowadzoną do swych logicznych konsekwencji formą reżimu politycznego opartego na kapitalizmie. Rousset uważał lagry za skrajny i symboliczny zarazem przejaw stosunków panujących w państwach

¹ J. Teklik, *De l'explicite à l'implicite du témoignage*, „Acta Universitatis Lodziensis” 2008, nr 6, s. 222.

kapitalistycznych, stąd też podobnie jak większość autorów świadectw pierwszej fali, nie czyni on żadnego rozróżnienia między więźniami rasowymi i nierasowymi, dzieląc ich wyłącznie z uwagi na przynależność polityczną. Znikomość bądź całkowita nieobecność śladów zagłady Żydów w świadectwach pierwszej fali wynikała z niedostatecznej wiedzy autorów na temat specyfiki i odrębnego statusu żydowskiego Holocaustu. W *L'univers concentrationnaire* ten widoczny brak wydaje się być przede wszystkim konsekwencją przyjętej przez autora perspektywy ideologicznej. Dzieli on bowiem deportowanych na politycznych oraz pospolitych przestępców, z czego ci pierwsi zostają dodatkowo podzieleni na komunistów i „innych” (demokratów, faszystów, socjalistów itd.). Tzvetan Todorov stwierdził, że:

nic nie jest dalsze, niż obraz namalowany przez Rousseta, od binarnego schematu: strażnicy i więźniowie, kaci i ofiary. Świat, który przedstawia, składa się z różnorodnych podziałów i poziomów. (...) Liczą się przekonania polityczne: komuniści nie mieszają się nigdy z trockistami, którzy odróżniają się od „burżuazyjnych” demokratów².

Autor wyraźnie utożsamia się z komunistami, którzy, niezależnie od pochodzenia i pełnionej w obozie funkcji³, są zawsze portretowani w sposób pozytywny. Dla Rousseta głównym wyznacznikiem kategoryzowania więźniów są wyznawane przez nich poglądy polityczne, a jak zauważył Todorov:

tutaj determinizm wynika z poglądów politycznych: jeśli osadzony postępuje źle, twierdzą towarzysze komuniści, to dlatego, że jest „zwykłym przestępcą”, „kułakiem”, „faszystowskim sprzedawczykiem”. Świat jest dla nich podzielony na dwie wzajemnie wykluczające się części: kto nie jest za Sowieci, jest w sposób oczywisty z Nazistami⁴.

Utwór podporządkowany został na każdym poziomie nadrzędnej idei, jaką jest walka klasowa i zwycięstwo nad faszyzmem oraz – utożsamianym z nim – kapitalizmem. Rousset w swoim świadectwie nie tworzy obrazu własnych doświadczeń koncentracyjnych, albowiem głównym celem utworu jest ukazanie jego wizji historycznej i światopoglądowej odnośnie do rzeczywistych źródeł istnienia i funkcji uniwersum koncentracyjnego. Pobyt w obozie jest dla autora *L'univers concentrationnaire* wyłącznie epizodem w toku nieustającej walki na froncie politycznym, którą prowadzi razem ze swoimi towarzyszami:

to, co orientuje postawę Davida Rousseta jako deportowanego, to zorientowanie na konkretny projekt polityczny. (...) To, czego pragnie przede wszystkim, to nie tylko przypomnieć sobie, powtórzyć, rozważyć i utrzymać przy życiu przeszłość, lecz to, czego poszukuje, to rozumienie, po to by

² T. Todorov, *Une éducation concentrationnaire*, „Lignes” 2002, nr 2, s. 74.

³ Jak słusznie zauważa Todorov: „Rousset ciągle troszczy się o to, by rozbić stereotypy dotyczące narodowości, przede wszystkim, jakże nęcący, stereotyp każdego Niemca jako nazisty”. Ibidem, s. 76.

⁴ Ibidem, s. 77.

działać⁵, zaś jego świadectwo „ma służyć zniszczeniu obozów istniejących obecnie i uniemożliwić ich istnienie w przyszłości”⁶.

Ujmowanie doświadczeń lagrowych w perspektywie politycznej stanowi, jak wskazywałem, dość powszechną właściwość utworów testimonialnych pierwszej fali we Francji. Wynikało to stąd, że świadectwa w tym okresie piszą i publikują przede wszystkim byli więźniowie polityczni i członkowie ruchu oporu. Nadrzędność perspektywy zbiorowej nad doświadczeniem osobistym także jest jedną z charakterystycznych cech właściwych całej produkcji testimonialnej tej epoki. Narratorzy w tych utworach mocno utożsamiają się z grupą (więźniami obozów koncentracyjnych, obozów pracy, jeńcami itd.), której byli częścią. Podkreślają wspólnotę losu i kondycji jej członków poprzez stosowanie zaimków zbiorowych. Starali się przy tym unikać zbytniej homogenizacji tworzonego portretu, wyraźnie sygnalizując różnice w postawie konkretnych postaci (wzorowanych na realnych osobach), które miały reprezentować określone typy *concentrationnaires*.

Warto w tym miejscu podkreślić, że David Rousset odegrał również istotną rolę w procesie przemian ideologicznych i politycznych, które miały miejsce we Francji w latach pięćdziesiątych. Był on bowiem jednym z pierwszych, silnie związanych z ruchami lewicowymi i komunistycznymi, intelektualistów, wyrażających głośno i wprost swoje rozczarowanie Związkiem Radzieckim. Jako nieprzejednany wróg obozów koncentracyjnych Rousset publicznie zdemaskował stalinowski system terroru oparty na sieci łagrów, stał się również kluczową postacią ruchu, który w latach pięćdziesiątych przyczynił się do obnażenia mitu „idealnego” ustroju, ostatecznego osłabienia ruchu i zerwania z nim znaczących francuskich intelektualistów. W 1949 roku zakończył się głośny proces o zniesławienie, który wytoczył proradzieckim dziennikarzom francuskim zbiegły ze Związku Sowieckiego Wiktor Krawczenko. Zarzuty dotyczyły szerzenia, w jego autobiograficznej książce *J'ai choisi la liberté*, kłamliwych informacji odnośnie do istnienia systemu represji i łagrów w ZSRR. Rousset stał się wkrótce bohaterem kolejnego procesu, przyczyniając się tym samym do rozpowszechnienia informacji, dokumentów i świadectw ukazujących stalinowski system represji.

Trzeba zaznaczyć, że David Rousset był w pierwszym powojennym dziesięcioleciu jednym z wielu byłych deportowanych intelektualistów, którzy przejawiali głębokie zaangażowanie społeczne i polityczne. Literatura była dla nich przede wszystkim kluczowym narzędziem walki ideowej o kształt powojennej Francji. Postać autora *Les jours de notre mort* doskonale wpisywała się w promowany podówczas przez Jean-Paula Sartre'a model intelektualisty zaangażowanego⁷, traktującego literaturę jak jeden ze środków walki politycznej.

⁵ Ibidem, s. 73.

⁶ Ibidem, s. 80.

⁷ Wyłożony najpierw w artykułach w *Les temps modernes* w 1947 roku, następnie opublikowany w poprawionej wersji w eseju: J.P. Sartre, *Czym jest literatura?*, tłum. J. Lalewicz, PIW, Warszawa 1968 (pierwsze

Powracając do problematyki twórczości testimonialnej Rousseta, trzeba wskazać istotne związki, jakie zachodzą pomiędzy jego dwoma świadectwami. W strukturze formalnej *L'Univers concentrationnaire* oraz *Les jours de notre mort* zaznaczyć można wiele istotnych podobieństw, aczkolwiek występują także różnice. Oba utwory bez wątpienia się dopełniają, choć w przypadku każdego z nich inne były założenia i inne zadania im przypisywano. Pierwszy utwór Rousseta służyć miał przede wszystkim celom poznawczym – autor skoncentrował się na ukazaniu mechanizmów rzeczywistości koncentracyjnej, dlatego też przedstawia ją z pozycji „wertikalnej”, to znaczy obejmującej ogólnym spojrzeniem obóz jako pewną strukturę. Natomiast zadaniem *Les jours de notre mort* miała być analiza świata lagrowego z perspektywy doświadczeń grup różnych deportowanych osób, stąd też zmiana modelu narracji na „horyzontalną”, czyli prowadzoną z punktu widzenia pojedynczego więźnia. Rousset w pewien sposób przepisuje swoje pierwsze, charakteryzujące się złożością i dystansem poznawczym wobec przedstawionych wydarzeń świadectwo na obszerną powieść, w którym dominuje narracja pierwszoosobowa. Jak wskazuje Mesnard, u Rousseta „Świadectwo powstaje w dwóch etapach: pierwszy tekst, skromnych rozmiarów, staje się archiwum drugiego, sporej już objętości”⁸. Trzeba jednak zaznaczyć, że, podobnie jak w pierwszym utworze, Rousset w *Les jours de notre mort* w niewielkim tylko stopniu bazuje na swoich przeżyciach, czerpiąc sporą część materiału z prac historycznych oraz relacji innych deportowanych (choć, jak sam wskazywał odnosił się do nich z dużą dozą nieufności⁹), które zaadaptował do swojej narracji powieściowej. W posłowniu scharakteryzował teksty źródłowe, odtworzył także, za pomocą sporządzonych przez siebie map, system obozowy stworzony przez nazistów na terytorium III Rzeszy wraz z obozami satelickimi, oraz kierunki transportów pomiędzy obozami w okresie ofensywy wojsk rosyjskich i amerykańskich w ostatnim roku wojny.

Pomimo zastosowania powieściowej formy (co Rousset wyraźnie wskazuje we wstępie: „książka ta skonstruowana jest techniką powieści”¹⁰), w *Les jours de notre mort* autor zdaje się wyraźnie dążyć do stworzenia tekstu na kształt dokumentu. Odżegnując się całkowicie od posługiwania się imaginacją, stwierdza we wstępie: „zmyślenie nie jest elementem niniejszej pracy” (s. 9); dalej zaś, odnosząc się do kwestii wierności stworzonego przez siebie obrazu, dodaje: „dyskusja na temat prawdy [tekstu] byłaby jałowa. Nasza nie jest tą z sądowych, podstemplowanych dokumentów ani fotografii” (s. 9).

wyd. francuskie w 1948 roku). Por. na ten temat np.: G. Sapiro, *Responsibility and freedom, the foundations of Sartre's concept of intellectual engagement*, „The Journal of Romance Studies” 2006, nr 6 (1–2), s. 31–48.

⁸ P. Mesnard, *Témoignage en résistance*, Stock, Paris 2007, s. 46.

⁹ Uważa, że ocaleni mają tendencję do tworzenia naiwnych i przesadzonych obrazów obozów, szybko zapominając o własnych doświadczeniach: „ocaleni już tego nie będą wiedzieli. Także i oni wymyślać będą bajki [des images d'Épinal]. Mdli bohaterowie z tektury” (s. 742); gdzie indziej natomiast stwierdza: „niemal wszyscy ludzie w obozie zmyślali” (s. 476) (Strony, na jakich znajdują się cytowane fragmenty analizowanych dzieł podawane będą w dalszej części bezpośrednio za cytatem).

¹⁰ J. Rousset, *Les jours de notre mort*, Hachette Littératures, Paris 1993, s. 9.

Ta niemal tysiącstronicowa powieść zorganizowana jest, w przeciwieństwie do utworu wcześniejszego, zgodnie z porządkiem chronologicznym (w *L'Univers concentrationnaire* autor posługiwał się bowiem kluczem tematycznym). Przedstawiona w niej została historia deportacji autora, od momentu transportu z obozu tymczasowego w Compiègne¹¹, a następnie jego dzieje w kolejnych latach, aż do wyzwolenia przez wojska amerykańskie obozu w Saksonii, do którego został przeniesiony pod koniec wojny. Co nietypowe dla prozy testimonialnej, autor-świadek jest wyłącznie jedną z licznych postaci zaludniających tę epopeję lagrową, rozgrywającą się jednocześnie w kilku obozach: Buchenwaldzie, Dorze, Auschwitz i Mauthausen, a także niektórych mniejszych obozach (filiach), w których Rousset był więziony. W swojej „historii koncentracyjnej” doświadczył pobytu w kilku obozach: z Buchenwaldu, do którego trafił na początku, został przeniesiony do Dory, następnie umieszczono go w Neuengamme, a później w Porta Westphalica (gdzie nawiązał przyjacielską relację z niemieckim komunistą, wieloletnim więźniem obozów koncentracyjnych, Emilem, który ułatwił mu odnalezienie się w *l'univers concentrationnaire* i pomógł przetrwać w warunkach obozowych). Ostatnie miesiące deportacji spędził w małym obozie w Helmstedt. W serii krótkich scen, z jakich składa się *Les jours de notre mort*, autor „towarzyszy” kilkunastu deportowanym – jego osobistym znajomym z konspiracji, francuskim i rosyjskim więźniom politycznym, tworzącym obozowe podziemie antyfaszystowskie, a także członkom żydowskiej rodziny, która po dotarciu do lagru zginęła w komorze gazowej. Na styl Rousseta niewątpliwie wywarły wpływ popularne w latach czterdziestych we Francji amerykańskie powieści behawioralne, w związku z tym ma niemal reporterski charakter – opiera się na rzeczowych i dynamicznych, realistycznych opisach, pozbawionych metaforyki i typowych dla prozy fikcjonalnej chwytów stylistycznych i formalnych. W składających się głównie z dialogów i szkicowo zarysowanych scenach, z jakich w przeważającej mierze składa się ten utwór, autor do minimum ograniczył komentarz narratorski i metatekstualne wskazówki skierowane do czytelnika. Rolą odbiorcy jest zorientowanie się w rzeczywistości diegetycznej, czasie i miejscu przedstawianych wydarzeń oraz związkach między postaciami występującymi w poszczególnych scenach.

W *Les jours de notre mort*, mimo zmiany perspektywy opisu rzeczywistości koncentracyjnej, Rousset nie rezygnuje z ambicji stworzenia panoramicznego obrazu rzeczywistości obozowej. Zgodnie z tym zamierzeniem autor tworzy świadectwo będące swoistą epopeją obozową, zaludnianą przez szereg więźniów, których losy ilustrują różnorodne aspekty świata lagrowego. Podobnie jak w *L'Univers concentrationnaire*, testimonialne „ja” autora jest tylko jedną z postaci ukazanych na kartach *Les jours de notre mort*¹², niemniej,

11 Rousset tylko raz, w bardzo ogólnikowy sposób, wspomina o przyczynach swojej deportacji: „pewnego wieczoru, mówiłem w sali Wagram przeciwko konferencji w Monachium, i to był nieunikniony skutek, z czy bez Monachium, tego czy tamtego poranka u mnie Paryżu pojawiali się wszyscy trzej ze swoimi rewolwerami: dwóch Niemców i jeden Francuz” (s. 142).

12 Stanowi to *de facto* zaprzeczenie kluczowego wyznacznika świadectwa, na jakie wskazywał Jacques Derrida, „z zasady samej świadectwo jest zawsze autobiograficzne: opowiada on [autor] w pierwszej

w odróżnieniu od świadectwa wcześniejszego, osobista historia obozowa narratora stanowi w nim główną oś fabularną. Postać Rousseta-narratora pełni w utworze przede wszystkim funkcję obserwatora oraz aktora głównych wydarzeń, które opisuje. Autor rzadko poddaje analizie jego myśli, przeżycia wewnętrzne czy doświadczenia cielesno-zmysłowe. Pomiędzy tym zauważyć można, że fragmenty o charakterze autobiograficznym wyraźnie różnią się od scen rekonstruowanych, opracowanych na podstawie dokumentacji i innych świadectw. Te pierwsze są bowiem niekiedy wzbogacone o bardziej osobiste refleksje i uwagi, co wskazuje na bezpośredni stosunek emocjonalny narratora do przedstawionej rzeczywistości. W większości scen jego punkt widzenia zaznaczony zostaje niemal wyłącznie poprzez sporadyczne zastosowanie wyrażen deiktycznych świadczących o pierwszoosobowym charakterze narracji, stąd też, szczególnie w scenach dialogowych, trudno niekiedy od początku określić perspektywę narracyjną. Tym, co odróżnia na poziomie strukturalnym sceny ukazywane z perspektywy percepcyjnej narratora pierwszoosobowego, od tych, w których autor posługuje się narracją trzecioosobową, jest to, że w przypadku tych drugich, narrator obdarzony zostaje kompetencją ukazywania myśli i doznań prezentowanych postaci.

Co istotne, wskazane dążenie do obiektywizacji w sposobie opisu oraz do zatarcia śladów obecności podmiotu mówiącego w rzeczywistości diegetycznej pojawia się zarówno w scenach ukazywanych z perspektywy narratora trzecioosobowego, jak i we fragmentach autobiograficznych. Rousset wyraźnie unika stosowania zaimka osobowego *je* („ja”). Narrator posiłkuje się zaimkiem zbiorowym *nous* („my”) oraz *on* („my”/„się”) nawet wówczas, gdy jako relacjonujący wydarzenia obserwator pozostaje w centrum perspektywy percepcyjnej, co ma służyć podkreśleniu, że przedstawiane sytuacje i doświadczenia odnoszą się do wszystkich deportowanych. Zastosowanie takiego zabiegu sprawia jednak, że Rousset-narrator zdaje się pozostawać całkowicie poza opisywaną rzeczywistością. Jawi się jako zewnętrzna wobec świata przedstawionego, odcieleśniona instancja tekstowa, która relacjonuje wydarzenia z poznawczego dystansu. W strukturze narracji Rousseta wyraźnie uwidaczniają się dwa rodzaje założeń, które nie są możliwe do pogodzenia w ramach struktury narracyjnej – narrator usiłuje bowiem z jednej strony zająć pozycję niezaangażowanego obserwatora zdarzeń, niejako „świadka absolutnego”, z drugiej zaś strony stara się wejść w perspektywę doświadczeniową więźniów, aby opisać ich przeżycia i doznania cielesno-zmysłowe. Tym samym w utworze przenikają się wzajemnie aż trzy perspektywy: osobista, zbiorowa i zewnętrzna. To pęknięcie w strukturze w narracyjnej powieści Rousseta (charakterystyczne zresztą dla świadectw pierwszej fali) sprawiało, że odbiorca nie był w stanie zająć określonej pozycji wobec świata przedstawionego i miał spore trudności z utożsamieniem się z przedstawionym doświadczeniem, co niewątpliwie stanowiło jedną z przyczyn dość ograniczonego zainteresowania tym świadectwem ze strony czytelników.

W *Les jours de notre mort* Rousset poświęca opisowi drogi deportacyjnej obszerny, obejmujący niemal pięćdziesiąt stron rozdział – *Scènes d'entre deux mondes*. Autor ukazuje

osobie możliwy i niemożliwy do podzielenia sekret tego, co przydarzyło się mi, absolutny sekret tego, co mogłem przeżyć, widzieć, słyszeć, czuć i odczuwać”. Idem, *Demeure*, Galilée, Paryż 1996, s. 51.

przebieg transportu z perspektywy percepcyjnej narratora pierwszoosobowego, niemniej jego udział w przedstawionych wydarzeniach zaznaczony zostaje w niewielkim stopniu. Rousset, opisując przebieg swojej drogi deportacyjnej, posługuje się głównie zaimkami zbiorowymi i czasownikami w formie bezokoliczników. Postać stworzonego przezeń narratora skupia się na relacjonowaniu zaobserwowanych wydarzeń oraz opisie zachowań i doznań pozostałych deportowanych, czyli niejako pomija wszelkie elementy odnoszące się do niego jako jednostki. Wobec tego powstaje wyraźny dysonans między głosem narracyjnym mówiącym w imieniu zbiorowości, a podmiotową, pierwszoosobową perspektywą wzrokową postaci obserwującej konkretne sytuacje. Z uwagi na tę rozbieżność doświadczenia opisywanej zbiorowości i narratora wydają się mieć odmienny charakter. Wrażenie to potęguje się w rzadkich momentach, gdy jego „ja” dochodzi do głosu. Przyjmuje on wówczas intelektualny, analityczny – a w konsekwencji zewnętrzny wobec przedstawianych wydarzeń – punkt widzenia. Taki sposób przejawiania się obecności Rousseta-deportowanego występuje, co trzeba zaznaczyć, w przestrzeni całego tekstu. Jak stwierdził we wstępie do utworu Maurice Nadeau: „David Rousset zapomina, że jest ofiarą, że ściska go głód, że boi się razów pałką i śmierci”¹³. „Ja” przeżywające w utworze przypomina swoją strukturą odcieleniony podmiot Kartezjusza. Narrator *Les jours de notre mort* obdarzony jest racjonalną świadomością i punktem oparcia percepcyjnego, mimo to niemal nie pozostawia w swej opowieści śladów własnej materialnej obecności w świecie przedstawionym. Podmiot narracyjny nie ukazuje osobistych wrażeń cielesnych, zdaje się też nie odczuwać właściwych jednostce ludzkiej potrzeb biologicznych i fizjologicznych – opisując je przyjmuje perspektywę zbiorową, obejmującą wszystkich więźniów. Doznania cielesno-zmysłowe narratora ukazane są w powieści w sposób zapośredniczony – poprzez opis doświadczeń wspólnoty. Informacje zmysłowe, pochodzące od tak zwanych zmysłów kontaktowych, przekazywane są przy użyciu form zbiorowych lub bezosobowych, które nie wskazują na żadną konkretną jednostkę: „plecy bolą, biodra są poobijane. W nogach czuć mrowienie” (s. 107); „krew pulsuje, niemal rozrywając arterie (...) całe ciało drży, rozłazi się” (s. 127). Narrator zajmuje w powieści przede wszystkim pozycję obserwatora i komentatora, obecność jego ciała w wagonie implikowana jest głównie przez przyjętą przezeń perspektywę focalizacji wzrokowej i słuchowej, zdaje się on nie doznawać pragnienia, głodu, wycieńczenia, dyskomfortu cielesnego itd. W *Les jours de notre mort* (podobnie jak w *L'Univers concentrationnaire*) narrator jest instancją, która opisuje i analizuje otaczającą rzeczywistość, lecz jest pozbawiona zdolności jej osobistego, cielesnego przeżywania i odczuwania. O ile w ramach narracji pierwszoosobowej, jak wskazywał Genette, istnieją zawsze *de facto* dwie instancje posługujące się zaimkiem „ja” – jedna, która opowiada zdarzenia z perspektywy czasowej oraz druga, która aktywnie działa i doświadcza zjawisk w świecie przedstawionym – o tyle w powieści Rousseta typowe zadania i kompetencje tej drugiej instancji zostają w sposób maksymalny ograniczone, albowiem przybiera ona niemal całkowicie zewnętrzną, niezaangażowaną perspektywę tej pierwszej. „Ja” przeżywające jest w utworze obecne

¹³ M. Nadeau, *Préface*, w: J. Rousset, *Les jours de notre mort...*, s. V.

niemal wyłącznie jako niezbędna figura w strukturze tekstu, nie zaś faktycznie działający i doświadczający cieleśnie rzeczywistości przedstawionej podmiot. Fakt ten zdaje się być sygnałem tego, że Rousset nie chciał ukazywać (a więc i postrzegać) siebie jako jednego z nagich, brudnych i cuchnących ciał w wagonie deportacyjnym. Nie sposób bowiem nie zauważyć w takim sposobie ujmowania cielesności śladów osobistej traumy autora utworu. Projektując osobiste doświadczenia na anonimową zbiorowość, dokonuje wyparcia informacji zgromadzonych w jego pamięci cielesnej. Narracja z poziomu pamięci intelektualnej i pamięci cielesnej prowadzona jest przez dwa różne podmioty – narratorskie „ja” i zbiorowego „innego”. Z jednej strony mamy więc obserwujące i rejestrujące wydarzenia „ja” autobiograficzne, z drugiej – przeżywających koszmar deportacji „nas”, czyli funkcjonalnie „innych”. Dzięki stworzeniu takiej struktury narracji Rousset, przeżywając powtórnie deportację w procesie pisania świadectwa, oddala groźbę ponownej traumatyzacji. Zajmuje on zupełnie inną pozycję wobec rzeczywistości deportacyjnej niż wówczas, gdy faktycznie znajdował się w wagonie. Jego osobiste doznania podlegają świadomej kontroli i rozmyśleniu, nie opisuje on bowiem jako własnych tych, których jego „ja” nie jest w stanie zinterpretować, zaakceptować i wpisać w ramy tworzonej poprzez tekst narracji tożsamościowej. Akt testimonialny w przypadku Rousseta jest formą wtórnego przepracowania doświadczenia, w którym z biernego, poddanego skrajnemu cierpieniu ciała, staje się analitycznym obserwatorem. Poprzez wybraną przez siebie strukturę narracji, autor wydaje się dążyć do oswojenia wspomnień obozowych i przepracowania traumy wynikającej ze świadomości własnej bezradności w lagrowej rzeczywistości. Zastosowanie formy powieści staje się więc u Rousseta – tak też jest w przypadku analizowanego w dalszej kolejności utworu Semprúna – rodzajem ekranu chroniącego przed dotknięciem jądra traumy i sposobem na przekształcenie własnego doświadczenia w twórczy sposób, a tym samym odebranie mu traumatyzującego charakteru. Akt kreacji przemienia bowiem podmiot bierny – poddany skrajnej represji i sprowadzony do swojej fizycznej materialności – w podmiot rozumiejący, aktywnie kreujący i stwarzający przedstawianą rzeczywistość.

Doznania cielesne w utworze Rousseta ukazywane są, jak zaznaczałem, z perspektywy zbiorowej, bezosobowej bądź trzecioosobowej. Narrator często opisuje je z nieokreślonej zewnętrznej perspektywy percepcyjnej ciała i reakcji innych deportowanych. Pierwszym doświadczeniem cielesnym więźniów zamkniętych w wagonie towarowym, na jakie wskazuje narrator, jest atak przestrzenny, czyli doznanie skrajnego dyskomfortu cielesnego i psychicznego spowodowane ograniczeniem przestrzeni życiowej. Wobec niedostatecznej i ograniczonej przestrzeni deportowani usiłują znaleźć w wagonie miejsce, mogące zapewnić im relatywną swobodę fizyczną w trakcie długiej drogi. Sam proces zajmowania miejsca w wagonie opisywany jest przez narratora jako chaotyczne „wirowanie” ciał:

Wirujący tłum w rogach wagonu, gniotący się wzdłuż przejścia, by mieć oparcie dla pleców, koło otworów wentylacyjnych z przesuwanymi klapami, żeby mieć trochę powietrza. Już niektórzy kucają, by zaznaczyć granicę, ustanowić niewielką strefę komfortu. Inni tłoczą się i potracają w centrum wagonu (s. 22).

Odwołując się do doświadczeń odbiorcy, Rousset porównuje sytuację przestrzenną w wagonie deportacyjnym do zatłoczonego wagonu metra:

Otępienie ludzi, którzy stoją jeden przy drugim, z ramionami przy ciele, ściśniętą klatką piersiową: twarz metra w godzinach szczytu (s. 23).

Jednocześnie narracja niepozbawiona jest ironii. W celu podkreślenia perfidii oprawców i nieludzkiego traktowania, jakiemu poddani zostają deportowani, narrator wskazuje na znajdujący się na ścianie wagonu plakat, którego treść w ironiczny sposób rezonuje z wcześniejszym opisem tłoczących się ciał: „Afisz w brudnej bieli: „czterdziestu ludzi lub osiem koni”. Żart. Jest nas bez wątpienia setka” (s. 23).

Doświadczenie ataku przestrzennego, na jaki narażeni byli deportowani, opisane zostało przy użyciu bezosobowych form czasownika:

Teraz rzeczywistość zatapia głowy. Sto osób zrozumiało to jasno, precyzyjnie, oślepiając niczym biała ściana w środku południa: nie da się uczynić gestu, zgiąć kolan, nie kopiąc sąsiada. Usiąść czy się położyć: żart (s. 23).

Ten zbiorowy podmiot, doznający jednakowych wrażeń cielesnych i psychicznych, nie jest jednakże monolitem w perspektywie percepcyjnej narratora. Zostaje rozbity na masę członków ludzkich, poszczególnych części ciał deportowanych, opisywanych tak, jakby to one, a nie poszczególne osoby, stanowiły jednostki, z których składa się tłum w przestrzeni wagonu. Przestrzeń ta jest wypełniona przez zbiór zatomizowanych i zamkniętych w swoim cierpieniu korpusów, rąk i nóg. Stosując taką formę opisu, Rousset pragnie dać wyraz rozbiciu struktury doznaniowej człowieka doznającego bólu:

Sto osób, to niewiarygodna różnorodność bólów ramion, pleców, nóg, stóp, przesadna potrzeba ruchu, rwanie w łydkach, łupanie długotrwałe i bolesne w krzyżu. Wszystko atakuje ciebie nagle. (...) Sto osób, to stało się rzeczywistością wyjątkowo dosłowną, dającą się pomyśleć i przerażającą (s. 23).

Zbitej masie, jaką tworzą ciała deportowanych, przeciwstawiony zostaje egoizm poszczególnych świadomości. Narrator ukazuje deportowanych jako nieorganizowany zbiór jednostek, mających wrażenie, że w wyniku niepojętego dla nich nieporozumienia umieszczone zostały w zamkniętym szczelnie wagonie. Każdy z więźniów dąży do zapewnienia sobie odrobiny komfortu, kosztem współtowarzyszy:

Wszyscy na stojąco. Pierwsi, spryciarze, podnoszą się, zrzedzając, chwytając się marynarek sąsiadów, opierając się o ściany. Nic tutaj nie da się zrobić. (...) Egoizmy poszczególne nie są w stanie niczego wytworzyć w wagonie z setką ludzi, chyba że zabić (s. 23).

Egoistyczna postawa deportowanych sprawia, że próby stworzenia systemu, mającego na celu zorganizowanie sposobu rozmieszczenia ciał w wagonie w taki sposób, by każdemu z więźniów przysługiwała taka sama ilość przestrzeni, kończą się całkowitym fiaskiem:

Pozostać przykucniętym, to niechybnie pozwolić się udusić, pomiędzy nogami innych, pod ich tobołami. W efekcie trzeba się zorganizować. Porządek jest pojmowany przez wszystkie te głowy, jako magiczny środek na pokonanie przeszkód. (...) Pozycja. W niej jest wszystko. Z pewnością musi istnieć we wszechświecie pozycja, która pozwoliłaby wszystkim usiąść, lub być może nawet położyć się. Wystarczy po prostu ją odkryć. (...) Jeden rząd kuca, oparty o ścianę w głębi, z podniesionymi kolanami, z pośladkami na torbach. Jest zadowolony. Tyle że przy trzecim rzędzie okazuje się, że ten system może zadziałać przy pięćdziesięciu ludziach, ale dokładnie pięćdziesięciu i to bez koni (s. 23–24).

W przestrzeni wagonu wszystkie podmioty zostają sprowadzone wyłącznie do swojej cielesnej materialności. W tej jednolitej magmie cielesnej wszelkie bazujące na społecznym dystansie różnice i hierarchie tracą sens. Intymna bliskość, w jakiej znajdują się ciała deportowanych, rozbija wszelkie społecznie utrwalone podziały, mimo tego, jak opisuje narrator: „niektórzy [z deportowanych] w kłopotach czepiają się rozpaczliwie tytułów i niedysiejszych hierarchii” (s. 24). Stłoczenie jednostek w niewielkiej przestrzeni sprawia, że przestają stanowić dla siebie ciała społeczne (podmioty), stają się zaś zbiorem ciał zmateralizowanych (przedmiotów).

Pomimo kilku prób, w wagonie nie udaje się wyłonić przywódcy, który posiadałby autorytet u wszystkich więźniów i był w stanie ustalić zasady koegzystencji. Wynikająca z wzajemnej nieufności i egoistycznej postawy deportowanych, niemożność skoordynowania działań sprawia, że wytworzenie jednolitego systemu organizacji przestrzeni staje się nierealne, co z ironią opisuje, wyraźnie dystansujący się od przedstawionych wydarzeń, narrator:

Ktoś proponuje, by połowa kucnęła, podczas gdy reszta pozostanie na stojąco, ustanowi się tury. Nie ma entuzjazmu. Jest już zbyt dużo nieufności. Jak określić czas trwania tur, skoro nie ma zegarka, ani żadnego narzędzia pozwalającego obiektywnie mierzyć czas? Poza tym nie wyrażana jeszcze na głos pewność, że to wszystko skończy się kłótnią, że ci najbardziej naiwni, którzy już stoją, tak już zostaną. Uparci, wszyscy chcą siedzieć (s. 25).

Ostatecznie więźniom udaje się rozlokować w przestrzeni, nie mają jednak swobody ruchu ani komfortu fizycznego. Kiedy udaje się rozwiązać problem wynikający z materialności i przestrzenności ciał, pojawia się kwestia ich doznaniowości: dyskomfortu i bólu wynikającego z konieczności zajmowania niewygodnej i nienaturalnej pozycji:

Roland próbował ustawienia na szerokość. Rzędy miały zawierać się jedne w drugich, ale to nie działa. W końcu ułożenie na sardynki zostaje przyjęte, wszyscy ustawieni na długość wagonu. Kuca się z rozsuniętymi kolanami i klatką piersiową sąsiada wciśniętą pomiędzy nogi. Niemal wszyscy mogą w ten sposób usiąść, garstka pozostaje na stojąco. Roland pochylił się obok mnie. Ściągam buty i nieprawdopodobnie szybko całe ciało zaczyna boleć (s. 25–26).

W powyższym fragmencie postać narratora ujawnia się po raz pierwszy jako jednostka działających w opisywanej przez siebie przestrzeni. Informacje o charakterze osobistym, których dostarcza, służą jednakże wyłącznie zaznaczeniu własnej obecności w wagonie i są

mało istotne z punktu widzenia prowadzonej przezeń relacji o wydarzeniach rozgrywających się w trakcie drogi deportacyjnej:

Na próżno szukam mojej marynarki w kącie, nie mogę jej odnaleźć. Miałem tam zdjęcia żony i syna, na których mi zależy (s. 36).

Sporadycznie czynione przez narratora uwagi osobiste mają, jak się wydaje, wyłącznie na celu zaświadczenie o naoczności jego relacji i testimonialnym charakterze tekstu. *De facto* wskazują natomiast na marginalną pozycję, jaką zajął wobec opisywanych przez siebie zdarzeń.

Świadectwo Rousseta doskonale ilustruje przeoczony w kartezjańskiej koncepcji podmiotowości fakt, że aby podmiotowość mogła się w pełni ukonstytuować, potrzebuje przestrzeni do swobodnego działania, gdy zaś ta ulega zawężeniu – rola świadomości, jako instancji sprawującej swoją wolę w świecie, również zostaje ograniczona. Gdy podmiot zostaje spętany i pozbawiony możliwości działania w przestrzeni, jego ciało przestaje być niezawodnym narzędziem do wypełniania woli umysłu. Zaczyna być odczuwane przezeń jako przeszkoda dla spełniania zamierzeń, stając się nadrzędnym przedmiotem zabiegów i troski. Ciało materializuje się jako fizyczno-biologiczny materiał organiczny, jedna z brył fizycznych zajmujących miejsce w przestrzeni. Zamiast – jak wskazywał Merleau-Ponty – „otwierać na świat”, staje się przeszkodą w dostępie do niego.

Świadomość podmiotu, zamiast rzutować się poza siebie samą, skupia się na – niewidocznym dla niej, ponieważ zwykle całkowicie z nią zintegrowanym – ciele, które przestaje „działać”. Gdy przestrzeń działania człowieka zostaje ograniczona przez „tu i teraz” ciała, które to, w przeciwieństwie do świadomości, nie ma możliwości projektowania się w czasie i przestrzeni, istota ludzka, zamiast aktywnie działać, zostaje skazana na bierne doznawanie świata. Zderzenie jednostki z ograniczeniami jej ciała sprawia, że obnażona zostaje „cała realność” jego istnienia, czyli materialna egzystencja w czasie i przestrzeni:

Zmęczenie staje się coraz bardziej realne, ani trochę wyimaginowane. Tym bardziej że jesteśmy cały czas na dworcu, i że nic nie zdaje się wskazywać, byśmy wyruszyli w najbliższym czasie. (...) W tym zamkniętym wagonie, przykucnięci i ściśnięci, wszystkie mięśnie uzyskują bolesną świadomość swego istnienia (...). Nasz własny los zajmuje całą przestrzeń naszych myśli i wspomnień. Zatopione kontynenty, najbliższa przyszłość zniknęła, podczas gdy otacza nas koszmar wszechwładny i niezwykle rzeczywisty (s. 25–26).

Ciało zamkniętego w wagonie więźnia uobecnia się dlań jako przedmiot o materialnych granicach, działający w sposób sprawny wyłącznie wtedy, gdy ma dostęp do przestrzeni. Staje się percepcyjnie bierne, podatne na ból, a jednocześnie zaczyna wymagać licznych zabiegów, aby zaspokoić niezbędne potrzeby wynikające z jego biologicznej natury. Jedną z najczęściej ukazywanych w literaturze deportacyjnej tortur, jakim poddawano więźniów w trakcie transportu, jest pozbawienie ich możliwości uzupełniania płynów. Na

spowodowane tym odwodnienie i skrajne, niewyraźne uczucie pragnienia, Rousset wskazuje wielokrotnie w swoim świadectwie:

Pragnienie już nam daje się we znaki. Od momentu gdy piliśmy ciepłą wodę o czwartej rano w Compiègne, nikt nic nie pił (s. 36).

Jak podkreśla narrator, wagon, w którym on i jego towarzysze odbywali drogę deportacyjną, nie został zaopatrzony w zapasy wody, a wyłącznie w suchy prowiant:

Chrupię trochę cukru. Mamy prowiant, ale niczego do picia. Zaczynają się dyskusje bez końca, w kwestii, czy SS-mani dadzą nam pić, czy nie (s. 27).

Po przeniesieniu deportowanych do innego wagonu, do doświadczenia pragnienia dołącza głód. Stopniowe pogarszanie się kondycji więźniów przekłada się bezpośrednio na rozwój stosunków pomiędzy nimi. Stan odwodnienia, w jakim są utrzymywani więźniowie, przyczynia się do wzrostu poziomu agresji, stanowiąc zapowiedź późniejszej eskalacji napięcia panującego w wagonie:

Wargi stały się suche. Zaczynają pierzchnąć. Nie mamy nic do jedzenia i myślimy o paczkach, które zostawiliśmy w poprzednim wagonie. (...) Pragnienie triumfuje. Rozpala głowy. Rozbudza w znękanym ciałach wszystkie złości (s. 39).

Brak dostępu do wody i pożywienia w sposób wyraźny, choć nie do końca uświadamiany przez samych deportowanych, stoi za narastaniem w wagonie atmosfery konfliktu, prowokując, podobnie jak kwestia załatwienia podstawowych potrzeb fizjologicznych, akty wzajemnej agresji słownej i fizycznej. Rousset zwraca uwagę, że konieczność obcowania z ekskrementami stanowiła jedną z najbardziej upokarzających tortur, na jakie narażano więźniów w trakcie transportu. Cywilizacyjne normy zakazujące styczności z nieczystościami i regulujące sposoby załatwiania czynności fizjologicznych, zostały w warunkach deportacji niemal całkowicie złamane:

Ktoś się podniósł i już są pomruki niezadowolenia, bo nie jest możliwym wykonanie gestu bez popychania, nadeptywania na stopy, przyciskania klatek piersiowych. Twierdzi, że chce się wysikać, następuje wrzawa. (...) Stoi, obrzucany obelgami, niepewny i zawzięty. W kącie wagonu jest wiadro z pokrywką. Kieruje się w tamtą stronę. Kolejne protesty. Nie można tam sikać. Jak będzie można go opróżnić za dwa lub trzy dni. Człowiek stoi zgarbiony, wyraźnie nieszczęśliwy. Drzwi mają szczeliny. Obszczaniec kieruje się tam, obrzucany przekleństwami, nie widząc, gdzie postawić stopę na ziemi pełnej poruszających się, splecionych ciał. Przykleja się do szpary w drzwiach, potrząsany wstrząsami (s. 27).

Osoby znajdujące się w bezpośredniej bliskości wiadra higienicznego narażone są na kontakt z nieczystościami i fetor, starają się więc, jeśli to tylko możliwe, odsunąć od siebie niepożądany przedmiot i uniknąć zbrukania. Strefa, w której stoi wiadro, automatycznie staje się nieczysta, żaden z deportowanych nie chce przebywać w jej bezpośrednim zasięgu:

Wiadro zaśmiardło. To powód nowych kłótni. Kiedy po prawej ktoś chce się przemieścić na lewo, żeby defekować, pozostali z zaciekleścią tworzą barierę. Zamiast tego podaje mu się wiadro. Przechodzi z rąk do rąk, chwiejąc się, ciągnąc za sobą smrodliwe opary. Potem ci pierwsi kategorycznie odmawiają odebrania go z powrotem. Od godzin musieli klęczeć w smrodzie. Teraz to kolej na innych, by go pilnować. Godzinami śmierdzące wiadro będzie podstępnie przesuwane z jednego kąta wagonu w drugi, cały czas grożąc jego rozlaniem w tym zamieszaniu (s. 34).

Po przeniesieniu do pozbawionego wiadra higienicznego wagonu, deportowani zmuszeni są do brodzenia we własnych nieczystościach. Pozbawienie więźniów wszelkich bazowych udogodnień cywilizacyjnych nie tylko ich antagonizuje, wywołuje również w świadomości każdego z nich wewnętrzny konflikt, wynikający z jednoczesnej konieczności załatwiania naturalnych potrzeb cielesnych i niemożności wykonywania ich, zgodnie z głęboko wpojonymi nakazami kulturowymi. W trakcie podróży deportacyjnej rozpoczyna się, kontynuowany w obozie, proces stopniowej dekuluracji więźniów, których przymuszano do wyłącznego podporządkowania się przymusom cielesno-biologicznym, a tym samym, działania wbrew zasadom cywilizacji i współzycia społecznego:

Nie ma wiadra. Każdy zbiera trochę słomy i wyrzuca wszystko na zewnątrz. Ale słoma i ekskrementy zaczepiają się o drut kolczasty i trzeba ją odczepić, a nie ma niczego, by umyć ręce. Niczego, by można tym się umyć. Jakiś człowiek rozpacza, bo chce się wysikać i nie pozwala mu się przejść. Jakiś trzeci wrzeszczy, bo jakiś świntuch właśnie sra w kącie wagonu (s. 39).

Kolejną potrzebą fizjologiczną, której spełnienie staje się utrudnione w warunkach deportacji, jest – całkowicie niezauważalna w warunkach normalnych – potrzeba dostępu do tlenu. W wagonach, którymi podróżowali deportowani, z uwagi na niedostateczną wentylację, stłoczenie oraz wysoką wilgotność, dopływ świeżego powietrza był ograniczony. Walka o każdy oddech i wynikające stąd niedotlenienie, były z jednym z głównych czynników decydujących o skrajnie traumatycznym wymiarze doświadczenia transportu do obozu. Jak opisuje Rousset, kwestia wentylacji w wagonie stała się kolejną przyczyną konfliktów między deportowanymi:

Agresja wzrasta w nietrzeźwych głowach. Zamykać czy nie zamykać otworów wentylacyjnych, gwałtowny problem, przetaczający się przez wagon. Przy zasłoniętych klapach powietrze staje się rzadsze i smrodliwe, nerwy dziwnie się napinają. (...) Otwory zostają otwarte na oścież. Dobry chłód jak od źródła dochodzi od nich (s. 41).

Korzyści płynące z zajmowania miejsca przy otworze wentylacyjnym były wielorakie: oprócz możliwości swobodnego oddychania, dawało wytchnienie zmysłom i umysłowi więźnia. Umożliwiała zarówno schłodzenie ciała, jak i obserwację otoczenia zewnętrznego (w celu zbierania informacji oraz uzyskania dostępu do światła lub „odprężenia” wzroku dzięki możliwości śledzenia krajobrazu), a także pozwalało na uwolnienie się od zaduchu panującego we wnętrzu wagonu:

Inna przyczyna niezgody: ci sami od rana pozostają przy otworach. Tylko oni mogli od czasu do czasu rzucić okiem na zewnątrz, co nieco pooddychać. Powietrze stało się zgniłe, ciężkie od potu, odoru brudnych ubrań (s. 34).

W sytuacji skrajnego zatłoczenia i przy braku wentylacji ujawnia się ponadto fizjologiczna konieczność utrzymywania odpowiedniej temperatury ciała. Deportowani byli całkowicie uzależnieni od warunków atmosferycznych. Zimą, transportowani więźniowie byli narażeni na wychłodzenie – latem na przegrzanie. W konwoju, opisywanym przez Rousseta, deportowanych zmuszono do znoszenia skrajnie wysokiej temperatury: „Philippe jest przykucnięty między kolanami Rolanda i Marcela przede mną. Pozwalamy się nieść przysypiając. (...) Jest gorąco, zbyt gorąco” (s. 27). Cytowany fragment jest jednym z nielicznych, wskazujących wprost na ciało narratora, jego pozycję i usytuowanie w przestrzeni wagonu. Cieleśność narratora najpełniej ujawnia się bowiem dopiero wtedy, gdy ma on się podjąć próby ucieczki. W innych wypadkach jego doznania cielesne zostają ukazane przy zastosowaniu form zbiorowych lub czasowników w formie bezosobowej, co podkreśla nie tylko wspólnotę ich doświadczeń, lecz również ich bierny, nieprzechodni charakter. Ciało bierne jest bowiem ciałem zmaterializowanym, przedmiotem, którym nie sposób zarządzać – można go wyłącznie doznawać, nie można natomiast z jego pomocą działać, nie należy ono w pełni do „ja”:

Pod gradem krzyków i przekleństw, zmęczenie pełne goryczy [ciało] mocno ciąży. Wyciągnięcie nogi, rozciągnięcie korpusu staje się wielkim problemem. Ma się ochotę podnieść, a kiedy się stoi, okropny ciężar spada na nogi i chce się przykucnąć znowu. Całe ciało jest jak wymięte (s. 34).

W trakcie deportacji, jak ukazuje to Rousset, więźniowie są stopniowo sprowadzani do statusu materiału biologicznego, a ich sprawczość zostaje zablokowana, ponieważ w warunkach, w których muszą funkcjonować, ich świadomość skupia się na zaspokajaniu potrzeb umożliwiających fizycznie przetrwanie. Pozbawienie ich ostatnich dóbr, jakimi dysponowali sprawia, że stają się zbiorem nagich ciał egzystujących poza granicami cywilizacji i kultury. W chwili gdy po nieudanej próbie ucieczki nadzorujący konwój esesmani pozbawiają ich ubrań, zostają zredukowani zarówno w oczach oprawców i osób postronnych, jak i we wzajemnym postrzeganiu, do własnej cielesności:

Dwóch SS-manów wskazuje naśmiewając się w wagonie. Jeden z nich, wielki zuch, wymierza ciosy pałką i mówi po francusku, z autentycznym ludowym akcentem:

– Wszyscy do naga, szybko!

Moment zdziwienia.

– Do naga, całkowicie do naga – i czyni gest zdejmowania wszystkiego. – Szybko! Szybko!

Ludzie w pośpiechu zdejmują swoje marynarki, swetry, koszule, spodnie, kalesony, skarpety (s. 36).

Oprócz ubrań deportowanym odebrano również ostatnie artykuły higieniczne, czyli wiadro i słomę, wobec czego są narażeni na kontakt z własnymi odchodami oraz zmuszeni

do bezpośredniej, fizycznej styczności z genitaliami i skórą innych. Więźniowie zostają w ten sposób pozbawieni nie tylko możliwości cywilizowanego załatwiania potrzeb, lecz przede wszystkim, w sposób symboliczny, ostatnich atrybutów kultury i w ten sposób zrównani w swej kondycji ze zwierzętami:

Jeden za drugim wyskakujemy nadzy na peron. Żołnierze się śmieją. Szybkim krokiem zabierają tłum aż do innego wagonu na końcu pociągu. (...) Dziewięćdziesięciu dwóch nagich ludzi zbija się w kupę i drzwi się zamykają. Śmiechy, niekończące się śmiechy (...). Nie ma słomy. SS-mani nie przewidzieli wiader higienicznych. (...) Ci, którzy kucają, uderzają czołem lub okiem o genitalia tego, który stoi. To zarazem nieprawdopodobnie komiczne i niemalże jeszcze gorsze niż to, co było wcześniej. Równie dziwnym doznaniem, jak uczucie bycia nagim, jest kontakt z tymi wszystkimi skórami, brudnymi ciałami, potami (s. 36).

Cielesna nagość więźniów, oswojona w masie ciał podobnych, ulega rzeczywistemu obnażeniu dopiero w chwili kontaktu ze światem cywilizacji. Nagie ciała deportowanych zostają wystawione na publiczny widok w momencie, gdy wagon zostaje otwarty w celu podania im prowiantu. Nagość mężczyzn wywołuje wyraźne rozbawienie niemieckich żołnierzy, którzy dostarczali im żywność. Deportowani postępują zgodnie z biologiczną naturą: nie bacząc na swoje pohańbienie, ustawiają się, zupełnie nadzy, przy drzwiach wagonu, aby odebrać supę. Jak zdaje się sugerować narrator, więźniowie sami przyczyniają się do procesu mającego na celu ich dehumanizację:

Co z nami zrobili? Jesteśmy nadzy. Nie mogą nam, z uwagi na przyzwoitość, pozwolić paradować przed cywilami; wybuchamy śmiechem na samą myśl. (...) Wóz z kotłami się zbliża. Żołnierze otwierają drzwi i cofają się oszołomieni. Wybuchają wielkim, grubym śmiechem na nasz widok. (...) W końcu postanawiają obsłużyć nas w wagonie. Z peronu podają menażki. (...) To drugi dzień podróży, a człowiek już się trochę odczłowieczył (s. 40).

W swoim opisie drogi deportacyjnej najwięcej miejsca poświęca Rousset dwóm wydarzeniom – wybuchowi paniki, który nastąpił w wagonie trzeciego dnia podróży oraz nieudanej próbie ucieczki więźniów. W ramach opisu tych wydarzeń aspekty o charakterze cielesno-zmysłowym odgrywają kluczową rolę, jednakże sposób ich konceptualizacji jest za każdym razem odmienny. Ciało w utworze pojmowane jest bowiem na dwa sposoby – bądź jako narzędzie posłuszne świadomości jednostki, bądź jako ogólny zbiór brył złożonych z materii biologicznej znajdującej się w wagonie. Ogarnięci paniką więźniowie zostali ukazani jako amorficzna masa, będąca sumą chaotycznie poruszających się członków ludzkich, które toczą ze sobą śmiertelną walkę. Z kolei w scenach przedstawiających proces przygotowań i przebieg ucieczki kilkorga deportowanych, narrator ukazuje więźniów jako podmioty sprawujące pełną kontrolę nad swoimi ciałami, działającymi jak sprawne narzędzia w pełni podporządkowane ich woli. Poetyka opisu postaci więźniów w poszczególnych scenach powieści – jako podmiotów bądź przedmiotów – zdaje się wynikać przede wszystkim ze sposobu, w jaki autor ocenia ich działania. Opis o charakterze podmiotowym jest sygnałem jego aprobaty, natomiast wówczas, gdy ukazuje swoich współtowarzyszy od

strony materialno-biologicznej, zdaje się całkowicie od nich dystansować. Co symptomatyczne, w czasie zbiorowej paniki jego postać usuwa się w cień, zajmując pozycję zewnętrznego obserwatora wydarzeń. Deportowani są w jego oczach (niezmąconych powszechnym szaleństwem) splotem bezwładnych, zmieszanych ze sobą ciał:

Wycieńczone ciała upadają. Można je odepchnąć uderzeniem pięścią, kopnięciem nogą, bez siły, upadają na ciebie. Ciała piętrzą się jedno na drugich, mieszają się dziwacznie, zbiór wyczerpanych zmęczeń (s. 41).

Więźniowie ukazywani są jako pozbawiona świadomości swoich zachowań masa cielesna, będąca płatiną ludzkich członków, które wydają się działać i reagować samodzielnie:

Wściekła potrzeba przestrzeni. Trzeba za wszelką cenę wyciągnąć się, rozciągnąć mięśnie. Ciała ślizgają się po innych ciałach. Czyjeś nogi ciążyą na twoim czole, na ramionach. Klatki piersiowe opierają się na twoich biodrach. Jedni krzyczą, że się duszą. Inni zadają ciosy nogami, ciosy pięściami im odpowiadają. Inni wykręcają palce u stóp, by wyciągnąć nogi, kłują lub gryzą sąsiada, który upada na nich. W tym gwarze, tym niezwykłym chaosie odseparowanych członków, senność zwycięża, pustka w głowie, powieki się zamykają. I nagle przerażająca pobudka, bo klatka piersiowa zostaje przygnieciona, przyduszona przez stertę ciał, które biorą się za łby, tocząc się z jednego kąta w drugi (s. 42).

Wraz z utratą władzy nad instynktami, mężczyźni tracą również kontrolę nad czynnościami fizjologicznymi:

Nieuchwytnie widma wrzeszczą, że zaraz umrą i grożą i przeklinają. Kaszel przerywa wyzviska. Ciała popychają siebie wzajemnie i przewracają się na inne ciała. Od czasu do czasu napady wściekłości dopadają ludzi, sprawiają, że zaczynają się gryźć i rozszarpać, potem dyszą ze zmęczenia. Wszystko zostało zarzucone. Sikają tam, gdzie stoją. Chodzą i tarzają się w gównie (s. 46).

Z zupełnie innej perspektywy przedstawiane jest ciało ludzkie w zajmującym sporą część rozdziału opisie próby ucieczki z wagonu. W wielu literackich świadectwach deportacji wydarzenie to ukazywane jest często jako centralne, a zarazem najbardziej „dynamiczne” spośród tych, które miały miejsce w trakcie transportu. Ucieczka jako zamknięty ciąg następujących po sobie działań, wymagających świadomego i aktywnego podejmowania różnorodnych czynności oraz współpracy zaangażowanych w nie osób, poddaje się w łatwy sposób procesowi narratywizacji. Opiera się bowiem na opisie sekwencji działań, które są logiczne w swym znaczeniu, przynoszą konkretny efekt, stanowiąc naturalny żywioł narracji. Utwory testimonialne podlegają takiej samej ekonomii narracyjnej jak standardowe powieści. Wydarzenia związane z próbami opuszczenia wagonu przez więźniów ukazywane są w sposób bardzo szczegółowy, obejmując niekiedy znaczną część opisu drogi deportacyjnej, tymczasem godziny upływające wyłącznie na biernym oczekiwaniu na dotarcie do celu, zostają streszczone bądź pominięte w narracji.

Rousset, opisując bierną stronę doświadczenia więźniów, posługuje się, jak wskazywałem, najczęściej formą podmiotu zbiorowego. Osobiste doznania narratora nie stają się

przedmiotem odrębnego opisu – jego ciało jest elementem znajdującej się w wagonie masy, o której mówi za pomocą zaimków zbiorowych, znikając tym samym z pola świadomości odbiorcy. Ciało narratora, jako odrębnej jednostki, ujawnia się jedynie wówczas, gdy staje się podporządkowanym narzędziem wypełniania woli i spełnia lub ma zamiar spełniać funkcję aktywną. Przywołując jeszcze raz słowa Merleau-Ponty'ego, można powiedzieć, że jego ciało pojawia się „tam, gdzie ma coś do zrobienia”¹⁴. Narrator odnosi się do kondycji własnego ciała w momencie, gdy deportowani opracowują plan ucieczki. Uświadamia sobie wówczas, że jego słabe warunki fizyczne, mogą utrudnić mu ewakuację z wagonu. Sprawności cielesna jest bowiem kluczowym czynnikiem powodzenia akcji. A jak sam wskazuje, jego ciało obarczone jest licznymi słabościami i ułomnościami, w przeciwieństwie do godnego zaufania i niezawodnego umysłu:

Znam zbyt dobrze moją słabość fizyczną, żeby okazywać w tej kwestii naiwność. Przenika mnie nieustanna nieufność w stosunku do moich rąk i nóg, bez wątpienia przesadna. Ale fakt, że istnieje, odbiera mi potrzebną pewność dla tej gry mięśni. Nie czuję się swobodnie poza operacjami umysłowymi. Od momentu pobytu na Gestapo zostałem wrzucony w świat, gdzie idee i argumenty nie mają znaczenia. Ale nie mogłem liczyć w mojej obronie na natychmiastowe i dogłębne użycie forteli fizycznych, zręczności manualnej (s. 30).

Inaczej niż ma to miejsce w scenach ukazujących wybuch paniki w wagonie, narrator, opisując proces przygotowań do ewakuacji z transportu, opuszcza pozycję obserwatora, aktywnie włączając się w działania współtowarzyszy. Utożsamia się moralnie z więźniami, którzy podjęli się próby opuszczenia wagonu, co jest wyraźnie widoczne w sposobie opisu postaci uciekinierów. Spośród biernej, anonimowej masy cielesnej, wyróżnia grupę jednostek, którym nadaje rysy osobiste:

Wysoki blond zuch ukrył wczoraj przed przeszukaniem nóż i zebrало się kilku, którzy chcą spróbować uciec. Życie gwałtownie znów zaczyna tryskać w wagonie (...). Wysoki blondyn ściągnął marynarkę i przecina ścianę w powolnym uporze. (...) Wymieniają się w pięciu lub sześciu. Drzewo jest twarde, ale ostrze daje sobie radę. Trzeba ukryć ścinki. Za każdym razem, kiedy pociąg zwalnia, ukrywamy pracę, zaczepiając o ścianę jedną lub dwie marynarki, usiłując, by wyglądały naturalnie. Przez cały czas trzeba się liczyć z niezapowiedzianą wizytą SS-manów. Praca będzie trwała prawie cały dzień (s. 29).

Proces planowania i organizowania ucieczki – jako działanie o charakterze wspólnotowym – przywraca deportowanym sprawczość oraz pełnię podmiotowości. Ich ciała znów stanowią narzędzia w sensie Heideggerowskim – całkowicie podporządkowane i reagujące zgodnie z wolą podmiotów, na powrót zostają harmonijnie zespolone ze świadomością, działając:

Dojeżdżamy do Bar-le-Duc i jest już prawie noc. Mamy dłuższy postój. (...) Nic. Pociąg odjeżdża. To właśnie teraz trzeba działać. Przez sekundę słuchamy. (...) Ktoś decyduje się wyważyć ścianę.

¹⁴ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2001, s. 272.

Drewniany prostokąt wypada. Przez sekundę słuchamy. Pociąg dalej jedzie. (...). Kilku się ciśnie. (...) Ktoś wychyla tułów prze dziurę, przechodzi, zsuwa się na zewnątrz wagonu. Skacze. Od momentu pociąg zwalnia bieg. Drugi skacze. Niezwykła cisza w wagonie. Nie da rady się dowiedzieć, czy któryś z nich nie jest ranny. Trzeci skacze. W momencie kiedy czwarty wyskakuje, karabiny zaczynają strzelać. Latarnie oświetlają wagon. To koniec (s. 32).

Zastosowany w tej scenie zabieg, polegający na przeplataniu perspektywy zbiorowej i pierwszoosobowej, nie obejmuje dwóch typów focalizacji zmysłowej: wzrokowej i słuchowej – tym kto słyszy i widzi jest prawie zawsze narrator. To właśnie perspektywa focalizacji wzrokowej i słuchowej w utworze wskazuje na podmiotową obecność narratora w świecie przedstawionym. W przypadku tych dwóch zmysłów punkt oparcia percepcyjnego narracji znajduje się zawsze w konkretnym miejscu w przestrzeni wagonu i podlega różnorodnym naturalnym zaburzeniom wynikającym z warunków, w jakich znajduje się focalizator. W przypadku informacji pochodzących od zmysłu wzroku i słuchu, narrator przedstawia wyłącznie taki ich zasób, jaki mógłby zgromadzić w warunkach skrajnego ograniczenia horyzontu percepcyjnego. Niemniej, o ile akty percepcyjne dokonywane za pomocą wzroku i słuchu ukazywane są jako przynależące bezpośrednio do postaci narratora, o tyle doznania pochodzące od zmysłów kontaktowych, przedstawiane są niemal zawsze w taki sposób, jakby były jednocześnie odczuwane przez wszystkich więźniów. Narrator unika także przedstawiania swoich reakcji na różnorodne bodźce, jakie oddziaływały na jego ciało w trakcie podróży (zarówno zewnętrzne, jak i wewnętrzne) z pierwszoosobowej perspektywy, stosując dla ich opisanja zaimki zbiorowe lub neutralne formy gramatyczne.

Kanały zmysłowe, będące dla narratora aktualnym źródłem informacji, podlegają bardzo dynamicznym zmianom. Rousset stara się płynnie poruszać między różnymi formami focalizacji. Tak jak perspektywy narracyjne, tak i perspektywy zmysłowe nieustannie przeplatają się w tekście, informacje pochodzące od zmysłu wzroku i słuchu ustępują opisom wrażeń dostarczanych przez zmysły kontaktowe oraz cielesnych odczuć wewnętrznych i na odwrót:

Nie da się policzyć godzin, zmierzyć czasu. Przez dłuższe chwile tracimy przytomność. (...) Pociąg musiał stać bardzo długo w Metz, ale nagle, gdy wracam do siebie, jedziemy w nocy. Wstaję i patrzę. Świeże powietrze wchodzi przez otwór wentylacyjny, koi. Może być nawet zimno. Już ciężko się zorientować. Pragnienie jest zbyt duże. Więc to świeże nocne powietrze jest trochę jak woda. Wszędzie wokół pociągu, czarna cisza. Oto horyzont się zapala. Olbrzymi pożar w tej jednolitej ciemności. (...) Potem znów noc, i nic oprócz nocy (s. 44).

Jak wskazywałem, najczęściej tym, kto przedstawia to co widzialne czy słyszalne jest pierwszoosobowy podmiot narracyjny, natomiast tym, kto doświadcza i doznaje jest zbiorowość. Sporadycznie zdarzają się sytuacje, w których doznania cielesne ukazane zostały z punktu widzenia pierwszoosobowego narratora. Narracja płynnie przechodzi z perspektywy podmiotowej do bezosobowej zbiorowej:

Spijam zachłannie chłód, który spływa po mnie jak woda z zamrzłego źródła. Moje spękane usta kładą się z wysłowioną rozkoszą na brudnym żelastwie, który spala je zimnem. (...) Pomiedzy drzewami, daleko, widać światła i unoszą się pojedyncze głosy. Głosy kobiet. Szczekanie psów. Drzewa, śnieg, chłód, w wagonie całkowite zrezygnowanie i szaleństwo, które drzemie w ludziach (s. 46–47).

Dla większości deportowanych, z uwagi na znaczne ograniczenie perspektywy wzrokowej, kluczowym zmysłem staje się słuch, pozwalający na uzyskiwanie informacji zarówno z wnętrza wagonu, jak i spoza niego. Narrator, pozbawiony kontaktu wzrokowego ze światem zewnętrznym, koncentruje się, w celu określenia swojego położenia, na analizie wrażeń akustycznych:

Nasz wagon znajduje się tuż przy palisadzie mocno oświetlonej przez lampy elektryczne. Pejzaże tworzą się, nierealne, fantastyczne. Pochylam się w kierunku Rolanda:
– Słyszysz? Głosy kobiet. Musi tu być gdzieś blisko obóz kobiecy.
Kręci głową, niczego nie słyszy (s. 45).

Jak wskazywałem, narrator w świadectwie Rousseta odwołuje się w przeważającej mierze do zmysłu wzroku i słuchu, zaś opisy doznań dostarczanych przez zmysły kontaktowe oraz reakcji na wewnętrzne i zewnętrzne bodźce cielesne są dużo rzadsze. Te, które opisuje on najobszerniej, wynikają z postępującego procesu odwodnienia organizmu:

Zamiast zmniejszyć pragnienie, zupa z Trèves, jak się zdaje, jeszcze go zwiększyła. Gardło jest suche, język jak z ciasta. Ciężko jest rozmawiać. Pluje się białą lepką pianą. Od czasu do czasu opieram moje wargi o brudne żelazo przy otworze wentylacyjnym. Jest zimne i kontakt z nim sprawia mi przyjemność (s. 41).

Ciało narratora zwraca się ku samemu sobie głównie w tych momentach, gdy perspektywa wizualna zostaje zupełnie ograniczona. Pozostałe zmysły ulegają wyostrzeniu nocy. Narrator, wobec braku bodźców zewnętrznych, skupia się także na doznaniach płynących z własnego ciała – są one przez niego wówczas odczuwane w sposób o wiele intensywniejszy. Także i w tym wypadku stosuje bezosobową perspektywę zbiorową:

Jest kompletnie ciemno. Sam wagon znika. Nie widać swojego sąsiada. Od czasu do czasu tylko lampy dworcowe omiatają wagon. Wszystko się jednoczy: zmęczenie, głód, pragnienie (s. 41–42).

Gdy zmysłowe badanie najbliższego otoczenia staje się niemożliwe, u deportowanych wzmagają się napięcie nerwowe i lęk, wówczas też w wagonie pojawiają się pierwsze symptomy narastającej paniki:

Szum ciał w nocy. Ręce, które czegoś szukają. Szeptane przekleństwa. Pięści biją, biją. Ślepe i szalone cienie łapią się za fraki. Krzyki się wzmagają. Wrzaski. Interweniować za wszelką cenę i to szybko. Gdy budzą się lęki, morderczy szal objawia się w oczach nieznajomych w nocy. Głosy spokojne i bardzo głośne, by zdławić szaleństwo. Głosy spokojne, bardzo głośne, które wydają rozkazy.

Chwiejny i niepewny spokój powraca. Trzeba będzie pozostać rozbudzonym aż do rana. (...) Sza-leństwo postawiło pierwszy krok w wagonie (s. 42–43).

Na koniec warto poświęcić kilka uwag dość istotnym w powieści relacjom między deportowanymi a światem zewnętrznym. Jako że narrator, jak wskazuje na to jego horyzont percepcyjny, zajmuje najprawdopodobniej miejsce w środku wagonu, jego uwagi odnośnie do świata poza wagonem są dosyć skąpe. W rzadkich momentach, gdy się pojawiają, wprowadzają istotne elementy dopełniające obraz drogi deportacyjnej. Koszmar rozgrywający się w wagonie zostaje zestawiony ze scenérią sielskiej niemieckiej prowincji, gdzie toczy się codzienne życie:

Po kilku godzinach zatrzymujemy się w Ehrfurt. Na peronach odświętnie ubrani cywile. Ludzie w filcowych kapeluszach. To dziwne, widzieć normalnych ludzi chodzących wte i wewte, wolnych (s. 44).

Kontrast między deportowanymi i Niemcami zostaje podkreślony w opisie agresywnej reakcji mieszkańców Rzeszy na przejazd konwoju z więźniami:

Na przejeździe kolejowym w małym miasteczku, na wysepce brunatnej ziemi, powyżej toru stary wieśniak, cały napięty stoi razem z dwoma małymi dziećmi, dziewczynką i chłopczykiem w wieku czterech czy pięciu lat. (...). Dzieci pokazują nam pięści. Jakimi opowieściami ich karmiono. Ledwo odrosły od ziemi i już poznają, czym jest nienawiść. I ta chęć, by im wykrzyczeć, że to nieprawda, że oszukują ich odnośnie nas, że owszem jesteśmy wrogami, ale nie ich, nie tych wieśniaków, nie tych dzieci, nie bardziej niż tych kolejarzy, których spotykamy na dworcach (s. 37–38).

Obie sceny, powtarzające się w różnych wersjach w innych utworach deportacyjnych, obrazują symboliczną geografie deportacji. Z punktu widzenia deportowanych trasa podróży dzieli się na dwa odcinki: francuski i niemiecki, a przekroczenie granicy ostatecznie odbiera nadzieję na ratunek i pomoc z zewnątrz. Dopóki deportowani znajdują się po stronie francuskiej, szanse na udaną ucieczkę są większe z uwagi na przychylną pomoc rodaków, znajomość terytorium i języka:

Pojawiło się nowe pytanie, jaką chwilę wybrać, by spróbować ucieczki? Z zasady najlepsza jest noc. – W każdym razie w ciągu dnia to niemożliwe. Nawet jeśli uda się skoczyć, zacznie się pościg i strzelanie, mówi ktoś.
– Jeszcze inna sprawa, czy będziemy jeszcze we Francji? W Niemczech to o wiele bardziej niebezpieczne. O pomoc ludzi o wiele trudniej. A Lotaryngia to już Niemcy (s. 31).

Od momentu wjazdu na terytorium Rzeszy deportacja staje się dla więźniów nieodwracalnym faktem:

Jest świt, kiedy docieramy do Niemiec. Pociąg zatrzymuje się na chwilę na małym dworcu, gdzie nie ma żywej duszy. (...) Wjeżdżamy do Niemiec. Od tak dawna obawiamy się tej chwili. Tak jakby przed przekroczeniem tej granicy istniał dla nas jeszcze cień nadziei. Ostatnia nitka właśnie się zerwała (s. 37).

Podsumowując rozważania odnośnie do sposobu ukazywania doświadczeń cielesno-zmysłowych w ramach opisu drogi deportacyjnej w *Les jours de notre mort*, należy wskazać w pierwszej kolejności, że autor posługuje się złożoną i niejednorodną perspektywą narracyjną, co przynosi efekt w postaci dużej zmienności punktu widzenia fokalizatora. Doznania dostarczane przez „nieskazitelną”, zdystansowaną zmysły wzroku i słuchu ukazywane są w analizowanym fragmencie utworu wyłącznie z perspektywy postaci narratora, którego obecność w świecie przedstawionym sygnalizowana jest przede wszystkim przez strukturę jego horyzontu percepcyjnego – widzi i słyszy wyłącznie to, na co pozwala mu jego pozycja w przestrzeni wagonu. W przypadku zmysłów niższych perspektywa doznaniowa ulega swoistemu rozmyciu, jako że autor dla opisu danych, które od nich pochodzą, posługuje się formami zbiorowymi i bezosobowymi. Podobnie jest w przypadku doświadczeń wewnętrznych, jakie towarzyszyły podmiotowi narracyjnemu w trakcie deportacji – Rousset nie ukazuje ich jako osobistych doznań postaci pierwszoosobowego narratora, lecz w taki sposób, jakby przynależały one do wszystkich więźniów w transporcie. Taka forma prezentacji doświadczeń zmysłowo-cielesnych w utworze bez wątpienia wynika z dążenia autora do stworzenia opisu rzeczywistości koncentracyjnej o charakterze obiektywnej panoramy, co miało odróżnić jego powieść od licznie publikowanych w tym samym czasie świadectw nieliterackich, w których posługiwano się zwykle osobistą i subiektywną perspektywą. Zjawisko obiektywizacji własnych doświadczeń poprzez ich opis z perspektywy zbiorowości, charakterystyczne dla obydwu utworów testimonialnych Rousseta, można odczytywać także jako sygnał procesu przepracowywania obozowej traumy. W stworzonym opisie drogi deportacyjnej pisarz wydaje się dążyć do dematerializacji postaci narratora – stanowiącej jego powieściowe *alter ego* – który, obdarzony głosem, władzą wzroku i słuchu jest niemalże pozbawiony doświadczającego ciała. Pozwala to autorowi nie tylko na ukazanie przedstawianych wydarzeń z perspektywy obiektywnego świadka-obszwaratora, lecz, również na zdystansowanie się wobec własnych wspomnień cielesno-zmysłowych (w tym szczególnie doświadczenia bierności i niemocy), które wchodzi w kolizję z tworzoną dla siebie wizerunkiem więźnia politycznego.

Charlotte Delbo, *Le convoi du 24 janvier*

Sposób ukazywania drogi deportacyjnej w utworze Charlotte Delbo *Le convoi du 24 janvier* z 1965 roku ma zupełnie inny charakter, niż tekst *Les jours de notre mort* Davida Rousseta. Wynika to nie tylko z tego, że tekst Delbo jest relatywnie późnym świadectwem, lecz przede wszystkim z jego specyficznej poetyki. *Le convoi du 24 janvier* jest jedynym utworem w analizowanym w niniejszym opracowaniu korpusie teksów, którego narracja nie ma powieściowego charakteru. Tekst Delbo bliższy jest bowiem pod względem formy i sposobu narracji pracom historyczno-biograficznym i bywa klasyfikowany bądź jako memoriał,

bądź też zbiorowa biografia, jak określił ją John Felstiner, autor wstępu do amerykańskiego wydania tego utworu¹⁵.

Le convoi du 24 janvier, podobnie jak miało to miejsce w przypadku *Les jours de notre mort*, jest mało znanym utworem w dorobku pisarki i, tak jak powieść Rousseta, nie doczekał się dotąd tłumaczenia na język polski. Delbo, zarówno we Francji jak i poza jej granicami, ceniona jest głównie jako autorka testimonialnej trylogii – *Auschwitz et après*, zaś *Le convoi du 24 janvier* stanowi swoisty *pendant* do tego dzieła. Jako że poszczególne utwory testimonialne tej autorki tworzą spójne pod kątem ideowym i wzajemnie dopełniające się świadectwo doświadczenia koncentracyjnego, rozważania nad utworem memorialnym Delbo rozpocznę od ogólnego scharakteryzowania jej twórczości oraz poczynienia generalnych uwag odnośnie do poetyki i problematyki *Auschwitz et après*, w szczególności – wydanej w tym samym roku co *Le convoi du 24 janvier* – pierwszej części tego dzieła.

Na publikowaną w latach 1965–1971 trylogię Charlotte Delbo składają się utwory: *Żaden z nas nie powróci* (oryg. *Aucun de nous ne reviendra*) z 1965 roku (w tym samym roku ukazał się – *Le convoi du 24 janvier*), *Une connaissance inutile* z 1970 roku oraz *Mesure de nos jours* z 1971 roku. Trzeba przy tym zaznaczyć, że pierwsza część *Auschwitz et après* powstała już w styczniu 1946 roku, niemniej autorka zdecydowała się na jej publikację dopiero dwadzieścia lat później. Ze względu na to, że książki Delbo ukazywały się w „okresie ciszy”, to znaczy w okresie w którym zainteresowanie literaturą obozową we Francji było relatywnie niewielkie, recepcja jej twórczości, tak jak utworów innych świadków publikujących w tym czasie, ograniczała się początkowo głównie do środowiska byłych deportowanych. Utwory pisarki w momencie publikacji przeszły niemal bez echa w *środowisku literackim*, powoli odkrywane przez szerszą publiczność i badaczy dopiero po jej śmierci w 1985 roku¹⁶.

Pierwsza część cyklu – *Żaden z nas nie powróci* – opowieść o przeżyciach obozowych autorki, to utwór trudny do klasyfikacji gatunkowej. Składa się z naprzemiennych, krótkich rozdziałów pisanych prozą oraz tekstów poetyckich. Choć wydany z opóźnieniem, tekst Delbo zachowuje częściowo charakterystyczną dla wielu utworów pierwszej fali strukturę narracji, czyli montaż niepowiązanych ze sobą fabularnie scen i fragmentów. W przypadku świadectwa Delbo, taka forma kompozycyjna służyć miała przede wszystkim oddaniu struktury doświadczenia koncentracyjnego jako niemożliwego do uporządkowania i uspojnienia. *Żaden z nas nie powróci* może być zatem uznane za emblematiczny przykład tak zwanego „pisarstwa traumatycznego”¹⁷, to znaczy takiego, w którym przeżycie traumatyczne wyrażane jest zarówno poprzez treść, jak i sposób organizacji tekstu,

15 J. Felstiner, *Foreward*, w: C. Delbo, *Convoy to Auschwitz*, tłum. J. Felstiner, C. Cosman, Northeastern University Press, Boston 1997, s. XIII.

16 Por. Ch. Page, *Introduction: Réception de l'œuvre de Charlotte Delbo en 2014*, w: *Charlotte Delbo, œuvre et engagements*, red. eadem, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2014, s. 13–19.

17 Por. M. Rothberg, *Entre l'extrême et l'ordinaire: le réalisme traumatique chez Ruth Klüger et Charlotte Delbo*, tłum. A. Évrard, „Tangence” 2007, nr 83, s. 87–106.

przypominając zapis kolejnych *flashbacków* – pojedynczych, przykładowych obrazów, pozostających i uporczywie powracających w pamięci piszącego podmiotu.

W strukturze pierwszego utworu Delbo kluczowe wydają się być trzy pozostające ze sobą w ścisłej korelacji elementy: język opisu, jego perspektywa oraz relacje na linii nadawca–odbiorca. Odnosnie do ostatniego z nich trzeba wskazać, że autorka stosuje różnorodne narzędzia tekstowe w celu zbudowania silnej, ponadtekstowej więzi z czytelnikiem, angażując go w opisywane wydarzenia zarówno za pomocą licznych bezpośrednich apostrof („Spróbujcie spojrzeć. Spróbujcie to zobaczyć”¹⁸), jak i poprzez apelowanie (na poziomie przedświadomym) do jego zmysłowej percepcji i doświadczeń cielesnych. Mimo świadomości, że nie istnieje język, który pozwalałby na wyrażenie doświadczenia obozowego tak, jak odczuwali je „w ciele” więźniowie, Delbo pragnie „sprawić, by ujrzano” (*donner à voir*) opisywaną rzeczywistość, by odbiorca mógł w niej uczestniczyć nie tylko poprzez ogląd intelektualny, lecz także doznawać ją zmysłowo. Pisarka ta bowiem, jak słusznie zauważyła Joanna Teklik, „zamiast opowiadać o obozowym świecie, stosując konwencjonalne zabiegi literackie – pozwala nam zobaczyć, poczuć go”¹⁹. Choć Delbo, jak sama wskazywała na początku swego (wydanego już pośmiertnie w 1985 roku i niekiedy traktowanego jako czwarta część jej trylogii²⁰) utworu zatytułowanego *La mémoire et les jours*²¹, pisze swoje utwory z poziomu „pamięci intelektualnej” (codziennej), a nie „pamięci głębokiej” (zmysłowej), była być może najbardziej uwrażliwioną na cielesny aspekt doświadczenia koncentracyjnego autorką prozy testimonialnej. Zawarte w tym tekście rozważania dotyczące dwóch wyróżnionych typów pamięci, z których pierwszy związany jest z intelektem i czynnościami świadomymi, drugi zaś wytwarza się poprzez ciało, a jego treści przechowywane są w nieświadomości (a wobec tego są niewymazywalne i nie podlegają kontroli podmiotu), zdają się wyłącznie tę tezę potwierdzać.

W *Auschwitz et après* pisarka położyła silny nacisk na zmysłowy wymiar rzeczywistości koncentracyjnej. Delbo nie dążyła do stworzenia syntetycznego obrazu świata koncentracyjnego, a przede wszystkim do oddania doznań, które jej towarzyszyły w obozie, co też sama potwierdziła w jednym z wywiadów: „wydaje mi się, że napisałam wszystko, co miałam do powiedzenia w *Aucun de nous ne reviendra*, całą rzeczywistość Auschwitz, tak

18 C. Delbo, *Żaden z nas nie powróci*, tłum. O. Hedemann, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim 2017, s. 89.

19 J. Teklik, *Balansując na krawędzi słowa: specyfika kobiecych świadectw obozowych* (Delbo, Millù, Szmaglewska, Żywulska), „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2010, nr 17, s. 260.

20 O *Les mémoires et les jours*, jako czwartej części *Auschwitz et après* pisał Lawrence L. Langer: idem, *Świadectwa Zagłady. W rumowisku pamięci*, tłum. M. Szuster, wyd. Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2015, s. 22.

21 C. Delbo, *La mémoire et les jours*, wyd. Berg International, Paris 1985, s. 11–14. Por. także analizę koncepcji pamięci u Delbo w rozdziale pracy: L.L. Langer, *Świadectwa Zagłady...*, s. 22–26.

jak ją odczuwałam”²². To wzrok, słuch i dotyk, a nie intelekt, były głównymi narzędziami poznawania świata lagrowego, zaś informacje płynące od tych zmysłów, stanowiły główną treść opisu, stąd też stosowany przez nią język jest silnie nacechowaną cielesnością²³. Perspektywę epistemologiczną, którą wpisuje w swoje świadectwa, można by określić jako skrajnie empiryczną, to znaczy polegającą na poznawaniu rzeczywistości poprzez własne doświadczenie cielesno-zmysłowe, w przeciwieństwie do spojrzenia racjonalizująco-intelektualizującego, które dominowało w produkcji testimonialnej tworzonej przez mężczyzn w pierwszym powojennym dziesięcioleciu. Ciało, jak się wydaje, jest dlań narzędziem zamieszkiwania i rozumienia świata, wyznaczając nie tylko perspektywę poznawczą, lecz również postawę etyczną w pisaniu o obozach²⁴. Według Joanny Teklik:

Można odnieść wrażenie, że osobista relacja filtrowana jest, a następnie przekazywana przez ciało, które zabiera głos. Delbo powraca do obozu całym ciałem i właśnie z głębi ciała odbywa się u niej proces świadczenia, do ciała innych także apeluje: wizualizacja doznań i uczuć powoduje, że podczas redakcji Delbo powraca wszystkimi zmysłami do pobytu w obozie i traumatycznych doświadczeń²⁵.

Narratorka *Żaden z nas nie powróci* poświęca dużo miejsca opisom swoich doznań i doświadczeń percepcyjnych, choć, co trzeba zaznaczyć, głównie tych, które wywoływane są przez świat zewnętrzny i do niego się odnoszą, nie zaś jej osobistych doznań wewnętrznych. Skrajnie ograniczając opisy ukazujące jej własne ciało (jego stopniową metamorfozę, jego cierpienia i niedomagania), poświęca sporo miejsca przedstawieniu wrażeń, jakie wywoływał w niej widok ciał innych kobiet w obozie. Autorka starała się oddać doświadczenia więźniarek poprzez opis ich fizyczności, mimiki, zachowań i gestów. Ciała więzionych kobiet są dla Delbo językiem, za pomocą którego uzyskuje dostęp do ich niewypowiadalnego cierpienia: „krzyczą ich usta, krzyczą ich wyciągnięte w naszą stronę ramiona, wszystko w nich jest krzykiem. Jak pochodnie, które płoną krzykiem przerażenia, jak krzyk, który jest ciałem kobiety”²⁶. W *Żaden z nas nie powróci*, jak pisze Michaela Hulstyn „ciało każdej ofiary wydaje się krzyczeć w kierunku potencjalnego słuchacza. Cierpiące kobiece ciało jest u Delbo, tak jak twarz u Levinasa, wezwaniem etycznym skierowanym do tego, który na nie patrzy”²⁷. Ciało narratorki, w jej świadectwie, pełni funkcję swoistego medium trans-

²² M. Chapsal, *Rien que des femmes: Entretien avec Charlotte Delbo*, w: *Les Revenantes. Charlotte Delbo: La voix d'une communauté à jamais déportée*, red. D. Caron, S. Marquart, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 2011, s. 23.

²³ Por. np. rozważania M. Hulstyn odnośnie do znaczenia zmysłu słuchu w pisarstwie testimonialnym Delbo: eadem, *Charlotte Delbo à l'écoute: auditory imaginery in Auschwitz et après*, „Women in French Studies. Special Issue” 2016, nr 6, s. 70–82.

²⁴ Wskazuje na to Nicole Thatcher, w: idem, *Charlotte Delbo's Voice: The Conscious and Unconscious Determinants of a Woman Writer*, „L'Esprit créateur” 2000, nr 40 (2), s. 44.

²⁵ J. Teklik, *Balansując na krawędzi słowa...*, s. 255.

²⁶ C. Delbo, *Żaden z nas nie powróci...*, s. 35.

²⁷ M. Hulstyn, *Charlotte Delbo à l'écoute...*, s. 76.

misji doświadczenia, jest kanałem *łączącym* świat obozowy i świat odbiorcy. Czytelnik ma partycypować w świecie, który zostaje mu przedstawiony, nie tyle poprzez intelektualną analizę wypowiedzi podmiotu mówiącego, co empatyczne „wejście w skórę” narratorki, jej świat doznań i wrażeń zmysłowych. Autorka, odwołując się do cielesności jako ogólnoludzkiej podstawy egzystencji i rozumienia, stwarza rodzaj spontanicznego porozumienia z czytelnikiem, apelując do jego wrażeń, doświadczeń i pamięci cielesnej. Budowanie relacji między odbiorcą, autorem i opisywanymi przezeń postaciami dokonuje się w jej utworze poprzez cielesny mimetyzm.

Główną przeszkodą w transmisji doświadczenia obozowego jest dla Delbo materia językowa. Autorka zwraca uwagę na problem językowego wyrażenia swoich obozowych doznań zmysłowo-cielesnych. W *La mémoire et les jours* stwierdziła, że doświadczenia graniczne (wskazała przykładowo uczucie pragnienia), będące samą esencją egzystencji obozowej, nie są możliwe do wyrażenia przy pomocy języka codziennego²⁸. Nie istnieje bowiem taki słownik pojęć, który pozwalałby w adekwatny sposób oddać charakter i intensywność obozowych przeżyć. Według Nathalie Bruneau:

Bycie spragnionym czy głodnym są wyrażeniami, których używamy w normalnym życiu, w sposób całkiem naturalny, lecz przybierają one zupełnie inny wymiar, jeśli są wypowiedzane w narracji o życiu w obozie koncentracyjnym. (...) Język nie służy już do określania rzeczywistości. Słowa pozostają niezmienione, ale rzeczywistość na tyle się zmieniła, że stają się niezdadne do przedstawienia tego, co się zdarzyło komuś, kto tego nie doświadczył²⁹.

Dla Delbo ważne jest brzmienie słowa, jego zmysłowa zawartość, jego „ciało”, stąd też dla wyrażenia pewnego typu doświadczeń posługuje się językiem poetyckim. Jak stwierdziła w wywiadzie dla François Botta w *Le Monde* z 1975 roku: „Uważam język poezji za najbardziej skuteczny – ponieważ porusza czytelnika, gdy nie jest tego świadomy – i najbardziej niebezpieczny dla wrogów, których zwalcza”³⁰.

Powracając do zagadnienia cielesności u Delbo, trzeba zaznaczyć, że tym, co znajduje się w centrum jej reprezentacji nie są idiosynkratyczne doświadczenia cielesne poszczególnych jednostek. Ciała opisywanych przez nią kobiet stanowią rodzaj ciała zbiorowego, są „naszym” ciałem, ciałem wszystkich deportowanych. Delbo, podobnie jak reprezentanci pierwszej generacji świadków, posługuje się często zbiorowym zaimkiem *nous* („my”) do opisanego wspólnoty więźniów, niemniej w przypadku jej świadectw zaimek ten odnosi się wyłącznie do kobiet. Warto bowiem zauważyć, że choć w tytule swojego pierwszego

²⁸ Por. C. Delbo, *La mémoire et les jours*, Berg International, Paris 1991, s. 13–14.

²⁹ N.N. Bruneau, *L'écriture du corps dans la trilogie de Charlotte Delbo Auschwitz et après*, w: *Traduire, interpréter: 31 colloque d'Albi: langages et signification*, red. P. Marillaud, R. Gauthier, CALS, Toulouse 2011, s. 449.

³⁰ F. Bott, *Je me sers de la littérature comme d'une arme. Entretien avec Charlotte Delbo*, François Bott, w: *Les Revenantes. Charlotte Delbo: La voix d'une communauté à jamais déportée*, red. D. Caron, S. Marquart, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 2011, s. 26.

tekstu – *Žaden z nas nie powróci* – autorka posługuje się męską formą zaimka, to, jak uważała Teklik:

„my” nie odnosi się nigdy do współwięźniów, Delbo nazywa ich mężczyznami, ponieważ w jej trylogii *Auschwitz et après* kobiety i mężczyźni należą do dwóch różnych światów, choć nie do końca od siebie odseparowanych³¹.

Mężczyźni są w jej utworze implikowanymi Innymi, są tymi, którzy są gdzie indziej, za którymi się tęskni, których się wspomina, którzy przynależą do odrębnej rzeczywistości. Perspektywę narracji w jej świadectwach wyznacza kobiecie spojrzenie, zaś punktem oparcia percepcyjnego jest zawsze kobiecie ciało. Także w planie światopoglądowym i aksjologicznym autorka *Auschwitz et après* oddala się od ideowego punktu widzenia, który jest typowy dla utworów testimonialnych mężczyzn. Pomimo tego, że była więźniem politycznym, Delbo nie wpisuje w swe świadectwo ideologii politycznej ani nie próbuje przenosić heroicznych „męskich” wzorców³² etycznych na społeczność obozową kobiet.

Świadectwo Delbo wyróżnia się na tle wcześniejszej prozy testimonialnej także tym, że deportowani ze względów rasowych są w nim wyraźnie wyodrębnieni spośród pozostałych klas więźniów. Poświęcając już pierwszy fragment utworu opisowi Żydów, którzy szli wprost z transportu do komór gazowych, autorka podkreśliła odrębność ich losu, czyniąc to w okresie, gdy „eksterminacja Żydów nie istnieje w oficjalnej pamięci, w języku administracyjnym, jak i komemoracjach”³³.

Trzeba jednakże podkreślić, że choć *Aucun de nous ne reviendra* rozpoczyna się opisem konwoju docierającego do obozowej rampy, autorka w żadnej z trzech części swej trylogii nie ukazała własnej drogi deportacyjnej. Opis transportu do obozu pojawia się natomiast w dwóch innych jej utworach, skrajnie różniących się zastosowaną poetyką oraz sposobem opisu drogi deportacyjnej – *Spectres, mes compagnons* oraz *Le convoi du 24 janvier*. Pierwsze ze wskazanych dzieł to niewielki tekst prozatorski w formie listu zaadresowanego do nieżyjącego już wówczas Louisa Jouveta (reżysera teatralnego, z którym współpracowała od 1937 do połowy 1941 roku), przy czym nie jest do końca pewne, czy utwór ten miał przyjąć taką formę, czy też może autorka posłużyła się stylizacją na tekst epistolarny w celach artystycznych³⁴. W „liście” Delbo zrelacjonowała własną podróż do obozu w towarzystwie literackich widm, które kolejno opuszczają transport, nim ten dotrze do Auschwitz. Droga deportacyjna została potraktowana w tym utworze w sposób czysto symboliczny, a nie referencyjny, jak ma to miejsce w drugim ze wskazanych tekstów – *Le convoi du 24 janvier*, w którym autorka starała się odtworzyć rzeczywisty przebieg wydarzeń mających miejsce

³¹ J. Teklik, *Balansując na krawędzi słowa...*, s. 258.

³² Por. N. Thatcher, *La Mémoire de la Deuxième Guerre mondiale en France et la voix contestataire de Charlotte Delbo*, „French Forum” 2001, nr 26 (2), s. 99.

³³ Ibidem, s. 95.

³⁴ Por. analizę utworu i okoliczności jego powstania w pracy: M. Langot, *Bycie widmem. Doświadczenie Auschwitz u Charlotte Delbo*, w: „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 231–253.

w czasie jej transportu do obozu. W związku z tym wyłącznie ostatni z nich będzie stanowił przedmiot szczegółowych rozważań.

Przed przystąpieniem do analizy *Le convoi du 24 janvier*, warto przedstawić ogólne informacje dotyczące transportu z 24 stycznia 1943 roku oraz istotne fakty z biografii samej autorki, które odnoszą się do procesu jej deportacji. Jeszcze w pierwszej połowie 1941 roku Delbo, jako członkini kierowanej przez Jouveta trupy teatralnej *Le théâtre de l'Athénée*, odbywała tournée po Europie Zachodniej i Ameryce Południowej. Przerwała je w sierpniu tego samego roku, by powrócić do Francji i u boku swego męża, Georges'a Dudacha, rozpocząć działalność w strukturach jednego z odłamów francuskiego ruchu oporu – grupy Politzera. Została zatrzymana 2 marca 1942 roku³⁵ – początkowo umieszczono ją w więzieniu La Santé w Paryżu, następnie w forcie Romainville, skąd wywieziono ją do Auschwitz 24 stycznia 1943 roku (transport 31 000). Pisarka znajdowała się wśród dwustu trzydziestu kobiet, które konwojowano do Auschwitz wraz z ponad dwoma tysiącami mężczyzn, w ramach jednego z dużych transportów przewożących więźniów politycznych – jednego, który wysłano do tego obozu śmierci. Jak wskazała w *Le convoi du 24 janvier*, deportowane kobiety były w przeważającej części więźniarkami Romainville, w związku z tym większość z nich znała się jeszcze przed deportacją:

Znałyśmy się już, tworzyłyśmy, wewnątrz dużej grupy, małe silnie związane grupki (spędziłyśmy tygodnie, niekiedy miesiące razem w Romainville) (s. 17).

Jak sama wskazała, tylko 49 spośród kobiet, które były konwojowane wraz z nią, powróciło z deportacji. Po roku pobytu w Auschwitz, Delbo została przeniesiona do obozu kobiecego w Ravensbrück, który opuściła po jego wyzwoleniu 23 kwietnia 1945 roku.

Tylko część ze wskazanych faktów została przedstawiona przez autorkę w – stanowiącym właściwy przedmiot analizy – wstępnym rozdziale *Le convoi du 24 janvier*, poświęconym opisowi losów obozowych kobiet z konwoju, w tym ich drogi deportacyjnej. Pomijanie większości informacji o charakterze ściśle autobiograficznym wynika z przyjętej przez nią poetyki. Podmiotem utworu, w założeniu autorki, mają być wszystkie kobiety z jej transportu, stąd też w procesie opowiadania stosuje narrację zbiorową, posługując się przede wszystkim zbiorowym zaimkiem „my”. Podkreśla w ten sposób fakt, że doświadczenie wspólnej podróży będzie podstawą wytworzenia się specyficznej wspólnoty francuskich więźniarek politycznych i pewnej formy ich obozowej tożsamości. Wspólna droga deportacyjna zespala autorkę z grupą w większości nieznanych jej wcześniej kobiet, które po wojnie stały się bohaterkami jej memoriału. Co więcej, w celu wyraźniejszego zaznaczenia zbiorowego charakteru narracji, Delbo „wymaże” z tekstu większość elementów wskazujących bezpośrednio na jej podmiotowe „ja” tekstowe, nie ujawniając ani przyczyn, które doprowadziły do jej uwięzienia, ani daty opuszczenia obozu. We wstępie do *Le convoi du*

³⁵ Tego samego dnia zatrzymany został jej mąż, który, po torturach na posterunku gestapo, został rozstrzelany 23 maja 1942 roku.

24 janvier autorka zaznaczyła wyłącznie, że osiem z ocalałych z konwoju kobiet Czerwony Krzyż przetransportował po wyzwoleniu do Szwecji. Nie wspomniała jednak, iż była jedną z nich.

We wstępnym rozdziale *Le convoi du 24 janvier*, zatytułowanym *Le départ et le retour*, Delbo szkicuje w zwięzły i rzeczowy sposób – choć nie bez wyraźnego literackiego szlif – najważniejsze wydarzenia z historii obozowej kobiet z jej transportu. Rozpoczyna narrację od opisu przewozu więźniarek z Romainville na stację kolejową w Compiègne – ukazuje przebieg drogi deportacyjnej, moment dotarcia kobiet do Auschwitz i inicjacyjny etap ich pobytu w obozie (przedstawia m.in. pierwsze wrażenia deportowanych, wygląd obozu i baraków mieszkalnych, proces golenia, dezynfekcji i tatuowania, pobierania przez nie pasiaków oraz ich pierwszy obozowy posiłek), kluczowe elementy składające się na egzystencję w Auschwitz (m.in. powszechnie występujące tam choroby: tyfus, wszawicę, warunki panujące w barakach, apele itp.) oraz okres kwarantanny, który według Delbo stał się ratunkiem dla wielu z nich, a także późniejsze przeniesienie pisarki do komanda w Rajsku, a następnie do obozu w Ravensbrück oraz moment wyzwolenia ocalałych kobiet z konwoju.

Kolejna, zasadnicza, część książki składa się z ułożonych w porządku alfabetycznym zwięzłych portretów wszystkich dwustu trzydziestu deportowanych kobiet (wśród nich między innymi tak znanych postaci jak: Danielle Casanova i Marie-Claude Vaillant-Couturier), których biogramy zawierają się, w zależności od ilości zebranych przez autorkę informacji, w kilkunastu liniijkach bądź na kilku stronach tekstu. O ostatniej z deportowanych imieniem Mado (ani Delbo, ani żadnej z ocalałych z transportu kobiet nie udało się pozyskać szczegółowych informacji), autorka napisała: „Nigdy nie zdążyliśmy jej poznać. Żadna z tych, które pozostały, nie przypomina jej sobie” (s. 290).

Le convoi du 24 janvier to zatem utwór będący efektem poszukiwań archiwalnych, terenowych i wywiadów z rodzinami deportowanych, przeprowadzonych przez Delbo we współpracy z kilkoma innymi kobietami, które przeżyły obóz³⁶. Biogramy w utworze wyraźnie różnią się pod względem zawartości. Ich kompletność i szczegółowość nie tylko z przyczyn obiektywnych (w latach sześćdziesiątych zjawisko to było jeszcze słabo zbada-
dane, więc dotarcie do informacji związanych z samym procesem oraz osobami deportowanych, nie było łatwe), lecz przede wszystkim ze stopnia, w jakim kobiety z transportu znały się wzajemnie, gdyż przedstawione w tekście portrety opracowywano w znaczącej mierze na podstawie osobistych wspomnień ocalałych. Stąd też w przypadku niektórych

³⁶ W dedykacji do książki Delbo napisała: „Nie stworzyłabym tej książki bez pomocy moich towarzyszek. Pomogły mi swoim sercem i całą swoją pamięcią. Hélène Bolleau objechała les Charentes, Cécile, często w towarzystwie Lulu, przeszukały region paryski, na wschodzie i zachodzie, Madeleine Doiret szukała ścieżek, wskazówek, metodycznie. Hélène Fournier odnalazła rodziny tych z Tourangelles, Gilberte Tamisé tych z Bordeaux. Do Marie-Elisy Nordmann należy zasługa zrekonstruowania z głowy, kiedy jeszcze była w Auschwitz, listy wyjeżdżających. Hélène Avenin, sekretarka Amicale d'Auschwitz, przeszukała archiwa, Olga Wormser oddała dokumentację do mojej dyspozycji. Dziękuję wszystkim, wszystkim, których nie wymieniam z imienia, ponieważ jest ich zbyt wiele. C.D.”; eadem, *Le convoi du 24 janvier...*, s. 8.

z deportowanych kobiet autorka przedstawia wyłącznie podstawowe informacje metrykalne (imię i nazwisko, datę oraz miejsce urodzin i śmierci, pochodzenie), natomiast opisuje szerzej te, które poznała osobiście lub też znały je inne ocalałe, ewentualnie, gdy pozwalała na to zgromadzony materiał. W sporządzonych przez siebie biogramach Delbo starała się ukazać zarówno historie deportowanych kobiet, jak i ich miejsce w społeczności Auschwitz, przedstawiając przy tym również swoje osobiste wspomnienia związane z niektórymi z nich. W trakcie poszukiwań informacji o współtowarzyszkach były deportowane odkrywały częstokroć nieznane rodzinom kobiet fakty, niekiedy też zmuszone były do poinformowania bliskich o ich śmierci. Jak wskazała Carasso: „Bolesnym obowiązkiem tych, które przeżyły, było poinformowanie bliskich, z których wielu żyło w całkowitej niewiedzy, podczas gdy niektórzy otrzymali powiadomienia o zgonie całkowicie zmyślane”³⁷.

Tekst *Le convoi du 24 janvier* ma nie tylko istotny walor historyczny, jest pierwszym francuskim memoriałem deportacji poświęconym wyłącznie kobietom, lecz jego zadaniem jest również wyrażenie bliskiej autorce idei kobiecego solidaryzmu. Delbo oprócz upamiętnienia niemal dwustu deportowanych, które nie przeżyły obozowej gehenny, dążyła do zaświadczenia o ich solidarnej, wspólnej walce o przetrwanie w obozowej rzeczywistości:

Punkt widzenia, który przyjmuje, jest zawsze punktem widzenia ofiar, ich przeżyć w obozie lub po powrocie. Tymi ofiarami są przede wszystkim kobiety. Delbo przypomina nie tylko ich niesłychane cierpienia, lecz także odwagę wobec powolnej i odrażającej śmierci. Biografie kobiet tworzące *Le convoi du 24 janvier* obrazują walkę kobiet przeciwko okupantowi w ich codziennym życiu. Delbo przyznaje w ten sposób ważne miejsce kobietom w literaturze wojennej, podkreślając ich rolę i sposób postępowania³⁸.

Chociaż, jak przyznaje Delbo, wiele z nich angażowało się w działające w Auschwitz podziemie polityczne, jej pragnieniem było podkreślenie kobiecego heroizmu związanego z codzienną walką o przetrwanie własne i współtowarzyszek. Na solidaryzm kobiecy, jako główny problem ideowy tekstu Delbo, zwróciła uwagę także Beata Kędzia-Klebeko, pisząc: „Ta skazana na wyniszczenie wspólnota odbudowywała się mimo wszystko. Technika wezwania do jedności jest jedną z cech szczególnych dzieła Charlotte Delbo”³⁹.

Przebiegowi podróży deportacyjnej Delbo poświęciła wyłącznie kilka stron wstępnego rozdziału książki, niemniej z uwagi na przyjętą, oryginalną perspektywę oraz wykorzystywane motywy, fragment poświęcony opisowi konwoju stanowi interesujący przedmiot analizy w kontekście sposobów ukazywania doświadczenia transportu do obozów hitlerowskich w literaturze francuskiej. Styl autorki, która stara się unikać stosowania zabiegów o typowo literackim charakterze, cechuje się zwięzłością i oszczędnością środków,

³⁷ F. Carasso, *La chair souffrante de l'humanité*, „Esprit” 2013, nr 397 (8/9), s. 179.

³⁸ N. Thatcher, *Le témoignage d'une femme de lettres*, „Témoigner. Entre histoire et mémoire” 2010, nr 105, s. 50.

³⁹ B. Kędzia-Klebeko, *Le convoi du 24 janvier de Charlotte Delbo et la mémoire ressuscitée de la déportation*, „Annales Neophilologiarum” 2016, nr 10, s. 91.

przypominając język urzędowy/administracyjny: niemalże stylem: „10 kwietnia 1943, jest ich już tylko 70, 3 sierpnia, pięćdziesiąt siedem; ostatecznie, na dwieście trzydzieści, które śpiewały w wagonie, kiedy wyjeżdżałyśmy z Compiègne, 24 stycznia 1943 roku, 49 powróciło” (s. 22). W związku z tym, jak wskazuje Françoise Carasso, dzieło to jest w badaniach literackich często pomijane, tak bardzo zadziwia swoim „administracyjnym” stylem, tak oddalonym od reszty jej dzieła. Tymczasem zajmuje istotne miejsce, a Germaine Tillion podziwia ją jako „książkę, gdzie bezpośrednia i pewna wizja poddana jest kontroli (...) [natomiast:] Pierre Vidal-Naquet podziwia jej prostotę, jednocześnie żałując, że przeszła niemal niezauważona w czasie jej wydania”⁴⁰.

Jednocześnie styl Delbo daleki jest od neutralnej narracji historycznej. Pisarka chętnie posługiwała się techniką zbliżenia. Przedstawiała kluczowe zjawiska i sytuacje, które miały miejsce w trakcie deportacji, za pomocą konkretnych scen, naszkicowanych zaledwie w kilku zdaniach. Dzięki takiemu zabiegowi większość informacji o przebiegu transportu i panujących w nim warunków przedstawionych zostało z punktu widzenia perspektywy percepcyjnej i doświadczeniowej deportowanych kobiet. Wzrok autorki skupiał się na poszczególnych postaciach zaludniających wagon, czynnościach, które wykonywały jej współtowarzyszkę, ich drobnych gestach, postawie i nastrojach.

W swojej związanej narracji autorka ukazała typowe, wielokrotnie opisywane w świadectwach, fakty i wydarzenia związane z drogą deportacyjną. Jej niewątpliwym wkładem w rozwój tych przedstawień jest natomiast wprowadzenie nowej techniki budowania opisu postaci zaludniających wagony towarowe. W narracji Delbo, w przeciwieństwie do świadectw Rousseta czy Semprúna, więźniowie nie są anonimową masą – kobiety przedstawiane są prawie zawsze z imienia i nazwiska: „Byłam z Yvonne Blech, Yvonne Picard, Viva, Mme Van der Lee” (s. 10). W odróżnieniu od opisów drogi deportacyjnej zawartych w *Les jours de notre mort* i *Wielkiej podróży*, w *Le convoi du 24 janvier* przestrzeń wagonu nie jest miejscem bezwzględnej rywalizacji wyalienowanych, egoistycznych jednostek. W utworze Delbo deportowani nie są nigdy ukazywani jako pozbawiona twarzy i tożsamości masa cielesna. Czas spędzony w wagonie służy im do poznania się i integracji – podczas transportu nawiązują więzy przyjaźni i solidarności (kobiet, Francuzek, politycznych więźniów).

Taka technika opisu, wynikała z zadania, jakie miało spełnić *Le convoi du 24 janvier*. Autorka nie zamierzała bowiem ukazywać maszyny obozowej, ale przywrócić pamięć o każdej z deportowanych kobiet. Stąd też, aby przedstawić konkretny fakt lub zdarzenie, które miało miejsce w trakcie podróży, przywołuje obraz jednej z więźniarek, która w nim uczestniczyła, wskazując jej imię bądź też charakteryzując ją poprzez osobistą cechę lub specyficzny detal. W narracji Delbo konkretny podmiot kobiecy stoi zawsze „przed” zdarzeniem.

Tym, co różni autorkę *Le convoi du 24 janvier* od Rousseta czy Semprúna, jest także to, że pisarka nie próbowała podkreślać odrębności swojej perspektywy wobec pozostałych deportowanych ani nie dystansowała się od nich w żaden sposób, przeciwnie, zdawała się w pełni z nimi utożsamiać. Delbo starała się opisywać deportowane kobiety w taki sposób,

⁴⁰ F. Carasso, *La chair souffrante...*, s. 178.

by oddać należy im hołd, tworząc wizerunek zgodnych, dzielnych towarzyszek, które znoszą z godnością niewygody transportu. Koncentrowała się na ukazywaniu tych sytuacji, które były przejawem solidaryzmu kobiecego, przejawiającego się w wyrazach troski i odpowiedzialności żywionej przez więźniarki, zarówno we wzajemnych relacjach, jak i wobec mężczyzn konwojowanych w tym samym transporcie:

Wagony towarowe tworzyły długi pociąg. Wagony na przedzie były już zamknięte. Było w nich dwanaście setek mężczyzn, którzy opuścili obóz w Royallieu poprzedniego dnia wieczorem, zostali załadowani, i tak spędzili noc na dworcu w Compiègne. Musiało być im zimno (s. 9).

Taki sposób przedstawiania deportowanych ostro kontrastuje z – momentami ironiczną – wizją uwięzionych w wagonie egoistycznych, „hobbesjańskich” (czyli prowadzących nieustanną wzajemną walkę) jednostek, ukazaną przez Rousseta. Co więcej, o ile autor *Les jours de notre mort* obdarzał deportowanych pełną podmiotowością wyłącznie wówczas, gdy dokonywali działań zgodnych z jego wewnętrznym kodeksem etycznym, Delbo nie ocenia swoich bohaterek, nie krytykuje ich postaw, nie moralizuje. Dążyła bowiem do stworzenia pozytywnego, przede wszystkim zaś godnego wizerunku francuskich kobiet poddanych deportacji, stąd też dokonuje częściowej dekorporalizacji ich postaci. Upodmiotowienie więźniarek poprzez obdarzenie ich imionami własnymi i cechami osobistymi związane jest bowiem z jednoczesnym nałożeniem ograniczeń na opis biologicznych i fizjologicznych aspektów ich egzystencji. Autorka wyraźnie unikała ukazywania ich przez pryzmat funkcji i budowy cielesnej. Nie patrzyła na nie nigdy w taki sposób, w jaki postrzegałby je obozowy oprawca, czyli bezosobowy materiał biologiczny. Nawet wówczas, gdy (w części rozdziału poświęconego ukazaniu obozowej „inicjacji”) proces narracji wymaga nawiązania do cielesności deportowanych, np. podczas scen golenia, dezynfekcji czy tatuowania, kobiety nie zostają sprowadzone do zbioru odpodmiotowionych ciał. U Delbo ciało przynależy do konkretnego podmiotu, a jego opis zaczyna się od wskazania tożsamości osoby i dokonywany jest z jej perspektywy, nie zaś z punktu widzenia tego, kto dokonuje na nim manipulacji (oprawcy, tatuażysty, innego więźnia). Autorka dba o to, by cielesność kobiet przedstawiona została w sposób, który nie umniejsza ich godności jako jednostek ludzkich. Pomiędzy opisy golonych, tatuowanych kobiecych ciał pisarka wtrąca dialogi deportowanych, tak by ich podmiotowość w żadnym momencie nie zniknęła z horyzontu świadomości odbiorcy.

Na sposób, w jaki Delbo opisała przebieg drogi deportacyjnej (we wstępie do swojego memoriału), bez wątpienia rzutowało to, że, w przeciwieństwie do wagonów męskich ukazanych w świadectwach Sempruna i Rousseta, wagony kobiece w konwoju z 24 stycznia nie były przepełnione, zaś w tym, którym podróżowała autorka, znajdowała się niecała trzydziestka deportowanych:

Sześćdziesiąt do siedemdziesięciu w trzech pierwszych, dwadzieścia siedem w ostatnim, w którym ja byłam. Było nas dwieście trzydzieści (s. 9).

Kobiety miały do swojej dyspozycji dużą ilość wolnej przestrzeni, co autorka ilustruje przy pomocy następującej sceny:

Przy wstrząsach beczka zjeżdżała szybko z jednego końca wagonu na drugi (s. 10).

Delbo rozpoczęła opis drogi deportacyjnej od ukazania procesu przygotowań do podróży. Naszkicowała na początku dość typową charakterystykę wyposażenia wagonu:

W wagonie było pół wiązki słomy. Rozsypana, nie tworzyła ściółki, raczej zaśmiecała, przyprawiając o ochotę na jej zamiecenie. Beczka na smołę na środku (s. 9).

Wprowadziła także dwa motywy często pojawiające się w opisach przygotowań do odjazdu konwoju, czyli liczenie więźniów oraz dystrybucja żywności:

Zostałyśmy policzone w przeddzień rozdzielania prowiantu: cały bochenek chleba, kawałek kielbasy wielkości dziesięciu centymetrów dla każdej z nas (s. 9).

Deportowane kobiety miały ze sobą bagaże i rzeczy osobiste. Relatywnie duża ilość wolnej przestrzeni w wagonach pozwalała im na jego swobodne rozdysponowanie i zajęcie wybranego przez siebie miejsca:

W ciemności umościliśmy się. Mialiśmy nasze walizki, torebki (s. 9).

Dzięki temu, że każda z kobiety ma możliwość zachowania przestrzeni osobistej, wśród więźniarek tworzy się milczący pozór odbywania zwykłej podróży. Deportowane w trakcie podróży zachowują się zgodnie z ogólnie przyjętymi regułami cywilizacji, momentami stają się tak swobodne, jakby uczestniczyły w wycieczce kolejowej – zwykle dokonujący się już w „przedpieklu” obozu proces dekulturacji, w nie zachodzi w przypadku ich konwoju:

Urządzyliśmy się jak na długą podróż, przyjaciółki obok. Byłam z Yvonne Blech, Yvonne Picard, Viva, Mme Van der Lee, która starannie ułożyła swój czarny kapelusz na walizce, rozłożyła koc, owinęła wokół stóp swój niemodny płaszcz z wydry (s. 10).

Kwestia więzi, która tworzy się w trakcie podróży między deportowanymi kobietami z jednej strony i ich relacji rodzinnych z drugiej, jest istotna w narracji Delbo, dlatego też poświęciła ona relatywnie sporo miejsca opisowi praktyki pisania i pozostawiania przez kobiety liścików do bliskich na trasie przejazdu konwoju. Autorka dwukrotnie o tym wspomina:

Wyciągnęliśmy z naszych torebek papier i ołówki i napisałyśmy liściki: „Niech osoba, która to znajdzie będzie uprzejma zawiadomić ... w ..., że jego córka – jego żona, jego siostra – Christiane, albo Suzanne, albo Marcelle – jest deportowana do Niemiec. Jesteśmy w dobrych nastrojach. Do zobaczenia”. Viva kończyła zawsze podkreślonym „Powróć”. Każdy wpisywał kilka adresów w swoją wiadomość, prosząc swoich, by zawiadomili rodziców innych, to na wypadek, gdyby tylko

jedna wiadomość dotarła. Wiele z tych liścików zostało zabranych przez kolejarzy z Compiègne, którzy nas wysyłali (s. 10).

Kiedy zwalnialiśmy, wiedzieliśmy, że zbliżamy się do zwrotnicy rozjazdu, gdzie trzeba będzie poczekać i szybko przygotowywałyśmy liściki, które wsuwałyśmy pod drzwi, obciążając je monetami, tyłoma, ile tylko miałyśmy, na znaczki (s. 10).

Inaczej niż ma to miejsce w przypadku jej świadectwa – *Żaden z nas nie powróci*, celem Delbo w *Le convoi du 24 janvier* nie było stworzenie narracji obrazującej koszmar pobytu w Auschwitz z nieodłącznie towarzyszącym mu doświadczeniem cierpienia i poniżenia. Stąd też, poruszając kwestię radzenia sobie przez kobiety w trakcie podróży ze sprawami natury fizjologicznej, autorka skupiała się nie tyle na urągającej formie, w jakiej więźniarki zmuszone były dokonywać intymnych czynności, lecz poczuciu solidarności, które nowa sytuacja w nich uruchomiła oraz ich sprawczości. Delbo ukazała ten problem z perspektywy sposobu, w jaki został przez kobiety rozwiązany:

Dostanie się do niej [prymitywnej toalety w postaci beczki], kiedy nadeszła taka potrzeba, było niewygodne, bo była zbyt wysoka. Zrobiliśmy więc stopień z walizki. Na szczęście zawartość szybko zamarzła. Byłybyśmy obryzgane przy każdym wstrząsie (s. 10).

Autorka *Le convoi du 24 janvier* – co jest doskonale widoczne także w innych fragmentach utworu – kładzie nacisk na zaradność i samowystarczalność wspólnoty kobiecej, jej sprawczość. Dzięki wzajemnej współpracy i solidarności nie spadają one nigdy do roli biernych, zatomizowanych jednostek, lecz aktywnie działają, współpracując w celu zorganizowania sobie czasu i przestrzeni w trakcie podróży. Wspólnota kobiet tworzy się niemal samoczynnie. Deportowane w spontaniczny sposób zawiązują grupy koleżeńskie, pozostając przy tym silnie zintegrowaną zbiorowością, co Delbo ilustruje na przykład poprzez opis wspólnego śpiewu:

pociąg zaczął jechać. Śpiewałyśmy. (...) Pociąg jechał, my śpiewałyśmy (s. 10).

Kobiety tworzą w wagonie solidarną wspólnotę, która opiera się zarówno na wspólnych działaniach, jak i trosce wyrażającej się również poprzez dotyk i cielesną bliskość:

Przytulałyśmy się jedne do drugich, żeby zasnąć. W poniedziałek wymienialiśmy się przy otworze” (s. 11).

Autorka *Le convoi du 24 janvier* wskazała wiele sytuacji, które świadczą o solidaryzmie więźniarek i ich poczuciu wzajemnej odpowiedzialności. Kobiety w trakcie konwoju – tak jak mężczyźni w większości świadectw opisujących przebieg drogi deportacyjnej – zastanawiają się między innymi nad możliwością ucieczki i starają się określić położenie geograficzne pociągu:

Sprawdziłyśmy ściany. Pilniczką do paznokci lub szczyrzykiem, wyważyłyśmy sęki w drewnie. Na zmianę przykładaliśmy oczy, żeby odczytać nazwy dworców (s. 10).

W duchu wspólnotowej odpowiedzialności kobiety rezygnują z próby podjęcia ucieczki, oceniając ją jako zbyt ryzykowną dla tych z nich, które miałyby pozostać w wagonie:

Próbowałyśmy także wyważyć deski. W moim wagonie nic nie dało się zrobić. W tym, w którym była Madeleine Dechavassine, udało im się to i otwór był na tyle duży, by można było przez niego wyjść. Te rozsądniejsze wskazały, że może i kilka z nich ucieknie, ale reszta zostanie rozstrzelana. Jakby odczytywały przyszłość (s. 10).

Podobnie jak w większości świadectw, Delbo również wskazała na zetknięcie deportowanych z osobami postronnymi. Autorka wprawdzie przywołała wyłącznie jedno takie zdarzenie, jednakże, co kluczowe, przedstawiony przez nią świadek to osoba przychylna więźniarkom. W jej pamięci zachowała się scena rozmowy kobiet z francuskim kolejarzem:

W Châlons-sur-Marne pewien kolejarz szedł wzdłuż wagonu, w kierunku przeciwnym do jazdy, szepcząc do nas: „Pobili ich. Stracili Stalingrad. Niebawem powrócie. Odwagi, małeńkie”. Krzyczyliśmy z radości i znów zaczęłyśmy śpiewać na całe gardło (s. 10).

Delbo nie przedstawiła scen, w których, już po stronie niemieckiej, deportowane spotykały się z przejawami wrogości ze strony zewnętrznych obserwatorów. Wyraźnie starała się, aby opis przebiegu transportu zachowany był w tonie budującym i niemal optymistycznym – nie wskazała na traumatyzujące sytuacje związane z drogą deportacyjną. Czynnikiem, który w czasie jej trwania wywoływał największy dyskomfort, był brak dostępu do wody pitnej:

We wtorek rano pociąg zatrzymał się na wielkim dworcu Breslau. Żołnierze otworzyli drzwi i podali nam ciepłe napoje. Nie piłyśmy, odkąd wyruszyłyśmy. Poza zupą jęczmienną, którą dano nam na dworcu w Weimarze, także niczego nie jadłyśmy, bo nasz chleb zamarzł (s. 11).

Co symptomatyczne, opisując relacje pomiędzy deportowanymi i esesmanami w trakcie deportacji, nie wspomina o aktach przemocy, agresji czy groźbach – konwojujący przedstawiani są w neutralnym tonie:

Żołnierze otworzyli drzwi i rozdali nam ciepłe napoje. (...) Jakiś żołnierz zamykając drzwi powiedział: „teraz was opuszczamy. Teraz to SS będzie was konwojować” (s. 11).

Informacje na temat potrzeb i doznań cielesnych samej autorki są skąpe i rzeczowe, Delbo wspomina o nich, lecz nigdy nie przedstawia ich jako osobistej cielesnej traumy. Doświadczenie zimna opisuje kilkakrotnie wyłącznie za pomocą lakonicznych zdań:

Było zimno (s. 10). Było jeszcze zimniej (s. 11). Ziąb nas przenikał do głębi (s. 11).

Delbo nie wspomina, by kobiety miały zastanawiać się nad kierunkiem konwoju i warunkami w obozie. Prawdziwe zderzenie z rzeczywistością deportacji następuje dopiero po opuszczeniu wagonu:

Następnego ranka – w środę 27 stycznia 1943 roku – wagony zostały otwarte. Krzyki, wrzaski, niezrozumiałe rozkazy, psy, SS-mani, karabiny, szczęk broni. Poboczne kolejowe, które nie było dworcem. Ziąb nas przenikał do głębi. Gdzie byliśmy? Dowiedziałyśmy się tego już dużo później (s. 11).

Podsumowanie powyższych rozważań należy rozpocząć od przedstawienia wniosków odnośnie do statusu doświadczeń cielesno-zmysłowych w analizowanym fragmencie memoriału Charlotte Delbo. Trzeba tym samym wskazać, że sposób ujmowania cielesności w *Le convoi du 24* ma wyraźnie odmienny charakter, niż w jej „pisanej ciałem” trylogii testimonialnej *Auschwitz et après*. Różnica w ujmowaniu doświadczenia cielesnego w obydwu utworach bez wątpienia wynika z różnicy ich poetyki oraz odmienności celów, jakie chciała osiągnąć. O ile więc zamierzeniem autorki w *Żaden z nas nie powróci* było przedstawienie jak najpełniejszego wymiaru doznań somatycznych i sensualnych więźniarek Auschwitz, a także przekazanie ich odbiorcy w taki sposób, by mógł w nich uczestniczyć w sposób zmysłowy, o tyle w *Le convoi du 24 janvier* istotniejsze dla autorki okazało się podmiotowe ukazanie każdej z opisywanych kobiet. Cielesny aspekt doświadczenia deportowanych odgrywa więc o wiele mniejszą rolę w jej memoriale niż w świadectwie, choć wciąż pozostaje ważny. Autorka nie zrezygnowała całkowicie ze stosowania perspektywy doznaniowej w opisie rzeczywistości deportacji, jednakże tym, co było dla niej kluczowe, okazały się relacje na poziomie etycznym między poszczególnymi podmiotami. To nie obozowy horror cielesno-zmysłowy, lecz kobieca wspólnota i solidaryzm, które spontanicznie tworzą się między więźniarkami w trakcie drogi deportacyjnej, są właściwym tematem analizowanego fragmentu. Stąd też w opisie przebiegu transportu do obozu, autorka położyła nacisk nie tyle na kobiecą cielesność (która w świecie absolutnej nagości z *Auschwitz et après* stanowiła medium ukazywania i transmisji doświadczenia lagrowego), co na podmiotowość i sprawczość jej współtowarzyszek z konwoju, przede wszystkim zaś na system nierozzerwalnych więzi, którymi połączyła je wspólna droga deportacyjna. Delbo w *Le convoi du 24 janvier* nie tyle odtwarza, co kreuje dla nich pewien wizerunek. Portretuje swoje towarzyszki z transportu jako grupę kobiet godnych, solidarnych i niezachwianych moralnie. Jej memoriał odczytywać należy jednak nie tylko jako rodzaj hołdu dla grupy bezimiennych wówczas Francuzek, które stały się ofiarą obozów nazistowskich, lecz, jak się wydaje, także rodzaj portretu ukazującego bliski autorce wzorzec kobiecości. Pisarka tworzy bowiem w swoim utworze alternatywny dla męskich świadectw obozowych model heroizmu kobiecego, którego istotą nie jest walka z Innym, lecz troska o niego.

2

Droga deportacyjna jako podróż w głąb własnej biografii

Poetyka i wymowa ideowa *Wielkiej podróży* Jorge Semprúna

Debiutancka powieść hiszpańsko-francuskiego pisarza i polityka Jorge Semprúna *Wielka podróż* ukazała się w 1963 roku, a więc podobnie jak świadectwa Charlotte Delbo, w „epoce ciszy”. Utwór ten stanowi pierwsze świadectwo literackie we Francji, w którym podróż deportacyjna ujmowana jest jako samodzielny, a zarazem centralny temat narracji. Powieść Semprúna, z uwagi na swoją złożoną strukturę formalną oraz szczególny wpływ, jaki wywarła na prozę tworzoną przez „świadków w wyobraźni”, jest kluczowym ogniwem w procesie rozwoju francuskiej literatury testimonialnej. *Wielka podróż* wyraźnie różni się od literackich świadectw deportacji tworzonych w pierwszym powojennym dziesięcioleciu, stąd też przed przystąpieniem do analizy zawartych w tym utworze przedstawień doświadczeń cielesno-zmysłowych, konieczne wydaje się szersze zaprezentowanie jego problematyki oraz struktury.

Semprún jest pierwszym świadkiem deportacji, który w swoich utworach programowo łączy osobiste doświadczenia obozowe z elementami o charakterze fikcyjnym, nadając w ten sposób literaturze testimonialnej nowy kierunek. Głównym założeniem twórczości świadków „pierwszej fali” było ukazywanie przebiegu procesu deportacji w sposób rzetelny i zgodny ze zaobserwowanymi faktami i imperatywem wierności prawdzie historycznej, czego efektem było, wskazywane już na przykładzie powieści Rousseta, częściowe zamazanie osobistego charakteru wypowiedzi testimonialnej. Dla Semprúna z kolei, to wierność wobec własnego doświadczenia jest nadrzędną zasadą formalnej organizacji świadectwa, tym samym pobyt w łagrze ukazany został na tle jego historii osobistej. Autor *Wielkiej podróży* zrywa wobec tego z wcześniejszą praktyką ukazywania doświadczenia obozowego przy pomocy perspektywy zbiorowej. Pisarz przyjmuje punkt widzenia jednostki, z jej osobistą historią, tak przed, jak i poobozową.

Ze względu na licznie występujące w *Wielkiej podróży* wątki o charakterze autobiograficznym, należy wskazać kilka istotnych faktów z życia autora utworu. Semprún, urodzony

w 1923 roku w Hiszpanii, pozostawał przez ponad cztery dekady na emigracji we Francji i większość swoich utworów napisał w języku francuskim. Pisarz wywodził się z dobrze sytuowanej i wpływowej rodziny, która w wyniku wojny domowej zmuszona została do opuszczenia ojczyzny. Semprún dorastał wprawdzie w konserwatywnym środowisku¹, od wczesnej młodości utożsamiał się jednak z ruchami i ideami lewicowymi, będąc zaciekle przeciwnikiem reżimu generała Franco. Niedługo po tym, gdy rozpoczął studia w Paryżu, Francja została podbita i zajęta przez hitlerowskie Niemcy. Nawiązał wówczas współpracę z jednym z odłamów francuskiego ruchu oporu (Jean-Marie Action). Został zadenuncjowany i aresztowany, gdy przebywał w miejscowości Joigny. Trafił do więzienia w Auxerre, następnie przetransportowano go, wraz z innymi przeznaczonymi do deportacji więźniami politycznymi do Compiègne, a stamtąd do Buchenwaldu, gdzie spędził ponad dwa lata. Dzięki pomocy aktywnie działającego w obozie podziemia komunistycznego, a przede wszystkim swej doskonałej znajomości języka niemieckiego, zdobył pracę w obozowej administracji – biurze Arbeitsstatistik – co umożliwiło mu przetrwanie i zapewniło relatywnie dobre warunki bytowe. Wyraźnie uprzywilejowany w stosunku do większości więźniów pracujących fizycznie w komandach, Semprún mógł korzystać z obozowej biblioteki, nie musiał brać udziału w apelach, otrzymywał także lepsze posiłki i nosił cywilną odzież.

Po wyzwoleniu z obozu przez niemal dwadzieścia lat nie wracał do doświadczeń związanych z deportacją. *Wielka podróż* była jego pierwszym opublikowanym utworem literackim – od momentu debiutu w 1963 roku aż do śmierci w roku 2011 regularnie publikował kolejne powieści i teksty eseistyczne, mające bezpośredni bądź zawołowany charakter autobiograficzny². Pod koniec 1945 roku, podczas pobytu w szwajcarskim kurorcie Ascona, podjął wprawdzie pierwsze próby opisanie własnych doświadczeń deportacyjnych, jednak, jak sam wskazywał w *L'Écriture ou la vie*, zarzucił ten pomysł:

W Asconie, w Tessin, pewnego słonecznego zimowego dnia, w grudniu 1945 roku, musiałem dokonać wyboru pomiędzy pisaniem albo życiem³.

Nie powiodła mi się próba opowiedzenia śmierci, by ją uciszyć, gdybym kontynuował, prawdopodobnie to śmierć by mnie uciszyła⁴.

¹ Dziadek pisarza ze strony matki był prominentem prawniczym politykiem, pełnił funkcję premiera w czasach panowania króla Alfonsa XIII, jego ojciec natomiast, prawnik, postępowy intelektualista i polityk w okresie Republiki w latach 1931–1936 pełnił funkcję gubernatora Toledo. Por. S. Fox, *Jorge Semprún: the Spaniard who survived the Nazis and conquered Paris*, Eastbourne, Sussex Academic Press, 2017, s. 9–25.

² Niemożliwe jest, aby w ramach niniejszej pracy przedstawić całość dokonań twórczych Jorge Semprúna, którą można podzielić na cztery cykle: buchenwaldzki, polityczny, wokółobozowy oraz młodościowy (*Adieu, vive clarté!*). Na korpus buchenwaldzki składają się: *Wielka podróż* (1963), *Omdlenie* (1967), *Quel beau dimanche!* (1980), *L'écriture ou la vie* (1994), *Odpowiedni trup* (2001) oraz *Exercices de survie* (2012). Por. O. Ferrán, G. Herrmann, *Introduction*, w: *A Critical Companion to Jorge Semprún*, red. O. Ferrán, G. Herrmann, Pargrave Macmillan, New York 2014, s. 12.

³ J. Semprún, *L'Écriture ou la vie*, Gaillmard, Paris 1994, s. 204.

⁴ Ibidem, s. 259.

Wybrałem zapomnienie i wykorzystywałem, bez zbytniego względu na swoją tożsamość, której główny trzon stanowił koszmar – i bez wątpienia odwaga – doświadczenia obozowego, wszystkie możliwe fortele, strategię świadomej amnezji, z okrutną systematycznością. Stałem się innym, by pozostać samym sobą⁵.

Po zakończeniu wojny autor *Wielkiej podróży* postanowił odciąć się od swoich obozowych doświadczeń, decydując się na zachowanie całkowitego milczenia wobec własnej przeszłości. Ten trwający aż do końca lat pięćdziesiątych okres świadomego zapomnienia (*oubli volontaire*)⁶ był w życiu pisarza czasem najintensywniejszej aktywności politycznej. Semprún zaangażował się wówczas w działalność Międzynarodówki Komunistycznej oraz aktywnie wspierał antyfrankistowskie podziemie w Hiszpanii, głównie partię komunistyczną, gdzie bywał bądź *incognito*, bądź jako członek korpusu dyplomatycznego. Geneza powstania *Wielkiej podróży* wiąże się bezpośrednio z jego podziemną działalnością. Jak wskazuje Razinsky: „W związku ze zdrowotną niedyspozycją, w 1962 roku, ukrywając się w Madrycie, napisał swoją pierwszą książkę *Wielka podróż*”⁷. To, że w czasie redagowania utworu był całkowicie odizolowany od świata zewnętrznego, niewątpliwie wpłynęło na kształt jego powieści. Warunki, w jakich powstawała, nie tylko korespondowały z jej treścią – sytuacją uwięzienia w zamkniętym wagonie towarowym – lecz prawdopodobnie stanowiły również inspirację dla struktury formalnej, jaką jej nadał.

Wielka podróż powstawała jeszcze w okresie, w którym wiara Semprúna w radziecką wizję socjalizmu i partię pozostawała dość silna, pomimo zwiastunów zbliżającego się kryzysu ideowego. Choć utwór jest wyraźnie zanurzony w ideologii marskistowskiej, powrót pisarza do wspomnień z okresu obozowego stanowi przejaw powolnej zmiany w jego perspektywie światopoglądowej. Carole L. Bernstein zauważyła:

Pod koniec piętnastoletniego okresu, podczas którego pracował dla Hiszpańskiej Partii Komunistycznej w nadziei na przyspieszenie upadku reżimu Franco, Semprún stawał się coraz bardziej rozczarowany Partią. W tym samym czasie, w tajemnicy, zaczął on też pisać swoją powieść⁸.

Zaangażowanie w działalność polityczną oraz wyznawana ideologia, pozwalały Semprúnowi na aktywne wypieranie obozowych wspomnień przez niemal dwie dekady, jednocześnie dając asumpt do dalszej walki z wciąż panującym w Hiszpanii reżimem faszystowskim.

⁵ Ibidem, s. 236.

⁶ Jak wskazuje Schulte-Nordholt: „w pierwszych miesiącach po wyzwoleniu, podczas wypoczynku w Szwajcarii zaczyna pisać wspomnienia z deportacji. Ale dochodzi do ślepego zaułka i porzuca pracę, aż do nastania nowego ładu. Piętnaście lat minie, aż do 1959 roku, nim rozpocznie pisanie *Wielkiej podróży*, która ukaże się w 1963 roku”. A. Schulte-Nordholt, *La sonette du jardin de Combray dans Semprún, Le grand voyage*, „Relief” 2013, nr 7 (2), s. 99.

⁷ L. Razinsky, *Editor's Preface: Writing and life, Literature and History: On Jorge Semprún*, „Yale French Studies” 2016, nr 129, s. 3.

⁸ C.L. Bernstein, *Semprún, Philosophy and the Texture of Literature*, w: *A Critical Companion to Jorge Semprún*, red. E. Ferrán, G. Herrmann, Pargrave Macmillan, New York 2014, s. 111.

Potrzeba pisania pojawiła się u Semprúna wraz z korozją jego wiary w partię, co pociągało za sobą konieczność przewartościowania wyznawanego przezeń światopoglądu, jak również ponownej rekonstrukcji własnej narracji biograficznej, a więc powrotu do doświadczeń obozowych. Dla autora *Wielkiej podróży* działalność literacka była formą ponownego opracowania i stopniowego przepracowywania wypartych, traumatycznych wspomnień. Jak wskazał, zgodnie z wyrażonym przez Semprúna w eseju *L'Écriture ou la vie*⁹ poglądem, Colin Davis:

Pisanie, przypominanie, oznacza pamiętanie, co stanowi przeciwieństwo przetrwania, życie, przetrwanie, wymaga zapomnienia. Zaangażowanie polityczne raczej zastępuje karierę literacką, niż stanowi dla niej podparcie. Wobec powyższego, literatura jawi się [dla Semprúna] nie jako metoda działalności politycznej, lecz śmiertelne zanurzenie w traumie¹⁰.

Wielka podróż, jak już zaznaczyłem, pisana była jeszcze z perspektywy ideologii marksistowskiej. Ostateczny rozpad wiary autora w komunizm nastąpił dopiero po konflikcie z władzami partyjnymi, co spowodowało wykluczenie go z jej struktur w 1965 roku¹¹. Całkowita zmiana w jego światopoglądzie uwidoczni się dopiero w kolejnej powieści deportacyjnej zatytułowanej *Quel beau dimanche!*, w której rozlicza się z iluzji politycznych i fanatyzmu ideowego. Według Katrine Ponchon, Semprún „napisze *Quel beau dimanche!*, aby wymazać *Wielką podróż*, tekst ukazujący »komunistyczną wizję świata« i jego doświadczenie jako zaślepionego zwolennika, intelektualistę stalinowskiego”¹². Jego optyka postrzegania świata koncentracyjnego, podobnie jak miało to miejsce w przypadku Rousseta (choć dwie dekady później), ulega zmianie po zapoznaniu się z coraz liczniej pojawiającymi się w latach sześćdziesiątych we Francji artykułami prasowymi i publikacjami, w których ukazano rozmiary zbrodni stalinowskich i koszmar gułagów:

Powrót do Buchenwaldu ze znajomością Iwana Denisowicza Sołżenicyna odziera narratora z idealizmu i młodzieńczej niewinności, ujawniając podłe współdziałanie dwóch reżimów. Narrator zdaje sobie sprawę, że zbrodnie nazizmu i stalinizmu spotykają się w Buchenwaldzie¹³.

⁹ C. Davis, *Traces of War. Interpreting Ethics and Trauma in Twentieth-Century French Writing*, Liverpool University Press, Liverpool 2017.

¹⁰ Ibidem, s. 177.

¹¹ „Ostatecznie, Semprún i jego kolega Fernando Claudin zdecydowali się na eurokomunizm jako alternatywę dla wyczerpanej i nieskutecznej strategii partii. Następnie coraz mocniej krytykowali i odrzucali ideologiczny dogmatyzm i nadużycia władzy we władzach partii. Po śledztwie i przesłuchaniu w posępnej scenerii Zamku Praskiego Semprún i Claudin zostali wydaleny z partii, który to proces został ukończony w 1965 roku”. O. Ferrán, G. Herrmann, *Introduction*, w: *A Critical Companion to Jorge Semprún*, red. O. Ferrán, G. Herrmann, Pargrave Macmillan, New York 2014, s. 9.

¹² K. Ponchon, *Je(u) de miroir dans les œuvres de Serge Doubrovsky, Georges Perec et Jorge Semprún*, „Nouvelles études francophones” 2016, nr 31 (1), s. 85.

¹³ D. Głowacka, „Don't leave me pal.” *Witnessing death in Semprún's Buchenwald narratives*, w: *A Critical Companion to Jorge Semprún*, red. O. Ferrán, G. Herrmann, Pargrave Macmillan, New York 2014, s. 97.

Odejście z partii i kryzys wiary w idee komunizmu silnie wpłynęły na zmianę postrzegania przez Semprúna jego doświadczeń obozowych. Wraz z rozpadem wizji światopoglądowej, w ramach której ujmował on dotychczas rzeczywistość lagrową, zaczął dostrzegać niezauważane wcześniej, bądź też naiwnie interpretowane, elementy struktury świata koncentracyjnego. Odrzucenie wyznawanej w okresie pobytu w obozie i latach późniejszych ideologii pozbawiło go etosu walki politycznej, stanowiącego przez dwie dekady rodzaj swoistego ekranu, który pozwalał mu zachować poznawczy dystans wobec własnych doświadczeń, a zarazem wyznaczał sposób postrzegania i przedstawiania rzeczywistości Buchenwaldu w *Wielkiej podróży*. Jak stwierdził Semprún w wywiadzie dla *El Mundo*, przeprowadzonym przez Nurię Azancot w 2010 roku:

Wspomnienia z Buchenwaldu były dla mnie bolesne przez długi czas, ale były także pozytywne doświadczenia, jak solidarność i braterstwo. Poza tym wiedziałem, dlaczego tam byłem, ponieważ byłem członkiem ruchu oporu i robiłem rzeczy pożyteczne, każdego dnia będąc moralnie wynagradzanym. Natomiast gdy zostałem usunięty z PCE, plan życiowy, który zacząłem realizować w wieku nastoletnim, i który zawsze mnie definiował, rozpadł się. Wydalenie wywołało we mnie nieznośne lata moralnego cierpienia. Musiałem odbudować całe swoje życie na podstawie nowych i zupełnie innych ideałów i to rozczerwanie, zniszczone ja, to nie-bycie, miało na mnie większy wpływ niż fizyczne tortury Gestapo¹⁴.

Dlatego też, jak wskazał Colin Davis, doświadczenie osobistej traumy zostaje w pełni ukazane dopiero w późniejszych utworach Semprúna, w których przeżycia obozowe nie są już interpretowane i ukazywane przez pryzmat komunistycznego światopoglądu ideowo-politycznego:

Tym jednak, co jest szczególnie interesujące w jego pracy, jest sugestia, jak relatywnie nietraumatyczne doświadczenia, stają się wtórnie traumatyczne, kiedy ideowy projekt, który czynił je znośnymi, rozpadł się. Tym, co fascynujące w *Wielkiej podróży*, jest fakt, iż zawiera w sobie moment tuż przed wyjawieniem się traumy¹⁵.

Debiutancka *Wielka podróż* pozostaje, tak we Francji, jak i poza jej granicami, najbardziej znanym utworem Semprúna, stała się także przedmiotem licznych prac badawczych¹⁶.

¹⁴ N. Azancot, *La Literatura me facilitó la ruptura política*, wywiad z Jorge Semprúnem, „El Mundo”, 11.12.2010. Cyt. za: O. Ferrán, G. Herrmann, *Introduction...*, s. 10.

¹⁵ C. Davies, *Traces of War...*, s. 175.

¹⁶ Studia poświęcone *Wielkiej podróży* są już bardzo obszerne. Badania nad powieścią prowadzone są zarówno przez badaczy francuskich, anglosaskich, jak i hiszpańskich. Skupiają się oni głównie na czterech problemach: 1) zagadnieniu autofikcjonalności w utworze oraz relacji pomiędzy fikcją i prawdą historyczną. Zob. R.-A. Munté, *The Convergence of Historical Fact and Literary Fiction*, w: *Forum Qualitative Sozialforschung Forum: Qualitative Social Research*, 3/12 2011, <https://doi.org/10.17169/fqs-12.3.1754>; L.Q. Esteve, R.-A. Munté, *Autobiography and Fiction in Semprún's Texts*, „Comparative Literature and Culture” 2009, nr 11 (1), <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol11/iss1/4>; 2) intertekstualności (jak w pracach: S.M. Silk, *The dialogical traveler. A reading of Semprún's Le grand voyage*, „Studies in 20th Century Literature”, 1990, nr 14, s. 223–240; B.A. Kaplan, *The bitter residue of death. Jorge Semprún and*

Uważana jest również powszechnie za stały element kanonu literackich świadectw Zagłady¹⁷, nawet pomimo tego, że autor *Omdlenia* nie był deportowany na tle rasowym, a metoda oraz przedmiot opisu doświadczenia obozowego wyraźnie odbiegają od poetyki i tematyki wcześniejszej prozy testimonialnej, skupionej przede wszystkim na ukazywaniu obozowej codzienności i samej struktury *l'univers concentrationnaire*. W *Wielkiej podróży* pobyt narratora w Buchenwaldzie ukazany zostaje bowiem w kilku zaledwie niepowiązanych ze sobą scenach, przedstawionych w formie reminiscencji, które spiętrzą i komplikują strukturę czasową utworu. Semprún nie posługuje się bowiem, jak większość autorów wcześniejszych utworów testimonialnych, modelem narracji linearnej. Strukturę temporalną w *Wielkiej podróży* wyznacza bieg wewnętrznego czasu psychologicznego narratora. Tok snutej przezeń opowieści – gdy opisuje sytuacje i wydarzenia, które nie dzieją się w rzeczywistości diegetycznej, czyli przestrzeni wagonu deportacyjnego – odpowiada porządkowi, w jakim powiązane z nią wspomnienia, powracają do jego świadomości. Stosując taką strukturę temporalną, autor podkreśla całkowicie osobisty, a jednocześnie literacki charakter utworu. Wprowadzając do narracji rozbudowane reminiscencje i antycypacje, zaburza chronologię opowieści toczącej się z perspektywy uwięzionego w wagonie deportowanego. Semprún sygnalizuje w ten sposób nieprzystawalność standardowej narracji linearnej do opisu doświadczenia lagrowego. Formy narracji oparte na kluczu chronologicznym i tematycznym – wcześniej stosowane zamiennie przez autorów świadectw obozowych (odpowiednio: *L'espèce humaine* Antelme'a i *L'univers concentrationnaire* Rousseta) – nie odpowiadają, jak zdaje się wskazywać pisarz, wewnętrznemu czasowi jednostki i strukturze porządkowania przez nią wspomnień. Semprún rozbija przyjętą przez wcześniejszych autorów poetykę tworzenia opowieści testimonialnej, służącą uhistorycznieniu wydarzeń i sprostaniu imperatywowi wierności faktom, usiłując oddać sam proces tworzenia

the Aesthetics of Holocaust Memory, „Comparative literature” 2003, nr 55 (4), s. 320–337); 3) wątkach ideologicznych zawartych w tekście (np.: D. Riou, *Jorge Semprún: se dégager de l'Un* dans: *L'engagement littéraire*, red. E. Bouju, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2005, s. 175–186); 4) śladach autorskich w strukturze traumy (np.: C. Davis, *Testimony, literature, fiction. Jorge Semprún*, w: idem, *Traces of War*, Liverpool University Press, Liverpool 2017, s. 165–192; A. Schulte Nordholt, *La sonnette du jardin de Combray. Le grand voyage*, „Relief” 2013, nr 7 (2), s. 103–104). Twórczości Semprúna poświęcone są także monografie: *A Critical Companion to Jorge Semprún*, red. O. Ferrán, G. Herrmann, Pargrave Macmillan, New York 2014; F. Nicoladze, *La deuxième vie de Jorge Semprún. Une écriture tressée aux spirales de l'histoire*, Climats, Paris 1998; D. Omlor, *Jorge Semprún. Memory's long voyage*, Peter Lang, Berno 2014.

- ¹⁷ Semprún wymieniany jest zwykle jako jeden z głównych autorów literackich świadectw obozowych piszących w języku francuskim, obok takich autorów jak: David Rousset, Robert Antelme, Charlotte Delbo oraz Elie Wiesel. Por. np. rozdział poświęcony literaturze lagrowej w podręczniku historii literatury francuskiej: *Histoire de la littérature française du XXe siècle. T. II – Après 1940*, red. M. Tournet, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008, s. 155–167. Jak twierdzi z kolei Leon I. Yudkin (hasło poświęcone Semprúnowi w *Encyclopedia of Holocaust Literature*) „Jorge Semprún jest jednym z najważniejszych pisarzy, a także jednym z głównych myślicieli, którzy wyszli z Holokaustu”. Ibidem, red. D. Patterson, A.L. Berger, S. Cargas, Onyx Press, Wesport–Londyn, 2002, s. 179.

świadczenia literackiego. Powstała w ten sposób forma narracyjna ma w pełni korespondować z rozszczępioną strukturą pamięci jednostki, mającej za sobą doświadczenie obozu.

Strukturę tekstu dodatkowo komplikuje to, że czas zdarzeń, przywoływanych w utworze w formie reminiscencji, jest częstokroć późniejszy od akcji rozgrywającej się w świecie diegetycznym, ograniczonym do przestrzeni zamkniętego wagonu bydlęcego, w którym „aktualnie” znajduje się narrator „przeżywający”. Choć czasowy „punkt zerowy” narracji zostaje określony wyraźnie na czwarty dzień drogi deportacyjnej, rzeczywista struktura temporalna w powieści jest otwarta i płynna. Akcja utworu w świecie diegetycznym obejmuje bowiem zaledwie dwadzieścia cztery godziny, kończąc się wraz z przekroczeniem przez narratora bram Buchenwaldu. Konstrukcja czasu w *Wielkiej podróży* przypominać ma labirynt pamięci strauumatyzowanego narratora. Liam Razinski wskazał, że: „czytelnik [utworu] wchodzi na rollercoaster opisów mających charakter antycypacji i retrospekcji, których lokalizacja czasowa pozostaje niejasna”¹⁸. Z punktu widzenia struktury temporalnej *Wielką podróż* określić można więc jako powieść achronologiczną. O ile transport do Buchenwaldu jest – czasowo i przestrzennie – jądrem diegetycznym utworu¹⁹, to narrator w swojej opowieści niemal nieustannie i w sposób nieprzewidywalny dla odbiorcy wybiega poza ramy temporalne i spacialne wyznaczone przez przebieg podróży do obozu. Co więcej, Semprún, opisując swoją drogę deportacyjną niemal dwie dekady po jej faktycznym odbyciu, wydaje się zdawać sobie sprawę z tego, że przedstawiając wydarzenia tak, jakby nie istniał dystans czasowy między momentem opowiadania i rzeczywistego rozgrywania się sytuacji, które są jego treścią, stworzyłby obraz nieautentyczny i z gruntu fałszywy. Jego stosunek do przedstawianych wydarzeń i sposób postrzegania własnych przeżyć podlegały bowiem nieustannym przemianom pod wpływem późniejszych doświadczeń. W *Wielkiej podróży* autor ukazuje przebieg tego procesu, tworząc tyleż świadectwo swej drogi deportacyjnej, co dróg swej pamięci.

W powieści nakładają się na siebie tym samym dwie perspektywy czasowe – pierwszą z nich wyznacza droga deportacyjna, drugą moment pisania utworu – oraz dwie perspektywy narracji – wewnątrzdiegetyczna i zewnątrzdiegetyczna. Strukturę utworu komplikuje dodatkowo to, że zarówno do opisanego wydarzenia rozgrywającego się w wagonie, jak i przedstawienia późniejszego o kilkanaście lat procesu opowiadania, narrator posługuje się formami czasu teraźniejszego, wobec czego w narracji występują dwie równoległe, a jednocześnie przenikające się osie temporalne posiadające swój punkt „zero” (czyli swoje absolutne teraz), a więc i wektor przeszłości i przyszłości. Struktura chronologiczna w utworze staje się tym samym rhizomatyczną płataniną, w której przeszłość staje się jednocześnie teraźniejszością i odwrotnie. Tym, co organizuje węzłowe punkty owego kłącza jest system pozornie nieumotywowanych asocjacji wiążących wydarzenia i sytuacje, które skojarzyły ze sobą pamięć narratora.

¹⁸ L. Razinsky, *Editor's Preface...*, s. 6–7.

¹⁹ Według Bessière: „Ale jądro diegezy usytuowane jest faktycznie w wagonie (...)”; B. Bessière, *Sur le chemin de Buchenwald. Semprún, la littérature et la musique*, „Cahiers d'études romanes” 2016, nr 33, s. 75.

Wielka podróż cechuje się także współwystępowaniem w ramach narracji elementów opartych na faktycznych wydarzeniach z biografii Semprúna oraz takich, które są jedynie wytworem inwencji twórczej pisarza i posiadają fikcyjny status. W *Wielkiej podróży* pojawiają się więc sytuacje i postacie, które nie posiadają swych rzeczywistych odpowiedników, co więcej autor zmienia także wiele znaczących szczegółów, opisując różnorodne epizody ze swojego życia. Wprowadzone przezeń przekształcenia w materii faktów historycznych stanowiły w pełni świadomy efekt realizacji z góry założonej wizji artystycznej. Jak wskazywał w swych późniejszych utworach, jego zamierzeniem było stworzenie dzieła na wyłącznych zasadach komunikacji literackiej. Semprún posługiwał się narzędziami stosowanymi w utworach powieściowych, aby uzyskać efekt prawdopodobieństwa (*vraisemblance*). Dążył bowiem do stworzenia takiego świadectwa doświadczenia deportacji, które wpisywałoby się w horyzont oczekiwań odbiorców i niejako „stało po jego stronie”²⁰. W ocenie Semprúna wprowadzenie do utworu fikcyjnych scen i postaci nie umniejsza w żaden sposób jego wartości testimonialnej, jako że *Wielka podróż* stanowić miała – zgodnie z jego założeniami – przede wszystkim świadectwo osobistych przeżyć. Stąd też posługiwanie się przez autora własną inwencją w przedstawieniu wydarzeń „nie sprawia, iżby powieść nie miała opowiadać o doświadczeniu, takim, jak on je przeżył”²¹.

Powieść Semprúna należy do drugiej fazy narracji holocaustowych, w których wydarzenie przestaje być centralne – centralna staje się pamięć o wydarzeniu²². Semprún uniezależnia się od dyktatury faktów, zaś jego twórczość służyć ma przede wszystkim ukazaniu dramatu, który rozgrywał się w przestrzeni pamięci byłych deportowanych²³. Po opadnięciu pierwszej fali świadectw, których zadaniem było przede wszystkim opisanie różnorodnych aspektów rzeczywistości koncentracyjnej, to treści i struktura pamięci byłych więźniów obozowych stały się głównym tematem literatury testimonialnej – funkcję poznawczą i informacyjną zastępuje funkcja memorialna i estetyczna. W ocenie Semprúna świadectwo, jeśli za jego zadanie pojmujemy wytworzenie struktur pamięci zbiorowej i przekazanie prawdy jednostkowego doświadczenia, nie może być zorganizowane na wzór dokumentu historycznego, lecz musi przybrać formę tekstu o charakterze literackim²⁴. Autor

²⁰ Semprún zdaje sobie sprawę z tego, że „Chęć odbiorcy, by wysłuchać opowieści, nie jest z góry dana. Ma ograniczenia i możliwości, i autor musi dostosować swoją opowieść do niego, by być wysłuchanym, wydarzenia muszą zostać powiedziane w szczególny sposób. Więc fikcja jest kompromisem, który trzeba uczynić, jeśli w ogóle chce się mieć odbiorców”. L. Razinsky, *Editor's Preface...*, s. 19.

²¹ M.A. Semilla Durán, *A Mirror of History. The Self and Its Reflections in Jorge Semprún's Oeuvre*, tłum. L. Carter, w: *A Critical Companion to Jorge Semprún*, red. O. Ferrán, G. Herrmann, Pargrave Macmillan, New York 2014, s. 159.

²² Por. L. Razinsky, *Writing and life...*, s. 7.

²³ Ibidem.

²⁴ Jak zauważył Langer: „Rzeczywista pamięć odbiorcy o Holokauście staje się częścią jego doświadczenia estetycznego, kiedy ulega konfrontacji z literaturą poświęconą temu tematowi; Jorge Semprún wydaje się wystarczająco rozpoznawać tę zależność, by świadomie wpisywać ją w substancję powieści”. Idem, *The Holocaust and the Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven 1975, s. 305.

Wielkiej podróży świadomie wykorzystuje więc dyskurs literacki z jego wymiarem estetycznym, uznając go za formę wypowiedzi, która jest w stanie ukazać w najpełniejszy sposób różnorodne aspekty ludzkiego doświadczenia oraz, co istotne, oddać jego strukturę. Autentyczne świadectwo miałooby się charakteryzować w mniemaniu Semprúna tym, że przedstawione w nim wydarzenia zostają ukazane wyłącznie z osobistej, jednostkowej perspektywy świadka. Wymaga to zastosowania takiej formy i języka opisu, które w pierwszej kolejności mogłyby w sposób adekwatny oddać subiektywną prawdę świadka, a dopiero w drugiej kolejności dawać zadość prawdzie faktów. Jak wskazał w *L'Écriture ou la vie*, akt testimonialny miałby polegać przede wszystkim na przekazywaniu doświadczeń istotnych dla samego świadka, ich swoistej esencji, nie zaś na zdawaniu sprawy z faktów:

Nawet jeśli świadczyło się z absolutną precyzją, z wszechobecnym obiektywizmem – z definicji niedostępnym pojedynczemu świadkowi – nawet w tym wypadku można nie ująć samej istoty. Ponieważ istotą nie jest nagromadzenie okropności, które można szczegółowo wyliczać w nieskończoność (...) nie zbliżając się do samej istoty i nie odkrywając lodowatej tajemnicy tego doświadczenia, jego ciemnej promieniującej tajemnicy, ciemności która nam przypadła w udziale²⁵.

Semprún, jak sam zaznacza, posługuje się narracją literacką, która z samej swej natury oparta jest na fikcyjnym akcie komunikacji między nadawcą i odbiorcą. W jego mniemaniu właśnie ta forma dyskursywna umożliwia najpełniejsze wyrażenie prawdy osobistego doświadczenia, jako że to co przeżute czy wyobrażone stanowi w jego ramach równie istotny komponent co elementy referencyjne istniejące w rzeczywistości obiektywnej:

Ponieważ nie chcę prostego świadectwa. W pierwszej kolejności chcę uniknąć, oszczędzić sobie, wyliczania cierpień i koszmarów. (...) Potrzebuję narracji, która tworzona byłaby z mojego doświadczenia, ale je przekraczającej, zdolnej pomieścić wyobrażone, fikcję. (...) Fikcji, która objaśniałaby, tak jak prawda, oczywiście. Która pomogłaby rzeczywistości wydawać się realną, prawdzie prawdopodobną²⁶.

W przeciwieństwie do autorów pierwszej fali literatury testimonialnej we Francji, Semprún kreował swoje świadectwo tak, by pełniło również funkcję estetyczną. Kontekst w jakim osadza swój utwór, stanowią nie tylko konkretne wydarzenia historyczne, lecz także różnorodne teksty kultury. Pisarz świadomie odwołuje się do rozmaitych utworów literackich i nieliterackich, należących zarówno do kultury wysokiej, jak i dzieł kultury popularnej, tworząc powieść erudycyjną, zanurzoną w sieci intertekstualnych odniesień. Nawiązania takie występują na wielu poziomach utworu – pisarz cytuje bądź odnosi się bezpośrednio do konkretnych tekstów kultury, lecz również, w czytelny dla odbiorcy sposób, zapożycza środki wyrazu i idee od innych twórców. Zastosowanie przez Semprúna pewnych technik narracyjnych sprawia (m.in. przez sposób konstrukcji postaci), że jego

²⁵ J. Semprún, *L'Écriture ou la vie*..., s. 152–153.

²⁶ Ibidem, s. 217.

utwór zaliczany bywa do nurtu „nowej powieści”²⁷. Z punktu widzenia wymowy ideowej *Wielką podróż* odczytywać można jako tekst polemiczny wobec poglądów Sartre’a, zaś poprzez strukturę organizacji czasu powieściowego utwór ten nawiązuje bezpośrednio do *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta²⁸. Intertekstualne nawiązania do ostatniego ze wskazanych autorów występują, co warto zaznaczyć, na kilku poziomach powieści Semprúna. Narrator *Wielkiej podróży* bezpośrednio porównuje się do bohatera proustowskiego cyklu, przywołując słynną scenę zasypiania Marcela z początku pierwszej części *W poszukiwaniu straconego czasu*:

Pierwsza noc tej podróży upłynęła mi na odtwarzaniu w pamięci strony Swanna i to było doskonałe ćwiczenie w abstrakcji. Muszę powiedzieć, że ja także przed długi czas kładłem się wcześniej spać. (...) Pierwsza noc tej podróży upłynęła mi na odtwarzaniu w pamięci strony Swanna i przypominaniu sobie dzieciństwa (s. 75).

Wracając do problemu autobiografizmu powieści Semprúna, trzeba zaznaczyć, że, choć wszystkie utwory tego autora posiadają bardziej lub mniej wyraźne odniesienia do jego życiorysu, to tożsamość jego i jego bohaterów nie jest nigdy całkowita. W *Wielkiej podróży* pisarz wyraźnie akcentuje odrębność swojej osoby od postaci narratora powieściowego (pomimo niemal absolutnej zbieżności ich biografii), nadając mu imię różne od własnego. W celu ukazania doświadczeń z okresu deportacji, Semprún tworzy w powieści postać swojego *alter ego*, której nadaje miano Gérarda. Imię to było jednym z pseudonimów, którym autor posługiwał się w okresie działalności w strukturach francuskiego ruchu oporu. Zabieg ów stosowany był przezeń także w innych utworach, stanowiąc czytelną wskazówkę odnośnie do ich powieściowego – a więc zawsze częściowo fikcjonalnego – charakteru, a zarazem sygnał skomplikowanego stosunku pisarza do własnej historii i tożsamości, która jest płynna i „nieodkryta”. Semprún tworzy w swoich powieściach wiele postaci, będących jego zastępczymi wcieleniami, co pozwala mu na zdystansowany ogłód przeszłych doświadczeń i przekształcenie ich w materiał literacki. Kolejne powieściowe wcielenia są odrębnymi fragmentami rozbitego i wciąż od nowo scalanego w aktach pisania autoobrazu pisarza, wyznaczając następne etapy kształtowania się tożsamości, która w jego życiu podlegała wielokrotnym transformacjom. W *Mal et modernité* napisał: „decyduję się być kimś innym, nie być mną samym, być wciąż, być czymś, kimś”²⁹. Zdaniem Semilli Durán:

27 Według Davis, powieść Semprúna uznawana jest za tę, w której po raz pierwszy wprowadzono skomplikowane elementy literackie do powieści o Shoah, do świadectwa: „W momencie publikacji w 1963 roku *Wielka podróż* uznana została za pierwszy utwór mówiący o obozach przy zastosowaniu wyszukiwanej formy literackiej, czerpiącej z Prousta sposób traktowania pamięci, nowoczesnego strumienia świadomości i nielinarnej narracji używanej przez autorów z kręgu »Nowej powieści«”. C. Davis, *Traces of War...*, s. 170.

28 Por. szczegółową analizę motywów proustowskich w *Wielkiej podróży*, dokonaną przez Petera Egri, w: P. Egri, *Survie et réinterprétation de la forme proustienne. Proust – Déry – Semprún*, Kossuth Lajos Tudományegyetem, Debrecen 1969, s. 139–168.

29 J. Semprún, *Mal et modernité*, Climats, Paris 1995, s. 94.

Istnieje ciągły brak zgodności pomiędzy osobą i imieniem, ciągła oscylacja pomiędzy szeregiem pseudonimów, ukrywających prawdziwe imię; stosuje on pseudonimy używane w prawdziwym życiu, aby nazwać fikcyjne postacie w powieści. Tworzy to przestrzeń, w której tożsamość jest tworzona i na nowo odtwarzana (...) ³⁰.

Nieustanne przybieranie przez Semprúna nowych wcieleń literackich – symbolicznie uśmiercanych w kolejnych powieściach – jest wyrazem poszukiwań trzonu własnej tożsamości, jednocześnie zaś, jak sam wskazywał, sposobem na odegnanie wciąż prześladowającego go widma śmierci. W *Adieu, vive clarté!* napisał:

Kilkakrotnie odwoływałem się do tego zabiegu samopoświęcenia, uśmiercając postacie, które nośły moje pseudonimy, moje przybrane imiona. Oczywiście nigdy nie umierały one śmiercią naturalną. (...) Dobrze wiedziałem, jaką rolę odgrywały te fikcyjne zgony w moim realnym życiu: to były przynęty, którymi machałem przed pyskiem czarnego byka mojej własnej śmierci ³¹.

Budowanie tożsamości zastępczych pozwala Semprúnowi na zajęcie bezpiecznej pozycji wobec jądra osobistej traumy. Pisarz oswaja własną przeszłość, posługując się postaciami literackich *alter ego*, które na kartach powieści w zastępczy niejako sposób przeżywają jego obozowe doświadczenia. Jednocześnie bohaterowie jego utworów są, jak wskazywałem, pojedynczymi „okruchami” lustra, z którego próbuje on odczytać swoją rozbitą tożsamość, na co zwraca uwagę Semilla Durán:

Zamiast nadawać wymyślonym postaciom prawdziwe imiona, daje on wymyślone imiona kawałkom rzeczywistej osoby. (...) W efekcie ja tworzone jest z oddzielnych fragmentów, przeciwstawiając się śmierci i oddalając utajone pozostałości traumy i utraty ³².

Rozbicie i jednoczesne zwielokrotnienie tożsamości autora *Wielkiej podróży* wynika również z tego, że jako ocalony, ma świadomość zajmowania miejsca, które w wyniku nieokreślonego przypadku czy wyroku obozowych katów, mogło przypaść jednemu z tych więźniów, którzy lagru nie przetrwali. Semprún, podobnie jak Primo Levi, miał poczucie życia zamiast Innego, który został pograżony ³³. Jego „ja” w pewnym sensie „wchłonęło” tożsamość wszystkich towarzyszy zmarłych w obozie, których pamięć przechowuje. Postacie ofiar żyją we wspomnieniach ocalonego, ich doświadczenia (smaki, zapachy, dźwięki obozowe) zachowują się natomiast w pamięci jego ciała. Tożsamość ocalonego, w wyniku jej zwielokrotnienia, ulega implozji. Staje się on bowiem żywym śladem innych, którzy zamieszkali w swoich wspomnieniach. Tak też jest w przypadku chłopca z Semur, partnera rozmów Semprúna-Gérarda w *Wielkiej podróży*, który ginie pod koniec drogi deportacyjnej.

³⁰ M.A. Semilla Durán, *A Mirror of History...*, s. 156.

³¹ J. Semprún, *Adieu, vive clarté!*, Gaillimard, Paris 1998, s. 49, 53–54.

³² M. A. Semilla Durán, *A Mirror of History...*, s. 161.

³³ Kwestię tę Semprún ilustruje w powieści *Odpowiedni trup* (org. *Le mort qu'il faut*) z 2001 roku (polskie wydanie w tłum. M. Ochab, Czytelnik, Warszawa 2002).

Narrator, zgodnie z danym przyrzeczeniem, nigdy nie opuści przyjaciela z wagonu, który stanie się wiecznym towarzyszem jego pamięci.

Od momentu rozpoczęcia drogi deportacyjnej między narratorem i chłopcem z Semur (Gérard nigdy nie poznał jego imienia) tworzy się spontaniczna przyjacielska relacja. Dialog między tymi postaciami, trwający niemal nieprzerwanie w trakcie podróży, stanowi centralną oś wydarzeń w rzeczywistości diegetycznej. Poruszane w ich rozmowach kwestie, stanowiły główny przedmiot namysłu narratora oraz były czynnikiem wyzwalającym w jego świadomości kolejne serie wspomnień, skojarzeń i asocjacji. Postać chłopca z Semur odrywa kluczową rolę w powieści, będąc zarazem partnerem dialogu Gérarda w trakcie drogi deportacyjnej, jak również i adresatem jego narracji wewnętrznej. Pełni ona w pewien sposób funkcję spoiwa łączącego różne poziomy narracji w *Wielkiej podróży*. Nie ma ona natomiast odpowiednika w rzeczywistości pozaliterackiej, jak Semprún wiele lat później wskaże w powieści *Quel beau dimanche! W L'Écriture ou la vie* doda z kolei, że głównym zadaniem chłopca z Semur w *Wielkiej podróży* było powtórne przeprowadzenie narratora przez drogę od obozu:

Bez wątpienia, po to, by uniknąć samotności, jakiej doświadczałem podczas rzeczywistej podróży z Compiègne do Buchenwaldu, wymyśliłem chłopca z Semur, wymyśliłem nasze rozmowy: rzeczywistość potrzebuje niekiedy zmyślenia, by stać się prawdziwą. To znaczy prawdopodobną. Aby pozyskać przekonanie i emocje odbiorcy³⁴.

Zdaniem Colina Davisa: „rolą chłopca z Semur jest bycie jego niepojmującym towarzyszem, któremu wszystko musi zostać wyjaśnione”³⁵; Langer natomiast zauważa, że „bliska relacja, jaka rozwija się pomiędzy tymi dwoma podczas podróży, jest głównym powodem decyzji narratora, by opowiedzieć, co się wydarzyło”³⁶. Wprowadzenie do utworu fikcyjnej postaci chłopca z Semur traktować można jako kolejny zabieg tekstowy, który ma spełniać funkcję ekranu, chroniącego autora przed zbyt bliskim spotkaniem z rzeczywistością deportacji i wtórną traumatyzacją. Semprún dzięki zastosowaniu szeregu technik i narzędzi, jakie oferuje dyskurs literacki, stara się przekształcić traumatyczne wspomnienia w ten sposób, by były one z jednej strony przedstawialne i zrozumiałe (tak dla autora, jak i odbiorcy), a jednocześnie możliwe do psychicznego przyswojenia, przepracowania i przepisanie na narrację autobiograficzną³⁷. Według Ofelii Ferrán „wymyślenie chłopca z Semur

³⁴ Ibidem, s. 271.

³⁵ C. Davies, *Traces of War...*, s. 171. Jak dodaje dalej: „Dla kogo więc pisany jest ten utwór? We wcześniejszej wersji narrator zakłada, iż pisana jest dla niego samego. W późniejszej wersji stwarza sobie wewnętrznego odbiorcę [narratee], chłopca z Semur, który jest skwapliwym odbiorcą rozważań narratora. Stworzywszy idealnego odbiorcę, tekst uśmierca go, pozostawiając narratora bez nikogo, kto byłby zdolny stworzyć więź potrzebną dla snucia opowieści, która spaja mówiącego i słuchacza w relacji wzajemnej zależności”. Ibidem, s. 173.

³⁶ L.L. Langer, *The Holocaust...*, s. 310.

³⁷ Jak stwierdza Ferrán: „Ta dynamika pomaga wyjaśnić dojmującą potrzebę ocalałych z Holocaustu, by mówić, pisać i wyrażać to, przez co przeszli, a jednocześnie prawdziwym niebezpieczeństwem, które to

było fortelem, którym Semprún musiał się posłużyć, przedstawiając swoją prawdziwą historię, nie tylko by stała się ona prawdopodobna, lecz możliwa do przeżycia³⁸. Jak zauważa z kolei Dorota Głowacka, postać chłopca z Semur, służy również ukazaniu stanu rozbicia psychicznego autora:

Być może to właśnie dlatego w każdym z opowiadań o Buchenwaldzie Semprún czuje się zmuszony wprowadzić postać, która jest jego bliskim towarzyszem i powiernikiem. (...) W świetle teorii Freuda o niesamowitym, powtarzający się motyw *Doppelgängera* w narracjach Semprúna może być odczytywany jako symptom traumatyczny, w którym postać narratora rozszczepiona zostaje na osobę, która przeżyła dzięki niezwykłemu szczęściu oraz tę, która umarła i została pozostawiona w tyle³⁹.

Postać przyjaciela z wagonu została stworzona przez Semprúna na obraz siebie samego sprzed pobytu w obozie⁴⁰. Autor portretuje za pomocą tej postaci siebie, jako dwudziestoletniego ufnego, beztroskiego młodzieńca, który jest całkowicie nieświadomy tego, jaką rolę w jego życiu odegra odbywana właśnie podróż. Śmierć chłopca z Semur, tuż przed dotarciem konwoju do Buchenwaldu, symbolizuje śmierć „ja” autora sprzed deportacji, nieodwołalną zmianę, jaka dokona się w jego świadomości i psychice wraz z przekroczeniem bram obozu. „Wielka podróż” jest bowiem, jak wyjaśnia Ferrán, „w pewnym sensie doświadczeniem jego własnej śmierci lub przynajmniej części jego samego”⁴¹. Podobne wnioski wysunął wcześniej Langer, stwierdzając, że „kiedy chłopak z Semur umiera, jego świadomość i myślące ego, jego »ja« umiera wraz z nim, łącznie z tą częścią przeszłości, która z tym »ja« była związana (...)”⁴². Z kolei Brett Ashley Kaplan wskazał, iż „łącząc narratora z człowiekiem, który umiera, nosząc wspomnienia narratora, Semprún ukazuje uczucie podzielane przez wielu ocalałych z Holocaustu – uczucie, że część ich samych umarła, podczas gdy druga część – ten, który pamięta – wciąż żyje”⁴³. Co więcej badaczka stwierdza, że „ciało chłopca z Semur wchłonęło tożsamość narratora podczas ostatnich chwil, zanim ta tożsamość zostanie zamieniona na numer w Buchenwaldzie”⁴⁴.

przedsięwzięcie za sobą pociąga jest ponowne przeżywanie tego, co było niemal niemożliwe do przeżycia za pierwszym razem”, O. Ferrán, „*Quando mas escribo, mas me queda por decir*”: *Memory, Trauma, and Writing in the Work of Jorge Semprún*, „MLN” 2001, nr 116 (2) (Hispanic Issue), s. 273.

³⁸ Ibidem, s. 284.

³⁹ D. Głowacka, „*Don't leave me pal...*”, s. 100.

⁴⁰ Jak wskazuje Brett A. Kaplan za Ofelią Ferrán: „Semprún wymyślił chłopca z Semur, ponieważ pamięć tej wyczerpującej podróży byłaby trudna do odtworzenia bez interlokutora, który w tym wypadku staje się fizycznym wcieleniem przynajmniej niektórych wspomnień narratora”; B.A. Kaplan, „*The Bitter Residue of Death*”, *Jorge Semprún and the Aesthetics of Holocaust Memory*, „Comparative Literature” 2003, nr 55 (4), s. 322.

⁴¹ O. Ferrán, „*Quando mas escribo...*”, s. 279.

⁴² L.L. Langer, *The Holocaust...*, s. 313. Jak pisze dalej Langer: „wszystkie te uczucia umierają razem z nim, razem ze wspomnieniami łączącymi narratora ze światem przeszłości, i kiedy znikają, są zastępowane przez fizyczną i duchową trwogę świata koncentracyjnego”, s. 314.

⁴³ Ibidem, s. 322.

⁴⁴ Ibidem.

Jednym z kluczowych rysów twórczości Semprúna jest wielokrotne powracanie do tych samych epizodów z własnej historii. Autor *Wielkiej podróży* w kolejnych utworach „przepisywał” swoją biografię na nowo. Pisarz analizował i ukazywał te same doświadczenia za każdym razem z innej perspektywy, która zmieniała się wraz z ewolucją jego światopoglądu⁴⁵ i wynikającymi z niej przekształceniami w obrębie jego tożsamości. Twórczość Semprúna odczytywać można bowiem jako świadectwo jej nieustannych przemian. Dla autora *Omdlenia*, na co niewątpliwie wpłynęło doświadczenie wieloletniej emigracji, tożsamość stanowi przedmiot nieustannego poszukiwania. Stworzenie literackiej opowieści o własnej historii, a więc i swej narracji tożsamościowej jest rodzajem nieustannie ponawianego i budowanego za każdym razem od początku, lecz nigdy nieukończonego projektu artystycznego. Twórczość Semprúna jest zatem dowodem na to, że głównym czynnikiem wpływającym na kształt narracji o własnej historii jest jego aktualna perspektywa postrzegania rzeczywistości i samego siebie, czyli moment, w którym ponownie pochyla się nad własnym życiem, albowiem proces odtwarzania przeszłości dokonuje się zawsze w perspektywie jej obecnych doświadczeń. Wobec tego sens wydarzeń tworzących osobniczą biografię nie jest stały, lecz zmienia się w czasie. Utwory Semprúna, w mniejszym lub większym stopniu autobiograficzne, są zapisem jego zmagania z własną skomplikowaną tożsamością w ciągle ponawianym (i chybionym) akcie interpretowania osobistej historii⁴⁶. Centralne miejsce zajmuje w niej pobyt w Buchenwaldzie, do którego autor powraca w wielu swoich tekstach, ukazując go jednakże za każdym razem z nieco innej perspektywy. W *Wielkiej podróży*, jak już zaznaczałem, obóz przedstawiany jest wyłącznie w kilku scenach ze wspomnień „ja” opowiadającego (tzn. „ja” współczesnego aktowi opowiadania/pisania). Semprún rzadko decyduje się na przedstawienie Buchenwaldu od środka, a obrazy lagru pojawiające się w kilku jego powieściach są fragmentaryczne lub też skoncentrowane na jednym detalu, historii bądź postaci (jak np. w *Odpowiednim trupie*). I mimo tego, że deportacja jest bezsprzecznie centralnym tematem twórczości autora *Omdlenia*, nie tworzy on w żadnym ze swoich utworów panoramy życia obozowego ani nie próbuje opisać struktury *l'univers concentrationnaire*. Wynikało to z faktu, jak sam wskazywał w *L'Écriture ou la vie*, że ponowne przekroczenie bram Buchenwaldu, nawet w wyobraźni, sprawiało mu dużą trudność:

⁴⁵ Powstawanie jego tekstów, jak wskazuje Kremnitz, związane jest z kolejnymi przemianami w jego biografii i kluczowymi wydarzeniami kształtującymi pojmowanie własnego doświadczenia: „Lektura (...) Solżenicyna (*Jeden dzień Iwana Denisowicza*) zmusza Semprúna do nowego przepracowania swoich wspomnień, i, siedemnaście lat później, publikuje *Quel beau dimanche!* To opowiadanie ukazuje wspomnienia, których pierwsze książka jeszcze nie zawierała (...). Później, śmierć Primo Leviego w 1987 roku wydaje się stać za powstaniem *L'Écriture ou la vie*, jeśli ufać słowom autora”. G. Kremnitz, *Langue et mémoire dans „L'Écriture ou la vie” de Jorge Semprún*, w: *Les langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie littéraire*, red. L. Gauvin, Presses de l'Université de Montréal, Montréal 2018, s. 151.

⁴⁶ Por. analizę zagadnienia tożsamości w twórczości Semprúna w pracy E. Grasseta, *Jorge Semprún: déterritorialiser l'écriture*, w: *Les mondes du français. XXI Colloque de l'Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española*, red. A. Catena i inni, Universidad de Barcelona, Barcelona 2013, s. 171–175.

W ten oto sposób, we wszystkich moich zapiskach literackich, zaczynam przed, lub po, lub krążę wokół, ale nigdy narracja nie zaczyna się w obozie. (...) A kiedy w końcu docieram w jego środek, kiedy tam jestem, pisanie ulega blokadzie. (...) Obejmuje mnie lęk, wpadam w nicość, porzucam to⁴⁷.

Powracając do problemu tożsamości w *Wielkiej podróży*, należy wskazać na liczne, występujące na różnych poziomach utworu, sygnały postępującego kryzysu samoświadomości autora. Pisarz rozdarty między dwoma ojczyznami i dwoma językami, od momentu opuszczenia Hiszpanii zmuszony był nieustannie do zmieniania swojej tożsamości, co skutkowało brakiem poczucia przynależności i uniemożliwiało zakorzenienie. Jak sam wskazywał w *L'Écriture ou la vie*: „Problem tożsamości głęboko mnie zajmuje, ponieważ nie wiem dokładnie, kim jestem. (...) Mam problem z tożsamością”⁴⁸. W *Wielkiej podróży* autor nie tylko skrywa swoją tożsamość pod pseudonimem oraz tworzy dla narratora *doppelgängera* w postaci chłopca z Semur, oznaką pęknięcia tożsamościowego jest również zmiana perspektywy narracyjnej z pierwszoosobowej na trzecioosobową dokonana przez Semprúna po śmierci przyjaciela narratora w końcowej partii utworu. Zjawisko to było różnorodnie interpretowane przez badaczy – Sidra DeKoven Ezrahi upatruje w nim potwierdzenia „prawdopodobieństwa śmierci ofiary lub utratę [jej] pamięci”⁴⁹, natomiast zgodnie z bliższym mi poglądem, wyrażonym przez Sally Silk, ostatni, pisany w trzeciej osobie fragment, ukazywać miałby ostateczny rozpad podmiotu opowiadającego, jego decentrację i nadejście „Innego”, z którym autor nie potrafi się już utożsamić. Zmiana formy narracji miałaby, jak pisze badaczka, obrazować „wyobcowanie [autora] z samego siebie, potrzebę pisania o sobie jako innym, przy wyraźnym zaznaczeniu podziału »ja«, które już nie może zostać scalone”⁵⁰. Podobny pogląd wyraził Ferrán:

Rozpad „ja”, który został już podkreślony poprzez zmianę pozycji narracji z „ja” Gérarda na „ty” narratora, jest tutaj uwydatniony poprzez radykalną niemożność identyfikacji narratora z protagonistą, gdy tylko ten ma przekroczyć bramy obozu. Pamięć staje się teraz zbyt bolesna, rana tak wielka, że narrator zmuszony jest całkowicie oderwać się od postaci (jego samego), którą wspomina, by przeżyć własną opowieść⁵¹.

Tożsamość osoby, która ma za sobą doświadczenie obozowe, pozostaje radykalnie rozbita, a wszelkie próby jej scalenia, jak zdaje się pokazywać Semprún w *Wielkiej podróży*, kończą się fiaskiem. Dla jej odbudowania konieczne byłoby bowiem całkowite, ponowne

47 J. Semprún, *L'Écriture ou la vie...*, s. 176.

48 K. Kohut, *Jorge Semprún (1923, Madrid)*, w: idem, *Escribir en Paris. Entrevistas*, wyd. Vervuert, Frankfurt am Main 1983, s. 175; cyt. za: G. Kremnitz, *Langue et mémoire dans „L'Écriture ou la vie...”*, s. 158.

49 S. DeKoven Ezrahi, *By Words Alone. The Holocaust in Literature*, tłum. A. Kazin, wyd. University Press of Chicago, Chicago 1980, s. 168.

50 S.M. Silk, *The Dialogical Traveller. A Reading of Semprún's Le grand voyage*, „Studies in 20th Century Literature” 1990, nr 14 (2), s. 233.

51 O. Ferrán, „Quando mas escribo...”, s. 286.

zanurzenie w odrzuconym przez świadomość traumatycznym doświadczeniu i jego przepracowanie, co, jak obrazuje poprzez swoją twórczość hiszpańsko-francuski pisarz, okazuje się niemożliwe. Ostatecznie to nie rzeczywistość obozowa, lecz seria kolejnych kryzysów tożsamościowych autora – w tym kluczowy, wywołany przez deportację – stanowiłyby ukryte jądro znaczeniowe tej powieści. Według Colin Davis:

Wielka podróż może być czytana jako historia rozpadu narratora, razem z jego władzą nad własnym tekstem, pod tym względem antycypując przyszły kryzys wiary w marksizm, który wciąż przejawia się na tym etapie jego literackiej i politycznej kariery⁵².

Zmianę perspektywy narracyjnej odczytać można także jako symboliczną formę ukazania zjawiska negacji podmiotowej tożsamości człowieka w świecie obozowym. Istota ludzka, wraz z wejściem w pole oddziaływania otchłani Buchenwaldu, zostaje pozbawiona swojej jednostkowości, osobowości i pamięci. W przestrzeni tej wymazaniu ulec muszą także wspomnienia jednostki, jako że zafiksowanie na przeszłości stanowiło zagrożenie w walce o przetrwanie w lagrze – miejscu, gdzie zmuszona była do egzystowania „w wiecznym tu i teraz”. W powieści Semprúna obóz jest swoistą czarną dziurą wchłaniającą ludzką podmiotowość, wciągającą narratora w obszar swojego oddziaływania nawet po wyzwoleniu – otchłanią, którą interioryzuje we własnej psychice i, tym samym, od której nie udaje mu się nigdy oddalić. Dlatego też podjęta na kartach *Wielkiej podróży* próba scalenia tożsamości, dzięki ponownemu odbyciu, w wyobraźni, podróży deportacyjnej, kończy się ostatecznie fiaskiem – jej jądrem okazuje się bowiem pustka stworzona przez doświadczenie Buchenwaldu, do którego autor nie potrafi się ani zbliżyć, ani też od niego dostatecznie oddalić.

Literackie powtórzenie procesu deportacji służyć ma wtórnej elaboracji wspomnień, nadania im kształtu i uporządkowania w celu nadania sensu własnemu doświadczeniu i scaleniu „ja” przez stworzenie spójnej narracji tożsamościowej. Możliwość uspoijnienia „ja” oferować ma fikcja powieściowa, pozwalająca na wykreowanie zastępczego bytu o zintegrowanej tożsamości. Zgodnie więc ze słowami Paula Ricœura: „Fikcja daje oczy przerażonemu narratorowi. Oczy, by widzieć i płakać”⁵³. Zastosowanie fikcji pełni bowiem w utworze funkcję reparacyjną, ocalając zarówno podmiot piszący, jak i pamięć doświadczenia. Narzędzia, jakie oferuje literatura, pozwalają autorowi sprawować kontrolę nad tekstem: nad sposobem ukazywania swoich przeżyć, stopniem, w jakim się w nie zanurza, oraz – choć wyłącznie pozornie – nad charakterem i porządkiem pojawiających się wspomnień. Narrator szybko zauważa bowiem w toku konstruowania narracji, że nie jest w stanie nimi dowolnie kierować, gdyż powracają one zgodnie z działającymi na poziomie prekognitywnym mechanizmami asocjacji i mimowolnej pamięci zmysłowej. Zdaniem Davisa:

⁵² C. Davis, *Traces of War...*, s. 174.

⁵³ P. Ricœur, *Time and Narrative*, t. 1–3, tłum. K. McLaughlin and D. Pellauer, University of Chicago Press, Chicago 1984, s. 188.

Narrator podkreśla fakt, że tylko on decyduje o tym, co zostanie, a co nie zostanie ukazane, oraz w jaki sposób będzie to miało miejsce, ale sam tekst daje wrażenie kontroli podmiotu nad własną pamięcią i znaczeniami, co jest iluzją. Co więcej, dobrowolne zapomnienie traumatycznej przeszłości, które umożliwiało przetrwanie, może zostać w każdym momencie zakłócone przez doświadczenie bliskie proustowskiej pamięci mimowolnej, lecz mroczniejszej w swoich implikacjach⁵⁴.

O ile fikcjonalizacja wspierać ma na wyższym poziomie próby rekonstrukcji narracji tożsamościowej autora, o tyle jej podstawowym zadaniem jest oswojenie, nie w pełni jeszcze uświadomionej przez niego, traumy związanej z doświadczeniem deportacji. Jej ślady widoczne są na wielu poziomach struktury *Wielkiej podróży*. Schulte-Nordholt zauważyła, że powieść ta „ukazuje odgrywanie przeszłości, z jej falą obsesyjnych wspomnień, [oraz] późniejsze przepracowywanie tej przeszłości w i poprzez opowiadanie”⁵⁵. Efektem tego, jak wyjaśnia dalej badaczka, jest złożona struktura temporalna powieści. Linearna narracja służąca do przedstawienia przebiegu drogi deportacyjnej, przeplatana jest w utworze ze wspomnieniami pochodzącymi z różnych okresów w życiu narratora, które łączą się w jego umyśle poprzez asocjacje z „wielką podróżą”. Co istotne, opowieść o transporcie do Buchenwaldu przedstawiona została przy użyciu form czasu teraźniejszego, podczas gdy zarówno wydarzenia od niej wcześniejsze, jak i późniejsze, ukazywane są zazwyczaj z zastosowaniem czasu przeszłego. W świadomości narratora podróż deportacyjna dzieje się bowiem, jak wskazuje DeKoven Ezrahi, „w wiecznym teraz”⁵⁶. Badaczka zauważyła ponadto, że: „Utwór przedstawia wyłącznie pięciodniową podróż do obozu, ale ta podróż także ukazuje wydarzenia, które ją poprzedzały i które po niej następowały, przekształcając wydarzenie historyczne w mit”⁵⁷.

Nieprzepracowane doświadczenie traumatyczne ma ze swej natury charakter atemporalny, stąd też w utworze Semprúna proces przemijania nie istnieje, przywoływane wydarzenia dzieją się w jego świadomości jednocześnie, odsyłają do siebie nieustannie, bez możliwości ich logicznego uporządkowania. W *Wielkiej podróży* przyszłość i przeszłość nakładają się na siebie, a okres obozowy, wokół którego krążą wspomnienia, jest swoistą strefą „bezcasu”, której autor nie jest w stanie ani przekroczyć, ani do niej wrócić. Ostatecznie więc czas w powieści ulega kompresji i staje się jednowymiarowy: „Przeszłość i teraźniejszość zlewają się w niekończącą się teraźniejszość”⁵⁸. Jak ocenił Langer, Semprún, łącząc dwie temporalności, odbywa podróż w dwóch kierunkach jednocześnie – życia i śmierci:

⁵⁴ C. Davis, *Traces of War...*, s. 172.

⁵⁵ A. Schulte-Nordholt, *La sonette du jardin...*, s. 103.

⁵⁶ Tekst Semprúna, jak pisze DeKoven Ezrahi, „zatrzymuje Holocaust w wiecznym teraz”; w: idem, *By Words Alone...*, s. 168.

⁵⁷ Ibidem, s. 166.

⁵⁸ L.L. Langer, *The Holocaust...*, s. 314.

W pewnym sensie, aby zróżnicować obraz, narracja przedstawia ciągły palimpsest, jeden, w którym koszmar dominuje nad normalnością, by następnie normalność powróciła na nadrzędne miejsce w procesie, który powtarza się *ad infinitum*⁵⁹.

W efekcie powstaje tekst o charakterze palimpsestu, w którym jedno wspomnienie wymazuje inne, a tytułowa podróż – ta historyczna, i ta odbywana poprzez meandry pamięci autora – prowadzi zawsze w jednym kierunku: do obozu. Jest przyszłością narratora diegetycznego i przeszłością narratora opowiadającego, jako że w świadomości byłego deportowanego czas zmienia swój linearny bieg w zamknięty krąg, opasany wokół obozowych drutów. To wokół nich nieustannie toczy się nigdy nieukończona „wielka podróż” Gérarda-Semprúna, gdyż, jak pragnie on pokazać, nie jest możliwe przekroczenie bram obozowych i pozostanie tą samą osobą. Obóz staje się tym samym niewyraźnym jądrem tekstu, a podróż deportacyjna zastępczym, niejako ustawionym w bezpiecznej odległości ruchomym centrum doświadczenia lagrowego. Jest punktem „zero” narracji (przesuniętym w stosunku do niemożliwego zera ujemnego, jakie wskazywałby „zegar” Buchenwaldu w Semprúnowskim czasie przeżywanym) i przestrzenią wyjściową wydarzeń, mających miejsce zarówno przed przybyciem do obozu, jak i po jego opuszczeniu. Podróż deportacyjna z jednej strony łączy narrację *Wielkiej podróży*, z drugiej pozwala na stworzenie, przyswajalnej dla autora, opowieści o całości jego doświadczenia. Jednocześnie zaś sposób ujęcia doświadczenia koncentracijnego, jako wielkiej podróży o nieistniejących konturach czasowych sugeruje, że podróż ta nigdy nie dobiegła końca, a narrator na zawsze pozostaje jednym z więźniów wagonu bydlęcego jadącego do obozu w Buchenwaldzie.

Jednym ze sposobów na oswojenie doświadczenia traumatycznego – kluczowym dla struktury narracji w utworze – jest wskazywany już zabieg przerywania toku opowieści o wydarzeniach dziejących się w świecie diegetycznym i wprowadzanie przez narratora „opowiadającego” dygresji, które ukazują sceny rozgrywające się zarówno przed deportacją, jak i już po niej. Narrator odsuwa z pola swojej świadomości aktualnie otaczającą go rzeczywistość i zanurza się we wspomnieniach. W ten sposób Semprún niejako „wietrzy” duszny wagon bydlęcy, „otwierając” czas i przestrzeń poprzez budowanie równoległych narracji, przerywających tok opowieści narratora „przeżywającego” z wnętrza konwoju, co pozwala mu zdystansować się wobec doświadczeń będących aktualnie jego udziałem. Ferrán zauważa, że zabiegi rozbijające ciągłość narracji pozwalają na przełamanie klaustrofobicznej atmosfery opowieści, zmniejszając jednocześnie traumę związaną z „ponowną” podróżą:

Zakładana „całość” będzie podważana, jak zobaczymy, na niezliczone sposoby, wśród których zaliczyć trzeba niespodziewane anachronie, w które popadał będzie narrator, nieustannie przeskakując w swojej pamięci do sytuacji sprzed i po wobec przedstawianej sceny. Taka strategia sprawia, iż narracja pozbawiona zostaje granic, odsuwając wszelką możliwość jej domknięcia i stając się sposobem, dzięki któremu stawia opór wspomnieniu zamknięcia w wagonie⁶⁰.

⁵⁹ Ibidem, s. 310.

⁶⁰ O. Ferrán, „Quando mas escribo...”, s. 275.

Na traumatyczny charakter pisarstwa Semprúna wskazują także, wzmiankowane już, zjawiska redundancji i rewizji występujące w jego twórczości, co zauważyła także Susan Suleiman: „ciągła rewizja jest literackim odtwarzaniem procesu przepracowywania traumy”⁶¹. Pisarz nieustannie przepisuje swoje wspomnienia, które nigdy nie uzyskują ostatecznego, czyli zinterpretowanego kształtu, stosując w swoich utworach zabieg powtarzania i ponownego rozpatrywania (*la répétition et le ressassement*)⁶² przedstawianych już przez siebie wydarzeń. Ten, według badaczki⁶³, charakterystyczny rys twórczości Semprúna, uwidacznia się przy lekturze następnych dzieł, w których pisarz niejednokrotnie wraca do wątków opisanych w *Wielkiej podróży*, nadając im nowe znaczenie, umieszczając w innym kontekście, dokonując korekty zgodne ze stanem faktycznym lub też dodając nowe detale⁶⁴. Metoda autobiograficzna pisarstwa Semprúna opiera się na ciągłej rewizji obrazu przeszłości, a wobec tego i obrazu własnej osoby. W związku z tym jego twórczość, jak ocenia Colin Davis, idealnie wpisuje się w ramy *trauma studies*, potwierdzając zasadność proponowanych w ich ramach koncepcji⁶⁵. Podobnie stwierdza Ferrán, wskazując że „powieści Semprúna o doświadczeniu Buchenwaldu ukazują, w samej swojej genezie, dynamikę traumy”⁶⁶. Autor *Wielkiej podróży*, tak jak osoby dotknięte traumą, ulega fiksacji i powtarza ten sam gest (w tym wypadku wspomniania i pisania), choć jest świadomy, że przepracowanie doświadczenia obozowego nie jest możliwe⁶⁷. Dla Semprúna, jak się wydaje, istotny jest sam akt powtarzania i odtwarzania wspomnień, pomimo fiaska, jakie działania te każdorazowo przynoszą, pozwalając mu wyłącznie na ustalenie odległości od nieosiągalnego traumatycznego jądra własnej pamięci i jego częściową neutralizację. W twórczości autora *Quel beau dimanche!* powtórzenie powtarza sam gest powtarzania – będąc odciętym od samego źródła swojego doświadczenia, jądra referencji, czyli uniwersum, które nie istnieje już nigdzie, z wyjątkiem świata własnych wspomnień⁶⁸. Semprún skazany jest na ciągły gest powtarzania (albowiem to sam gest, a nie jego zawsze różna treść, ma kluczowe znaczenie

61 S.R. Suleiman, *Revision: Historical Trauma and Literary Testimony*, w: idem, *Crises of Memory and the Second World War*, Harvard University Press, London–Cambridge 2008, s. 158. Jak wskazuje Suleiman w swojej pracy, pamięć u Semprúna jest pamięcią traumatyczną.

62 C. Davis, *What Fiction doesn't say: Reticence in Semprún's Novels*, „Yale French Studies” 2016, nr 129, s. 42.

63 Jak stwierdził Suleiman: „Powiedziałabym, iż rewizja jest znakiem szczególnym Semprúna jako pisarza”. Ibidem, s. 141.

64 W tekście Semprúna występują trzy poziomy powtórzenia, jak wskazuje Razinsky: „w bieżącym stylu zdań i paragrafów, w strukturze czasowej tekstu oraz w powtarzalności tych samych epizodów w różnych tekstach”; L. Razinsky, *Editor's Preface...*, s. 8.

65 Por. C. Davis, *What Fiction doesn't say...*, s. 43–44.

66 O. Ferrán, „Quando mas escribo...”, s. 274.

67 Jak pisał (za Suleiman) Davis: „Wersja powtórzeń Semprúna bliższa jest przepracowaniu”; C. Davis, *What Fiction doesn't say...*, s. 45.

68 Wskazuje na to DeKoven Ezrahi: „Gérard stopniowo staje się świadomy, że granice świata, w którym zamieszkiwał, po jego wyzwoleniu skurczyły się do granic jego pamięci”; *By Words Alone...*, s. 185.

dla pisarza), jedyną stałą, na której może oprzeć własną konstrukcję tożsamościową⁶⁹. Nieustannie powielane (a jednocześnie inne za każdym razem) literackie odbicia własnej osoby zastępują pisarzowi utraconą tożsamość. Stąd też, jako że autofikcje Semprúna są częścią nieukończonego i wciąż tworzonego od nowa projektu tożsamościowego i twórczego zarażem, prawdą byłoby to, co powiedział autorowi *Wielkiej podróży* Carlos Fuentes: „spełniłbyś marzenie każdego pisarza, spędzając resztę życia, pisząc wciąż tę samą książkę, nieustannie odnawianą!”⁷⁰. Ferrán dodał jeszcze:

W rzeczy samej, powieści przywołujące wspomnienia Buchenwaldu są częścią niekończącego się zadania, niekończącego się częściowo dlatego, ponieważ polegającego na zmaganiu się z pamięcią, która nigdy nie zostanie wyczerpana, przeciwnie natomiast, która musi być zapisywana aż do wyczerpania i jeszcze dalej⁷¹.

Dojście do prawdy własnego doświadczenia i istoty tożsamości stanowi bowiem dla Semprúna drogę, której cel zdaje się raczej odsuwać w czasie niż przybliżać, co zauważył Liran Razinsky:

W uwagach wyrażonych wprost (...) Semprún zwraca uwagę na nieustannie powtarzaną próbę ukazania samego siebie, która w pewien sposób nigdy nie zostaje ukończona i nigdy nie przynosi satysfakcji. Jego wspomnienia muszą być pisane i przepisywane i to zadanie nigdy się nie kończy⁷².

Jego samopoznanie dokonuje się w czasie, a wraz z poznawaniem siebie zawsze inaczej pojmuje on (i ujmuje) swoje doświadczenie, wobec czego staje się ono niekończącym się procesem, nieustannie odraczanym i polegającym na ciągłych powtórzeniach, które nigdy nie są ze sobą tożsame, tak jak jego kolejne literackie wcielenia.

Obraz doświadczenia cielesno-zmysłowego w *Wielkiej podróży*

Opis doświadczeń cielesno-zmysłowych odgrywa istotną rolę w procesie relacjonowania przebiegu podróży deportacyjnej przez narratora *Wielkiej podróży*. Pierwsze zdania wincipie powieści, w których opisuje swoje wrażenia cielesne, wskazują, że jego narracja prowadzona jest podczas transportu, bezpośrednio z wnętrza wagonu:

To stłoczenie ciał w wagonie, ten rwący ból w kolanie. Dni, noce (s. 9).

⁶⁹ Jak zwraca uwagę (za Jacquesem Derridą) Colin Davis, w twórczości Semprúna „To, co powtarza powtórzenie, jest rozproszone, odcięte od swojego pierwotnego źródła w historii czy doświadczeniu”; C. Davis, *What Fiction doesn't say...*, s. 43.

⁷⁰ J. Semprún, *L'Écriture ou la ...*, s. 285.

⁷¹ O. Ferrán, „Quando mas escribo...”, s. 288.

⁷² Liran Razinsky, *Editor's Preface...*, s. 10.

Posługując się formami czasu teraźniejszego, narrator wskazuje, że jego opowieść jest równoczesna wydarzeniom, które są w niej relacjonowane. Opisuując natomiast doznania swojego ciała, daje do zrozumienia, że jest jednym z podmiotów w przedstawionej rzeczywistości, uczestnicząc w niej w sposób całoppsychocieleśny. Jednocześnie, poprzez zamienne stosowanie zaimków zbiorowych, pierwszoosobowych i form bezosobowych, akcentuje, że przedstawione doświadczenia są zarówno jego osobistym udziałem, jak i wszystkich deportowanych.

Gérard przedstawia w początkowych partiach utworu wrażenia zmysłowe, będące efektem położenia jego ciała. Wskazuje na unieruchomienie swojego ciała, splątanego z napierającymi nań ciałami współtowarzyszy, co ogranicza perspektywę poznawczą i wywołuje fizyczny dyskomfort:

My stoimy nieruchomo, stłoczeni jedni na drugich, to noc się przybliża, czwarta noc ku naszym przyszłym trupom nieruchomym. Już cztery dni i trzy noce stoimy wciśnięci jeden w drugiego, on z łokciem w moich żebrach, ja z łokciem w jego żołądku. Żeby mógł porządnie postawić obie nogi na podłodze, ja muszę stanąć na jednej. Żeby ja mógł postawić porządnie nogi i rozkurczyć trochę mięśnie łydek, on też staje na jednej nodze. Zyskujemy parę centymetrów i odpoczywamy na zmianę (s. 9–10).

Niemożliwe do wyobrażenia przed wejściem do wagonu zagęszczenie ciał, staje się dla narratora doświadczalną, wyraźnie odczuwaną zmysłowo rzeczywistością. Jego horyzont percepcyjny zostaje skrajnie ograniczony z uwagi na – będące skutkiem zatłoczenia – unieruchomienie ciała, jak i panujący we wnętrzu półmroku. Tym samym rolę głównych nośników informacji percepcyjnej przejmują u niego zmysły słuchu i dotyku:

Wokół nas półmrok, ciężkie oddechy i nagły napór ciał, kiedy ktoś pada. Gdy nas odliczyli stu dwudziestu przed wagonem, ciarki mnie przeszły na myśl, co to będzie. Jest jeszcze gorzej, niż sobie wyobrażałem. Zamykam oczy i znów otwieram. Nie śnię (s. 57).

Odcięcie się od nieprzyjemnych wrażeń, wynikających z nieustannej, uporczywie doznawanej fizycznie i zmysłowo obecności innych ciał, wymaga od narratora podejmowania ciągłych prób mentalnego wyjścia poza przestrzeń wagonu i nakierowywanie świadomości na wspomnienia bądź obrazy, jakie stwarza w swojej wyobraźni. Ponawiane kilkakrotnie próby odtworzenia wspomnień z dzieciństwa kończą się niepowodzeniem z powodu nieustannego oddziaływania na jego ciało rozmaitych bodźców zmysłowych, które uniemożliwiają mu skupienie na przemyśleniach:

Biegłem więc rozpaczliwie ku temu miejscu cichemu i zamkniętemu, za każdym razem jednak, w chwili gdy już do niego dobiegałem, w chwili gdy to wspomnienie zdawało się precyzować, gdy, kto wie, byłem już może bliski rozpoznania tego miejsca, zidentyfikowania go, jakiś gwałtowny wstrząs masy dyszących ciał, jakiś przejmujący krzyk dobyty z samych trzewi lęku, na który nie ma żadnego ratunku, chwytął mnie i przytrzymywał, ściągał mnie z powrotem w rzeczywistość koszmaru tej podróży (s. 217).

Narrator ukazuje deportowanych jako stłoczoną masę ludzką, będącą zbiorem biernych i wrażliwych ciał, które utraciły swoją sprawczość i możliwość panowania nad bodźcami. Ciała więźniów poddawane są w trakcie transportu różnorodnym oddziaływaniom fizycznym, wynikającym z pędu bądź bezruchu maszyny oraz emitowanych przez nią dźwięków i wibracji. Więźniowie, z uwagi na brak przestrzeni umożliwiającej ruch, stają się zakładnikami swoich ciał, odczuwanych jako fizyczne bryły, które stanowią przeszkodę w działaniu i poznawaniu otoczenia. Pozbawieni możliwości przemieszczania się i aktywnego reagowania na bodźce, a tym samym przekształcania swojej rzeczywistości, stają się nagą i bezwonną materią cielesną, o określonej masie, gęstości i wymiarach fizycznych. Ciała deportowanych nabierają cech przedmiotu, utrudniając wykonywanie woli ich świadomości. Skazani są tym samym na śledzenie oddziałujących na nie bodźców i bierną obserwację otoczenia. Ich świadomość skupiona jest wobec tego głównie na analizowaniu drobnych zmian dokonujących się w ich polu zmysłowym:

Stoimy w bezruchu w ciemności i czekamy.

Pociąg gwizdże dwa razy i rusza gwałtownie. (...) Patrzę i to jest świt. Szarawa smuga na horyzoncie, która rośnie. (...) W wagonie wszyscy zaczynają naraz rozmawiać i pociąg jedzie (s. 105).

W momencie gdy deportowani opuszczają wagon, aby odebrać porcję zupy, zwarta masa ludzka znów zostaje rozbita na pojedyncze jednostki. Powrót do wagonu powoduje konieczność zajęcia nowej pozycji i ponownego „wpasowania” się w ograniczoną przestrzeń. Ciała poszczególnych więźniów znów zaczynają stanowić amorficzną i nieruchomą masę, w której każdy pojedynczy ruch powoduje poruszenie całego „organizmu”:

Wystarczyło, że na parę minut mogli rozprostować ręce i nogi, a rzekłbyś, że chłopcy stracili nabyte już przyzwyczajenie tłoczenia się jeden na drugim. Protestują, wołają: „Nie pchajcie się, tak do cholery!”, pod adresem zapóznionych, którzy usiłują sobie znaleźć jakieś miejsce w magmie ciał. (...) Drzwi zasuwały się z wielkim hałasem i magma ciał faluje jeszcze przez parę minut, pomrukując, wybuchając nagle wściekłym gniewem. Później jednak stopniowo wraca spokój, ciała wtłaczają się jedne w drugie, masa ciał ściśniętych w mroku znów dyszy, szepcze i przelewa się, gdy pociąg zarzuca (s. 146–147).

Ścisk i brak wentylacji stają się przyczyną podduszeń. Choć transport, w którym znalazł się Gerard ma miejsce zimą, w wyniku niedotlenienia śmierć ponosi jeden z więźniów. Pomoc, jakiej starają się mu udzielić narrator i chłopiec z Semur, który odstępuje mu miejsce przy otworze wentylacyjnym wagonu, by mężczyzna mógł się dotlenić, okazuje się spóźniona. Gérard nadaje scenie śmierci dodatkowo symboliczny wymiar, cytując ostatnie wypowiedziane przez niego słowa:

Twarz starca jest ściągniętą maską o pustych oczach. Usta ma wykrzywione cierpieniem. (...) Chłopak z Semur patrzy na twarz starego człowieka i nie odpowiada. Ciało starca kurczy się nagle. Oczy odzyskują życie i wpatrują się uporczywie w noc. – Zdajecie sobie sprawę? – odzywa się cicho, ale wyraźnie. Później źrenice znów mu uciekają i ciało osuwa się w nasze ramiona (s. 64).

Ostatnie słowa konającego staną się przedmiotem rozważań narratora, zawierają bowiem skierowane do odbiorcy pytanie o samą możliwość zrozumienia dramatu deportacji. Semprún w *Wielkiej podróży* zdaje się nieustannie oscylować między opartą na referencji relacją testymonialną, którą należy odczytywać w sposób dosłowny, a obrazem literackim, skłaniającym do poszukiwania warstwy symbolicznej ukrytej pod przedstawianymi zdarzeniami. Poziom referencyjny i symboliczny są w utworze nierozzerwanie splecione, dzięki czemu ukazywane w nim sceny nabierają większej siły wyrazu, jednocześnie oddziałując na wyobraźnię odbiorcy i apelując do jego intelektu.

Można zauważyć, że cielesność ukazywana jest w utworze z kilku perspektyw. Pierwszą z nich wyznacza sposób przedstawiania doświadczeń cielesno-zmysłowych postaci narratora. Trzeba wyraźnie wskazać, że Gérard sporadycznie opisuje swoje wewnętrzne doznania cielesne. Poszczególne części ciała narratora zdają się zwykle znajdować poza jego polem postrzeżeniowym, albowiem pojawiający się w utworze opis ich wyglądu zewnętrznego ma lakoniczny charakter. Narrator rzadko informuje o zmianach pozycji ciała (lub tylko pojedynczych członków) oraz aktualnie zajmowanym miejscu w przestrzeni wagonu. Cielesna obecność Gérarda w przestrzeni diegetycznej implikowana jest przede wszystkim przez jego perspektywę percepcyjną i opis podejmowanych działań. Narrator stara się w maksymalny sposób zdystansować wobec bodźców atakujących jego zmysły, zamykając się w świecie swoich myśli i odsuwając z pola świadomości doznania cielesne.

Ciała innych deportowanych ukazywane są w utworze o wiele częściej, choć tylko niekiedy w sposób jednostkowy. Narrator opisuje je, tak jak przedstawiają się w jego doświadczeniu zmysłowym, czyli bądź jako jednolitą amorficzną masę fizyczną, bądź jako nienależące do konkretnych podmiotów, pojedyncze lub splątane członki ludzkie. Taki sposób opisu ciał deportowanych wynika z faktu, że bliskość fizyczna między nim i współtowarzyszami, nie pozwala mu na objęcie wzrokiem całych sylwetek osób, które znajdują się w jego polu percepcyjno-zmysłowym. Narrator nie potrafi rozróżnić poszczególnych jednostek w swoim otoczeniu, niemniej ich ciała są nieustannie obecne w jego doświadczeniu zmysłowym, stanowiąc główne źródło odczuwanych przezeń bodźców percepcyjnych.

W trakcie drogi deportacyjnej, w wagonie zaczyna pojawiać się trzeci rodzaj „ciał” – ciała martwe. Stają się, podobnie jak ekskrementy, rodzajem materii zanieczyszczającej przestrzeń życiową więźniów, wymagają wygospodarowania odrębnego miejsca, tak by nie mieszały się z ciałami żywych. Ciała zmarłych opisywane są przez narratora głównie z punktu widzenia noszonych przez nie oznak śmierci fizycznej:

Niektórym oczywiście nie można już nic pomóc. Nie żyli i już. Po prostu nie żyli i koniec. Ułożyliśmy ich koło pierwszego trupa (...). Ułożyliśmy ich razem, żeby nikt po nich nie deptał, ale to wcale nie była łatwa sprawa w tym lepkiem tłoku. Najprościej jeszcze było zostawić trupy w pozycji poziomej i przesuwac je tak, z rąk do rąk, aż do miejsca, gdzie postanowiliśmy ułożyć je wszystkie razem. Podtrzymywane niewidzialnymi rękami, trupy o oczach nieruchomych, otwartych na świat, który zagasł, wyglądały tak, jakby posuwały się same (s. 222).

Wraz ze śmiercią pierwszego deportowanego pojawia się problem natury higienicznej – należy wydzielić symboliczną granicę między przestrzenią czystą i nieczystą. Gdy w masie ciał żywych pojawia się pierwsze ciało martwe, masa ludzka, niczym jeden organizm, w instynktowny sposób odsuwa się od niego i niczym rodzaj ekskrementu, symbolicznie wydała poza swój strefę fizycznego kontaktu:

Od chwili, gdy powiedzieliśmy, że starzec umarł, masa ciał odsunęła się od nas. Ledwo wyczuwalnie, ale jednak się odsunęła. Masa ciał nie przylega już do nas, nie napiera już na nas z tą samą siłą. Jak skurczliwy organizm meduzy, masa ciał zwarła się. Nie czujemy już tego ciągłego naporu na ramiona i plecy, i nogi (s. 67).

Zgon pierwszego deportowanego stanowi zapowiedź tragedii, która nastąpi kilka godzin później. Niepokojąca cisza zalegająca nocą w wagonie, objaw wyczerpania fizycznego i psychicznego więźniów, jest sygnałem rodzącej się paniki. Narrator porównuje stłoczone ciała do bulgoczącej, bliskiej erupcji magmy. Napięcie nerwowe tłumione przez cztery pierwsze dni podróży, dochodzi do momentu krytycznego, przeradzając się w zbiorową panikę:

Wszystkie rozmowy zresztą ucichły, wszystkie słowa zamilkły w ciągu tych godzin. Zapadliśmy w odrętwienie, w milczenie gęste i lepkie, na którego powierzchnię wydobywały się pęcherzyki powstrzymywanego krzyku, nagłych porywów gniewu czy przerażenia, rozplywając się koncentrycznymi falami, i to nie byłem już ja ani on, ani ty, ten, co krzyczał czy szeptał, lecz kleista magma, jaką tworzymy, tych sto dziewiętnaście anonimowych ust, aż do końcowego wybuchu rozpacz, odartych z ciała nerwów, wyczerpania ostatnich zasobów woli (s. 216).

Wybuch paniki spowodowany podduszeniem deportowanych, opisywany jest jako bezwładna walka kłębiących się, krzyczących i konających ciał. Narrator przedstawia kilku znajdujących się w bezpośrednim zasięgu jego wzroku więźniów, atakujących w amoku przypadkowych współtowarzyszy. W trakcie bezwładnej bójki, Gérard zostaje również „wciągnięty” przez wir walczących ciał. Panika przenosi się z ciała na ciało, obejmując cały wagon i włączając w swój krąg także tych, którzy nie zostali nią ogarnięci, zmuszając ich do obrony przed agresją tych, którzy utracili zmysły. W trakcie walki, ciała zaczynają upadać, pociągając za sobą kolejne. Ci, którzy stracili równowagę, zostali natychmiast strатовani przez pozostałych. W zamkniętej przestrzeni wagonu ciała pozostają w sieci wzajemnych oddziaływań, na zasadzie psychicznego i fizycznego mimetyzmu, stąd też ostatecznie wszyscy deportowani zostają, odwołując się do myśli René Girarda⁷³, niejako „zarażeni” przemocą:

Jest to głos wyraźny, dobitny, odcinający się od wrzawy wszystkich innych głosów, przerażonych, w agonii. Nagle wszystkim zaczęło brakować powietrza, wszyscy są już u kresu, chłopcy zaczynają mdleć, padają, pociągają za sobą innych, ci, co padają pod naporem ciał, też zaczynają się dusić, rozpychają się z całych sił, żeby się wydostać, nie udaje się to wcale albo prawie wcale, krzyczą

⁷³ Por. R. Girard, *Sacrum i przemoc*, t. 1, tłum. M. i J. Plecińscy, Wydawnictwo Brama, Poznań, 1993, s. 40, 106.

coraz głośniejsze, wyją, że za chwilę umrą, robi się ogłuszający wrzask, całkowite zamieszanie, szarpanina w prawo i w lewo, jedni depczą po drugich, to wciągani są do środka wagonu, to znów wypychani ku ścianom (...), krzyczy starzec, jakiś inny, z prawej strony, wali jak oszalały wokół siebie, na oślep, chwytają go za ręce, wyrывa się wrzeszcząc dziko, w końcu powalają go, pada, depczą po nim (s. 218).

W momencie wybuchu zbiorowej paniki, dochodzi do ostatecznego rozpadu norm cywilizacyjnych, którymi więźniowie starali się wciąż kierować w trakcie drogi deportacyjnej. Wyuczony system zachowań społecznych, oparty na komunikacji i współpracy, zostaje zastąpiony przez anarchiczny stan absolutnej wzajemnej rywalizacji i przemocy, czyli, taką strukturę relacji, jaką pragnęli wytworzyć pomiędzy więźniami oprawcy. Semprún opisuje w *Wielkiej podróży* postępujący w trakcie drogi deportacyjnej proces odbierania więźniom ich podmiotowości, poprzez przymuszenie ich do szeregu zachowań regresywnych w stosunku do wyuczonych norm kulturowych. W efekcie stają się nagą, bezbronną masą, pozbawioną dystynkcji i atrybutów cywilizacji.

Po nieudanej próbie ucieczki deportowanych ukarano, odbierając im odzież, po czym ich nagość wystawiono na widok publiczny. Scenę tę można odczytywać w kontekście Sartrowskiej fenomenologii spojrzenia, wyrażonej w *Bycie i nicości*⁷⁴ – dziele, z którym – co warto podkreślić – Semprún podejmuje dyskusję na kartach *Wielkiej podróży*. Deportowani zostali „wrzuceni” w ciało, gdy ich nagość stała się obiektem spostrzeżenia postronnych obserwatorów, Innych, którzy niejako „gwałcą ją swoim spojrzeniem”⁷⁵. Wobec drwiących spojrzeń cywilów, utożsamiający się z losem wystawionych na widok wrogów nagich mężczyzn, narrator doznawał uczucia dojmującego wstydu egzystencjalnego. Ciało ofiar staje się w rękach sprawców narzędziem do ich odczłowieczenia:

W chwili gdy mamy wsiadać z powrotem do wagonu, słyszymy głośne gwizdy, ostre śmiechy, okrzyki. (...) Na dworzec wkroczyła grupa niemieckich cywilów. (...) Śmieją się do łez, wymachują rękami, kobiety gulgoczą histerycznie. Szukamy przyczyny tego ich podniecenia. (...) Bo goście z drugiego wagonu są zupełnie nadzy. Wyskakują szybko z wagonu, usiłując osłonić się rękami, goli jak ich Pan Bóg stworzył. Niemcy mają świetną zabawę. Zwłaszcza cywile. Kobiety podchodzą bliżej, żeby obejrzeć to przedstawienie, tych gołych mężczyzn biegających po peronie, groteskowych, i gulgoczą coraz głośniejsze (s. 145).

W trakcie podróży, jak wskazywałem, narrator usiłuje rzutować swoją świadomość poza ciało i aktualną sytuację. Unieruchomiony, stara się niejako „otworzyć” klaustrofobiczną przestrzeń wagonu, odbywając wędrówkę poprzez labirynt swoich wspomnień bądź kontemplując zmieniające się pejzaże. Poczucie własnej materialności powraca do jego świadomości w momentach, gdy narasta wyczerpanie fizyczne. Unieruchomione w wagonie deportacyjnym ciało staje się dla umysłu narratora rodzajem więzienia, do którego, po

⁷⁴ Por. J.-P. Sartre, *Byt i nicość. Zarys ontologii fenomenologicznej*, tłum. J. Kielbasa i in., Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2007.

⁷⁵ Ibidem, s. 709.

krótkich chwilach ucieczki w swój świat wewnętrzny, zmuszony jest nieustannie powracać, doznając uczucia nierealności własnej egzystencji:

To czwarta noc, proszę nie zapominać, czwarta noc tej podróży. Wraca uczucie, że to my tkwimy nieruchomo. Może to noc się porusza, świat zewnętrzny rozściela się wciąż dalej wokół naszego dyszącego bezruchu. Wzrasta też poczucie nierzeczywistości, rozprzestrzenia się jak gangrena w moim ciele zmorzonym przez zmęczenie (s. 71).

Tym, co zmusza narratora do powrotu z podróży w głąb własnej pamięci jest najczęściej doznanie fizycznego bólu, które przez większość drogi jest skutecznie izolowane przez jego świadomości:

Prawe kolano coraz bardziej mnie boli i puchnie w oczach. To znaczy, czuję dotykiem, że puchnie w oczach (s. 76).

Jak wskazuje Drew Leder, rozwijający fenomenologiczną koncepcję cielesności Merleau-Ponty'ego: „tak samo jak przywraca nas z powrotem do *tutaj*, tak ostry ból, przywołuje nas do teraz”⁷⁶. Fizyczne cierpienie zamyka podmiot w jego cielesności. Sprawia, że niedostrzegalne w warunkach normalnego działania funkcje cielesne stają się doznawalne w uporczywy sposób, ograniczając naturalny proces rzutowania się świadomości podmiotu poza niego samego. W chwili, gdy człowiek doznaje bólu, pisze Merleau-Ponty: „ciało przestaje być punktem zero, ale aktywną obecnością, zmuszając mnie, by się mu opierać”⁷⁷. Ból alienuje podmiot z otoczenia, zamyka dla niego świat i zmusza do skupienia się na własnej fizyczności, która staje się dlań jedynym przedmiotem troski. Świadomość, naturalnie nakierowana na fenomeny zewnętrzne, zostaje uwięziona w ciele, które z elementu umożliwiającego wyjście w świat przekształca się w barierę, która uniemożliwia do niego dostęp. W bólu, jak pisze Leder: „Nie »jestem« już ciałem, zestawem nieświadomych sił, dzięki którym istnieję, lecz »mam« ciało, postrzegalny obiekt w świecie”⁷⁸. Ciało, które cierpi, odczuwane jest jako obcy przedmiot; jak wskazuje autor *The absent body*: „bólące ciało jest często odczuwane jako obce wobec mnie”⁷⁹. W taki właśnie sposób narrator *Wielkiej podróży* doznaje własnego ciała w chwilach fizycznego cierpienia – doświadcza go wtedy jako rozbitego, pokawałkowanego i obcego:

Od kiedy nastał dzień, mam wrażenie, że moje ciało rozsypuje się na kawałki. Czuję każdy z tych kawałków osobno, jakby moje ciało nie było już całością. Bóle mojego ciała rozpraszają się na cztery strony świata (s. 130).

⁷⁶ D. Leder, *The Absent Body*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1990, s. 75.

⁷⁷ Ibidem, s. 76.

⁷⁸ Ibidem, s. 77.

⁷⁹ Ibidem, s. 76.

W momencie odczuwania najsilniejszego bólu, Gérard przywoływał wspomnienia chwil, gdy został zatrzymany przez agentów Gestapo i poddany torturom. Doświadczając fizycznego cierpienia, starał się skupić swoją świadomość i percepcję na wybranym obiekcie zewnętrznym, niejako izolując swój umysł od ciała. Jak pisze cytowany wcześniej Leder: „Odczuwanie ciała jako »tego«, co jest oddzielone od zasadniczego »ja«, przynosi ulgę i przywraca integralność »ja« wobec przytłaczającego zagrożenia”⁸⁰. Ucieczka ku światu stanowiła więc rodzaj strategii psychicznej przybranej przez Gérarda-Semprúna w momentach doświadczania silnego bólu, kiedy jego ciało było bezbronne i bezwolne, stając się narzędziem w rękach Innego. Usiłował on wówczas, dzięki sile swojej woli, zdystansować się wobec odczuwanych bodźców, rzutując jaźń poza granice swojego ciała:

Zaprowadzili mnie do drzewa w ogrodzie, obok klombu róż, i wiedziałem, że zawieszą mnie na gałęzi, na sznurze przeciągniętym między kajdankami, a potem puszcza na mnie psa. Pies warczał już na smyczy trzymanej przez wysokiego blondyna, który wyglądał tak, jakby się pudrował. Później, o wiele później spojrzałem na róże przez tę mgłę przed oczami. Starałem się zapomnieć o moim ciecie i o bólach mojego ciała, starałem się unierzeczywić moje ciało i wszystkie zakłócone doznania mojego ciała, patrząc na róże, napełniając wzrok różami. W chwili, kiedy już mi się to udawało, zemdlałem (s. 169).

Niemniej kolejna próba „ucieczki z ciała” kończy się dlań niepowodzeniem. Uczucie natarczywego bólu nie pozwala wyizolować się świadomości. Cierpiące ciało przybiera w umyśle Gérarda monstrualne rozmiary – doznawane jako rozbite, zamyka dla niego świat szczerzej niż ściany wagonu:

Teraz jednak nie potrzebuję tej bolesnej zabawy, żeby rozproszyć dookoła moje doznania cielesne, dzisiaj każdy udręczony i zdeptany kawałek mojego ciała ucieka w inną z czterech stron. Zostaje mi tylko wewnątrz mnie ta ognista kula, gąbczasta i piekąca, gdzieś za oczami, i w niej zdają odbijać się, czasem miękko, a czasem z ciągłą ostrością wszystkie bóle mego udręczonego ciała rozbitego na kawałki, rozproszone wokoło (s. 131–132).

Powieść Semprúna odczytywać można jako tekst o rozpadzie. Rozpadowi ulegają zarówno świadomość, tożsamość i pamięć narratora, jak też jego ciało, a wraz z nim – ciała otaczających go postaci. Ciała w *Wielkiej podróży* opisywane są jako pokawałkowane, tak jak pokawałkowana jest sama struktura tekstu, obrazująca doświadczenie rozpadu, które towarzyszyło Semprúnowi i w czasie deportacji, i w późniejszym poobozowym życiu. Trzeba jednakże wskazać, że scalenie podmiotu narracji – jako całości składającej się z ciała i umysłu – następuje, paradoksalnie, właśnie w momentach, gdy doznaje on intensywnego bólu. Narrator zanurza się wówczas w pełni w swoim bieżącym doświadczeniu, egzystuje w sposób absolutny w swoim „tu i teraz”. Jego jaźń integruje się z ciałem w doznaniu rozpadu.

Momenty, w których narrator doświadcza wyraźnie i bezpośrednio swojego ciała – chwile dokuczliwego bólu – przeplatane są godzinami, w których cielesność pozwala o sobie

⁸⁰ Ibidem, s. 77.

zapomnieć, a jego świadomość rzutować się w czasie i przestrzeni. Ciało „powraca” po raz kolejny wraz z bólem kolana po śmierci chłopca z Semur. Obecność współtowarzysza, a jednocześnie partnera do rozmów, pozwalała Gérardowi na skupienie się na snuciu rozważań wewnętrznych i przywoływaniu wspomnień, a tym samym, na zapomnienie o kondycji swojego ciała i uporczywej obecności innych ciał. Fikcyjny interlokutor, którego zadaniem było przeprowadzenie narratora przez podróż deportacyjną, staje się dlań po śmierci obciążającym go brzemieniem, które będzie trzymał w swoich ramionach aż do momentu opuszczenia wagonu, gdy zostanie zmuszony do pozostawienia go wraz z innymi zmarłymi:

Zaciska konwulsyjnie dłonie na moich ramionach i krzyczy głosem niskim i ochrypłym: „Nie zostawiaj mnie, bracie”. Chciałem mu powiedzieć, żeby się nie wygłupiał, nie wygłupiaj się, bracie, jak mógłbym cię zostawić, ale jego ciało sztywnieje nagle i robi się ciężkie, o mało nie padłem, w tej masie mrocznej i dyszącej, z tym nagłym ciężarem kamienia ciężkiego i martwego u szyi. (...) Po ciąg jedzie szybko, a ja podtrzymuję pod pachy trupa mojego kolegi z Semur. Trzymam go na odległość wyciągniętych ramion, pot spływa mi po twarzy mimo chłodu nocy wdzierającego się przez otwór, w którym błyskają teraz światła (s. 227).

O ile wewnętrzne doznanie cielesne, jakim jest ból, jest sygnalizowane w utworze kilkakrotnie (choć, co trzeba podkreślić, za każdym razem w sposób zwięzły i lakoniczny), inne rodzaje doznań płynących bezpośrednio z ciała zostają w utworze niemal całkowicie przemilczane. Bezpośrednie sygnały wskazujące na to, że narratorowi doskwierało pragnienie czy głód, są dość nieliczne. Gérard wzmiankuje jedynie, że chłopiec z Semur dzielił się z nim swoimi zapasami pożywienia w czasie podróży. Opis podziału żywności służy jednakże wskazaniu na sporadycznie występujące akty wzajemnej pomocy i przyjacielskie gesty, wymieniane między obcymi sobie współtowarzyszami niedoli:

Co do chłopaka z Semur, to on się nie zastanawiał. Miał sześć jabłek chrupiących i soczystych i dał mi trzy. To znaczy każde z soczystych jabłuszek podzielił na pół i dał mi sześć soczystych połówek (s. 61).

Co więcej, trzeba wskazać, że z uwagi na fikcyjny status postaci przyjaciela narratora, scena ta ma bardziej symboliczny niż referencyjny wymiar i służy, jak się wydaje, ukazaniu stopnia nieprzygotowania narratora do podróży deportacyjnej, faktycznie odbywanej przezeń w osamotnieniu. W momencie, gdy Semprún powraca do tych wydarzeń w wyobrażeniu, pisząc *Wielką podróż*, kreuje dla swojego *alter ego* przyjaciela, którego zadaniem jest udzielanie mu pomocy i wsparcia, dzięki czemu traumatyczne ostrze wspomnień z okresu deportacji ulega stępieniu. Fikcyjność postaci chłopca z Semur nie wyklucza w sposób całkowity referencyjnego charakteru sceny dzielenia się żywnością i gestów bezinteresownej pomocy, jakiej udzielali sobie deportowani, którzy częstokroć wynajdywali nieoczywiste sposoby na ułatwienie sobie przetrwania w podróży, na przykład walki z pragnieniem:

Jabłka dawno mu się skończyły, bo podzielił się nimi ze mną. Podaje mi tubkę pasty i biorę jej trochę na wyschnięte wargi. Oddaję mu tubkę (s. 57).

Gérard, jak wskazywałem, usiłuje niejednokrotnie w trakcie transportu, bądź to skierować swoje myśli na przedmioty abstrakcyjne, bądź też skupić percepcję na krajobrazach, które mógł podziwiać na trasie konwoju. Pozycja, jaką zajmował w przestrzeni wagonu przez większą część drogi do Buchenwaldu pozwalała mu na obserwację przez jeden z otworów wentylacyjnych widoków, jakie roztaczały się na zewnątrz. Momentami, w celu wyizolowania się z uwięzionego ciała, Gérard usiłował wysiłkiem woli skupić swoją świadomość wyłącznie na wrażeniach odbieranych przez wzrok, odcinając bodźce płynące z innych zmysłów:

Otwieram szybko oczy, żeby przechwycić krajobraz, zaskoczyć go. Jest. Po prostu jest, nie ma nic innego do roboty. Mógłbym umrzeć teraz, na stojąco, wtłoczony między przyszłe trupy, a on i tak by był. (...) Zamykam oczy, otwieram oczy. Moje życie jest już tylko tym ruchem powiek, który odsłania mi dolinę Mozeli. Moje życie uciekło, unosi się nad tą zimową doliną, jest tą doliną łagodną i ciepłą w chłodzie zimy (s. 12).

Gérard usiłuje niejako „roztopić” własną świadomość w aktach kontemplowania krajobrazu, niczym dzieła sztuki:

Nie trzeba dać się rozproszyć tej spokojnej radości. Mozela, jej pagórki, jej winnice, jej miasteczka pod śniegiem, wchodzi we mnie przez oczy. (...) Mozela wchodzi do mnie przez oczy, zalewa mój wzrok, nasycza powolnymi wodami moją duszę podobną do gąbki. Nie jestem już niczym innym jak tą Mozelą, która wdzierą się we mnie przez oczy (s. 12–13).

Narrator pozwala się „przenikać” perspektywie zewnętrznej. Wydaje się, że pragnie zająć miejsce obserwowanego przedmiotu, dosłownie złączyć się z podziwianym krajobrazem i rozproszyć w nim swą świadomość. W następstwie role między spoglądającym i oglądanym ulegają odwróceniu. Natura zdaje się patrzeć na obserwującego ją narratora jego oczami, stając się milczącym świadkiem drogi do obozu. Podziwiany przez Gérarda krajobraz udziela mu swej władzy patrzenia i doświadczenia, potwierdzając jego istnienie:

Mój wzrok jest niczym bez tego krajobrazu. Bez tego krajobrazu byłbym ślepy. Mój wzrok nie odkrywa tego krajobrazu, to ten krajobraz powołuje do życia mój wzrok. To światło tego krajobrazu stwarza mój wzrok. Dzieje tego krajobrazu, długie dzieje tworzenia tego krajobrazu pracą winogradników znad Mozeli nadają memu wzrokowi, mnie całemu rzeczywistą konsystencję, ciało. (...) Otwieram oczy, zamykam oczy, moje życie jest już tylko ruchem powiek (s. 15).

Choć obserwacja krajobrazu pozwala narratorowi przede wszystkim na zawieszenie świadomości swojej obecności w wagonie, ma także wymiar praktyczny – umożliwia zorientowanie się w aktualnym położeniu konwoju:

Na peronie widać jakichś ludzi, a nazwa stacji wypisana jest na tablicy: Trier.
Co to za miasto? – mówi chłopak z Semur.

Przecież widzisz, Trewir – odpowiadam (s. 36).

Śledzenie trasy konwoju było jednym z głównych zajęć deportowanych, umożliwiając im określenie jego aktualnej lokalizacji i snucie domysłów co do prawdopodobnej destynacji. W przypadku narratora *Wielkiej podróży* nazwy mijanych miejscowości są głównie rodzajem katalizatora wywołującego wspomnienia lub pobudzającego do marzeń. Są istotne przede wszystkim w kontekście jego „wielkiej podróży” przez kluczowe miejsca w swojej biografii, dopiero w dalszej kolejności mają znaczenie referencyjne.

Gérard, jak wskazywałem, spędza większą część podróży przy otworze wentylacyjnym, odwrócony plecami do tłoczącej się za nim masy ludzkiej. Takie umieszczenie postaci narratora w przestrzeni wagonu jest dość częstym zabiegiem stosowanym przez autorów prozy deportacyjnej, pozwala bowiem na zwiększeniu jego horyzontu percepcyjnego, a tym samym – wprowadzenie większej liczby elementów o charakterze referencyjnym, co jest szczególnie widoczne w utworach postmemorialnych (zwłaszcza analizowanym dalej *Wagonie* Ryknera). Fakt, że wzrok narratora jest zwykle odwrócony od postaci współtowarzyszy i skierowany niemal nieprzerwanie w stronę świata zewnętrznego, zdaje się wyrażać w sposób symboliczny stosunek autora do opisywanej rzeczywistości. Pozycja narratora, ustawionego „plecami” do wagonu, ukazuje jego mentalną separację od pozostałych współwięźniów. Semprún, odtwarzając w *Wielkiej podróży* swoją drogę deportacyjną, nie przyjmuje roli biernego aktora zdarzeń, lecz korzysta z możliwości stania się ich współtwórcą i sprawowania kontroli nad ich przebiegiem. Zajmuje więc w swoim utworze takie miejsce, które pozwala mu na zachowanie pewnej autonomii w stosunku do pozostałych deportowanych oraz dystansu poznawczego (a zarazem psychologicznego) wobec opisywanych przez siebie wydarzeń. Gérard sytuuje się na symbolicznej granicy między rzeczywistością koncentracyjną, a światem zewnętrznym. Jednocześnie jest w wagonie i poza nim, zachowując status odrębnej jednostki nie tylko z racji funkcji narratora opowieści, lecz także i w ramach opisywanej przez siebie rzeczywistości. Miejsce, w jakim autor sytuuje postać swojego *alter ego*, wydaje się symbolizować na głębszym poziomie pozycję pozwalającą mu na zachowanie psychicznego dystansu wobec przywoływanych doświadczeń. Semprún stwarza dla siebie w utworze bezpieczną perspektywę poznawczą wobec traumatyzujących wspomnień z okresu deportacji, powracając do przestrzeni wagonu niejako „na własnych zasadach” i sprawując pełną kontrolę nad jej przebiegiem. Autor odtwarza swoją „wielką podróż, by nadać jej sens i umieścić w porządku biograficznym, a jednocześnie nieustannie uchyla się przed zbyt silnym utożsamieniem z uwięzionym w wagonie narratorem diegetycznym – „ja” przeżywającym – i powtórłą traumatyzacją. Nie tyle więc odtwarza, co stwarza tę podróż, wypełniając ją nowymi treściami i wspomnieniami, albowiem droga deportacyjna przedstawiona w utworze stanowi w planie symbolicznym, podróż przez osobistą historię autora. Semprún odbywa więc swoją podróż powtórnie w taki sposób, by jej doświadczenie stało się dla niego przyswajalne i przedstawialne, a jej traumatyczny charakter uległ częściowej neutralizacji. Tym samym Gérard, pozostając ciałem w wagonie, jest

mentalnie poza jego przestrzenią, stoi niejako obok własnego doświadczania deportacyjnego, przyglądając mu się z całościowej perspektywy swojej biografii.

Wzrok pozostaje dla narratora tym nieskazitelnym zmysłem, który jest całkowicie podporządkowany woli jaźni; pozwala w dowolnym momencie „opuścić” mentalnie wagon i własne ciało, rozpraszając się w widzianej przestrzeni. Gdy zamyka oczy, wypierane bodźce pojawiają się ponownie w polu jego świadomości. Odczuwa on wówczas na powrót wszystkie niepożądane wrażenia, a wraz z nimi – poczucie uwięzienia w przestrzeni wagonu. Szczególnie aktywny staje się wówczas zmysł słuchu, który zaczyna dokładnie rejestrować dźwięki i szумы wywoływane przez pracę maszyny i emitowane przez innych deportowanych. Słuch – w przeciwieństwie do wzroku – nie oferuje możliwości ucieczki mentalnej i nie poddaje się jego pełnej kontroli. Dlatego też pojawienie się nagłych i silnych bodźców pochodzących od tego zmysłu przerywa niejednokrotnie jego podróże we wspomnienia oraz akty kontemplacji krajobrazów. W momencie, gdy doświadcza wrażeń akustycznych (a często także taktylnych) o dużej intensywności, zostaje na powrót „osadzony” w ciele i powraca do niego świadomość, że jest jednym z ponad setki zamkniętych w wagonie mężczyzn:

W wagonie rozlegają się nagle krzyki, wycia. Gwałtowny napór bezwładnej masy stłoczonych ciał. Przykleja nas dosłownie do ściany. Twarzą ocieramy się o kolczasty drut, którym zasupłany jest otwór. Patrzymy na dolinę Mozeli (s. 16).

Jak można zauważyć, Semprún stara się oddać wrażenie niewyobrażalnego tłoku przez opis reakcji ciała narratora na nieustannie bombardujące jego świadomość silne bodźce, pochodzące jednocześnie z kilku kanałów zmysłowych. Z uwagi na niemożność ustalenia ich źródła, a także w wyniku ograniczeń percepcyjnych wywołanych półmrokiem i ścisaniem, opisuje je jako niemożliwy do scalenia i zinterpretowania zbiór wrażeń o trudnym do ustalenia pochodzeniu. Obiekty stanowiące źródło tych bodźców zdają się rozpadać, stają się płynne w odbiorze zmysłowym, jako że nie sposób rozróżnić ich form i granic. Docierające do narratora głosy ludzkie zdają się nie przynależeć do konkretnych osób, gdyż nie jest on w stanie ustalić ich pochodzenia. Stąd też sprawiają wrażenie, jakby istniały jako samodzielnie istniejące, „nieludzkie” istoty. Gérard doświadcza obecności innych osób w swoim polu zmysłowym jako bytów w stanie rozpadu, niejako „pokawałkowanych”. W doznaniu zmysłowym narratora postaci jego współtowarzyszy zarysowują się bowiem na podstawie zbioru różnorodnych, chaotycznie docierających doń bodźców. Obraz mentalny, jaki tworzy na ich podstawie ma charakter fragmentaryczny i niemożliwy do scalenia. Określenie własnego schematu cielesnego staje się dlań trudne, jako że nie jest on w stanie powiązać różnorodnych informacji zmysłowych, stających się zbiorem nieskoordynowanych sygnałów o niejasnej treści. Zmysły słuchu i wzroku zaczynają pracować niemal niezależnie. Narrator z jednej strony rejestruje odcieleśnione głosy, z drugiej doświadcza wokół siebie nieustannego ruchu odpodmiotowionych ciał:

Cztery czy pięć rzędów za nami robi się nagle poruszenie, słychać krzyki.

– Co tam znowu? – pyta chłopak z Semur.

Masa ciał przelewa się z jednej strony na drugą.

– Powietrza, trzeba mu powietrza – krzyczy ktoś za nami.

– Odsuńcie się, cholera, niech stanie bliżej okna! – woła ktoś inny.

Masa ciała faluje, wgłębia się i wypycha w stronę okna i do nas bezwładne ciało jakiegoś starego człowieka. Chłopak z Semur podtrzymuje go z jednej strony, ja z drugiej i trzymamy go w zimnym powietrzu wdzierającym się przez okienko (s. 64).

Deportowani są więc identyfikowani w tekście przez narratora jako nieprzynależące do ciał głosy, stające się feerycznymi bytami, będącymi wyłącznymi sygnałami obecności innych osób w wagonie, których materialność sprowadza się w jego doznaniu wyłącznie do zasłyszanych słów, niekiedy nieartykułowanych dźwięków, salw śmiechu itd.:

– Trzeba poprosić Niemców, żeby zatrzymali pociąg – odzywa się jakiś nowy głos.

– Po co? – pyta ktoś.

– Żeby zabrali ciało i odesłali rodzinie – powiada ten nowy głos.

Rozlegają się śmiechy, zgrzytliwe i trochę brutalne.

– Jeszcze jeden, co oglądał *Wielkie złudzenia* w naturalnych kolorach – rzuca ktoś z paryskim akcentem (...).

– I co wy tam wyrabiacie – krzyczy ktoś (s. 67).

Niemówność odwrócenia się, czy dokonania zmiany pozycji ciała sprawia, że głosy docierające do Gerarda nie mają „twarzy”, a jego zdolności poznawcze ograniczone do minimum, co uniemożliwia mu rozpoznanie twarzy osoby, z którą wchodzi w interakcję, a tym samym nawiązanie z nią pełnego i trwałego kontaktu:

– Słuchaj no, bracie – odzywa się jakiś głos gdzieś za mną.

Chłopiec z Semur spogląda w tamtą stronę.

– Do nas mówisz? – pyta.

– Tak – odpowiada tamten – chciałbym coś powiedzieć twojemu koledze.

Lecz ja stoję wciśnięty w masę ciał. Nie mogę odwrócić się w stronę tego gościa, który chce mi coś powiedzieć (s. 184).

Słuch stanowi dla narratora główny kanał zmysłowy pozwalający na śledzenie i identyfikację wydarzeń mających miejsce w wagonie. Wzrok skupiony jest bowiem, jak wskazywałem, niemal przez całą podróż na śledzeniu widoków, jakie roztaczają się z pociągu. W momencie, gdy narrator zostaje odsunięty od okna, zmuszony jest do pozyskiwania informacji na temat świata zewnętrznego przez pośredników, którzy zajęli jego wcześniejsze miejsce. Dopiero, gdy podobnie jak jego współtowarzysze, zostaje zmuszony do śledzenia informacji dostarczanych przez anonimowe głosy dochodzącego od strony otworu wentylacyjnego, staje się w sposób pełny jednym z nich:

– Co tam widać? – pyta ktoś. (...)

– Nic – odpowiada któryś z tych, co stoją przy okienku. (...)

Nagle słychać odgłos kroków na żwirze nasypu.

- Idą.
- Pewnie robią obchód, za każdym razem, jak stajemy, robią obchód (s. 223–224).

Stosunkowo mało istotny na mapie percepcyjnej *Wielkiej podróży* jest jeden z najbardziej wrażliwych, a jednocześnie najbliższych pamięci cielesnej zmysłów – węch. Fakt niewielkiej obecności opisów wrażeń zapachowych Gérarda w czasie drogi deportacyjnej wydaje się symptomatyczny. Wrażenia olfaktoryczne bowiem, jak już wskazywałem, zachowywane są w sposób niemal nienaruszony w pamięci głębokiej, powracając jako obrazy zapachowe, odsyłające bezpośrednio i w sposób przedjęzykowy do sytuacji z nimi związanych⁸¹. Narrator sporadycznie wspomina o napaści ekskrementalnej i wszechobecnym odorze fekaliiów panującym w wagonie. Autor zdaje się oswajać traumatyczne wspomnienie konieczności obcowania z nieczystościami, poprzez nadanie mu wymiaru anegdotycznego:

Rozlega się brzęk kubła, który szura po drewnianej podłodze. Słychać przekleństwa, zmieszane okrzyki. Później metaliczny dźwięk pokrywy, która musiała widać upaść.

- Ach łajdaki – woła jeszcze ktoś inny.
 - Co się dzieje?
 - Te bałwany wyróciły w końcu kibel – wyjaśnia ktoś.
 - Skąd znowu – powiada ten, który twierdzi, że miał dotąd kibel pod nosem – tylko trochę chlapnęło.
 - Już ja poczułem jak chlapnęło, prosto na moje nogi – mówi ten, co przedtem.
 - Umyjesz sobie, jak przyjedziemy – powiada ten, co dowcipkował.
 - Myślisz, że jesteś zabawny? – mówi ten, któremu wylało się na nogi. (...)
- Słychać śmiechy, niewybredne żarty i zdławione protesty (s. 68).

Narrator tylko raz wspomina o nieznosnym fetorze i zaduchu panującym w wagonie, jako doświadczeniu skrajnym, jednakże i w tym wypadku stosuje metodę mentalnego eskapizmu – próbuje przywołać we wspomnieniach znane sobie przyjemne zapachy:

I tak na przykład wtedy właśnie, a nie kiedy indziej, bo na próżno przetrząsam całą resztę tej podróży, minuta po minucie, nie ma takiego miejsca, w którym mógłbym umieścić ten sen czy to wspomnienie, (...) ten sen czy to wspomnienie o miejscu spokojnym, pachnącym roztopionym woskiem (...) dokąd chroniłem się, uciekałem przed wilgotnym zaduchem wagonu, to wielkie milczenie pachnące woskiem i dębem, wywoskowanym dębem, w które zanurzałem się, by uciec od wciąż wzrastającej wrzawy, która wkrótce, z zapadnięciem nocy, osiągnęła swój punkt szczytowy (s. 212–213).

Gérard usiłuje odsunąć od siebie nieprzyjemne wrażenia zmysłowe, poszukując w pamięci wspomnień z dzieciństwa związanych z pozytywnymi bodźcami sensorycznymi. Stara się zanurzyć w rzece własnej pamięci, niemniej próby te okazują się nieskuteczne, gdyż w sytuacji skrajnego dyskomfortu zmysłowego metoda proustowskiego odnajdywania czasu zawodzi:

⁸¹ Por. np. N. Seremetakis, *Pamięć zmysłów. Oznaki przejściowości*, tłum. K. Kuberska, K. Pietrkowiak, „Etnografia. Praktyki, Teorie, Doświadczenia” 2018, nr 4, s. 133–150.

Później oczywiście, z dziecinną łatwością zidentyfikowałem ten sen czy to wspomnienie, tę tęsknotę mglistą i jasną, jednocześnie połyskliwą i matową wśród bardzo realnego kosmaru wagonu. (...) Tamten sen był tylko tęsknotą za tym miejscem spokojnym i zamkniętym, dokładnie niezidentyfikowanym, tęsknotą prowadzącą jedynie do niejasnego poczucia niepowetowanej straty, braku niedającego się wyrównać, w wilgotnym zaduchu wagonu, w którym rozlegną się wkrótce nieprzyjemne krzyki (s. 214).

Konieczność podróżowania w nieznośnym fetorze, przy jednoczesnym braku możliwości cywilizowanego załatwiania potrzeb fizjologicznych, jest bez wątpienia jedną z najwyższych form poniżenia, jakim poddano deportowanych. Niemniej, co symptomatyczne, autor *Wielkiej podróży*, podobnie jak Rousset w *Les jours de notre mort*, nie wskazuje w żadnym fragmencie swojego utworu, aby musiał zmagać się z problemami natury higienicznej w trakcie odbywania podróży – *de facto* nie zaznacza w ogóle, iżby kwestia załatwiania potrzeb fizjologicznych osobiście go dotyczyła. Bez wątpienia można to przypisać występowaniu powszechnego wśród autorów pierwszego pokolenia zjawiska świadomej i podświadomej autocenzury. Z jednej bowiem strony świadkowie usiłowali przedstawić taki obraz samych siebie, z jakim pragnęli się utożsamić – wyłączali więc ze swoich narracji wszelkie elementy, które mogłyby mieć charakter skrajnie degradujący – z drugiej zaś bez wątpienia niektóre z ich wspomnień cielesnych mogły ulec zatarciu bądź świadomemu wyparciu, w tym jak można domniemywać i te, które związane były z kwestiami fizjologicznymi i atakiem ekskrementalnym.

O kontakcie z nieczystościami Semprún wspomina po raz drugi w momencie wybuchu paniki w wagonie. Deportowani, którzy stracili przytomność, cuceni są przez innych zwilżonymi w moczu chustkami. Po raz kolejny motyw nieczystości potraktowany jest w sposób anegdotyczny:

– Nie mamy wody, chłopcy – mówi – więc zanurzymy chustki w moczu, wystawimy je na powietrze i będą zimne kompresy do cucenia tych, co mdleją. (...) Chłopcy wokół mnie oddają mocz do puszek, kiedy puszki są pełne, rozdziela je, zbiera chustki, zanurza je w moczu, a później podaje tym, co stoją przy okienku, żeby wystawili je na lodowaty chłód nocy. (...) Podnosimy tych, co stracili przytomność, przykładamy im wilgotne i lodowate chustki na czoło, na twarz, przysuwamy ich jak najbliżej do świeżego powietrza, to ich cuci. Fakt, że coś robią, podtrzymuje innych, tych, którym nie zrobiło się jeszcze słabo, dodaje im sił, uspokaja. I tak poczynając od naszego kąta, sposób rozprzestrzenia się coraz dalej, koncentrycznymi falami rozciąga się na resztę wagonu (s. 221).

Powyższa scena służy nie tylko ukazaniu stopnia pohańbienia deportowanych, lecz jest jedną z nielicznych, gdy w przestrzeni wagonu pojawia się atmosfera zbiorowej solidarności. Kooperacja pozwala więźniom na krótkotrwałe stworzenie wspólnoty, rozładowuje narosłe napięcie i wpływa na polepszenie nastrojów w wagonie po kryzysie spowodowanym wybuchem paniki. Pojawiają się żarty oraz śmiech:

Panika uspokaja się z wolna. Wciąż jeszcze są tacy, co mdleją, ale od razu zajmujemy się nimi, przy-suwamy ich do okienek, do tych, co mają puszki od konserw pełne moczu. Cucimy ich, bijąc po twarzy, czasem przykładając chustki wilgotne i lodowate.

– W mojej puszcze już nic nie ma – mówi ktoś – trzeba by ją napęłnić.

– Podaj tu – odzywa się ktoś inny – mogę ci dać.

Tu i ówdzie słychać nawet śmiechy. Koszarowe dowcipy (s. 222).

Podróż pamięcią do okresu deportacji wyzwala u narratora powrót niektórych wspomnień o charakterze gustatywnym. Smak czarnego chleba obozowego porównany jest w utworze do Proustowskiej magdalenki, przywołując natychmiast w świadomości Géra-rda reminiscencje z czasu pobytu w Buchenwaldzie. Utwór Semprúna stanowi swoisty komentarz do słynnego dzieła Prousta – zwraca uwagę na pominięty przezeń aspekt działania zmysłowej pamięci mimowolnej, stanowiącej fenomen psychiczny, na którym autor w *Poszukiwaniu straconego czasu* oparł swoją koncepcję powrotu do przeszłości, czyli nie-pożądaną powrót wspomnień o charakterze traumatycznym. Opisany przez Prousta me-chanizm przywoływania wspomnień poprzez uruchomienie głębokiej pamięci zmysłowej zostaje potraktowany przez Semprúna w sposób przewrotny. Wskazuje on bowiem, że w przypadku osoby naznaczonej obozową traumą, ten typ pamięci posiada skrajnie od-mienną, niepożądaną treść. Dla byłego deportowanego mimowolne powroty smaków i za-pachów z przeszłości, zamiast wskrzeszać atmosferę utraconego raju młodości, przywołują wypierane wspomnienia z lagru:

I wtedy ten smak czarnego chleba, lekko kwaskowaty, to powolne żucie czarnego chleba, gruzło-watego, sprawiało, że ocknęły się we mnie brutalnie tamte cudowne chwile, kiedy jedliśmy naszą porcję chleba w obozie. (...) Znieruchomiałem z ręką w powietrzu z kromką dobrego, czarnego chleba, lekko kwaskowatego, w dłoni, i serce biło mi jak oszalałe (s. 135).

Ze wspomnieniem drogi do obozu wiąże się także słony smak zupy rozdawanej więź-niom przez niemieckich żołnierzy w trakcie jednego z postojów. Narrator oraz chłopiec z Semur, po posmakowaniu wywaru, postanawiają zrezygnować z jego konsumpcji, uświa-domiwszy sobie, że jego spożycie może wyłącznie zwiększyć dokuczliwe uczucie pragnie-nia, które towarzyszyło im od czterech dni:

W pośpiechu łapiemy białe miski, które rzeczywiście są z fajansu, i podsuwamy je kucharzowi. To nie jest kawa, to nie jest woda, to jest rodzaj brązowej mazi. Chłopak z Semur podnosi miskę do ust.

– Świnie – mówi – słone to jak woda morska.

Teraz ja z kolei i próbuję, i rzeczywiście. Jest to maź gęsta i słona.

– Wiesz – mówi chłopak z Semur – lepiej nie jedzmy tego świństwa.

Zgadzam się z nim i odstawiamy miski pełne. Jakiś żołnierz patrzy na nas oczami okrągłymi ze zdziwienia (s. 144).

Podsumowując powyższe rozważania należy wskazać, że pomimo niewątpliwego nowatorstwa Semprúna w sposobie budowania narracji testimonialnej⁸², zastosowana przez niego forma ukazywania doświadczenia zmysłowego i cielesnego nie podlega silnej ewolucji, w stosunku do opublikowanego tuż po wojnie świadectwa Rousseta *Les jours de notre mort*. W obydwu utworach odnaleźć można nie tylko bardzo zbliżony zestaw motywów, lecz także podobną, implikowaną przez przyjętą przez autorów formę narracji, perspektywę postrzegania własnego doświadczenia cielesno-zmysłowego. Podobnie jak w powieści Rousseta, narrator *Wielkiej podróży* – choć w nieco inny sposób – stara się zdystansować zarówno wobec współtowarzyszy deportacji, jak i własnej, zanurzonej w horrorze zmysłowym cielesności. Gérard, podobnie jak narrator *Les jours de notre mort*, poprzez zastosowanie perspektywy zbiorowej w opisie bezpośrednich doznań zmysłowych, usiłuje „zapomnieć” o własnych odczuciach płynących z ciała. Zanurza się w tym celu w strumieniu swojej pamięci bądź też skupia na przyjemnych wrażeniach wzrokowych, co pozwala jego świadomości na czasowe wyzwolenie „z więzów ciała”. Tak jak w świadectwie Rousseta, w *Wielkiej podróży* rozpoznać można obecność struktur, które mają stworzyć ekran chroniący autora przed ponownym zanurzeniem w traumatycznych przeżyciach – obydwaj autorzy starają się prowadzić opowieść o swoim doświadczeniu deportacji z bezpiecznej, intelektualnej pozycji, unikając sięgania do źródeł pamięci cielesnej i bezpośredniego „wchodzenia” w sytuację doznaniową więźnia. Ciało narratora w świadectwie Semprúna pojawia się więc relatywnie rzadko w toku jego opowieści, a jego obecność ma przede wszystkim charakter implikowany przez opis danego działania lub czynności, które wymagają jego niezbędnego udziału. Gérard nie przygląda się reakcjom własnego ciała i zmianom, jakie w nim zachodzą pod wpływem skrajnych czynników oddziałujących nań w trakcie transportu do obozu, zaś głównymi zmysłami, jakimi się posługuje, pozostają „nieskaziteln” zmysły wzroku oraz słuchu. Zwrot w stronę ciała świadka i jego reprezentacji nastąpi dopiero w utworach autorów postmemorialnych, dla których *Wielka podróż* stanowić będzie niezaprzeczalnie punkt odniesienia w sposobie konstruowania narracji o dramacie deportacji.

⁸² Warto wymienić najważniejsze jego przejawy: 1) analizowane zjawisko łączenia elementów faktograficznych z fikcjonalnymi; 2) wyraźne przesunięcie wektora treści z rzeczywistości koncentracyjnej w stronę wątków autobiograficznych i osobistych; 3) zastosowanie narracji wzorowanej na modelach prozy literackiej, a nie dokumentarnej; 4) podkreślenie traumatycznego charakteru doświadczenia lagrowego poprzez specyficzne ustrukturyzowania wypowiedzi testimonialnej.

Ciało odnalezione. Literatura postmemorialna

Alain Fleischer, *Moi, Sándor F.*

Urodzony w 1944 roku Alain Fleischer spełnia się na wielu polach działalności artystycznej, jest uznanym fotografem, artystą plastykiem, reżyserem oraz autorem licznych esejów i powieści, do najbardziej znanych zalicza się: *Quelques obscurissements*, *La hache et le violon* i *Effondrement*. Fleischer odebrał także wszechstronne wykształcenie, oprócz tytułu doktora semilogii może pochwalić się kilkoma licencjatami, jest wykładowcą na kilku francuskich uczelniach, pełni równocześnie funkcję dyrektora centrum kultury *Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains* w Tourcoing w północno-wschodniej Francji. W swojej twórczości artystycznej (jak na przykład słynnej, choć kontrowersyjnej instalacji *Exhibitions*), eseistycznej (między innymi w pracach: *Egon Schiele*; *Éros/Hercule*. *Pour une érotique du sport*; *La Pornographie. Une idée fixe de la photographie*) oraz literackiej – eksplorowaniu zagadnień ludzkiej cielesności i seksualności. Ten aspekt ludzkiej kondycji jest również kluczowy w powieści *Moi, Sándor F.* z 2009 roku, powstałej w ramach serii fikcjonalnych powieści biograficznych wydawanych przez wydawnictwo Fayard¹ *Alter ego*.

¹ Należy zaznaczyć, że poetyka utworu w momencie jego publikacji nie budziła podobnych kontrowersji, jak np. *Jan Karski* Haenela. Według L.-D. Godina: „Powieść *Moi, Sándor F.* została opublikowana w kolekcji zatytułowanej »Alter Ego«, której celem było zaproponowanie fikcyjnych autobiografii. Zabicie ten jest więc powszechnie przyjęty, zaproponowany przez samego wydawcę, a książka nie uchodzi za rzecz dziwną w krajobrazie literatury; już w 1987 roku Pierre Pachet opublikował *Autobiographie de mon père*. Sposób ten rodzi jednakże różnorakie polemiki; najbardziej znaną jest ta, w której starli się Claude Lanzmann i Yannick Haenel i w której ten pierwszy oskarżał drugiego o fałszowanie historii; wchodząc w skórę Karskiego w swojej powieści pod tym samym tytułem (2009), [powieść Haennela] jest tyleż wychwalana, co klasyfikowana jako wynikająca z »ubóstwa wyobraźni« (Lanzmann, 2010: 6), »fałszywe świadectwo« (Wieviorka, 2010: 30) i »regres historiograficzny« (Wieviorka, 2010: 30)”. Idem, *Un „je” pour deux. Moi, Sándor F., d’Alain Fleischer, „Captures”, Un „je” pour deux. Moi, Sándor F., d’Alain Fleischer, „Captures”* 2018, nr 3 (2), s. 6. Na temat fikcji autobiograficznych w literaturze francuskiej por. J. Lis, *Obrzeża autofikcji. O współczesnym pisarstwie autofikcyjnym we Francji*, UAM, Poznań 2006, s. 81–88.

W tej powieści, mającej status fikcji autobiograficznej, Fleischer posługując się pierwszoosobową formą narracji, opowiada historię swojego stryja Sándora², zmarłego w trakcie transportu z Budapesztu do obozu zagłady. Autor *Moi, Sándor F.* wywodził się, od strony ojca, z dobrze sytuowanej rodziny żydowskiej, która od wielu pokoleń mieszkała w stolicy Węgier. Ojciec i ciotka pisarza emigrowali jeszcze przed wybuchem drugiej wojny światowej do krajów Europy Zachodniej, unikając tragicznego losu, jaki spotykał jego dziadków oraz wuja Sándora, których – urodzony po wojnie Alain – nigdy nie miał okazji poznać.

W konstrukcji *Moi, Sándor F.* oraz sposobie, w jakim autor przedstawia doświadczenie deportacyjne bohatera, widać wyraźną inspirację technikami narracji zastosowanymi przez Jorge Semprúna w *Wielkiej podróży*. U Fleischera, podobnie jak w powieści autora *L'Écriture et la vie*, podróż deportacyjna jest ramą dla opowieści o charakterze (auto)biograficznym. W powieści Fleischera nakładają się na siebie dwa głosy – głos narratora autobiograficznego, będącego *porte-parole* autora, oraz narratora pseudoautobiograficznego, czyli wuja, któremu autor „użycza” swego głosu, aby mógł przedstawić swoją historię. Podobieństwa między *Wielką podróżą* a utworem Fleischera występują również w sposobie kreacji czasu powieściowego, który w *Moi, Sándor F.* nie ma charakteru linearnego, lecz został skonstruowany z naprzemiennie występujących opisów doświadczeń i doznań bohatera w trakcie odbywanej przez niego drogi do obozu oraz rozbudowanych retrospekcji, które łączą się z jego aktualnymi przeżyciami na zasadzie asocjacji skojarzeniowej. Katalizatorem pojawiających się wspomnień są zarówno sytuacje mające miejsce w wagonie deportacyjnym, jak i otaczające narratora przedmioty, kolory czy zasłyszane dźwięki. Proustowski model narracji potraktowany został w sposób dość swobodny – asocjacje wywołane na przykład niebieskawym, sinym kolorem ręki³ czy ścisaniem ludzkich ciał bliższe są ciągowi skojarzeń dyskursywnych (kojarzenia słów) niż rzeczywistych (kojarzenia doznań). Sam Fleischer w jednym z wywiadów wskazał, że tok wspomnieniowy odtworzony w powieści ma fikcyjny charakter, a przedstawione w niej historie z życia bohatera stanowią także w przeważającej części wyłącznie produkt inwencji artystycznej:

Ćwiczenie polegało więc na posłużeniu się wszystkim tym, co rzeczywiście zachowałem jako informację o tym wujku i światku, w którym żył oraz na poczynieniu założeń mających pewną dozę

2 Postać Sándora pojawia bowiem także w innych jego utworach: *Quelques obscurcissements* (Seuil, Paris 1991) oraz *L'Amant en culottes courtes* (Seuil, Paris 2006).

3 L.-D Godin zauważył, że: „Niebieskiemu kolorowi sińców tekst przeciwstawia życie pod znakiem koloru niebieskiego, który byłby ulubionym kolorem Sándora. Fleischer przywołuje niebieski kolor papieru listowego na którym pisał Sándor [s. 25], niebieski kolor tuszu [s. 25], jasnoniebieski kolor ścian domu rodzinnego [s. 89, 110, 218], domu otoczonego lipami, »których cień był niebieski« [s. 27]. (...) Spojrzeniu oficera, który fotografuje Sándora w wagonie, tego »wściekłego psa« [s. 304], tekst przeciwstawia spojrzenie psa chlepczącego wodę, który zaskakuje Sándora i Anett w trakcie ich miłosnego zbliżenia [s. 191]”. Idem, *Un „je” pour deux...*, s. 9.

prawdopodobieństwa odnośnie tego, czego nie wiedziałem, na wymyśleniu całych obszarów jego życia⁴.

Fantazje i wyobrażenia autora o rzeczywistej postaci Sándora skupiają się przede wszystkim wokół jego dojrzewania i życia erotycznego. W przywoływanych wspomnieniach ukazana zostaje historia jego młodzieńczych przygód seksualnych i kolejnych inicjacji. Opowieści te, co trzeba zaznaczyć, nie mają żadnego oparcia we wspomnieniach i relacjach osób, które znały postać rzeczywistego Sándora. Zamierzeniem Fleischera było bowiem ukazanie tej nieheroicznej i niezwiązanej z martyrologią obozową strony biografii wuja, która w narracjach deportacyjnych zostaje zwykle przemilczana. Autor ukazuje kolejne etapy procesu poznawania własnej cielesności przez dorastającego Sandora, dzięki temu powieść o jego tragicznym losie nie staje się pośmiertną elegią lecz erotyczną balladą. Fleischer zestawia narrację o powolnej agonii sparaliżowanego Sándora z opowieściami o jego miłosnych przygodach i pierwszych intymnych wtajemniczeniach. Ciało cierpiące stoi tutaj obok ciała w rozkoszy, a pornografia śmierci spotyka się z pornografią seksualną⁵. Obecność tego drugiego wizerunku ciała bohatera wyłącznie sygnalizuję, skupiając się w toku analizy wyłącznie na sposobach ukazywania jego doświadczeń cielesno-zmysłowych w trakcie podróży deportacyjnej.

Powracając do kwestii relacji między fikcją i faktami biograficznymi w powieści Fleischera, trzeba zaznaczyć, że została ona napisana – jak zaznacza autor-narrator – już po śmierci wszystkich bliskich, którzy mogliby dostarczyć informacji na temat rzeczywistego portretu bohatera:

Zabieram się do tej autobiografii bez wątpienia zbyt późno, ponieważ wszyscy zniknęli, wszyscy ci, którzy mnie znali, którzy mogliby świadczyć o świecie, w którym żyłem, o rodzinie, w jakiej żyłem i przyjaciółach, jacy mnie otaczali i przyczynić się do stworzenia historii i wizerunku tego, kim byłem (s. 18).

Fleischer pisze więc, podobnie jak Henri Raczymow, z „pamięci nieobecnej”⁶, projektując na osobę wuja własne fantazmaty na temat życia średniozamożnej rodziny żydowskiej w międzywojennej Europie Wschodniej. Autora i jego autobiograficznego bohatera dzielą

4 Za: J. Henric, *Entretien avec Alain Fleischer*, „Mondesfrancophones”, 30.09.2009, <https://mondesfrancophones.com/espaces/frances/entretien-avec-alain-fleischer> (1.08.2023).

5 „Czy zdradza on pamięć swojego wuja, wymyślając mu kazirodczą historię? Chodzi raczej o rozpoznanie w planie poetyckim, że za pomocą środków literackich, usiłuje on (...) »poprawić i skorygować Historię« (Fleischer s. 13), która stara się wyłączyć ze swojej narracji wymiar seksualny i intymny”. L.-D. Godin, *Un „je” pour deux...*, s. 7.

6 Fleischer wskazuje: „To, czego mu przydaje, to to, czego mi w nim brakuje, to, czego o nim nie wiem. W ramach utworu odbywa się ciągły ruch pomiędzy »przypominam sobie« i »wyobrażam sobie«, dwoma powtarzającymi się formułami, ponieważ są rzeczy, których dowiedziałem się o nim pomiędzy zdaniami, ale także formułami »przypominam sobie, że wyobrażam sobie« i »wyobrażam sobie, że sobie przypominam«”; za: J. Henric, *Entretien avec Alain Fleischer...*

zarówno miejsce, jak i czas życia, jako że śmierć Sándora nastąpiła kilka miesięcy po narodzinach Fleischera:

Ale mógłbym ująć to inaczej i zacząć w ten sposób: „Ja, Sándor F., nie znałem tego, którego historię będę pisał, ponieważ zmarł on, nim mogłem go spotkać, a nawet gdyby takie spotkanie miało miejsce, dokonałoby się ono w pierwszych miesiącach mojego życia, w wieku, nim nauczyłem się mówić, a nawet zanim uzyskałem świadomość własnego istnienia i tego, że ktoś inny może umrzeć (s. 9).

Wyobrażenia urodzonego we Francji pisarza na temat życia na Węgrzech w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku zaczerpnięte zostały głównie z zasłyszanych przezeń w dzieciństwie opowieści⁷. Utwór ten jest wobec tego nie tylko formą restytucji biografii tragicznie zmarłego krewnego⁸, lecz jest także mitycznym, dokonanym w wyobraźni, powrotem do utraconych korzeni, sposobem na odnalezienie i doświadczenie umarłego świata:

Ja, Sándor F., urodzony w Budapeszcie w 1917 roku, żyłem w świecie pełnym i kompletnym, który postrzegam jako harmonijny, z braćmi i siostrami oraz dziadkami, wujkami, ciotkami, kuzynami i kuzynkami. Ten świat podąża wraz ze mną do końca, końca świata, który pozostawia mnie, Sándora F. urodzonego w Paryżu w 1944 roku, w świecie częściowo pustym, dziwnie niekompletnym, w którym większość moich bliskich jest nieobecna. (...) Wszystko, co tutaj mówię, opowiadając swoją historię, ja, Sándor F., urodzony w Paryżu w 1917, jest tylko próbą, daremną i beznadziejną, naprawienia, przywrócenia, zamienienia, odtworzenia, ponownego zaludnienia świata, tak, by znów wydawał mi się kompletny (s. 57).

Ponadhistoryczna relacja i powinowactwo między narratorem współczesnym i Sándorem zostają w powieści symbolicznie scementowane poprzez artefakt w postaci sygnetu zmarłego⁹, który w niemal cudowny sposób powraca do rodziny autora. Przedmiot ten, jedyny materialny ślad życia Sándora, trafia w wyniku szczęśliwego zbiegu okoliczności w ręce jego siostry (a ciotki autora)¹⁰, która decyduje się podarować go swojemu bratankowi z uwa-

⁷ A. Fleischer stwierdził, w wywiadzie prowadzonym przez J. Henric'a: „O tym wujku widziałem niewiele rzeczy, że kochał muzykę, fotografię, tak jak ja... Ale wiedziałem więcej na temat sposobu życia tej rodziny, tej dyskretniej burżuazji żydowskiej, która żyła w centrum Budapesztu na robotniczym przedmieściu. Mój ojciec mówił wyłącznie o radosnych epizodach z młodości, przygodach studenta hulałki, żartownisia i opoja, spędzającego swój czas z Cyganami na podrywaniu dziewcząt. Mogłem dzięki temu zrekonstruować co nieco świat, w którym żył mój wujek”. Idem, *Entretien avec Alain Fleischer...*

⁸ Było to, jak stwierdził sam Fleischer, głównym celem utworu: „Z tego ducha, krążącego już w niektórych z moich książek, biorąc pod uwagę absolutnie tragiczną stronę jego losu, nie byłbym w stanie uczynić postaci tradycyjnej powieści, ale ocalając go od zapomnienia, mam wrażenie, że spłaciłem wobec niego dług. Ocaliłem jego pamięć. Nawet wydana w pięciuset egzemplarzach, ta książka będzie istniała na zawsze”. Ibidem.

⁹ Wskazuje na to także L.-D. Godin: „Opowieść o podarunku w postaci sygnetu przywoływanego na początku utworu stanowi jednocześnie jego zakończenie, jako wydarzenie, które, wstecznie, spaja dwa »ja« – wuja i bratanka”. Idem, *Un „je” pour deux...*, s. 4.

¹⁰ Osoba ta odegrała bardzo ważną rolę, według autora: „To moja ciotka przekazała mi historię tego wuja i tej rodziny, w tym moich dziadków, którzy zmarli zagazowani w Auschwitz. Inny wujek popełnił

gi na podobieństwo fizyczne, cechujące w jej mniemaniu, obydwu mężczyzn¹¹. Historia przekazania rodzinnej pamiątki jest motywem spajającym narrację, a jednocześnie łączącym ze sobą postacie wuja i bratanek – jest materialnym znakiem „przekazanym” przez krewnego i jednocześnie staje się symbolicznym kanałem komunikacji duchowej. Sygnet symbolizuje w utworze krąg rodzinny oraz nierozzerwalną, ponadczasową więź między Alainem Fleischerem i jego wujem. Udzielając mu w swej powieści głosu, autor przywraca na nowo do życia wuja, który „żyje” w nim od narodzin. Tym samym w powieści Fleischer ma do czynienia ze swoistym tożsamościowym *mise en abyme* – jednostka nie jest w niej ujmowana jako byt całkowicie odrębny, lecz jako istota trwale i ponadczasowo złączona, zarówno w ciele, jak i poprzez wspólną pamięć ze wszystkimi bliskimi i krewnymi.

Fleischer opowiada o życiu wuja „od końca”, rozpoczynając narrację w momencie, gdy niemal całkowicie sparaliżowany, leżący bezwładnie na podłodze wagonie deportacyjnej Sándor, przeżywa swoje ostatnie chwile. Autor snuje opowieść z nikłych, znanych sobie elementów biografii wuja, co porównuje do próby kompletowania wybrakowanych puzzli¹²:

Potrzebuję, szukając w mojej pamięci, tych kilku słów usłyszanych z ust tych, którzy przeżyli, ale którzy później również odeszli, (...) znaleźć kilka fragmentów puzzli, które spróbuję ułożyć mniej więcej po swojemu, które będą jak strzępy, wyspy na środku oceanu bez obrazu, z ostatnim małym kawałkiem w samym środku, stanowiącym początek całego obrazu, po tym, jak był jego końcem, ostatnim cichym słowem (s. 22).

Okoliczności śmierci wuja są jedynymi pewnymi faktami z jego biografii – autor poznał je dzięki ciotce, ta z kolei dowiedziała się o nich od współtowarzysza podróży deportacyjnej Sándora. On także zwrócił jej sygnet – jedyną pamiątkę, która przetrwała wojenną zawieruchę. Śmierć wuja wyznacza ramę narracyjną w powieści, stanowiąc moment graniczny w historii dwóch „Sándorów” – śmierci jednego i narodzin drugiego z nich – czyli rzeczywiście istniejącej postaci oraz Alaina, który na kartach powieści wciela się w nią, udzielając jej głosu:

samobójstwo, kiedy zrozumiał, co go czeka. Jedynymi ocalałymi są więc mój ojciec i moja ciotka, ponieważ studiowali podówczas za granicą”. J. Henric, *Entretien avec Alain Fleischer...*

- 11 Fleischer podkreślił, że: „Sándor F. był ulubionym bratem mojej ciotki, która widziała we mnie jego nowe wcielenie. Wbiła mi do głowy, że fizycznie bardzo go przypominam. Urodziłem się w styczniu 1944 roku, niedługo przed jego śmiercią, Sándor wysłał do mojego ojca kartkę pocztową, którą ojciec mi pokazał, w której wuj mówi mi, że jest bardzo uradowany na wieść o moich narodzinach i że ma nadzieję poznać mnie pewnego dnia”. Ibidem.
- 12 Jak wskazał L.-D. Godin: „Wydarzenie, jakim jest śmierć Sándora, tak jak je opowiada, staje się więc materiałem, na podstawie którego Fleischer wymyśla życie Sándora. Jego koniec nie zostaje ukazany jako nieznane wydarzenie, o którym niewiele można by powiedzieć, lecz opisany zostaje szczegółowo i głęboko wnika w całą historię wuja, jego przeszłość. Linearnemu przebiegowi historii, zgodnie z którym to wydarzenie stawałoby się nieosiągalną przeszłością, Fleischer przeciwstawia żywe słowo, wpisując to wydarzenie w czas współczesny aktowi pisania”. Idem, *Un „je” pour deux...*, s. 8.

Fragment, w którym powiedziane jest, jak ja, Sándor F., urodzony w Budapeszcie w 1917 roku, kończę moje życie, jest tym, gdzie dla mnie, Sándora F., urodzonego w Paryżu w 1944 roku, wszystko się zaczyna (...). Ponieważ koniec jest środkiem wszystkiego, on jest tym czarnym punktem, który promieniuje, w stronę którego wszystko napływa, przez który wszystko przepływa, czarną dziurą, która oświeśla to, co ją poprzedza, tego kim byłem i to, co następuje, po końcu, tego kim ja jestem (s. 22–23).

Fleischer, podobnie jak Semprún, prowadzi w swojej powieści swoistą grę z tradycjami literatury deportacyjnej¹³. Jej pierwszym przejawem jest sygnalizowane już zjawisko świadomego łączenia przez autora elementów faktograficznych z fikcjonalnymi – rozsiane w tekście, choć niepewne i niespójne, zasłyszane przezeń w dzieciństwie historie i anegdoty z życia wuja mieszają się z tymi, które są wyłącznie produktem jego wyobraźni. Jak sam wskazuje w powieści, nie jest w stanie wskazać źródła konkretnych informacji ani potwierdzić autentyczności niektórych z nich. Wyobrażenia i historie będące produktem jego imaginacji łączą się w niej z okrucami wspomnień o Sándorze krążących wśród krewnych. *Moi, Sándor F.* jest również opowieścią o niepewnych więzach pamięci, pamięci niebędącej nigdy stałym zbiorem treści świadomości, lecz – w swej uświadomionej i wyrażonej (można powiedzieć: „przypomnianej”) formie – starannie ukształtowanym konstruktem.

Drugim poziomem gry z konwencjami literatury o Shoah w *Moi, Sándor F.* jest przewrotny, niespotykany we wcześniejszej prozie deportacyjnej sposób posłużenia się przez autora poetyką pisarstwa autobiograficznego. Fleischer przekracza granice tego typu narracji, wytyczone wcześniej na nowo przez Semprúna w *Wielkiej podróży*. O ile bowiem autor *L'Écriture ou la vie* posłużył się formą autofikcji, kreując w swojej powieści fikcjonalne, zastępcze „ja” dla przedstawienia własnego doświadczenia, o tyle Fleischer tworzy tekst, w którym autobiograficzne „ja” jest nie tylko fikcjonalne, lecz ma służyć zastępczemu przedstawieniu doświadczenia innej osoby. Autobiografia traktowana jest przez autora *Moi, Sándor F.* przede wszystkim jako poręczna forma literacka dla (od)tworzenia rodzinnej mitologii. Tym samym Fleischer przypisuje temu gatunkowi całkiem nowe zadania.

Wpisując utwór w konwencję autobiografii, podważa jednocześnie podstawową zasadę jej poetyki, za którą uważa się respektowanie paktu autobiograficznego, opartego na tożsamości osoby autora, narratora i bohatera. O ile Semprún w *Wielkiej podróży* jako pierwszy świadomie złamał pakt testimonialny, czyli zasadę całkowitej przystawalności przebiegu wydarzeń rzeczywistych i ich powieściowego opisu dokonanego przez świadka, o tyle Fleischer, rozbił regułę formalną, która od początku towarzyszyła literaturze świadectwa, to znaczy zasadę tożsamości osoby autora i osoby świadczącej w tekście. Zwraca na to uwagę jeden z badaczy najnowszej literatury francuskiej – Dominique Viart:

¹³ Zagadnienie relacji powieści Fleischera wobec tradycji gatunku świadectwa literackiego analizował w swojej pracy P. Yana, *Sandor et son double. Nommer la Shoah, „Le genre humain”* 2013, nr 54 (1), s. 255–262.

Przyjmując zasadę projektu kolekcji *Alter Ego* wydanej przez wydawnictwo Fayard, Alain Fleischer sytuuje siebie w luce, którą usiłuje zasypać fikcja. W swojej powieści Sándor F. jest zarazem imieniem i inicjałem jednego z wujów narratora, po śmierci którego w konwoju deportacyjnym nie pozostało żadne świadectwo, a zarazem jego bratanka (tak nazwany miał zostać Fleischer), tworzącego nieistniejącą *auto*-biografię tego pierwszego¹⁴.

Struktura powieści Fleischera opiera się na zderzeniu poziomu treści i wypowiedzi. Autor, poprzez swoją powieść, wskazuje na fakt, że utwór biograficzny stanowi zawsze połączenie („odlew”) materii faktograficznej i inwencji twórczej autora, bez której wizerunek opisywanej postaci byłby niepełny:

Mogę opowiedzieć swoje życie, jedynie wymyślając jego większą część, lecz być może jest to zasada i pozycja wszelkiego pisarstwa biograficznego, czyjeś życie, którego realność z góry zakładamy, jest przestrzenią, w której mieszają się w równych częściach, z jednej strony okoliczności i wydarzenia faktycznie przeżyte, które przyczyniają się do stworzenia historii i tożsamości człowieka, a z drugiej zaś wszystko to, o czym ten człowiek marzył, co sobie wyobrażał, na co miał nadzieję, co zmyślał, tworzące drugą stronę jego tożsamości, jego istnienia z jeszcze większą siłą, drugą część formy, z której wyciąga się kompletny odlew jednostki (s. 19).

Fleischer rozbija schemat poetyki tekstów autobiograficznych, wprowadzając instancję „ja-narratorskiego”¹⁵, które jest rozdzielone na dwie postacie – jedna z nich mówi głosem własnym (narrator-autor), druga zaś niejako „użyczonym” przez tę pierwszą (narrator-bohater). W powieści narrator zajmuje naprzemiennie pozycję „Sándora-wuja” – ofiary Shoah, niemogącej złożyć swojego świadectwa – oraz „Sándora-bratanka”, będącego *porte-parole* autora. Głosy tych instancji nie tylko się przeplatają, lecz zostają ze sobą zespolone, przynależąc do jednego podmiotu, który egzystuje w dwóch różnych momentach historycznych, wobec czego narracja w utworze przybiera formę, zgodnie z określeniem Pierre’a Yana, „autobiografii syjamskiej”¹⁶. W przeciwieństwie do klasycznej autobiografii, zadaniem autora w *Moi, Sándor F.* jest udzielenie głosu Innemu, aby ten mógł opowiedzieć historię własnego życia. W tym celu Fleischer wchodzi całkowicie w sytuację egzystencjalną swojego wuja – nie tylko tworzy dla niego wyobrażony życiorys, lecz również, „cieleśnie”

14 D. Viart, *Le scrupule du roman*, „Vacarme” 2011, nr 54, s. 27.

15 Jak zauważył Godin, strukturalnie w tekście Fleischera występuje aż czterech narratorów: „Jeśli wziąć ten tekst dosłownie, odnajdziemy w nim przynajmniej czterech Sándorów, co sprawia, iż pojawiają się nieprawdopodobne stwierdzenia, w których narrator utrzymuje na przykład, iż »pojawił się na świecie na trzy miesiące przed swoją śmiercią« [s. 23]. Wszystko odbywa się tak, jakby utwór stwarzał podmiotowości, ocierając się o granicę nieprawdopodobieństwa (...), aby zaprzeczyć, zakwestionować, zniweczyć śmierć. Ponieważ obydwu Sándorów »mówi« jednocześnie, ale z dwóch miejsc na drzewie genealogicznym, każdy członek rodziny zostaje zduplikowany”. Idem, *Un „je” pour deux...*, s. 4.

16 P. Yana, *Sándor et son double...*, s. 255.

niejako, zajmuje jego miejsce w rzeczywistości diegetycznej utworu¹⁷. Sam to wyjaśnił w jednym z wywiadów:

Podjąłem się wykonania tego ćwiczenia w odpowiedzi na propozycję ze strony redaktorów kolekcji *Alter Ego*: polegało ono na wejściu w sposób autobiograficzny, więc pozostając sobą, w ciało innego, miejsca innego i epokę innego¹⁸.

Narrator powieści Fleischera, w ciągłych autotematycznych uwagach skierowanych do odbiorcy, które funkcjonują niczym swoisty refren opowieści, wyraźnie podkreśla, w którego Sándora zamierza się w danym momencie wcielić. Czyni to zarówno wprost, poprzez zaznaczanie tożsamości instancji mówiącej – „Ja, Sándor F. urodzony w 1917 roku” oraz „Ja, Sándor F. urodzony w 1944 roku”¹⁹, jak też poprzez wprowadzanie w tok narracji wypowiedzi wskazujących na fikcyjny status prezentowanego w utworze monologu wewnętrznego bohatera. Zadaniem autotematycznych komentarzy jest rozbijanie iluzji referencyjnej²⁰ stwarzanej przez narratora w obszernych fragmentach utworu, gdzie, wcielając się w postać wuja, tworzy szczegółowe i obrazowe opisy jego doświadczeń z młodości. Przedstawiając epizody z życia erotycznego Sándora, pisarz snuje wyjątkowo żywą, miejscami poetycką opowieść, doskonale (i, co istotne, skutecznie z punktu widzenia procesu odbioru) imitującą rzeczywistą pierwszoosobową narrację autobiograficzną. W toku lektury czytelnik w naturalny sposób łączy poziom dyskursu z poziomem treści, a proces wspominania z procesem doświadczenia. W powieści Fleischera natomiast te pojęcia, teoretycznie nierozzerwalnie ze sobą złączone, zostają rozdzielone i ulegają zawieszeniu, na co wskazał Louis-Daniel Godin:

¹⁷ „Z pewnością skandalizującym jest umieszczanie się w ten sposób w życiu i śmierci innego. Ale skandalem byłoby także pozwolić temu życiu i tej śmierci rozplątać się w otaczającym je milczeniu. Zabieg ten może wydawać się nieco niezręczny i powtarzalny, przypominając o sobie przez całą książkę, utrzymując i zarazem nie pozwalając na scalenie dwóch świadomości. Ale ta powtarzalność wytwarza efekt hipnozy, tak jakby koszmar doświadczenia eksterminacji osadził się w ciele tego, który mówi”. D. Viart, *Le scrupule du roman...*, s. 28.

¹⁸ J. Henric, *Entretien avec Alain Fleischer...*

¹⁹ Według Godina zabieg ten służy „tworzeniu niejednoznaczności, jako że niekiedy obydwie frazy pojawiają się w ramach jednego zdania”. Idem, *Un „je” pour deux...*, s. 4.

²⁰ Jak zaznacza na początku swojej opowieści narrator: „Ja, Sándor F., jestem jednakże bohaterem autobiografii – owszem autobiografii, nie biografii – której autor – także ja więc – urodził się w styczniu 1944 roku. (...) Niech czytelnik nie wnosiuje stąd, że jest dwóch Sándorów F., prawdziwy i fałszywy, autentyczny i uzurpator, ten, który żył, będąc prawowitym właścicielem tego imienia oraz drugi, który przybrałby imię i tożsamość tego pierwszego, aby opowiedzieć żywot, tak jakby był jego własnym. (...) Jest nieco inaczej, są dwa »ja«, które następują po sobie dla jednego Sándora F., dwie epoki historyczne, w których występuje ten sam człowiek, między nimi krótka przerwa (...) pomiędzy zniknięciem jednego i pojawianiem się drugiego (...). Jest ten, którym byłem ja, zmarły w wieku 27 lat, niemający możliwości opowiedzenia swojego życia i ten, który teraz poprzez to piarstwo autobiograficzne objawia się w tym, którym jestem, tym, który pisze. Jest ten, który musiał żyć i który w tej autobiografii, którą piszę na jego miejscu, staje się tym, którym ja powinienem być”. A. Fleischer, *Moi, Sándor F.*, Fayard, Paris 2009, s. 10–11.

Fleischer obala powszechne rozumienie pamięci jako wyłącznie powiązanej z doświadczeniem, a jego książka przekonuje nas, że czas pamięci nie jest czasem Historii, że przyjmuje on raczej formę koła; przeszłość ujmowana jest w tekście jako wyparte, które powraca i skaża pismo. Nie zamykając pamięci w niej samej, kolość, o której mowa tutaj, jest kolością powracania wydarzenia spowodowaną jego szczególną intensywnością²¹.

Od samego początku utworu wiadomym jest, zarówno dla narratora współczesnego (Sàndora-Alaina), jak i dla fikcyjnego narratora diegetycznego (Sàndora-deportowanego), że pociąg deportacyjny będzie miejscem jego śmierci, właściwie zaś trwającej trzy dni agonii, która rozpoczęła się w momencie, gdy bohater, za odmowę wejścia do wagonu, został pobity na stacji kolejowej przez jednego z żołnierzy:

Mogłem umrzeć na miejscu, na podłodze peronu i w ten sposób mój opór miałby sens, zostałbym tam, trzeba byłoby mnie zwolnić z tej podróży, wyrzucić gdzieś na boku i znaleźć mi miejsce na tej ziemi, gdzie się urodziłem, nie w akcie życzliwości, ale żeby nie pozwolić rozkładać się trupowi na świeżym powietrzu i zanieczyszczać odorem atmosfery, którą oddychają ci, którzy żyją dalej (s. 13).

Sàndor, niemal całkowicie sparaliżowany na skutek tej agresji, został wniesiony do wagonu przez innych deportowanych, gdzie rozpoczyna się proces jego powolnego umierania i – co stanowiło przedmiot autoobserwacji narratora – przemiany w coraz bardziej zniechomiałe ciało:

Umieranie zajmie mi kilka godzin i, nie będąc jeszcze nieruchomym ciałem, można było mnie podsadzić, czołgającego się i jęczącego, i wepchnąć mnie do wagonu pomiędzy żywych, którzy biadają nad moim losem, uważają, że mają więcej szczęścia ode mnie, i próbują mnie pocieszać, obiecując przekazać wiadomość o moim końcu rodzinie i tym, którzy mnie znali, zaczynając od ojca i matki, umieszczonych w innym wagonie, być może w innym konwoju, i którzy będą mnie szukali po przyjeździe (s. 13–14).

Opisywane w wielu świadectwach drogi deportacyjnej doświadczenie ścisku i cielesnego dyskomfortu, jaki wynikał ze stłoczenia ciał w wagonie, nie jest, jak się wydaje, udziałem leżącego w samym kącie narratora. Co więcej, obecność innych męskich ciał, które go otaczają, dostarcza Sàndorowi swoistego rodzaju konsolacji i daje poczucie bezpieczeństwa, stanowiąc materialną barierę przed niepożądanymi spojrzeniami osób postronnych. Narrator, czując bezradność i poniżenie, w związku ze stanem, w jakim znajduje się jego ciało, wyraźnie obawia się wzroku osób, które nie należą do wspólnoty deportowanych:

Po raz pierwszy w życiu (...) czuję się dobrze w towarzystwie składającym się wyłącznie z mężczyzn: otaczają mnie, stanowią barierę przed tym, by jakikolwiek niechciany widz oglądał mój żalotny stan i moją agonię, nikt obcy naszej wspólnocie i nikt obcy naszej męskiej kaście (s. 111).

²¹ L.-D. Godin, *Un „je” pour deux...*, s. 7.

Świadomość ta wytwarza – w nieznoszącym zwykle fizycznego kontaktu z innymi mężczyznami narratorze – poczucie uczestnictwa we wspólnym losie swojego narodu:

Tę bliskość cielesną z innymi mężczyznami, tak znienawidzoną, (...) znów odnajduję w tym kwietniowym czasie 1944 roku w tym wagonie bydłowym, gdzie jesteśmy ściśnięci jedni na drugich, kilka dziesiątków ludzi, i ja, najbardziej odrażający, jęczący na podłodze, poruszany spazmami poprzedzającymi śmierć. W tych okolicznościach, wyjątkowych i fatalnych, nie odczuwam już kontaktu z innymi mężczyznami jako nieprzyjemnego, umożliwiając mi zanurzenie w ludzkości, w której się rozproszę, rzecz jasna wyłącznie męskiej – żadnej kobiety nie ma z nami – ale ci towarzysze nie są już przeze mnie postrzegani jako osoby tej samej płci, raczej jako osoby z jednej rodziny, które łączy to samo pochodzenie, rasa – jak nam mówią – bo zgodnie z tym kryterium złączono nas w tym nieszczęściu (s. 103–104).

Odczuwa on rodzaj solidarności ze wszystkimi deportowanymi, którzy podróżują wraz z nim, także z żydowskimi kobietami, znajdującymi się w innych wagonach:

Kobiety nie są jednakże daleko, ale są gdzie indziej, w innych wagonach identycznych z naszym, jesteśmy razem i oddzielnie, właśnie tak. Unoszeni tym samym ruchem, w kierunku tego samego końca, ale w szczelnych odstępach, przyczepieni jedni do drugich, więźniowie tego samego dramatu, którego tekst wyznaczany jest rytmem uderzeń podwozia wagonu o złącza szyn (s. 111).

Doświadczane przez narratora w trakcie drogi deportacyjnej doznania cielesno-zmysłowe opisywane są sporadycznie. Wyraźnie usiłuje on oddzielić świadomość od swojego bezwładnego, nieruchomego ciała. I choć stosunkowo rzadko w swoim monologu wewnętrznym odwołuje się do teraźniejszych doznań, skupiając się na wspomnianiu wydarzeń ze swojej przeszłości, świadomość kondycji własnej cielesności przez cały czas mu towarzyszy, szczególnie w momentach narastającego bólu:

W tych chwilach, kiedy odczuwałem największy ból, a pragnienie było najmniejszym z moich zmartwień, chciałem tylko jak najszybciej umrzeć. Ból nie ustąpił, ale niemalże się do niego przyzwyczaiłem, zastałem w nim i, przeżywszy dłużej, niż bym sądził, zdaję sobie sprawę z tego, w jak wielkim stopniu łyk wody lub owoc stanowiłby dla każdego z nas nieocenione ukojenie (s. 212).

Sparaliżowany narrator traci zdolność działania poprzez ciało, jego aktywną, ekstatyczną stronę, niemniej wciąż doznaje go poprzez ból oraz różnorodne, głównie nieprzyjemne, wrażenia wewnętrzne. Kilkakrotnie wspomina o dręczącym uczuciu pragnienia, opisując sposób, w jaki doświadcza swojego ciała w stanie odwodnienia:

Jesteśmy tak bardzo odwodnieni, z ustami i gardłem z dykty, że ci, którzy nie umarli jeszcze z pragnienia, odczuwają wilgoć wieczornego powietrza jako dobrodziejstwo delikatne i niespodziewane, wymykające się spod kontroli naszych oprawców (s. 295).

Materia ciała odczuwana jest przez narratora jako martwa i obca. W momencie, gdy liczący deportowanych żołnierz rani narratora w rękę, ten zaczyna obserwować stan własnego

ciała. Zraniona i unieruchomiona dłoń jawi mu się jak zewnętrzny przedmiot, niedostępny w doświadczeniu wewnętrznym i nieprzynależący w pełni do niego:

Słyszę żołnierza niemieckiego, jak wymawia kolejne cyfry, i orientuję się, że nas liczy. Następuje na palce mojej prawej dłoni – widzę skórę jego butów, podwyższonych o kostki moich palców – nic nie czuję, jeśli nie jestem całkowicie martwy, przynajmniej moja prawa ręka jest martwa, od niej moja śmierć się zaczyna (s. 297–298).

Widok bezwładnej ręki wywołuje w świadomości narratora wspomnienia tych momentów ze swojej przeszłości, w których perfekcyjna sprawność jego palców, będąca przejawem absolutnej synchronii między działaniem woli i ciała, wywoływała w nim zachwyt nad niezwykłością i doskonałością istoty ludzkiej. W wyniku paraliżu, pozbawione władz motorycznych i swej naturalnej doznaniowości, ciało staje się dla narratora niejako odrębnym, zewnętrznym przedmiotem, który wciąż ma, lecz który przestaje stanowić część jego samego:

Moja prawa ręka, podeptana przez żołnierza, jest bezwładna i sina (...), patrzę na jej rozsunięte palce, całkowicie nieruchome, jak łapa zastygłej w bezruchu jaszczurki: ta ręka już do mnie nie należy, patrzę na nią i przypominam sobie, że w podobny sposób pilnowałem jej ruchów grając na pianinie, sprawdzając jej pozycję, nadgarstki nisko, kostki uniesione, kiedy moje palce uderzały w klawisze. Patrzę na nią, ale ona już nie podlega mojej woli (s. 325).

Sposób przejawiania się focalizacji zmysłowej w opisie transportu deportacyjnego jest w tym utworze specyficzny – narrator ma bowiem bardzo ograniczone pole ruchu i obserwacji. Perspektywa wzrokowa, jaką dysponuje sparaliżowany, leżący w samym kącie wagonu Sándor, nie pozwala na pełne ukazanie wizualnej reprezentacji otaczającej go przestrzeni i wizerunków innych deportowanych. Niepełnosprawność narratora wyklucza także możliwość pozyskiwania informacji, dzięki wykorzystaniu zmysłu propriocepcji i zdolności motorycznych ciała. Punkt oparcia focalizacji w utworze jest więc stały, zaś horyzont percepcyjny bohatera bardzo wąski. Co więcej, na skutek częściowego paraliżu, poznawanie otoczenia za pomocą zmysłów zostaje tak samo ograniczone, jak jego perspektywa. O ile w tekstach Semprúna i Rousseta ciało narratora, pomimo unieruchomienia w zatłoczonym wagonie, pozostawało cały czas poznawczo aktywne, rzutując się w przestrzeń i badając ją za pomocą zmysłów, w powieści Fleischera należy mówić o całkowitej niemalże anestezji. Tym, co pozostaje w pełni aktywne, jest wyłącznie świadomość Sándora.

Trzeba jednakże zaznaczyć, że o ile perspektywa zmysłowa i doznaniowa narratora przeżywającego zostaje skrajnie ograniczona, o tyle zakres posiadanych przez niego informacji o charakterze ogólnym (niebędących wynikiem bieżących doświadczeń), podobnie jak w *Wielkiej podróży*, zostaje rozszerzony o wiedzę, jaką posiada narrator współczesny. Fleischer, podobnie jak Semprún (choć z uwagi na odmienne relacje między autorem i narratorem – w zupełnie inny sposób), wprowadza szereg antycypacji, przyznając narratorowi diegetycznemu kompetencje wykraczające poza jego horyzont poznawczy. Sándorowi – deportowanemu od początku znany jest cel podróży i przyszły los jego współtowarzyszy:

Nie zwyciężyłem swoim oporem, ale uciekłem im już na początku i mój los będzie stanowił problem szczególnego przypadku w powszechnych regułach postępowania: trzeba będzie mnie zanieść osobno do stosu ciał przeznaczonych do pieca krematoryjnego (s. 14).

Jego aktualna wiedza niejednokrotnie pokrywa się bezpośrednio z wiedzą historyczną narratora opowiadającego (Sándor-Alain), autor nieustannie rozbija więc iluzję bezpośredniej relacji z przestrzeni wagonu i wskazuje na całkowitą fikcjonalność rekonstruowanego monologu wewnętrznego bohatera:

(...) pociąg, który zabiera mnie w kierunku śmierci, tak samo jak moich towarzyszy podróży, nie ulegnie żadnemu wykolejeniu, które przeciwnie, uratowałoby nas, chwilowo wyzwoliło. Zatlócznie na trasach pociągów tylko nas spowalnia i opóźnia niemiecki plan deportacji (s. 65–66).

Narrator diegetyczny ma spory zasób ogólnej wiedzy historycznej na temat deportacji, niemniej niejednokrotnie okazuje się bezradny wobec informacji, które zgromadzić mógłby wyłącznie w sposób empiryczny, co po części podyktowane jest niewiedzą narratora współczesnego, po części zaś wynika z perspektywy percepcyjnej Sándora-deportowanego. W jednej z pierwszych scen rozgrywających się w świecie diegetycznym opisuje on wagon jako pozbawione okien i siedzisk „niemiejsce” (zaopatrzone wyłącznie – jak powie dalej – w wysoko umieszczone otwory wentylacyjne, do których przez całą drogę nie ma dostępu), odcięte od świata zewnętrznego i niepozwalające na orientację w przestrzeni:

Nawet, gdyby źródła mojej pamięci były żywsze, obfitsze, nie mógłbym być bardziej precyzyjny co do miejsca, gdzie nastąpi mój koniec, ponieważ wagon bez okien i siedzeń, przeznaczony dla zwierząt, gdzie słóczono kilka dziesiątków ludzi; nie możemy rozerwać się ani czytaniem nazw dworców, przez które przejeżdżamy, ani kontemplować krajobrazu, przebiegającego przed nami, i dzięki któremu mógłbym zidentyfikować ostatnie miejsce na ziemi, które pojawiłoby się w moich oczach, spotkawszy się z ostatnim oddechem, wychodzącym z moich ust (s. 12).

We fragmentach, w których przedstawione zostały empiryczne dane zmysłowe, jakimi mógłby dysponować rzeczywisty deportowany, kompetencje narratora współczesnego zostają ponownie ograniczone. Nie wykraczają one więc poza horyzont percepcyjny, leżącego w kącie wagonu, sparaliżowanego więźnia. Przedmiotem opisu stają się wówczas wyłącznie te wydarzenia, których Sándor-deportowany mógł być bezpośrednim świadkiem, jego wiedza zaś jest całkowicie uzależniona od zajmowanej przezeń pozycji w przestrzeni oraz poziomemu natężeniu światła:

Jest nas wielu (...), jedni wciśnięci w drugich w ciemności drewnianego wagonu, gdzie światło dociera wyłącznie przez szczeliny pomiędzy deskami i z góry poprzez kilka otworów wentylacyjnych pozwalających zwierzętom oddychać i dojechać żywymi do rzeźni (s. 13).

Sporadycznie dokonywane przez narratora opisy bodźców cielesno-zmysłowych odziałujących nań w trakcie podróży nie pełnią zazwyczaj samodzielnej funkcji, lecz służą wprowadzeniu reminiscencji, w których przywołuje swoje wspomnienia z czasów dzieciństwa

i wczesnej młodości. Aktualne doznania sensualne, poprzez system skojarzeń zmysłowych, ewokują w umyśle Sándora dawniejsze przeżycia, łącząc ze sobą zarówno wrażenia podobne, jak i skrajnie przeciwstawne. Podobnie jak Gérard w powieści Semprúna, narrator utworu Fleischera usiłuje skupić swą uwagę na wspomnieniach oraz bodźcach, które je przywołują, rzutując swoją świadomość poza otaczającą go aktualnie rzeczywistość. Narrator, nie mogąc śledzić zmieniającego się krajobrazu, koncentruje się szczególnie na wrażeniach olfaktorycznych, przywodzących na myśl zmysłowe raje dzieciństwa:

Kiedy zostałem wepchnięty siłą do wnętrza wagonu, ze złamanym kręgosłupem, niezdolny odłączyć się do stania prosto, czołgając się po ziemi, moim pierwszym wrażeniem był obraz wsi, przywoływany przez zapach zwierząt i ich ekskrementów, którym nasiąknęła podłoga i przez kilka chwil było w tym coś pokrzepiającego (s. 153).

Struktura narracji w utworze Fleischera oparta jest na sposobie działania pamięci cielesnej, czyli mechanizmach asocjacyjnych, które polegają na kojarzeniu bodźca zmysłowego z określonymi obrazami i doświadczeniami. Wspomnienia, do których Sándor powraca w wagonie, wywoływane są zwykle przez doznania, które uruchamiają informacje zapisane w pamięci zmysłowej. Widoki, zapachy czy dźwięki, które otaczają narratora, niczym w proustowskiej epopei, pozwalają na rzutowanie własnej jaźni w przeszłość i na ponowne „przeżycie” niektórych wydarzeń. Utraciwszy sprawność motoryczną, powraca wspomnieniami do tych chwil swojego życia, gdy jego świadomość i ciało stanowiły na powrót doskonale zespolony ze sobą mechanizm. W trakcie podróży do obozu Sándor skupia się nie tyle na analizowaniu doznań płynących z okaleczonego ciała, co przede wszystkim na zgłębianiu swojej pamięci zmysłowej, przywołując obrazy z przeszłości związane z różnymi formami swojej aktywności fizycznej i seksualnej. Nie ogranicza się tylko do wspomnienia działań i wrażeń – konstruuje w myślach swoistą historię odkrywania własnego ciała, powracając w tym celu do kolejnych etapów wtajemniczenia w świat doznań erotycznych. Unieruchomione, sparaliżowane ciało zostaje zastąpione w wyobraźni przez ciało aktywne – ciało-cierpiące wspomina ciało-w-rozkoszach. Dla bohatera Fleischera ciało odgrywa rolę pierwotnego źródła poznania, którego celem jest umiejętność osiągnięcia zmysłowej przyjemności.

Z uwagi na zajmowaną w wagonie pozycję oraz niemożność przemieszczania się, głównym kanałem pozyskiwania informacji staje się dla Sándora słuch. Uzyskuje on wiedzę o wydarzeniach mających miejsce w trakcie próby ucieczki kilku więźniów, ponieważ udało mu się zidentyfikować różnorodne, towarzyszące tej akcji, efekty akustyczne:

Rozlegają się przenikliwe dźwięki gwizdka i konwój faktycznie staje jakby na spełnienie moich życzeń. Słyszę szczekanie psów, rozkazy wykrzykiwane po niemiecku, krzyki, dzikie warczenie, które się wzmacnia i pięć strzałów. Wyobrażam sobie, że korzystając ze spowolnienia pociągu jeden z naszych w sąsiednim wagonie próbował uciekać, (...) i że jego próba została zauważona przez strażnika (s. 170).

Po pięciu strzałach szczekanie i wściekle warczenie psów powróciło, ich wściekłość i zjadłość podwoiła się, jak u ich panów (...). Potem następuje szósty strzał, tylko jeden. Przed trupem nieszczęsnego człowieka, którego są mordercami, sfera około dziesięciu psów i tyluż samo uzbrojonych ludzi, którzy triumfują (...). Z jednego wagonu do drugiego wieść się niesie, nie tylko o śmiertelnej porażce próby ucieczki, ale groźbie represji wobec towarzyszy tego, którego dogoniło dziesięć psów, a potem kule ich panów (s. 192–194).

Mający później miejsce wybuch paniki spowodowany skrajnym odwodnieniem więźniów, również zostaje przedstawiony z perspektywy focalizacji słuchowej. Sándor wnioskuje o nagłej eskalacji napięcia nerwowego wśród więźniów na podstawie krzyków i błagań mężczyzn, dochodzących doń z głębi wagonu:

Tymczasem pragnienie tylko się zwiększa, wywołując u ludzi ataki i napady szaleństwa. Niektórzy z nas, uskarżając się, wrzeszcząc, że chcą pić, jeszcze zwiększyli suchość w ustach, od tej pory już bez śliny, tak jakby wykrzyczenie swojego pragnienia było sposobem na jego uśmierzenie, wzywając ziemię tak bogatą w wodę, podczas gdy inni umrą z pragnienia, dławiąc się własną ciszą jak rozżarzonym kamieniem (s. 211).

Należy w tym miejscu zaznaczyć, że pomimo stosowania zaimków zbiorowych perspektywa narratora jest różna od doświadczenia jego współtowarzyszy. Sándor dysponuje innym zasobem wiedzy niż pozostali więźniowie, jest także w innej kondycji fizycznej niż oni, stąd też – podobnie jak Gérard w *Wielkiej Podróży Semprúna* – charakteryzuje go zupełnie inny punkt widzenia. Z uwagi na swoją niepełnosprawność oraz pewność śmierci przed końcem podróży, zachowuje wobec wydarzeń rozgrywających się w wagonie poznawczy i emocjonalny dystans obserwatora. Od pozostałych deportowanych różni go także postawiony cel – nie walczy on już bowiem o przeżycie, lecz wyłącznie o możliwość przekazania bliskim znaku swojej śmierci:

Tego dnia, w kwietniu 1994 roku, kilka godzin lub kilka minut przed śmiercią, gdzieś pomiędzy Węgrami i Polską, ja, Sándor F., urodzony w Budapeszcie w 1917 roku, szukam jeszcze na małym palcu lewej ręki złotego sygnetu z moimi splecionymi inicjałami, który ma na wewnętrznej stronie wygrawerowane kursywą zdrobnienie Bandi od imienia András, mojego najlepszego przyjaciela z lat gimnazjalnych, który podarował mi ją, kiedy zdaliśmy maturę (...). Sądzę, że jest odpowiedni czas, by zdjąć go i powierzyć jednemu z moich towarzyszy niedoli, muszę wybrać spośród tych, którzy mnie otaczają, stłoczonych w ciemności wagonu, z misją noszenia go (...) aż do dnia, w którym ktoś, kto mnie znał, (...) zauważy go na jego palcu i spyta o pochodzenie tej tajemniczej pamiątki i będzie mógł jemu opowiedzieć o końcu Sándora F., urodzonego w Budapeszcie w 1917 roku, który nastąpi za kilka godzin lub minut, tego kwietniowego dnia 1944 roku, gdzieś pomiędzy Węgrami i Polską (s. 60–61).

Narrator opisuje cały szereg wrażeń akustycznych towarzyszących podróży, które dostarczają mu informacji o aktualnej sytuacji w wagonie albo wywołują skojarzenia z różnorodnymi doświadczeniami z jego przeszłości. Obok szumów emitowanych przez jadący konwój, do uszu narratora docierają dźwięki dobiegające z zewnątrz, przypominając, że

wokół toczy się codzienne życie. Odgłosy odbywającego się w pobliżu trasy przejazdu pociągu wiejskiego wesela, wyraźnie kontrastują z koszmarem deportowanych:

Od wielu godzin ogłupiający stukot kół po szynach, metalu o metal (...). Są chwile, w których dają się słyszeć nuty odległej muzyki (...) pozwalamy się oszołomić iluzji, że są inne miejsca w naszym zasięgu, pomiędzy terytoriami, które przemierzamy (...). Musimy przejeżdżać koło wioski, gdzie świętują jakąś uroczystość lub ślub, rozpoznają piosenki z folkloru słowiańskiego (...). Jak to możliwe, że nasz koszmarny i cuchnący pociąg (...) przemierza spokojny, a nawet radosny świat, gdzie gra się muzykę w miasteczkach lub na wsi i nie niepokoi nikogo. Z pewnością nikt nie słyszy przebiegających krzyków, które dochodzą jeszcze z wagonów, lub też są one odbierane z odległości, jako rozdzielające wycie zwierząt instynktownie wpadających w panikę (s. 220).

Z uwagi na zajmowaną w wagonie pozycję i wynikający z niej skrajnie ograniczony horyzont percepcyjny, narrator *Moi, Sándor F.* w swoim opisie przebiegu transportu posługuje się często zarówno fokalizacją słuchową, jak i olfaktoryczną. Wielokrotnie przywoływany koszmarny zaduch, jaki panuje w wagonie, wydaje się z perspektywy narratora bardziej uciążliwym i nieprzyjemnym doświadczeniem niż poczucie zatłoczenia. Jednocześnie niektóre z odbieranych przez narratora doznań zapachowych są przez niego kojarzone z pozytywnymi wspomnieniami z przeszłości, stanowiąc dlań źródło psychicznego odprężenia. Tak jak u Semprúna wzrok, tak u Fleischera węch staje się zmysłem pozwalającym na mentalne opuszczenie przestrzeni wagonu. Aromat końskiego nawozu, którym przesiąknięta jest podłoga wagonu, niczym Proustowska magdalenka pozwala nakierować świadomość na wspomnienia scen z młodości. Bohater usiłuje wyizolować z powietrza nuty zapachów przywodzących na myśl pierwsze inicjacje erotyczne, starając się jednocześnie ignorować wzmagający się fetor ekskrementów:

Po nadziei, która narodziła się wraz z postojem, nadchodzi moment, w którym nade wszystko chcielibyśmy, żeby pociąg wyruszył do swojego miejsca przeznaczenia, jak zgubne by ono nie było, aby w końcu słabe powiewy powietrza zaczęły nas wietrzyć i złagodziły atmosferę – jej uzdrowienie stało się niemożliwe – i pozwoliło nam uniknąć uduszenia na miejscu w skażonym powietrzu. (...) Jesteśmy pociągiem smrodu, z miejsca, w którym przebiega linia kolei żelaznych pomiędzy Węgrami i Polską, zasmradzamy Europę. (...) Przez kilka chwil, z nosem przyczepionym do desek i głową schowaną w ramiona, żeby ukryć się przed bólem, udaje mi się odizolować od ludzkiego smrodu i złapać kilka nut aromatu końskiego łajna (s. 155–156).

Zapach końskiego nawozu jest jednocześnie jednym z licznie pojawiających się zmysłowych symboli młodzieńczych doświadczeń narratora, do których stara się powrócić pamięcią i ponownie przeżywać je w wyobraźni w swoich ostatnich chwilach. Narastający odór, świadczący o pogarszającej się sytuacji sanitarnej w wagonie, uniemożliwia mu absolutne zamknięcie się w sferze własnych wspomnień:

Jedynym urządzeniem sanitarnym, jakim dysponuje nasz wagon, jest wiadro, i zapachy zwierzęce, które wydawały mi się wręcz czarujące (...) ustąpiły miejsca zapachom tego samego rodzaju, ale

pochodzenia ludzkiego, najbardziej duszące i cuchnące ze wszystkich. Bytujemy wśród naszych ekskrementów, i jakby powołani do tego, by sami stać się ekskrementami (s. 154).

Wraz z narastaniem stanu paniki wśród deportowanych, fetor w wagonie wzrasta. Pod wpływem osłabienia fizycznego i lęku więźniowie przestają kontrolować własną fizjologię, zanieczyszczając ekskrementami całą przestrzeń. Stopniowy spadek sił witalnych i mentalnych nienawodnionych i podduszonych mężczyzn sprawia, że coraz częściej dochodzi wśród nich do zachowań noszących znamiona regresji kulturowej. Zostają oni, jak pisze narrator, sprowadzeni do kondycji niepełnosprawnych starców, którzy nie są już w stanie we właściwy dla cywilizowanych osób załatwiać swoich potrzeb fizjologicznych. Lęk przed śmiercią jest lękiem absolutnym, który wywołuje u człowieka kryzys władz mentalnych i fizycznych:

Niektórzy z nas są na skraju sił i mdleją, szczególnie dzieci i starcy, podobne przypadki mnożą się, więc nie będę pierwszym umarłym. Są inni, którzy nie zostali pobici i okaleczeni, jak ja, a jednak umrą przed przyjazdem z wycieńczenia, z pragnienia (...). Wielu z nas się powściągało, powstrzymywało tak długo, jak to możliwe, jak małe dzieci, aż do momentu, w którym przyzwyczajenie, godność przestały być już przestrzegany i cenionymi wartościami, w obliczu tego, co stało się naszym przeznaczeniem. (...) Byli tacy, których skurcze lęku pozbawiły wszelkiej możliwości powstrzymywania się, natychmiast stając się oglupiałymi, nietrzymającymi zwieraczy starcami, i którzy poprzez rozluźnienie jelit wyrażają niepokój ciała wobec tego, co śmiertelnie zagraża jego integralności (s. 154–155).

Ograniczony horyzont percepcji zmysłowej Sandora-deportowanego powoduje, że jest on zmuszony do gromadzenia informacji na podstawie drobnych, w warunkach naturalnych niedostrzegalnych, zmian w jego otoczeniu, takich jak natężenie ruchu, częstotliwość sygnałów akustycznych czy gęstość powietrza. Wyraźne obniżenie ich poziomu odczytywane jest przez narratora jako czytelny sygnał śmierci części deportowanych:

Odkrywam, że gęstość życia, wewnątrz tłumu w szczelnie zamkniętej przestrzeni, można mierzyć poprzez fale, jakie wysyłają postrzegające umysły, serca, które biją, płuca, które oddychają, ciała, które nieznacznie się ruszają, członki zmieniające swoje pozycje, głowy przenoszone z jednego ramienia na drugie. Kiedy pojawiają się w zamkniętym tłumie zmarli, można wyczuć, że zmniejsza się gęstość życia, ci, którzy pozostają przy życiu, odczuwają to poprzez zmniejszenie się wibracji w powietrzu, ciszę, która zalega tu i tam, jak lód na powierzchni stawu, po absolutnym braku ruchu, podejrzanym w przypadku ciał, które mogłyby być uśpione, lecz są już nieruchomymi trupami, które stygną. W naszym wagonie są już umarli, czuję to, wiem to. Nie będę pierwszy. Ale żaden z nas nie jest w stanie odważyć się wstrząsnąć ciałem, które upadło tuż obok (s. 213).

Wrażenia wizualne, z racji panującej w wagonie ciemności oraz pozycji, jaką zajmuje narrator, odgrywają niewielką rolę w opisie przebiegu drogi deportacyjnej. Dzięki zmianom natężenia światła narrator jest w stanie pozyskiwać jedynie ogólne informacje o aktualnej porze dnia. Pełna fokalizacja wzrokowa pojawia się wyłącznie w trzech scenach, w których drzwi wagonu zostają otwarte. Wyraźnie zaznacza się wówczas pozycja narratora.

Gdy w trakcie jednego z postojów wewnątrz wagonu jest fotografowane przez esesmana, wzrok Sándora znajduje się na poziomie butów oficera. Jego postać zostaje opisana z perspektywy „od dołu”:

Widzę, jak pojawia się oficer SS, jego pies i fagas, który stawia przed wejściem do wagonu małe schodki z drewna z kilkoma stopniami. Liczenie i porządki zostały zrobione, oficer może na nie wejść, stojąc niemal na wysokości podłogi wagonu; mój wzrok pada na jego podeszwy i płat błota, wnioskuję z tego, że chodził po wilgotnej ziemi. Myślę sobie, że te podeszwy mają więcej szczęścia od nas; wilgoć ziemi jest tym, czego nam brakuje, być może niczego więcej. Idąc w górę od podeszew przez materiał munduru (...), dochodzę do twarzy (...) oficera, który ma na wysokości oka aparat fotograficzny, rozpoznaję Leicę (s. 300).

We wcześniejszym fragmencie tej sceny, gdy deportowani liczeni są przez jednego z żołnierzy, narrator wprowadza ogólny opis przedstawiający sytuację panującą w wagonie. Oświetlenie jego wnętrza pozwala dostrzec spoczywające w nim martwe, znieruchomiałe ciała, w tym jedno, które należy do jego bezpośredniego sąsiada. Dopiero objęcie wzrokiem otoczenia pozwala Sándorowi na poznanie rzeczywistego stanu, w jakim znajdują się jego współtowarzysze:

Niemiecki żołnierz wchodzi, zatykając sobie nos. Popycha nogą ciała, aby stwierdzić czy reagują, czy też są nieruchome i bardzo często te kształty, w których z ledwością można rozpoznać człowieka, pozostają bez żadnej reakcji. Niekiedy słychać jęczenie, widać ramię, które się podnosi dziwacznie, domagając się pomocy lub po prostu by dać znak życia; jest więc tam jeszcze żywa istota, która ostatkiem sił walczy, by pozostać na powierzchni, zanim zostanie wchłonięta przez czarne wody śmierci. Rozpoznaję nieruchomo wpatrzone oczy, przesadnie rozszerzone, u jednego z moich towarzyszy, nie wiem, czy zmarł z tym wyrazem na twarzy, czy też jego wzrok wyraża zdumienie, ogłupienie, halucynacje (s. 297–298).

Otwarcie wagonu daje bohaterowi także pierwszą okazję na określenie dokładniejszej pozycji geograficznej pociągu. Orientuje się on wówczas, że konwój od wielu już godzin krąży wciąż po terytorium Węgier, zabierając na trasie swojego przejazdu Żydów z mniejszych miejscowości:

Wróciliśmy więc na terytorium Węgier, obok miasta, które jest położone w odległości mniejszej niż dwieście kilometrów na północny zachód od Budapesztu, po tym, jak przekroczyliśmy Słowację, jak dowiedzieliśmy się dzięki dźwiękom melodii słowackiej muzyki ludowej, która niosła się z jakiegoś miasteczka, gdzie trwało święto gdzieś w głębi niewidzialnego krajobrazu. Być może przyjechaliśmy tutaj po innych pasażerów, innych Żydów z prowincji i węgierskich wsi, dokładnie przeczesywanych (s. 299).

Jedynym w pełni zamierzonym gestem, jakiego dokonuje bohater w trakcie podróży jest przekazanie, niedługo przed śmiercią, sygnetu jednemu ze współwięźniów. Wiąże się to z podjęciem przez niego po raz pierwszy celowej aktywności fizycznej – do której to, jak się obawiał, jego ciało mogło nie być już zdolne – a także z nawiązaniem przezeń pierwszej

interakcji z innym deportowanym. Sygnet podarowany zostaje przypadkowemu współtowarzyszowi, którego postać nie zostaje poddana bliższemu opisowi. W oczach narratora pozostaje on jednym z anonimowych ciał zaludniających wagon. Dialog, jaki Sándor nawiązuje z mężczyzną, również nie zostaje przezeń przytoczony:

Muszę koniecznie pozbyć się sygnetu, nim pociągnę go ze sobą w wir, słodki prąd, który mnie zabierze. Więc ruchem, do jakiego, jak sądziłem, nie jestem już zdolny, ostatnim gestem umierającego, wyciągam ramię, podnoszę lewą rękę, co może wyglądać na szyderczą parodię faszystowskiego pozdrowienia, wykonanym na czworakach, złą ręką, ale trzymam palce rozchylone, mogące objąć półtorej oktawy i próbuję ustawić pierścień w smudze światła. Pomiędzy nieokreśloną masą ciał skłębionych i nieruchomych jakaś forma się zarysowuje, jakiegoś człowieka, (...) wymieniamy kilka słów, to są moje ostatnie słowa, jak mówią, moja ostatnia woła, w sytuacji, w której nie mam nic do przekazania oprócz tego skromnego pierścienia, wszystko straciwszy, w tym możliwych odbiorców tego daru. Mówię szeptem każdą sylabę, ale moje słowa dźwięczą w mojej głowie jak ogłuszający hałas i wstyd mi, że krzyczę tak głośno, bez wyczucia i dyskrecji (s. 379).

Osoba, której Sándor powierza sygnet, zostaje wybrana przez niego spośród innych deportowanych w sposób przypadkowy. Mężczyzna, któremu przekazuje przedmiot, pozostaje – jak wydaje się narratorowi – ostatnią w pełni świadomą osobą w jego bezpośrednim otoczeniu:

Ten, który do mnie mówi, powtarza tylko za mną, mówiąc, kim jestem i nie mówi mi, kim on jest, bo po co, ta wiedza, kim on jest, nic by mi nie dała (...), a w każdym razie jest jedyny, nie ma nikogo innego koło mnie. Inni popadli w całkowite wycieńczenie lub nie żyją, jesteśmy dwoma ostatnimi, którzy zachowali otwarte oczy, on jest jedynym, który odpowiedział na wezwanie uczynione przez mnie przez podniesienie lewej dłoni z błyszczącym pierścieniem w dłoni w środku tej ciemności (s. 380–381).

Śmierć narratora, która miała miejsce chwilę później, ukazana została w formie symbolicznej. W momencie zgonu Sándor doznaje uczucia powolnego „zanurzania się”, podobnego do tego, jakie towarzyszyło mu podczas ćwiczeń w nurkowaniu. Fleischer nie decyduje się na przedstawienie doświadczeń cielesno-zmysłowych narratora w momencie agonii, ukazując wyłącznie ostatnie akty jego świadomości. Wyobrażnia cielesna autora zatrzymuje się na progu intymnego momentu umierania.

Podsumowanie powyższych rozważań rozpocząć należy od wskazania, że, jak się wydaje, głównym założeniem Fleischera w procesie tworzenia powieści, było stworzenie wizerunku wuja, jako osoby obdarzonej głęboką pasją życia, sensualnością i witalnością, nie zaś bezwolnej ofiary nazistowskich zbrodni. Zderza on w utworze dwa obrazy jego postaci – jako młodzieńca doświadczającego kolejnych inicjacji w świecie zmysłów i erotyki oraz sparaliżowanego więźnia w wagonie deportacyjnym, przy czym, w konstruowaniu każdego z nich kluczową rolę odgrywa jej wymiar cielesno-zmysłowy. Przy czym autor poświęca znacznie więcej miejsca pierwszemu z nich, ukazując szereg reminiscencji Sandora z okresu, gdy jego ciało stanowiło doskonale funkcjonujący mechanizm, którego działanie

stanowiło dlań nieskończone źródło osobistych odkryć. Doznania cielesno-zmysłowe odczuwane przezeń w trakcie drogi deportacyjnej ukazywane są w utworze o wiele rzadziej i w sposób mniej detaliczny niż młodzieńcze doświadczenia erotyczne i sensualne, które pojawiają się w jego licznie przywoływanych wspomnieniach. Ich treść z konieczności została przeze mnie wyłącznie zasygnalizowana, niemniej, co należy podkreślić, przedstawione w nich opisy ciał w akcie miłosnym stanowią swoistą przeciwwagę dla scen ukazujących to samo unieruchomione i umierające w wagonie deportacyjnym ciało. Fleischer, kreując postać wuja, tworzy dla niego biografię zastępczą, przypisując mu szereg różnorodnych doświadczeń i przeżyć, mających głównie zmysłowy charakter. Obdarza Sándora szeregiem wspomnień cielesnych, pozwalających mu przed śmiercią powrócić do chwil, w których po raz pierwszy poznawał rozkoszy zmysłowych, sprawdzał wytrzymałość swoich mięśni w forsownym przepływananiu wpraw Dunaju, odczuwał dumę ze zręczności swych palców podczas gry na fortepianie. Tym samym ciało wuja ukazywane jest w utworze przede wszystkim jako młode, piękne i pełne niespożytych sił vitalnych – właśnie taki obraz tej postaci, zarówno dla siebie, jak i dla przyszłych odbiorców, Fleischer, jak się wydaje, pragnie utrwalić.

Arnaud Rykner, *Le wagon*

Kolejnym utworem opowiadającym o doświadczeniu deportacji, napisanym przez „świadka w wyobraźni”, jest powieść *Le Wagon* Aranauda Ryknera. To szósty utwór prozatorski²² urodzonego w 1966 roku pisarza, reżysera oraz wykładowcy, pełniącego funkcję profesora literatury francuskiej i sztuk teatralnych na Uniwersytecie w Tuluzie. W swojej pracy akademickiej Rykner zajmował się między innymi twórczością Natalie Sarraute (redagował wydanie jej utworów w prestiżowej serii klasyki francuskiej *Pléiade*) i Marguerite Duras. Twórczość tych pisarek wyraźnie odciska się na jego twórczości literackiej²³. Jako reżyser teatralny pełnił z kolei funkcję asystenta Claude’a Régy’ego, wystawiając z nim między innymi sztuki Barnarda-Marie Koltèsa i Maurice’a Maeterlincka.

Zainteresowania teatralne Ryknera są wyraźnie widoczne w jego twórczości prozatorskiej i choć w *Le wagon* sceny dialogowe pojawiają się rzadko, utwór ten wykazuje wyraźne powinowactwa strukturalne z tekstem dramatycznym. Teatr niewątpliwie ukształtował wyobraźnię literacką autora, co zaznacza się zarówno w sposobie kreacji postaci, jak i czasoprzestrzeni. Rykner posługuje się stosowanym często w utworach dramatycznych modelem

²² Wcześniej opublikował powieści: *Mon roi et moi*; *Je ne viendrai pas*; *Blanche*; *Nur*; *Enfants perdus*.

²³ Według Pierre’a Assouliné’a: „Czuć tam wpływy, jakim podlegał ten wykładowca z Tuluzy – ślady pewnej formy *écriture blanche*, pisania ciszy, sprawiającej, że słowa wybrzmiewają inaczej, a którą odziedziczył on po swojej pracy krytycznej na temat Marguerite Duras i Nathalie Sarraute; można tam rozpoznać także jego doświadczenie jako reżysera teatralnego, jego bliskość z Claude’em Régy, poprzez sposób, w jaki organizuje on sytuację »za zamkniętymi drzwiami« w tej tragedii kolejowej”. Idem, *Arnaud Rykner dans l’antichambre de la mort*, „Le Magazine littéraire”, nr 501, octobre 2010.

struktury czasoprzestrzennej, który polega na umieszczeniu grupy postaci w hermetycznej przestrzeni na czas dla nich nieokreślony, znanym jako *huis clos* („zamknięte drzwi”). Na znaczenie doświadczenia teatralnego w procesie tworzenia powieści o deportacji wskazywał sam autor, stwierdzając w jednym z wywiadów, że pisanie *Wagonu* traktował przede wszystkim jako zadanie aktorskie – starał się on „wejść” w egzystencjalne doświadczenie narratora:

Próbowałem zbliżyć się najbardziej intuicyjnie, jak to możliwe, do cierpienia tych ludzi. Oczywiście miało to swoją stronę sceniczną, próbowanie dojścia do tego przed swoim komputerem. Ale podszedłem do tego doświadczenia jako pracy aktorskiej, z chęcią pójsia w stronę innego. I z tym pytaniem: co ja zrobiłbym w takiej sytuacji?²⁴

Podobnie jak *Moi*, Sándor F. Fleischera, utwór ten oparty jest na fikcyjnym utożsamieniu się autora z jednym z członków swojej rodziny, który został deportowany do obozu koncentracyjnego. Posługując się narracją pierwszoosobową, Rykner rekonstruuje prawdopodobny przebieg wydarzeń rozgrywających się w konwoju, do którego trafił brat jego dziadka. Jednak. w przeciwieństwie do Fleischera, przedstawiającego w swojej powieści także wcześniejsze sceny z życia zmarłego członka rodziny, Rykner skupił się wyłącznie na ukazaniu przebiegu transportu do obozu i odtworzeniu sposobu, w jaki podróż ta mogła być doświadczana z perspektywy pojedynczego więźnia. Trzeba bowiem zaznaczyć, że postać przodka, którego przeżycia z okresu transportu do obozu autor starał się na kartach swej powieści szczegółowo odtworzyć, służy mu przede wszystkim jako model, umożliwiający przybranie maski świadka i dokonanie w wyobraźni próby zrekonstruowania przebiegu najtragiczniejszej deportacji z terenów Francji. Bliskie rodzinne pokrewieństwo z byłym więźniem obozu koncentracyjnego dostarcza Ryknerowi – podobnie jak wcześniej Fleischerowi – swoistej „moralnej legitymacji”, pozwalającej na „wejście w skórę” więźnia i opisanie doświadczenia, którego ukazywanie przez nieświadków było i wciąż jest uznawane za etycznie podejrzane.

Narratorem jest Weisman, młody Żyd współpracujący z jednym z odłamów francuskiego ruchu oporu – to właśnie działalność polityczna, a nie pochodzenie, stała się bezpośrednią przyczyną aresztowania i zesłania do lagru. Mężczyźnie zarówno w trakcie konwoju, jak i podczas pobytu w obozie udaje się skutecznie ukryć swoją tożsamość i utrzymać status deportowanego z powodów politycznych. Niemniej celem Ryknera nie jest ukazanie osobistej historii narratora, lecz ukazanie przebiegu samego procesu transportu do obozu, z nieujmowanej w pracach historycznych perspektywy osobistego doświadczenia więźnia.

Powieść Ryknera rozpoczyna się i kończy w przestrzeni wagonu bydlęcego. Autor przedstawił w sposób szczegółowy kolejne etapy przejazdu tak zwanego pociągu śmierci (*le train de la mort*), który wyruszył z obozu w Compiègne w lipcu 1944 roku. Transport ten zawdzięcza swą nazwę (stosowaną powszechnie także w pracach historycznych) temu, że

²⁴ J.-M. Le Scouarnec, *Dans un train pour Dachau*, „La Dépêche du Midi”, 2 septembre 2010.

panujące w wagonach warunki (wysokie temperatury, brak wody, słabą cyrkulację powietrza oraz przepełnienie) przyczyniły się do śmierci jednej czwartej deportowanych.

Powieść Ryknera swoją poetyką, według słów Viarta, wpisuje się w nurt utworów o Shoah, które przynależą do – jak określa ten badacz – „ery skrupułów”. Wskazuje on, że „wiele tekstów narracyjnych na temat obozów, które ukazały się niedawno, wpisuje własne skrupuły w samo serce opowiadania, badając na swój sposób (nie)moc fikcji wobec zdarzenia niewypowiadalnego”²⁵. Rykner (podobnie jak czynił to przykład autor powieści *HHhH*, Laurent Binet), zaznacza bowiem we wstępie do swojego utworu, że ma on wyłącznie charakter literackiej rekonstrukcji wydarzeń opartej na wspomnieniach świadków. Autor, jak sam zaznacza na początku powieści, zdaje sobie sprawę, że skoro jest nieświadkiem, jego próbę wejścia w pozycję egzystencjalną osoby deportowanej można potraktować jak uzurpację. Niemniej, co zresztą sam sygnalizuje, potrzeba poznania i zrozumienia tego doświadczenia jest w nim na tyle silna, że decyduje się niejako przekroczyć dopuszczalne granice reprezentacji i zająć w wyobraźni rolę deportowanego więźnia. W jednym z wywiadów Rykner stwierdził: „początkowo uważałem za obsceniczne pisanie o tych faktach, czelność podejmowania przez literaturę dramatu historycznego tak trudnego do ukazania, jakim jest deportacja”²⁶. Swoją decyzję o opisanu tych wydarzeń uzasadnił odczuwaniem „niemalże fizjologicznego przymusu” przedstawienia doświadczenia, które było udziałem jego przodka. Jak sugeruje we wstępie do *Wagonu*, jego ciało pełniło istotną rolę w tworzeniu²⁷ powieści, co jest też doskonale widoczne w jej strukturze oraz doborze form i środków opisu. Cieleśność – jak postaram się wykazać dalej – stanowi dla Ryknera kluczowe narzędzie ukazywania doświadczenia deportacji.

We wstępie do *Wagonu* autor wskazuje także, że celem utworu było przede wszystkim złożenie swoistego hołdu zamordowanym członkom swojej rodziny, konkretnie zaś dwójce dzieci, które zostały deportowanych z przyczyn rasowych²⁸. Jednak z uwagi na to, że

²⁵ Viart zauważył: „Wiele tekstów narracyjnych, które niedawno się ukazały na temat obozów, wpisuje skrupuły w samo jądro tekstu, zadając w ten sposób pytanie o (nie)moc fikcji wobec zdarzenia niewypowiadalnego”. Idem, *Le scrupule du roman*, „Vacarme” 2011, nr 54, s. 26. Do takich utworów należą również: *HHhH* Laurenta Bineta, *Jan Karski* Yannicka Haenela, *Wagon* Arnauda Ryknera oraz *Moi, Sándor F. Alaina Fleischera*.

²⁶ Wypowiedź autora za: „*Le wagon*” d’Arnaud Rykner: *voyage au bout de l’enfer de derniers déportés*, „*Le monde*”, https://www.lerouergue.com/sites/default/files/doc_pdf/wagon_reception_presse.pdf (1.08.2023).

²⁷ Rykner sam określił we wstępie: „Więc, nie wiedząc o tym naprawdę, moje ciało zadecydowało za mnie tego dnia, że kiedyś będę musiał pójść dalej. (...) Pójść dalej i napisać o tym, bo napisać o tym, było dla mnie odtąd koniecznością” (s. 12–13).

²⁸ „W sposób bardzo konkretny uległy tutaj pomieszaniu dwie rzeczywistości: ta dotycząca tej dwójki dzieci z mojej rodziny, naprawdę bardzo bliskich, które zostały deportowane i zgładzone w lutym 1944 roku oraz ta odnosząca się do brata mojego dziadka, o którym wiedziałem dość wcześniej, że był deportowany jako członek ruchu oporu pod fałszywym nazwiskiem, które pozwoliło mu ukryć jego żydowską tożsamość. Ciężar milczenia był tak wielki, że faktycznie niemożliwa była rozmowa na ten temat w rodzinie. Kiedy rzeczywiście zdałem sobie sprawę z tego, co spotkało te dzieci, powiedziałem sobie w miarę jasno, że powinienem napisać o nich. Ale, jako że jednocześnie nie odczuwałem takiej możliwości z uwagi

nie byłyby one jeszcze zdolne do refleksji i świadomego przeżywania tego doświadczenia, nie byłyby w tym wypadku odpowiednimi narratorami powieściowymi dla ukazania dramatu. wskazuje pisarz, jeden transport niejako „przykrywa” inny, jeszcze bardziej tragiczny, jako że dzieci z jego rodziny, w przeciwieństwie do wuja, który jest wzorem postaci narratora w *Wagonie*, nie powróciły z deportacji:

W dwóch trzecich pisania *Wagonu* oceniałem, w jakim stopniu jeden wagon może ukrywać inny i na ile opowiadanie historii tego pociągu z lipca 1944 było sposobem, by nie mówić o tym drugim pociągu, tym z lutego 1944 roku; próba mówienia o bracie mojego dziadka była jednocześnie wspomnianiem tej dwójki dzieci, zgłodzonych w wieku dziesięciu i szesnastu lat²⁹.

Nie będąc w stanie przedstawić opowieści o deportacji rodzeństwa, podjął się zadania, wciąż ryzykownego, niemniej jego zdaniem w dużo mniejszym stopniu naruszającym tabu Shoah, czyli opisanie drogi deportacyjnej swojego wuja. Jego krewny należał do byłych deportowanych, którzy unikali opowiadania o swoich doświadczeniach najbliższemu, stąd też jego historia obozowa była przez wiele lat całkowicie nieznana autorowi *Wagonu*. W jednym z wywiadów pisarz stwierdził:

W świadectwach znajdowało się przede wszystkim to, które pochodziło od brata mojego dziadka, którego dobrze znałem, lecz który nigdy nikomu o tym nie opowiadał. Od razu po wojnie takich opowieści nie dało się ani sobie wyobrazić, ani słuchać. Wobec tego, że nie zostali wysłuchani, świadkowie zamilkli. Z dystansu można je znów przywołać³⁰.

Wuj pozostawił po sobie wyłącznie cztery strony pisemnego świadectwa³¹, którym (pośród około setki innych) posłużył się Christian Bernadac dla sporządzenia reportażu *Le train de la mort*³² (*Pociąg śmierci*) z 1970 roku, w którym opisał został przebieg wydarzeń mających miejsce w transporcie deportacyjnym z 2 czerwca 1944 roku (numer 7909). Na tym też utworze Rykner oparł się w dużej mierze, pisząc *Le Wagon*. Jak sam zaznaczał, odkrycie tekstu Bernadaca pozwoliło mu przebić się przez panujący w rodzinie mur milczenia wokół obozowej przeszłości wuja. Cisza wokół kwestii deportacji była jedną z przyczyn, dla których autor postanowił ją zgłębić, tak od strony historycznej, jak i poprzez własną wyobraźnię:

Powody nigdy nie są całkowicie jasne ani zawsze proste, ale istnieje taki, który stanowił przyczynę powstania tej książki. Powiedzmy, że na samym początku, w sposób bardzo niejasny było nią

na pewne rodzinne tabu, kiedy dowiedziałem się, że została napisana książka przez historyka-dziennikarza Christiana Bernadaca na temat pociągu, w którym deportowany został brat mojego dziadka, to mnie częściowo wyzwoliło”. Cytat z wywiadu przeprowadzonego z Ryknerem przez É. Patrie, 2.06.2014, <https://www.nonfiction.fr/article-7143-entrevue-avec-arnaud-rykner.htm> (1.08.2023).

²⁹ Ibidem.

³⁰ J.-M. Le Scouarnec, *Dans un train pour Dachau*, „La Dépêche du Midi”, 2 septembre 2010.

³¹ Za: É. Patrie, *Entrevue avec Arnaud Rykner...*

³² C. Bernadac, *Le train de la mort*, France Empire, Paris 1970.

odkrycie, czym była deportacja, szczególnie zaś Shoah, następnie odkrycie, że ta rzeczywistość dotknęła moją własną rodzinę i ludzi, których znałem i kochałem, chęć podjęcia próby zdania z tego relacji. Nie wiedziałem, jak należy to zrobić, ale wiedziałem, że muszę to zrobić, jednocześnie dla mnie samego, ale także w imię tych, którzy nie mogli tego zrobić w swoim własnym imieniu³³.

Rykner próbuje zrekonstruować przebieg wydarzeń mających miejsce w pociągu śmierci, opierając się na pracach historycznych oraz – jak sam we wstępie wskazuje –świadcztwach deportowanych zebranych w pracy Bernadaca. Książka ta w głównej mierze składała się z fragmentów wypowiedzi świadków, ułożonych w porządku chronologicznym i tematycznym. Autor skoncentrował się na przedstawieniu wydarzeń, które rozgrywały się w kilkunastu z dwudziestu dwóch wagonów tego konwoju

Korzystając z materiału dostarczonego przez autora *Le train de la mort*, Rykner opisał zdarzenia, które miały miejsce nie tylko w wagonie, w którym znajdował się jego krewny, ale w całym konwoju. Opierając się na wypowiedziach byłych deportowanych, którzy w czasie transportu znajdowali się w różnych wagonach, tworzy swoistą „modelową reprezentację” doświadczeń więźniów w „pociągu śmierci”. Tym samym postać świadka-narratora w *Le wagon* jest wyłącznie produktem wizji artystycznej Ryknera i nie odpowiada żadnej rzeczywistej osobie, a z krewnym pisarza „dzieli” wyłącznie podstawowe rysy biograficzne. Trzeba przy tym zaznaczyć, że rekonstrukcja rzeczywistego doświadczenia wuja Ryknera na podstawie reportażu Bernadaca nie byłaby w ogóle możliwa, jako że fragmenty jego wypowiedzi przytoczone w *Le train de la mort* są relatywnie nieliczne i lapidarne. O trudnościach związanych z tą materią wspominał autor w jednym z wywiadów:

Dysponując bardzo niewieloma informacjami odnośnie tego, jak rzeczywiście wyglądało życie brata mojego dziadka, nie chcąc przede wszystkim przypisywać mu uczuć, emocji i gestów, których nie miał, nie posiadając, jako śladów tychże, nic poza czterema stronami, które przekazał Bernadacowi, zmuszony byłem do wymyślenia postaci, która nie mogła być nim, lecz która byłaby jakby przypomnieniem jego osoby i wszystkich jego towarzyszy, którzy, tak jak on, świadczyli w książce Bernadaca. Z pierwowzoru przypisałem tej postaci wyłącznie braci (...) oraz „intelektualną” przeszłość³⁴.

Niewiele dowiadujemy się więc o osobie deportowanego, poznajemy wyłącznie strzępy jego biografii, której kluczowym rysem jest pochodzenie. Fakt, iż narrator jest ukrywającym swoją tożsamość Żydem, zasygnalizowany zostaje w kilku miejscach tekstu:

– Jude! Schmutziger Jude! Jude!

Te okrzyki sprawiają, że zadrzałem. Instynktownie kulę się w sobie (s. 103).

Jeden z tych, który podaje mi rękę, bym mógł się wspiąć do nowego wagonu, rozpoznał mnie i wołał mnie bezmyślnie. Nawet jeśli zawołał mnie po cichu, w duchu go przeklinam i udaję, że go nie znam.

³³ Za: É. Patrie, *Entrevue avec Arnaud Rykner...*

³⁴ Ibidem.

– Nie Weismann. Vilar. Jestem Vilar. Jestem Szwajcarem. (...) Korzystając z tego, że jesteśmy mniej stłoczeni, przekradam się jak najdalej od niego i mam szczęście wylądować z przodu wagonu (s. 107–108).

To, że narrator wskazuje w sposób ogólny wyłącznie kilka faktów ze swojej biografii, interpretować można również jako specyficzny zabieg, który ma na celu podkreślenie istotnego rysu postaci, jakim jest jej dążenie do całkowitego wymazania swojej przeszłości, by zbudować nową, nieżydowską tożsamość. Wyjaśniałoby to fakt, że w narracji wewnętrznej deportowanego osobiste wspomnienia mają szczątkowy charakter, rzadko też pojawiają się komentarze czy przemyślenia, które zdradzają epizody z jego życiorysu (przybierają wówczas charakter ogólnych formuł i spostrzeżeń). W monologu wewnętrznym ukazane zostały niemal wyłącznie te wydarzenia, które rozgrywają się aktualnie w przestrzeni wagonu, wraz z opisem sposobu, w jaki są przezeń postrzegane i doświadczane. W *Wagonie*, w przeciwieństwie do prozy Semprúna i Fleischera, opowieść o transporcie narratora do obozu nie stanowi przyczynku do opowieści autobiograficznej – przebieg drogi deportacyjnej to główny i jedyny temat powieści. Jak się wydaje, Rykner starał się, by stworzona przez niego postać nie była wprost utożsamiana z jego wujem, dlatego też nie umieścił w tekście ani biogramu, ani nawet nazwiska krewnego, ograniczając się wyłącznie do wskazania we wstępie, że pierwowzorem postaci deportowanego jest jeden z członków jego rodziny.

Rykner podporządkowuje swoją narrację danym faktograficznym zawartym w opowieściach świadków, koncentrując się na jak najwierniejszym oddaniu przebiegu wydarzeń rozgrywających się w trakcie transportu więźniów. Ich relacje zostały niejako „przepisane” przez autora na spójną wypowiedź o charakterze literackim. Autor *Le wagon* starał się ująć mnogość osobistych historii w ramach jednej opowieści obejmującej wszystkie kluczowe wydarzenia, o których opowiadali deportowani z „pociągu śmierci”.

Żywioł rekonstrukcji historycznej wyraźnie góruje w utworze nad żywiołem literackim. Fikcja staje się rodzajem narzędzia służącego do stworzenia dokładnej rekonstrukcji przebiegu transportu z perspektywy pierwszoosobowej oraz scalenia narracji świadków w jedną opowieść. Autor *Le wagon* maksymalnie ogranicza narzędzia literackie, dążąc do stworzenia tekstu, który byłby pozbawiony typowych dla literatury środków stylistycznych. Nie pozwala sobie również na wprowadzanie do utworu takich wydarzeń czy sytuacji, których zaistnienie nie miałyby poparcia w świadectwach.

Rykner, jak już nadmieniałem, kładzie wyraźny nacisk na cielesność deportowanych. Postrzega ich ciała jako rodzaj tekstu opowiadającego historię deportacji, który należy zrekonstruować i od nowa przepisać. Claudine Galéa, jedna z recenzentek *Le Wagon*, stwierdziła: „Rykner [stara się] opowiedzieć ciała ludzi poddanych torturze i okaleczeniu, sposób, w jaki świadomość (*esprit*) stara się je podtrzymać, zachować godność tego, co zostało już tylko kupą kości, krwi i ekskrementów”³⁵. Także Sophie Parente, inna recenzentka powieści,

³⁵ C. Galéa, *Le wagon est parti de Compiègne pour aller à Dachau. Arnaud Rykner en retrace le voyage. Rigoureux*, „La Marseillaise”, 3 octobre 2010.

zwróciła uwagę na kluczową rolę, jaką odgrywa w niej cielesność: „(...) ta opowieść jest opowieścią o ciele, to w swoim ciele autor przeżywa niewysłowny koszmar, to poprzez ciało podmiotu fikcji czytelnik przeżywa podróż w swoim własnym ciele”³⁶. Sam Rykner wskazywał, że starał się nie tylko sobie wyobrazić, lecz również niejako na sobie samym, poprzez wyobrażnię, doświadczyć rzeczywistości deportacji. W jednym z wywiadów stwierdził: „Chciałem po prostu pozwolić przemówić tej osobie, która nie przemówiła, usiłowałem wypróbować w samym sobie to doświadczenie, które w każdym wypadku mogło być wyłącznie nieprawdziwe”³⁷.

W fikcjonalnych utworach, w których przedstawiono deportację z perspektywy pierwszoosobowej, doświadczenie cielesne odgrywa o wiele większą rolę niż miało to miejsce w tekstach świadków. Dla Ryknera wagon deportacyjny jest swoistym laboratorium ciała. Fikcjonalny narrator nie tylko bacznie obserwuje otoczenie, opisując w toku monologu wewnętrznego kluczowe wydarzenia rozgrywające się w wagonie, lecz przede wszystkim bada reakcje własnego ciała na różnorodne bodźce. Wykreowany przez Ryknera narrator nie szuka mentalnej ucieczki we wspomnienia czy abstrakcyjne rozważania, lecz skupia się na rejestrowaniu wydarzeń w swoim otoczeniu oraz analizie swoich doznań zmysłowo-cielesnych. Stworzona przezeń postać nie jest refleksyjna, lecz silnie receptywna. Stąd też komentarze narratora, które wykraczałyby poza aktualny obszar jego doświadczenia, pojawiają się w utworze rzadko. Główną jego rolę jest bowiem szczegółowe ukazanie przebiegu podróży deportacyjnej w „pociągu śmierci” z perspektywy doświadczającej jednostki.

Ciało i doznania cielesne przedstawione zostały w utworze z kilku perspektyw. Najważniejszą z nich jest perspektywa cielesna samego narratora – jego ciało jest rodzajem płaszczyzny, na której odbijają się wszystkie wydarzenia mające miejsce w trakcie podróży. Weisman szczegółowo opisuje sposób, w jaki ono funkcjonuje i jest przezeń odczuwane w sytuacji, gdy zostaje pozbawione wszelkich koniecznych do sprawnego funkcjonowania zasobów: pożywienia, tlenu oraz wody, gdy możliwości ruchu i działania w przestrzeni zostają skrajnie ograniczone i zostaje wystawione na jednoczesne oddziaływanie różnorodnych, skrajnie uciążliwych i szkodliwych czynników zewnętrznych.

Ciało doznawane i doświadczane przez narratora otoczone jest masą innych ciał, będących w równej mierze przedmiotem jego obserwacji. W sposobie, w jaki opisani zostali inni deportowani, główny nacisk położony został na biologiczno-fizjologiczną stronę ich egzystencji. Narrator przedstawia przede wszystkim reakcje ciał więźniów na skrajne warunki, w jakich zostały umieszczone. Ukazuje widoczne z perspektywy osoby trzeciej transformacje ciał ludzkich poddanych przegrzaniu, podduszeniu, zagłodzeniu i odwodnieniu oraz, ostatecznie, spowodowany tymi czynnikami proces umierania. Autora nie interesują poszczególne jednostki i ich osobiste historie, lecz historia udręczania ich ciał – prezentuje w swoim utworze całą „galerię” ciał żywych, konających i martwych.

³⁶ S. Pariente, *Le Wagon d'Arnaud Rykner: "Ceci est un roman"*, 7 février 2011, za: <https://lewebpedagogique.com/prixdesaccroslivres0910/page/6/> (1.06.2022).

³⁷ Za: É. Patrie, *Entrevue avec Arnaud Rykner...*

Jak się wydaje, pisanie powieści z perspektywy deportowanego jest dla autora także „ćwiczeniem z wyobraźni” cielesnej i zmysłowej, swoistym „poligonem” opisywania doświadczeń i reakcji ludzkiego ciała. Cieleśność stanowi w utworze zarówno centralny obiekt reprezentacji, wyznaczając jednocześnie perspektywę, z jakiej opisywana jest i postrzegana rzeczywistość deportacji, stąd też pojawiające się nieliczne obrazy o charakterze metaforycznym również odnoszą się zwykle do cielesnych kategorii:

Te zniszczone domy, mówię sobie teraz, że to przede wszystkim nasze własne ciało, nasze własna ruina i mój smutek miesza się z radością, jaką odczuwałem wcześniej. (...) Być może nie różnimy się w niczym od tych, którzy zamieszkują te ziemie. Nic nie przypomina ruiny bardziej niż inna ruina. Nic nie przypomina spalonego ciała bardziej niż inne spalone ciało (s. 146).

Pierwszym doświadczeniem cielesnym narratora w trakcie transportu jest atak przestrzenny. Nacisk stłoczonej w wagonie ludzkiej masy sprawia, że w sposób nieprzyjemny i uporczywy odczuwa poszczególne narządy wewnętrzne swojego ciała, co uniemożliwia swobodny przepływ myśli. Świadomość nie może się wyizolować z sytuacji, gdy ciało wysła nieustanne, nieskoordynowane ze sobą sygnały:

Ciężko jest tylko myśleć, gdy ciało nie daje już rady, kiedy powietrze ledwie krąży w płucach, w głowie, kiedy w głowie ścisza, tak jak ciała ścisną się w tym wagonie (s. 17).

Ciało narratora atakowane jest jednocześnie przez szereg nieprzyjemnych bodźców: dotykowych, słuchowych i węchowych, stając się źródłem współwystępujących i niepowiązanych ze sobą doznań, które bombardują jego świadomość:

Łokcie moich sąsiadów w moich żebrach, w moich plecach, przy moim brzuchu, ich nieznośny odór, ból cały czas obecny, hałas kół w mojej głowie, te koła piłujące w mojej głowie (s. 18).

W odczuciu bohatera ból wynikający ze skrajnego zatłoczenia w wagonie nie różni się od tortur, jakim był poddawany w więzieniu podczas przesłuchań. W bezpośrednim, fizycznym doświadczeniu narratora pozostali więźniowie stanowią amorficzną cielesną masę, złożoną z ludzkich członków, wywierającą na jego ciało nieustanny nacisk. Nieprzyjemne doznania zmysłowe wywołane ciągłą stycznością z ciałami innych osób, potęguje wydzielany przez nie odór. Trzeba zaznaczyć, że współtowarzysze narratora opisywani są najczęściej właśnie z punktu widzenia tego, jak ich fizyczna obecność przejawia się w jego bezpośrednim doświadczeniu zmysłowym, czyli tego, jak zostali ukazani z perspektywy jego wrażeń wzrokowych, dotykowych, czy właśnie zapachowych. Wiesman opisuje ich na początku swojej narracji jako ciała wydzielające odór rozkładającego się mięsa (*la chair*):

nacisk tych ciał, tych kości o moje, całego tego ciała [*chair*], wydającego się niemal zgniłym, tak bardzo śmierdzi, rani dokładnie tak samo jak ciosy (s. 18).

Ścisk w wagonie powoduje, że ciało narratora jest przezeń odczuwane w swojej materialności i przestrzenności, ujawnia się również jego biologiczność. Kwestia załatwiania

potrzeb fizjologicznych w utworze Ryknera przedstawiona została jako absolutnie kluczowa. Jak zdaje się wskazywać autor, stała się jednym z głównych przedmiotów troski deportowanych w trakcie transportu. Zagadnienie fizjologii ludzkiej podnoszone jest w utworze wprost, bez charakterystycznego dla utworów świadków cielesnego tabu czy autocenzury. Autor wielokrotnie wspomina o przymusie obcowania z nieczystościami w wagonie, jak i o problemach więźniów z wykonywaniem czynności higienicznych – deportowani dysponowali jedynie puszką, którą w razie potrzeby zmuszeni byli wzajemnie sobie przekazywać. Atakowi ekskrementalnemu w tekście Ryknera w sposób bezpośredni podlega również narrator – jako zajmujący uprzywilejowane miejsce przy otworze wentylacyjnym jest zobligowany do opróżniania naczynia z nieczystościami:

Jeśli to na mnie przypada opróżnianie puszek przepełnionej nieczystościami, z braku wiadra w wagonie, to trudno, tym gorzej dla moich cuchnących rąk. Wiem już, jakie mam szczęście być tutaj, nawet jeśli wiem także, że niebawem trzeba będzie zwolnić to miejsce (s. 20).

Kto mógł przewidzieć, że będziemy tutaj, zaciskając pęcherz, modląc się o to, by nasze jelita wytrzymały, nie od razu, nie zanim nie znajdzie się coś lepszego, od tej puszek po konserwach, którą podajemy sobie wzajemnie, tej puszek, z której cieszymy się, że w ogóle jest, dzięki której nie musimy używać naszych menażek, nie musimy się poniżać aż do tego, tej puszek, która chłapie na nas swoją obrzydliwą zawartością, którą muszę starać się opróżniać przez otwór wentylacyjny (s. 19–20).

Narrator sprawnie przechodzi od opisu zmysłowych bodźców pochodzących z zewnątrz do przedstawienia doznań płynących bezpośrednio z jego ciała. Należy do nich przede wszystkim wzmagać się uczucie duszności, wynikające z niedotlenienia. Uzyskiwanie stałego dostępu do świeżego powietrza szybko staje się dla deportowanych zasadniczym problemem, na nim też skupia się całkowicie świadomość i ciało narratora:

Na każdej stacji trzeba stać, nawet jeśli ciało jest zmęczone, niewielki powiew ciepłego powietrza sprawia, że odzyskujemy trochę odwagę. Płuca się rozszerzają, wdychają zbawienny smród. Znowu myśli krążą w głowie. Siedząc, przeciwnie, ciało się rozluźnia, ale to grozi uduszeniem. Jest piekielnie gorąco, dusimy się. Co to będzie po południu? (s. 21–22)

Niedobór powietrza odczuwany jest przez deportowanych już na początku podróży. Lipcowy skwar, towarzyszący więźniom pierwszego dnia transportu, powoduje wzrost temperatury w wagonie i rozrzedzenie powietrza, będąc przyczyną podduszeń i omdleń:

Kto wie ile czasu będzie można wytrzymać w tej celi, gdzie się dusimy, gdzie już brakuje powietrza tak bardzo, że niektórzy mdleją na stojąco, gdzie gorąco staje się nieznośne, a nie minęła nawet godzina, jak opuściliśmy Compiègne (s. 20).

Narrator wprowadza częstokroć naprzemiennie opisy zaobserwowanych zachowań i cielesnych reakcji swoich współtowarzyszy na dany bodziec, z opisami odczuć płynących z jego ciała. Postacie pozostałych deportowanych stają się swoistym lustrem, ukazującym

fizyczne oznaki tych samych doświadczeń, które z perspektywy swojej doznaniowości opisuje bohater. Tak też jest w przypadku niedotlenienia i przegrzania, które, jak w cytowanej powyżej scenie, najpierw zostaje ukazane w sposób ogólny poprzez zachowania innych deportowanych, następnie zaś z perspektywy doznaniowej narratora:

Upał nie przestaje rosnać od dłuższej chwili, coraz bardziej nas otępiając, dosłownie nas dobijając. Ci, którzy mogą, przyklejają się do otworów lub szpar pomiędzy drzwiami, aby złapać trochę powietrza z zewnątrz. Moje plecy, moje ręce, moje wszystkie członki mnie parzą (s. 55).

Opisując sytuację panującą w wagonie pierwszego dnia podróży, narrator skupia się na ukazaniu kilku doświadczeń cielesnych deportowanych – uczucia gorąca, duszności i towarzyszącemu im uczucia pragnienia, odczuwanego w swojej intensywności jako forma tortury. Autor przedstawia kolejne etapy pogarszania się stanu fizycznego narratora i związane z nim doznania. Narrator bowiem nieustannie przygląda się reakcjom własnego ciała, opisuje kolejne etapy jego przemian i sposób, w jaki ich doznaje, gdy ulega ono przegrzaniu i odwodnieniu:

Gorąc staje się nie do wytrzymania. Język klei się w ustach. (...) Macam swój język. Nabieram trochę śliny, aby zwilżyć sobie wargi, bo mój język nie daje rady. Ale od razu znów są suche (s. 31).

Nie wie, jakie ma szczęście, że nie czuje już swojego serca bijącego jak szalone, jeszcze szybciej, jeszcze mocniej niż koła po torach w mojej głowie, moje serce, które bije i wyrwa się z piersi, podczas gdy moje płuca z trudnością się wzdymają, z trudnością napełniają się tą odrobiną powietrza, która nam zostaje. Czuję mrowienie w koniuszkach palców, w moich stopach i aż po korzonki włosów. To schodzi do płuć. Sięga do brzucha. Mam wrażenie, że jestem zamknięty w puszcze, zakleszczony w imadle, że sam jestem imadłem, które mnie ścisza tak, jak moje nogi wciskają się w mój brzuch, a moje ramiona w moją klatkę piersiową. Chciałbym połuźnić to imadło. Chciałbym, by moje płuca znów się rozszerzały, ale nic do nich nie dopływa (s. 45–46).

Gdy pierwszego dnia transportu, podczas postoju, deportowani zostali obficie polani wodą z węża ogrodowego przez usiłujących dostarczyć im napoje i prowiant mieszkańców okolicznego miasteczka, narrator szczegółowo opisał fizjologiczną reakcję swojej skóry na kontakt z szybko parującą wodą oraz reakcję organizmu na postępujący proces przegrzania oraz podduszenie:

Rozgrzane powietrze z zewnątrz, w kontakcie z wodą na naszej skórze, gotuje nas na wolnym ogniu. Pod stopami moimi i moich kolegów tworzą się pęcherze. (...) Połączenie potu, ścisku, tarcia o podłogę, także palącą, sprawia, że cierpimy coraz bardziej (s. 53).

Zastanawiam się czy nie jest gorzej od momentu, jak oblano nas szlauchem. Wilgotne powietrze jest jeszcze gorsze od tego, którym oddychaliśmy od rana. Moje gardło jest tak rozpalone, jakbym wypił alkohol bez przełykania go, a moje płuca strzykają mnie przy każdym wydechu, wyrывая z mojej piersi krzyk, co do którego nie mam pewności, czy jest niemy (s. 55).

Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na to, że szczegółowy opis nieustająco pogarszającej się kondycji fizycznej, nie wpływa na sposób prowadzenia przez narratora monologu wewnętrznego, utrzymanego w przestrzeni całego tekstu w jednolitym formalnie i stylistycznie tonie. Przedmiot narracji nie wpływa na sposób jego zwerbalizowania. Struktury dyskursu i struktury treści działają niejako niezależnie od siebie. Rykner nie wprowadza w tekstcie zabiegów formalnych czy językowych, które miałyby oddawać aktualną kondycję fizyczną narratora. Nawet gdy znajduje się on w stanie półprzytomności, prowadzona przezeń narracja pozostaje rzeczowa i klarowna. Pojawia się wobec tego swoiste pęknięcie między opisującą zdarzenia świadomością, a cielesnością podmiotu narracji. Zdaje się on obserwować, niejako z poznawczego dystansu, wewnętrzną reakcję własnego organizmu, opisywanego niekiedy tak, jakby stanowił element zewnętrzny wobec jego jaźni:

To głuche jęki, które zaczynają wydobywać się ze wszystkich tych ciał, z mojego ciała. Nie wiem, skąd pochodzi jęk, z tych wszystkich, którzy mnie otaczają, czy ze mnie samego, z moich płuc, które mnie palą, czy z tego wagonu, w którym umrzemy (s. 57).

Spojrzenie Ryknera na doświadczenie deportacji bliskie jest w pewnej mierze spojrzeniu badacza, stąd też ukazuje on w swoim utworze nie tylko różnorakie zjawiska, jakie zachodzą w świadomości i organizmie narratora oraz w jego otoczeniu, stara się także objaśnić ich źródła, jeśli jest to konieczne, aby odbiorca właściwie zrozumiał ich naturę. Dla wyjaśnienia przyczyn wybuchu paniki, która zebrała w wagonie śmiertelne żniwo, wprowadza do tekstu anonimową postać deportowanego, której wyłącznym zadaniem jest naukowe wytłumaczenie przyczyn tragedii:

Głos staje się bardziej wyraźny. Wyjaśnia naukowo: to fermentująca słoma i parujący pot. Nie powinniśmy byli ściągać ubrań. To dwutlenek węgla. I amoniak z uryny. Zginieemy zatruci (s. 58).

Rykner poświęcił sporo miejsca szczegółowemu opisowi przebiegu zbiorowej paniki, jaka miała miejsce już pierwszego dnia podróży deportacyjnej. Narastanie kryzysu zwiastują pojedyncze przypadki niekontrolowanej agresji ze strony współwięźniów. Weisman, poduszony przez ogarniętego szałem współtowarzysza, jest jedną z pierwszych ofiar napaści. Jednakże to nie sposób, w jaki doświadcza on swojego ciała w momencie ataku, lecz postać agresywnego mężczyzny staje się głównym przedmiotem jego opisu. Narrator ukazuje zachowanie i wygląd ciała deportowanego mężczyzny w chwili amoku, a następnie jego agonię, która zaczyna się zaraz po dokonaniu napaści:

Nic nie widziałem. Nic nie rozumiałem z tego, co się wydarzyło. Nagle jakieś ręce ścisnęły moją szyję, ścisnęły ją tak mocno, że zwierzęcym wyciem. Widziałem wybałuszone oczy człowieka, który wrzeszczał niemal zalewając się śliną, słyszałem krzyki innych wokół mnie, odgłos walki, kiedy ja omal nie zemdlałem. Gorąco sprawiło, że jeden z naszych oszalał. (...) Podczas gdy odzyskuję oddech, słyszę krzyki tego drugiego, który się dusi, tak jakby chciał zrzucić na mnie to, co groziło jemu samemu (...). Porusza się teraz, wstrząsany nieznośnymi dreszczami, tak że nie można położyć go

na brudnej słomie wagonu. (...) Najpierw słyszę, jak rzeź, potem milknie, podczas gdy jego ciało wciąż porusza się w ciszy. Z zamkniętymi oczami widzę to wstrząsane spazmami ciało (s. 35–36).

Co symptomatyczne, gdy narrator opisuje ciało umierającego mężczyzny, nie wskazuje żadnych jego cech osobistych (koloru włosów, rysów twarzy, stroju, oznak wieku itd.). Nie przedstawia żadnych cech postaci, które nadawałyby jej indywidualność, co potwierdza, że autor nie skupia się na poszczególnych jednostkach, lecz na ciałach ludzkich i ich fizjologicznych reakcjach na sytuację, jakie miały miejsce podczas transportu:

Oddycha z trudem, ze zbielełymi wargami i płytkim oddechem, tocząc pianę z ust. Ale oddycha. Decydujemy, żeby zostawić go na ziemi. Niektórzy protestują i napięcie nagle znów wzrasta. Dwoje z nas, popychanych przez innych, spycha nas na ciało leżącego nieszczęśnika. Noga przygniata mu brzuch, druga o mało nie roztrząskuje mu twarzy. Ma nos i twarz we krwi, mokre krocie, choć nie mogą dociec, czy sam się zanieczyścił w trakcie napadu, czy to jego własny moc, czy kogoś innego (s. 36).

Rykner tworzy szczegółowy opis swoistej galerii ciał, poddanych różnorodnym torturom i wydanym na powolną śmierć. Gdy deportowani zaczynają się dusić własnymi wyziewami, narrator stwierdza:

Brak wody był straszny tego ranka, brak powietrza jest koszmarem, gorszy niż to, co do tej pory przeżyliśmy, tak jakby wypróbowywano na nas wszystkie typy śmierci (s. 58).

Faktycznie jednak gest „wypróbowywania wszystkich typów śmierci” (dokonywany przez nazistów na ich ofiarach) zostaje w pewnej mierze powtórzony przez autora opisującego umierające, zadreżdżane, okaleczane i nieposiadających indywidualnej tożsamości ciała deportowanych. Pozbawienie więźniów twarzy i cech osobistych sprawia, że stają się zbiorem anonimowych ciał, a szczegółowy opis sposobów, w jaki ciała te są udręczane i uśmiercane, powoduje, że Rykner zbliża się do granicy, za którą należałoby mówić o eksploatacji horroru. Można się zastanawiać, jaki był cel tak drobiazgowego ukazania horroru cielesnego. Czy wynikało to wyłącznie z chęci dokumentalnego wręcz przedstawienia rzeczywistego doświadczenia osoby deportowanej, czy też może jest to wyraz jakiejś fascynacji autora fizycznym doświadczeniem cierpienia i śmierci. Jednocześnie autor czyni z odbiorcy mimowolnego podglądacza śledzącego wydarzenia rozgrywające się w sali tortur, w jaką przemienił się wagon deportacyjny. Rykner wprowadza do utworu liczne sceny agonii całkowicie zanonimizowanych postaci, opisując drobiazgowo fizjologiczne przemiany, jakim podlegają ciała więźniów w chwili śmierci. W efekcie, dokonuje on nie tyle ponownego wcielenia osób deportowanych, co czyni z nich z nich odpodmiotowaną materię biologiczną. Za przykład wskazanej sytuacji posłużyć może scena, w której umierający więzień przedstawiony został jako zastygające w bezruchu ciało:

(...) udaje mu się umrzeć. Jego usta dławią się krzykiem, potem nagle milknie z otwartymi oczami, z otwartymi ustami. (...) Ktoś mówi: „on jest martwy”. Powtarzane są słowa: „jest jeden martwy”.

(...) Zamknięto mu oczy i usta. (...) Pokłada się miękko na towarzyszach. (...) A oni go podnoszą, aż do chwili, gdy znów upada (s. 43).

W kolejnej scenie, również poprzedzonej krzykiem agonii, narrator ukazuje moment śmierci jako radykalną transformację cielesną, w której postać ludzka ulega zniekształceniu, a twarz zastyga w groteskowym grymasie:

Bo widzę kilku, których wykończyły własne krzyki, jak gdyby tylko czekali z tym krzykiem na śmierć. Jeden z nich za mną łamie się w pół, odwracam się, by go przytrzymać, podnieść mu głowę, widzę rozszerzone źrenice, dwie przerażające dziury w miejscu oczu, i inną dziurę, szeroko otwartą, usta w skurczu, które już się nie zamkną. Pozwalam mu upaść (s. 59).

Gdy w wagonie wybucha panika, narrator wręcz epatuje odbiorcę obrazami horroru cielesnego. Poświęca wiele miejsca szczegółowemu przedstawieniu drastycznych scen samo-okaleczeń i wzajemnej przemocy, ukazuje galerię ciał monstualnych, zdeformowanych oraz scen mordu zadawanego na różne sposoby:

Widzę, jak ten, który jest przy otworze wentylacyjnym, ściska drut kolczasty pięściami, jak gdyby niczego nie czuł i jak próbuje je wyrwać, podczas gdy krew ścieka po jego nadgarstkach, a później ramionach. Wstrząsa gwałtownie żelastwem, (...) kiedy nagle rozlega się strzał, zaraz potem kolejny. (...) Pozostaje chwilę wyprostowany, z rękami zaciśniętymi na drucie, mokrymi od krwi, podczas gdy zaczyna ona także powoli kapać z jego czoła. A kiedy upada, to, co pozostało z jego rąk, zostaje rozerwane przez druty (s. 59).

W opisywanych przez narratora scenach wybuchu zbiorowej paniki deportowani ostatecznie tracą wszelkie znamiona podmiotowości – przedstawieni są w sposób monstualny, zwierzęcy, stają się bezwładną płataniną ciał i ludzkich członków, która wydaje z siebie okrzyki bólu i wściekłości. Pomimo że narrator znajduje się (relatywnie) daleko od miejsca, w którym rozgrywa się dramat, widzi i szczegółowo opisuje okrucieństwa, jakie deportowani wzajemnie sobie zadają:

Widzę towarzyszy, jak jeden rzuca się na drugiego. Niektórzy mają nóż i kawałek szkła w dłoni, którym orzą twarz tego naprzeciwko. Inni atakują, bądź się bronią swoimi menażkami, butami lub pięściami. Inny, aby się wyzwoić złapał za pasek i kręci nim tak daleko, jak tylko jest w stanie. Słyszę głuchy odgłos sprzączki na głowach, słyszę krzyki bólu, krzyki wściekłości, krzyki potwornych zwierząt. To już nie są ludzie, ci, którzy krzyczą. (...) Widzę jeszcze innego, który dusi wszystko co widzi, żywych i martwych, trupy i umierających (s. 65).

Podatność na oddziałujące w trakcie podróży silne bodźce ukazana jest również na przykładzie ciała narratora, który podlega im w takim samym stopniu, jak pozostali deportowani. Podobnie jak oni, poddaje się on agresywnemu impulsowi. Za przykład może posłużyć sytuacja, gdy uwięzieni w wagonie usiłują powstrzymać grupę mężczyzn, którzy postanowili uciec z transportu. Część deportowanych zaczyna otwarcie protestować, jeden zaś ucieka się do groźby wydania Niemcom potencjalnych uciekinierów. Wspierający śmiałków

narrator reaguje w sposób agresywny, dążąc do fizycznej konfrontacji z oponującymi. Jego reakcja, co zresztą sam sugeruje, wynikała w dużej mierze ze skumulowania się różnorodnych stresujących czynników. Obiekt, na który ukierunkowany został atak, był w gruncie rzeczy dosyć przypadkowy. Odczuwana przez narratora agresja zostaje zracjonalizowana przez jego świadomość, niemniej, zgodnie z jego słowami, miejscem, w którym się ona rodzi, jest ciało, nad którym jest mu coraz trudniej zapanować. Przed udziałem w bitwie powstrzymuje Weismana poznany w wagonie deportowany, z którym wcześniej przez długi czas prowadził konwersację:

Jesteśmy zbyt ściśnięci, bym mógł się do nich przedostać. Ale jestem gotowy, żeby im dołożyć. Mam taką ochotę zrobić użytek z moich pięści, powierzyć im całą wściekłość, którą mam w sobie od wielu dni, którą jestem zmuszony tłumić w sobie. Wściekłość tym razem jest większa od zmęczenia. Mój przyjaciel student farmacji to zrozumiał i przytrzymuje moje ramię (s. 31).

Gdy w wagonie rozpoczyna się bójka, narrator również zostaje wciągnięty w krąg walczących i zmuszony do obrony. Jego ciało zaczyna niejako samodzielnie działać, w zgodny z instynktem sposób, broniąc własnej integralności i próbując wyzwolić się ze śmiertelnej pułapki, jaką stało się kłębowisko leżących na podłodze wagonu ciał, tratowanych przez walczących:

Ręka trzyma mnie za kostkę. Rzucam się, by mnie puściła. Czuję, że moja naga stopa uderza w miękkie ciało, wchodzi w czyjeś ciało. (...) Znowu się rzucam, próbuję się odwrócić, żeby oddać pięściami. (...). Zamykam oczy i moja noga nie przestaje uderzać, by się wyzwolić. Uderza. Uderza. Uderza. Niebawem uderza w pustkę, lecz nie przestaje uderzać (s. 65–66).

Zakleszczenie w stosie ciał okazuje się zbawienne dla narratora, któremu również zaczyna udzielać się stan zbiorowego oblędu, przed czym stara się bronić ostatnimi wysiłkami woli. Ostatecznie świadomość odnosi zwycięstwo nad agresywnymi impulsami płynącymi z ciała:

Próbując się podnieść, widzę towarzysza, który wypruwa wnętrzości innemu szklaną skorupą. Zamykam oczy, żeby nie widzieć, nie widzieć flaków, w których grzebią ręce, tych rąk, pełnych krwawej i czarnej magmy, żeby nie widzieć tego szaleństwa, które widzę wokół mnie, i które czuję, że wzbiera też we mnie (...). Ci, którzy pomagali sobie jeszcze kilka godzin temu, atakują zawzięcie jedni drugich. Chciałbym wyzwolić się z tej bijatyki. Przyłączyć się do tych, których widzę ściśniętych w drugiej części wagonu i odpychających tych, których dopadł szal. Ale nawet stąd, gdzie jestem, mogę zobaczyć ciała, które się wyrwywają stamtąd, by iść zabijać lub dać się zabić w tej, nie dającej się opisać, masie (s. 66).

Wysunięcie się na plan pierwszy ciała wynika stąd, że Rykner nie nadaje cech indywidualnych poszczególnym postaciom deportowanych, wobec czego to ich doświadczające ciało staje się głównym przedmiotem reprezentacji.

Deportowani przedstawiani są w utworze bądź jako zbita cielesna masa, bądź jako zbiór członków ludzkich, sprawiających wrażenie, jakby istniały i działały niezależnie od osób,

do których przynależą. Szczególnie widoczne jest to właśnie w opisie wydarzeń towarzyszących wybuchowi paniki. Walczący mężczyźni nie są opisani jako integralne jednostki, lecz chaotyczny zbiór poszczególnych ludzkich członków – ust, pięści, nóg, działających w sposób pozaświadomy i nieskoordynowany:

Krzyczą, uderzają, wyją. Nogi wyją tak samo jak głowy. Można by sądzić, że to dom wariatów i bez wątpienia wszyscy jesteśmy już szaleni, oni, ja, który wyję razem z nimi (s. 58).

W *Wagonie*, podobnie jak w *Wielkiej podróży*, jednostki ulegają w postrzeżeniu zmysłowym narratora swoistemu rozpadowi. Ukazywane są jako odpodmiotowane ciała oraz dochodzące z głębi wagonu bezcielesne głowy, które zdają się pochodzić spoza widzialnej i namacalnej rzeczywistości. Rykner rzadko przedstawia więźniów jako zintegrowane podmioty, obdarzone własnym głosem i wizerunkiem. Narrator opisuje współtowarzyszy po prostu jako anonimowe ciała albo posługuje się w odniesieniu do nich określeniem „towarzysz”. Deportowani, jako pojedyncze jednostki, wyłaniają się z amorficznej masy ciał i członków dopiero wtedy, gdy Weisman wchodzi z nimi w bezpośrednią interakcję:

Wykorzystuję to, że siedzę, by znów zacząć rozmowę z moim sąsiadem. Kiedy się stoi, ostatnie siły wykorzystuje się na oddychanie i utrzymywanie się na nogach. Siedząc, próbuje się zapomnieć o tym, że człowiek się dusi. Mówi się półgłosem, nie da się usłyszeć wszystkiego, co mówi ten drugi, niekiedy ciężko usłyszeć samego siebie, ale trudno, rozmawia się, człowiek trzyma się tego, słów, pomimo hałasu kół, pomimo jęków towarzyszy. (...) To go rozśmiesza. Śmiejemy się obydwaj, ci-cho, pomimo grożącego nam omdlenia (s. 26).

Co symptomatyczne, młody mężczyzna, z którym narrator nawiązuje długą konwersację, nie zostaje przedstawiony z imienia czy nazwiska (jedynym deportowanym posiadającym odrębną tożsamość jest *Ladmiral* [s. 31], znany narratorowi i głęboko przez niego podziwiany przywódca sekcji ruchu oporu). Wprowadzenie do opowieści osoby, z którą narrator może konwersować, służy podkreśleniu działań o charakterze społecznym i integracyjnym, które miały obniżyć poziom stresu i agresji. Pozornie błahe rozmowy prowadzone ze współtowarzyszami podróży, odwracają uwagę od nieprzyjemnych bodźców i budują poczucie bezpieczeństwa. Konwersacje pomagają także w skupieniu myśli na zewnętrznych, abstrakcyjnych przedmiotach i pozwalają na wypełnienie czasu, który dla transportowanych mężczyzn zdawał się stać w miejscu. Przede wszystkim zaś, jak ma to miejsce w powyższym fragmencie, nawet tak krótkotrwałe i powierzchowne relacje sprawiają, że deportowani przestają być dla siebie wyłącznie zbiorem anonimowych ciał, odzyskują we własnych oczach podmiotowość, a wraz z nią pojawia się imperatyw odpowiedzialności i wzajemnej pomocy. Doskonale ilustruje to przywołana już sytuacja, w której przypadkowo poznany współtowarzysz ratuje Weismanowi życie, powstrzymując go od udziału w bójce, która w większości przypadków kończyła się podduszeniem bądź okaleczeniem i ostatecznie śmiercią.

Skrajne warunki, na jakie wystawione zostały ich ciała, zmuszają deportowanych do zrzucenia patyny cywilizacji i kultury. W wyniku bardzo wysokiej temperatury, jaka panuje w wagonie, mężczyźni zaczynają stopniowo pozbywać się kolejnych warstw odzieży, co, jak się okaże, będzie miało istotny wpływ na status zachodzących między nimi relacji. Od chwili, gdy deportowani stają się nadzy, zaczynają postrzegać siebie przede wszystkim w kategoriach cielesnych. Wyrazem tego jest między innymi wyraźna zmiana postawy narratora wobec otaczających go osób. Odczuwa on już nie tylko dyskomfort wynikający z nacisku, jaki wywierają na niego ciała współtowarzyszy, lecz zaczyna mu również towarzyszyć uczucie obrzydzenia:

Kilku ściągnęło koszule, zostając w spodniach. Zrobiłem tak jak oni, nawet jeśli kontakt z tymi wszystkimi ciałami mnie obrzydza, przeraża mnie (s. 25).

Obnażenie ciał sprawia, że w spojrzeniu narratora ulegają oni ostatecznemu odmiotowieniu, a wszelkie różnice indywidualne pomiędzy nimi zostają całkowicie zatarte:

Wszyscy stajemy się do siebie podobni. Jesteśmy już tylko jedną, nieokreśloną masą. To, czym byliśmy, co czyniło z nas jednostki o niepowtarzalnych twarzach, zaczyna się zacierać (s. 54).

Po zrzuceniu przez wszystkich deportowanych odzieży, wagon wypełnia się masą anonimowych ciał, postrzeganych przez narratora jako jednocześnie śmieszne i odrażające w swojej nagości:

Jeden z nas ściągnął spodnie i bieliznę, tak bardzo nie dawał już rady. Powoli idziemy w jego ślady. (...) Bardzo szybko wielu z nas jest kompletnie nagich, depcząc nasze ubrania mokre od potu i brudnej wody. Gwałtowna euforia sprzed momentu, kiedy woda spływała na nas strugami, zamieniła się w bolesną apatię. Nie daję nawet rady uśmiechnąć się na widok tego groteskowego obrazka, który tworzymy z naszymi nagimi ciałami, naszymi śmiesznymi genitaliami, ohydnyymi brzuchami, zmęczonymi nogami (s. 53).

Narrator *Wagonu* jest baczny obserwatorem i szczegółowo relacjonuje wydarzenia, które mają miejsce w wagonie oraz na trasie konwoju. Zdarzenia opisywane przez niego są współczesne momentowi narracji i rozgrywają się na jego oczach w rzeczywistości diegetycznej. Rykner, w przeciwieństwie do Fleischera i Semprúna, którzy wprowadzali do opowieści liczne reminiscencje rozbijające jednolitą strukturę czasoprzestrzenną utworów, konsekwentnie posługuje się narracją symultaniczną (w sensie Genette'ańskim, czyli współczesną momentowi akcji³⁸). Pomimo że narracja prowadzona jest tak, jakby wydarzenia rozgrywały się w czasie rzeczywistym, nie poznajemy całego przebiegu drogi deportacyjnej. Utwór Ryknera cechuje się specyficzną dla tekstów literackich ekonomią opisu – szerzej zaprezentowano wydarzenia istotne, natomiast streszczono lub pominięto te okresy, kiedy sytuacja w wagonie nie ulegała zmianie. Czas powieściowy w utworze jest

³⁸ Por. G. Genette, *Figures III*, Seuil, Paris 1972, s. 229.

więc elastyczny, kształtowany zgodnie z regułami poetyki prozy literackiej. Trzeba więc zaznaczyć, że, mimo dbałości autora o zgodność przedstawianych wydarzeń ze stanem faktycznym, to, tak jak to miało miejsce w przypadku języka narracji, zasady reprezentacji literackiej pozostają zawsze nadrzędne wobec jej przedmiotu (odwrotnie niż w narracjach tworzonych przez niewprawnych literacko świadków pierwszej fali). Tym samym, zgodnie z regułami sztuki prozatorskiej, autor *Wagonu* unika redundancji w opisie tych wydarzeń, które mają charakter powtarzalny, stanowią długotrwały proces bądź nie są istotne dla całości tworzonego obrazu. Rykner przedstawia więc głównie te zdarzenia i sytuacje, które złożyły się na tragiczny przebieg podróży i przyczyniły się do wysokiej śmiertelności wśród deportowanych – wskazuje niemal wyłącznie na najbardziej typowe, a zarazem skrajne elementy ich doświadczenia. W związku z tym, że kluczowe zdarzenia, które doprowadziły do śmierci konwojowanych mężczyzn, rozegrały się w ciągu dwóch pierwszych dni, w sposób drobiazgowy odtworzony został wyłącznie pierwszy etap transportu, odbywający się jeszcze na terytorium francuskim. Droga przez Rzeszę, czyli ponad połowa trasy, zostaje wyłącznie pobieżnie streszczona:

Pociąg mknie teraz po szynach. Jest jeszcze kilka dworców. Kilka technicznych postojów, ale czujemy, że to już niedługo. Przejeżdżamy Stuttgart, Augsburg, kolejne rzucone w nas kamienie, kolejne nienawistne okrzyki (s. 148).

Z uwagi na ekonomię narracji, a jednocześnie zgodnie z naturalnymi ograniczeniami ludzkiej fizjologii, narrator nie pozostaje przez cały czas podróży w stanie czuwania. Rykner, w przeciwieństwie do Rousseta, Sempruna czy Fleischera stara się utrzymać maksymalny stopień realizmu w sposobie zachowania wykreowanej przez siebie postaci, kilkakrotnie wprowadza ją więc w stan zawieszenia świadomości. Narrator zasypia lub traci przytomność, co pozwala autorowi na przerwanie toku narracji, gdy w wagonie nie dzieje się nic istotnego bądź gdy opis osiąga wystarczający poziom zagęszczenia, a jego rozwinięcie nie wnosiłoby nowych elementów, jak w przypadku opisu scen paniki:

Dostaję cios. Tracę przytomność. Kiedy wracam do siebie, walka trwa, ale metr ode mnie, a moja noga jest wolna. Komuś udało się mnie z tego wydostać (s. 67).

Budzę się. Pociąg znów stoi. Jeden z towarzyszy właśnie zwilża mi twarz mokrą szmatą (s. 69).

Musiałem przysnąć na chwilę. Krzyki wyrrywają mnie z otępienia. Początek kłótni (s. 29).

Momenty, w których z różnych przyczyn narrator traci świadomość, nie wpływają na jego wcześniejszą czy późniejszą zdolność obserwacji i stają się wyłącznie rodzajem pauz w tekście. Aby nie powielać opisu tych samych zdarzeń, drugiego dnia podróży, gdy sytuacja w wagonie stabilizuje się, narrator kilkakrotnie zapada w sen, wybudza się dopiero wtedy, gdy ulega ona zmianie:

Budzi nas kilka kropel przeciekających przez dach, to kilka kropel deszczu, który w końcu zaczął padać” (s. 79).

Kiedy panika w wagonie została opanowana, sceny walczących ciał zastępują obrazy ciał martwych, które zostały umieszczone wraz z nieczystościami w kącie wagonu. Narrator nie tylko wielokrotnie przedstawia opisy masy ludzkich zwłok, w towarzystwie których deportowani zmuszeni są podróżować, lecz również przez cały czas zmysłowo doświadcza ich obecności. Pomimo oddzielenia ciał martwych od żywych, zwłoki, błyskawicznie rozkładające się pod wpływem wysokiej temperatury, wydzielają odór tak silny i niebezpieczny zarazem, że nie da się zignorować ich bliskiej obecności:

W drugiej części wagonu leży około trzydziestu czy pięćdziesięciu nagromadzonych, potwornie spiętrzonych ciał. Pięćdziesięciu mniej, żeby oddychać. Oddychać czym. Smród jest piekielny (s. 69).

Oparte głównie na fokalizacji wzrokowej opisy ciał kaleczonych i kaleczących się wzajemnie zostają zastąpione przez zmysłowe przedstawienie ciał gnijących. Rykner, jak się wydaje, dąży do pełnego ukazania śmierci w jej wymiarze postrzegalnym i zmysłowym – opisuje więc najpierw wygląd ciał deportowanych w chwili konania, następnie zaś wrażenia sensoryczne narratora, które wynikają z obecności zwłok ludzkich w wagonie – sygnalizowanej nie tylko przez fetor, lecz również przez dźwięki towarzyszące postępującym procesom gnilnym:

Nałożyłem sobie koszulę na głowę i oddycham przez nią, nic nie widząc. Ale nic nie wygłusza dźwięku bulgotania, który dobiega z bezkształtnej masy. Można zakryć oczy, zatkać nos, ale uszy nas zdradzą. Z nimi nie można nic zrobić, nie można oszukiwać. One wydają nas im. Przez nie zmarli wciąż do nas mówią, jęczą w swoim języku, składającym się z głuchego, posępnego, natarczywego bulgotania. Nie mogę ich nie słyszeć (s. 72).

Podobnie jak ciała żywych, tak i ciała martwe przedstawione zostały w utworze jako rodzaj materialnej, czysto biologicznej substancji. Przedstawiony przez Ryknera obraz śmierci został całkowicie zdesakralizowany. Stos ludzkich zwłok w kącie wagonu jest w jego oczach wyłącznie budzącą obrzydzenie, gnijącą i cuchnącą masą bezwładnych ludzkich członków:

Można by powiedzieć, że te wszystkie ciała tworzą w nocy jedno olbrzymie potworne ciało (s. 74). Wzrok mamy utkwiony w ciała, ich ciemną masę w głębi wagonu. Widać sztywne ramiona, nogi złamane w pół, rozniecione nosy, wyrwane uszy, twarze w grymasie. (...) Nasi umarli są obrzydliwi. Ich fioletowe twarze pod warstwą zakrzepłej krwi, ich czarne wargi, nabrzmiałe brzuchy, które tylko czekać jak wybuchną w dowolnej chwili, jak puszczą pod ciśnieniem gazu. Jeśli wybuchną, smród będzie jeszcze większy (s. 72).

Nadrzędna perspektywa zmysłowa w tekście ma charakter wzrokowy. Narrator dysponuje bardzo szerokim horyzontem percepcji wizualnej, co więcej, często przemieszcza się w przestrzeni wagonu. Jego zdolność rejestrowania wydarzeń zdaje się nieograniczona, niezależnie od poziomu naświetlenia czy miejsca, które aktualnie zajmuje. W kluczowych momentach autor umieszcza go w pobliżu otworu wentylacyjnego, dzięki czemu przedstawia

szczegółowo także wydarzenia mające miejsce poza wagonem. Weismann usiłuje obserwować rzeczywistość zewnętrzną nawet wówczas, gdy jego perspektywa zostaje zawężona do przestrzeni wagonu:

Jako że jestem daleko od otworu wentylacyjnego, przyglądam się ceniom, które przemykają po mojej prawej stronie. Oddzielam jak mogę drzewa od słupów, wyobrażam sobie kędzierzawość jednych i smukłość drugich, oddzielam ziarna od plew (s. 135).

Rykner najczęściej jednak umieszcza narratora w pozycji, który pozwala mu na jednoczesną obserwację zarówno wnętrza wagonu, jak i świata zewnętrznego, maksymalnie zwiększając jego perspektywę, a tym samym umożliwiając mu bezpośrednie relacjonowanie wszystkich istotnych wydarzeń, które zaistniały w trakcie przejazdu pociągu śmierci. Maksymalne rozszerzenie horyzontu percepcyjnego narratora pozwoliło autorowi na utrzymanie dwóch głównych założeń utworu, czyli stworzenie jak najwierniejszego opisu, umożliwiającego odbiorcy wyobrażenie sobie przedstawianych zjawisk oraz zachowanie perspektywy pierwszoosobowej, ukazującej podmiotowe cielesne doświadczenie.

Autor, umieszczając postać narratora przy otworze wentylacyjnym, czyni go świadkiem podejmowanych kilkakrotnie prób udzielenia pomocy uwięzionym przez mieszkańców francuskiej prowincji. Podobnie jak ma to miejsce w obrębie przestrzeni wagonu, horyzont percepcyjny narratora w odniesieniu do wydarzeń zewnętrznych jest szeroki, niemniej, dążąc do stworzenia realistycznego obrazu postaci więźniów, nakłada nań również naturalne ograniczenia wynikające z sytuacji i samej struktury ludzkiego ciała:

Nagle kobieta wystawia ponad głowę tabliczkę (...). Nie udaje mi się przeczytać, co tam jest napisane. Mój sąsiad również. Nasz wzrok jest zamącony przez skwar, pragnienie, pot. Próbuje jeszcze. Wydaje nam się odczytywać ponad głową kobiety „Saint-Brice”. Na tabliczce trzymanej przez dziecko „Reims 4 km” (s. 47).

Choć focalizacja wzrokowa stanowi w powieści nadrzędny horyzont percepcyjny, Rykner nie pomija opisu skrajnych doznań o charakterze olfaktorycznym, akustycznym, taktylnym, a nawet gustatywnym, jakich doświadczać musieli deportowani. Narrator przedstawia między innymi reakcję własnego ciała na znany mu bodziec smakowy, którego, z uwagi na kondycję swojego organizmu, doznaje w całkowicie nowy dla siebie sposób:

Ale jakiś inny, lub ten sam, sadza mnie na brzegu. „Nie trzeba od razu zasypiać”. Wsuwa mi cukier do ust. Fakt, mieliśmy cukier przed wyjazdem. I chleb. Nawet obrzydliwą kielbasę, którą dano nam w Compiègne. (...) Dziękuję mu wzrokiem. Kostka stoi mi na języku, leżąc między nabrzmiałym językiem i podniebieniem. Smak cukru sprawia, że ślinię się straszliwie, ale nie mam już siły być spragnionym. To pali mi gardło. Mówię sobie, że to dobre. To musi być dobre (s. 69).

Weisman zdaje się niejako poznawać swoje ciało na nowo, nie tylko uświadamia sobie jego ograniczenia – fizyczne i biologiczne – odmiennie niż dotychczas reaguje na bodźce

zmysłowe. Doznania, które towarzyszyły mu w życiu codziennym, w nowej sytuacji odczuwane są jako nieznane:

Na szczęście sufit jest wciąż wilgotny, cały czas cieknie i udaje mi się potrzebować o niego szmatkę, by nasączyć ją resztkami wody. Ten ohydny płyn jest lepszy niż to, co kiedykolwiek piłem (s. 82).

Narrator nie odczuwa faktycznego smaku zupy, która jest pierwszym posiłkiem deportowanych od początku ich podróży. Jego wrażenia gustatywne zdeterminowane są wyłącznie przez silne pragnienie:

Zupa. To znaczy woda, z jedzeniem w środku. Trochę. To, czego nam brakuje od dwudziestu czterech godzin. (...) Zupa jest przyprawiona. Zbyt ciepła. Wzmaga pragnienie. Ale to jednak zupa (s. 128–129).

Najaktywniejszym zmysłem narratora, oprócz wzroku, pozostaje węch. Silne wrażenia olfaktoryczne towarzyszą narratorowi od samego początku podróży. Wydaje się, że to właśnie ten zmysł tworzy kluczowe spektrum doznań, które definiują cielesny charakter doświadczenia deportacji. Najpierw jest to fetor ekskrementów i pocących się ciał, następnie zaś odór rozkładających się zwłok, towarzyszący deportowanym aż do samego końca ich podróży:

Pociąg wciąż jedzie dalej. Więc jednak gdzieś jedziemy. Można by nawet teraz powiedzieć, że mkniemy, nareszcie spiesząc do celu, wiatr niemal wdziera się do wagonu. Niewystarczająco jednak, by odegnąć nieznosny smród. Niewystarczająco, by się do tego smrodu przyzwyczaić. Jednocześnie, mówię sobie, że gdyby tak nie śmierdziało, już dawno wszyscy byśmy stracili przytomność (s. 83).

Charakterystyczny odór jest zmysłowym symbolem obecności pociągu śmierci. Fetor sygnalizuje zbliżanie się konwoju na długo przed jego pojawieniem się w zasięgu wzroku świadków jego przejazdu, unosi się w okolicy także na długo po jego odjeździe:

Ale nasz nie jest pociągiem jak inne. Odór, który się z niego unosi, przykuwa uwagę wszystkich tych, których pociągi nie interesują (s. 113).

Do wrażeń akustycznych narrator odwołuje się nieco rzadziej. Jak się wydaje, w odbiorze bohatera nie są one czynnikami równie uciążliwymi, jak efekty olfaktoryczne – co więcej, niektóre rodzaje dźwięków emitowanych przez jadący konwój zdają się działać na jego ciało i świadomość w sposób kojący. Słuchanie rytmicznych odgłosów maszyny pozwala narratorowi na chwilowe odprężenie:

Korzystam z faktu, że pociąg znowu ruszył. Uczepiam się hałasu kół, który stał się dziwnie przyjazny. Chciałbym zapaść w sen, sen bez snów, sen, który wyrwałby mnie ze snów.

Stuk, stuk, stukot kół w mojej głowie. Stuk, stuk, stukot kół o szyny (s. 123).

Wsluchującemu się w jednostajny stukot kół narratorowi udaje się zamknąć w swoim świecie wewnętrznym:

Usiłuję skupić się na toczących się kołach. Gdybym tylko mógł na chwilę zasnąć. Zamykam oczy. Słucham odgłosów kół. Próbuję przekuć to brzęczenie w mojej głowie, za moimi oczami (s. 37).

Narrator w tej scenie wyizolowuje swoją świadomość z bodźców płynących z otoczenia, powracając do wspomnień. Rykner tylko raz posługuje się zabiegiem analepsy, przedstawiając reminiscencje bohatera z czasu, gdy był torturowany przez gestapo w jednym z francuskich więzień. To jeden z nielicznych fragmentów utworu, w którym przybliżono odbiorcy historię Weismana. Natomiast w rzadkich momentach, gdy narrator zastanawia się nad kwestiami, które nie dotyczą bezpośrednio procesu transportu, treść jego myśli nie zostaje wprost przywołana, lecz wyłącznie zasygnalizowana:

Ryzykując wyjście na mądrą, postanawiam przypomnieć sobie nazwy wszystkich departamentów i ich siedzib dla przećwiczenia pamięci (s. 134).

Również czynione z rzadka osobiste uwagi i komentarze na temat bieżących wydarzeń mają dość ogólny charakter i nie wskazują na jego wcześniejsze doświadczenia. Najdobitniej, choć wyłącznie poprzez rozsiiane w utworze aluzje, podkreślona zostaje kwestia jego żydowskiej tożsamości. Ten element jego biografii jest nadrzędnym rysem portretu stworzonej przez Ryknera postaci. Zastosowany przez autora zabieg, polegający na anonimizacji postaci narratora, sprawia paradoksalnie, że odbiorca może utożsamić się z doświadczeniem deportowanego w sposób pełniejszy niż miało to miejsce w utworach Semprúna i Fleischera, w których osobowość i biografie podmiotów mówiących w tekście zostały wyraźnie zarysowane. Rykner pozwala odbiorcy wypełnić treścią historię narratora oraz uzupełnić jego charakterystykę, co umożliwia mu z empatyczne „wejście” w sytuację egzystencjalną deportowanego.

Należy zaznaczyć, że – w przeciwieństwie do przedstawień tworzonych przez rzeczywistych świadków deportacji – pisany przy braku pamięci cielesnej wydarzeń utwór Ryknera, tak jak powieść Fleischera, powstał na podstawie materiału źródłowego oraz wyobraźni cielesnej autora. W stworzeniu wirtualnego, tekstowego ciała świadka pomagało autorowi doświadczenie teatralne. Zgodzić się można ze stwierdzeniem jednego z recenzentów *Wagonu*, który zauważa, że: „W tym pisaniu ciałem widać dobrze teatralność, która formuje styl Ryknera”³⁹. W *Wagonie* ciało jest dla narratora, a tym samym odbiorcy, głównym narzędziem poznania rzeczywistości deportacyjnej. Poprzez liczne opisy doznań o charakterze cielesno-zmysłowym autor starał się przedstawić rzeczywisty tragizm doświadczenia deportacji z perspektywy pojedynczego więźnia.

Narrator, wzorowany na postaci stryja autora utworu, koncentruje się z jednej strony na obserwacji swoich współtowarzyszy, głównie zaś sposobie, w jaki zachowują się

³⁹ S. Pariente, *Le Wagon d'Arnaud Rykner...*

i funkcjonują ich wystawione na działanie skrajnych czynników ciała, z drugiej natomiast strony nieustannie bada, w jaki sposób oddziałują one na jego własny organizm. Zostaje obdarzony przez autora doskonałą świadomością swojego ciała, jego pozycji, granic, wykonywanych ruchów i gestów, które szczegółowo relacjonuje. Bohater, opisując swoje działania, często wskazuje na konkretne członki i narządy własnego ciała, które nie zostało ukazane jako podlegająca świadomości materia biologiczna, lecz jako aktywny uczestnik procesu doświadczania. W powieści Ryknera ciało narratora, tak jak w koncepcji Merleau-Ponty'ego, pełni pierwotną funkcję w procesach poznawczych, zawsze wyprzedzając mechanizmy świadomej refleksji. Narrator *Wagonu* najpierw odczuwa rzeczywistość i własne ciało, następnie na bieżąco interpretuje pojawiające się w jego świadomości informacje zmysłowe. Jednocześnie, tak jak w koncepcji francuskiego filozofa, sposób działania aparatu cielesnego i zmysłowego pozostaje dla jego jaźni zagadką. W oczach Weismana ciało jest zaskakującą, wciąż na nowo poznawaną maszyną, której możliwości i właściwości stanowią ciągle przedmiot obserwacji, będąc zarazem nim samym, jego sposobem doświadczania rzeczywistości. Skupiając szczególną uwagę na perspektywie cielesnej, Rykner, jak się wydaje, usiłuje przywrócić obecność czynnika cielesnego w tych obszarach reprezentacji doświadczenia deportacji, w których nie została ona w pełni wyartykułowana bądź też była celowo pomijana przez świadków.

Yves Flank, *Transport*

Powieść Yves'a Flanka *Transport*, która ukazała się w 2017 roku nakładem niewielkiego wydawnictwa L'Antilope, jest debiutem literackim tego autora. Z informacji umieszczonych na skrzydełkach okładki można dowiedzieć się, że urodzony w 1949 roku i mieszkający w okolicach Montpellier pisarz jest z wykształcenia inżynierem, jednakże od wielu lat trudni się głównie aktorstwem. Yves Flank, wraz z Marie-Line Schrotenberger, tworzą wędrowną trupę teatralną pod nazwą *l'Aparthéâtre*, realizującą kameralne spektakle w prywatnych mieszkaniach. Autor ten związany był wcześniej z różnorodnymi grupami teatralnymi, pojawiał się również w offowych produkcjach filmowych oraz współprowadził audycję literacką w jednej z rozgłośni radiowych w Montpellier⁴⁰.

Podobnie jak Rykner i Fleischer, Flank należy do autorów, których z Holocaustem łączy związek genealogiczny. Jak sam zresztą zaznaczył w epilogu *Transportu*, inspiracją do stworzenia utworu były dlań postacie jego babek, polskich Żydówek, które zginęły w czasie Zagłady:

Perla i Rachela, moje nieznane babki, zbudzam was z waszego snu w popiołach. Wyobrażam was sobie w niebieskich sukienkach, gwieździste, tańczące wokół wiosennych ognia. I zakochane, lekcie, podskakujące. (...) Jestem otoczony opowieściami, których mi nigdy nie opowiedziałyście.

⁴⁰ Informacje za stroną internetową teatru autora: Yves Flank, https://aparththeatre.over-blog.com/pages/Qui_sommesnous-4478718.html (1.06.2022).

Niekiedy zwracam się do sposobu, w jaki postrzegaliście świat, jesteście moimi przewodniczkami w absurdzie i fantazji. (...) Wypoczywajcie, niebawem przyjdę się z wami spotkać (s. 133).

Powieść *Transport* składa się z czterech części – autor ukazuje doświadczenie deportacji z perspektywy dwóch postaci, których imiona nie zostały w tekście ujawnione – mężczyzny i rudowłosej kobiety pochodzenia żydowskiego, którzy znaleźli się jednym wagonie konwoju deportacyjnego. Część pierwsza utworu – *Le cri de l'homme brun assis au fond du wagon* (stanowiąca właściwy przedmiot analizy w dalszej części rozdziału) strukturalnie zbliżona jest do formy narracji, jaką przyjął w *Le wagon* Rykner. Przebieg transportu do obozu został w niej ukazany z perspektywy pierwszoosobowego narratora, który, prowadząc monolog wewnętrzny, relacjonuje szczegółowo wydarzenia rozgrywające się w przestrzeni wagonu. W narracji mężczyzny istotną rolę odgrywa dwoje innych deportowanych: ruda kobieta oraz niespokrewniony z nimi chłopiec imieniem Samuel, nad którym roztańczają opiekę w trakcie podróży. Narratorem drugiej części – *La cantique de la femme rousse* jest natomiast ruda kobieta, której monolog wewnętrzny stanowi rodzaj pieśni – zarazem wezwania i miłosnego wyznania – skierowanego do kochanka:

Moja miłości, moja miłości, o moja miłości, teraz krzyczę na cały głos. Czy będziesz płakał, czy powrócisz, porzucisz swoje cienie i uśmiechniesz się do mnie, odpowiesz na to piekielne oczekiwanie, nie pozwolisz mi pograć się zbyt w samotności? Chciałabym rozszarpać twe ramię, pluć zielonkawą trucizną, wyrzucić ciebie z moich myśli, dmuchać na mój ból, kochać ciebie mocno. Słyszysz, słyszysz? (s. 47)

Kobieta w swojej narracji nie odnosi się zupełnie do procesu deportacji, niemal całkowicie wyizolowuje się z otaczającej ją rzeczywistości, skupiając się na prowadzeniu w myślach wyimaginowanego monologu skierowanego do nieobecnego kochanka. Strumień monologu wewnętrznego przerywany jest niekiedy przez pojawiające się w polu jej świadomości głosy innych deportowanych. Dobiegające dźwięki są jedynymi wskazówkami co do miejsca, w którym się znajduje, spajają także jej narrację z opowieścią mężczyzny z pierwszego rozdziału powieści. Wypowiedzi otaczających ją więźniów, pojawiające się już w opowieści mężczyzny, funkcjonują niczym swoisty refren. Dzielą jednostajną narrację prowadzoną przez kobietę na sekwencje, pozwalając na rejestrowanie upływu czasu w rzeczywistości diegetycznej. Narratorem w dwóch ostatnich częściach utworu jest ponownie deportowany mężczyzna. W przedostatnim rozdziale przedstawiono, w formie fragmentów (strzępów dziennika?), niektóre wydarzenia z jego biografii oraz swobodne refleksje odnoszące się do zjawiska deportacji, antysemityzmu i żydowskiej tożsamości. Jak wynika z opowieści przedstawionej w tej części utworu, mężczyzna pełnił przed wojną funkcję nauczyciela historii i wychowania obywatelskiego w jednej z francuskich szkół i uważał się za w pełni zasymilowanego Żyda, oddanego wartościom swojej przybranej ojczyzny („Nigdy nie postawiłem nogi w synagodze”, s. 103). Seria krótkich scen posłużyła narratorowi do zilustrowania warunków życia w okupowanej Francji: narastanie terroru nazistowskiego, łapanie *Vél-d'hiv*, a także sytuacja panująca w obozie przejściowym w Drancy, gdzie był więziony

przed deportacją. Postać anonimowego, pozbawionego charakterystycznych cech osobowych mężczyzny ma reprezentować całą generację zasymilowanej francuskiej inteligencji pochodzenia żydowskiego, która – wychowana w kulcie wartości demokratycznych i obywatelskich – została opuszczona i zdradzona przez swoją ojczyznę. Można tu dostrzec pewną analogię do sytuacji tyleż zafascynowanego, co rozzarowanego cywilizacją francuską bohatera opowiadania Vercorsa *La marche à l'étoile*⁴¹ z 1943 roku. Zdradę tę symbolizuje dozorczyńni z kamienicy, w której mieszkał narrator. Kobieta wydała go w trakcie łapani żandarmom, choć, jak sądził, łączyły ich ciepłe, niemal przyjacielskie relacje. Narracja mężczyzny prowadzona jest w taki sposób, by szczegółowe informacje o historii jego życia sprzed deportacji zostały ograniczone do niezbędnego minimum, a jego biografia miała charakter typowy dla przedstawiciela klasy i nacji, do jakich przynależał. W ostatnim rozdziale, który jest luźno powiązany z treścią wcześniejszej relacji mężczyzny z wagonu, przedstawione zostały jego marzenia sennie. Czas i miejsce, w którym prowadzona jest narracja w dwóch ostatnich częściach utworu, nie zostały określone.

W toku narracji wewnętrznej, prowadzonej przez mężczyznę w pierwszej części utworu (we wnętrzu wagonu), przedstawiono wyłącznie te wydarzenia, które rozgrywały się w trakcie przejazdu konwoju. W pierwszym rozdziale *Transportu* narrator (podobnie jak w *Wagonie* Ryknera) pełni funkcję czujnego i przenikliwego obserwatora, którego świadomość jest przez cały czas skupiona na bieżących doświadczeniach, z rzadka tylko zwraca się ku analizie swojego świata wewnętrznego. Mężczyzna usiłuje szczegółowo rejestrować i relacjonować to, co dzieje się w jego otoczeniu, opisując jednocześnie własne doznania cielesno-zmysłowe, wywoływane przez zmieniające się bodźce. Wspomnienia czy refleksje narratora o charakterze ogólnym nie przerywają toku opowieści, staje się on niejako „okiem percepcyjnym” odbiorcy, umożliwiając mu zapoznanie się z przebiegiem procesu deportacji, przede wszystkim zaś różnorodnymi doświadczeniami, będącymi udziałem osoby deportowanej. Podobnie jak miało to miejsce w utworze Ryknera, postać narratora w *Transportie*, skonstruowana jest w taki sposób, by spełniała funkcję „świadka idealnego”, czyli obdarzonego wyjątkową zdolnością obserwowania oraz precyzyjnego i rzeczowego relacjonowania wydarzeń, których był świadkiem. Przy tym, z uwagi na nieobecność uwag i odniesień o charakterze osobistym, a tym samym brak wyraźnie nakreślonej struktury biograficzno-tożsamościowej, jego postać stanowi nie tyle portret rzeczywistej osoby, ile pełni funkcję modelu reprezentującego figurę deportowanego. Na tle swoich współtowarzyszy narrator nie wyróżnia się specyficznymi cechami osobowymi, pozostaje w cieniu własnej relacji, której centralnym przedmiotem jest otaczająca go rzeczywistość i sposób, w jaki jej doznaje.

Doświadczenie deportacji, w większości narracji obozowych, wiąże się z atakiem przestrzennym, którego efektem jest narażenie więźnia na konieczność nieustannego fizycznego kontaktu z ciałami współtowarzyszy oraz pozbawieniem możliwości przemieszczania się w przestrzeni, a często także zmiany pozycji czy poruszania członkami. Co więcej, w toku

⁴¹ Vercors, *La marche à l'étoile*, Minuit, Paris 1943.

podróży ciała deportowanych ulegały stopniowemu obnażeniu i zbrukaniu, nabierając cech abiektalnych. Podobnie jak Rykner, Flank poświęca wiele miejsca opisowi ciał odrażających, nieczystych i monstualnych, wywołujących uczucie odrazy, a przez to i silnej wzajemnej niechęci więźniów, wzmagającej dodatkowo ich alienację. Niemniej w przeciwieństwie do autora *Wagonu*, ukazuje cielesność również jako naturalne narzędzie służące do budowania prymarnych form relacji międzyludzkiej, umożliwiając deportowanym wytworzenie namiastki poczucia bezpieczeństwa, psychicznego komfortu i więzi opartej na pomocy i wzajemnej odpowiedzialności. Ciała innych odpychają swoją fizycznością i jednocześnie przyciągają obietnicą bliskości, ich obecność jest zarazem przeszkodą minimalizującą szanse przetrwania, jak i jej niezbędnym warunkiem. Stąd też w trakcie drogi deportacyjnej między narratorem, rudą kobietą i kilkuletnim Samuelem, którego rodzice zginęli w trakcie transportu, tworzy się rodzaj spontanicznej więzi, opartej na czułym dotyku i opiekuńczości wyrażanej przez bliskość cielesną. Kobieta, wykonując zabiegi na ciele chłopca, łączy się z nim intymną, macierzyńską relacją:

Dziecko nie czuje już swoich nóg, ruda kobieta masuje go delikatnie, szepcząc mu kilka słów na ucho, jej czułość go otacza, nic więcej nie dostrzega, wtedy ona się podnosi, łapiąc go pod ramiona, ale on nie daje rady, jego kolana zapadają się, jest spragniony, chciałby pić, ona wsadza palec do swoich ust, odrobiną śliny zwilża mu wargi, dziecko łapie ją za rękę, przykłada do swojej twarzy, liże najmniejszy skrawek jej skóry, mdłości wstrząsają jego klatką piersiową, siada z powrotem cicho (s. 25).

Fizyczny kontakt między narratorem, kobietą i chłopcem sprawia, że tworzy się między nimi silna więź, przejawiająca się we aktach wzajemnej pomocy i wsparcia. Choć trójka deportowanych wymienia również komunikaty językowe, formą, poprzez którą okazują sobie troskę jest cielesna bliskość:

Samuelowi jest zimno, szczeka zębami, ruda kobieta zbliża się i wciska go między mnie i siebie, pomiędzy dwa obiekty, które są nieco mniej lodowate (...) ruda kobieta kładzie dziecko na moją klatkę piersiową (s. 24).

Deportowani w powieści Flanka, mimo skrajnego przepełnienia wagonu (co narrator wielokrotnie podkreśla), dosyć często, choć nie bez przeszkód, przemieszczają się w jego obrębie. Mężczyzna, choć panujący ścisk uniemożliwia mu zajęcie wygodnej pozycji, kilkakrotnie przemierza przestrzeń wagonu. Usiłuje również, wraz z kobietą, nakłonić współtowarzyszy do aktywności fizycznej, co miałoby przeciwdziałać pogłębiającej się wśród więźniów atmosfery marazmu oraz dalszemu pogarszaniu się ich kondycji fizycznej. A także, by dzięki zbiorowemu działaniu wytworzyć pomiędzy nimi rodzaj wspólnotowości i solidarności. Pierwsze próby zaangażowania współtowarzyszy do odbywania wspólnych marszów dookoła wagonu przynoszą umiarkowane rezultaty:

Jako że nikt się nie rusza, próbuję się podnieść, pójść w jej kierunku, ale nogi się pode mną uginają, upadam, ona ma rację, trzeba się ruszać, by przeciwdziałać odrętwieniu, inaczej wszystko zastyga,

kwę, mięśnie i kości, ona stoi prosto, przeskakuje leżące ciała, depcze po rękach, nogach, twarzach i krzyczy: „Wstawajcie, trzeba chodzić dla krążenia krwi” (s. 15–16).

Kobieta kilkakrotnie podejmuje próby zaktywizowania i zjednoczenia deportowanych, jednak ze względu na niedającą się przełamać bierność niektórych więźniów a także coraz większe wycieńczenie, jej wysiłki nie przynoszą oczekiwanych rezultatów. Okazuje się wówczas, że stan fizyczny skrajnie odwodnionych już więźniów nie pozwala im na podjęcie czynności wymagających wysiłku i nawet niewielka aktywność fizyczna zaczyna przekraczać możliwości ich osłabionych organizmów. Znaczny spadek sił vitalnych i pogłębiający się marazm deportowanych zapowiedzią pierwszej serii zgonów:

Jedna kobieta i dwóch mężczyzn próbują się podnieść, upadają, znów się podnoszą, gdzie tu spacerować, nie ma miejsca, wszystko jest zatłoczone ciałami zaspanymi, chorymi, mówię, by dano mi przejść, niemożliwe, trzeba wprowadzić rytm, zorganizować się, jedna grupa się podniesie, zrobi obrót, mówię „trzeba wprowadzić rytm, organizację, trzeba się podnieść i chodzić przez kilka minut, każda grupa przez pięć minut, i się zmienimy”, ruda kobieta szybko pojmuje, i wyznaczamy pierwszą grupę razem z nami, podnoszą się powoli, mówię innym, by zmienili miejsce, żeby zwolnili przestrzeń, przechodzimy w ten sposób z jednego końca wagonu do drugiego, ale za nami ciała znów spadają na ziemię (s. 16).

Kiedy po wybuchu paniki nastroje w wagonie ulegają skrajnemu pogorszeniu, kobieta podejmuje ostatnią, niemalże histeryczną próbę przełamania bierności i beznadziei szerzącej się wśród skrajnie wyczerpanych fizycznie i psychicznie deportowanych. Stara się nawiązać kontakt, tak językowy, jak i cielesny, z poszczególnymi więźniami – co prowadzi do chwilowej zmiany postawy zatamizowanych, zamkniętych we własnym cierpieniu i psychicznie pogiębionych współtowarzyszy:

„To niemożliwe, nie możemy pozwolić, byśmy tak umierali, srając jeden pod drugim, trzeba złapać się pod ręce, opowiadać sobie historie, gładzić po rękach, ścisnąć sobie dłonie, czuć życie, które płynie w ciałach”, zwraca się do niego i do niego, i jeszcze do tego, do grupy młodych kobiet, do starego zgarbionego mężczyzny, do tego, z którego cieknie ropa, krew, pot, krzyczy „Trzeba stać opór, nie tracić nadziei, kiedy drzwi się otworzą, bo otworzą się i wszyscy będą mieli siłę, by wyskoczyć na zewnątrz, i nieważne, ja wyskoczę i wy wyskoczycie ze mną, czy będzie tam woda, czy trawa, czy kamienie, wszyscy wyskoczmy, ja pierwsza, wy za mną, ty, ty, ty i ty także”, mówiąc to, dotyka ciał, twarzy, łapie za ręce, potem kolejne, „Ty także skoczysz ze mną i ty też i ty”, mówiąc to, dotyka włosów, głaszcze po ramieniu, patrzy każdemu prosto w olbrzymie oczy, w wagonie zaczyna się ruch, widzę jak się rozbudzają, wstają, upadają, rozmawiają ze sobą cicho, wystarzając, by siebie słyszeć (...) życie w wagonie odżywa (s. 33–34).

O ile autorzy, będący rzeczywistymi deportowanymi, pozostają dość lakoniczni w kwestii załatwiania potrzeb biologicznych w trakcie transportu (pojawiają się wyłącznie wzmianki odnoszące się do ich anonimowych współtowarzyszy), o tyle w utworze Flanka problem ten nabiera pierwszorzędного znaczenia, stając się kilkakrotnie przedmiotem szczególnego opisu. Co więcej, jak wynika z treści utworu, to właśnie kwestie natury higienicznej

stanowić będą jeden z głównych czynników wpływających na pogarszanie się kondycji psychicznej deportowanych. Ponieważ wagon pozbawiony był nawet prowizorycznych urządzeń sanitarnych, powszechne zbrukanie jego powierzchni nieczystościami było wyłącznie kwestią czasu:

[ruda kobieta] przebiega wzrokiem wagon, i bezradna, wskazuje mu miejsce, które pozostało puste w kącie. „Zapomnieli wiadra, a przecież musieli wiedzieć, że będzie mocz i gówno” (s. 12).

Narrator poznaje rudą kobietę właśnie wówczas, gdy musi ona załatwić swoje potrzeby fizjologiczne. Ta skrajnie niekomfortowa i krępująca dla obojga sytuacja staje się początkiem opartej na wzajemnej pomocy i wsparciu relacji, trwającej aż do momentu śmierci kobiety:

Ruda kobieta zbliża się do mnie, mówi mi: „Chodź, potrzebuję ciebie”, przemieszczamy się na kolanach w stronę kąta zajętego przez dwie śpiące kobiety. Ona je budzi, posuwa je bez zbędnych ceregieli, mówi im „no posuńcie się, posuńcie”, odsuwają się zrzędząc, ona mi mówi „chodź, ustaw się tutaj”, kuca z twarzą zwróconą w stronę przegniłego drewna wagonu, podnoszę się na łydkach, przed nią, jest za moimi plecami, słyszę strumień moczu, ona mówi „nie dam już rady dłużej”, dochodzi do tego odór ekskrementów, nie chcę się odwracać, leżący wokół nas oddalają się włączając na innych, którzy ich odpychają, smród osadza się na moich nozdrzach, na moich ustach, ona w ostatniej chwili się odsuwa i zaczynają mną wstrząsać mdłości, wylatują ze mnie strużki śliny i resztki jedzenia, które nasiakają moczem i gównem. Ściągam marynarkę i kładę ją na ziemi, aby oznaczyć zakazaną strefę, wracam do niej, płaczącej cicho (s. 18).

O tym, jak istotne w ocenie autora były kwestie natury higienicznej oraz jak silnie odczuwano dyskomfort wynikający z konieczności załatwiania potrzeb fizjologicznych w sposób sprzeczny z zasadami cywilizowanych społeczeństw świadczy to, że cytowana powyżej scena zostaje przezeń powtórzona, z niewielkimi zmianami, w opisie przebiegu drugiego dnia podróży:

Ruda kobieta ciągnie mnie do siebie, stoi przede mną, po raz pierwszy widzę jej śliczne czarne buciki na niewielkim obcasie, beżowe stopki, wychodzę z koszmaru, „chodź jeszcze raz”, mówi, rozumiem, odprowadzam ją do prowizorycznego wiadra, odór już na mnie nie działa, moje ciało się przyzwyczało, odwracam się, podczas gdy ona sika, sra, podciera się gałganem jakiegoś zmarłego, kiedy skończyła, kładzie obydwie ręce na moich ramionach, płacząc, mówię jej, że płkanie nikomu nie pomoże (s. 30).

Jak wskazuje w swej powieści Flank, skrajne odwodnienie, wynikające z braku zaopatrzenia wagonów w wodę, zmuszała deportowanych do nawadniania się własną uryną. Trzeba przy tym zaznaczyć, że konieczność używania moczu w celu przetrwania transportu opisana została również w *Wielkiej podróży* Semprúna, jednak ukazana została z odmiennej perspektywy niż w *Transporcie*. Gérard przedstawił sytuację cucenia zemdlnych przy pomocy chustek nasączonych moczem, przybierając punkt widzenia niezaangażowanego

obserwatora. Narrator *Wielkiej podróży*, w przeciwieństwie do mężczyzny z powieści Flanka, nie wskazuje na to, jakoby sam był zmuszony do kontaktu z nieczystościami:

Od momentu upadku rudej kobiety, czerń tej nocy gęstnieje, suchy kamień wypełnia mi gardło, pragnienie dręczy moją duszę, jeśli zostało trochę płynu w moim ciele, wypiję go przy najbliższej wizycie przy wiadrze (s. 37).

Różnica w sposobie opisu sytuacji ataku ekskrementalnego w obydwu utworach wynika z faktu, iż fikcjonalne powieści pozbawione są autocenzury charakterystycznej dla relacji pisanych przez świadków rzeczywistych. Flank, podobnie jak Rykner, nie tworzy narracji autobiograficznej, lecz kreuje fikcjonalną postać „modelowego” deportowanego, który doświadcza wszystkich uciążliwości i tortur transportu, w tym także i takich, które faktyczni świadkowie woleli pomijać milczeniem. Stąd też, paradoksalnie, świadectwa fikcjonalne ukazują w sposób dobitniejszy i bardziej szczegółowy te elementy doświadczenia drogi do obozu, które z przyczyn psychologicznych, osobistych czy moralnych nie były poruszane w tekstach pisanych przez byłych deportowanych bądź też były reprezentowane wyłącznie zastępczo, to znaczy przy pomocy opisu działań ich współtowarzyszy transportu.

Trwoga, jaką odczuwali deportowani, wobec styczności fizycznej ze zwłokami – jak zdaje się wskazywać Flank – silniejsza była nawet od odrazy wobec kontaktu z ludzkimi nieczystościami. Podobnie jak ma to miejsce w powieści Semprúna, wokół zwłok pierwszego zmarłego mężczyzny tworzy się, jak zauważa narrator, rodzaj bariery przestrzennej:

Chory mężczyzna zwija się w kulkę na środku wagonu, trzyma kolana przy klatce piersiowej, kołysząc się w prawo i w lewo, odwraca się do mnie plecami, jego głowa chowa się między nogami, całe ciało drży, jego kark staje się biały, czka, podnosi twarz jakby chciał zobaczyć coś na suficie, następnie upada bez życia. Jego sąsiedzi odpychają go, mówią do niego, „Was ist los mit dir, steh auf, setz dich aufrecht hin”, chcą ustawić go na jego miejscu, żeby przestał zakłócać absurd aktualnej rzeczywistości, nie mówi nic, nie odpowiada, jego ciało bez życia już nic nie może. Martwa kulka na środku wagonu. Ci, którzy są najbliżej, oddalają się nieco, ledwie kilka centymetrów, w nadziei, by go nie dotknąć. Pusty krąg (s. 18).

Flank (podobnie jak Rykner) ukazuje śmierć jako pozbawiony wzniosłości proces o charakterze fizjologicznym. Narrator opisuje ją przede wszystkim z punktu widzenia towarzyszącej mu fizycznej transformacji ciała ludzkiego. Jednakże, jak zdaje się wskazywać autor *Transportu*, śmierć nie utraciła całkowicie w oczach deportowanych więźniów swego transcendentalnego charakteru. Choć jej obecność stała się powszechna i przestała wzbudzać w wagonie lęk, jedna ze znajdujących się w nim kobiet odwołuje się do sił nadprzyrodzonych, by przypomnieć współtowarzyszom o sakralnym (świętym i zarazem przeklętym) charakterze ludzkich zwłok, które należy ustrzec przed profanacją poprzez umieszczenie ich w przestrzeni odrębnej od tej, w jakiej egzystują żywi:

(...) mówi im, że jeśli się nie ruszą, aby uspokoić mężczyzn i odsunąć trupa, przekleństwo spadnie na ten diabelski wagon, przepełniona przenikliwą wizją, ale nie znajduje zbyt odzewu wśród

tych, którzy wykorzystują ostatnie resztki energii, by oprzeć się wzmagającemu się pragnieniu, które osłabia aż do wycieńczenia (s. 27).

W utworze Flanka śmierć ulega swoistej materializacji – odbierając życie jednym, a przestrzeń życiową pozostałym deportowanym. Wzrastająca liczba zwłok i wycieńczenie tych, którzy pozostali przy życiu sprawia, że w pewnym momencie ciała zmarłych przestają być porządkowane. Bliska obecność trupów stanowiła zarówno problem natury higienicznej, jak i symbolicznej. Narażenie deportowanych na bezpośredni kontakt ze stanowiącymi podszewkę kultury – „niechcianą resztę” – zwłokami i ekskrementami sprawia, że deportowani zostają symbolicznie odsunięci poza nawias kultury, której podstawową funkcją, niezależnie od różnic etnicznych i cywilizacyjnych, jest segregowanie i rozdzielanie różnorodnych sfer życia oraz obiektów materialnych na „czyste” i „nieczyste” („dozwolone” i „zakazane” itd.) oraz repulsja wobec tych drugich⁴². Martwe ciała są bowiem rodzajem nieczystej materii, „brudu”, który, zgodnie ze słynną definicją Mary Douglas, jest tym, co „nie jest na swoim miejscu”⁴³ na terenie zajmowanym przez żywych, anomalią, którą „na-leży odsunąć na dystans, tworząc wokół niej kordon sanitarny”⁴⁴. Stąd też więźniowie, pomimo ograniczonej przestrzeni, tak długo, jak są do tego zdolni, umieszczają przedmioty nieczyste w specjalnie wyznaczonym do tego celu miejscu. Przestrzenią, w której gromadzone są nieczystości, czyli zwłoki i ekskrementy, staje się jeden z kątów wagonu:

W półmroku nocy widzę, że dwóch, którzy mieli dreszcze, już się nie rusza, ich sąsiedzi nie odsuwają się, patrzą się na nich obojętnie, podnoszę się i po omacku szukam tych, którzy nie śpią, żeby mi pomogli zebrać martwych w jednym kącie wagonu, podchodzi do mnie ruda kobieta (...) obejmuję umarłego w talii, sadzam go na ziemi jednym ruchem, ruda kobieta zdejmuje kamizelkę przez głowę, dysząc, rzucam wielkie cielsko w koszuli na inne, rzucam trupa w zanieczyszczony kąt (s. 23).

Podobnie jak Rykner, Flank portretuje ciała deportowanych w sposób, który uznać można za skrajnie naturalistyczny, skupiając się na częstokroć tabuizowanych przez świadków kwestiach mechanizmów biologicznych. Przedstawia tragedię deportacji za pomocą licznych opisów fizjologicznych reakcji ciała ludzkiego na fizyczne wyczerpanie, głód i pragnienie, ból oraz śmierć. Ciała, jakimi ukazuje je w utworze Flank, z punktu widzenia estetyki można by określić jako groteskowe (w sensie Bachtinowskim)⁴⁵, czyli takie, które

⁴² Jak za Mary Douglas wskazuje Joanna Tokarska-Bakir: „choć w zależności od miejsca urodzenia ludzie brzydzą się rozmaitych rzeczy, sama repulsja wobec brudu jest powszechnikiem, to znaczy występuje we wszystkich kulturach”. J. Tokarska-Bakir, *Energia odpadków*, w: M. Douglas, *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, PIW, Warszawa, 2007, s. 26.

⁴³ M. Douglas, *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, PIW, Warszawa, 2007, s. 77.

⁴⁴ J. Tokarska-Bakir, *Energia odpadków...*, s. 13.

⁴⁵ M. Bachtin, *Groteskowy obraz ciała w twórczości Rabelais’go*, w: idem, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniewie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 422–501.

portretowane są w nienaturalnych pozycjach i pozach, zdeformowane i „otwarte na zewnątrz”, czyli pozbawione granic i płynne:

słyszę tego, który wymiotuje żółcią, gdzie się da, wstrząsany spazmami, ból sprawia, że wstaje, chce dojść do miejsca wagonu, gdzie będzie sam, by móc wyrzucić z siebie gluty i zielonkawą ciecz, popychają go w kierunku wstrętnego odoru (s. 21).

Podobnie jak Rykner, Rousset i Semprún, Flank ukazuje sceny zbiorowej paniki, która wybucha w wagonie, gdy deportowanym zaczyna brakować tlenu. Flank opisuje ciała więźniów jako pokawałkowane i odpodmiotowane, działające niezależnie od ich woli i poza kontrolą ich świadomości. W momencie zbiorowego szału jedne ciała atakują inne, dokończają samookaleczeń bądź, w instynktownym odruchu, usiłują się bronić przed przemocą ze strony pozostałych. Również narrator poddaje się w sposób bezwolny agresywnemu impulsowi, obserwując niejako z boku działania swojego ciała:

to, co widziałem, to jego pałające oczy, jego ręka zbliża się do mojej twarzy, którą oddalam (...) zamykam oczy, z głową na klatce piersiowej (...) czuję, jak ktoś mnie popycha, ktoś uderza, dwóch mężczyzn, wcześniej nieruchomych i ten o cuchnącej czaszce wyzywiają mnie i biją, żaden sprzeciw nie wydobywa się z mojego ciała bezwładnego, wycieńczonego (...) moje ciało kopie nogami w ich nogi, trzech mężczyzn krzyczy i upada na innych (s. 28–29).

W powieści Flanka, inaczej jednak niż w utworach Rousseta, Semprúna i Fleischera, narrator nie tylko nieustannie obserwuje i rejestruje nawet mało istotne wydarzenia dziejące się w zasięgu jego wzroku, lecz również bezpośrednio w nich uczestniczy. Flank kreuje tę postać w taki sposób, by swoimi zachowaniami i reakcjami nie wyróżniała się spośród reszty deportowanych – nie tylko doświadczała tego samego, co pozostali, ale i działała w podobny sposób, będąc pod wpływem tych samych, co jego współtowarzysze bodźców. Dlatego też nie ma wyraźnego dystansu intelektualnego czy moralnego między nim a innymi więźniami (co było widoczne w utworach Rousseta i Semprúna). Podobnie jak wielu z nich, narrator daje się więc ponieść impulsowi agresji:

mężczyzna w kaszkiecie nagle wstaje, wrzeszcząc: „Wszyscy zdechniemy, wszyscy”, dziecko przestaje rysować, podąża za nim wzrokiem, podczas gdy on przebiega wagon wzdłuż i wszerz, „wszyscy zdechniemy”, rzucając się w moim kierunku, łapiąc mnie za ramiona, mówię „ucisz się”, on odpowiada „mówię ci, że wszyscy tutaj zdechniemy”, mówię „spieprzaj”, wymierzam mu cios pięścią w twarz, rozdzielają nas, kobiety krzyczą, moja ręka krwawi, uśmiecham się do dziecka, „on jest szalony, nie przejmuj się, rysuj dalej”, podnoszę się, by rozproszyć gniew, ból, widzę tego drugiego we krwi, jak trzyma się za nos obydwoma rękami, wraca na swoje miejsce, czołgając się (s. 14).

Nieukierunkowana i bezrozumna agresja w przypadku wielu deportowanych bezpośrednio poprzedza agonię, jest ostatnim odruchem, w którym ciało broni się przed zbliżającą się śmiercią. Jej bliskość zwiastuje skrajne wycieńczenie, jak w przypadku narratora, który traci władzę nad własnym ciałem w ostatnich chwilach przed śmiercią. Niezdolny już

do pomocy, zmuszony jest do biernego obserwowania agonii swojej przyjaciółki i współtowarzyszki podróży:

(...) z drugiego końca wagonu w ciemności burzowej nocy, kiedy wiatr grozi porwaniem wszystkiego (...) zbliża się do otworu wentylacyjnego podnoszona na ramionach innych lub oparta na barkach czy plecach (...) mam nadzieję, że osiągnę zadrutowanego otworu wagonu (...) po dłuższej chwili, zdławione krzyki i ciało upada, a potem wielka cisza wokół (s. 36–37).

Flank ustanawia dla narratora bardzo szeroki horyzont percepcyjny. Szczególnie istotną rolę w utworze odgrywa fokalizacja wzrokowa – narrator dysponuje szerokim zakresem możliwości obserwacyjnych, stara się ogarnąć panoramicznym spojrzeniem i przedstawić w toku swojej narracji wewnętrznej wszelkie, nawet mało istotne wydarzenia, których jest świadkiem:

Od dwóch godzin nic się nie porusza. Owady wlatują, sprawdzają, wachają i odlatują, myląc przez chwilę rude włosy kobiety w głębi z piwonią lub kamelią. Kilku mężczyzn zaczyna siadać na ziemi. Tak jak mogą, podkurczając nogi, by nie przeszkadzać zbyttno sąsiadom. Chleb krąży z mojej strony wagonu, nawiązuje się wymiana, zegarek zmienia właściciela i pajda znika w czyjejs kieszeni marynarki (s. 11).

Narrator opisuje wrażenia pochodzące naprzemiennie z kilku kanałów zmysłowych. Jego wzrok skupia się na coraz to innych bodźcach wizualnych, docierających z różnych punktów jego horyzontu percepcyjnego, i na wywoływanych przez nie doznaniach, które są na bieżąco przedstawiane i interpretowane. Opis wydarzeń jest silnie zdynamizowany – w złożonych zdaniach, które sprawiają wrażenie, jakby zostały wypowiedziane w pośpiechu, jednym tchem, występują liczne czasowniki, o wiele rzadziej pojawiają się natomiast przymiotniki. Stosując takie zabiegi narracyjne i stylistyczne, Flank stwarza wrażenie simultaniczności przedstawianych zdarzeń:

Niektórzy powoli jedzą chleb, stary mężczyzna kaszle, jego sąsiedzi odpychają go bez pardonu, zakrywając sobie twarze, jakaś kobieta otacza go ramionami, ruda kobieta śpi na kolanach innej, dwie młode dziewczyny nucą wesołą melodię (s. 14).

Niekiedy wiedza i perspektywa narratora zdają się przekraczać jego kompetencje, pomimo ciemności potrafi bowiem rozróżnić i dostrzec wszystkie gesty oraz zachowania jednej z kobiet znajdujących się w innej części wagonu, zdając się, co więcej, niemalże „wchodzić” bezpośrednio w jej horyzont poznawczy:

Zapalam zapałkę, nie ruszamy się od trzech lub czterech godzin, dzień wstaje coraz wyraźniej. (...) jakaś stara kobieta kieruje się w stronę cuchnącego miejsca, potyka się o zmarłego rozpaczając, „Oy vay iz mir, nebekh”, musiała spać podczas trwania tego szaleństwa, zauważyła strużkę krwi, która wylicka z jego ust, orientuje się w tragedii, bez krzyku, jeszcze na kolanach obok niego, szuka oczami spojrzenia, które złagodziłoby ten obraz, wskazuje gestem swoje znalezisko, zaczyna wzrok o kilka twarzy, zbliża się do nich, nie rozpoznaje jeszcze wyraźnie ciał siedzących i kiedy spotyka otwarte oczy, kładzie rękę na ramieniu, głowie, nodze (s. 26–27).

Pomimo ograniczonego pola widzenia wynikającego z niewielkiej ilości światła docierającego do wagonu oraz bariery w postaci innych ciał, zmysł wzroku w utworze Flanka jest dla narratora głównym źródłem informacji o wydarzeniach dziejących się w jego otoczeniu. Wzrok tworzy swoistą ramę jego horyzontu percepcyjnego, staje się głównym zmysłem, którym operuje narrator. Dopiero w momencie zapadnięcia zmroku, mężczyzna zaczyna przedstawiać obraz sytuacji panującej w wagonie, posługując się informacjami pochodzącymi z innych zmysłów, które w ciągu dnia pełniły funkcję pomocniczą bądź też, w natłoku bodźców, rozpraszały jego uwagę. Gdy w wagonie zapada ciemność, narrator koncentruje się na wrażeniach akustycznych docierających do jego świadomości w bardziej wyostrzony sposób:

W całkowitej ciemności słychać wyraźnie trzaskanie drewna, vibracje zderzaków, kół, brzęk zamków (s. 21).

Co istotne, mimo że w nocy fokalizację wzrokową zastępuje częściowo fokalizacja akustyczna, horyzont poznawczy narratora nie ulega silnemu zawężeniu. Jego zdolności obserwacyjne są równie rozległe, a opis wydarzeń precyzyjny:

(...) słychać zagniatanie materiału, ręce uderzające o ramiona, oddechy, które rozgrzewają przez chwilę, i zaczynają od nowa, stukot kół staje się bolesny, dlaczego one nie kręcą się szybciej (s. 32).

Jednocześnie słuch jest jedynym zmysłem, który może oferować deportowanym rodzaj odprężenia psychicznego – dostarcza przyjemnych estetycznie wrażeń i pozwala na rzutowanie własnej świadomości poza aktualną rzeczywistość. Śpiew jednej z kobiet sprawia, iż napięcie panujące od początku w wagonie opada, a deportowani zapadają w stan rozmarzenia:

jakaś stara kobieta zaczyna śpiewać romancę w jidysz „S’hot, malkele, der karshnboym, in gortn zikh tseblit, ikh veys, der alter karshnboym vil vern haynt a lid”. Słodka strużka wychodzi z jej ust, nabrzmiewa, stopniowo dźwięk dociera do uszu przestraszonych i zaspanych, dziecko podnosi głowę, szuka miejsca, z którego dociera muzyka, metaliczny stukot zmusza do wyostrenia słuchu, niektórzy się przybliżają, niebawem ciasny krąg tworzy się wokół śpiewającej, „Sigue, sigue cantando, más y más, ahí” (s. 17).

Narrator obserwuje, jak śpiew kobiety działa na więźniów, którzy odprężają się i wyciszają. W wagonie zapada milczenie. Deportowani popadają w stan przyjemnej nostalgii, przeżywając słowa piosenki i delektując się jej melodią. Kojący głos oddziałuje na ich zmysły i świadomość:

(...) smród miesza się z aksamitem nut, jej oczy powiększają się, zwracają się do mnie, do nich, do rudej kobiety, do zakrwawionych, do dziecka, słowa miłosne, o wiośnie, rzekach, ptakach, zaręczynach, pocałunkach, naszej ziemi, o widłach, morderstwach, tańcu, ogniu, lecie, dzieciach, złamanym sercach, smutkach, snach, kwiatach, motylach (...) wagon przystaja się kolorowym kołbiercem, głowy pochylają się, oczy płaczą, „Lkh efn oyf dos fenster shtil, un ze – a foygl flit – ikh veys:

der foygl tsu der zun vil vern haynt a lid". Kiedy przestaje, ciężkie milczenie towarzyszy tym, którzy zamykają oczy, wracając na swoje miejsca, chcąc uciec ze snu, w który ich wtrącono (s. 17–18).

Zaobserwowaawszy reakcję wagonu na pieśń Żydówki, ruda kobieta kilkakrotnie zachęca więźniów do wspólnego śpiewania, w celu stworzenia między nimi poczucia więzi i wspólnotowości. Wrażenia estetyczne, jakie płyną z bodźców dźwiękowych, stanowić mają przeciwwagę dla dyskomfortu wynikającego z nieprzyjemnych doznań wzrokowych, dotykowych i zapachowych, przede wszystkim zaś z cielesnego cierpienia powodowanego przez głód i pragnienie:

„zaśpiewaj mi coś”, mówi mi, ja szukam w pamięci czegoś, co może sprawić, że wytrzymamy, a Samuel otwiera oczy, zauważam jego spękane wargi, zaczyna piosenkę: „Zimowity na łące kwitną, kwitną, zimowity na łące, jest koniec lata”, powtarzamy wszyscy troje, kilka uśmiechów pojawia się w kacie, gdzie siedzą młode dziewczyny (s. 27–28).

Jednostajny rytm dźwięków jadącego konwoju wydaje się działać uspokajająco na ciało i psychikę narratora, pozwalając mu na odcięcie się od wszechobecnych, nieprzyjemnych bodźców i zamknięcie się w kręgu własnych myśli:

Zmuszam się, aby wsłuchać się w metaliczny hałas kół, regularnych przejść z szyny na szynę, zamykam oczy, odnajduję kilka słów z „Sezonu w Piekło”, wyobrażając sobie, że jestem Arthurem Rimbaudem jadącym na plecach wielbłąda w palącym słońcu. Kamienie, węże, wojownicy, broń, królowie w turbanach z piórkiem czerwonym i niebieskim, liście palmowe, którymi się wachluje, dziwne tańce, kobiety o tygrysiach oczach, słonie, lektyki, psy, które się odgania rzucaniem kamieni, ludzie trzymający się za ręce, niewidzialny flet (s. 19).

Podobnie jak w utworze Semprúna, narrator koncentruje się na przedmiocie o czysto estetycznym charakterze, radykalnie różnym jakościowo od rzeczywistości, która aktualnie go otacza. Niemniej, w przypadku mężczyzny z powieści Flanka, próba mentalnego wyjścia poza przestrzeń wagonu ma charakter jednorazowy. Zarówno obrazy ukazujące świat wewnętrzny, jak i komentarze czy refleksje o charakterze ogólnym odnośnie do zjawiska deportacji, pojawiają się bardzo rzadko w toku jego narracji.

Podobnie jak Rykner w *Wagonie*, Flank konstruuje utwór w taki sposób, by pozwolić odbiorcy współuczestniczyć w przedstawionych wydarzeniach, przede wszystkim zaś współprzeżywać bieżące doświadczenia narratora, nieujawniającego zwykle własnych sądów czy perspektywy światopoglądowej. Sporadycznie tylko formułuje on stwierdzenia o charakterze uogólniającym i odnoszące się do obecnej rzeczywistości – ujmuje je wówczas za pomocą rzadko stosowanej w powieści perspektywy zbiorowej:

Teraz już wiem, że nie wrócimy, że trzeba cudu, aby tam powrócić, obudzić się z koszmaru, niewypowiedzianego, które się zbliża, zostaliśmy wrzuceni w inny świat, stworzony z pragnienia i zimna, nikt nic nie będzie o nas wiedział (s. 24–25).

Zmiany perspektywy focalizacji zmysłowej i obiektów, które jej podlegają, są bardzo dynamiczne, co tworzy wrażenie jakoby narrator nieustannie przemierzał przestrzeń wagonu, również wówczas, gdy pozostawał w bezruchu. Opisuje doświadczenie specyficznego zjawiska polegającego na zaburzeniu optyki widzenia, w momencie ruszania pociągu, czyli fenomenowi określanego jako „perspektywa kolejowa”, w którym – niezgodnie ze stanem rzeczywistym – tym, co zdaje się poruszać jest przedmiot obserwacji, a nie osoba obserwująca⁴⁶. Jego uwaga następnie kieruje się w stronę osób znajdujących się w jego otoczeniu. W powieści Flanka – w przeciwieństwie do większości utworów analizowanych uprzednio – narrator okazuje duże zainteresowanie swoim współtowarzyszom, starając się już od samego początku wejść z nimi w interakcję. Zwrócić należy przy tym uwagę na to, że w przeciwieństwie do relacji Rousseta czy Semprúna, w *Transporcie* deportowani portretowani są w sposób jednostkowy, a nie jako jednolita zbiorowość. Flank przedstawia ich postacie w taki sposób, by nie stanowili anonimowej masy, koncentruje swój wzrok na konkretnych osobach, wyodrębniając je z tłumu i nadając im określone cechy indywidualne. Jedną z tych, które od początku przykuwają jego uwagę, jest właśnie ruda kobieta, pełniąc funkcję drugiego narratora:

Wstrząs metalu sprawia, że się chwiejemy, wagon zaledwie drga, kawałek nieba, chmury przekradają się i znikają w otworze zabitym drutem kolczastym, ruszamy. Dziecko upada obok zamkniętych od zewnątrz drzwi wagonu. Sąsiad uśmiecha się do mnie lekko, jakby pocieszony myślą, że w końcu coś się zmienia, „jedziemy więc?”, przytakuję lekkim skinieniem głowy, wyciąga ze swojej kieszeni kilka okruchów tabaki, które skręca w gazetowy papier, zwilża językiem, potem niezdarnie zapala, „palisz?”, robię w jego kierunku nieokreślony gest, który nie znaczy ani tak, ani nie, zawieszam wzrok na tej rudej kobiecie, która siedzi w głębi wagonu, której głowa kiwa się naprzeciw małego lusterka położonego na ciemnej walizce stojącej wprost powyżej jej łydek (s. 11–12).

Flank kładzie duży nacisk na receptywność postaci narratora i dynamizm relacji, która ma przypominać swoją pozornie amorficzną strukturą strumień świadomości, będący w swojej treści odbiciem strumienia jego doświadczeń cielesno-zmysłowych. Opisy konkretnych wydarzeń czy zjawisk nie mają charakteru zamkniętych scen, gdyż uwaga focalizatora przekierowywana jest wciąż na inny obiekt, często ulega rozproszeniu, obejmując kilka fenomenów jednocześnie. Co więcej, w poszczególnych zdaniach złożonych, z jakich w przeważającej mierze składa się wypowiedź narratora, pojawiają się informacje pochodzące jednocześnie z różnych kanałów zmysłowych, na przykład wzroku i słuchu:

Najlepsze miejsca znajdują się wzdłuż drewnianych ścian wagonu, ci, którzy zdają sobie z tego sprawę, ruszają do nich w pośpiechu, „Ven, ven, estaremos mejor aquí”, odprowadzani wzrokiem przez naiwne dziecko i innych, którzy rozmawiają, zaskoczeni ruchem niezrozumiałym dla nich, czepiają się, jak mogą, swoich rozmówców, zaskoczeni szybkością pociągu (s. 12).

⁴⁶ Por. opis tego zjawiska w: W. Schivelbusch, *The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in 19th Century*, The University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2014, s. 52–57.

Dokonując radykalnego przekroczenia tabu reprezentacji Shoah poprzez fikcyjne utożsamienie z ofiarami, Flank – podobnie jak Rykner – dąży do stworzenia przedstawienia, które pokrywałoby się z rzeczywistością historyczną. Zgodnie bowiem z powszechnie uznawanym imperatywem adekwatności i referencyjności w ukazywaniu Zagłady, wprowadzanie do narracji zdarzeń i elementów sprzecznych z wiedzą faktograficzną odnośnie do przebiegu deportacji mogłoby zostać odczytane jako próba zakłamywania bądź rewizji przeszłości. Autor konstruuje więc tok i strukturę narracji w taki sposób, by stworzyć wierne faktom, realistyczny obraz transportu, tak na poziomie opisu jednostkowego doświadczenia więźnia, jak i wydarzeń i faktów odnoszących się do zjawiska deportacji, wplatając w narrację różnorodne detale tworzące *effet du réel* i efekt referencji historycznej. Silnie akcentuje na przykład to, że w transportach deportacyjnych wyruszających z Francji więźniowie rasowi stanowili częstokroć zbiór osób bardzo zróżnicowanych pod względem wieku, płci i przynależności klasowej, a także narodowościowej⁴⁷. Narrator słyszy w wagonie słowa wypowiedzane w niemal wszystkich europejskich językach:

Potem odmowa, protesty, „Lasciatemi tranquillo, state seduti”, następnie już krzyki i razy, kilka kłótni pomiędzy wycieńczonymi kończy się na podłodze ze zmęczenia, stare kobiety próbują napluć mi na ręce, ich wysuszone języki dają radę wydobyć tylko słabe czknięcie, są w tym wyćwiczone, inne je naśladują, „Radzę ci, nie ruszaj się stąd” [oryg. w j. polskim] (s. 16).

O ile wzrok stanowi główny kanał zmysłowy, za pomocą którego narrator gromadzi i relacjonuje bieżące wydarzenia, to doznaniem najintensywniej przez niego odbieranymi są te, które pochodzą od zmysłu węchu. Wagon, w opowieści narratora, jest wypełniony różnorodnymi zapachami, wśród których dominuje skrajny, ciągle wzmagający się odór ekskrementów:

Zapachy przylegają mi do skóry. Wprost do twarzy. Nie te zwierzęce, wołów, krów, świń, co tylko się chce, nie, te ludzkiego pochodzenia, cierpkie, natarczywe, przesywające. To przelewa się aż do nieba, łapie za gardło, otacza, wywołuje zanieczyszczenie wszędzie (s. 11).

Odór potu, zarazy towarzyszy defekacji dziecka, które pozostaje przez chwilę na ziemi, potem ona zbiera wszystko w kartę książki, wyciągniętej z walizki i udaje się jej wyrzucić to na zewnątrz, wspiąwszy się po deskach ściany wagonu. (...) Jakaś kobieta i trzech mężczyźni zaczynają palić (s. 12–13).

Na fetor roznoszący się w wagonie i poza nim narrator wskazuje regularnie w trakcie swojej narracji:

To musi być już dziesięć godzin, jak jedziemy, obrzydliwy odór rozchodzi się wszędzie (s. 17).

⁴⁷ Choć umieszczenie przez Ryknera, w jednym wagonie, kobiet, mężczyzn i dzieci może wydawać się istotną nieścisłością historyczną (najczęściej osoby różnej płci transportowane były w oddzielnych wagonach), zdarzały się – jak zaświadcza ocaleni – również wagony mieszane. Por. np. R. Berg, *Quelques témoignages sur le drame juif en Europe (1939–1945)*, „Le Monde Juif” 1979 nr 95 (3), s. 74.

Mężczyzna usiłuje opisać intensywność nieprzyjemnej woni, która wzrasta wraz z pogarszającymi się warunkami higienicznymi oraz ze stanowiącą ich konsekwencję koniecznością obcowania deportowanych z nieczystościami:

Odór latryn roznosi się wszędzie, kąt z gównem przybrał niewyobrażalne rozmiary i nawet przykryte chustkami, marynarkami, płaszczami, ekskrementy wychodzą spod rojowiska much. Były oczywiście próby wyniesienia nieczystości na zewnątrz, wszystkim, czym się dało, rękami, kapeluszami, butami, ubraniami, nic nie wskóraliśmy (s. 19–20).

Zwerbalizowanie wrażeń zapachowych jest trudniejszym zadaniem niż doznań wizualnych czy akustycznych. W celu ukazania tego, w jakim stopniu powietrze w wagonie uległo zanieczyszczeniu, autor wprowadza scenę, w której jedna z kobiet – podobnie jak wcześniej narrator – reaguje mdłościami na wzmagający się fetor. Intensywność i charakter wrażeń zapachowych doświadczanych przez osoby deportowane zostaje przedstawiony poprzez wywoływane nimi reakcje fizjologiczne:

To już dwadzieścia godzin, jak się kołyszemy, ściśnięci tu w środku, jedni na drugich, odór się wzmacnia, przenikamy nim, jakaś kobieta trzyma chusteczkę przyklepioną do ust, jeszcze się kontroluje, ale nie na długo, chwytające ją mdłości sprawiają, że zamyka oczy (s. 17).

Trzeba zaznaczyć, że podobnie jak w *Wagonie* Ryknera, nawet całkowita utrata sił fizycznych przez narratora, zwiastująca bliskość śmierci, nie ogranicza jego zdolności percepcyjnych. Powolnego procesu umierania nie oddaje także styl, w jakim prowadzi swą narrację, która zachowuje jednolitą poetykę i formę językową. Narrator aż do chwili zgonu, pozostaje pilnym obserwatorem wydarzeń, skupionym na otaczającej go rzeczywistości oraz na własnych wrażeniach cielesnych:

(...) ruda kobieta niebawem zniknie pod innymi ciałami, Samuel nie rusza się, nie mam odwagi spoglądać, czy jeszcze żyje, on nie pójdzie na stos, nie chcę, zatrzymam go przy sobie, przy swoim cieple, aż do końca podróży, nie ma już nikogo przy ścianach wagonu, jest tylko masa leżących ciał, nie daję już rady i zsuwam się, popychając tego, który jest przede mną, nic nie mówi, moje nogi się rozkładają, wibracje pociągu przechodzą całe zbolełe ciało, z uchem przy podłodze, hałas pociągu jest większy, metalowe piekło huczy w mojej głowie, jak oni mogą wytrzymać, ci, co leżą tam, trzeba podnieść głowę, nie trzymać ucha przy podłodze, lepsze są wstrząsy wagonu niż ten piekielny hałas, język twardnieje w moich szczękach, odrobina uryny wypita w nocy trawi mi wnętrzności, konwój zwalnia, ciepły płyn wypływa ze mnie (s. 37).

Podsumowując tę część rozważań można wskazać, że w powieści *Transport*, podobnie jak w *Wagonie* Ryknera, doświadczenia o charakterze cielesno-zmysłowym są ważnym składnikiem narracji, tworząc zarazem perspektywę, w jakiej ukazany jest proces deportacji. Flank dąży do ukazania reakcji ciała na ekstremalne warunki, w jakich odbywały się konwoje więźniów do obozów koncentracyjnych. Nie stroni przy tym od tworzenia drastycznych, szczegółowych opisów procesów fizjologicznych, ocierając się o granicę eksploatacji horroru cielesnego. Przedstawia szczegółowo różnorodne formy tortur, jakim

poddane było ludzkie ciało w trakcie transportu deportacyjnego, starając się odtworzyć w wyobraźni i odzyskać niedostępne drugiemu pokoleniu doświadczenie przodków, którego niekomunikowalność, jak się wydaje, polegać miałaby nie tylko na antyludzkim i antycywilizacyjnym, lecz również na jego cielesnym, doświadczeniowym wymiarze. Niemniej, co trzeba zauważyć, w *Transporcie*, tak jak w utworze Ryknera, nadrzędne prawa rządzące wybraną przez autora konwencją powieściową, naśladującą poetykę wcześniejszych świadectw literackich, opierających się na iluzji naoczności, realizmu i obiektywizmu – pozostają nienaruszone. Tok opowieści nie zostaje zaburzony – narracja zachowuje płynność bez względu na to, jak bardzo udręczone i osłabione jest ciało narratora. Autor nie wprowadza żadnych zabiegów formalnych czy stylistycznych, które wskazywałyby na skrajny charakter jego doświadczeń.

Umieszczenie przez autorów postpamięciowych cielesności w centrum opisu oraz coraz większy udział w niej zmysłowego aspektu doświadczenia pozwala na konstatację, że ukazanie się takiej powieści deportacyjnej, która byłaby pisana wyłącznie „ciałem” świadka, pozostaje wyłącznie kwestią czasu.

Zakończenie

Podsumowując całość rozważań, warto powrócić do sygnalizowanego we wstępie problemu związanego ze stosowaniem w naukach humanistycznych terminu „doświadczenie”. Jak wskazywałem, pojęcie to, będące w powszechnym użyciu w praktyce badawczej, okazuje się niemożliwe do jednoznacznego zdefiniowania i ujęcia w ramy konstruktu teoretycznego, który obejmowałby wszystkie jego znaczenia i możliwości zastosowania. Stąd też, na potrzeby przedstawionych w tym opracowaniu analiz, zakres tego pojęcia ograniczony został do zespołu zjawisk, które określane są jako „żywe doświadczenie” człowieka. Oznacza to sposób, w jaki istota ludzka najpierw odnosi się do świata za pomocą naturalnego aparatu, w który jest wyposażona, czyli swojej struktury cielesno-zmysłowej, dokonując przy jego użyciu prymarnych aktów poznawczych, a następnie przetwarza zdobyte informacje poprzez analizę intelektualną. Jest to więc proces o charakterze złożonym, w którym uczestniczy zarówno ciało, jak i świadomość jednostki, działając w sposób spójny i zorganizowany, jako nierozdzielna jedność. Pojęcie doświadczenia jest więc rozumiane jako spłot tego, co psychiczne i cielesne, a zarazem tego, co wewnętrzne (reakcja) i zewnętrzne (bodziec) wobec człowieka.

Tym, co charakteryzuje żywe ludzkie doświadczenie jest jego idiosynkratyczność, niepowtarzalność i nietransmitowalność. W przeciwieństwie do doświadczenia o charakterze naukowym, nie jest ono nigdy dostępne w sposób obiektywny – nieweryfikowalne i niemierzalne ma zawsze absolutnie subiektywny charakter, przynależąc całkowicie do podmiotu. Stąd też doświadczenie ludzkie staje się nie tylko niedefiniowalne, sprawia także trudność przy każdej próbie analizy i opisu. Pomimo tego, od zarania dziejów człowiek, uznając pewne doświadczenia za istotne dla niego i/lub całej wspólnoty ludzkiej, dążył do ich wyrażenia i przekazania. Ponieważ niemożliwe jest przekazanie doświadczenia w stanie pierwotnym, „tak jak się ono wydarza” i jak rzeczywiście jest odczuwane, jednostka stara się zakomunikować je, dokonując translacji na jeden z istniejących w kulturze języków symbolicznych (słowo, obraz itd.). W ramach tej operacji dochodzi jednak do nieuchronnego przekształcenia doświadczenia o charakterze pierwotnym, jako że proces jego przepisywania na symbole wymaga poddania go określonej strukturyzacji i interpretacji. Każdy system symboliczny narzuca bowiem własne ramy dla wyrażania przekazywanych treści.

Doświadczenia skrajne, czyli takie, które nie mają charakteru powszechnego, doprowadzając do silnego wstrząsu w świadomości podmiotu i zmiany trajektorii jego egzystencji, są szczególnie trudne do przełożenia na kody symboliczne, jakimi dysponuje kultura. W cywilizacji europejskiej główną formą dyskursywną, wykorzystywaną od czasów rewolucji naukowej do transmisji żywego doświadczenia jednostek, jest, jak wskazywałem, literatura. Teksty literackie na przestrzeni wieków pełniły funkcję swoistych archiwów ludzkiego doświadczenia, stając się nie tylko znakomitym narzędziem do komunikowania jego najbardziej złożonych treści, lecz także wyznaczały zasób możliwych form jego artykulacji oraz tworzyły struktury dla jego opisu i rozumienia.

Specyficznym rodzajem doświadczenia jest deportacja do obozów koncentracyjnych, będąca jednym z szeregu doświadczeń granicznych, na jakie wystawiony został człowiek XX wieku. W literaturze francuskojęzycznej zagadnienie to podejmowano w niezliczonej już liczbie utworów prozatorskich, w sposób bardzo zróżnicowany, zarówno pod kątem zastosowanej przez autora poetyki, jak i perspektywy narracji oraz formy opisu. Z uwagi na szeroki zakres poruszanych problemów, grupa tekstów poddanych analizie w niniejszym opracowaniu została ograniczona do tych utworów prozatorskich, w których przedstawiono pierwszy etap deportacji, czyli proces transportu więźniów do nazistowskich obozów koncentracyjnych. Podstawowy korpus analityczny obejmował sześć utworów (kolejno: *Les jours de notre mort* Davida Rousseta, *Le convoi du 24 janvier* Charlotte Delbo, *Wielką Podróż* Jorge Sempruna, *Moi, Sandor F.* Alaina Fleischera, *Le wagon* Arnaud Ryknera oraz *Transport* Yves'a Flanka), powstałych na różnych etapach rozwoju szeroko pojmowanej francuskiej prozy deportacyjnej (tj. całego nurtu utworów podejmujących tematykę łagrów i Shoah lub do niej nawiązujących), w celu przekrojowego ukazania przemian, jakim podlegały literackie przedstawienia tego doświadczenia.

Przed zaprezentowaniem konkluzji płynących z badania sposobów ukazywania doświadczenia cielesno-zmysłowego we wskazanych utworach, pragnąłbym podjąć próbę sformułowania nasuwających się w trakcie lektury i analizy ogólnych wniosków dotyczących poetyki opisu procesu deportacji w prozie francuskiej, wskazując na zestaw konstytutywnych dla nich elementów oraz proces przemian, jakim te podlegały. Na podstawie analizowanych przedstawień zjawiska deportacji (niezależnie od tego czy mamy do czynienia ze świadectwem, czy postświadectwem) wyróżnić można trzy elementy treściowo-formalne, które w kluczowy sposób kształtują ich poetykę i określają zespół występujących w nich motywów oraz składają się na ogólny obraz tego doświadczenia w literaturze. Pierwszy z tych elementów określić można jako „faktograficzny” – utwory te stanowią bowiem (niezależnie od momentu ich powstania oraz wymowy artystycznej) literackie przedstawienie rzeczywistego wydarzenia historycznego, co w nadrzędny sposób wpływa na strukturę tekstów, poruszane w nich treści, zespół występujących w nim motywów oraz sposoby obrazowania. Drugi komponent nazwać można „artystycznym” – składają się na niego struktury wyrażania w poszczególnych utworach, czyli formy i narzędzia literackie służące do stworzenia spójnej wewnętrznie narracji, będącej artykulacją osobistych bądź

zapośredniczonych – w przypadku powieściopisarzy postpamięciowych – doświadczeń autora związanych z procesem deportacji. Trzeci komponent – „personalny” – wiąże się bezpośrednio z osobą pisarza, jego statusem oraz perspektywą (osobistą i światopoglądową) wobec prezentowanego doświadczenia.

Kluczowym elementem kompozycji każdego z analizowanych utworów – niezależnie od tego, czy ma on charakter świadectwa czy postświadectwa – jest zespół rzeczywistych, historycznych zdarzeń, które są przedmiotem opisu oraz tworzą (z zasady nikłą) fabułę (bądź jej część odnoszącą się do procesu deportacji), czyli wskazany komponent faktograficzny. Przebieg akcji fabularnej w utworach, w których ukazano drogę więźniów do obozów, oparty jest z założenia na wydarzeniach historycznych, przedstawionych z punktu widzenia uwikłanej w nie jednostki. Są to więc wydarzenia o charakterze historycznym nie tyle w znaczeniu „odległości” przedstawianych zdarzeń w czasie, ile w sensie zdarzeń o znaczeniu ogólnocywilizacyjnym i ponadjednostkowym. Fakty i wydarzenia historyczne są więc niejako z zasady głównym przedmiotem opisanego w nich procesu doświadczeniowego, czyli „tematem doświadczenia”. Stąd też historia w prozie deportacyjnej jest nie tyle, jak ma to zwykle miejsce w tradycyjnej powieści realistycznej, rodzajem ogólnego tła wydarzeń fabularnych, co raczej centralnym przedmiotem przedstawienia, ustanawiając specyficzną perspektywę konstruowania opisu i struktur narracyjnych. W związku z tym literackość silnie podporządkowana jest w nich referencji. Literatura deportacyjna, szczególnie w pierwszym powojennym okresie (przykładem może być analizowana powieść Rousseta), miała pełnić funkcję poznawczą, objaśniając nieświadkom sposób działania maszyny koncentracyjnej. Forma świadectwa literackiego sytuowała się w przestrzeni między literaturą a dokumentem historycznym. Autorzy utworów testimonialnych mieli świadomość dziejowej i ogólnocywilizacyjnej wagi swoich doświadczeń. Stąd też dążyli nie tylko do opisanego rzeczywistości obozowej w sposób możliwie wyczerpujący, lecz także do ukazania ogólnych procesów historycznych, kulturowych i politycznych, które doprowadziły do jego powstania. Autorzy pierwszej fali świadectw starali się stworzyć kompleksowy obraz rzeczywistości lagrowej w momencie, gdy badania historyków na jej temat dopiero się rozwijały, a wykreowane przez nich przedstawienia literackie były niejednokrotnie dla odbiorców pierwszym źródłem szczegółowej wiedzy. Czyniąc zadość funkcji świadka, pisarze ci usiłowali przedstawić zaobserwowane wydarzenia i fakty w sposób możliwie najbardziej rzetelny, co przejawiało się w dążeniu do obiektywizacji przekazu. W przypadku fikcjonalnych reprezentacji drogi deportacyjnej zasada dochowywania wierności faktom i zestrzajania obrazu literackiego z danymi historycznymi wciąż pozostaje z gruntu nienaruszona, pomimo że, co warto podkreślić, w przypadku ukazywania innych rodzajów doświadczeń związanych z Shoah związki opisu literackiego z referencją dość szybko uległy znacznemu rozluźnieniu.

Główną, a zarazem kluczową różnicą, będącą podstawą zastosowanego w opracowaniu rozróżnienia na świadectwa literackie oraz postświadectwa, jest źródło wiedzy autora opisywanych wydarzeń. Świadkowie w wyobraźni, w przeciwieństwie do świadków

faktycznych, nie mają obrazu deportacji w żywej pamięci oraz „w ciele”, w związku z tym w procesie pisarskim musieli opierać się na zgromadzonym przez siebie materiale źródłowym i pracach historycznych. Wierność faktom uznawana jest bowiem wciąż za podstawę etycznej reprezentacji transportu do lagru. Należy jednak podkreślić, że literackie przedstawienia przebiegu deportacji nie służyły nigdy stworzeniu konkurencyjnego obrazu wobec dyskursów historycznych – ich głównym zadaniem było stworzenie komplementarnej wizji tego zjawiska właśnie z perspektywy doświadczeniowej. W każdym z analizowanych utworów transport do obozu ukazany jest w skali mikro i z perspektywy „od dołu”. Ich autorzy wprowadzają częstokroć do swoich narracji zbliżony do historycznego opis faktograficzny i w jego ramach szkicują obraz ogólnych warunków, w jakich przebiegał transport (zaopatrzenie więźniów, warunki higieniczne, przebieg trasy konwoju itd.), niemniej zadaniem tych utworów było ukazanie sposobu, w jaki te wydarzenia przedstawiały się z punktu widzenia uczestniczących w nich jednostek. Bez trudu zauważyć można przy tym, że elementy faktograficzne tworzą zestaw stałych motywów, pojawiających się w niemal każdym z utworów – tłok, głód, pragnienie, niedotlenienie, fizjologia, wzajemna przemoc, śmierć, panika, próby ucieczki, pomoc osób postronnych. To one tworzą niejako podstawowy zestaw sytuacji i zdarzeń, na które składają się poszczególne przedstawienia.

Drugi z komponentów powieści deportacyjnej ma charakter literacki. Stanowi on o formalnej, strukturalnej i językowej różnorodności literackich ujęć doświadczenia transportu do obozu. Choć autorzy pierwszych powojennych utworów, w których zostało ono ukazane, starali się zminimalizować stosowanie technik i narzędzi uznawanych za typowo literackie (jak ma to miejsce w *Les jours de notre mort* Rousseta), usiłując pozostać jak najbliżej konwencji dokumentu o walorach historycznych, to element literacki zawsze odgrywał w nich istotną rolę. Sposób konstruowania narracji w utworach o deportacji ewoluował (poza szeregiem innych czynników) pod wpływem mód i nowych nurtów literackich, które pojawiły się w latach powojennych. U świadków Zagłady, tworzących w pierwszym powojennym dziesięcioleciu, widoczne jest silne dążenie do wykształcenia odrębnej poetyki i języka reprezentacji, w celu odróżnienia własnej „produkcji” od literatury fikcjonalnej (co doskonale uwidacznia się w twórczości testimonialnej Rousseta). Niemniej od lat sześćdziesiątych następuje proces rosnącego „upowieściowiania” świadectw literackich, wynikający z nowego sposobu pojmowania tej formy, jej zadań i relacji między autorem i odbiorcą (co doskonale widać w powieści Jorge Semprúna *Wielka podróż*). Świadectwa literackie sytuujące się na obrzeżach literatury z czasem ewoluowały w swojej poetyce, zaś ich autorzy, nie odcinając się już od literackości, coraz wyraźniej i świadomiej korzystali z form i narzędzi oferowanych przez powieść. Niegdyś marginalizowana literackość zaczyna być pojmowana jako kluczowy czynnik kształtujący styl odbioru tekstu, wpływa również na sposób i stopień jego oddziaływania. Powieść Jorge Semprúna pod wieloma względami stanowi utwór przełomowy rozwijającej się prozy deportacyjnej. Autor *Wielkiej podróży* jako pierwszy świadomie połączył elementy faktograficzne z fikcjonalnymi (stąd też jego tekst określany bywa jako powieść autofikcjonalna). Wraz z ukazaniem się utworu we Francji epoka świadectw

faktograficznych, w których starano się stworzyć pełną i rzetelną panoramę rzeczywistości koncentracyjnej, dobiegła końca. Semprùn, w przeciwieństwie do autorów wcześniejszych świadectw, skupił się przede wszystkim na postaci deportowanego, przedstawiając jego doświadczenia z okresu deportacji na tle całej historii jego życia – zarówno przed, jak i po opuszczeniu obozu. We wcześniejszych utworach testimonialnych rola świadka polegała przede wszystkim na przedstawieniu struktury rzeczywistości koncentracyjnej i zaobserwowanych w obozie sytuacji i zdarzeń, w *Wielkiej podróży* natomiast staje się on centralną figurą. Świadectwo Semprùna ma być nie tyle wiernym zapisem rzeczywistości postrzeganej przez obiektywnego obserwatora, lecz koncentruje się przede wszystkim na nim samym oraz jego subiektywnym i niepowtarzalnym doświadczeniu. Odcinając świadectwo od jego dokumentarnych źródeł i czyniąc zeń formę prozy o ściśle literackim charakterze, Semprùn otworzy drogę nieświadkom do tworzenia całkowicie fikcyjnych przedstawień o tematyce deportacyjnej. Postświadczenia bowiem, mimo oparcia przedstawionych w nich wydarzeń na rzetelnych źródłach historycznych, stanowią, podobnie jak powieść Semprùna, tyleż przedłużenie tradycji literatury świadectwa, co nową jej odmianę. Utwory te podważają bowiem wyjściowe założenia tego gatunku – w przypadku *Wielkiej podróży* było to złamanie paktu prawdziwościowego, w przypadku postświadczeń natomiast – paktu autobiograficznego. Trzeba jednakże wskazać, że element fikcyjny, niezależnie od deklaracji autora i jego dążenia do uzyskania całkowitego weryzmu, obecny był od zawsze zarówno w świadectwach literackich, jak i dokumentarnych. Status fikcyjny ma w nich bowiem sama sytuacja komunikacji między autorem i odbiorcą tekstu. Co więcej, każdy odbiorca prozy świadectwa godzi się, z racji zawieranego z autorem paktu testimonialnego, uznawać opracowaną *ex post* wypowiedź tekstową za relację ukazującą wydarzenia tak jak były doświadczane przez świadka w momencie ich przebiegu, zawieszając tym samym świadomość istnienia odstępów czasowego między przedstawionymi zdarzeniami i ich odtwarzaniem.

Trzeci kluczowy komponent struktury literackich przedstawień procesu deportacji związany jest z indywidualną perspektywą pisarza, na którą składa się spłot złożonych czynników o charakterze osobistym, które wpływają na kształt narracji o tym doświadczeniu. Nadrzędna jest tutaj sama relacja autor–tekst, ściślej zaś, fakt, czy w utworze przedstawiono rzeczywiste, osobiste doświadczenie piszącego (świadectwa), czy też ma ono charakter fikcyjnej rekonstrukcji doświadczenia innej osoby (postświadczenia). W świadectwach doświadczenie ma charakter pierwotny, jest efektem rzeczywistego przeżycia autora, tekst zaś jest późniejszą próbą jego narratywizacji. W postświadczeniach natomiast doświadczenie przedstawionej w utworze postaci jest wynikiem procesu twórczego autora, który dokonuje aktu zanurzenia się w sytuację egzystencjalną osoby deportowanej. W tym celu, oprócz wskazywanych już źródeł historycznych, pisarz posłużyć się musi własną wyobraźnią cieleśną, dzięki której zgromadzoną wiedzę o doświadczeniu transportu do łagru jest w stanie niejako „przepisać” na perspektywę podmiotową. Status autora, wynikający z tego, czy doświadczył przedstawionych w utworze wydarzeń osobiście, czy też w wyobraźni, kształtuje zarówno pierwotne założenia oraz cele, poetykę i treść, a także sposób odczytania oraz

wymowę konkretnego tekstu. Jest tym samym kluczowy dla sposobu jego interpretacji, określa również horyzont oczekiwań czytelniczych. Swoiste tabu reprezentacji nałożone przez kulturę na doświadczenie o charakterze granicznym – jakim jest deportacja – sprawia, że kompetencje w zakresie sposobu jego przedstawiania są inne w przypadku autorów będących świadkami i nieświadków. Nieświadkowie zobligowani są niejako do uzasadnienia, dlaczego podjęli się zadania stworzenia „własnego” obrazu deportacji oraz wyraźnego zaznaczenia (w ramach samego tekstu) fikcyjnego statusu postaci mówiącej. Za powszechnie niedopuszczalne uznaje się bowiem zawłaszczanie doświadczenia świadka czy ofiary Shoah bądź też nienależne przypisanie sobie jednej z tych tożsamości (jak miało to miejsce w przypadku Benjamina Wilkomirskiego i jego naśladowców). Skandale wywoływane przez autorów, którzy przyjmują rolę rzeczywistych świadków, pokazują wagę, jaką przykładą się do oryginalności we współczesnej kulturze, a doświadczenie Shoah postrzegane jest niejako jako „własność” świadków. Kultura strzeże jego oryginalnych przejawów i śladów, uznając je za rodzaj bezcennego, bo niemożliwego do odtworzenia, dziedzictwa. Utwory tworzone przez autorów postpamięciowych nie uzyskają więc nigdy takiego samego statusu jak świadectwa literackie, które otoczone są swoistą aurą z uwagi na zawarte w nich, a niedostępne innym, żywe doświadczenie wydarzenia o charakterze ogólnocywilizacyjnym. Stąd też zadania postświadectw są inne niż świadectw oryginalnych. Autorzy postświadectw niejako przywracają głos tym, którzy nie mogli bądź nie chcieli opowiedzieć o swoich przeżyciach. Utwory te są efektem procesu powtórnego przekuwania materialnych śladów obecności świadków bądź ofiar deportacji na żywe doświadczenie. Postmemorialne świadectwa są tym samym wyrazem poszukiwania przez kulturę, w świecie bez świadków, środków wyrazu, które będą adekwatne do transmisji żywego doświadczenia.

Należy także wskazać drugi istotny czynnik o charakterze osobistym, który znacząco wpływa na kształtowanie formy literackiego ukazywania doświadczenia deportacji, to znaczy perspektywę światopoglądową autora. Choć nie zaznacza się ona w sposób wyraźny we wszystkich analizowanych utworach, niemniej w tych, w których się ujawnia, jej wpływ na sposób ujmowania doświadczenia i jego interpretacja przez autora w ramach swojego tekstu są bardzo wyraźne. Francuscy autorzy świadectw literackich częstokroć wpisywali swoje przeżycia w siatki różnorodnych konstruktów ideologicznych, wystarczy wymienić powieści: *Les jours de notre mort* Rousseta, *Wielka podróż* Semprúna czy *L'Espèce humaine* Antelme. Pisarstwo było dla tych autorów rodzajem zaangażowanego działania, którego celem miało być ostateczne zniszczenie tych struktur społeczno-polityczno-ekonomicznych, które doprowadziły do powstania świata koncentracyjnego, jak również zapobieżenie możliwości ich odrodzenia. Trzeba zaznaczyć, że wielu świadków pierwszego pokolenia starało się nie tylko opisać proces deportacji i mechanizmy rządzące w *l'univers concentrationnaire*, lecz również przedstawiać swoje koncepcje sposobu urządzenia powojennej rzeczywistości. Czynnik światopoglądowy odgrywa natomiast znacznie mniejszą rolę w literaturze postmemorialnej, gdzie zjawisko deportacji ukazywane jest w perspektywie *devoir de mémoire*, nie zaś jako kwestia wokół której ogniskowałby się bieżący spór ideowy.

Stopniowe ograniczenie elementów dyskursu politycznego i propagandowego w literaturze świadectwa jest wyrazem powolnego przekształcania sposobu postrzegania wydarzeń wojennych, które wraz z upływem czasu ulegają uhistorycznieniu. W momencie dojścia do głosu pierwszego pokolenia postpamięci, deportacja staje się historią (tak polityczną, jak rodzinną), choć, co trzeba podkreślić, nie w pełni zabliznioną, jako że jej reperkusje są wciąż i, jak się wydaje, będą dalej odczuwane przez kolejne pokolenia. Stąd też jest ona przedmiotem ciągłego odkrywania celem zachowania pozostałych śladów oraz obiektem upamiętniania przez kolejne generacje, które usiłują przyjąć i zrozumieć kulturowe i psychologiczne brzemie, które na nich ciąży.

Trzeba jednakże zaznaczyć, że poza kwestiami światopoglądowymi na sposób literackiej reprezentacji doświadczenia procesu deportacji wpływają również czynniki o charakterze osobistym, szczególnie psychologicznym (zarówno te uświadomione, jak i nieuświadomione przez autora). Teksty te bowiem niejako z założenia zawierają opowieść o doświadczeniu skrajnym, traumatyzującym dla autora, który w ramach swego aktu twórczego, poddaje je wtórnej narratywizacji. Twórczość literacka jest często dla świadków sposobem na przepracowanie bolesnych przeżyć. Pisanie powieści postmemorialnych dla autorów drugiej i trzeciej powojennej generacji jest z kolei sposobem na przyswojenie doświadczenia odciedziczonego, odkrycia prawdy o własnych korzeniach i tożsamości oraz nawiązania swego rodzaju więzi z tymi bliskimi, którzy zginęli w zawierusze wojennej. Ich twórczość uznać można za przejaw działania traumy generacyjnej, mimo że jej ślady nie są tak wyraźnie widoczne w utworach o charakterze postświadectw (świadectw fikcyjnych), jak w innych typach powieści postpamięciowych, koncentrujących się na ukazaniu doświadczenia potomków ofiar i świadków Shoah (jak np. u George'a Pereca czy Patricka Modiano). U autorów pierwszego pokolenia (czyli świadków rzeczywistych) traumatyczne ślady są o wiele wyraźniejsze, choć należy ich poszukiwać raczej w strukturze wypowiedzi niż jej bezpośrednio wyrażonych treściach. Często stosowana w tych tekstach perspektywa zbiorowa (jak w analizowanych utworach Rousseta oraz Delbo) ma poniekąd za zadanie stworzenie swoistego ekranu chroniącego przed wtórną traumatyzacją. Także liczne przemilczenia w opisie osobistych przeżyć deportowanego wskazują na obecność pewnej formy autocenzury (tak świadomej jak, i podświadomej). Doświadczenia związane z cielesnością i wywołujące poczucie wstydu czy upokorzenia (np. kwestie potrzeb fizjologicznych, doznawanej biernie czy zadawanej przemocy itd.), były bądź całkowicie pomijane przez świadków w ich utworach, bądź też ukazywane na przykładzie postaci współtowarzyszy. W utworach postświadków natomiast, te tabuizowane doświadczenia cielesno-zmysłowe są wyraźnie akcentowane w opowieści narratora.

Powróć w tym miejscu do zagadnienia będącego właściwym przedmiotem analizy w niniejszym opracowaniu, czyli sposobów ukazywania doświadczeń zmysłowo-cielesnych w literackich przedstawieniach drogi deportacyjnej. Jak starałem się wykazać, analizując konkretne utwory (bądź ich odpowiednie fragmenty), w literackich przedstawieniach transportu do obozów śmierci, ukazano całe spektrum doznań cielesnych i sensualnych. Są

one tematyzowane zarówno na poziomie eksplicytnie wyrażonych treści, jak i przez perspektywę narracyjną. Można zauważyć, że w miarę rozwoju poetyki ukazywania doświadczenia deportacji, rola i stopień ekspozycji cielesności zaczynają wzrastać. Rozpoczynając od utworów silnie zaangażowanych politycznie autorów pierwszego pokolenia, w których cielesność była raczej implikowana poprzez samą strukturę opisu doświadczenia, niż wyrażona w sposób wyraźnie sformułowany (jak w powieściach Rousseta i analizowanej prozie memorialnej Delbo), poprzez wypowiedzi coraz bardziej osobiste, w których podmiot narratorski był mocniej wyeksponowany (jak w przypadku *Wielkiej Podróży* Semprúna), aż po utwory całkowicie fikcyjne, tworzone przez nieświadków, których kluczowym zadaniem było ukazanie doświadczeń osobistych jednostki w jej wymiarze zmysłowo-cielesnym (postświadcstwa Fleischera, Ryknera i Flanka). W utworach świadków zaobserwować można zjawisko, które da się określić jako „ucieczkę od ciała”. Autorzy ci rzadko decydowali się na wprowadzanie do swoich tekstów analiz i opisów przedstawiających to, w jaki sposób doznawali własnej cielesności w trakcie transportu do obozu. Doświadczenia somatyczne i zmysłowe ukazywane są w nich z perspektywy zbiorowości, czyli jako będące udziałem wszystkich deportowanych bądź też w sposób zapośredniczony, przez obserwację pojedynczych współtowarzyszy. Świadkowie „wcielają się” sporadycznie we własne narracje przede wszystkim w celu zaznaczenia swojego uczestnictwa w relacjonowanych wydarzeniach oraz wówczas, gdy okazywało się to niezbędne dla toku opowieści. W przypadku postświadcstw można natomiast zaobserwować wyraźną nadreprezentację aspektu cielesnego. Doświadczenie cielesno-zmysłowe deportowanych było drobiazgowo opisywane i analizowane, zarówno w odniesieniu do postaci narratora, jak i jednostek, będących przedmiotem jego obserwacji.

Podsumowanie rozważań na temat sposobów ukazywania doświadczenia zmysłowo-cielesnego we francuskich świadectwach deportacji rozpocząć należy od analizy struktur tekstowych opisujących postać narratora. W utworach pisanych przez świadków cielesna obecność instancji narracyjnej w świecie przedstawionym rzadko ujawnia się w bezpośrednim opisie jej doznań czy wrażeń zmysłowych. Perspektywa zbiorowa, przyjmowana przez autorów pierwszego pokolenia, sprawia, że trudno stwierdzić jednoznacznie, w jakim stopniu i w jaki sposób narrator przeżywa opisywane doświadczenia. Osobiste doznania świadka nie zostały w utworze wyrażone wprost, lecz poprzez opis przeżyć i doznań, mających obejmować w jednakowy i jednolity sposób całą wspólnotę deportowanych. Taka perspektywa reprezentacji doświadczeń cielesno-zmysłowych powoduje, że trudno ustalić, w których momentach oraz w jakim stopniu jego opis oparty jest na danych zgromadzonych w jego pamięci cielesnej i będących efektem autoobserwacji osobistych doznań. Narratorowi świadectwa przypisana została przede wszystkim rola doskonałego obserwatora zdarzeń. Zostaje sprowadzony do roli niemalże „bezcielesnego” centrum percepcji. Zjawisko to wyraźnie widoczne jest w utworze Rousseta, w którym podmiot mówiący bardzo rzadko wypowiada się w pierwszej osobie, stosując w swoim opisie zbiorowe formy gramatyczne

(„my” lub bezosobowe „się”), będąc jednocześnie centrum perspektywy zmysłowej i pełniąc funkcję „oka” rejestrującego wydarzenia.

Postacie narratorów w świadectwach bliskie są w swej strukturze podmiotom kartezjańskim, będąc w pełni samoświadomymi *res cogitantes* analizującymi rzeczywistość i siebie samych wyłącznie w sposób racjonalny i pozbawiony emocji, nie przyjmując za punkt oparcia doznań własnego ciała. Jawi się on w tekście – w przeciwieństwie do będących przedmiotem jego obserwacji współtowarzyszy – jako niemalże bezcielesny byt, zakotwiczony w rzeczywistości wyłącznie poprzez nieskazitelne zmysły wzroku i słuchu. Gdy odnosi się do ciała własnego, czyni to z zewnętrznego dystansu poznawczego niczym kartezjańska jaźń. Wrażenie zdystansowania wobec przeżyć o charakterze zmysłowym podkreśla powszechne stosowanie przez świadków formy zbiorowej dla ich opisu. Wprowadzenie zaimków w liczbie mnogiej do narracji pierwszoosobowej miało być bez wątpienia stworzeniem opowieści podkreślającej wspólnotę doświadczeń deportowanych i solidaryzowanie się świadka z przeżyciami współtowarzyszy. Zabieg ten jednak doprowadził także do wyłonienia się w obrębie tekstu nowego rodzaju instancji, która przejęła część kompetencji postaci opowiadającej, rozbijając jej tożsamość i „rozmywając” jej głos. Tym samym zakres zadań narratora pierwszoosobowego w świadectwach, został ograniczony do prowadzenia obserwacji wydarzeń z poznawczego dystansu, zaś narratorowi zbiorowemu przypisana została rola podmiotu aktywnie doznającego i przeżywającego przedstawione sytuacje. Innymi słowy, posługując się Genette’owskim rozróżnieniem na „ja mówiące” (opowiadające) i „ja” przeżywające, narratorowi świadectw „pierwszej fali” przysługiwałaby niemal wyłącznie pierwsza z wyróżnionych przez badacza ról. Instancja narratora ulega rozpadowi na „ja” mówiące, będące bezcielesnym obserwatorem wydarzeń, oraz *on/nous*, czyli jednorodny zbiór ciał, które poddawane są różnorodnym formom przemocy. Podmiot mówiący, a więc i kryjący się za nim autor, nie utożsamia się zatem w pełni, jak się wydaje, z przedstawionymi doświadczeniami cielesnymi. Można wskazać, że w reprezentatywnym dla wczesnej fali świadectw deportacji utworze Rousseta *Les jours de notre mort*, autor bezpośrednio identyfikuje się z postacią pierwszoosobowego narratora, który jest instancją mówiącą, z rzadko reprezentowaną w bezpośrednim opisie, jednakże już nie w pełni z podmiotem zbiorowym tekstu. Wydaje się, że utożsamia się on wyłącznie z aktami świadomości, a nie z doznaniem zmysłowymi opisywanymi w utworze z perspektywy zbiorowości deportowanych. Ta „ucieczka od doświadczenia” nie może dziwić, zważywszy na to, że w trakcie deportacji ciało ludzkie sprowadzone zostało do czystego materiału biologicznego, który można poddawać wszelkim formom opresji. Będąc w całkowitej władzy oprawców, którzy przy użyciu nowoczesnego reżimu technologicznego wyzyskali właściwości jego naturalnej konstytucji przeciwko istocie ludzkiej, stawało się tym samym dla deportowanych rodzajem obcego, wrogiego elementu w strukturze ich bytu.

Obraz żywego doświadczenia cielesnego ulega w świadectwie Rousseta dodatkowemu rozmyciu na skutek nakładania przez autora na tekst siatki dyskursów ideologicznych. Podobnie jest w utworze Semprúna, co więcej, autor ten dodatkowo włącza w strukturę swojej

powieści różnorodne elementy fikcjonalne (na poły fikcjonalna jest postać narratora, całkowicie wymaginowany status ma drugi bohater utworu, czyli chłopiec z Semur) oraz sieć odwołań do rozlicznych tekstów kultury – literackich czy filozoficznych. Tym samym opis doświadczeń cielesnych pozostaje niejako na marginesie podejmowanych w *Wielkiej podróży* problemów o charakterze intelektualnym. Licznie pojawiające się w powieści reminiscencje i rozważania narratora, nieustannie rzutującego swoją świadomość w abstrakcyjną sferę myśli, sprawiają, że jego aktualnie przeżywana w rzeczywistości diegetycznej cielesność zostaje słabo wyeksponowana. Gérard dystansuje się niejako wobec swojej sytuacji, przede wszystkim zaś wobec doznań i bodźców, jakimi bombardowane jest jego ciało w trakcie drogi deportacyjnej. Koncentrując się na obserwacji, rozmowie czy toku własnych myśli, narrator „ucieka” poza swoje uwięzione w wagonie ciało. Ciągłe rozbijanie toku narracji jest tylko jedną z form, poprzez które autor, powracając pamięcią do transportu deportacyjnego, stara się stworzyć ekran dla swojego doświadczenia, a właściwie dla tych jego aspektów, które nie poddają się narratywizacji i są jego nieprzepracowanym, traumatycznym jądrem. Jądrem tym, jak się wydaje, jest właśnie jego doświadczenie cielesne. Powracające do świadomości narratora obrazy zapisane w jego pamięci cielesnej, rozsadzają tok prowadzonej narracji – nie pozwalają się ani logicznie ustrukturyzować, ani zapomnieć. Pamięć cielesna jest raną, którą pamięć świadoma, poprzez narrację, stara się bezskutecznie zabiżyć. Pisarstwo zdaje się służyć Semprúnowi jako środek do ciągłego przetwarzania własnej narracji tożsamościowej. Stanowi ono dlań rodzaj *pharmakonu*, które tyleż zalecza traumę, co wywołuje ją na nowo. W swojej debiutanckiej powieści, *Wielkiej podróży*, skoncentrował się na ukazaniu samego procesu świadczenia, aktu, w ramach którego świadek zmuszony został do stoczenia walki z własną pamięcią. Stara się wydestylować najistotniejsze elementy swojego doświadczenia i nadać im znaczenie, starając się przy tym nie wpaść ponownie w obozowe limbo.

Zupełnie inną strukturę doświadczenia przedstawiono w tekstach postpamięciowych. Autorzy postświadczeń dążyli bowiem do maksymalnej rekonstrukcji doświadczenia somatycznego i zmysłowego, które nie było zapisane w ich pamięci cielesnej. Materialne ślady zastępują im nieobecna pamięć zmysłową doświadczenia, które zostaje odtworzone i zastępczo przeżyte w wyobraźni. W akcie twórczym postświadkowie odwracają niejako kolejność procesu zapisywania doświadczenia. Tak jak bezpośredni świadkowie wcielali się w tekst, przepisując własne doświadczenie na narrację (a tym samym wtórnie kreowali obraz samych siebie jako deportowanych), tak autorzy postświadczeń starają się przy pomocy różnorodnych tekstów źródłowych, czy wspomnień bliskich osób, stworzyć narrację, która przywracałaby cielesny wymiar doświadczaniu tych świadków, którzy nie mieli okazji samodzielnie go wyartykułować. Stąd też w przypadku ich utworów cielesność narratora zostaje silnie wyeksponowana. W każdej z trzech analizowanych powieści postmemorialnych narrator nie tylko przedstawia szczegółowy opis otaczającego go otoczenia i doświadczeń współtowarzyszy, ale tworzy również dokładną mapę własnych doznań cielesnych, będących zarazem narzędziem obserwacji, jak i ich przedmiotem.

Ten zwrot ku reprezentacji ciała i doznań sensualnych deportowanego wynika z dwóch czynników. Pierwszym z nich jest, jak się wydaje, chęć poznania tych aspektów doświadczenia deportacji, które nie zostały w pełni ujęte w twórczości świadków. Metodą, dzięki której kolejne pokolenia starają się zbliżyć do ich poznania i zrozumienia, jest zajęcie w wyobraźni miejsca osoby deportowanej. Drugi z czynników wynika stąd, iż reprezentacje postpamięciowe pozbawione są widocznego w utworach świadków elementu świadomej bądź podświadomej autocenzury. Wobec tego te aspekty doświadczenia, które ocaleni z różnych względów pomijali, zostają silnie wyeksponowane w utworach „świadków w wyobraźni”, takie jak np. atak ekskrementalny, przemoc cielesna doznawana biernie lub zadawana innym. O ile ocaleni unikali eksploatacji cierpienia i cielesnego koszmaru, o tyle w utworach postświadków obrazy horroru zmysłowego i przemocy ukazywane są w sposób szczegółowy i skrajnie naturalistyczny. W efekcie, osoby deportowane przedstawiane są w nich często głównie z perspektywy ich biologiczno-fizjologicznej konstytucji, tym samym ulegają wtórnemu odpodmiotowieniu.

Arnaud Rykner i Yves Flanck w swoich powieściach postpamięciowych przedstawiają sceny, w których ciała ludzkie stają się obiektami przemocy, umierają, a następnie podlegają naturalnym procesom fizycznego rozkładu. Nagromadzenie scen cielesnych tortur, agonii i śmierci oraz opisów związanych z ludzką fizjologią jest na tyle znaczące, że pojawia się wrażenie celowego epatowania obscenicznymi obrazami, aby wywołać szok w odbiorcy. Co więcej, taki sposób ukazywania osób deportowanych doprowadza do pozbawienia ich cech podmiotowych, a tym samym, wtórnej dehumanizacji. Kluczowym pytaniem pozostaje bowiem to, w jaki sposób „wcielić” postaci deportowanych, by zachować ich wizerunek jako myślących i czujących podmiotów. Chodzi więc o stworzenie takiego obrazu transportowanych więźniów, który ujmowałby całe spektrum towarzyszących im doświadczeń o charakterze cielesno-zmysłowym, a przy tym nie przedstawiał ich jako anonimowej materii biologicznej. Innymi słowy, by nie „zamykać” ich w niechcianym i odrzuconym przez świadków (jak wnioskować można z ich pisarstwa) wizerunku biernego, cierpiącego ciała, lecz przeciwnie – ocalić jego podmiotową godność.

Do stworzenia takiego wielowymiarowego obrazu osoby deportowanej dążył Alain Fleischer w powieści *Moi Sándor F.*, w której przedstawił fikcyjny opis drogi do obozu swojego wuja Sándora. Wplatając w opowieść o przebiegu transportu deportacyjnego reminiscencje narratora, Fleischer obdarza postać krewnego niepowtarzalnymi rysami oraz osobistą biografią. Dzięki wprowadzeniu dwóch planów czasowych, Fleischer tworzy wyraźny kontrast między obrazem cierpiącego, umierającego w wagonie wuja (ciała-ku-śmierci), a wizerunkiem przywoływanym przez Sándora we wspomnieniach – pięknego, sprawnego i sensualnego ciała, będącego źródłem rozkoszy i skrywającego tajemnice egzystencji (ciała-ekstazy). Fleischer, w przeciwieństwie do Flanka i Ryknera, którzy skupiali się w swoich utworach na opisywaniu procesu fizycznego udręczania więźniów w czasie transportu do obozu, wprowadza do swojej powieści kontrperspektywę, starając

się ukazać naturalne, a zarazem tajemnicze piękno ludzkiego ciała, stworzonego do zmysłowej rozkoszy.

W utworach świadków ciało ukazywane jest najczęściej z perspektywy zewnętrznej, stanowiąc rodzaj obiektu pojawiającego się w przestrzeni percepcyjnej narratora. Podstawą opisów doświadczeń zmysłowo-cielesnych w powieściach testimonialnych autorów pierwszej fali były najczęściej obserwowane przez nich zachowania i reakcje cielesne innych więźniów. W przypadku postświadczeń natomiast doznania somatyczne analizowane są przede wszystkim poprzez akty introcepcji narratorskiej. O ile istnieje wyraźna zależność między statusem autora (jako świadka rzeczywistego bądź świadka w wyobraźni), a formą opisu ciała własnego narratora, o tyle sposób ukazywania cielesności pozostałych deportowanych, jak się wydaje, nie podlega temu podziałowi. Obraz ten jest uzależniony od wielu czynników i może ulec dynamicznym przemianom w obrębie jednego utworu. Współtowarzysze z wagonu są w oczach narratora bądź anonimową cielesną masą działającą w sposób instynktowny, zgodny z sytuacją i warunkami w jakich zostali umieszczeni lub na odwrót, zostają obdarzeni minimalnym zestawem cech dystynktywnych, nadających im podmiotowość. Deportowani są sprowadzani do kategorii materialnych cielesnych obiektów, albo też prezentowani jako działające podmioty, nigdy zaś na oba te sposoby jednocześnie, przy czym poetyka opisu uzależniona jest przede wszystkim od charakteru ukazywanych wydarzeń oraz postawy moralnej, jaką prezentuje wobec niej narrator. Stąd też na przykład grupa więźniów przygotowująca plan ucieczki, w powieści Rousseta, przedstawiona została w sposób podmiotowy, ponieważ narrator w pełni identyfikował się z ich działaniami i postawą. Z kolei w momencie wybuchu paniki deportowani ukazani zostali jako anonimowa cielesna masa. W *Wielkiej podróży* natomiast, spośród wszystkich swoich współtowarzyszy, narrator pełną podmiotowość nadaje wyłącznie chłopcu z Semur, a więc postaci o całkowicie fikcyjnym statusie. Pozostali deportowani portretowani są jako bezimienna zbiorowość, która niekiedy rozpada się na odpodmiotowane ludzkie członki i anonimowe głosy. Tego typu dysocjacja w sposobie obrazowania deportowanych pojawia się również w powieści Ryknera (częściowo także u Fleischera). Zastosowanie takiego sposobu ukazowania postaci więźniów wynika w dużej mierze z naturalnych ograniczeń poznawczych narratora, który dysponuje wąskim horyzontem percepcji wizualnej oraz niewielką możliwością ruchu. O ile jednak Rykner (tak jak wcześniej Rousset) portretuje deportowanych głównie jako anonimową cielesną masę, o tyle Flank stara się oświetlać poszczególne postaci pojawiające się w polu widzenia narratora, obdarzając je (nawiązującymi wprawdzie do różnych aspektów ich cielesności) pojedynczymi cechami dystynktywnymi. W pełni podmiotową perspektywę w przypadku deportowanych kobiet stara się natomiast zachować Charlotte Delbo we wprowadzonym do memorialnego utworu *Le convoi du 24 janvier* zwięzłym opisie ich drogi do obozu w Auschwitz. Autorka nadaje poszczególnym postaciom znajdującym się w wagonie nie tylko cechy osobiste, lecz także, z uwagi na charakter tekstu, rzeczywiste imiona i nazwiska. W scenach zbiorowej paniki, pojawiających się w czterech analizowanych utworach (*Les jours de notre mort*, *Wielkiej podróży*, *Le wagon*,

Transport) deportowani opisywani są natomiast w sposób silnie odpodmiotowiony, jako anonimowa masa ciał bądź poszczególnych członków ludzkich działających w nieskoordynowany, niezależny od woli podmiotów, sposób. Trzeba zaznaczyć, że różnorodność metod i perspektyw portretowania więźniów w poszczególnych tekstach nie wynika wprost z wybranej przez autora poetyki czy struktury narracyjnej. Przekonującym wyjaśnieniem nie będzie również nietypowa sytuacja poznawcza, w jakiej znalazła się osoba mówiąca. Wydaje się, że wybór określonego sposobu reprezentacji wynikał w dużej mierze ze wskazywanych wcześniej trudności jakie mieli poszczególni autorzy ze znalezieniem adekwatnej formy opisu postaci i doświadczeń osób deportowanych w perspektywie zewnętrznej.

Zarówno w utworach świadków, jak i postświadców, oprócz informacji sensualno-cielenskich tematyzowanych w sposób eksplicytny, pojawia się szerokie spektrum struktur tekstowych, które wskazują na doświadczenia deportowanych w formie implikowanej, czyli zróżnicowanych form focalizacji zmysłowej o polisensorycznym i silnie zdynamizowanym charakterze. Informacje o wydarzeniach rozgrywających się w trakcie transportu przedstawiane są najczęściej poprzez opis i analizę informacji, które docierają do narratora kanałami zmysłowymi. *Gros* wiedzy, jaką uzyskują więźniowie odnośnie do własnej sytuacji (położenia geograficznego konwoju, warunków pogodowych, pory dnia itd.), jest wynikiem bezpośredniej obserwacji otoczenia, jako że wymiana informacji zarówno między żołnierzami konwojującymi pociąg i więźniami, jak i pomiędzy samymi więźniami, jest skąpa. Sam proces pozyskiwania przez nich informacji odnośnie do przebiegu trasy transportu jest utrudniony przez skrajne zawężenie pola percepcyjnego więźniów. W przypadku horyzontu wizualnego pojawia się bariera fizyczna w postaci innych ciał, ograniczonej możliwości ruchu oraz braku dostatecznego oświetlenia przestrzeni wagonu, natomiast w przypadku perspektywy słuchowej jest efektem nadmiaru chaotycznie docierających bodźców dźwiękowych, których źródło staje się trudne do ustalenia. Te naturalne zaburzenia perspektywy poznawczej, będące wynikiem materialnych wymiarów ludzkiego ciała i związanych z nimi ograniczeń, istotnie wpływają na sposób obrazowania doświadczenia deportacji. Panujące w wagonach zatłoczenie sprawia, że ciała – tak narratora, jak i jego współtowarzyszy – ujawniają w pełni swoją materialność, stają się zbiorem niemalże nieruchomych obiektów fizycznych, uniemożliwiając sobie wzajemnie jakąkolwiek aktywność w przestrzeni. Tymczasem ruch i przemieszczanie się – jak słusznie zauważył Merleau-Ponty – jest warunkiem umożliwiającym człowiekowi posługiwanie się aparatem zmysłowym. To właśnie w ograniczeniach perspektywy percepcyjnej narratorów (w analizowanych utworach) przejawia się w najwyrazistszy sposób wcielona natura ich postaci. Osoby poddane procesowi deportacji były w pełni uzależnione od możliwości poznawczych, wyznaczonych przez warunki transportu. Obserwacja najdrobniejszych zmian w swoim otoczeniu była dla nich kluczowa, aby przetrwać drogę do obozu. W jej trakcie więźniowie poddawani zostali przemocy technologicznej polegającej na jednoczesnym nałożeniu dwóch rodzajów ograniczeń, które sprawiły, że ich ciała nie mogły spełniać swoich naturalnych funkcji. Dotyczyły to możliwości poznawczych i reagowania na bodźce oraz wypełniania niezbędnych dla przeżycia

czynności, takich jak jedzenie, oddychanie, sen itd. Naturalna harmonia między cielesnością i jaźnią została w sytuacji skrajnej, jaką jest deportacja, zaburzona, a ciało ludzkie przestało być tym, co – jak wskazywał Merleau-Ponty – otwiera człowieka na świat. Stało się natomiast nieprzewidywalną przeszkodą w dostępie do niego. Możliwości działania ludzkiego umysłu, który nie działa na zasadach kartezjańskiego *cogito* z uwagi na jego nieusuwalną zależność (choć raczej należałoby mówić o warunkowaniu) od materii, w którą jest wcielone, zostają tym samym w trakcie drogi deportacyjnej także silnie ograniczone. Ciało i konieczność zaspokojenia jego potrzeb stają się głównym problemem, wokół którego w naturalny sposób zaczynają koncentrować się wszystkie myśli jednostki, bombardowanej tak bodźcami zewnętrznymi, jak i doznaniem pochodzącymi z wewnątrz (głodem, bólem, pragnieniem itd.). W efekcie świadomość osoby deportowanej – co ukazywali w swoich utworach Semprún i Fleischer – podejmuje próby wyizolowania się z sytuacji i tym samym, ograniczenia płynących do niej zewsząd bodźców. Wężniowie skupiają się częstokroć na wyobrażeniach bądź konkretnych typach doznań zmysłowych (u Fleischera na węchowych, u Semprúna wzrokowych, u Ryknera zaś słuchowych), odcinając dopływ nieprzyjemnych wrażeń do świadomości. Te wycieczki „poza ciało”, poza jego aktualną kondycję, kończą się nieodmiennie brutalnym powrotem do rzeczywistości wraz z pojawieniem się nowych, skrajnych, niekiedy alarmujących dla jaźni bodźców. Jak pokazano to w powieściach Fleischera, Semprúna czy Ryknera, gdy podmiot nie może działać poprzez ciało, zaczyna poszukiwać wirtualnej przestrzeni dla aktywności w swojej jaźni, skupiając się przede wszystkim na wspomnieniach.

Perspektywa zmysłowa narratora, czyli sposób i zakres operowania zmysłami w toku narracji, w świadectwach i postświadectwach przyjmuje odmienny charakter. O ile w tych pierwszych wzrok i słuch stanowią nadrzędne narzędzia rejestrowania wydarzeń, o tyle w drugich istotną rolę w opisie doświadczenia zaczynają zajmować także pozostałe zmysły, takie jak dotyk oraz węch. Niewielki stopień reprezentacji tych drugich w utworach świadków wynika stąd, że postać narratora pełni w nich przede wszystkim funkcję zdystansowanego obserwatora, który jest mało receptywny na bodźce wewnętrzne i wrażenia pochodzące od „niższych zmysłów”. Ograniczenie form focalizacji głównie do zmysłu wzroku i słuchu powoduje, że między narratorem i przedstawioną przez niego rzeczywistością pojawia się rodzaj ekranu. Jest on efektem dążenia świadków do maksymalnej subiektywizacji narracji, a co za tym idzie, zachowania poznawczego dystansu w opisie wydarzeń. W postświadectwach z kolei postacie narratorów są o wiele bardziej receptywne, posługują się naprzemiennie wszystkim kanałami zmysłowymi, w tym zmysłem proprioceptywnym i introceptywnym. Opis doznań i wrażeń w tej grupie utworów opiera się w dużej mierze właśnie na szczegółowym przedstawieniu doznań i wrażeń zmysłowych podmiotu mówiącego. Szczególnie silnie zaakcentowane zostały w nich skrajnie nieprzyjemne doznania olfaktoryczne, których doświadczali więźniowie w drodze do obozu, będące bezpośrednim efektem ataku ekskrementalnego, dość oszczędnie opisywanego w utworach świadków.

Pragnę wyrazić nadzieję, że przedstawiona analiza francuskich świadectw i postświadectw deportacji z perspektywy doświadczeń o charakterze cielesno-zmysłowym przyczyni

się do wzbogacenia i rozszerzenia pola analizy utworów testimonialnych. Jak starałem się wykazać, implikowana w tekstach literatury koncentracyjnej, cielesna konstytucja podmiotu mówiącego ma liczne i istotne, a zwykle pomijane w ramach badań na prozę lagrową, konsekwencje dla ich rozumienia i interpretowania. Wirtualny tekstowy podmiot mówiący projektowany jest w nich, zwykle w pierwszoosobowej narracji, jako analogon osoby ludzkiej – ma on wobec tego wcieloną naturę. Tym samym sposób, w jaki odczuwa on cielesnie i postrzega zmysłowo, w olbrzymiej mierze kształtuje zarówno treści wyrażanego w tekście doświadczenia, jak i sposób jego narracyjnego opracowania. Parafrazując więc słynną tezę Freuda, można na zakończenie powiedzieć, że tam, gdzie jest narracja, było doświadczenie; tam, gdzie jest doświadczenie, było ciało.

Bibliografia

Teksty źródłowe

- Antelme R., *L'Espèce humaine*, wyd. Gallimard, Paris 1957.
- Bernadac Ch., *Le train de la mort*, France Empire, Paris 1970.
- Blanchot M., *L'Écriture du désastre*, Gallimard, Paris 1980.
- Delbo Ch., *La mémoire et les jours*, Berg International, Paris 1991.
- Delbo Ch., *Mesure de nos jours*, Minuit, Paris 1971.
- Delbo Ch., *Spectres, mes compagnons*, éd. Maurice Bridel, Lausanne, 1977.
- Delbo Ch., *Une connaissance inutile*, Minuit, Paris 1970.
- Delbo Ch., *Żaden z nas nie powróci*, tłum. O. Hedemann, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim 2017.
- Flank Y., *Transport*, L'Antilope, Paris 2017.
- Fleischer A., *L'amant en culottes courtes*, Seuil, Paris 2006.
- Fleischer A., *Moi, Sándor F.*, Fayard, Paris 2009.
- Fleischer A., *Quelques obscurcissements*, Seuil, Paris 1991.
- Haenel Y., *Jan Karski*, tłum. M. Kamińska-Maurugeon, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010.
- Levi P., *Pogrążeni i ocaleni*, tłum. S. Kasprzysiak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.
- Montaigne M. de, *Próby*, ks. II, tłum. T. Boy-Żeleński, PIW, Warszawa 1957.
- Nietzsche F., *Wiedza radosna (La gaia scienza)*, tłum. L. Staff, Nakład Jakóba Mortkowicza, Warszawa 1907.
- Rousset D., *L'univers concentrationnaire*, Éditions du Pavois, Paris 1946.
- Rousset D., *Les jours de notre mort*, Hachette Littératures, Paris 1993.
- Rykner A., *Wagon*, éd. Rouergue, Arles 2010.
- Sartre J.-P., *Byt i nicość. Zarys ontologii fenomenologicznej*, tłum. J. Kielbasa i inni, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2007.
- Sartre J.-P., *Czym jest literatura?*, tłum. J. Lalewicz, PIW, Warszawa 1968.
- Semprún J., *Adieu, vive clarté*, Gallimard, Paris 1998.
- Semprún J., *L'écriture ou la vie*, Gallimard, Paris 1994.
- Semprún J., *Mal et modernité*, Climats, Paris 1995.

- Semprún J., *Odpowiedni trup*, tłum. M. Ochab, Czytelnik, Warszawa 2002.
- Semprún J., *Wielka Podróż*, tłum. K. Dolatowska, PIW, Warszawa 1964.
- Wiesel E., *Noc*, tłum. E. Horodyska, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim 2017.
- Zola É., *Bestia ludzka*, tłum. K. Kossobudzki, PIW, Warszawa 1960.

Opracowania

Wydawnictwa zwarte

- Agamben G., *Co zostaje z Auschwitz. Homo sacer III*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008.
- Agamben G., *Infancy and History. Essays on the Destruction of Experience*, tłum. L. Heron, Verson, London–New York 1993.
- Améry J., *Poza winą i karą. Próby przełamania podjęte przez złamanego*, tłum. R. Turczyn, posł. P. Weiser, Wydawnictwo Homini, Kraków 2007.
- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais'a a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniewie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- Bal M., *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Toronto–Buffalo–London 1997.
- Benzer M., *The sociology of Theodore Adorno*, Cambridge University Press, Cambridge 2011. 406.
- Bernstein C.L., *Semprún, Philosophy and the Texture of Literature*, w: *A Critical Companion to Jorge Semprún*, red. E. Ferrán, G. Herrmann, Pargrave Macmillan, New York 2014, s. 107–124.
- Bott F., *Je me sers de la littérature comme d'une arme. Entretien avec Charlotte Delbo*, w: *Les Revenantes. Charlotte Delbo. La voix d'une communauté à jamais déportée*, red. D. Caron and, S. Marquart, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 2011, s. 25–27.
- Bruneau N.N., *L'écriture du corps dans la trilogie de Charlotte Delbo Auschwitz et après*, w: *Traduire, interpréter: 31 colloque d'Albi: langages et signification*, red. P. Marillaud, R. Gauthier, CALS, Toulouse 2011, s. 445–451.
- Caruth C., *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Johnson Hopkins University Press, Baltimore–London 1996.
- Chałupnik A., *Niech się Pan nie wyteatrze! Auschwitz w twórczości Mariana Pankowskiego*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017.
- Chapsal M., *Rien que des femmes. Entretien avec Charlotte Delbo*, w: *Les Revenantes. Charlotte Delbo. La voix d'une communauté à jamais déportée*, red. D. Caron, S. Marquart, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 2011, s. 19–23.
- Davis C., *Traces of War. Interpreting Ethics and Trauma in Twentieth-Century French Writing*, Liverpool University Press, Liverpool 2017.

- DeKoven Ezrahi S., *By Words Alone. The Holocaust in Literature*, tłum. A. Kazin, University Press of Chicago, Chicago 1980.
- Derrida J., *Demeure*, Galilée, Paryż 1996.
- Des Pres T., *The Survivor. Anatomy of Life in the Death Camps*, Oxford University Press, New York 1976.
- Egri P., *Survie et réinterprétation de la forme proustinne. Proust – Déry – Semprun*, Kossuth Lajos Tudományegyetem, Debrecen 1969.
- Felman S., Laub D., *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York–London 1992.
- Felstiner J., *Foreward*, w: C. Delbo, *Convoy to Auschwitz*, tłum. J. Felstiner, C. Cosman, Northeastern University Press, Boston 1997, s. XI–XV.
- Ferrán O., Herrmann G., *Introduction*, w: *A Critical Companion to Jorge Semprún*, red. O. Ferrán, G. Herrmann, Pargrave Macmillan, New York 2014, s. 1–36.
- Fontaine T., *Qu'est-ce qu'un déporté? Les figures mémorielles des déportés de France*, w: *Images des comportements sous l'occupation. Mémoires, transmissions, idées reçues*, red. J. Sainclivier, P. Laborie, J.-M. Guillon, Presses Univéristaires de Rennes, Rennes 2016, s. 79–89.
- Forth Ch.E., *The Body*, w: *Writing the Holocaust*, red. J.-M. Dreyfus, Bloomsbury Academic, London–New York 2011, s. 166–178.
- Friedländer S., *Introduction*, w: *Probing the Limits of Representation*, red. S. Friedländer, Harvard University Press, Cambridge–London, 1992, s. 1–21.
- Fuchs T., *Collective Body Memory*, w: *Embodiment, Enaction and Culture. Investigating the Constitution of the Shared World*, red. C. Durt, T. Fuchs, C. Tewes, MIT Press, Cambridge 2017, s. 333–352.
- Fuchs T., *The Phenomenology of Body Memory*, w: *Body Memory, Metaphore and Movement*, red. S.C. Koch i in., John Benjamins Publishing Company, s. 9–22.
- Geertz C., *Making Experiences, Authoring Selves*, w: *Anthropology of experience*, red. E.M. Bruner, V.W. Turner, University of Illinois Press, Urbana–Chicago 1986, 410.
- Genette G., *Figures III*, Seuil, Paris 1972.
- Gigliotti S., *The Train Journey. Transit, Captivity, and Witnessing in the Holocaust*, Berghahn Books, New York–Oxford 2009.
- Girard R., *Sacrum i przemoc*, tom t. II, tłum. M. i J. Plecińscy, Wydawnictwo Brama, Poznań, 1993.
- Głowacka D., „Don't leave me pal.” *Witnessing death in Semprún's Buchenwald narratives*, w: *A Critical Companion to Jorge Semprún*, red. O. Ferrán, G. Herrmann, Pargrave Macmillan, New York 2014, s. 91–106.
- Głowiński M., *Gry powieściowe*, PWN, Warszawa 1973.
- Grasset E., *Jorge Semprun: déterritorialiser l'écriture*, w: *Les mondes du français. XXI Colloque de l'Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española*, red. A. Catena i in., Universidad de Barcelona, Barcelona 2013, s. 171–175.

- Grosz E., *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1994.
- Hartmann G., *The longest Shadow: In the aftermath of the Holocaust*, Indiana University Press, Bloomington 1996.
- Herman D., *Beyond Voice and Vision: Cognitive Grammar and Focalization Theory*, w: *Point of View, Perspective and Focalization*, red. P. Huhn, W. Schmid, J. Schönert, De Gruyter, Berlin–New York 2009, s. 119–142.
- Hilberg R., *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*, tłum. J. Giebułtowski, wyd. Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa 2007, s. 9–13.
- Horstkotte S., *Seeing or Speaking: Visual Narratology and Focalization, Film and Literature*, w: *Narratologia. Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, red. S. Heinen, R. Sommer, De Gruyter, Berlin–New York 2009, s. 170–192.
- Jackowska A.M., *Procesy Wiktora Krawczeni i Davida Rousseta. Francuski spór w latach 1949–1951 o sowieckie obozy pracy*, w: *Letnia szkoła historii najnowszej 2009. Tom III*, red. Ł. Kamiński, T. Kozłowski, Wydawnictwo IPN, Warszawa 2010, s. 59–76.
- Jay M., *Granice doświadczenia granicznego*, tłum. M. Kwiek, w: *Nie pytajcie mnie kim jestem... Michel Foucault dzisiaj*, red. M. Kwiek, WN UAM, Poznań, 1998, s. 37–60.
- Jay M., *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, tłum. A. Rejniak-Majewska, Universitas, Kraków 2005.
- Karwowska B., *Ciało, seksualność, obozy zagłady*, Universitas, Kraków 2009.
- Klarsfeld S., *L'acheminement des Juifs de province vers Drancy et les déportations*, w: *Une entreprise publique dans la guerre: la SNCF, 1939–1945. Actes du VIII^e colloque de l'Association pour l'histoire des chemins de fer en France*, red. M. René Rémond, Presses Universitaires de France, Paris 2001, s. 143–158.
- Kohut K., *Jorge Semprún (1923, Madrid)*, w: K. Kohut, *Escribir en Paris. Entrevistas*, Vervuert, Frankfurt am Main 1983, s. 157–192.
- Kremer L.S., *Witness Through the Imagination. Jewish American Holocaust Literature*, Wayne State University Press, Detroit 1989.
- Kremnitz G., *Langue et mémoire dans „L'écriture ou la vie” de Jorge Semprún*, w: *Les langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie littéraire*, red. L. Gauvin, Presses de l'Université de Montréal, Montréal 2018, s. 147–163.
- LaCapra D., *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, tłum. K. Bojarska, Universitas, Kraków 2009.
- Lakoff G., Johnson, M., *Metafory w naszym życiu*, tłum. T. P. Krzeszowski, PIW, Warszawa 1988.
- Lakoff G., *Philosophy in The the Flesh: Embodied Mind and its Challenge*, Basic Books, New York 1999.
- Langer L., *Świadektwa Zagłady. W rumowisku pamięci*, tłum. M. Szuster, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2015.
- Langer L., *The Holocaust and the Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven 1975.

- Langer L., *Using and Abusing the Holocaust*, Indiana University Press, Bloomington 2006.
- Leder D., *The Absent Body*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1990.
- Lévinas E., *Odkrywając egzystencję z Husserlem i Heideggerem*, tłum. E. Sowa, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2008.
- Lis J., *Obrzeża autofikcji. O współczesnym pisarstwie autofikcyjnym we Francji*, UAM, Poznań 2006.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2001.
- Mesnard P., *Témoignage en résistance*, Stock, Paris 2007.
- Mierzejewski A.C., *The Most Valuable Asset of the Reich. A History of the German National Railway*, t. II. (1933–1945), The University of North Carolina Press, Chapel Hill–London 2000. 414.
- Miller J.H., *Henry James and „Focalization”, or Why James Loves Gyp*, w: *A Companion to Narrative Theory*, red. J. Phelan, P.J. Rabinovitz, Blackwell Publishing Ltd, Malden–Oxford 2005, s. 124–135.
- Mizińska J., *Holocaust jako graniczne doświadczenie ludzkości*, w: *Etyka wobec sytuacji granicznych*, red. D. Probuska, Kraków 2007, s. 99–110.
- Nancy J.-L., *Corpus*, tłum. M. Kwietniewska, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.
- Nycz R., *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012.
- Ricoeur P., *Time and Narrative*, t. 3, tłum. K. McLaughlin, and D. Pellauer, University of Chicago Press, Chicago 1984.
- Rimmon-Kenan S., *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Routledge, London–New York 1983.
- Rorty R., *Konsekwencje pragmatyzmu. Eseje z lat 1972–1980*, tłum. C. Karkowski, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1998.
- Rosner K., *Narracja jako pojęcie filozofii współczesnej*, w: *Narracja i tożsamość. Część I. Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2004, s. 7–13.
- Rothberg M., *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000.
- Roussio H., *Le syndrome de Vichy. De 1944 à nos jours*, Seuil, Paris 1990.
- Schivelbusch W., *The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in 19th Century*, The University of California Press, Berkeley–Los Angeles 2014.
- Schwarz D., *Imagining the Holocaust*, St. Martin's Press, New York, 1999.
- Schwarz D.R., *The Ethics of Imagining the Holocaust*, St. Martin's Press, New York, 1999.
- Semilla Durán M.A., *A Mirror of History. The Self and Its Reflections in Jorge Semprún's Oeuvre*, tłum. L. Carter, w: *A Critical Companion to Jorge Semprún*, red. O. Ferrán, G. Herrmann, Pargrave Macmillan, New York 2014, s. 155–168.
- Shusterman R., *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz, Universitas, Kraków 2010.
- Smith J.E.H., *Embodiment: a History*, Oxford University Press, Oxford 2017.

- Suleiman R., *Revision: Historical Trauma and Literary Testimony*, w: *Crises of Memory and the Second World War*, Harvard University Press, London–Cambridge 2008,
- The Anthropology of Experience*, red. E.M. Bruner, V.W. Turner, University of Illinois Press, Urbana–Chicago 1986.
- Tomasik K., *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2015.
- Toulmin S., *Kosmopolis. Ukryty projekt nowoczesności*, tłum. T. Zarębski, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2005.
- Ubertowska A., *Świadek, trauma, głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*, Universitas, Kraków 2007.
- Viart D., *Nouveaux modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine*, w: *Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire. T. X: Écritures contemporaines*, red. D. Viart, Minard, Caen 2009, s. 11–39.
- Weissman G., *Fantasies of Witnessing, Postwar Efforts to Experience the Holocaust*, Cornell University Press, Ithaca 2004.
- White H., *Fabularyzacja historyczna, a problem prawdy*, tłum. E. Domańska, w: H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000, s. 211–236.
- Wieviorka A., *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Plon, Paris 1992.
- Wieviorka A., *L'ère du témoin*, Plon, Paris 1998.
- Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2020.
- Wolski P., *Wstręt i Zagłada*, Wydawnictwo Austeria, Kraków 2018.

Artykuły naukowe i publikacje z czasopism

- Assouline P., *Arnaud Rykner dans l'antichambre de la mort*, „Le Magazine littéraire” 2010, nr 501.
- Azancot N., *La literatura me facilitó la ruptura política*, wywiad z Jorge Semprunem, „El Mundo” 2010, 11.12.2010.
- Barjonet A., *La troisième génération devant la seconde guerre mondiale*, „Études romanes de Brno” 2012, nr 33 (1).
- Bessière B., *Sur le chemin de Buchenwald. Semprún, la littérature et la musique*, „Cahiers d'études romanes” 2016, nr 33, s. 71–88.
- Beyad M., Nemati F., *Reading Narrative: The Implications of Using Focalization in Narrative Fiction*, „Pazhuhesh-E Zabanha-Ye Khareji” 2006, nr 27, s. 53–69.
- Bodzak S., *O podmiocie wcielonym. Ciało a seksualność w filozofii M. Merleau-Ponty'ego*, „Kultura i Wartości” 2013, nr 6 (2), s. 107–119.
- Bruner J., *Życie jako narracja*, „Kwartalnik Pedagogiczny” 1990, nr 4, s. 3–17.
- Burtyła S., *Topika Holocaustu. Wstępne rozpoznanie*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2010, nr 10, s. 171–191.

- Csordas T.J., *Somatic modes of attention*, „Cultural Anthropology” 1993, nr 8 (2), s. 135–156.
- Davis C., *What Fiction doesn't say: Reticence in Semprún's Novels*, „Yale French Studies” 2016, nr 129, s. 41–55.
- DeKoven Ezrahi S., *Representing Auschwitz*, „History and Memory” 1995, nr 7 (5).
- Delaperrière M., *Świadectwo jako problem literacki*, „Teksty Drugie” 2006, nr 3, s. 121–154.
- Drwięga M., *O działaniu i relacji dusza – ciało w filozofii Maurice'a Merleau-Ponty'ego w pięćdziesiątą rocznicę śmierci*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2011, nr 39 (3), s. 5–17.
- Federman D., Band-Winterstein T., Sterenfeld G.Z., *The body as narrator: Body movement memory and the life stories of Holocaust survivors*, „Journal of Loss and Trauma” 2015, nr 21 (1), s. 1–14.
- Ferrán O., *„Quando mas escribo, mas me queda por decir”: Memory, Trauma, and Writing in the Work of Jorge Semprún*, „MLN” 2001, nr 116 (2), s. 266–294.
- Galéa C., *Le wagon est parti de Compiègne pour aller à Dachau. Arnaud Rykner en retrace le voyage. Rigoureux*, „La Marseillaise” 2010, 3 octobre 2010.
- Godin L.-D., *Un „je” pour deux. Moi, Sándor F., d'Alain Fleischer*, „Captures” 2018, nr 3 (2), s. 2–14.
- Guckes J., *Le rôle des chemins de fer dans la déportation des Juifs de France*, „Revue d'Histoire de la Shoah” 1999, nr 165 (1), s. 29–110.
- Hartman G., *Shoah and Intellectual Witness*, „Partisan Review” 1998, nr 68 (1), s. 37–48.
- Hilberg R., *German Railroads/Jewish Souls*, „Society” 1976, nr 14, s. 60–74.
- Hirsch M., *Pokolenie postpamięci*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2010, nr 105, s. 28–36.
- Hulstyn M., *Charlotte Delbo à l'écoute. Auditory imaginery in Auschwitz et après*, „Women in French Studies. Special Issue” 2016, nr 6, s. 70–82.
- Joly L., Passera F., *Se souvenir, accuser, se justifier. Les premiers témoignages sur la France et les Français des années noires*, „Guerres mondiales et conflits contemporains”, nr 263, 2016, s. 5–33.
- Kaplan B.A., *„The Bitter Residue of Death”, Jorge Semprún and the Aesthetics of Holocaust Memory*, „Comparative Literature” 2003, nr 55 (4), s. 320–337.
- Kędzia-Klebeko B., *Le convoi du 24 janvier de Charlotte Delbo et la mémoire ressuscitée de la déportation*, „Annales Neophilologiarum” 2016, nr 10, s. 85–95.
- Le Scouarnec J.-M., *Dans un train pour Dachau*, „La Dépêche du Midi” 2010, 2 septembre.
- Lee D., *Comment écrire cette histoire? Enjeux et apories de l'utilisation de la fiction dans les récits concentrationnaires de Jorge Semprún*, „Postures”, 2008, nr 10, s. 82–93.
- Leociak J., *Doświadczenie graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2009.
- Maciejczak M., *Ciało własne jako narzędzie poznawania świata*, „Ethos” 2008, nr 2/3, s. 92–101.
- Mazurkiewicz F., *Doświadczyć doświadczenie (według Ryszarda Nycza)*, „Pamiętnik Literacki” 2014, nr 3, s. 239–244.

- Murawska M., *Fenomenolog i jego cień. Percepcja contra doznanie w fenomenologii sztuki Maurice'a Merleau-Ponty'ego i Henri Maldineya*, „Edukacja Etyczna” 2015, nr 9, s. 71–90.
- Niziołek G., *Władza świadectwa. Między polityką a etyką*, „Teksty Drugie” 2018, nr 3, s. 241–252.
- Nowaczyk J., *Kwestia Boga u Merleau-Ponty'ego*, „Studia Philosophiae Christianae” 1985, nr 21 (1), s. 79–110.
- Nycz R., *Antropologia literatury – kulturowa teoria literatury – poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 34–49.
- Nycz R., *Jak opisać doświadczenie, którego nie ma?*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 4–8.
- Nycz R., *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2006, nr 6, s. 55–69.
- Nycz R., *O nowoczesności jako doświadczeniu*, „Teksty Drugie” 2006, nr 3, s. 4–9.
- Pokropski M., *Ciało od fenomenologii do kognitywistyki*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2011, nr 32 (4), s. 119–137.
- Ponchon K., *Je(u) de miroir dans les œuvres de Serge Doubrovsky, Georges Perec et Jorge Semprún*, „Nouvelles études francophones” 2016, vol. 31, nr 1, 79–92.
- Pouly Ch., *Penser les circulations économiques à travers la SNCF pendant l'Occupation: „Circulez y a rien à voir”*, „Hypothèses” 2015, nr 18 (1), s. 149–164.
- Przyłębski A., *Hermeneutyczna antropologia Wilhelma Diltheya*, „Analiza i Egzystencja” 2012, nr 19, s. 55–70.
- Raczymow H., *Pamięć podziurawiona*, tłum. A. Ciarkowska, „Tygiel Kultury” 2013, nr 7–12, s. 7–12.
- Razinsky L., *Editor's Preface: Writing and life, Literature and History: On Jorge Semprún*, „Yale French Studies” 2016, nr 129, s. 1–22.
- Rembowska-Płuciennik M., *Enacting Emboding Events*, „Tekstualia” 2008, nr 4 (1), s. 145–157.
- Rembowska-Płuciennik M., *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, WN UMK, Toruń 2012.
- Rembowska-Płuciennik M., *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa, a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, „Ruch Literacki” 2006, nr 47 (6), s. 585–596.
- Rosner K., *Narracja jako struktura rozumienia*, „Teksty Drugie” 1999, nr 56 (3), s. 7–15.
- Rothberg M., *Entre l'extrême et l'ordinaire: le réalisme traumatique chez Ruth Klüger et Charlotte Delbo*, „Tangence” 2007, nr 83, s. 87–106.
- Sapiro G., *Responsibility and Freedom, the Foundations of Sartre's Concept of Intellectual Engagement*, „The Journal of Romance Studies” 2006, nr 6 (1–2), s. 31–48.
- Schulte-Nordholt A., *La sonette du jardin de Combray dans Semprún, Le grand voyage*, „Relief” 2013, nr 7 (2), s. 97–106.
- Schwarz D., *Imagining the Holocaust*, St. Martin's Press, New York, 1999.
- Scott J.W., *The Evidence of Experience*, „Critical Inquiry” 1991, nr 17 (4), s. 773–797.

- Seremetakis N., *Pamięć zmysłów. Oznaki przejściowości*, tłum. K. Kuberska, K. Pietrkowiak, „Etnografia. Praktyki, Teorie, Doświadczenia” 2018, nr 4, s. 133–150.
- Silk S.M., *The Dialogical Traveller. A Reading of Semprún's Le grand voyage*, „Studies in 20th Century Literature” 1990, nr 14 (2), s. 223–240.
- Sklarew M., *Crossing Boundries: Memory and Trauma*, „Studies in American Jewish Literature” 2010, nr 29.
- Tatcher N., *La Mémoire de la Deuxième Guerre mondiale en France et la voix contestataire de Charlotte Delbo*, „French Forum” 2001, nr 26 (2), s. 91–110.
- Teklik J., *Balansując na krawędzi słowa: specyfika kobiecych świadectw obozowych (Delbo, Millù, Szmaglewska, Żywulska)*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2010, nr 17, s. 249–262.
- Teklik J., *De l'explicite a l'implicite du témoignage*, „Acta Universitatis Lodziensis” 2008, nr 6, s. 221–229.
- Todorov T., *Une éducation concentrationnaire*, „Lignes” 2002, nr 2, s. 71–81.
- Tokarska-Bakir J., „Zanik doświadczenia”. *Diagnoza antropologiczna*, „Teksty Drugie” 2006, nr 3, s. 34–45.
- Viart D., *Le scrupule du roman*, „Vacarme” 2011, nr 54, s. 26–28.
- Viart D., *Les récits de filiation. Naissance, raisons et évolution d'une forme littéraire*, „Cahiers ERTA” 2019, nr 19, s. 23–24.
- Vitoux P., *Notes sur la focalisation dans le roman autobiographique*, „Études littéraires” 1984, nr 17 (2), s. 261–272.
- Wolska D., *Doświadczenie jako kwestia humanistyki*, „Teksty Drugie” 2006, nr 3, s. 24–33.
- Wolska D., *Konfiguracje i rekonfiguracje doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2009, nr 4, s. 91–101.
- Wolski P., *Resztki ciała. Cieleśne doświadczenie obozowe: problemy przedstawiania*, „Acta Universitatis Lodziensis” 2017, nr 42 (4), s. 177–188.
- Wolski P., *Who needs Holocaust Studies? Writing Structurally, Reading Corporeally*, „Praktyka Teoretyczna” 2014, nr 1 (11), s. 53–70.
- Yana P., *Sàndor et son double. Nommer la Shoah*, „Le genre humain” 2013, nr 54 (1), s. 255–262.
- Zeitlin F.I., *The Vicarious Witness and Belated Memory and Authorial Presence in Recent Holocaust Literature*, „History and Memory” 1998, nr 10 (2), s. 5–42.
- Ziedler-Janiszewska A., *Progi i granice doświadczenia (w) nowoczesności*, „Teksty Drugie” 2006, nr 3, s. 11–23.
- Zwoliński Z.P., *Pojęcie ciała własnego i jego status w Fenomenologii percepcji Merleau-Ponty'ego*, „Tekstoteka Filozoficzna” 2015, nr 4, s. 14–22.

Źródła internetowe

- „Le wagon” d'Arnaud Rykner: voyage au bout de l'enfer de derniers déportés, „Le monde”, https://www.lerouergue.com/sites/default/files/doc_pdf/wagon_reception_presse.pdf (1.08.2023).

- Flank Y., https://aparthetheatre.over-blog.com/pages/Qui_sommesnous-4478718.html (1.08.2023).
- Henric J., *Entretien avec Alain Fleischer*, „Mondesfrancophones”, 30.09.2009, <https://mondesfrancophones.com/espaces/frances/entretien-avec-alain-fleischer> (1.08.2023).
- Pariente S., *Le Wagon d’Arnaud Rykner*. „Ceci est un roman”, 7 février 2011, <https://lewebpedagogique.com/prixdesaccroslivres0910/page/6/> (1.08.2023).
- Patrie É., *Entrevue avec Arnaud Rykner*, „Nonfiction.fr”, 2 juillet 2014: <https://www.nonfiction.fr/article-7143-entrevue-avec-arnaud-rykner.htm> (1.08.2023).
- Pouly Ch., *Räder müssen rollen für den Sieg! Regard franco-allemand sur la SNCF et la Reichsbahn (1940–1945)*, „Revue de l’IFHA (Institut français d’histoire en Allemagne, Francfort)” 2014, nr 6, s. 1–15, <https://journals.openedition.org/ifha/8070> (1.08.2023).
- Voices of the Holocaust* (Boder Archive of Interviews). Illinois Institute of Technology (IIT), <http://voices.iit.edu> (1.08.2023).

Streszczenie

W monografii tej podjęto problem sporadycznie analizowany w polskich pracach badawczych. Dotyczy on sposobów reprezentacji doświadczenia deportacji do niemieckich obozów koncentracyjnych w literaturze francuskiej. Przeprowadzono analizę sześciu tekstów prozatorskich, w tym trzech utworów świadków (*Les jours de notre mort* Davida Rousseta, *Le convoi du 24 janvier* Charlotte Delbo i *Wielka podróż* Jorge Semprùna) oraz trzech fikcyjnych tekstów testimonialnych (*Moi, Sàndor F.* Alaina Fleischera, *Le wagon* Arnauda Ryknera i *Transport* Yves'a Flanka). Celem podjętych działań było całościowe prześledzenie form rozwoju francuskiej prozy przedstawiającej drogę deportacyjną, jak również zbadać sposoby ujmowania doświadczenia cielesnego i zmysłowego we wskazanych utworach. Posłużono się narzędziami charakterystycznymi dla teorii narratologicznych oraz inspirowanych filozoficznymi pracami Maurice'a Merleau-Ponty'ego. W ten sposób do pola polskich badań nad literaturą lagrową wprowadzono nowe wątki i problemy, które mogą przyczynić się do pogłębienia namysłu nad doświadczeniem koncentracyjnym poprzez analizę jego zmysłowo-cielesnego wymiaru.



71-101 Szczecin, ul. Mickiewicza 64
tel. 91 444 20 06, 91 444 20 09
e-mail: wydawnictwo@usz.edu.pl
www.wn.usz.edu.pl

ISBN 978-83-7972-782-7 (online)
ISBN 978-83-7972-781-0 (print)

