

Motyw gwałtu w opowiadaniach „Aryjskie papiery” Idy Fink i w dramacie „Nasza klasa” Tadeusza Słobodzianka

Aránzazu Calderón Puerta

Motyw gwałtu w opowiadaniu *Aryjskie papiery* Idy Fink i w dramacie *Nasza klasa* Tadeusza Słobodzianka

Aránzazu Calderón Puerta

Praca finansowana
w ramach grantu Narodowego
Programu Rozwoju
Humanistyki w roku 2014.

*W ciała kobiet jest wpisana struktura dominacji.*¹

W ostatnich latach debata publiczna w Polsce coraz częściej dotyka tematu przemocy wobec Żydów – i Żydówek – w czasie II wojny światowej. Chciałabym skupić się na dwóch formach przedstawiania przemocy seksualnej: w pierwszej staje się ona symbolem relacji polsko-żydowskich; w drugiej ujawnia ciągłość struktur patriarchalnych jako modelu organizującego całość stosunków społecznych. Zanalizuję i zinterpretuję przemoc ze względu na płeć (konkretnie motyw gwałtu) w dwóch tekstach literackich dotyczących Holocaustu: dramacie *Nasza klasa*² Tadeusza Słobodzianka oraz w opowiadaniu *Aryjskie papiery*³ Idy Fink z tomu *Odptywający ogród*.

Aránzazu Calderón Puerta – Absolwentka Wydziału Filologii Słowiańskiej na Uniwersytecie Complutense w Madrycie. Doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa. Adiunkt w Instytucie Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego. Komentarysta i historyk literatury (zwłaszcza w zakresie *gender studies*). Tłumaczka literatury polskiej na hiszpański. Współpracuje z IBL PAN.

- 1 A. Bernárdez, I. García y Soraya González *Violencia de género en el cine español*, Instituto de Investigaciones feministas de la Universidad Complutense, Editorial Complutense, Madrid 2008, s. 52 (przekład autorki).
- 2 T. Słobodzianek *Nasza klasa*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009. Książka otrzymała Nagrodę Nike w 2010 roku.
- 3 I. Fink *Aryjskie papiery*, w: tejsze *Odptywający ogród*, W.A.B., Warszawa 2002, s. 69-74.

W swojej pracy starałam się zastosować „spojrzenie jakościowe, które zwraca uwagę na sposoby korzystania z przemocy, na formy legitymizowania aktów lub działań, a także na wartości kojarzone z ich potraktowaniem w zależności od płci autora/autorki”⁴. Interesuje mnie także analiza porównawcza, która pozwoli stwierdzić, czy spojrzenie – a więc sposób opowiadania – jest uwarunkowane płcią mówiącego i jego przynależnością do dominującej grupy społecznej.

1. Obnażył przemoc seksualną?

Wystawiając *Naszą klasę*, Słobodzianek zyskał rozgłos autora zdolnego odsłonić najbardziej drastyczne przejawy przemocy, która naznaczyła życie w Polsce w czasie wojny, m.in. przemoc seksualną. Tę ostatnią tradycyjnie w dyskursie historycznym dotyczącym Holocaustu pomijano, o czym mówią przy wielu okazjach autorki pracy *Sexual Violence against Jewish Women during the Holocaust*⁵. Mamy do czynienia ze specyficznym typem przemocy, która przez wieki służyła kontroli kobiecego ciała, jak dowodzą studia Joanny Bourke dotyczące Wielkiej Brytanii, Australii i Stanów Zjednoczonych⁶ oraz Georges’a Vigarello dotyczące Francji⁷.

Trzy postaci kobiece *Naszej klasy* – Dora, Rachela i Zocha – są ofiarami gwałtów⁸. Słobodzianek ma odwagę przedstawić agresję seksualną, dekonstruuując niektóre z otaczających ją mitów kultury, które w przeważającej większości usprawiedliwiały ją kulturowo i historycznie⁹. Jednym z nich jest mit, że gwałtu dokonuje ktoś z zewnątrz. We wszystkich przypadkach sprawcami agresji seksualnej w dramacie są szkolni koledzy bohaterek, a więc osoby im znane, którym – zdawałoby się – można ufać.

4 A. Bernárdez, I. García y S. González *Violencia...*, s. 83.

5 „It was an experience that [...] is not easily reconciled with traditional Holocaust narratives” cyt. za: *Sexual violence against Jewish Women during the Holocaust*, eds. S.M. Hedgpeeth, R.G. Sidel, Brandeis University Press, Massachusetts 2010, s. 129 (przekład autorki).

6 J. Bourke *Los violadores. Historia del estupro de 1860 a nuestros días*, Crítica, Barcelona 2009. Wydanie anglojęzyczne: *Rape. A History from 1860 to the Present Day*, Virago Press, London 2007.

7 *Historia de la violación. Siglo XVI-XX*, Ediciones Cátedra Colección Feminismos, Madrid 1999. *Histoire du viol*, Éditions du Seuil, Paris 1998.

8 Dwie z nich to Żydówki: Dora i Rachelka, która później przechodzi na katolicyzm.

9 Obszerny materiał dowodowy znajduje się w *Los violadores...* i w *Histoire du viol...*

Chociaż sztuka denuncjuje agresję seksualną wobec kobiet, pokazując ją w całym jej okrucieństwie, w efekcie usprawiedliwia ją w pewnym stopniu za sprawą symetrii. Systematycznie zestawia cierpienie kobiet z pewną pozytywną przyczyną owego cierpienia, umieszczając kobiety w roli ofiar, w której tradycyjnie obsadzało je społeczeństwo patriarchalne. W dwóch przypadkach przyczyna ta zyskuje „wyższy charakter moralny”. Zocha zapewnia, że oddała się Zygmunutowi, żeby ratować życie Menachema¹⁰. Swymi słowami potwierdza patriarchalny stereotyp, że kiedy kobieta nie została zraniona ani nie walczyła, żeby obronić się przed atakiem, nie był to gwałt. Gwałt zostaje w ten sposób strywializowany.

Rachelka, żeby przeżyć, jest zmuszona wyjść za Władka, Polaka i katolika – dawnego kolegę szkolnego – który ukrywał ją w czasie wojny. Choć wyraźnie nie kocha Władka, musi być z nim, żeby się uratować. Znajduje się w sytuacji bez wyjścia: albo będzie szukać ratunku, albo natychmiast zginie. W scenie nocy poślubnej Rachelki i Władka jesteśmy świadkami gwałtu w pełnym znaczeniu tego słowa. Autor z całą bezwzględnością pokazuje przemoc wpisaną w ideę, że w małżeństwie (a więc od chwili podpisania kontraktu ślubnego przez obie strony) ciało kobiety powinno być zawsze dostępne dla męża, być do jego dyspozycji, niezależnie od woli kobiety. O idei tej, jeszcze nie tak dawno stanowiącej normę w kulturze zachodniej, pisze obszernie Joanna Bourke w rozdziale *Dom* w swojej książce. Słobodzianek bez ogródek ujawnia przemoc seksualną, której tradycyjnie były poddawane kobiety w instytucji małżeństwa, podobnie jak sytuację wymuszonego podporządkowania, w której znalazła się Rachelka – Marianna po konwersji na katolicyzm – jako Żydówka prześladowana w czasie Holocaustu¹¹.

A jednak w relacji Rachelka – Władek, tak jak przedstawia ją Słobodzianek, przemoc nie zostaje odsłonięta do końca. W innym miejscu, kiedy Władek jeszcze raz ratuje Rachelce życie, ta wydaje się „uwielbiać” swego „wybawcę”. „Pędził na koniu jak pan Skrzetuski na pomoc pannie Oleńce!”¹². Ta scena, która następuje po nocy poślubnej, sprawia, że Władek jawi się jako „dzielny rycerz wybawca” a nie jako mąż gwałciiciel. Słowa bohaterki

10 „Tak naprawdę sama mu się oddałam. Żeby tylko nie szukał Menachema”, T. Słobodzianek *Nasza klasa*, s. 70.

11 Jak się przekonamy, w podobnej sytuacji znalazła się bohaterka *Aryjskich papierów* Idy Fink.

12 T. Słobodzianek *Nasza klasa*, s. 64.

potwierdzają więc inny patriarchalny stereotyp¹³, ideę, że kobiety potrzebują mężczyzn, którzy je ratują, odpłacając im za to uwielbieniem i dostępnością seksualną, co ponownie wtłacza je w tradycyjną pasywną rolę. Późniejsze życie Rachelki-Marianny zadaje kłam wyidealizowanemu romantycznemu obrazowi. A jednak autor w pewnym sensie łagodzi i umniejsza znaczenie przemocy seksualnej (która i tak w przypadku Rachelki-Marianny jest już elementem wymiany, opłatą za życie), zestawiając ją z wyższym celem, jakim jest wybawienie, a przede wszystkim – jak się dalej przekonamy – dając jej szczególne i ograniczone miejsce w dramacie.

Przypadek Dory jest bardziej intrygujący. Przedstawia się ją – co podkreśla jeszcze inscenizacja sztuki¹⁴ – jako kobietę będącą przedmiotem męskiego pożądania. Jest ofiarą grupowego gwałtu, broni się, nie daje żadnym znakom zgody na stosunek seksualny. Zygmunt mówi: „Strasznie się rzucała, ale chłopaki trzymali mocno”¹⁵. A jednak zaraz potem jej zachowanie i kwestia, którą wypowiada, potwierdzają jeden z najbardziej zakorzenionych mitów patriarchalnych dotyczących gwałtu: kiedy kobieta mówi „nie”, w istocie chce powiedzieć „tak”. Dora stwierdza:

Czułam, że się zaczerwieniłam... [...] Szarpałam się. Próbowalam kopać. [...] Krzyczałam, ale poczułam, że robię się wilgotna [...] Czułam przyjemność, jakiej dotąd nie znałam [...] Najgorsze było to, że czułam, jak wszystko mnie boli i że ten ból jest przyjemny. Zostałam zgwałcona przez dziką hordę i co? Przyjemność [...] W dodatku nie mogłam zapomnieć, jakie ten Rysiek miał oczy. Dziko piękne.¹⁶

Wszystko to niebezpiecznie zbliża się do przekonania, że „kobiety w sekrecie lub nieświadomie chcą, żeby je gwałcono”¹⁷ i że potrzebują „męskiej dominacji,

13 W innym tekście określiłam go mianem „litościwego gwałciiciela”. Zob. A. Calderón Puerta *Ciało (nie)widzialne: spektakl wykluczenia w „Przy torze kolejowym” Zofii Nałkowskiej*, „Teksty Drugie” 2010 nr 6.

14 Wybrano młodą, atrakcyjną aktorkę, efekt wzmacnia jej kostium i sposób gry podkreślający jej walory seksualne.

15 T. Słobodzianek *Nasza klasa*, s. 70.

16 Tamże, s. 40-41.

17 J. Bourke *Los violadores...*, s. 88. Autorka poświęca temu zagadnieniu cały rozdział (przekład autorki).

żeby czuć seksualną przyjemność”¹⁸. Znow stajemy przed stereotypem, który – jak zauważa Bourke – historycznie służył do legitymizowania agresji seksualnej. Często powtarzano argument, że „kobiety same proszą się o gwałt, co skutecznie zaburza równowagę między winą i odpowiedzialnością”¹⁹. Dora otwarcie potwierdza pogląd, że „dostała to, czego chciała” (czyli pełen przemocy stosunek seksualny!), a co gorsze, podsuwa interpretację rozszerzającą, wedle której kobiety w ogóle marzą o gwałcie... Po prostu marzą o gwałcie zbiorowym! Słowa Dory *a posteriori* odbierają znaczenie agresji seksualnej, pozwalają myśleć, że mimo oporu ofiara w istocie nie cierpiała, a wręcz przeciwnie (o przyjemności wspomina się w tekście aż trzy razy!). Należałoby zapytać, jaki model kobiecej seksualności proponuje Słobodzianek, identyfikując ból z rozkoszą (trzeba by mówić co najmniej o masochizmie).

Ogromną wagę ma fakt, że usprawiedliwienia przemocy seksualnej dokonują zawsze same kobiety. Wszystkie trzy bohaterki ją relatywizują, reprodukcją przez swoje zachowania dyskurs patriarchalny, którego są ofiarami. Wszystkie akceptują w końcu agresję seksualną jako mniejsze zło, a wręcz jako przyjemność (jak się przed chwilą przekonaliśmy), co zdecydowanie należy nazwać aberracją.

Na wyższym poziomie relacje między kobietami i mężczyznami (pary Menachem – Zocha, Rysiek – Dora, Władek – Rachelka) spełniają w dramacie rolę symboli relacji polsko-żydowskich. Polska przemoc wobec Żydów zostaje upostaciowiona w gwałcie na Dorze i wymuszonym małżeństwie Władka z Rachelką. Stereotypowy obraz żydokomuny znajduje odbicie w związku Zochy z Menachemem i w tym, jak Zocha zostaje przez niego porzucona²⁰. Kobiety z jednej społeczności wydają się odczuwać „nieodpartą skłonność” do mężczyzn z drugiej społeczności, co zdaje się obrazować fascynację Innym. Ten rodzaj fascynacji łagodzi obecne skądinąd w dramacie potępienie agresji seksualnej. Słobodzianek odwołuje się do erotycznej symboliki, próbując ukazać wieloznaczność żydowsko-polskiej historii i zapewne symetrii krzywd między obu grupami²¹.

18 Tamże, s. 91.

19 Tamże, s. 97.

20 Inspiracją do napisania *Naszej klasy* były wydarzenia, do których doszło w Jedwabnem. Historia Menachema odnosi się do dziejów Szmula Wasersztajna, w którego życiu w rzeczywistości nie było wątku komunistycznego.

21 Słobodzianek traktuje z dystansem polski patriotyzm i ruch oporu. W scenie gwałtu Zygmunt mówi do Zochy: „I pamiętaj, Zocha, nie jesteśmy żadną bandą. Tylko wojskiem polskim”, T. Słobodzianek *Nasza klasa*, s. 70.

Wydobywa przemoc seksualną na jaw, ale nie zdobywa się na całościowe oskarżenie, ponieważ używając jej na poziomie symbolicznym, umniejsza jej znaczenie jako konkretnego i swoistego przypadku.

W systemie relacji symbolicznych kobiety odgrywają rolę drugoplanową. Wśród dziesięciu postaci występujących w dramacie mamy tylko trzy kobiety. Na liczbach i niedostatecznej reprezentacji jednak się nie kończy. Mężczyźni działają, kobiety pozostają pasywne. Wypełniają tradycyjny wzorzec „bycia kobietą”, który polega na „przeniesieniu prawa do stosowania siły na jednego z mężczyzn z rodziny albo otoczenia. [...] Bohaterstwo kobiet ma więcej wspólnego z oddaniem i osobistym poświęceniem niż z możliwością i prawem do użycia siły”²². Bohaterki *Naszej klasy* czują się zobowiązane do oddania własnych ciał i na tym polega ich bierny opór. Reprezentują naród tylko w cierpieniu, jako ofiary działania innych.

Inaczej bohaterowie płci męskiej. Ci reprezentują naród tam, gdzie jest on aktywny. To nie ciało i seksualność odciskają piętno na ich życiu – jak dzieje się w przypadku kobiet – ale podejmowanie decyzji i działanie. Mężczyźni w dramacie wybierają różne postawy etyczne, polityczne lub religijne (komunizm, opór, katolicyzm, judaizm...). Drogi życiowe kobiet są – co tworzy wyraźny kontrast – zawsze zdefiniowane przez uczuciowe i erotyczne związki z mężczyznami. Dora, Rachelka i Zocha zostają w dużej mierze – choć może nie wyłącznie – zamknięte w paradygmacie ciało-przedmiot²³. Nie są przedstawiane jako autonomiczne podmioty. Żadna się nie buntuje, nie chwytą za broń, żadna nie przejawia inicjatywy emocjonalnej lub seksualnej. „Kobiety nie działają, im tylko przytrafiają się różne rzeczy”, co znaczy, że „historię opowiada się z punktu widzenia postaci męskich (pod względem kognitywnym i w wielu przypadkach epistemologicznym)”²⁴.

2. Lekcja historii?

Uogólnienia dotyczące płci, ich symboliczny charakter i znaczenie, jakie uzyskują w dramacie, są niezwykle wyraźne, szczególnie gdy weźmiemy pod

22 A. Bernárdez, I. García y S. González *Violencia...*, s. 87.

23 Być może tu leży wyjaśnienie zagadki, jaką jest scena gwałtu na Dorze. Należałoby zapytać, w jakim stopniu jest ona po prostu przedstawieniem męskiej fantazji erotycznej (kobiecie „nie” jako coś podniecającego) i w jakim stopniu przekształca widza (oczywiście męskiego) we voyeurę, w którego zamieniało go tradycyjnie kino (jak kwestia ta zostaje ujęta w klasycznej pracy Teresy de Lauretis).

24 Tamże, s. 112-113.

uwagę podtytuł *Naszej klasy: Historia* – rozumiemy, że historia stosunków polsko-żydowskich – w *czternastu lekcjach*. Proponowana przez Słobodzianka koncepcja „historii” i „narodu” jest otwarcie męska i wyklucza kobiety. Historię – wielką literą – napisali mężczyźni, ponieważ to oni działają. To ich przeżycia okazują się fundamentalne dla narracji, która przechodzi w Historię.

„Symetryczna” i cyrkularna struktura *Naszej klasy* potwierdza takie rozpoznanie. Podwójna strata synów – męskich potomków – Zygmunta i Menachema zostaje pokazana jako osobista trauma, ale zyskuje ona też wymiar symboliczny. Chodzi o biblijną, boską karę za grzechy popełnione przez grupę, którą reprezentują ojcowie (odpowiednio, Polacy i Żydzi). Przerwanie genealogicznej ciągłości męskiego rodu okazuje się złowieszczym, proroczym znakiem. Staje się on jeszcze wyraźniejszy w zestawieniu z opowieściami Abrama Bakera o jego licznej rodzinie w Stanach Zjednoczonych, której jest patriarchą. Nowa symetria (strata męskiego potomstwa Zygmunta i Menachema stanowi kontrast do licznych potomków Abrama) razem z zakończeniem zdają się potwierdzać najbardziej tradycyjny model rodziny, w którym kobietę sprowadza się prawie wyłącznie do roli reproduktorki. W ten sposób tylko potomkom płci męskiej nadaje się rangę, ze sztuki wynika, że tylko mężczyźni mogą reprezentować społeczność, do których należą.

Dziecko, jeśli ma się liczyć, musi być mężczyzną. Kobieta znika ze sfery symbolicznej. Najlepszym tego dowodem jest – wracając do tematu przemocy seksualnej – fakt, że utrata syna okazuje się tragedią generującą traumę i aluzją do wyższej „sprawiedliwości”, natomiast gwałt nie ma właściwie konsekwencji, zarówno dla obrazu wspólnoty (to mężczyźni spotyka kara za zbrodnie, zgwałcone kobiety są tylko przedmiotem męskiego działania, a ich doświadczenie nie ma symbolicznych konsekwencji), jak i dla indywidualnej historii bohaterki, gdzie umniejsza się jego znaczenie. Utrata syna konstytuuje traumę; bycie zgwałconą – nie.

W *Naszej klasie* ciała kobiece to miejsce, gdzie skonfliktowane męskie społeczności (Polacy i Żydzi) wpisują własne inskrypcje. Kobieta i przemoc, której ta jest ofiarą, zamieniają się w symbole. Sens relacji między Żydami i Polakami staje się jasny dzięki przedstawieniu sposobu traktowania ciał kobiecych i obrazu związków erotycznych z kobietami. One same nie liczą się. Słobodzianek nie pozostawia wątpliwości, że przemoc seksualna jest niedopuszczalna, ale jednocześnie używa jej jako znaku męskich relacji, pozabawiając ją tym samym znaczenia jako tragedii osobistej. Choć zdaje się krytykować tę praktykę, sam powtarza (być może nieświadomie) gest zapisywania sensów na kobiecym ciele. Być może tu należy szukać wyjaśnienia

kuriozalnej sceny z udziałem Dory. Jest ona nie tylko kobietą i Żydówką – a więc konkretnym i unikalnym podmiotem – ale także symbolem relacji między mężczyznami. Odczuwa przyjemność, bo w istocie nie o nią chodzi, ale o wzajemną fascynację dwóch zwaśnionych narodów. „Ciało kobiece jest postrzegane jako «symboliczna reprezentacja ciała narodowego»”²⁵.

Konkludując, mimo zapowiadanej odważnej próby dokonania rewizji historycznej – próby udanej, ale tylko po części – dramat Tadeusza Słobodzianka wydobywa na jaw elementy symbolicznej struktury patriarchalnej, ale traktuje je równocześnie jako coś naturalnego i samo przez się zrozumiałego. Wykorzystuje je, ale nie poddaje krytyce porządku władzy organizującego obrazy związane z płcią. Chociaż „«historia», w której występują postaci kobiece jest bardziej nowoczesna i równościowa”, bo znalazło się w niej miejsce dla przedstawienia przemocy seksualnej, to jednak „«opowieść» kończy się zepchnięciem kobiet na pozycję drugoplanową”²⁶. Porządek patriarchalny zostaje odtworzony i znaturalizowany, ponieważ „obraz kobiet pozostaje pod wpływem bardziej lub mniej subtelnych form przemocy symbolicznej”, w tym wypadku na poziomie symboli grup-narodów. Zgadzam się z autorkami zbioru *Violencia de género en el cine español*, które stwierdzają, że „potrzebujemy nie tylko historii, które uwzględniłyby istnienie postaci kobiecych, ale także «opowieści» [historii i Historii], które byłyby opowiedziane z kobiecego punktu widzenia, ujmując także dotyczące kobiet konflikty”²⁷.

3. Przeżyć Holocaust

Opowiedzieć historię z kobiecej perspektywy. Tego właśnie dokonuje Ida Fink. W *Aryjskich papierach* podejmuje problem gwałtu, ale w znacząco inny sposób. Opowiada o doświadczeniu młodej Żydówki, ofiary seksualnego wymuszenia ze strony polskiego szantażysty. Ten domaga się stosunków seksualnych w zamian za odsprzedanie fałszywych dokumentów poświadczających aryjskie pochodzenie i dających bohaterce i jej matce ostatnią szansę na ocalenie.

25 R. Seifert *Krieg und Vergewaltigung. Ansätze zu einer Analyse*, w: *Massenvergewaltigung. Krieg gegen die Frauen*, Hrsg. A. Stiglmeier, Kore, Freiburg 1996. Cyt. za: B. Halnmayr *Sexualized Violence against Women during Nazi "Racial" Persecution*, w: *Sexual Violence against Jewish Women during the Holocaust*, s. 31 (przekład autorki).

26 Tamże, s. 114.

27 Tamże, s. 116.

Doświadczenie przemocy seksualnej zostaje opowiedziane z perspektywy przerażonej ofiary. Jej nerwowego oczekiwania: „w zdenerwowaniu zapomniała chusteczki”²⁸, kiedy próbuje uciec mentalnie od sytuacji osaczenia, w której się znalazła: „brzęk kieliszków i krzyki w kuchni grały w uszach męczącym szumem, musiała na chwilę przymknąć oczy. Wtedy wydało jej się, że jest nad morzem”²⁹. Jesteśmy świadkami wewnętrznej walki kobiety: „Może nie przyjdzie – pomyślała z ulgą, ale zaraz przelęknęła się, bo gdyby nie przyszedł, wszystko byłoby skończone”³⁰.

W ciele dziewczyny – które także w utworze Idy Fink jest miejscem, gdzie materializuje się męska dominacja – daje o sobie znać także cierpienie: „Kiedy wszedł, nogi jej zadrżały, musiała silniej wesprzeć się obcasami o podłogę”³¹. Mimo wysiłku młoda Żydówka nie potrafi opanować nerwów: „Jej nogi wciąż drgały jak po długim marszu, nie mogła ich uspokoić”³². Pełne swobody i cyniczne zachowanie szmalcownika pozostaje w wyraźnym kontraście do zachowania bohaterki: „ – No, zjemy co? Warto oblać...”³³ – mówi do dziewczyny. Ta inaczej, „bała się, że zemdleje, bo było jej słabo, raz zimno, raz gorąco. Chciała wszystko szybko skończyć”³⁴.

W dialogu, który toczy się na ulicy, widać, jak szmalcownik pod przykrywką rycerskości i ochrony skrywa to, co jest w istocie wymuszeniem seksualnym i ekonomicznym. Co więcej, wydaje się, że nie chce zamknąć sprawy zaraz po dokonaniu seksualnej transakcji, ale uznaje za całkiem naturalne, że podobne schadzki mogą się jeszcze powtarzać: „napiszesz mi adres, przyjadę, wpadłaś mi w oko”³⁵.

Kiedy dziewczyna wchodzi do pokoju, gdzie „umowa” ma być skonsurowana, znów zaczyna dawać o sobie znać lęk: „Jak zwymiotuję, myślała, to mnie wypędzi i wszystko na nic”³⁶. Ofiara ucieka się do psychologicznego

28 I. Fink *Aryjskie papiery*, s. 69.

29 Tamże.

30 Tamże.

31 Tamże.

32 Tamże, s. 70.

33 Tamże.

34 Tamże.

35 Tamże, s. 72.

36 Tamże.

mechanizmu usprawiedliwiania zarówno oprawcy, jak i siebie samej, żeby dodać sobie odwagi i podołać sytuacji:

To na pewno nie trwa długo, myślała, nic się nie boję. Mama się ucieszy, kiedy przyniosę papiery. Powinnam była to zrobić przed tygodniem. Byłybyśmy już w Warszawie. Byłam głupia. On jest nawet miły, zawsze był dobry dla mnie przy pracy, a mógł donieść...³⁷

Psychologiczny mechanizm obronny często spotykany u ofiar.

Dzięki sposobowi narracji Fink umożliwia czytelnikom dostęp do wewnętrznych przeżyć postaci, pokazuje, do jakiego stopnia stosunek seksualny, chociaż z pozoru dobrowolny, jest w istocie gwałtem, partnerzy pozostają w relacji nierówności i władzy. W *Aryjskich papierach* jesteśmy świadkami gwałtu, ponieważ

nie wolno zakładać, że ktoś zgodził się na stosunki seksualne, jeśli ta osoba [...] robi to pod presją „wymuszenia, co zachodzi w wypadku... braku środków materialnych, nadużycia władzy lub oszustwa”.³⁸

Cóż, jeśli w grę wchodzi życie lub śmierć...

Narracja Fink ujawnia funkcjonowanie patriarchalnej władzy połączonej z przemocą na wykluczonych. W tym wypadku podwójnej dostępności ciała Żydówki jako kobiety i członkini grupy dyskryminowanej. Pokazuje ciągłość przemocy seksualnej i tego, co w społeczeństwach patriarchalnych określa się mianem „normy”: rycerskości i paternalistycznej ochrony, za którymi ukrywa się niewidoczna z wnętrza systemu przemoc. Ujawnia się ona brutalnie w ostatniej scenie, w sposobie, w jaki zostaje potraktowana główna bohaterka już po stosunku seksualnym. Oto rozmowa szmalcownika i jego kolegi, która rozgrywa się w obecności dziewczyny:

- A co to za dziewczyna? – spytał, wchodząc do pokoju.
- A, taka kurwa.
- Myślałem, że dziewica – zdziwił się. – Błada, popłakana, chwiejna...

37 Tamże, s. 73.

38 Tak w rozdziale *Rape of Jewish Women* w książce *Sexual Violence...*

- Albo to dziewice nie mogą być kurwami?
- Filozof z ciebie – rzekł tamten i obaj się roześmieli.³⁹

Tekst kończy się wystawieniem ofiary na spojrzenie innych (obecność trzeciego, świadka) i jej słownym upokorzeniem, co jeszcze pogłębia cierpienie: „ledwo stała na nogach i znów zrobiło się jej niedobrze”⁴⁰. Mamy do czynienia ze sklasyfikowaniem kobiety wedle patriarchalnych stereotypów „dziewicy” i „kurwy”, kategorii mniejszej lub większej „czystości seksualnej” uwewnętrznionej przez same kobiety i warunkującej w dużym stopniu ich ciała i zachowania seksualne. Podobne doświadczenia ma wiele kobiet ocalonych z Holocaustu. Kobieta, która została zmuszona używać seksu dla ratowania życia, czuła się w związku z tym winna⁴¹, choć jej doświadczenie pozostawało w przeważającej większości przypadków niewypowiedziane. „Sprawcy gwałtów wiedzą bowiem zbyt dobrze, że gwałt ucisza kobietę w sposób, który w ogromnym stopniu oddziela ją od własnej rodziny i społeczności”⁴².

Podsumowując, *Aryjskie papiery* opowiadają (H)historię z perspektywy indywidualnej, bardzo bliskiej spojrzeniu ofiary przemocy seksualnej. Fink pokazuje społeczne i kulturowe uwarunkowania, które sprzyjają temu specyficznemu rodzajowi przemocy. Pozwala zrozumieć, w jaki sposób ofiarę stawia się w pozycji winnego i tym samym upokarza się ją jeszcze bardziej. Jak zmusza się ją do milczenia, wpędzając w poczucie winy, wstydu i braku szacunku do samej siebie. Autorka nie pozwala jednak, żeby przemoc względem kobiety była traktowana jako symbol albo łagodzona za pomocą odwołania do „wyższego porządku”, takiego jak „naród”. Jesteśmy na antypodach rozkoszy, której doświadczała Dora, ale moim zdaniem bardzo blisko traumy, która stała się udziałem tysięcy kobiet w czasie Holocaustu. Na tle opowiadania Idy Fink i zastosowanych przez nią strategii literackich tekst Słobodzianka ujawnia swoje mielizny. *Nasza klasa* ma ambicję otwarcia nowego miejsca w kulturze, gdzie dałoby się opowiedzieć o stosunkach żydowsko-polskich. Okazuje się ono jednak niepełne. Jak często się zdarza,

39 I. Fink *Aryjskie papiery*, s. 74.

40 Tamże.

41 „The shame and guilt of having to resort to her sexuality in order to survive”. Z. Waxman *Rape and Sexual Abuse in Hiding*, w: *Sexual Violence...*, s. 130 (przekład autorki).

42 Tamże, s. 129.

tego rodzaju struktura narracyjna nie bierze pod uwagę kobiet. I zapoznaje, w jakim stopniu gwałt jest synonimem tortury. Jak to ujmuje Zoë Waxman:

gwałt i nadużycia seksualne – naruszenie granic czyjegoś ciała przez kogoś, kto chce zadać fizyczny i psychiczny ból – są jednym z doświadczeń wtrącających w najgłębszą samotność i alienację, z tych, które mogą stać się udziałem człowieka⁴³.

Abstract

Aránzazu Calderón Puerta

UNIVERSITY OF WARSAW

Rape in Ida Fink's short story "Aryan Papers" and in Tadeusz Słobodzianek's play "Our Class"

The article analyses the ways in which Central European postwar societies produce gendered representations of Holocaust stories. Calderón Puerta shows how sexual violence functions in culture, highlighting the different ways in which it can be represented in literary texts: it can be understood as a symbol of relationships between antagonistic communities of men (what Roland Barthes refers to as mythologization), but it can also be seen to symbolize the continuum of violence in patriarchy (violence against specific women, structural violence and symbolic violence). Calderón Puerta argues that the different ways of understanding the representation of rape are related to the difference between masculine and feminine points of view.

Keywords

sexual violence, Holocaust literature, gender

43 Tamże, s. 132.