

Małgorzata Golik

Akademia Ignatianum w Krakowie

Pisarstwo Imre Kertésza jako sposób ocalenia racji życia po Zagładzie

The writing of Imre Kertész as a way to retain a reason for living after the Holocaust

Słowa kluczowe

Imre Kertész, Holocaust, Auschwitz, katharsis, mit Syzyfa, pisarstwo, literatura, los, trauma

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest pisarstwu Imre Kertésza (1929–2016), węgierskiego noblisty ocalonego z Holocaustu, któremu własna twórczość literacka pozwalała uporać się z przeżyciami z przeszłości, a zarazem umożliwiała funkcjonowanie w powojennym świecie. Dzięki pisarstwu oswoił on traumę pobytu w obozach koncentracyjnych, przewycięzał też towarzyszące mu przez całe życie pragnienie popełnienia samobójstwa. W takim właśnie autobiograficznym kontekście odwoływał się w swoich rozważaniach do zakorzenionego w kulturze europejskiej pojęcia *katharsis* oraz do mitu Syzyfa.

Keywords

Imre Kertész, Holocaust, Auschwitz, catharsis, Sisyphus myth, writing, literature, fate, trauma

Summary

The article focuses on the literary works of Imre Kertész (1929–2016), a Nobel Prize winner and Hungarian Holocaust survivor, whose own writings allowed him to face his past experiences and enabled him to function in the post-war world. Through his writing, Kertész was able to reconcile with the trauma of living in the camps and overcome a lifelong desire to commit suicide. In this autobiographical context, he reflected on the rooted in European culture concept of catharsis, and on the myth of Sisyphus.

Pisarstwo Imre Kertésza jako sposób ocalenia racji życia po Zagładzie

Muszę skończyć z bezczynnością, wydostać się z tej ciszy! (...)
 Tak, milczenie jest prawdą. Ale ta prawda jest niema,
 a rację mają ci, którzy mówią. Muszę mówić. Więcej: muszę działać.
 Muszę spróbować prowadzić takie życie, które sprawi,
 że moje istnienie nabierze sensu¹.

I. Kertész, *Angielska flaga*

Zmarły w 2016 roku węgierski noblista Imre Kertész był jednym z wielu pisarzy, którzy własne obozowe przeżycia zawarli w twórczości literackiej. Do grona literatów konfrontujących się w swoich książkach z tematem ocalonych z Holocaustu należeli też między innymi Primo Levi, Jean Améry, Tadeusz Borowski czy Paul Celan. Dla każdego z nich trauma okazała się jednak zbyt duża, doprowadzając ich w ostateczności do samobójstwa. Śledząc twórczość Kertésza, będącą dla niego miejscem konfrontacji z własnym doświadczeniem, a także źródłem przemyśleń i sposobem opisywania swoich stanów wewnętrznych, można zauważyć, że stała się ona również polem, na którym możliwe było szukanie utraczonego w Auschwitz sensu życia oraz przywrócenie racji własnego istnienia.

Pisarstwo Kertésza nie jest więc jedynie przestrzenią, gdzie realizował się talent literacki twórcy, ale stanowi również czynność, której wykonywanie pozwalało mu na funkcjonowanie po wojennej traumie. Konfrontowanie się w powieściach z przeszłością było dla Węgra trudne, ale jednocześnie łatwiejsze niż udawanie, że to, co wydarzyło się w obozie, nie zdefiniowało całego jego późniejszego życia. Aby wytłumaczyć, czym dla I. Kertésza było jego pisarstwo, warto zestawić je z kategorią *katharsis* oraz z mocno zakorzenionym w kulturze europejskiej mitem Syzyfa, z którym noblista mierzył się między innymi w powieści *Fiasko*².

Katharsis (starogr. κάθαρσις – dosłownie „oczyszczenie”) należy do jednej z podstawowych i najważniejszych kategorii antycznej estetyki, która określa sposób oddziaływania dzieła na samopoczucie odbiorców. Pojęcie *katharsis* utrwaliło się w estetyce i teorii literatury dzięki Arystotelesowi,

¹ I. Kertész, *Angielska flaga*, Warszawa 2004, s. 85.

² I. Kertész, *Fiasko*, Warszawa 2003.

który w swojej słynnej definicji tragedii w VI księdze *Poetyki* określił działanie akcji tragicznej na widza jako wzbudzenie doznań litości i trwogi, a zarazem „oczyszczenie” z takich doznań. Z kolei w XX wieku zaczęto stosować w psychoanalizie „metodę katartyczną”, a pojęcie nabrało przede wszystkim wymiaru psychologicznego³. W kontekście twórczości noblisty pojawia się ono jednak jeszcze w innej formie, przetworzonej przez I. Kertésza. Oczekuje on bowiem, że jego pisarstwo pozwoli mu uporać się z przeżyciami wojennymi, a każda kolejna książka „oczyści” go z nieznośnego dziedzictwa. W tym wypadku *katharsis* miałoby więc dotyczyć się nie tyle odbiorców literatury, ile samego twórcy.

Inne spojrzenie ma też I. Kertész na wielokrotnie wykorzystywany przez literatów mit, w którym przywoływana jest postać Syzyfa (starogr. Σίσυφος), syna Eola, założyciela i króla miasta Efyra (późniejszego Koryntu)⁴. Po swojej śmierci został on ukarany przez bogów za zdradę sekretu straszliwą pokutą. Miał on bowiem wtaczać na szczyt wysokiej góry ciężki głaz, który za każdym razem wymykał się mu z rąk i staczał w dół. Tę czynność powtarzał więc bez końca, mając świadomość, że nie osiągnie nigdy zamierzonego celu. W kulturze popularnej syzyfowa praca stała się synonimem pracy wymagającej ustawicznych i często bezskutecznych wysiłków⁵.

Zarówno kategoria *katharsis*, która jest celem nadrzędnym twórczości literackiej noblisty, jak i pojawiający się wprost lub w postaci jedynie odniesień lub sugestii mit Syzyfa stanowią widoczny trop w interpretacji dzieł I. Kertésza.

Czy można przestać pisać?

Bohater powieści *Fiasko*, Köves, sam będący pisarzem, przywołuje sytuację, w której znalazł się jako czternastoletni chłopiec⁶. Wówczas to

³ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2002, s. 239.

⁴ J. Parandowski, *Mitologia: wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Londyn 1992, s. 208-209.

⁵ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1991, s. 1128-1129. Warto przywołać chociażby *Syzyfowe prace* Stefana Żeromskiego czy *Mit Syzyfa* Alberta Camusa. Interpretacja francuskiego egzystencjalisty, w której porównuje on trud życia do syzyfowej pracy, gdzie wciąż należy podejmować próby mimo świadomości poniesienia klęski, wydaje się najbliższa pisarstwa I. Kertésza.

⁶ Z powodu powtarzających się w twórczości noblisty imion bohaterów powieści warto przypisać ich konkretnym utworom: *Los utracony* – György Köves, *Fiasko* – Köves,

przez mniej więcej pół godziny stał oko w oko z wycelowaną w niego lufą karabinu maszynowego załadowanego ostrą amunicją. Stwierdza jednak: „Opisać tych okoliczności, normalnym, że tak powiem, językiem po prostu się nie da”⁷. I. Kertész podkreśla, że Auschwitz niewątpliwie należy do niego, do Żyda, ale wraz z tym przerażającym dziedzictwem jako Żyd utracił swój język. Tłumaczy, że na jego dzieciństwie odcisnęło piętno pewne szczególne doznanie, z powodu którego wiele cierpiał, ale nic z niego nie rozumiał, nie potrafił go uchwycić ani nazwać. Czuł, że jest uczestnikiem jakiegoś ogromnego, powszechnego kłamstwa, które równocześnie uznawane jest przez innych ludzi za prawdę – i to wyłącznie z własnej winy, przez niezrozumienie, pisarz uważa je za kłamstwo. Początkowo Węgier nie zdawał sobie sprawy, że to doznanie związane jest z językiem i że w istocie rzeczy jest podświadomym sprzeciwem wobec społeczeństwa, którego był częścią i które próbowało mu wmówić, że zagrożenie, w jakim musiał żyć, jest zwyczajnym losem. Pisze: „(...) język, który jest językiem innych, język, który jest świadomością zubożonego społeczeństwa, język, który zawsze czyni z wykluczonych przypadki szczególne i nadzwyczajne, obce: on, oni czy ten – to jest jeden i ten sam język, który obozowe wykluczenie ostatecznie przypieczętował w poobozowej epoce”⁸.

Noblista jest świadomy, że w pisaniu o Zagładzie ukształtował się rodzaj obozowego konformizmu, gdzie Holocaust przedstawia się w sposób sentymentalny. Powstał niezgodny z prawdą kanon i tabu, a także rytualny świat języka, który to opisuje i przedstawia. Narodził się gotowy do spożycia produkt, tworzący zaprzeczenie tego, czym w rzeczywistości był kacat. W ten sposób powstał obraz zakłamanego Auschwitz. W jednym z esejów pisarz zaznacza: „(...) na miano kiczu zasługuje każdy utwór, który implicite nie mówi o długotrwałych etycznych konsekwencjach Auschwitz, który zakłada, że Człowiek pisany wielką literą, a wraz z nim cała idea humanizmu – wyszły z Auschwitz nie zranione”⁹.

W *Języku na wygnaniu* I. Kertész przywołuje myśl Alberta Camusa, wedle której twórca jest najbardziej absurdalną postacią. A zwłaszcza jest nią autor, który pragnie przekazać swoje doświadczenie. Widać to wyraźnie, kiedy Köves złożył napisaną przez siebie powieść do druku

Kadysz za nienarodzone dziecko – B., *Likwidacja* – B. oraz Keserű. Z kolei bohaterem zbiorów esejów jest sam I. Kertész.

⁷ I. Kertész, *Fiasko*, dz. cyt., s. 23-24.

⁸ I. Kertész, *Język na wygnaniu*, Warszawa 2004, s. 177.

⁹ Tamże, s. 125.

i otrzymał z wydawnictwa informację, że artystyczne ujęcie opisanych przez niego przeżyć jest nieudane i nie znajdzie się zainteresowany taką książką odbiorca. Powieść opowiadała bowiem o czternastolatku, który trafił do obozu koncentracyjnego i nie pojmował, co się dookoła niego dzieje. Köves stwierdza: „Mnie też irytują zawodowi humaniści, bo w swoich pragnieniach dążą do tego, żeby mnie zniszczyć: chcą unieważnić moje doświadczenia”¹⁰. Badaczka literatury dotyczącej Holocaustu Barbara Foley w swoim esejku podkreśla: „(...) niektóre z dominujących strategii literackich odziedziczonych po burżuazyjnym liberalizmie dowiodły swojej niewystarczalności do wytłumaczenia pełnego wymiaru Holocaustu”¹¹.

I. Kertész musiał przeżyć wszystko, co opisuje w swoich powieściach, dlatego że urodził się Żydem, na co nie miał wpływu. Z kolei bycie pisarzem to wynik jego wolnego wyboru, podjętej decyzji, choć w wytłumaczeniu tego wyboru pełen jest sprzeczności i wykluczających się twierdzeń. Dlatego w *Kadysz za nienarodzone dziecko* bohater B. odpowiada sobie, że pisze, gdyż czuje taki przymus i ponieważ pisząc, prowadzi się dialog: „(...) dopóki istniał Bóg, prawdopodobnie prowadziliśmy dialog z Bogiem, a teraz, kiedy Bóg już nie istnieje, człowiek może prowadzić dialog z innymi ludźmi czy w najlepszym razie z samym sobą”¹². Udzielane sobie odpowiedzi nie dają mu satysfakcji, zadaje więc pytanie o istotę pisarstwa raz za razem. W jednej z możliwych według B. odpowiedzi stwierdza, iż prawdopodobne jest, że w pisaniu szukał ucieczki i ratunku dla samego siebie. Poprzez to pragnął ocalenia własnego świata duchowego i szansy zachowania go dla siebie lub dla kogokolwiek innego. Następnie, polemizując z poprzednimi stwierdzeniami, B. dodaje, że pojął naturę swojej pracy pisarskiej, „(...) która w istocie rzeczy nie jest niczym innym, jak dalszym kopaniem sobie grobu, który inni zaczęli dla mnie kopać w powietrzu”¹³. W artykule dotyczącym pisarstwa noblisty Michael Bachmann podkreśla: „Kertész nalega, żeby być nie świadkiem, ale pisarzem”¹⁴. Dlatego w swoich powieściach powiela życie, jak gdy-

¹⁰ I. Kertész, *Fiasko*, dz. cyt., s. 44.

¹¹ B. Foley, *Fact, Fiction, Fascism: Testimony and Mimesis in Holocaust Narratives*, „Comparative Literature” 1982, nr 4, s. 359. W oryginale: „In this essay I have suggested that some of the dominant literary strategies inherited from bourgeois liberalism have proved insufficient to account for the full dimensions of the Holocaust”.

¹² I. Kertész, *Kadysz za nienarodzone dziecko*, Warszawa 2003, s. 29.

¹³ Tamże, s. 42.

¹⁴ M. Bachmann, *Life, Writing, and Problems of Genre in Elie Wiesel and Imre Kertész*,

by samo pisanie także było rodzajem egzystencji, „(...) a przecież wcale nim nie jest, nie może się z nim nawet mierzyć, nie można go nawet do życia porównać, i takim sposobem, w momencie kiedy zaczynamy pisać, zaczynamy pisać o życiu i skazujemy się na porażkę”¹⁵. Także bohater B. zdaje sobie sprawę, że pisząc, powtarza własne życie, a wynika to prawdopodobnie stąd, że sam pragnie zrozumieć swoje doświadczenie. Chce się dowiedzieć, co oznacza nadal mieć nadzieję: „(...) dlatego będę pisał jak maniak, wytrwale i bezustannie, aż wreszcie się dowiem, a potem nie będę miał już po co pisać”¹⁶. Podobny mechanizm zauważył David G. Myers u innego autora piszącego o doświadczeniu Auschwitz: „Dla Leviego, życie po Holocauście zaczyna się założeniem, że jest odpowiedzialny za zabitych i pozbawionych głosu”¹⁷.

Pytanie, dlaczego napisał powieść *Los utracony*, noblista zadaje sam sobie w powieści *Dossier K.* i tam też sobie odpowiada: „(...) dlatego, żeby nie musieć mówić”¹⁸. Na zadane pytanie, ile w opisywanych wydarzeniach jest fikcji, a ile rzeczywistości, stwierdza, że przedstawiony ciąg wydarzeń odpowiada faktycznym wydarzeniom, jednak autor nie potrafi interpretować opisanych sytuacji jako rzeczywistości. Dla niego są beletrystyką, a przejście z opisu przebiegu zdarzeń, do których faktycznie doszło, do fikcji opisanej w książce nastąpiło wówczas, kiedy zaczął pisać powieść. Do tego momentu fakty, rzeczywiste wydarzenia były w nim ukryte w milczeniu. I. Kertész podsumowuje, że otaczający świat staje się problematyczny wówczas, kiedy próbuje się go interpretować, czyli wydobyć z półmroku, wtedy ujawnia się nam jego absurdalność. Pisarz musiał zrozumieć, że nie zawsze można być przygotowanym na zdania, które wymykają się spod pióra. Sondując samego siebie, pyta: „Czy formułuję odpowiedzi na niewypowiedziane pytania Boga? Pytania do przemilczanych odpowiedzi Boga?”¹⁹. Autor wie już, że istnieją wątpliwości, których nie sposób rozwiązać, ale też nie sposób o nich nie myśleć.

„Rocky Mountain Review” 2009, nr 1, s. 87 (<http://www.jstor.org/stable/27670842> dostęp: 8.11.2012). W oryginale: „Kertész insists on being not a witness but a writer (...)”.

¹⁵ I. Kertész, *Kadysz za nienarodzone dziecko*, dz. cyt., s. 61.

¹⁶ Tamże, s. 62.

¹⁷ D.G. Myers, *Responsible for Every Single Pain: Holocaust Literature and the Ethics of Interpretation*, „Comparative Literature” 1999, nr 4, s. 270. W oryginale: „For Levi, life after the Holocaust begins with the assumption of responsibility toward the dead and mute”.

¹⁸ I. Kertész, *Dossier K.*, Warszawa 2008, s. 7.

¹⁹ I. Kertész, *Ja, inny. Kronika przemiany*, Warszawa 2004, s. 80.

Pytając się o to, dlaczego pisarz codziennie podejmował beznadziejne w jego odczuciu próby pisania, odpowiadał: „Z powodu egzystencjalnego lęku, który wszystko we mnie zagłuszał”²⁰. Nazywał to „Czynnością przymusową, Wewnętrznym nakazem, Wypełnieniem zadania”. Mimo że zdania i słowa, których szukamy, prędzej czy później same nas odnajdą, pisanie to ogromny ciężar: „(...) kac samotności. Mgła. Daremne zmagania z piórem, z papierem, z sobą”²¹.

Pisarz z *Fiaska* również zastanawia się, co było celem, pierwotnym sensem podjęcia się napisania powieści. W tym momencie już nie pamięta, nie wie nawet, czy wcześniej zastanawiał się nad tym. Poszukiwana istota pisania zagubiła się w trakcie realizacji owego przedsięwzięcia. Konsekwencje jednak są nadal obecne, pisarz – którym się stał – zamienił go „(...) w przedmiot, moją upartą tajemnicę w banał, moją niewysłowioną prawdę przedestylował i zostały znaki – przeniósł je do powieści, której nie mogę przeczytać, jest mi obca, podobnie jak obcy – i ona to sprawiła – stał mi się surowiec – najważniejszy z najważniejszych fragment mojego własnego życia – z którego powstała”²². B. obawia się, że po napisaniu powieści, która go wyczerpała, znowu wyjmie swoje papiery z notatkami. Mimo że tekst, który napisał, nie miał na celu moralnej oceny rzeczywistości, wywołał w B. wewnętrzny sprzeciw wobec pisania, który był rodzajem naturalnego odruchu samoobrony, „(...) pragnieniem ochrony bezpiecznej i na swój sposób wygodnej postawy duchowej przed przymusem ekspresji, który – każe mi wszystkiemu, co się już zdarzyło, przyjrzeć się od nowa i przeżyć to w ostrych i świeżych barwach, w wysokiej temperaturze emocjonalnej – intensywniej niż w rzeczywistości”²³.

Podobnie postępuje bohater *Angielskiej flagi*, jednak on po utracie umiejętności pisania stracił możliwość przeżywania wydarzeń, które się wokół niego rozgrywały. Wspomnienia rozpadły się na fragmentaryczne obrazy i wrażania, a on razem z nimi.

B. Foley w artykule dotyczącym języka używanego do opisu Holocaustu zauważa, iż poprzez przedstawianie fikcyjnych wydarzeń jako faktów, a autentycznych zdarzeń jako fikcji, wielu współczesnych pisarzy podąża w kierunku zanegowania rozróżnienia pomiędzy wyobrażeniem

²⁰ I. Kertész, *Dossier K.*, dz. cyt., s. 121.

²¹ I. Kertész, *Ja, inny. Kronika przemiany*, dz. cyt., s. 40.

²² I. Kertész, *Fiasko*, dz. cyt., s. 86.

²³ Tamże, s. 326-327.

a rzeczywistością. Odnajdują się oni w stosowaniu zabiegu pisarskiego, w którym asymilują świat realny z wyobrażeniami umysłu i odwrotnie. Badaczka przywołuje stwierdzenie Edgara Laurencza Doctorowa, który napisał, że nie istnieje podział na fikcję i literaturę faktu, tak jak dotychczas rozumiano te dwa pojęcia. Jedyne, co istnieje, to narracja²⁴. I. Kertész właśnie taką narrację prowadzi w swoich książkach. W jednym z esejów zauważa, że człowiek nie przychodzi na świat po to, aby jako dobrze funkcjonujący element rzeczywistości zniknąć w otchłani historii, „(...) ale po to, by zrozumieć swój los, zrozumieć, że jest śmiertelny (...). Jedyne wiedza jest w stanie wynieść człowieka ponad historię (...) wiedza jest jedyną godną ucieczką, wiedza jest dobra”²⁵. Przecież to pisanie, pasja i przekleństwo zarazem potrzebne były pisarzowi, aby uwolnić się od nacisku, jaki wywierało na nim otoczenie i okoliczności. W podobny sposób inny wielki węgierski pisarz wziął na siebie odpowiedzialność tworzenia historii, a nie tylko chęć przeżycia. I. Kertész przytacza *Wyznania patrycjusza* Sándora Máraiego, w których ten podkreśla, że jego europejskość i powołanie nie są iluzją: „Kto z nas dziś pisze, pisze tak, jakby chciał zostawić świadectwo (...) świadectwo tego, że wiek, w którym się urodziliśmy, głosił niegdyś triumf rozumu. Do ostatniej chwili, póki dane mi będzie stawiać litery, chcę zaświadczać, że była kiedyś epoka, a w niej kilka pokoleń, które głosiły triumf rozumu nad instynktami, wierzyły w siłę oporu ducha, który zatrzyma stadne dążenie do śmierci”²⁶.

I. Kertész w swoim wykładzie noblowskim podkreślił, że w dzisiejszych czasach bycie Żydem jest zadaniem moralnym, gdyż Holocaust stworzył kulturę, której celem jest wyłącznie to, by z rzeczywistości, której już nie można zmienić, zrodziło się zadośćuczynienie powiązane z oczyszczeniem – *katharsis*. To właśnie pragnienie kierowało tym, co przez całe dotychczasowe życie robił Węgier – pisanie powieści. Na pytanie o swoją tożsamość odpowiada: „A zatem zdradzę wam: mam tylko jedną tożsamość, tożsamość pisarską”²⁷.

²⁴ B. Foley, dz. cyt., s. 331.

²⁵ I. Kertész, *Język na wygnaniu*, dz. cyt., s. 107.

²⁶ Tamże, s. 167.

²⁷ I. Kertész, *Ja, inny. Kronika przemiany*, dz. cyt., s. 62.

Powieść jako środek wyrażania własnego doświadczenia

I. Kertész w *Języku na wygnaniu* pokazuje, że od samego początku Holocaustu, w historycznej świadomości, był tajemnicą dostępną jedynie ofiarom i katom, a jego nieukazana, nieznana światu realność nie miała nazwy, ukryta między pozbawionymi imion i tożsamości ocalonymi. Dodatkowo z doświadczeniem Holocaustu łączył się ogromny strach, że okropności, których było się współuczestnikiem i świadkiem, popadną w zapomnienie. Autor zauważa, że pod niemiecką okupacją, w dyktaturze XX wieku, zaszedł wyjątkowy w historii proces. Totalny język, czy jak nazwał go George Orwell, nowomowa, za pomocą odpowiedniego dawkowania strachu i przemocy zagościł w świadomości większości ludzi, uniemożliwiając im samodzielne myślenie i nazywanie. Zapanował nad ich własnym, wewnętrznym życiem. Ludzie zaczęli powoli utożsamiać się z narzuconą im rolą, niezależnie od tego, czy przystawała ona do ich osobowości, ponieważ tylko całkowite jej zaakceptowanie dawało szansę przeżycia. Metoda ta polegała na niszczeniu indywidualności i była tak daleko posunięta, że jeśli nawet człowiekowi udało się przeżyć, z pewnością upływało dużo czasu, nim zdołał – jeśli w ogóle było to możliwe – odzyskać wiarygodny język, w którym byłby w stanie opowiedzieć o tragedii, której był świadkiem, lub też zrozumieć, że nie sposób o niej opowiedzieć. Ágnes Heller podkreśla, że w wypadku ocalonych: „Pamiętać, znaczy tyle, co żyć”²⁸. W swoich rozważaniach noblista dochodzi do jeszcze radykalniejszych wniosków. Dla niego: „Żyć i pisać powieść to jedno i to samo”²⁹.

Bohater *Fiaska* zaczyna pisać książkę, która nie jest dla niego niczym innym, jak procesem powtarzania się losu, który przypadł mu w udziale. B. chciał przekazać swoje doświadczenie, materiał przeżyć, który tylko on był w stanie przelać na papier. Z innego powodu nie zacząłby powieści. Chciał pokazać swoje wspomnienia i osobę, jaka z nich powstała, czyli samego siebie, a także uwolnić się od nadmiaru przeżyć uniemożliwiających mu codzienne funkcjonowanie. Nie zdawał sobie jednak sprawy z problemu, jaki to pragnienie rodzi: „O jednym tylko – co może naturalne nie pomyślałem: samym sobie nigdy nie możemy przekazać samych siebie. Mnie wiozł do Auschwitz nie pociąg z powieści, tylko prawdziwy pociąg”³⁰.

²⁸ Á. Heller, *Los odzyskany*, „Gazeta Wyborcza”, 29-30 V 2004.

²⁹ I. Kertész, *Dziennik galernika*, Warszawa 2006, s. 68.

³⁰ I. Kertész, *Fiaska*, dz. cyt., s. 83.

Trudno w takim piarstwie wyznaczyć granicę między fikcją a życiem. W *Dossier. K* pisarz w rozmowie z sobą samym pokazuje, jak złożony ma do tego stosunek. Napisane przez niego powieści uważa za beletrystykę opartą na prawdziwych wydarzeniach. Opisując jednak to, co faktycznie się zdarzyło, mocno upiera się właśnie przy określeniu „fikcja”. Kiedy postanowił, że napisze powieść, musiał na własny użytek dokładnie sprecyzować różnicę między literaturą a życiorysem czy wspomnieniem. Świadomy, że czytelnicy uważają *Los utracony* za powieść biograficzną, podkreśla, że jest to błędem, gdyż taki gatunek literacki nie istnieje. Według I. Kértésza człowiek pisze autobiografię albo powieść. W książce „(...) nie fakty są istotne, ale to co się do nich dopisuje. (...) Prawdziwa różnica polega na tym, że biografia opiera się na wspomnieniach, a fikcja tworzy swój świat”³¹. Dla odbiorców oczywiste jest jednak, że noblista traktuje własne życie jako materiał do powieści. Dzięki temu sytuacja, w której opiera się na własnym doświadczeniu, pozwala mu w pisaniu zrezygnować z wszelkiej autocenzury i tworzyć bez oporów. W *Dzienniku galernika* przywołuje myśl Emila Ciorana, która doskonale ujmuje jego percepcję pisania. Zdanie, za którego prawdziwość ręczy własnym życiem, brzmi: „Każda książka to odroczone samobójstwo”³². To, co wielu uznałoby za dręczące myśli, dla noblisty jest tylko materiałem do książek. Równocześnie, kiedy przemyślenia przyoblekają się w kształt i pojawiają się na papierze, I. Kértész może się od nich na chwilę uwolnić. Najprawdziwsza rzeczywistość doskonale służy strukturze fikcji. Austriacka pisarka Elfriede Jelinek dodaje: „To, co opisane, te osoby i wydarzenia, nie dadzą się ex post znów wydobyć na jaw; trzeba raczej, stwarzając je i pisząc wciąż od nowa, kazać im też ciągle od nowa znikać”³³. Jest oczywiste, iż życie każdego człowieka jest prawdziwe i pouczające. Nie każdemu jednak życiu czy doświadczeniu jest dane, by ktoś zaprezentował je światu w formie przemyślanej analizy i pogłębio-nego uogólnienia. D. Myers podkreśla: „Rzeczywistość sześciu milionów śmierci jest czymś, czego nie mogę zmienić, ani temu zaprzeczyć: cierpienie na sześciu milionach twarzy jest czymś, na co nigdy właściwie nie odpowiem. Ale jeśli nie mogę zrobić nic z przeszłością, mogę mimo to oddziaływać na przyszłość”³⁴.

³¹ I. Kertész, *Dossier K*, dz. cyt., s. 11-12.

³² I. Kertész, *Dziennik galernika*, dz. cyt., s. 238.

³³ E. Jelinek, *Moja sztuka protestu*, Warszawa 2012, s. 51.

³⁴ D.G. Myers, dz. cyt., s. 284. W oryginale: „The reality of six million deaths is something I can neither alter nor deny; the suffering on six million faces is something

Kértész postuluje, żeby sięgnąć jak najgłębiej do wnętrza postaci i pojęć, używając jednak przy tym środków właściwych opisywaniu powierzchni. Chce tym samym przekazać jedynie to, co jest możliwe do wyrażenia, wierząc, że gotowe dzieło składające się tylko z tego, co przekazywalne w swoim ostatecznym kształcie – i z milczenia, które także coś przekazuje – powie więcej o tym, co niewyrażalne, niż gdyby pragnął uchwycić to bezpośrednio. B. Foley przywołuje doświadczenie nieprzekazywalności pewnych zagadnień, podkreślając jednocześnie konieczność opisywania niewyrażalnego. Pisze: „Nigdy nie zrozumiesz jak to było”³⁵. Także *Angielska flaga* według noblisty opowiada o takim życiu i świecie, jakie w rzeczywistości nie mogłoby się zdarzyć: „(...) zdarzyć się mogą co najwyżej w takiej literaturze, jaką, aby móc żyć, sam próbowałem uprawiać, w takiej literaturze, która spuszcza zasłonę milczenia na to, czego opisać się nie da, na ukryte w mroku, kuśtykające w mroku, niosące na barkach ciężar ciemności życie, czyli prawdziwe życie”³⁶.

Także Köves, aby napisać swoją powieść, musiał ją uznać za taką samą książkę, jak wszystkie inne, za dzieło sztuki, twór składający się z abstrakcyjnych znaków. Jedną z wielu pozycji, na którą może padnie wzrok rzadkiego nabywcy. Literatura dotycząca Zagłady nie miała wielu czytelników, a Köves (podobnie jak sam I. Kértész) nieustannie spotykał się z zarzutem poruszania wciąż tego samego tematu. Taki styl pisarstwa zdecydował też, że na Węgrzech (oczywiście przed zdobyciem nagrody Nobla) uważano, że I. Kértész nie reprezentuje węgierskiej literatury. Mimo to swoje przywiązanie do tematu pisarz tłumaczył w następujący sposób: „Auschwitz – przynajmniej w pewnym sensie – zawiesił sens literatury (...) od czasów Auschwitz nie wydarzyło się nic, co by odwołało Auschwitz, co by oznaczało, że proces rozpoczęty w Auschwitz należy już do przeszłości. W moich książkach Holocaust nigdy się nie pojawia w czasie przeszłym. Mówią o mnie – i raz jest to pochwała, a raz zarzut – że jestem pisarzem jednego tematu, pisarzem Holocaustu”³⁷. W wykładzie noblowskim dodaje, że na wolnym rynku książek i myśli podjąłby trud stworzenia całkowicie innej formy swoich dzieł. Mógłby rozbić chronologię wydarzeń, by zawrzeć tylko najbardziej efektowne sceny. Czternastoletni György Köves nie żył jednak w obozach wedle

to which I can never adequately respond. But if I can do nothing about the past I may yet affect the future”.

³⁵ B. Foley, dz. cyt., s. 334. W oryginale: „You can never understand how it was”.

³⁶ I. Kértész, *Angielska flaga*, dz. cyt., s. 23.

³⁷ I. Kértész, *Język na wygnaniu*, dz. cyt., s. 214.

własnego czasu, gdyż nie był panem swoich godzin, języka i własnej osoby. „On nie pamiętał, on tylko istniał. Tak więc musiał, biedak, wegetować w nudnej pułapce linearnej chronologii, nie mogąc wyzwolić się od męczących szczegółów. Zamiast tragicznych, wielkich i efektownych wydarzeń musiał przeżywać całość, która tak jak życie ofiarowywała mu tylko przygnębiającą monotonię”³⁸.

Autor o swojej sztuce teatralnej, pisanej przez bohaterów *Likwidacji* pod tym samym tytułem, pisze, że jest ona o zwycięstwie Auschwitz nad człowiekiem. Uważa, że książka jako „duch opowieści” mówi o tym samym, co świat, który także jest rodzajem narracji. Według pisarza dawniej ludzie znali zapomnianą dziś tajemnicę, iż świat składa się z fragmentów, porozrzucanych przypadkowo elementów, jest bezładnym, ciemnym chaosem, który przy życiu trzyma jedynie słowo pisane: „Jeżeli w ogóle masz jakieś wyobrażenie o świecie, jeżeli jeszcze nie zapomniałeś wszystkiego, co się wydarzyło, jeżeli w ogóle jeszcze masz swój świat, to stworzyło go słowo pisane, i to ono, logos, niewidoczna pajęczyna podtrzymująca życie, bezustannie go tworzy”³⁹.

Istotna rola słowa pisanego ma też swoje mroczne strony. Mówią o Holocauście, zaczęto spłycać jego znaczenie. Już samo to słowo jest eleganckim rodzajem stylizacji, abstrakcyjnym odpowiednikiem brutalnie brzmiących słów „obóz zagłady”, „Endlösung”, „komory gazowe”. Nie należy się więc dziwić, że im częściej porusza się ten temat, tym jego rzeczywistość – codzienność Shoah – coraz bardziej wpisuje się w krąg spraw możliwych do wyobrażenia. Noblista widział w Auschwitz przejawy dobra, ale nie potrafił pisać o szczęściu. Twórca „jednego tematu” o swoim pisarstwie mówił, że żaden z jego tekstów do końca nie wyczerpuje podejmowanego zagadnienia. Co najwyżej tylko przybliża go czytelnikowi, poprzez ukazanie tego, co jest niemożliwe do ukazania. Tłumaczy również specyficzną stronę formalną swoich utworów: „Stąd biorą się powtórzenia, fragmenty zaczerpnięte z innych książek, motywy wskazujące na kontynuację, na większą całość, na tajemniczy związek pomiędzy myśleniem, opowiadaniem, moim życiem i mną samym”⁴⁰.

O swoich bohaterach pisze: „Postać stworzona przez pisarza nie jest żywą istotą, zawsze jest tylko kukłą; a zatem to głupota traktować ją jak

³⁸ Tamże, s. 212.

³⁹ I. Kertész, *Likwidacja*, Warszawa 2003, s. 95.

⁴⁰ I. Kertész, *Język na wygnaniu*, dz. cyt., s. 6.

żywą istotę⁴¹. Narrator ma przesadzać w swoich opisach, a ponieważ to powieść, każda z postaci musi być odpowiednio przerysowana. Sztuka nie jest zatem dla niego niczym innym niż przerysowaniem i karykaturą. Jest zadowolony, kiedy w utworze znajdują się słowa, które dręczą czytelnika, nie pozwalając mu od razu wrócić do codziennych zajęć po skończeniu czytania. Köves dodaje: „(...) niczego nie podejrzewając, pilnie i z zapalem zacząłem pisać – dla innych. Bo dzisiaj już widzę wyraźnie, że pisać powieść to znaczy pisać ją dla innych”⁴².

Wyobraźnia jako możliwość przekazania doświadczenia

I. Kertész uważa, iż istotne jest, aby spróbować odpowiedzieć sobie na pytanie, w jakim stopniu wyobraźnia jest w stanie poradzić sobie z Auschwitz. Czy potrafi przyswoić sobie związane z nim obrazy i w jakim stopniu za pośrednictwem tej wyobraźni Holocaust może się stać elementem naszej kultury etycznej. Jest to kluczowe zagadnienie dotyczące literatury przedstawiającej kacety. Pisarz twierdzi, że obóz koncentracyjny można sobie wyobrazić wyłącznie jako tekst literacki, ale już nie jako faktyczne miejsce. Zwłaszcza wtedy, kiedy dotyczy to naszej własnej przeszłości i związanych z nią przeżyć. Noblista zastanawia się, czy przedmiotem przeżycia estetycznego mogą być wszystkie okropności, do jakich doszło w Auschwitz – na przykład kiedy zamiast chwili zadawania cierpienia oglądamy jedynie stosy zwłok. Kiedy liczba zer po cyfrze zamordowanych przemienia ją w coś abstrakcyjnego. Możemy jeszcze wyobrazić sobie pojedynczą śmierć, zwłoki kilkunastu osób, ale ciał kilku milionów ludzi już nie sposób. „Mdli nas od smrodu palonych ciał, a jednak nie potrafimy uwierzyć, że to wszystko może być prawda. Człowiek łatwiej dopuszcza do siebie optymistyczne myśli, takie, które pozwalają mu przeżyć”⁴³. Z tego powodu pisarz dochodzi do wniosku, że obraz Zagłady możliwy jest do przedstawienia tylko dzięki estetycznej sile wyobraźni, kiedy naszym obrazem nie jest już wyłącznie Holocaust, ale jego etyczne następstwa pojawiające się w naszej świadomości.

Niezwykle trudno człowiekowi, który nie był w Auschwitz, wyobrazić sobie, co się tam działo, wczuć się w przeżycia więźniów i odtworzyć nawet w przybliżeniu schemat życia obozowego. Dlatego przeżycia

⁴¹ I. Kertész, *Dziennik galernika*, dz. cyt., s. 39.

⁴² I. Kertész, *Fiasko*, dz. cyt., s. 84.

⁴³ I. Kertész, *Język na wynaniu*, dz. cyt., s. 127.

z kacetu określa się najczęściej jednym słowem: „koszmar” lub „piekło”, gdyż te określenia wydają się najtrafniejsze i wszelkie próby wyjścia poza nie kończą się na ogół fiaskiem. Rację ma Á. Heller, pisząc: „Zupełnie prawdziwą i autentyczną powieść Holocaustu mogliby bowiem napisać tylko umarli”⁴⁴.

Właśnie dlatego ocalony z Zagłady I. Kértész uważa obraz przedstawiony w *Liście Schindlera* za nieadekwatny, wręcz kiczowaty, po części z powodu tego, jak wpłynęły na niego zafałszowane obrazy przedstawione w filmie. Oglądał go z poczuciem bezsilności, patrząc, jak pozbawia się go jedyne, co ma – własnych wspomnień, autentycznego doświadczenia. Oczywiście jest, że Steven Spielberg urodzony po wojnie nie ma absolutnie żadnego pojęcia o prawdziwej naturze przeżyć, do których się odwołuje. Węgier nie polemizuje z realistycznym, pełnym szczegółów przedstawieniem nazistowskich obozów, ale opowiada się przeciwko niemal dokumentalnemu oddawaniu przez film rzeczywistości. Z tego właśnie powodu wychwala Roberto Benigniego za *Życie jest piękne*, w którym reżyser nie zamierzał ukazywać realistycznej repliki codziennego życia w obozie. Badacz Holocaustu David Bathrick przywołuje jego wypowiedź na temat filmu Włocha: „(...) brama wejściowa do obozu ukazana w filmie przypomina prawdziwe główne wejście do obozu Birkenau (...). Tutaj wyraźna różnica tkwi w zaangażowaniu: Duch, dusza filmu jest autentyczna”⁴⁵.

Autorzy poruszający temat Zagłady są zawsze, niezależnie od języka, w jakim piszą, duchowymi uchodźcami. Według pisarza, jeżeli prawdą jest, że istnieje tylko jeden prawdziwy problem filozoficzny – samobójstwo, to dla pisarza Holocaustu, który zdecydował, że nadal będzie żył, istnieje jedna jedynie istotna kwestia – emigracja, wygnanie. Chodzi o wypędzenie z jedynej prawdziwej ojczyzny – świata osób, które doświadczyły Auschwitz. Według I. Kértésza, niemożliwe jest dla świadka, który bezpośrednio doświadczył okrucieństw kacetu, przedstawienie tego doświadczenia bez odniesienia do wyobraźni, która jest przecież przeciwieństwem faktycznych wydarzeń. M. Bachmann stwierdza: „(...) ocalony, który mówi lub pisze o Shoah jest dla siebie kimś obcym,

⁴⁴ Á. Heller, *Los odzyskany*, dz. cyt.

⁴⁵ D. Bathrick, *Rescreening „The Holocaust”: The Children’s Stories*, „New German Critique” 2000 (Special Issue on the Holocaust), nr 80, s. 48-49 (<http://www.jstor.org/stable/488632>, dostęp: 22 III 2012). W oryginale: „(...) the gate to the camp in the film resembles the main entrance of the real camp Birkenau (...). Here there is something very different at stake: The spirit, the soul of this film is authentic”.

zeznając w imieniu «prawdziwych świadków» – tych, którzy znalazłyby to doświadczenie bezpośrednio – ale są ukryci, pogrzebani wewnątrz własnego ocalenia, jako nieobecności⁴⁶.

Fakty, mimo że bardzo ważne, według pisarza zabijają wyobraźnię i fantazję. Jest ich za dużo, są zbyt okrutne. Noblista pyta: „Jak to się mogło stać, że zdania zawierały dla mnie jedynie to, co widziałem w mojej wyobraźni: pewien wyobrażony bydlęcy wagon, pewien wyobrażony Auschwitz i pewnego wyobrażonego czternastoipółletniego chłopca – skoro owym czternastoipółletnim chłopcem byłem niegdyś ja sam?⁴⁷”. Dlatego wydaje się, że György Köves bardziej podobny jest do człowieka, który napisał *Los utracony*, niż do osoby, która to wszystko przeżyła. Bohater *Fiaska* podkreśla zależność między wyobraźnią a pisarstwem: „(...) im żywsze były moje wspomnienia, tym żałośniej wyglądały na papierze. Dopóki wspominałem, nie potrafiłem pisać powieści; kiedy natomiast zacząłem pisać, przestałem wspominać⁴⁸”. Pisarz podkreśla, że przelewając myśli na papier, nieustannie tworzy własną tożsamość, odnajdując ją, aby zaraz stracić, przenosząc własne przeżycia na któregoś z bohaterów literackich. W każdej powieści zaczyna ten proces od początku. Pisarz nie umiał utożsamić się ze swoją sytuacją, ze swoim prawdziwym życiem, ratował się pisarstwem. Można by jednak zapytać, co oznacza słowo „prawdziwy”, bo przecież jego fantazja, kreatywność też były realne. Jak sam pisał: „(...) «prawdziwsze» od prawdy, w końcu przecież stworzyły rzeczywistość⁴⁹”. Podczas tworzenia literatury nie przeszkadzało mu obecne w trakcie całego jego życia poczucie inności. W niej właśnie bowiem upatrywał prawo do zabrania głosu. Literatura była dla pisarza symbolem zagmatwanej, przejściowej i nierozpoznanej jeszcze sytuacji, w której ocaleni zmuszeni są istnieć, by ich istnienie za pomocą pióra zamieniło się w ludzki los.

Jednym z obozowych obrazów – symbolów, które obok kominów krematoryjnych i stosów nagich, wyniszczonych ciał mogą utkwąć na długi czas w pamięci prawo jest scena selekcji na rampie, kiedy nieznaczny ruch ręki obcego człowieka decydował, czy stojący przed nim drugi

⁴⁶ M. Bachmann, dz. cyt., s. 80. W oryginale: „The survivor who talks or writes about the Shoah is thus a stranger to him or herself, testifying on behalf of the «true witness» – the one who would know the experience directly – but is buried inside the survivor as an absence”.

⁴⁷ I. Kertész, *Fiaska*, dz. cyt., s. 80.

⁴⁸ Tamże, s. 82.

⁴⁹ I. Kertész, *Ja, inny. Kronika przemiany*, dz. cyt., s. 132.

człowiek pójdzie za chwilę do gazu, czy też dana mu będzie możliwość przeżycia choćby kilku dni lub miesięcy. Scena niczym z sądu ostatecznego, w którym jednak nasze poprzednie życie i uczynki nie miały żadnego znaczenia. Wydaje się, że moment ten powinien żyć w pamięci ofiar. Większość ocalonych nie potrafiła jednak przypomnieć sobie tego krótkiego wydarzenia. W ich wspomnieniach owe wstydlive dwadzieścia minut beczynnej bezradności zupełnie się zatarło. Coś, co powtarzało się każdego dnia, tygodnia, miesiąca, przez całe długie lata, mogło obrócić człowieka przeciw swojemu własnemu życiu. Według Roberta Brauna twierdzenia P. Leviego i P. Celana, którzy podjęli próbę przedstawienia rzeczywistości Holocaustu przy pomocy estetycznej wyobraźni, wywołują u świadków konflikt pomiędzy różnymi możliwościami reprezentacji rzeczywistości. Wydaje mu się ponadto, że istnieje nierozwiązywalny konflikt, często uświadomiony dla narratora-świadka, pomiędzy doświadczeniem wydarzenia a sposobem opowiedzenia o nim⁵⁰. Dlatego historycy piszący o Zagładzie mają prawo twierdzić, że poczynione przez nich badania literatury obozowej nie ułatwiły im lepszego czy głębszego zrozumienia tematu.

W *Medalionach* Zofia Nałkowska pisze: Rzeczywistość jest do wytrzymania, gdyż niecała dana jest w doświadczeniu. Albo dana niejednocześnie. Dociera do nas w ułamkach zdarzeń, w strzępach realizacji. Dopiero myśl o niej usiłuje pozbierać ją, unieruchomić i zrozumieć⁵¹. Köves, pisząc swoją powieść – dzieło życia – stwierdza, że zanim zasiadł ponownie do pisania, kupił sobie nowy pasek od zegarka. Zawsze kładzie zegarek tuż przy łóżku, na niskiej półeczce. „Prawdopodobnie proces wyprawiania skóry i dalszej obróbki pozostawił na pasku charakterystyczny zapach, który przypominał mi chlor i odległy smród trupów. Używałem potem tego paska jako środka pobudzającego: kiedy moje wspomnienia blakły, kiedy snuły się gdzieś ospale w zakamarkach mózgu, to właśnie dzięki niemu wywabiałem je z kryjówki – można powiedzieć, że zwąchałem go doszczętnie”⁵².

⁵⁰ R. Braun, *The Holocaust and Problems of Historical Representation*, „History and Theory” 1994, nr 2 (<http://www.jstor.org/stable/2505383>, dostęp: 22.03.2012), s. 174.

⁵¹ Z. Nałkowska, *Medaliony*, Warszawa 1995, s. 34.

⁵² I. Kertész, *Fiasko*, dz. cyt., s. 82.

Poszukiwania sensu przeżycia

Większość badaczy i autorów powieści próbuje zrekonstruować Auschwitz w języku i za pomocą pojęć z czasów przedobozowych, jak gdyby ciągle jeszcze miała rację bytu dziewiętnastowieczna, humanistyczna wizja świata, którą tylko na krótką historyczną chwilę przerwało niepojęte barbarzyństwo Zagłady. I. Kértész uważa, iż możliwość zaistnienia obozów najdokładniej określił węgierski poeta katolicki János Pilinszky, nazywając Holocaust „skandalem”, podkreślając to, że Auschwitz zdarzył się w chrześcijańskim kręgu kulturowym i przez to na zawsze już pozostanie w metafizycznej myśli. Noblista dodaje: „(...) kiedyś powiedziano, że Bóg umarł. Nie ulega wątpliwości, że po Auschwitz zostaliśmy sami”⁵³. Dlatego mając możliwość dotarcia do najszerszego grona słuchaczy, w swoim wykładzie noblowskim podkreślił, że my osobiście, dzień za dniem, musimy stworzyć wartości wytrwałą, choć niewidoczną dla innych pracą etyczną, która przywróci światu utracone normy i może na nowo uczyni z nich podwaliny europejskiej kultury. Zwłaszcza że nie zniszczono wszystkiego, jest więc podstawa, od której można zacząć. B. Foley zauważa: „(...) to, co wydaje się przetrwało obozy to raczej człowieczeństwo, a nie wyraźnie zindywidualizowane jednostki”⁵⁴. Polemizując ze słynną tezą Theodora Adorno, stwierdza, że nadal można pisać poezję i prozę po Auschwitz, jak sam to robi, ale z całą pewnością po takim doświadczeniu człowiek nie może być szczęśliwy. Zastanawia się tylko: „(...) czy ludzie stali się nieszczęśliwi po Auschwitz, czy też ich brak szczęścia do Auschwitz doprowadził”⁵⁵. Istnieje jednak w ludziach silna, niedająca się zagłuszyć potrzeba szczęścia. Zmusza ona człowieka do podjęcia najtrudniejszej wewnętrznej walki, by zaakceptować samego siebie i pozostać w zgodzie ze swymi wysokimi oczekiwaniami. D. Myers przywołuje zdanie wypowiedziane przez jednego z ocalałych. Anonimowy, pozbawiony imienia człowiek ukryty pod numerem obozowym 135 633 napisał: „Złożyłem im przysięgę w Auschwitz, kiedy stałem obok ich prochów niedaleko krematorium, (...) iż będę ich głosem, że nie przestanę opowiadać ich historii do ostatniego tchu”⁵⁶.

⁵³ I. Kertész, *Język na wygnaniu*, dz. cyt., s. 215.

⁵⁴ B. Foley, dz. cyt., s. 338. W oryginale: „(...) what appears to have survived the camps is humanity, rather than distinctly individualized human beings”.

⁵⁵ I. Kertész, *Język na wygnaniu*, dz. cyt., s. 106.

⁵⁶ D.G. Myers, dz. cyt., s. 276. W oryginale: „I vowed to them in Auschwitz, as I stood near their ashes behind the crematorium (...) that I would be their voice, that

W jednym z esejów noblista zaryzykował śmiało twierdzenie, w którym zapewnia, że w pewnym sensie, na pewnej płaszczyźnie, żyjemy tylko dla ducha opowieści, „(...) i że ten obecny we wszystkich sercach i umysłach zajął dziś miejsce nieuchwytnego duchowo Boga, to on jest tym wzrokiem, który na sobie czujemy i za jego sprawą coś czynimy albo czegoś nie czynimy”⁵⁷. Podkreśla, że jego życie jest okropne pod każdym względem z wyjątkiem aspektów związanych z pisaniem. Pisze, żeby móc ścierpieć swoje istnienie, by je usprawiedliwić, zrozumieć, aby uwolnić się całkowicie nie tylko od nadziei, lecz również od beznadziei: „Pisać tak, jakbym pisał w więzieniu, stawiać pytania”⁵⁸. Węgier podkreślał, że zasadniczo opowiada się za radością życia. Od kiedy wywalczył sobie wolność intelektualną i zdecydował, że będzie pisarzem, jego problemy stały się dla niego materią twórczości, tematem książek. Materia ta jest ponura, ale sposób, jaki wybrał, żeby z nią obcować, umiejętnie przekształca ją w coś radosnego i optymistycznego. Według noblisty pisać można bowiem jedynie z nadmiaru posiadanej energii, a więc z radości. Tworzenie literatury dla I. Kértésza jest zintensyfikowanym życiem. Być może jest też aspektem, które to życie czyni możliwym: „(...) zawsze chciałem umrzeć i zawsze zamiast śmierci wybierałem napisanie książki”⁵⁹. Liczne wątpliwości pojawiają się przy każdym kolejno napisanym zdaniu, ale nigdy autor nie wątpi, że musi napisać to, co akurat przelewa na papier. A kiedy już materiał przeżyć zawarty jest w skończonej powieści, pojawia się dręczące poczucie winy i świadomość porażki. Choć jak sam podkreśla: „Fiasko jest dzisiaj jedynym przeżyciem możliwym do spełnienia”⁶⁰. Tłumaczy tym też fakt nadania jednemu ze swoich dzieł takiego właśnie tytułu.

Noblista zauważa: „Żyjemy w stanie panta rhei, nie mamy czego się uchwycić, a jednak piszemy tak, jakbyśmy mieli, jak gdyby istniał jakiś aspekt, sub specie aeternitatis, boski punkt widzenia, czy «wiecznie ludzki» punkt widzenia”⁶¹. Od czasów wypowiedzenia słów „Bóg umarł” przez Fryderyka Nietzschego ludzie musieli się pogodzić z faktem, że stali się za siebie odpowiedzialni i samodzielnie muszą wszystko

I wouldn't stop telling their story till my last breath”.

⁵⁷ I. Kertész, *Język na wygnaniu*, dz. cyt., s. 32.

⁵⁸ I. Kertész, *Dziennik galernika*, dz. cyt., s. 181.

⁵⁹ I. Kertész, *Dossier K.*, dz. cyt., s. 148.

⁶⁰ I. Kertész, *Dziennik galernika*, dz. cyt., s. 192.

⁶¹ I. Kertész, *Dossier K.*, dz. cyt., s. 134.

zaczynać od nowa. Jest to według pisarza temat wszystkich jego książek, a samo pisanie jest sposobem realizowania w praktyce tego postulatu. Á. Heller w *Losie odzyskanym* pisze: „Duch opowieści według Kertésza rzeczywiście może zająć miejsce nieuchwytnego Boga”⁶². Pisarz podkreśla, że nie jest jego celem przekonywanie nikogo do swoich przemyśleń. Jego jedyne pragnienie ogranicza się jeszcze tylko do chęci pisania, dopóki może, gdyż tylko to sprawia mu radość; lubi język i moment, gdy nieoczekiwanie przychodzi mu do głowy ciekawe porównania czy wartościowe zdania. Rozmówcy pytają go o Auschwitz, a pisarz czuje, że to o swoim pisarstwie powinien im raczej mówić. O grzesznej radości, którą odczuwa, tworząc książkę. Na ten temat potrafi rozmawiać, lubi o tym mówić, a Auschwitz w porównaniu z literaturą jest dla niego wciąż obcą i nieprzystępną transcendencją. Skoro I. Kértész rozpatruje Holocaust w aspekcie teologicznym, to być może wierzy, że jego życie, jego utracony w Auschwitz los też ma sens. Może uważa, że Bóg, którego tak bardzo mu brakuje, zostawił go przy życiu, wybrał go po to, by rozpoznał kryjące się w Auschwitz ostrzeżenie? To zwróciłoby kierunek spojrzenia ku przyszłości, po wydarzeniach kilku wojennych lat, podczas których zanegowano nadzieję.

Zrozumienie jest dla pisarza jednoznaczne z posiadaniem. Zastanawia się, czy możliwa jest taka droga zrozumienia, by nie zawłaszczać, nie brać w posiadanie tego, co się pojmie: „(...) zaszyć się w jakiejś opowieści i tam wpaść w pułapkę bez wyjścia. (...) Czymże innym jest moje życie niż taką opowieścią? I jak można by tę opowieść zmusić do mówienia? Wyłącznie jako rzeczywistość możliwą do opowiedzenia, a taka rzeczywistość nie jest możliwa, chyba że odnalazłbym jej ukryty sens, mechanizm poruszający kukiełkami. Ta opowieść mówiłaby wówczas o nieustannym zmaganiu, które kiedyś, niepostrzeżenie zaczęło się we mnie i sprawiło że z bezdennych głębin istnienia wyrwałem się na powierzchnię świadomości, a potem zmusiłem nowo upieczoną świadomość, aby przyjęła to istnienie (moje istnienie)”⁶³. Wilhelm Dilthey twierdzi, że zrozumienie zakłada doświadczenie, przeżycie wyłącznie wtedy staje się życiową mądrością, kiedy jego zrozumienie przeprowadza nas z wąskiego i subiektywnego obszaru przeżycia do sfery całości i ogólności. Wydaje się, że w swoich powieściach I. Kértész to właśnie zrobił, zrozumiałszy, że pisarzem może się stać jedynie za cenę zaprzeczenia samemu

⁶² Á. Heller, *Holocaust jako kultura. Wykład Imre Kertésza*, „Pamiętniki Literackie” 2010, nr 4, s. 105.

⁶³ I. Kértész, *Ja, inny. Kronika przemiany*, dz. cyt., s. 105-106.

sobie, swojemu życiu w świecie, w którym jedyną możliwą twórczością jest negacja. W ten sposób los utracony staje się losem odnalezionym, a przypadkowość ocalenia zadaniem polegającym na opisanu własnego doświadczenia.

Wolność odnaleziona

I. Kértész przywołuje piękne, jak je określa, słowa niemieckiego filozofa Georga Simmela na temat wolności, według których stan ten powstaje wyłącznie w korelacji, zawsze na przekór czemuś innemu: przeciwko losowi, czasom, historii. Noblista pisze: „Ja również stałem się wolny (if any) przeciwko czemuś, przeciwko czemuś moja wolność stała się sztuką, przeciwko czemuś jest moja sztuka”⁶⁴. Swoje piarstwo określa jako przeżycie krańcowe, ekstremalne. Pragnie pisać w taki sposób, żeby ze stron jego powieści nie można było odkryć, kim jest i co przeżył. W taki sposób, aby bohater, z którym utożsamiają go czytelnicy, nie wyglądał na tego, kim czuje się on sam. Pisarz określił ten stan: „(...) końcowym produktem determinant, katastrofą przypadków, igraszką biologicznej elektroniki, mimowolną niespodzianką własnego charakteru”⁶⁵. Postuluje żyć – a dla noblisty słowo to jest tożsame z pisaniem – w taki sposób, jakby każdemu wykonywanemu krokowi towarzyszyło błogosławieństwo. Można także oczywiście przeżyć czas dany na ziemi, czując i zachowując się jak człowiek przegrany, naznaczony, ale wtedy do końca pozostanie się przeklętym. Natomiast fakt, że możliwe było życie i tworzenie, jawi się pisarzowi pod wieloma względami jako błogosławieństwo. Będąc obłożony klątwą, rodząc się Żydem w czasach, kiedy równało się to ze śmiercią, przeżywszy Auschwitz, był przez to i jednocześnie dzięki temu zdolny dostrzec wielkie szanse, jakie niesie życie. Swoją przynależność do mniejszości ocalonych z Zagłady określa jako rodzaj intelektualnego istnienia opartego na doświadczeniu negatywnym. Dodaje: „(...) wszystko bowiem, co musiałem przeżyć, bo urodziłem się Żydem, uznaję za formę poznania, najgłębszą wiedzę o człowieku i sytuacji człowieka w naszych czasach. A ponieważ swoje żydostwo przeżyłem jako doświadczenie negatywne, a więc radykalnie, stałem się dzięki temu wolny”⁶⁶.

⁶⁴ I. Kértész, *Dziennik galernika*, dz. cyt., s. 122.

⁶⁵ Tamże, s. 62.

⁶⁶ I. Kértész, *Język na wygnaniu*, dz. cyt., s. 118.

I. Kértész miał odwagę, ale i podstawy napisać, że w sensie duchowo-moralnym, kulturowym, Holocaust jest wartością, gdyż za cenę niewyobrażalnych cierpień dał ludziom jednak pewną wiedzę, przez co kryje w sobie ogromny potencjał moralny. Noblista podkreślał: „Na dnie wielkich objawień, nawet jeśli rodzą się one z nieludzkich tragedii, zawsze gdzieś kryje się moment wolności, który wzbogaca nasze życie, wypełnia je nową treścią, pozwalając nam zrozumieć fakt własnego istnienia i ponoszonej za nie odpowiedzialności”⁶⁷. Dlatego w momencie, kiedy pisarz zastanawia się nad traumatycznym dziedzictwem, jakie niesie z sobą Auschwitz, paradoksalnie myśli raczej o przyszłości niż o przeszłości. Nie zmienia to faktu, że o Holokaucie nie pisał nigdy i nie potrafiłby napisać w czasie przeszłym, jak o wydarzeniu już minionym, skończonym. W wykładzie noblowskim dodaje: „U źródeł wielkich odkryć, nawet jeśli wynikają one z niewymownych tragedii, zawsze są najwspanialsze europejskie wartości, wolność, która wzbogaca nasze życie, przypominając o istocie naszej egzystencji i ponoszonej za nią odpowiedzialności”⁶⁸.

Noblista odwołuje się przecież do świata, w którym nie liczyło się ludzkie życie i godność, a człowiekowi odbierano jego wolną wolę i czyniono z niego obiekt eksterminacji po uprzednim wykorzystaniu do cna jego fizycznych możliwości. W tej rzeczywistości ludzie najczęściej ostatecznie wyrzekali się wszystkich wartości. Więzień obozu koncentracyjnego, jeśli nie walczył ostatkiem sił o zachowanie szacunku dla samego siebie, zatracał poczucie bycia jednostką, istotą rozumną, obdarzoną wewnętrzną wolnością i wartością. Zauważa to Antoni Kępiński: „(...) w sytuacji maksymalnego chyba zniewolenia człowieka i zdeptania jego godności, zdolności wyboru, wola przeżycia odgrywały decydującą rolę”⁶⁹. Wynosi on więc z obozów koncentracyjnych pewną nadzieję. Jest ona wyjątkową wartością, bo powstała właśnie w kacecie, została już w pewien sposób „wypróbowana”. Ksiądz Józef Tischner w *Mysleniu według wartości* także odnosi się do doświadczenia osób ocalonych z obozu. Píše on o nadziei w następujący sposób: „Głównym odkryciem, którego nadzieja ta pragnie strzec, jest, że człowieczeństwo człowieka wyłania się i stoi w bezpośrednim związku z wewnętrzną wolnością, do jakiej czuje się on zdolny”⁷⁰. Sam noblista podkreślał, że jego życie na przestrzeni kilku

⁶⁷ Tamże, s. 182-183.

⁶⁸ Tamże, s. 215.

⁶⁹ A. Kępiński, *Refleksje oświęcimskie*, Kraków 2005, s. 318.

⁷⁰ J. Tischner, *Myslenie według wartości*, Kraków 1982, s. 413.

dziesięcioleci uświadomiło mu, że jedyną drogą prowadzącą do wolności jest pamięć⁷¹. Postuluje: „(...) napisać taką powieść, gdzie nie ma żadnej statycznej moralności, tylko oryginalne formy przeżywania, przeżycie, w czystym i tajemniczym znaczeniu tego słowa”⁷². Pisarz widzi zaprzeczenie wolności w obowiązującym do niedawna tonie obecnym w literaturze. Kierował się on systemem wartości opartym na etycznej ugodzie określającej relację, w jakiej znajdowały się zdania i myśli. Pojedyncze osoby zaryzykowały swoje życie, aby dać adekwatne świadectwo Holocaustu. Wielu pisarzom nie udało się jednak odnaleźć poszukiwanej i jakże potrzebnej, niezbędnej wręcz do dalszego życia wolności. I. Kertész pisze: „Duch Auschwitz przeniknął ich niczym jad, a obojętność społeczeństwa, wiele otwartych bram, przez które nie potrafili wejść ani też nie było sensu wchodzić, na nowo rozjątrzyło wypalone na nich piętno wyroku, niczym głęboką nigdy nie gojącą się ranę. Améry i Borowski popełnili samobójstwo, samobójcami byli Celan i Levi – i wielu innych, których nazwisk nawet nie znamy”⁷³.

Kultura opowiedziana nowym językiem

Każdy z więźniów obozów koncentracyjnych musiał zadawać sobie pytanie, dlaczego Auschwitz się wydarzyło. Bez względu na to, czy człowiek taki wierzył w jakąś ideę: religijną, rasową, polityczną, miał za sobą naród, wszyscy zastanawiali się nad przyczyną. I, jak twierdzi I. Kertész, każdy z nich w duchu oskarżał kulturę, w której wyrastał. Pomyłką okazała się heglowska myśl, według której rozum jest zjawiskiem powszechnym. Zauważono też, że kultura jest szczególnym rodzajem świadomości niedostępnym dla każdego. J. Améry udowodnił, że wykształcenie pogarszało sytuację inteligenta przebywającego w obozie. Narażony był na pokusę racjonalnego myślenia, w której zaprzeczając samemu sobie, mógł dojść do wniosku, że to może jednak wróg ma rację. J. Améremu myśl nie pomogła w Auschwitz, ale po obozie zwrócił się właśnie do świata umysłu, aby znaleźć słowa dla oskarżeń, jakie wobec kultury wysuwał. Jawiła mu się jako ślepy zaułek, z którego trafił do Auschwitz, a potem z powrotem, za każdym razem zatopiony w świetle i języku przedstawiającym tę kulturę. Ocalał z obozu i jeśli chciał nowemu życiu nadać

⁷¹ I. Kertész, *Język na wygnaniu*, dz. cyt., s. 122.

⁷² I. Kertész, *Dziennik galernika*, dz. cyt., s. 60.

⁷³ I. Kertész, *Język na wygnaniu*, dz. cyt., s. 179.

sens i znaczenie przez pisarstwo, szansę taką widział w analizie siebie, w przedstawieniu własnych przeżyć, w ich zobiektywizowaniu, a więc zamienieniu w kulturę. Noblista pisze: „Jeśli chciał się zmierzyć z przemijaniem, z amoralnym czasem, musiał poświęcić życie pisarstwu”⁷⁴. Tak jak uczynił to Węgier.

I. Kertész wielokrotnie podkreślał, że nie można wytłumaczyć zaistnienia obozów zachowaniami antysemitycznymi. Twierdził: „Pomiędzy Auschwitz a tradycyjnym antysemityzmem nie istnieje żaden związek. Nasza epoka nie jest epoką antysemityzmu, ale epoką Auschwitz. A antysemityzm naszych czasów nie czuje awersji do Żydów, lecz chce Auschwitz (...). Aby zamordować miliony Żydów, totalitarne państwo, potrzebowało nie tyle antysemitów, ile dobrych organizatorów”⁷⁵. Pisze to z perspektywy człowieka, który przeżył i swoim pisarstwem próbował zrozumieć swoje przypadkowe ocalenie. Miał świadomość, że był jednym z ostatnich reprezentujących pokolenie ocalałych z Holocaustu. Wiedział, że wraz z odejściem ostatniego z nich pamięć o Zagładzie zniknie z tej ziemi. Ocaleni niosą w sobie cały tragizm naszej epoki. Auschwitz powraca, dogania nas, gdy tylko próbujemy się od niego oddalić, jego wpływy nie znikają. Noblista dodaje: „Zrozumiałem, że jeśli chcę zmierzyć się ze swoją przeszłością i miejscami minionych wydarzeń, muszę, odwołując się do własnej pamięci twórczej, stworzyć wszystko od nowa. (...) A sztuka, tego szybko się nauczyłem, nie służy temu, by kogokolwiek oskarżać, ale temu by odtworzyć chwilę”⁷⁶.

Rysem wyróżniającym historię XX wieku jest całkowita negacja człowieka i jego osobowości. Pisarz zastanawiał się, jak w takiej sytuacji odnaleźć związek pomiędzy jego osobą ukształtowaną przez doświadczenia a historią powszechną, która na każdym kroku neguje i niszczy jego unikalną osobowość. Zjawiska Auschwitz nie uda się zrozumieć, odwołując się do logiki. Niemożność rozumowego poznania tego fenomenu może jednak przybliżyć nas do zrozumienia go. Podkreślając bowiem irracjonalny charakter tego, co się działo w obozach koncentracyjnych, odsuwamy od siebie to, co utrudnia, a nawet czyni niemożliwym poznanie zagadnienia. I. Kertész przywołuje myśl – nakaz moralny austriackiego pisarza Thomasa Bernharda – mówiącą, iż trzeba przynajmniej postarać się ponieść porażkę. Niepowodzenie nie oznacza tu przegranej,

⁷⁴ Tamże, s. 62.

⁷⁵ Tamże, s. 64.

⁷⁶ Tamże, s. 87-88.

ale fakt, że spróbowaliśmy zmierzyć się z historią. Dla noblisty oznacza to: „(...) egzystencjalne spotkanie z historią (...) i nasze egzystencjalne fiasko. Innymi słowy: przynajmniej raz w życiu każdy z nas próbował sobie wyobrazić, co też się wydarzyło w dwudziestym wieku, i próbował się utożsamiać z człowiekiem – z samym sobą – z tym, któremu się to wszystko przydarzyło. Kiedy zaś posunął się w utożsamieniu do ostateczności, tam, na końcu, ostatekiem sił doszedł do wniosku, że niczego nie rozumiał: i dopiero wówczas, dopiero wtedy miał prawo powiedzieć, że udało mu się z tej epoki cokolwiek zrozumieć – zrozumieć, że jest niezrozumiała”⁷⁷. To, co jawi się jako niedorzeczne i sprzeczne z rozumem, to nie obiektywne fakty, ale wewnętrzny świat ustrojów totalnych w ich brutalnej rzeczywistości. Można dostrzec, że historia, z którą musiał skonfrontować się współczesny człowiek, nie jest przypadkowym wypaczeniem jednego czy dwóch pokoleń, ale pokazuje ogólną złą kondycję ludzkości. Choć trudno się z tym pogodzić, jest to we wspomnianych okolicznościach regułą, standardowym wzorcem określającym niedoskonałą i ułomną formę także nas samych. Żydzi nie ginęli za swoją wiarę ani nie mordowano ich z powodu ich przekonań. Zostali zgładzeni przez nazizm – totalitarne państwo i partię. Ustrój totalny był w XX wieku nowym, strasliwym doświadczeniem, które wstrząsnęło w posadach wszystkim, co znaliśmy: przede wszystkim tradycyjnymi, racjonalnymi wyobrażeniami o człowieku. Noblista tłumaczy wynikającą stąd trudność roli, w jakiej znaleźli się ocaleni: „(...) wtedy, by przetrwać, trzeba było zrozumieć to, co dzisiaj uważamy za niezrozumiałe, taka była bowiem cena przetrwania. I nawet jeśli całość była pozbawiona sensu, to minuty i dni żądały swojej okrutnej logiki: ci, którzy przeżyli, musieli potrafić przeżyć, musieli więc także rozumieć to, co przeżyli”⁷⁸.

Pisarz zauważał, że gdyby historia XX wieku była niemającym się nigdy powtórzyć jednorazowym wypaczeniem, jak próbuje dowodzić wielu ludzi, to dawno powinno nadejść oczyszczające *katharsis*. Wówczas także pojedynczy ludzie z własnymi, autonomicznymi, niezależnymi od logiki dziejów osobowościami odebraliby historii władzę nad swoim życiem i losem. Dla I. Kértésza jedyną autentyczną cechą historii był fakt, że jest ona jego osobistą historią i to jemu, a nie komu innemu się przydarzyła. Dodawał jednak: „(...) ale mam także prawo ich nie rozumieć czy przez wstrząs się od nich uwolnić, czyli

⁷⁷ Tamże, s. 91.

⁷⁸ Tamże, s. 95.

przeistoczyć je w doświadczenie i wiedzę, a tę wiedzę uczynić treścią mojego życia”⁷⁹.

Ofiary w systemie nazistowskim stawały się elementem sprawnie funkcjonującego mechanizmu, którego celem było zlikwidowanie jak największej ich liczby. Jest to najbardziej skrajne i upodlające doświadczenie, jakie w dotychczasowej historii przydarzyło się człowiekowi. Paradoksalnie jednak im więcej powstaje miejsc upamiętniających Holocaust, tym bardziej oddalamy się od zrozumienia go; staje się on tylko historią. Według I. Kértésza: „W płomieniach zginęło to wszystko, co dotychczas uznawaliśmy za europejskie wartości, i w tym etycznym punkcie zero, w tych moralnych i duchowych ciemnościach jedynym punktem, od którego można wszystko zacząć, jest to, co ów mrok spowodowało: Holocaust”⁸⁰. Pisarz w Holocaustcie właśnie rozpoznał stan, w jakim znalazła się ludzkość, tak zwana zachodnia cywilizacja po dwóch tysiącach lat istnienia jej etycznej i moralnej kultury.

Imre Kertész pisał na stronach *Fiaska*: „Syzyfa – głosi mit – powinniśmy sobie wyobrazić jako szczęśliwca. Bez wątpienia. Jednak i jemu grozi, że będą się nad nim litować. Syzyf – i służba pracy – są wprawdzie wieczne, ale sama skała nie jest wieczna. Wciąż toczona po wyboistej drodze, w końcu niszczeje, i Syzyf nagle łapie się na tym, że, pogwizdując z roztargnieniem, od dawna już kopie przed sobą w pyle drogi mały szary kamień. Co ma z nim teraz począć? Zapewne schyli się po niego, schowa do kieszeni i weźmie do domu – bo to przecież jego kamień. (...) Zacząć go wtaczać pod górę, na sam szczyt, to, rzecz jasna, byłoby śmieszne: ale starczymi oczami, które zachodzą mu bielmem, ogląda go czasem, jakby wciąż jeszcze oceniał jego ciężar i zastanawiał się, jak go dźwignąć”⁸¹. Węgierski pisarz zawsze mógł się zwrócić ku literaturze. Mógł sięgnąć po stojącą na półce książkę, na przykład *Molloy* Samuela Becketta, do której odnosił się w swojej twórczości i przeczytać: „Wtedy wróciłem do domu i napisałem. Jest północ. Deszcz smaga szyby. Nie była północ. Nie padało”⁸². Być może wystarczyła mu świadomość, że

⁷⁹ Tamże, s. 97.

⁸⁰ Tamże, s. 182.

⁸¹ I. Kertész, *Fiaska*, dz. cyt., s. 399.

⁸² S. Beckett, *Pierwsza miłość. Molloy*, Kraków 1994, s. 215.

w swojej skazanej na porażkę walce nie jest sam. Niewykluczone, że brał wówczas czystą kartkę papieru oraz ołówek i kontynuował swoje zmagania, co jak wiadomo z późniejszej powieści pisarza *Ostatnia gospoda: zapiski*⁸³, czynił do ostatniego dnia życia.

Bibliografia:

- Améry J., *Poza winą i karą*, tłum. R. Turczyn, Homini, Kraków 2007.
- Bachmann M., *Life, Writing, and Problems of Genre in Elie Wiesel and Imre Kertész*, „Rocky Mountain Review” 2009, nr 1, s. 87 (<http://www.jstor.org/stable/27670842>, dostęp: 8.11.2012).
- Bathrick D., *Rescreening „The Holocaust”: The Children’s Stories*, „New German Critique” 2000 (Special Issue on the Holocaust), nr 80, s. 48-49 (<http://www.jstor.org/stable/488632>, dostęp: 22.03.2012).
- Braun R., *The Holocaust and Problems of Historical Representation*, „History and Theory” 1994, nr 2 (<http://www.jstor.org/stable/2505383>, dostęp: 22.03.2012).
- Foley B., *Fact, Fiction, Fascism: Testimony and Mimesis in Holocaust Narratives*, „Comparative Literature” 1982, nr 4.
- Frankl V., *Człowiek w poszukiwaniu sensu*, tłum. A. Wolnicka, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2009.
- Heller Á., *Holocaust jako kultura. Wykład Imre Kertésza*, „Pamiętniki Literackie” 2010, nr 4.
- Heller Á., *Los odzyskany*, „Gazeta Wyborcza”, 29-30 V 2004.
- Jelinek E., *Moja sztuka protestu*, tłum. K. Bikont (et. al.), Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2012.
- Kertész I., *Angielska flaga*, tłum. E. Sobolewska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2004.
- Kertész I., *Dossier K.*, tłum. E. Sobolewska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008.
- Kertész I., *Dziennik galernika*, tłum. E. Cygielska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2006.
- Kertész I., *Fiasko*, tłum. E. Cygielska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2003.
- Kertész I., *Ja, inny. Kronika przemiany*, tłum. A. Górecka, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2004.
- Kertész I., *Język na wygnaniu*, tłum. E. Sobolewska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2004.
- Kertész I., *Kadysz za nienarodzone dziecko*, tłum. E. Sobolewska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2003.
- Kertész I., *Likwidacja*, tłum. E. Sobolewska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2003.

⁸³ I. Kertész, *Ostatnia gospoda: zapiski*, Warszawa 2016.

- Kertész I., *Los utracony*, tłum. K. Pisarska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2002.
- Kępiński A., *Refleksje oświęcimskie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, PIW, Warszawa 1991.
- Levi P., *Pogrążeni i ocaleni*, tłum. S. Kasprzysiak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.
- Piotrowiak-Junkiert K., *Świadomość zwrócona przeciwko sobie samej. Imre Kertész wobec Zagłady*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014.
- Ringel E., *Nerwica a samozniszczenie*, tłum. S. Lachowski, PWN, Warszawa 1992.
- Myers D.G., *Responsible for Every Single Pain: Holocaust Literature and the Ethics of Interpretation*, „Comparative Literature” 1999, nr 4 (<http://www.jstor.org/stable/1771263>, dostęp: 22.03.2012).
- Nałkowska Z., *Medaliony*, PIW, Warszawa 1995.
- Parandowski J., *Mitologia: wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Puls, Londyn 1992.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 2002.
- Tischner J., *Myslenie według wartości*, Znak, Kraków 1982.