

UNIWERSYTET GDAŃSKI
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY

Aleksandra Mialik

METAHISTORIA, ETYKA, POSTPAMIĘĆ.
POSTMODERNISTYCZNA POWIEŚĆ O HOLOKAUŚCIE

Rozprawa doktorska napisana pod opieką naukową
prof. dr hab. Aleksandry Ubertowskiej

GDAŃSK 2021

Spis treści

Abstrakt.....	4
Abstract.....	6
Wstęp.....	8
1. Wstęp teoretyczny	
1.1 Literatura dokumentu osobistego.....	12
1.2 Postmodernizm a stosowność w pisaniu o Holokauście.....	21
1.3 Literatura postmodernistyczna wobec Holokaustu.....	34
1.4 Pamięć i postpamięć.....	44
2. Praca języka i postpamięci	
2.1 <i>Tworci</i> Marka Bieńczyka.....	54
2.2 <i>Plomyki pamięci</i> Anne Michaels.....	70
3. Postmodernistyczny palimpsest w opowiadaniu o Zagładzie	
3.1 <i>Gry w Birkenau</i> Agnieszki Kłos.....	79
3.2 <i>Patrz pod: Miłość</i> Dawida Grosmana.....	92
3.3 <i>Mesjasz ze Sztokholmu</i> Cynthii Ozick.....	100
4. Literackie kryptologie	
4.1 <i>Pensjonat i Ptasie ulice</i> Piotra Pazińskiego.....	109
4.2 <i>Badenheim 1939</i> Aharona Appelfelda.....	119
5. Topograficzne czytanie historii	
5.1 <i>Fabryka mucholapek</i> Andrzeja Barta.....	124
5.2 <i>Wszystko jest iluminacją</i> Jonathana Safrana Foera.....	136
6. Kobięca narracja o Zagładzie	
w <i>Była Żydówka, nie ma Żydówki</i> Mariana Pankowskiego.....	146

7. Pamięć protetyczna a ból fantomowy	
w <i>Ślicznotce</i> doktora Josefa Zyty Rudzkiej.....	157
 8. Historia alternatywna	
w <i>Nocy żywych Żydów</i> Igora Ostachowicza.....	172
 Zakończenie.....	184
 Bibliografia.....	185

Abstrakt

Celem dysertacji, *Metahistoria, etyka, postpamięć. Postmodernistyczna powieść o Holokauście*, jest analiza funkcjonalności postmodernistycznych strategii narracyjnych w opowiadaniu o Zagładzie. Podjęty temat wymaga rozpatrzenia statusu fikcji oraz aspektu estetycznego i etycznego w wybranych polsko- i niepolskojęzycznych powieściach o Holokauście. Rozważania ogniskują się wokół kategorii pamięci (postpamięci), sposobów jej uruchamiania i wynikających z tego konsekwencji dla: kompozycji, języka, organizowania czasu i przestrzeni, a także konstrukcji tożsamości bohaterów.

W literaturoznawczej analizie uwzględniono szeroki kontekst historyczny, kulturowy i filozoficzny. Autorka odwołuje się także do badań nad pamięcią i traumą, teorii widmontologicznej, studiów nad rzeczami i przestrzenią.

Rozprawa składa się z ośmiu rozdziałów. Pierwszy rozdział ma charakter wstępu teoretycznego - prezentuje stan badań nad literaturą Holokaustu, zaznacza istniejące napięcia, wprowadza i wyjaśnia niezbędną terminologię oraz kierunkuje dalsze rozważania. Pozostałe rozdziały poświęcone są ukierunkowanej interpretacji poszczególnych powieści. *Tworci* Marka Bieńczyka i *Płomyki pamięci* Anne Michaels posłużyły do rozpatrzenia relacji między językiem a pamięcią i traumą. Trzeci rozdział dotyczy zaś zjawiska, które określić można jako nakładanie klisz fabularnych, przyczyniające się do komplikowania toku narracji w *Grach w Birkenau* Agnieszki Kłos, *Patrz pod: Miłość* Dawida Grosmana, *Mesjaszu ze Sztokholmu* Cynthii Ozick. Nostalgiczne opowiadania: *Pensjonat i Ptasie ulice* Piotra Pazińskiego oraz *Badenheim 1939* Aharona Appelfelda, którym poświęcony jest kolejny rozdział, prezentują światy nawiedzane przez widma przeszłości. Analiza skupia się na sposobach konstruowania krypt pamięci. *Fabryka mucholapek* Andrzeja Barta i *Wszystko jest iluminacją* Jonathana Safrana Foera, pozwalają określić funkcję przestrzeni w narracji o Zagładzie. Kolejne dwa rozdziały poświęcone są kobiecym narracjom: *Była Żydówka, nie ma Żydówki* Mariana Pankowskiego, *Ślicznotce doktora Josefa* Zyty Rudzkiej. Analiza powieści Pankowskiego przyczynia się do rozpoznania *stricte* literackich zabiegów: pozorowania świadectwa i konstruowania figury ocalonej. Powieść Zyty Rudzkiej pozwala natomiast na wieloaspektowe rozpatrzenie funkcji protezy jako medium pamięci i strategii narracyjnej. Ostatni rozdział, dotyczący *Nocy żywych Żydów* Igora Ostachowicza,

rozpatruje ryzykowny zabieg posłużenia się popkulturowym motywem żywego-umarłego, jego funkcjonalność i konsekwencje dla narracji o Zagładzie.

Abstract

The purpose of the dissertation, *Metahistory, ethics, postmemory. The postmodern Holocaust novel*, is an analysis of the functionality of postmodern narrative strategies in a story about the Holocaust. The discussed topic requires consideration of the status of fiction as well as the aesthetic and ethical aspects in selected Polish and non-Polish-language novels about the Holocaust. The considerations focus on the category of memory ("postmemory"), the methods of its activation and the resulting consequences for: composition, language, organization of time and space, as well as the construction of the characters' identity.

The literary analysis takes into account a broad historical, cultural and philosophical context. The author also refers to theory of memory and trauma, hauntology, the "thing" discourse and "spectral turn".

The dissertation consists of eight chapters. The first chapter is a theoretical introduction - it presents the state of research on Holocaust literature, highlights the existing tensions, introduces and explains the necessary terminology, and guides further considerations. The remaining chapters are devoted to the targeted interpretation of individual novels. *Tworci* by Marek Bińczyk and *Fugitive Pieces* by Anne Michaels were used to examine the relationship between language, memory and trauma. The third chapter concerns the phenomenon that can be described as the superimposition of fictional films, contributing to the complication of the narrative course in *Gry w Birkenau* by Agnieszka Kłos, *See Under: Love* by Dawid Grosman, *The Messiah of Stockholm* by Cynthia Ozick. Nostalgic stories: *Pensjonat* and *Ptasie ulice* by Piotr Paziński and Aharon Appelfeld's *Badenheim 1939*, to which the next chapter is devoted, present worlds haunted by spectres of the past. The analysis focuses on how to construct the crypt of memory. Andrzej Bart's *Fabryka mucholapek* and *Everything Is Illuminated* by Jonathan Safran Foer, allow us to define the function of space in the narrative about the Holocaust. The next two chapters are devoted to female narratives: *Była Żydówka, nie ma Żydówki* by Marian Pankowski, *Ślicznotka doktora Josefa* by Zyta Rudzka. The analysis of Pankowski's novels helps to recognize the strictly literary efforts: simulating a testimony and constructing a figure of the survivor. On the other hand, Zyta Rudzka's novel allows for a multi-faceted consideration of the function of the prosthesis as a medium of memory and narrative strategy. The last chapter, concerning *Noc żywych Żydów* by Igor

Ostachowicz, examines the risky procedure of using the pop culture motif of the living-dead, its functionality and consequences for the narrative about the Holocaust.

Wstęp

Holokaust, jako wydarzenie bezprecedensowe, incydentalne, a nade wszystko – radykalne, stanowi ogromne wyzwanie dla literatury. Z jednej strony domaga się właściwej reprezentacji, z drugiej – istniejące dotąd strategie nie są w stanie sprostać tematowi. Niniejsza rozprawa poświęcona jest polsko- i niepolskojęzycznym opowieściom, które w zaskakujący, często szokujący, sposób igrają z kategorią stosowności w pisaniu o Zagładzie, naruszając i w konsekwencji - przesuwając istniejące granice estetyczne i etyczne, będąc reprezentacjami „fikcji pamięci”.

We *Wstępie teoretycznym* jeden z podrozdziałów poświęcam literaturze dokumentu osobistego, przyglądając się celom pisania w obliczu Zagłady. Nakaz świadczenia, pozostawienia śladu, utrwalenia doświadczenia, wynikają z naoczności świadka. Warto już we wstępie podkreślić, że początkowo jedynie świadkowie uprawnieni byli do opowiadania o Zagładzie. Osoba, której narracji nie motywowała dotkliwość osobistego doświadczenia, pozbawiona była tego, co najistotniejsze – wiarygodności. Przez długi okres czasu Holokaust funkcjonował jako wydarzenie - nie temat domagający się reprezentacji. W tym kontekście, określenie: „postmodernistyczna” (*Postmodernistyczna powieść o Holokauście*), pojawiające się w temacie mojej dysertacji, wydaje się jedynie grą słowną, ciekawym językowym zabiegiem, niemal oksymoronem. Obawy, które paraliżowały literaturę początkowo „bezbronną” wobec tematu Zagłady, okazały się zasadne, ale możliwe do przezwyciężenia. Wzmoczone poszukiwania nowego (tylko pozornie) języka i nowych strategii, sprowokowały do podjęcia wielu ciekawych prób, którym udało się sprostać wyzwaniu. W moim odczuciu istnieje nieoczywista relacja pomiędzy najbardziej rozpowszechnioną formą pisania o Holokauście a radykalną, jaką jest powieść postmodernistyczna. Usytuować można je na przeciwległych biegunach literackich przedstawień Zagłady, a wytwarzające się między nimi napięcie potęguje siłą oddziaływania wydarzenia. W konsekwencji Zagłada przestała funkcjonować jako doświadczenie pokoleniowe, siłą rażenia dotykając kolejne generacje. Powyższe rozpoznanie wpłynęło na kształt niniejszej rozprawy. Obok rozważań dotyczących estetycznego i etycznego wymiaru oraz statusu prawdy i fikcji w literackich reprezentacjach Zagłady, ważne miejsce zajmuje kategoria pamięci. Wybrane przeze mnie powieści w pewnym aspekcie traktuję jako wytwory podrażnionej pamięci drugiego i trzeciego pokolenia po Holokauście, rozpatrując je jako próbę

przewyciężenia dziedziczonej traumy.

Pojawienie się postmodernistycznych narracji o Holokauście poprzedzone było nie tyle pewną ewolucją w myśleniu o samej literaturze, ale totalną rewolucją. Radykalne wydarzenie domaga się radykalnych reprezentacji. Zamierzony efekt osiągnąć można jedynie szokując odbiorcę, zmuszając go do opuszczenia czytelniczej strefy komfortu, prowokując do empatii i swoiście pojmowanego „wczucia”. Prawa historii ustępują prawom fikcji. Opowieść może w pełni wybrzmieć tylko dzięki pojawieniu się „wiedzącego” czytelnika, zorientowanego w temacie. Tylko on może uzupełnić istniejące luki i dostrzec to, co przemilczane, stając się tym samym współtwórcą narracji o Zagładzie.

Celem niniejszej rozprawy nie jest stworzenie kanonu postmodernistycznych powieści o Holokauście, a rozpoznanie strategii i zabiegów, którymi posłużono się, aby opowiedzieć Zagładę. Zagadnienia wokół których ogniskują się moje rozważania uznałam za najistotniejsze dla wykazania wpływu postmodernistycznych strategii na narrację o Zagładzie. Warto podkreślić, że dysertacja nie stanowi próby rehabilitacji prezentowanych powieści wobec zarzutów o komercjalizację tematu Holokaustu. Nie zajmuje również stanowiska wobec zasadności czy dopuszczalności prezentowanych narracji.

Pierwszy rozdział stanowi teoretyczny wywód. Staje się punktem wyjścia dla dalszych rozważań, rekonstruując badawczy kontekst. Odnaleźć w nim można pewne tropy, które podjęte zostały w kolejnych rozdziałach. Zgodnie z zamysłem, *Wstęp teoretyczny* ukazuje istotne przemieszczenia, którym ulegał temat Holokaustu pod wpływem zwiększającego się dystansu czasowego i pokoleniowego. Bezpośredniość, naoczność doświadczenia (*Literatura dokumentu osobistego*) ze względu na upływający czas i odchodzenie świadków, ustępują miejsca podrażnionej pamięci kolejnych pokoleń (*Pamięć i postpamięć*). W podrozdziałach poświęconych postmodernizmowi wybrzmiewają najistotniejsze dla mojego wywodu rozpoznania dotyczące zmiany perspektywy spojrzenia na samą literaturę w wymiarze estetycznym i etycznym. Na wybór prezentowanych w podrozdziale *Literatura postmodernistyczna wobec Holokaustu* metod, technik, zabiegów i strategii literackich znaczący wpływ miały lektury: *The Holocaust and the Postmodern* Roberta Eaglestone’a i *Postmodernist Fiction* Briana McHale’a.

Kolejne rozdziały rozprawy poświęcone są analizie i interpretacji wybranych powieści, pod kątem zastosowanych w nich strategii postmodernistycznych i ich

funkcjonalności w opowiadaniu o Zagładzie.

W drugim rozdziale przyglądam się językowi, traktując go jako medium pamięci. *Tworci* Marka Bieńczyka proponują pewne możliwości wypowiedzenia Zagłady, prezentując przekrój metod - od korupcji słów poprzez językowe kalki, stylizacje, do piosenek i dziecięcych rymowanek. Przede wszystkim jednak stanowią literacką reprezentację pracy żałoby i zwracają uwagę na to, co niedopowiedziane i przemilczane. Głównym tematem *Płomyków pamięci* Anne Michaels staje się podwójny potencjał języka, opierający się z jednej strony na jego sile destrukcyjnej, z drugiej – mocy naprawczej. Powieść odtwarza proces odzyskiwania języka, a raczej wiary w język po doświadczeniach, które doprowadziły do zerwania relacyjności – słowa wobec rzeczy i unicestwienia metafory.

Rozdział *Postmodernistyczny palimpsest w opowiadaniu o Zagładzie* sygnowany jest tytułami trzech, pozornie nieprzystających do siebie powieści: *Gier w Birkenau* Agnieszki Kłos, *Patrz pod: Miłość* Dawida Grosmana i *Mesjasza ze Sztokholmu* Cynthii Ozick. Zamyśl tego nieoczywistego powiązania polega na dostrzeżeniu sposobu, w jaki teksty te podejmują (a raczej kamuflują) temat Holokaustu. Lektura książek polega na odsłanianiu kolejnych warstw zawoalowanej, wielogłosowej, przegadanej narracji, która skutecznie odciąga uwagę czytelnika od tego, co najważniejsze. Sprawę dodatkowo komplikuje towarzyszący bohaterom kryzys tożsamości. Bohaterowie funkcjonują jako „pojemniki na cudzą opowieść”, zmagając się z postpamięciowym uwikłaniem w historię.

Czwarty rozdział poświęcony jest opowiadaniom: *Ptasim ulicom* i *Pensjonatowi* Piotra Pazińskiego oraz *Badenheim 1939* Aharona Appelfelda. Teksty te prezentują obraz świata, którego już nie ma lub który jest zbliża się do całkowitej zagłady. Opowieści zdominowane są przez widma. Narracja zaś „nawiedzana” jest przez głosy dobiegające zza grobu. Lektura wspomnianych opowiadań przypomina zwiedzanie krypty.

Ważną rolę wśród strategii opowiadania o Zagładzie zajmuje przestrzeń. W piątym rozdziale rozpoznaję relację, jaka zawiązuje się między miejscem a pamięcią, podążając tropem narratorów *Fabryki muchołapek* Andrzeja Barta i *Wszystko jest iluminacją* Jonathana Safrana Foera. Rozważania ogniskują się wokół miejsc i nie-miejsc pamięci w topografii Łodzi i Ukrainy.

Powieść Mariana Pankowskiego – *Była Żydówka, nie ma Żydówki*, staje się pretekstem do oglądu kobiecego sposobu komunikowania Zagłady. Strategia pisarska w tym przypadku opiera się pozorowaniu kobiecej narracji. Pankowski konstruuje figurę

ocalonej, igrając z kategorią świadka i świadectwa.

Siódmy rozdział poświęcony jest *Ślicznotce doktora Josefa*, autorstwa Zyty Rudzkiej. Główna bohaterka, zmaga się z piętnem Holokaustu, które pozostawiło trwałe ślady na jej ciele. W wyniku przeprowadzanych na niej eksperymentów medycznych, straciła rękę. Rozważania o powieści opierają się na wielowymiarowym, wieloaspektowym rozpatrzeniu funkcji protezy jako figury pamięci i strategii narracyjnej.

Ostatni rozdział – *Historia alternatywna*, zmusza do ponownego rozpatrzenia relacji między historią a fikcją. Popkulturowa powieść Igora Ostachowicza o sugestywnym tytule: *Noc żywych Żydów*, w szokujący sposób podejmuje temat Holokaustu. Żydzi powracają jako żywi-umarli, próbując włączyć się w życie współczesnej Warszawy. Rozdział skupia się na rekonstruowaniu kontekstu i przemyśleniu funkcjonalności motywu żywego-umarłego w opowieści o Zagładzie.

Przegląd proponowanych postmodernistycznych powieści o Holokauście nie domyka kanonu, jest otwarty na uzupełnienia i korekty.

1. Wstęp teoretyczny

1.1 Literatura dokumentu osobistego

Zasadniczy problem literatury po Holokauście (Zagładzie, którą odczytuje się jako podwójną katastrofę: śmierci człowieka i śmierci idei człowieka) dotyczy tego, po pierwsze: jak możliwe jest pisanie i czytanie po doświadczeniach ludzkości związanych z Zagładą, po drugie: czy istnieje język, który jest w stanie przezwyciężyć rozdarcie między krzykiem i milczeniem, pokonać oszustwo i korupcję słów. Najbardziej rozpowszechnioną formułą (nierzadko uznawaną za jedynie akceptowalną) w kontekście Holokaustu staje się literatura dokumentu osobistego (dzienniki, pamiętniki, listy), a najbardziej wyrazistą kategorią – kategoria świadka i świadectwa.

W sytuacji granicznej, za jaką uznaje się Holokaust, świadectwo nieodłącznie związane jest z traumą. Siła urazu i swoiście pojmowana dotykliwość zdarzenia (choć Czermińska mówi tu o „dotkliwości”¹), skutkować może powstaniem tekstu, które rozpatrywać należy jako ślad doświadczenia. Ślad w skrajnych przypadkach (czyli w obliczu Holokaustu) staje się niezbywalnym piętnem, które prowokuje i wymusza reakcję – często błyskawiczną (jeszcze w trakcie trwania doświadczenia). Takie przypadki – świadectwa powstałe w getcie warszawskim, analizuje Jacek Leociak. Na ich podstawie udało się mu sformułować cztery główne cele pisania w obliczu Zagłady: „Pisz! Zanotuj!”² (bierze się z najwyższej powinności moralnej, potrzeby zapamiętania i opowiedzenia), „Zaalarmować i wstrząsnąć sumieniem świata”³ (piszący ukrywali swoje zapiski zagrzebując je w ludzkim popiele, charakteryzował ich głęboki stan świadomości – rozumieli, że są świadkami sytuacji odmiennej i radykalnie nowej, którą trzeba uwiecznić), „Dla przyszłego trybunału – dla zemsty”⁴ (zapiski mogą stać się dowodami i pomóc postawić w stan oskarżenia oprawców), „Utrwalić ślad po sobie”⁵ (piszący dąży do zrozumienia samego siebie, poprzez pisanie próbuje uporządkować i ocenić własne życie lub dąży do utrwalenia doświadczeń i ocalenia zdarzeń przed upływem czasu).

Warto zaznaczyć, że nakaz świadczenia wypływa z przesłania świętych ksiąg

¹ M. Czermińska, *Autor – podmiot – osoba. Fikcjonalność i niefikcjonalność*, [w:] *Polonistyka w przebudowie*, t. 1. Pod red. M. Czermińskiej i in., Kraków 2005, s. 213.

² J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady (O relacjach z getta warszawskiego)*, Wrocław 1997, s. 100.

³ Tamże, s. 103.

⁴ Tamże, s. 107.

⁵ Tamże, s. 112.

judaizmu (Tory i Talmudu). W *Księdze kapłańskiej* znaleźć można bowiem słowa, które wskazują, iż ciężko zgrzeszy ten, kto „mogąc zaświadczyć o przestępstwie, które widział i znał, nie uczyni tego” (Kpł, 5, 1). W tym przypadku pozycja świadka nakłada na niego obowiązek dania świadectwa:

Wydawać świadectwo, to znaczy stwierdzać rzeczywistość jakiegoś faktu, nadając temu stwierdzeniu charakter wymagany przez przepisy prawa i poddając się jego regułom⁶.

„Świadczyć” znaczy odsłonić prawdę i przekazać ją innym. W każdym jednak świadectwie istnieje osobliwa luka: świadkami z definicji są ci, którzy ocaleli, a zatem należą w pewnym sensie do uprzywilejowanej grupy. „Prawdziwymi” świadkami, „świadkami całkowitymi” są ci, którzy nie dali świadectwa, którzy nie mogliby go dać. Ocaleli jako „pseudoświadkowie” opowiadają o nich. W tym kontekście pojawiła się zaskakująca koncepcja (autorstwa Shoshany Felman i Doriego Laubego) – Szoa jako „wydarzenie bez świadków”⁷: niepodobna o nim zaświadczyć ani od wewnątrz (bowiem nie sposób dać świadectwa z wnętrza śmierci), ani z zewnątrz – osoba postronna, osoba z zewnątrz (outsider) z definicji nie uczestniczy w owym zdarzeniu.

Kłopotliwy w odniesieniu do Zagłady okazuje się sam termin Holocaust⁸. Warto przywołać jego pierwotne znaczenie i skonfrontować z obecnie mu przypisywanym. To pierwsze odwołuje się do tradycji chrześcijańskiej i stosowane było jako określenie jednego z czterech podstawowych rodzajów ofiar – ofiary całopalnej. Następnie terminem tym określano ofiary składane przez Żydów. Należy podkreślić tutaj dwa fakty: wyrażeniem tym Ojcowie Kościoła posługiwali się początkowo we właściwym sensie, w celu potępienia zwyczaju składania krwawych ofiar przez Żydów, zakres tego terminu został rozszerzony tak, by jako metafora objął również męczenników chrześcijańskich, w celu zrównania ich męczeństwa z ofiarą. W konsekwencji ofiara Chrystusa na krzyżu została ostatecznie zdefiniowana jako holocaust. Odtąd termin „holocaust” zaczął swą semantyczną migrację, która miała doprowadzić do tego, że w językach narodowych nabrał trwałego znaczenia „najwyższej ofiary składanej w geście całkowitego oddania się sprawom świętym i wyższym”⁹. Następuje więc niebezpieczne zrównanie Auschwitz i

⁶ Tamże, s. 119.

⁷ G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (Homo sacer III)*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 35.

⁸ Wyjaśnienie znaczenia terminu na podstawie: G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz...*, s. 27-30.

⁹ Tamże.

śmierci w komorach gazowych z „całkowitym oddaniem się sprawom świętym i wyższym”. Nie dość, że termin sugeruje tożsamość pieca krematoryjnego z ołtarzem to jeszcze dla zagłady żydowskiej stosuje określenie nacechowane antyżydowsko. Dodatkowo, problematyczny termin „holocaust” (pisany do tego wielką literą) narodził się z nieświadomej potrzeby nazwania śmierci bez przyczyny, przywrócenia sensu temu, co zdaje się sensu pozbawione. Sami Żydzi dla określenia Zagłady posługują się terminem szoa, oznaczającym „całkowite zniszczenie, katastrofę” lub – choć rzadziej, określeniem „churban”. Określenie to jest problematyczne i niewystarczające ze względu na jego bezpośrednie odwołanie do kary bożej zsyłanej za grzechy. Zagłada zostałaby zatem wpisana w szereg pogromów i eksterminacji, które miały miejsce już wcześniej, zatraciłaby charakter wydarzenia bezprecedensowego. Ostatecznie to termin „holocaust” na stałe ulokował się w języku zarówno naukowym, jak i potocznym. Rozpoczął swoistą migrację znaczeniową, zgodnie z którą, jego miano zyskują wszelkie praktyki ludobójcze. W swojej pracy posługuję się spolszczoną wersją terminu.

Znaczenie literatury dokumentu osobistego doskonale obrazuje metafora, która tekst określa mianem „pomnika ze słów”¹⁰. Zaświadcza on bowiem o niepodważalnych faktach, stanowi relację, która nie podlega tradycyjnemu wartościowaniu. Wydaje się, że konstytutywną cechą opisywanej rzeczywistości stało się przede wszystkim, niedające się stłumić w obliczu Zagłady, dojmujące poczucie zagrożenia. Dotykało one wszystkich, choć nie w takim samym natężeniu. Należy wziąć pod uwagę fakt, że autorzy pamiętników czy dzienników stanowili jedynie nieznaczny ułamek całej zbiorowości, ich losy należy traktować zatem w kategoriach indywidualnej historii, która oczywiście w pewnym stopniu składa się na całościową historię getta czy obozu, ale przede wszystkim obrazuje „kolejne fazy prywatnego losu”¹¹. Głównym utrudnieniem dla autorów był fakt, że nie byli oni w stanie w pełni ogarnąć otaczającej ich rzeczywistości, nad którą utracili całkowitą kontrolę. Zdarzenia biegły swoim rytmem, potęgując niewiadomą, która w konsekwencji przyczyniała się do poczucia nieuchronności biegu rzeczy, ziszczenia koszmaru Zagłady. Przede wszystkim jednak piszący nie posiadali podstawowej wiedzy dotyczącej swojego przyszłego losu ani nawet mglistego przeczucia, kiedy wreszcie się to wszystko skończy. Nie tylko sami poddani byli nieustającemu, potęgującemu się zagrożeniu, ale dodatkowo obawiali się o to, co stanie się z tekstem. Stąd częste praktyki ukrywania pamiętników i dzienników, które miały stać się później jedynymi

¹⁰ J. Leociak, *Tekst wobec...*, s. 115.

¹¹ Tamże, s. 23.

świadczeniami po Zagładzie.

Autorzy nie byli przygotowani na charakter zdarzenia, w jakim będą zmuszeni wziąć udział. Skonfrontowani z zupełnie nowym i obcym, musieli posłużyć się różnego rodzaju strategiami oswojenia, zaadaptowania rzeczywistości. Dodatkowo, decydując się na pisanie, stworzyć musieli język, który zdoła oddać wymiar doświadczenia. Tym sposobem literatura dokumentu osobistego przyczyniła się do powstania całego dyskursu. Jak pisze Jacek Leociak:

Dokumenty osobiste z getta stanowią strumień tekstów różnorodnych gatunkowo, różnych w sposobach wysłowienia i perspektywach narracyjnych, ale zachowujących jedność miejsca, czasu i akcji – jak w antycznej tragedii. Zapisane w nich doświadczenie ma podwójny wymiar: jednostkowy i uniwersalny, prywatny i powszechny. To wszystko sprawia, że można je czytać jako całość, jako swoistą „makrowypowiedź”¹².

Istniejące świadectwa w naturalny sposób tworzą więc swoisty „kanon” opowieści o Zagładzie, wyznaczając tym samym horyzont moralny i etyczny, jaki narzuca charakter zdarzenia. Uwięzionym Żydom towarzyszyło przeświadczenie, „iż tekst, który zawiera słowa prawdy, jest cenniejszy niż życie”¹³. W konsekwencji, należało ratować tekst za wszelką cenę, uchronić go przed definitywnym zniszczeniem. Nakaz ten bezpośrednio odwoływał się do tego, co zapisane w świętych księgach. W Torze bowiem znaleźć można słowa: „z pożaru ratuj księgi przed innymi rzeczami”¹⁴. Uchronienie tekstu przed Zagładą stało się więc głównym celem wszystkich zabiegów piszących. Można zaryzykować twierdzeniem, że ich starania nie poszły na marne, dzięki czemu współcześnie mamy dostęp do świadectw, które pozwalają na zgłębienie problemu. Zasilają one obecnie „Archiwum Ringelbluma”. Ciekawy przypadek stanowi właśnie „historia zbiorów podziemnego Archiwum Getta Warszawskiego”¹⁵. Zaświadcza bowiem o praktykach ukrywania tekstów:

3 sierpnia 1942, kiedy na ulicach getta odbywały się blokady domów, a z Umschlagplatzu dwa razy dziennie odjeżdżały transporty, pierwsza część Archiwum została ukryta w piwnicy domu przy ul. Nowolipki 68 na terenie szopu Hallmanna. Zabezpieczone przed wilgocią papiery umieszczono w

¹² Tamże, s. 26.

¹³ Tamże, s. 83.

¹⁴ Tamże, s. 83.

¹⁵ Tamże, s. 92.

dziesięciu metalowych pudłach o wymiarach 50x30x15 cm i zakopano. Druga część materiałów, zapakowana do dwóch baniek od mleka, została złożona do tej samej kryjówki w końcu lutego 1943. Część trzecią Archiwum ukrył Marek Edelman w przeddzień powstania w getcie w schowku na terenie szopu szczotkarzy przy Świętojerskiej 34¹⁶.

Wydobycie Archiwum utrudniał fakt, że teren getta nie przypominał przestrzeni sprzed wojny. Wszechobecne gruzy znacznie utrudniały orientację, a tym samym odnalezienie skrzynek. Jak podkreśla Leociak, odzyskanie materiałów wcale nie przesądziło kwestii, że uda się je ocalić. Z oczywistych względów nie były one odpowiednio zabezpieczone. Nie zdążono zapieczętować, zalutować skrzynek, do których dostała się woda:

Papier napęczniał, pokrył się grzybem, spłynęła emulsja ze zdjęć, rozpuścił się kiepski „wojenny atrament”. W tej mokrej masie papierowej został zapisany przekaz, który należało odczytać¹⁷.

Mimo istniejących obaw, udało się ocalić teksty przed ostateczną zagładą. Okrutną ironią losu bowiem byłoby niepowodzenie w upublicznieniu owych dokumentów. Dla unaocznienia ich niezwykłego charakteru, przywołam chociażby fragment niezwykłego testamentu 18-letniego Nachuma Grzywacza, które dopisał te słowa na chwilę przed zamurowaniem skrzynki:

Dnia 3 sierpnia 1942 roku dziesięć minut po godzinie wpół do drugiej kończę to swoje pisanie. Chciałbym żyć. Nie tylko dlatego, że pragnę ocalić własne życie – trzeba koniecznie ostrzec świat i ludzi!¹⁸

Zaskakuje niezwykła świadomość chłopca, który pomimo swojego młodego wieku, zdołał przeżyć już tak wiele. Dojmujące jest uczucie z jednej strony zamknięcia, odseparowania od świata, z drugiej posłannictwo, które domaga się, aby cały świat dowiedział się o tym, co dzieje się na tym właśnie jego skrawku. Przede wszystkim, mimo pozornego buntu, moim zdaniem, przez słowa Nachuma Grzywacza przemawia pogodzenie się ze świadomością zbliżającej śmierci. W relacji innego uczestnika zakopywania Archiwum, Dawida Grabera, możemy przeczytać:

¹⁶ Tamże, s. 93.

¹⁷ Tamże, s. 94.

¹⁸ Tamże, s. 94.

Sąsiednia ulica jest już oblężona. Czujemy wszyscy nastrój niebezpieczeństwa. Gotujemy się na najgorsze. Spieszymy się. Zaraz zaczniemy kopać ostatnie doły [na skrzynki]... Żeby nam się jeszcze udało zakopać... [...]¹⁹.

To, czego nie mogliśmy wykrzyczeć światu, zakopaliśmy w ziemię. [...] Niechaj ten skarb dostanie się w dobre ręce, niechaj doczeka się lepszych czasów, niechaj zaalarmuje świat, który zagubił się w XX wieku²⁰. [...] Chciałbym doczekać chwili, gdy skarby przez nas ukryte zostaną odkopane, i świat dowie się całej prawdy²¹.

Jego głos, dobiegający już niemal zza grobu (dziś bowiem wiemy, że Graberowi nie udało się przeżyć), zdają się nadal słyszeć współcześni pisarze, dla których w dalszym ciągu Zagłada stanowi temat domagający się wyjaśnienia i uzupełnienia. Odpowiadają na niemy krzyk, mnożąc narracje o Holokauście, podejmując nierówną walkę z niepamięcią.

W kontekście rozważań o literaturze dokumentu osobistego warto zwrócić uwagę na ujęcie literatury jako doświadczenia. Powinnością nowoczesnego pisania staje się właśnie świadectwo i jego materializacja w postaci świadectwa. Na tym gruncie istotne uwagi czyni Małgorzata Czermińska, której rozpoznania ogniskują się wokół tematu „autobiograficznego trójkąta”²², którego nie sposób pominąć w teoretycznych rozważaniach o literaturze dokumentu osobistego. Autorka proponuje rozróżnienie na: świadectwo, wyznanie i wyzwanie. O kwalifikacji tekstu do odpowiedniej kategorii decydować ma prezentowana perspektywa spojrzenia, zawarta w nim wiedza o świecie i ukierunkowanie komunikatu. Zgodnie z założeniami, świadectwo cechuje zawarta w nim postawa świadka – kogoś, kto osobiście uczestniczył w opisywanych zdarzeniach. W konsekwencji, prezentuje fragment świata – „wycinek” doświadczenia, który stał się jego udziałem. Relacjonuje, nie snując refleksji, nie zacierając obrazu swoim „ja”. Istotą świadectwa staje się to, co przedstawione, a wszystkie instancje – narrator, odbiorca, stanowią tylko tło. Inna perspektywa zakłada porzucenie zewnątrz na rzecz wnętrza, sięgania w głąb siebie. Mowa tu o wyznaniu, które realizuje się formalnie jako dziennik intymny. Na pierwszy plan wysuwa się piszące „ja” (które uznać należy za narracyjną tożsamość - podmiot ulegający przemianom, zmagający się z problemami natury osobowościowej), a czytelnik staje się obcym – intruzem. Trzeci „wierzchołek” trójkąta autobiograficznego tworzy wyzwanie, które zaciera sztywne granice pomiędzy

¹⁹ Tamże, s. 94.

²⁰ Tamże, s. 94.

²¹ Tamże, s. 94.

²² M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2014, s. 18-52.

świadcstwem i wyznaniem, wykorzystując elementy obu, ale celując wprost w odbiorcę (tzw. „wyzwanie rzucone odbiorcy”). Rozpoznanie Czerwińskiej, czynione na gruncie autobiografizmu, wprost wyprowadzone zostają z tradycyjnych rozważań o języku i jego ujęciu jako komunikatu. Już Arystoteles w swojej *Retoryce* zaznaczał istnienie trzech instancji konstytuujących mowę: mówcę, przedmiot mowy i jego adresata. Trudno czynić kategorię rozróżnienia, kwalifikując dany zapis autobiograficzny jako realizację tylko jednej z zarysowanych szkicowo możliwości. Mówi się o pewnej przewadze konkretnej perspektywy. Postaram się przyjrzeć zagadnieniu w kontekście literatury Holocaustu. Sięgnę do *Nocy* Eliego Wiesela. Zanim jednak przejdę do analizy, pokuszę się o jeszcze jedną komplikację, przywołując inne terminologiczne rozróżnienie – tym razem na świadectwo i ślad (za Małgorzatą Czerwińską). Wynika ono, najogólniej mówiąc, z intencji nadawczej, a dokładniej stopnia uświadomienia. Za świadectwo należy uznać zatem celowe działanie – zamiar świadczenia o czymś lub o kimś (wynikający z naoczności), natomiast ślad staje się mimowolnym dokumentowaniem jakiegoś zajścia. Za ślad należy także uznać tzw. świadectwo drugiego stopnia (nie wynikające z naoczności). Z powyższą komplikacją wymiaru świadectwa polemizuje Ryszard Nycz, sugerując błędne sprobmatyzowanie zagadnienia. Badacz kładzie nacisk raczej na sam akt świadczenia, w którym podmiot nie jest sprawcą, a jedynie narzędziem – swoistym medium, nie na nim zatem powinien koncentrować się wzrok.

Istotny wydaje mi się fakt, że nie tylko Małgorzata Czerwińska dostrzegła potrzebę czynienia rozróżnień w ramach bardzo pojemnej kategorii, za jaką uznać należy literaturę dokumentu osobistego. Także Marie Delaperriere rezygnuje ze stawiania znaku równości między świadectwem a dokumentem osobistym. Staje się to bezpośrednią konsekwencją zmagania z naturą doświadczanego zdarzenia – tu: Holocaustu i już wspomnianym paradoksem, który zasadza się na obowiązku i jednocześnie niemożności mówienia. Istotę tego zjawiska doskonale charakteryzuje Elie Wiesel w przedmowie do *Nocy*:

A jednak w głębi swej istoty [świadek] wiedział, że w takiej jak ta sytuacji nie wolno milczeć, chociaż jest trudnym, a wręcz niemożliwym mówić.

Należało więc wytrwać. I mówić bez słów. I próbować powierzyć się ciszy, która ich wypełniała, otulała i przewyższała. A wszystko to jest jak garść popiołu, tam w Birkenau, ale waży więcej niż wszystkie opowiadania o tym przeklętym miejscu. Bo mimo wszelkich wysiłków, aby

powiedzieć o tym, co niewypowiedziane, „to nie jest ciągle to”²³.

Imperatyw świadczenia ściera się również z niepewnością, dotyczącą wyboru odpowiedniej strategii i sposobu reprezentacji zdarzenia. Prowokuje to wiele pytań o językową i formalną tkankę świadectwa, które z założenia postrzegane jest jako „przyłapane życie” - a w kontekście Holokaustu „ślad po unieruchomionym, wstrzymanym życiu”. Zarówno nadmiar - zbytnia obfitość, jak i ubogość językowa podlegają krytyce. Elie Wiesel wskazuje na dojmujące uczucie niezrozumienia. Nie tylko wobec samego doświadczenia - tych, którzy w nim nie uczestniczyli, ale także jego reprezentacji. Świadka nie można zrozumieć nie tylko dlatego, że „jest niezręczny i wypowiada się ubogo”²⁴. Trudność wynika przede wszystkim z faktu, że odbiorca nie jest w stanie pojąć motywacji podobnego działania. Problem świadczenia nie zasadza się zatem jedynie na jakości śladów przeszłości przechowywanych w pamięci, ale przede wszystkim na możliwości ich opowiedzenia, przenosząc rozważania na grunt narracji:

Świadek, który pragnie unaocznic „swoją” (bo przez siebie doświadczoną) historię, staje w obliczu aporii, którą Searl określa jako sprzeczność między tym, co się powiedziało, i tym, co się chciało przez to powiedzieć, a więc w konsekwencji między tym, co można uznać za prawdziwe lub fikcyjne²⁵.

Ponadto opór stawia nie tylko sama treść, ale i forma.

Delaperriere doskonale obrazuje dalsze komplikacje dotyczące kategorii świadectwa za pomocą języka, przywołując greckie słowo *martyros*, które oznacza jednocześnie świadka i męczennika²⁶. Wyjątkowość świadectwa, na tle literatury dokumentu osobistego, miałyby zatem polegać na „cielesnym” zaangażowaniu piszącego w przeszłość (czy teraźniejszość), o której zaświadcza. Delaperriere idzie o krok dalej, przywołując sugestywne i jakże trafne porównanie do „gwałtu w stosunku do samego siebie”²⁷. Uzupełniłabym to rozpoznanie o akt uderzający nie tylko w świadka, ale także w świadomość powszechną. Elie Wiesel wspomina o trudnej drodze jaką przebyła *Noc*. Sami wydawcy nie mieli odwagi publikować książek na temat Holokaustu, a jeśli już publikacja doszła do skutku, napotykała na „nieświadomą i pobłażliwą obojętność”²⁸,

²³ E. Wiesel, *Noc*, przeł. E. Horodyska, Oświęcim 2006, s. IV.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże, s. 62.

²⁶ M. Delaperriere, *Świadectwo jako problem literacki*, [w:] „Teksty Drugie” 2006 nr 3, s. 61.

²⁷ Tamże, s. 61.

²⁸ E. Wiesel, *Noc...*, s. IV.

burząc dotychczasowe przekonania i obraz świata.

Do czynienia mamy z zasadniczym konfliktem, który opiera się na nakazie świadczenia a jednocześnie niemożnością całkowitego przekonania adresata, co do wiarygodności świadectwa. Status prawdy („pewnej prawdy”) w ramach literackiego dokumentaryzmu porusza Ryszard Nycz, wskazując na istotną rolę „aktu podmiotowego przyświadczenia”²⁹:

Jest to więc prawda i perspektywiczna i zinterpretowana. Prawda jakaś, czyjaś, kiedyś poznana, tak – nie inaczej – artykułowana. Prawda, za którą zawsze coś lub ktoś stoi; kto „sprawdza sobą” i sobą - swoim życiem, wiedzą, doświadczeniem – owe rzeczy powiedziane nam uprawomocnia³⁰.

Przed przystąpieniem do dalszych rozpoznań, warto dokonać kategoryzacji świadectwa literackiego w ramach literatury faktu, która stanowi dość szerokie pojęcie - „odnosi się do wszystkich form przedstawiania faktów zaobserwowanych, przeżytych lub zasłyszanych”³¹. Świadectwo w tym założeniu opiera się na bezpośrednim doświadczeniu, dzięki czemu włączane jest w zakres praktyk autobiograficznych. Nie sposób jednak nie dostrzec zasadniczych różnic, które zostały już wskazane przy analizie „autobiograficznego trójkąta”. Autobiografia nastawiona jest na ekspozycję podmiotu opowiadającego, przeżywającego, świadectwo natomiast na ekspozycję doświadczenia, w którym figura podmiotu-świadka staje się podrzędna wobec opisywanych zdarzeń. Należy dostrzec, że granice między powyższymi kategoriami literackimi są labilne. Literaturę świadectwa, zgodnie z tym rozpoznaniami, najbezpieczniej umieścić na pograniczu dokumentu i autobiografii.

Wiele rozważań na gruncie literatury świadectwa dotyczy problemu literackości (nie fikcyjności) tekstu. Tym samym powraca problem tego, co opowiedziane i tego, co przeżyte. Tożsamość opowiadającego (status narratora) i przyjmowane strategie „opowiadania” wpływają na wiarygodność i autentyczność przekazu. Philippe Lejeune pisze o konieczności zawarcia kontraktu między autorem a czytelnikiem, zawiązania tzw. „paktu autobiograficznego”³², który wyklucza możliwość negowania tożsamości opowiadającego. W przypadku świadectwa literackiego można mówić zaś o „pakcie

²⁹ R. Nycz, *Tekstowy świat*, Warszawa 1995, s. 246.

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże.

³² Więcej: P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, [w:] „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975 nr 5, s. 31-49.

testymonialnym”, w ramach którego warunkiem koniecznym staje się „zawierzenie świadkowi na słowo”. Świadek w kontekście Holokaustu staje się więc kimś, kto na mocy umowy społecznej, mówi prawdę. Jerzy Jarzębski do rozważań o świadectwie wprowadza sugestywne pojęcie „autentyku”³³. Strategie opowiadania polegają na „unaocznianiu” zdarzeń, a nie ich faktograficznym przedstawieniu jako wydarzeń przyczynowo-skutkowych. Dzięki zabiegom „przybliżania” opowiadana historia, mimo że nam się nie przydarzyła, zostaje przeżyta, jak własna. Zatem świadectwo oprócz funkcji informacyjnej, spełnia jeszcze jedną, istotniejszą funkcję – performatywną.

Rozpatrując świadectwo (łac. *testimonium*) przez pryzmat funkcji performatywnej można dostrzec pewne analogie do „testamentu” (łac. *testamentum* – sporządzone przy świadkach, od *testis* - świadek), choć testamentu bez mocy prawnej, bo spisywanym bez świadków. Kontynuując myśl, „testament” ten w obliczu Zagłady na celu ma zadysponowanie własnej jednostkowej historii, jako jedyne pozostałego „majątku”. Testament ten nie ma także wprost określonych „spadkobierców”. Piszący ma świadomość ciężącego nad nim wyroku śmierci. Zdaje się wypełniać zobowiązanie, ale wobec czego lub kogo? Można zaryzykować stwierdzeniem, że wobec „innego”, który może nie zrozumieć, nie przyjąć tego, co otrzymuje w „spadku”.

1.2 Postmodernizm a stosowność w pisaniu o Holokauście

Niech punktem wyjścia dla zgłębienia tematu związanego z kategorią postmodernizmu stanie się idea „wyczerpania literatury” głoszona przez Johna Bartha. Postmodernistycznej myśli zdaje się ciągle towarzyszyć przekonanie, że wszystko już było i nie można powiedzieć, napisać już niczego nowego. Przedrostka „post” w tym przypadku nie należy rozumieć dosłownie. Zbytнім uproszczeniem byłoby rozpatrywanie „post-modernizmu” jako tego, co następuje po modernizmie. Naiwnie jest widzieć w nim kontynuację, podobnie jak i „zerwanie czy inaugurację czegoś zupełnie nowego”³⁴. Ujęcie postmodernizmu jako krytycznej kontynuacji modernizmu również nie dotyczy źródła problemu, a jedynie mnoży kolejne nieścisłości dotyczące tego układu odniesienia. Bez wątpliwości kategoria ta wprowadza zamieszanie i skłania do rozważań o sensowności stosowanej dotąd periodyzacji historii literatury.

³³ J. Jarzębski, *Kariera autentyku*, [w:] *Studia o narracji*, red. Błoński J., Jaworski J., Sławiński J., Wrocław 1982, s. 208.

³⁴ R. Nycz, *Tekstowy świat...*, s. 121.

Wyczerpały się nie tylko idee, ale także wszelkie wartości, konwencje, zatarły się opozycje. Dominującą cechą postmodernistycznej krytyki staje się ambiwalencja. Wiara w racjonalność, wielkie idee, obiektywizm nauki, wartości traci na rzecz totalizacji wszelkiego doświadczenia. Wpisuje się w to teza Lyotarda o „zmierzchu Wielkich Opowieści”³⁵ - fundamentalnych, całościowych i prawomocnych źródeł poznania i wiedzy. Postmodernizm jednak nie buntuje się wobec szeroko pojętej tradycji, przeciwnie – korzysta z jej wszystkich osiągnięć, ale w charakterystyczny dla siebie sposób. Posługuje się bowiem swoście pojmowanym „kolażem”. Łączy ze sobą, zestawia przeciwne stylistyki, łamiąc tym samym reguły nie tylko estetyczne, ale także etyczne. Nie rości sobie jednak prawa do stanowienia o rzeczywistości, jego głównym celem okazuje się przedstawianie alternatywnych światów, współistnienie i przenikanie się przestrzeni. Literatura postmodernistyczna jawiła się jako „ostentacyjnie antymimetyczna: kreacyjna, autotematyczna i ludyczna”³⁶. Szybko jednak pojawiły się głosy sprzeciwiające się zwalnianiu literatury z „mimetycznych zobowiązań”³⁷. W konsekwencji uznano mimetyczność literatury za jej cechę oczywistą, a co istotniejsze - niezbywalny atrybut literatury postmodernistycznej. Ciekawą perspektywę spojrzenia na przywołaną kategorię proponuje Robert Alter, wskazując na dwa rozróżnienia *mimesis*:

Słowa i rzeczy są oczywiście zasadniczo odmiennymi obiektami, toteż *mimesis* nie może polegać nigdy na bezpośredniej reprodukcji rzeczywistości, lecz jest raczej sposobem wywoływania w umyśle czytelnika – poprzez złożoną sieć słownych wskaźników – iluzji, osób, miejsc, sytuacji, zdarzeń i instytucji przekonująco podobnych do tych, jakie napotykamy poza dziedziną czytania³⁸.

Linda Hutcheon³⁹ doskonale wyczuwa istniejące napięcia i znajduje dla nich terminologiczne oznaczenia: „*mimesis* wytworu i *mimesis* procesu”⁴⁰. Istotne, że nigdy nie występują one osobno, lecz wzajemnie się uzupełniają.

Przywołana przeze mnie kwestia mimetyczności literatury postmodernistycznej musi ustąpić miejsca innemu, drażliwшему problemowi – statusowi rzeczywistości. Punkt, w jakim obecnie się znaleźliśmy doskonale charakteryzują słowa Bogdana Barana:

³⁵ Tamże, s. 121.

³⁶ Tamże, s. 126.

³⁷ Tamże, s. 141.

³⁸ Cyt. za: R. Nycz, *Tekstowy świat...*, s. 142.

³⁹ Istnieją również inne rozróżnienia – na symboliczny i semiotyczny, przedstawieniowy i refleksyjny. To wybieram jednak jako najzasadniejsze dla dalszej refleksji.

⁴⁰ Tamże, s. 142.

Oto jednak teraz „weszliśmy w zupełnie inny okres, apokaliptyczny, antyracjonalny, dobitnie sentymentalny”, okres „profetycznej nieodpowiedzialności”, nieufny wobec zbytnej samoświadomości i nadmiaru ironii⁴¹.

Wskazywana „apokaliptyczność” nie bez powodu przywołuje na myśl zdarzenia, których świadkami stała się historia dwudziestego wieku. Mam na myśli nie tylko szerzone praktyki ludobójcze, ale przede wszystkim kryzys „człowieczeństwa”, jaki stał się ich naturalną konsekwencją. Holokaust zaburzył relacje dotychczas funkcjonujące w świecie, stał się swoistym zaprzeczeniem idei humanizmu i humanitarności głoszonymi od wieków. Zmusił do przewartościowania istniejących zależności, już na zawsze wytrącił z poczucia stabilizacji, podtrzymując stan permanentnego zagrożenia. Nowej rzeczywistości początkowo nie potrafił sprostać język, który niezdolny był do konfrontacji z brakiem, utratą. Jedynym stosownym, uprawionym środkiem uczynił więc strategię przemilczenia. Postmodernizm, jak się okaże - jedynie pozornie, wydaje się nie przystawać do norm, jakie wytworzyła literatura dokumentu osobistego w kontekście pisania o Zagładzie. Michał Głowiński w doskonały sposób dociera do źródeł lęków i obaw:

Poszerzenie możliwości dotyczy w istocie wszystkiego: stylów mówienia o Zagładzie, a także samych systemów semiotycznych, którymi można się w sposób uzasadniony posługiwać. Kiedyś trudno byłoby sobie wyobrazić, że tak drugorzędny gatunek, w zasadzie związany z masową rozrywką w niskim stylu, jak komiks, może awansować do roli przekazu poważnej opowieści o losach ludzi poddanych eksterminacji, a tak właśnie się stało. Kiedyś trudno byłoby sobie wyobrazić, że powstanie opowieść filmowa o holokaustowych losach utrzymana w gatunkowych konwencjach komedii. A także i to się stało. Ani komiks, ani komedia nie stały się powodem skandalu, przeciwnie, potraktowane zostały jako prawomocne poszerzenie repertuaru środków, za pomocą których można mówić o Zagładzie w sposób wymierzający sprawiedliwość straszemu zjawisku⁴².

Niezobowiązujący charakter postmodernistycznych strategii wydaje się być daleki od rozważań nad etyką opowiadania o tak radykalnym zdarzeniu, za jakie uznać należy Holokaust. Praktyki pisarskie przekonują jednak, nie lekceważąc przy tym świadectw, które zyskały niepodważalny status i pierwszeństwo w obliczu mówienia o Zagładzie, że dopiero postmodernizm, będący formalną grą, przyczynił się do powstania

⁴¹ B. Baran, *Postmodernizm i koniec wieku*, Kraków 2003, s. 157.

⁴² *Stosowność i forma. Jak...*, s. 19.

odpowiednich warunków dla narracji, która byłaby w stanie sprostać tematowi:

Część badaczy twierdzi, że dopiero postmodernizm stał się właściwą odpowiedzią na Holocaust, dostarczając odpowiednich pojęć, struktur poznawczych, które ujawniły właściwą rangę tego wydarzenia historycznego (jako „zdarzenia przekształcającego”, istotnej cezury w historii nowoczesności), a także wpisały go w odpowiednie konteksty zakresu historii idei i filozofii⁴³.

Nie sposób zaprzeczyć owym rozpoznaniom, mając świadomość, że Zagłada dla rzeczywistości powojennej stała się jednym z najbardziej kontrowersyjnych tematów i już na zawsze nazaczyła europejską tożsamość.

Samo ustalenie możliwych, dopuszczalnych sposobów mówienia i pisania o Holokauście przysparza wielu problemów. Często natknąć możemy się na przypisanie Zagładzie niewysłowionego, niewyraźnego charakteru. Powiedzenie, że Auschwitz jest niewysłowione bądź niepojęte jest równoznaczne z wielbieniem go w milczeniu, tak jak wielbi się Boga; co oznacza niezależnie od intencji, przyczynianie się do jego chwały. Także niewłaściwe wydaje się stosowanie eufemizmów, które pomniejszają, łagodzą jedynie wagę zdarzenia, nie oddając natomiast jego istoty. Krytyce podlega także metaforyzowanie opisu Zagłady, zbytnia literackość i zbytnia fikcyjność, które prowadzą do zniekształcania obrazu. Faktem jest, że już samo mówienie o „żydowskiej śmierci” urasta do rangi niestosowności i skandalu. Skoro jednak tylko mowa i pismo dają możliwość wyrażenia należy znaleźć odpowiedni język, który byłby w stanie oddać doświadczenia piszącego i mówiącego:

Teksty powstające w takich uwarunkowaniach jawią się jako przemieszczone i nieczytelne, ale też z tego momentu przemieszczenia, rozsunęcia czerpią one swoją siłę na rozmaite sposoby radykalizując konsekwencje zajęcia tak niestabilnej pozycji. Tak więc literatura Holocaustu, wyrastając z pokusy zniszczenia pisma, wyzbywając się swoich fundamentów, właśnie z gestu podważenia prawomocności tworzy swój „mit założycielski”⁴⁴.

Kategoria metafory wzbudza wiele kontrowersji i wykluczana jest z dopuszczalnych strategii językowych w mówieniu i pisaniu o Holokauście („Nie ma

⁴³ A. Ubertowska, *Die Postmoderne und die polnische Holocaustliteratur - locale Zusammenhänge, [w:] Erinnerung in Text und Bild. Zur Darstellbarkeit von Krieg und Holocaust im literarischen und filmischen Schaffen in Deutschland und in Polen*, Hrg. Juergen Egyptien, Akademie Verlag, Oldenburg 2012.

⁴⁴ Za: A. Ubertowska, *W kręgu „mowy przemieszczonej”. Trauma. Tożsamość, narracja.*, [w:] *też*, *Świadectwo, trauma...*, s. 158.

metafory Auschwitz. Dlaczego? Ponieważ płomienie były prawdziwymi płomieniami popiół tylko popiołem a dym zawsze tylko dymem”⁴⁵). Niechęć wobec metafory wywodzi się z tradycji pozytywistycznej, dla której figura ta była zbędnym ozdobnikiem, fałszującym, zniekształcającym obraz. Stosowanie podobnego zabiegu wydaje się niebezpieczne, nieetyczne w kontekście Holokaustu. Polemikę z tym twierdzeniem podejmuje Anna Ziębińska-Witek:

Auschwitz był poznawany, rozumiany i odczuwany metaforycznie przez jego ofiary, był wyrażany i interpretowany metaforycznie przez pisarzy i teraz jest pamiętany i komentowany metaforycznie przez uczonych i poetów nowej generacji⁴⁶.

Dodaje także, że same pojęcia Holocaust i lager stają się metaforami – jako przykład przywołuje „Auschwitz zwierząt” (wykorzystanym przez Izabelę Filipiak w powieści *Absolutna amnezja*), „holocaust dzieci” w dyskusjach o aborcji. Przekonuje, że natura języka jest z gruntu metaforyczna, więc także mówienie i pisanie o Holokauście odbywa się za pomocą metafor (Ziębińska-Witek zdaje się formułować zarzut, że wszyscy posługujemy się metaforami, chociaż się tego wypieramy, szczególnie w kontekście Zagłady). Zawieszam w tym miejscu rozważania o metaforze, aby powrócić do nich w dalszej części rozprawy.

Dla podkreślenia wagi problemu z jakim staram się zmierzyć w tym podrozdziale, warto ponownie podkreślić, tym razem za Katarzyną Chmielewską:

Holokaust jako zjawisko bez precedensu w sensie ontologicznym stanowi zatem specyficzny punkt zero, który przewartościowuje dotychczasowe rozważania etyczne i metafizyczne, ale przede wszystkim estetyczne⁴⁷.

Literatura o Holokauście domaga się specyficznie pojętego rygoryzmu moralnego, ale i estetycznego („myśleć i działać tak, aby nie powtórzył się Oświęcim”⁴⁸), określenia granic tego, co w jej ramach dopuszczalne i stosowne. Napięcia i naciski, jakim podlega pisanie o Holokauście, zmuszają do zadania pytania: czy w ogóle możliwe

⁴⁵ A. H. Rosenfeld, *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*, przeł. B. Krawcowicz, Warszawa 2003, s. 5.

⁴⁶ A. Ziębińska-Witek, *Holocaust. Problemy przedstawiania*, Lublin 2005, s. 28-29.

⁴⁷ K. Chmielewska, *Kłęska powieści? Wybrane strategie pisania o Szoa*, [w:] *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Pod red. M. Głowińskiego, K. Chmielewskiej, K. Makaruk i in., Kraków 2005, s. 246.

⁴⁸ T. W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986, s. 515.

jest napisanie powieści o Holokauście? Czy sama intencja nie jest już moralnie skażona? Czy nie ociera się o bluźnierstwo (jak rzecz postrzega Elie Wiesel)? A może pytanie należałoby sformułować nieco inaczej: jaka powieść o Holokauście jest dopuszczalna? Ono także nie oddaje głębi problemu. Piszący ma do dyspozycji wiele typów i gatunków, nie one jednak decydują o stosowności. Okazuje się, że kwestia zasadza się na wybieranych strategiach powieściowych – relacji stosowanych środków do dyskursu holokaustowego. Analizie podlegają wykładniki formalne tekstu: sposób kreacji narratora i bohaterów oraz ich wzajemne relacje, sposób budowania narracji, ujawniające się podejście do języka, istnienie lub brak ciągu przyczynowo-skutkowego, obnażanie niemożności wypowiedzenia tego, co bezpośrednio związane z Holokaustem.

Skalę problemu uświadamia przypadek Binjamina Wilkomirskiego, którego wspomnienia z dzieciństwa obarczonego doświadczeniem Zagłady okazały się „falszywką”⁴⁹. Zainteresowanie wzbudziły przede wszystkim, dlatego, że istnieje niewiele dziecięcych świadectw obozowych. Benjamin, a raczej Bruno Doesekker (bo tak brzmi jego prawdziwe imię i nazwisko), muzyk z wykształcenia, a lutnik z zawodu, zainteresował się historią Zagłady i psychologią traumy dziecięcej. Książka, która okazała się fikcją, powstała z notatek, które sporządzał w trakcie terapii, a potem wysyłał terapeutę. Odkrycie literackich inspiracji Doesekkera wywołało skandal. Poddano jego działanie surowej ocenie moralnej. Można domyślić się, że gdyby rzecz nie dotyczyła Holokaustu, strategię Doesekkera uznano by za chwytliwy literacki zabieg, który zwiększyłby liczbę entuzjastów, nie wrogów.

Warto w tym miejscu zastanowić się nad statusem prawdy w powieści o Holokauście. Czy za prawdę należy uznać jedynie fakty, czy liczą się także szczerze intencje, a co ze społecznie uznanym stanem wiedzy o przeszłości? „Chodzi zatem o relację między przeszłością a jednostkową i zbiorową pamięcią”⁵⁰. Istotne, że wspomnienia Binjamina pod względem formalnym odtwarzają język traumy, ale nie współgrają ze strukturalnym założeniem, zgodnie z którym mamy do czynienia ze świadectwem. Język jest więc spreparowany, a instytucja świadka staje się autokreacją. Tomasz Basiuk i Agnieszka Graff analizując fałszerstwo Wilkomirskiego formułują dwie tezy: „pierwsza o estetycznej i etycznej „niewyraźności” doświadczenia Holokaustu, i

⁴⁹ A. Graff, T. Basiuk, *Falszerstwo Wilkomirskiego: trauma jako konwencja kulturowa i narracyjna*, [w:] *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Pod red. M. Głowińskiego, K. Chmielewskiej, K. Makaruk i in., Kraków 2005, s. 387-404.

⁵⁰ Tamże, s. 389.

drugą o specyfice języka traumy”⁵¹. Główna niestosowność w pisaniu o Zagładzie polegać ma na przedstawianiu Holokaustu zbyt dosłownie i wprost. Nie sposób nie wspomnieć w tym miejscu o strategii Claude'a Lanzmanna, który doskonale wyczuł zobowiązania wobec tematu i w swoim filmie *Shoah* wykluczył to, co dosłowne - materiały dokumentalne, wykorzystując zdjęcia miejsc pamięci i relacje świadków.

„Pisanie traumatyczne” jako jedyna możliwa strategia dania świadectwa, uwiarygadnia przekaz. Teksty „straumatyzowane” cechują: brak integracji, nieciągłość, niespójność narracji, sprzeczności, niewiarygodność, luki, pęknięcia, przeskoki, brutalizm, problemy z „ja”.

„Ja” doświadczające Zagłady to odrębne „ja” naznaczone doświadczeniem traumy, nie dającym się opowiedzieć przy pomocy zwykłych konwencji narracyjnych. [...] charakterystyczny w doświadczeniu Zagłady był bardzo niewielki stopień kontroli nad własnym losem, opowiadający nie są bohaterami własnych historii – bowiem pozbawieni mocy sprawczej, nie są podmiotami własnych działań. Konsekwencją jest dezintegracja „ja” i związana z tym nieciągłość narracji oraz niemożność dopisania tych doświadczeń do własnej poza-holocaustowej biografii⁵².

Wilkomirski zawłaszczając język traumy, tworzy podróbkę, która ma na celu jak najsilniej oddziaływać na czytelnika. Intencjonalna przesada, w tym przypadku, pozwala dopatrywać się w jego pisarstwie kluczowej niestosowności - „kiczu”⁵³. Przykład fałszerstwa Wilkomirskiego doskonale obrazuje istniejące napięcia - naruszając granice etyczno-estetyczne, podważając instytucję świadka i odbierając znaczenie aktowi dania świadectwa, podważając status rzeczywistości w pisaniu o Zagładzie, ale największy zarzut (gdyby nie medycyna i badania DNA, Wilkomirski nie zostałby przecież zdemaskowany) wobec jego strategii pisania o Holokauście dotyczy właśnie owego modelowania tekstu według przyjętej konwencji. Taka praktyka wiąże się zawsze z „naginaniem” prezentowanego doświadczenia na rzecz dostrojenia go do założeń autorskich, co samo w sobie stanowi zaprzeczenie wiarygodności świadectwa Zagłady, od którego oczekuje się prawdy i niezapośredniczonej relacji. Stworzenie „wzorca” opowieści o Zagładzie staje się niemożliwe i odwraca relację, w której treść traci na rzecz formy.

W kontekście rozważań nad tym, co dopuszczalne i stosowne w ramach pisania o

⁵¹ Tamże, s. 393.

⁵² Tamże, s. 394.

⁵³ Tamże, s. 397.

Holokaucie, warto chociaż przez chwilę pochylić się nad pisarstwem Tadeusza Borowskiego. W tym przypadku nie ma żadnych biograficznych wątpliwości o naznaczenie piętnem holokaustowego doświadczenia, a co za tym idzie prawa (obowiązku?) do świadczenia o Zagładzie i choć jego nazwisko pojawia się obok Leviego i Celana, Henryk Grynberg „zarzuca mu fałszowanie obrazu wojny”⁵⁴ oraz uniwersalizację żydowskiego cierpienia. Także odbiorcom swego czasu trudno się było zgodzić na prezentowaną przez Borowskiego wizję świata obozowego, różniącą się od innych przekazów. Opowiadania Borowskiego nie są kompozycyjnie zawołowane. Jak pisze Sławomir Buryła, autor nie eksperymentuje ani z narracją, ani z fabułą, ani z czasem. O obozowym piekle opowiada jak o codzienności, unikając wyolbrzymień i wszelkiego „efekciarstwa”, a porusza nawet te aspekty, o których milczą archiwa i źródła. Wprowadza podwójną perspektywę narracyjną, sytuując się i wewnątrz, i na zewnątrz, niejako nieustannie podważając swój status, a wszystko dotyczy tego, co „tu i teraz”. Stosuje jednak kontrowersyjne zabiegi, jak posługiwanie się ironią i groteską, przecierając szlak do zaistnienia późniejszych postmodernistycznych strategii pisania o Holokaucie.

Przypadek Borowskiego doskonale uwidacznia istotę problemu. Pisanie o Holokaucie zawsze urasta do rangi „skandalu” i każdy, kto zabiera głos jest z niego rozliczany, musząc tłumaczyć się przede wszystkim ze swojej relacji z doświadczeniem. Wiarygodność reprezentacji staje się tu najistotniejszym zagadnieniem, wokół którego ogniskują się wszelkie zarzuty. Z drugiej strony, autentyzm jest niejako wpisany w narrację o Zagładzie. Polega na nie do końca świadomej identyfikacji różnych instancji – autora z narratorem, autora z bohaterem, czytelnika z narratorem i czyni z tego założenia podstawę istnienia tekstu.

Warto nadmienić, że tak naprawdę dopiero pojawienie się dyscypliny naukowej - *Holocaust studies*, dopuściło możliwość zaistnienia zewnętrznej perspektywy spojrzenia i pozwoliło zabrać głos badaczom niedotkniętym bezpośrednio doświadczeniem Zagłady. Choć badania nad Zagładą zakwalifikowane zostały jako jedna z dziedzin naukowych i korzystają z osiągnięć oraz metodologii innych dyscyplin humanistycznych (m. in. dekonstrukcji, *post-human studies*, *animal studies*, a nawet postkolonializmu i *gender studies*), przede wszystkim jednak wyraźnie dążą do zaznaczenia swojej wyjątkowości i odmienności.

⁵⁴ S. Buryła, *Opisywać nie nazywając*, [w:] *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Pod red. M. Głowińskiego, K. Chmielewskiej, K. Makaruk i in., Kraków 2005, s. 183.

Powyższe rozważania zajmują istotne miejsce w debacie nad stosownością i formą opowieści o Zagładzie. Pora przejść do dyskusji nad rolą fikcji i fikcjonalności, sygnowanej w tym przypadku przez literackość. Problem doskonale uchwycił Michał Głowiński:

To można stwierdzić bez obawy, że popadnie się w przesadę: Zagłada jest jednym z tych problemów i jednym z tych wydarzeń, do których literatura polska na różne sposoby powraca przez ostatnich kilkadziesiąt lat. Zwróciła się ku niej na samym początku – i wówczas stanowiła żywiołową reakcję na to, co jeszcze niedawno wydawało się niemożliwe, bo wykraczało poza sferę prawdopodobieństwa i granice wyobraźni, a także – by tak rzecz ująć – nie mieściło się w ramach dotychczasowego języka. Czyniła to na gorąco zarówno wtedy, gdy tworzyli ją ci, którzy mieli stać się jej ofiarami, jak i ci, którym los wyznaczył pozycję świadków i obserwatorów, ci, którzy opowiadają by zdać sobie sprawę z tego, co się dzieje. Czyniła później, już z innej perspektywy, zrazu niewielkiej, a potem w miarę upływu lat – co w pełni zrozumiałe – powiększającej się; nie od razu zanikło w niej zróżnicowanie, zaznaczające się już w momentach inicjalnych: na tych, którzy opowiadają, by zdać sprawę z przeżytych doświadczeń, i na tych, których pisanie nie opiera się na własnych przypadkach. Jest oczywiste, że z czasem grupa tych, którzy mogli opowiadać o swoim losie, systematycznie malała, a jeśli pojawiały się nowe teksty tego rodzaju, to wydobywane były z różnego rodzaju archiwów. Stało się coś, czego w żaden sposób nie można było uniknąć: zmianie uległa ogólna sytuacja literatury opowiadającej o Zagładzie – i jest to fakt o podstawowym znaczeniu⁵⁵.

Autor ponadto wskazuje na uprzywilejowaną rolę opowiadania, jako najstosowniejszej formy literackiej. Dopuszcza ona bowiem do głosu podmiot, ale przede wszystkim pozostawia mu wiele swobody, jako że jest formą luźną i krótką. Porusza konkretne treści, często eliminując wątki poboczne. Skupia się na konkretnym zdarzeniu. Często także daje się w subtelny sposób włączyć w dłuższe narracje, co istotne - nie zaburzając ich wewnętrznej struktury. Stanowi cenny materiał, który pozwala czytelnikowi na zatarcie dystansu wobec nadawcy komunikatu:

Pierwsza osoba, będąca w tym gatunku zjawiskiem samo przez się zrozumiałym, niewymagającym motywacji, niejako naturalnym, stanowiła walor szczególny. Tak jak w formie dokumentarnej pozwalała słyszeć głos tego, który mówi o swoich strasznych przypadkach, pozwalała konsekwentnie zachować jego perspektywę we wszystkim, co się składało na narrację⁵⁶.

⁵⁵ *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Pod red. M. Głowińskiego, K. Chmielewskiej, K. Makaruk i in., Kraków 2005, s. 7.

⁵⁶ Tamże, s. 11.

Dodatkowo, co wydaje się pomijać Głowiński, z pewnością pierwszoosobowa narracja wpływa w pewnym stopniu na wiarygodność prezentowanej treści. Odsuwa na bok podejrzenia dotyczące prawdziwości opowiadania. Poniekąd, rości sobie prawo do stanowienia o minionej rzeczywistości. Każdy, kto zdecyduje się mówić o Holokauście, poza wyborem formy, borykać się musi z jeszcze jedną zasadniczą kwestią – stosownością. Istnieje kilka swoistych „chwytów niedozwolonych”, które przytoczę opierając się na rozpoznaniu Głowińskiego. Przede wszystkim badacz zwraca uwagę, za Lawrencem L. Langerem, na niebezpieczne praktyki neutralizowania wymiaru zdarzenia:

Kiedy mówię o neutralizowaniu Holokaustu, mam na myśli używanie – a zapewne także nadużywanie – dramatycznych okoliczności tego wydarzenia do wzmocnienia swoich wcześniejszych przekonań na temat idealnego ładu moralnego, uniwersalnej solidarności albo wierzeń religijnych, dzięki czemu możemy zachowywać przekonanie, że wspomniane ideały nie straciły swojej dziewiczej wartości⁵⁷.

Podobny zabieg uznać można za lekceważenie niechcianego dziedzictwa, wyparcie niewygodnych faktów. W tym przypadku czytelnik staje się ignorantem, który nie powinien zabierać głosu w dyskusji. Za inny objaw działania przeciw prawdzie, uznać można silne pokusy do uniwersalizacji żydowskich losów, które pozbawiają znaczenia „mikronarracji” na rzecz krzywdzących uogólnień, sprowadzając prywatne, indywidualne losy do kategorii symbolu. Kolejną „niestosownością” w odniesieniu do Zagłady, staje się posługiwanie kiczem, który uznać w tym przypadku należy za antyestetykę. Głowiński podkreśla jednak, że nie dotyczy to tych narracji, które w sposób świadomy odwołują się do kultury masowej. Przez kicz autor rozumie bowiem „sprowadzanie wszystkiego do wypolerowanego banału bądź sentymentalnego obrazka, do sensacyjnej fabuły bądź konwencjonalnego oburzenia”⁵⁸.

Często napotkać możemy próby przypisywania Zagładzie niewysłowionego, niewyraźnego charakteru. Powiedzenie, że Auschwitz jest niewysłowione bądź niepojęte jest równoznaczne z wielbieniem go w milczeniu, co oznacza - niezależnie od intencji, -przyczynianie się do jego neutralizacji. Także niewłaściwe wydaje się stosowanie eufemizmów, które pomniejszają, łagodzą jedynie wagę zdarzenia, nie oddają natomiast jego istoty. Najbardziej kontrowersyjnym sposobem relacjonowania jest samoponiżenie⁵⁹, autoironizowanie, cynizm, czyli desperackie próby zdystansowania się

⁵⁷ Tamże, s. 16.

⁵⁸ Tamże, s. 18.

⁵⁹ Tamże, s. 130.

wobec własnego „ja”, które jednak w konsekwencji wzbudzają u odbiorcy negatywne odczucia. Można odnieść wrażenie, że ofiara staje się swoim największym oprawcą – opresja następuje nie z zewnątrz, a wewnątrz (narrator przyjmuje pośrednio punkt widzenia antysemitę, obraca się wobec swojej wewnętrznej obcości i próbuje przyjąć neutralną tożsamość).

Przed literaturą Zagłady stoi wiele wyzwań. Jedno z nich dotyczy oparcia się silnej pokusie do uniwersalizacji żydowskiego losu. W konsekwencji Żydzi przestaliby być wiązani z realnym cierpieniem jakiego doświadczyli, a staliby się jedynie alegorią, nośnym symbolem.

Krytyce podlega także metaforyzowanie opisu Zagłady, zbytnia literackość i zbytnia fikcyjność, które prowadzą do zniekształcania obrazu. Faktem jest, że już samo mówienie o „żydowskiej śmierci” urasta do rangi niestosowności i skandalu. Skoro jednak tylko mowa i pismo dają możliwość wyrażenia należy znaleźć odpowiedni język, który byłby w stanie oddać doświadczenia piszącego i mówiącego:

Teksty powstające w takich uwarunkowaniach jawią się jako przemieszczone i nieczytelne, ale też z tego momentu przemieszczenia, rozsunęcia czerpią one swoją siłę na rozmaite sposoby radykalizując konsekwencje zajęcia tak niestabilnej pozycji. Tak więc literatura Holocaustu, wyrastając z pokusy zniszczenia pisma, wyzbywając się swoich fundamentów, właśnie z gestu podważenia prawomocności tworzy swój „mit założycielski”⁶⁰.

Istotę problemu związaną z narracjami o Zagładzie doskonale uchwycił Berel Lang⁶¹. Zwrócił uwagę na kłopotliwy status kategorii etycznych i moralnych w literackich reprezentacjach „nazistowskiego ludobójstwa”⁶². Jednoznacznie wskazał, że etyczny ciężar spoczywa nie tylko na samym tekście, ale przede wszystkim na pisarzu, który zobowiązany jest do wyboru odpowiedniej treści i znalezienia dla niej właściwej formy tak, aby zasadniczy charakter wydarzenia nie uległ zniekształceniu czy zafałszowaniu. Berel Lang przekonuje, że forma jest nie mniej ważna niż sama treść. Na potwierdzenie przygląda się różnym reprezentacjom Zagłady. Okazuje się, że największe zaufanie w odbiorcy wzbudza, wspomniana w pierwszym rozdziale pracy, literatura dokumentu osobistego, a więc dzienniki, pamiętniki, wspomnienia. Klasyfikuje się je

⁶⁰ Za: A. Ubortowska, *W kręgu „mowy przemieszczonej”. Trauma. Tożsamość, narracja.*, [w:] tejże, *Świadectwo, trauma...*, s. 158.

⁶¹ B. Lang, *Przedstawianie zła: etyczna treść a literacka forma*, [w:] „Literatura na Świecie” 2004 nr 1-2.

⁶² Sformułowanie stale powtarzające się w tekście Berela Langa.

jako formy pisarstwa historycznego, któremu Berel Lang przeciwstawia pisarstwo figuratywne, a więc szeroko pojętą literaturę piękną, która jednak w większości wskazanych przypadków także „aspiruje do roli historii”. Okazuje się, że większość autorów powieści, dramatów, a także poezji, których głównym tematem staje się Zagłada, dąży do uwiarygodnienia swoich dzieł poprzez odwołanie się do dyskursu historycznego. Przyczyny opisanego zjawiska doskonale ujął Leslie Epstein, autor *Króla żydowskiego*, fikcyjnej powieści o getcie łódzkim i postaci Chaima Rumkowskiego: „prawie każde naoczne świadectwo Holokaustu jest bardziej wstrząsające i stwarza większe poczucie tego, co działo się w obozach i gettach niż jakakolwiek fikcyjna relacja o tych samych wydarzeniach”⁶³. Dzienniki i pamiętniki posiadają niezwykle wartość historyczną, ale także psychologiczną. Pod tym względem wydają się być nie do podrobienia. Stanowią bezpośrednią relację, reprezentację autorskiego punktu widzenia. Nie rozpatruje się ich w kategoriach prawdy i fałszu. Siła ich oddziaływania na odbiorców wynika z faktu, że czytelnik ma wgląd w całość opisywanych wydarzeń, zna ich skutki, a często także los samego autora. Pierwszoosobowa relacja wzmacnia autentyzm przekazu. Warto jednak zaznaczyć, że doświadczenia uczestników Zagłady nie mogą być przekazane inaczej niż poprzez opowieść, narrację, która może przybierać różne formy i style, nawiązywać do różnych konwencji i gatunków, czego nie uwzględnił Lang.

Sformułowana w poprzednim akapicie teza pozwala na płynne przejście do rozważań nad koncepcją historii, stworzoną przez Haydena White'a. Zgodnie z prezentowaną przez niego teorią: „myślenie o świecie ma charakter narracyjny, a opowiadanie jest podstawowym sposobem ujmowania rzeczywistości, sposobem porządkowania, organizowania i wyjaśniania otaczającego świata”⁶⁴. Świat, przeszłość są jedynie nic nieznaczącym zbiorem faktów i niepowiązanych ze sobą zjawisk. W takiej formie nie mogą być one zrozumiane przez człowieka. Brakuje im spójności i sensu, które w przypadku przeszłości nadaje historyk. Zgodnie z myślą White'a, historia dostępna jest tylko poprzez język. Narracja o przeszłości jest rodzajem dyskursu i stanowi specyficzne użycie języka. Historyk przekształca fakty w zdarzenia, posługując się fabularyzacją. To dopiero narracja nadaje światu sens. Istotne, że historyk nie ma dostępu do przeszłości jako takiej, ale korzysta ze źródeł, tekstów, które o niej opowiadają. Dokonuje ich wyboru i selekcji. Trudno odeprzeć więc zarzuty o skażenie historii ideologią. Zabieg fabularyzacji jednak nie zakłada dowolności i swobody, lecz opiera się na szeregu

⁶³ B. Lang, *Przedstawianie zła...*, s. 25.

⁶⁴ H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, Kraków 2000, s. 22.

określonych reguł i zasad. Posługuje się konkretnymi wzorcami opartymi na czterech tropach retorycznych: metaforze, metonimii, synekdosze i ironii. Koncepcja White'a opowiada się w opozycji wobec pisarstwa historycznego tak cenionego przez Berela Langa. White poszedł dalej w swoich rozważaniach, tworząc teorię stylów historiograficznych, która objęła: wzorce fabularyzacji, sposób argumentowania i implikację ideologiczną. W kontekście powyższych rozważań, budzą się zasadnicze pytania, wynikające ze specyfiki Holokaustu:

[...] czy istnieją jakieś ograniczenia w wyborze rodzajów opowieści, zdolnych do opisania owych zjawisk? Czy owe zdarzenia mogą zostać trafnie sfabularyzowane w różny sposób, przy wykorzystaniu symbolów, różnych rodzajów fabuł, gatunków literackich, które oferuje nasza kultura, by nadać „sens” takim ekstremalnym wydarzeniom z przeszłości? [...] Słowem, czy istota nazizmu i Holocaustu wyznacza ostateczne granice temu, co zgodnie z prawdą można o nich powiedzieć? Czy wyznacza ona granice sposobu ich wykorzystania przez pisarzy i poetów?⁶⁵

Problem dotyczy rozróżnienia, na ile fabularyzacja pretenduje do tego, aby wytwarzać fakty, a na ile staje się interpretacją owych faktów. Jeśli zaś chodzi o ograniczenia związane z opowiadaniem o Holokauście, White przyznaje, że istnieje „limit rodzajów opowieści, które mogą być właściwe (w sensie zarówno zgodności z prawdą, jak i odpowiedniości”⁶⁶). Jak można się domyślać, z pewnością nie należą do nich komiczne czy sielankowe, ani ironiczne odmiany opowieści z ich „radosnym tonem i humorystycznym punktem widzenia [...] jako niezgodne z faktami związanymi z erą nazistowską w ogóle lub co najmniej z faktami, które miały w jej trakcie znaczenie”⁶⁷. Nie oznacza to jednak, jak się później okaże, że podobne opowieści nie mogą zaistnieć. Zawsze jednak wzbudzają kontrowersje natury etycznej, przed którymi nie sposób ich uchronić. Wszystko zależy od tego, czy wspomniane narracje wykazują ambicje do świadczenia o prawdzie i sygnują się jako opisy rzeczywistych wydarzeń. Jeśli brak w nich wprost wyrażonej intencji autora, nie powinno rozpatrywać się ich w kategoriach prawdy czy fałszu. Wymykają się bowiem wszelkiemu tradycyjnemu wartościowaniu. W pełni uzasadnione stają się natomiast wszelkie metaforyczne przedstawienia.

Zupełnie inaczej do zagadnienia podchodzi wspomniany już Berel Lang, który jasno i stanowczo wytycza granice przedstawień Holokaustu, krytykując tym samym

⁶⁵ Tamże, s. 212.

⁶⁶ Tamże, s. 215.

⁶⁷ Tamże, s. 215.

wszelkie skrajne odchylenia od tego, co uchodzi w jego odczuciu za normę:

Lang twierdzi, że ludobójstwo, prócz tego, że jest wydarzeniem rzeczywistym, [...] jest także wydarzeniem dosłownym, [...] którego charakter przesądza o tym, że jest ono paradygmatem dla innych wydarzeń, co do których wiemy, że można o nich mówić wyłącznie w sposób „dosłowny”. [...] język metaforyczny nie tylko zarzuca dosłowność wyrażania, lecz także odwraca uwagę od stanu rzeczy, o których wydaje się mówić⁶⁸.

W konsekwencji, jak przekonuje Lang, opowieść zamiast świadczyć o faktach, staje się stylizacją, która odwraca uwagę od tego, co naprawdę ważne i kieruje ją w stronę autora i jego twórczych decyzji. Figuracywność w prezentowanym ujęciu zagraża prawdzie. Posługując się zabiegami takimi, jak personalizacje i hiperbolizacje, zaciemnia rzeczywisty obraz. Minimalizuje także dystans dzielący czytelnika od osób i wydarzeń występujących w lekturze. Niebezpieczeństwo pojawia się szczególnie wtedy, gdy opowieść zatracą swój obiektywizm. Zdarzyć się to może, kiedy czytelnik zaczyna odczuwać więź z postacią, jak dzieje się to w przypadku fikcji literackiej. Lang w widoczny sposób sprzeciwia się wszelkim praktykom empatyzowania. Figuracywność ponadto prowadzić może także do zbyt dużych uproszczeń czy uogólnień. Idea literatury o Holokauście według Langa, wyklucza istnienie pisarza-autora, który staje się medium, pośrednicząc między „rzeczą przedstawianą a jej przedstawieniem”⁶⁹. W tym kontekście jedyną uprawnioną formą opowieści o Zagładzie staje się literatura dokumentu osobistego. To stwierdzenie pobrzmiewa echem już od pierwszych akapitów niniejszej rozprawy i stanowi wyzwanie dla przygotowania gruntu pod uprawomocnienie postmodernistycznych strategii pisania o Holokauście.

1.3 Literatura postmodernistyczna wobec Holokaustu

Literatura postmodernistyczna, choć (o czym mowa była już w poprzednim akapicie) nie pozostaje w prostej relacji ani zależności do literatury modernistycznej (nowoczesnej), stawiam jednak tezę, że pewne zjawiska, przeobrażenia w myśleniu o literaturze i szeroko pojętej literackości, miały wpływ na jej kształtowanie. Na wstępie dokonam przeglądu teorii, które moim zdaniem stanowią istotne punkty w zmianie perspektywy spojrzenia na literaturę.

⁶⁸ Tamże, s. 223.

⁶⁹ Tamże, s. 225.

W humanistyce nowoczesnej sama kategoria – literackość, staje się rozmyta i nieuchwytna:

Nie wierzymy już, jak wierzano od Arystotelesa do La Harpe’a, że sztuka jest naśladownictwem natury, i tam, gdzie klasycy szukali przede wszystkim pięknego podobieństwa, my przeciwnie, szukamy radykalnej oryginalności i absolutnej nowości (*creation absolue*). [...] nie możemy w nieskończoność mówić o literaturze tak, jakby jej istnienie wynikało z niej samej, jakby jej stosunek do świata i ludzi nigdy się nie zmieniał⁷⁰.

Idzie za tym także wspomniany w poprzednim podrozdziale kryzys *mimesis*. Dzieło literackie zostaje zwolnione z obowiązku świadczenia o rzeczywistości i prawdzie, przestaje się w nim upatrywać ideału i realnej wartości. Dla Genetta literackość nie jest przypisaną funkcją, ale czymś, co wytwarza się tylko w odpowiednich warunkach. Jonathan Culler dowodzi zaś, że literackość to nic innego jak, interakcja między tekstem a jego odbiorcą. Stanley Fish natomiast zwraca uwagę na to, że:

[...] wszystkie przedmioty są tworzone, nie zaś odkrywane, zaś tworzone są poprzez strategie interpretacyjne, które uprawiamy w ruch⁷¹.

Co prawda Fish wspomina, że stosowane środki mają skowencjonalizowany charakter i wszystko odbywa się w ramach ustalonych ram, ale jego rozważania interesują mnie ze względu na przełomową zmianę perspektywy myślenia, zgodnie z którą – czytelnik staje się współtwórcą dzieła poprzez akt czytania.

Dzieło literackie przestaje być zatem postrzegane jako martwa materia. Staje się „żywym organizmem” zbudowanym z tkanek, które nieustannie pulsują. Przed współczesną humanistyką pojawiły się nowe wyzwania sprowokowane tzw. „zwrotem afektywnym”. Zgodnie z teorią performatywną, literatura to nie skończony komunikat, ale coś, co się „wydarza” w trakcie czytania:

Najkrócej rzecz ujmując, wypowiedź performatywna wysuwa na plan pierwszy użycie języka, przedtem uważane za marginalne – aktywne, światotwórcze użycie języka, które przypomina język literatury i pozwala nam pojmować literaturę jako akt bądź zdarzenie⁷².

⁷⁰ G. Genette, *Strukturalizm a krytyka literacka*, przeł. W. Błońska, [w:] „Pamiętnik Literacki” 1974 nr 3, s. 292.

⁷¹ S. Fish, *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*, przeł. A. Grzebiński, [w:] *Interpretacja, retoryka, polityka*. Eseje wybrane. Pod red. A. Szahaj, Kraków 2002, s. 91.

⁷² J. Culler, *Teoria literatury*, przeł. M. Bassaj. Warszawa 2002, s. 113.

„Pobudzenie” słowa do działania ma swoje konsekwencje. Dotychczasowy obiektywizm odczytania dzieła traci na rzecz subiektywnego czytania i subiektywnego kształtowania rzeczywistości, zaś arbitralne niegdyś sensy i znaczenia przestają być konstytutywne, mnożąc się w akcie interpretacji. Dodatkowo, jak przekonuje Łukasz Głos, teoria performatywna dekonstruuje normy i kryteria społeczno-kulturowe, otwierając tym samym przestrzeń dla dyskursów związanych z kategorią wykluczenia, co stanowi jedno z istotnych założeń dla niniejszej rozprawy.

Warto zaznaczyć, że literatura rozumiana jako działanie słowem, może być rozpatrywana także jako swego rodzaju akt kosmogeniczny - tu jako kontynuacja mitotwórstwa. Mit, w najprostszym ujęciu, charakteryzuje oddziaływanie społeczne. To rozpoznanie podkreśla stwórczą moc literatury, ale także obnaża pewne niebezpieczeństwo. Rzeczywistość zostaje niejako zawłaszczona - opanowana przez słowo, a narracja staje się narzędziem najwyższej władzy. Warto także zwrócić uwagę na inny aspekt tego ujęcia. Mitotwórczość prowokowana przez myślenie magiczne objawia się jako tzw. *bricolage* (termin ten do dyskusji teoretycznoliterackiej wprowadził Claude Levi-Strauss). Polega on na twórczym wykorzystaniu istniejących środków do opisu znanych aspektów rzeczywistości lub na przystosowaniu narzędzi do pełnienia nowych funkcji. W konsekwencji, rola *bricoleura* polega na tworzeniu nowych sensów przy wykorzystaniu danych elementów, co daje mu wiele niemal nieograniczonych możliwości tworzenia. Zmiany narracji zaś prowadzą do metamorfozy całej opowieści.

Wszystkie przywołane w tym podrozdziale teorie stanowią jedynie szkielet (tzw. zbrojenie) pod wylanie właściwego fundamentu. Warto więc w tym miejscu także zwrócić uwagę na ewokatywną funkcję języka, dzięki której tekst literacki nie stanowi hermetycznie zamkniętej przestrzeni, ale otwiera się na rzeczywistość pozaliteracką. Sawicki wspomnianą funkcję rozumie jako „celową, określoną pewną konwencją multiplikację ról i znaczeń różnych elementów języka”⁷³. Przed literaturą stoją zatem nowe wyzwania:

Wyprowadza ona człowieka poza siebie samego po to, aby umożliwić mu konfrontację. Uwalnia go od subiektywnych ograniczeń i zahamowań, przywraca wolność osądu. Jest medium, które umożliwia poznanie prawdy, okrutnej, bolesnej nieraz prawdy o sobie. [...] Literatura umożliwia więc przekraczanie siebie, swoistą transcendencję, która ubogaca odbiorcę, włącza się w proces jego dojrzewania jako człowieka [...]⁷⁴.

⁷³ S. Sawicki, *Czym jest poezja?*, [w:] tegoż, *Wartość – sacrum – Norwid. Studia i szkice aksjologicznoliterackie*, Lublin 1994, s. 11.

⁷⁴ Tamże, s. 12-13.

Zmierzając ku końcowi, wysnuję ostatnią nić wstępnych teoretycznych rozważań, z której mam nadzieję wyłoni się pajęczyna wzajemnych powiązań. Odwołam się do ustaleń Ryszarda Nycza⁷⁵ dotyczących relacji literatury wobec doświadczenia. Wstępna analiza kondycji doświadczenia w nowoczesnej humanistyce pozwala dostrzec jego głęboki kryzys, a nawet upadek (potwierdzenie u Theodora W. Adorno, Hannah Arendt, Giorgio Agambena). Nie ulega jednak wątpliwości, że literatura „opuszczona” przez doświadczenie stałaby się pusta, czy jak utrzymuje Kant, a za nim Nelson Goodman - „ślepa”⁷⁶, straciłaby wszelkie korelacje z rzeczywistością. Doświadczenia zaś nie da się wyrazić inaczej niż poprzez język. Nycz zabiera stanowczy głos w dyskusji o kondycji doświadczenia, formułując tezę, zgodnie z którą „nowoczesna literatura jest literaturą doświadczenia”⁷⁷, ale doświadczenie występuje tu w nowym ujęciu – nie jako kolektywna, uogólniona i zobiiektywizowana wiedza o rzeczywistości, ale zindywidualizowana, zsubiektywizowana, a co za tym idzie – pozornie nieprzekazywalna perspektywa. Z założenia jest więc ona dość ograniczona, bowiem człowiek zawsze posiada jakiś konkretny punkt widzenia, nie jest mu dany ogląd całości, dlatego jego doświadczenie jest jedynie fragmentaryczne i zawiera zapośredniczony obraz rzeczywistości, nie stanowiąc już dłużej bezpośredniej wiedzy o świecie. Wymuszone zostaje odwrócenie relacji – przedstawione traci na rzecz przedstawienia, a to prowadzi do kryzysu poznania. Walter Benjamin mówi nawet, w tym kontekście, o przeżyciu szoku, związanego z doświadczeniem obcości cudzego przeżycia (niemal spotkanie z Innym), które wymaga oswojenia i zasymilowania (nie ma więc cech destrukcyjnych). Nycz we wspomnianym szoku dopatruje traumy, której blisko do Freudowskiej histerii. Jak słusznie pisze Ewa Nawrocka:

Nowe ujęcie kategorii doświadczenia i jego literackiego wyrazu zostało także wymuszone przez dochodzenie do głosu grup dotąd w kulturze „niemych”, zmarginalizowanych, opresyjnie zdominowanych (m.in. kobiet czy gejów)⁷⁸.

Narracja umożliwia zatem wielogłosowość, zakłada wieloperspektywiczność. Literatura zostaje zwolniona z obowiązku świadczenia prawdy o rzeczywistości. Sama w

⁷⁵ R. Nycz, *Literatura wobec doświadczenia*, [w:] „Teksty Drugie” 2006 nr 6, s. 55-69.

⁷⁶ N. Goodman, *Jak tworzymy świat*, przeł. M. Szczubińska, Aletheia, Warszawa 1997, s. 15.

⁷⁷ R. Nycz, *Literatura wobec doświadczenia...*, s. 56.

⁷⁸ E. Nawrocka, *Literackie reprezentacje doświadczenia*, [w:] „Teksty Drugie” 2007 nr 1-2, s. 298.

sobie staje się doświadczeniem. Zerwanie z tradycyjną koncepcją literatury i dzieła otwiera szerokie pole dla eksperymentów literackich. W tym miejscu zawieszam rozważania czynione na gruncie nowoczesnej humanistyki, aby omówić ponowoczesne strategie.

Nowa rzeczywistość w naturalny sposób domaga się nowego języka. Okazuje się bowiem, że modernistyczne kategorie gry literackiej, zabawy słowem, fikcjonalności, eksperymentu nie są w stanie sprostać tematowi Zagłady. Holokaust wymusił zmianę perspektywy spojrzenia nie tylko na otaczającą rzeczywistość, ale także na język. Pojawia się pytanie, w jaki sposób mówić lub pisać o czymś, co jest tak skrajnie niewyobrażalne, że aż niemożliwe do opowiedzenia. Wspomniane strategie mówienia, muszą ulec zatem swoistej ewolucji. Jak zaznacza Katarzyna Chmielewska w tytule swojego artykułu, literackość przestaje jawić się jako przeszkoda, a staje się „możliwością wypowiedzenia”⁷⁹. Idea ta wydaje się przyświecać postmodernistycznym realizatorom tematu, którzy problem „niewyraźności”, „destrukcji świata”, postanowili przenieść z poziomu języka także na zamysł kompozycyjny, ukształtowanie świata powieści (bo to właśnie powieść, jawi się im jako „stosowna” forma). Warto określić, na czym opierają się postmodernistyczne zabiegi:

Specyfika postmodernego samoodniesienia, zawiera się na pewno w wyraźnym zamyśle autodestrukcji, której charakterystycznym rysem jest komizm przez autoparodię, parodystyczna „metafikcja”, tj. fiction, która ma za temat siebie samą i wyczerpuje się w opisie swojej kreacji lub przynajmniej stanowi do niej komentarz [...] ⁸⁰.

Autotematyzm i czarny humor, charakterystyczne dla pomodernych, podporządkowane są jednej wspólnej postawie: odwrótu od realizmu w stronę zatarcia granic między realnością a fikcją, w stronę gry, a nawet zabawy wyobraźni. „Antyrealizm” ma tu swój specyficzny sens, oznacza budowę „nowej rzeczywistości” z przełożonej przez wyobraźnię starej⁸¹.

Postmodernistyczne strategie doskonale charakteryzuje pojęcie „entropii”, które zaczerpnięte zostało z drugiej zasady termodynamiki:

Entropia: a. w fizyce: matematyczne wyrażenie określające miarę rozłożenia energii w układzie

⁷⁹ Za: K. Chmielewska, *Literackość jako przeszkoda, literackość jako możliwość wypowiedzenia*, [w:] *Stosowność i forma. Jak...*, s. 21.

⁸⁰ B. Baran, *Postmodernizm i...*, s. 165.

⁸¹ Tamże, s. 176.

termodynamicznym, której nie można wykorzystać do przemiany w pracę...

Nieodwracalna tendencja układów, w tym i wszechświata, ku wzrastającemu nieuporządkowaniu i bezwładowi; również stan końcowy, do którego prowadzi taki proces⁸².

Susan Sontag mówi zaś o przeczuciu, że „wszystko się rozpada”. Entropię w takim ujęciu produktywnie wykorzystują postmodernistyczne teksty o Zagładzie, które czerpią z chaosu i „bałaganu”, nie dążąc nawet w krytycznych momentach do prób zorganizowania i uporządkowania. Szczególnie uwidacznia się zagrożenie entropią totalną, a więc „trwałym zatrzymaniem”. Postmodernistyczne strategie operują ruchem i bezruchem w myśl przeświadczenia, że ruch można zrozumieć w pełni tylko wtedy, kiedy pozna się bezruch.

Inną konstytutywną cechą postmodernistycznych literackich opowieści o Holokauście staje się wspomniany już autotematyzm. Teksty te Robert Eaglestone⁸³ charakteryzuje jako „teksty o tekstach, o istocie tekstualności”⁸⁴. Nie tylko bowiem świadczą one o głębokiej świadomości teoretycznoliterackiej autorów, ile o zabraniu przez nich głosu w istotnym sporze dotyczącym fikcji i jej konsekwencji dla opowiadania o Zagładzie. Robert Scholes posługuje się pojęciem *metafiction* – metafikcja, metaproza. Wskazuje na pojawiające się tendencje. Jedna z nich polega na technicznym podejściu do słowa (niezwykłej biegłości technicznej), druga na zabawie językiem (sama literatura staje się zabawą). Rozpoznanie uzupełniają omówione już zagadnienia dotyczące kategorii *mimesis* oraz fikcjonalności.

Postmodernistyczne strategie w pisaniu o Holokauście cechuje także wykorzystanie wszelkich możliwych potencjałów języka i gatunków literackich. Co w konsekwencji prowadzi do zjawiska, które nazwać można „kompozycyjną sylwicznością”⁸⁵. Zacieranie granic gatunkowych, igranie z refleksją literacką, a także tradycyjnymi wartościami, czego skutkiem staje się szafowanie tonacjami stylistycznymi, prowadzi do powstania swoistego kolażu literackiego. Specyfikę zjawiska doskonale ujął Ryszard Nycz:

[...] polega, jak się zdaje, nie tyle na wprowadzeniu całkowicie odmiennych zasad konstruowania tekstu, odkryciu nowego obszaru doświadczenia, czy sposobu jego artykulacji, ile raczej na zintensyfikowaniu

⁸² *Nowa proza amerykańska. Szkice teoretyczne*, oprac. Z. Lewicki, Warszawa 1983, s. 207.

⁸³ Zob. R. Eaglestone, *The Holocaust and the Postmodern*, Oxford 2004.

⁸⁴ A. Ubertowska, *Die Postmoderne und die polnische Holocaustliteratur...*

⁸⁵ Termin przejęty za A. Ubertowską, która z kolei odwołuje się do „sylw” Ryszarda Nycza.

pewnych reguł budowy i własności konwencjonalnie literackiej wypowiedzi⁸⁶.

Do „skutków ubocznych” posługiwania się kolażem należą: niespójność, metajęzykowość, intertekstualność, wieloznaczność (w tym także wielogłosowość). Co zostało już zaznaczone - autorzy nie stronią od intertekstualnych nawiązań, posługiwania się cytatem, ale nie tylko na zasadzie powtórzenia. Zazwyczaj przekształcają go, poprzez słowne gry, zabawy z językiem, wykorzystanie jego brzmieniowego potencjału lub semantycznych powiązań. Uznać to można za realizację wspomnianej już metody brikolażu. Nycz przywołuje termin Szklowskiego - „chwyt uniezwyklenia”, który wydaje się doskonale obrazować mechanizm modyfikowania cytatu, „przełamując autotematyzm językowy i system oczekiwań odbiorcy nowym, zwracając na siebie uwagę, użyciem elementów językowych – dzięki dekontekstualizacji i bogatej informacyjnie resemantyzacji poszczególnych jednostek”⁸⁷. Dzieje się to na zasadzie swoście pojmowanej cudzysłowności. Cytat domaga się wtedy „metonimicznego rozwinięcia wyjściowych składników, nie zezwala z zasady na tematyzację generalnego projektu integracji tekstu ani na wprowadzenie jednoznacznych instrukcji odczytania globalnego sensu”⁸⁸. Odczytanie sensu domaga się pogłębionej interpretacji przy uwzględnieniu wszelkich zmiennych. Tekst zyskuje wymiar otwarty, oparty na kontrapunktowości, symultaneizmie, mozaikowości.

Inną metodą stosowaną w ramach kolażu staje się nakładanie „klisz” lub „kalki”. Odtwarza się to zarówno na poziomie języka, jak i świata przedstawionego. W ramach języka literatura postmodernistyczna korzysta z socjolektów, języka poetyckiego, naukowego, potocznego, dziecięcych rymowanek i wierszyków, piosenek. Często pojawiają się również zapisy, które naśladują strumień mowy. Brian McHale pisze o zjawisku heteroglozji. Polega ona na przeplataniu się lub nakładaniu dyskursów, „rozmaitych języków, stylów, rejestrów, gatunków i nawiązań intertekstualnych”⁸⁹. Nad podobnym zjawiskiem trudno zapanować, istnieje zagrożenie rozsądzenia narracji i jej stopniowej bądź totalnej dezintegracji, pojawienia się polifonii głosów, powodujących całkowity rozdzźwięk. Heteroglozja radzi sobie z problemem, zakładając istnienie jednolitego świata fikcji, a dopiero w jego ramach różnych rejestrów, stwarzając swoisty monolog, który wykorzystuje różne środki wyrazu. McHale doskonale charakteryzuje to

⁸⁶ R. Nycz, *Tekstowy świat...*, s. 195.

⁸⁷ Tamże, s. 196.

⁸⁸ Tamże, s. 196.

⁸⁹ B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, Kraków 2012, s. 237.

jako „wstrzykiwanie” obcych elementów w istniejący dyskurs. Powodzenie zabiegu wymaga podania odpowiedniej „dawki”. Skrajny przykład heteroglozji, w którym przytłacza nadmiar właśnie tego, co obce – wynikający z releksylizacji i nadleksylizacji języka standardowego, prowadzi do wykształcenia się antyjęzyka, a wraz z nim „kontrrzeczywistość”, która może pozostawać w różnych relacjach wobec rzeczywistości.

„Kalka” jest zjawiskiem niezwykle złożonym, nie dotyczy jedynie języka. W świecie przedstawionym efekt „kalki” tworzą przeplatające się ze sobą plany czasowe i przestrzenne. Charakterystyczne jest uczucie przebywania zarazem „tu i tam”, w przeszłości i teraźniejszości. Zacieranie granic, przeskoki narracji, czy tzw. „dziwne pętle”⁹⁰ zakwalifikować można jako metalepsy⁹¹. Zjawisko nie dotyczy jedynie czasu, ale także statusu wszystkich instancji – i nadawczych, i odbiorczych. W jego ramach, autor może wkraczać w tekst, a czytelnik może być wciągany do świata przedstawionego. Prowadzi to do naruszenia granic między tym, co realne a światem fikcji, tym, co rzeczywiste a wyobrażonym. Podobna transgresja burzy tradycyjny porządek, umożliwiając przenikanie światów tego, kto opowiada i tego, o kim się opowiada. Wydaje się lekceważyć wszelkie dotychczasowe ustalenia z zakresu narratologii, wykorzystując metodę przenikania się poziomów (tym samym rezygnując z hierarchii; McHale wspomina o „splątanej hierarchii”), przestrzeni i czasu.

W ramach postmodernistycznych strategii warto także zwrócić uwagę na szkatułkowość. Powiązana jest ona z poprzednimi kategoriami, staje się ich konsekwencją, objawiającą w wymiarze kompozycyjnym. Zaistnienie świata – w świecie, opowieści – w opowieści, przedstawienia – w przedstawieniu, doskonale charakteryzuje McHale:

Dzięki tej pomysłowej transformacji powstała niejako funkcjonalna równoważność między strategiami samowymazania czy wewnętrznych sprzeczności a strategiami wykorzystującymi struktury rekursywne – zagnieżdżeniem czy osadzeniem, takim jak w chińskich szkatułkach czy rosyjskich matryoszkach⁹².

Tworzenie „światów szkatułkowych” prowokuje komplikacje i zakłócenia, zwielokrotnienia, ale także obnaża mechanizmy konstrukcji. Sprawdza się tu struktura

⁹⁰ Tamże, s. 171.

⁹¹ Więcej o kategorii metalepsy: T. Swoboda, *Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji. Parę słów o metalesie*, [w:] „Teksty Drugie” 2005 nr 5, s.183-194.

⁹² B. McHale, *Powieść...*, s. 161-162.

rekursywna, która powstaje dzięki wielokrotnym powtarzaniu tego samego działania na wytworze poprzedniego działania. Opisywana przez McHale strategia staje się zatem bardziej skomplikowana niż ta stosowana w tradycyjnych powieściach szkatułkowych. Ciągłe „dobudowywanie” poziomów może prowadzić do naruszenia logiki narracji i wpływać na czytelnicze poczucie zagubienia. W konsekwencji, odbiorca porusza się po labiryncie, ale zapomina skąd wyszedł i jaką drogą szedł. Wyższe poziomy narracji zaczynają mu się mylić z niższymi i nieustannie towarzyszy mu poczucie, że już tutaj był. Zupełnie jakby zjechał ze zjeżdżalni, na którą nie może się ponownie wspiąć, żeby zrekonstruować poszczególne etapy zjazdu. Strategia „szkatułkowości” tworzy zatem efekt pułapki. Pułapka staje się również doskonałą metaforą literatury postmodernistycznej.

Ponowoczesna literatura, której jednym z głównym tematów, co warto podkreślić, zainteresowania staje się Holokaust, zdaje się nie uczestniczyć w debatach dotyczących ukazywania prawdy o zdarzeniu:

[...] porzuca zobowiązania referencjalne, „etykę świadectwa”, wprowadzając rozróżnienie na „prawdę logiczną (faktograficzną)”, odwołującą się do ideału zgodności sądu z rzeczywistością i „prawdę etyczną”, poszukującą głębszej i nieoczywistej odpowiedniości z doświadczeniem obozowym czy gettowym⁹³.

W oczywisty sposób przenosi zatem punkt ciężkości z używanych środków, skupiając się na celu. Liczy się efekt, reakcja jaką opowieść o Zagładzie zdoła wyrzucić na czytelnika. Odpowiednie w tym kontekście wydaje się zastosowanie terminu „empatia”. Autorzy bowiem „empatyzują” ze swoimi bohaterami i wykreowanym światem przedstawionym, oczekując podobnego zaangażowania od czytelnika. Chociaż Janusz Sławiński⁹⁴ utrzymuje przekornie, że badacz Holokaustu powinien wyzbyć się wszelkiego uczuciowego stosunku wobec przedmiotu zainteresowania, większość głosów opowiada się jednak za zaangażowaniem. Dopatruję się w tym zabiegu, który ma na celu „rekompensatę” (wobec siebie, innych i świata) braku własnego doświadczenia i zmniejszenia wynikającego z tego faktu dystansu. Amy Hungerford⁹⁵ zagadnienie empatii w ujęciu psychoanalitycznym pogłębia o autorskie rozpoznanie – empatia jako identyfikacja cielesna. Jak miałyby się to realizować w tekście? Poprzez enigmatycznie

⁹³ Za: A. Ubertowska, *Postmodernizm a polska literatura o Holokauście – lokalne związki*.

⁹⁴ J. Sławiński, *Zaproszenie do tematu*, w: *Literatura wobec wojny i okupacji*. Pod red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1976, s. 7.

⁹⁵ A. Hungerford, *The Holocaust of Texts: Genocide, Literature, and Personification*, Chicago 2003.

brzmiające – wejście w tekst i głębiej – poprzez stanie się tekstem. Paweł Wolski przywołuje jeden z przykładów, którym posłużyła się Hungerford do objaśnienia swojej przełomowej teorii:

Najdobitniejszy z nich należy [...] do dyskusji paraliterackiej, która odbyła się wokół dziennika Anne Frank. Meyer Levin, autor odrzuconego przez Broadway scenariusza tekstu, przez lata obsesyjnie rozsyłał do producentów i gazet listy, upierając się, że odrzucenie jego scenariusza i wystawienie dziennika w wersji małżeństwa Goodrichów-Hackettów to zabijanie tekstu [...]. List sprowadza więc jego veto do szokującego równania: ja, Meyer Levin, to dziennik, i my oboje – a może wszyscy troje: ja dziennik i Anna – to jedno. A teraz my wszyscy: Anna i ja oraz nasz tekst jesteśmy mordowani po raz drugi⁹⁶.

Kategoria etyczności opowieści o Zagładzie opiera się, według tego rozpoznania, o stopień identyfikacji autora w tekście (z tekstem?). Pytanie o to, jak tekst jest zrobiony staje się tożsame z pytaniem, co tekst dla nas znaczy.

Powyższa teza znajduje swoje odzwierciedlenie w słowach R. Eaglestone'a, który przekonuje, że „istnieje nie tylko literatura Holocaustu, lecz również – czytanie tekstu o Zagładzie”⁹⁷. Czytelnik, w tym kontekście, staje się współtwórcą narracji. Cechować powinno go swoście pojmowane „zawieszenie niewiary”. Jego świadomość i poznawczy entuzjizm w znacznym stopniu przekładają się bowiem na sposób odbioru konkretnych opowieści, projektują sposoby ich odczytania:

Postmodernym zależy na pokazaniu nie tyle wielości znaczeń, ile niemożliwości ustanowienia jakiegokolwiek znaczenia. Rzeczywistość jest jedną z postaci fikcji, co w istocie oznacza także, że fikcja jest jedną z (fikcyjnych z natury) rzeczywistości⁹⁸.

Sposoby reprezentacji wahają się od milczenia do dysonansów, zniekształceń, deformacji. W kontekście Zagłady, w literaturze następuje kryzys *mimesis* (naśladownictwa rzeczywistości). Opowieść o Zagładzie powinna odtworzyć moment absolutnej obcości, odczytać paradoksalną strukturę „sensu braku sensu”⁹⁹. Jak można to uzyskać? Wytrącając czytelnika z poczucia ładu, bezpieczeństwa, przełamując znane mu konwencje, przedstawiając mu treści, których nie chce oglądać lub których się nie spodziewał, prezentowania mu sprzeczności – doprowadzania do stanu zagubienia.

⁹⁶ P. Wolski, *Zagadywanie katastrofy. O literaturoznawstwie Holocaustu*, [w:] „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2015 nr 25, Poznań 2015, s. 26-27.

⁹⁷ Tamże.

⁹⁸ Za: B. Baran, *Postmodernizm i...*, s. 177.

⁹⁹ Cyt. za: A. Ubertowska, *Aporie, skandale...*, s. 126.

Powinno się wzbudzić w czytelniku niepokój, wzmóc poczucie zagrożenia. Towarzyszy temu przeświadczenie, że o szokujących sprawach można mówić tylko w szokujący sposób. Oczywiście wzbudza to pewne kontrowersje natury etycznej, które omówione zostały już w poprzednim podrozdziale.

1.4 Pamięć i postpamięć

Analiza postmodernistycznych narracji o Holokauście nie może obyć się bez przeglądu istniejących kategorii memorialnych. Rozważania o znaczeniu pamięci dla powstania i rozwoju narodu żydowskiego warto zaakcentować śmiałą tezą, zgodnie z którą wiara Izraelitów od początku opierała się właśnie na „pamiętaniu”. Mitem założycielskim i jednocześnie istotną częścią tożsamości żydowskiej stała się historia Wyjścia z Egiptu i zawarcia przymierza z Bogiem, a tradycje religijne przekazywane były początkowo ustnie z pokolenia na pokolenie, przy wykorzystaniu technik mnemotechnicznych. Nad „kondycją” pamięci czuwali zaś „stróżowie Tradycji”. W konsekwencji zbiorowa pamięć miała zasadniczy wpływ na pamięć indywidualną i kształtowanie tożsamości. Z pewnością można zatem mówić o istnieniu nakazu pamięci, szczególnie, że jego lekceważenie podlegało sankcjom religijnym. Bez wątpienia Żydzi to naród charakteryzujący się silną identyfikacją kulturową i religijną. Jak pisze Aleksandra Ubertowska:

W historii narodu żydowskiego pamięć stanowiła bowiem – zwłaszcza od momentu rozproszenia, życia w diasporze – swoistą „ojczyznę zastępczą”, imaginacyjną, podtrzymującą poczucie narodowej odrębności, utrwalanej poprzez aktualizowanie przeszłości za pośrednictwem rytuałów, a także, przypominanych ciągle na nowo, biblijnych i talmudycznych opowieści¹⁰⁰.

Na potwierdzenie badaczka odwołuje się również do rozbudowanych „praktyk” pamięci – powstanie instytucji memorialnej czy spisywanie księgi wspomnień, osobliwej kroniki dziejów żydowskich - *Memorbuch*. Tradycja „upamiętniania” nie zaniknęła po doświadczeniach Zagłady. Istotne, na co uwagę zwraca badaczka, że nazistowskie działania miały na celu zniszczenie całego narodu żydowskiego i w tym wymiarze, akt ten zyskuje nie tylko miano ludobójstwa, ale oprócz tego staje się „mordem na

¹⁰⁰ A. Ubertowska, *Literatura i pamięć o Zagładzie: archiwa, ślady, krypty*, [w:] *Stosowność i forma...*, s. 268.

pamięci”¹⁰¹.

W przytoczonych początkach dziejów narodu, żydowskiego Freud dostrzega coś zaskakującego – stawiając śmiałą i kontrowersyjną tezę o budowaniu dziedzictwa i kształtowaniu wspólnotowej tożsamości ufundowanej na traumie. Freud twierdzi, że Mojżesz po wyprowadzeniu Hebrajczyków z Egiptu, został zabity w akcie buntu. Jego zdaniem najważniejszy moment w historii to zatem nie odzyskanie wolności, a wyparcie morderstwa. Niewola i powrót zdominowane są zatem przez traumę. Cathy Caruth, która podjęła się analizy eseju Freuda – *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*, dowodzi, że „historia, podobnie jak trauma, nigdy nie jest po prostu nasza własna, że historia to właśnie owo uwikłanie w traumy innych”¹⁰².

Po wstępnych rozpoznaniach, warto odwołać się do pojęć i terminów, które wykształciły się w ramach dyskursu pamięci w badaniach o Holokauście. Oprócz terminu pamięć, pojawia się postpamięć, czyli w uproszczeniu - „dziedziczona” pamięć potomków ofiar Zagłady. Badacze często operują także pojęciami amnezji i anamnezy, a także odwołują się do pamięci traumatycznej (straumatyzowanej). Pamięć rozpatrywana jest także przestrzennie, jako miejsca pamięci, nie-miejsca pamięci, miejsca-widma. Znaczenia powyższych pojęć powrócą i zostaną rozwinięte w kolejnych akapitach.

Holokaust rozpatrywany jest jako zdarzenie drastyczne i urazowe, o ogromnej sile oddziaływania, choć dosadniej charakter tego zjawiska oddaje inne określenie – promieniowanie. Konsekwencjami Zagłady obciążone są nie tylko ofiary, choć skala ich tragedii jest nie do podważenia, ale także kolejne pokolenia. Znaleźć można wiele potwierdzeń „dziedziczenia” pamięci, a co za tym idzie – traumy przez potomków ofiar Zagłady. Wspomniane zjawisko określa się mianem postpamięci. Sam termin sugeruje istnienie pewnego dystansu czasowego wobec tego, co „pamiętane”, ale co istotniejsze, jak słusznie zauważa Aleksandra Ubertowska, chodzi o zdarzenie także „kulturowo i przestrzennie odległe”¹⁰³, obce zarówno pod względem etycznym, jak i estetycznym. Warto powołać się na rozpoznanie dokonane przez Marianne Hirsch, która wprowadziła termin „postpamięć” do refleksji teoretycznej:

W moim rozumieniu, postpamięć od pamięci odróżnia pokoleniowy dystans, a od historii głęboka osobista więź. Postpamięć jest silną i bardzo szczególną formą pamięci właśnie dlatego, że jej relacja wobec

¹⁰¹ Cyt. za A. Ubertowska, *Literatura i pamięć o Zagładzie...*, s. 265

¹⁰² C. Caruth, *Doświadczenie niczyje: trauma i możliwość historii: Freud, Mojżesz i monoteizm*, [w:] „Teksty Drugie” 2010 nr 6, s. 122.

¹⁰³ A. Ubertowska, *Die Postmoderne und die polnische Holocaustliteratur...*

przedmiotu czy źródła jest zapośredniczona nie poprzez wspomnienie, ale wyobraźnię i twórczość. [...] Postpamięć charakteryzuje doświadczenie tych, którzy dorastali w środowisku zdominowanym przez narracje wywodzące się sprzed ich narodzin. Ich własne, spóźnione historie ulegają zniesieniu przez historie poprzedniego pokolenia ukształtowane przez doświadczenie traumatyczne, którego nie sposób ani zrozumieć, ani przetworzyć¹⁰⁴.

Należy zaznaczyć, że początkowo termin – postpamięć – odnosić się miał do doświadczeń dzieci ocalałych z Zagłady, z czasem zaczął jednak swoistą migrację, która pozwala na stosowanie go w odniesieniu do pamięci drugiego pokolenia. Tłumacząc się z terminologicznych uwikłań, Hirsch wspomina, że dopiero termin postpamięć wydał się jej zasadny w kontekście opisywanego zdarzenia, chociaż posiada pewne powiązania z określeniami: „pamięć nieobecna” czy „dziura w pamięci”. Postpamięcią rządzą podobne mechanizmy, które kształtują samą pamięć. Istniejąca trauma zaś powoduje swoiste przesunięcie, przemieszczenie, które broni pamięć przed zapomnieniem. Tak dramatycznego wydarzenia, jakim był Holokaust, nie można zlekceważyć czy przemilczeć. Jeszcze wiele pokoleń będzie zmagало się z jego niewyjaśnionym charakterem. Będzie próbowało zgłębić temat, aby móc odnaleźć odpowiedź na zasadnicze pytania: dlaczego i jak to było możliwe. Potrzebę pamięci zazwyczaj inicjuje jakiś kontakt ze śladem po obecności. Funkcję tę spełniają z pewnością fotografie, które, jak pisze Hirsch, są „na stałe powiązane pępowiną z życiem”¹⁰⁵. Stanowią resztki po obecności, „fragmentaryczne źródło”¹⁰⁶ i „wadliwy budulec”¹⁰⁷ dla pracy postpamięci. Przedstawiają to, czego już nie ma. Stanowią często jedyne świadectwo istnienia danych osób. Dają możliwość skonfrontowania się ze światem, rzeczywistością, która już przeminęła. Wywołują dojmujące uczucie pustki i niesprawiedliwości. Utrudniają pogodzenie się ze stratą, będąc jej stałym przypomnieniem. Rozpatrywać je można w proponowanym przez Georges'a Didi Hubermana wymiarze – „obrazów mimo wszystko”.

„Zawłaszczenie” pamięci czy może raczej „skażenie” postpamięcią, znajduje swój wyraz w zbiorze *Oskarżam Auschwitz. Opowieści rodzinne*, złożonym z rozmów i wywiadów z osobami wychowanymi przez ocalałych z Zagłady, zgromadzonymi przez

¹⁰⁴ M. Hirsch, *Żaloba i postpamięć*, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*. Pod red. E. Domańskiej, Poznań 2010, s. 254.

¹⁰⁵ Tamże, s. 255.

¹⁰⁶ Tamże.

¹⁰⁷ Tamże.

Mikołaja Grynberga. „Bohaterowie” książki mają wyjątkowo problematyczny status tych, którzy „mieli nie istnieć, bo ich rodziców miało już nie być”¹⁰⁸ i tych którzy „mają drugą szansę, mimo że sami nigdy nie stracili pierwszej”¹⁰⁹. Uwidaczniają się destrukcyjne mechanizmy postpamięci, polegające z jednej strony na dziedziczeniu traumy, wzorców zachowań, schematów myślenia, z drugiej – na nostalgii za światem przedwojennym, który poprzez opowiadania staje się niemal namacalny, ale odległy czasowo i przestrzennie. Cały proces przypomina „życie podwójnym życiem”, co wydaje się bezpieczną strategią, dopóki nie trzeba ponosić tego realnych konsekwencji. Cudze przeżycia, historie, urazy, wspomnienia włączane są we własną narrację i traktowane równoprawnie z osobistymi doświadczeniami, choć ostatecznie – tłamszą je swoją intensywnością. Tożsamość osób wychowanych przez ocalałych z Holocaustu jest naznaczona, zaburzona przez przeszłość, która nie była ich udziałem, ale nieustannie wpływa na budowanie realnej teraźniejszości i przyszłości. Jak słusznie zauważa Anna Kuchta¹¹⁰, najczęściej pojawiającą się metaforą pamięci w zebranych rozmowach staje się bagaż, można jedynie sugerować, że jest to niechciany bagaż. Ten rodzaj uwikłania (może obsesji?) często pojawia się w wypowiedziach drugiego pokolenia: „Urodziłam się w takim a nie innym domu, i chcąc nie chcąc, zostałam w to wszystko zamieszana”¹¹¹, „Żyję z tymi sześcioma milionami w głowie. Mój mąż mówi, że mam holocaustową obsesję”¹¹², „Moje życie to ich życie. Czy mi się to podoba, czy nie”¹¹³. Powracającą kwestią są także wyrzuty sumienia w odpowiedzi na desperackie próby zdystansowania: „»Dlaczego nie jestem bardziej empatyczna?« »Dlaczego nie biorę części tego ciężaru na siebie?« »Dlaczego próbuję się od tego odizolować?« [...] Jeśli nie okazujesz tyle zainteresowania, ile się oczekuje, to czujesz się winny, że chciałbyś mieć trochę inne życie”¹¹⁴.

Kwestia uwikłania powraca także w ramach *miszlachot*, czyli odbywających się cyklicznie delegacjach do obozów Zagłady znajdujących się w Polsce:

¹⁰⁸ M. Grynberg, *Oskarżam Auschwitz*, Wołowiec 2014, s. 17.

¹⁰⁹ Tamże.

¹¹⁰ A. Kuchta, *Zawłaszczone narracje. Obrazy postpamięci w zbiorze „Oskarżam Auschwitz. Opowieści rodzinne” Mikołaja Grynberga*, [w:] „Konteksty Kultury” 2015 nr 12.

¹¹¹ M. Grynberg, *Oskarżam Auschwitz...*, s. 285.

¹¹² Tamże, s. 143.

¹¹³ Tamże, s. 95.

¹¹⁴ Tamże, s. 287.

Grupę młodzieży (trzecie pokolenie), prowadzi nauczycielka (drugie pokolenie), a historię swoją w Auschwitz opowiada ocaleniec (tu nazywany świadkiem)¹¹⁵.

To zjawisko doskonale obrazuje mechanizmy pracy pamięci.

Kolejnym przykładem realizacji postpamięci i próby radzenia sobie z otrzymanym „bagażem” jest *Mała Zagłada* Anny Janko, w której wspomnienia matki – Anny Ferenc, z tragicznej historii wsi Sochy, gdzie w 1943 r. naziści wymordowali prawie wszystkich mieszkańców przepracowywane są przez konstruującą opowieść córkę. Dużą rolę odgrywa tu afekt i jego symptomy – gniew, spazmatyczny płacz, milczenie. Córka zostaje emocjonalnie uwikłana, poprzez silną więź łączącą ją z matką i współdzieli – czy raczej dziedziczy - jej traumę:

Czasami odczuwam ciebie w swoim ciele. Geny są przecież jak depozyt przekazywany z pokolenia na pokolenie. [...] Twoja historia, mamo, wszyta jest w podszewkę również mojego życia od początku [...] ¹¹⁶.

Przytoczony fragment ujawnia głębię uwikłania, jednocześnie pozbawiony jest tego, co zostało wyraźnie wyartykułowane w rozmowach z *Oskarżam Auschwitz...* - próby zdystansowania, niezgody na przyjęcie cudzego „bagażu”, izolacji, prób budowania własnego, nieskażonego Zagładą, samodzielnego życia. Bohaterka staje się strażnikiem pamięci – wraz z upływem czasu to ona pamięta więcej niż sama ocalała.

Mała Zagłada wpisuje się także w rozważania o przestrzennym wymiarze postpamięci. Status wsi Sochy, której mieszkańcy zostali wymordowani, a ocaleli nieliczni, otwiera rozważania na temat „miejsc pamięci”, „nie-miejsc pamięci”, „miejsc mimo wszystko”. Warto w tym miejscu przybliżyć znaczenie wspomnianych pojęć. Określeniem „miejsc pamięci” (inaczej „miejsc wspomnienia” - „miejsc, w których się wspomina”) posłużył się Pierre Nora¹¹⁷, uwrażliwiając na wszelkie formy uobecniania przeszłości w teraźniejszości. Dla niniejszej rozprawy szczególnie istotne okażą się jednak rozważania o „miejscach zdeformowanych” - czasowo i przestrzennie, które oprócz „tu i teraz” implikują symultaniczne „tam i wtedy”¹¹⁸. Claude Lanzmann dla nazwania zjawiska posłużył się określeniem „nie-miejsca pamięci”, a Georges Didi-

¹¹⁵ Tamże, s. 13.

¹¹⁶ A. Janko, *Mała Zagłada*, Kraków 2015, s. 99.

¹¹⁷ W nawiązaniu do artykułu *Mémoire collective* opublikowanym na początku lat siedemdziesiątych.

¹¹⁸ Za: K. Bielewicz, „*Mała Zagłada*” jako wyraz przestrzennego aspektu postpamięci, [w:] *Literaturoznawstwo: historia, teoria, metodologia, krytyka*, 2014-2015, Tom 8-9, s. 17.

Huberman wyrazistym terminem „miejsca mimo wszystko”¹¹⁹. „Nie-miejsce” oznacza pewien brak, lukę, przestrzenną wyrwę, nieobecność, nieoznakowanie, pustkę i widmowość („miejsca-widma”¹²⁰, które nieustannie prowokują wyobraźnię i stają się chodzeniem śladami umarłych). Nie podlega procesom upamiętnienia – dokonuje się na nim kolektywna amnezja. Istotne, że brak ten uzupełnić może tylko ktoś „wiedzący”, „wtajemniczony”, kto jest w stanie nałożyć pewnego rodzaju kliszę i dokonać rekonstrukcji przestrzeni Zagłady. Tę strategię – uzupełniania luk - obiera Claude Lanzmann w filmie dokumentalnym *Shoah*, operując pustymi obrazami, które wypełniają opowieści „wiedzących”¹²¹. W „nie-miejscach pamięci” - miejscach zagłady (*locus horridus* pamięci¹²²), często istotną rolę odgrywa przyroda, która niejako „zaciera” ślady.

Kwestię wpływu natury na pracę pamięci podejmuje Georges Didi-Huberman w eseju *Kora*. Praca Didi-Hubermana wpisuje się w zakres studiów środowiskowych i prezentuje odmienną perspektywę spojrzenia, w której centrum znajduje się to, co dotychczas pomijane. Esej stanowi relację z pobytu francuskiego filozofa i historyka sztuki w muzeum Auschwitz-Birkenau i swoją formułą przypomina osobliwy intymny przewodnik („spacerownik”) po miejscu Zagłady. Istotna jest czasowa perspektywa - „post”. W relacji Didi-Hubermana rozległa przestrzeń naznaczona jest brakiem człowieka, ale nieprzerwaną i intensywną pracą natury. Natura z jednej strony pełni rolę przypadkowego świadka – jak brzozy, „w których cieniu [...] rozegrało się tysiące druzgocących dramatów”¹²³, z drugiej – zakłóca percepcję zwiedzającego – jak chociażby frywolny ptak, który przysiadł między drutami ogrodzenia. Letnia aura i „przyroda w rozkwicie”¹²⁴, które stoją po stronie życia, zaprzeczają śmierciom tysięcy. W konsekwencji nasuwają się pytania o to, czy natura ma pamięć? W tym miejscu zawieszę rozważania, cytując sugestywny fragment eseju:

„Konserwatorzy” tego paradoksalnego „muzeum państwowego” napotkali [...] nieoczekiwany [...] kłopot,

¹¹⁹ Z artykułu *Lieux malgré tout* ze zbioru *Phasmes* (1995).

¹²⁰ Zob. A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 114.

¹²¹ Status „wiedzącego” prowokuje pytania: czy za takiego należy uznać jedynie ocalonego, czy może także dotkniętego „odziedziczoną” wizją krajobrazu po Zagładzie potomka („wtórnego świadka”) oraz, czy „wiedzącym” można się stać przy odpowiednim stanie uwrażliwienia połączonego ze zgłębieniem tematu.

¹²² Więcej o miejscach „nie-z-tego-świata” w: A. Ubortowska, *Literatura i pamięć o Zagładzie...*, s. 279.

¹²³ G. Didi-Huberman, *Kora*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2013, s. 12-13.

¹²⁴ Tamże.

w strefie otaczającej krematoria [...], na skraju brzeziny, ziemia sama nieustannie ujawnia ślady masowych rzezi. W wyniku podmywania przez deszcze wypływały na powierzchnię niezliczone odłamki i fragmenty kości, wobec czego zarząd obiektu uznał za konieczne nawieźć ziemi w celu zasypania powierzchni, która odbywa się jeszcze tym, co w sobie chowa, która żyje wciąż nieprzerwaną pracą śmierci¹²⁵.

Kontrowersyjnym¹²⁶, pod względem etycznym i formalnym, przykładem realizacji strategii postpamięci jest z pewnością się projekt Arta Spiegelmana - amerykańskiego rysownika polsko-żydowskiego pochodzenia. Dzieło pod sugestywnym tytułem – *Maus*, stanowi zbiorcze wydanie komiksów opowiadających historię Władka Szpiegelmana ocalonego z Zagłady i jego syna, rysownika, próbującego nawiązać kontakt z ojcem. Wstrząsająca historia Władka wpisana jest w osobistą konfesję autora o jego bolesnej i trudnej relacji ze starzejącym się ojcem. Na tle winy urodzonej u podstaw ocalenia, wiodą oni z pozoru normalne życie, złożone z drobnych kłótni, czasem groteskowych, częściej przejmująco smutnych, fatalnych w swym przebiegu spotkań. Nie jest to historia samych ocalonych, ale także tych, którzy próbują być blisko nich.

Historia opowiedziana jest z dystansu. Jak słusznie zauważa Anna Mach¹²⁷ – już sama koncepcja posłużenia się komiksowym rysunkiem jest próbą odgródzenia się od obezwładniającego i uprzedmiotawiającego dziedzictwa Holokaustu. Władek ukazany w latach starości, nie opowiada bezpośrednio, ale za pomocą rysunków syna, które przybierają charakterystyczną formę – są swoistą opowieścią ulokowaną w opowieści i stają „pożywką” dla pracy postpamięci. Z drugiej strony autor unika reprezentacji, posługując się zwierzęcymi alegoriami: Żydzi przedstawiani są jako myszy (muszą przemycać niezauważeni, chować się w ciasnych zakamarkach), Polacy – świnie („jako zwierzęta niekoszerne”), a Niemcy (jak można się domyślać) jako „drapieżnicy”, naturalny wróg, przyjmują na siebie postać kotów. Istotne, że opowiadający stara się trzymać głównego pionu opowiadania, rzadko pozwala sobie na dygresje, nie chce, żeby relacja stała się zbyt intymna, spersonalizowana. Dzięki temu mogłoby pod nią podpisać się wielu ocalonych. Jest mikroopowieścią, która doskonale wpisuje się w szerszy wymiar. Syn oczekuje od ojca dania świadectwa, traktuje go jako instytucję, interesuje go jedynie jego historia ocalenia, ucina wszystkie jego narzekania i próby podjęcia rozmów nie na temat. Ciekawie przedstawia się tak silnie zarysowana w komiksie relacja

¹²⁵ Tamże, s. 79.

¹²⁶ W przypadku podejmowania temat Holokaustu, każda narracja i przedstawienie tematu – z wyłączeniem literatury dokumentu osobistego, może urastać do rangi skandalu, zgodnie z przekonaniem, że „niewinne oko nie istnieje”. Zob. W. Wilczyk, *Niewinne oko nie istnieje*, Atlas Sztuki, Łódź 2009.

¹²⁷ A. Mach, *Świadkowie świadectw*, Toruń 2016, s. 96.

syn-ojciec, w której postać ojca utrwała stereotyp „starego, skąpego i nieufnego wobec wszystkich Żyda”.

Na inny aspekt, istotny dla rozważań o pamięci, zwraca uwagę Marianne Hirsch. Są nim zdjęcia, dokładniej trzy fotografie umieszczone w *Maus I* i *Maus II*, które przedstawiają rodzinę Spiegelmanów: Arta i jego matkę, brata Arta - Rysia i jego ojca - Władka. Każde z nich zrobione w innym miejscu, czasie i przestrzeni, wydaje się „spajać rodzinę brutalnie zniszczoną i rozbitą przez Zagładę”¹²⁸. Te trzy fotografie w łatwy sposób mogą zostać pominięte w czasie lektury komiksu, wydaje się jednak, że stanowią zasadniczy wykładnik świadczący o przesiąknięciu autora kategorią postpamięci, naznaczenia jego losów przez życiowe doświadczenia ojca, niemożnością pogodzenia się z rodzinnym dziedzictwem. Hirsch przekonuje:

Umieszczając w swojej powieści graficznej trzy fotografie, Art Spiegelman podnosi nie tylko kwestię tego, jak przedstawiać Zagładę [...], ale także, w jaki sposób różne media – komiksy, fotografie, narracje, świadectwa – mogą wchodzić ze sobą w interakcje i wytwarzać bardziej przenikalne i wielorodne teksty, które będą w stanie postawić problematykę Zagłady w nowym świetle i ostatecznie znieść wszelkie ostre granice między tym, co dokumentalne, a tym co estetyczne¹²⁹.

„Pamiętanie” i „wypowiedzenie”, według Dominika LaCapry, mają zasadniczy wpływ na mechanizm przepracowania traumy, jak pisze Anna Lipowska-Teutsch: „włączenie tego doświadczenia we własną historię i tożsamość pozwala się od niego uwolnić poprzez nazwanie i akceptację doświadczenia granicznego [...] konieczne jest uświadomienie tego, co się stało i znalezienie słów, które potrafią to wyrazić”¹³⁰. Opowieści o Zagładzie często inicjowane są poprzez przeglądanie fotografii z rodzinnego albumu. To co „uwiecznione” staje się nośnikiem pamięci, rekwizytem, a w przypadku nieżyjących – przedłużeniem ich obecności. Może w pewien sposób rekompensować brak lub przeciwnie – potęgować uczucie pustki, wzmacniać traumę¹³¹.

Pamięć i trauma to kwestie, które nieustannie splatają się w dyskusjach o Zagładzie. Traumatyczna pamięć zasadza się na paradoksie doświadczenia, którego nie da się doświadczyć, przez co ujawnia się w postaci luk, przemilczeń lub przeciwnie –

¹²⁸ Tamże, s. 267.

¹²⁹ Tamże, s. 259.

¹³⁰ *Pamięć wędrówki. Wędrówka pamięci*. Pod red. Anny Lipowskiej-Teutsch i Ewy Ryłko, Kraków 2008, s. 36.

¹³¹ Aleksandra Ubertowska wspomina w tym kontekście o bolesnych „kryptach” pamięci. Zob. A. Ubertowska, *Literatura i pamięć o Zagładzie...*, s. 274.

bezludną szybką mową i potokiem słów (logorei), a także wspomnieniami „zastępczymi” („pokrywczymi”). Według Freuda, trauma jest wynikiem reakcji na wydarzenie, a czynnikami, które ją powodują są: siła przeżycia, brak możliwości opowiedzenia o przeżyciu w związku z oporem społecznym lub indywidualne obawy i uprzedzenia. Co istotne, zwraca się tutaj uwagę na terapeutyczne działanie aktu opowiedzenia. Nie sposób pominąć faktu, że także sama pamięć rekonstruowana jest właśnie w języku – z lepszym lub gorszym skutkiem, w zależności od tego, czego dotyczy wspomnienie i czy nie jest dodatkowo obciążone, np. traumą. W *Kresie Holokaustu* Rosenfeld pisze:

Nacisk na narrację – na samo opowiadanie w takim samym stopniu, jak na przedmiot opowieści – jest tutaj zamierzony, ponieważ tylko przez jej uznanie możemy w ogóle mieć nadzieję na zrozumienie tego, w jaki sposób przeszłość dotyczy większości z nas¹³².

Narracja funkcjonuje jako postpamięciowy ekwiwalent wspomnienia (którego się nie doświadczyło), jest więc „wyobrażeniową inwestycją, projekcją, kreacją”¹³³ w odpowiedzi na biologiczną nieuchronność odchodzenia świadków – bezpośrednich łączników z doświadczeniem.

W kontekście mówienia o Zagładzie, często głównym problemem staje się właśnie niemożność znalezienia odpowiedniego sposobu i słów, aby opowiedzieć doświadczenie. Samo „okiełznanie” pamięci, która według Pierre'a Nory, jawi się jako żywa, ewoluująca, podlegająca ciągłej rekontekstualizacji, podatna na manipulację, ciągle aktualna „wieczna teraźniejszość”, stanowi nie lada wyzwanie. Praca pamięci przy doświadczeniu granicznym, jakim była Zagłada, polega na przeciwdziałaniu chęci zapomnienia i heroicznej próbie „odzyskiwania” wypartych wspomnień. Nacisk na jednostkę wynika, jak przekonuje Nora, z faktu, że trudno już mówić o pamięci zbiorowej. Według niego mamy do czynienia z zanikaniem społeczeństw kultywujących wspólnotową pamięć. Francuski filozof sygnalizuje zmianę podejścia do przeszłości – odejściu od postrzegania tego, co minione jako pewnej ciągłości.

W kontekście „przekazywania”, istotne rozpoznanie poczyniła Cathy Caruth, która porównała wspomniane zjawisko do rany (w grece *trauma*, oznacza właśnie – rana):

¹³² A.H. Rosenfeld: *Kres Holokaustu*. Przeł. R. Czekalska, A. Kuczkiewicz-Fraś. Kraków 2013, s. 11.

¹³³ Za: M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, Columbia 2012, s. 107.

[...] rana, z której niesie się głos skargi – znajduje się na zewnątrz, należy do kogoś innego albo do nieświadomej reprezentacji cierpienia innego – wewnątrz podmiotu, nieznanej do tej pory i niedostępnej w żaden inny sposób. [...] wzywa do wzięcia odpowiedzialności za cudze cierpienie, a cierpienie to odnosi się w jakiś sposób do zranienia samego podmiotu¹³⁴.

Opisany mechanizm doskonale oddaje sytuację pokoleń powojennych i wpisuje się w pohołokaustowy paradygmat, staje się także istotny w kontekście zagadnienia postpamięci. Warto uświadomić sobie, że milczenie o Zagładzie, „zagrzebywanie” wspomnień, jętrzenie ran jedynie w domowym zaciszu, w dekadach po wojnie, przyczyniło się do odroczenia i opóźnienia pracy żałoby, przeniesienia jej na następne pokolenie. Potomkowie ocalałych próbują przyswoić cudze (ale jakby własne) doświadczenie, które zostało wykluczone (za Freudem) ze świadomości ich rodziców. Przedstawiciele drugiego pokolenia pokonują „zmowę milczenia” i zabierają głos w imieniu świadków, w ramach kategorii postpamięci. Nasuwa się pytanie, jak z ciężarem doświadczenia radzą sobie kolejne pokolenia.

Warto w tym miejscu wspomnieć o znaczeniu tzw. przeżycia pokoleniowego dla formowania się kolejnych generacji. Dla trzeciego pokolenia po Holokauście funkcję przełomowego wydarzenia stanowił upadek komunizmu w 1989 roku. Urodzeni między latami 70. i 90. XX wieku przeważnie dowiadywali się o swoim pochodzeniu w wieku kilkunastu lat. Mieli wiedzę na temat wydarzeń II wojny światowej i powojennej historii polskich Żydów. Można byłoby sądzić, że wraz z odkrywaniem własnej tożsamości, przejmą traumę. Okazuje się jednak, że przepracowanie żałoby nastąpiło gdzieś pomiędzy drugim i trzecim pokoleniem¹³⁵. Przedstawiciele nowej generacji polskich Żydów pamiętają o przeszłości i jest ona dla nich ważna (jako część własnej tożsamości), ale nie są już „zakładnikami” postpamięci. Zagłada nie jest dla nich traumatyzująca, nie powoduje wycofania i zamknięcia, a „żydowskość” nie jest źródłem lęków i obaw.

Zasygnalizowane w tym podrozdziale problemy z wyrażalnością, mechanizmami pracy pamięci, przepracowywania traumy, pracą żałoby powrócą i zostaną uzupełnione w kolejnych rozdziałach poświęconych analizie konkretnych postmodernistycznych powieści o Holokauście.

¹³⁴ Za: A. Mach, *Świadectwa świadectw...*, s. 65.

¹³⁵ *Polacy – Żydzi. Kontakty kulturowe i literackie*. Pod red. Eugenii Prokop-Janiec, Kraków 2013, s. 234-240.

2. Praca języka i postpamięci

2.1 *Tworki* Marka Bieńczyka

W kontekście rozważań o stosowności przedstawiania Zagłady, ważny głos zabrał węgierski pisarz żydowskiego pochodzenia - Imre Kertész. Swoje stanowisko przedstawił w 1998 roku w tygodniku „Die Zeit”, zwracając uwagę na zagrożenie związane z wykorzystywaniem Zagłady jako „taniego towaru”¹³⁶. Ze względu na odchodzenie i tak już nielicznej grupy osób, które ocalały z Zagłady, ich doświadczenie zaczęło podlegać mechanizmom instytucjonalizacji, produkując „kulturę Holokaustu”, która domaga się wypracowania odpowiedniego języka, stworzenia słownika słów i pojęć związanych z Zagładą, narzucania sposobu myślenia, tworzenia kanonu. Doświadczenie Zagłady stało się więc „produktem”, który już niewiele wspólnego ma z realnymi przeżyciami ofiar i ocalałych. Komercjalizacja, „amerykanizacja” Holokaustu stwarzają niebezpieczeństwo całkowitego zafałszowania obrazu wydarzenia. Ratunku upatrywać można w przywróceniu Zagładzie jej właściwego wymiaru i skupieniu na indywidualnym doświadczeniu, dopuszczeniu głosu ocalałego. Wie o tym Marek Bieńczyk, autor powieści o sugestywnym tytule – *Tworki*.

Marek Bieńczyk podjął się napisania *Tworek* w pół wieku po zakończeniu wojny. Warto przywołać motywy¹³⁷, które nim kierowały. Po pierwsze: odnaleziony przypadkowo, autentyczny (jak sugeruje sam autor) list kobiety - Żydówki, która ukrywała się w czasie wojny w szpitalu dla psychicznie chorych w Tworkach. Warto wspomnieć, że wiele Żydówek, pracujących w zakładzie, przeżyło wojnę, zatem śmierć jednej z nich prowokuje domysły. Jak można wnioskować z treści pozostawionego przez nią listu, akt samobójczy, był świadomym wyborem. Bieńczyk (a raczej jego wewnątrztekstowy odpowiednik) stał się, jak to sam określił, „przypadkowym dłużnikiem”¹³⁸ listu:

Widzi pan, zapisała się na śmierć – Westchnął głęboko. - I teraz ja też się muszę zapisać. Na śmierć. Do

¹³⁶ I. Kertész, *Do kogo należy Auschwitz?* („Die Zeit”, 1998), [w:] tegoż, *Język na wygnaniu*, przeł. E. Sobolewska, Warszawa 2004, s. 123.

¹³⁷ Za: M. Leciński, „Likwidacja przewagi”. *Empatia i praca żałoby w Tworkach Marka Bieńczyka*, [w:] „Tekty Drugie” 2001 nr 1, s. 157-158.

¹³⁸ Określenie przywołane przez Lecińskiego: Tamże, s. 158.

końca życia. Widocznie los tak chciał. Tak mi jest pisane. Całe życie pisać na Berdyczów¹³⁹.

Kolejną przyczyną zainteresowania Bieńczyka tematem, stała się lokalizacja - szpital w Tworkach, który funkcjonował już pół wieku przed wojną (od 1891 roku) i funkcjonuje do dziś¹⁴⁰. W okresie drugiej wojny światowej, pacjenci Szpitala Tworkowskiego zostali uchronieni przed masową eksterminacją w ramach tzw. akcji T4. Akcja ta polegała na fizycznej "eliminacji życia niewartego życia", czyli osób psychicznie chorych. Szpital ten był w tym czasie także miejscem schronienia dla wielu prześladowanych osób i narodowości. Trzecim motywem stało się doświadczenie pokoleniowe Bieńczyka (urodził się 11 lat po wojnie) i związane z nim, specyficzne odczuwanie traumy. Otaczały go wciąż głośnie echa wojny, w murach napotykał ślady po pociskach, wraz z kolegami bawił się w wojnę. O wojnie także dużo mówiło się w szkole, telewizji, w domu, nadal istniał silny lęk przed Niemcami, często przeradzający się w nietłumioną nienawiść. Wzmacniały ją oglądane filmy i czytane książki.

Istotną rolę w powieści Bieńczyka odgrywa kategoria postpamięci, którą najprościej mówiąc, ująć można jako pisanie o wydarzeniach z przeszłości, których się nie doświadczyło. O tego typu literaturze można mówić, że jest ona uprawiana przez „potomków ofiar wojny”. Z tej perspektywy opowiada się o wojnie i Zagładzie nie tylko jako o zdarzeniach minionych, ale przede wszystkim – kulturowo, przestrzennie (a także moralnie i etycznie) odległych. W tym kontekście można przywołać wspomnianą już wcześniej kategorię „przypadkowego dłużnika”, „spadkobiercy” lub „zakładnika”.

Istnienie dystansu czasowego wiąże się z koniecznością podjęcia działania mającego na celu jego pokonanie - przybliżenie, oswojenie. W tym przypadku szczególnie ważne będzie „wczucie”. Bieńczyk bowiem w *Tworkach* próbuje przemóc dystans właśnie poprzez empatię (jak przedstawia to Maciej Leciński¹⁴¹ w swoim artykule). Stąd ciekawy zabieg – narrator istnieje tam i tu, kiedyś i teraz. Plany czasowe się przeplatają, wzajemnie przenikają. Pozostaje zasadnicze pytanie, czy zabieg ten nazwać można uniwersalizacją. Jak wiadomo wszelkie zabiegi alegoryzacji żydowskiego losu spotykały się z głośnie krytyką i wzbudzały kontrowersje. Wynikało to z przeświadczenia, że nie można żydowskiemu cierpieniu i śmierci odebrać realności, ograniczając je do symbolu. A co z uniwersalizacją obojętności wobec cudzego cierpienia

¹³⁹ M. Bieńczyk, *Tworki*, Warszawa 2012, s. 226.

¹⁴⁰ Obecnie to Szpital Tworkowski.

¹⁴¹ M. Leciński, „Likwidacja przewagi”...

w wierszu Czesława Miłosza, *Campo di Fiori* (który tak sugestywnie zostaje przywołany na kartach *Tworek*)? Zaryzykuję twierdzenie, że *Tworki* stanowią zaprzeczenie tendencji przedstawionej przez Miłosza. Choć z drugiej strony przekonywał on, że to właśnie pisarz jako jednostka wrażliwa, jest w stanie zobaczyć i poczuć więcej. Czy w takim razie Bieńczyka - narratora należy potraktować jako taką właśnie jednostkę, czy raczej jego działania uznać można za właściwe naturze ludzkiej w ogóle?

Wiadomo, że Bieńczyk, przygotowując się do pisania książki skupiał się znacznie bardziej na „wsluchiowaniu w przedwojenne piosenki i filmy”¹⁴², niż na archiwach i dawnej prasie. Stanowi to pierwszy sygnał tego, co będzie dla pisarza najważniejsze – język. Zależało mu na tym, aby poczuć przedwojenną polszczyznę. Znowu powracamy więc do empatycznego sposobu poznawania, ale tutaj rozumianego swoiście. Empatia w tym przypadku może bowiem wyrazić się tylko w języku. Polegać ma ona na przejęciu mowy człowieka, którego staramy się zrozumieć. Ważne, że empatia nie wiąże się jedynie z próbą zrozumienia, ale także wymaga postawienia się w sytuacji Innego, uznania jego punktu widzenia i przyjęcia jego społecznej roli. Empatia jako chęć pocucia cudzego bólu, zgodnie z przeczuciem autora, wyrazić się może tylko filologicznie – poprzez nazwanie konkretnych odczuć. W tym przypadku język stanowi więc niezbędny środek wyrazu. Idąc dalej tym tropem, dla Bieńczyka język staje się płaszczyzną spotkania z Innym. Towarzyszy mu przekonanie, że do Innego dotrzeć można tylko poprzez słowo. Tym słowem inicjującym spotkanie z Innym w *Tworkach* niezaprzeczalnie jest list Soni. Tworzy on swoistą klamrę opowiadania, ale nie tylko – jest budulcem, materiałem, z którego pisarz wznosi swoją opowieść, tak aby słowa mogły wybrzmieć. W literach, słowach i zdaniach zapisanych przez Sonię gromadzi się napięcie, prawdopodobnie spowodowane niedopowiedzeniem:

Ktoś by powiedział: nie śpieszą się słowa do kropki, ktoś inny: coś je powstrzymuje, ale wszyscy razem, a ja to na pewno: chciałyby się jeszcze cofnąć, zawrócić, lecz już nie mogą. Trzeba dać im wreszcie szansę wypełnienia całej linii, pełnego oddechu od marginesu do marginesu, teraz kiedy już po wszystkim, albo i wszystko jedno [...] ¹⁴³.

Słowa istnieją w zawieszeniu, dopóki ktoś nie opowie całej historii, której stają

¹⁴² Tamże, s. 159.

¹⁴³ M. Bieńczyk, *Tworki...*, s. 7.

się zwieńczeniem. List wykorzystuje literacki motyw „odnalezionego rękopisu”¹⁴⁴, który w tym przypadku dopiero w obliczu Holokaustu nabiera właściwego znaczenia. Powracamy tym samym do kategorii świadka i świadectwa. Dla przypomnienia wyróżnia się cztery główne cele pisania w obliczu zagrożenia: „Pisz! Zanotuj!”¹⁴⁵, „Zaalarmować i wstrząsnąć sumieniem świata”, „Dla przyszłego trybunału – dla zemsty”, „Utrwalić ślad po sobie”. List Soni zdaje się mieć jednak inne przeznaczenie, które sformułować można: „Uspokoić sumienie własne i sumienia najbliższych”. Nie można pozbyć się wrażenia, że jest to list kogoś, kto pogodził się już z wyrokiem, bo „Widocznie tak musiało być!”¹⁴⁶. Ale czy list samobójczyni? Odnaleźć w nim można ostatnie przejawy życia i siły witalnej, które znajdują ujście w wykrzyknieniach. Istotne wydaje się podejście pisarza do utrwalonego pisma. Dla niego nie jest ono jedynie śladem obecności. Litery opowiadają historię, którą wystarczy podjąć, aby samoistnie się rozwinęła, która domaga się uzupełnienia „teraz kiedy jest już po wszystkim”¹⁴⁷.

Mimo tego, że list Soni nie domaga się odpowiedzi, a nawet nie pozostawia możliwości na wiadomość zwrotną, pisarz czuje, że jego powinnością jest właśnie odpowiedzieć, a raczej: opowiedzieć. W tym kontekście pojawia się zasadnicze pytanie, jak odpowiedzieć na coś, o czym ma się niewiele wiadomości. Pisarz radzi sobie z tym problemem, tworząc własną narrację.

Przywiązanie do języka, a dokładniej pisma, właściwe poetyce *Tworek*, wywieść można z teorii Jacques'a Derridy. Dekonstrukcjonista wyklada swoje poglądy, konfrontując je z platońską myślą, zgodnie z którą pismo przeciwne jest życiu. Dla uwidocznienia przeciwieństw między tym, co pierwotne, czyli mową i tym, co wobec niej wtórne – pismem, Platon posługuje się szeregiem zestawień: dobro i zło, wewnątrz i zewnątrz, prawda i fałsz, istota i pozór. Konsekwentnie, pismo w tym przypadku charakteryzowane jest przez pojęcia: zło, zewnątrz, fałsz i pozór. Pozostałe przymioty przypisuje się mowie. Swoje poglądy dotyczące tematu grecki filozof w pełni obnażył w dialogu filozoficznym, zatytułowanym *Fajdros*. Rozmówcami stają się w nim Sokrates i wymieniony w tytule, Fajdros. Przewaga mowy nad pismem jest tylko jedną z poruszanych przez nich kwestii, jednak dla obranego przeze mnie tematu, najbardziej

¹⁴⁴ Za: A. Ubertowska, *Zagłada jako katastrofa języka. (O Tworach Marka Bieńczyka)*, [w:] tejże, *Świadectwo, trauma, głos: literackie reprezentacje Holokaustu*, Kraków 2007, s. 275.

¹⁴⁵ Za: J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady: o relacjach z getta warszawskiego*, Wrocław 1997.

¹⁴⁶ Cytat z listu Soni: M. Bieńczyk, *Tworci...*, s. 7.

¹⁴⁷ M. Bieńczyk, *Tworci...*, s. 7.

znaczącą.

Odejźmy jednak na chwilę od Platona i wejrzymy w zagadnienia *Pisma filozofii*¹⁴⁸. Dekonstrukcja swoje praktyki pokłada w istnieniu języka, którego jednym z przejawów jest literatura:

Dekonstrukcja Jacques'a Derridy jest filozofią, dla której literatura jest uprzywilejowanym miejscem refleksji nad tym, co się nieustannie wydarza w świecie¹⁴⁹.

Bieńczyk wydaje się czerpać z tej myśli, próbując odtworzyć, zrekonstruować swoją opowieść czerpiąc z rzeczywistych wydarzeń. Istotne, że Derrida przekonuje, iż „tekst i świat wcale się nie wykluczają, albowiem tekst to umowna nazwa dla rzeczywistości, której nie sposób doświadczyć wprost, bez pośrednictwa interpretacji”¹⁵⁰. W ten sposób zrównuje proces rozumienia tego, co dzieje się w świecie z procesem odkrywania sensów w tekście. Udowadnia, że te dwie, jakże różne przestrzenie, w rzeczywistości rządzą się jednakowymi prawami. Warto także zwrócić uwagę na fakt, że dekonstrukcja, wbrew swoim etymologicznym powiązaniom, nie odnosi się tylko i wyłącznie do rozkładu, rozbioru. Analiza zawsze w tym przypadku dąży do syntezy, bardziej niż dekonstruowania, domaga się (re)konstrukcji. Dekonstrukcja staje się negacją, bowiem nie posiada ambicji docierania do istoty rzeczy. Idąc dalej tym tropem - przeczy istnieniu obiektywnej prawdy, do której dotarcie spędzało sen z powiek wielu filozofom. Filozofia sygnowana przez Jacques'a Derridę obdarza nieograniczonym zaufaniem interpretatora. Pod tym względem staje się „gestem afirmatywnym”¹⁵¹, który nie tylko akceptuje wszystko, co nowe, ale przede wszystkim, tego właśnie się domaga.

W kontekście *Tworek* nie sposób nie podkreślać zbawczego charakter języka. To poprzez język właśnie autor jest w stanie wyrazić postulowaną empatię, to także język inicjuje pracę żałoby. Czytelnikowi zaś umożliwia „wczucie”, rozumiane tu jako zgłębienie uczuć i myśli bohaterów. Każda litera, każdy znak przystankowy jest w tym kontekście sygnałem, który domaga się interpretacji. Zgodnie z myślą Derridiańską dopiero istnienie odbiorcy, który jest w gotowości podjąć dialog z tekstem, uzasadnia jego istnienie. Tekst czy literatura nie istnieją same dla siebie, czy same w sobie, nie istnieje bowiem nic takiego, jak literackość czy tekstowość. Podobnie dzieje się z listem

¹⁴⁸ Odwołanie do książki autorstwa Jacques'a Derridy.

¹⁴⁹ Za: A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2009, s. 378.

¹⁵⁰ Tamże, s. 373.

¹⁵¹ Tamże, s. 369.

Soni. Ożywa on dopiero dzięki istnieniu odbiorcy, który podejmuje się jego interpretacji, wypełnienia istniejących luk i niejasności, własną projekcją. Pismo oprócz już wspomnianych przeznaczeń, posiada jeszcze jedno zasadnicze – staje się trwałym nośnikiem ulotnej pamięci. Oczywiście myśl ta nie należy do osiągnięć współczesnej filozofii. Motyw ten jednak ewoluował, a jego początków upatrywać można już poniekąd w horacjańskim *Exegi monumentum*. Tym razem „pomnikiem” stają się wspomnienia, które bez ingerencji medium, z czasem zaczynają się zacierać. Oczywiście wpływ na to ma wiele czynników. Nie sposób pominąć tutaj skrajnych przypadków – przeciwdziałania świadomości traumatyzowanej czy chociażby istnienia mechanizmu wyparcia.

Pismo staje się lekarstwem, antidotum na zapomnienie, czy jak traktuje je i nazywa Derrida – *farmakonem*. Termin ten zawiera w sobie jednak pewną niebezpieczną dwuznaczność, *farmakon* bowiem może posłużyć zarówno jako określenie lekarstwa, jak i trucizny. Z jednej strony służy do uśmierzania bólu, z drugiej jednak jako „specyfik farmaceutyczny”, sam w sobie jest sztuczny. Nie pozwala na normalny przebieg choroby, wpływa na naturalny bieg rzeczy, a tym samym zakłóca Przeznaczenie. Podobne próby wiążą się natomiast z ogromnym, niepotrzebnym ryzykiem. Każde zakłócenie przebiegu choroby prowadzić może bowiem do jej wynaturzenia, i tak ze zwykłych chorób rodzą się większe, a liczne z nielicznych. Derrida pisze:

Zakłócając normalny i naturalny rozwój choroby, farmakon jest więc wrogiem żywego jestestwa w ogóle. Powinniśmy o tym pamiętać, i Platon zachęca nas do tego, kiedy pismo przedstawiane jest jako farmakon. Przeciwnie życiu, pismo – czy też, jeśli kto woli, farmakon – powoduje tylko przemieszczenie lub nawet podrażnienie choroby¹⁵².

Szczególne wątpliwości wzbudza wspomniane „przemieszczenie”, które można interpretować na wiele różnych sposobów. Jeśli pod uwagę bierzemy pamięć, przemieszczenie wiązałoby się ze skierowaniem jej z wnętrza na zewnątrz i skumulowaniem poza podmiotem przeżywającym. Naturalną konsekwencją podobnego zabiegu staje się wytworzenie braku, luki, a w skrajnym przypadku – pozbawienie jednostki wspomnień. Od razu nasuwa się zasadnicze pytanie: kim staje się człowiek, któremu odbierze się pamięć? Nasuwa się przykry obraz, człowieka samotnego, błądzącego bez celu, poszukującego własnej tożsamości. Umieszczenie pamięci w zewnętrznym „pomniku” blokuje także jej pracę. Odnosząc się do sytuacji z *Tworek*,

¹⁵² J. Derrida, *Pismo filozofii*. Wybrał i przedmową opatrzył B. Banasiak, Kraków 1992, s. 44.

powyższe rozważania zmuszają do gorzkiej refleksji. Okazuje się bowiem, że Jurek już zawsze przeżywać będzie utratę, nie uda mu się przepracować żałoby, utknie w martwym punkcie. Czas i przeżycia zapętla się i tak, jak sugeruje zakończenie powieści, już na zawsze skazany zostanie na życie wspomnieniami. Nie uda mu się wykroczyć poza świat, jaki wykreowany został w powieści. Dla niego zmarli bohaterowie nadal pozostaną żywi, będą towarzyszyć mu jako widma pamięci, od których nie zdoła się uwolnić. Po pierwszym kroku uczynionym w stronę wyzwolenia, zmuszony do wypowiedzenia na głos, nazwania pustki, już nigdy nie uczyni kolejnego kroku. Podlegać będzie stałemu regresowi. Tego braku nie uda mu się wypełnić, nie zdoła go rozpoznać, gubiąc się w pozorach życia. Wydaje się, że właśnie przed tym ostrzega Platon:

[...] pismo jest zasadniczo złe, zewnętrzne wobec pamięci, nie tworzy wiedzy, lecz mniemanie, nie objawia prawdy, lecz pozór. *Farmakon* stwarza grę pozorów, dzięki której może podawać się za prawdę itd.¹⁵³

Farmakon unicestwia wszelkie dążenia pamięci, pozostawia je w uśpieniu, prowadzi do martwoty, zapomnienia. W przeciwieństwie do mowy, która jest naturalnym sposobem wyrażania i aktywności. Mowa to działanie, które wypływa z wnętrza i pozostaje z nim w ścisłym związku. Pismo natomiast posługując się znakami, staje się pewną kompetencją, wyuczoną sprawnością:

Ten, kto posiada *technę* pisma, będzie na niej polegał wiedząc, że może przekazać swoje myśli zewnątrz, oddać je do przechowalni, powierzyć fizycznym znakom, przestrzennym lub umieszczonym na powierzchni tabliczki¹⁵⁴.

Derrida trafnie formułuje zarzut wobec pisma, które okazuje się być jedynie tymczasową przechowalnią. Pamięć pozbawiona odniesień staje się bezużyteczna.

Pismo nie zawsze jednak musi stanowi zagrożenie. Może okazać się użyteczne, jeśli występuje jedynie w formie wsparcia. Staje się problematyczne dopiero, kiedy człowiek zawiesza własne myślenie na rzecz bezkrytycznego posługiwania się cytataми, kopiami, opisami, spisami i archiwami. Wydaje się jednak, że podobnych komplikacji udało się uniknąć autorowi *Tworek*. Z pewnością dostrzegł ograniczenia, jakim podlega pismo, stąd jego zainteresowanie żywym językiem, żywą mową. Zależało mu na tym, aby odtworzyć indywidualne cechy języka poszczególnych postaci. Na jego korzyść

¹⁵³ Tamże, s. 47.

¹⁵⁴ Tamże, s. 49.

przemawia także fakt, że w widoczny sposób większą wagę zdaje się przykładac do brzmienia słów, ich fonetycznego potencjału, niż do zapisu graficznego. Świadczyć o tym mogą chociażby wyrazy pochodzenia niemieckiego zapisane za pomocą inskrypcji fonetycznej: „arbajtkomando”¹⁵⁵, „naszprechano”¹⁵⁶, „aufwiderzejen”¹⁵⁷, które mogą razić oko wprawionego czytelnika. Za postawioną przeze mnie tezę przemawia także zjawisko pleniącej się mowy, uzyskiwane konsekwentnie za pomocą mnożenia rymów. Doskonały przykład tego zabiegu stanowi wycinek rozmowy Jurka z Antyplatonem, na temat stworzonego przez niego utworu, któremu nadał zaskakujący tytuł - *Pisadło*. Drwiąc z niezrozumiałych, absurdalnych, słowotwórczych poczynañ rozmówcy, Jurek postanawia podjąć dialog:

Wyjadło. Nie zgađło. Spadło i zbladło. Drymadło, owadło. A zwłaszcza, ha, ha, ziewadło¹⁵⁸.

Za wykorzystaniem potoku mowy świadczyć mogą ponadto liczne skróty, elipsy myślowe, czy posługiwanie się językiem zrozumiałym tylko dla wtajemniczonych:

Tymczasem Marcel dostał longer plików przy renonsie treflowym i aż wierci się w krześle, a potem psyka i patrzy błagalnie w sufit, bo tylko tam boskie zmiłowanie, gdy ktoś taki jak człowiek Jurek zamyka licytację na wysokości trzech niczym piękny wiersz w pół słowa. Dziwi się Janka, bo z ust Jurka, subtelnych jak kolor brzozy, jak odpowiedzialność i praca, pada brzydka sylaba, ale Jurek miał na myśli tylko kurczę blade, i śmieje się Olek, i chichocze Sonia aż do chwili, gdy kładzie proste trzy karo, bo zapomniała ściągnąć atu i zaczęła od trefli. Olek grozi powrotem w Alpy, tam gdzie dzwonki przynoszą szczęście w każdej ilości, i uczeń Janka już nic nie rozumie, a zwłaszcza różnicy między dupkiem żołądnym a waletem treflowym i dlaczego figur na figur mawiał król Igór¹⁵⁹.

Przytoczony fragment postaram się poddać wnikliwej analizie językowej i formalnej. Szczególnie uderza fakt, że czytelnik zostaje skonfrontowany z, jak może się początkowo wydawać, nieobrobionym materiałem językowym. Przy pierwszym zetknięciu z lekturą *Tworek*, odnieść można wrażenie, że autor poskąpił swoim czytelnikom wyjaśnień. Na próżno szukać w powieści przypisów, które niewtajemniczonym wyjaśniłyby, czym jest „renons treflowy” i dlaczego w Alpach dzwonki przynoszą szczęście. Wydaje się, że wkraczamy w świat, który z określonego

¹⁵⁵ M. Bieńczyk, *Tworki...*, s. 61.

¹⁵⁶ Tamże, s. 30.

¹⁵⁷ Tamże, s. 233.

¹⁵⁸ Tamże, s. 57.

¹⁵⁹ Tamże, s. 127.

powodu stawia opór poznawczy. Moim zdaniem, jest on jednak w pełni uzasadniony. Tego właśnie wymaga postulowana przez Bieńczyka empatia. Od czytelnika oczekuje się zaangażowania w losy bohaterów. Musimy towarzyszyć im od pierwszej strony aż do ostatniej, wsłuchiwać się dokładnie w każde ich słowo. Dopiero wtedy wszelkie aluzje, eufemizmy, subtelne nawiązania, zaczniemy traktować jako coś sobie znanego. Najczęściej mamy do czynienia z problematycznym skumulowaniem znaczeń. Wydaje się, że bohaterowie i narrator nieustannie „puszczają do czytelnika oczko”, sugerując, że chodzi zupełnie o coś innego, niż zdają się sugerować słowa. Same zaś słowa wydają się być wypowiedzane na jednym wdechu, stają się swoistą litanią bohaterów. Nie ma w niej miejsca na oddech, zatrzymanie, skupienie, przemyślenie. Akcja nieuchronnie mknie do przodu, nie pozostawiając bohaterom wyboru. Skazani są na płynięcie zgodne z jej nurtem. Sama narracja naznaczona jest przemijaniem, zaś jedyną wszechwładną instancją staje się Przeznaczenie, objawiające się w *Tworach* jako nieuchronność losu, fatum. Wszystko zmierza do punktu, w którym akcja zostaje przerwana niespodziewaną stratą. Zniknięcie Soni i pozostałych żydowskich bohaterów staje się głównym motywem *Tworek*. Dopiero tragiczne wydarzenia są w stanie osłabić potok słów, wprowadzając milczenie lub zwiastując gotowość do refleksji. Jedyną przeszkodą staje się ubóstwo języka wobec próby wyrażenia narastających emocji. Wydaje się, że w ten sytuacji, najwięcej jest w stanie wyrazić milczenie, które stanowi dosadny kontrast w obliczu wcześniejszej przewagi słowa. Następuje nie tylko likwidacja przewagi słowa, ale także, jak to trafnie określił Maciej Leciński w swoim artykule, „likwidacja przewagi żywych nad umarłymi”¹⁶⁰. Brak, nieobecność, śmierć bowiem wyrazić mogą się jedynie za pomocą pustki, milczenia. Narrator wydaje się doskonale wyczuwać subtelności tej problematyki.

Można zaryzykować twierdzenie, że w *Tworach* odtwarza się uwspółcześniona wersja dyskusji, jaka stała się wcześniej tematem *Farmakonu*, a zajmowała filozofów już od czasów starożytności, czego wyraz odnaleźć można w platońskim dialogu – *Fajdrosie*. Ten sam problem poruszony został w kontekście Zagłady, która zajmuje myśl nie tylko filozoficzną, ale i teoretycznoliteracką postawioną przed potrzebą sprostania wymaganiom rzeczywistości. Bieńczyk zdaje się przekonywać, że nadszedł czas, aby ponownie przywrócić słowu znaczenie, bowiem milczenie nie pozwoli uporać się ze stratą. O trudnych kwestiach należy rozmawiać, chociażby po to, aby skonfrontować je z

¹⁶⁰ M. Leciński, „Likwidacja przewagi”..., s. 160-162.

rzeczywistością, pogodzić ze stanem rzeczy. Unikanie prawdy w każdym przypadku prowadzi do regresu osobowości i wyłączenia z życia. Autor nawołuje więc, aby każdy dokonał heroicznego czynu skonfrontowania się z własnymi lękami, ograniczeniami i nieświadomą stratą, a przede wszystkim do zabrania głosu:

Przychodzę więc nawoływany, przesyłkę odbieram, własnym podpisem ten nieproszony, nieadresowany dar na tyłu stronach kwituję i wołam was, bo może i z was ktoś przyjdzie, ktoś przybędzie na stałe do mojej ławeczki, wołam, tam, przyjdźcie najlepiej wszyscy w dowolnym czasie, który będzie się stawał, przyjdźcie ze wszechstron jakąkolwiek kolejką od rana do wieczora i czytajcie, czytajcie proszę, i święćcie imię wasze i pokwitujcie, Jacku!, Ilono!, Romanie!, potwierdźcie, Kysiu!, Ewo! Robercie!, sygnujcie ze swej strony Darku!, Agnieszko!, Aniu!, Karolu!, Gustawie!, Mario!, sygnujcie na nowo, potwierdźcie, pokwitujcie, podpiszcie kiedyś odbiór, dorzucicie, we wszyscy dziś niby imienni, swoje post, postscriptum¹⁶¹.

W *Tworach* najważniejszy jest język. Język spełnia funkcję performatywną (sprawczą), może powoływać do istnienia, zmieniać rzeczywistość, wypełnić pustkę i brak. Już nie „myślę, więc jestem”, a „mówię, posługuję się słowem, więc jestem”:

Chcę, mogę, muszę [...] Jestem, mam, posiadam, stoję, myślę, pragnę, wiem¹⁶².

Bohater poprzez język dokonuje autoidentyfikacji. Słowo poprzedza istnienie, a bohater staje się pseudo-Stwórcą:

Ściany już wymienione, biurko i łóżka zauważone, ciemna szafa po prawej stronie od drzwi jeszcze nie [...] ¹⁶³.

Dopiero wypowiedzenie (poprzedzone spojrzeniem) na głos nazw przedmiotów daje im prawo do istnienia. Podobne przeznaczenie wydają się mieć gry słowne, na wzór zabaw dziecięcych: „Jurek ogórek kiełbasa i sznurek”¹⁶⁴, „Jurek furek i burek”¹⁶⁵, „Jurek ponownie nurek”¹⁶⁶, „Jerzy nieświeży”¹⁶⁷, „Jurek sukinpiórek”¹⁶⁸, „Jurek babski

¹⁶¹ M. Bieńczyk, *Tworci...*, s. 236.

¹⁶² M. Bieńczyk, *Tworci...*, s. 20.

¹⁶³ Tamże, s. 20.

¹⁶⁴ Tamże, s. 8.

¹⁶⁵ Tamże, s. 10.

¹⁶⁶ Tamże, s. 31.

¹⁶⁷ Tamże, s. 58.

¹⁶⁸ Tamże, s. 146.

wzgórek”¹⁶⁹, „Jurek mazurek”¹⁷⁰, „Jerzy jak należy”¹⁷¹, „Jureczku w porządeczku”¹⁷², „Sonia trąbę ma i uszy słonia”¹⁷³, „Janka kochanka, całowanka aż do ranka”¹⁷⁴. Warto podkreślić, że określenia dotyczące Jurka nie są jedynie przypadkowym zestawieniem rymów, a odpowiadają konkretnej sytuacji (i tak na przykład przezwisko: „Jurek mazurek” obowiązuje w czasie Wielkanocy). Często stanowią skróconą wersję charakterystyki bohatera, roli, jaką pełni w danej sytuacji lub są hasłowym opisem jego uczuć. W kontekście całej powieści stanowią natomiast desperackie próby zdystansowania się wobec rzeczywistości. Tak, jakby rymy były jedyną pewną rzeczą, zawsze dostępną, z której bohater może dobudować to, co zostaje odebrane lub czego brak w danym momencie odczuwa. Szczególnie kontrowersyjne mogą okazać się rymowanki w kontekście tragicznych losów bohaterów:

Marcel zostawił mi list. Napisał, że to może pułapka. Że tak mu się zdaje. Że chyba robią błąd. Zawsze był podejrzliwy. Atrapka pułapka Marcela zagadka¹⁷⁵.

Jak można zauważyć, w powieści o trudnych sprawach się nie rozmawia. Maskuje się je humorem lub powtórzeniami. Jeśli ludyczność okazuje się niemożliwa, towarzyszy im milczenie, pustka, nieobecność. Ciekawe, że bohaterowie szczególnie upodobali sobie formę humorystycznej piosenki. Może być ona próbą odwrócenia uwagi od tego, co naprawdę dzieje się w Tworkach. Piosenka wykorzystuje siłę kreacyjną języka do zbudowania wrażenia sielskości, idylliczności. Bohaterowie świętują, tańczą, śpiewają, bawią się na łonie przyrody, rozkoszują zachodami słońca i spacerami. Oprócz humorystycznej piosenki, która, jak to określiła Kazimiera Szczuka, przypomina swoiste „podśpiewywanie o Zagładzie”¹⁷⁶, spotkać się tutaj można z rytmem i rymem, wykrzyknieniami, poetycką emfazą, egzaltacją, ale także żartem i ironią¹⁷⁷. W usta Antyplatona włożone zostały sparodiowane traktaty filozoficzne, które tylko pozornie wydają się pozbawione sensu. W kwestii języka warto zwrócić także uwagę na styl wypowiedzi Soni. Zauważyć można tendencję, zgodnie z którą buduje ona zdania z czasownikiem na końcu. Stanowi to przeniesienie na powierzchnię języka polskiego

¹⁶⁹ Tamże, s. 151.

¹⁷⁰ Tamże, s. 215.

¹⁷¹ Tamże, s. 72.

¹⁷² Tamże, s. 72.

¹⁷³ Tamże, s. 223.

¹⁷⁴ Tamże, s. 120.

¹⁷⁵ Tamże, s. 168.

¹⁷⁶ K. Szczuka, *Miłość w czasach Zagłady*, [w:], *Tygodnik Powszechny* 1999 nr 27.

¹⁷⁷ M. Leciński, „*Likwidacja przewagi*”..., s. 160.

reguł składniowych języka niemieckiego, zaburzenia rytmu mowy polskiej. Początkowo tłumaczy się to niemieckim pochodzeniem bohaterki. Fakt ten nabiera znaczenia dopiero, kiedy już wiadomo, że Sonia była Żydówką. Jednocześnie zabieg ten stanowi nawiązanie do utrwalonego stereotypu Żyda, który kaleczy polszczyznę, „żydłaczy”. Sam Jurek podczas pierwszego spotkania z Sonią skupia się głównie na analizie jej języka. Tak jakby to język mógł powiedzieć mu o niej wszystko. Zamiast skupiać się na tym, co widzi, bezpośrednio doświadczać rzeczywistości podczas rozpoznawczego spaceru, korzysta z jego zapośredniczonej wersji, pewnej opowieści jaką snuje panna Sonia. Doświadcza świata poprzez chrapliwe „r” Soni:

[...] Sonia pokazywała fermę z germańskimi już kurami i w ogóle drobiem na użytek szpitala, i z czarną krową w kropki niemal bordo [...]. Dziwne było r i dziwna była chyba cała Sonia, skoro bardziej niż o wieczności zaczął Jurek myśleć o czasie przyszłym prostym, pewnie zbyt prostym [...] ¹⁷⁸.

W powieści pojawia się jeszcze kilka ryzykownych zabiegów: gry słowne czy zestawienia typu: „chłopaki strzelają i kopią jak mało kto, lepiej niż gestapo leżącego” ¹⁷⁹, ale także refleksje po stracie przyjaciół, zbliżające się swoją wymową do poetyckich reprezentacji utraty (prawie jak treny Kochanowskiego), zaburzone przez wtrącenie typu „czy przydała się piżamka?” ¹⁸⁰:

No właśnie, Marcelu Jerzy powiedzmy Brochwicz, gdzie poszedłeś? Gdzieżeś, kurwa, przepadł? Wo bist du gegangen, gekommen i kaputt? I jak to jest o zmierzchu, gdy wszystko już wiadomo? Czy dobrą miałeś podróż, czy nie za bardzo trzęsło i rzucało, czy przydała się piżamka? Od której strony rośnie w istocie mech, co kryje się na dnie oceanów, czy są tam białe wieloryby i z czego w gruncie rzeczy powstał węgiel? Skąd się biorą kolory, czy Don jest aż tak cichy, czy kłuc pragnie pokrzywa? Ile jest dokładnie planet w układzie, praw moralnych nad nami, no i jak to jest naprawdę z tym trójkątem bermudzkim? ¹⁸¹

Ci, którzy odeszli w oczach bohatera zdobyli dostęp do prawd, które niedostępne są żyjącym. Bohater zarzuca nieobecnych pytaniami, odwołując się do szeregu zjawisk występujących w świecie, unikając jednocześnie trudnych kwestii, krążąc wokół tematu. Widocznie ciężą mu niejasności związane z Zagładą. Dojmujące milczenie utraconego przyjaciela, wzbudza w nim początkowo złość, która objawia się silną słowną ekspresją.

¹⁷⁸ M. Bieńczyk, *Tworci...*, s. 21-22.

¹⁷⁹ Tamże, s. 47.

¹⁸⁰ Tamże, s. 154.

¹⁸¹ Tamże, s. 154.

Wyczuwa się w niej również oskarżenie, które w dosyć zawołowany sposób prowadzi do igrania z charakterem sytuacji. Służyć temu może wystosowanie sugestywnego pytania w języku niemieckim, które wydaje się kontrowersyjnym zabiegiem w obliczu Holokaustu, jak również lekceważące potraktowanie jazdy pociągiem jako zwykłej podróży, tak wymowne w obliczu transportów Żydów do obozów zagłady. Niebezpieczne wydaje się już samo osadzenie żydowskich bohaterów w szpitalu psychiatrycznym. Wzmacnia to stereotyp Żyda jako Obcego, który postrzega świat inaczej. W powieści występuje także odwołanie do toposu „pięknej Żydówki”, a co za tym idzie – natrętne eksponowanie fizyczności bohaterki. Jest to zabiegiem niezręcznym ze względu na wielość stereotypowych wyobrażeń o żydowskiej fizjonomii, ale także w kontekście obozów zagłady i selekcji przeprowadzanych tam właśnie na podstawie oceny fizyczności. Ryzykownym, z etycznego punktu widzenia, zabiegiem staje się ponadto przywołanie ulubionej zabawy Soni, czyli huśtania się, w obliczu śmierci:

Śmierć nastąpiła i Sonia huśtała się z lewa w prawo, z prawa w lewo, przesuwając się nad ziemią jak metronom ludzkości, jak wahadło istnienia [...] ¹⁸².

Także strój bohaterki przywołuje pewne skojarzenia. Niebiesko-żółta sukienka kolorystycznie nawiązuje bowiem do stroju Wertera.

Na kartach *Tworek* znaleźć można kilka odwołań do innych znanych tekstów kultury. Jedno z nich stanowią wypowiedziane przez Jurka-Gustawa słowa: „Samotność, cóż po ludziach”, które przywołują na myśl Mickiewiczowskiego bohatera i jego Wielką Improwizację. Nie można oprzeć się wrażeniu, że Bieńczyk zaczerpnął również charakterystyczne elementy życia obozowego z opowiadań Borowskiego. Szczególnie ważne w kontekście filozoficznego wydźwięku *Tworek*, stają się słowa Antyplatona:

W Tworkach tak się już nie pisze. Tak się pisało przed Tworkami ¹⁸³,

stanowiące „echo znanej uwagi Adorna o niemożliwości pisania poezji po Auschwitz” ¹⁸⁴. Znajdują one swoją kontynuację w rozpaczliwych szeptach Jurka po utracie Soni:

¹⁸² Tamże, s. 206.

¹⁸³ Tamże, s. 17.

¹⁸⁴ H. White, *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, przeł. E. Domańska, [w:] „Literatura na Świecie” 2004 nr 1-2, s. 79.

Jak rym? Gdzie rym? Po co rym? Nie ma rymu! I już nigdy nie będzie. Pan przecież wie¹⁸⁵.

Okazuje się, że mimo niemożności wypowiedzenia jakichkolwiek słów, zawieszenia języka, który przegrywa w konfrontacji z tym, co niewyraźne, jak przekonuje Antyplaton: „Trzeba opowiedzieć. Trzeba”¹⁸⁶. Nie wolno bowiem pozwolić sobie na zapomnienie, na przemilczenie, na zatrzymanie, uwięzienie. Tak, jakby wypowiedzenie na głos stanowiło jednocześnie akceptację i pogodzenie z tym, co się wydarzyło.

W *Tworach* utrata stanowi stały element rzeczywistości – stale ktoś umiera lub znika, zazwyczaj pozostawiając po sobie jedynie list. Najistotniejszą stratą dla powieści staje się jednak śmierć Soni. To z powodu jej listu Bieńczyk staje się „spadkobiercą-żałobnikiem”. To jej odejście jest najbardziej przeżywane przez pozostałych bohaterów. Sonia jest zagadką, tajemnicą, którą autor stara się rozwikłać na kartach swojej powieści. Wszystko rozpoczyna się konstatacją: „na początku było pismo”. Wykrzyknienia utrwalone w liście pisarz odebrał jako krzyk. Krzyk zaś zawsze jest formą wezwania i nie można na niego pozostać obojętnym. Bieńczyk odpowiada na krzyk Innego, aby oddać głos nieobecnym. Istotne w tym kontekście okazuje się wskazanie na to, że pisanie nie może istnieć bez nieobecności, bez jakiejś rany, bez pragnienia i tęsknoty za obecnością, której już nie ma. Ma na celu związać przeszłość z teraźniejszością, uczynić nieobecnego na powrót obecnym. W całej powieści dominuje postawa obserwatora, który chciałby na zawsze uwiecznić daną chwilę i moment:

Życzę ci przeto, a nawet proszę, byś została tu na zawsze, nie odchodziła dalej niż na długość ścieżki od bramy do łąki i na żadne skarby nie szła za tory. Żebyś zawsze była pod ręką jak litery pod piórem i jak rymy żeńskie¹⁸⁷.

Jeśli chodzi o pacjentów, występuje tutaj wyraźne waloryzowanie (w duchu romantyzmu) postaci obłąkanego i szaleńca. Świadczą o tym już same pseudonimy rezydentów: Rubens, Vivaldi, Napoleon, Kleopatra. Są oni artystami lub wielkimi indywidualnościami i zgodnie z romantyczną wizją – widzą, czują więcej (i tak na przykład. Antyplaton jako jedyny od samego początku wie, kim jest buchalterka Sonia), więcej też potrafią wyrazić - poprzez sztukę. Podobnie jak romantyczni artyści pozostają

¹⁸⁵ M. Bieńczyk, *Tworci...*, s. 221.

¹⁸⁶ Tamże, s. 220.

¹⁸⁷ M. Bieńczyk, *Tworci...*, s. 110.

niezrozumiani przez otoczenie, uznani przez społeczeństwo za szaleńców, których powinno się izolować.

Interesujący jest sposób prezentowania bohaterów, włączania ich w świat *Tworek*. Dla Jurka, który po raz pierwszy pojawia się w szpitalu, pacjenci są tylko piżamami, Sonia „ panną wysoką, panną kwiecistą”¹⁸⁸, a strażnik „zielonym rozziewanym z brązową kaburą przy pasie i karabinem w ręku”¹⁸⁹. Nowo poznanych odbiera przedmiotowo: „rozespane i znudzone rzuciło okiem na papier, coś sobie przypomniało [...] skinęło głową i wręcz grzecznie przepuściło”¹⁹⁰. Zabieg ten nie bez powodu przypomina antropomorfizację. Wszak Jurek często zastanawia się nad człowiekiem i człowieczeństwem:

Czy nie zastanawiałaś się kiedyś, jak mało na tym świecie jest miejsca na dobroć? Jakże rzadkim zjawiskiem wśród ludzi jest człowiek. Człowiek, który miałby duszę. A dusza to głowa i serce [...] ¹⁹¹.

Dopiero z czasem, kiedy zaczyna przynależeć do ich świata (przepustką jest list Soni), poznaje ich lepiej, stają się dla niego kimś więcej – stają się ludźmi. Ciekawie zarysowują się sylwetki bohaterów, którzy zdają się istnieć tylko tu i teraz, mimo tego, że niektórzy z nich już odeszli. Istotne wydaje się przywołanie figury Berdyczowa i związane z nim powiedzenie „pisać na Berdyczów”. Dowiadujemy się, że i Sonia, i Janka pochodziły właśnie z Berdyczowa, co sugeruje brak źródła, z którego brałaby się ich powieściowa biografia.¹⁹² Z postaciami żydowskimi wiąże się pewne niedopowiedzenie i tajemnica. Marcel Brochwicz dopiero po pewnym czasie wyznaje Jurkowi, że tak naprawdę nazywa się Jerzy, a „Brochwicz to dla szwabów”¹⁹³. Skrywane tajemnice zaczynają ciążyć bohaterom i w konsekwencji doprowadzają ich do ostateczności. Podobnie jak życie, także ich śmierć owiana jest tajemnicą. Można jedynie domyślać się, co spowodowało, że świadomie wybrali śmierć. Dla tej dwójki Tworki okazały się nie schronieniem, a pułapką. Fakt, że zostali odnalezieni (Marcel przez szmalcowników, Sonia rozpoznana przez żonę Honnetta) w miejscu, które do tej pory uznawali za bezpieczne:

¹⁸⁸ Tamże, s. 17.

¹⁸⁹ Tamże, s. 13.

¹⁹⁰ Tamże, s. 13.

¹⁹¹ Tamże, s. 40.

¹⁹² Za: A. Ubertowska, *Zagłada...*, s. 276.

¹⁹³ M. Bieńczyk, *Tworki...*, s. 132.

Zapukali wprost do raju To najpierw przyszło mi do głowy, taka właśnie myśl. Że tutaj czas nie płynie i nic się nie może zdarzyć. Że siedzimy tu sobie za dębem złego i dobrego jak u Pana Boga za piecem¹⁹⁴,

spotęgował obawy, że nigdy nie uda się im uciec od tego, kim naprawdę są. W przypadku Soni i Marcela do życia na powrót przywołują ich listy, które pozostawili i które można uznać za namiastki ich obecności, w których ta obecność już na zawsze została uchwycona. Przelali na papier i zamknęli, uwięzili w literach swoje własne życie – istotę tego, kim byli. Przez listy przemawiają osoby, które już pogodziły się ze swoim losem i przeznaczeniem. Listy stają się epitafiami, które są w stanie zaświadczyć o tym, kim byli i jacy byli ich autorzy. Każda literka i każdy znak, w tym przypadku, są nośnikami znaczeń. Inicjał w miejscu imienia nie jest niewinnym czy nieświadomym zabiegiem:

[...] Sonia skróciła swoje imię do skromnego inicjału, żeby siebie jaką była, stąd oddalić, wstydliwie odjąć, żeby położyć z siebie ledwie znak, minimalny, jak najmniej znaczny. Ale podpis został, został znak, zostało S., tak, logo skromne, zawinięte z dwóch stron, jakby samo do siebie się stawiało i zamykało, przed ciągiem dalszym, lecz nieuchronnie było powołane, by znaczyć. Bo przecież te dwie podkowy jednej litery, choćby były najtwardsze, choćby każdy dzień na nowo osłabiał arcyludzkie dłonie, pozwalają się rozpisać; rozciągnąć, rozprostować w jedną linię od S do a¹⁹⁵.

Stają się punktem wyjścia i jednocześnie finałem opowieści, którą przywołuje się nie po to, żeby znaleźć wyjaśnienie lub pocieszenie, ale żeby uchronić ofiary od zapomnienia, powstrzymać przez całkowitym zanurzeniem w nieobecność. Jak pisze Jakub Muchowski:

W *Tworach* kropka nie jest równoznaczna ze śmiercią. Cykl, powrót, ciągle odtwarzanie zostało wpisane w tekst Bieńczyka po to, by wymknąć się kresowi, by opóźnić moment odejścia drugiego¹⁹⁶.

Podobnie rzecz ujmował Roland Barthes: „językowa inscenizacja oddala śmierć innego”¹⁹⁷. Zgodnie z tym przeświadczeniem, celem pisania o przeszłości staje się jej uobecnianie, spotkanie z Innym z przeszłości, opłakiwanie jego utraty. W ten tok myślenia doskonale wpisują się słowa Bieńczyka, stanowiące komentarz dla książki: „Ja

¹⁹⁴ Tamże, s. 133.

¹⁹⁵ Tamże, s. 235.

¹⁹⁶ J. Muchowski, *Figury czasowości w Tworach Marka Bieńczyka*, [w:] „Teksty Drugie” 2006 nr 3, s. 140.

¹⁹⁷ R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999, s. 56.

z mymi bohaterami, z tymi ludźmi, którzy zginęli, nawiązuję relację miłosną”¹⁹⁸. Zarówno podmiot zakochany, jak i podmiot oplakujący stratę łączą się we wspólnym pragnieniu nieobecnego. Barthes powie, że podmiot zakochany, pozbawiony obecności ukochanego, będzie starał się manipulować, tworzyć fikcję, w której główne role przypadną jemu samemu i Innemu, nieobecnemu. Wszystko po to, aby „przedłużyć tę chwilę, opóźnić jak tylko się da moment, w którym inny mógłby przesunąć się nagle z nieobecności w śmierć”¹⁹⁹.

2.2 *Płomyki pamięci* Anne Michaels

W kontekście rozważań o zasadniczym wpływie straumatyzowanej pamięci na język narracji o Zagładzie, warto wspomnieć o powieści *Płomyki pamięci* (*Fugitive pieces*), autorstwa kanadyjskiej pisarki i poetki – Anne Michaels. Opowieść o Holokauście wybrzmiewa tu na dwa, pozornie niezależne od siebie, głosy. Jeden z nich należy do Jakoba Beera, chłopca ukrywającego się przed nazistami w polskich lasach, który ostatecznie zostaje uratowany przez greckiego geologa – Atosa Rusosa. Drugi, dobiegający z innej perspektywy czasowej, pochodzi od syna ocalonych z Holokaustu – Bena, zmagającego się z odziedziczoną traumą. Dystans czasowy tych dwóch, pozornie niezależnych, narracji, pozwala ukazać doświadczenie Holokaustu w szerszym wymiarze. W tym kontekście, rozważać należy je jako piętno, które naznacza nie tylko świadków, ale także ich potomków i następne pokolenia.

Warto zaznaczyć, że w powieści Michaels Zagłada nie funkcjonuje jako wątek fabularny. Rozpatrywać należy ją raczej jako powłokę – swoisty całun, który przykrywa świat po doświadczeniach Zagłady. Posłużenie się metaforą całunu wydaje się tu szczególnie zasadne. Tkanina, którą tradycyjnie wykorzystuje się do przykrywania zwłok, trumien i katafalków, tym razem okrywa cmentarzysko, za jakie uznać należy świat wyłaniający się z „gruzów” po historycznym kataklizmie. Pojawia się jeszcze więcej możliwości wykorzystania tego ciekawego przeniesienia. Całun symbolizować może także zmaganie z doświadczeniem utraty – żałobę. Co istotne, próby choćby częściowego naruszenia struktury całunu, które niewątpliwie podejmują bohaterowie, wiążą się z nieustannym poszukiwaniem odpowiednich strategii i „narzędzi”.

¹⁹⁸ *Imię Soni. Rozmowa Marka Bieńczyka z Wojciechem Chmielewskim*, [w:] „Rzeczpospolita” 1999 nr 159.

¹⁹⁹ R. Barthes, *Fragments...*, s. 56.

Obie narracje, choć przedstawione są w porządku chronologicznym i dzieli je dystans czasowy, korzystają z podobnych mechanizmów. Dla usystematyzowania: pierwsza - wynika z osobistych przeżyć i doświadczeń, a druga – z zapośredniczonych relacji świadków, braku naoczności okropieństw Holokaustu. Bez wątpienia jednak te dwie historie bazują na przeszłości – własnej lub odziedziczonej, próbując nieustannie odtworzyć ją z fragmentarycznych wspomnień, okruchów pamięci, sennych koszmarów. Teraźniejszość zostaje oddalona przez retrospekcję. W konsekwencji, bohaterowie konstruują narracje, które stają się próbą uchwycenia migawek pamięci, ale nie pozostają bez wpływu na ich „tu i teraz”. Ciągłe przerabianie, reprodukowanie przeszłości prowadzi bowiem do wytworzenia rzeczywistości symbolicznej, która ściera się z realną. Wytwarzające się napięcia stają się siłą napędową dla narracji *Płomyków pamięci*.

Doszukiwać można pewnych powiązań między osobistą traumą Jakoba i postmemorialnymi aspektami narracji Bena. Przede wszystkim – obaj obrali podobną strategię rozliczenia się z trudną przeszłością – pisanie. Ten drugi zupełnie nieświadomie staje się spadkobiercą historii pierwszego, będąc przedstawicielem drugiego pokolenia po Holokauście.

Wspomnianym już „narzędziem”, które wykorzystują bohaterowie do - zgodnie z wykorzystaną wcześniej metaforą tkaniny żałobnej, która okrywa świat – rozrzedzenia splotu, staje się język. Moim zdaniem, *Płomyki pamięci*, wykorzystują dualistyczną moc języka, którą sprowadzić można do dwóch, nieustannie ścierających się ze sobą sił: niszczącej i odbudowującej. Rozwijając powziętą myśl: język przyczyniać może się do destrukcji, w takim samym stopniu, jak do naprawy. Kto lub co decyduje zatem o sposobie jego wykorzystania? Wydaje się, że to intencja nadawcza czyni go szkodliwym lub przydatnym. Warto zastanowić się nad konsekwencjami powyższego rozpoznania. Język z pewnością podlega klasyfikacji etycznej i może zostać uznany za moralny lub niemoralny. Zasadne wydają się wątpliwości natury etycznej i estetycznej, dotyczące korzystania z języka, który podczas Zagłady posłużył mowie nienawiści, uprzedmiotowieniu i odczłowieczeniu, przy wykorzystaniu wspomnianej destrukcyjnej siły, którą w tym przypadku dookreślić można jako degradującą. Zjawisko doczeka się szerszego omówienia w dalszej części podrozdziału.

Jak sugeruje przedmowa do *Płomyków pamięci*, podrażniona pamięć staje się konsekwencją konfrontacji z nieobecnością:

Podczas drugiej wojny światowej zaginęły lub zostały zniszczone niezliczone rękopisy: dzienniki, pamiętniki i relacje naocznych świadków. Niektóre z nich, zakopane na tyłach domów ukryte w ścianach i pod podłogami, pozostały tam na zawsze, bo ci, którzy pragnęli je zachować dla potomności, nie przeżyli.

Zdarzenia, których nikt nie opisał ani nie opowiedział, pozostają ukryte w zakamarkach pamięci [...] ²⁰⁰.

W pełni wybrzmiewa gorzka konstatacja, że jedynie ci, których już nie ma, mogliby uzupełnić historię. Nieobecność świadków nie sprawia bowiem, że temat Zagłady cichnie, przeciwnie – staje się tym bardziej drażniący dla wyobraźni i pamięci. *Płomyki pamięci* w tym kontekście, rozpatrywać można jako powieść, w której w pełni wybrzmiewają nieobecność i brak – utwór o charakterze elegijnym, odtwarzający pracę żałoby. O silnym wpływie doświadczonej przez bohaterów utraty świadczą próby przywołania bliskiego zmarłego. Swoiste wywoływanie duchów zyskuje głębszy wymiar, przypominając raczej nawiedzenie. Jakob inkorporuje zabłądaną na swoich oczach matkę:

[...] nagle pojmuję, że moja matka jest wewnątrz mnie. Że porusza się w moich ścięgnach, pod moją skórą w sposób, w jaki zwykle poruszała się w domu nocą, robiąc porządki. Zatrzymała się we mnie po to, by powiedzieć „żegnaj”, i teraz nie wie, co ma zrobić: zostać czy się unieść ku niebu. To ja mam ją uwolnić; zatrzymywać ją, mówię sobie, to grzech. Szarpię ubranie, włosy. Moja matka odchodzi. Uniesiona moim oddechem odchodzi na dobre ²⁰¹.

Przywołany fragment mógłby świadczyć o odbyciu przyspieszonego procesu żałoby, zakończonego pogodzeniem się z utratą matki, ale nic bardziej mylnego. Czas ostatecznego pożegnania zostaje odroczone w czasie, podczas gdy chłopiec musi walczyć o przetrwanie. Migawka pamięci, polegająca na przywołaniu wspomnienia matki, funkcjonuje tu jako swego rodzaju mechanizm obronny przed zagrażającym „tu i teraz”.

Widma spełniają osobliwą rolę w *Płomkach pamięci*. Zarówno duch matki, jak i Belli, nie chcą przywiązać do siebie Jakoba, stwarzając pozór bliskości. Przeciwnie – za wszelką cenę przyspieszają moment pożegnania, aby umożliwić bohaterowi powrót do życia. Wydaje się, że afektywne wspomnianie siostry spełnia jeszcze jedną istotną funkcję – paradoksalnie pozwala zakotwiczyć mu się w świecie i podtrzymać własną tożsamość:

²⁰⁰ A. Michaels, *Płomyki pamięci*, przeł. B. Malarecka, Poznań 2000, s. 7.

²⁰¹ Tamże, s. 13.

To Bella przyłgnęła do mnie. Byliśmy jak rosyjskie matryoski. Ja wewnątrz Atosa, Bella wewnątrz mnie²⁰².

Przywoływanie imion zmarłych pozwala uchronić się przed kryzysem spowodowanym ich nieobecnością. Język w tym przypadku posiada moc przywoływania widm pamięci, urzeczywistniając możliwości ich istnienia.

Przeszłość kładzie się cieniem na całym życiu bohaterów, które kształtowane jest nie przez wydarzenia, w których uczestniczą, ale różne warianty losu, które się nie wypełniły. Pracę pamięci przyrównać można do zachodzących na powierzchni Ziemi procesów geologicznych. Korzystając z dostrzeżonej analogii, warto dopowiedzieć, że pamięć wraz z upływającym czasem nie spłyca się – wręcz przeciwnie: nawarstwia się niczym skalny osad, podlegając prawom stratyfikacji. Inaczej dzieje się z teraźniejszością, którą przeszłość „rozmywa jak deszcz skały wapienne”²⁰³. Jak słusznie przekonuje Aleksandra Szczepan:

Materialność geologicznych form, w których osadza się pamięć, wspiera procesy wytwarzania na nowo posttraumatycznej tożsamości bohaterów²⁰⁴.

Zgodnie z tytułem jednego z rozdziałów: *Czas wertykalny*, pojęcie czasu w powieści Michaels wymyka się tradycyjnym ujęciom. Nie da się go zrekonstruować za pomocą osi poziomego podziału, na której czytelne staje się to, co „wcześniej” i „później”. Do czynienia mamy ze swoistym chronotypem, czyli „współwiazaniem relacji czasowych i przestrzennych”²⁰⁵. Termin ten wykorzystany przez teorię względności Alberta Einsteina, na gruncie literaturoznawstwa funkcjonuje jako metafora, sugerująca nierozłączność czasu i przestrzeni:

Czas tu się kondensuje, zgęszcza, staje się artystycznie widzialny; przestrzeń zaś ulega intensyfikacji i zostaje wciągnięta w ruch czasu, fabuły, historii. Oznaki czasu uobecniają się w przestrzeni, a przestrzeń uzyskuje swój sens i jest mierzona w czasie. I to właśnie przecięcie się obu porządków wraz z zespoleniem ich oznak cechuje czasoprzestrzeń artystyczną²⁰⁶.

Mowa o spacji²⁰⁷, która „przedkłada relacje wertykalne nad

²⁰² Tamże, s. 18.

²⁰³ Parafraza cytatu: Tamże, s. 19.

²⁰⁴ A. Szczepan, *Krajobrazy postpamięci*, [w:] „Teksty Drugie” 2004 nr 1, s. 109.

²⁰⁵ M. M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, [w:] „Pamiętnik Literacki” 1974 nr 4, s. 273-274.

²⁰⁶ Tamże.

²⁰⁷ Więcej w: A. Kellerman, *Time, Space and Society: Geographical Societal Perspectives*, London 1989.

horyzontalne”²⁰⁸. Wspomniany chronotop wertykalny polega na pewnego rodzaju zapętleniu czasu, a jego konsekwencją staje się: „współistnienie różnych temporalności – przeszłości, teraźniejszości, przyszłości – które funkcjonują na tym samym poziomie, pozbawiając teraźniejszość głębi”²⁰⁹. Swoista dekonstrukcja tradycyjnie ujętej temporalności pozbawia podmiot zasadniczego punktu odniesienia – odniesienia do historii. W konsekwencji: przeszłość staje się teraźniejszością, a teraźniejszość może funkcjonować jako przeszłość. To rozpoznanie wydaje się niezwykle cenne w kontekście narracji o Zagładzie, determinowanych potrzebą uzupełnienia istniejących luk w pamięci.

Postmodernistyczna strategia, opierająca się na uprzestrzennieniu czasu, wydaje się szczególnie funkcjonalna w opowiadaniu o radykalnych i gwałtownych zdarzeniach, które odcisnęły trwałe piętno na krajobrazie. W kontekście Zagłady mówić można nawet o panowaniu historii nad przestrzenią. Człowiek zmagający się z konsekwencjami tego zjawiska traci poczucie zakotwiczenia, staje się pielgrzymem, niemogącym odnaleźć swojego miejsca w świecie, stale szukającym drogi powrotnej do „domu”. W przypadku Jakoba sytuacja wydaje się znacznie bardziej skomplikowana - dom przestał kojarzyć się z miejscem bezpiecznym. Granice przestrzeni prywatnej zostały gwałtownie sforsowane, a dom stracił swoją symboliczną funkcję. Z kolei Ben mierzy się ze wspomnieniem domu, zdominowanego przez ciszę i niedopowiedzenia:

Moja rodzina nie miała zapędów gawędziarskich, nikt z nas trojga nie uzewnętrzniał też swoich uczuć. Wprost przeciwnie, nasze słowa mijały się ze sobą jak porywane wiejącymi przez dom wichrami. Moi rodzice i ja od rana do nocy objaliśmy się niezdarnie o przygnębiającą ciszę niesłyszania i niemówienia. Cisza wsiąkała w meble, w zwilgotniały fotel mojego ojca, w spleśniałe ściany, a myśmy się porozumiewali za pomocą drobnych gestów [...] Kiedy moi rodzice umarli, uświadomiłem sobie, że oczekuję naglej inwazji dźwięku, że dźwięk wypełni miejsce, gdzie tak długo był zakazany²¹⁰.

Milczenie rodziców pozbawiło bohatera dostępu do historii rodziny, którą próbuje uzupełnić własną narracją. Podobnie jak Jakob, którego bliscy nie mogą przemówić - głos nie dociera zza grobu. Obaj bohaterowie konfrontują się z dotkliwie odczuwanym milczeniem, zastępując je ciągłą eksploracją pamięci.

²⁰⁸ S. Front, „Jestem swoim własnym dziadkiem” – spacjalizacja czasu w „Przeznaczeniu” Michaela i Petera Spierigów, [w:] „Er(r)go. Teoria – Literatura - Kultura” 2017 nr 2, s. 124.

²⁰⁹ Tamże.

²¹⁰ A. Michaels, *Płomyki...*, s. 167.

Jakob zмага się z pierwotną traumą po wydarzeniach, których stał się świadkiem (choć nie w pełnym wymiarze²¹¹), będąc jeszcze chłopcem. Jego pamięć „zakleszczyła się” w momencie, gdy niemieccy żołnierze wdarli się do jego domu, zabili ojca, matkę i zabrali siostrę. Do bohatera, ukrywającego się za tapetą w spiżarni, wciskającego głowę między belki i tynk, docierają tylko odgłosy sekwencji zdarzeń. Fakt, że nie działo się to bezpośrednio na jego oczach sprawia, że ważne stają się dźwięki, a najdotkliwszy – ich brak:

Nie mogę się wyzbyć dźwięków: łomot wyłamywanych drzwi, rozpryskujące się guziki. Głos mojej matki. Krzyk ojca. Lecz wiem, że jest coś gorszego od tych dźwięków: milczenie mojej siostry. Wypełniony jej milczeniem, nie mam wyboru, muszę wyobrażać sobie jej twarz²¹².

Perspektywa, z jakiej doświadczał najtragiczniejszych wydarzeń swego życia, przełożyła się na strategię całej narracji. W konsekwencji Jakob opowiada „spod ziemi”²¹³. Porównuje się do golema, gdy na początku opowieści wyłania się z torfowiska, unurzany w błocie. Przewrotnie, pozbawiony jest słuchu (jako głównego zmysłu, umożliwiającego mu kontakt ze światem), ale nie mowy. Figura golema w doskonały sposób obrazuje status bohatera, zmagającego się z wewnętrzną pustką – skutkiem traumatycznych przeżyć. Atos – wybawiciel, zabierając Jakoba - golema do swojej własnej żydowskiej „enklawy” w Grecji, różnymi sposobami stara się uczynić go na powrót członkiem społeczności. Wspiera go w procesie odzyskiwania (a może nabywania?) głosu, uprawomocniając jego narrację:

- Pisz, aby ocalić samego siebie [...] a przyjdzie taki dzień, kiedy będziesz pisał, bo jesteś ocalony²¹⁴.

Opowieść Jakoba bez wątpienia stanowi reprezentację traumy pamięci. Ujawnia się to w „dyslokacji” czasowej i przymusie powtarzania. W tym kontekście na uwagę zasługuje stanowisko Cathy Caruth²¹⁵, która w swoich rozważaniach traumę traktuje jako inny sposób przekazania prawdy, nie patologię, która unicestwia język (choć zdarza się, że stan strauumatyzowania tożsamy jest milczeniu). Trauma objawia się jako kryzys egzystencjalny, sprowokowany „spotkaniem” ze śmiercią lub zbyt wieloma impulsami,

²¹¹ „Nie świadczyłem najważniejszym wydarzeniom mojego życia. Moja najtajniejsza historia będzie opowiadana przez ślepcę, więźnia dźwięku.” (Tamże, s. 19.)

²¹² Tamże, s. 15.

²¹³ Tamże, s. 19.

²¹⁴ Tamże, s. 138.

²¹⁵ C. Caruth, K. Bojarska, *Teoria traumy jako siła lektury. Cathy Caruth w rozmowie z Katarzyną Bojarską*, [w:] „Teksty Drugie” 2010 nr 6, s. 125-135.

przedostającymi się do organizmu w zbyt krótkim czasie. Skutkuje odcięciem się podmiotu od bolesnego doświadczenia. Zdaniem Caruth „odzyskać” można je tylko w akcie mowy. Wspomniana „prawda” nie jest jednak możliwa do wyartykułowania w języku świadomości. Domaga się języka innego rodzaju i obecności słuchacza. Nastąpić musi przekazanie, aby trauma mogła zostać uzewnętrzniona jako świadectwo.

W pierwszej części *Płomyków pamięci* to właśnie obecność słuchacza pozwala zainicjować narrację. Jakob początkowo obsadzony zostaje w roli odbiorcy. Uznać można to za przemyślaną strategię Atosa, który próbuje ośmielić chłopca i wyposażyć go w język, który sprosta wyzwaniu – pozwoli przełamać milczenie i wyartykułować traumę. Jednocześnie nie pozwala zapomnieć bohaterowi o języku, który jest mu właściwy, codziennie powtarzając: „Twoja pamięć to twoja przyszłość”²¹⁶. W konsekwencji, nauka nowego systemu znaków zbiega się z procesem odzyskiwania języka:

Powoli smutek mego języka zaczął wzbierać nowymi siłami. Pragnąłem oczyścić moje usta z pamięci. Pragnąłem, by moje usta oswoiły się z piękną i trudną grecką mową, ze zbitymi spółgłoskami, sylabami trudnymi i zarazem wdzięcznymi [...] ²¹⁷.

Kryzys mowy, tak dotkliwie odczuwany przez Jakoba, wynika ze wspomnianej siły destrukcyjnej języka. Już jako nastolatek, żyjący w Grecji, znał jego moc niszczenia, pomijania i zacierania. Dorosły Jakob dokonał trafnej analizy „starego wybiegu lingwistycznego”²¹⁸, pozbawiającego Żydów ich człowieczeństwa poprzez zmianę nazewnictwa na: „figuren”, „stücke”:

Do gazu nie szedł człowiek, tylko numer, a więc Rzesza nie dokonywała gwałtu na etyce²¹⁹.

Za pośrednictwem Jakoba, Michaels sugeruje, że funkcja języka niemieckiego ograniczyła się do „unicestwienia metafory” i zerwania wszelkiej relacyjności języka w stosunku do rzeczy, czyli pozbawienia go znaczenia. Nauka języka odtwarza proces wiązania słów z ich znaczeniem:

²¹⁶ A. Michaels, *Płomyki...*, s. 23.

²¹⁷ Tamże.

²¹⁸ s. 138.

²¹⁹ Tamże.

Nieporadny język przywiązuje się sam, sierota, do każdego możliwego dźwięku [...]²²⁰.

Kluczową rolę w życiu bohatera odegrały szczególnie dwa języki: grecki i hebrajski – pierwszego uczył go Atos, zachęcając jednocześnie do utrzymania drugiego. Przy pierwszym kontakcie z pismem greckim Jakob odnalazł w nim podobieństwo do hebrajskiego. Warto podkreślić, że tak naprawdę dopiero posłużenie się trzema językami – hebrajskim, greckim i angielskim, umożliwiło pełne wypowiedzenie.

Jakob zapęłnia swój słownik początkowo tylko wyrazami codziennego użytku. Z czasem zaczyna rozwijać umiejętność posługiwania się greką, produkując kalambury oparte na grze słów, aby ostatecznie zająć się poezją. Zdobywanie nowych kompetencji lingwistycznych zyskuje wymiar terapeutyczny i jest dla bohatera niezwykle bolesne. Nowy język otwiera nowe możliwości na wypowiedzenie tego, czego nie dało się wyartykułować okaleczoną mową. Wszystkie zabiegi Jakoba zmierzają konsekwentnie do rekuperacji języka:

Zacząłem od przepisywania wierszy uznanych poetów. Od zostawiania między jedną liniijką a drugą miejsca na własną wersję lub ripostę. Pisałem o roślinach, skałach, ptakach. Pisałem, nie używając czasowników. Pisałem, używając wyłącznie żargonu. Aż nagle stało się. Nagle powstało słowo jakby bez mojego udziału i na własną rękę zaczęło przełamywać barierę [...]²²¹.

W tym procesie znaczenia nabiera wyznawana przez Jakoba teoria przekładu, wykorzystująca transformacyjny potencjał słowa. Bliższa jest mu postawa tłumacza, który „podróżuje od języka do życia”²²² niż poety, obierającego przeciwny kierunek – od życia do języka. W praktyce – podąża w dwóch przeciwstawnych kierunkach. Odzyskanie języka nie jest dla niego celem samym w sobie, ale pomóc ma w powrocie do życia. Jakob niewątpliwie posiada status „imigranta”, który próbuje przedrzeć się do wnętrza języka, aby uchwycić „niewidoczny sens”²²³. „Żywi się” słowami, inkorporuje obce języki, licząc, że pozwolą wypełnić braki w jego narracji.

Warto zwrócić uwagę na funkcję, jaką pełni słowo pisane w życiu Jakoba. Wiersze wydają się zawsze być o nim samym, jego życiu i tych, których kocha. Stanowią żywy zapis pracy pamięci i traumy. Początkowo przypominają historie o duchach, odzwierciedlając trudności Jakoba, który nie może pogodzić się z utratą i rozpocząć

²²⁰ Tamże.

²²¹ Tamże, s. 88.

²²² Tamże, s. 95.

²²³ Tamże.

procesu żałoby. Bohater stopniowo oswaja przeszłość, przepracowując traumatyczne wydarzenia z dzieciństwa. Wydaje się, że umieszcza w swoich tekstach wszystko to, czego nie mógł włożyć we własne życie. Odzyskuje wiarę w język i rekuperacyjną moc słowa. W konsekwencji, Jakob powołuje się ponownie do istnienia tylko dzięki i poprzez tekst.

Narracja Bena opiera się na, odziedziczonej przez drugie pokolenie, traumie pamięci. Przestrzeń katastrofy staje się dla niego dom, w którym Zagłada stanowi swoiste tabu i okryta jest milczeniem. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na zasadnicze różnice w zmysłowym doświadczaniu przeszłości przez obu bohaterów. Pierwszy z nich początkowo żyje z nadmiarem dźwięku, drugi nieustannie mierzy się z jego brakiem. Później to Jakob musi skonfrontować się z ciszą, a dom Bena zaczyna rozbrzmiewać dźwiękami. Przede wszystkim jednak kontakt z pamięcią podtrzymywany jest przez wzrok i dotyk - obcowanie z rzeczami. Wspomniane przywiązanie przejął od rodziców, dla których nawet przedmioty codziennego użytku urastały do rangi rzeczy niezwyklej. Właściwą pracę pamięci inicjuje jednak czytanie wierszy Jakoba, z tomiku o wymownym tytule – *Fundament*, poprzedzające spotkanie z poetą:

Tamtej nocy u Salmanów twój spokój ducha był tak głęboki, że mogłbym go określić jedynie jako cielesny. Lata doświadczeń wyżyły cię z wszelkiego nadmiaru. Albo, jakby powiedział geolog, osiągnąłeś czysty stan stężenia rezydualnego²²⁴.

Jakobowi udało się osiągnąć to, co wciąż wymyka się Benowi – rozliczenie z przeszłością, odnalezienie sposobu wyzwolenia spod opresji historii. Uwolnienie dokonało się przy wykorzystaniu dobroczynnej mocy języka, który odzyskał swoją „cielesność”. Zaryzykuję stwierdzeniem, że pierwsza część *Płomyków pamięci* stanowi reprezentację odbytej pracy żałoby, podczas gdy druga – przesiąknięta jest melancholią.

Powieść Anne Michaels przede wszystkim jednak proponuje nowe możliwości wypowiedzenia doświadczenia: mówić „obcymi” językami, „odzyskać” metaforę. W *Płomykach pamięci* dostrzec można fascynację metaforycznym potencjałem pamięci i samą metaforą - jako narzędziem mnemonicznym.

²²⁴ Tamże, s. 170.

3. Postmodernistyczny palimpsest w opowiadaniu o Zagładzie

3.1 *Gry w Birkenau* Agnieszki Kłos

Gry w Birkenau Agnieszki Kłos stanowią jeden z ciekawszych materiałów do analizy stanowiska literatury nowoczesnej wobec zarzutów o wyczerpanie wszelkich możliwości pisania po Holokauście. Zagłada, w tym kontekście, rozumiana jest jako całkowite zniszczenie, zarówno materialnego, jak i duchowego dziedzictwa. Holokaust bezpośrednio przyczynił się do dewaluacji pojęcia rzeczywistości z jej wewnętrznym ładem, zastępując ją pryzmatem, śladem obecności, widmem czy fantomem. Postmodernistyczna narracja podjęła próbę zasygnalizowania tego, co niewyraźne. Nie rosząc sobie prawa do przywrócenia ładu i integralności, w pełni wykorzystuje potencjał tkwiący we fragmencie, migawkach, skrawkach. Powieści postmodernistyczne posługują się małymi formami: mikroopowieścią, kolażem i mozaiką, sygnalizując rozpad rzeczywistości. Z fragmentów wyłania się makroopowieść, stanowiąca swoisty jednostkowy i indywidualny uniwersum. Istotne, że „literatura wyczerpania” nie odrzuca tego, co było, ale świadomie korzysta z pełnego inwentarza, wbrew istniejącym prawidłowościom i konwencjom, sprzeciwia się selekcji metod, poszukując i odsłaniając nowe możliwości. Problematiczne w tym kontekście staje się postulowane przez teoretyków „zawieszenie niewiary” w sytuacji, kiedy podstawowe pojęcia i opozycje straciły na znaczeniu. Literatura nowoczesna domaga się aktywnej obecności czytelnika, podjęcia przez niego świadomej gry z tekstem i autorem (zazwyczaj *parte parole* autora), wkroczenia do przedstawionego świata i jego wzajemnego oświecenia. Powieści postmodernistyczne dewalują rolę wyznania i dawania świadectwa (choć korzystają z tych form). Prowokują, wytrącają ze strefy komfortu, zmuszają do reakcji. Agnieszka Kłos i inni autorzy, „nasiąknęci” tematem Zagłady, na stronach swoich powieści ujawniają, że sam proces pisania nastrocza wielu trudności. Świadczy o tym nie tylko różnorodność stosowanych praktyk, ale fakt, że literatura postmodernistyczna o Holokauście wymaga odpowiedniego nastawienia pisarskiego – osobistego podrażnienia tematem. Zarysowane tło zainteresowań, podjęte tropy, znajdują swoją szerszą realizację w trakcie dalszych rozważań.

Sam tytuł powieści nieodparcie nawiązuje do *Gier w klasy* Julio Cortazara, jak się okaże, nie tylko pod względem formalnym. Tytułowa dziecięca szkolna gra rozgrywa się na ograniczonej przestrzeni, przy użyciu kredy i kamyka. Polega na poruszaniu się po

numerowanych polach (symbolizujących szkolne klasy), których linii nie wolno naruszyć. Bohaterowie Cortazara spędzają niezliczone godziny w małym mieszkaniu, snując intelektualne rozważania (przy alkoholu, papierosach i muzyce). Celem spotkań nie są rozmowy, a raczej walka na słowa utrzymana w duchu dadaizmu. Bohaterowie rzeczywistość interpretują przez pryzmat literatury i filozofii, obserwując i komentując wszystko zza ściany. Nie sposób nie nazwać ich egzystencji jedynie pozorem życia, a ich samych – fantomami.

Zarysowana na okładce powieści *Gry w Birkenau* sylwetka mężczyzny ze schematycznym podziałem ciała na pięć pól (jak w grze klasy), formalnie nawiązuje do powieści Cortazara. Dziwi jednak ich zaskakująca numeracja. Zdaje się, zgodnie z myślą Freudowską, sugerować, że człowiekiem rządzi libido. Makieta jednoznacznie wskazuje brak zainteresowania niektórymi częściami ciała: głową, rękami i nogami. Skupia się na strefie, w której wykształcają się główne cechy płciowe, ponumerowane zgodnie z anatomicznymi i fizjologicznymi wskazaniem (cechy płciowe pierwszorzędowe, drugorzędowe, trzeciorzędowe). Zainteresowanie ciałem, szeroko pojętą cielesnością i seksualnością, a także wskazania na libido odnaleźć można również na kartach powieści.

Odwołanie do *Gier w klasy* występuje także w samej konstrukcji powieści. Zasadza się na mikroopowieściach, pozornie ze sobą niezwiązanych, które czytać można w dowolnej lub wskazanej kolejności. Czytelnik sam może obrać tok i sposób czytania. Opowiadania nie oświetlają się wzajemnie, nie uzupełniają. Wydają się być porozrzucone bez autorskiego zamysłu, jednak tylko pozornie. Wszak główne opowiadanie znajduje się w samym środku, w centrum opowieści. Agnieszka Kłos, posługując się mikroopowieściami, prowokuje do przyjrzenia się tej formie literackiej wypowiedzi. Jak pisze Ewa Domańska:

Twierdzi się, że obecnie bardziej jesteśmy nastawieni na doświadczanie świata niż na jego rozumowe poznanie. Zaznacza się, że istnieje wiele sfer szeroko pojętej rzeczywistości, których określenie wymyka się procedurze wyjaśniania naukowego. Niemniej dysponujemy pewnymi środkami poznania, które mogą pomóc w ich uchwyceniu i zrozumieniu. Są one jednak nieweryfikowalne i niejednokrotnie nie dają się zwerbalizować. Należą do nich między innymi intuicja czy pewne doznania, powodowane przez wydarzenia krańcowe (wzniosłość, trauma)²²⁵.

Choć badaczkę zajmuje przede wszystkim historiografia, czynione przez nią

²²⁵ E. Domańska, *Mikrohistorie: spotkania w międzyświatach*, Poznań 1999, s. 18-19.

rozpoznania nie pozostają bez wpływu na literaturę. Sprzyja temu fakt, że Domańska swoje rozważania zasadza na koncepcji historii autorstwa Haydena White'a, zgodnie z którą „historia jest rodzajem pisarstwa, które z literaturą łączy cecha poetyckości”²²⁶. Doświadczenie Holokaustu przyczyniło się do zmiany perspektywy spojrzenia i oglądu rzeczywistości. Wykluczyło spojrzenie całościowe, obiektywne. Udaremniło wszelkie próby poszukiwania ładu i sensu, domagając się zmiany stylu i formy. W tym kontekście, pojawia się zasadnicze pytanie: jak opowiadać o rzeczywistości (dokładniej: przeszłości)? Domańska, w odpowiedzi, przywołuje pojęcie mikrohistorii, które „opisują drobne wydarzenia powszechnych dni historii, małe światy »innych ludzi«”²²⁷. Docenione zostają mikronarracje, opisujące jednostkowe losy. Stanowią one jedyny możliwy sposób „ogarnięcia” rozczłonkowanej, pokawałkowanej rzeczywistości.

Potencjał tkwiący w mikroopowieściach jako pierwszy dostrzegł Jean-Francois Lyotard, opisując zjawisko w swojej głośnej książce *Kondycja ponowoczesna* (1997), czy jak przekonuje Michał Wróblewski, najpełniej dopiero w przetłumaczonym na język polski dość późno, bo w 2010 roku, *Le differend* (tłumaczone jako: *Poróżnienie*)²²⁸. W toku swoich rozważań podkreśla różnice między modernistycznymi strategiami pisania, a tymi, które uznać należy za ponowoczesne, czy dokładniej, postmodernistyczne²²⁹. Co istotne dla dalszych rozważań, za bezpośrednią przyczynę destrukcji modernistycznego sposobu oglądu rzeczywistości, uznaje właśnie Holokaust. Modernizm, w jego przekonaniu zdominowany był przez ideał tzw. wielkich narracji, których zadaniem było tworzenie jednej, nadrzędnej, niepodważalnej historii oraz wiara w ludzki rozum. W konsekwencji, dążenia modernistycznych opowieści do zjednoczenia wszystkich wymiarów ludzkiego życia i podporządkowania ich jednemu celowi, przyczynić się miały do usankcjonowania dwudziestowiecznych totalitaryzmów i wszelkich związanych z nimi represji. W odpowiedzi na rozpad świata, Lyotard proponuje zastąpienie „wielkich narracji” - „małymi narracjami”, które odtworzą stan, w jakim znalazła się rzeczywistość. Nie można bowiem domagać się jednej prawdy o świecie. Należy z niej zrezygnować na rzecz wielu prawd i wielu możliwości, nie obawiając się wzajemnego zaprzeczania. Wydaje się to ważnym rozpoznaniem dla narracji Agnieszki Kłos. Motywuje mnogość krótkich opowieści (mikronarracji) o charakterze

²²⁶ Tamże, s. 28.

²²⁷ Tamże, s. 20-21.

²²⁸ W swoim artykule Michał Wróblewski (za przykładem innych autorów) posługuje się tłumaczeniem – *Zatarg*.

²²⁹ Lyotarda uznaje się za autora terminu: postmodernizm.

aleatorycznym. Przypadkowość i wielość stają się tym samym fundamentalnymi założeniami *Gier w Birkenau*.

Poróżnienie Lyotarda stanowi realizację nie tylko ideowych, ale także formalnych strategii postmodernizmu. Książka składa się bowiem z 264 ponumerowanych fragmentów. Choć jako całość tworzą spójny filozoficzny wywód, poprzetykane są różnego rodzaju dygresjami. Autor posługuje się dialogiem, a jego dociekania mają charakter rozmów toczonych z samym sobą. W warstwie językowej Lyotardowi wydaje się patronować Ludwig Wittgenstein i jego *Dociekania filozoficzne*. Nawiązanie polega na odrzuceniu logicznej struktury zdania, również pewnego mimetyzmu w odzwierciedleniu i reprezentowaniu rzeczywistości, na rzecz pragmatyzmu językowego i płynności przekazu, zgodnie z Wittgensteinowską maksymą: „znaczeniem słowa jest sposób użycia go w języku”²³⁰. Lyotard jednak okazuje się jeszcze bardziej liberalny w podejściu do komunikacji językowej, odrzucając całkowicie modelowanie struktury zdania, na rzecz swoistej afektywności, zgodnie z którą zdanie się „wydarza”.

Powyższe rozpoznania w pewien sposób motywują formalne strategie zastosowane w *Grach w Birkenau*. Mikroopowieści bez wątpliwości stają się składowymi książki Agnieszki Kłos. Warto jednak zastanowić się nad istotną kwestią, czy tytułową książkę nazwać można powieścią, czy w tym przypadku jest to pewne nadużycie terminologiczne. Problem ten doskonale porusza Adam Dziadek, pisząc o osobliwym tekście Rolanda Barthesa – *Roland Barthes per Roland Barthes*:

Jednak nie chodzi o to, aby stworzyć powieść, ale raczej „powieściowość” [...] lub efekt „powieściowości”, nie tworząc przy tym tekstu, który zostałby zamknięty w sztywnej formule gatunku, jakim jest powieść²³¹.

Zgadzam się z powyższym rozpoznaniem, zawieszając w tym punkcie dalsze poszukiwania przynależności gatunkowej *Gier w Birkenau*. Tekst Barthesa staje się ciekawym materiałem nie tylko ze względu na swoją konstrukcję, ale także ujawniający się w nim problem tożsamościowy.

Istotna dla narracji *Gier w Birkenau* jest właśnie tożsamość narratorki, za którą nie dość skutecznie (wykazując wiele cech wspólnych) ukrywa się sama autorka. Pod tym względem, powieść przybliża się do konwencji *Fantomów* Marii Kuncewiczowej.

²³⁰ Cyt. za: M. Wróblewski, „Zatarg” *Jeana-Francoisa Lyotarda, czyli o postmodernizmie raz jeszcze*, [w:] „Diametros” 2010 nr 24, s. 126.

²³¹ Tamże, s. 105.

Do czynienia mamy z widmową przestrzenią, miejscami – nie miejscami i ludźmi, którzy pojawiają się i znikają niczym fantomy, pozostawiając po sobie jedynie ślady obecności, które rozpaczliwie, w akcie desperacji próbuje gromadzić bohaterka. Sama kondycja narratorki wykazuje wiele cech braku zakorzenienia i nieugruntowanej tożsamości. Warto w tym miejscu postawić tezę, że Agnieszka Kłos posłużyła się narratorem sylleptycznym. Co istotne, sylleptyzm²³² w tym przypadku wydaje się nie tylko określać instancję narratora, ale także charakteryzować świat przedstawiony, czyniąc go nierozstrzygalnym²³³. Kobieta, homoseksualistka, zajmująca się pracą naukową, badaczka Holocaustu, uczestniczka międzynarodowych konferencji, o niejasnym pochodzeniu:

Spójrz, pokazała mi wąską granicę getta, tam jest świat. Świt?, zapytałam, bo nie zrozumiałam. Świat, głęboki świat twoich rodziców. Przecież moi rodzice mieszkają w Rawiczu. Naprawdę?, uśmiechnęła się babcia złym uśmiechem i podprowadziła mnie do granicy. Nie była to jednak prawdziwa granica, ale koniec ulicy, taka umowna przepaść między dwoma światami: światem dobrym i światem złym²³⁴.

Prawdopodobnie posiada korzenie żydowskie. Osoba wykształcona, którą pociągają obrzeża, półświatek i abjekt, którą żądzą popędy i afekty. Niejednoznaczność postaci, problemy z tożsamością rozumianą w szerokim spektrum, stanowią fundament powieści Agnieszki Kłos. Od pierwszych słów powieści narratorka igra z czytelnikiem, wytrącając go z poczucia realności prezentowanego świata: *We wtorek zjawił się szatan*²³⁵. Warto podkreślić, że nie po raz pierwszy w postmodernistycznej powieści o Holocaustzie pojawia się figura zła, która rozsadza istniejący porządek i staje się swoistym usprawiedliwieniem dla wszystkiego, co może dalej się wydarzyć. Podobnym zabiegiem posłużył się Andrzej Bart w *Fabryce mucholapek*. Pojawienie szatana staje się także pretekstem do ugruntowania wszystkiego tego, co może okazać się kontrowersyjne w obrazie bohaterki:

Byłam wdzięczna Bogu, że coś czuję, ale wiedziałam, że wszyscy wokół potępiają moje uczucia, a one na pewno są wywołane wtorkową wizytą szatana na ziemi²³⁶.

²³² Więcej o sylleptyzmie: E. Winiecka, *O sylleptyczności tekstu literackiego*, [w:] „Pamiętnik Literacki” 2004 2004 nr 4, s. 137-157.

²³³ Pojęcie sylleptyzmu pierwszy raz dostrzeżone zostało przez Jacquesa Derridę. Definiował je jako dwuznaczność, nierozstrzygalność.

²³⁴ A. Kłos, *Gry w Birkenau*, Wrocław 2015, s. 26.

²³⁵ Tamże, s. 5.

²³⁶ Tamże, s. 6.

Seksualność staje się przyczyną uwikłania, ujawnia główny problem tożsamościowy. Bohaterki. Narratorka dotyka problemu kulturowego uwarunkowania. Wspomina o dzieciństwie i przejętej od brata roli chłopca. Wielokrotnie powraca także wizja władzy i dominacji w seksualnym kontekście. Dzieje się tak chociażby w trakcie uroczystości odbywających się w Auschwitz. Charakterystyczne, że Agnieszka wybiera partnerki, które są dominujące, odgrywają lub nawet przejmują role swoich mężów. Z narracji nienachalnie wydobywa się estetyka, a raczej anty-estetyka *Lubiewa*. Bohaterka, dotknięta wykluczeniem i obcością, zwraca się ku półświatkowi i obrzeżom. Sypia w hostelach, w których na małej przestrzeni, „upychana” jest maksymalna liczba ludzi, a warunki sanitarne często pozostawiają wiele do życzenia (o czym świadczy pogryzienie przez pluskwy). Pociąga ją chińska mafia i zabłocone obrzeża miasta. Korzysta z estetyki kampu. Pojęcie to jednak w kontekście literatury lesbijskiej nastrocza wielu problemów i nieścisłości. Warto przyjrzeć się szerzej wspomnianemu zjawisku, w tym celu dokonam wstępnych ustaleń.

Za prekursorkę kampu uznaje się Susan Sontag, która w swoich *Notatkach o kampie* zarysowała charakter zjawiska:

Obserwacje Sontag, nieuporządkowane i intuicyjne, pełne niedopowiedzeń i znaków zapytania, okraszone mnóstwem cytatów i przykładów uwydatniających dezynwolturę pisarki, uznano za rewelatorskie [...] Autorka, zastrzegając, że precyzyjna kodyfikacja zjawiska byłaby chybiona i narażałaby na szwank autorytet kodyfikatora („Głupio jest pisać o kampie [...] traktaty. Robi się wówczas samemu bardzo podrzędny kawałek kampu”), decyduje się na ulotną, półoficjalną formę notatek²³⁷.

Zwracam uwagę na formalny wymiar *Notatek*, ze względu na zainteresowanie fragmentem, który również tutaj znajduje swoje zastosowanie. Wracając do samego charakteru zjawiska, Sontag uznaje kampf za zupełnie nowy typ wrażliwości, zaznacza jego apolityczność, uznaje za kolejne wcielenie dandyzmu, pozbawia związków z homoseksualizmem. Tyle w dużym skrócie. Dla dalszych rozważań ważne stanie się jednak właśnie łączenie kampu z homoseksualizmem. O ile kampf, nie tylko intuicyjnie, wiązany jest z kulturą gejowską, o tyle jego związki z kobiecością są nadal kwestionowane:

Większość osób, które pisały o kampie, zakładała, że wymiana pomiędzy kulturą gejów i kobiet była

²³⁷ A. Mizerka, *Kampf po polsku*, Poznań 2016, s. 8, 9.

wyłącznie jednostronna; innymi słowy, że geje przywłaszczają sobie kobiecą estetykę i niektóre kobiece gwiazdy, podczas gdy kobiety, lesbijki i heteroseksualne, nie zapożyczają niczego z gejowskiej kultury. To zaś sugeruje, że kobiety są kampowe, ale ich kampowość ma nieświadomy charakter, a one same nie mają nawet dostępu do wrażliwości kampowej. Zgodnie z tą logiką kobiety są obiektami kampu i podlegają jego oddziaływaniu, ale nie są jego podmiotami²³⁸.

Nastręcza to problemów w interpretacji *Gier w Birkenau*. Bohaterka bowiem w wyraźny sposób „romansuje” z estetyką kampu:

Wiedek, jak tylko mnie zobaczył, szepnął, że kupił mi czapkę i rzucił w moją stronę zawiniątko w papierze. Rozwinęłam je i zobaczyłam chujową czapkę z grubym, gumowym daszkiem, który leciał na oczy. Czapka była do bani. Spadała mi z głowy i wyglądała na rasową lujówkę. Na dodatek na przedzie miała wielki haftowany napis: „Pedałom będzie lepiej”²³⁹,

czyniąc to na wielu poziomach. Jako dziecko czuje się chłopcem. Tak też się ubiera i zachowuje. W okresie dojrzewania natomiast dostrzega swoją niedostateczną dziewczęcość i podpatrując koleżanki, uczy się bycia kobietą. Zaznacza się tu wyraźny problem z płcią kulturową, a główną strategią radzenia sobie z nim, stają się przebieranki. Istotne, że w książce Agnieszki Kłos wielokrotnie eksponowana jest właśnie dziecięcość. Poza szkolną grą w klasy, dostrzegam nawiązania do innych praktyk - zabawy w odgrywanie ról. Narrator, nie tylko obdarzony jest niepewną tożsamością, ale zdarza mu się zmieniać rejestr wypowiedzi. W jednym z opowiadań głos kobiecy, zastąpiony zostaje męskim. Narratorka stosuje swoiste maski, „persony językowe”. Nie można w tym zabiegu jednak dostrzec żadnej powtarzalności czy konsekwencji. Narratorka stosuje wiele strategii zarządzania swoją tożsamością. Samo pojęcie gry, z natury jest kampowe - proponuje łączenie, znosi wszelkie binaryzmy. Staje się igraniem z rzeczywistością, ale raczej jej parodiowaniem, niż naśladowaniem. Narratorka pławi się w „chaosie”, co wydaje się ważnym postmodernistycznym wskazaniem. Bohaterowie *Gier w Birkenau* nie stanowią żadnych punktów odniesienia dla narracji, są raczej wynikiem swoistej gry tekstualnej. Nie są istotnymi składowymi narracji, stają się jedynie jej skutkiem ubocznym, swoistym odpadem. Podobnie dzieje się z narratorką-bohaterką, która nie konstytuuje świata przedstawionego, raczej wytwarzana jest nieustannie w relacji z innymi składowymi.

Narracja *Gier w Birkenau* oprócz niezbywalnych cech dziecięcości, sytuuje się

²³⁸ P. Robertson, *Jak jest zrobiony feministyczny kamp?*, [w:] „Teksty Drugie” 2012 nr 5, s. 106.

²³⁹ A. Kłos, *Gry...*, s. 128.

również w kręgu piśmiennictwa kobiecego (a może lesbijskiego?). Cechuje ją snucie opowieści, które nie są spójne, często zmieniają kierunek i przedmiot zainteresowania. Agnieszka Kłos posługuje się niezobowiązującą dziewczęcą paplaniną, inicjowaną przez impuls, emocję, afekt, a więc coś nieuświadomionego, podskórnego i pierwotnego (a więc dziecięcego?). Czyni to niejako parodiując styl kobiecy.

Na kartach *Gier w Birkenau* nieustannie powraca temat uwikłania. Status bohaterki doskonale charakteryzuje określenie wykorzystane przez Moe Meyera²⁴⁰ w rozważaniach nad kampem - „odmieniec”: „Użycie słowa »odmienne« zamiast zwyczajowego »gejowskie i lesbijskie«, jest znakiem subtelного, wciąż jeszcze niestabilizowanego przemianowania [...]”²⁴¹. Istotne, że: „Przejęcie i przewartościowanie niegdyś obraźliwego słowa »odmieniec« i jego współczesna funkcja - afirmacja indywidualnego określania własnej tożsamości - nie są do końca wyraźne w dzisiejszych zastosowaniach”²⁴². W ramach moich rozważań określenie to doskonale wpisuje się jednak w prezentowaną strategię podmiotu. Sama bohaterka naznaczona zostaje podwójną obcością (odmiennością) – jako homoseksualistka i Żydówka. Na potwierdzenie wystarczy przywołać historię z opowiadania *Nie ma nikogo, kto by to zrobił*:

Choć trudno w to uwierzyć, raz na jakiś czas trwały we wsi polowania na ludzi. Wybierano ich zwykle spośród mieszkańców. Działo się to zawsze przed odpustem, żeby ludzi rozweselić i odprężyć. Księża w naszej wsi mówili też, że polowania na ludzi przynoszą długotrwały spokój²⁴³.

Główna bohaterka, oskarżona o homoseksualizm, staje się jedną z ofiar. Wydarzenie to powraca jako migawka pamięci. Lokalne ludobójstwo jako forma rozładowania napięć i uprzedzeń, doskonale obrazuje mechanizmy wykluczenia i eliminacji, którymi podlegali Żydzi. Narratorka na własne życie nakłada (uznając to za samoświadomy akt) kalkę żydowskiego losu. Jej tożsamość posiada niezbywalne „piętno”, które za Ervingiem Goffmanem definiuję jako: „określenie atrybutu dotkliwie dyskredytującego”²⁴⁴. Piętno nie pojawia się samoistnie, nakładane jest w wyniku stygmatyzującej relacji jednostki ze społeczeństwem. Nie można samemu go sobie nadać, ani w taki sam sposób się go pozbyć. Uświadomienie sobie naznaczenia stygmatem

²⁴⁰ M. Meyer, *Dyskurs kampu. Rewindykacja*, [w:] „Teksty Drugie” 2012 nr 5, s. 50-69.

²⁴¹ Tamże, s. 52.

²⁴² Tamże, s. 52.

²⁴³ A. Kłos, *Gry...*, s. 239.

²⁴⁴ Za: P. Czapliński, *Kamp – gry antropologiczne*, [w:] „Teksty Drugie” 2012 nr 5, s. 12.

sprawia, że życie „nosiciela” staje się strategią zarządzania piętnem. Wydaje się, że bohaterka *Gier w Birkenau* igra z powyższym ujęciem piętna, epatując swoim naznaczeniem, afirmując swoją odmienność, czyniąc ze stygmatu swój znak rozpoznawczy.

Narratorka, w innej odsłonie, występuje w roli zbieracza, kolekcjonera. Przedmioty codziennego użytku zyskują dla niej miana totemów. Dodatkowo, spełniają rolę kotwicy, która pozwala zadomowić się w danej przestrzeni lub co istotniejsze, jako rekwizyt pozwalają kontynuować zabawę w odgrywanie ról. Bohaterka dzięki temu, że nie posiada własnej ugruntowanej tożsamości, płynnie porusza się między różnymi płaszczyznami. Także w sposób dosłowny. Odgrywa rolę flanera, dla którego niezobowiązujący spacer staje się istotą egzystencji, a przypadkowe spotkania i doraźne kontakty jedynymi możliwymi relacjami. Narratorkę cechuje tym samym tożsamość nomadyczna. Desperacko poszukuje tożsamości, pod którą mogłaby się „podłączyć”. Taką rolę w jej życiu spełniają kobiety, z którymi sypia. Temu również służy podglądanie innych, czy jak to się dzieje w opowiadaniu *Dogłądać, dogłądać, nadskakiwać* – podsłuchiwanie. Tytułowe gry, w tym kontekście odczytywać można jako problem osobowościowy narratorki, która czerpiąc z szerokiego wachlarza możliwości, próbuje stworzyć siebie. Cieleśność, materialność, fizyczność są dla niej kwestiami fundamentalnymi. W trakcie marzenia sennego rozgrywającego się w getcie, zazdrości Żydówkom butów:

Kobiety w getcie, co zauważyłam kątem oka, miały wspaniałe buty ze skóry. Miękkie, wygodne, co było widać, doskonale skrojone, po prostu szykowny model. Już chciałam ściągnąć im te buty z nóg, bo poczułam, że wszystko od nich mi się należy, ale zobaczyłam wzrok babci i zrobiło mi się głupio. Faktycznie, pomyślałam, tych butów jest cały stos w Oświęcimiu i nie muszę się tak tutaj rzucać. Butów wystarczy, pomyślałam, butów wystarczy dla wszystkich. Wszystkie rozmiary spadną nam później na głowę, i wszystkie wzory. Będzie się można tymi butami zadławić²⁴⁵.

Widoczne jest jej nienasycenie, gotowość do czerpania od, a raczej z innych, które zagwarantowałyby przynależność, albo chociażby namiastkę tożsamości. Podobnie dzieje się, kiedy dostrzega beret pozostawiony przez Żydówkę po uroczystościach w Auschwitz:

²⁴⁵ A. Kłos, *Gry...*, s. 27.

Beret leżał skundlony w miejscu niemieckich mediów [...] To był beret młodej Żydówki z Niemiec. Usiadła tam spóźniona, zasapana i od razu zaczęła coś pisać na laptopie, a kiedy wszyscy ruszyli do wyjścia, wstała, zamknęła laptop i w tej chwili beret upadł na podłogę [...] Nie chciałam go tak po prostu ukraść, choć jakimś trafem do mnie należał. Jako pamiątka. Położyłam go z powrotem na krzesło, odwiesiłam na barierkę [...] Widziałam mój beret, dogasający tłum ludzi, ostatnie gesty [...] Powiedziałam wprost: Panie Boże, zróbmy tak. Liczę do trzech. Jeśli ona nie wróci, beret jest mój. Będziemy go nazywać pamiątką i nosić rok w rok na stepach Birkenau. I tak też się stało²⁴⁶.

Gesty te zinterpretować można znów jako niewinne dziecięce igranie z zasadami i konwenansem, brak pokory i samokontroli, afekt w czystej postaci, odarty z wszelkiego patosu. Warto jednak wspomnieć, że żydowskie buty i nakrycia głowy w obliczu doświadczenia Holokaustu nie są już jedynie przedmiotami, stają się sugestywnymi figurami:

Gdy przedmioty wkraczają w ramy reprezentacji, odgrywając rolę protagonistów i zastępując swych nieobecnych użytkowników, ich stosunkowo ograniczona rola performatywna nie wyczerpuje możliwości zawartych w metonimicznym paradygmacie. Paradoksalnie, obecność zwykłych rzeczy w obrębie takiego przedstawienia nadaje im maksimum samoistości. Nawet najzwyklejsza rzecz, jaką jest para butów jest nie tylko parą butów, można się w niej doszukać odcisniętych stóp właściciela, będących niejako jego portretem, a nawet przy bliższym przyjrzeniu się można odtworzyć jego pełniejszą charakterystykę [...] Artykuły tak niezbędne do życia, jak obuwie, były w tekstach Zagłady systematycznie tekstualizowaną serią przedmiotów²⁴⁷.

W tym kontekście opisywane zdarzenia tracą niewinny charakter. Stają się grabieżą, wpisującą w konwencję *Złotych żniw*, niemal aktem zbezczeszczenia. Radykalne z gruntu interpretacje nie znajdują jednak zastosowania w postmodernistycznych powieściach o Holokauście. Wydaje się, że i w tym przypadku trafiamy na pewną nierozstrzygalność.

Interesująca jest sama kondycja przedmiotu, detalu, który zgodnie z postulowanym zwrotem ku rzeczom, przestał pełnić funkcję użytkową, stał się samoistny i niezależny, oderwany od kontekstu, w tym przypadku od właściciela. „Zwrot reistyczny” w humanistyce objął swoim zasięgiem także przedmioty pożydowskie, pozostałości, ślady po obecności. Relacja człowiek – rzecz, pojawiła się jako jeden z głównych tematów zainteresowania Racheli Auerbach. Wystarczy przywołać chociażby powstały w 1943 roku: *Lament rzeczy martwych*. Mimo silnie zaakcentowanego napięcia między

²⁴⁶ Tamże, s. 154-155.

²⁴⁷ B. Shallcross, *Rzeczy i Zagłada*, Kraków 2010, s. 51-52.

narratorem, którego w tym przypadku nazwać można żałobnikiem, a rzeczami, pozostałościami po warszawskim getcie, ujawnia się samoistność przedmiotów. Pożydowskie „resztki” występują w izolacji²⁴⁸ wobec świata ludzkiego, „ludzkiej „ekonomii codzienności”, jawią jako przedmioty bezpańskie, porzucone, usunięte poza ramę funkcjonalności i celowości. Zostają obdarzone własnym głosem, niemal podmiotowością”²⁴⁹. Pozostałości po getcie jawią się jako śmieci, poddane rozkładowi, unurzane w błocie, ekskrementach. Jak pisze Aleksandra Ubertowska:

Mimo porzucenia, ontologicznej bezdomności rzeczy w getcie istnieją w dramatycznej relacji wobec ludzkich losów, przy czym charakter tego związku jest wysoce zróżnicowany. Są to relacje metonimicznej przyległości lub synekdochicznej reprezentacji, antropomorfizacyjnego przejmowania cech właściwych człowiekowi lub, rzadziej, arbitralnej substytucji. Przedmioty codziennego użytku są najczęściej, niejako w zastępstwie ludzi, gwałcone, poddawane rozpadowi, rozcłonkowaniu, zmiażdżeniu. Powtarzają los wymordowanej społeczności w swoim własnym, „reistycznym” kodzie, co wywołuje efekt defamiliaryzacji, obcości przekazu, który w sposób zaskakujący okazuje się formą przedstawienia najbardziej adekwatną wobec Zagłady²⁵⁰.

Bohaterka *Gier w Birkenau* doskonale wyczuwa istniejące napięcia w relacji człowiek – rzecz. Z jednej strony w kradzieży butów dopatruje się powtórzenia, swoistego uwikłania w trójkąt Hilbergowski: sprawcy, ofiary, świadkowie. Inaczej dzieje się z beretem, który pozostawiony, „podeptany”²⁵¹ i „skundlony”²⁵², traci referencyjność względem świata ludzi, zostaje z niego niejako wykluczony, poprzez akt zagubienia i podeptania, staje się przedmiotem samoistnym i niezależnym.

Bohaterce towarzyszy nieustanne „podrażnienie” pamięci, a w przypadku doświadczenia Holokaustu – postpamięci. Jej widzenie świata zostało w pewien sposób wypaczone przez Zagładę, co dodatkowo wzmacniane jest przez zainteresowania badawcze. Brak bezpośredniego kontaktu z doświadczeniem, nieustannie objawia się chęcią zawłaszczenia tej części historii, stania się jej częścią. Ulotność, migawkowość narracji, zmiany perspektywy wskazują na podmiot dotknięty traumą. Wpisuje się w to również konwencja powracania wciąż do tych samych miejsc i oglądania świata przez okno poruszającego się pociągu (który nabiera znaczenia dopiero w kontekście

²⁴⁸ Za: A. Ubertowska, *Rachela Auerbach oplakuje ślady, resztki, widma, wyrwy z ziemi*, [w:] „Teksty Drugie” 2014 nr 1, s. 281-282.

²⁴⁹ Tamże, s. 282.

²⁵⁰ Tamże, s. 283.

²⁵¹ A. Kłos, *Gry...*, s. 153.

²⁵² Tamże, s. 155.

Holokaustu). Narratorka znajduje się w nieustannym ruchu, brak jej zakorzenienia. Nomadyzm staje się charakterystyczną cechą całej narracji. Punktem wyjścia i jej centrum (tytułowe opowiadanie znajduje się w środku książki) staje się Auschwitz, inne miejsca stanowią kolejne punkty gry.

Książkę Kłos włączyć można do postmodernistycznej konwencji opowiadania o Zagładzie. Decyduje o tym nie tylko migawkowość narracji, ale przede wszystkim jej palimpsestowość. W konsekwencji, w mikroopowieściach następuje zacieranie granic między jawą a snem, a przestrzeń budowana jest z różnych planów zarówno czasowych, jak i przestrzennych, które nakładają się na siebie. Nie sposób pozbyć się wrażenia, że świat *Gier w Birkenau* stanowi jedynie pewien zarys rzeczywistości, raczej jej szkic, niż pełny obraz, pojawia się jako jedna z wielu możliwości. Widoczna jest także metoda kalki, która przejawia się również na poziomie języka, włączając różne rejestry zarówno w sferze formalnej, jak i stylistycznej. Zjawisko to tworzy efekt heteroglozji²⁵³, czyli swoistej polifonii. Lekkość i płynność niezobowiązującej mowy potocznej, obciążone wulgaryzmami wplecionymi w niemal dziecięce rymowanki, zabawa brzmieniem i sensem słów, komizm połączony z ostrą ironią i sarkazmem, raport dnia codziennego z mocną satyrą społeczną:

Ha Noi. Kto się boi? Ha Noi. Kto tu kogo wypierdoli? Zaczął się miły ranek. Ranek od małej ranki, dlatego nie weszłam do tramwaju. To już był pierwszy wkurw po bajecznym wschodzie słońca. Drugi spotkał mnie w drugim tramwaju w postaci śmierdzącego pana. Powiem wprost. Jak się ma takich zapachów używać, to lepiej gównem śmierdzieć. Bez odbioru. No, ale humor poprawił mi most, który zwiślał nad rzeką, a za rzeką rząd pięknych wielkich drzew. I oby tu stały do usranej śmierci.

Powrót do domu z pracy był lżejszy. Przede wszystkim w tramwaju inni ludzie. Młodszy, zatopieni w sieć, mniej tu obecni. Przyszłe rządy będą miały z nimi mało roboty. Kliknięcie i usunięcie. Doprawdy przemiała eutanazja²⁵⁴.

Autorka posługuje się parodią i pastiszem obnażając pozory sławy i władzy, czarnym humorem, kiedy dostrzega powtórzenie niebezpiecznych mechanizmów z przeszłości (np. przeszukiwanie żydowskich uczestników uroczystości w Auschwitz). Dodatkowo, epicka narracja przerywana jest quasi-lirycznymi wyznaniem. Odnaleźć także można pewne mechanizmy konstrukcji, a raczej de-konstrukcji płaszczyzny języka, obnażające autorski warsztat:

²⁵³ B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, Kraków 2012, s. 237.

²⁵⁴ A. Kłos, *Gry...*, s. 107.

Wokół kłębiły się dymy i mgły, krowy nie podniosły nawet łbów, zajęte wyskubywaniem pasa startowego, a ja po podaniu ręki tej młodej matce, atrakcyjnej jak diabli zresztą, wysiadłam z brzucha samolocika. Taki był mały, niepozorny, a mieścił tylu pracowitych Polaków! **Dobra, postawię wykrzyknik na chwałę Polski**²⁵⁵.

Autorska strategia zasadza się na demontażu, rozbijaniu i mistyfikacji. W konsekwencji, mamy do czynienia z tekstem patchworkowym, językowym kolażem, który wydaje się zbudowany z różnych, nieprzystających do siebie fragmentów. Struktura mikroopowieści zasadza się na słowie, grach językowych, narracja pozostaje w zawieszeniu, akcja utknęła w miejscu, podlegając zapętleniu i nie mogąc dotrzeć do punktu kulminacyjnego. Zapętlenie zastosowane w *Grach w Birkenau* można przyłączyć do zjawiska tzw. „dziwnej pętli” i zdefiniować jako metalepsę²⁵⁶: „Zjawisko »dziwnej pętli« [...] zdarza się, ilekroć wchodząc na górę (lub schodząc) przez poziomy jakiegos hierarchicznego systemu, niespodziewanie docieramy dokładnie na to samo miejsce, z którego wyszliśmy”²⁵⁷. Przykład tu stanowić może jedna z inicjalnych opowieści dotycząca ucieczki duszy, która ulatuje z bohaterki, pozostawiając ją leżącą „już znacznie cięższą na łóżku”²⁵⁸, a odnajduje się dopiero kilka stron dalej w trakcie przypadkowego spotkania z dziewczyną i jej brzydkim żółtym psem:

Chyba tego psa miała przez przypadek. Co za ohydny pies, powiedziałam. Jak twoja dusza. Spójrz na jego ślinę i zęby. To twoja krew. Zobaczyłam kątem oka, że rzeczywiście, skóra, dziąsła i kolor zębów tego psa coś mi przypominały. Poza tym kolor jego oczu. Był wściekły, to prawda, i ośliniony. Co było robić. Pies był moją duszą na smyczy znalezionej 68 kilometrów od Rawicza [...] ²⁵⁹.

Cytowany fragment ponadto odkrywa kolejny poziom uwikłania i niejednoznaczności pojawiających się postaci, a mianowicie ich sobowtówowość.

Agnieszka Kłos igra z konwencją przedstawiania, uprawiając swoistą grę z Zagładą. Przełamuje wszelkie niedopowiedzenia i tabu, chociażby „przemycając” temat seksualności do Auschwitz. Podejmuje dialog z kiczem i sztuczością, dostrzegając tym samym wartość nie w pięknie, a w brzydocie. Dewaluuje tradycyjnie uznawane wartości, afirmując te zmarginalizowane. Pociąga ją inność i odmienność, których staje się reprezentantką.

²⁵⁵ Tamże, s. 44.

²⁵⁶ B. McHale, *Powieść...*, s. 171-172.

²⁵⁷ A. Kłos, *Gry...*, s. 171-172.

²⁵⁸ Tamże, s. 12.

²⁵⁹ Tamże, s. 21.

3.2 *Patrz pod: Miłość Dawida Grosmana*

Zanim przejdę do rozważań nad przełomową powieścią Dawida Grosmana, przyjrę się wspomnianemu już wielokrotnie pojęciu „dziedziczenia” doświadczenia (pamięci doświadczenia). Wiele już było rozważań o etyce, moralności, zasadności, dopuszczalności w opowiadaniu o Holokauście przez drugie, a nawet trzecie pokolenie. Warto więc w tym miejscu przyrzeć się statusowi konstytuowania się tożsamości. Pojawia się zasadnicze pytanie: jest ona czymś nam danym, a może czymś, co sami stwarzamy? W obliczu czynionych przeze mnie rozważań, stwierdzam, będąc świadomą wynikających z tego konsekwencji, że jest ona czymś labilnym, płynnym, kruchym, co potrzebuje nieustannego zakotwiczenia. Dokonuje się to nie w całkowitym oderwaniu od otaczającego świata, wydarzeń, i ludzi, a tylko właśnie dzięki nim. „Kotwicą” najczęściej staje się doświadczenie. Holokaust jako wydarzenie bezprecedensowe tworzy silną wspólnotę doświadczeń, która włącza także kolejne pokolenia. Zjawisko to w rozważaniach o postmodernistycznej literaturze Holokaustu rozpatruje się w kategoriach postpamięci.

Dawid Grosman literacko przynależy do drugiego pokolenia, a jego hebrajska powieść, opublikowana w 1986 roku, stanowi przełom w opowiadaniu o Zagładzie. *Patrz pod: Miłość* można uznać za eksperyment literacki, który wykorzystuje szereg strategii postmodernistycznych w pisaniu o Holokauście, tym samym inicjując wszystkie, omówione w dysertacji, dyskusje dotyczące etyki języka i dopuszczalnych metod przedstawiania wydarzenia. Zaryzykuję stwierdzeniem, że autor literacko - nie historycznie, próbuje „rozliczyć się” z Holokaustem. Zatem nie wydarzenie, ale jednostka znajdzie się w centrum jego zainteresowań. Autor posłużył się strategią pisarską opartą na empatii (termin ten już został wykorzystany przeze mnie w kontekście *Tworek* Marka Bieńczyka). Pozwala mu to wnikać nie tylko w umysły ofiar, ale także oprawców. Jak można mniemać, kontrowersje narosłe wokół *Patrz pod: Miłość* dotyczyć mogą bardzo krzywdzącego zarzutu o „empatyzowanie” z katem. Moim zdaniem jednak zamiar Grosmana był zupełnie inny, co postaram się wyjaśnić w dalszej części podrozdziału.

Autor na karty swojej powieści wprowadza dziecięcego bohatera - dziesięcioletniego Momika, który stopniowo zyskuje świadomość własnego uwikłania. Poświęcone jest mu pierwsze opowiadanie. Chłopiec staje się detektywem. Próbuje połączyć zasłyszane, szczątkowe informacje, własne obserwacje, domysły i wytwory

dziecięcej wyobraźni, aby otrzymać całościowy ogląd sytuacji. Momik jest wnikliwym obserwatorem. Dosyć szybko orientuje się, że jego życie rodzinne naznaczone jest jakąś ogromną, bolesną tajemnicą, do której nie ma dostępu. W jego domu dominuje przytłaczający, narzucony przez dorosłych nakaz milczenia. Nieświadomy odziedziczonej traumy, próbuje uporać się z tym, co dręczy jego najbliższych. Stosuje znane sobie metody porządkowania świata, dopisując kolejne hasła do tworzonej encyklopedii. Proponowany zabieg, „zbierania” i klasyfikowania elementów świata, osławiania rzeczywistości, nie jest w stanie sprostać wyzwaniu - zrozumieniu Holokaustu. Składowe w tym przypadku nigdy nie zbudują obrazu całości. Szłoma zrozumie to, kiedy dorośnie, że uzupełnić istniejące luki w historii można jedynie za pomocą snucia własnej opowieści:

[...] Siadaj i pisz. Nie masz innej drogi. [...] twoje życie jest opowiadaniem, dla ciebie istnieje tylko opowiadanie. Pisz²⁶⁰.

W powieści Grosmana obok szeregu propozycji metod i strategii (nie tylko narracyjnych, ale także filozoficzno-teologicznych), dominuje utwierdzanie się w przekonaniu, że żadna z nich nie jest dostateczna w starciu z tematem. Powieść rozpoczyna się od zamysłu stworzenia encyklopedii Holokaustu i kończy na nieco zmodyfikowanej realizacji tego przedsięwzięcia, zatytułowanej *Kompletna encyklopedia życia Kazika*. Każde z haseł swoją strukturą przypomina mikroopowieść i daje poczucie „niewyczerpalności” zagadnienia. Podobnie jak w przypadku *Gier w Birkenau*, poszczególne opowieści mogą być czytane w dowolnej kolejności. Powieść całkowicie zrywa z tradycyjnymi ujęciami czasu i przestrzeni jako konstytutywnymi elementami świata przedstawionymi. Opowiadanie rządzi się własnymi prawami, „rozplenia” w dowolnym kierunku, aby po chwili znów zmienić swój bieg. Aurę chwilowości doskonale scharakteryzowała Beata Przymuszała:

Wizja tworzenia od nowa, od nowa w każdej chwili to obraz świata, który za każdym razem trwa przez „mgnienie oka” [...] ²⁶¹.

Jedynym gwarantem, spajającym opowieść, staje się narrator, próbujący z

²⁶⁰ D. Grosman, *Patrz pod: Miłość*, przeł. M. Sommer, Warszawa 2008, s. 454.

²⁶¹ B. Przymuszała, *Opowieść a-alternatywna. O „Patrz pod: Miłość” Dawida Grossmana*, [w:] „Narracje o Zagładzie” 2018 nr 4, s. 263.

odłamków zbudować własną tożsamość. „Grzebiąc” w alternatywnej przeszłości, szuka wspomnianej kotwicy, która pozwoli mu osadzić się w świecie.

Narracja *Patrz pod: Miłość* jest niezwykle zagmatwana. To już nie tylko tradycyjne opowiadanie w opowiadaniu. Rozpoznać można wiele pozornie niezależnych opowieści (mikroopowieści), które składają się na swego rodzaju „powieść o dojrzewaniu do Holokaustu”.

Bohater próbując odkryć historię własnego życia i swoją tożsamość, staje się „pojemnikiem na cudzą opowieść” - nośnikiem zaszyfrowanej pamięci (nie-pamięci?)²⁶². Swoiste tożsamościowe uwikłanie stanowi dominantę *Patrz pod: Miłość*. Autorska strategia przypomina wspomniane już w kontekście *Była Żydówka nie ma Żydówki* - „brzuchomówstwo”, ale Momik już nie tylko przemawia głosem Innego. Inni stają się częścią jego samego w akcie, który przypomina samoopętanie. Odziedziczył imiona po różnych swoich krewnych, których dotknęła Zagłada: Shlomo Ephraim Neuman. W bezpośredni sposób został więc zobowiązany do odtajnienia zaszyfrowanej w milczeniu historii swojej rodziny.

Warto w tym miejscu podkreślić, że Momik jest głównym i zarazem jedynym narratorem opowieści. Zastosowaną strategię określe jako „sylleptyzm traumatyczny”²⁶³. Szloma buduje własną tożsamość na zapośredniczonych, „zapożyczonych” narracjach postaci zapamiętanych z dzieciństwa, ale także tych całkowicie zmyślonych. Stosuje swoisty kamuflaż, ukrywając się za innymi bohaterami, wypowiadając za ich pośrednictwem, własną traumę. Trudno pod tym względem nie dostrzec psychoanalitycznego wymiaru *Patrz pod: Miłość*. Czytelnik wpuszczony zostaje do „gabinetu”, w którym odbywa się sesja terapeutyczna. Panuje atmosfera oniryzmu i realizmu magicznego, co doskonale odtwarza pracę nad strauumatyzowaną pamięcią. Proces ten oparty jest na wszelkich metodach odtajnienia tego, co wyparte i przemilczane.

²⁶² Jak pisze Andrzej Marzec: „Nawiedzenie przez widmo czyni z podmiotu pojemnik na cudzą opowieść, która znajduje się poza jego własną świadomością, kontrolą i pochodzi z innego czasu. Sprawia, że nieświadomie musi on realizować i odtwarzać przeszłość swoich przodków. Od tej pory człowiek staje się nosicielem tajemnicy przeszłego pokolenia, którą będzie wyrażał nie wprost poprzez gesty, uczucia, nastroje i językowy szyfr (homofonie, anagramy, niejednoznaczności, metonimie). Podmiot w tym ujęciu nie jest już indywidualną, transparentną jednostką, lecz jawi się jako rozwarstwiony, podzielony, zamieszkiwany przez głosy przeszłości, które posługują się nim, by wypowiadać swe niezakończone sprawy”. (A. Marzec, *Widma, zjawy i nawiedzone teksty – hauntologia Jacquesa Derridy, czyli o pośmiertnym życiu literatury*, [w:] tenże, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015, s. 257.)

²⁶³ Za: M. Kobielska, *Kryptonimy i echa. Proza Lema jako tekst pamięci*, [w:] „Wielogłos” 2017 nr 4, s. 129.

Bohater podejmuje próbę uporania się z odziedziczoną traumą.

Ciekawy wyłom w próbach odszyfrowania Zagłady stanowi drugie opowiadanie, *Bruno*. Prezentowany świat to już nie tylko alternatywna rzeczywistość, ale „kontrafaktyczny wariant historii”²⁶⁴. Proponowana strategia wymaga kilku słów objaśnienia. Alternatywność wydaje się najlepszym sposobem radzenia sobie z trudną do oswojenia przeszłością. Szczególnie w kontekście Holokaustu, w który „nie chce się wierzyć”. Historie alternatywne stają się dla czytelnika łatwiejsze do zaakceptowania niż rzeczywiste wydarzenie. Parafrazując Catherine Gallagher²⁶⁵ nasze wizje przeszłości, które się nie spełniły, wpływają na nasze teraźniejsze i przyszłe wybory. Chciałoby się powiedzieć, że często nawet bardziej niż jej spełnione wersje.

Wspomniana alternatywność w *Patrz pod: Miłość*, nie ogranicza się do jednego opowiadania. Bruno Schulz żyje, ucieka z getta i dzięki sile kreacji przedostaje się do Gdańska, aby stać się rybą. Dziadek Momika trafia do obozu i opowiada o Dzieciach Serca, aby przemoc wrodzoną nieśmiertelność i zasłużyć na śmierć. Kazik z ostatniego opowiadania przeżywa całe w życiu w ciągu kilku godzin. Nieprawdopodobne? Z pewnością jednak alternatywność w tym przypadku i tak szokuje mniej niż Zagłada, która się dokonała. Historie alternatywne wykorzystują tkwiącą w każdym człowieku skłonność do mnożenia innych możliwości istniejącej wersji wydarzeń, czyli tzw. „przepisywania historii”. Na potrzeby dysertacji nazwę to zjawisko narracyjnym palimpsestem²⁶⁶. W powieści Grosmana żadna z wersji nie rości sobie bowiem prawa do bycia tą jedyną i właściwą.

Opowiadanie o Brunonie Schulzu, trudno nazwać alternatywnym, a nawet alternatywnie alternatywnym (jeszcze bardziej osłabiając związek z historią prawdziwą). Ponownie sięgnę zatem po właściwszy termin - „kontrafaktyczny wariant historii”. Kontrafaktyczność nie dotyczy w tym przypadku jedynie samego wydarzenia, ale całych dziejów ludzkości. Schulz zrywa bowiem wszelkie więzi z przeszłością, na rzecz „tu i teraz”, proponując nie-pamięć i świat bez Zagłady. „Tu i teraz” oparte na chwili, momencie, „mgnieniu oka”, w swym założeniu oznacza utratę pamięci i wszelkich wspólnotowych więzi. Stanowi to swoisty bunt przeciwko temu, co się wydarzyło.

²⁶⁴ B. Przymuszała, *Opowieść a-alternatywna...*, s. 264.

²⁶⁵ Zob. C. Gallagher, *Dlaczego opowiadamy jak nie było?*, [w:] „Teksty Drugie” 2012 nr 1/2, s.138-152.

²⁶⁶ Zwracam tutaj uwagę na zjawisko nakładających się na siebie narracji, których cel ostatecznie staje się zbieżny. Wszystkie stanowią efekt „dojrzewania” do tematu, zrozumienia go i próbę rozliczenia się z Holokaustem.

Proponowany świat pozbawiony wszelkich „kotwic”, nie może zaistnieć. Rządzą nim niestałość, ulotność, zezwierzęcenie. Cała opowieść odzwierciedla wewnętrzne pisarskie rozterki narratora, który szykuje się do opowieści o „kraju TAM”²⁶⁷, szukając odpowiednich strategii i form przekazu.

Biografia Brunona ulega uzupełnieniu. Bohaterowi udaje się ucieczka z drohobyckiego getta i podróż do Gdańska na wystawę dzieł Muncha. Składa pocałunek na słynnym obrazie zatytułowanym *Krzyk*, wzbudzając powszechne zgorszenie, w wyniku którego zostaje pobity:

Zaczęli go bić w milczeniu, metodycznie i jakby bez gniewu. Na obrazie pojawiła się mała plama śliny. Bruno poplamiał usta krzyczącej postaci; pocałował tylko jedną z drewnianych balustrad mostu. To wystarczyło. Była to po prostu pierwsza pomoc: sztuczne oddychanie. Bruno ocalał²⁶⁸.

Ścigany przez Niemców, pozostawia w szatni rękopis *Mesjasza*. Wskazuje do morza (jakby dopełniając scenę przedstawioną na obrazie) i staje się łososiem, myśląc „o swoim życiu, które nigdy nie należało do niego”²⁶⁹. Dlaczego akurat łososiem? Dopatrzyć można się analogii do narodu żydowskiego. Łososie podejmują niebezpieczną, niezwykle trudną wędrówkę, walcząc z nurtem rzeki, aby dotrzeć do miejsca swoich narodzin i złożyć ikrę. Rezonuje to z nadzieją powrotu Żydów do ojczyzny. Zaprezentowana kontrafaktyczna historia wzbudza wiele kontrowersji. Oczywiście można zarzucić autorowi nieznajomość realiów życia w ówczesnej Polsce, pewną niemal dziecięcą naiwność. Wiadomo, że Żydzi nie mogli podróżować pociągami i obarczeni byli wieloma zakazami. Rozwiewając wszelkie wątpliwości, Grosman wiedział o tym wszystkim i ostatnie, co można mu zarzucić, to bycie ignorantem. Jakże ten koncept współgra z Schulzowską poetyką metamorfoz i transformacji²⁷⁰. Wystarczy wspomnieć sceny, w których ojciec Józef przybiera rozmaite kształty i formy. Grosman w doskonały sposób kreuje wizję hipotetycznej rzeczywistości, która poszukuje sposobów, aby objawić się w pełnym kształcie. Bezskutecznie. Uwolnienie rozumiane jako zerwanie z

²⁶⁷ Nazewnictwo zaczerpnięte z powieści Grosmana. „Kraj TAM” stanowi dziecięcy odnośnik do czasu i przestrzeni, w której dokonała się Zagłada. W tym przypadku „tam” oznacza: „nie wiadomo kiedy i gdzie”, domagając się zgłębienia tematu.

²⁶⁸ D. Grosman, *Patrz pod...*, s. 131.

²⁶⁹ Tamże, s. 131.

²⁷⁰ „[...] Bruno nie został zamordowany. Uciekł. »Uciekł« nie w zwykłym znaczeniu, ale tak, jak wypowiadamy to słowo ja i Bruno. Mamy na myśli, że ktoś wysiłkiem woli i decyzją przeniósł się w magnetyczny inny wy... [...] Człowiek, który uciekł do formy istnienia w dużej mierze znanej wyłącznie z mglistych domysłów, wymagającej wiele wysiłku i dobrej woli ze strony tych, którzy w niej istnieją. Podróżny z wyjątkowo lekkim bagażem”. (D. Grosman, *Patrz pod...*, s. 157.)

przeszłością i przytłaczającą rzeczywistością staną się aktem założycielskim.

Znamienna okazuje się scena, w której Schulz, niczym demiurg, pozbawia wszystkich ludzi pamięci. Ich życie pozbawione więzi i relacji, okazuje się nieskażone przeszłością, staje się czystą, niepowstrzymaną ekspresją. Ta metoda, wyzbycia się wszelkich narzuconych projekcji, pojawia się także przy okazji wkraczania bohatera do „białego pokoju”, w którym to powstać ma dalszy ciąg opowiadania. Nietrudno domyślić się jego funkcji. Narrator musi zacząć od początku, od „czystej kartki”, nie podążając za czyjąś historią. Odrzuca jednak wizję świata całkowicie pozbawionego więzi, proponowaną przez Schulza.

Ciekawy wątek stanowi przemyczone do fabuły dzieło Edmunda Muncha, które „zaraziło”²⁷¹ bohatera i które dopełnił zanurzając się w wodzie. Ekspresja wyrażona na obrazie zawiera jego zdaniem „ukłucie prawdy”, której jest odwiecznym poszukiwaczem. Całe życie starał się ją uchwycić w ludziach, w zbiegach okoliczności, książkach, obrazach i w sobie samym. Świadomy, że „prawda” objawia się głównie jako dzieło przypadku, pomyłka, pojawiająca się zazwyczaj w najmniej odpowiednim miejscu i czasie. Nie wynika z zamierzonego aktu i nie można uznać jej za sukces artysty jako jednostki. Okruchy prawdy pojawiają się bowiem w różnych dziełach, z różną intensywnością. On natomiast wszystkie je gromadził, aby z tego kolażu ułożyć mozaikę, w której prawda objawi się w całości. Warto wspomnieć, że największa obawa Schulza jako artysty dotyczy lęku przed tryumfem niedoskonałej realizacji nad doskonałością:

Mesjasz nie pojawi się w utworze pisanym: nie można zbawić świata za pomocą języka, cierpiącego na słoniowaciznę. Trzeba znaleźć inną gramatykę, inne pióro [...] ²⁷².

Staje się poszukiwaczem nowego, innego ²⁷³. W konsekwencji, językowa i fabularna „tekstura” powieści Grosmana jest niezwykle zróżnicowana. Doskonale

²⁷¹ „[...] ...upchnęli obraz w kącie w ostatniej sali galerii. Tak bali się jego siły [...] Proszę nie podchodzić. Proszę nie dotykać.

Co za głupcy. Trzeba postąpić dokładnie na odwrót: ostrzec zwiedzających przed zagrożeniem ze strony obrazu. Postać z obrazu, idąca po drewnianym moście, z ustami otwartymi w krzyku, przedostała się do wszystkich zakamarków jego ciała. Kiedy pocałował ją w galerii, zaraził się. A właściwie kontakt z nią obudził mikroby uśpione w jego ciele. [...] Jego wargi co jakiś czas zaokrąglają się w dziwnym wyrazie i okrzyk z obrazu przedziera się z serca do ust, jak płód, którego czas nadszedł”. (Tamże, s. 124.)

²⁷² Tamże, s. 123.

²⁷³ „Dlatego ucieka po raz ostatni. Nie ze strachu przed Niemcami czy Polakami, nie w proteście przeciwko wojnie. Nie. Ucieka, aby wreszcie spotkać coś innego. Innego niż dziesiątki przymiotników, czasowników i czasów, którym dotychczas służył za rozdroża”. (Tamże, s. 132.)

uwidaczniają się problemy dotyczące wyboru właściwego języka i formy:

[...] Ćwiczył w oczekiwaniu na nowy język i nową gramatykę. [...] Tak: wiedział, że język, w którym można wypowiedzieć zdanie „zabiłem twojego Żyda, a teraz zabiję...” i tym podobne, język, w którym takie połączenia słów nie są wewnętrznie sprzeczne, nie zamieniają się w truciznę ani w duszący skurcz w gardle mówiącego – to nie jest język żywych. Jest nieludzki i niemoralny. Być może to język, przyniesiony tu wiele lat temu przez przez podłych zdrajców. Jedynym jego celem jest uśmiercanie²⁷⁴.

O nowym języku jednak nie może być mowy. Ten zakrojony na szeroką skalę projekt musi zakończyć się klęską. Podobnie jak poszukiwania „Autentyku” - zaginionej powieści Brunona Schulza *Mesjasz*, która w założeniu autora miała być jego najdonioślejszym osiągnięciem. Nieopublikowane dzieło ma silne właściwości mitotwórcze.

Poszukiwania nowego języka i formy znajdują swoją realizację w zastosowaniu szeregu postmodernistycznych strategii: wielogłosowość, „brzuchomówstwo”, językowy i narracyjny palimpsest, przeplatanie planów czasowych i przestrzennych. Konstrukcja świata przedstawionego odzwierciedla uczucie zagubienia, odpowiadające dziecięcej percepcji świata, która zostaje zaburzona pojawiającymi się informacjami o „kraju TAM”.

Na chwilę zawieszę wywód, aby omówić wątek „hodowania” faszystowskiej bestii. Niech posłuży za wprowadzenie do rozważań o stosowanych przez narratora strategiach „zakotwiczenia” bohaterów w świecie. Dziewięcioletni Momik gromadzi w klatkach zwierzęta i ptaki, przy założeniu, że trudne warunki wyzwolą w nich, to co najgorsze. Zwierzęcość, czy swego rodzaju zezwierzęcenie, to stały motyw *Patrz pod: Miłość*. Ostatnia opowieść o „Dzieciach Serca” wszak rozgrywa się w ogrodzie zoologicznym. W opowiadaniu zatytułowanym *Bruno* natomiast pojawiają się ryby (jedną z nich to wcielenie Brunona Schulza). Wydaje się, że coś tak pierwotnego jak popęd, instynkt, niezaburzony cykl życia, stają się wybawieniem i jedyną ucieczką od skażonego świata ludzkiego. Przyczyną zaburzenia naturalnego porządku stał się Holocaust jako machina zniszczenia.

Desperackie próby wypełnienia istniejącej pustki, skupiają się na powrocie do tego co naturalne i autentyczne – do cielesności. Powieść prezentuje świat, w którym tytułowa miłość definiowana jest jako akt seksualny. Wyznawcami tej teorii są Munin i Chana Cytryn. Ten pierwszy z onanizmu uczynił nie tylko sztukę, ale przede wszystkim

²⁷⁴ Tamże, s. 255.

modlitwę:

Jeśli wiemy, że każdy człowiek, nawet tak marny jak ja, ma w ciele dziesiątki tysięcy plemników, jak gwiazd na niebie. Jeśli to wszystko zaoszczędzę, zatrzymam w środku i jeden raz, jeden, jedyny raz pozwolę, aby wystrzeliło, wyśle swój lud, a to lud liczny i potężny! Ogromny naród!²⁷⁵

Bohaterowi towarzyszy przekonanie, że tylko ciało ma zdolność wypełnienia świata i uratowania go przed zagładą. W świecie pozbawionym uczuć i wartości, tylko orgazm pozwala coś poczuć.

Podobną funkcję spełnia dokonany akt prokreacji. Jedną z bohaterów Dzieci Serca - Paula, pragnie dziecka. Zresztą nie tylko ona (domaga się tego także Wasserman i narrator). Nie ma innej możliwości – dziecko musi pojawić się w tej opowieści, jako nieskażony element świata. Metaforyzacja świata przedstawionego skutkuje zaistnieniem ciąży urojonej i jedynie fantazmatu dziecka. Kazik nie jest potomkiem z krwi i kości. Składa się z czasu, który „ulatuje” z każdą sekundą, a cykl jego życia trwa dwanaście godzin.

Bohaterowie na wiele sposobów próbują „zakotwiczyć się” w świecie. Ani usidlające uczucie – miłość, ani ucieleśnienie poprzez akt seksualny, ani nawet dokonany akt prokreacji, nie są w stanie powstrzymać rozpadu świata. W *Patrz pod: Miłość* pojawia się wiele filozoficznych, a nawet teologicznych propozycji radzenia sobie ze światem po Holokauście. Szymon Zalmanson, redaktor pisma, proponuje humor:

Humor [...] to jedyny właściwy sposób, aby móc pojąć Boga i jego Stworzenie, ze wszystkimi sprzecznościami i całą obcością, a przy tym wciąż czcić ich radośnie. [...] Za każdym razem, kiedy się śmieję – zwykły mawiać – mój Bóg, który oczywiście nie istnieje, wie, że się do niego zbliżyłem, że zrozumiałem go na krótką chwilę, do najgłębszych głębi²⁷⁶.

Anszeł Wasserman natomiast żyje całkowicie w świecie słowa. W dosłownym i przenośnym znaczeniu, żyje dzięki opowiadaniu²⁷⁷. W ramach strategii przeciwdziałania rozpadowi świata, na uwagę zasługuje również eksperyment Siemiona Jefimowicza

²⁷⁵ Tamże, s. 568.

²⁷⁶ Tamże, s. 504.

²⁷⁷ Opowiadanie wydaje się jedyną możliwą, w rzeczywistości obozowej, znośną formą egzystencji. Ponadto, Anszeł zdecydował się na specyficzny układ z katem. Jako człowiek, który nie potrafi umrzeć, musi zasłużyć sobie na kolejną szansę (od śmierci), zaspokajając oprawcę snutym przez siebie opowiadaniem.

Siergieja, rosyjskiego fizyka. Stworzył niebywałą konstrukcję składającą się z systemu luster, której celem była „kradzież czasu”. Zwierciadła ustawione w kręgu rzekomo stwarzały nieznany wymiar, który nazwany został „nie-czasem”²⁷⁸.

Wszystkie dotychczasowe rozważania uznać należy za pewne tropy, które pozwalają nieco zdekonspirować świat przedstawiony, przedstawić pewne niuanse interpretacyjne i nieco „rozsupłać” płataninę narracyjną. Dawid Grosman w dosyć osobliwy sposób wykorzystał charakterystyczne dla prozy Schulza zjawiska: kolaż i palimpsest. Zastosowanie tego typu strategii powoduje niepowstrzymane namnażanie sensów i znaczeń, stanowiąc czytelnicze wyzwanie. W opowiadaniach Schulza odnaleźć można rozmaite odniesienia do wielu tradycji kulturowych, społecznych, filozoficznych i religijnych. U Grosmana do czynienia mamy już nie tyle z kolażem, ale raczej brikolażem²⁷⁹, składającym się z cytatów Schulza, jego wypowiedzi i listów, dodatkowo „dopełnionych zmyśleniem i przetransformowanych w quasi-mit osoby i dzieła”²⁸⁰. Bruno z jednej strony funkcjonuje jako reprezentacja Schulza by po chwili zerwać ze wszelkimi odniesieniami i stać się elementem fikcji literackiej. Wyłania się na skutek dialogu Szlomy z morzem, jako materializacja jego twórczego marzenia o spotkaniu z Mistrzem. Schulzowska metoda zerwania z dyskursem i wszelkimi konwencjami na rzecz wolności - autentycznej egzystencji, powróci w kontynuacji opowiadania o Dzieciach Serca. Alternatywna rzeczywistość stworzona na mocy artystycznej kreacji, pozwala Momikowi ocalić Brunona i dziadka Wassermana, a co istotniejsze, przywraca im głos, aby mogli dokończyć swoje opowiadania. *Patrz pod: Miłość* uznać można za literackie świadectwo zmagania z postpamięcią, próbę scalenia rozdartej tożsamości, poszukiwanie sposobów na wyrażenie niewyraźnego i wysłowienie niewysłowionego.

3.3 *Mesjasz ze Sztokholmu* Cynthii Ozick

Zanim podejmę próbę zdemaskowania postmodernistycznych strategii zastosowanych w *Mesjaszu ze Sztokholmu*, przyjrę się jego autorce - Cynthii Ozick, amerykańskiej pisarce, córce żydowskich emigrantów z Rosji. W kręgu moich

²⁷⁸ Rozumieć należy jako miejsce, w którym czas podlega całkowitemu zatrzymaniu lub istotnemu zaburzeniu, zrywając z tradycyjnym ujęciem.

²⁷⁹ W przeciwieństwie do kolażu, powstaje z pozornie nieprzystających do siebie i z sobą nie powiązanych elementów. Jak wskazywał Claude Levi-Strauss (*Myśl nieoswojona*) metoda brikolażu posiada niezwykle potężny potencjał mitotwórczy.

²⁸⁰ A. Fiut, *Schulz jako bohater literacki*, [w:] *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*. Pod red. M. Kitowskiej-Lysiak, W. Panasa, Lublin 2003, s. 505.

zainteresowań znajdują się jej poglądy dotyczące historii i literatury. Ozick zabrała stanowczy głos w dyskusji, wygłaszając, w 1999 roku, kontrowersyjny wykład o *Prawach historii i prawach wyobraźni*, który następnie opublikowała drukiem. Prześlę pokrótkę najważniejsze, dla dalszych rozważań, założenia. Najistotniejsze wydaje się, sygnalizowane już w tytule wystąpienia, oddzielenie dwóch kwestii: historii i wyobraźni. Za historyczne uznać, zdaniem autorki, można jedynie „obiektywne rejestrujące rzeczywistość wiernie”²⁸¹, wierne obrazy - kroniki filmowe, fotografie. Początkowymi źródłami wiedzy o wydarzeniu nigdy nie są przekazy werbalne:

Na początku było nie słowo, lecz kamera – i obecna w tamtym czasie, w tamtym miejscu, kamera nie wprowadzała w błąd. Widziała to, co było do zobaczenia. Słowo przyszło później i w niektórych przypadkach pojawiło się nie po to, żeby rozświecić, lecz po to, by fałszować²⁸².

Istotne, że dla Ozick „powieść historyczna” to oksymoron, bowiem to, co przynależy do fikcji, w samym już założeniu, nie może funkcjonować jako historyczne. Fikcyjne postaci nie mogą zatem służyć ani jako ilustracja, ani też reprezentacja. Ich funkcja ogranicza się do prezentowania wyłącznie siebie. Zasadne wydaje się odgraniczenie historii od literatury i śmiała teza: „Prawa fikcji nie są prawami historii”²⁸³:

Na jakiej zatem podstawie miałabym pogardzać opowieścią, która przeinacza dokumenty i zaprzecza prawdzie archiwów? Na jakiej podstawie miałabym protestować przeciw powieści, która fałszuje pamięć? Jeśli fikcja unicestwia fakty, to jest to przywilej wyobraźni. Jeśli fikcja uchybia prawdopodobieństwu, to jest to również prerogatywa wyobraźni. Dlaczego fakt, że pamięć łgnie żarliwie do historii, miałby kolidować z prawami fikcji? [...] ²⁸⁴.

Pisarka demaskuje mistyfikatorski wymiar literatury. Fikcja literacka opiera się na prawdopodobieństwie, odgrywaniu ról i przejmowaniu cudzej tożsamości. Wszystko to powinno rozgrywać się tylko w książce. Jeśli podobne mechanizmy zaistnieją w rzeczywistości, mamy do czynienia z oszustwem. Ozick konsekwentnie wskazała kilka, jej zdaniem, najbardziej kontrowersyjnych literackich holokaustowych „szalbierstw”, które opublikowane zostały jako autobiografie, a dopiero później zdemaskowane jako

²⁸¹ C. Ozick, *Prawa historii i prawa wyobraźni*, przeł. Z. Batko, [w:] „Literatura na Świecie” 2004 nr 1-2, s. 82-83.

²⁸² Tamże, s. 93.

²⁸³ Tamże, s. 84.

²⁸⁴ Tamże.

fikcje literackie.

Z jednej strony można odnieść wrażenie, że pisarka deprecjonuje literaturę, z drugiej jednak (co dla mojej dysertacji szczególnie istotne) – otwiera furtkę wyobraźni i jej nieograniczonym możliwościom, czyniąc wszystkie chwytty dozwolonymi. Warto jednak upewnić się, czy te same zasady dotyczą literatury Holocaustu. Okazuje się, że wydarzenie obwarowane jest pewnymi dodatkowymi zastrzeżeniami. Jako, że mowa o unicestwieniu sześciu milionów ludzi, w założeniu: zniszczeniu całego narodu żydowskiego, całkowita dowolność w przedstawianiu wydarzenia musi zostać uznana nierzetelność i świadome wprowadzanie czytelnika w błąd. Wydaje się, że Ingardenowska koncepcja zawieszenia niewiary, musi ustąpić aktowi wiary, gdy mowa o Zagładzie. Z drugiej jednak strony, Ozick podkreśla, że literatura nie może udawać, że ma jakiś związek z historią, a jeśli autor świadomie lub nawet nieświadomie próbuje to zasugerować, jest oszustem. Historia funkcjonuje na całkowicie innych zasadach niż literacka wyobraźnia, inna też jest jej funkcja:

Powieściopisarz nie jest socjologiem, dziennikarzem, demografem ani imitatorom rzeczywistości i nie ma właściwie znaczenia to, że w książce reprezentanta skruszonego i przepełnionego poczuciem wstydu „drugiego pokolenia” usprawiedliwieniem okazuje się coś, co jest groteskowo nietypowe. Wszystkie postacie, co do jednej, funkcjonują tak, jak chcą, przybierają dowolną formę [...] Dzieło fikcji literackiej z definicji nie może dopuścić się zdrady wobec historii. Od powieści nie można też oczekiwać, żeby spełniała funkcję kamery²⁸⁵.

Zaznaczona przez Ozick silna opozycja, która jej zdaniem, najlepiej charakteryzuje związek między historią a literaturą Holocaustu to zagadnienie, które nieustannie powraca przy okazji analizy poszczególnych powieści o Zagładzie. Konflikt między faktograficznością wydarzenia a jego literackim wyobrażeniem trwa od VIII w p.n.e. i towarzyszył już Homerowi. Arystoteles w *Poetyce* określił istotę literatury, zwalniając pisarza z obowiązku przedstawiania rzeczywistych wydarzeń na rzecz wydarzeń prawdopodobnych. Czy zatem należy zrezygnować z poszukiwania „prawdy” w literaturze? Wydaje się, że odpowiedź na to pytanie należy do czytelnika. Jak przekonuje Sidra DeKoven Ezrahi cały ciężar spoczywa właśnie na odbiorcy, który zmuszony jest do samodzielnego wypełniania luk, zostając mianowany „arbitrem

²⁸⁵ C. Ozick, *Prawa historii i...*, s. 92.

wierności historycznej”²⁸⁶. Ostatecznie jednak istniejący konflikt (literatura Holocaustu a historia) słabnie wraz z upływającym czasem – odchodzeniem twórców ocalałych z Zagłady i pojawianiem się pisarzy zainteresowanych tematem, ale pozbawionym doświadczenia Holocaustu. Temat, jak wiele innych, stopniowo ulega mityzacji, domagając się nowych przedstawień, dopuszczając wiele interpretacji.

Jeszcze przez chwilę odroczę „nadejście” *Mesjasza ze Sztokholmu*, aby nieco nakreślić literackie pole działań Cynthii Ozick. Nie podejmę się w tym miejscu wnikliwej analizy, a jedynie spróbuję wskazać pewne niuanse. Wykorzystam w tym celu opowiadanie *The Shawl (Szal)*, czyli opowieść o Rosie, jej malutkiej córeczce Magdzie i siostrzenicy Stelli, które w środku zimy prowadzone są do obozu koncentracyjnego. Jediną ochronę stanowi szal, który spełnia rolę ochronnego kokona dla Magdy. Zapewnia ciepło, jest schronieniem, jedynym znanym i przyjaznym elementem nowej, zagrażającej przestrzeni. Gdy Stella na chwilę zabiera szal, aby się ogrzać, niemowlę zaczyna krzyczeć, zostaje odebrane matce i zabite. Istnieje także nowa wersja opowiadania, której akcja toczy się w Stanach Zjednoczonych, już po wojnie.

Przed wszystkim warto zwrócić uwagę na sposób, w jaki pisarka stara się wykreować postacie bez włączania wątku autobiograficznego, choć pokusa z pewnością była silna. Sympatyzuje z bohaterami, mimo że o Rosie trudno powiedzieć, aby była przyjemną personą, kiedy z jej ust padają obraźliwe słowa o Żydach z getta warszawskiego. Ponad wszystko jest jednak matką, dotkniętą utratą córeczki. W *Szalu* bez wątpienia najważniejszy jest język. Za jego pomocą tworzone jest rozdarcie świata Rosy. Znamienne stają się słowa wypowiedziane przez starego Żyda o nazwisku Persky, który przed wojną wyemigrował z Polski i próbuje zaprzyjaźnić się z bohaterką: „moja Warszawa to nie to samo, co Twoja Warszawa”. Te słowa wskazują na obcość doświadczenia Holocaustu w Ameryce i w konsekwencji – poczucie wyalienowania Rosy. Wspomniane różnice w perspektywie różnych ujęć Warszawy, pobrzmiewają echem w wystąpieniu Ozick z 1997 roku: „Wasz Napoleon może nie być moim Napoleonem, ale realność Napoleona nie budzi kontrowersji”²⁸⁷. Perspektywa spojrzenia zależy bowiem od osobistych i pokoleniowych doświadczeń, ale także od kręgu kulturowego, w którym żyjemy. Jak przekonuje, wspomniana już, Sidra DeKoven Ezrahi

²⁸⁶ S. DeKoven Ezrahi, *Holokaust a zmieniające się granice sztuki i historii*, przeł. M. Michalski, [w:] „Literatura na Świecie” 2004 nr 1-2, s. 164

²⁸⁷ C. Ozick, *Prawa historii i...*, s. 83.

nasze wyobrażenia o jakimkolwiek traumatycznym wydarzeniu historycznym w dużej mierze zależą od tego, „jak historykom i pisarzom uda się przedstawić to wydarzenie w naszym obszarze kulturowym”²⁸⁸.

Nadszedł czas, aby do niniejszej dysertacji wprowadzić *Mesjasza ze Sztokholmu*, czyli niezwykle interesującą, pod różnymi względami, powieść autorstwa Cynthii Ozick, wydaną w 1987 roku. Powierzchnownie, można byłoby uznać ją za niezbyt udaną opowieść detektywistyczną, czy nawet kryminalną, która przyciąga czytelnika postacią Brunona Schulza i legendą o jego zaginionym dziele *Mesjaszu*. Nic bardziej mylnego. Tymoteusz Skiba²⁸⁹, w swojej recenzji zastosowaną strategię nazwał „creative writing”, a jej wyznacznikami uczynił: oryginalność tematu, języka, stylu i konstrukcji fabuły. Nie ma wątpliwości co do wyjątkowości *Mesjasza ze Sztokholmu*. Sama strategia pisarska wydaje się odtwarzać oniryczny świat opowiadań Schulza. Ozick uwikłała Schulza w swej opowieści pod wieloma względami. Sama koncepcja poszukiwania *Autentyku*²⁹⁰, pojawiła się już wcześniej w *Patrz pod: Miłość*. Podobny zamysł, ale zupełnie różne jego realizacje.

Gdyby oceniać książkę pod względem rzetelności, można dopatrzeć się wielu uchybień²⁹¹. Brian R. Banks²⁹² zarzuca jej zbytnią swobodę w przedstawieniu postaci Schulza. Jedno zdaniem oprócz umieszczenia jego portretu na okładce i kilku cytatów, nie sposób doszukiwać się niczego Schulzowskiego. Dodatkowo Banks zwrócił uwagę na nierzetelność jakiejś jego zdaniem dopuściła się Ozick, sprawiając wrażenie jakby nie była świadoma, że Drohobycz nie leży już w Polsce. Aleksander Fiut natomiast wytyka autorce niedostateczne zainteresowanie tematem. Badacze związani z Schulzem są świadomi wątku sztokholmskiego w biografii drohobyżanina. Temat, choć później niż Ozick, podjął Jerzy Ficowski²⁹³ w swoim artykule, opowiadając o komplikacjach związanych z poszukiwaniem *Mesjasza*. Autorka swój pomysł oparła natomiast jedynie na zasłyszanych, w trakcie swojego pobytu w Sztokholmie, pogłoskach o tym, że rękopis został odnaleziony właśnie w tym mieście. Książka zdecydowanie jednak, wykorzystując słowa Ozick, podlega prawom wyobraźni – nie prawom historii. Wyobraźnia rządzi

²⁸⁸ S. DeKoven Ezrahi, *Holokaust a zmieniające się granice...*, s. 165.

²⁸⁹ T. Skiba, *Popiół ze Sztokholmu*, [w:] „Schulz/Forum” 2015 nr 5, s. 154.

²⁹⁰ Za *Autentyk* uznać należy zaginione dzieło Schulza – *Mesjasz*.

²⁹¹ Warto zaznaczyć, że pisząc o uchybieniach, mam na myśli niespójności wskazywane przez badaczy. Nie formułuję w tym miejscu własnej opinii.

²⁹² Zob. B. R. Banks, *Poza granicami: Bruno Schulz w języku angielskim*, przeł. M. Maryl, [w:] „Teksty Drugie” 2008 nr 6, s. 239-251.

²⁹³ Zob. J. Ficowski, *W oczekiwaniu Mesjasza*, [w:] tenże, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002.

światem przedstawionym. Kreacja stanowi jej fundament. Wszak główny bohater wymyśla swoją tożsamość. Sam wybrał sobie imię i nazwisko: Lars Ademening (ademening, czyli sens), a za swego ojca uznał Brunona Schulza. W *Mesjaszu ze Sztokholmu* nikt nie jest tym, za kogo się podaje:

[...] Kolejny samozwaniec uchodźca. Proszę mi wierzyć, to nic nowego! Połowa moich klientów sfabrykowała swoje biografie. Podróbki. Kiedy wkracza tu Polka lub Polak w odpowiednim wieku, zawsze okazuje się, że tam, w Warszawie, byli znanymi profesorami uniwersyteckimi. Każdy Węgier był kiedyś ambasadorem w Argentynie. Najgorsi są Francuzi. Nie zjawił się u mnie jeszcze taki, któremu Sartre nie zawdzięczałby zainteresowania Talmudem²⁹⁴.

Niezwykle ciekawy to świat, zbudowany z samozwańców, podróbek i fałszywek. Doktor Eklund to tak naprawdę Alter Eckstein, a Adela podaje się za Elkę Vaz. Nikomu nie można wierzyć, bo każda postać odgrywa rolę, dostosowując się do sceny. Cała koncepcja powieści oparta jest na mistyfikacji i metamorfozie (schulzowskiej transformacji). Podobnie jak u Grosmana, wszystko jest ulotne, prowizoryczne, chwilowe, świat powstaje w „mgnieniu oka”, domaga się wciąż kolejnych „zmyśleń”, które pozwolą dobrać opowieści do końca. Niepewny status świata wywodzi się od pogłoski, że gdzieś po Szwecji krąży zaginiony *Mesjasz* Schulza. Lars, jako jego syn i jedyny spadkobierca, uczy się języka polskiego, aby poznawać dzieła ojca w oryginalnym języku. Gdyby rozpatrywać *Mesjasza ze Sztokholmu* jako powieść psychologiczną, można byłoby pokusić się o studium przypadku, po uprzedniej diagnozie: obsesja, schizofrenia czy zaburzenia dysocjacyjne? Z pewnością jednak główny bohater to postać nade wszystko żyjąca w świecie słowa. Redaktor, samotnik, ekscentryk staje się łatwą ofiarą dla spisku, jako że tylko szaleniec mógłby uwierzyć w *Mesjasza*.

Schulzowska metoda przejawia się w samej konstrukcji losu głównego bohatera. Lars początkowo opętany ideą Schulzowskiego synostwa, nieprzystający do świata, jest o wiele ciekawszą, bardziej złożoną postacią niż Lars po unicestwieniu „ojca”²⁹⁵. Swoista metamorfoza uczyniła z niego „puste naczynie”. Pozbawiony wykreowanej tożsamości, paradoksalnie przestaje być sobą. Zaczyna produkować recenzje, które spodobały się czytelnikom, pnie się po szczeblach kariery, rezygnuje z maszyny do

²⁹⁴ C. Ozick, *Mesjasz ze Sztokholmu*, przeł. Joteł, Poznań 1994, s. 34.

²⁹⁵ Unicestwienie ojca odbywa się tutaj poprzez spalenie „odnalezionego” rękopisu *Mesjasza*. W ten sposób bohater rozprawia się z mrzonkami dotyczącymi Schulzowskich korzeni i rezygnuje z wykreowanej na ich podstawie tożsamości.

pisania na rzecz komputera. Jego metamorfoza odzwierciedla prawidła rządzące światem Schulzowskich opowiadań. Odejście starego porządku i zastąpienie go nowoczesnością, pozorem normalności, oznacza jałowość.

Światem rządzi realizm magiczny. Bohaterowie są mgliści, niedookreśleni, widmowi. Przestrzeń natomiast ogranicza się do kilku miejsc – mieszkanie Larsa, siedziba redakcji, księgarnia Heidi, Biblioteka Akademii. Wszystkie te miejsca wydają się zamknięte, ciasne, ciemne, klaustrofobiczne, potęgują aurę tajemniczości. Spełniają funkcję pułapki, matni, odzwierciedlając sytuację, w jakiej, na własne życzenie, znalazł się bohater. Najszerzej opisane zostało biuro redakcji, które funkcjonuje poza czasem. W nieremontowanym od osiemdziesięciu lat budynku, na Starym Mieście, w dawnej lokalizacji tawerny. Enklawa wykluczenia, rządzona przez nie-czas. Dział literacki znajduje się na najwyższym piętrze, a dostać do niego można się za pomocą windy. W redakcji nie obowiązują godziny ani normy pracy. Pracownicy śpią w ciągu dnia lub prowadzą literackie dysputy przy filiżance kawy albo kieliszku wódki, a piszą wieczorami i w nocy. Przestrzeń została zaprojektowana jako swego rodzaju „kotwica”, spełniająca funkcję miejsca, do którego zawsze można przyjść, jeśli nie ma się gdzie podziać.

Czytelnik zdobywa przepustkę do świata *Mesjasza ze Sztokholmu*, po odczytaniu motta – cytatu z *Traktatu o manekinach*:

Mój ojciec był niewyczerpany w gloryfikacji tego przedziwnego elementu, jakim była materia. - Nie ma materii martwej – nauczał – martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznane formy życia. Skala tych form jest nieskończona, a odcienie i niuanse niewyczerpane. Demiurgos był w posiadaniu ważnych i ciekawych recept twórczych. Dzięki nim stworzył on mnogość rodzajów, odnawiających się własną siłą. [...] ²⁹⁶.

Przyjmując Schulzowską „logikę”, należy całkowicie zawiesić niewiarę i wyzbyć się wszelkich wątpliwości, co do ułudy świata. W *Mesjaszu ze Sztokholmu* Lars z pewnością jest synem Schulza, a Adela jego córką, fantomatyczny Sztokholm bez wątpienia przypomina Drohobycz, a *Mesjasz* rzeczywiście został odnaleziony. Ten zabieg, nadbudowywania opowieści, dopisywania na bieżąco kolejnych jej wersji, przypomina „przepisywanie” historii. Zupełnie jakby Ozick na zapisanej już karcie, „nadpisywała” swoją opowieść. Z pewnością do czynienia mamy z kolejnym przykładem

²⁹⁶ C. Ozick, *Mesjasz ze...*, s. 7.

postmodernistycznego palimpsestu.

Wiele spornych kwestii zostało już wyjaśnionych, należy więc zadać zasadnicze dla dalszych rozważań pytanie: jaki związek ma ta powieść z Holocaustem? Tymoteusz Skiba proponuje dwa kierunki, które mogą poprowadzić czytelnika przez lekturę. Jeden z nich, jego zdaniem znacznie ciekawszy, polegałby na rozpoznaniu motywów schulzowskich i zagłębieniu w mit księgi. Drugi opiera się na perspektywie Holocaustu. Moim zdaniem, Ozick uczyniła te dwa wątki równoległymi i nie sposób wykluczyć żadnego z nich. Cała opowieść uległaby bowiem krzywdzącemu spłaszczeniu. Nieco bardziej sprawę komplikuje Aleksander Fiut, dla którego *Mesjasza ze Sztokholmu* można odbierać w różnych perspektywach²⁹⁷: psychologicznie – przez pryzmat obłędu głównego bohatera, socjologicznie – jako próbę stworzenia tożsamości po doświadczeniu wojny, wreszcie zaś kulturowo – jako zetknięcie doświadczonej Europy Środkowej i Wschodniej z racjonalistyczną, chłodną Europą Zachodnią. Nie ma jednak wątpliwości, że nade wszystko to perspektywa schulzowska jest tu niezwykle istotna dla strategii opowiadania o Holocaustie, a wybór postaci nie jest, jak mogłoby się wydawać, przypadkowy:

[...] tragiczny los Schulza i równie tragiczny los jego ostatniej, zaginionej powieści stają się [...] materiałem fabularnym, jak i wyrazistą figurą Zagłady²⁹⁸.

Nie uważam określenia „figura Zagłady” za fortunne w przypadku prozy Ozick, która zrywa przecież z figuratywnością, cały ciężar przerzucając na wyobraźnię, ale bez wątplenia jest niezwykle celne w kontekście obranej strategii opowiadania o Holocaustie. W *Mesjaszu ze Sztokholmu* pojawia się bowiem więcej figur: ojciec, tytułowy *Mesjasz*. Niepozorny artysta z Drohobycza nie występuje tu jako jednostka, ale jedno z charakterystycznych widm przypominających o Zagładzie nie tylko jako o akcie ludobójstwa, ale także zniszczenia dorobku kultury żydowskiej - w tej funkcji pojawia się *Mesjasz*. Jego nie jest jednoznaczna i jednowymiarowa. Z jednej strony występuje jako żydowska rzecz, z drugiej jako legendarne zaginione dzieło życia, z trzeciej jako przedłużenie obecności. Ta ostatnia, wskazana przeze mnie funkcja, sugeruje nieomknięcie biografii i pozwala na uzupełnienie jej zmyśloną wersją. Jak

²⁹⁷ Zob. A. Fiut, *Schulz jako bohater literacki*, [w:] *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*. Pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, W. Panasa, Lublin 2003, s. 506.

²⁹⁸ Tamże, s. 499.

powiedziałyby Ozick: „To już nie historia, ale wyobraźnia. Historia została domknięta i można byłoby na tym zakończyć”²⁹⁹. *Mesjasz* spełnia jeszcze jedną, niewspomnianą przeze mnie, rolę. Urasta do rangi mitu i w tym wymiarze odczytywane może być jako oczekiwanie na przyjscie Zbawiciela. Aleksander Fiut wskazuje na „autobiografizm kreacyjny”³⁰⁰, który „przedziera się w kreację quasi-biograficzną”³⁰¹, wysnutą wprost z zaginionego dzieła Schulza. Istotne, że uznaje to za wrodzoną właściwość tego dzieła, drzemący w nim potencjał, a nie literacką nadinterpretację.

Mesjasz ze Sztokholmu w oczywisty sposób uwikłany jest w Holokaust. Cynthia Ozick, podobnie jak Grosman, jako ocalona z Zagłady, szuka sposobu na rozliczenie się z odziedziczoną traumą i konfrontację z doświadczeniem przodków. Umożliwia jej to filozofia twórcza Schulza, u którego to, co prawdziwe i bolesne, nie może objawić się inaczej niż za pomocą czarnego humoru i autoparodii. Zabieg „przepisywania” Schulza nazwać można „sfabularyzowaną konkretyzacją procesu lektury dzieła Schulza”³⁰². Strategia ta z jednej strony opiera się na uproszczeniach i spłaszczeniach w odniesieniu do fabuły i bohaterów, z drugiej na dekonstruowaniu sensów, a ponad wszystko na wykorzystaniu potencjału dwóch Schulzowskich technik: kolażu i palimpsestu. Autorka w swojej powieści odtwarza proces czytania dzieł Schulza, który polega na próbie uchwycenia wymykającego się wciąż sensu. Artysta z Drohobycza urasta do rangi postaci symbolicznej. *Mesjasz ze Sztokholmu* nie próbuje zatem uzupełnić, a tym bardziej zrekonstruować biografii Schulza. W centrum zainteresowania znajduje się zaginiony rękopis, który spełnia tutaj dodatkową funkcję. Jego znamieny tytuł odwołuje się do nadziei związanej z oczekiwaniem na nadejście Mesjasza. Funkcjonuje w tej przestrzeni jako apokryf – nieapokryf.

Świat oparty na mistyfikacji może w pełni zaistnieć tylko wówczas, kiedy zatrą się granice między autentyką i falsyfikatem. Nieistotny wydaje się zatem status odnalezionego *Mesjasza*, nawet gdyby miał się okazać jedynie artystycznym przeblyskiem geniuszu Doktora Eklunda. Spełnia funkcję przypowieści zapisanej językiem symboli, prowokując pytanie: Czym jest prawda? Odpowiedź może nie być zadowalająca, bowiem trudno mówić o prawdzie, kiedy do czynienia mamy jedynie z jej ludzącymi pozorami.

²⁹⁹ Parafraza wielokrotnie powtarzanego sformułowania: „I na tym sprawa się kończy, a przynajmniej skończyć się powinna”. (C. Ozick, *Prawa historii i...*)

³⁰⁰ A. Fiut, *Schulz jako bohater...*, s. 499.

³⁰¹ Tamże.

³⁰² Tamże, s. 504.

4. Literackie kryptologie

4.1 *Pensjonat i Ptasie ulice* Piotra Pazińskiego

W swojej rozprawie często odwołuję się do pamięci drugiego pokolenia – określanej mianem postpamięci i związanych z nią strategii mówienia o Holokauście, będących próbą przewyciężenia milczenia rodziców, wynikającego z przeświadczenia o „niewypowiadalności” doświadczenia i przepracowania „odziedziczonej” traumy. Wraz z upływającym czasem, doświadczenie Zagłady, wbrew powszechnym przeświadczeniom o tym, że zazwyczaj „czas goi rany”, staje się coraz bardziej „drażniące” dla kolejnych pokoleń. Obecnie do głosu dochodzi już trzecie pokolenie, za którego przedstawiciela należy uznać właśnie Piotra Pazińskiego.

Jak wspominałam we wstępie teoretycznym, w kontekście trzeciego pokolenia nie mówi się już o dojmującym uczuciu „obciążenia” traumą i pracą żałoby. Jak twierdzą badacze – można nawet stwierdzić, że zostały one przepracowane pomiędzy drugą a trzecią generacją. Z pewnością jednak nie wiąże się to z zupełnym lekceważeniem czy odcięciem od przeszłości. Nadal istnieje potrzeba mówienia i pisania o Zagładzie, chociażby jako historycznym fakcie, którego świadomość ma wpływ na kształtowanie tożsamości żydowskiej. Przeszłość, pamięć, historia stają się tematami prozy Pazińskiego.

Przed przyjrzeniem się jego warsztatowi pisarskiemu, warto wspomnieć o inspiracjach pisarza, które wpłynęły na powstanie *Pensjonatu* (2009). Okazuje się, że Paziński, podobnie jak Bieńczyk, odwołuje się do istniejącej przestrzeni, wykorzystując genealogię jej powstania i historię funkcjonowania. Na kartach swojej powieści umieszcza podwarszawski pensjonat („Śródborowianka”), który przed wojną gościł wielu żydowskich kuracjuszy, a po wojnie – stał się enklawą dla ocalałych z Zagłady. W *Pensjonacie* Paziński odwołuje się do własnych dziecięcych wspomnień. Z tego może wynikać strategia pisarska, która „odrealnia” miejsce, czyniąc z niego płaszczyznę spotkania z duchami z przeszłości. Podobnie dzieje się w *Ptasich ulicach*. Pisarz w doskonały sposób tworzy świat, który sytuuje się na granicy snu i jawy, stając się jednocześnie swoście rozumianą kryptą pamięci. Nie sposób nie dostrzec inspiracji poetyką *Sanatorium pod Klepsydrą* Schulza.

Proza Pazińskiego skłania do rozważań na temat przestrzeni naznaczonej brakiem

i traumą, napiętnowanej przez doświadczenie Holokaustu. Graniczny charakter wspomnianego wydarzenia prowadzi do zatarcia granic w obrębie tradycyjnych wartości i pojęć. W konsekwencji, przestrzeń przestaje być postrzegana jako siatka odniesień, powiązanych ze sobą punktów. Same określenia „umiejscowienie”³⁰³, usytuowanie tracą swoją zasadność na rzecz postulowanej przez Michela Foucaulta „rozciągłości”. Zmiana w ujęciu przestrzeni przyczyniła się do powstania pojęcia „heterotopie”, w rozumieniu, miejsc, które: „[...] posiadają osobliwą właściwość pozostawania w relacji z wszystkimi innymi miejscami (eplacements), ale w taki sposób, że zawieszają, neutralizują lub odwracają zastany układ relacji, które jest przez nie wskazywany lub odzwierciedlany”³⁰⁴. Swoistą heterotopią, w prozie Pazińskiego, staje się stacja kolejowa. Tory stanowią tu istotny ekwiwalent żydowskiego losu. Autor *Ptasich ulic* i *Pensjonatu* buduje przestrzeń balansującą na granicy mglistej rzeczywistości, przeplatanej wspomnieniami, pamięcią³⁰⁵, nie-obecnością tych, którzy odeszli i migotliwą obecnością tych, którzy jeszcze żyją. Współistnienie różnych światów i przestrzeni wywołuje problemy z czasowością. Trudno (oczywiście tylko pozornie) w tym przypadku rozstrzygnąć, czy czas stoi w miejscu, nakłada się na siebie, czy może przeciwnie – rozciąga się i rozwidla, tworząc płaszczyznę alternatywnej rzeczywistości, która więzi tych, którzy stali się ofiarami swoistej pętli pamięci:

- Od dawna? - czyjś głos wyrwał Jakuba z zadumy.

- Od dawna? - odpowiedział pytaniem. Gdyby nie słońce, które nie zmieniło pozycji na niebie, można by uznać, że minęły całe godziny.

Garbaty staruszek w jarmulce sprecyzował swoje pytanie:

- Od ilu lat pan tu chodzi?

- Od ilu lat? - zdziwił się Jakub. - Przecież dopiero co wyszliśmy.

- Dopiero co? - staruszek obruszył się. - Jak może być? Dopiero co to ja rozmawiałem z cadykiem. Ile to już lat będzie, jak on umarł?³⁰⁶

Praca pamięci jest nieustannie zaburzana przez proces zapominania, ulega częściowemu zatarciu, zamazaniu, w tekście ujawniającym się poprzez luki, wyrwy i właśnie – zapętlenia. Rozważaniom na temat prozy Pazińskiego towarzyszyć będzie

³⁰³ Rozważania na temat przestrzeni za: M. Foucault, *Inne przestrzenie*, [w:] „Teksty Drugie” 2005 nr 6.

³⁰⁴ Tamże, s. 120.

³⁰⁵ Warto zastanowić się nad charakterem prezentowanej pamięci. Postawię ryzykowną tezę, że Paziński posługuje się pamięcią protetyczną.

³⁰⁶ P. Paziński, *Ptasie ulice*, Warszawa 2013, s. 33.

przeplatanie się teorii, bliskich pisaniu (p)o Holokauście, dotyczących przestrzeni, traumy, pamięci, a także widmowego sposobu ujmowania świata (widmontologia). Na tym etapie można jedynie domniemywać, która z nich okaże się dominującą w tekstowym świecie *Ptasich ulic* i *Pensjonatu*.

Analizę współistnienia światów w powieściach Pazińskiego warto rozpocząć konstatacją:

Przecież wie pani, czym jest objawienie. [...] To wtrącenie się innego świata w ten nasz. Przeważnie współistniejemy spokojnie, ale czasem oba światy stykają się i następuje kataklizm³⁰⁷.

Autor na kartach *Pensjonatu* w doskonały sposób buduje przestrzeń osobną, enklawę, której istnienie rozsadza spójność istniejącego świata. Tytułowy pensjonat staje się azylem dla ocalałych z Holokaustu. Samo jego ulokowanie sugeruje, że przynależy do świata skazanego na zapomnienie. Poza ustanowionym porządkiem, wytrącony z rytmu życia, na uboczu. Zewsząd otoczony zielenią, jako swoisty matecznik:

Zawsze chciał stanowić enklawę w enklawie, być wyłączonym z natury i dziejów i żyć w utajeniu, podług własnych prawideł. Jak gdyby na przekór całej epoce, wszystkim czasom, które starały się go unieważnić i zepchnąć razem z domem w przeszłość³⁰⁸.

Zaburza istniejący porządek, jedynie pozornie dostosowując się do otoczenia zdominowanego przez domy wypoczynkowe i wczasowe. Stanowi przykład miejsca – nie-miejsca, śladu po przeszłości, namiastki obecności. Funkcjonuje jako swoista *krypta*³⁰⁹ pamięci. To określenie, zaczerpnięte z psychoanalitycznego kierunku rozważań o tym, co ukryte i zamaskowane wydaje się doskonale charakteryzować autorskie metody stosowane w postmodernistycznych powieściach dotyczących tematu Holokaustu. Pojęcie „krypty” odwołuje się tu do świadomości, a dokładniej nieświadomości, złożonej z treści dziedziczonych po przodkach („Moja przeszłość tkwi we mnie głęboko, lecz kiedy staram się do niej dotrzeć, natrafiam na pustkę, jakbym urodził się wczoraj, a

³⁰⁷ T. Pynchon, *49 idzie pod młotek* (1966) (tłum. P. Siemion). Cytowane za pośrednictwem: B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, Kraków 2012, s. 105.

³⁰⁸ P. Paziński, *Pensjonat*, Warszawa 2010, s. 9.

³⁰⁹ Pojęcie wypracowane w ramach psychoanalitycznego ujęcia dyskursu ukrytego, zamaskowanego, zniekształconego przez Nicolasa Abrahama i Marię Torok, szerzej opracowane w książce ich autorstwa: *Cryptonymie. Le Verbier de l'homme aux loups*, Paris 1978.

wszystko, co dawniej się wydarzyło, było tylko gąszczem cienistych obrazów, zetlałych i rozsypanych w drobiny atomów [...]”³¹⁰). Wyjaśniając:

Przyczyną takiego stanu rzeczy są zazwyczaj okryte milczeniem tajemnice rodziców, o które po prostu nie należy pytać oraz rodzinne niewyjaśnione sprawy (tzw. grzechy przodków). Sekrety rodzinne stają się widmem (*phantome*) przekazywanym z rodziców na dzieci, jednak nie zostaje ono przekazane dziecku poprzez wypowiedzenie, lecz właśnie przez zatajenie, ukrycie jakiejś wstydlivej wiadomości. W związku z czym dziedziczy się raczej niewiedzę (*nescience*), a ta staje się obcym ciałem zamieszkującym wnętrze podmiotu. Wobec czego widmo nie powstaje przez wyparcie, lecz poprzez to, co niewypowiedziane [...]”³¹¹.

Okazuje się, że większy potencjał mitotwórczy, a co za tym idzie, bardziej drażniące dla świadomości jest nie to, o czym się mówi, ale to, o czym się milczy. Proza Pazińskiego zaś wydaje się pod tym względem aż nadto „przegadana”, ale jak się zaraz okaże, jedynie pozornie. Warto przyjrzeć się w tym względzie kondycji samych „kuracjuszy” i treści ich rozmów. W tym celu dokonam krótkiej analizy.

Przebywanie w pensjonacie, oprócz konotacji z azylem, miejscem bezpiecznym, kojarzy się również z zamknięciem. Szczególnie, że tytułowy dom wczasowy nie stanowi już miejsca sezonowego wypoczynku. Bardziej przypomina Dom Spokojnej Starości. Wystarczy przyjrzeć się jego mieszkańcom, starszym ludziom, pochłoniętym wspomnieniami, którzy z jednej strony pragną uwolnić się od ciężaru przeszłości, z drugiej – jako jeszcze żyjący świadkowie – czują potrzebę podzielenia się opowieścią. Utknęli w pętli własnej pamięci. Tęsknią, rozpamiętują, kurczowo trzymają się życia. Na próżno jednak wśród ich opowiadań szukać tych dotyczących prywatnych historii. Zajmują ich głównie rozważania o polityce, religii, żydowskim losie, czasach świetności pensjonatu:

Wszędzie rejwach i szum i niekończące się dyskusje nad ciastkami i kawą. Jakby nic innego nie mieli już do roboty i tylko swoją czczą gadaniną chcieli wylepić na nowo kształt najlepszego ze światów³¹².

Narrator wskazuje na performatywny charakter mowy. Żydowscy starcy próbują ochronić przeszłość przed zapomnieniem, nieustannie powołując ją do istnienia poprzez

³¹⁰ P. Paziński, *Pensjonat*, s. 103.

³¹¹ Cyt. za: A. Marzec, *Widma, zjawy i nawiedzone teksty - hauntologia Jacques'a Derridy, czyli o pośmiertnym życiu literatury*, [w:] *Wymiary powrotu w literaturze*, red. M. Garbacz i inni, Kraków 2012, s. 256.

³¹² P. Paziński, *Pensjonat*, s. 81.

snucie opowieści. O tym, że ktoś zginął, został wywieziony, wspominają mimochodem, nie rozwijając wątków. Wyłania się swoisty przekrój losu Żydów. Mieszkańcy³¹³ pensjonatu tworzą swoisty żydowski inwentarz, próbując ocalić przed zapomnieniem tych, których już nie ma. Funkcję tę doskonale pełni książka telefoniczna, która wielokrotnie powraca na kartach powieści Pazińskiego. Potrzeba gromadzenia, przechowywania staje się wspólna bohaterom *Pensjonatu* i *Ptasich ulic*. Do czego powrócę jeszcze w dalszej części.

Powiernikiem żydowskiej sprawy i spadkobiercą żydowskich rzeczy staje się główny bohater, jako przedstawiciel trzeciego pokolenia po Holokauście - obdarzony postpamięcią. Choć w tym przypadku to pojęcie nie dość trafnie określa jego kondycję. Wydaje się bowiem, że nie on przemawia w swoim imieniu, czy nawet w imieniu swojego pokolenia (czyli z zewnątrz), ale raczej z wnętrza. Warto w tym miejscu odwołać się do wspomnianego już terminu pamięć protetyczna. Bohater wkracza do świata żydowskiego na równych prawach, mimo swojego młodego wieku i braku własnego doświadczenia Zagłady. Jego życie nie zostaje wprost naznaczone piętnem Holokaustu. Istnieje ono jednak jako „proteza”, z którą – z jednej strony - da się żyć i sprawnie funkcjonować w rzeczywistości, z drugiej jednak - jej obecność skłania do refleksji nad brakiem. Brakujący element, podobnie jak w przypadku utraty części ciała, a dokładniej „pamięć ciała” o posiadaniu tej części i uczucie, które intuicyjnie nazwę tutaj „tęsknotą”, wywołuje ból, który w tym przypadku należy nazwać fantomowym³¹⁴. Narrator *Pensjonatu* porusza się po świecie żydowskim, a raczej jego resztkach, pozostałościach, które skrywają się w tytułowym domu wypoczynkowym. Powraca do miejsca, które w dzieciństwie odwiedzał razem z babcią. Pokoleniowo nie przynależy do prezentowanego świata, ale funkcjonuje w jego obrębie w charakterze świadka, niejako „pojemnika na cudzą opowieść”³¹⁵. Powracam tym samym do rozważań zainicjowanych przez Abrahama i Torok. Rozszerzyłabym jednak prezentowaną strategię „brzuchomóstwa”, która moim zdaniem nie ogranicza się jedynie do sfery mowy, ale wkracza również do sfery działań. Teoria świadcząca o tym, że nie mówimy sami za siebie, ale z innymi, przez

³¹³ Użyte nazewnictwo podkreśla status żydowskich lokatorów pensjonatu, których nie można tu nazywać kuracjuszami. Wrosli w to miejsce, na zawsze naznaczyli swoją obecnością.

³¹⁴ Ból fantomowy: ból, który odczuwany jest w miejscu nieistniejącej (często amputowanej) kończyny lub w miejscu, które nie zostało dotknięte chorobą, w konsekwencji – nie może wywoływać rzeczywistego bólu. Nie sposób pominąć w tym przypadku dolegliwości spowodowanych, jak się wydaje, podobnymi czynnikami – zaburzeń psychosomatycznych. Istotne dla dalszych rozważań stanie się utożsamienie psyche (czyli psychiki) z some (czyli ciałem). Fantom powróci jeszcze w charakterze bytu fantomowego, czyli widma.

³¹⁵ A. Marzec, *Widma...*, s. 257.

innych, a nawet – inni mówią naszym głosem, a więc osobliwie ujmowany determinizm, nie stanowi novum. Wyzwanie stanowi jednak odkrycie, czym i jakim głosem jesteśmy. Narrator-bohater, w tym kontekście, przemawia głosem żydowskiego pokolenia, które doświadczyło Holocaustu. Można go z pełnym przekonaniem nazwać nawiedzonym przez widmo:

Już prawie nie słyszę ich słów, nie odróżniam głosów w ciemności, zlanych w jeden strumień tętniący we wnętrzu głowy. Jak nie potrafię spamiętać ich imion, nie umiem rozpoznać twarzy, których już prawie nie widzę i które zdają się czasem zarysem jednego oblicza, śladem jednej i tej samej maski³¹⁶.

Warto doprecyzować, czym jest widmo w przywołanej koncepcji, istotne, że łatwiej uczynić to przez zaprzeczenie: „ani esencja, ani egzystencja, widmo nigdy nie jest obecne jako takie”³¹⁷. Jego nie-obecność polega na częściowym, paradoksalnym ucieleśnieniu, które jednak nie przyjmuje żadnej materialnej formy. Nie można mu nawet przypisać czasownika „jest”, całkowicie wymyka się istnieniu. O ile widmo nie podlega żadnemu uczasowieniu, o tyle akt nawiedzenia przez widmo jest rozpatrywany w kategoriach historyczności.

W kontekście prozy Pazińskiego skłaniałabym się ku widmologicznej koncepcji Abrahama i Torok, nie porzucając jednak zupełnie Derridiańskiego ujęcia. Tekst sam w sobie stanowi bowiem ciekawy materiał hauntologicznych poszukiwań. Zawiera braki, luki, wyrwy, ślady, głosy przeszłości, które stanowią jego nieodłączne składowe, otwierają, a nie jak mogłoby się pozornie wydawać – zamykają możliwości odczytania tekstu.

Przywołane już wcześniej pojęcie „krypty” w doskonały sposób uzasadnia także, zastosowane przez Pazińskiego, mechanizmy nakładania się na siebie przestrzeni i czasów. Jedną z głównych cech krypty zasadza się właśnie na podważaniu linearności czasu, tworzeniu montażu przeszłości, teraźniejszości i przyszłości³¹⁸. Nawiedzony podmiot w ramach tej teorii podlega również dwóm podstawowym prawom: inkorporacji i introjekcji. Opierają się one na dostrzeganiu inności w sobie i strategiach osławiania, przysławiania tej inności:

³¹⁶ P. Paziński, *Pensjonat*, s. 81.

³¹⁷ Cyt. za: J. Momro, *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Warszawa 2014, s. 472.

³¹⁸ J. Momro, *Widmontologie...*, s. 369.

Z jednej strony podmiot poddany prawu introjekcji traktuje innego³¹⁹ jako innego, a zatem uwzględnia całą jego różnicującą wyjątkowość, z drugiej – owa inność zostaje wchłonięta przez „ja” w postaci paradoksalnej figury „żywego martwego”, wciąż jeszcze żyjącego, chociaż już uśmierconego, i na odwrót: już martwego chociaż wciąż obecnego w świecie żywych³²⁰.

Pojęcie krypty modyfikuje również istniejące opozycje: wnętrza – zewnątrz. A co za tym idzie, narrator-bohater chociaż znajduje się na zewnątrz świata żydowskiego, zdolny jest przemawiać z jego wnętrza, a raczej – wewnątrz przemawia przez niego (komplikując sprawę, paradoksalnie: wewnątrz przemawia z zewnątrz). Przejawia się w tym osobliwość podmiotu, który traci swoją indywidualność i jedność, na rzecz wielogłosu i permanentnego rozwarstwienia. Wskazane mechanizmy doskonale charakteryzują bohatera prozy Pazińskiego, którego kondycja dodatkowo skomplikowana jest przez płynne przechodzenie nie tylko między różnymi płaszczyznami, ale także odmiennymi rejestrami. Autorski zamysł uczynił go narratorem, który jednak traci swoją instancyjną moc, stając się jednym z bohaterów. Ujawnia się swoista walka o dominację między dwiema strategiami – mówienia z wnętrza i mówienia z zewnątrz.

Ponadto, pojęcie krypty w prozie Pazińskiego zyskuje dodatkowy wymiar. Potraktowane dosłownie doskonale obrazuje funkcję, jaką pełni mieszkanie pani Kamińskiej, czy pokój pani Teci. Stają się swoiście pojmowanymi kryptami cmentarnymi, jako przechowalnie dla przedmiotów-pozostałości po umarłych, ekwiwalenty martwego ciała:

Pani Tecia stanęła na środku swojego królestwa. Drobną, prawie niewidoczną, niewiele wyższą od stołu, na którym walały się buteleczki z lekarstwami i góry gazet. Gazety opisane na marginesach. [...] Tysięczne paczki, każda zawiązana sznurkiem, z metryczką z papieru w kratkę: styczeń, luty marzec, kwiecień..., poprzedni rok i paczka sprzed trzech lat. [...] Domowe archiwum, zakurzone przyzmy pożółkłego papieru, utykane wszędzie, gdzie tylko się da. Ważne artykuły! Całe życie zbieractwa. Porcelanowe serwisy. Skarby nigdy nieużywane. Szkoda używać, ale szkoda wyrzucić, jeszcze może się przydać, nie teraz, to kiedyś. [...] Elektroluks z mosiężnym okuciem i gumową rurą, martwy od czterdziestu lat. Zardzewiały czajnik, dziurawy materac zwinięty w rulon i wepchnięty na pawlacz, kożuch zjedzony przez mole, zaszyty w kawał prześcieradła. A na dnie zielony babciny mundur z Wojska Polskiego i furażerka z orzełkiem, którą miała na fotografii. Szmaty w paczkach, posortowane: len, bawełna, nylon i stylon. Do uszycia, a te gorsze do

³¹⁹ Już sam zapis świadczy o tym, że chodzi o „innego”, który stanowi integralną część świadomości, w przeciwieństwie do „Innego”, którego pojawienie się zawsze niesie pewne ryzyko dezintegracji.

³²⁰ J. Momro, *Widmontologie...*, s. 369.

gręplowania. A także rzeczy zimowe i letnie... [...] Przedmioty żywotniejsze od ludzi. Teraz opuszczone. Kto je pochowa, żeby nie poniewierały się na jakimś śmietniku? Grzebie się święte księgi, czemu nie wyprowadzić pogrzebu parze znoszonych butów?³²¹

Ujęcie tematu w prozie Pazińskiego nie wpisuje się w pełni w istniejące teorie dotyczące rzeczy i Zagłady. Zalewający nadmiar przedmiotów czyni z nich stotalizowany obraz tylko przy pierwszym spojrzeniu. Nie funkcjonują one jednak w całkowitym oderwaniu od kontekstu. Przedmioty urastają do rangi podmiotów. Nie wymaga się od nich użyteczności, tylko obecności. Ujęcie to nazwać można tożsamościowym. Rzeczy gromadzi się niejako, jako bliskich, tak też się je traktuje. Chociaż, w tym przypadku, nie mają one bezpośrednich konotacji z Zagładą, noszą na sobie jej piętno. Doświadczenie Holokaustu stało się bowiem udziałem ich użytkowników. Następuje zasadnicza zmiana reprezentacji w obrębie relacji człowiek-rzecz. Przedmioty zastępują swoich nieobecnych użytkowników, pełniąc rolę protagonistów. Nabywają tym samym potencjał performatywny³²². Nie funkcjonują jako ślad po kimś, kto ich używał, ale przedłużenie obecności. Człowiek umiera – przedmioty zostają. Samo przechowywanie rzeczy należących do umarłych, urasta do rangi ocalenia ich (umarłych) przed całkowitym zapomnieniem. Pani Teca w tym przypadku odgrywa rolę strażnika-antykwariusza. W swojej kolekcji posiada wiele pamiątek po tych, którzy odeszli, także po babci bohatera. Gromadzi, aby przekazać je temu, kto będzie potrafił odpowiednio o nie zadbać, a raczej temu, komu się one należą. Okazuje się bowiem, że rzecz sama wybiera sobie właściciela.

Podobne podejście do przedmiotów ukazuje jedno z opowiadań *Ptasiego domu*, *Mieszkanie*:

Prawdę mówiąc, panował tu trudny do pojęcia bałagan. Moje spojrzenie padło na dywan. Zrolowany i wepchnięty pod szafę, wyglądał jak rozplaszczony trup węża, któremu dla pewności obcięto głowę i koniec ogona. Wszędzie walały się ubrania. Palta, sukienki i garnitury zdjęto z wieszaków i poukładano na krzesłach albo rzucono jak popadnie. Tworzyły stożkowate chybotliwe pryzmy wysokości człowieka. Zauważyłem też ileś kompletów pościeli oraz z tuzin piernatów i poduszek, niemal bez wyjątku w strzępach. [...] Na stołkach, w pudłach i na wpół otwartych walizkach złożono części bielizny szczipione ze sobą sprzączkami, agrałkami i troczkami, a także buty, pantofle, damskie czółenka i męskie półbuty. Powiązane szpagatem, wyglądały jak żywe istoty o wielu odnóżach, gotowe rozpełznąć się po całym mieszkaniu. Kiedy na nie patrzyłem, trwały w uśpieniu, ale byłem pewien, że gdy tylko wyjdę z pokoju,

³²¹ P. Paziński, *Pensjonat*, s. 18-19.

³²² Za: Bożena Shallcross, *Rzeczy i Zagłada*, Kraków 2010, s. 51-52.

ruszą przed siebie, pokonają kolejne centymetry podłogi, dotrą na klatkę schodową, a potem, wlokąc za sobą zasupłane sznurowadła, ześlizgną się na parter i poczołgają po moich śladach³²³.

Wymienione w powyższym fragmencie rzeczy znajdowały się w domu zmarłej doktor Kamińskiej. Ich „właścicielka”³²⁴, jak należałoby tradycyjnie określić istniejącą zależność, leży nieruchoma, podczas gdy pozostawione przedmioty szykują się do migracji. Następuje zaburzenie relacji między człowiekiem a rzeczą. Przedmioty przestają być krępowane jarzmem przynależności, rozpoczynają poszukiwania kogoś, kto się nimi zaopiekuje. Rola przedmiotów w powieściach o Holocauście jest trudna do jednoznacznego zinterpretowania. Podobnie jak wiele innych kategorii, wymyka się tradycyjnym przyporządkowaniom. Istotne, że przedmiotów nie sposób w tym przypadku traktować jako relikwii przeszłości, bliżej im do artefaktów. Stają się nośnikami sensu. Ich istnienie nie jest w żaden sposób zależne od kondycji użytkownika. Dlatego tak ważny jest akt segregacji, jakiego dokonuje doktor Kamińska przed ostatecznym odejściem, wiedząc, że pozostawia po sobie tak wiele przedmiotów. Szczególnie, że niektóre z nich miały swój udział w odtwarzanych przez nią rytuałach.

W prozie Pazińskiego nie następuje desakralizacja rzeczy, przeciwnie – funkcjonują one niemal w charakterze relikwii. Niektóre z nich stają się mitycznymi artefaktami, urastając do rangi żydowskiego Świętego Graala. Tak dzieje się na przykład z *Manuskryptem Izaaka Feldwurma*. Osobliwy przykład przedmiotów-relikwii stanowią fotografie, których istota wykracza poza tradycyjnie ujmowaną materialność. Na kartach *Pensjonatu* odbywa się fetyszyzacja obrazu: „Natłok tych obrazów stwarza iluzję pamięci i podobnie jak mnogość fotografii staje się namiastką życia”³²⁵. „[...] Ułożyłem ich z powrotem w kupki. Babcie, wujków Szymonów, dziadka, krewnych i powinowatych, przyjaciół rodziny”³²⁶. Powyższa strategia „obchodzenia się” ze zdjęciem przywołuje na myśl przesady, zgodnie z którymi fotografia skrada część duszy, na zawsze pozostając nie tylko śladem obecności, ale obecnością samą w sobie. Fotografie istnieją w tym przypadku „mimo wszystko”. Nie można ich zniszczyć, pozostają niezatartą częścią minionego świata, który nieustannie powołują do istnienia.

³²³ P. Paziński, *Ptasie...*, s.165-166.

³²⁴ Zwrot ku rzeczom zmienił układ zależnościowy w relacji człowiek-rzecz. Człowiek przestaje być właścicielem rzeczy, które tym samym nabywają (a może odzyskują?) własną podmiotowość. W konsekwencji, rzeczy można używać, ale nie je posiadać. Człowiek staje się więc użytkownikiem, a nie właścicielem czy posiadaczem.

³²⁵ P. Paziński, *Pensjonat*, s. 103.

³²⁶ Tamże, s. 126.

Osobliwą rolę dla ocalałych pełnią rytuały. Pewna powtarzalność, cykliczność, zapętlenie budują bezpieczną przestrzeń. Wszystkie te mechanizmy doskonale widoczne są w opowiadaniu *Kondukt*. Żałobnicy krążą po pozostałościach żydowskiego cmentarza, swoistej nekropolii. Błądzą w labiryncie ścieżek, przypadkowo natykając się na znane groby, które stają się katalizatorem dla opowieści. Dzięki temu bohater ma szansę poznać biografie i losy tych, którzy już odeszli, a pamięć o nich istnieje tylko dzięki tym, którzy resztkami sił trzymają się jeszcze życia. *Kondukt* żałobny przypomina pochód wypędzonych, którzy idą przed siebie, nie znając celu podróży:

Trumna przemknęła niezauważona, w każdym razie Jakub przegapił moment, kiedy wyniesiono ją z trupiarni i ustawiono na marach. Zrobiło się na powrót jasno i gwarno, prawdopodobnie widok zmarłego tchnął nowe życie w tych, którzy przyszli go pożegnać. Przewidując, że za chwilę wyruszą, żałobnicy wymieniali się uwagami na temat czekającego marszu, poprawiali na sobie ubrania, sprawdzali buty i parasole. Wyglądało to jak przygotowania do dłuższej wędrówki, takiej, na którą zabiera się cały dobytek. Jakub pomyślał, że ludzie z placyku zaraz wydobędą skądś kufry i skrzynie i załadują je na ten sam wózek, na którym miała jechać trumna. Widział już nawet, jak chybotała piramida bagaży zmniejsza się i znika u końca piaszczystej alei, a za nią podąża gęsiego kolumna mężczyzn i kobiet, po czym i oni giną za horyzontem, pozostawiając za sobą smugę bladego cienia³²⁷.

Dodatkowo, posiada znamiona karnawalizacji, stanowi osobliwy „danse macabre”. Wydaje się, że dotarcie do celu wiązać się będzie jednoznacznie z pożegnaniem z życiem. Wskazywałby na to fakt, że wszystkim, łącznie z mistrzem ceremonii, zależy na tym, aby opóźnić pochód. Nie bez powodu żałobnicy pokonują kolejne „stacje”, które po części pozwalają im pogodzić się z życiem i przeszłością. *Kondukt* żałobny swoją formą przywołuje również na myśl skojarzenia z Żydami pędzonymi do bydłych wagonów. Stanowi tym samym bezpośredni odnośnik do Zagłady. Dodatkowo, posiada również niezwykle potencjał mitotwórczy:

Błądzimy tutaj, jakby nam wzrok odjęło. To w jedną, to znów w drugą stronę. Bez ładu i składu. Nikt nie pamięta drogi? Nikt nie umie jej wskazać? Ładna mi historia! Zgubić się na cmentarzu! Po co w takim razie w ogóle wychodziliśmy z domu niewoli? Na co to całe wędrowanie? Myślałby kto: wielka wyprawa. Kilka alejek, parę zakrętów i jeden nieboszczyk. Zabierzcie stąd moje kości. Józef nie wiedział, co czyni, kiedy zaprzysięgał synów Izraela, zanim włożyli go umarłego do skrzyni w Egipcie. Weźmiecie ją ze sobą, kiedy Bóg was wspomni, jak obiecał Abrahamowi. I wzięli. I tak z nią chodzili.

³²⁷ P. Paziński, *Ptasie...*, s. 17-18.

Ile to lat się zeszło, nim pogrzebali go w Szechem... [...]

- Czterdzieści lat błakania się po pustyni, a potem dużo więcej – odpowiedział mężczyzna w kaszkiecie.
- Zupełnie jak dzisiaj – podjął staruszek nazywany Sztajnem. - Bez początku i końca. Nim dojdiesz, znów wychodzisz. I tak idziesz³²⁸.

Doskonale wpasowuje się w przebieg żydowskiego losu, który już od czasów biblijnych definiowany jest przez nieustanną tułaczkę. Wydaje się, że żałobnicy podejmując wędrówkę, świadomi są tego, że chodzeniu nie będzie końca. Pielgrzymstwo staje się synonimem życia, kształtuje ich tożsamość.

4.2 *Badenheim 1939* Aharona Appelfelda

Podczas, gdy wiele powieści o Holokauście rodzi się sprowokowanych „nadwyreżoną” strauumatyzowaną pamięcią, Aharon Appelfeld, w swojej książce z 1979 roku prezentuje zgoła odmienną perspektywę. Wyjątkowość *Badenheim 1939* na tle kanonu literatury o Zagładzie polega na posłużeniu się obrazem świata „sprzed” i zastosowaniu metody retrogresywnej, w przeciwieństwie do przeważającej ilości narracji, dla których Zagłada stanowi punkt wyjścia. W tym wymiarze *Badenheim 1939*, jak pisze Bogumiła Kaniewska, stanowi „opowieść o Zagładzie konstruowanej przez narrację o świecie, który jeszcze jej nie zna”³²⁹. Choć w swojej rozprawie przyglądam się szczególnie autorom, dla których fundamentem opowieści (p)o Zagładzie staje się „drażniąca” postpamięć, postanowiłam w tym miejscu, po podrozdziale poświęconym *Pensjonatowi* Pazińskiego, odwołać się do odmiennej (a może jednak zbliżonej?) strategii wykorzystania podobnej przestrzeni, spojrzenia na historię, budowania narracji i świata przedstawionego, który jeszcze nie wie, że zmierza do Zagłady.

Ten koncept trafnie nazwał Bartłomiej Krupa, rozpatrując prozę Piotra Szewca w kategorii „Zagłady suponowanej”³³⁰:

Właściwie w tym miejscu powinienem zamknąć moje dotychczasowe rozważania [o prozie Piotra Szewca], może jedynie dopełniając je lakonicznym zwieńczeniem – „następnie nadeszła Zagłada”³³¹.

³²⁸ Tamże, s. 38.

³²⁹ B. Kaniewska, *Literackie kształty inicjacji. Powieść o dojrzewaniu wobec doświadczenia Zagłady*, [w:] *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*. Pod red. P. Czaplińskiego, E. Domańskiej, Poznań 2009, s. 186.

³³⁰ Za tytułem podrozdziału: B. Krupa, *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987-2003)*, Kraków 2013, s. 117.

³³¹ Tamże.

Powyższe rozpoznanie doskonale odzwierciedla strategię zastosowaną przez Appelfelda. Świat przedstawiony nieuchronnie zmierza do katastrofy. Fikcyjność opowieści tylko pozornie stara się ukryć to, co w niej niezbywalne – „zanurzenie” w historii. Wydarzenie, choć nienazwane wprost, kładzie się cieniem na świat przedstawiony. Umieszczenie akcji „przed” nie czyni jej wolnej od widma Holokaustu, przeciwnie – obserwowanie świata, który zmierza ku zagładzie, potęguje uczucie grozy i buduje dodatkowe napięcie, jako że za chwilę, my czytelnicy, staniemy się obserwatorami czegoś, czego nie możemy powstrzymać. Jednocześnie obcujemy ze światem, który bezpowrotnie minął.

Warto prześledzić, na czym polega odmienność *Badenheim 1939* na tle innych narracji. Przede wszystkim wydaje się, że wśród zarzutów o zbytnie epatowanie grozą, nadużywanie strategii stylistycznych, poświęcenia tematu na rzecz literackich technik i konwencji, Appelfeld odnalazł własną, choć okrężną drogę. Akcja powieści rozgrywa się w przededniu hitlerowskich działań w Europie. Znaczące jest też miejsce – przygotowywany do letniego sezonu szwajcarski kurort, w którym wypoczynek gości jest stopniowo ograniczany przez kontrole i interwencje wydziału sanitarnego. Tekst Appelfelda wymaga od czytelnika pewnej wiedzy na temat „wydarzenia”, odczytania powiązań, aby odkryć to, co centralne dla opowieści – Zagłada. Jak pisze Berel Lang o tego typu strategiach pisarskich: „Historia, mimo że nieobecna, jest przyczynowo wplątana w fikcję w podwójny sposób: jako siła motywująca i jako temat przewodni”³³².

Moim zdaniem, rozpatrując *Badenheim 1939* jako opowieść zanurzoną w historii, nie można skupić się jedynie na rekonstrukcji wydarzeń „sprzed”. W tym kontekście „wiedzący” czytelnik jest w stanie dopowiedzieć ciąg dalszy, a nawet dopisać prawdopodobne zakończenie. Tekst Appelfelda należałoby wtedy potraktować jako niekompletny, wręcz domagający się uzupełnienia. O ile otwarta struktura powieści nie zaskakuje w kontekście narracji o Zagładzie, o tyle – stanowiłoby to zbytnie uproszczenie w kontekście *Badenheim 1939*. Bardziej zasadne wydaje się dostrzeżenie wpisanej w powieść historii jako swoistej, rozszerzonej w swym pierwotnym znaczeniu – „kryptonimii” (Abram i Torok). Termin ten odwołuje się do greckiego przedrostka *krypto* (ukryty) i figury stylistycznej – metonimii. Jak doskonale rzecz ujmuje Andrzej Marzec:

³³² B. Lang, *Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea*, Lublin 2006, s. 149.

Przy czym paradoksalna struktura kryptonimii polega na tym, że z jednej strony skrywa jakąś tajemniczą, traumatyczną treść, z drugiej jednak jeszcze bardziej wskazuje na nią poprzez swoją dziwność [...] ³³³.

Choć pojęcie to ściśle powiązane jest z językiem, użyję go, rozszerzając jego zasięg do strategii „szyfrowania” świata przedstawionego. W tym kontekście za wyłom, który stopniowo demaskuje to, czego inni nie chcą dostrzec, uznać należy nienormatywną bohaterkę – Trudę. Po uważnej lekturze *Badenheim 1939*, można dostrzec, że widmo Zagłady od samego początku krąży nad pozornie niczego niespodziewającymi się gośćmi szwajcarskiego kurortu. Choć pojawiają się pierwsze sygnały - historycznie sugestywne, zbliżającej się tragedii, bohaterowie nie są w stanie ich dostrzec i odpowiednio zinterpretować, ponieważ ich świadomość nie ma do czego się odnieść – w odróżnieniu od świadomości czytelnika. Oprócz tworzenia spisu żydowskiej ludności, rozpoczyna się „zawłaszczanie”, reorganizacja otwartej dotąd przestrzeni: „Mierzą, stawiają płoty, wywieszają flagi [...] Brama od południa została zamknięta, a inną, nieczynną przez wiele lat, otwarto dla pieszych” ³³⁴. Badenheim staje się matnią, która zaczyna funkcjonować jako swoista dyschronia. Na doświadczane przez bohaterów „tu i teraz”, nakłada się kalka przyszłości. Appelfeld konstruuje świat, przypominający plan kręconego filmu propagandowego.

Zjawisko „utajenia”, swoistego „kamouflażu”, doskonale charakteryzuje strategię pisarską, zgodnie z którą „prawo głosu” należy do postaci normatywnych, tu jako zdrowych na ciele i umyśle, chociaż tak naprawdę to, co okaże się najistotniejsze dla opowieści, wypowiedziane jest przez bohaterów, których słowa pozornie uznać można za bełkot i senne majaczenia. Zatem to, co zazwyczaj spychane na margines, traktowane z lekceważeniem, wraz z rozwojem akcji, urasta do rangi „proroctwa”. Co więcej - „błądzący” (między halucynacjami i majakami sennymi) umysł Trudy, widzi trzeźwiej niż umysły pozostałych bohaterów, którzy choć odbierają świat wszystkimi zmysłami, nie rozumieją tego, co się dzieje. Pamięć bohaterów zdominowana jest przez opowieści przodków o Polsce, która zyskuje miano, choć obcej i odległej, mitycznej krainy szczęścia. Budzi się w nich tęsknota do Arkadii, która paradoksalnie – jak pokazuje historia – stanie się ostatecznie miejscem kaźni milionów.

Niepewny status Trudy, pogrążonej we śnie, ulegającej halucynacjom, dotkniętej chorobą – znajdującej się na granicy życia i śmierci, pozwala dostrzec w jej kondycji

³³³ A. Marzec, *Widma...*, s. 256.

³³⁴ Tamże, s. 20.

zaledwie żywą zjawę, „widmo” obecności. Jako ta, która przekroczyła już granicę życia, widzi więcej. Wszyscy wczasowicze są dla niej bladzi i chodzą powoli – snują się, niczym duchy, zupełnie jakby patrzyła na nich przez pryzmat przyszłego losu. Bohaterowie przemawiają niemal z grobu, dlatego trudno już odróżnić żywych od umarłych:

- Kim jest ten mężczyzna, który idzie obok pani Zauberbilt, czy to nie jej brat?
- Nie, moja droga, jej brat umarł. Nie żyje od lat³³⁵.

Bohaterka na teraźniejszość nakłada kalkę przeszłości, jednocześnie prorokując o przyszłości, bo jak sama utrzymuje „Wszystko jest możliwe”³³⁶. Słowa Trudy otwierają „furtkę”, przez którą do przedstawionego świata, niezwykle hermetycznego, zaczynają przenikać sygnały z zewnątrz, próbujące zburzyć pielęgnowany spokój wczasowiczów. Na idyllicznym obrazie pojawiają się rysy i pęknięcia. Spod, z uporem odmalowywanej, warstwy nostalgiczno-mitycznej, zaczyna wyłaniać się obraz grozy. Swoisty kamuflaż stanowi dominantę opowiadania Appelfelda, jako że cały świat przedstawiony ulega maskowaniu przez niemiecką propagandę. *Badenheim 1939* w tym kontekście mogłoby stać się doskonałym materiałem do analizy przekształceń, a raczej zniekształceń, które pojawiają się w odbiorze doświadczanej rzeczywistości.

Świat zewnętrzny zaczyna zagrażać bohaterom, ale wczasowicze nie rezygnują z letnich rytuałów. Zdają się kurczowo trzymać tego, co bliskie i znane, wypierając i zaprzeczając tym samym obcości doświadczenia. W tekście dostrzec można jednak pewne zakrzywienia i wypaczenia, które krok po kroku obnażają złudną sielankowość prezentowanego obrazu. Po pierwsze, „tu i teraz” zaczynają tracić na rzecz wspomnień o tym, co było lub wizji tego, co będzie. W tej strategii doszukiwać można się ucieczki od niepokojącej teraźniejszości. Zacierają się granice przestrzenne i czasowe. To zjawisko nazwać można pewnego rodzaju „zaklęciem”, które pozwala choć na chwilę odroczyć to, co nieuniknione. Skoro nie da się już uratować tego świata i tych ludzi, można spróbować „przytrzymać” ich jeszcze chwilę, wcisnąć przysłowiową pauzę. U niektórych bohaterów pojawia się potrzeba rozliczenia, wypowiedzenia, spisania choćby prowizorycznego testamentu czy dokończenia naukowej rozprawy - dzieła życia.

Wydaje się, że w tym kontekście, ważną funkcję spełnia afekt, który przybiera postać permanentnego „krzątaństwa”. Wczasowicze, choć nie jest to wprost wyrażone w

³³⁵ A. Appelfeld, *Badenheim 1939*, przeł. H. Szafir, Warszawa 2004, s. 11.

³³⁶ Tamże, s. 14.

tekście, zaczynają ulegać imperatywowi: „trzeba się nażyć”. Desperacko szukają bratniej duszy i sposobów, aby bardziej związać się z życiem, w coś zaangażować. Afekt przejawia się również w kompulsywnym jedzeniu - spróbować wszystkiego lub najeść się na zapas. Wpisuje się w to także potrzeba spożywania alkoholu, w funkcji swoistego znieczulenia, otępienia świadomości próbującej zasygnalizować niebezpieczeństwo lub jako sposób na „rozwiązanie” języka. Jak mantra pobrzmiewają zapewnienia o tym, że w Polsce będzie żyło się lepiej. Niepokojąca jest natomiast łatwość z jaką bohaterowie dostosowują się do sytuacji. Nikt z nich nie kwestionuje zasadności i konsekwencji pojawiających się restrykcji. Jedynie od czasu do czasu pojawia się głos niepewności, który zostaje zagłuszony, „zagadany” przez pozostałych bohaterów, którzy są przekonani co do tego, że ich wizja przyszłości jest jedyną możliwą, prawdopodobną i prawomocną. Opowieści bohaterów, odwracające wzrok i uwagę czytelnika od głównej osi wydarzeń, stanowią kolejny przykład „maskowania” rzeczywistości – zagadywania Zagłady.

Wraz z rozwijającą się akcją – którą tutaj zasadnie przyrównać można do zaciskającej się pętli – coraz więcej postaci, chętnie lub z pewnymi oporami, ujawnia swoją żydowską tożsamość. Niektóre czynią to niejako pod presją, jako że ich tożsamość nie jest ufundowana na poczuciu przynależności i ogranicza np. do aktów urodzenia rodziców. Zjawisko to dotyczy szczególnie przedstawicieli młodego pokolenia – dzieci wczasowiczów.

Ostateczne zderzenie wyobrażeń z rzeczywistością ma miejsce dopiero pod koniec opowieści, kiedy żydowscy wczasowicze prowadzeni są pieszo, pod czujnym okiem strażników, do wagonów towarowych. W tym punkcie następuje tąpnięcie. Okazuje się, że rzeczywista sytuacja już od początku nie pokrywa się z oczekiwaniami i przewidywaniami, można zatem zacząć także wątpić w iluzję szczęśliwego życia w Polsce. Wydaje się, że wcześniejsze wizje muszą zostać zreinterpretowane w obliczu zaistniałych faktów. Bohaterowie jednak nie zamierzają odstąpić od napawających optymizmem mrzonek, przekonując samych siebie, że: „Skoro wagony są takie brudne, to znaczy, że droga nie może być daleka!”³³⁷. Prowizoryczność konstruowanego przez nazistowską propagandę świata do samego końca nie zostaje zatem zdemaskowana.

³³⁷ Tamże, s. 165.

5. Topograficzne czytanie historii

5.1 *Fabryka mucholapek* Andrzeja Barta

Powieść *Fabryka mucholapek*, autorstwa Andrzeja Barta, prowokuje wiele istotnych pytań dotyczących literatury Holocaustu. Istotnie, jak trafnie zagadnienie ujęła Marta Tomczok³³⁸, opowieści o Zagładzie rzadko wzbudzają już we współczesnych czytelnikach kontrowersje natury etycznej i estetycznej. Refleksje o niemożności znalezienia odpowiedniego języka i formy, choć wciąż aktualne, ustępują miejsca ciekawości wobec różnych ujęć i interpretacji tematu. Rezonuje to z koncepcją Haydena White'a³³⁹, pozbawiającą historię obiektywizmu i jednoznaczności, odsłaniającą mechanizmy fabularyzacji, które odpowiadają za wszystkie opowieści o przeszłości. Powieść o Zagładzie wymyka się wszelkim rozpoznaniom, stanowiąc z jednej strony „formę niemożliwą”, z drugiej – otwartą, bo wymykającą się wszelkim tradycyjnym klasyfikacjom. Wydaje się zatem, że „wszystko jej wolno”³⁴⁰. Trudno się z tym nie zgodzić. Przez lata (od zakończenia wojny) krytycznie podchodzono do pojawiających się opowieści o Zagładzie, próbując wskazać normy, jakich nie powinny przekraczać, nadal pozostawiając im dużą swobodę. Polski filolog, historyk i teoretyk literatury – Michał Głowiński, proponował, aby naczelnym gatunkiem opowieści o Zagładzie uczynić opowiadanie, które ze wszystkich form jest najmniej rygorystyczne a najbardziej pojemne, a przy tym niezbyt skomplikowane fabularnie i językowo. Marta Tomczok, nieco przekornie, podjęła się wskazania cech powieści, która w jej ujęciu plasuje się jako przeciwieństwo opowiadania: „daleko posunięta fikcyjność, niekonkretność polegająca na dominacji stylu antymimetycznego czy groteskowego, a także różnych innych form wypowiedzi opartych na umowności, złożona, wielopoziomowa konstrukcja fabularna,

³³⁸ Zob. M. Tomczok, *Style odbioru polskiej powieści o Zagładzie. Wokół „Tworek” Marka Bieńczyka i „Fabryki mucholapek” Andrzeja Barta*, [w:] „Pamiętnik Literacki” 2019 nr 4, s. 255-268.

³³⁹ Zob. H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, Kraków 2000.

³⁴⁰ „W prowadzonych od końca wojny rozważaniach na temat roli powieści o Zagładzie uwzględniano, pozbawiony równowagi, stosunek fikcji do dokumentaryzmu. Otwarty charakter wspomnianej formy, jak twierdził Roger Caillois, przesądził o tym, że »wszystko jej wolno. Żadna *ars poetica* o niej nie wspomina i nie dyktuje jej praw«. Francuski eseista zestawiał tu, oczywiście, powieść z normatywną poetyką klasycystyczną, opartą na ścisłych regułach i na podziale gatunków. Tymczasem narracja zagładową preferowała formę dogodną dla przedstawienia faktów, sprzyjała opowieściom świadków o różnych kompetencjach kulturowych i odmiennym wykształceniu, dawała pierwszeństwo swobodzie, zachowując przy tym elementarne zasady opowiadania”. (M. Tomczok, *Style odbioru polskiej powieści...*, s. 255.)

dystans wobec popularnych postaci literatury faktu, takich jak reportaż, i niesprawozdawczość”³⁴¹. Powyższa charakterystyka powieści o Holokauście stanowi doskonałą zapowiedź dla rozważań o *Fabryce muchołapek*, czyli fikcyjnej relacji z fikcyjnego procesu sądowego, w czasie którego w roli oskarżonego obsadzona zostaje postać historyczna - przewodniczący Judenratu getta łódzkiego, Prezes Chaim Mordechaj Rumkowski.

Przyczynkiem do napisania *Fabryki muchołapek*, jak zdradził Andrzej Bart, stała się zasłyszana w dzieciństwie legenda, zgodnie z którą Żydzi idący na śmierć wrzucili Prezesa żywcem do pieca krematoryjnego, gdy ten zwiedzał teren obozu. Już sama podróż Rumkowskiego do obozu w Oświęcimiu rodziła wiele domysłów. Podobno odbył ją w salonce, a nie jak pozostali – w bydłowych wagonach. Historia ta wzbudziła w małoletnim Barcie niepokój i dojrzewała w nim przez 25 lat. W rozmowie z Pawłem Smoleńskim³⁴², Bart przyznał, że ma duży kłopot z samą postacią Prezesa i jego oceną moralną. Wszystkie autorskie niepokoje znalazły doskonałe odzwierciedlenie w powieści. Nie bez powodu bowiem Bart zdecydował się na wybór motywu procesu, jako kluczowego³⁴³ elementu tekstu, a także uczynienie z pogłosek o śmierci Rumkowskiego ramy swojej opowieści.

Warto podkreślić, że *Fabryka muchołapek* to najczęściej tłumaczona powieść Andrzeja Barta. Autor, stroniący od popularności i unikający rozgłosu, nagradzany za scenariusze filmowe i teatralne, doczekał się również nominacji do Nike 2009 (*Fabryka muchołapek* zakwalifikowała się do finału), Nagrody Literackiej Gdynia, Angelusa i Cogito. Powieść została zekranizowana (2019, reż. Andrzej Bart), a także wystawiona na scenie teatralnej. Autorem scenariuszów był sam Bart. Pisarza, scenarzystę i reżysera bez wątplenia wiążą z Łodzią silne emocje. Bart pochodzi z Wrocławia, ale do Łodzi przeprowadził się, aby podjąć studia. Miasto tak silnie związane z Holocaustem, przestrzeń silnie doświadczona przez historię, wzbudza w nim potrzebę wielopłaszczyznowej eksploracji. W dalszej części pracy, po prześledzeniu kilku istotnych wątków prozy Barta, podejmę próbę rekonstrukcji topografii miejskiej i rozważę jej funkcję w opowiadaniu o Zagładzie.

Powieść, której jeden z tematów dotyczy fikcyjnego procesu Chaima

³⁴¹ Tamże, s. 256.

³⁴² Wywiad z Andrzejem Bartem dostępny w Internecie:
http://wyborcza.pl/1,75475,6067674,Rozmowa_z_Andrzejem_Bartem.html [16:36; 04.01.2015r.].

³⁴³ To wstępne rozpoznanie zostanie podważone w dalszej części podrozdziału.

Rumkowskiego, stanowi niewątpliwy przełom w twórczości Barta. Świadczą o tym liczne recenzje i odniesienia do książki. Często zestawia się ją z *Tworami* Marka Bieńczyka (choć tę przyjęto znacznie bardziej entuzjastycznie), klasyfikując je jako postmodernistyczne powieści o Zagładzie. *Fabryki muchołapek* nie sposób rozpatrywać jednowymiarowo, zawiera bowiem wiele różnych metatekstowych nawiązań. Może stanowić materiał dla studiów nad postpamięcią, afektywnością, topografią miejską. Niewątpliwie korzysta także z chwytów kultury popularnej. Stanowi przykład powieści o pisaniu powieści, inspirowanej innymi powieściami, filmami i pracami naukowymi, tworząc swoisty postmodernistyczny palimpsest. Nie sposób rozpatrywać jej we wszystkich wspomnianych konwencjach. Prowadziłoby to do zbytnich uproszczeń, uogólnień i spływających porównań. Recenzenci ogniskują swoje opinie wokół trzech kryteriów. Pierwsze z nich pozwala zaklasyfikować *Fabrykę muchołapek* jako powieść popularną, niezwykle błyskotliwą, ale pisaną w celu rozrywkowym, zawdzięczającą swój sukces wprowadzeniu kontrowersyjnej postaci Rumkowskiego. Drugie – dyskursywne, docenia oryginalność powieści Barta, której udało się zmienić sposób postrzegania literatury o Holokauście, oddalając refleksje o wymiarze etycznym i estetycznym. Trzecie kryterium określić należy jako poznawcze. Jego przedstawiciele, historycy literatury, wyrażają niepocholebne opinie, określając powieść jako „niewypał”³⁴⁴. Zarzucają zbytnią swobodę, nieznamość tematu, a przede wszystkim powierzchowność w prezentowaniu historii.

Monika Polit, autorka obszernego studium o postaci Mordechaja Chaima Rumkowskiego, traktuje *Fabrykę muchołapek* jako „powieść o miejscu, historii i osobistym do nich stosunku artysty”³⁴⁵. Uważa, że anonowanie jej jako opowieści o postaci Prezesa stanowi chybioną i szkodliwą reklamę. Bart jedynie powiela to, co już wcześniej zostało powiedziane. Zbyt skupia się na zewnętrżności postaci, nie wkładając w jej usta żadnych ożywczych kwestii. Polit ocenia powieść jako „mizerną, pełną potknięć i płaską poznawczo”³⁴⁶. Zarzuca Bartowi niedostateczne zgłębienie studium przypadku, niezaznajomienie się z archiwalnymi materiałami. W konsekwencji udziela porad pisarzowi, podsuwając listę niezbędnych lektur.

³⁴⁴ Zob. M. Tomczok, *Postmodernistyczny narcyzm i jego funkcje w „Fabryce muchołapek”*, [w:] „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2018 nr 3, s. 55-69.

³⁴⁵ Zob. M. Polit, „*Moja żydowska dusza nie obawia się dnia sądu*”. Mordechaj Chaim Rumkowski. *Prawda i zmyślenie*, Warszawa 2012, s. 174.

³⁴⁶ Tamże.

Za niezwykle ciekawy koncept uznaję rozpatrywanie *Fabryki mucholapek* w kategorii postmodernistycznego narcyzmu, który objawiać ma się „płytkim wglądem w przeszłość, produkowaniem nostalgii i banalizacją historii, a także reprodukowaniem figur narcystycznego pisarza”³⁴⁷. Obawiam się, że przyjęte kryteria pozwoliłyby dopatrzeć się narcyzmu w większości omawianych przeze mnie tekstów, jako że większość z nich stanowi próbę odbudowania lub zbudowania na nowo tożsamości, z okruchów cudzych biografii (efekt uboczny postpamięci?). Oczywiście powyższe rozpoznanie celowo zostało spłycone, aby zaznaczyć niebezpieczeństwo próby jednoznacznego kategoryzowania postmodernistycznych powieści o Holokauście. Narcyzm uznaję za ciekawy trop interpretacyjny. Nie zamierzam natomiast uczynić go kluczowym dla niniejszych rozważań. Warto również zaznaczyć, że moim celem nie jest rehabilitacja powieści wobec licznych głosów krytyki, co - jak się wydaje - próbowała uczynić Marta Tomczok w swoim artykule, proponując inną perspektywę spojrzenia. Słusznie zauważyła, że w tym przypadku nie reprezentacja Zagłady powinna znaleźć się w centrum zainteresowania badacza, ale fantazja historyczna, która pomaga podmiotowi w zrozumieniu siebie. Poniekąd, właśnie w taki sposób funkcjonują mechanizmy postpamięci. Mają na celu skonfrontowanie się z przeszłością, której się nie doświadczyło, ale która mimo to, silnie oddziałuje na naszą teraźniejszość.

Pojęcie narcyzmu wywiedzione od Zygmunta Freuda, a później omówione przez Jacquesa Lacana, pozostaje kwestią nader skomplikowaną. Narcystyczna narracja *Fabryki mucholapek* tylko pozornie daje się uzasadnić obecnością bohatera zapatrzonego w siebie, samozwańczego powiernika sprawy żydowskiej. Tomczok sięga tu po pojęcie wtórnego narcyzmu, zarysowując siatkę niejasnych identyfikacji, w której główne role odgrywają Rumkowski, Regina, ich syn i Dora.

W tym miejscu pokuszę się natomiast o krótką analizę okładki książki. Na grafice pojawia się zaciemniona postać Barta spoglądającego na fabrykę. Zdjęcie zostaje podwojone na zasadzie lustrzanego odbicia, w bezpośredni sposób nawiązując do mitu o Narcyzie. Sama koncepcja jest niejednoznaczna i prowokuje wiele domysłów. Zasugerowana dwoistość czy rozdwojenie, stanowią doskonałą zapowiedź dla *Fabryki mucholapek*. Główny bohater porusza się przecież równolegle w dwóch planach czasowych i przestrzennych, niejako znajduje się po dwóch stronach lustra. Z drugiej strony, postać nie posiada widocznych rysów, przypomina bezimienny cień,

³⁴⁷ Za: M. Tomczok, *Postmodernistyczny narcyzm...*, s. 55.

zapowiadając widmowość, iluzoryczność i hipotetyczność prezentowanego świata.

Nade wszystko, co zostało do tej pory zrewidowane, *Fabryka muchołapek* stanowi cenny materiał dla rozważań o statusie fikcji, strategiach fabularyzacji, mechanizmach teatralizacji i mistyfikacji w powieściach o Zagładzie. Strategie Barta wykraczają poza jego pisarstwo. Pierwszą „muzą” był dla niego film. W swojej artystycznej działalności niezwykle konsekwentnie prezentuje indywidualny ogląd historii. Rezygnuje z reprezentacji na rzecz refleksyjnego spojrzenia, do której skłania także czytelnika, gwarantując mu współuczestnictwo w konstruowaniu wyobrażeń o historii. Proponuje przewrotną metodę, w której przeszłość służyć ma zrozumieniu teraźniejszości. Przeszłość traktowana jest zatem jako narzędzie. Poznanie historii zaś nie jest celem samym w sobie. Barta pociąga hipotetyczność i prawdopodobieństwo prezentowanych wizji przeszłości. Historia przestaje funkcjonować jako ciąg niepowstrzymanych zdarzeń, a objawia się jako żywioł życia i konsekwencja indywidualnych wyborów; testowania nowych wariantów osnutych na kanwie „co by było gdyby...”. Bart nie ma ambicji do głębokiego wsiąkania w historię, czego dotyczyły wspomniane wcześniej zarzuty historyków literatury. Jego strategia opiera się na demonumentalizacji i deheroizacji przeszłości. Ciekawe, że najczęściej wybiera wątki poboczne i wykorzystuje ich potencjał, oparty na aluzyjności do przełomowych wydarzeń.

Wybór bohatera również nie jest przypadkowy. Jak przekonuje Paulina Małochleb:

Wszyscy bohaterowie Barta próbują stać się agentami historii, jej twórcami, nie godzą się na rolę biernych uczestników czy świadków zdarzeń, przy czym mają świadomość, że biorą udział w wydarzeniach doniosłych, przypisują sobie rolę kreatorów historii³⁴⁸.

Taką też postacią jest Mordechaj Chaim Rumkowski przekonany o swojej specjalnej roli w historii. W oczach czytelnika i w oczach historii objawia się jako narcyz i mitoman, samozwańczy Mesjasz narodu żydowskiego. Bart nie oszczędza bohatera, odbierając mu głos i zezwalając jedynie na stetryczale, impulsywne wybuchy złości. Obnaża jego małość i słabość, czyniąc jego obrońcą człowieka, który wewnętrznie podziela opinie świadków. *Fabryka muchołapek* obnaża pewną tendencję do teatralizacji

³⁴⁸ P. Małochleb, *Iluzja i mistyfikacja: o powieściach Andrzeja Barta*, [w:] „Śląskie Studia Polonistyczne”, 2012 nr 1/2, s. 222.

historii, podważając zasadność usprawiedliwiania się sytuacją czy narzuconą rolą. Historia Holokaustu traktowana jako niehumanitarna, wymyka się wszystkim ludzkim prawom, staje się gorzką ironią. Z drugiej strony literatura posiada moc przywoływania duchów przeszłości, zlekceważenia statusu ontologicznego i dzięki temu przywracania głosu tym, którzy nie mieli szansy przemówić. Ten potencjał w pełni wykorzystuje Andrzej Bart w swojej powieści.

Wszystkie powyższe rozważania traktować należy jako wstępne. Zrewidowanie dziejów recepcji i poruszanych przy okazji *Fabryki mucholapek* wątków, jedynie sugeruje pewne tropy interpretacyjne, ale ostatecznie nie wyczerpuje wszystkich możliwości oglądu powieści. Czas poruszyć najciekawsze w moim mniemaniu zagadnienie – sposób zastosowania topografii miejskiej w postmodernistycznej powieści o Holokauście. Zanim to jednak uczynię, zarysuję istotne elementy fabuły *Fabryki mucholapek*.

Ważna okazuje się rola, jaką wyznaczono narratorowi – ma spisać relację z odbywającego się procesu. Podobnie jak historyk z koncepcji Haydena White'a, który niespójne fakty ma ułożyć w zrozumiałą dla innych opowieść. Wychodząc od posiadanych informacji, czy jak w tym przypadku – pogłosek, buduje na ich fundamencie spójną historię, łącząc prawdę z fikcją. Umieszcza postacie historyczne o różnym statusie ontologicznym, m.in. Chaima Rumkowskiego, jego żonę Reginę, Hansa Biebową, Janusza Korczaka, Hannah Arendt na sali sądowej. Znamienne wydaje się sam wybór miejsca – Łódź, prawdopodobnie Pałac Poznański i nałożenie na siebie dwóch czasów – przeszłości i teraźniejszości. Doskonale uwidacznia się to w trakcie spaceru pisarza z Dorą po terenie dawnego getta łódzkiego, który pozwala na rozpoznawanie śladów przeszłości w topografii miasta. Spacer po Łodzi staje się jednocześnie „czytaniem historii”, a rolę swobodnego medium pełni w tym przypadku Dora. Narracja Żydówki nakłada się na narrację jej towarzysza, pozwalając ujrzeć odwiedzane miejsca w pełnym wymiarze.

Współczesna humanistyka oferuje nadmiar zwrotów, jednak ten dotyczący przestrzeni wydaje się dosyć kłopotliwy i dyskusyjny. Przestrzeni nigdy nie rozpatruje się w odcięciu od socjologii, historii i kultury. Jak pisze Magdalena Marszałek³⁴⁹,

³⁴⁹ Zob. M. Marszałek, „Pamięć, meteorologia oraz urojenia...” *Środkowoeuropejska geopoetyka Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Literatura, kultura i język polski w kontekstach i kontaktach światowych. III Kongres Polonistyki Zagranicznej*. Red. M. Czermińska, K. Meller, P. Fliciński, Poznań 2007.

powinna być ona rozpatrywana w ramach szerszego zjawiska. Geograficzna przestrzeń ujmowana jest bowiem najczęściej „w kategoriach kulturowych praktyk konstruowania się tożsamości i pamięci”³⁵⁰. Na potwierdzenie wystarczy przywołać kilka spokrewnionych nazw dziedzin badawczych: geografia kulturowa, antropologia miejsca, geopoetyka. Pojawia się również problem z nomenklaturą; powinno się mówić o zwrocie przestrzennym czy raczej zwrocie topograficznym?³⁵¹ Ostatecznie przez zwrot przestrzenny rozumieć należy zainteresowanie przestrzenią w różnych dziedzinach sztuki. Natomiast zwrot topograficzny pozwala rozpatrywać miejsce w sposób bardziej złożony – dosłowny i symboliczny, nie w oderwaniu od historii i sytuacji geopolitycznej.

Jak pisze Michel Foucault: „[...] nie żyjemy w homogenicznej i pustej przestrzeni, lecz przeciwnie, w przestrzeni nasyconej jakościowo i zapewne też nawiedzanej przez fantazmaty”³⁵². Średniowieczny podział przestrzeni na miejsca święte i świeckie, zamknięte(chronione) i otwarte przestał obowiązywać. Obecnie wskazać można opozycje: przestrzeń prywatna i przestrzeń publiczna, przestrzeń kulturalna i użytkowa, przestrzeń wypoczynku i przestrzeń pracy. Mówić też można o przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej. Ostatecznie, ze względu na zespół zachodzących w obrębie danej przestrzeni relacji, mówi się o miejscach przejścia czy miejscach przejściowego zatrzymania. Istnieją jednak przestrzenie, które znacznie trudniej zaklasyfikować – heterotopie. Ich właściwość polega na pozostawaniu w relacji ze wszystkimi innymi miejscami, „ale w taki sposób, że zawieszają, neutralizują lub odwracają zastany układ relacji, które jest przez nie wskazywany czy odzwierciedlany”³⁵³. Michel Foucault w doskonały sposób tłumaczy swoją koncepcję na przykładzie zwierciadła. Lustro pozwala widzieć siebie w miejscu, w którym mnie nie ma, ale jednocześnie stwarza iluzję przebywania tu i tam, przy zachowaniu relacji z otaczającą przestrzenią. Odbicie w lustrze funkcjonuje raczej jako utopia, ukazując coś, czego nie ma. Heterotopią byłoby więc miejsce, które zajmuje stojąc przed lustrem. Kontr-miejsca nie powstają samoistnie, powoływane są i podtrzymywane na zasadzie umowy społecznej. Ona także ustala ich funkcję, która może się zmieniać pod wpływem historii. Co istotne, przestrzeń zawsze pozostaje w silnej relacji z czasem. Heterotopie współistnieją zatem z heterochroniami,

³⁵⁰ Tamże.

³⁵¹ Problem z nazewnictwem wynika z pojawiania się wciąż nowych kierunków badań, zmieniających perspektywę oglądu przestrzeni. Wystarczy wspomnieć chociażby o amerykańskich „place studies” czy angielskich „urban studies”.

³⁵² M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, [w:] „Teksty Drugie” 2005, 6, s. 119.

³⁵³ Tamże, s. 120.

polegającymi na zerwaniu z tradycyjnym ujęciem czasu.

Inną perspektywę spojrzenia na historię i przestrzeń zaproponował francuski historyk Pierre Nora, prezentując koncepcję „miejsc pamięci”. Co prawda, nigdy gruntownie nie objaśnił tego terminu, ale wydaje się, że to pojęcie rozumiał jako „miejsca, w których się wspomina”³⁵⁴. Jak jednak przekonuje Maria Delaperrier, nie miał na myśli konkretnego punktu w przestrzeni, ale raczej wszystkie zinstytucjonalizowane i niezinstytucjonalizowane, materialne i niematerialne ślady, przywołujące przeszłość. Dla Nory pamięć jest czymś aktualnym i „żywym”, w przeciwieństwie do historii, która jawi się jako relatywna reprezentacja przeszłości. Warto jednak zaznaczyć, że badaczka interesowała przede wszystkim pamięć zbiorowa, nie indywidualna. Natomiast w literaturze przede wszystkim objawia się zsubiektywizowana pamięć indywidualna, co czyni sprawę bardziej złożoną:

[...] z jednej strony pamięć indywidualna podlega regulacji kulturowej i wpisuje się we wspólny kod społeczno-kulturowy – z drugiej strony dąży do twórczej niezależności, tworzy fikcję literacką, która także ten kod może wzbogacać!³⁵⁵

Pamięć jednostki wydaje się również odpowiedzią na kryzys związany z zanikiem poczucia symbolicznego sensu świata. Symboliczne ustępuje doświadczeniu zmysłowemu, które Frank Ankersmitt określa jako „oszołomienie chwilą”³⁵⁶. Prześledzenie różnych koncepcji, określających relacje przestrzeni z historią i pamięcią, jest niezbędne dla dalszych rozważań i topograficznego odczytania *Fabryki mucholapek*.

Po kryzysie symbolicznego pojawia się zasadnicze pytanie: w jaki sposób zmysłowo doświadczyć pamięci? Wydaje się, że można to osiągnąć tylko przebywając w konkretnym miejscu i czasie. „Miejsca pamięci” ustąpić musiały miejscom, które znajdują się poza pamięcią. W konsekwencji, Marc Auge zaproponował koncepcję „nie-miejsce”³⁵⁷. Postrzegać je należy jako miejsca, które nie produkują żadnych sensów, nie wpływają na tożsamość, wykluczają możliwość zadomowienia i znajdują się niejako poza historią. W przeciwieństwie do „miejsc pamięci”, nie chcą nam niczego powiedzieć, nie

³⁵⁴ Zob. A. Szpociński, Miejsca pamięci (lieux de memoire), [w:] „Teksty Drugie” 2008 nr 4, s. 12.

³⁵⁵ Zob. M. Delaperriere, *Miejsca pamięci czy pamięć miejsc? Kilka refleksji na temat uobecniania przeszłości w literaturze współczesnej*, [w:] „Ruch Literacki” 2013 nr 1, s. 51.

³⁵⁶ R. Ankersmitt, *Modernistyczna prawda, postmodernistyczne przedstawienie i po-postmodernistyczne doświadczenie* [w:] *Historia: o jeden świat za daleko?* Wstęp, przekład i opracowanie: E. Domańska, Poznań 1997, s. 35.

³⁵⁷ Za: M. Delaperriere, *Miejsca pamięci czy...*, s. 54.

mają nic do przekazania.

W kontekście Zagłady ugruntowała się koncepcja „nie-miejsc pamięci”. Dla wyjaśnienia, termin ten pozostaje w relacji z koncepcją Nory, stanowiąc jej logiczne zaprzeczenie. Nie posiada natomiast związku z pojęciem „nie-miejsce” Auge, które jest wobec niego późniejsze i nie uruchamia kategorii pamięci. Jako pierwszy określeniem „nie-miejsca pamięci”³⁵⁸ (geo-palimpsest)³⁵⁹ posłużył się Claude Lanzmann, aby nazwać miejsca pojawiające się w filmie dokumentalnym *Shoah*. Chodzi o przestrzenie dziś porzucone, nieoznaczone, puste, dawne miejsca cierpień, tortur, masowych grobów. Georges Didi Huberman proponuje zastąpić określenie Lanzmanna, terminem „miejsca mimo wszystko”³⁶⁰. Wspomniane przestrzenie domagają się odwiedzin wtajemniczonego, który będzie umiał wypełnić istniejący brak swoją pamięcią. Wśród lokalnej społeczności takie miejsca funkcjonują jako swoiste tabu, są omijane, nieoznakowane i przemilczane. Jako niewygodne, nie mogą stać się punktem dla zakotwiczenia pamięci.

Fabryka mucholapek nie jest powieścią o Rumkowskim. Zawiedzie się także ten, kto spodziewa się powieści o getcie łódzkim. Nie myli się jednak Dorota Szajnert określając ją jako powieść o „(post)traumie i postmemorialnym doświadczeniu autora w nieco protekcyjny sposób konfrontowanym z doświadczeniem dookolnej, posthistorycznej niewrażliwości, ignorancji i niepamięci”³⁶¹. Bart wykreował fantazmatyczną czasoprzestrzeń nakładając na siebie dwie klisze: okres wojny i współczesną Łódź. Fabuła rozwija się nie, jak można byłoby mniemać, równolegle na tych dwóch płaszczyznach. Komplikacje wynikają z faktu, że dwa odrębne światy istnieją tu jednocześnie. Pisarz nie podjął się odwzorowania rzeczywistych miejsc getta łódzkiego, zatem tekstu nie można kwalifikować jako literackiego „spacerownika”. Taki już zresztą powstał: *Litzmannstadt-Getto. Ślady. Przewodnik po przeszłości i Spacerownik: Łódź żydowska* (Łódź 2004)³⁶². Spacer po Łodzi ogranicza się do „terenów

³⁵⁸ Zob. R. Sendyka, *Pryzma - zrozumieć nie-miejsce pamięci*, [w:] „Teksty Drugie” 2013 nr 1-2, s. 323-325.

³⁵⁹ „Niezależnie, jakie stanowisko przyjmujemy w sprawie tego, co ponad poziomem gleby, ślady tragedii skrywane są pod ziemią i pełna analiza »nie-miejsce pamięci« musiałaby uwzględnić przestrzeń tradycyjnie należącą do archeologa lub geologa”. (R. Sendyka, *Pryzma...*, s. 330.)

³⁶⁰ W odniesieniu do artykułu *Lieux malgre tout* ze zbioru *Phasmes* (1995).

³⁶¹ D. Szajnert, *Przestrzeń doświadczenia, przestrzeń wyznaczona – literackie topografie Litzmannstadt-Getto (rekonesans). Część druga*, [w:] „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2015 nr 6, s. 20.

³⁶² Przewodnik autorstwa Joanny Podolskiej. Zawiera materiały, które pozwalają na wielowymiarowe zwiedzanie łódzkiej przestrzeni postgettowej. Autorka prezentuje różne fragmenty łódzkiego getta – ulice, instytucje, kamienice, budynki, wskazując funkcję, jaką spełniano w czasie wojny. Píše także o

postgettowych”³⁶³. Zastosowanie przedrostka „post”, zamiast „po” ma tu niebagatelne znaczenie. Wprost odwołuje się do mechanizmów „postpamięci”, zapowiadając tym samym „nieuchronną fragmentaryczność wyobrażeniowej (re)konstrukcji miejsca oraz związane z jego „praktykowaniem” zaangażowanie, ale też akcentuje nieprzekraczalny dystans między tą przestrzenią a rzeczywistym gettem”³⁶⁴. Danuta Szajnert nazywa tę strategię „współwidzeniem”³⁶⁵, które polega na przyglądaniu się jakiemuś miejscu współcześnie przy jednoczesnym uruchamianiu obrazu sceny rozgrywającej się tam w przeszłości. Podwójne widzenie odbyć się może tylko dzięki empatycznemu i zaangażowanemu podejściu, nastawionemu na „uobecnienie nieobecności”³⁶⁶. Pisarz i Dora poruszają się po terenie tzw. Starych Bałut, ale w tym wpół realistycznym i wpół imaginacyjnym spacerze doświadczają zupełnie innego obrazu współczesnej Łodzi.

Można odnieść wrażenie, że tylko wola narratora podtrzymuje tę utkaną z cienkiej nici iluzję świata. *Fabryka mucholapek* wydaje się być snem na jawie lub majakiem zmęczonego, owładniętego obsesją umysłu, nieodparcie nasuwając skojarzenia z poetyką surrealizmu. Narrator do samego końca będzie próbował przekonywać czytelników, ale i sam siebie, że wszystko, co się wydarza, jest jedynie przywidzeniem. Jego opowieść nie rości sobie prawa do stanowienia o prawdzie, nie próbuje reprezentować rzeczywistości. Wydaje się, że traktować ją należy jako odreagowanie podrażnionej pamięci. Bohater nieustannie balansuje na granicy dwóch światów. Czyżby bliska była mu idea postulowana przez Marka Bieńczyka? Wydaje się, że narratorowi nie można zarzucić braku empatii. W tym przypadku wyrażałaby się ona w otwartości, próbie zrozumienia Innego, chęci wysłuchania tego, co ma do opowiedzenia, a przede wszystkim zmianie perspektywy spojrzenia na znaną sobie przestrzeń – oglądania świata „oczami” Innego. Barta ze względu na przyjęcie charakterystycznej perspektywy oglądu tematu, nazwać można pisarzem „egzotopicznym”³⁶⁷. Decyduje o tym

stacji Radegast, skąd wyjeżdżały transporty Żydów do obozów zagłady. Nie zapomina o kwitnym w getcie życiu kulturalnym. Każdy opis miejsca wzbogacony jest cytatami zaczerpniętymi z dzienników, reportaży, powojennych pamiętników, a także "Kroniki getta łódzkiego". Mapa zamieszczona przy każdym rozdziale pozwala czytelnikowi odnaleźć dane miejsce w topografii współczesnej Łodzi.

³⁶³ Określenie zastosowane przez Danutę Szajnert do opisu dawnych terenów łódzkiego getta.: D. Szajnert, *Przestrzeń doświadczona, przestrzeń wyznaczona – literackie topografie Litzmannstadt Getto (rekonesans). Część pierwsza*, [w:] „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2014 nr 5, s. 8.

³⁶⁴ Tamże.

³⁶⁵ Tamże.

³⁶⁶ Tamże.

³⁶⁷ Zob. D. Szajnert, *Przestrzeń doświadczona, przestrzeń wyznaczona – literackie topografie Litzmannstadt Getto (rekonesans). Część druga...*

„niewspółobecność”³⁶⁸ poznawcza – czasowa, przestrzenna, kulturowa, w stosunku do Innego, którego próbuje twórczo rozpoznać. Co istotne, pisarz choć balansuje na granicy czasów i przestrzeni, nie przekracza jej. Nie podąża za bohaterami i nie daje się wprowadzić do ich świata. Przeciwnie – za wszelką cenę próbuje ich przywrócić i odzyskać, co stanowi dosyć nowatorski zabieg. Narusza istniejącą granicę, aby wewnątrz wydrzeć dla zewnątrz, wyprowadzając Dorę z sali sądowej.

Bohater udaje się wraz z nią, na przejażdżkę po Łodzi. Miasto jednak w tym przypadku stanowi nieznane, z dwóch zasadniczych powodów. Po pierwsze: bohaterowie nie wiedzą, czego mogą się spodziewać, jako że dla każdego z nich Łódź jawi się jako inne miasto, po drugie: nie wskazują taksówkarzowi konkretnego adresu. Zatrzymują się dopiero, kiedy Dorę ogarnia znużenie. Pierwszym przystankiem na ich drodze staje się dom, „w którym jako dzieci mieszkali bracia Brandysowie, przyszli pisarze”³⁶⁹. Narrator ujawnia swoje zorientowanie w temacie:

Ich słynny przodek, słynny lekarz, jak i Dora, przybył do Polski z Czech, tyle że nie do getta, ale wezwany do łoża króla Władysława IV Wazy. Powinna się więc ucieszyć, że jej krajana przypomnę³⁷⁰.

Zwiedzanie miasta przebiega wzdłuż głównych ulic Piotrkowskiej i Spacerowej. Mężczyzna, polegając na dziecięcych wspomnieniach i opowieściach ojca, rekonstruuje w głowie obraz przedwojennej Łodzi. Poprzez narrację nakłada sieć znaczeń na miejsca puste, opuszczone, zdegradowane. Tak dzieje się chociażby z placem, po którym dawniej jeździło się na łyżwach, czy zamkniętym i popadającym w ruinę kinem Paradiso. Bohaterów, mimo, że Andrzeja uznać trzeba za „wtajemniczonego”, dzieli dystans, którego nie jest w stanie przemóc nawet wnikliwe zorientowanie w temacie. Łódź Andrzeja nie jest Łodzią Dory. Jej losy splotły się z ulicą Spacerową, przy której znajdowała się zamieszkiwana przez nią kamienica. Bohaterka pragnie obejrzeć swoje mieszkanie, tak jak przed nią czyniło już wielu ocalonych z Zagłady:

- Znasz ulicę Spacerową? Mieszkałam tam, zanim nas wywieźli. Byłby to duży kłopot, gdybyśmy tam poszli? [...] nie wiadomo kiedy i jak znajdujemy się w dawnym getcie, na ulicy o nazwie zwodniczej, bo spacerowanie po niej trudno sobie wyobrazić. Wiele się – myślę – nie zmieniło, tyle że bruk i domy starsze

³⁶⁸ Tamże.

³⁶⁹ A. Bart, *Fabryka muchołapek*, Warszawa 2009, s. 129.

³⁷⁰ Tamże, s. 129.

o sześćdziesiąt lat. [...] Wybrała, trzeba przyznać, najbrzydszą bramę [...]. Klatka schodowa przerażająco smutna, nawet jak na chorobę z kategorii ciężkich. Stęchły zapach kapusty, a przede wszystkim bieda, mimo że na podwórku jakieś samochody³⁷¹.

Mimo początkowej niechęci, z jaką spotkali się ze strony obecnej mieszkanki, dzięki przekupieniu jej wnuka, udało im się spędzić tam noc. Charakterystyczne dla *Fabryki mucholapek* staje się przyglądanie światu przez szybę. Ten sposób namiętnie praktykuje Dora. Rezygnuje z uczestniczenia w życiu, doświadczania, na rzecz spojrzenia. Otoczenie kamienicy staje się dla niej tekstem, który interpretuje w znany sobie sposób. Przestrzeń nosi na sobie ślady przeszłości. Szyba w tym przypadku działa jak lustro, w którym przegląda się bohaterka lub magiczna kula, która zamiast ukazywać przyszłość, nieustannie odtwarza przeszłość.

Szyba z jednej strony wyznacza jasną granicę między wnętrzem a zewnątrz, z drugiej staje się ochroną, zabezpieczeniem przed wzajemnym przenikaniem się światów. Powstają dwie zasadnicze opozycje: wewnątrz i góra, zewnątrz i dół. Ruch ku górze odtwarza Dora chociażby wspinając się po schodach, czy to do swojego byłego mieszkania, czy na wieżę kościoła przy ulicy Zgierskiej. W każdej sytuacji wysiłek uwieńczony jest zyskaniem nowej perspektywy spojrzenia na miasto. Przyglądanie się mu z góry pozwala przyjrzeć się panoramie, stanowi swoistą alternatywę dla konfrontacji z zewnątrz, które w tym przypadku nie bez powodu usytuowane jest w dole. Istotne, że Dora nie unika rzeczywistego świata. Widocznie nie obawia się „zejścia w dół”, które w tym przypadku zostało potraktowane dość symbolicznie. Wspomniany dół obejmuje głównie margines społeczny, czyli chłopców sterczących całymi dniami w bramach albo mężczyzn znieczulających się alkoholem już od wczesnych godzin porannych. To właśnie z nimi stara się nawiązać kontakt Dora, przeczuwając, że tylko oni mogą powiedzieć jej coś prawdziwego o współczesnym świecie. Jej obecność wyzwala w rozmówcach chęć (a może przymus?) do rozmowy o przeszłości:

- [...] Mało się orientuję, co było w Łodzi przed wojną, bo dopiero pięć lat temu nastalem... Wiem tylko, że z tego kościoła Niemcy uczynili magazyn... Przedtem w Szadku pełniłem posługę. Znacie Szadek? Nie? Też podobno przed wojną dużo Żydów było... - Ksiądz mówi cicho, a Dora krzyczy:
- Z tego domku prezes Rumkowski wydawał rozkazy! Poznają po tych okienkach na górze³⁷².

³⁷¹ Tamże, s. 130-131.

³⁷² Tamże, s. 192.

która staje się obopólną lekcją historii. Posiadana wiedza ciąży, jak domaga się, aby się nią z kimś podzielić.

Poszczególne narracje bohaterów o Łodzi nakładają się na siebie, tworząc wielowymiarowy, ale, co istotne, pełny obraz miasta. Przede wszystkim jednak, spacer po współczesnej Łodzi, staje się pretekstem do publicystycznych komentarzy o mieście i jego mieszkańcach. Kiedy Dora pyta o słowo *Jude* powtarzające się na murach, bohater wymyśla „dopuszczalną” historyjkę, aby ochronić dziewczynę (a może Łódź?) przed bolesną, ale i gorszącą, prawdą. W tym kontekście staje się obrońcą Łodzi, wcielając w rolę przewodnika, który pokazuje tylko to, co wypada pokazać turyście. Spacer skupia się zatem na omijaniu niewygodnych, naznaczonych miejsc, ograniczając do doświadczania przestrzeni w zapośredniczony sposób – z wieży widokowej lub przez szybę. Bezpośrednia konfrontacja mogłaby wiązać się bowiem z bolesnym rozczarowaniem, co zaburzyłoby koncepcję całej opowieści. Bart w *Fabryce mucholapek* zdecydował się na lekki, ironiczny ton, nieprzystający do powagi tematu. Można potraktować to jako gest usprawiedliwienia przed zarzutami wobec niedostatecznego wyzyskania potencjału poruszonego zagadnienia i braku gruntownego przestudiowania archiwów. Pisarz tam, gdzie nie mógł pozwolić sobie na satyrę, posłużył się teatralizacją. Historyczne postaci funkcjonują tu jako pewne figury, które wypowiadają znane sobie kwestie. Cała, odbywająca się rozprawa, której jesteśmy niemymi świadkami, także przypomina spektakl, który odbywa się według skrupulatnie opracowanego scenariusza. Przestrzeń natomiast znajduje się na usługach pamięci. Spacer po terenach postgettowych, odtwarza poruszanie się po przestrzeni cmentarza i składanie ofiary na grobach przodków. Dla każdego z bohaterów jednak inne punkty przestrzeni stają się znaczące. Miejsca pamięci dla jednego z nich, stanowią miejsca nie-pamięci dla drugiego.

5.2 *Wszystko jest iluminacją* Jonathana Safrana Foera

Próbując zgłębić zagadnienie wpływu kategorii pamięci na doświadczanie przestrzeni, warto wspomnieć o debiutanckiej powieści *Everything is illuminated* (*Wszystko jest iluminacją*) autorstwa amerykańskiego pisarza Jonathana Safrana Foera, opublikowanej w 2002 roku. Polskie tłumaczenie książki pojawiło się rok później. Powieść w wielu krajach osiągnęła status bestsellera. Doczekała się także adaptacji

filmowej³⁷³. Foer ma żydowskie korzenie, a jego matka urodziła się w Polsce; pochodzi z rodziny ocalonych z Zagłady. Pisarz przynależy zatem do trzeciego pokolenia po Holokauście, któremu w udziale, tak jak i drugiemu pokoleniu, przypadło dziedziczenie pamięci, a wraz z nią pohołokaustowej traumy. Wychowywanie się w rodzinie, której członkowie przeżyli Zagładę, zawsze wiąże się z dorastaniem w atmosferze tabuizacji lub jawnego obcowania ze wspomnieniami rodziców. W konsekwencji „cudze” wspomnienia stają się na tyle naoczne, realne i dojmujące, że traktowane są jako własne, stając się fundamentem dla budowania tożsamości. Teraźniejszość traci na rzecz zanurzenia się w (cudzej) przeszłości, a własne doświadczenia wydają się nieistotne w obliczu wspomnień przodków. Następne pokolenia dystansują się wobec otaczającej rzeczywistości i pragną za wszelką cenę odnowić więź ze światem, którego nie poznały. Nie są jednak w stanie odbudować przeszłości z okrucichów cudzych wspomnień. W konsekwencji wszelkie próby zbudowania spójnej narracji kończą się niepowodzeniem, a własna narracja nie może wybrzmieć, zagłuszana dziedziczną traumą. Pojawia się swoisty impas, który skutkuje powstawaniem powieści zbudowanych z niespójnych, urywanych, nakładających się na siebie opowieści, często przy wykorzystaniu dwóch postmodernistycznych strategii: palimpsestu i kolażu.

Warto zaznaczyć, że dla rodzin ocalałych z Holokaustu, mieszkających w Ameryce, Europa Środkowa pozostaje bolesnym wspomnieniem, zaś dla ich potomków, miejscem nieznanym, nieodkrytym, pociągającym, domagającym się eksploracji. Żydzi żyjący za oceanem nie musieli się ukrywać, nie spotykali się z antysemityzmem. Ci, którzy pozostali w Europie, chcąc zapewnić sobie bezpieczeństwo, stawali się milczący i „niewidzialni”. Trwająca wiele lat tabuizacja wydarzenia nie pozwoliła na wysłuchanie świadectw ocalałych aż do połowy lat osiemdziesiątych. Poważną komplikację stanowił język. Dyskusje o Holokauście, z oczywistych powodów, odbywały się głównie w krajach anglojęzycznych, a język angielski nie był przecież mową ojczystą ani ofiar, ani oprawców. Obcowano zatem z przekładami tekstów, nie pochylając się zbytnio nad istotną rolą języka w reprezentowaniu Zagłady.

Zasugerowane napięcia wybrzmiewają w pełni w powieści *Wszystko jest iluminacją*. Młody Ukrainiec – Aleks, staje się przewodnikiem młodego Amerykanina – Jonathana Safrana Foera, w jego sentymentalnej podróży po śladach przodków. Obaj bohaterowie wpadają w pułapkę języka, potęgując tym samym efekt niewyraźności

³⁷³ Amerykański komediodramat z 2005, będący adaptacją książki Jonathana Safrana Foera, w reżyserii Lieva Schreibera.

doświadczenia. Aleks posługuje się ograniczonym zasobem angielskich słów i zwrotów, stwarzając tym swój własny, oryginalny styl porozumiewania się z Amerykaninem. Istniejąca bariera językowa nieustannie konfrontowana jest z powagą i doniosłością odkrywanych meandrów przeszłości.

Wszystko jest iluminacją to powieść uruchamiająca kategorie języka, pamięci, przestrzeni i dyskusje o ich roli w ramach przedstawiania Zagłady. Foer skorzystał z potencjału różnych technik, strategii i form reprezentacji doświadczenia. W powieści do czynienia mamy z kilkoma różnymi, przeplatającymi się opowieściami, wybrzmiewającymi na dwa głosy. Jonathan jest autorem fikcyjnych, niezwykle onirycznych rozdziałów poświęconych dziejom sztetla. Historia Trachimbrodu rozpoczyna się w marcu 1791 roku i stanowi literacką próbę rekonstrukcji losu przodków bohatera. Pod tym względem fantazmatyczna opowieść wpisuje się w kanon literackich prób postpamięciowego odzyskiwania przeszłości, z fragmentów, okruszków cudzych wspomnień, a pojawiające się luki wypełniane są mniej lub bardziej prawdopodobną wersją wydarzeń. Celem Jonathana jako pisarza staje się ułożenie wszystkich informacji w spójną historię, która pozwoli mu odkryć własne korzenie. Narratorem pozostałych rozdziałów jest natomiast Aleks, relacjonujący przebieg spotkania z młodym Amerykaninem i wszystkie etapy „niezwykłej sztywnej podróży”³⁷⁴. Między obie te, mogłoby się wydawać, zupełnie odrębne części, wpleciona jest korespondencja Aleksa i Jonathana, w której ten pierwszy dzieli się komentarzami do przesyłanych kolejnych fragmentów powieści. Polifoniczna narracja ostatecznie zmierza do jednego punktu – odkrycia historii sztetla, a w niej informacji o własnym pochodzeniu.

Opowieść, dla której punktem wyjścia stała się fotografia Augustyny, skierowana jest ku pamięci. Babcia Jonathana dopiero po wielu latach postanowiła podarować zdjęcie wnukowi, nie uzasadniając w żaden sposób swojego gestu. Ten nikły trop staje się powodem podróży do obcej krainy. Obcej nie tylko pod względem swojego położenia i faktu, że Jonathan nigdy nie był na Ukrainie, ale także dlatego, że Trachimbrodu trudno szukać na mapie Europy. Fotografia funkcjonuje jako bolesne „ukłucie” przeszłości, które uruchamia mechanizmy żydowskiej pamięci:

[...] dla Żydów pamięć ma charakter równie pierwotny jak ukłucie szpilką, jej srebrzysty połysk czy wreszcie smak krwi, puszczonej nią z palca. Ukłuty szpilką Żyd natychmiast przypomina sobie inne szpilki.

³⁷⁴ Określenie powtarzane w tytułach kolejnych rozdziałów, stanowiące doskonały przykład języka, jakim posługuje się młody Ukrainiec – Aleks.

Dopiero skojarzywszy to nowe uczucie z wcześniejszymi – kiedy matka próbowała zaszyć mu rękaw, zanim zdążył wyciągnąć z niego rękę; kiedy dziadkowi zdrętwiały palce, bo tak długo głaskał pradiadka po wilgotnym czole; kiedy Abraham sprawdzał, czy czubek noża jest dość ostry, żeby Izaak nie cierpiał – Żyd dowiadyuje się, czemu go zabolalo³⁷⁵.

Pamięć stanowi jeden z wrodzonych zmysłów („szósty zmysł”³⁷⁶), nie funkcjonuje w tradycyjnym ujęciu - jako próba interpretacji przeszłości. W trakcie bombardowania Trachimbrodu wspomnianie staje się dla jego mieszkańców jedyną możliwą formą egzystencji:

Wszelką działalność zastąpiła myśl. Pamięć. Każdemu z obywateli każdy szczegół przypominał o jakimś innym szczególe, co z razu miało pewien czar [...], wkrótce jednak zaczęło odbierać ludziom siłę do życia. Wspomnienia rodziły się ze wspomnień wspomnień wspomnień³⁷⁷.

Pamięć, w tym ujęciu, istnieje zupełnie poza czasem, a jednocześnie „tu i teraz”. Nie odsyła do przeszłości, ale do teraźniejszości. Nie jest jedynie mglistym wspomnieniem, ale przeradza się w realne doświadczenie.

Co istotne, na kartach powieści przedstawiciele trzeciego pokolenia mają możliwość skonfrontowania swoich przypuszczeń i domysłów z realnymi wspomnieniami ocalonej. Przeszkodą w porozumieniu okazuje się nie tylko dystans czasowy i przestrzenny, ale przede wszystkim kulturowy. Podobnie jak w *Fabryce muchołapek*, opowieść zainicjowana jest przez konfrontację z obcością, spotkanie z Innym. Symbolicznie traktowana jako podróż w głąb siebie, polegająca na wyzbyciu się uprzedzeń i dopuszczeniu do głosu Innego, uznania jego historii, odnalezienia płaszczyzny międzypokoleniowego i międzykulturowego porozumienia.

Topograficzny wgląd w historię nie może odbyć się bez udziału pamięci, zaś sama przestrzeń domaga się materializacji poprzez gest pisarski. Geopoetyka opiera się na korzyściach wynikających ze związku literatury i przestrzeni: „przestrzeń wydrażona z pamięci odzyskuje swą historię i przeszłość (nawet jeśli ma ona niekiedy status imaginacyjny), literatura z kolei zyskuje zakotwiczenie w geografii i historii”³⁷⁸. Celem współpracy literatury z miejscem i pamięcią, nie jest jednak, jak można byłoby mniemać,

³⁷⁵ J. S. Foer, *Wszystko jest iluminacją*, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa 2017, s. 279.

³⁷⁶ Tamże.

³⁷⁷ Tamże, s. 358.

³⁷⁸ E. Rybicka, *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*, [w:] „Teksty Drugie” 2008 nr 1-2, s. 26.

utrwalanie, dokumentowanie i upamiętnianie. Chodzi raczej o „dialog lub poróżnienie [...], ożywienie, prowokowanie, jątrzenie”³⁷⁹. Istotne, że pamięć miejsca może zostać wyzwolona tylko za pomocą konkretnego bodźca – materialnego śladu przeszłości. Dla Jonathana jego funkcję spełnia fotografia z tajemniczą inskrypcją wskazującą na nieznane mu miejsce: Trachimbrod. Wspomnienie, z którym przybywa Jonathan, stanowi jedynie migawkę pamięci, pozbawioną szerszego kontekstu. Właśnie ten kontekst próbuje zrekonstruować młody Amerykanin przybywając na Ukrainę. Poprzez pryzmat postpamięci, podróż tę nazwać należy raczej powrotem czy nawet pielgrzymką, jak za Victorem Turnerem rzecz przedstawia Marta Cobel-Tokarska, wskazując kilka charakterystycznych jej etapów: „przygotowania, izolacja czasowo-przestrzenna, nieprzeżywane w normalnym życiu emocje, doświadczenia i zdarzenia, a na końcu powrót do zwykłego życia w przekonaniu dokonanej przemiany”³⁸⁰. Wszystkie te elementy odnaleźć można u Jonathana. Podróż staje się dla niego jedyną możliwością, aby domknąć biografię dziadka, a dzięki temu uzupełnić także luki i braki w swojej własnej. Aby tego dokonać, musi przebić się przez istniejące bariery – czasowe, przestrzenne i kulturowe. Oswoić z miejscem i ludźmi, skonfrontować z innym światem. Dodatkową komplikację stanowi fakt, że mimo naoczości, doświadcza wszystkiego w sposób zapośredniczony, zapośredniczony przez język. Po pierwsze poprzez posłużenie się figurą tłumacza, po drugie przez wybór strategii – przerabiania doświadczenia na tekst. Pod tym względem *Wszystko jest iluminacją* traktować można dosłownie i metaforycznie jako powieść o przekładzie. Foer w nowatorski sposób zabrał głos w dyskusji dotyczącej możliwości literackich przedstawień Zagłady, problematyzując kwestię opowiadania o Zagładzie, której się nie doświadczyło. Proces „odzyskiwania” wydarzenia zawsze w tym przypadku jest zapośredniczony, jako że wykorzystuje z okrucichów cudzych wspomnień.

Kwestia odkrywania własnych korzeni we *Wszystko jest iluminacją* jest niezwykle zawoalowana. Na podróż śladami przodków decyduje się przecież Jonathan. W trakcie okazuje się jednak, że więcej o własnej rodzinie dowiedział się Aleks. Młodzi bohaterowie jednocześnie doświadczają tytułowego „ośnienia”. Aleks musi zrewidować biografię dziadka i tym samym, przepisać historię własnej rodziny. Do spotkania z ostatnią mieszkanką Trachimbrodu wszystko wydaje się mistyfikacją. Zgodnie z wiedzą

³⁷⁹ Tamże.

³⁸⁰ M. Cobel-Tokarska, *Wojna, Ukraina i literatura – Jonathana Safrana Foera wyprawa w głąb środkowoeuropejskiej niepamięci*, [w:] „Edukacja humanistyczna” 2015 nr 2, s. 76.

Aleksa, dziadek pochodzi z Odessy. Do czynienia mamy z zafałszowanym życiorysem. Zabieg okazuje się tym bardziej zaskakujący, że tym razem nie chodzi o ocalonego z Zagłady. Dziadek przed wojną mieszkał w Kołkach. Jego najlepszym przyjacielem był Żyd – Herszel, którego wydał na śmierć. Po doświadczonej traumie, wyparł tę część swojej biografii, aby rozpocząć nowe życie. Podróż zmusza go do konfrontacji z wyrządzonym złem i ostatecznie doprowadza do samobójstwa.

Pamięć Jonathana próbuje sięgnąć dalej niż do okresu wojny. Obok relacji z odbywanej podróży, znaleźć można próbę literackiej rekonstrukcji początków sztetla. Być może prowokuje go do tego zastana w miejscu Trachimbrodu pustka. Nadszedł czas, aby przyjrzeć się nieco bliżej proponowanej strategii topograficznego czytania historii.

Powieściowy Trachimbrod, w rzeczywistości znany pod nazwą Zofiówka (od imienia rosyjskiej księżniczki) to nieistniejąca już dziś wieś, która położona była 50 km na północny wschód od Łucka. Zamieszkiwała ją głównie ludność żydowska, na której w sierpniu i wrześniu 1942 roku ukraińska policja pomocnicza pod wodzą SS dokonała masowego mordu³⁸¹. Podobny los stał się udziałem wszystkich okolicznych miejscowości. Dobytek pomordowanych został zgrabiony, a domy spalone. Zofiówka istniała więc naprawdę. Wydaje się jednak, że Foer nie stara się „odbudować” sztetla w jego rzeczywistym kształcie i wymiarze, a raczej kreuje przestrzeń symboliczną. Trachimbrod³⁸² to miejsce, które mimo wskazań czasowych i przestrzennych, staje się swoistym mikrokosmosem, rządzącym się własnymi prawami. Jego niechybny upadek wiąże się z zakłóceniami, które pochodzą z zewnątrz³⁸³ i zaczynają stopniowo naruszać chroniące go granice.

Warto w tym miejscu rozpatrzyć powieściową nazwę sztetla. Próbując zgłębić całą złożoność zjawiska literackiego opisu miejsc pamięci, nie można pominąć toponimii. Temat ten podjął Roland Barthes, zauważając, że nazwa własna posiada specyficzne właściwości – przywoływania, zgłębiania i przypominania. Jak za Arturem Danielem Liskowackim, słusznie powtarza Elżbieta Rybicka:

Toponimia ma zatem budowę wielowarstwową, palimpsestową, wielojęzyczną - podobnie jak pamięć i jak przestrzeń kulturowa, do których odsyłają³⁸⁴.

³⁸¹ Zob. M. Siekierska, *Tragedia Holokaustu oraz żydowskie miejsca pamięci na Ukrainie w powieści J. S. Foera „Wszystko jest iluminacją”*, [w:] „Porównania” 2019 nr 1.

³⁸² Etymologia nazwy pojawi się w dalszej części.

³⁸³ Za wydarzenie wielkiej skali, ingerujące w życie Trachimbrodu uznać należy: wojnę, nadciągający front i docierające pogłoski o pogromach ludności żydowskiej.

³⁸⁴ Za: E. Rybicka, *Miejsce, pamięć...*, s. 29.

Zgodnie z powyższymi wskazaniem nazwę „Trachimbrod”, uznać należy za toponimiczny palimpsest. Pojawia się zasadnicze pytanie: co w takim razie przywołuje ta nazwa? Sprawa wydaje się nadzwyczaj skomplikowana, jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że jest ona pierwotna względem dopisanej przez Jonathana historii sztetla. Choć wyznaczone przez niego ramy czasowe: „BYŁ OSIEMNASTY marca 1791 roku, kiedy ośmiokołowy wóz Trachima B. przygwoździł go albo i nie przygwoździł do dna rzeki Brod”³⁸⁵, „PO POŁUDNIU OSIEMNASTEGO MARCA 1942 roku, tak jak w każdym Dniu Trachima od stu pięćdziesięciu lat [...]”³⁸⁶, nie odbiegają od rzeczywistych ram historycznych, a przestrzeń zajmowaną przez Zofiówkę można precyzyjnie zakreślić na mapie, zrelacjonowane przez Jonathana wydarzenia stają się bardziej wynikiem imaginacji niż faktografii. Bohater w swojej opowieści wyjaśnia etymologię nazwy sztetla, nie godząc się na to, aby jego historia została jedynie „doklejona” do miejsca, co naruszyłoby jej zasadność i wiarygodność. Właściwy toponim zostaje wybrany w trakcie głosowania, choć zanim do niego dochodzi, lokalny szaleniec samowolnie nazywa sztetl na własną cześć – Sofijówka. Bezimienny dotąd sztetl zyskuje zatem dwie nazwy. Ta właściwa i o wiele bardziej znacząca w kontekście dziejów sztetla, odwołuje się do historii Trachima, który utonął w rzece Brod, stanowiąc punkt wyjścia dla zawiązania się akcji fabularnej.

Podsumowując rozważania dotyczące wykorzystania toponimii w powieści Foera, można dostrzec, że nazwa nie tyle spełnia funkcję przywołania pamięci (jako że Jonathan nie posiada pamięci miejsca, do której mógłby się odwołać), ile jej podrażnienia, wyzwalając afekt. Nieobecność ustąpić musi wymuszonej, wyobrażonej obecności, która pozwoli zapełnić boleśnie doświadczony brak.

Przejdźmy zatem do nakreślenia topografii miejsca. Pielgrzymkę do Trachimbrodu utrudnia fakt, że niemożliwe staje się odnalezienie konkretnego punktu na mapie. Bohaterowie zmuszeni są błądzić, zawracać i korzystać z pomocy nieorientowanej miejscowej ludności. Nikt nie jest jednak w stanie wskazać właściwej drogi: „Podług wszelkich pozorów byliśmy w pomyłonym kraju albo w pomyłonym stuleciu, albo jakby Trachimbrod zanikł, a wraz z nim wszelkie o nim wspomnienie”³⁸⁷. Do czynienia mamy z zanikiem pamięci zbiorowej. W tym zjawisku dopatrzeć można się mechanizmów traumatyzowanej pamięci – doświadczania nieobecności lub utraty.

³⁸⁵ J. S. Foer, *Wszystko jest...*, s. 17.

³⁸⁶ Tamże, s. 370.

³⁸⁷ Tamże, s. 189.

Przyjrzyjmy się tym dwóm kategoriom w ujęciu LaCapry.

Badacz zaznacza, że pojęć tych nie można zrównywać ani też traktować jako opozycji, choć nieobecność charakteryzuje jako coś abstrakcyjnego, ponadhistorycznego, niezwiązanego z wydarzeniem, zaś utratę za skutek konkretnej traumy historycznej. „Utrata w oczywistym i ograniczonym sensie może w konsekwencji prowadzić do nieobecności, ale odwrotnie tak już działać się nie musi”³⁸⁸. Jak zatem należy rozumieć utratę? Wydaje się, że stanowi ona konkretny brak, reakcję na stratę kogoś lub czegoś ważnego, cennego, którą trzeba przepracować. Znacznie bardziej problematyczna okazuje się kategoria nieobecności. Pojawia się również niebezpieczeństwo zafiksowania na dotkliwie odczuwanym braku, skutkujące „impasem nieskończonej melancholii, niemożliwej żałoby i nierozwiązywalnej aporii, w której wszelki proces przepracowania przeszłości i jej historycznych strat okazuje się niemożliwy czy przedwcześnie przerwany”³⁸⁹. Należałoby przyjąć, że Holokaust jako konkretne traumatyzujące wydarzenie, powoduje utratę, która prowadzi do nieobecności. Odmienne przestrzeń, w której dokonała się Zagłada, scharakteryzowała Katarzyna Bojarska,:

[...] możemy mówić raczej o zasłanianiu na różne sposoby (czy po prostu niewidocznej) nieobecności niż o utracie. Nieobecność wydaje się tu faktem (byli współobywatele/współmieszkańcy – nie ma ich), do tego, byśmy mogli mówić o utracie (poczuciu, doświadczeniu utraty), należałoby założyć, że ci, którzy pozostali, zostali pozbawieni czegoś (kogoś) dla siebie cennego [...] Innymi słowy, nieobecność ma swoją topografię, zostawia pustki i cisze, ma swoją materialność [...] ³⁹⁰.

Nie sposób nie zgodzić się z powyższym rozpoznaniem. Nasuwa się jednak pytanie, jak odzyskać przestrzeń i przemoc pokusę niepamięci? W jaki sposób wypełnić topograficzną pustkę? Wydaje się, że powieść Foera stanowi odpowiedź na wszystkie te pytania. *We wszystko jest iluminacją*, podobnie jak w *Fabryce mucholapek*, przestrzeń funkcjonuje na prawach realizmu magicznego. Strategia ta zasadza się na wykorzystaniu konwencji realistycznej, z jej przywiązaniem do szczegółu, a także ukonkretniających nawiązań do historii czy geografii, przy jednoczesnym „przemycaniu” elementów, które czynią świat przedstawiony niezwykłym. Pierwiastek magiczności buduje atmosferę

³⁸⁸ D. LaCapra, *Trauma, nieobecność, utrata*, [w:] *Antologia studiów nad traumą*. Pod red. T. Łysaka, Kraków 2015, s. 65.

³⁸⁹ Tamże, s. 62.

³⁹⁰ K. Bojarska, *Myślenie z wnętrza pustki: od nieobecności do utraty*, [w:] „Teksty Drugie” 2014 nr 5, s. 50.

nieprawdopodobieństwa, komplikując odbiór powieści. W konsekwencji, czytelnik musi skonfrontować się z pojawiającymi się niepewnościami i ponownie zrewidować kategorie pamięci, utraty i nieobecności.

Wszystko jest iluminacją podważa kategorię miejsca pamięci poprzez słowa wypowiedziane przez ostatnią ocalałą z Trachimbrodu: „Trachimbrod to ja”³⁹¹. Do czynienia mamy z niezwykle topograficznym przekształceniem. Warto rozważyć funkcję zastosowanego przez Foera konceptu - utożsamienia postaci z miejscem. Lista to ostatnia mieszkanka zapomnianej krainy, jednocześnie żywy świadek historii i kolekcjoner śladów po cudzej obecności. Figura kolekcjonera wydaje się niezwykle istotna w powieści Foera. Za zbieracza uznać należy także Jonathana. Powracamy tym samym do koncepcji zmysłowego doświadczania pamięci, a nie jedynie wsłuchiwania się w głosy dobiegające z przeszłości. Lista w swoim domu zgromadziła w pudłach pozostałości po sztetlu – rzeczy żydowskie, które udało jej się ocalić. Nadmiar materii w tym przypadku skonfrontowany zostaje z pustką po Trachimbrodzie:

- Jesteśmy na miejscu.

- Ona mówi, że jesteśmy na miejscu - przetłumaczyłem gieroju.

- Co takiego?

- Przecież wam powiadomiłam, że nic tu nie będzie - powiedziała. - Wszystko niszczyli.

- Jak to, jesteśmy na miejscu? - dociekl gieroj.

- Powiedz mu, że to przez tą ciemność - rzekł do mnie dziadek - bo jakby nie było ciemno, tobyśmy więcej uwidzieli.

[...]

- Nie - przetrząciła ona. - Tak a tak uwidzielibyście tylko tyle. Tu zawsze tak jest, zawsze ciemno. [...] Nie było tam prosto nic. Kiedy wymawiam „nic”, nie znaczy, że tam nie było nic oprócz dwóch domów i trochę drewna na ziemi i kawałków szkła, i dzieciatych zabawek, i fotografii. Kiedy wymawiam, że nie było tam nic, zamyślam, że nie było tam żadnej z pomienionych rzeczy ani żadnej innej rzeczy, która jest³⁹².

Ze względu na znajdującą się w jego centrum pamiątkową tablicę, przestrzeń po Trachimbrodzie, w wymiarze symbolicznym, rozpatrywać można w kategoriach miejsca pamięci. Kwestia ta nie jest jednak aż tak oczywista. Pamiętając, że specyficzna właściwość miejsc pamięci polega na ożywianiu i materializowaniu się w nich pamięci, wydaje się, że Trachimbrod stanowi tego typu punkt odniesienia jedynie dla Listy i

³⁹¹ J. S. Foer, *Wszystko jest...*, s. 194.

³⁹² Tamże, s. 296.

dziadka Aleksa. Postpamięciowa perspektywa oglądu przestrzeni przez młodego Amerykanina i młodego Ukraińca, czyni z Trachimbrodu nie-miejsce pamięci. Praca ich pamięci z oczywistego względu może zostać uruchomiona jedynie dzięki cudzej opowieści.

6. Kobięca narracja o Zagładzie w *Była Żydówka, nie ma Żydówki* Mariana Pankowskiego

Miniopowieść, jak chyba należałoby wstępnie zakwalifikować krótkie opowiadanie Mariana Pankowskiego, potraktować można jako metakomentarz do „bolączek” dyskursu pohołokaustowego. Autor poddaje w wątpliwość (stąd znak zapytania w tytule), poprzez zastosowane komplikacje narracyjne, nie tyle stosowność w opowiadaniu o Zagładzie, ile przede wszystkim status języka. Sformułuję śmiałą tezę, zgodnie z którą, autor odwraca istniejące zależności, porzucając pytanie: co literatura może zaproponować w kwestii reprezentacji Holokaustu, na rzecz zapytania o to, co wspomniane doświadczenie może zaproponować literaturze. Wpisana w tekst Pankowskiego historia ocalenia staje się jedynie kontekstualna. Pisarz „przędzy” swoją opowieść niemal na oczach czytelnika, obarczając go w pewien sposób konsekwencjami związanymi z domniemanym współudziałem „w zbrodni”, tym samym pozbawiając go dystansu. Czytelnik staje się zatem jedną z wielu (o wielogłosowości później) instancji biorących udział w toczącej się dyskusji. Warto zauważyć, że wielość głosów uruchamia mechanizm, który określić można jako swoiste „przerzucanie” odpowiedzialności: z narratora na bohaterkę, z bohaterki na narratora, wreszcie – z autora na czytelnika. Skutkiem ubocznym staje się niebezpieczny efekt, który należałoby uznać za uniwersalizację doświadczenia. Tekst Pankowskiego „igra” zatem z kategorią pamięci, świadka i świadectwa, ocalonego, ale przede wszystkim wikła się w polemikę o statusie fikcji i fikcjonalności w powieści o Zagładzie. Autor dodatkowo komplikuje kwestię, konstruując pozór kobiecej narracji. Wydaje się, że czytaniu *Była Żydówka, nie ma Żydówki* nieodłącznie towarzyszy poczucie mistyfikacji, pewna teatralność, choć lepiej mówić tu o teatralizacji. Dodatkowo, przedstawienie bardziej niż zaplanowany i przeciwiczony spektakl, przypomina improwizację.

Wiadomo, że Holokaust jest dla autora tematem drażliwym, „drażniącym” w sensie artystycznym. Marian Pankowski – jako więzień polityczny, w 1942 roku trafił do obozu w Auschwitz-Birkenau. Przebywał także w Gross-Rosen, Nordhausen, a także Bergen-Belsen, w którym doczekał się wyzwolenia. Pisarz wydaje się nieustannie problematyzować temat, będąc w pełni świadomym swojego podwójnego uwikłania. Sam pozycjonuje się jako niezależny emigrant, spoza wszelkich „układów”, nie ulegający dominującej wizji martyrologicznej w ujęciu granicznego doświadczenia, za

jakie uznaje się Holokaust. Powołując się na rozmowę pisarza z Krystyną Rutą-Rutkowską³⁹³, można również stwierdzić, że Pankowski przekonany jest o wyzbyciu się syndromu obozowego. Pod względem strategii reprezentacji, choć lepiej mówić tu o „ostentacyjnej kreacji”³⁹⁴, pod względem estetyczno-etycznym w ukazywaniu lagru zbliża się do opowiadań Tadeusza Borowskiego. Istotne, że doświadczenia obozowe odbiły się echem w poezji Pankowskiego już zaraz po wojnie. Pisarz podejmował temat Holokaustu jeszcze wielokrotnie: w poemacie *Auschwitz* (1946), powieści *Matuga idzie* (1959), dramacie *Teatrowanie nad świętym barszczem* (1968) i *Chrabąszczach* (1970), a w 1998 – *Z Auszvicu do Belsen*. W 2003 roku pojawił się jeszcze dramat *Podróż rodziców mej żony do Treblinki* i w 2008 – zadedykowana żonie, *Była Żydówka, nie ma Żydówki*:

Kiedy powtarzam „Fajga”, jakbym witał żonę wracającą zza siedmiu fal Charonowej rzeki³⁹⁵.

Warto wspomnieć, że żona Pankowskiego – Żydówka Regina Fern także doświadczyła Zagłady i ocalała z Holokaustu, ukrywając się całą wojnę w Warszawie, na aryjskich papierach. I choć trudno doszukiwać się w żonie pisarza pierwowzoru bohaterki – z pewnością łączy je wspólne doświadczenie – bycia „uratowanką” z Zagłady.

Warto przyjrzeć się strategii językowej i komunikacyjnej jaką obiera Pankowski w swojej miniopowieści. Iris Bauer, niemiecka badaczka, obstaje przy ujęciu pisarza jako prowokatora, który nie tylko „[b]ył rewelatorem polskiego języka, uprawiał wieczną w polszczyźnie rozróbę”, jak o pisarzu wyraził się Piotr Marecki, ale też tworzył „komunikację i polifonię w dyskursie o Holokauście”³⁹⁶. Rzeczywiście wydaje się, że wspomniana polifonia, dodam – głosów (wielogłosowość), stanowi istotny wyznacznik strategii pisarskiej Pankowskiego. W *Była Żydówka, nie ma Żydówki* do czynienia mamy z tekstem „utkanym” z różnych rejestrów. Za główną instancję uznać należy narratora, który jednocześnie wydaje się być reżyserem całego spektaklu, momentami także suflerem, z pewnością jednak – moderatorem. On decyduje o tym, kto może dojść do głosu, on także ratuje swoją „aktorkę” – Fajgę Oberlander z opresji. Nie bez powodu użyłam tu określenia „aktorka”, bowiem trudno pozbyć się wrażenia, że „uratowanka”

³⁹³ Zob. *Polak w dwuznacznych sytuacjach*. Z Marianem Pankowskim rozmawia Krystyna Ruta-Rutkowska, Warszawa 2000, s. 36–37.

³⁹⁴ Zob. A. Morawiec, Zagłada w twórczości Mariana Pankowskiego, „Folia Litteraria Polonica” 2013 nr 4, s. 127-137.

³⁹⁵ M. Pankowski, *Była Żydówka, nie ma Żydówki*, Warszawa 2008, s. 10.

³⁹⁶ Polska recenzja książki Iris Bauer, *Schreiben über den Holocaust. Zur literarischen Kommunikation in Marian Pankowskis Erzählung "Nie ma Żydówki"*, autorstwa Magdaleny Daroch (2017). Źródło dostępu: <https://www.pol-int.org/pl/pdf/node/1964?r=5611> [14.08.2020 r., 10.10].

jedynie odgrywa pewną przeznaczoną jej rolę, jest figurantką, podstawioną przez Pankowskiego.

W widoczny sposób ujawnia się również obecność dwóch dyskursów: polskiego i żydowsko-amerykańskiego, przy czym narrator sytuuje się w tym pierwszym posługując się zaimkami osobowymi w liczbie mnogiej. Czytelnik staje się przede wszystkim obserwatorem ścierania perspektyw – żydowskiej i polskiej, o to komu należy przyznać „pierwszeństwo” w cierpieniu. Pankowski przenosi na karty swojej powieści toczącą się latami i wciąż „żywą” publiczną dyskusję, niemożliwy do rozstrzygnięcia spór polsko-żydowski. Jego ambicją nie jest jednak zabranie głosu w sprawie i przedstawienie własnych racji. Istotne, że Pankowski posługuje się językiem, który wprost czerpie z samych źródeł antysemityzmu. Sam koncept tytułu: „była... nie ma” brzmi dosyć trywialnie i przewrotnie, niemal lekceważąco wobec ludzkiego dramatu, sprowadzając dyskusję do lakonicznego stwierdzenia faktu. Swoją formułą przypomina zaklęcie, które odsłania całą potęgę językowych praktyk, które z jednej strony – są w stanie powołać do istnienia, z drugiej – wymazać obecność.

Po raz kolejny w pisaniu o Zagładzie, powraca zasadnicza kwestia dotycząca języka i jego „niezborności” w mówieniu o Zagładzie. U Pankowskiego – językowego rewolucjonisty i prowokatora, język mimo wszystko wydaje się być wyzwolony, „odzyskany”, uwolniony spod posttraumatycznych obciążeń. Świadczy o tym jego prostota (tu: momentami nawet prostactwo), która pozwala na wypowiedzenie braku „wprost”, a nie przez szereg maskujących zabiegów. Pankowski powraca do „żywej mowy”, języka jako komunikatu, a nie szyfru. Dla zobrazowania problemu posłużę się słowami wyrażającymi podobną intencję, pochodzącymi z opowiadania Mariusza Sieniewicza – *Żydówek nie obsługujemy*, ze zbioru o tym samym, sugestywnym tytule:

[...] Europa jak wydymana metafora... Wydymana, wydymana! Przestać używać ładnych słów! Przestać używać brzydkich słów! Trzeba zacząć używać języka!³⁹⁷

Wspomniany tekst interesuje mnie nie tylko w aspekcie języka. Pod kilkoma innymi względami wydaje się sytuować blisko „estetyki” i pisarskiej praktyki Pankowskiego. Warto zwrócić uwagę na wyeksponowanie figury „odmieńca”, która tutaj sprowadzona jest do prowokacyjnego utożsamienia z Żydówką:

³⁹⁷ M. Sieniewicz, *Żydówek nie obsługujemy*, Warszawa 2006, s. 198.

Żydówką była myśl. Doskonale znana, z pozoru niegroźna, od wieków ta sama. Unosiła się o zmierzchu nad światem [...]. Ludzie wtedy mówili, że coś wisi w powietrzu. Myśl szukała frajera, który wpuściłby ją do swojej głowy i uznał za swoją. A frajerów, co dziwne – wielu, co normalne – sami mężczyźni. Kobiety były raczej niepodatne³⁹⁸.

Dość absurdałna autorska innowacja: wszyscy jesteśmy Żydówkami, ku zaskoczeniu, „urzeczywistnia się”. W kolejce sklepowej bohater – mężczyzna, poddany stygmatyzacji i wykluczeniu, pod wpływem wrogich spojrzeń i wykorzystaniu całego zasobu antysemitycznych praktyk, performatywnie zamienia się w Żydówkę. Autor dokonuje teatralizacji „żydostwa”, wykorzystując kobiecość z jej wszystkimi atrybutami – jako społeczną i kulturową autokreację (swoistą „przebierankę”), komplikując i wikłając ją w swoją „grę w wykluczenie”. Z pełną premedytacją igra z dyskursami: „Jesteś człowiekiem wyrwanym facetowi i przywróconym Żydówce. Nadszedł czas rozwiązania – prawdziwa esencja kobiety tkwi w mężczyźnie jak w zrogowaciałym kokonie!”³⁹⁹. Wydaje się, że oprócz „gry” z obcością i wykluczeniem, rozgrywa się tu także spektakl płci, a Zagłada pojawia się tylko jako pretekst do wciąż aktualnej socjologicznej dyskusji. W tym także upatruję podobieństwa do *Była Żydówka, nie ma Żydówki*.

Na tym etapie staje się jasne, że Pankowskiemu nie zależy na dokumentaryzmie, nie zajmuje go prywatny wątek holokaustowy ani wyeksploatowany już status świadka i świadectwa, chociaż w samym tekście pojawiają się takie wskazania terminologiczne. Warto zadać zatem zasadnicze pytanie: w jakim celu autor „wykorzystuje” temat Holocaustu? Zaryzykuję wstępnym, intuicyjnym rozpoznaniem, że Zagłada staje się (podobnie jak u Sieniewicza) jedynie pretekstem – co już samo w sobie jest prowokacyjne i innowacyjne zarazem, a ostatecznie może nawet okazać się zbawienne. Wydaje się, że *Była Żydówka, nie ma Żydówki* nie wikła się w kwestię – jak mówić i pisać o Holokauście i jakie są możliwości reprezentacji doświadczenia, ale o kondycję samej literackości, wyzwala ją spod jarzma restrykcji i obostrzeń, które zobowiązują literaturę wobec Zagłady. Wystarczy odwołać się do początkowych jedynie akceptowalnych możliwości „wypowiadalności” doświadczenia poprzez literaturę dokumentu osobistego. W powieści Pankowskiego „świadecko” jest z pełną premedytacją fabrykowane na oczach

³⁹⁸ Tamże, s. 5.

³⁹⁹ Tamże, s. 197.

czytelnika. Nie rości sobie żadnych podstaw do nawet rzekomej wiarygodności. Podobnie sama „uratowanka”, która pojawia się jako w pełni spreparowany konstrukt narracyjny:

Przystanął mój długopis, żebym mógł spokojnie wybrać imię dla młodej Żydówki, żeby z nim na chorągwi ruszyć w stronę Historii niełatwej, pomimo że wczorajsza i tak mi bliska. Pod czołem – ruch! Cisną się kandydatki, przekrzykują i podskakują, że istna koszykówka artystek stołecznej opery, walczących o rolę pierwszoplanową! Pierwsza brew ciemną wysoko, wysoko wzniesie i choć zziązana, wielkopańskim altem:

- Rachela jestem!

A ja już nisko się kłaniam, witam gorąco, bo to imię ma w sobie perłę smutną... no i brzmi swojsko i polsko... A tu spod siwej skroni myśl mi nagła i to na ostro:

- Coś ty... przecież sto aktorzycha z centusiowego *Wesela*! W pajęczynach rekwizytorni, z peruką na bakier! Początkujący polonista w trymiga wykryje... pożyczkę!⁴⁰⁰

Sytuacja przypomina casting, w którego jury zasiadają zarówno narrator, jak i czytelnik. Wydaje się także, że odegranie pierwszoplanowej roli – roli Żydówki, nie stanowi aktorskiego wyzwania, jest raczej czymś znanym widzom i wpisuje się w cały szereg podobnych, pewnie lepiej zrealizowanych kreacji. Sam „casting” ogranicza się do wyboru spośród znanych „aktorek”. Dodatkowo, sugerowana fikcyjność, w żaden sposób nie problematyzuje „prawdy”. Posiadamy bowiem wiele bardziej wiarygodnych źródeł, z których czerpać możemy wiedzę o kobiecym doświadczeniu Zagłady⁴⁰¹. Pankowski obranymi strategiami, omija wszelkie problematyczne kategorie i kwestie, które zazwyczaj stają się fundamentem pohołokaustowych narracji. Tym samym unika pytań o pamięć, traumę, status ocalonego.

Ciekawe, że tekst Pankowskiego, choć krótki, wikła w wiele dyskursów. Znaleźć w nim, można, oprócz rozważań o strategiach „kultywowania odrębności”⁴⁰², prób specyfikacji „Krainy Nigdzie”⁴⁰³, także – kontrowersyjne profanacje, wykorzystujące praktyki antysemickie, oparte na wyzwisku. Za takie uznać należy specyficzny „bestiariusz”, wpleciony w narrację *Była Żydówka, nie ma Żydówki*. Mowa o fragmencie zatytułowanym *Średniowieczny entomolog, Egon Bienenvater, o Żydach*, który stanowi krótką, ale wymowną „dysertację o specyfice Narodu Żydowskiego [...] [opartej] na

⁴⁰⁰ M. Pankowski, *Była Żydówka...*, s. 9.

⁴⁰¹ Zgłębienie zagadnienia: A. Ubortowska, „Niewidzialne świadectwa”. *Perspektywa feministyczna w badaniach nad literaturą Holokaustu*, [w:] „Teksty Drugie” 2009 nr 4.

⁴⁰² M. Pankowski, *Była Żydówka...*, s. 5.

⁴⁰³ Tamże, s. 5.

postulacie krótkim i węzłowatym: ŻYDZI – TO OWADY!”⁴⁰⁴. Nie sposób nie przywołać w tym kontekście tożsamej praktyki, którą wykorzystał w *Maus* (szerzej omówiony we wstępie teoretycznym), Art Spiegelman, tworząc własną „wariację” o układzie kat – ofiara – świadek (Hilbergowski trójkąt): kot – mysz – świnia (w rozumieniu: Niemiec – Żyd – Polak). Nie ma wątpliwości, kto pozycjonuje się w roli oprawcy, a kto - ofiary. Warto jednak zwrócić uwagę na niezbyt pochlebny obraz Polaka, który jednak mimo wszystko – jako świnia – wyłączony jest z przedstawionego łańcucha pokarmowego. W powieści Pankowskiego posłużenie się „zezwierżeniem” nie jest aż tak sprowokowane. Sam badacz – Egon Bienenvater, jest postacią całkowicie zmyśloną, jednak jego rozpoznania odpowiadają wzorcom antysemitycznym, zgodnie z którymi Żyd to nie człowiek, ale „karakon”. Rozwija myśl o porównaniu do węża („[...] paszcza diabelska, a w niej sześćset sześćdziesiąt sześć siekaczy, pełnych arszeniku”⁴⁰⁵) i ku zaskoczeniu – kota („[...] symbol bezwstydu [...] podstępny inicjator myśli rewolucyjnej...”⁴⁰⁶). W widoczny sposób Pankowski drwi z pewnych schematów myślenia. Doprowadza do tak absurdalnych hipotez, które - przy zdroworozsądkowym oglądzie, same się dyskredytują, jako owoce „zafiksowanego” umysłu. Narracja wykorzystuje antysemityczną „kalkę”, tylko po to, aby ją zdekonstruować. „Logika prześladowców” zostaje bowiem ośmieszona. Nie można jednak odmówić Pankowskiemu, że w doskonały sposób „rozprawia” się z wątpliwym spadkiem po rasistowskich fantazmatach. Istnienie wyzwiska zawsze wiąże się ze strategią „ukrycia” - dyskredytującego maskowania, przy zastosowaniu językowej „przemocy”. Pankowski w tym wymiarze podejmuje walkę z kolejnym niebezpiecznym anachronizmem – stając się naczelnym demaskatorem.

Nie bez powodu w swoim wywodzie przywołałam komiks Arta Spiegelmana, eksponując rolę, jaką „powierzył” Polakom. *Była Żydówka, nie ma Żydówki* bez wątpienia ujawnia podobne problemy z jasnym określeniem roli Polaków w „machinie” Zagładzie. Po raz kolejny – powracają głośnym echem tematy dyskutowane w przestrzeni publicznej i znajdują swoją reprezentację w historii opowiadanej przez Fajgę Oberlander. Wydaje się, że Pankowski w tym wymiarze ponownie wpada w „oskarżycielski zachwyt”⁴⁰⁷, jak moim zdaniem doskonale diagnozuje to zjawisko Marta Cuber. Autor

⁴⁰⁴ Tamże, s. 33.

⁴⁰⁵ Tamże, s. 35.

⁴⁰⁶ Tamże, s. 36.

⁴⁰⁷ M. Cuber, *Zagłada jako klisza fabularna*, [w:] tejsze, *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987-2012*, Katowice 2013, s. 83.

wykorzystuje i jednocześnie – ponownie demaskuje, antysemickie postawy w anegdocie o ukrywaniu się Fajgi. Po udanym „podstępnie matki” (o czym później), udaje się jej zbiec z transportu. Postanawia skierować się do domu swojej dawnej koleżanki, której matka pozwala jej ukryć się w szopie. Pankowski w doskonały sposób ujawnia działanie swoistej psychologii nienawiści, która niemal „wyssana z mlekiem matki”, staje się udziałem dzieci i zbiera swoje żniwo, powracając echem w „niewinnej” dziecięcej rymowance:

Ży-dów-ka!

Ży-dów-ka!

Czarna brudna sowa,

w nocy kradnie, w dzień się chowa!

Naftą lubi studnię truć,

ją cebulą zgniłą czuć!⁴⁰⁸

Obnaża to w pełni niebezpieczeństwo bezkrytycznego przejmowania i powtarzania pewnych utartych schematów i stereotypów w myśleniu o Innym. Jeszcze bardziej niepokoi, kiedy wydobywa się z ust „beztroskich” dzieci, które przypadkiem odkrywają obecność Fajgi w szopie i rozpoczynają nieświadomą „grę w prześladowanie” - polowanie na Żydówkę, wywabiając ją z ukrycia za pomocą chałki.

W tym miejscu powróćmy do strategii pisarskiej Pankowskiego, który wbrew istniejącym tendencjom świadków-pisarzy, nie ukrywa się za tekstem, wręcz przeciwnie – niemal przytłacza swoją obecnością. Autor, o czym była już mowa, bezpardonowo wkracza do tekstu, stwarzając pozór pisania na oczach czytelnika, dodatkowo pisania - które „nie ma nic do ukrycia”. To jednak jedynie czcze pragnienie, podczas gdy tak naprawdę w warstwie dosłownej mamy do czynienia z głęboką stylizacją: raz przemawiając „głosem katechety albo proroka [...], innym znowu razem, niczym romantyczny kreator, rozdając znaczony karty”⁴⁰⁹. Trudno jednak zarzucać Pankowskiemu pełną mistyfikację, kiedy sam obnaża przed czytelnikiem swoje zamiary i intencje. Należy zatem podkreślić, że w świadomy sposób igra z literackością własnego tekstu, jednak co zaskakujące – nie „rozsadzając” go. Nie uznaję go zatem za literackiego anarchistę a za innowatora.

W charakterystycznym, wspomnianym już zabiegu „przerzucania”

⁴⁰⁸ M. Pankowski, *Była Żydówka...*, s. 46.

⁴⁰⁹ Tamże, s. 140.

odpowiedzialności za kontynuację opowiadania, za jego kształt i wydźwięk, dopatruję się oznak proponowanej wielogłosowości. Tak naprawdę wydaje się, że historię opowiada ktoś, wszyscy i nikt zarazem. Trochę jak z dziecięcą zabawą „piłka parzy”, historia w niewygodnym momencie przekazywana jest z rąk do rąk - z ust do ust. Marta Cuber tekst Pankowskiego – *Była Żydówka, nie ma Żydówki* przyrównuje pod tym względem do „jednoaktówki”⁴¹⁰ lub „śpiewogry”⁴¹¹, ułatwiając (a może komplikując?) gatunkowe rozpoznanie. Pewna prowizoryczność, hipotetyczność opowieści sygnowana jest przez posłużenie się odniesieniem do „Krainy Nigdzie”. Ciekawe, że jak pisze Przemysław Górecki, analizujący najczęściej pojawiające się w prozie Pankowskiego, figury biograficzne, pisarzowi właściwe jest stosowanie pewnego „mechanizmu spojrzenia” - co definiuje jako „taktkę oglądu postaci przybywającej z innej rzeczywistości”⁴¹². Co prawda, badacz opisuje zjawisko w odniesieniu do innego tekstu Pankowskiego – *Rudolfa*, ale uważam, że Pankowski mimowolnie (skoro takie jego preferencje!) przemycił je również do *Była Żydówka, nie ma Żydówki*. Szczególnie chciałabym w tym kontekście zwrócić uwagę na postrzeganie „obcości”, która wbrew wszystkiemu, co zostało do tej pory powiedziane o kategorii Innego, przez Pankowskiego traktowana jest dość swojsko i podlega niezwykle szybkiemu oswojeniu, internalizacji i włączeniu do własnej biografii, o dziwo – nie traumatyzując. Z drugiej strony – to idealistyczne pisarskie pragnienie, udaje się zaspokoić tylko jemu samemu, gorzej z innymi (Innymi?). Bohaterowie u Pankowskiego mimo wszystko – jak Żydzi z fikcyjnego Azojville (czyli miasteczka „gdzieś” w Ameryce), mają opory z „otwarcie” na innego. Dostrzegam w tym podobieństwo do postulatu Sieniewicza, zgodnie z którym trzeba pogodzić się z „odmieńcem”, który tkwi w każdym z nas, bo przecież wszyscy – czy tego chcemy, czy nie – więc dla własnego dobra, lepiej jak najszybciej to zaakceptować - „jesteśmy Żydówkami!”. Labilne stają się jednocześnie wszelkie kategorie tożsamościowe: mężczyzna, kobieta, Żyd, Żydówka.

O ile amerykańscy Żydzi starają się sprostać ideałom niewymuszonej gościnności („Zamiast sklecać dyskurs powitalny, wzięła ją w ramiona”⁴¹³) i zademonstrować swoją pozorną otwartość, o tyle – nie potrafią „obchodzić” się z Innością. Wydają się stwierdzać, że obcość nie przeraża jedynie wtedy, kiedy „ubrana” jest w swojskość.

⁴¹⁰ Za: M. Cuber, *Zagłada jako...*, s. 85.

⁴¹¹ Tamże, s. 86.

⁴¹² P. Górecki, *O sobie, innym i Rudolfie, czyli Marian Pankowski i jego ulubiona figura biograficzna*, [w:] „Autobiografia” 2016 nr 1, s. 162.

⁴¹³ M. Pankowski, *Była Żydówka...*, s. 15.

Oswojenie osiągnąć można zatem tylko za pomocą swoistej „przebieranki”. Miejscowi proponują Fajdze zmianę płaszcza i wymianę zegarka na nowszy model, żeby w znaczący sposób od nich nie odstawała i tym samym mogła aspirować do bycia postrzeganą jako jedna z nich. Zależy im na tym nie bez powodu, w konsekwencji – będą mogli „zawłaszczyć” sobie jej tragiczną (paradoksalnie – dla nich niezrozumiałą) historię i tym samym (od)zyskać udział w cierpieniu. Wydaje się, że sama postać Fajgi – jest u Pankowskiego fetyszizowana, nie tylko ze względu na „jej” historię, ale przede wszystkim przez egzotyczność – jako Żydówki z „Krainy Nigdzie”. Amerykańscy Żydzi czekają na nią jak na proroka – niemal Mesjasza, który objawi im największe życiowe prawdy, a kiedy Fajga wreszcie przemawia, nie są w stanie jej zrozumieć. Mogłoby się to odbyć jedynie poprzez zerwanie własnej „kliszy” z cudzej opowieści i poświęcenie siebie na rzecz Innego – swoiste wykroczenie poza siebie, na które bohaterowie nie są gotowi. Pora, aby wytłumaczyć się z powyższych śmiałych tez, poprzez sięgnięcie do tekstu.

Warto odpowiedzieć na pytanie, co konkretnie w symulowanym dialogu w *Była Żydówka, nie ma Żydówki* prowokuje atmosferę niezrozumienia. Wydaje się, że to przede wszystkim nieumiejętność rozpoznania „kliszy” fabularnej zdarzenia przedstawionego przez Fajgę. Wspominając o zdarzeniu, mam na myśli historię wydostania się bohaterki z transportu na skutek wybuchu agresji matki i nieoczekiwanego wypchnięcia z pociągu. Czytelnik, zaznajomiony z tematem nawet w powierzchowny sposób, przynajmniej domyśla się w tym pewnego „fortelu”, który przysłużyć miał się bohaterce Pankowskiego. Amerykańscy Żydzi natomiast dokonują błędnej interpretacji, dopatrując się w zdarzeniu znamion hysterii i próbując zgłębić psychologię matki. Figura matki staje się przedmiotem ich wnikliwej analizy. Skupiają się na warstwie emocjonalnej i tragedii rodzinnej, nie potrafiąc dostrzec jej znaczenia w szerszym wymiarze – jako aktu ocalenia.

Pankowski, co już zostało wielokrotnie wyeksponowane, niczym bohater Dawida Grosmana (z *Patrz pod: Miłość*):

Siadaj i pisz. Nie masz innej drogi. [...] twoje życie jest opowiadaniem, dla ciebie istnieje tylko opowiadanie. Pisz⁴¹⁴.

konstytuuje siebie i podtrzymuje obecność poprzez akt pisania. W przypadku Pankowskiego, można by dopowiedzieć, że konstytuuje siebie w procesie narracyjnego

⁴¹⁴ D. Grosman, *Patrz pod: Miłość*, Warszawa 2008, s. 454.

„wcielania” Innego i swoistej przewrotnej praktyki „brzuchomóstwa”, w ramach której „więzi” obcego w sobie i wypowiada go swoim głosem. W swoisty sposób zawłaszcza Innego i pozostawia na swoich usługach. Jak słusznie zauważyła Marta Cuber myślenie i strategia Pankowskiego są w swej naturze głęboko ironiczne. Powołuje się na słowa Izaaka Passiego, dla którego w ironiczność objawia się „w warstwie światopoglądu, traktującego otaczający świat jako marny, a wywyższającego swego wyznawcę jako jednostkę niezależną, dumną i niewzruszoną. [...] ironista wyobcowuje świat od siebie o tyle, o ile sam czuje się z niego wyobcowany”⁴¹⁵. Uwidacznia się tu istniejąca, wcześniej niedostrzeżona, współzależność autora od wykreowanej rzeczywistości, podczas gdy do tej pory tę relację postrzegałam jako jednostronną. Czyżby jednak Pankowski ukrywał się za tekstem, za stworzonym przez siebie konstruktem narracyjnym – Fajgą? Z tej perspektywy autorowi można odjąć nieco mocy i władztwa, przyrównując do Stwórcy w deistycznym ujęciu, który stwarza świat, ale po akcie stworzenia w niego nie ingeruje. Odwracam zależność, aby nieco pospekulować i spróbować „podejść” Pankowskiego jego własną metodą – dekonstruowania i poddawania wszystkiego w wątpliwość. Do tej pory wszystko świadczyło na korzyść autora, który kreując świat ma nad nim pełną kontrolę. Co, jeśli Pankowski może ponownie wkroczyć do tekstu tylko dlatego, że „powołuje” go do tego bohaterka, niejako oddając mu głos?

Ciąg dalszy, niech sam autor opowie... ja bym nie potrafiła⁴¹⁶.

Wydaje mi się to mylnym tropem. Skłonna jestem natomiast przyznać, że cała narracja to nieudana próba zwrócenia głosu Innemu. Pankowski bowiem w widoczny sposób nie może w pełni zrezygnować z siebie. Można byłoby pokusić się jeszcze o potraktowanie demaskatorskiego i dekonstrukcyjnego podejścia do dyskursów, jako walki z „przedłużeniami”. Wielogłosowość, co zostało już wspomniane, wynikałaby wtedy z „brzuchomóstwa” Pankowskiego i w nim miała swoje źródło. Czemu miałby służyć podobny zabieg? Wydaje się, że głównym celem staje się ukazanie wszystkich istniejących sprzeczności i zmaterializowanie ich w ramach narracji, aby następnie móc je zdyskredytować, obnażając ich pokrętną logikę i sztuczność.

W tytule rozdziału, przewrotnie, posłużyłam się kategorią kobiecej narracji, której złudzenie próbuje stworzyć Pankowski. Nie ma wątpliwości, że nie jest to narracja

⁴¹⁵ I. Passi, *Powaga śmieszności*, Warszawa 1980, s. 297–298.

⁴¹⁶ M. Pankowski, *Była Żydówka...*, s. 48.

kobieca w tradycyjnym ujęciu, ale raczej – jak u Sieniewicza, wydobyć esencję kobiecej ze „zrogowiałego kokona”. Status Fajgi rozpatrywać należy zatem dwojako: z jednej strony jako pogłębienie sygnalizowanej obcości – tu: figura Żydówki-odmieńca, jako bardziej egzotyczna i obciążona od figury Żyda, z drugiej – w wymiarze osobistym: jako „podrażnienie” historią ocalenia żony. Na próżno jednak przypisywać Fajdze emocjonalność, metaforyzowanie, przywiązanie do cielesności, co jasno wskazywałoby na istnienie kobiecego pierwiastka w narracji *Była Żydówka, nie ma Żydówki*. Opowieść bohaterki jest z gruntu rzeczowa, często „zakrzykiwana” przez innych bohaterów, którzy wydają się rościć sobie prawo do przejęcia „głosu” i tym samym toku opowiadania. Fajga musi bronić swojej narracji, a także się z niej tłumaczyć. Jej „świadeństwo” zostaje bagatelizowane, nie spełniając oczekiwań słuchaczy. W widoczny sposób opowiadana historia podlega uniwersalizacji, zupełnie jakby mógł opowiedzieć ją każdy. Jeśli do czynienia mamy z narracją kobiecą to z pewnością uprzedmiotowioną i zniewoloną. Fajga bowiem, podobnie jak jej historia, przechodzi z rąk do rąk - będąc ulepszaną i uzupełnianą. Stanowi jedynie pewien koncept narracyjny, który dopiero stwarza się na naszych oczach i którego status, jak sugeruje tytuł, jest dość niepewny.

7. Pamięć protetyczna a ból fantomowy w *Ślicznotce doktora Josefa Zyty Rudzkiej*

Powieść Zyty Rudzkiej uchwycić można w wielu aspektach. Po pierwsze, z pewnością, choć nie wprost, „zabiera” głos w rozważaniach o kategorii stosowności w narracjach o Zagładzie i w dość radykalny sposób ją narusza. Kontrowersje związane są z dość zaskakującym sposobem ujęcia ciała p(o) doświadczeniach obozowych. Cieleśność w *Ślicznotce doktora Josefa* jest podwójnie uwikłana i tym bardziej trudna do „odszyfrowania”. Rudzka z pełną konsekwencją ukazuje starzejące się ciała i sam proces starzenia – jako degradację i dezintegrację, nie unikając przy tym poruszania „trudnych” (estetycznie i etycznie) aspektów. Cieleśność w tym wymiarze zostaje w pełni zawłaszczona przez fizjologię. Powieść wpisuje się w szerszy kontekst literacki, jako że skupia się na sferach życia, które zazwyczaj zostają marginalizowane. Po drugie, jako przykład postmodernistycznej narracji o Holokauście, rozpatrywana może być pod kątem wyłaniającego się z niej obrazu ocalałego i świadka. Jej analiza może się zatem skupić na psychoanalitycznym odczytaniu i zdemaskowaniu mechanizmów deformujących pamięć, które powrócą w rozważaniach jako sugerowana „protetyczność”. Po trzecie zaś, na tle zmaskulinizowanego kanonu stanowi wyrazisty przykład kobiecej perspektywy ujęcia tematu. Zaryzykuję stwierdzeniem, że *Ślicznotka doktora Josefa* stanowi modelowy przykład *logorei*:

[...] niektórzy po prostu nie są w stanie przestać mówić! To niekończąca się, kompulsywna narracja, uporczywy wysiłek złożenia świata na nowo w opowieści, raz za razem⁴¹⁷.

która u schyłku życia bohaterów stanowi rekompensatę po wcześniejszym permanentnym milczeniu. W duchu psychoanalizy, w zjawisku tym dopatrywać się można symptomów traumy. Istotne, że wypowiedzi postaci nie są w żaden sposób wyróżnione graficznie i wpisują się w ciąg narracji, stanowiąc tym samym równoprawny (a może główny?) „budulec” świata przedstawionego. Personalne narracje dominują nad partiami auktoralnymi, które tutaj spełniają jedynie funkcję zarysowania sytuacji – niczym didaskalia. Powieść Rudzkiej swoją formą oddala się od tradycyjnej konstrukcji powieści, jako że opiera się zasadniczo na dialogach bohaterów, które w wielu

⁴¹⁷ *Afekt, trauma i rozumienie: sztuka ponad granicami*. Ernst van Alphen w rozmowie z Romą Sendyką i Katarzyną Bojarską, [w:] „Teksty Drugie” 2012 nr 4, s. 211-212.

przypadkach zamieniają się w sklerotyczny monolog. Uwidacznia się również afekt, który tutaj bezpośrednio wiąże się z pracą pamięci. To zjawisko szczególnie towarzyszy bohaterom, których umysł i pamięć podlegają wzmożonemu procesowi dezintegracji i destrukcji. Wstępne rozpoznania powrócą jeszcze w dalszej części rozdziału.

Nie sposób nie wspomnieć, że podjęty przez Rudzką temat i sposób jego realizacji sytuuje powieść w pobliżu *Tamtej strony* (1997) Bogdana Wojdowskiego, w której ocaleli z Zagłady, „starozakonni emeryci”, przebywają w podwarszawskim pensjonacie o znaczącej nazwie „Arka”. Motywy starości, zamknięcia w „domu wypoczynkowym”, który bardziej jednak przypomina dom opieki czy nawet „dom przedpogrzebowy”, wysiłona praca pamięci naznaczonej traumą po wydarzeniu, widoczne są także w *Pensjonacie* Piotra Pazińskiego.

Starość, jako dominanta powieści, pozwala usytuować *Ślicznotkę doktora Josefa* również wśród innych praktyk wykorzystujących cielesność ułomną, niepełnosprawną, chorą, umierającą, nieatrakcyjną wizualnie, wykluczoną. W sposób oczywisty wpisuje się to w ramy *abject art* („abjekt” – jako coś, co wywołuje odczucie wstrętu) i pracami Katarzyny Kozyry, Zbigniewa Libery czy Artura Żmijewskiego. Libera i jego *Obrzędy intymne* (1984, prezentacja 1986) to rejestracja opieki – karmienia, mycia, przebierania schorowanej starej kobiety – babci autora. Kozyra w *Olimpii* (zdjęcia i film; 1996) dokumentuje własną walkę z chorobą nowotworową, aby przywrócić godność schorowanemu ciału. Żmijewski natomiast za pomocą *Sztuki kochania* (2001) prezentuje ludzi w trakcie okazywania sobie uczuć, m.in. osoby chore i stare przebywające w domu opieki. We wspomnianych pracach przejawia się dążenie do ukazywania autentyczności, którą podmiot odnajduje w sobie, a która realizuje się właśnie w cielesności.

Po wstępnym kulturowym i literackim „usytuowaniu” *Ślicznotki doktora Josefa*, pora prześledzić tekst, który korzysta z mocnych środków wyrazu, epatuje fizjologią, a przede wszystkim wyraża krytyczny stosunek do „tyranii” piękna we współczesnej kulturze Zachodu. Jak można zauważyć, skupienie się na tym, co wykluczone i zmarginalizowane nie opiera się tutaj na językowej empatii, wręcz przeciwnie – naturalistyczne zbliżenia i mówienie „wprost” lepiej zdają się prezentować temat, np. „Dziś ktoś mi nasrał do łóżka”⁴¹⁸. Degeneracja umysłu prowadzi do degradacji ciała, w wyniku czego jednostka traci swoją podmiotowość, stając się dogładanym przez innych (karmionym, mytym, podcieranym, przebieranym) przedmiotem (czy raczej

⁴¹⁸ Z. Rudzka, *Ślicznotka doktora Josefa*, Warszawa 2006, s. 35.

manekinem). Mowa stara się przeciwdziałać temu mechanizmowi – pacjenci tytułowani są „Pan”, „Pani”, co stanowi desperacką próbę przywrócenia podmiotowości ludziom, którzy zostali wykluczeni ze społeczeństwa, często także usunięci z „albumów” rodzinnych. Problem ten jest dodatkowo skomplikowany przez fakt, że postaci te doświadczają powtórnego „odczłowieczenia” - pierwsze nastąpiło w ramach nazistowskich działań. Przyjrzyjmy się innym zastosowanym zabiegom, które odsłaniają konsekwentnie konstruowaną zbieżność pensjonatu z przestrzenią i doświadczeniem obozowym.

Pensjonariusze domu starców wprzęgnięci są w system, oparty na cykliczności i związanej z nim dyscyplinie. Oprócz posiłków, spacerów, „leżakowania” - wizyty lekarskie i zabiegi pielęgnacyjne. Schemat dnia jest ściśle przestrzegany przez personel, a zlekceważenie narzuconego rozkładu ma swoje konsekwencje. Szczególnie przestrzegane są godziny posiłków. W domu starców panują bezwzględne zasady, którym nie sposób się nie podporządkować. Na „nieposłusznych”, „niezdatnych”, nie będących w stanie sprostać oczekiwaniom, czeka dom nad jeziorem, owiany mroczną legendą – każdy, kto tam trafia, znika na zawsze. Każde „wykroczenie” czynione przeciw codzienności odbierane jest jako sygnał „nieużyteczności” pensjonariusza:

Obnażasz się, mój drogi.

Ja?

A kto? Paradujesz z tym swoim korniszonkiem po korytarzu, niby to szukając łazienki⁴¹⁹.

W domu starców odbywa się swoista segregacja, w której ludzkie ciało staje się kartą przetargową. Pensjonariusze świadomi swojego uwikłania, za wszelką cenę starają się utrzymać reżim nad ciałem. Selekcja oparta na „użyteczności” nie bez powodu przywodzi na myśl obozy koncentracyjne. Dopatrywanie się w pensjonacie znamion lagru jest prowokacyjne i przez to nie może zostać zlekceważone, jako że oba miejsca uznać można za „zbiornicę odpadów”⁴²⁰. Za zasadnością tej analogii przemawia także nakaz noszenia opaski na ramieniu, oddawania kosztowności w depozyt oraz haftowanie numerów na bieliźnie pensjonariuszy.

Zanim przejdę do dalszych rozważań, które dotyczyć będą strategii

⁴¹⁹ Z. Rudzka, *Ślicznotka doktora Josefa*, Warszawa 2006, s. 161.

⁴²⁰ O klasyfikacji instytucji totalnych, wśród których znalazły się domy starców i obozy koncentracyjne: E. Goffmann, *Charakterystyka instytucji totalnych*, [w:] *Elementy teorii socjologicznych. Materiały do dziejów współczesnej socjologii zachodniej*. Red. W. Deczyński, A. Jasińska-Kania, J. Szacki, Warszawa 1975, s. 167.

„odzyskiwania” ciała, warto prześledzić, co do tej pory zostało powiedziane o cielesności w kontekście Zagłady. Poruszając temat ciała w obozie, warto odwołać się do rozpoznania Giorgia Agambena, dla którego ciało, a dokładniej jego kondycja zaświadczała o statusie więźnia. Za graniczny przykład zdegradowanej cielesności, a zarazem człowieczeństwa uznaje się *muzułmana*, czyli człowieka-mumię, wyzbytego świadomości, „ledwie trzymającego się na chwiejnych nogach trupa, kłębka fizycznych funkcji w ich ostatnich podrygach”⁴²¹, żywego-umarłego. Człowiek w tym ujęciu traci swoją jedność (zgodnie z założeniem dualizmu), zostając zredukowany do ciała, które pozbawione jest wnętrza – świadomości, pamięci, uczuć, a jedynym bodźcem pobudzającym je do działania stają się instynkty, związane z zaspokojeniem podstawowych potrzeb życiowych. Giorgio Agamben posługuje się terminem „nagie życie”, zgodnie z którym człowiek - jego ciało, postrzegane jest jedynie w kontekście biologicznym, wyłamując się z szerszego kontekstu - społecznego, kulturowego, etycznego, politycznego.

W tej materii ważne rozpoznania poczynił także Michel Foucault, obnażając mechanizmy „ujarzmiania” ciała przez władzę biopolityczną:

ciało zanurzone jest też bezpośrednio w sferze polityki, stosunki władzy wpływają na nie wprost: blokują je, naznaczają i urabiają, torturują, zmuszają do rozmaitych prac, różnych obrzędów, domagają się odeń znaków. [...] ciało jest blokowane relacjami władzy i dominacji jako siła produkcyjna, ale sprowadzenie go do siły roboczej jest możliwe nie wcześniej, nim zostanie włączone w system ujarzmiania (gdzie potrzeba jest również politycznym instrumentem – starannie przygotowanym, skalkulowanym i wykorzystywanym) [...]. To ujarzmienie jest nie tylko sprawą środków przemocy bądź ideologii. Równie dobrze można je uzyskać bezpośrednio, fizycznie, przez użycie siły przeciw sile, może dotyczyć elementów fizycznych, a jednak nie być gwałtem. Może być zamierzone, zorganizowane, technicznie przemyślane, może być subtelne, nie odwoływać się do broni ani terroru, a jednak mieć charakter fizyczny⁴²².

Te rozpoznania wydają się zasadnicze dla unaocznienia wpływu nazistowskich działań na postrzeganie ciała i cielesności. Główne założenie dotyczące funkcjonowania ciała w przestrzeni obozowej zawsze każe dopatrywać się zawłaszczenia i swoistej kradzieży, poprzez sam fakt „odzierania” więźniów z wszelkich cech indywidualnych i genderowych – golenie włosów, noszenie pasiaków.

⁴²¹ J. Amery, *Poza winą i karą* cytowany za: G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz*, Warszawa 2008, s. 41.

⁴²² M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, Warszawa 2009, s. 27.

Skrajnym przykładem uprzedmiotowienia ciała stają się eksperymenty na ludziach, którzy traktowani są jak „króliki doświadczalne”, czy raczej medyczne „fantomy”, które można dowolnie dekompletować i ponownie składać. O przedmiotowym podejściu do ciała świadczy także, co zostało już wspomniane, ocenianie go pod względem „użyteczności”. Przede wszystkim jednak ciało w rzeczywistości obozowej staje się tekstem, który komunikuje, co dzieje się z człowiekiem i zaświadcza o jego kondycji, ale także – a może głównie – staje się zapisem doświadczenia (tu chociażby dosłownie w postaci numerów obozowych).

W obliczu powyższych tez, zaskakująca staje się powieść Zyty Rudzkiej, która pod tym względem zasadniczo odstaje od wszystkiego, co do tej pory zostało powiedziane o ciele. Tytułowa bohaterka – Czechna, zdaje się epatować cielesnymi „okaleczeniami” i upatrywać w nich swą wartość. Coś, co uznane powinno zostać przed podmiot za swego rodzaju piętno, okazuje się niemal „fetyszem”. Bohaterka podlega w tym kontekście aż dwóm z trzech wyróżnionym przez Ervinga Goffmana rodzajom piętna. Pierwszy dotyczy „brzydoty cielesnej” czyli deformacji ciała, drugi określany jest „piętnem grupowym” i cechowany przynależnością do napiętnowanej zbiorowości (rasowej, narodowej, itp.). Zaskakujący stosunek bohaterki do piętna poniekąd tłumaczyłby fakt znalezienia się wśród osób o zbliżonym doświadczeniu i jednocześnie sklerotycznej pamięci. W tej sytuacji nosiciel piętna może „poczuć, co to znaczy być wśród swoich, czuć się swobodnie oraz być akceptowanym, jako osoba, która [...] nie różni się od innych”⁴²³ Ewidentnie jednak bohaterka ma niemal narcystyczne przekonanie o swojej wyższości względem innych, która może wynikać z przekonania o zajęciu lepszej pozycji w obliczu stygmatyzującego doświadczenia. Warto zastanowić się, czy nie wskazuje to na jakieś wypaczone, „przewrotne” działanie traumy i bronienie się samoświadomości przed destrukcyjną dla niej prawdą.

Była *Miss Auschwitz* (choć wydaje się, że bohaterka nie rozpatruje go jako epizodu przeszłości, a raczej akt nieustannie konstytuujący jej tożsamość) konsekwentnie utrzymuje swój wizerunek: „Dopóki ładnie wyglądam, znaczy, że jeszcze żyję. Już jako dziecko to wiedziałam”⁴²⁴. Dzięki znalezieniu się pod „protekcją” doktora Josefa Mengele udało jej się przeżyć pobyt w obozie. Uważa, że zawdzięcza to swojej wyjątkowości, podczas gdy prawda jest nieco inna - razem z siostrą udawały bliźniaczki, stając się tym samym ciekawym materiałem badawczym. Istotne jest

⁴²³ E. Goffmann, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, Gdańsk 2005, s. 52.

⁴²⁴ Z. Rudzka, *Ślicznotka...*, s. 66.

wybiórcze traktowanie wspomnień przez główną bohaterkę. Wydaje się jakby nakładała „akceptowalną” kalkę na rzeczywiste wydarzenia, które nie mieszczą się w zakresie ludzkiego rozpoznania i nie dają się „oswoić”. Zaryzykuję oskarżeniem bohaterki o konstruowanie narracji narcystycznej i zarazem masochistycznej.

Fakt ocalenia przyćmiewa koszmar, jakiego stała się uczestnikiem, będąc „królikiem doświadczalnym” doktora Mengele. Niezwykle kontrowersje budzą uczucia, jakimi darzy swojego oprawcę. Patologiczny stosunek ofiary do oprawcy przejawia się we wspomnianiu doktora z czułością i podziwem – jak córka, choć pojawia się również wiele sygnałów, które sugerują, że bohaterka pragnęła z nim głębszej i bliższej więzi. Już sam tytuł implikuje estetyczno-etyczne kontrowersje w prezentowanym układzie kat-ofiara. Wykorzystanie niezwykle kontrowersyjnego ujęcia, zaprzeczającego stereotypom – o relacji sadomasochistycznej więźniów (więźniarek) nie jest pełnym novum, ale z pewnością stanowi tabu i nadal jest marginalizowane. Po raz kolejny autorka – z wykształcenia psycholożka, wykorzystuje temat który znajduje się poza tym, co dopuszczalne i „oswojone”.

Sama postać doktora Mengele – kontrowersyjna, ale artystycznie atrakcyjna, budzi wiele sprzecznych emocji. Z jednej strony „potwór”, „Anioł Śmierci”, z drugiej – dla dzieci, na których eksperymentował - „wujek”, „tata”. W powszechnej świadomości postać Josefa Mengele sygnuje nazistowskie zbrodnie – niezwykle okrucieństwo, genetykę rasową i medycynę selektywną, uznawane za jedne z najbardziej demonicznych działań przeciw ludzkości. Wydaje się, że autorka zapoznała się z niezbędnymi lekturami, aby zbudować figurę doktora Josefa w powieści. Sposób ujęcia, podkreślający dwoistość natury Mengelego, staje się obiektem fantazji Czechny: bliskość i jednocześnie niedostępność, to w jaki sposób naruszał i wykorzystywał jej ciało, funkcja „dotyku” i spojrzeń.

Imponuje niezwykle przywiązanie bohaterki do szczegółu. Dbą nie tylko o włosy i makijaż, ale także o strój. Nie toleruje żadnych podwinięć, zagnieć materiału. Jest niezwykle pedantyczna. Wygląd zewnętrzny rozpatruję tu w kontekście „protezy” - w funkcji uzupełnienia niekompletnej cielesności. Bohaterka od podstaw i konsekwentnie buduje swój wizerunek. Nie pozwala nikomu się sobą zająć - wszelkie pielęgnacyjne zabiegi przeprowadza sama. Nikomu nie daje dostępu do swojego ciała. Można jedynie zadać sobie pytanie, czy traktuje je jako artefakt, czy raczej jako muzealny okaz – relik. Pozwala na siebie patrzeć, ale nie pozwala dotykać:

Chciała go przytulić. Ale nie umiała. Nigdy nikogo nie tuliła. Nawet męża⁴²⁵.

Kwestia dotyku jest w powieści niezwykle istotna i zostanie rozwinięta.

Trauma bohaterki znacznie odbiega od tego, co już zostało powiedziane w tej kwestii. Tak, jakby wciąż próbowała odtwarzać relację z doktorem Josefem. Czerpie energię życiową z bycia niedostępną, ale pożądaną. Chce budzić podziw. Jest to jedyny znany jej sposób budowania relacji z innymi. Dodatkowo towarzyszy jej specyficzny rodzaj tęsknoty za obozem, który można rozumieć dwojako. Z jednej strony - nostalgia za dzieciństwem (jako najszcześniejszym okresem w życiu człowieka), kiedy ciało (mimo że torturowane) nie odmawiało jej posłuszeństwa, wzbudzała podziw swą urodą i gęstymi, długimi włosami, z drugiej strony – tęskni za poczuciem wyjątkowości i bycia ogladaną, dogładaną, „zaopiekowaną”, choć w perwersyjny sposób. W jej postawie dziwi obrzydzenie do fizjologii. Cieleśność innych jest przez nią demonizowana, ale własna niekompletność – fetyszyzowana.

Mimo desperackich prób pokonania traumy związanej z doświadczeniami obozowymi, bohaterka nosi na sobie piętno, którego nie jest w stanie się wyzbyć. W wyniku eksperymentów, wielokrotnych zranień i zakażeń, po wojnie zmuszona jest do amputacji lewej ręki. Wydaje się jednak, że Czechna jest w stanie pogodzić się ze stratą. Mimo, że posiada protezę, z której sama jest dumna – doskonale imituje rękę, często rezygnuje z jej noszenia. Można tylko domyślać się, jakie są tego przyczyny. Wszak proteza jest niemiecka, a jej noszenie pozostawia rany na skórze. Nie wydaje się jednak, żeby Czechna odczuwała niedogodności związane z brakiem. Stanowi on silny bodziec dla „uruchamiania” pamięci.

Nie sposób nie dostrzec, że bohaterka dla budowania własnej tożsamości, korzysta z wielu zabiegów, które potraktuję jako „protezy”. Choć ta figura nie doczekała się jeszcze żadnej ugruntowanej, spójnej teorii, doskonale wpisuje się we współczesne (postmodernistyczne) tendencje „poddawania w wątpliwość” różnych kategorii (w tym także ciała), które w konsekwencji tracą integralność na rzecz hybrydyczności. Kwestia „protetyczności” wydaje się szczególnie inspirująca w ramach rozważań o mediach, czas aby przenieść ją także na grunt literacki. „Protezę” należy tu rozumieć nie tylko w jej dosłownym znaczeniu – jako uzupełnienie, zastąpienie i wypełnienie cielesnego braku (grec. *pros-thesis* oznacza przyłożenie,

⁴²⁵ Tamże, s. 24.

uzupełnienie, dodatek). W języku angielskim za protezę uznawano językowe zabiegi – dodawania do słów liter lub sylab. Dopiero w XVIII wieku protezę zaczęto nazywać sztuczne części ciała. Nastąpiła swoista migracja znaczenia, przeniesienie – od języka do ciała. Aby wyjaśnić swoje zamierzenia względem wykorzystania figury protezy dla objaśnienia powieści Zyty Rudzkiej, sięgnę do freudowskiego rozróżnienia na „wnętrze” i „zewnętrze”. Tu szczególnie istotne, że to, co związane z pierwotnym „ja” (wnętrzem) zagrożone jest przez „zewnętrze”, w którym lokują się wszystkie ograniczenia i tym samym - źródła cierpienia, nie pozwalające osiągnąć „rozkoszy”. „Zewnętrze” zagraża indywidualności i zmusza do tłumienia popędów. Cywilizacja więc w prosty sposób zagraża jednostce, ale nie we wszystkich wymiarach. Okazuje się bowiem, że wytwarzane przez nią (kulturę) narzędzia służą człowiekowi i pozwalają ujarzmić to, co kiedyś mu zagrażało (naturę). Zmierzam tu do najistotniejszego dla moich rozważań wniosku: człowiek poprzez swoje wynalazki zyskuje moc i władzę, staje się pół-bogiem, czy jak woli Freud bogiem-protezą⁴²⁶, a więc tylko połowicznie doskonałym, jako że wytworzone przez kulturę narzędzia pozostają wobec „ja” mimo wszystko czymś obcym, zewnętrznym, a więc nie mogą w naturalny sposób zostać włączone do ciała – zawsze stanowią jego sztuczne przedłużenie.

Interakcje ciała ze światem w ciekawy sposób charakteryzuje Wojciech Kalaga, który proponuje odejście od tradycyjnej opozycji: wewnątrz-zewnątrz, na rzecz procesu internalizacji i eksternalizacji:

Konstruowanie tożsamości przez różnicę od Innego polega nie tylko na negatywności różnicy, ale także na internalizacji Innego: w procesie interpretacyjnego samookreślenia jakaś część Innego z konieczności zostaje wchłonięta w wyłaniającą się tożsamość. Mówiąc przewrotnie nieco, źródło tożsamości tkwi w Innym - w zinternalizowanej różnicy *od* Innego oraz różnicy *Innego* (tej różnicy, która *wyroźnia* Innego)⁴²⁷.

Do rozważań wprowadza figurę „trzeciego”, który podobnie jak „proteza” ma status fantomowego i materialnego zarazem. „Trzeci” komplikuje układ, w widoczny sposób „nacinając” ciało i umieszczając w nim Inność, która z jednej strony – przestaje już być obca, ale z drugiej – nie jest w pełni zrośnięta z ciałem.

Figurę protezy odnaleźć można również u Marshalla McLuhana (*Zrozumieć*

⁴²⁶ S. Freud, *Pisma społeczne*, przeł. Aleksander Ochocki, Marcin Poręba, Robert Reszke, Warszawa 1998, s. 186.

⁴²⁷ W. Kalaga, *Obowiązek Innego: trzeci*, [w:] „ER(R)GO Teoria – Literatura – Kultura” 2003 nr 1, s. 84.

media. Przedłużenia człowieka, 2004), który rozpatruje ją na wielu płaszczyznach, jako swoiste „przedłużenia”. Zgodnie z jego myślą, za protezę uznać należy wszystko, co człowiek posiada i z czego korzysta – ubranie, mieszkanie, pieniądze. Sprawa komplikuje się w przypadku mediów i techniki. U McLuhana interesuje mnie zaś przede wszystkim jego autorska próba interpretacji mitu o Narcyzie, który – według niego – nie zakochał się w sobie, ale w swoim odbiciu, myśląc, że to odbicie innego człowieka. „Lustro” spełnia tutaj funkcję protezy. Istotne, że przedłużenie siebie w innej formie okazuje się zawsze atrakcyjniejsze. Stąd powiązanie protezy z amputacją. Możliwość skorzystania z przedłużenia bowiem zawsze wiąże się z wcześniejszą amputacją tego, co sprawia problemy.

Szkicowo zarysowane tło dla figury protezy w myśli humanistycznej uzupełnię jeszcze o kilka słów Derridy⁴²⁸, który rozpatruje je w ujęciu językowym. Filozof wprowadza pojęcie „suplementu” jako nadwyżki, pewnego nadmiaru, który dokłada się do tego, co już jest pełne. Z drugiej strony sygnalizuje inną perspektywę – suplementu jako substytutu, który „wkracza lub wciska się w-miejsce-czegoś. Jeśli zapełnia, to tak, jak zapełnia się pustkę. Jeśli przedstawia i tworzy obraz, to wskutek uprzedniego braku obecności. Uzupełniające i zastępujące uzupełnienie jest pomocnikiem, instancją podrzędną, która zamuje-miejsce”⁴²⁹. Suplement w każdej ze wspomnianych funkcji podlega krytyce – jako coś sztucznego, niegwarantującego spójności, hybrydyczny twór. Warto wspomnieć, że współcześni teoretycy podejmujący temat „protetyczności”, czerpią głównie z przedstawionych powyżej (w dużym skrócie i uproszczeniu) odwołań. Warto jeszcze odpowiedzieć sobie na pytanie o status protezy w myśli humanistycznej, a konkretnie: czy można potraktować ją jako pewną metaforę (przeniesienie, przesunięcie znaczenia). Wydaje się, że lepiej to zjawisko charakteryzuje inna formuła – metonimia, zakładająca jednak pozostanie w uchwytniej zależności z zastępowanym słowem, mimo że dyskurs protetyczny może wydawać się pozornie zmetaforizowany.

Po teoretycznych przybliżeniach, czas powrócić do omawianej powieści i wytłumaczyć się z zasugerowanej obecności „protez”. W najprostszym ujęciu figura protezy występuje w powieści wprost – jako zastąpienie amputowanej ręki. Warto jednak zwrócić uwagę na wspomnianą dumę bohaterki, związaną z pochodzeniem

⁴²⁸ Zob. J. Derrida, *Jednojęzyczność innego, czyli proteza oryginalna*, [w:] „Literatura na Świecie” 1998 nr 11-12, s. 24-111.

⁴²⁹ Tamże, s. 199-200.

protezy. Stworzona została przez Niemców, co nie budzi oburzenia i niechęci Czechy, wręcz przeciwnie. Powraca tu myśl o możliwościach nazistowskich „medyków”, którzy okazali się pionierami w tworzeniu ciał-hybryd, poprzez dekompletowanie i powtórne „składanie”:

Mój mąż bardzo się natrudził, żeby załatwić mi niemiecką protezę. Rzeczywiście, jest bardzo ładna. Cielista. Tak jakby ładnie opalona. Nawet zachowuje się jak prawdziwa ręka. Podaje, rozdaje, pieści, zgina się w pięść. Niemcy to wiedzą, jak człowieka można zdekompletować i potem skompletować. Umilkła⁴³⁰.

Wpisują się w to także wszelkie eksperymenty związane z ingerencją w ciało: „[...] Może mościć się w niej. Skalpelem. Strzykawką. Igłą. Bakteriami. Sondą. Wić się w niej. Dosięgać. Nacinać. Rozcinać. Płądrować. Wycinać”⁴³¹. Ciekawe, że w tym przypadku iniekcja zyskuje głębszy wymiar i nie dotyczy jedynie ciała, ale ma swój wpływ na psychikę, co uznać można za przejaw swoiście pojmowanej introjekcji. Zaryzykuję stwierdzeniem, że właśnie ten mechanizm mógł „zadziałać” u bohaterki, której „ja” broniąc się przed nieakceptowalnymi przez świadomość wrogimi impulsami z zewnątrz, uruchomiło mechanizm obronny. Tłumaczy to również perwersyjny, masochistyczny stosunek do relacji z doktorem Josefem i przejęcie „kalek” pamięciowych – które tu traktować będę jako protezy pamięci. Za tym odczytaniem przemawia fakt „oddziedziczonej” oziębłości i dystansu emocjonalnego oraz fizycznego, problem z dotykiem, poczucie wyższości.

Inny wymiar protezy-przedłużenia, w mniej oczywisty sposób, dostrzec można w spojrzeniu doktora Mengele, w którym – jak w lustrze, nieustannie przegląda się bohaterka. Wydaje się, jak w przypadku odczytania mitu o Narcyzie przez McLuhena, że „ślicznotka doktora” konstituuje swoją tożsamość poprzez zapożyczenie jej atrakcyjniejszej formy (odbicia) z zewnątrz:

Wypatrzył ją sobie od razu. [...] Patrzył tylko na nią. [...] Znowu oglądał tylko ją. Skąpił jej słów, dotyku. Jego podziw był niemy. Macał wzrokiem. Naruszał w myślach⁴³².

Przejmuje sposób w jaki patrzy na nią doktor i od tamtej pory już nie przegląda

⁴³⁰ Z. Rudzka, *Ślicznotka...*, s. 24.

⁴³¹ Tamże, s. 206.

⁴³² Tamże, s. 7.

się własnymi oczami (zaistnienie protezy możliwe jest dopiero po wcześniejszej amputacji), ale dostępne jest jej tylko – cudze spojrzenie, jako przedłużenie niej samej. Kwestia wzroku i spojrzenia powraca wielokrotnie. Wydaje się, że relacja „ślicznotki” z doktorem opierała się właśnie na spojrzeniu, jako że kontakt fizyczny był zapośredniczony – doktor zawsze nosił rękawiczki, używał narzędzi i dotykał ją szpicrutą. Można zaryzykować stwierdzeniem, że inną „kalką” jaką nieświadomie przejęła od swojego oprawcy – który, jako najbliższa jej osoba dorosła podczas przebywania w obozie, spełniał funkcję „ojca” - jest narcyzm. Bohaterka bezsprzecznie stanowi kliniczny obraz narcyzmu – oziębła, niezdolna do emocjonalnego zaangażowania, domagająca się uwagi i podziwu, niezainteresowana problemami innych, skupiona na sobie, zakochana we własnym odbiciu (w oczach doktora Josefa). Czechna nawet jako literacki konstrukt nie zdobywa sympatii czytelnika, nie sposób jej współczuć, podczas gdy pławi się w swojej odmienności i wyjątkowości, mimo że za wszelką cenę próbuje pozytywnie wyróżniać się na tle innych postaci. Przyjęta strategia – nie ulegania słabościom, jeszcze bardziej wzmacnia poczucie „oderwania od rzeczywistości” - szczególnie kiedy jako dziecko stoi nago przez wiele godzin na śniegu i nie odczuwa zimna.

Za kolejną już „protezę” jaką posługuje się bohaterka - tym razem niechcianą (pojawiającą się jako skutek uboczny), uznać można jej siostrę. Znaczący jest już sam fakt udawania bliźniaczek, co pozwala traktować jedną jako przedłużenie drugiej. Wydaje się, że Leokadia wypełnia luki w osobowości, charakterze i biografii Czechny. Stara się żyć normalnie, założyć rodzinę, jest empatyczna, nie boi się zaangażowania. Stanowi „głos rozsądku” i zdaje się lepiej interpretować rzeczywistość, choć jej pamięć w znacznym (może nawet większym niż u Czechny) stopniu jest strauumatyzowana. Jako jedyna może podważyć wiarygodność opowieści siostry i uzupełnić istniejące wyrwy w pamięci.

Zgodnie z teorią protetyczności naruszone ciało nigdy nie odzyska pełni i nieustannie będzie domagało się uzupełnienia. Relacja ciało-proteza nie jest neutralna, stanowi naruszenie granic, wdarcia się obcego w to, co własne, pozostawia rysę, ślad, pęknięcie, wiąże się z luką i brakiem. Szczególnie te ostatnie prowokują włączenie do rozważań kategorię traumy. Tytułowa „ślicznotka” w widoczny sposób próbuje wypierać „nieintegralność” własnego ciała, zastępując fantomową kończynę, jej lepszym odpowiednikiem (suplementem). Ciekawe, że bohaterka nie odczuwa fragmentaryzacji własnego ciała, chociaż niejako mimochodem każdego dnia „składa”

się na nowo – dbaniem o fryzurę, makijaż, ubiór, ukrywając swoje „braki” przed innymi. Strategia ta nabiera sensu, kiedy przypomnimy sobie, że Czechna materializuje się poprzez przeglądanie się swojemu odbiciu w oczach innych. Dopóki oni widzą ją jako kompletną, nie musi przejmować się swoją niekompletnością.

Na podstawie wcześniejszych rozpoznań traktuję bohaterkę jako podmiot protetyczny i w tej kategorii ją rozpatruję. Podważa to w znaczący sposób jej narrację, którą uznać należy za ponacinaną, naruszoną, hybrydyczną i z pewnością – straumatyzowaną. „Inne” przemocą wdarło się w jej ciało w sposób dosłowny – za pomocą igieł, skalpeli, pozostawiając trwałe ślady. W tej kategorii rozpatrywać należy również obozowy tatuaż. Swoiste zainfekowanie Innym nie ograniczyło się do ciała, ale przedostało także do psychiki. W tym wymiarze niemiecką protezę traktować można jako substytut doktora Josefa. Może dlatego bohaterce wystarcza sama świadomość posiadania sztucznej ręki, bez przymusu jej zakładania – odtwarza się tu dystans relacji. „Protetyczność” w każdym wymiarze uznawana jest jako coś zagrażającego podmiotowi, coś sztucznego. Wydaje się, że Czechna jednak przemogła tę obcość, która tylko momentami – w sposób widoczny dla czytelnika, ale nieuświadomiony dla bohaterki – powoduje bunt ciała. Czechna poprzez narrację pamięci, nieustannie oswaja Innego, a nawet można powiedzieć, że to Inny przemawia przez nią. Wydaje się, jakby opowiadała o sobie głosem doktora Josefa i pielęgnowała to swoiste „brzuchomóstwo”. Zaryzykuję stwierdzeniem, że w tych zabiegach ujawnia się trauma. Gdyby Czechna musiała mówić własnym głosem, zapewne obrałaby strategię milczenia, jako że nie posiada języka do opowiedzenia doświadczenia. Mechanizmom pamięci nie towarzyszy postawa retrospektywna, raczej nieustanne bezwiedne przywoływanie migawek. Bohaterka stanowi modelowy przykład podmiotu protetycznego, który wydaje się być zawieszony w czasie i przestrzeni, a tylko pozornie zajmować pozycję w świecie. Pojawia się tu inna możliwość zinterpretowania narcyzmu, tym razem jako konsekwencji odczucia głębokiej alienacji. Egzystencja bohaterki ma znamiona widmowości – niby należy do wspólnoty żydowskiej, niby doświadczyła zamknięcia w obozie, niby przebywa w pensjonacie, niby rozmawia z innymi, ale tak naprawdę ciągle przebywa gdzieś „poza”, stosując wiele mechanizmów ucieczkowych i zastępczych. Jediną konstytutywną cechą jej tożsamości wydaje się być brak i powzięte strategie jego pielęgnowania.

Język traumy uwidacznia się także w narracjach innych bohaterów, poprzez sklerotyczny bełkot („Ja niczego tak nie pragnę jak sklerozy. To najlepszy lek na

skurwione życie”⁴³³), wybiórcze „przeglądanie” przeszłości, nakładanie kliszy, próby „wypełnienia” braku („Zostało nam tylko wkładanie palucha w puste miejsce po tych, co odeszli”⁴³⁴), zdziecinnienie, desperackie próby zakorzenienia się w świecie poprzez konstruowanie przedłużeń. Pozostali bohaterowie, tak jak pani Czechna, także korzystają z protez w dosłownym znaczeniu. Mam na myśli protezy zębowe, które zwracają dodatkowo uwagę na inny problem – problem z jedzeniem po doświadczeniu obozowym. U większości pensjonariuszy widać nieustanną walkę o to, aby nic „obcego” (z zewnątrz) nie przedostało się do wnętrza:

Nieudolnie skrywała swoją odrazę do wszystkiego, co jest stworzone, by przeszło przez jej przełyk. Nie chciała nic w siebie wkładać. Nie mogła znieść myśli, że coś z zewnątrz ma dostać się do niej, do środka⁴³⁵.

Doskonale wpisuje się to w przywołane wcześniej rozpoznania dotyczące opozycji wewnątrz-zewnątrz i wniosku, że to, co pochodzi z zewnątrz zawsze w jakiś sposób zagraża i „narusza” wewnątrz. Większość pacjentów ma problemy z jedzeniem, co komplikuje dodatkowo fakt posiadania protezy zębowej, która tutaj - już w dosłowny sposób - „traumatyzuje” ciało. Niszczy dziąsła, które zaczynają się psuć i wytwarzać nieprzyjemny zapach, co stanowi jedną z kategorii, według których dokonywane są selekcje.

Warto również przyjrzeć się swoistej regresji osobowościowej bohaterów, którą można potraktować jako skutek uboczny procesu starzenia, ale warto również rozpatrzyć go w kontekście traumy. Mowa tu o rozkapryśzeniu, znudzeniu, ale przede wszystkim potrzebie uwagi, bycia wysłuchanym („Każdy chciał być wysłuchany”⁴³⁶) i skłonności do dziecięcych „przechwałek”, co pozwala na zdystansowanie i w pewien sposób – stanowi „ucieczkę” od trudnej do zniesienia rzeczywistości. Szczególnie widoczne jest to w formule powracającego wspomnienia o czereśniach, które wielokrotnie powtarzane, staje się niemal autonomiczne, jako swoisty suplement pamięci – czy raczej - pamięć zastępcza:

⁴³³ Tamże, s. 136.

⁴³⁴ Tamże, s. 107.

⁴³⁵ Tamże, s. 51.

⁴³⁶ Tamże, s. 179.

Ponownie rozmyślali o czereśniach w sypialniach, świetlicach, zabiegowym, na tarasie i w korytarzach. Wspominali podczas obchodu, leżakowania, w kolejce do kąpeli. Nudząc się. Mierząc temperaturę. Wyglądając rodziny. Ciepłą. [...] Rozmawiali już tylko o czereśniach. Jakże kto lubi... [...]

Każdy chciał opowiedzieć o tych, które zajał w dzieciństwie. Mężczyźni przechwalali się, na jakie to wysokie drzewa wchodził. Szybko. Boso. [...] Kobiety czule wspominały czereśnie-bliźniaczki. Zaczepiały je za uszy. [...] Każdy chciał być wysłuchany. Kiedyś dawno, dawno temu on jadł te najlepsze, najwspanialsze czereśnie. Z kobiałki od babci. Z twardych dłoni dziadzia. Z ust matki. Od ojca [...] ⁴³⁷.

Wszyscy dopominają się ich z dziecięcym uporem, narzekając na serwowane przeciery. Czereśnie stają się niedostępne, dlatego tak bardzo pożądane. Samo zabieganie o owoc ma cechy rewolucyjne, staje się buntem przeciwko zastanemu porządkowi, panującym regułom i zasadom. Pensjonariusze niczym krnąbrne dzieci próbują zwerbować kogoś z zewnątrz, kto będzie im w stanie dostarczyć zakazany owoc. Zakazany, gdyż dla niektórych, mniej wprawnych i mniej uważnych, jego zjedzenie może stać się śmiertelne. Grozi zadławieniem pestką. „Esej” o czereśniach spełnia także funkcję przeniesienia, urzeczywistnienia braku. Zupełnie jakby czereśnie stanowiły namacalny substytut wszystkich innych braków, a jego zmaterializowanie dawało nadzieję na wypełnienie istniejącej pustki.

Istotną funkcję spełnia także potrzeba posiadania i otaczania się przedmiotami, które tutaj – ze względu na ich funkcje można potraktować właśnie jako „protezy” - przedłużenia, które zakorzeniają w świecie. Stanie się dożywotnimi lokatorami domu starców wiązało się z opuszczeniem wszystkiego tego, co znane. Stąd lęk o pozostawione ogrody, mieszkania. Na próżno pan Miron pisze podania o zezwolenie mu na posiadanie psa, a pan Bożydar walczy o lepszy dostęp do natrysków, szamponu i telewizora. Panu Leonowi udało się wynegocjować posiadanie palmy:

Licuala grandis. Wyhodowałem z pestki. Nie zmieściła się w pokoju. Wie pani, u mnie są skosy. Ustawili tu. Dobrze, że korytarze są wysokie. Chcieli ją do kaplicy zabrać. Albo do świetlicy. Nalegali. Tylko dyrektor machnął ręką. A ja lubię być blisko mojej Licuala grandis. Napisałem podanie i wygrałem. Trzeba walczyć o swoje. Szczególnie, jak się coś kocha. [...] Muszę jej pilnować. Pomimo słusznych rozmiarów Licuala grandis są bardzo wrażliwe. I bardzo bezbronne. Czy jest pani świadoma faktu, że pensjonariusze załatwiają się w donicę? Ja rozumiem dolegliwości związane z zaburzeniami ze strony układu moczowego, ale odrobina kultury i pewien poziom człowieczeństwa należy zachować w każdych warunkach [...] Licuala grandis są bardzo kruche. One nie są tu u siebie. Są jakby emigrantkami. Daleko

⁴³⁷ Tamże, s. 92-93.

od swojej ziemi, swojego słońca. Dlatego należy im się szczególne traktowanie. Jest im trudniej. No i niech pani sobie wyobrazi: co i rusz jakaś opiekunka o prymitywnej, mało subtelnej osobowości otwiera okno. I jak raz przeciąg. Moja Licuala grandis marnieje w oczach. Liście zwijają się. Tracą wigor. Do tego dochodzi oddawanie moczu do donicy. Wyobraża sobie pani?⁴³⁸

Wydaje się, że wyhodowana roślina staje się dla pana Leona katalizatorem do zrelacjonowania własnych (a może nawet szerzej - żydowskich) losów. Znane jest mu poczucie obcości, bycie „emigrantem”, który musi poradzić sobie w niesprzyjających, wyjątkowych warunkach. Poczucie zagrożenia, wystawienie na łaskę i niełaskę innych. Rekompensuje sobie własne przeżycia, dbając, aby ten sam los nie spotkał drzewka, które traktuje z rodzicielską czułością. Istotne okazują się także refleksje pensjonariusza dotyczące człowieczeństwa, które jego zdaniem powinno się zachować w każdych warunkach. Wyjątkowa jest także sama sytuacja, w której spotyka się dwoje „ocalonych” i odkrywa przed sobą tajemnice, nie obawiając się niezrozumienia.

Podsumowując moje rozważania, zaryzykuję przypisaniem Zycie Rudzkiej zamysłu skonstruowania powieści, która odsłania psychoanalityczny aspekt zmagania podmiotu z traumą. Za tym odczytaniem przemawia wykorzystana formuła – zapisu „żywej mowy”, która opiera się na nieustannym słowotoku bohaterów, którzy tylko od czasu do czasu wydają się mówić coś sensownego, przeważnie jednak afektywnie „wyrzucają” z siebie bezładne wspomnienia z przeszłości. Interesujące, że początkowo „cenzurują” swoje opowieści, tworząc własną akceptowalną wersję przeszłości – wymazując wszelkie skazy i niewygodne fakty. Tekst swoją dynamiką, która opiera się na stopniowym zdzieraniu kolejnych filtrów nałożonych na opowieści poszczególnych bohaterów i „odczepianiu” protez, przypomina niemal terapię grupową. Pod tym względem najbardziej oporna na „grzebanie” w psychice jest tytułowa „ślicznotka”, której tożsamość ukonstytuowana została na „sfalszowanej” pamięci i tylko „protezy” pozwalają jej paradoksalnie (i wbrew wszystkim teoriom) na utrzymanie kompletności. Wydaje się, że bez wszystkich konstruujących ją przedłużeń i uzupełnień, które umożliwiają jej „materializację”, stałaby się jedynie widmem.

⁴³⁸ Tamże, s. 19-20.

8. Historia alternatywna w *Nocy żywych Żydów* Igora Ostachowicza

Powieść Igora Ostachowicza, *Noc żywych Żydów*, w kontekście (pop)literatury stanowi prawdziwe czytelnicze wyzwanie. Wystawia na próbę nie tylko wrażliwość estetyczną, ale i etyczną, domaga się swoiście pojmowanej wyrozumiałości (tutaj nie w ujęciu: empatia), a przede wszystkim czujności i otwartości. W *Nocy żywych Żydów* odnaleźć można wiele zabiegów, chwytów i sygnałów, które odsyłają do rzeczywistości historycznej, społecznej, politycznej i kulturalnej, ale także nawiązują do tematyki filmów George'a Romero (reżysera amerykańskiego horroru filmowego z roku 1968, o znamienym dla tematu tytule: *Noc żywych trupów*). Nie sposób wyzbyć się również skojarzeń z postmodernizmem filmowym i jego czołowym przedstawicielem – Quentinem Tarantino, reżyserem *Bękartów wojny* (2009), których stylistyka wydaje się być szczególnie bliska estetyce Igora Ostachowicza.

Autor *Nocy żywych Żydów* posłużył się jednym z najbardziej nośnych popkulturowych symboli – zombie. Zauważyć można jednak swoistą ewolucję postaci nieumarłego, który znudzony swoją kondycją, permanentnym „szwendactwem” (czyli snuciem się bez celu), pod wpływem impulsu, odkrywa w sobie zdolność do czucia, pragnienia, wspomnienia i zaczyna tęsknić za urokami życia. W konsekwencji, postaci „żywych Żydów” z powieści Ostachowicza swoje filmowe pierwowzory przypominają jedynie z wyglądu.

Na wstępie warto przyjrzeć się chwytowi zastosowanemu w tytule powieści: *Noc żywych Żydów*. Kiedy porównamy go z tym zastosowanym w filmowym pierwowzorze: *Noc żywych trupów*, wyłonią nam się pierwsze nieścisłości. W tym kontekście określenie „Żyd” staje się synonimem „trupa”. Podobna elipsa myślowa wynika z istoty Zagłady - ilości żydowskich ofiar, jaką pochłonęła i świadomości, że działo się to w przeważającej mierze na polskiej ziemi. Nie dziwią więc pytania i wątpliwości rodzące się w głowie bohatera *Nocy żywych Żydów*:

I jeszcze ci Żydzi. Skrobia od spodu w podłogę? Przecież Niemcy ich dawno zabili. No to jak mogą skrobać? Jeździły tu spychacze, potem budowlancy, powstały osiedla bloków, tyle lat komunizmu, mieszkali tu sobie małosolni ludzie Peerelu, libacje, westerny po dzienniku, prosty seks i niedepilowane nogi, spokojny sen rencistów i emerytów, obiady bez przypraw, pranie się suszyło na balkonach i jakoś nie skrobali, a teraz nie to, że Chuda jest pierdolnięta, bo trochę jest, ale sam coś słyszałem⁴³⁹.

⁴³⁹ I. Ostachowicz, *Noc żywych Żydów*, Warszawa 2012, s. 11-12.

Podobne rozterki mogłyby pojawić się w głowie dowolnego współczesnego mieszkańca dawnych terenów warszawskiego getta, który świadomy jest zamieszkiwania terenów naznaczonych:

Cała ta przeklęta szerokość geograficzna na każdej wysokości i głębokości jest gruntownie przesiąknięta bólem i strachem, o który ja się ledwie otarłem. Te wszystkie jęki i krzyki, te łzy i krew, jedni odeszli, inni się błakają, tu każdy atom jest zbrukany złem. Jeśli świat jest pełen rudy zła, to tu u nas została wytopiona w piecu. Wielka produkcja najczystsze go zła w piecach, w których ludzie palą ludźmi. Zło to pierwiastek promieniotwórczy, wszystko to jest napromieniowane, wszystko jest zło aktywne. [...] Żeby to był chociaż zwykły cmentarz. No dobra, dochodzę do siebie, jestem przekonany o wyjątkowości swej polskiej doli; fatum, nieszczęście i rozczulanie się nad sobą, jednym słowem, łapię równowagę⁴⁴⁰.

W celu rekonstrukcji kulturowych inspiracji Ostachowicza w budowaniu postaci, warto przyjrzeć się przywołanej postaci – golemowi, czyli istocie zaczerpniętej wprost z tradycji żydowskiej. Wykazuje ona pewne cechy „żywego umarłego”: pozbawiona jest duszy i zdolności mowy. Golem jednak to nie wskrzeszony umarły, ale istota utworzona z gliny na kształt człowieka. Wydaje się więc, że autor *Nocy żywych Żydów* w doskonały sposób połączył ze sobą dwie tendencje: dawną tradycję żydowską z poczytną fantastyką współczesną, w ten sposób otrzymując hybrydyczną postać tytułowego „żywego Żyda”.

W kulturze żydowskiej istnieje jeszcze jedna postać, a raczej zjawisko, które wpasowuje się w poruszony problem i którego nie sposób pominąć. Jest nią „dybuk”. W języku hebrajskim „dibuk”⁴⁴¹ oznacza „to, co przylgnęło”, „przyczepienie”, „przytwierdzenie”. Dotyczy sytuacji, w której duszy nie udaje się odnaleźć spokoju i spoczynku, w konsekwencji opętuje ciało osoby żywej i przemawia jej ustami. Wydaje się jednak, że „żywi Żydzi” wskrzeszeni na potrzeby powieści Ostachowicza, nie wykazują podobnych tendencji. Opętanie czy nawiedzenie często jednak stają się przedmiotem zainteresowania współczesnej kultury. Może to okazać się kolejną inspiracją dla twórców „żydowskich powieści grozy”.

Chociaż większość zastosowanych przez Igora Ostachowicza zabiegów świadczy o tym, że posłużył się kategorią „żywych umarłych” w jej popkulturowym wymiarze, w kontekście Holokaustu cenne wydaje się przywołanie legendy o „żywych trupach”, której echa odnaleźć można we wzbudzającej fale krytyki książce *Hegel, Haiti i historia uniwersalna*, autorstwa Susan Buck-Morss. Autorce szczególnie zależy na tym, aby

⁴⁴⁰ Tamże, s. 205.

⁴⁴¹ Etymologia wyrazu „dybuk” za: S. Karolak, *Widma (z) zagłady*, [w:] „Czas Kultury” 2013 nr 2, s. 120.

zmusić czytelników do przekroczenia granic wyobraźni historycznej i zerwania z wizją historii przedstawianą z pozycji zwycięzcy, a więc: wyzwoleniu się spod historycznej dominacji niewoli i przemocy. Uwagi te wydają się być szczególnie trafne w odniesieniu do interesującego mnie problemu: „mówienia o Zagładzie”, które zdominowane zostało przez większość skrytykowanych przez autorkę mechanizmów. Powracając do tematu „żywych umarłych”, należy powołać się na praktyki religijne voodoo, które umożliwiają odurzenie ofiary na czas od kilku godzin do nawet kilku dni, w taki sposób, że zanikają całkowicie jej funkcje życiowe, a ona sama zostaje uznana za zmarłą. Kapłan wzbudza ofiarę ponownie do życia i od tego momentu staje się ona jego niewolnikiem, gotowym wypełnić wszelkie rozkazy.

Kategoria „żywego umarłego” nie jest obca również kulturze słowiańskiej. Wiara w różnego rodzaju upiory stała się, jak pisze Maria Janion, „głęboko ugruntowaną podstawą ludowej filozofii”⁴⁴². Natomiast w opracowaniu *Dziadów* cz. III Stanisława Pigonia, w przypisie dotyczącym pieśni Konrada, znalazło się objaśnienie:

Według wierzeń ludowych, rozpowszechnionych dawniej w Słowiańszczyźnie, istnieją ludzie o dwóch sercach. W chwili śmierci obumiera jedno serce, drugie, żywe, sprawia, że trup nocami wstaje z mogiły i napada na śpiących, wypijając im krew⁴⁴³.

Motywy „wampiryczne” doskonale wpisują się w atmosferę polskiego romantyzmu. Wampir w tym kontekście spełniałby rolę krwiożerczego mściciela, który poświęca wieczność na realizowanie zemsty.

Po wstępnej prezentacji sylwetek obu upiorów – wampira i „żywego umarłego”, warto dokonać pewnego rozróżnienia. O tyle, ile pierwsza z wymienionych postaci znalazła swoje odbicie w ludowych wierzeniach, druga znacząco odbiega od przedmiotów zainteresowania kultury słowiańskiej. Warto zastanowić się więc, jakie konotacje przywołuje posłużenie się postaciami „żywych umarłych” w odniesieniu do Żydów, w obliczu Holokaustu. Według mnie, Igor Ostachowicz doskonale wyczuł nastroje, jakie wytworzyły się wokół wspomnianego problemu. Żydzi, choć już nieobecni w polskiej rzeczywistości, nadal silnie oddziałują na naszą wyobraźnię. W ostatnim czasie nastąpił swoisty przełom w „opowiadaniu o Holokauście”. Wystarczy przywołać chociażby dwa filmowe tytuły: *Pokłosie* (2012), *Ziarno prawdy* (2015). Coraz częściej mówi się, czy pisze (*Złote żniwa* Jana Tomasza Grossa) o udziale Polaków w Zagładzie

⁴⁴² M. Janion, *Wobec zła*, Warszawa 1989, s. 43.

⁴⁴³ Tamże, s. 45.

Żydów. Dzieje się to nadal bez wyraźnego entuzjazmu tych pierwszych, ale chyba nadszedł czas (tak przynajmniej zdaje się sugerować kultura) na pogodzenie się z niechcianym dziedzictwem. Można zaryzykować stwierdzeniem, że pojawiła się swoista forma nacisku, presji, którą wyrazić można słowami: „O Żydach trzeba i powinno się mówić, bo jeśli nie my zabierzemy głos, to Żydzi gotowi są przemówić sami”. Biorąc pod uwagę, że mogłoby się to odbyć jedynie z wnętrza grobu, okazuje się, że Igor Ostachowicz na głos wypowiada obawy polskiego społeczeństwa, realizuje scenariusz horroru, który rozgrywa się w głowie każdego, kto choć odrobinę zainteresuje się tematem. Autor *Nocy żywych Żydów* wskrzesza „umarłych Żydów” i oddaje im głos. W tym kontekście kontrowersyjna powieść przestaje jawić się jako horror z domieszką humoru, a staje się swoistą tragikomedią.

Sylvia Karolak, zwraca uwagę na fakt, że świadkami pierwszego powrotu „umarłych” Polacy byli zaraz po wojnie. Żydzi, którym udało się ocaleć, powracali do swoich domów i mieszkań. Obawiano się, że niechciani goście będą próbowali upomnieć się o swoje majątki, które zostały już rozparcelowane między nowych lokatorów. W tym kontekście wyłonił się pogrom kielecki, który obnażył strach tych Polaków, który sięgnęli po „rzeczy pożydowskie” i nie zamierzali oddać ich bez walki. Powrotowi Żydów towarzyszyło rozczarowanie i niedowierzanie, zawarte w pytaniu: „Co? Jeszcze żyją?”⁴⁴⁴. Temat ten poruszył także Zygmunt Bauman w eseju *Świat nawiedzony*. Doskonale uchwycił problem świata po doświadczeniach Zagłady: „widmo Holokaustu krąży dziś po świecie, a świat nękany przez widmo jest nawiedzonym światem”⁴⁴⁵. Okazuje się, że nie jesteśmy w stanie uwolnić się od niechcianego dziedzictwa, chociażby dlatego, że polska ziemia stała się głównym terenem masowych mordów na tle rasowym i etnicznym. To tutaj zakładano getta, budowano obozy koncentracyjne i organizowano obozy Zagłady. Śmierci nagłe, bestialskie i dokonujące się na tak szeroką skalę, musiały pozostawić po sobie ślad. Towarzyszą nam widma i demony, na które nie istnieje żaden skuteczny egzorcyzm.

Spróbujmy więc odpowiedzieć na pytanie: dlaczego umarli powracają? Collin Davis⁴⁴⁶ podjął próbę zgłębienia tematu. Powołując się na jego studium, przedstawię kilka propozycji. Istotne, że większość powodów bezpośrednio wynika z rozkładu

⁴⁴⁴ Za: S. Karolak, *Widma (z) zagłady*, „Czas Kultury” 2013 nr 2, s. 119.

⁴⁴⁵ Za: Z. Bauman, *Świat nawiedzony*, [w:] P. Czapliński, E. Domańska, *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, Poznań 2009, s. 15.

⁴⁴⁶ C. Davis, *Powrót umarłych*, „Czas Kultury” 2013 nr 2.

stosunków między żywymi i zmarłymi. W tym przypadku za główną przyczynę pojawiania się widm uważać należy niedopełnienie rytuałów pogrzebowych, związanych nie tylko z samą uroczystością, ale przede wszystkim z żałobą. Umarły może pozostać w zawieszeniu między światami także, jeśli sam jest przeklęty, a jego dusza nie została poddana egzorcyzmowi. Innymi powodami „powracania z za grobu” stają się: ciężar nieujawnionej tajemnicy, niesprawiedliwość do upublicznienia, chęć naprawienia błędów popełnionych za życia czy odebrania zaległego długu. Jak widać, zawsze są to jakieś niedokończone sprawy. Davis doskonale ujął paradoksalność relacji żywi-umarli. Z jednej strony obwiniamy ich, zarzucamy, że nas opuścili, z drugiej jednak strony życzymy sobie, aby zostawili nas w spokoju. Pragniemy ich obecności, przez co uniemożliwiamy im odejście. Podstawową kwestią, na jaką uwagę zwraca Davis, jest nasz stosunek do wiary w zjawiska nadprzyrodzone. Duchy bowiem mogą pojawić się tylko i wyłącznie wtedy, kiedy dajemy im taką możliwość, kiedy w nie wierzymy i jesteśmy wyczuleni na ich obecność.

Przyjrzyjmy się powieściowym postaciom Żydów. Nie są one krwiożerczymi bestiami, owładniętymi żądzą zemsty, nie posiadają nadnaturalnych zdolności (oprócz jednej wyróżniającej ich cechy – nieśmiertelności, która jednak nie jest im dana na zawsze), nie żywią się krwią, nie polują na mózgi. Nie posiadają więc tego wszystkiego, czego moglibyśmy spodziewać się po „żywych umarłych” (oprócz wyglądu). Wydaje się, że jedyną aktywnością jaka może ich interesować, powinna być chęć pomszczenia siebie i najbliższych. Okazuje się jednak, że w ten profil wpisuje się tylko jeden z umarłych bohaterów – polski lekarz, który pragnie odegrać się za śmierć swojej żydowskiej narzeczonej na niemieckich popiecznikach, wraz z dwoma swoimi pomocnikami:

Zginął dopiero pod koniec powstania w czterdziestym czwartym, on i jego sanitariusze, przywaliła ich wysadzona kamienica. Nie odeszli, za dużo było w nich złości i słusznego pragnienia zemsty. Z czymś takim nie można pokazać się w niebie. Teraz nadal wyszukuje starych szmalcowników, młodych faszystów i robi swoje. Po czterdziestym piątym o Niemców coraz trudniej, ale czasem wyłowi jakiegoś turystę⁴⁴⁷.

Istotne, że pojawiający się Żydzi znani są czytelnikowi z imienia, nie stanowią bezimiennej masy ofiar, otoczonej mistyczną aurą milczenia. W trakcie trwania akcji poznajemy Kapitana Ojca (KO) i jego córkę Rachelę, która, jak przystało na prawdziwą współczesną polską (a raczej polsko-żydowską) nastolatkę, ulega zachodniej modzie i

⁴⁴⁷ I. Ostachowicz, *Noc...*, s. 187.

pragnie być nazywana: „Rejczel”. Warto wspomnieć, że bohaterowie *Nocy żywych Żydów* przypominają siebie z roku 1943, ich ciała jednak nieuchronnie uległy rozkładowi. I tak na przykład, jednemu z nich w trakcie „zabawy” w centrum handlowym, odpada ręka. Igor Ostachowicz zastosował bardzo ciekawy zabieg – wykreował postaci „ludzkich zombie”. Paradoksalnie, w tym przypadku to nie „umarli” stanowią zagrożenie dla „żywych”. Żydzi zostali wskrzeszeni w momencie, kiedy wciąż aktualne są stereotypowe opinie, niechęć i nastroje narosłe wokół kwestii żydowskiej, co więcej – nazistowska ideologia nadal znajduje nie tylko swoich wiernych wyznawców, ale i realizatorów. Żydzi powracają więc, aby ponownie zawalczyć o przetrwanie (historia zatacza koło), choć i tym razem ich szanse wydają się nikłe. Przyczyną przebudzenia z wiecznego snu stał się magiczny żydowski artefakt – srebrne serce, wykradzione przez bohatera, przypadkowo spotkanemu, starszemu panu. Fabuła *Nocy żywych Żydów* odpowiada potrzebom kultury masowej. Równie dobrze może stać się scenariuszem filmu grozy, jak i obiektem zainteresowania programisty komputerowego, który zechciałby przekształcić ją w grę strategiczną.

Igor Ostachowicz wykreował niezwykle ciekawe, złożone postaci. Żydzi przestają funkcjonować jedynie jako „polski wyrzut sumienia”, odsłaniają swoją ludzką stronę - mają swoje potrzeby, pragnienia, marzenia, cele, oczekują akceptacji, przyjaźni, miłości, szacunku, bezpieczeństwa, radości i zabawy. Rachela przestaje kojarzyć się jako młoda ofiara Zagłady, nie darzymy jej współczuciem i litością, ale z ciekawością obserwujemy jej młodzieńczy bunt, kaprysy i fanaberie, właściwe nastolatkom w okresie dojrzewania. W tym kontekście spoglądamy na Kapitana Ojca jako na nadopiekuńczego rodzica, który próbuje uchronić córkę przed całym złem tego świata, a jednocześnie pragnie jedynie jej szczęścia. Centrum życia młodych Żydów staje się warszawska galeria handlowa o znamiennej nazwie - „Arkadia”, która jest w stanie zaspokoić wszystkie pragnienia i potrzeby.

Warto w tym miejscu przyjrzeć się głównemu bohaterowi. Pojawia się zasadnicze pytanie: dlaczego właśnie on stał się wybranym („czołzeńtan”⁴⁴⁸)? Bohater sam zadaje sobie to pytanie, nie znajdując na nie zadowalającej odpowiedzi. Może przesądził o tym jego adres zamieszkania, a może to wyjątkowa empatia jego życiowej partnerki – Chudej, przyciągnęła Żydów? Odtąd „skrobanie spod podłogi” nie da spokoju bohaterowi i stanie się główną przyczyną jego późniejszych uwikłań. Autor ciekawie rozegrał próbę kontaktu

⁴⁴⁸ Za: I. Ostachowicz, *Noc...*, s. 157.

umarłych ze światem żywych. Tablica ouija staje się już zbędnym przeżytkiem. Martwi Żydzi przemawiają do niego poprzez planszę do gry w scrabble.

Nie bez powodu Żydzi „skrobia od spodu w podłogę” jednej z pamiętnych kamienic Muranowa. To tutaj prawdopodobnie rozegrał się jeden z ostatnich epizodów powstania. W bunkrze przy ulicy Miłej 18, śmierć poniosła część przywódców powstania w getcie warszawskim. Ofiary walki nie zaznały spokoju. Może jednym z powodów stało się lekceważące wpisanie ich do rejestru polskich ofiar wojny. Zabrakło próby ukazania osobności żydowskiej śmierci, w czym upatruje się słabość refleksji historycznej. W tym przypadku, umarli Żydzi, domagaliby się swoistej emancypacji na kartach historii. Wiadomo, że każda z powieściowych postaci została związana z ziemią z innych powodów. Nie mylił się Davis⁴⁴⁹, pisząc, że zawsze w grę wchodzi jakieś „niedokończone sprawy”. W przypadku Racheli jest nią potrzeba zaznania szczęścia, którego nie dostarczyło jej życie w getcie, a dokładniej zdobycie umiejętności uśmiechania (jakkolwiek absurdalnie by to nie brzmiało).

Jeśli chodzi o pozostałych to:

Różnie. Pod Warszawą zostali tylko ci, z którymi coś jest nie tak, najwięcej jest tych w szoku. Nie potrafią się pozbierać, niektórzy obrażeni na Boga nie chcą zrobić ani kroku dalej, różnie, niektórzy boją się, żeby, o zgrozo, wszystkiego nie zrozumieć, albo jeszcze gorzej, że będą musieli wybaczyć. Są i tacy, co pracowali w policji i w Sonderkommando, ci mają jeszcze inne powody, wszyscy tak czy owak utknęli. Czekają, żeby minęło trochę czasu, a po śmierci czas płynie inaczej⁴⁵⁰.

W *Nocy żywych Żydów* specyficznie potraktowana została figura piszącego o Zagładzie, którego Henryk Grynberg określa mianem „pisarza umarłych”⁴⁵¹, „strażnika grobów”⁴⁵², a Marek Zaleski jeszcze dosadniej - „żyjącym umarłym”⁴⁵³. Wydaje się, że idea pisania o Zagładzie jako przebywania wśród umarłych, dzięki powieści Igora Ostachowicza, zyskała nowy wymiar. Przestała być metaforą, stała się metodą.

Istotne, że przestrzeń staje się głównym punktem zapalnym świata przedstawionego *Nocy żywych Żydów*:

⁴⁴⁹ Więcej w: C. Davis, *Powrót umarłych*, „Czas Kultury” 2013 nr 2.

⁴⁵⁰ Tamże, s. 87.

⁴⁵¹ Za: S. Karolak, *Widma...*, s. 121.

⁴⁵² Tamże.

⁴⁵³ Tamże.

Urodziłem się i mieszkam w mieście poszukiwaczy złota. Zjechali tu kiedyś z całej wypalonej równiny. Poszukiwacze złotych zębów i srebrnych łyżeczek. Przyciągnął ich dym ruin i swąd ciał bogatych mieszczan, którym tak poprzewracało się w głowach, że zapomnieli, jak przyjemne jest przetrwanie. Nie rozpamiętujemy własnych nieszczęść, więc nie musimy o nich pamiętać, kiedy słodzimy herbatę naszym dzieciom⁴⁵⁴.

W opisie, poczynionym przez narratora - jednocześnie głównego bohatera powieści, Warszawa jawi się jako nekropolis, czyli Miasto Umarłych. Paradoksalnie, „kocha się tu życie w najczystszej jego postaci”⁴⁵⁵. Przywiązanie do życia wydaje się być, w tym kontekście, skutkiem ubocznym śmierci, wyparciem, zaprzeczeniem niechcianemu dziedzictwu. Teren po getcie traktować należy jako cmentarzysko, na którym nie dopełniono rytuałów pogrzebowych. Z tego źródła wydaje się czerpać widmologia, którą uznać można za myśl założycielską *Nocy żywych Żydów*. Żydzi umierali nagle, śmierć atakowała ich z zaskoczenia na ulicach, ginęli przygnieci murami własnych domów, przysypani piwnicznym gruzem. Ta część Warszawy została całkowicie zniszczona, dzieląc los swoich mieszkańców. Takiego cierpienia, takiej ilości rozlanej krwi nie jest w stanie wchłonąć ziemia.

Pozorny brak śladów nie przyczynił się jednak do zapomnienia, wręcz przeciwnie. Brak, pustka wzbudziły potrzebę wypełnienia, tutaj rozumianą swoiście. Pozostawienie tych terenów w stanie z roku 1945, uczyniłoby z nich już na zawsze muzeum, pomnik, który zamiast przypominać, straszylby Warszawiaków. Władze miasta postanowiły niemal natychmiastowo zająć się problematyczną częścią Warszawy. Cała Polska zaangażowała się w uprzątnięcie gruzów Muranowa. Oczywiście większość zainteresowanych czyniła to nie z poczucia misji, lecz przewidując rychły zysk. Spodziewano się bowiem, że gruzy odkryją ukryte żydowskie złoto. W konsekwencji, Muranów stał się wykopaliskiem archeologicznym. Archeolodzy-amatorzy z niezwykłym oddaniem poszukiwali mitycznego skarbu. Temat ten dopiero od niedawna zaczął być poruszany w kontekście refleksji o Zagładzie. Dodatkowo, działania motywowano szeroko rozumianym „dobrem społecznym”, wszak Muranów był zbyt gęsto zabudowany, a większość kamienic nadawała się już jedynie do rozbiórki. Nie wspominając już o fatalnych warunkach życia jego mieszkańców, wśród których rozprzestrzeniało się wiele chorób. Zatem Muranów, nawet jeśli przetrwałby w

⁴⁵⁴ I. Ostachowicz, *Noc żywych...*, s. 7.

⁴⁵⁵ Tamże, s. 7.

niezniszczonej formie, nie nadawałby się do zamieszkania. Jak pisze Piotr Paziński, autor *Pensjonatu*, książki o świecie, którego już nie ma:

Muranów jest dziwny, jakoś metafizycznie nieczysty, skażony, wyzuty z życia⁴⁵⁶.

Istotę poruszonego problemu doskonale oddają słowa Angeliki Lasiewicz-Sych, psychologa architektury:

Przedwojenny Muranów spotkała całkowita zagłada. Jego materialna substancja, zniszczona przez Niemców blisko siedemdziesiąt lat temu, istnieje dziś tylko na nielicznych ocalałych zdjęciach oraz pod fundamentami i chodnikami, gdzie zachowały się fragmenty piwnic przedwojennych kamienic, sieć wodociągowo-kanalizacyjna i kostki wjazdowe do bram nieistniejących domów. Co najważniejsze jednak – został pozbawiony swoich mieszkańców. Miasto może powstać z gruzów, czego dowodem jest cała Warszawa. Ale żeby odtworzyło swój dawny kształt, muszą przetrwać ci, którzy się z nim identyfikują i chcą dopisać jego dalszy ciąg⁴⁵⁷.

Nie ma wątpliwości, że Muranów przestał istnieć nie tylko na mapach Warszawy, ale także w sercach, umysłach i świadomości jego okolicznych mieszkańców, którzy nie zamierzali zmagać się z „cudzą” traumą, musieli żyć dalej, dlatego woleli zapomnieć o przeszłości. Ułatwił to fakt, że nie było nikogo, kto upomniałby się o te tereny, czy krzyczałby o zbrodni, której stały się świadkiem. Silna potrzeba zatarcia śladów po Zagładzie, czyli tym, co wymyka się nie tylko ludzkiemu rozumieniu, ale także stawia opór nazwaniu, a przede wszystkim wartościowaniu, doprowadziła do całkowitej zmiany kształtu, a co za tym idzie, znaczenia pożydowskiej dzielnicy Warszawy. Odtąd stała się ona celem utopijnych dążeń ideologów socjalistycznych. Przez wiele lat obawiano się, że „ruchy” podziemnego miasta doprowadzą do zawalenia się wzniesionych na nich budynków. W rzeczywistości miały miejsce obsunięcia ziemi, które doprowadzały do powstawania wyrw w chodnikach. Wynikało to jednak z faktu, że podłoże nie zostało odpowiednio utwardzone. Dla znawcy tematu, dzisiejszy Muranów musi jawić się jako przestrzeń fantasmagoryczna:

⁴⁵⁶ Cyt. za: B. Chomątkowska, *Stacja Muranów*, Wołowiec 2012, s. 29.

⁴⁵⁷ Tamże, s. 51.

Tutaj, na powierzchni, nie ma już niczego, co w jakikolwiek sposób sygnalizowałoby poprzednią funkcję tej części miasta, a jednocześnie ma się nieuchwytne wrażenie, że wystarczy znać odpowiednie zakłęcie, by przebrane w socrealistyczny kostium modernistyczne budynki z lat czterdziestych i pięćdziesiątych odsłoniły kryjącą się za (lub pod) nimi drugą warstwę, którą Barbara Engelking i Jacek Leociak nazywają „gettowymi korzeniami pamięci”⁴⁵⁸.

Tę cechę realizuje także, istotne z punktu widzenia przestrzeni, centrum handlowe – Arkadia. Mimo swoich symbolicznych konotacji z „miejscem wiecznej szczęśliwości”, staje się punktem ostatecznego rozwiązania. Z jednej strony mityczna kraina, z drugiej – ośrodek konsumpcjonizmu i kapitalizmu. Wydaje się, że podobne przesłanie niesie za sobą sama powieść. Zdaje się korespondować z amerykańskimi powieściami grozy, czy niemieckimi filmami katastroficznymi, pozostawiając jednak wyraźny polski rys, świadczący o tym, że podobna historia mogła rozegrać się jedynie tu i nigdzie indziej.

Myślą przewodnią *Nocy żywych Żydów* stają się słowa Chudej, które pobrzmiwają echem w przeciągu akcji całej powieści: „Tam pod ziemią mieszkają Żydzi”⁴⁵⁹. Jakże prawdziwe i jakże dosłowne stwierdzenie, które czynić może zawód wszystkim niedowiarkom, w tym głównemu bohaterowi. Nie wszyscy są bowiem w stanie odbierać sygnały z zaświatów, niezbędne jest wyczulenie na zjawiska wymykające się ludzkiej percepcji. Taką zdolność z pewnością posiada Chuda. Jej predyspozycje tłumaczone są rzekomym pochodzeniem. Nie ulega wątpliwości, że jest jedną z bardziej uduchowionych postaci całej powieści, wszak uprawia jogę. Główny bohater jest jej „astralnym” przeciwieństwem – to realista, człowiek pracy, uwikłany w pogoń za pieniądzem. Jak się okazuje – tylko pozornie. Dosyć łatwo bowiem, jak na realistę, daje się wciągnąć w niedorzeczną historię i choć od czasu do czasu, sam stara się otrzeźwić, nawiązuje coraz głębszą relację z żydowskim światem.

Ciekawe, że pomysł przeplatania się planów miasta sprzed wojny i tego współczesnego, nie jest nowatorskim pomysłem. O podobnej praktyce wspomina Beata Chomątowska w swojej obszernej publikacji – *Stacja Muranów*:

[...] kalka. Cienki, przezroczysty kawałek pergaminu, nakładany na zadrukowaną powierzchnię. Dziś już nikt takich nie używa, może tylko studenci architektury na zajęciach rysunku technicznego. Angelika bierze dwie mapy: przedwojenną i współczesną. Powoli, mocno przyciskając ołówek, odwzorowuje najpierw starą, potem nową siatkę ulic. (Nie wie jeszcze, że podobną pracę wykonali wcześniej Jacek Leociak i

⁴⁵⁸ Tamże, s. 53.

⁴⁵⁹ I. Ostachowicz, *Noc żywych...*, s. 7.

Barbara Engelking, a gotową mapę może znaleźć w ich monografii o getcie)⁴⁶⁰.

Podobną pracę zdaje się odtwarzać Igor Ostachowicz, choć w nieco innym wymiarze. Przenosi rezultaty pracy poprzedników na plan rzeczywistości. Bohaterowie, wbrew swojej woli, zyskują dostęp do świata, który już przeminął. Blok staje się odosobnioną wyspą, którą zaczynają otaczać mury i gruzy podziemnego miasta.

Muranów ukazany w *Nocy żywych Żydów* wydaje się dobrze korespondować z ustanowionymi przez Michel'a Foucault'a „heterotopiami”. Foucault doskonale scharakteryzował rzeczywistość, w której uczestniczymy:

Epoka współczesna będzie być może nade wszystko epoką przestrzeni. Żyjemy w czasach symultaniczności, epoce przemieszczenia i zestawienia, epoce bliskości i oddalenia, przybliżenia i rozproszenia⁴⁶¹.

Wszystkie te cechy równie dobrze przypisać można światu przedstawionemu powieści Ostachowicza. Co Foucault uznaje więc za heterotopie? Wydaje się, że chodzi o miejsca, które posiadają jedną szczególną właściwość. Mianowicie, zaburzają tradycyjne relacje istniejące między poszczególnymi miejscami, równocześnie pozostając w relacji z nimi wszystkimi. Czynią to poprzez „wstrzymanie, neutralizację, odwracanie relacji, odbijanie lub odzwierciedlanie”⁴⁶². Nie bez powodu podobne zależności przywodzą na myśl lustro. Jest ono bowiem doskonałym przykładem heterotopii. Samo w sobie jest rzeczywiste i przez stwarzanie pozoru bycia w jego wnętrzu, powoduje odczucie nieobecności w miejscu, w którym przeglądająca się osoba rzeczywiście się znajduje. Za heterotopię uznać należy także cmentarz (w jego pierwotnej funkcji), który rodzi „obsesję śmierci jako choroby”⁴⁶³. Rozpatrzmy problem jaki rodzi się przy oczywistym odniesieniu do cmentarzyska, za jakie uznać można wspomniane już nekropolis. Miasto Umarłych ulokowane w tym przypadku w samym centrum życia, z pewnością zaburza funkcjonowanie naznaczonej przestrzeni. Ważne, że nie rozpatruje się go w kategoriach „innego miasta”, ale raczej czegoś w rodzaju „podmiasta”, o którego istnieniu próbuje się za wszelką cenę zapomnieć, ale które jednocześnie nieustannie domaga się uwagi, ingerując w zbudowany na swoich gruzach

⁴⁶⁰ B. Chomątkowska, *Stacja...*, s. 49.

⁴⁶¹ M. Foucault, *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, „Kultura Popularna 2” 2006 nr 16, s. 7.

⁴⁶² Tamże, s. 9.

⁴⁶³ Tamże, s. 11.

świat. Nakłada pewną siatkę znaczeń, której nie można lekceważyć. Odwraca relacje pomiędzy światem żywych a światem umarłych, likwidując przewagę tych pierwszych:

Warszawska ulica wyglądała, trzeba przyznać, dość upiornie. Szliśmy z Chudą, kapitanem, Rejczel i przestraszonym Krystianem sąsiadem, którego chwilowo staraliśmy się omamić opowieściami o grupach rekonstrukcyjnych, w stronę Ogrodu Saskiego. Mijaliśmy więcej osób nieżywych niż żywych. Sytuacja od wczoraj zmieniła się o tyle, że teraz żywi czuli się nieswojo, przemykali szybko, jakby lał deszcz albo padał grad wielkości śliwek, starali się nie patrzeć na boki i jak najszybciej dotrzeć do pracy albo do domu, czyli miejsca, gdzie można odetchnąć wśród żywych⁴⁶⁴.

⁴⁶⁴ I. Ostachowicz, *Noc żywych...*, s. 176-177.

Zakończenie

Literatura postmodernistyczna, nie bez powodu nazywana „literaturą wyczerpania”, wyrosła z przekonania, że wszystko już było i nie da się stworzyć niczego nowego. Paradoksalnie, z tej gorzkiej konstatacji, wynika ogromna siła oddziaływania całego prądu myślowego. Postmodernistyczne powieści korzystają zatem z różnych technik naśladowania i przepisywania, bazując na różnego rodzaju odwołaniach intertekstualnych. W umiejętny sposób posługują się cytatem. Bardzo silnie korespondują także ze współczesną kulturą. Przede wszystkim jednak przyczyniają się do zacierania granic między: kulturą niską i wysoką, prawdą i fałszem, pięknem i brzydotą, stosownością i niestosownością. Podejmują polemikę z myślą filozoficzną i historyczną, ulegając prawom fikcji – nie prawom historii. Igrają z literackimi przyzwyczajeniami i oczekiwaniami odbiorców. Zdaje się przyświecać im idea, zgodnie z którą, o szokujących kwestiach powinno mówić się w szokujący sposób, aby wywrzeć reakcję na czytelniku, uczynić go współtwórcą opowieści, ale przede wszystkim – nie pozostawić obojętnym, uruchomić empatię i uzyskać dostęp do emocji. Efekt ten wywołują wszystkie zaproponowane przeze mnie powieści.

Wszystkie pojawiające się w niniejszej rozprawie strategie narracyjne, stają się jedynie pretekstem dla rozważań o sposobie materializowania się pamięci Zagłady. Światy przedstawione budowane są na zasadzie wielowymiarowości i wielopłaszczyznowości, za pomocą przenikających się planów czasowych. Narracja opiera się na wielogłosowości. Pisarze nie stronią od zabawy gatunkami, nadużywania stylizacji językowych, parodii, karykatur. Straumatyzowana pamięć ujawnia się za pomocą luk i wyrw w tekście, które domagają się wypełnienia, a cała narracja staje się konfrontacją z brakiem i nieobecnością. Przede wszystkim jednak, postmodernistyczne powieści o Holokauście stają się główną areną rozważań na temat statusu fikcji wobec prawdy o wydarzeniu.

Bibliografia

Źródła

- Appelfeld Aharon: *Badenheim 1939*, przeł. H. Szafir, Warszawa 2004.
- Bart Andrzej: *Fabryka mucholapek*, Warszawa 2009.
- Bieńczyk Marek: *Tworki*, Warszawa 2012.
- Didi-Huberman Georges: *Kora*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2013.
- Foer Jonathan Safran: *Wszystko jest iluminacją*, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa 2017.
- Grosman Dawid: *Patrz pod: Miłość*, przeł. M. Sommer, Warszawa 2008.
- Grynberg Mikołaj: *Oskarżam Auschwitz*, Wołowiec 2014.
- Kłos Agnieszka: *Gry w Birkenau*, Wrocław 2015.
- Michaels Anne: *Płomyki pamięci*, przeł. B. Malarecka, Poznań 2000.
- Ostachowicz Igor: *Noc żywych Żydów*, Warszawa 2012.
- Ozick Cynthia: *Mesjasz ze Sztokholmu*, przeł. Joteł, Poznań 1994.
- Pankowski Marian: *Była Żydówka, nie ma Żydówki*, Warszawa 2008.
- Paziński Piotr: *Pensjonat*, Warszawa 2010.
- Paziński Piotr: *Ptasie ulice*, Warszawa 2013.
- Rudzka Zyta: *Ślicznotka doktora Josefa*, Warszawa 2006.
- Sieniewicz Mariusz: *Żydówek nie obsługujemy*, Warszawa 2006.
- Wiesel Elie: *Noc*, przeł. E. Horodyska, Oświęcim 2006.

Opracowania

- Adorno Theodor: *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986.
- Afekt, trauma i rozumienie: sztuka ponad granicami*. Ernst van Alphen w rozmowie z Romą Sendyką i Katarzyną Bojarską, [w:] „Teksty Drugie” 2012 nr 4, s. 207-218.
- Agamben Giorgio: *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (Homo sacer III)*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008.
- Antologia studiów nad traumą*. Pod red. T. Łysaka, Kraków 2015.
- Bachtin Michaił M.: *Czas i przestrzeń w powieści*, [w:] „Pamiętnik Literacki” 1974 nr 4, s. 273-311.
- Banks Brian R.: *Poza granicami: Bruno Schulz w języku angielskim*, przeł. M. Maryl, [w:] „Teksty Drugie” 2008 nr 6, s. 239-251.
- Baran Bogdan: *Postmodernizm i końce wieku*, Kraków 2003.

- Barthes Roland: *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999.
- Bojarska Katarzyna: *Myślenie z wnętrza pustki: od nieobecności do utraty*, [w:] „Teksty Drugie” 2014 nr 5, s. 47-63.
- Burzyńska Anna, Markowski Michał Paweł: *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2009.
- Caruth Cathy: *Doświadczenie niczyje: trauma i możliwość historii: Freud, Mojżesz i monoteizm*, [w:] „Teksty Drugie” 2010 nr 6, s. 111-123.
- Caruth Cathy, Bojarska Katarzyna: Teoria traumy jako siła lektury. Cathy Caruth w rozmowie z Katarzyną Bojarską, [w:] „Teksty Drugie” 2010 nr 6, s. 125-135.
- Chomątkowska Beata: *Stacja Muranów*, Wołowiec 2012.
- Cobel-Tokarska Marta: *Wojna, Ukraina i literatura – Jonathana Safrana Foera wyprawa w głąb środkowoeuropejskiej niepamięci*, [w:] „Edukacja humanistyczna” 2015 nr 2, s. 73-87.
- Cuber Marta: *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987-2012*, Katowice 2013.
- Culler Jonathan: *Teoria literatury*, przeł. M. Bassaj, Warszawa 2002.
- Czapliński Przemysław, Domańska Ewa: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, Poznań 2009.
- Czapliński Przemysław: *Kamp – gry antropologiczne*, [w:] „Teksty Drugie” 2012 nr 5, s. 11-32.
- Czermińska Małgorzata: *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2014.
- Czermińska Małgorzata: *Autor – podmiot – osoba. Fikcjonalność i niefikcjonalność*, [w:] *Polonistyka w przebudowie*, t. 1. Pod red. M. Czermińska i in., Kraków 2005.
- Davis Colin: *Powrót umarłych*, „Czas Kultury” 2013 nr 2, s. 22-39.
- DeKoven Ezrahi Sidra: *Holokaust a zmieniające się granice sztuki i historii*, przeł. M. Michalski, [w:] „Literatura na Świecie” 2004 nr 1-2, s. 163-181.
- Delaperriere Marie: *Miejsca pamięci czy pamięć miejsc? Kilka refleksji na temat uobecniania przeszłości w literaturze współczesnej*, [w:] „Ruch Literacki” 2013 nr 1, s. 49-61.
- Delaperriere Marie: *Świadectwo jako problem literacki*, [w:] „Teksty Drugie” 2006 nr 3, s. 59-70.
- Derrida Jacques: *Jednojęzyczność innego, czyli proteza oryginalna*, [w:] „Literatura na Świecie” 1998 nr 11-12.
- Derrida Jacques: *Pismo filozofii*. Wybrał i przedmowę opatrzył B. Banasiak, Kraków

1992.

Domańska Ewa: *Mikrohistorie: spotkania w międzyświatach*, Poznań 1999.

Eagleton Robert: *The Holocaust and the Postmodern*, Oxford 2004.

Elementy teorii socjologicznych. Materiały do dziejów współczesnej socjologii zachodniej. Red. W. Deczyński, A. Jasińska-Kania, J. Szacki, Warszawa 1975.

Ficowski Jerzy: *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002.

Fish Stanley: *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*, przeł. A. Grzeliński, [w:] *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Pod red. A. Szahaj, Kraków 2002.

Foucault Michel: *Inne przestrzenie*, [w:] „Teksty Drugie” 2005 nr 6.

Foucault Michel: *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, Warszawa 2009.

Foucault Michel: *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, „Kultura Popularna 2” 2006 nr 16, s. 117-125.

Freud Sigmund: *Pisma społeczne*, przeł. Aleksander Ochocki, Marcin Poręba, Robert Reszke, Warszawa 1998.

Front Sonia: „Jestem swoim własnym dziadkiem” – spacjalizacja czasu w „Przeznaczeniu” Michaela i Petera Spierigów, [w:] „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2017 nr 2, s. 123-136.

Gallagher Catherine: *Dlaczego opowiadamy jak nie było?*, [w:] „Teksty Drugie” 2012 nr 1/2, s. 138-152.

Goodman Nelson: *Jak tworzymy świat*, przeł. M. Szczubiałka, Aletheia, Warszawa 1997.

Górecki Przemysław: *O sobie, innym i Rudolfie, czyli Marian Pankowski i jego ulubiona figura biograficzna*, [w:] „Autobiografia” 2016 nr 1, s. 161-175.

Hirsch Marianne, *The Generation of Postmemory*, Columbia 2012.

Hirsch Marianne: *Żaloba i postpamięć*, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*. Pod red. E. Domańskiej, Poznań 2010.

Historia: o jeden świat za daleko? Wstęp, przekład i opracowanie: E. Domańska, Poznań 1997.

Hungerford Amy: *The Holocaust of Texts: Genocide, Literature, and Personification*, Chicago 2003.

Imię Soni. Rozmowa Marka Bieńczyka z Wojciechem Chmielewskim, [w:] „Rzeczpospolita” 1999 nr 159.

Janion Maria: *Wobec zła*, Warszawa 1989.

Kalaga Wojciech: *Obowiązek Innego: trzeci*, [w:] „ER(R)GO Teoria – Literatura –

Kultura” 2003 nr 1, s. 81-93.

Karolak Sylwia: *Widma (z) zagłady*, [w:] „Czas Kultury” 2013 nr 2, s. 118-125.

Kellerman Aharon: *Time, Space and Society: Geographical Societal Perspectives*, London 1989.

Kertesz Imre: *Język na wygnaniu*, przeł. E. Sobolewska, Warszawa 2004.

Kobielska Maria: *Kryptonimy i echa. Proza Lema jako tekst pamięci*, [w:] „Wielogłos” 2017 nr 4, s. 123-133.

Krupa Bartłomiej: *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987-2003)*, Kraków 2013.

Kuchta Anna: *Zawłaszczone narracje. Obrazy postpamięci w zbiorze „Oskarżam Auschwitz. Opowieści rodzinne” Mikołaja Grynberga*, [w:] „Konteksty Kultury” 2015 nr 12, s. 251-264.

Lang Berel: *Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea*, Lublin 2006.

Lang Berel: *Przedstawianie zła: etyczna treść a literacka forma*, [w:] „Literatura na Świecie” 2004 nr 1-2, s. 15-63.

Leciński Maciej: „*Likwidacja przewagi*”. *Empatia i praca żałoby w Tworach Marka Bieńczyka*, [w:] „Tekty Drugie” 2001 nr 1.

Lejuene Philippe: *Pakt autobiograficzny*, [w:] „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975 nr 5, s. 31-49.

Leociak Jacek: *Tekst wobec Zagłady: o relacjach z getta warszawskiego*, Wrocław 1997.

Literatura wobec wojny i okupacji. Pod red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1976.

Litzmannstadt-Getto. Ślady. Przewodnik po przeszłości, oprac. J. Podolska, Łódź 2004.

Łysak Tomasz: *Autobiografia (auto)biografii. „Maus” Arta Spiegelmana*, [w:] *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Pod red. Michała Głowińskiego i Katarzyny Chmielewskiej, Kraków 2006.

Mach Anna: *Świadkowie świadectw*, Toruń 2016.

Małochleb Paulina: *Iluzja i mistyfikacja: o powieściach Andrzeja Barta*, [w:] „Śląskie Studia Polonistyczne”, 2012 nr 1/2, s. 219-235.

Marzec Andrzej: *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015.

McHale Brian: *Powieść postmodernistyczna*, Kraków 2012.

Meyer Moe: *Dyskurs kampu. Rewindykacja*, [w:] „Teksty Drugie” 2012 nr 5, s. 50-69.

Mizerka Anna: *Kamp po polsku*, Poznań 2016.

Momro Jakub: *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Warszawa 2014.

- Muchowski Jakub: *Figury czasowości w „Tworach” Marka Bieńczyka*, [w:] „Teksty Drugie” 2006 nr 3, s. 135-147.
- Nawrocka Ewa: *Literackie reprezentacje doświadczenia*, [w:] „Teksty Drugie” 2007 nr 1-2, s. 295-299.
- Nowa proza amerykańska. *Szkice teoretyczne*, oprac. Z. Lewicki, Warszawa 1983.
- Nycz Ryszard: *Literatura wobec doświadczenia*, [w:] „Teksty Drugie” 2006 nr 6, s. 55-69.
- Nycz Ryszard: *Tekstowy świat*, Warszawa 1995.
- Ozick Cynthia: *Prawa historii i prawa wyobraźni*, przeł. Z. Batko, [w:] „Literatura na Świecie” 2004 nr 1-2, s. 81-93.
- Pamięć wędrowni. Wędrowni pamięci*. Pod red. Anny Lipowskiej-Teutsch i Ewy Ryłko, Kraków 2008.
- Passi Izaak: *Powaga śmieszności*, Warszawa 1980.
- Polacy – Żydzi. Kontakty kulturowe i literackie*. Pod red. Eugenii Prokop-Janiec, Kraków 2013.
- Polit Monika: „*Moja żydowska dusza nie obawia się dnia sądu*”. Mordechaj Chaim Rumkowski. *Prawda i zmyślenie*, Warszawa 2012.
- Przymuszała Beata: *Opowieść a-alternatywna. O „Patrz pod: Miłość” Dawida Grossmana*, [w:] „Narracje o Zagładzie” 2018 nr 4, s. 259-268.
- Robertson Pamela: *Jak jest zrobiony feministyczny kamp?*, [w:] „Teksty Drugie” 2012 nr 5, s. 103-126.
- Rosenfeld Arthur Hinton: *Kres Holokaustu*. Przeł. R. Czekalska, A. Kuczkiewicz-Fraś. Kraków 2013.
- Rosenfeld Arthur Hinton: *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*. Przeł. B. Krawcowicz, Warszawa 2003.
- Rybicka Ewa: *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*, [w:] „Teksty Drugie” 2008 nr 1-2, s. 19-32.
- Sawicki Stefan: *Wartość – sacrum – Norwid. Studia i szkice aksjologiczno-literackie*, Lublin 1994.
- Sendyka Roma: *Pryzma - zrozumieć nie-miejsce pamięci*, [w:] „Teksty Drugie” 2013 nr 1-2, s. 323-344.
- Shallcross Bożena: *Rzeczy i Zagłada*, Kraków 2010.
- Siekierska Marta: *Tragedia Holocaustu oraz żydowskie miejsca pamięci na Ukrainie w powieści J. S. Foera „Wszystko jest iluminacją”*, [w:] „Porównania” 2019 nr 1, s. 135-

145.

Skiba Tymoteusz: *Popiół ze Sztokholmu*, [w:] „Schulz/Forum” 2015 nr 5, s. 154-158.

Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie? Pod red. M. Głowińskiego, K. Chmielewskiej, K. Makaruk i in., Kraków 2005.

Studia o narracji, red. Błoński J., Jaworski J., Sławiński J., Wrocław 1982.

Swoboda Tomasz: *Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji. Parę słów o metalepsie*, [w:] „Teksty Drugie” 2005 nr 5, s. 183-194.

Szajnert Danuta: *Przestrzeń doświadczona, przestrzeń wyznaczona – literackie topografie Litzmannstadt Getto (rekonesans). Część pierwsza*, [w:] „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2014 nr 5, s. 7-28.

Szajnert Danuta: *Przestrzeń doświadczona, przestrzeń wyznaczona – literackie topografie Litzmannstadt Getto (rekonesans). Część druga*, [w:] „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2015 nr 6, s. 7-25.

Szczuka Kazimiera: *Miłość w czasach Zagłady*, [w:] „Tygodnik Powszechny” 1999 nr 27.

Szczepan Aleksandra: *Krajobrazy postpamięci*, [w:] „Teksty Drugie” 2004 nr 1, s. 103-126.

Szpociński Andrzej: *Miejsca pamięci (lieux de memoire)*, [w:] „Teksty Drugie” 2008 nr 4, s. 11-20.

Tomczok Marta: *Postmodernistyczny narcyzm i jego funkcje w „Fabryce mucholapek”*, [w:] „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2018 nr 3, s. 55-70.

Tomczok Marta: *Style odbioru polskiej powieści o Zagładzie. Wokół “Tworek” Marka Bieńczyka i “Fabryki mucholapek” Andrzeja Barta*, [w:] „Pamiętnik Literacki” 2019 nr 4, s. 255-268.

Ubertowska Aleksandra: *Die Postmoderne und die polnische Holocaustliteratur - locale Zusammenhänge*, [w:] *Erinnerung in Text und Bild. Zur Darstellbarkeit von Krieg und Holocaust im literarischen und filmischen Schaffen in Deutschland und in Polen*, Hrg. Juergen Egyptien, Akademie Verlag, Oldenburg 2012.

Ubertowska Aleksandra: *„Niewidzialne świadectwa”. Perspektywa feministyczna w badaniach nad literaturą Holokaustu*, [w:] „Teksty Drugie” 2009 nr 4, s. 214-226.

Ubertowska Aleksandra: *Rachela Auerbach oplakuje ślady, resztki, widma, wyrwy z ziemi*, [w:] „Teksty Drugie” 2014 nr 1, s. 273-292.

Ubertowska Aleksandra: *Świadectwo, trauma, głos: literackie reprezentacje Holokaustu*, Kraków 2007.

W ułamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci.
 Pod red. M. Kitowskiej-Lysiak, W. Panasa, Lublin 2003.

White Hayden: *Poetyka pisarstwa historycznego*, Kraków 2000.

White Hayden: *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, przeł. E. Domańska [w:] „Literatura na Świecie” 2004 nr 1-2, s. 65-79.

Wilczyk Wojciech: *Niewinne oko nie istnieje*, Atlas Sztuki, Łódź 2009.

Winiecka Elżbieta: *O sylleptyczności tekstu literackiego*, [w:] „Pamiętnik Literacki” 2004 2004 nr 4, s. 137-157.

Wolski Paweł: *Zagadywanie katastrofy. O literaturoznawstwie Holocaustu*, [w:] „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2015 nr 25, Poznań 2015, s. 21-36.

Wróblewski Michał: „Zatarg” Jeana-Francoisa Lyotarda, czyli o postmodernizmie raz jeszcze, [w:] „Diametros” 2010 nr 24, s. 125-142.

Wymiary powrotu w literaturze, red. M. Garbarcik i inni, Kraków 2012.

Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania. Pod red. P. Czaplińskiego, E. Domańskiej, Poznań 2009.

Ziębińska-Witek Anna: *Holocaust. Problemy przedstawiania*, Lublin 2005.