



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Alegorie Zagłady w *Tworach* Marka Bieńczyka i *Wiek 21* Ewy Kuryluk

Author: Marta Tomczok

Citation style: Tomczok Marta. (2016). Alegorie Zagłady w *Tworach* Marka Bieńczyka i *Wiek 21* Ewy Kuryluk. „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” (Nr 6, 2016, s. 157-170)



Uznanie autorstwa - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie pod warunkiem oznaczenia autorstwa.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

MARTA TOMCZOK
Uniwersytet Śląski, Katowice

ALEGORIE ZAGŁADY W *TWORKACH* MARKA BIEŃCZYKA I *WIEKU 21* EWY KURYLUK

Słowa kluczowe: postmodernizm, Holokaust, retoryka, powieść, fabulacja

Keywords: Postmodernism, Holocaust, rhetoric, novel, fabulation

1.

Alegoria wydaje się pojęciem skrajnie różnym od holokaustowego dyskursu pamięci. Oddalone od rzeczywistości obrazy są zwykle również oddalone od istoty przedstawiania Zagłady, opartej raczej na metonimicznym, a nie alegorycznym świadectwie o faktach i rzeczach. Świadectwie, które stając się dowodem zbrodni, równocześnie należy do języka pamięci, powinno zatem być indywidualne, ale i rzeczowe, a nie pobłyskiwać obrazami sprzed stuleci. Wydane w latach dziewięćdziesiątych postmodernistyczne powieści Ewy Kuryluk i Marka Bieńczyka skłaniają do ponownego przemyślenia tego problemu, a wraz z nim roli alegorii w narracjach o Zagładzie. Pojawiające się w *Wiek 21* i *Tworach* alegorie nie zakłócają bowiem biegu historii, jednocześnie tworząc opowieść, którą od realistycznych przedstawień dzieli bardzo wiele. Jest to opowieść, jak przekonywał Robert Scholes w odniesieniu do alegorii w ogóle, która łączy ze sobą przede wszystkim świat fikcji i pojęć, rzeczywistość zostawiając daleko w tyle¹. Alegoria zdaje się odgrywać w niej inną rolę niż wspomniana już reprezentacja realistyczna. Jest przede wszystkim alternatywnym wobec tradycyjnej literatury dokumentu osobistego sposobem manifestowania się wiedzy o świecie i jako taka pełni podobną funkcję do postmodernistycznych narracji o Zagładzie, których początek, szczególnie w Polsce, wiąże się z potrzebą stworzenia alternatywy wobec dyskursu historiograficznego². Alegorie z powieści Kuryluk i Bieńczyka

¹ Robert Scholes, „Fabulatorzy”, trans. Ignacy Sieradzki, *Pamiętnik Literacki*, no. LXIII, 4 (1978): 269.

² Myślę tu przede wszystkim o *Pierwszej świetności* Leopolda Buczkowskiego z 1966 roku, którą można traktować jako pierwszą postmodernistyczną powieść o Zagładzie w języku polskim (z wszystkimi zastrzeżeniami, jakie zwykle zgłasza się wobec liczebnika „pierwsza” występującego w parze z książkami).

składają się również na projekt tożsamościowy, dotyczą bowiem osób i ich masek, które w szerokim znaczeniu przypominają bądź kamuflują Żydów ukrywających się po aryjskiej stronie. Przykłady „alegorii tożsamościowych” znajdziemy zarówno w fabule o ukrywających się w szpitalu w Tworkach bohaterach powieści Bieńczyka, jak i w opowieści o ukrytych za pseudonimami autobiograficznych wcieleniach autorki *Wiek 21* i jej rodziny. W artykule chciałabym przyrzeć się obu tym projektom oraz skonstruować coś w rodzaju apendyksu do, istniejących już, komentarzy do prozy Kuryluk i Bieńczyka, kładąc szczególnie nacisk na związek alegorii z Zagładą i postmodernizmem³.

2.

Na początek dwa krótkie fragmenty. Pierwszy pochodzi z powieści Kuryluk:

A nas samych co czeka, Josephie? Ja ze swoją posturą i siwą brodą w sam raz nadałbym się na Żyda Wiecznego Tułacza, a ty pewnie dostaniesz ze dwa gorące posiłki dziennie w Garkuchni Dla Żeglarzy. Nie, nie popełnimy zbiorowego samobójstwa. Już lepiej zaręczmy się z Panną Rzeczywistością. Ty jako najmłodszy powinieneś jej kupić pierścionek i dzień w dzień prawić komplementy (W21, 313)⁴.

Autorem drugiej sceny jest Bieńczyk:

Idą coraz bliżej, są w wielkim apogeum. Pierwsza po prawej Miłość macha wolną ręką w takt jakiejś melodii i przez chwilę poprawia pastelową spódniczkę, która wysunęła się spod paska; jej twarz rozjaśnia uśmiech na widok sąsiednich oczu, niebieskich i amerykańskich, jej ręka się przymila na dotyk sąsiedniej ręki. Obok kroczy Beztroska wyróżniająca się wielkim wzrostem i numerem buta; celowo zwalnia kroku, śmieje się do każdej ze swych nielicznych myśli i cieszy się na jutrzejszy dzień i noc zresztą co tam. Ta dłoń pod jej łokciem z drugiej strony należy do Nadziei [...]. Szeregu domyka, spleciona z Nadzieją rękami i dodatkowo serdecznymi palcami, Błogość. Mruży nieco okrągłe oczy pod naporem światła, też próbuje coś nucić, a mankiety u jej spodni nadymają się rozkosznie (T, 120).

Jeden z nielicznych interpretatorów ostatniego fragmentu, Marek Zaleski, nazwał ten alegoryczny teatr rokokową *fête galante* i Petit Trianon⁵. Trzeba przyznać, że intuicja to świetna, wzmacnia jednak efekt rozszczelnienia między światem fikcji i pojęć, odwracając uwagę czytelnika od tematyki *Tworek*, związanej z losami polskich Żydów w 1942 roku, ku konwencjom miłosnych igraszek sprzed stuleci. Chcąc nie chcąc, powtarzam tu argumentację Berela Langa z pracy

³ O zagadnieniu pseudonimów Zagłady w twórczości Ewy Kuryluk pisałam w książce *Metonimie Zagłady... Zob. Marta Cuber, Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013). Nie rozwinęłam w niej jednak koncepcji alegorii.

⁴ Dalej będę się posługiwać skrótami: Ewa Kuryluk, *Wiek 21*, przeł. Michał Kłobukowski, Warszawa 2005 – „W21”; Marek Bieńczyk, *Tworki*, Warszawa 1999 – „T” wraz ze wskazaniem stron cytatu.

⁵ Marek Zaleski, *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności* (Kraków: UNIVERSITAS, 2007).

Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea, w której badacz dowodził słabości dyskursu figuratywnego o Zagładzie, widząc ją głównie we wspomnianym wyżej rozszczelnieniu. „Im bardziej poetycki jest tekst, tym wyraźniej słabną jego odniesienia do określonych wydarzeń historycznych”⁶, pisał Lang, kilka akapitów dalej uszczegółowiając to rozpoznanie: „im bardziej konsekwentnie figuratywny lub fabularyzowany dyskurs, tym większy powstaje dystans pomiędzy nim i twierdzeniami odwołującymi się do konkretnych wydarzeń historycznych”⁷. Z dalszych rozważań wynika, że ów dystans jest czymś niepożądanym i złym, a odpowiada za jego powstanie z reguły warstwa retoryczna tekstu, którą Lang autonomizuje, przypisując figurom retorycznym separowanie tematu reprezentacji. A separacji – związek z generalizacją problemu, zaprzepaszczającą wyjątkowość dokumentów Zagłady.

Rozważania Langa, choć nie dotyczą bezpośrednio *Wieku 21* i *Tworek*, warto przyjąć za podstawę myślenia o roli alegorii w narracjach o Zagładzie. Znajdziemy w nich wartość zastanowienia intencjonalność, jaką autor *Holocaust representation* przypisuje twórcom dyskursów figuratywnych w zakresie podejmowania decyzji o wyborze czegoś tak dalece konkretnego, jak figury retoryczne. A nawet jeden typ figury, która będzie się w danym dziele wyróżniać i dominować nad resztą. Lang wprawdzie nie ilustruje tej uwagi żadnym przykładem (choć lakonicznie wspomina o metaforze), można jednak wyobrazić sobie sytuację, w której egzemplifikacją jego twierdzeń jest alegoria, i to ona, dużo bardziej niż treści dotyczące nazistowskiego ludobójstwa, zaprzęta uwagę czytelnika, który zastanawia się nad trafnością użytych figur, próbuje znaleźć w ich splocie jakąś prawidłowość etc. Lang zatem nie tylko nie jest (lub nie byłby, gdyby taka zaprojektowana sytuacja miała miejsce) sprzymierzeńcem tego tropu. W jego przekonaniu podobnie jak inne figury retoryczne alegoria sprzyja literackiemu uogólnieniu, tworząc dystans między sobą a swoim odniesieniem, które, jak pokazuje przykład komentarza Marka Zaleskiego, wcale nie musi prowadzić do nazistowskiego ludobójstwa, ale jeszcze gdzie indziej.

Nie znajdziemy natomiast u Langa refleksji, która wydaje się szczególnie przydatna w zrozumieniu roli alegorii w prozie XX wieku, także w jej postmodernistycznej odmianie. Tego typu refleksja pojawia się w pracy Scholesa *The Fabulators* z 1967 roku i znacznie rozszerza zakres znaczeniowy, przypisywany figurom retorycznym. Alegoria w rozumieniu Scholesa, obok romansu i satyry, oznacza jeden z trzech głównych sposobów odchodzenia od wzorca powieści realistycznej. Jako przykład alegorii proponuje Scholes analizę *Jednorożca* Iris Murdoch⁸.

⁶ Berel Lang, *Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea*, trans. Alina Ziębińska-Witek (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2006), 150.

⁷ Ibidem, 150.

⁸ Robert Scholes, *The Fabulators* (New York: Oxford University Press, 1967); Leszek Kolek, „The Fabulators”, Robert Scholes, New York 1967, Oxford University Press, 1967, ss. X, 2 nlb., 180: [recenzja], *Pamiętnik Literacki*, 65/1 (1974): 352.

Ten nierealistyczny, a czasem nawet antyrealistyczny charakter alegorii przypomina również Paul de Man, pisząc, że „bardziej niż zwykle rodzaje fikcji, lokuje się [ona – M.T.] możliwie najdalej historiografii”⁹. Jak zobaczymy w dalszej części tego szkicu, zastrzeżenia de Mana nie zawsze są w literaturze brane pod uwagę.

3.

W krótkiej alegorezie, poprzedzającej analizę *Jednorozca*, Scholes opowiada dzieje powieściowej alegorii, posługując się jej własnymi narzędziami. Tworzy w tym celu metaalegorię, która staje się opowiastką o obdarzonych talentem do opowiadania ludziach z kraju Powieść i ich związkach z sąsiadami z państw Filozofia i Historia. Wzajemne relacje i wpływy społeczeństw układają się tak, jak dzieje nowożytnej powieści w Europie. Najpierw przeważa alegoria, później powieść realistyczna, a w II połowie XX wieku pojawia się – mówiąc w dużym uproszczeniu – trzeci rodzaj prozy, łączący doświadczenia poprzedników, który Scholes nazywa „nowym rodzajem Alegorii”, złożonym z wszystkich starych i nowatorskich idei¹⁰. Istotą tej nowoalegorycznej powieści są dwie przenikające się warstwy, wspomniana już alegoria i fabulacja. „Nową alegorię” można więc czytać z miłości do fabuły, przy okazji jednak natrafia się na problem, zapisanych w fabule, idei. „W dziele alegoryzującego fabularyzatora bowiem fikcja i warstwa pojęciowa są zawsze splecione ze sobą”¹¹.

Powieść Iris Murdoch spełnia to założenie w sposób szczególny. Jest to historia zaskoczeń i odkryć, jakich doznaje i dokonuje razem z czytelnikiem nauczycielka Marian Tylor, zatrudniona w rezydencji bogatego, pozostającego w separacji małżeństwa Crean-Smith. Chociaż losy właścicielki domu, Hanny, pisarka opowiada ze szczegółami, nie służą one zbudowaniu ani realistycznej, ani obyczajowo-psychologicznej fabuły. Intrygująca bierność Hanny¹² w połączeniu z legendami na temat jej agresji powoduje, że odbiorca zaczyna szukać odpowiedzi na pytanie, kim jest pani Crean-Smith, poza fabułą. Jej oddziaływanie na społeczność zamkniętą w rezydencji położonej między bagnami, wrzosami i morzem oraz mimetyczne relacje miłosne tej społeczności wymykają się bowiem

⁹ Paul de Man, *Ideologia estetyczna*, trans. Artur Przybysławski (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2000), 72.

¹⁰ Robert Scholes, *Fabulatorzy...*, 269.

¹¹ Ibidem.

¹² Hanna przypomina symboliczną postać, opisywaną przez Marię Podrazę-Kwiatkowską jako wariant symbolu. Charakteryzuje tę postać-symbol somnambulizm, nierealność, zadumanie, zapatrzenie w dal, nieobecność, bladeść i tajemniczość. Opis smukłej, bladej, rudowłosej i pozostającej w ciągłym zamknięciu Hanny bardzo przypomina tę charakterystykę. Nasuwa również skojarzenia z omawianym przez Podrazę-Kwiatkowską obrazem Arnolda Böcklina *Cisza leśna*. Cf. Maria Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski* (Kraków: UNIVERSITAS, 1994), 112.

przypuszczeniom, iżby siła Hanny pochodziła z niej samej w takim stopniu, w jakim zdolna jest nam tę bohaterkę realistycznie opowiedzieć narratorka. „Ona jest dla nas obrazem sensu cierpienia. Lecz musimy patrzeć na nią także jak na istotę realną. A przez to my cierpimy także [...]. Jednorożec jest także wizerunkiem Chrystusa. Ale my mamy do czynienia ze zwyczajną osobą, obciążoną winą”¹³. Instrukcja, jakiej dostarczają nam bohaterowie *Jednorożca*, aby traktować Hannę ze śmiertelną powagą, odpowiadającą realizmowi jej win i zbrodni, jednocześnie zawiera sugestię, że owa zbrodnia posiada ideę, częściowo sprzeczną z fabułą. Chodzi o niewinność cierpienia połączonego z karą za morderstwo. Oprócz ścisłego splotu państw Powieść i Filozofia, jak powiedziałyby Scholes, Murdoch proponuje jeszcze jedno rozwiązanie. Sięgając do *Fajdrosa* Platona, wypracowuje nowe, chociaż jednorazowe i bardzo indywidualne rozumienie alegorii: „Pamiętasz zakończenie, gdy Sokrates mówi Fajdrosowi, że słowa nie mogą być przesuwane z miejsca na miejsce i zachować swoje znaczenie? Prawdę pokazuje jeden poszczególny mówca jednemu poszczególnemu słuchaczowi”¹⁴. Definicję alegorii zarysowaną w *Jednorożcu* można więc sprowadzić do przesuwania słów z miejsca na miejsce, w wyniku którego mogą one utracić pierwotne znaczenie i zyskać inne (jak tytułowy jednorożec oznaczający nie tylko niewinność, ale i wolność), określone we wstępnych warunkach komunikacji. W przypadku powieści Murdoch należą do owych warunków relatywizm i moralność, które w mniej sprzyjających (bądź niekontrolowanych autorską wolą) okolicznościach potrafią zmienić się w swoje przeciwieństwo, przed czym przecież przestrzega Murdoch, stwarzając postać Hanny tak, aby opalizowała ona jak prerafaelski symbol, i była jednocześnie anielską pięknnością, zbrodniarką, oddaną przyjaciółką i absolutnie bezwolnym pionkiem w teatralnej grze pomiędzy mieszkańcami rezydencji.

Ten typ alegorii, jak sądzę, nie mieści się ani w refleksji Langa, ani w założeniach dwojga powieściopisarzy, których teksty są tematem tego artykułu. W przeciwieństwie do rozpadających się narracji Bieńczyka i Kuryluk egzystencjalna alegoria Murdoch jest spójną strukturą fabularną, która spełnia kryteria przewidziane dla powieści sensacyjnej bądź kryminalnej. Jeśli by traktować koncepcję Scholesa, mówiącego o przyległości fikcji i idei jako warunku koniecznym do stworzenia wielopoziomowej powieści, jako podstawę niniejszych rozważań nad alegorią, to wówczas prozę polskich postmodernistów, a szczególnie *Wiek 21*, należałoby określić mianem powieści wyjątkowo niespójnych. Warto jednak, zanim poddamy pod ocenę tę ich cechę, zwrócić uwagę na zasadniczą różnicę między ideami, o jakich piszą wszyscy trzej twórcy. Rozważania na temat empatii, cierpienia, jego promieniowania, winy i prawdy Murdoch prowadzi w dyskursie

¹³ Iris Murdoch, *Jednorożec*, trans. Juliusz Kydryński (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1978).

¹⁴ *Ibidem*, 94.

pozbawionym konturów historycznych, w swoistym bezczasie, umożliwiającym jej dociekania na tyle ogólne, aby *Jednorożca* nazwać zarówno współczesną legendą o Chrystusie, jak i powieścią obyczajowo-psychologiczną z wątkami gotyckimi. *Idée fixe* w *Tworach* i *Wiek XXI* stanowi Holokaust. Pisarze więcej energii wkładają w to, aby z narracji go wyłączyć bądź wycofać niż w to, aby zrelatywizować Wydarzenie, które pod alegoriami słów pozostaje w swojej tragicznej wzniosłości niezmiennie milczące i bezwzględne. Pod tym względem rozumienie alegorii przez Bieńczyka i Kuryluk przypomina eksplikację terminu zaproponowaną w *Retoryce opisowej* przez Jerzego Ziomeka. „Alegoria [...] powinna mieć jedno domniemane znaczenie ukryte, ale jedno na ten raz, na tę okoliczność, w tym kontekście”¹⁵. Przykłady z *Tworek*, gdzie Goethe, Bismarck, Rubens i Dürer oznaczają pacjentów psychiatrycznych (T, 31), bądź z *Wiek 21*, w którym Pompeje to alegoria Zagłady (W21, 265), a pod imieniem Carol Kar, będącym modyfikacją Anny Kareniny, ukrywa się Ewa Kuryluk (która z kolei pod imionami Goethego, Proprecjusza, Hostii, Bereniki czy Djuny Barnes ukrywa wiele innych współczesnych postaci i ich problemów), zdają się potwierdzać tę regułę.

Alegoryczne powieści z lat dziewięćdziesiątych różnią się od prozy angielskiej powieściopisarki jeszcze jedną ważną cechą. Oprócz mniej zrównoważonych relacji między ideami a fabulacją charakteryzuje je większa niż w *Jednorożcu* swoboda w „przesuwaniu słowami”. Kuryluk wyjaśnia ją w autotematycznym wyznaniu: „Carol kojarzyło się wszystko ze wszystkim” (W21, 265), które formułuje, w nieco zmienionej wersji, także Bieńczyk, wyjaśniając swój przejmujący stosunek do alegorii w eseju *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*¹⁶. Jego podstawę stanowi stwierdzenie pokrewieństwa alegorii z melancholią, a w konsekwencji uczynienie alegorii jednocześnie figurą pisarstwa melancholijnego i postmodernistycznego. „[...] alegorie są tym dla myśli, czym ruiny dla przedmiotów”¹⁷, przypomina Bieńczyk za Walterem Benjaminem, zdradzając nazwisko swojego autorytetu w dziedzinie retoryki. W *Źródle dramatu żałobnego w Niemczech* Benjamin definiuje alegorię jako ruinę obrazów w odniesieniu do zjawiska „przyrododziejów [*Natur-Geschichte*]”¹⁸, twierdząc, że „wraz z nią historia zmysłowo przeniknęła na scenę. A przyjmując taką postać, nabiera ostatecznego kształtu nie jako proces życia wiecznego, lecz raczej jako kolejne stadia niepowstrzymanego rozpadu”¹⁹. Jest to w jakimś sensie ujęcie polemiczne

¹⁵ Jerzy Ziomek, *Retoryka opisowa* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 2000), 235–236.

¹⁶ Marek Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty* (Warszawa: Świat Książki, 2012).

¹⁷ *Ibidem*, 87.

¹⁸ Walter Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, trans. Andrzej Kopacki (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2013), 234.

¹⁹ *Ibidem*, 234.

wobec stanowiska de Mana, oddzielającego alegorię od reprezentacji historii²⁰. Benjamin analizuje historyczne alegorie jako źródło i dowód rozpadu dziejów w literaturze. Są więc alegorie dla autora *Aniola historii* pamięcią form w stanie rozkładu, który jednak nie przeszkadza w przedstawieniu. „Wraz z rozpadem, tylko i wyłącznie z nim, dzieje historyczne kurczą się i przenikają na scenę”²¹.

Komentarz Bieńczyka pt. *Alegoria na drodze melancholika* wydaje się oczywistym i naturalnym źródłem pomysłów dla *Tworek*, powieści wydanej rok później od traktatu o melancholii. Nie występuje w nim wprawdzie Zagłada, jednak totalny charakter melancholii, przypominającej naturalny kataklizm lub monstrualną katastrofę, ją także zagarnia pod swe skrzydła, cały powieściowy teatr, łącznie z czasem po Zagładzie, o którym przypomina narrator siedzący przed szpitalem na ławeczce, prowadząc ku zniszczeniu. Alegoria występuje w roli podstawowego tropu przedstawiającego losy bohaterów. Towarzyszą jej wprawdzie porównania, peryfrazy i metafory²², ale to alegorii przypada zaszczytna (i główna) rola prezentowania fabuły prozy o ukrywających się w podwarszawskim szpitalu Żydach.

Alegoryczny teatr Zagłady tworzy również Ewa Kuryluk, składając swoją powieść z zasłyszanych bądź przez napisanych wcześniej historii. Repetycja form przeszłości, którą staje się *Wiek 21*, przypomina niekończącą się rozmowę. Jej zawilość, wynikająca z braku adresata monologów, i często zmieniających się mówców, łączy się także z zagadnieniem alegorii. Występujące pod cudzimi nazwiskami postaci, podobnie jak pacjenci szpitala w *Tworach*, przypominają Benjaminowskie alegorie. Ich przynależność do historii, jak się później okaże, rozsypuje się jednak w rękach tak prędko, jak materiał pożarty przez mole. „Intencja alegoryczna odwołuje się niezmiennie do zamierzchłej straty, do tego nieuniknionego, zawsze już obecnego charakteru stawania się historii ludzkiej jako ruiny; [...] zarażone stratą wydarzenia historyczne nie dają człowiekowi sposobności odzyskania utraconego sensu”²³. Nic dziwnego przeto, że *Wiek 21*

²⁰ Choć o żadnej faktycznej polemice nie może tu być mowy, skoro, jak pisze Adam Lipszyc, „de Man intensywnie z Benjaminem korzysta”. Cf. Adam Lipszyc, *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjaminia* (Kraków: UNIVERSITAS, 2012), 203.

²¹ Walter Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, trans. Andrzej Kopacki (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2013), 234.

²² Broniąc alegorii i jej prymarnego znaczenia spośród innych figur retorycznych w *Tworach*, pozostają w opozycji do badaczy takich jak Katarzyna Chmielewska czy Arkadiusz Morawiec, przypisujących zupełnie innym tropom wiodącą rolę. Por. Katarzyna Chmielewska, „Kłęska powieści? Wybrane strategie pisania o Szoa”. In Michał Głowiński, Katarzyna Chmielewska, Katarzyna Makaruk, Alina Molisak, Tomasz Żukowski (ed.), *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* (Kraków: Towarzystwo 2005): 258–264; Arkadiusz Morawiec, *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora* (Łódź: Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej, 2009), 357–358.

²³ Marek Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty* (Warszawa: Świat Książki, 2012), 93.

wydaje się powieścią, w której jedyną oczywistą rzeczą jest historyczny chaos. Połączenie prozy historycznej (historia Bereniki, Hostii i Propercjusza) z fabułami współczesnymi musi prowadzić do wniosku, że Kuryluk nie tworzy żadnego realistycznego przedstawienia, sięga więc po alegorię, jak chciał Scholes, w zupełnie innym celu. Ale czy jest to już antyrealizm, przypisywany niekiedy²⁴ *Tworkom*?

4.

Zanim zajmiemy się nierealistycznym wymiarem alegorii, przyjrzymy się jej szczegółowemu zastosowaniu, przypominającemu tradycyjną postać tej figury, utożsamianej z enigmą (zagadką)²⁵. W obu powieściach pojawia się dokładnie ten sam chwyt polegający na nazywaniu fikcyjnych postaci imionami i nazwiskami osób niegdyś żyjących i kojarzonych ze sztuką. W *Wieku 21* widzimy jeszcze jedno jego zastosowanie – jest nim zbiór nazw, pod którymi ukrywa siebie, swoich krewnych i przyjaciół autorka, z owych tożsamościowych alegorii tworząc instrumentarium prozy autobiograficznej, a nawet powieści z kluczem. Przykładem może być przytoczenie przez jednego z bohaterów rozmowy z Carol Kar, w której przedstawia się ona jako córka dyrektora Państwowego Wydawnictwa Naukowego: „W *Wielkiej Encyklopedii Powszechnej*, którą w Polsce wydał mój tata, opisano go w haśle *Czeski czar* – czyli jak się przystawiać do damy nie jadąc na białym koniu, tylko na wrotkach” (W21, 341). Czy w podobnej funkcji, literackich wcieleń podmiotu autobiograficznego i jego krewnych, nie występują również Ann Kar i Karl Eglizer, rozmawiający o ocalonej z Zagłady *mamele*, „ofierze, która wciąż odgrzebuje swoje stare Pompeje, żeby z naszego życia zrobić nowe” (W21, 236)? Amerykańskie i europejskie środowisko artystyczne, opisywane przez Kuryluk, składa się, o czym już była mowa, nie tylko z inwariantów nazwisk legendarnych ludzi sztuki. Tworzą je przede wszystkim ikony starożytnej, romantycznej i modernistycznej kultury, Mojżesz Majmonides, Johann Wolfgang Goethe, Malcolm Lowry, Italo Svevo. Ale są to ikony niepełne, zrujnowane, wybrakowane, które mówią językiem błahych asocjacji, niewolniczo przywiązanych do brzmień słownych traktowanych tak, jakby miały one jakieś poważne, samoistne znaczenie. Oto przykład:

Koło pierwszej królowie czarnego rynku bodli bombastyczne biodra i jęczeli, złani potem. Potem założyciele zakazanych zakonów – judaistycznych, chrześcijańskich i islamskich – ssali sute sutki Persefony, a nagie Psyche z bżykaniem zbytowały wokół ich pisiorków. Koło czwartej nad ranem wszyscy łącznie ze mną i jeszcze jednym skrybą kurczyli się do rozmiarów nowo narodzonych Tannhäuserów i wślizgiwali się w ciepłą, pulsującą grotę Madonny Laury... (W21, 213).

²⁴ Katarzyna Chmielewska, *Kłęska powieści?...*, 261.

²⁵ Jerzy Ziomek, *Retoryka opisowa...*, 234.

O nietrwałości tych alegorii i chaotycznej historii nowoczesności, jaką tworzą, świadczy przede wszystkim teatr, w jakim grają bohaterowie – nieledwie filmowych zdrad i romansów, chorób cywilizacyjnych, zabaw i pijaństwa. Na tle zmieniających się jak w kalejdoskopie przygód Kareniny, Wrońskiego, Bereniki i wymienionych wcześniej myślicieli oraz pisarzy rozgrywa się jeszcze jeden teatr – holokaustowych cieni. To właśnie one noszą najbardziej udrapowane i najtrudniejsze do zdarcia przebrania. Ich sens wyraża się w ukrywaniu tajemnic biografii autorki *Wieku 21*. Należy zwrócić uwagę na jeszcze jedną ważną cechę pojawiających się w powieści alegorii – nikły związek biografii niegdyś żyjących artystów z biografiami ich współczesnych wcieleni. Anna Karenina podróżuje po Hiszpanii w połowie lat czterdziestych ubiegłego wieku, rozmyślając nad kryzysem wieku średniego Wrońskiego; Goethe, zmagając się z tym samym problemem, zalicza kolejne kochanki, w tym kochanki Felliniego; Majmonides koresponduje z Hamletem na temat Eli Weasela i wspomina handel swojego ojca z Bruno Schulzem, a Djuna Barnes choruje na AIDS.

Na brak związku treści z przedstawieniem w obrębie tego samego typu alegorii zwraca uwagę cytowany na samym początku szkicu obraz Miłości, Beztroski, Nadziei i Błogości z prozy Bieńczyka. Wcielenia uczuć konstruuje autor *Przezroczystości* teoretycznie tak, jak robił to w swoich obrazach alegorycznych zamieszczonych w *Ikonologii* Cesare Ripa. Jednym z ważniejszych elementów tej konstrukcji pozostawały atrybuty, czyli „dodatkowe znaki, przedmioty, w które wyposażona bywa główna postać – personifikacja. Oto np. waga w ręce postaci kobiecej z zawiązanymi oczyma – Sprawiedliwości; klepsydra w dłoni półnagiego starca – Czasu... wszystko to są atrybuty, które czynią alegorię bardziej czytelną, dopełniają i zamieniają znak ikoniczny zwany schematem w pleromat”²⁶. Poprawiająca spódniczkę Miłość, Beztroska w dużych butach, Nadzieja z nieupudrowaną twarzą i Błogość, ciągnąca towarzyszy w lewo nie tylko w niczym nie przypominają wyobrażeń z pracy Ripy, ale przede wszystkim nie posiadają żadnych, nadających obrazom znaczenie, atrybutów. Buty, mankiety, pasek i spódniczka należą nie do świata idei, lecz do powieściowej rzeczywistości i nie służą niczemu innemu poza zdemaskowaniem bohaterów.

Falszywe, rozsypujące się alegorie stosuje Bieńczyk także do opisu pacjentów psychiatrycznych, używając im, podobnie jak Kuryluk, nazwisk legendarnych artystów. Szczególną rolę wśród nich odgrywa Antyplaton, filozof-rymotwórca, komentujący powieściowe zdarzenia niczym jednoosobowy chór grecki: „egzystencja stała się zdaniem odustalonym i nienatchnionym, zakreconym i wśród zapożyczonym. Odzewem bez zewu, echem echa, co wycieka, co wycieka” (T, 49). Na uwagę zasługuje przede wszystkim urodzinowy podarunek dla Soni, który

²⁶ Andrzej Borowski, *Cesare Ripa czyli muzeum wyobraźni*, in Cesare Ripa, *Ikonologia*, trans. Ireneusz Kania (Kraków: UNIVERSITAS), VI.

rymotwórca układa niczym enigmę: „Nie ten pierwszy, kto szczeknie, nie ten drugi, kto odszczeknie. W tej kniei nie ma głuszy. Oto knieja kniei, ucieka ów, kto goni, jelen strzela, naboje liczy dzik. Polowanie trwa, a zwierza nie ma i nie będzie” (T, 92). Opowieść Antyplatona to obrazowe przedstawienie sytuacji tych, którzy w Tworkach, niczym zaszczute przez myśliwych zwierzęta, ukrywają się przed innymi, polującymi na nie zwierzętami. To także literacka ilustracja słów Małgorzaty Melchior:

W świecie zwierząt rozpowszechniona jest sztuka imitacji i maskowania się – mimikry – jako środek mający na celu przetrwanie. Przybieranie postaci lub wyglądu czegoś innego, wtapianie się w środowisko – to sposoby, jakie stosują zagrożone gatunki, by „oszukać czekających na drapieżców i uniknąć śmierci”. To porównanie może się wydać niestosowne, ale Żydzi po stronie aryjskiej faktycznie stawali się tropioną i gonioną „zwierzyną”. I tak też mogli się czuć. By przeżyć, musieli niejako „zmienić skórę”, przeistoczyć się kogoś innego, nie dać się rozpoznać jako Żyd²⁷.

Alegoria myśliwska Antyplatona nie jest jednak czytelna jak wyjaśnienie badaczki. Stwarza wrażenie źle przemyślanej i opartej na jakimś fałszywym i wyjętym z ram obrazie. Ma to jednak wzmocnić efekt jej straszności i zwrócić uwagę na absurdalną sytuację, w jakiej znaleźli się Żydzi ukryci w Tworkach. „Polowanie trwa, a zwierza nie ma i nie będzie”.

W języku Bieńczyka, w którym znalazło się także miejsce dla aleksandrynów, opisywanych w *Źródle dramatu żałobnego w Niemczech* przez Benjamina, świat, jak Benjaminowski aleksandryn, opiera się na antytezie klasycznego kształtu fasady i „fonetycznej dzikości szalejącej w środku”²⁸. Alegoria jest w nim dziełem owego dzikiego galopu słów, „rebelii elementów”²⁹, jak pisze Benjamin, a przede wszystkim – patrzenia alegorycznego, które, jak melancholia, dzieli, nicuje i powoduje dysocjacje. „W anagramach, zwrotach onomatopeicznych i wielu kunsztownych formach językowych innego rodzaju puszą się słowo, sylaba i głoska, wyemancypowane z wszelkich tradycyjnych związków sensu, jako rzecz, którą wolno eksploatować alegorycznie”³⁰.

„Dysocjacyjna zasada patrzenia alegorycznego”³¹ prowadzi zdaniem Benjamina do odosobnienia słów, które znaczeniem i kształtem przypominają piękne ruiny. Nie są to wszakże ruiny, poprzez które objawia się nicość języka, lecz piękne ruiny, równe „bogom, rzekom, cnotom i innym postaciom natury przebłyškującym w sferę alegorii”³². „Rozmawiamy w języku zdrobnień, akronimów, aliteracji

²⁷ Małgorzata Melchior, *Zagłada a tożsamość. Polscy Żydzi ocaleni na „aryjskich papierach”*. Analiza doświadczenia biograficznego (Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 2004), 206.

²⁸ Walter Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, trans. Andrzej Kopacki (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2013), 276.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem, 279–280.

³² Ibidem, 2013, 280.

i rymów rodem z *Pieśni nad Pieśniami*”, mówią bohaterowie *Wiek 21*, parafrazując *Źródło dramatu* i tworząc w swoich rozmowach historyczne alegorie Zagłady, takie jak ta: „W Salzburgu Trakl nie towarzyszy księżnej na wizycie u markizy [...]. Jego siostra ma na imię Małgorzata. Z jej pękniętej źrenicy powstaje Treblinka. Nagie kobiety stoją w szeregu, menstruują, mdleją. Czytaj Trakla i pamiętaj: Wilk grasuje wszędzie i skacze ludzkości do gardła, gdy tylko się odwrócisz. Przelewają się fale zagłady” (W21, 94). Albo: „Aha: jak są ubrani? Mają zabawki? Czy Rachelka trzyma w ramionach Barbie? Czy na Morawach jakiś zboczeniec odbiera Aronkowi jego ukochaną Mauss? Jeśli tak, to niech ten słowiański bydlak nazywa się Szwejk i najlepiej niech zgwałci wyratowaną z Oświęcimia myszkę na łące koniczyny” (W21, 224).

Z alegorycznych opowieści Bieńczyka i Kuryluk nie wyłania się więc ani jedna, możliwa w całości do powtórzenia, historia. To wysypiska anegdot, efekciarskie, co widać szczególnie w *Wiek 21*, i bombastyczne *homage* na temat Zagłady, podporządkowane zasadzie narracji, która mówić ma o przeszłości nie po to, by ją porządkować i potwierdzać, lecz aby pokazać przeszłość w błyskach „chwil niebezpieczeństwa”³³. Właśnie w tym punkcie rysuje się zasadnicza różnica między nierealistyczną alegorią Murdoch i historycznymi alegoriami pisarzy polskich. Świat *Jednorożca* tworzy jedna, matematycznie pomyślana narracja. Tymczasem w antytezach języka *Tworek* i *Wiek 21* odbija się, podobnie jak pisał o tym Bieńczyk w komentarzu do *Marii* Antoniego Malczewskiego, hipokryzja świata³⁴, istniejąca na granicy między oryginalnym znaczeniem słów i przesunięciem znaczeń, a zatem w obszarze zasygnalizowanym w tym szkicu refleksją Platona.

Z Jednorożca wyłania się bardzo niejednoznaczne źródło jego myśli. Wprawdzie Murdoch podaje, że bohaterowie rozmawiają o *Fajdrocie*, ale to przecież *Kratylos* jest traktatem o języku i konsekwencjach płynących z przesuwania znaczeń. Trudności z oznaczeniem źródła cytatu, o jakim rozmawiają bohaterowie *Jednorożca*, nie muszą wynikać z pomyłki pisarki, lecz z różniącego się od polskich tłumaczeń przekładu angielskiego. Najbardziej podobny do zdania o przesuwaniu znaczeń byłby fragment z *Kratylosa*, a nie *Fajdroca*, w brzmieniu: „Bo jeśli dający nazwy pomylił się przy pierwszej, a inne już do niej nagiął, aby się koniecznie zgadzały, nic nadzwyczajnego; tak jak w figurach geometrycznych, niekiedy z małego i niedostrzegalnego błędu, cała pozostała reszta pociąga inne, zgodne wzajemnie”³⁵. Murdoch, komentując Platona, mówi o prawdzie jako istocie zmiany znaczeń, obciążając w ten sposób konsekwencjami moralnymi różnie rozumianą rzeczywistość (dla jednych Hanna jest uosobieniem Chrystusa,

³³ Walter Benjamin, *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. Adam Lipszyc, Anna Wołkowicz (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012), 314.

³⁴ Marek Bieńczyk, „Estetyka melancholii”, in *Trzyście arcydzieł romantycznych*, ed. Elżbieta Kiślak, Marek Gumkowski (Warszawa: Instytut Badań Literackich Wydawnictwo, 1996), 14.

³⁵ Plato, *Kratylos*, trans. Zofia Brzostowska (Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1990), 130.

dla innych zbrodniarką). Takiej moralnej wykładni nie głosi w odniesieniu do alegorii Benjamin. Nie ma jej także w postmodernistycznych narracjach o Zagładzie Bieńczyka i Kuryluk³⁶. Ich przedstawieniom rzeczywistości złożonej z po-przestawianych słów patronuje zdanie ze *Źródła dramatu...* Benjamina, w którym mowa jest o tym, że „Każda osoba, każda rzecz, każda relacja może oznaczać cokolwiek innego”³⁷. Możliwości języka w zakresie ustanawiania prawdy są więc sprawą drugorzędną, skoro jego naturalnym stanem pozostaje ruch i związana z nim zmiana.

5.

Różnica, jaka rysuje się w ten sposób między opisywaną przez Scholesa powieścią Murdoch, zupełnie pozbawioną odniesień do historii, i historycznymi alegoriami postmodernistycznymi, natrafia na jeszcze jeden bardzo konkretny kłopot. Dotyczy on tożsamości tych, których alegoria przedstawia i jednocześnie ukrywa, prowokując dosyć dramatyczne pytanie: o alegoryczną modalność (tak jak ją rozumie Benjamin) ukrywania się Żydów. Wypada od razu uczynić zastrzeżenie, że alegorie tożsamościowe, jak w przypadku rodziny Carol Kar bądź Soni czy Marcela, są wyłącznie częścią tekstu literackiego, a nie pozaliterackiej rzeczywistości. Pytanie o alegoryzację ukrywania się po aryjskiej stronie nie jest więc skierowane przeciwko pomysłowi, aby za pomocą figury retorycznej oddać twogę rzeczywistości, lecz zadaje się je po to, by zapytać o możliwość rozszerzenia treści alegorii o dość nieoczekiwany wymiar.

Czytane łącznie *Tworki* i *Wiek 21* tworzą opowieść o ukrywaniu w tekście i przez tekst Żydów w czasie wojny (Bieńczyk) i po niej (Kuryluk). Ich wspólnym tematem jest więc ukrywana żydowska tożsamość. Niezależnie od wymiaru alegorycznego ukrywania w obu narracjach snuje się historię o Żydach bez Żydów³⁸, pozbawioną, szczególnie w przypadku *Tworków*, metarefleksji, z której jasno wynika, że jednym z problemów tej prozy są losy żydowskich obywateli na „aryjskich papierach”. Interesujący wydaje się przede wszystkim sposób, w jaki tekst odpowiada na to wyzwanie. W pracy Małgorzaty Melchior *Zagłada a tożsamość* czytamy:

Tożsamość „przybrana”, niejako „zewnętrzna” tożsamość jednostki – w przypadku osób ukrywających się na aryjskich papierach – mogła mieć charakter jedynie tożsamości instrumentalnej; była przeciwieństwem, dzięki któremu miało być zmniejszone zagrożenie i można było żywić nadzieję uniknięcia eksterminacji³⁹.

³⁶ Osobną kwestią pozostają związki *Tworków* z *Fajdrosem*, które omówiła Aleksandra Ubertowska (Aleksandra Ubertowska, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2007), 289).

³⁷ Walter Benjamin, *Źródło dramatu...*, 230.

³⁸ Arkadiusz Morawiec, *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora* (Łódź: Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej, 2009), 356.

³⁹ Małgorzata Melchior, *Zagłada a tożsamość*, 294.

Tymczasem bohaterowie *Tworek* opisani są właśnie tak, abyśmy nie rozróżnili ich tożsamości „zewnątrznej” od „wewnętrznej”, „prawdziwej” od „przybranej”. Olek ma „tyle [...] szafiru w oczach, ile morza trzeba kobiecie” (T, 44), „a tarmosząc te gęste blond włosy złamać by można niejeden czerwony paznokieć” (T, 44). Z kolei Marcel to niemal brat bliźniak Jurka, będącego przecież nie Żydem, a Polakiem: „Tak samo jak Jurek wybrał przed wojną Szkołę Handlową, tak samo kibicował Polonii, tak samo wołał westerny od doktora Wilczura...” (T, 53). Jedyne Sonia ma śniadą twarz i ciemne oczy, i mówi z „uroczą” składnią, ale przecież nikomu nie przychodzi do głowy, żeby nazywać ją Żydówką...

Swoją instrumentalną tożsamość „aryjscy” Żydzi wspominali, sięgając po metafory z dziedziny teatru, takie jak „wcielanie się w postać”, „nakładanie maski”, „odgrywanie roli”⁴⁰. Jeżeli by dopisać do tego zestawu alegorię, trzeba byłoby powiedzieć, że miała ona pozostać nieodgadniona, stanowiąc dla tego, kto po nią sięgał, pewien schemat, w którym chodziło o to, aby jak najbardziej przypominać stereotypowego Polaka. Dlatego w korowodzie „przebierańców”, jaki tworzą mieszkańcy *Tworek*, akurat ci „najbardziej przebrani” wydają się pozbawieni jakichkolwiek masek. Podobną sytuację tworzy Ewa Kuryluk, portretując wśród kilkudziesięciu nie-Żydów także swoją ocaloną z Zagłady matkę, brata i siebie. Alegoria tożsamościowa służy jej do tego, aby rozmyć bądź zagadać trudność w wypowiedzeniu dwu prawd równocześnie: o piętnie ocalenia i jego dziedziczeniu przez pokolenie dzieci. Sytuacja wyjaśnia się dopiero we *Frascati*, autobiografii wydanej siedemnaście lat później: „Carol w Twojej powieści to córka Karola? – I twoja, mamó. – Oraz Piotruś? – Tak. – Podoba mi się, że Karol się wciąż przepoczwarza [...] – z Kareniny w Berenikę [...] – z Żydówki, która pragnie się ukryć, w Żydówkę, która chce siebie wydać, bo ocalenie uważa za winę”⁴¹.

„Dla alegorii każda rzecz może znaczyć co innego, choć żadna rzecz nie znaczy samej siebie i żadna nie stapia się symbolicznie z tym, co znaczone”, pisał o pokawałkowanej i antynomijnej przestrzeni alegorii Adam Lipszyc⁴². W najbardziej ogólnym sensie alegorie Bieńczyka i Kuryluk ukazują totalne rozproszenie znaczenia, powstałe na skutek Zagłady, które wyraża się w tęsknocie za kontaktem z transcendencją, ale także, jak tłumaczy Lipszyc, z imieniem⁴³. To dlatego imię Soni z *Tworek* staje się ostatecznie sygnaturą, a wszystkie pozostałe imiona można uznać za zafałszowane bądź zamienione. Dlatego również bohaterowie *Wieku 21* wciąż zmieniają imiona bądź wymieniają się nimi, falsyfikując nie tylko ich treść, ale przede wszystkim własną tożsamość – bohaterów powieści Kuryluk

⁴⁰ Ibidem, 260.

⁴¹ Ewa Kuryluk, *Frascati* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009), 136.

⁴² Adam Lipszyc, *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina* (Kraków: UNIVERSITAS, 2012), 207.

⁴³ Ibidem, 213.

jest przecież dużo mniej niż początkowo zakładamy. Obecność języka figuratywnego w narracjach o Zagładzie, pisał Lawrence L. Langer, choć odwraca uwagę od „potwornej zwyczajności” wydarzenia, jest nieunikniona⁴⁴. To z niej wynikałyby ostatni, paradoksalny, charakter omówionych tu alegorii: rozbite i bezpieczne znaczenie wraca z powrotem do tego, co oznacza, nawet w najbardziej zrujnowanej formie; a w tych powieściach wszystko nosi imię Zagłady.

ALLEGORY OF HOLOCAUST IN *TWORKI* BY MAREK BIEŃCZYK
AND *AGE 21* BY EWA KURYLUK

S u m m a r y

This article is a combination of Robert Scholes and Walter Benjamin's conception of allegory and the review of its role in the postmodern novels about Extermination. The author assumes that Scholes's conception is a supplement to Benjamin's conception adopted by Marek Bieńczyk and compares certain excerpts of the essay entitled *Melancholia. About those who never find the loss*, which are related to Benjamin's allegory, with novels *Tworki* and *Age 21*. They include classical allegories which may be found in Cesare Ripa's *Iconology*, as well as identity allegories connected with Jewish characters of the prose hiding on the Aryan side during the war or with the act of concealing their identity after the war. The allegory in novels by Bieńczyk and Kuryluk becomes the most important, yet not seen before, rhetorical figure.

⁴⁴ Lawrence L. Langer, *Świadectwa Zagłady w rumowisku pamięci*, trans. Marcin Szuster (Kraków: Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, 2015), 11.