

AGNIESZKA IZDEBSKA
Łódź

OPOWIEŚĆ DLA „BRACI ŚMIERTELNIKÓW”, CZYLI „ŁASKAWY” JONATHANA LITTELLA

Wydana w 2006 roku powieść Jonathana Littella stała się bez wątpienia wyjątkowym wydarzeniem i jako zjawisko medialno-komercyjne¹, i jako tekst będący istotnym głosem w dyskusji na temat Zagłady i możliwości jej reprezentacji². Ze względu na oba te aspekty, analiza konstrukcji *Łaskawych* stanowi zadanie interesujące. Bowiem przede wszystkim w sferze narracyjno-konwencjonalnych wyborów dokonanych przez autora należy upatrywać, jak uważam, przyczyn zarówno sukcesów, jak i ambiwalencji ocen artystycznego zamierzenia Littella³.

Powieść otwiera zdanie: „Bracia śmiertelnicy, pozwólcie, że opowiem wam, jak było” (9)⁴. Tym samym ustanowiona zostaje rama modalna, w którą wpisana zostanie cała opowieść: określi ją porządek świadectwa (czy quasi-świadectwa – mamy wszak do czynienia z fikcją). Będzie jednak ono dokonywane z perspektywy oprawcy, nie ofiary. Narrator,

¹ Miarą rynkowego sukcesu *Łaskawych* jest choćby fakt, iż wydawnictwo Gallimarda przerwało druk ostatniej części *Harrego Pottera*, by dostarczyć kolejne egzemplarze ponad tysięczstronicowej wszak, powieści Littella, gdy okazało się, że początkowy nakład 5000 rozszedł się błyskawicznie (Zob. „Haaretz – Izrael News”, 5.08. 2009). Powieść nagrodzono prestiżowymi wyróżnieniami: Nagrodą Goncourtów i Grand Prix du Roman przyznawaną przez Akademię Francuską. Prawa do przekładu *Łaskawych* zostały natychmiast sprzedane do wielu krajów.

² Świadczy o tym m.in. konferencja naukowa, zatytułowana *Writing the Holocaust and WWII Today. On Jonathan Littell's „Les Bienveillantes”*, która odbyła się w dniach 21-23.06.2009 na Uniwersytecie Hebrajskim w Jerozolimie.

³ Nie wdając się w obszerną relację z krytycznej recepcji powieści, jej oceny zawierały się w przedziale od określeń „pierwsza epopeja XXI wieku” po „pulp-fiction Zagłady”.

⁴ Wszystkie cytaty z powieści Littella w tekście za wydaniem *Łaskawych* w tłumaczeniu M. Kamińskiej-Maurugeon, Kraków 2008.

Maksymilian Aue, który w chwili, gdy decyduje się zapisać swoje przeżycia, jest właścicielem dobrze prosperującej fabryki koronek⁵, to były oficer SS. Littell buduje wojenne losy swojego bohatera tak, by uczynić go idealnym medium narracji o dwudziestowiecznym niemieckim doświadczeniu. Maksymilian przebywa bowiem na okupowanej Ukrainie, Kaukazie, zostaje wysłany do kotła stalingradzkiego, skąd ciężko ranny, jednym z ostatnich, przed kapitulacją, lotów, wraca do Niemiec. Aue uczestniczy i jest zarazem obserwatorem kolejnych etapów Zagłady: opisuje egzekucje w Babim Jarze, wizytuje kilka obozów koncentracyjnych, parokrotnie odwiedza Auschwitz, jest świadkiem „marszu śmierci” – styczniowej ewakuacji więźniów lagru. Ostatnie tygodnie przed ostateczną klęską Niemiec Maksymilian spędza w Berlinie zdobywanym przez Rosjan. Nadto, jako że narrator w dużej mierze robi karierę, którą można nazwać administracyjną, dzięki jego opowieści uzyskujemy ogląd nie tylko sporego fragmentu niemieckich działań wojennych, ale i obraz mechanizmów biurokratycznych instytucji III Rzeszy. Tę zewnątrztekstową, dokumentalną referencję powieści eksponuje *Dodatek*, stanowiący słownik wybranych terminów oraz nazw i umożliwiający odbiorcom – niczym czytelnikom dzieł historycznych – orientację w skomplikowanej strukturze urzędów i organizacji państwa za czasów Hitlera. Poprzez taką konstrukcję Littell zdaje się sugerować, że *Laskawe* pokazują „jak było” dzięki przełożeniu „wielkiej” narracji historiograficznej na „małą”, spersonalizowaną opowieść⁶. Takie usytuowanie referencyjne powieści

⁵ A. Barjonet (*Manufacturing Memories* tekst wygłoszony na konferencji *Writing the Holocaust and WWII Today. On Jonathan Littell's „Les Bienveillantes”* – patrz przyp. 2) interesująco interpretuje profesję Maksymiliana Aue. Twierdzi ona, że fabrykuje on koronki, tak, jak kiedyś „fabrykował ciała”, teraz zaś „wytwarza” wspomnienia. Jednak te ostatnie, jak i koronki, składają się tyleż z materii, co i jej braku: są pełne „dziur” – co czyni bohatera „machiną”, w pewnym sensie, narracyjnie dysfunkcyjną.

⁶ B. Lang stawia w swoim tekście *Przedstawianie zła: etyczna treść a literacka forma* (przeł. A. Ziębińska-Witek, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1-2) tezę o bardzo ograniczonych możliwościach pisarstwa figuratywnego (tak określa wszelkie formy literackie operujące fikcją) w kwestii reprezentacji Zagłady. Jego argumenty dotyczą między innymi fałszu nieuchronnie wpisanego w każdą spersonalizowaną opowieść na ten temat, gdyż „u źródeł nazistowskiego ludobójstwa leży kombinacja wyborów indywidualnych i zbiorowych, często niewypowiedzianych, która praktycznie blokuje przypisanie ich pojedynczej osobie; zbiorowa ofiara ludobójstwa ma swoją analogię w zbiorowym sprawcy” (s. 31). I dalej: „Cechą charakterystyczną literatury jest jej indywidualność, toteż wszędzie tam, gdzie sprawą dla tematu zasadniczą jest bezosobowość powodów i przyczyn, estetyzacja i indywidualizacja źródeł oznacza zafałszowanie i błędne przedstawienie tematu” (47).

wzmocnione jest „pamiętnikarską” formą narracji. Jak twierdzi B. Lang, wszelkie formy mimetyzmu formalnego⁷ użyte w literaturze o Zagładzie stają się nośnikiem autorytetu narratora, a tym samym stanowią gwarancję realności, a w konsekwencji prawdy historycznej⁸. Według Langa towarzyszy temu „obecne w tekście założenie o określonej historycznej wiedzy jak i niefiguratywnym, moralnym punkcie widzenia ze strony zakładanego odbiorcy”⁹. Prześledźmy zatem dalsze konsekwencje monologicznego kształtu powieści Littella.

Pierwsze zdanie *Łaskawych* zawiera również frazę: „Bracia, śmiertelnicy...”¹⁰, co sygnalizuje inny aspekt opowieści. Możemy bowiem przypuszczać, że monolog głównego bohatera dokona się wobec słuchaczy – współbraci. Tak zarysowany narracyjny punkt wyjścia skłania do rozważenia, czy Aue jest postacią skonstruowaną w sposób, który pozwoli czytelnikom poczuć z nim więź jako „braciom śmiertelnikom”. Kwestia ta nie jest istotna ze względu na ewentualne uruchomienie mechanizmów czytelniczego współczucia (przeciwnie, pisarz buduje swojego bohatera tak, by wyzwolić dystans wobec niego). Jest to ważne przede wszystkim ze względu na podstawową tezę formułowaną przez narratora wielokrot-

⁷ Lang tego terminu nie używa, pisze, że wiele powieści o tematyce dotyczącej nazi-stowskiego ludobójstwa „ukazuje się pod postacią fikcyjnych dzienników, wspomnień, autobiografii czy „obiektywnych” studiów historycznych” (tamże, s. 33-34).

⁸ Zob. B. Lang, *Przedstawianie zła* – dz. cyt., s. 24. Lang twierdzi, że tego typu literatura „aspiruje do roli historii”, a rola kontekstu historycznego, nawet w tekstach operujących mniej konwencjonalnymi formami narracji, jest „nieproporcjonalnie duża” (s. 33).

⁹ Tamże, s. 24.

¹⁰ Zdanie to można odczytywać jako aluzję do fragmentów *Wielkiego Testamentu* François Villona („Bracia, z was, coście ostali na świecie/ niech nienawiści nikt ku nam nie czuje” (F. Villon, *Nagrobek w formie ballady, który Wilon sporządził dla siebie y swoich kompanów, nadziewając się bydź z nimi powieszony*, przeł. T. Żeleński (Boy), w: tegoż, *Wielki Testament*, Warszawa 1982, s. 131). Może to być również nawiązanie do innego tekstu Villona, wersów otwierających *List do przyjaciół, w formie ballady*: „Litości, bracia, weźrzycie łaskawie/ weźrzycie, jeśli wola, na sierotę!” (przeł. T. Żeleński (Boy), tamże, s. 129). Otwierające powieść zdanie nasuwa też skojarzenie z innym kontekstem literackim, ostatnim wersem *Do czytelnika z Kwiatów zła* Baudelaire’a: „Hipokryto, słuchaczu, mój bliźni, mój bracie” (C. Baudelaire, *Do czytelnika*, przeł. A. Lange. [w:] tegoż *Kwiaty zła*, Warszawa 1973, s. 28. W tłumaczeniu J. Opęchowskiego, ten wers brzmi: „Obłudny czytelniku! Mój bliźnie! Mój bracie!” (Baudelaire, *Kwiaty zła*, wyb. M. Leśniewska i J. Brzozowski, red. i posłowie J. Brzozowski, Kraków 1990, s. 9).

nie, między innymi we wstępie, określającym dyskursywnie ramy tej spowiedzi: „na moim miejscu robilibyście to samo” (27). Nie jest zatem bez znaczenia, do kogo należy głos mówiący nam, że wszyscy jesteśmy tacy sami: „śmiertelnicy” podlegający nieubłaganym prawom własnej, dzielonej ze współbraćmi, natury. W tym kontekście decyzja Littella, by uczynić Maksymiliana Aue wielbicielem Bacha i niedoszłym pianistą¹¹, znawcą współczesnej filozofii i literatury, a jednocześnie kazirodcą, mordercą matki, homoseksualistą i koprofilem¹², ma znaczące konsekwencje. Tym bardziej, że pozostaje w nie do końca jasnej relacji z najbardziej niepokojącym dwudziestowiecznym doświadczeniem: obrazem przeciętnych ludzi dopuszczających się czynów, które bez trudu, mogłoby się wydawać, dają

¹¹ Dla Maksymiliana to element możliwej, niespełnionej opowieści o samym sobie. Pisze: „Tak jak większość ludzi nie prosiłem się, by zostać zbrodniarzem. Gdybym mógł, [...] zająłbym się literaturą. Pisałbym, gdybym miał talent, a jeśli nie - to może bym uczył, a w każdym razie żyłbym pośród rzeczy pięknych i spokojnych, najwspanialszych dzieł ludzkiego umysłu. Bo kto, prócz wariatów, z własnej woli wybiera zbrodnię? Poza tym chciałem grać na fortepianie. [...] I nawet teraz świadomość, że nie gram na fortepianie i nigdy grać nie będę, dławi mnie czasem bardziej nawet niż wszystkie inne ohydne rzeczy, czarny nurt mojej przeszłości, który mnie niesie przez życie.” (29) Wydaje mu się, że gdyby grał, odnalazłby w muzyce spokój, uwolnił się od własnych demonów. Jednak kiedy w piekle *Arii* (ten rozdział opowiada o najbardziej skrajnych doświadczeniach Aue, jego pobycie w opuszczonym majątku siostry na Pomorzu; bohater przeżywa tam na wpół realną orgię autoerotycznych ekscesów) marzy o usłyszeniu raz jeszcze *Sztuki fugi* Bacha, a potem w małym pomorskim miasteczku słyszy jej fragmenty grane przez starego junkra, strzela mu w głowę i jedynym dźwiękiem rozlegającym się w małym kościele jest „przykre, niezestrojone wycie” organów uruchomionych ciężarem ciała spoczywającego na klawiszach, a potem kapanie krwi na posadzkę. Bowiem słuchając harmonii kontrapunktów Aue nie czuje spokoju: „zamiast mnie uspokoić muzyka tylko podlegała moją wściekłość, to było nie do zniesienia. Nie myślałem o niczym, w głowie nie miałem nic oprócz muzyki i czarnego ciśnienia wściekłości”. (967) Maksymilian łądzi się zatem co do własnej przynależności czy możliwości akcesu do „wysokiego” porządku figuratywnie reprezentowanego przez fugi Bachowskie. Przestrzeń, w której dokonywało się i będzie dokonywać jego życie, to chaos „niezestrojonego wycia” w barbarzyńskim świecie.

¹² Ta konstrukcja budzi pytanie, które Krzysztof Varga sformułował następująco: „Zastanawiam się [...], czy Littell przełamuje stereotyp masowego mordercy w czarnym mundurze ze znaczkami SS, czy też raczej go utwierdza” („Gazeta Wyborcza”, 30.09-2008). Odpowiedź na wątpliwości dotyczące „typowości” Maksymiliana sytuowałaby *Laskawe* wobec takiego aspektu dyskusji o Zagładzie, który, między innymi, podjęła C. Ozick w tekście *Prawa historii i prawa wyobraźni* (przeł. Z. Batko, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1-2). Pisze ona, powołując się na przykłady *Wyboru Zofii W. Styrona* i *Lektora B. Schlinka*, o pułapkach takich opowieści o Zagładzie, które toczą się wokół losów postaci nietypowych. Zarówno polska katoliczka jako emblemat tragedii europej-

się rozpoznać jako nie-ludzkie. Littell zdaje się mieć doskonałą świadomość ambiwalencji wynikającej z konstrukcji postaci, z której perspektywy opowiada czytelnikom o „niemieckim sezonie w Europie”. Dlatego w monolog samego Aue wpisane są uwagi będące tematyzacją tych wątpliwości:

Tych, których ciągle sądzicie jak kryminalistów, były setki, tysiące, a wśród nich, tak jak pośród wszystkich śmiertelników, byli ludzie zwyczajni, to prawda, ale też i niezwykli, artyści, ludzie kultury, neurotycy, homoseksualiści, mężczyźni zakochani we własnych matkach, i sam nie wiem jacy jeszcze, lecz co z tego? Żaden z nich nie był większym „odmieńcem” niż jakikolwiek inny człowiek w jakimkolwiek innym zawodzie. [...] Wyznanie, że byłem „inny” nie znaczy zupełnie nic. Żyłem, miałem pewną przeszłość, obciążającą i przykrą – bywa i tak – ale dawałem sobie z nią radę, jak umiałem. Nadeszła wojna, więc służyłem, rzucony w samo serce okrucieństwa, potworności. [...] Wszystkie czyny popełniłem w imię pewnych racji – dobre czy złe, tego nie wiem, ale zawsze były to racje ludzkie. Ci, którzy zabijają, są ludźmi, podobnie jak ci, którzy są zabijani – to jest w tym wszystkim najgorsze. Nigdy nie będziecie mogli powiedzieć: nie zabiję, to niemożliwe; jedyne, co możecie powiedzieć, to: mam nadzieję nie zabijać. Ja też miałem taką nadzieję [-] Słowa też już nie przydają się do niczego, nikną, wsiąkają jak woda w piasek, a piasek wypełnia mi usta. Żyję, robię, co mogę, tak samo jak wszyscy, jestem człowiekiem jak inni, jestem człowiekiem, jak wy. Zaczniemy więc, skoro mówię, że jestem taki jak wy! (31-33).

W tym fragmencie pojawia się kilka wątków prowokujących do komentarza. Przede wszystkim fraza: „jestem jak wy”, kilkakrotnie, w różnych wersjach retorycznych powracająca w monologu Maksymiliana, wydaje się zawierać podstawowe przesłanie *Łaskawych*. W wersji zmodyfikowanej brzmiałoby ono: bez względu na to, jak bardzo jestem „inny”, wy zaś myślicie o sobie, że jesteście „normalni” – każdy z nas, w pewnych okolicznościach robiłby to samo.

skich Żydów, jak i niemiecka analfabeta reprezentująca zbiorowość, „w której roilo się od przedstawicieli sądownictwa, medycyny, prawa, nauki, urzędników państwowych, oficerów”, są, jak nazywa to Ozick, kontrjednostkami. I podsumowuje: „W imię autonomizacji praw fikcji, w imię wysublimowanych praw wyobraźni, anomalia wypiera pamięć, anomalia zastępuje historię”(93). Zatem kwestia „typowości” Aue’ego wydaje się dla interpretacji *Łaskawych* szalenie istotna również ze względu na mocne osadzenie powieści w konkretnym, silnie etycznie nacechowanym kontekście historycznym.

Druga kwestia wyłaniająca się z cytowanych zdań to pytanie o to, czy w rzeczywistości obozów zagłady, do której również uwagi Maksymiliana się odnoszą, to „ludzie zabijali ludzi”? Ten aspekt mocniej jeszcze zostaje podkreślony w uwagach jednego z oficerów w Auschwitz:

Doszedłem do wniosku, iż strażnik SS nie staje się okrutnikiem bądź sadystą dlatego, że nie uważa więźnia za istotę ludzką; przeciwnie, jego wściekłość narasta i przechodzi w sadyzm, gdy dostrzeżga, że więzień nie jest żadnym podczłowiekiem, jak mu mówiono, lecz właśnie i nade wszystko człowiekiem takim jak on, i [...] opór tamtego staje się dla niego nieznośny, opór i niema wytrwałość; bije, bo pragnie, by znikło to wspólne człowieczeństwo. Oczywiście, to nie działa: im mocniej bije strażnik, tym wyraźniej widzi, że więzień odmawia uznania siebie za podczłowieka¹³ (648).

Ten wyrafinowany psychologicznie wywód jest bardzo atrakcyjny intelektualnie. Jednak wypada zastanowić się, co począć z obrazem ludzi bijących ludzi po to, by usunąć w nich, nieusuwalne, jak twierdzi bohater Littella, człowieczeństwo. Co zrobić z tym opisem ludzkiej solidarności łączącej w Auschwitz katów i ofiary, gdy stoi on w jawnej sprzeczności z doświadczeniami byłych więźniów¹⁴. Najdobitniej brak „równowagi człowie-

¹³ W innym miejscu - to komentarz do rzezi w Babim Jarze - Aue pisze: „Jeżeli pogromy na Wschodzie mogły nas czegoś nauczyć, to było to, paradoksalnie, poczucie przerażającej, niewzruszonej ludzkiej solidarności. Choćby nie wiem jak brutalni byli oficerowie, choćby nie wiem jaką ogarnięci znieczulicą, żaden z nich nie zabił żydowskiej kobiety, nie pomyślałszy przedtem o swojej żonie, siostrze albo matce, żaden nie zabił żydowskiego dziecka, nie ujrzałszy oczyma wyobraźni swoich własnych dzieci nad brzegiem zbiorowej mogiły. Ich reakcje, przemoc, alkoholizm, depresje, samobójstwa, mój własny smutek, wszystko było dowodem na to, że *inny* dla nas istnieje, istnieje jako osoba, jako istota śmiertelna, i że niczyja wola, niczyja ideologia, żadna ilość głupoty i alkoholu nie może zniszczyć tych cienkich więzów, cienkich, lecz nierozzerwalnych.” (158)

¹⁴ Potwierdzają to też doświadczenia uczestników stanfordzkiego eksperymentu więziennego Philipa G. Zimbardo z 1971 roku (zob. na przykład P. G. Zimbardo, *Efekt Lucyfera: dlaczego dobrzy ludzie czynią zło?*, przeł. A. Cybulko, J. Kowalczevska, J. Radzicki, M. Zieliński, Warszawa 2008; też <http://www.prisonexp.org/polish/indexp.htm>). Dowiodły one wszak niebywałej mocy odhumanizowania i odindywidualizowania (na przykład poprzez zastąpienie imienia numerem) tych, którym przyszło grać rolę ofiar. Oto komentarz byłego więźnia numer 416, dokonany po dwóch miesiącach od zakończenia eksperymentu: „Zacząłem mieć poczucie, że tracę tożsamość. Tożsamość osoby, którą nazywałem „Clay”, osoby, która kazała mi iść do tego miejsca, osoby, która dała się w tym więzieniu zamknąć - bo to było dla mnie więzienie, i nadal jest.

czeństwa” w obozowych realiach - odnotowywany choćby w dramatycznym pytaniu Primo Levi’ego, pytaniu będącym tytułem jego książki *Czy to jest człowiek*¹⁵ - ilustruje fragment wspomnień przytoczony przez Giorgio Agambena w tekście *Co zostaje z Auschwitz*:

Nie wiemy, czy bohaterowie znani nam z kart historii lub literatury, bez względu na to, czy opiewali miłość, samotność, lęk przed istnieniem czy nieistnieniem, zemstę, czy buntowali się przeciwko niesprawiedliwości bądź poniżeniu, zostali kiedykolwiek zmuszeni do wyrażenia jako swego jedynego i ostatniego żądania ostatecznego poczucia przynależności do gatunku. Powiedzenia zatem, że czuliśmy, iż odmawia nam się statusu istoty ludzkiej, prawa do bycia przedstawicielem gatunku, może wydawać się uczuciem rozpoznawanym dopiero z dzisiejszej perspektywy, które uświadamiamy sobie jasno dopiero post factum. A jednak właśnie ono było nam dane w sposób najbardziej bezpośredni, właśnie ono było najtrwalsze, i tego, właśnie tego, domagali się inni¹⁶.

To oczywiste, że Littell bardzo dokładnie przeczytał teksty kanoniczne o Zagładzie (świadczy o tym ilość cytatów i parafraz wplecionych w tekst powieści, a wymienienie ich i opisanie złożyłoby się na osobną rozprawę). Zatem należy przyjąć, iż pisarz wyraźnie buduje niektóre swoje „tezy” w prowokacyjnej opozycji do tych kanonicznych właśnie. Pytanie, które wobec tego należałoby tu postawić brzmi: co i czy w ogóle Littell coś przez to osiągnął? Tworzy bez wątpienia swoisty kontrdyskurs wobec tekstów pokazujących mechanizmy ułatwiające opresję i mord na odindywidualizowanych, a zatem i odczłowieczonych „innych”.

Równie oczywiste jest też, że mamy tu do czynienia z dwoma odrębnymi porządkami: zapisem autentycznego doświadczenia i namysłem nad tym przeżyciem oraz quasi-autobiograficzną fikcją. To jasne, że Lit-

Nie uważam, że to eksperyment ani symulacja, bo to po prostu więzienie prowadzone przez psychologów zamiast przez państwo. Zacząłem mieć poczucie, że osoba, którą byłem i która kazała mi iść do więzienia, była mi obca - obca tak bardzo, że w końcu stałem się 416. Naprawdę byłem swoim numerem.” (Zob. Ph. Zimbardo, *Efekt-*, dz. cyt., s. 182).

¹⁵ P. Levi, *Czy to jest człowiek*, przeł. H. Wiśniowska, Kraków 2008.

¹⁶ R. Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris 2006, s. II; cyt. za G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (Homo sacer III)*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 59.

tell w swojej powieści stawia pewną tezę, będącą już interpretacją zdarzeń z przeszłości, tezę o wyraźnym wymiarze dydaktycznym, stanowiącą ostrzeżenie przed możliwością repliki w przyszłości¹⁷.

Nadto, czy Littell wpada w pułapkę, tkwiącą już u podstaw jego artystycznego przedsięwzięcia, niebezpieczeństwa wyeksplikowanego mocno przez Nathana Altermana w komentarzu do powieści *Between the Dead and the Living* Y. i A. Seneda:

Cud przydarzył się autorom, że nie dali się złapać w pułapkę, która przyciąga teraz ludzi: rozwiązać niemiecką zagadkę, zanurzając się w duszy nazisty. Ta zagadka nie powinna wzbudzać potrzeby rozwiązania, lecz raczej chęć wymazania jej ze świata. To jedyne rozwiązanie, którego można wymagać od Żyda¹⁸.

Jednak Littell, pisarz o żydowskich wszak korzeniach, najwyraźniej „niemiecką zagadkę” przedstawia jako zagadkę ludzką. Na taki właśnie zamiar wskazuje to, co w powieści uznano za najmocniej kontrowersyjne: psychologiczny aspekt postaci narratora. Ten wymiar zdaje się przede wszystkim określać decyzje głównego bohatera – wszak jego akces do SS jest spowodowany chęcią uniknięcia skandalu, a w konsekwencji i represji związanych z homoseksualnymi przygodami. Nadto Littell nie rozbudowuje specjalnie kontekstu społecznego i historycznego narodowego socjalizmu – Aue jest przede wszystkim intelektualistą, zatem pociągają go pewne konstrukty myślowe, wreszcie – po prostu – chce robić karierę.

Jeśli iść tym tropem rozwiązywania zagadek, przy okazji *Łaskawych* nieuchronnie pojawia się pytanie o motywacje decyzji Aue’ego, by zasiąść do spisywania swojej opowieści. Jeśli słowa „nie przydają się już do niczego i wsiąkają jak woda w piasek”, czemu trzodzi się ich układaniem w zdania monologu? I tu Littell wpisuje w tekst wyrażone wprost intencje Maksymiliana: „może właśnie po to pisuję te wspomnienia: żeby wzburzyć krew, sprawdzić, czy w ogóle jestem jeszcze zdolny cokolwiek poczuć, czy umiem jeszcze choć trochę cierpieć. Ciekawe ćwiczenie” (19). Pod koniec zaś swojej opowieści narrator pisze:

¹⁷ W monologu Maksymiliana padają nieomal wprost uwagi na ten temat: „Wyciągnęliśmy wnioski z tej lekcji, to się więcej nie powtórzy. Jesteście pewni, że wyciągnęliśmy wnioski? Jesteście pewni, że się nie powtórzy? I w ogóle, jesteście pewni, że wojna skończona?” (23).

¹⁸ Cytat za A. Holzmann, *Holocaust w literaturze hebrajskiej*, przeł. T. Łysak, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 151.

-gdybym miał opowiedzieć cały rok czterdziesty czwarty tak szczegółowo, jak robiłem to do tej pory, to chyba nigdy bym nie skończył. Widzicie, myślę o was, nie tylko o sobie, w każdym razie trochę mam was na względzie, chociaż są pewne granice, nie zadaję sobie całego tego trudu dla waszej przyjemności, lecz przede wszystkim dla własnej higieny psychicznej – gdy się człowiek za bardzo naje, musi w pewnym momencie wydalić odpady, smród nie smród, nie zawsze jest wybór – wy zaś dysponujecie niekwestionowaną władzą: możecie zamknąć książkę i wyrzucić ją do kosza, to wasza ostatnia deska ratunku, ja nie mam na to wpływu (815).

Jak należy wnioskować, monolog Maksymiliana ma zatem spełnić rolę katartyczną przez samą moc ujęcia doświadczenia bohatera w narrację. Raczej nie ma być spowiedzią – wyznaniem win. Tej towarzyszy bowiem skrucha, a Aue pisze wprost:

Moje zapiski, być może, też będą bezładne i słabe, ale postaram się żeby pozostały zrozumiałe, a niezależnie od wszystkiego mogę was zapewnić, że do samego końca będą wolne od wszelkiej skruchy. Nie żałuję niczego: taką miałem pracę i już (11).

Potem raz jeszcze powróci ten wątek, wzmocniony komentarzem do „barokowych wykrętów” Speera, które zresztą ocaliły mu życie, chociaż:

byłoby o wiele prościej, zwłaszcza po odbyciu kary, powiedzieć: „Tak, wiedziałem, i co z tego?” Trafnie określił to w Jerozolimie mój towarzysz Eichmann, z bezpośrednią prostotą, jak przystało na nieskomplikowanego człowieka: „Skrucha jest dobra dla dzieci” (705).

Aue zaś dzieckiem nie jest. A kim, ostatecznie, jest i czy to pytanie w ogóle ma sens?

Poza podkreślanym (choćby za sprawą *Dodatku*) epicko-mimetyczno – dokumentalnym wymiarem powieści, Littell konsekwentnie buduje metatekstowy aspekt utworu. Jednym z elementów tworzących intertekstualną płaszczyznę utworu jest wyraźnie przywoływany kontekst mitologii i tragedii greckiej. Nawiązuje do niego nie tylko tytuł: wszak „Łaskawę” to Erynie, dla prześlągania zwane Eumenidami właśnie, greckie boginie zemsty. Przede wszystkim jednak postać i losy głównego bohatera są zmodernizowaną wersją historii Orestesa: Aue jest obsesyjnie związany z zaginionym ojcem, który nie wrócił z wojny, przepętnia go

nienawiść do matki, którą oskarża o domniemaną zdradę męża i najprawdopodobniej ostatecznie brutalnie morduje i ją, i ojczyzna, zaś z siostrą łączy go więź silniejsza od braterskich uczuć (to już oczywiście wkład Littella w grecki mit). W zakończeniu powieści, rozgrywającym się w zrujnowanym berlińskim zoo, Aue - Orestes mówi:

Poczułem nagle cały ciężar przeszłości, ból życia i uporczywej pamięci, byłem sam, a za towarzystwo służył mi zdychający hipopotam¹⁹, kilka strusi i trupy, byłem sam z czasem, smutkiem i trudem wspomnień, z okrucieństwem własnej egzystencji i śmierci, która wciąż nie nadchodziła. Łaskawe wpadły na mój trop (1010).

Kim są jednak owe „Łaskawe” z powieści Littella? Czy to, jak chcą niektórzy interpretatorzy wskazujący na *Oresteję* Ajschylosa jako zasadniczy dla powieści kontekst literacki²⁰, bohaterki *Eumenid*? Akcja tej tragedii, ostatniej część cyklu, osnuta jest wokół sporu toczącego się między dwiema stronami, Apollem i mieszkańcami Aten a Eryniami. Konflikt dotyczy wydania Orestesa, czego domagają się „córy Nocy”, ale kiedy ten zostaje uniewinniony i udaje się do Argos, rozwścieczone boginie zemsty zagrażają samemu miastu. Spór zatem polega na tym, czy za straszniejsze uznać zbrodnie wymierzone w więzy krwi (matkobójstwo) czy większą groźbę budzi zamach na relacje prawnie ustanowione (dokonany przez Klitajmestrę zabijającą męża). To zaś wiąże się z zasadniczą kwestią egzekwowania zasad sprawiedliwości: czy ma być nią ślepa furia

¹⁹ Wobec rozlicznych aluzji literackich, w które obfituje powieść, nie sposób nie ulec pokusie, by i nieszczęsnego hipopotama nie potraktować jako odwołanie do *Jądra ciemności* Josepha Conrada. W takim kontekście scena z *Łaskawych* odsyłałaby do opisu doznań osamotnionego Marlowa, cierpiącego z powodu dojmującego zapachu rozkładającego się mięsa hipopotama, stanowiącego zapasy żywności „dzikich” obsługujących wyprawę do stacji Kurtza. Odnotowując ten Conradowski intertekst, wypada przy okazji zauważyć, że lista pisarzy, do których Littell się odwołuje, konstruowana przez piszących o powieści, jest imponująca. Znajdują się na niej, m. in., Flaubert, Standhal, Pasternak, Joyce, Hemingway, Nabokov, Genet. Być może to pochodna cechy *Łaskawych*, którą P. Nora skwitował, iż jest to „rosyjska powieść napisana po francusku przez Amerykanina” (za M. Dambre, *The Memory of French Texts: the Implicit and the Explicite*”, tekst wygłoszony na konferencji *Writing the Holocaust and WWII Today. On Jonathan Littell's „Les Bienveillantes”* - patrz przyp. 2).

²⁰ Zob. na przykład D. Mendelssohn, *Transgression*, „New York Review of Book” 26.03.2009.

zemsty i strach, bez oglądania się na motywacje czynu, czy też bardziej racjonalne prawa. Ostatecznie mediacja Ateny spowoduje, że Gniew jako narzędzie Dike ustąpi miejsca Rozumowi, a na straży prawa staną nie odziane w czerń Erynie, ale noszące czerwone szaty Eumenidy. Przemoc i chaos zostaną zatem zastąpione przez rozsądek i miłosierdzie²¹.

W *Łaskawych* ten mitologiczno-tragiczny kontekst przywołany zostaje wprost, gdy Aue wspomina swój występ w szkolnym spektaklu *Elektry*:

Miałem na sobie chiton, sandały i perukę, czarne pukle tańczyły wokół moich ramion: gdy przejrzałem się w lustrze, zdało mi się, że mam przed sobą Unę, i omal nie zemdlałem. [...] Gdy wszedłem na scenę, byłem tak bardzo ogarnięty nienawiścią i miłością, i tak mocno, całym ciałem, czułem się młodą dziewczyną, że nie widziałem nic, nic nie słyszałem; gdy łkałem: *Oreście drogi, śmierć moja w twym zgonie*, z mych oczu płynęły łzy. Wtedy zjawił się Orestes, opętany przez Erynie, a ja krzychałem, wyrzaskiwałem swoje nakazy w tym pięknym, wolnym języku [...] wyłem, zachęcałem, popychałem go do zbrodni. [...] A gdy się skończyło, nie słuchałem oklasków [...], łkałem, a rzeź w pałacu Atrydów była krwią w moim własnym domu (429-430).

Wyraźnie zatem widać w tym wypadku splot dwóch wymiarów powieści: psychologicznego i mitologicznego. Aue jest bowiem sobowtórówo związany ze swoją bliźniaczą siostrą²², a w przywołanej tu scenie odgrywa

²¹ Zob. na przykład H. D. F. Kitto, *Tragedia grecka. Studium literackie*, przeł. J. Margański, Bydgoszcz 1997, s. 67-94; także O. Taplin, *Tragedia grecka w działaniu*, przeł. A. Wojtasik, Kraków 2004, s. 70-71. Ten ostatni tak komentuje akcję tragedii i jej zakończenie: „Sąd nad Orestesem był zarazem aktem założycielskim ateńskiego wymiaru sprawiedliwości [...] Sprawiedliwość cywilizowanego miasta musi wcielić w siebie żywioł strachu, a nawet Erynie” (tamże). Jednak, jak pisze Taplin, „choć Erynie stają się mieszkankami Aten, życzliwymi współobywatelom, nadal jest w nich obecny dawny budzący grozę i respekt element, tak potrzebny stanowiącemu prawa miastu” (s. 140). Mimo iż nakładają na siebie czerwone szaty, przykrywają nimi tylko czerń swoich pierwotnych okryć.

²² Aue to, jak sam o sobie mówi, „biedny Narcyz”, zmuszony do wiecznego przyglądania się swoim czynom, bo pozbawiony własnego lustrzanego odbicia w „innym/ tym samym” - siostrze: „Tylko Una mogła uwolnić mnie od siebie samego, sprawić, bym zapomniał o sobie na chwilę, a odkąd ją straciłem, bez końca przyglądałem się sobie; w myślach moje spojrzenie mieszało się z jej spojrzeniem, lecz pozostawało [...] moje własne. Bez ciebie nie jestem sobą - z tym wiązał się strach autentyczny, śmiertelny,

rolę Elektry, choć we „własnym domu” dokona rzezi jako Orestes. Skoro jednak w finale powieści na trop Maksymiliana-Orestesa wpadają Łaskawe, ale on nie odczuwa skruchy, to co szepczą mu do ucha? Czy może wciąż go tropią?

Inny aspekt „greckiego” kontekstu powieści Littella zostaje przywołany i stematyzowany, gdy Maksymilian pisze o kwestii winy i odpowiedzialności za popełnione czyny. Aue postrzega członków Einsatzkomando czy strażników obozowych jako ludzi świadomych, że od ich woli nic nie zależy, bo:

wyłącznie przypadek czyni z niego mordercę zamiast bohatera czy poległego. A może lepiej byłoby spojrzeć na to [...] nie z judeo-chrześcijańskiego moralnego punktu widzenia (czy też laickiego i demokratycznego, co dokładnie na jedno wychodzi), ale oczyma Greków: oni zostawiali miejsce na ingerencję fatum [...], lecz nie twierdzili wcale, że zwalnia ich to od odpowiedzialności. [...] Związek między wolą a zbrodnią to pojęcie chrześcijańskie, które przetrwało w nowoczesnym prawodawstwie [...]. Dla Greków nie było istotne, czy Herakles zamordował swoje dzieci w przypiływie szału albo czy Edyp zabił ojca przez przypadek: to niczego nie zmienia, zbrodnia to zbrodnia, a oni są winni; można im współczuć, ale nie można ich rozgrzeszyć – choć często wymierzenie kary należy do bogów, a nie do ludzi (616).

Stąd zatem w rozumowaniu Maksymiliana to Eichmannowskie: „skrucha jest dobra dla dzieci” – bo jej wyrażenie czy odczuwanie niczego nie zmienia. Nie o chrześcijański żal za grzechy tu bowiem chodzi, lecz o bezwzględną odpowiedzialność za czyny, niezależnie od ich motywacji czy udziału woli. Jednak w tym „greckim” koncepcie Littella jest pewne pęknięcie: oto Maksymilian – Orestes zbrodnię matkobójstwa popełnia w kompletnym zamroczeniu, nie jest jej świadom, przekonany, że kto inny jest jej sprawcą. Czego zatem chcą ścigające bohatera Łaskawe? Czy to boginie z *Eumenid*? Czy zamierzają wymusić na nim poczucie winy, by przywrócić ład w świecie? Winy za co? Za zabójstwo matki i ojczyma, czy za udział w rzezi na skalę niespotykaną w europejskiej historii? Wszak, z jednej strony Aue, jak każdy, „służył, gdzie jego miejsce” (701), a jed-

bez żadnego związku ze słodkimi lękami dzieciństwa, areszt bez odwołania, a nawet bez sądu.” (466)

nak myśli o sobie jako o człowieku, „który nie może wejść do lasu, by nie pomyśleć o zbiorowej mogile” (730).

Wśród rozlicznych odwołań inter- i architekstualnych, w mniejszym lub większym stopniu przez Littella eksponowanych, szczególnie wyraziste miejsce zajmują relacje do struktur pozajęzykowych: otóż kolejne rozdziały powieści zatytułowane są następująco: *Toccata, Almandy I i II; Kurant, Sarabanda, Menuet (rondo), Aria i Giga*. Cztery z nich to nazwy tańców stanowiących trzon barokowej suity: *allemande, courante, sarabanda* i *gigue*. Dwa inne nawiązują do części, o które, w funkcji intermezzów, rozbudowywano konstrukcję tej formy muzycznej: to menuet (rondo) i aria²³. Wreszcie poprzedzająca całość *toccata* często pojawiała się jako część początkowa tej formy muzycznej. Zatem swoisty architekt powieści stanowi, jak sugeruje autor, konstrukcja barokowej suity. Odpowiedź na pytanie o funkcję tego zabiegu w powieści nie jest wcale oczywista²⁴. Choć Littell wpisuje się tu w modernistyczną fascynację cyklicznymi formami muzycznymi (te budziły bodaj największe zainteresowanie prozaików w XX wieku)²⁵, nie wydaje się, by zmierzał ku nadaniu powieści kształtu analogicznego do suity. Bowiem zarówno na poziomie całości tekstu, jak i w odniesieniu do poszczególnych rozdziałów, związki *Łaskawych* z tą barokową formą są dość luźne²⁶. Zatem mamy

²³ Zob. J. M. Chomiński, *Formy muzyczne*, Kraków 1956, t. II.; D. Wójcik, *ABC form muzycznych*, Kraków 1996.

²⁴ Na ten temat pisałam w tekście *Suita Littella - o konstrukcji „Łaskawych”* wygłoszonym na międzynarodowej konferencji na temat „Muzyka i muzyczność w literaturze od Młodej Polski do czasów najnowszych”, która odbył się na Uniwersytecie Łódzkim w dniach 2-4.12. 2009.

²⁵ Zob. na przykład E. Wiegandt, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*, w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002; A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002; oraz M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Kategorie muzyczne w strukturze tekstu narracyjnego. Na przykładzie „Kottów Beethovenowskich” Choromańskiego i „Martwej pasieki” Iwaszkiewicza*, w: *Muzyka w literaturze-*, dz. cyt. Niejednoznaczne skutki tych muzycznych przywołań, motywowanych głównie słabnącą wiarą w literackie narzędzia, trafnie, jak się wydaje, pointuje druga z przywołanych tu autorek: „Paradoksalnie jednak: zakwestionowanie reguł literatury jako sposobu desygnowania świata i zastąpienie ich regułami muzycznymi wymagającymi wyjaśnienia w obrębie tekstu - manifestuje właśnie literackość utworów, ujawniając mechanizm narracyjnej gry. Tak więc owo odrzucenie porządku literatury ujawnia swój dwuznaczny sens: negacji, ale i zafascynowania konwencjami literackimi” (tamże, s. 329).

²⁶ Ograniczają się one do konstatacji, że na kształt fabuły poszczególnych części ma wpływ rytm ich muzycznych odpowiedników, sygnalizowanych w tytule. Najbardziej

tu do czynienia raczej z pozorowaniem „muzyczności dzieła literackiego” w takiej jej postaci, w której powieść przyjmuje (lub przyjmuje pozornie) cechy strukturalne pewnych form muzycznych²⁷. Co prawda pisarz zdaje się bawić z czytelnikiem takimi właśnie „muzycznymi” sugestiami meta-tekstowymi. Oto w jednej ze scen powieści Aue dowiaduje się w rozmowie ze swoim szwagrem, na wpół sparaliżowanym kompozytorem, że ten pisze coś, co nazywa „suitą złożoną z seryjnych wariacji w formie fugi”. Zapytany przez Maksymiliana, czemu ją poświęci, odpowiada: „Niczemu. Dobrze pan wie, że moje dzieła nie są grane w Niemczech. Prawdopodobnie nigdy nie usłyszę jej wykonania.” Indagowany, po co zatem komponuje, mówi: „Żeby załatwić to, nim umrę” (s. 916). Pojawia się zatem czytelnicza pokusa, by i opowieść Maksymiliana uznać, za „rozliczeniową suitę złożoną z wariacji”. Jednak ostatecznie, jak się wydaje, Littell nie tak sytuuje „suitowość” formy powieści. Takie wyeksponowanie konstrukcji *Laskawych* nie pełni też roli sygnału semantycznych komplikacji tekstu mającego uruchomić czytelniczą aktywność. To raczej przejaw ambicji Littella, chcącego ulokować opowieść swego bohatera na dość „wysokim”, retorycznym pięttrze. Tworzy je też tragiczne dekorum przywoływane, że przypomnę, *Oresteję* i Villonowsko-Baudelairovskim kontekstem.

widoczne tego typu relacje można odkryć w odniesieniu do rozdziałów *Aria* i *Giga*. Pierwszy z nich to fragment opisujący najbardziej chyba obsesyjne doświadczenia bohatera. Stanowi relację z jego samotnego, kilkudniowego pobytu w opuszczonym wobec nadchodzącej armii radzieckiej, pomorskim majątku męża jego siostry. Aue, w „wirtuozowskim popisie solowym” wykreowuje spektakl zaludniony zjawami, pełen autoerotycznych i skatologicznych scen, perwersyjne teatrum, w którym jest jedynym widzem i aktorem zarazem. Zaś kończąca powieść *Giga* to historia spazmatycznych i groteskowych zdarzeń rozgrywających się w obłożonym przez Rosjan Berlinie. Przy odrobinie dobrej woli ostatni rozdział daje się opisać jako pokazujący wypadki w „szybkim tempie”, typowym dla gigi. Rozpatrując zaś „suitowość” na poziomie całości tekstu, trudno uznać, że mamy tu do czynienia z „klasycznym” posłużeniem się cykliczną formą muzyczną: a mianowicie w funkcji uspołnienia tekstu zbudowanego z zamkniętych epizodów (Wiegandt, *Problem...*, dz. cyt., s. 68). Monolog Maksymiliana Aue jest właśnie zasadniczo koherentny, zarówno na poziomie dyskursu, jak i fabuły, jest też linearny, uporządkowany i tworzony z wymuszającej dystans, dokonanej, „pamiętnikarskiej” perspektywy czasowej. Zatem trudno też uznać, by forma suity pełniła tu rolę metatekstowej refleksji nad strukturą powieści: dlaczego bowiem tak słabo skodyfikowana, luźna, wariacyjna forma miałaby określać bardzo zwarty, mimo wszystko, z wyraźnie weni wpisana intencją narratora, monolog? W pewnym aspekcie opowieść bohatera jest przecież „homofoniczna” – suita barokowa zaś, w swym operowaniu zmiennym tempem, techniką wariacyjną i kontrapunktem – „polifoniczna”.

²⁷ Zob. E. Wiegandt, *Problem tzw. muzyczności...* dz. cyt.; A. Hejmej, *Muzyczność...* dz. cyt.

Nadto „suitowość” *Łaskawych* to środek służący Littellowi do podkreślenia, że autobiografia jego bohatera jest fikcyjna, nie zaś do wpisania estetycznego dystansu w podejście samego Aue do opowiadanej przezeń historii. Pisarz wykorzystuje zatem konstrukcję tej formy muzycznej do sygnalizowania innych niż czysto faktograficzne, wymiarów opowieści, wzmacnianych, *Dodatkiem*. Struktura „pseudo-suitowa” ma stanowić kontrpunkt wobec takich aspektów dzieła, jak: epickość, „pamiętnikarskość”, dokumentarność. Podkreśla zatem fikcjonalność, metatekstowość, „literackość” powieści.

Ten drugi biegun powieści tworzony jest z kolei również poprzez intertekstualne gry, które Littell uprawia posługując się nazwiskami znaczącymi. Już nazwanie głównego bohatera „Aue” odsyła uważnego czytelnika do Hartmanna von Aue, żyjącego na przełomie XII i XIII wieku autora *Gregoriusa*. Ta opowieść o losach przyszłego papieża Grzegorza, będąca też historią występnej miłości bliźniaczego rodzeństwa, posłużyła Tomaszowi Mannowi jako punkt wyjścia do skonstruowania jednej z późnych jego powieści – *Wybrańca*. Aluzja do Mannowskiego tekstu odnosi się w fabule *Łaskawych*, co oczywiście, do relacji Maksymiliana i Uny.

Na innym poziomie Littell uruchamia czytelniczą erudycję, wprowadzając w *Łaskawych* wątek dwóch policjantów ścigających Maksymiliana, pewnych, że to on jest mordercą własnej matki i ojczyzny. Tkwi w nich, bez wątpienia, ta sama pasja, co w Porfirym Piotrowiczu ze *Zbrodni i kary*, a ich nazwiska brzmią: Weser i Clemens. Odpowiedź na pytanie, dlaczego pisarz nazywa ich tak właśnie dobrze ilustruje zarówno podstawowe mechanizmy tkwiące u podstaw konstrukcji *Łaskawych*, jak i meandry wszelkich odwołań intertekstualnych – dlatego też poświęcę tej kwestii nieco więcej uwagi.

Otóż nazwiska obu policjantów można uznać, najprościej, za odwołanie do postaci wymienianych przez Victora Klamperera w jego słynnym dziele *LTI. Notatnik filologa*, funkcjonariuszy mających sławę wyjątkowych żydożerców²⁸. Jednak – poza nazwiskiem i profesją – postacie

²⁸ V. Klamperer (*LTI. Notatnik filologa*, przełożył i przypisami opatrzył J. Zychowicz, Kraków 1983) tak o nich pisze: „Nigdy, w całym moim życie, żadna książka nie wywołała w mojej głowie takiego szumu jak *Mit Rosenberga*. Nie dlatego, aby była to lektura tak niezwykle głęboka, trudna lub wstrząsająca, lecz przez to, że Clemens walił mnie tym tomem po głowie przez dobrych kilka minut (Clemens i Weser byli to dwaj szczególnie dręczyciele drezdeńskich Żydów, znani powszechnie jako Bandzior i Pluja). – Jak śmiesz, żydowska świnio, czytać taką książkę? – ryczał Clemens. Wydawało mu się to czymś w rodzaju profanacji hostii.” (s. 20)

te nie wydają się mieć cokolwiek wspólnego z Littelowskimi policjantami. Należy przyjąć zatem, że pisarz podejmuje tu pozorną grę z domniemanym intertekstem²⁹, a w gruncie rzeczy akcentuje etymologiczny wymiar obu nazwisk. Źródłostów jednego z nich jest bowiem dość oczywisty: to łacińskie *clemens* – oznaczające „łagodny, łaskawy, pobłażliwy”. Prostota zadania intelektualnego, które stawia tu Littell przed odbiorcą, skłania do poszukania znaczeń nazwiska pierwszego. Wydaje się, że należy je wyprowadzać z gramatycznych form niemieckiego *sein* (być) – jak chcą niektórzy interpretatorzy *Łaskawych* – od *gewesen*, imiesłowowej formy oznaczającej „istniejący, będący”³⁰. Tym samym Littell zdaje się grać nieokreślonym statusem ontologicznym tych postaci w obrębie powieści, sugerować, iż ów status nie jest wyłącznie realistyczny. Ich ostentacyjnie irracjonalna pogoń za winnym zbrodni Aue (odbywająca się choćby w podziemnych tunelach berlińskiego metra w czasie, gdy Armia Czerwona wkracza do miasta, a więc w sytuacji, w której dopadnięcie podejrzanego o przestępstwo wydaje się jednym z ostatnich możliwych zatrudnień detektywów – by pozostać w ramach motywacji zachowującej psychologiczne prawdopodobieństwo), czyni obu policjantów upostaciowaniem samych Eumenid ścigających zbrodniarza. Znamienne, że finał tej pogoni Littell zdecydował się pokazać w konwencji komicznej. Oto, gdy jeden z nich po śmierci kolegi dopada wreszcie Maksymiliana w zrujnowanym ogrodzie zoologicznym, ten krzyczy do policjanta: „Nawet nie jest pan ogolony, Kriminalkommissar Clemens [...], a chce pan wymierzać sprawiedliwość!” (1009).

Ten obraz upostaciowanej bogini zemsty zbyt niechlujnej, by egzekwować przywrócenie etycznego porządku, prowokuje do przywołania innej jeszcze konwencji, którą Littell posługuje się w *Łaskawych* – groteski, w takiej jej odmianie, która nazywana jest groteską okropną³¹. McEl-

²⁹ Brak tu bowiem śladu nowych znaczeń, które pojawienie się *Lingua Tertii Imperii* jako intertekstu właśnie uruchamiało w obrębie *Łaskawych*.

³⁰ Tak właśnie (bez wywodu przywołującego niemiecki kontekst gramatyczny, który tu dodałam) rozpoznaje znaczenie tego nazwiska Daniel Mendelsohn (*Transgression-*, dz. cyt.), tłumacząc je jako: „*Be-er*”.

³¹ Zob. B. McElroy, *Groteska i jej współczesna odmiana*, przeł. M. B. Fedewicz, w: *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003. Inspirację, co do tego aspektu *Łaskawych* zawdzięczam tekstowi D. Szajnert, *Niesamowite, słowiańszczyzna, Zagłada. O „Pomalowanym ptaku” Jerzego Kosińskiego (architeksty i parateksty)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” t. 52, z. 1-2 (104-105), 2009.

roy pisze o niej, iż we współczesnym zachodnim świecie jej źródła nie tkwią, w odróżnieniu od jej poprzednich historycznych wcieleń, w lęku przed „nadprzyrodzonymi demonami” czy „krwiożerczymi chimerami”, lecz w strachu przed „bezsilność wobec świata i rozpadem psychiki”³². Zatem groteska współczesna ma charakter przede wszystkim mentalny: „[i]rracjonalne lęki i pierwotne strachy stają się rzeczywiste; fantazje, urojenia i halucynacje często swobodnie mieszają się z fizycznym istnieniem w świecie zewnętrznym”³³.

Taka zatem – groteskowa – estetyczna dominanta zdaje się określać porządek sceny egzekucji młodej dziewczyny w Charkowie. Tkwiącą ze skrępowanymi rękami pod szubienicą kobietę, zaczynają całować w usta wszyscy obecni tam żołnierze niemieccy. Kiedy staje przed nią Aue, pod wpływem jej spojrzenia ma wrażenie, że płonie:

Moje ubranie trzeszczało, skóra na brzuchu rozłaziła się, tłuszcz skwierczał, ogień huczał mi w oczodołach i w ustach, trawił wnętrze czaszki. [...] Spalałem się, moje szczątki zamieniały się w słup soli; szybko stygłem i kruszyłem się [...] Wreszcie osypałem się całą u jej stóp, a wiatr rozwiał kupkę soli, która ze mnie została. [...] Gdy wszyscy ją zaliczyli, zawisła. Całymi dniami rozmyślałem o tej dziwnej scenie, a myśli stawały naprzeciw mnie niczym lustro i odbijały mój własny wizerunek, odwrócony, zgoda, lecz wierny. Ciało tej dziewczyny też było moim zwierciadłem. Sznur pękł, więc odcięto ją, leżała w śniegu w ogrodzie botanicznym ze złamanym karkiem, obrzmiałymi ustami, nagą piersią ogryzioną przez psy. Sztywne włosy tworzyły wokół jej głowy meduzią³⁴ aureolę i wydawała mi

³² McElroy, *Groteska*, dz. cyt., s. 156.

³³ Tamże.

³⁴ Littell pisze swoją powieść nieuchronnie w pewnym kontekście, którego element stanowią najgłośniejsze teksty poświęcone Zagładzie, między innymi filozoficznym i egzystencjalnym aspektom tego doświadczenia. Innymi słowy, pisze po Agambenie, Levym, Arendt, itp. Powstaje zatem pytanie, na ile świadomie w cytowanej tu scenie pojawia się motyw Meduzy. Czy jest to wyłącznie konsekwencja mitologicznego klucza używanego wszak i w innych płaszczyznach powieści, czy też jest to nawiązanie do słynnych, cytowanych przez Agambena, między innymi, słów Primo Levy’ego: „...to nie my, którzy przeżyliśmy, jesteśmy prawdziwymi świadkami. [...] jesteśmy tymi, którzy przez sprzeniewierzenie się swoim zasadom albo dzięki zaradności bądź szczęśliwemu trafowi nie znaleźli się na samym dnie. Kto zszedł na samo dno, kto nie uniknął wzroku Meduzy, ten nie powrócił, by dać świadectwo, albo powrócił niemy. Jednak to tylko oni, muzulmanie, na zawsze pogrążeni, prawdziwi świadkowie, mogliby udzielić wyjaśnień,

się niezmiernie piękna, nawiedzona przez śmierć, niczym bóstwo,
Matka Boska Śnieżna (190-191).

Ten obraz wraca do Aue'ego w trakcie epizodu, który wydaje się kończyć jego historię - kilkudniowego pobytu w opuszczonym majątku siostry na Pomorzu, ku któremu zbliża się armia radziecka. To najbardziej obsesyjna część opowieści, wypełniona opisami autoerotycznych i skatologicznych ekscesów, w których Maksymilian pogrąża się coraz mniej świadom, co jest jawą, co maligną. Tam właśnie wspomina śmierć powieszzonej dziewczyny łkając nie tyle z poczucia winy, co z żalu nad sobą: „jeżeli byliśmy zdolni to zrobić, tak po prostu powiesić młodą dziewczynę, to byliśmy zdolni do wszystkiego [...] dlatego płakałem, nie rozumiałem już niczego, i chciałem być sam, by móc niczego nie rozumieć” (947). Kiedy następnego ranka budzi się zmęczony i wychodzi przed dom, widzi na śniegu ciało dziewczyny z Charkowa:

Zrozumiałem, że zwłoki tamtej dziewczyny, skręcony kark, sterzący podbródek, zmarznięte, ogryzione piersi, były ślepym odbiciem niejednego obrazu, jak kiedyś myślałem, lecz dwóch: osoby stojącej na tarasie i drugiej, na dole, leżącej na śniegu. Myślicie pewnie: ach, nareszcie koniec tej historii. Lecz nie, ona wciąż trwa. (948)

W powieści Littell dość często operuje rodzajem leitmotivów, pojawiają się sceny, które znajdują swoje zwierciadlane powtórzenie. Tak jest i z tą sceną - jest ona niejako repliką fragmentu opisującego egzekucje w Babim Jarze, kiedy Aue widzi w kolejnej grupie prowadzonych na śmierć piękną, niemal nagą dziewczynę:

Gdy wróciłem, jeszcze żyła [...] rzęziła [...] nie odrywała ode mnie wielkich, zdziwionych oczu, pełnych niedowierzania, oczu zranionego ptaka, i to spojrzenie wbiło się we mnie, rozpruło mi brzuch, wysypała się ze mnie strużka trocin, stałem się zwyczajną kukłą i nie czułem już nic, a jednocześnie pragnąłem z całego serca pochylić się [...] pogłodzić ją po policzku, powiedzieć, że już dobrze, że teraz będzie lepiej, a zamiast tego konwulsyjnie strzeliłem jej prosto

które miałyby sens ogólny” (*Pogrążeni i ocaleni*, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 2007, s. 100). Powstaje pytanie o konsekwencje twierdzącej odpowiedzi na to pytanie: czy Littell konstruuje swojego bohatera jako kogoś, o kogo otarł się wzrok Meduzy, choć oczywiście Aue jest współsprawcą piekła, z dna którego dobiegały tego rodzaju nieme, niemożliwe świadectwa.

w głowę, w sumie na jedno wyszło, w każdym razie dla niej na pewno, bo mnie na myśl o tym bezsensownym ludzkim marnotrawstwie ogarnęła wielka, przesadna wściekłość; strzelałem nieprzerwanie, aż jej głowa pękła jak owoc, a wtedy moje ramię wyrwało się z ciała i rzuciło na oślep przez wąwóz, strzelając na wszystkie strony; pobiegłem za nim [...] krzychałem, żeby zaczekało, ale nic z tego, ono robiło mi na złość, samo dobijało rannych, beze mnie, wreszcie zabrakło mi tchu, stanąłem i się rozplakałem (140).

W obu tych scenach bohater doznaje poczucia rozpadu czy dezintegracji własnego ciała. Groza świata dociera do niego głównie poprzez obrazy przeradzające się w fantasmagorie, rzeczywistość zatracą swą ontyczną stabilność.

Littell posługuje się też takimi elementami konwencji groteskowej, które w specyficznym dla tego sposobu modelowania świata splocie, operują mieszaniną tragizmu i komizmu. Na takiej zasadzie skonstruowana jest scena rozgrywająca się w Stalingradzie, w której najbliższy przyjaciel Maksymiliana zostaje ranny:

Thomas [...] nadal leżał na śniegu [...] z brzucha zwisały mu jelita, jak długie węże, lepkie, oślizłe, parujące. [...] wsunął dłoń w rękawiczce do dziury w brzuchu i wyłuskiwał ostre kawałki szrapnela, które rzucał na śnieg. [...] Potem wziął się do zbierania wnętrzności, ciągnął je powoli ku sobie, nawijając na jedną rękę; [...] Wpychał w siebie kłęby jelit, przeciskając je przez fałdy ciała. „Czy mógłbyś pożyczyć mi szalik?”, poprosił; [...] Z całą godnością, na jaką go było stać, zebrał kawałki munduru i ściągnął je na brzuchu. [...] „Niczego bardziej nie potrzebowałem. Oczywiście o niciach i igle mogę tu zapomnieć”. (428)

Inny jeszcze jest status rzeczywistości i groteskowego obrazu, gdy Aue w czasie przemówienia Hitlera, zauważa, że mówca jest w dziwnym stroju:

Wytrzeszczyłem oczy: zdawało mi się, że na głowie i ramionach ma szeroki rabinowy szal w granatowe i białe pasy, narzucony na zwyyczajny mundur polowy. Führer od razu zaczął mówić, szybko i monotonicznie. [-] Widziałem wyraźnie jego kaszkiet: spod niego, jak mi się zdawało wychodziły długie pejsy, wiły się tuż przy skroniach i opadały na klapy, a na czole miał filakterie, maleńką skórzana szkatułkę z wersetami Tory. (485-486)

Potem Aue konfrontuje swoje doznania z zapisem uroczystości na taśmie kroniki filmowej, usiłując dostrzec ślady zapamiętanych przez siebie scen w ich „obiektywnym” obrazie. Okazuje się, że Führer w modlitewnym szalu to tylko wytwór jego wyobraźni. Pod koniec powieści, gdy bohater, wraz z III Rzeszą zdaje się pogrążyć w degrengoladzie, upadku i szaleństwie, dostaje niespodziewanie informację o przyznaniu mu Złotego Krzyża Niemieckiego. Zostanie nim udekorowany przez samego Wodza, w jego bunkrze. W czasie uroczystości, Aue z obsesyjną uwagą zaczyna przyglądać się nosowi Führera:

Nigdy przedtem nie zauważyłem, jak bardzo jest to nos szeroki i jak nieproporcjonalny. [...] gruba nasada, płaskie nozdrza, niewielkie załamane chrząstki i uniesiony koniuszek; był to najwyraźniej nos słowiański lub bojski, może nawet trochę mongolsko-ostyjski. Nie wiem, czemu zafascynował mnie ten szczegół, uważałem go za niemal skandaliczny. (995)

Ostatecznie Aue gryzie Wodza w nos. Choć analogie z *Biesami* nasuwają się niejako automatycznie, Maksymilian nie jest niemieckim Stawroginem. Zaczyna go raczej zawodzić poczucie realności, rzeczywistość wypada ze stabilizujących ją ram zdrowego rozsądku, żeglując nieuchronnie ku absurdowi. Podobnie jest w czasie ucieczki narratora, wraz z Thomasem, przed nacierającą Armią Czerwoną. Gdy natykają się na grupę zdziczałych dzieci, broniących honoru niemieckich żołnierzy i chcących ich zamordować jako dezertersów, Thomas odbywa rozmowę z Führerem, który potwierdza ich tożsamość. Dialog toczy się przy pomocy radiostacji niesionej przez jednego z chłopców: drewnianej skrzynki po amunicji z przylepionymi kartonowymi krążkami. Inna z kolei scena, natrętnie, jak się wydaje symboliczna, ma nieco Beckettowski wydźwięk. Oto Aue, w finale powieści spotyka na zasłanej trupami i gruzami Unter den Linden dwóch ślepców i pyta ich:

„Dokąd idziecie? [...]” - „Nie wiemy”, powiedział ślepiec. „A skąd przychodziecie?”, spytałem [...] „Tego też nie wiemy” (1005).

Wszystkie te sceny służą, jak się wydaje, wyeksponowaniu absurdu jako konstytutywnej cechy świata. Ostatecznie Littell posługuje się współczesną odmianą groteski w funkcji mimetycznej: groza rzeczywistości, w której tkwi i, którą współtworzy Aue, zdolna jest objawić się tylko w takiej formie.

Autorowi *Łaskawych* zarzucano, iż miejscami jego powieść niebezpiecznie ociera się o granice kiczu lub wręcz je przekracza³⁵. Podstawą do formułowania takich sądów nie był fakt, iż Littell uczynił swojego bohatera homoseksualnym, kazirodczym mordercą własnej matki, ale to, iż poetyka horroru, którą się nader często posługuje czyni z „utalentowanego współczesnego pisarza, pornografa przemocy”³⁶. Przyjrzyjmy się fragmentowi sceny egzekucji w Babim Jarze:

Żeby dotrzeć do niektórych rannych, trzeba było chodzić po zwłokach, były ohydnie śliskie; białe i miękkie ciała usuwały mi się spod butów, kości łamały się zdradliwie, traciłem równowagę, grzęzłem po kostki we krwi i błocie. To było straszne i czułem takie samo piekące obrzydzenie jak kiedyś w Hiszpanii w latrynie pełnej karaluchów (139).

Poza epatowaniem naturalistyczną grozą, widać tu jeszcze inny element. Littell pokazuje, pewne oblicze „banalności” w postrzeganiu przez bohaterów obrazów toczącej się wokół rzezi. Ogląda on koszmar, w którym uczestniczy poprzez wspomnienia z niedogodności cywilizacyjnych przeżytych w czasie hiszpańskich wakacji.

Łaskawe Jonathana Littella to melanz wielu nakładających się na siebie porządków. Składają się nań: „pamiętnikarska” narracja, dokumentalny wymiar *Dodatku*, dyskusyjna „suitowość”, wątpliwie uwznioślający wymiar *Oresteii* i seksualne ekscesy bohatera w onirycznym świecie schyłku III Rzeszy, jakby żywcem wyjętym z *Salo, czyli 120 dni Sodomii* Pier Paolo Pasoliniego. Powieść prowokuje mnóstwo pytań i wątpliwości, choćby o stosowność tego typu zabiegów używanych do opowieści, której jednym z tematów jest Zagłada. Może się bowiem nasunąć zastrzeżenie, czy Littell nie wpada w pułapkę estetyzacji, tak niefortunnej przy tym przedmiocie³⁷. Jednak to właśnie ten splot kiczu, horroru

³⁵ Zob. na przykład M. Mönninger, *The Banalisation of Evil*, „Die Zeit” 21.09.2006.

³⁶ Tamże.

³⁷ Nie wdając się w możliwe do obszernego rozbudowania szczegóły, przytoczę tylko krytyczny komentarz S. Lema, kwitującego koncept Manna z *Doktora Faustusa*, który usiłował pokazać niemiecką fascynację nazizmem przez pryzmat mitycznego paktu ze spersonalizowanym złem: „Jedynym w ogóle „diabelskim” problemem faszyzmu jest zjawisko amplitifikacji zła, jego molochowej elefantiazy i technicyzacji w maszynie państwa. Nie mogąc się dostać do sedna sprawy, literatura, mając we krwi swych tradycji zabiegi uwznioślające, próbuje je zastosować - najfatalniejszym skutkiem!” (*Filozofia*

i moralizatorskiego projektu tkwiący u podstaw *Laskawych* powoduje, iż, przy wszystkich zastrzeżeniach, które można mieć do różnych aspektów powieści, jest ona tak niepokojąca³⁸. I z tego powodu opowieść tego przedziwnego, hybrydycznego bohatera, zbudowanego z nadmiaru elementów o niejasnej spójności, pozostawia nas sam na sam z koszmarami sennymi, które w nas wyzwoliła³⁹. Jak się wydaje, są one po części spowodowane tym, że ostatecznie Maksymilian Aue niewiele będzie miał do powiedzenia o swych motywach nam, „braciom śmiertelnikom”. Wygląda bowiem na to, że własne doświadczenia zintegrowało bardziej jego ciało, nękanie huśtawką fizjologicznej udręki⁴⁰, niż umysł, pozornie zaprzątnięty ideą greckiej *dikè* i wsłuchany w odgłosy nadciągających *Laskawych*.

przypadku. Literatura w świetle empirii, Kraków 1975, t. II, s. 329). Inna, pochodna w pewnym sensie kwestia, wiąże się z zagadnieniem estetyzacji przemocy, o której przy okazji *Laskawych* mówiono. W tym wypadku, jak zwracano uwagę, istotna staje się odpowiedź na pytanie, kto jest za ową estetyzację odpowiedzialny: „obiektywny” kronikarz spisujący swoje wrażenia po latach czy bohater, przedmiot narracji (zob. P. Kuon, *From Kitsch' to Splatter: the Aesthetics of Violence in Jonathan Littell's „The Kindly Ones”* referat wygłoszony na konferencji *the Holocaust and WWII Today. On Jonathan Littell's „Les Bienveillantes”* - patrz przyp. 2). To zresztą konsekwencje zasadniczej cechy narracji pierwszoosobowej, ufundowanej na napięciu między „ja” przeżywającym a „ja” opowiadającym (zob. F. Stenzel, *Typowe formy powieści*, przeł. R. Handke, w: *Teorie form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, wyb. i oprac. R. Handke, Kraków 1980).

³⁸ L. Toner (*Jonathan Littell's „The Kindly Ones” and the ‘Scorched-earth’ Principle*”, tekst wygłoszony na konferencji *Writing the Holocaust and WWII Today. On Jonathan Littell's „Les Bienveillantes”* - patrz przyp. 2) porównała koncept Littella do wojskowej strategii „spalonej ziemi”. Autorka uznała, że nikt nie będzie mógł posłużyć się analogicznie skonstruowaną opowieścią o Zagładzie - brawurowa powieść Littella pozostawiła bowiem po sobie „spaloną ziemię” narracji.

³⁹ W tym duchu komentował powieść na przykład D. Mendelssohn (*Transgression...*, dz. cyt.). Według niego czytelnicza fascynacja *Laskawymi* powstaje pomimo tego (a może właśnie dlatego), że powieść oparta jest na dwóch, wydawałoby się wykluczających się aspektach narratorskiej konstrukcji. Zatem: albo Aue jest naszym „bratem śmiertelnikiem”, wobec którego czujemy współczucie w tym sensie, iż nie uważamy go za po prostu „niehumanoidalnego”, albo Maksymilian to opętany seksem homoseksualista i kazirodczy morderca. Kłopot z *Laskawymi*, zdaniem piszącego, polega nie na tym, że któryś z tych elementów postaci jest chybiony czy nieuzasadniony, ale przeciwnie, na tym, że oba zarysowane są wyraziście i konsekwentnie.

⁴⁰ Aue, gdy zaczyna swój monolog, zwierza się permanentnych zaparć, zaś jego wojennej karierze towarzyszą biegunka i mdłości. Ten fizjologiczny wymiar postaci narratora *Laskawych* jest jednym z najciekawszych elementów pomysłu Littella.

ABSTRACT

The central issue raised in the article concerns aesthetic and ethical consequences of the narrative strategy adopted by Littell - the main character's monologue. What does it therefore mean that its reader learns about the represented world (an element of which, after all, is also the Holocaust) from the perspective of a character constructed around the principle of amplification of *otherness* and even *alienation*, the narrator who at the same time begins his story with the phrase "the mortal brothers", establishing a relationship of closeness or identity? Moreover, what is the role of the device consisting in the multiplication of inter- and archi-textual references in the novel (to myths, literary texts, musical forms, thus to cultural constructs) while at the same time emphasizing the documentary and referential aspects of the text?

Final conclusion of the article is the assertion that Jonathan Littell's *The Kindly Ones* is a *mélange* of many overlapping orders. These include: the "memoir" narrative, the documentary dimension of *the Appendix*, the debatable "suite-like" character, the questionably lofty dimension of *The Oresteia* and the sexual excesses of the hero in the oneiric world at the decline of the Third Reich, as if taken straight out of Pier Paolo Pasolini's *Solo or the 120 Days of Sodom*. The novel raises many questions and doubts, such as about the appropriateness of the type of devices used in the story one of whose themes is the Holocaust. One may indeed infer that Littell falls into the trap of aestheticization, so unfortunate with this subject matter. But it is this very blend of kitsch, horror and moralizing project that is inherent to *The Kindly Ones*, which causes that for all the reservations one might have as regards various aspects of the novel, it is so disturbing. And for this very reason, the story of this strange hybrid hero, consisting of an excess of elements of uncertain consistency, leaves us alone with the nightmares it had roused in us.