

ER(R)GO

omówienia | komentarze | opracowania

Ślicznotka Hauptsturmführera Mengele- go. O krytycznej powieści Zyty Rudzkiej

Powieść Zyty Rudzkiej *Ślicznotka doktora Josefa*¹ można umieścić i rozpatrywać w kilku kontekstach oraz nurtach współczesnej literatury polskiej. Dwa możliwe ujęcia sygnalizuje Magdalena Rabizo-Birek w nocie zamieszczonej na okładce książki: „Pośród autorów podejmujących problematykę losów żydowskich w powojennej Polsce [...] Rudzka wyróżnia się perspektywą proponowanej wolności, lekkości i poczucia humoru. Jednocześnie, poprzez ukazanie ułomnej cielesności konkretnych ludzi, wpisuje się w krąg poszukiwań artystów takich jak Katarzyna Kozyra czy Paweł Althamer, którzy kompromitują konwencjonalne i wyidealizowane wyobrażenie ciała w kulturze”². To wstępne rozpoznanie, skoro pojawiło się na okładce, zapewne nie koliduje z intencją pisarki. Wszelako *Ślicznotkę doktora Josefa* można ujmować także w kontekście literackim nieco szerszym: pośród coraz liczniejszych ostatnio tekstów krytyczno-społecznych, zaangażowanych, penetrujących sfery życia zasadniczo marginalizowane. Mam na uwadze między innymi powieści: *Łzy* (2000) Grzegorza Strumyka, której bohaterami są bezdomni, *Gnój* (2003) Wojciecha Kuczoka, w którym podnoszona jest kwestia przemocy w rodzinie, ponadto sensacyjno-obyczajowe *Lustra* (1999) Małgorzaty Saramonowicz, podejmujące wszak wątek starości i związanego z nim cierpienia oraz problem eutanazji, czy wreszcie Jacka Baczaka *Zapiski z nocnych dyżurów* (1994), których „bohaterem” jest dom opieki społecznej³. W każdym razie powieść Rudzkiej – choćby z racji miejsca, w którym rozgrywa się jej akcja: domu spokojnej starości – lokuje się wśród dokonań uchodzących za projekcję autorskiej wrażliwości, empatii, zapuszczających się na marginesy społecznej egzystencji lub szerzej: egzystencji słabnącej, ułomnej. Z drugiej strony, a właściwie – jak notuje Rabizo-Birek – jednocześnie, książka ta wpisuje się w ekspansywny w ostatnich latach nurt literatury Holocaustu i jego społecznego oraz psychologicznego „dziedzictwa”. Podjęty temat traumy oraz miejsce akcji sytuuje dokonanie Rudzkiej między innymi w pobliżu wydanej pośmiertnie powieści Bogdana Wojdowskiego *Tamta strona* (1997), której bohaterami są ocalańcy z Zagłady, „starozakonni emeryci”, zebrani w podwarszawskim pensjonacie, znacząco przez autora nazwanym „Arka”, zaś przez bohaterów określonym mianem „domu przedpogrzebowego”. W podejmowanej tu lekturze *Ślicznotki doktora Josefa* rozpatrzmy najpierw motyw starości, będący zwornikiem obu wymienionych nurtów: społecznego zaangażowania oraz obrazującego traumę ocalonych z Zagłady.

W głośnych swego czasu i kontrowersyjnych zapiskach Baczak ukazywał cierpienie mieszkańców domu pomocy społecznej z punktu widzenia wrażliwego, współczującego – i nadmiernie może medytującego – pielęgniarza, zawierając przy tym pakt referencjalny z czytelnikiem⁴. Rudzka, kreując dom spokojnej starości, ukazuje go czytelnikowi zasadniczo z perspektywy pensjonariuszy. W powieści tej przeważa narracja personalna. Partie auktoralne, uwydatniane na początku kolejnych rozdziałów, przypominają didaskalia; ich zasadniczą funkcją jest zarysowanie sytuacji, statycznej sceny dialogowej oraz ujawniających się poprzez dialog psychicznych napięć. Rudzka ukazuje dogorywające życie, wyżywające się jeszcze w mówieniu; bohaterowie nieustannie z sobą dialogują, niektórzy ześlizgują się w sklerotyczny bełkot. Autorka nie idealizuje starców. Prezentuje schorowanych ludzi, licytujących się swymi dolegliwościami, często złośliwych, dokuczających sobie wzajemnie, dziecinniejących, a także – po ludzku – przechwalających się dziećmi, na których wizyty daremnie zresztą czekają. Sposób prezentacji pensjonariuszy zawdzięcza wiele doświadczeniom naturalizmu. Opisy są drastyczne, niekiedy prowokacyjne: „Siorbali, wypuszczali wiatry, sapali, bekali” (26); „Wyschnięci, pergaminowi, powyginani, o sterczących lędźwiach, wydętych brzuchach i skórze zwisającej jak nieświeże żaboty” (243); „Skóra twarzy przypominała tę, która pokrywa mosznę” (55). Te i podobne fragmenty stanowią o sygnalizowanym przez Rabizo-Birek rzekomo odkrywczym spojrzeniu na poddane działaniu czasu ludzkie ciało.

Niewątpliwie, utwór Rudzkiej wyrasta z inspiracji podobnych do tych, które rządzą tak zwaną sztuką krytyczną – odwołującą się do współczesności i ujawniającą stosunki władzy obecne w szeroko rozumianej kulturze, zwaną też sztuką ciała, *abject art*, transgresyjną, oraz dokonań jej reprezentantów, których obiektem jest cielesność chora, niepełnosprawna, stara, wykluczona z oficjalnej sfery wizualnej. *Ślicznotkę doktora Josefa*, w pewnej mierze także książkę Baczaka (zważmy, że jej bohater, pielęgniarz w domu opieki społecznej, nade wszystko jest artystą), zdaje się niejedno łączyć z prowokacyjnymi pracami nie tylko Althamera, posługującego się jako modelami ludźmi bezdomnymi (zaprezentowana w 1998 roku praca wideo *Tańczący* ukazuje taniec trzymających się za ręce nagich mężczyzn i kobiet), czy Kozyry, ale także Zbigniewa Libery i Artura Żmijewskiego. Wszyscy oni podejmują kwestię społecznych tabu związanych z ciałem: nagim, chorym, kalekim, starym, umierającym, z ciałem nieobecnym i niechcianym we współczesnej kulturze wizualnej, promującej cielesność młodą, zdrową i piękną. Libera jest twórcą między innymi pracy wideo *Obrzędy intymne* (1984, prezentacja 1986), rejestrującej proces pielęgnowania schorowanej starej kobiety, babci autora: karmienia, mycia, podmywania, przebierania. Intencją twórcy, w każdym razie

zamierzeniem zwerbalizowanym, potwierdzanym przez apologetów podobnych działań (w tym dokonań wymienionych wyżej twórców), jest zakłócenie zadomowionych w naszej kulturze wzorów piękna, wręcz jego tyranii – przecież nie naturalnego, ufundowanego na rozlicznych przymusach: pozbywania się owłosienia, odchudzania, nieustannej korekcji. Kozyra zasłynęła jako autorka wideo-instalacji *Łaźnia* (1997), prezentującej zwłaszcza stare, brzydkie kobiety, sfilmowane (bez ich zgody) w budapeszteńskiej łaźni. W innej pracy, *Olimpia* (1996), składającej się z serii trzech fotografii, polemicznie nawiązujących do słynnego, skandalicznego niegdyś płótna Édouarda Maneta, utrwalającego obowiązujący kanon kobiecego piękna (którego medium jest wizerunek urodziwej prostytutki), Kozyra ukazuje ciało chore i stare. Modelem na dwóch pierwszych fotografiach jest sama artystka, pozbawiona owłosienia, co jest efektem chemioterapii, na trzeciej zaś widzimy nagą, wychudzoną staruszkę, być może sfotografowaną w domu starców. Z kolei Żmijewski w pracy wideo *Sztuka kochania* (2001) zaprezentował ludzi w sytuacji wzajemnego okazywania sobie miłości, czułości, przywiązania, potrzeby ciepła, pożądania. Wśród modeli znalazły się osoby chore, stare; niektóre z ujęć realizowane były w domu opieki społecznej⁵. Nie miejsce tu na rozpatrywanie intencji, jakimi kierowali się twórcy wymienionych prac; nawet gdyby były one szlachetne, środki prowadzące do celu okazują się z punktu widzenia etyki co najmniej dyskusyjne. Warto jednak zwrócić uwagę, że na gruncie sztuk ikonicznych bodaj łatwiej jest aniżeli w literaturze (także mimowolnie) naruszyć tabu, wymknąć się regule stosowności, o co zresztą wspomniani twórcy zabiegają, chcąc dotknąć odbiorcę. Swoistą niekongruencję intencji i używanego (ikonicznego) medium przekazu uprzytomnia (raczej pozbawiony zamiaru prowokowania) niezatytułowany wiersz Tadeusza Dąbrowskiego, krytyczny wobec wynikającego z reguły stosowności „przeoczenia” tego, co „nieestetyczne”, a z tym – tego, co prawdziwie istotne: „Papieżowi ślina kapie / podczas głoszenia homilii. // Gdy mówi o materializmie / i o cywilizacji śmierci. // A kamerzysta zmieszany / ucieka pod niebo i kręci // monumentalną panoramę / Watykanu. Zrób najazd // na usta Papieża / z których kapie ślina. // Nie lękaj się co powie / kierownik produkcji. // Zrób zbliżenie na ślinę / wsiąkającą w ornat. // Zbliżenie na tyle duże / by przywracało wzrok”⁶.

Sięganie przez Rudzką w powieści *Ślicznotka doktora Josefa* po ostre środki wyrazu, eksponowanie fizjologii, „robienie zbliżeń”, wynika z podobnego, jak w przypadku wymienionych wyżej twórców, krytycznego stosunku wobec znamionującego współczesną kulturę Zachodu wyparcia ułomnej, niepodległej względem tyranii piękna cielesności oraz umierania, jego – by posłużyć się określeniami Philippe’a Ariès – wygnania, medykalizacji⁷. Styl powieściowej narracji bywa beznamiętny, a raczej wyzbyty oczekiwanej

przez czytelnika empatii: „Pensjonariusze psuli się szybko” (271); „O drugiej dwadzieścia w nocy Pani Leokadia stanęła w kolejce do rzeźni dla starych cierpliwokopytnych” (282). Zarazem jednak bohaterowie utworu sygnowani są w tekście imionami, poprzedzonymi określeniem „Pan” lub „Pani”⁸. Ten zatem ambiwalentny sposób prezentacji, nazywania, motywowany jest zapewne usiłowaniem przywrócenia podmiotowości ludziom, których nie tylko społeczeństwo, ale nierzadko rodzina wypiera na margines, wyklucza, czyniąc tabu; „Nietykalni jesteśmy, ot co” (156), powiada Pan Henocho. Znamienne, że jednym z kluczowych motywów powieści jest dotyk, a raczej jego brak.

Wyznaczające fabułę utworu sprzęgnięcie wątku współczesnego z uruchamianym poprzez wspomnienia pensjonariuszy wątkiem wspomnieniowym – obozowym, tkwi w podejmowanej przez autorkę problematyce, którą jest przywoływana – motywowana nie tylko kulturowo (medykalizacja), ale zwłaszcza ideologicznie, w tym przypadku rasowo i biologizacyjnie (nazizm) – tendencja do usuwania z pola widzenia tego co stare, chore, ułomne, wzbudzające niechęć, zgoła obrzydzenie, do amputowania wszystkiego tego co obce. Główna bohaterka powieści, Pani Czechna, jak również jej siostra, Pani Leokadia, są ofiarami eksperymentów medycznych doktora Mengelego, są Żydówkami. (Obie przeżyły obóz dzięki temu, że skłamały, iż są bliźniaczkami.) Zapewne Żydami są Pan Henocho i Pan Leon (Rabinowicz). Mnożąc zaskakujące zbieżności – skąd bowiem tylu pensjonariuszy o żydowskich korzeniach we współczesnym, stołecznym domu starców? – autorka osłabia werystyczny aspekt utworu. Przede wszystkim jednak ustanawia analogię między domem spokojnej starości i obozem koncentracyjnym; obóz staje się metaforą pensjonatu, pensjonat upodabnia się do lagru. Jakkolwiek zestawienie to wydaje się kontrowersyjne, prowokacyjne, nie należy przeoczać, że w obu przypadkach mamy do czynienia z instytucjami totalnymi, pełniącymi funkcję – jak to ujmują Erving Goffman – „zbiornicy odpadów”⁹. Z kolei Antoni Kępiński wskazuje, że jednym z istotnych niebezpieczeństw współczesnej cywilizacji technicznej jest postrzeganie człowieka w kategoriach użyteczności; w tej perspektywie o ludziach starych, zniedołężniałych, przewlekłe chorych „można by powiedzieć, że są bezużyteczni; w obozie przeznaczono ich »do gazu«. W społeczeństwie technicznym izoluje się ich w różnego rodzaju i typu domach opieki”¹⁰.

Jako realistyczno-naturalistyczną pochopnie zaklasyfikowała tę powieść Maria Jentys, ulegając sugestii społecznego tematu oraz modelu narracji¹¹. Już przecież groteskowa nazwa zakładu pogrzebowego, Pocałunek Edenu, konwencję tę podważa. O realizmie można by mówić, gdyby prezentacja dyrektora „pensjonatu”, przywodząca na myśl wizerunek obozowego oprawcy, esesmana, komendanta lagru, dyktowana była perspektywą bohaterów,

pensjonariuszy, którzy – jak się okazuje (coraz wyraźniej chwieje się reguła prawdopodobieństwa) – w większości są byłymi więźniami obozów koncentracyjnych. Jednakże to w języku wszechwiedzącego narratora znajdujemy formułę: „wyławiał chorych w czasie posiłków” (44), każącą myśleć o dokonywanych w lagrach selekcjach. To narrator powiadamia czytelnika o pensjonariuszkach sortujących w pralni bieliznę, na której wyhaftowano numery przynależne każdemu z pensjonariuszy. Ponadto bezpośrednio w mowie dyrektora pojawia się, motywowany zdarzającymi się ucieczkami pensjonariuszy, nakaz nakładania na ramię opaski ze słoneczkiem, a także stanowczo wyrażona przezeń sugestia, aby oddawali oni swe kosztowności w depozyt. Tak więc śniący się Pani Czechnie dyrektor zarządzający apel, każący stać na baczność, jest zarówno efektem obozowej traumy bohaterki – „Czy mogę powiedzieć o sobie, że jestem ocalona?” (225) – jak i wzmocnieniem ustanowionej przez pisarkę, wskazanej wyżej analogii.

Ślicznotka doktora Josefa nie jest jednak wyłącznie metaforą czy parabolą. Ukazywany w powieści świat nie poddaje się regułom prostego przekładu. Jej wymowę ideową, jak też odczytanie wpisanej w nią estetyczno-etycznej intencji, komplikuje, sygnalizowany w tytule, motyw kata i ofiary. W tej mierze Rudzka – autorka urodzona w roku 1964, której obcy jest imperatyw dawania świadectwa, wierności historycznej prawdzie – sili się na oryginalność. Tyle że prezentowany przez nią, lekceważący stereotypy – nie tylko niemartyrologiczny, ale także erotyczny, sadomasochistyczny – aspekt relacji „esesman – więzień (więźniarka)” znany jest zarówno badaczom problematyki obozowej, jak i sztuce; dość wspomnieć głośny film Liliany Cavani *The Night Porter* (*Nocny portier*, 1974) czy mniej znane opowiadanie Mariana Pankowskiego *Moja SS Rottenführer Johanna* (z tomu *Złoto żałobne* 2002). Trzeba jednak przyznać, że podobne ujęcia są w głównym nurcie sztuki nieczęste, marginalne¹².

W roli kata pisarka obsadziła doktora Josefa Mengelego, fanatyka eugeniki, genetyki rasowej, symbol medycyny selektywnej, dwudziestowieczne uosobienie cynizmu, okrucieństwa, sadyzmu, nazywanego „potworem”, „Aniołem Śmierci”¹³. Zarazem – dżentelmena, mężczyznę ujmującego, eleganckiego, o nieprzeciętnej inteligencji i urodzie, wrażliwego na sztukę, którego dzieci w Birkenau – zwłaszcza bliźnięta, na których przeprowadzał eksperymenty – nazywały „wujkiem”, a nawet „tata”. Niektórym z nich po latach trudno było uwierzyć w mroczną stronę osobowości Mengelego; jeden z więźniów wspomina: „Dla nas, dla bliźniąt, [był] jak tata, jak mama. Dla nas. Z drugiej strony był mordercą”; inny więzień przyrównał jego dwoistą naturę do doktora Jekylla i pana Hyde’a¹⁴. W każdym razie w powszechnym wyobrażeniu Mengele z niewątpliwego zbrodniarza bardzo szybko stał się

postać wręcz mitologiczną: nie tylko uosobieniem nazistowskich zbrodni, ale też demonizmu, absolutnego zła¹⁵. Już w powstałym w Birkenau w 1943 roku (roku przybycia Mengelego do Auschwitz) wierszu Leny Rapaport wystylizowany jest na szatana, anioła zagłady: „Jak szatan wszechpotężny, jak bicz i palec boży / Z przepastnych głębin nocy, z ciemnej wyszedłem otchłani, / [...] / Ja, wcielenie zniszczenia...”¹⁶. Proces demonizacji trwa nieprzerwanie w latach następnych: „Im dłużej jest poszukiwany, im dłużej nie można go znaleźć, tym wyraźniej stylizuje się go na esesmana potwora, który mordował, sterylizował i przeprowadzał selekcje bez mała równocześnie, jakby był wszechobecny w Brzezince, Monowicach, obozie macierzystym Auschwitz i obozach filialnych”¹⁷. Wprawdzie więzień doktor Miklós Nyiszli, „asystent” Mengelego, przeprowadzający w obozowym laboratorium sekcje zwłok, wspomina jako najbardziej nieludzkiego, zwyrodniałego zbrodniarza Trzeciej Rzeszy SS-Oberscharführera Ottona Molla, szefa krematoriów w Birkenau, w porównaniu z którym „nawet w Mengele można się było doszukać jakichś ludzkich uczuć”¹⁸, jednak to Mengele – we wspomnieniach byłych więźniów nieustannie obecny na rampie, dokonujący selekcji, morderca dzieci, owładnięty faustyczną manią – stał się ucieleśnieniem największych potworności. Ów zbrodniczy lekarz inspirował pisarzy i filmowców, znajdując zwykle odbiegające od historycznego pierwowzoru wcielenie – w dramacie Rolfa Hochhutha *Der Stellvertreter* (1963, *Namiestnik*), w powieściach: *Marathon Man* (1974, *Maratończyk*) Williama Goldmana, *The Boys from Brasil* (1976, *Chłopcy z Brazylii*) Iry Levina, *Time's Arrow or The Nature of the Offence* (1991, *Strzała czasu albo natura występku*) Martina Amisa, a także w zrealizowanych na podstawie niektórych z nich głośnych filmach: *Maratończyk* (1976) Johna Schlesingera, *Chłopcy z Brazylii* (1978) Franklina J. Schaffnera czy *Namiestnik* (2002) Constantina Costy-Gavrasa.

Figura Mengelego jest bez wątpienia, jako artystyczny temat, atrakcyjna. Atrakcyjność okazuje się zarazem podstawową jakością, o którą – sięgając po tę postać – zdaje się zabiegać Rudzka. Widoczne jest to już w pierwszym zdaniu powieści: „Kiedy po raz pierwszy [Czechna] stanęła przed doktorem Josefem, dwunastoletnia i naga, wyczuła jego zachwyty” (7). Aby w „doktorze Josefie” rozpoznać Mengelego, nie potrzeba szczególnej przenikliwości, stąd nazwisko to pojawia się dopiero na stronie dwieście dziesiątej. Niezależnie od tego, że nie wszystkie bliźnięta, które przeżyły spotkanie z Mengelem, mówią o nim, że był straszny, określenie „doktor Josef”, obecne w języku zarówno narratora, jak i Pani Czechny (23), brzmi zaskakująco familiarnie. Bardziej jednak zastanawia (pozostajemy przy kwestii atrakcyjności) wprowadzony przez Rudzką wątek erotyczny, nie tylko sadystyczny, ale wręcz sadyczny, przywodzący na myśl utwory sławnego markiza, z lubością ukazujące eks-

perymenty, których przedmiotem jest dziewczęca (dziewicza) niewinność. Rudzka wprawdzie nie epatuje seksualnością. Jej powieściowa wariacja (apokryf) na temat Mengelego zbudowana jest raczej z erotycznych sugestii, napomknień, śladów. Trudno jednak zgodzić się z Martą Cuber, bagatelizującą kwestię, jak ma się owa sensacja do historycznej prawdy¹⁹. Ignorując bowiem kwestię erotyzmu oprawcy z Auschwitz, zaprzepaszczamy możliwość rekonstrukcji autorskiego zamierzenia. Czy pisarce, autorce kilku dostrzeżonych, jednak nie przynoszących nadmiernej sławy książek, chodzi w pierwszym rzędzie o kwestie społecznie istotne (jak medykalizacja, funkcjonowanie ludzi obciążonych obozową traumą, demitologizujące naruszanie stereotypów związanych z lagrem lub – jak chce Cuber – o „nowe miejsce dla żydowskiej kobiety” w literaturze polskiej), czy przede wszystkim o mocniejsze zaistnienie na scenie literackiej, zgodnie z najlepszą z możliwych strategii, dzięki której istnieją Althamer, Kozyra, Libera, Żmijewski, a także Dorota Nieznalska czy Alicja Żebrowska – strategią skandalu, opartą na łamaniu kategorii stosowności²⁰. Jeżeli prawdą jest, że Mengele chorych nigdy nie dotykał²¹, a jakiegokolwiek bliższe związki z więźniami były dla tego zdecydowanego nazisty nie do pomyślenia, a zbliżenie płciowe niewyobrażalne²², zwłaszcza z Żydówką – podczas gdy wielu esesmanów utrzymywało kontakty płciowe z więźniarkami, zwykle poprzez gwałt – obsadzanie właśnie jego w roli erotycznej wynikałoby wyłącznie z chęci zaskoczenia, zyskania przychylności odbiorcy nastawionego na sensację czy tak pożądaną w kulturze współczesnej transgresję²³. Skąpe świadectwa, wedle których Mengele nakazywał w obozie wykonywanie zdjęć nagich więźniów lub poszczególnych części ciała, w tym organów płciowych²⁴ (co zapewne wynikało z pasji badawczej), czy też dotyczące zmuszania sióstr-bliźniaczek do odbywania stosunków seksualnych z innymi bliźniakami w celu przekonania się, czy bliźnięta będą płodzić bliźnięta²⁵, nie są wystarczającym uzasadnieniem (oczywiście w kategoriach stosowności, bo literaturze z zasady wolno wszystko) takiego np. *passusu*: „Bywało, że ją dotykał. Głaskał jej długie włosy, odgarniał do tyłu [...]. Gładził stożkowate piersi” (12). Znajdujemy też opis zdecydowanie śmielszy: „Kazał jej umalować się, zdjęć pasiak i tańczyć do śpiewu Słowiczka. Wyginała się z przymkniętymi oczami. Doktor Josef patrzył na jej łydki. Na jej twarde, zwarte pośladki. Obfitość rdzawych poskręcanych kłaków. Zdjął rękawiczkę. Pocierał nią o zaprasowane kanty spodni. W kącikach ust pojawiły się pęcherzyki śliny. [...] Przywołał ją. Podeszła. Patrzyli sobie w oczy. Plunął jej w twarz, nie spuściła głowy. Nawet nie oczyściła twarzy. Ślina wolno ściekała. Kopnął ją” (173–174). Zarówno w obszernej biografii Mengelego autorstwa Posnera i Ware’a, w przywoływanej pracy Klee (gdzie eksperymentom „Anioła Śmierci” poświęcono osobny rozdział), w pracy

psychiatry Liftona, we wspomnieniach Nyiszlego, jak też w artykule Heleny Kubicy²⁶ nie znajdziemy niczego więcej aniżeli wspomniane fotografowanie i zmuszanie bliźniąt do kopulacji, na temat seksualnego aspektu osobowości Mengelego w Auschwitz. Jeżeli nawet zachowania podobne do opisanych przez Rudzką miałyby miejsce i istniałyby na ten temat świadectwa, istotne pozostaje to, że w powszechnym wyobrażeniu sadyzm Mengelego wiązany jest z zadawaniem cierpienia i zabijaniem, wyzbytym zabarwieniem seksualnego. Tak czy inaczej, autorka odbiega od stereotypowego ujęcia, łamiąc tabu, unieważniając kategorię stosowności oraz być może – gdybyśmy odebrali jej przywilej poetyckiej licencji – fałszując rzeczywistość.

Łamanie konwencji w prezentacji świata koncentracyjnego oraz zakłócenie przez pisarkę – *notabene* będącą z wykształcenia psychologiem – potocznych wyobrażeń i wiedzy dotyczących związku kata i ofiary przejawia się także w tym, że Pani Czechna nie nienawidzi doktora Josefa. Ich wzajemna relacja polega na perwersyjnej, wcale nie jednostronnej, sadomasochistycznej grze. Młoda, piękna Żydówka, stająca się kobietą – nie w pełni dostępny dla nazisty obiekt seksualny – nie jest wyłącznie obiektem przemocy, lecz także podmiotem działania, świadomym swych, skromnych wprawdzie, przewag: „Ona jest tu po to, by on się nienawdził. [...] Może tylko mościć się w niej. Skalpelem. Strzykawką. Iglą. Bakteriami” (206). Mimo że dla doktora Josefa, równocześnie estety i sadysty²⁷, „obserwowanie jej bólu jest piękniejsze niż rzucenie jej ścierwa na taczkę” (207), „moszczenie” okazuje się wzajemne: „Taki ładny pan. Czysty. Pachniał pięknie. Mocno. Chciała być bliżej niego, bo wtedy nie czuła odoru spalonego ludzkiego mięsa, którym przesiąkła. [...] Zawsze miał doskonale uszyty mundur. [...] Lubiła przed nim stawać. Podnosić do góry ramiona. Obracać się w koło. [...] Czarowała go. Wpatrywał się w jej ciało” (90)²⁸. Piękne, młode i zdrowe ciało jest tym, co ocala Czechnę.

Ostatecznie jednak nie sadomasochistyczne relacje stają się w powieści najważniejsze, lecz emocjonalny chłód (wyeksponowany w tekście poprzez przeciwstawiony mu męczący upał), a zwłaszcza narcyzm. Psychoanalityk Tobias Brocher utrzymuje, że w Mengelem przejawiał się „narcystyczny aspekt sadyzmu”²⁹. W powieści Rudzkiej nad obrazami okrucieństwa górę bierze analiza psychologiczna (psychologizm to kolejny jej aspekt, zarazem nurt, w którym można ją rozpatrywać). Przedmiotem utworu nie jest jednak narcystyczny „Anioł Śmierci”, lecz Pani Czechna, już jako stara kobieta, z jej odbiegającą od normy obozową traumą. Można powiedzieć, że doktor Josef nie tylko zakaża jej ciało, ale także duszę czy – jak woleliby psychologowie – psychikę.

Badania wskazują, że kobiecie o skłonnościach masochistycznych nie sprawia rozkoszy poddawanie się przemocy obojętnie kogo, przeciwnie, wo-

bec obcych mężczyzn nierzadko demonstruje ona dumę i wyniosłość, co jest odwrotnością tego, czego pożąda od konkretnego partnera; bywa ponadto tak, że cechujące daną kobietę skłonności masochistyczne stają się niekiedy przyczyną jej uzależnienia od przestępcy³⁰. Doktor Josef jest obecny w życiu Pani Czechny do samego końca. Mąż właściwie nie ma do niej dostępu. Bohaterka powieści, będąc wewnątrz „pogruchotana” (9), jest jednocześnie dumna, wyniosła, próżna, z nieuzasadnionymi pretensjami, pretensjonalna – narcystyczna. Jest wręcz klinicznym obrazem narcyzmu³¹ – jako niezdolna do głębszego zaangażowania emocjonalnego, zakochana (podobnie jak historyczny Mengele) w siebie samej³², oziębła seksualnie (niegdyś – wobec męża), żądna podziwu (a w konsekwencji nielubiana przez koleżanki w pracy i raczej nie zyskująca zbyt wielu sympatii czytelnika). Jest „odmieńcem”, w każdym razie za wszelką cenę chce się pozytywnie wyróżniać spośród pensjonariuszy. Tę odmienność hodzi w sobie niejako *ab origine*, od spotkania z Mengelem. Już w obozie „była inna. Nie płakała. Jakby nie czuła zimna. Odoru” (8). Ta nadzwyczajna odporność na zimno – doktor Hans jest zdumiony, że nie zamrzła stojąc nago, przez kilka godzin, na śniegu, nawet „nie czuła zimna” (210) – a także emocjonalny chłód zdają się być zaszczepione jej przez Mengelego (podobny wątek – z optymistycznym zwieńczeniem – znamy z *Królowej Śniegu* Andersena). W domu starców bohaterka nieustannie podkreśla swą fizyczną i intelektualną sprawność, dba o swój wygląd, zachowując dystans wobec współpensjonariuszy. Zarazem pragnąc za wszelką cenę wzbudzić podziw, przedstawia się nawet jako... Miss Auschwitz.

Narcystycznemu skrzywieniu bohaterki towarzyszy inny rodzaj regresji. Dotyczy on zresztą nie tylko jej. Starość, w której bohaterowie usiłują się jakoś zadomowić, oswoić ją, bywa na tyle doskwierająca, że ci spośród nich, którzy są byłymi więźniami... tęsknią za obozem. Ta specyficzna nostalgia dyktowana jest wspomnieniem utraconego dzieciństwa, ojcowskich uczuć, minionej młodości, sprawności fizycznej. „Tęsknię za obozem. [...] Tam moje dzieciństwo. [...] Tam byłem dzieckiem, bo byłem z tatą” (162). Z perspektywy obecnego, „skurwionego” życia w domu starców – wspomina lager z pewną nostalgią Pan Miron: „Staliśmy w śniegu. Boso. W podartych łąkach. Nawet kataru człowiek nie dostał” (186). Najradykałniej tęsknota ta objawia się w przypadku męża Pani Leokadii, alkoholika, który kazał jej odziewać się w pasiaki i ją musztrować; „Pomimo bólu, chętnie poddawała się musztrom. [...] Rozumiała go. Nie tęsknił do obozu. Tęsknił za swoim dzieciństwem. Nawet za tym wszawym, z krostami i na czworakach” (178). Także Pan Leon, który początkowo, zapewne z racji żydowskich korzeni, wyrzekł się dzieciństwa, zaparł się nawet zmarłych bliskich, ostatecznie „dobrze czuł się tylko w obozie. Przed przyjazdem tutaj [do domu starców] odwiedzał obóz raz w roku” (277).

Lekcja płynąca z lektury *Ślicznotki doktora Josefa* nie jest wszakże pesymistyczna. Przy czym to nie wpisany w powieść, wzmiankowany przez Rabizo-Birek, humor posiada walor ocalający – raczej nieśmieszny, bo niewybredny. Dialog o sikaniu do umywalki, padające z ust staruszka zdanie: „Dziś ktoś mi nasrał do łóżka” (35), wzmianka o dystrybutorze papieru toaletowego dla jednoręcznych czy o pocztówkach malowanych przez beznogich i bezrękich artystów „zadkami” – po prostu nie bawią. Podobnie nie jest zabawne nieustannie ponawiane przez Panią Benię, kierowane do współpensjonariuszy pytanie, czy wolą być pochowani, czy spaleni (zwłaszcza że kremacja kojarzy się czytelnikowi z krematorium). Śmiać się można bowiem z gapiostwa, nie zaś ze starczej sklerozy. Tak nakazuje stosowność. W sposób bardziej przekonujący lekcji optymizmu pisarka udziela czytelnikom – starym na teraz, młodym na przyszłość – ustami Pana Leona: „Umarli pełnią ważną rolę. Oni nam mówią, że jeszcze macie coś tam przed sobą” (265). Naznaczona przez los protagonistka utworu, Czechna, uparcie wierzy, że najważniejsze jest wciąż przed nią: „ja chciałbym jeszcze coś przeżyć” (21). Decyduje się więc, już po raz trzeci, tym razem po śmierci siostry, na ucieczkę z pensjonatu; tuż przed wymknięciem się powiada do młodego kierowcy karawanu: „Tak bardzo chce się żyć” (285).

Kim jest ów tajemniczy mężczyzna, pracownik firmy Pocałunek Edenu, którego ciało wydało się Czechnie „młode, soczyste. Bardziej zwierzęce niż ludzkie” (283), i który zamiast odjeżdżać z martwym ciałem Leokadii, w finałowej scenie powieści podąża za wymykającą się w stronę miasta, kurczowo chwytającą się życia, Czechną? W zakończeniu utworu rzeczywistość zdaje się stygnąć: znika nagle uciążliwy upał, lato dobiega końca, przed chwilą padał grad. Może ów mężczyzna jest odmłodzonym i powabnym Charonem, przybywającym, aby i Czechnę, wraz z siostrą, zabrać na drugi brzeg, a może Aniołem Śmierci, w którego Charon przeobraził się w folklorze współczesnej Grecji³³. Może jest Aniołem Śmierci, który w tradycji żydowskiej (jako *Malach ha-Mawet*) przychodzi do człowieka w jego ostatniej godzinie, kładąc kres życiu, niekiedy – jak w Talmudzie – utożsamianym z Szatanem (Samaelem)³⁴. Może jednak – a może zarazem – tym „aniołem”, z którym los związał bohaterkę w Auschwitz – na zawsze; znamienne, że w ludowych opowieściach żydowskich Anioł Śmierci przybiera postać znamienitego lekarza, jednocześnie przebiegłego, mającego w swej władzy choroby, plagi, dręczącego człowieka, brutalnego, wyzbytego miłosierdzia, odbierającego przedwcześnie życie³⁵. Doktor Nyiszli, wspominając zbrodnicze praktyki Mengelego, zauważa: „Następuje tu [w Birkenau] jedyny w swoim rodzaju w medycynie przypadek, że w tym samym momencie umiera dwoje bliźniąt i powstaje możliwość dokonania sekcji ich zwłok. Czy zdarza się gdzie

indziej na świecie taki graniczący z cudem przypadek, aby obaj bliźniacy umarli jednocześnie i można było dokonać sekcji ich zwłok?!³⁶.

Niezależnie od symbolicznej wymowy sceny końcowej (kim jest ów mężczyzna i dlaczego podąża śladem Czechny?), *Ślicznotka doktora Josefa* jest zrodzoną z zapewne czystych intencji, pod względem artystycznym celowo prowokacyjną (wszelako mniej niestosowną niż liczne prace przedstawicieli sztuki krytycznej) apologią życia w jego najlichszej nawet postaci. Jest tekstem wymierzonym w kryterium użyteczności człowieka, zwróconym przeciwko wszelkim formom wykluczenia, wyparcia, unicestwienia – motywowanym biologicznie, rasowo, medycznie, estetycznie bądź w jakikolwiek inny sposób.

Przypisy:

¹ Zyta Rudzka, *Ślicznotka doktora Josefa*, Warszawa, Jacek Santorski & Co, Inanna 2006. Cytaty z powieści lokalizuję bezpośrednio w tekście.

² Magdalena Rabizo-Birek, [nota], W: Rudzka, *Ślicznotka...*, s. IV okł.

³ Proza Baczaka wzmiankowana jest jako kontekst *Ślicznotki...* w recenzji Marty Cuber, *Wszyscy pomrzemy*, „Nowe Książki” 2006, 9 (1051), s. 69, oraz Bernadetty Darskiej, *Blisko śmierci przez całe życie*, „Kresy” 2006, 4 (68), s. 199.

⁴ Zob. Arkadiusz Morawiec, *Estetyczne, metafizyczne, etyczne (i wątpliwości) – „Zapiski z nocnych dyżurów” Jacka Baczaka*, W: *Antynomie wartości. Problematyka aksjologiczna w literaturze i dydaktyce*, red. Arkadiusz Morawiec, Renata Jagodzińska i Anna Klepaczko, Łódź, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Humanistyczno-Ekonomicznej 2006, s. 193–213.

⁵ Szerzej na temat sztuki krytycznej zob. Izabela Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa, Sic! 2002.

⁶ Tadeusz Dąbrowski, *** [Papieżowi ślina kapie], „Studium” 2004 (44–45), 2–3, s. 30.

⁷ Philippe Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. Eligia Bąkowska, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1989, s. 549–590.

⁸ Określenie „pensjonariusz Leon Rabinowicz” (94) stanowi wyjątek, jako efekt – lokalnie zastosowanej w narracji – perspektywy mało empatycznego personelu.

⁹ Erving Goffman, *Charakterystyka instytucji totalnych*, przeł. Zbigniew Zwoliński, W: *Elementy teorii socjologicznych. Materiały do dziejów współczesnej socjologii zachodniej*, red. Włodzimierz Deczyński, Aleksandra Jasińska-Kania, Jerzy Szacki. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1975, s. 167 (klasyfikacja instytucji totalnych, spośród których znalazły się domy starców i obozy koncentracyjne, na s. 150–151).

¹⁰ Antoni Kępiński, *Rytm życia*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1994, s. 134.

¹¹ Zob. Maria Jentys, *Nietykalni, niewidzialni*, „Twórczość” 2006, 10 (731), s. 125.

¹² Warto nadmienić, że *Nocny portier*, a także *Salon Kitty* (1976) Tinta Brassa i *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* (1975, *Salò, czyli 120 dni Sodomy*) Piera Paola Pasoliniego miały udział w ukształtowaniu się w latach 70. odmiany filmu pornograficznego, określanej mianem *Il sadiconazista*. To wprawdzie margines marginesu głównego nurtu kina, jednak produkcje pornograficzne stanowią istotny procent wszystkich oglądanych filmów.

¹³ Por. „Jego szyderczy uśmiech i łagodny, lecz śmiertelny dotyk usprawiedliwiały nadanie mu przydomka »Anioł Śmierci«” (Gerald L. Posner, John Ware, *Mengele. Polowanie na Aniola Śmierci*, przeł. Piotr Nowakowski, Kraków, Universitas 2000, s. 15).

¹⁴ Zob. Robert Jay Lifton, *The Nazi Doctors. Medical Killing and the Psychology of Genocide*, New York, Basic Book 1986, s. 355–356.

¹⁵ Zob. Lifton, *The Nazi Doctors*, s. 337.

¹⁶ Lena Rapaport, „Mengele – czyli tylko ciało”, W: *Na mojej ziemi był Oświęcim...*, red. Adam A. Zych, cz. 2, Oświęcim, Wydawnictwo Państwowego Muzeum w Oświęcimiu 1993, s. 303.

¹⁷ Ernst Klee, *Auschwitz. Medycyna III Rzeszy i jej ofiary*, przeł. Elżbieta Kalinowska-Styczeń, Kraków, Universitas 2001, s. 465–466.

¹⁸ Miklós Nyiszli, *Pracownia doktora Mengele. Wspomnienia lekarza z Oświęcimia*, przeł. Tadeusz Olszański, Warszawa, Czytelnik 1966, s. 65.

¹⁹ Cuber, *Wszyscy pomrzemy*, s. 69.

²⁰ Na temat nie/stosowności w obrazowaniu Holokaustu i lagru zob. *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. Michał Głowiński [i in.], Kraków, Universitas 2005, s. 7–20; Arkadiusz Morawiec, *Lagerland, czyli o rzeczywistości w topos przemienionej*, W: *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, red. Aleksander Głowczewski i Maciej Wróblewski. Toruń, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2007.

²¹ Por. „Trzymał się z dala od chorych, nigdy nie widziałem, by dotknął jakiegokolwiek chorego więźnia”, „Nie brudził sobie rąk” (świadczenia Juliana Rybki i Kazimierza Czelnego; cyt. za: Klee, *Auschwitz...*, s. 449, 466). *Notabene*, monografia Klee jest podstawowym źródłem, z którego obficie czerpie Rudzka, kreując ze sporą dozą swobody bohaterów-oprawców (nie tylko Mengelego) i powieściowe motywy, a nawet wykorzystując niektóre sformułowania. Np. czytamy w powieści o Mengelem, że „nie musi już badać nocnego niepokoju ptaków wędrownych zamkniętych w klatkach. Rozcinać królicze mózgi wstrząśnięte szewskim klepakiem” (205); w książce Klee mowa jest o projektach finansowanych przez Niemiecki Komitet Badań Naukowych i Radę Naukową Rzeszy, m.in. badaniach dr. Franza Groebbelsa, który zgłębia „nocny niepokój ptaków wędrownych zamkniętych w klatkach”, oraz prof. Heinricha Kalbfleischa, badającego „wstrząśnienie mózgu u królików, »które w różnym rytmie uderzane są w głowę z pomocą szewskiego klepaka«” (s. 63). Ponadto, każąc Mengelemu rozmyślać z sadystyczną rozkoszą o „ssaniu szmaty” przez ofiarę, obłądnie dosięgającym więźniów „na słonej wodzie”, autorka przypisuje mu zbrodnie dokonywane przez innych lekarzy, zwłaszcza w KL Dachau (Klee, *Auschwitz...*, s. 235–247). Z kolei szczegółowa charakterystyka doktora Hansa jest wierną repliką charakterystyki dr. Hansa-Wilhelma Königa (Klee, *Auschwitz...*, s. 396–400), zaś włożona w jego usta fraza „publiczne szczepienia ochronne dla Urzędu Zdrowia” (398) – kryptocytatem (Klee, *Auschwitz...*, s. 398).

²² Zob. Lawrence Rees, *Auschwitz. Naziści i „ostateczne rozwiązanie”*, przeł. Paweł Stachura, Warszawa, Prószyński i S-ka 2005, s. 145.

²³ Uwodzicielem i deprawatorem kobiet, jednak przede wszystkim wcieleniem zła, Szatana, jest wzorowany na Mengelem Doktor, jeden z protagonistów dramatu *Namiestnik Hochhutha*. Obszernie na temat „transgresyjno-emancypacyjnych dążeń artystów” zob. Dariusz Bawoń, „Epifania Złego w kulturze i sztuce współczesnej: blasfemia, okrucieństwo, perwersyjny erotyzm”, W: *Antynomie wartości...*, s. 11–48.

²⁴ Zob. Klee, *Auschwitz...*, s. 453.

²⁵ Posner, Ware, *Mengele...*, s. 60.

²⁶ Helena Kubica, *Dr Mengele i jego zbrodnie w obozie koncentracyjnym Oświęcim-Brzezinka*, „Zeszyty Oświęcimskie”, 1993, 20, s. 325–389.

²⁷ Por. jednak: „Wydaje się, że Mengelem powodował czysty sadyzm, chociaż zeznania ofiar podkreślają tylko jego całkowitą obojętność na cudze cierpienie, nie mówią natomiast czy sprawiało mu to przyjemność” (Posner, Ware, *Mengele...*, s. 67).

²⁸ Opis Rudzkiej zapewne inspirowany jest sposobem, w jaki Mengele dokonywał w szpitalu obozowym selekcji, a ściślej – książką Klee: „Trzeba było się pokazać, podnieść ramiona i obracać się w koło. W ten sposób badanie obejmowało całe ciało” (zeznanie Jeanne Israel; cyt. za: Klee, *Auschwitz...*, s. 449).

²⁹ Zob. Posner, Ware, *Mengele...*, s. 67.

³⁰ Zob. Kazimierz Imieliński, *Kobieta i seks*, Warszawa, Krajowa Agencja Wydawnicza 1989, s. 219, 223.

³¹ Por. Imieliński, *Kobieta i seks...*, s. 213–214; Kazimierz Pospiszyl, *Narcyzm. Drogi i bezdroża miłości własnej*, Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne 1995, s. 63–68; Karen Horney, *Nowe drogi w psychoanalizie*, przeł. i wstęp Krzysztof Mudyń, Poznań, Rebis 2001, s. 81–92 (rozdz. *Koncepcja narcyzmu*). Horney wspomina o wspólnym podłożu i przeplataniu się, tworzących charakter jednostki, tendencji masochistycznych i narcystycznych, wskazując, że w formie rozwiniętej tendencje te są sposobami radzenia sobie z życiem w sposób bezpieczny (Horney, *Nowe drogi...*, s. 89, 228).

³² Pierwsza żona Mengelego, Irene, wspominała o jego samouwielbieniu, twierdziła, że lubił stawać przed wielkim lustrem, podziwiając gładkość swojej skóry (zob. Posner, Ware, *Mengele...*, s. 86). Podobnie Czechna: „Długo oglądała się w małym, owalnym lusterku. Była dumna ze swojej gładkiej cery” (10).

³³ Zob. Władysław Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1988, s. 147.

³⁴ Zob. *Encyclopaedia Judaica*, red. Cecil Roth, Geoffrey Wigoder, Vol. 2, Jerusalem, Keter 1978, s. 952–956.

³⁵ Zob. *Encyclopaedia Judaica...*, s. 954.

³⁶ Nyiszli, *Pracownia doktora Mengele...*, s. 43.

